

**Geoffrey PLANQUE**

## **Le corps-miroir de la poésie dans le Bharata-Nāṭyam**

### **Notice biographique**

Inscrit à l'école doctorale SHS Lille-Nord de France, Geoffrey Planque poursuit ses recherches en Esthétique des arts de la scène sous la direction de Claude Jamain (ALITHILA). Ses champs de recherche se concentrent sur les représentations du corps dans l'esthétique du Bharata-Nāṭyam, théâtre-dansé du sud de l'Inde. Depuis janvier 2008, il remplit également ses fonctions de vacataire en licence EAC à l'université de Lille 3.

### **Résumés**

Cet article se propose de questionner le Bharata-Nāṭyam, danse classique du Tamil Nadu, dans son rapport à la poésie. Fidèle à la théorie dramatique du *Nāṭya-Shāstra*, le corps des acteurs-danseurs est envisagé comme le lien parfait qui conduit à la véritable essence du théâtre : *rasa*, la gustation poétique. En effet, atteindre les dieux consiste, aux Indes, à les incarner, à leur sculpter une forme grâce au son, au mouvement et au geste. La présence divine, contenue dans ce corps dansant, se propage au public et le mène lentement vers un état de libération. Mais le Bharata-Nāṭyam, qui se joue dans un espace vide, tisse de multiples tensions entre les mondes visibles et invisibles ; au centre de celles-ci se trouve la jouissance esthétique, le miroir de la poésie. En conclusion, la scène indienne révèle les propriétés poétiques du corps qui, en levant les voiles qui recouvrent son cœur, reproduit en dansant la création dans son ensemble.

The purpose of this paper is to examine the extent to which Bharata-Nāṭyam, the classical dance form from Tamil Nadu, is related to poetry. As set out in its drama treatise, *Nāṭya-Shāstra*, the Indian stage views the body of actor-dancers as the perfect link that leads the audience to the real essence of theatre: *rasa*, the savouring of poetry. Indeed, in India, reaching the gods means embodying them and sculpting them into a theatric form using sound, movement and gestures. This divine presence, as contained in the body of the dancer, can thus extend to the audience and bring them slowly to a state of liberation. However, Bharata-Nāṭyam, which is danced on an empty stage, weaves

many tensions between the visible and invisible worlds. These tensions are centred around aesthetic pleasure, which is the reflection of poetry. In conclusion, the Indian stage reveals the poetic properties of the body, by lifting the veil that covers the heart, and reproduces the whole of creation.

**Mots-clefs :** Bharata-Nāṭyam, théâtre indien, esthétique, corps en scène, *rasa*.

**Keywords :** Bharata-Nāṭyam, Indian theatre, aesthetics, body on stage, *rasa*.

**Sommaire:**

1. Les origines mythiques du théâtre-dansé .....	196
2. Bharata-Nāṭyam et poésie visible .....	199
3. Le corps en scène et la résonance poétique .....	202
Bibliographie.....	205

## 1. Les origines mythiques du théâtre-dansé

Les origines du Bharata-Nāṭyam se perdent dans des temps reculés où la mythologie et les arts se confondent et où le théâtre, la musique et la danse sont employés à des fins liturgiques, en tant qu'expressions de la *bhakti* : la dévotion à dieu. La mythologie rapporte que Brahmā, dieu de la création, transmet la science de la danse (*nāṭya*) au sage Bharata qui entame à sa demande la rédaction du *Nāṭya-Shāstra*<sup>1</sup>, encyclopédie des arts classiques indiens devenue le traité canonique de la danse. De plus, le texte comporte une théorie esthétique qui se réfère non seulement aux arts de la scène mais à la sculpture, à la musique et à la poésie, de sorte que le théâtre, associant des aspects visuels et auditifs, mène à la connaissance des textes sacrés et des mythes : « [...] il va rendre à la foule ses dieux vivants et agissants<sup>2</sup> ». En effet, il se destine à tous, y compris aux castes les plus serviles, et cherche à ce que chacun de ses bénéficiaires reçoive communément le plaisir (*rasa*) et l'instruction (*vyutpatti*), dans une quête sous-jacente de réalisation personnelle.

Bharata envisage la scène comme « une analogie du mouvement du monde<sup>3</sup> » (*lokaṅvrittānukarana*), ainsi doit-elle intégrer la roue du Dharma<sup>4</sup> et marque-t-elle le symbole de mondes pérennes et équilibrés. La mythologie hindoue voit en Shiva<sup>5</sup> le danseur suprême qui, sous la forme cosmique du « Roi de la Danse », Natarāja, insuffle la vie et crée le monde dans son mouvement : « Le Cosmos est son Théâtre ; des nombreux pas composent Son répertoire ; Lui-même est auditoire et acteur »<sup>6</sup>. Sa danse, le *nādānta* – du sanskrit *nāda*, le son et *anta*, la fin – est aussi la posture chorégraphique qui restitue le mouvement de Shiva au moment de la création ; instant que la mythologie hindoue attribue au son de la syllabe *Aum* : « On dit que la fin du son est le commencement du *pranava*, ce son "Om" qui est au

---

<sup>1</sup> Les premières parties du *Nāṭya-Shāstra* furent rédigées aux alentours du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Le texte recèle toutes les spécificités de la représentation et expose les codifications du jeu dramatique, de la poésie, de la danse, du chant, de la musique, etc.

<sup>2</sup> LÉVI 1963, p. 235.

<sup>3</sup> GROSSET 2010, *Nāṭya-Shāstra* I 110.

<sup>4</sup> Le Dharma, dont le symbole est la roue, représente la « Loi » naturelle à laquelle se conforment les hindous.

<sup>5</sup> Shiva est, après Brahmā et Vishnu, le dernier représentant de la trinité (*trimūrti*).

<sup>6</sup> COOMARASWAMY 1983, p. 110.

cœur de l'illumination (*jñāna-prakāsha*)<sup>7</sup> ». De fait, le Natarāja extériorise ce son dans ses formes et place en lui-même le « Lieu de la Danse<sup>8</sup> », la vibration originelle. Mais bien qu'à travers elle, Shiva entretienne la vie du Cosmos et préserve ses différents rythmes, la nature de son être, fondamentalement duelle, ne distingue pas la création de la destruction. Aussi, parmi les multiples danses du dieu, le *tāndava* est celle à laquelle il se livre alors que les mondes prennent fin : « Quand les temps sont à leur apogée, dansant toujours, il détruit les formes et tous les noms par le feu, et donne à nouveau le repos<sup>9</sup> ». Toutefois, Shiva ne danse pas forcément seul : parfois, face à la violence destructrice de son *tāndava*, Pārvatī, sa parèdre, se joint à lui afin de redonner une stabilité aux mondes ; elle accomplit alors le *lāsya*, une danse fluide et gracieuse. Le couple fusionne dans la représentation où Shiva est Ardhanarishvara, le « Seigneur à demi-féminin » qui, intégrant de moitié les courbes de Pārvatī, figure à lui seul la « tension pérenne de l'Hindouisme<sup>10</sup> ». En atteste la racine sanskrite *tan*, qui envisage la danse au sens de « tension », la scène souhaite reproduire le monde dans sa dualité, unissant les champs de la tension et de la vibration aux fondements de la création artistique et du « désir de créer (*sisrikhā*)<sup>11</sup> ». De cette manière, elle apparaît comme un espace de médiation et la danse comme une pratique méditative (*yoga*) qui suggère dans le corps un éveil de tension permanent, état qui mènerait symboliquement à la disparition des polarités. Le Bharata-Nāṭyam est une des voies (*marga*) qui conduit à la réalisation spirituelle et implique un état autre du corps, une troisième nature dans laquelle il pourrait vivre en totale union avec le divin : « Par la danse, il a fabriqué un corps divin, ainsi qu'il a déifié son propre corps »<sup>12</sup>. En Inde, danser renvoie à un état de volupté (*ānanda*) du corps, « [...] restant vigilant au cœur même du sommeil et des rêves<sup>13</sup> ». Les principes de la théâtralité indienne ne diffèrent pas des motifs mythologiques et de la littérature spirituelle : ils participent à leur réunion, ne pouvant donc empêcher l'apparition d'une tension et d'un déséquilibre.

---

<sup>7</sup> LUSTI-NARASIMHAN 2002, p. 36.

<sup>8</sup> COOMARASWAMY 1983, p. 119.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 126.

<sup>10</sup> Kinsley 2005, p. 46.

<sup>11</sup> DANÉLOU 2002, p. 50.

<sup>12</sup> CLOT 2008, p. 223.

<sup>13</sup> MAZET 1991, *Yoga-Sūtra* I 38.

La frontière entre les arts, la scène et le rêve est ténue : les mondes, avant de renaître<sup>14</sup>, sont suspendus à la pensée du créateur qui, durant son sommeil, rêve à des univers possibles. Ne pouvant tous prendre forme, le souvenir (*shramana*) de ces songes se matérialise dans le corps des nymphes Apsarā, auxquelles sont dévolues la danse des plaisirs esthétiques. Actrices au théâtre des dieux, ce sont les beautés célestes (*surasundari*) dont le corps est en lui-même source de divertissement. Le voile magique – *tiraskarinī*, littéralement « qui dissimule » – qui les recouvre leur confère une invisibilité (*adrishyatva*) dont elles aiment à se jouer et que symbolise également le cercle de feu (*thiruvāsi*) qui nimbe la représentation du Natarāja : « Le Seigneur suprême est habile au jeu (*krīdāpandita*) qui consiste à dissimuler (*pracchādana*) son propre Soi » (*Tantrāloka*, IV 10). Ce voile, identique à celui qui recouvre les mondes, est une œuvre de la *māyā*, la puissance mystique qui fait apparaître les formes et les êtres. La *māyā*, qui sépare le visible du transcendant, présente donc le monde sensible comme une illusion pure dont il est difficilement possible de se défaire, mais qui, une fois dépassée, conduit à la délivrance :

« Cet écran que tu as dressé est diapré d'innombrables images qui peignent le jour et la nuit ; derrière quoi ton siège est tissu d'un prodigieux mystère de courbes, toute brutale ligne droite exclue<sup>15</sup> ».

En définitive, la danse ne se fonde pas sur une extériorisation des formes de la nature ; au contraire, elle cherche à en intégrer les mécanismes, des mécanismes qui ne sont pas visibles et qui engendrent une démarche introspective. Le danseur, « [en percevant] la réalité intérieure des choses<sup>16</sup> », donne à voir la forme sonore des dieux et soulève ainsi la « toile qui sépare du mystère<sup>17</sup> ».

---

<sup>14</sup> Fait suite à la dissolution (*pralaya*) des mondes la représentation de Vishnu endormi sur le serpent cosmique Ananta ; ce repos, propice à la rêverie, s'achève lorsque Brahmā renaît de son nombril et engage à nouveau la création.

<sup>15</sup> TAGORE 1963, p. 106.

<sup>16</sup> DANIELOU 2005, p. 55.

<sup>17</sup> MALLARME 1945, p. 351.

## 2. Bharata-Nāṭyam et poésie visible

En Inde, les théâtres traditionnels sont fortement attachés à la poésie (*kāvya*), domaine qu'ils considèrent comme la forme la plus aboutie de la littérature et dont ils aspirent à restituer les plus nobles aspects à travers la danse. La *kāvya*, outre ses aspects épique et lyrique, inclut également le registre du conte et du théâtre. Le Bharata-Nāṭyam permet une synthèse des arts en tant que poésie visible ou, selon les termes de Dipanker Mukerjee, « poésie en mouvement<sup>18</sup> ». Les danseurs sont semblables à des poètes inspirés (*kavi*), ils acheminent tous les sens du poème et le rendent intelligible :

« [...] L'imagination poétique [...] n'est pas une rêverie errante, mais un moyen d'appréhender et d'interpréter le monde, qui permet non seulement de suggérer un autre ordre de réalité mais aussi de le relier à l'homme par les forces d'émotions qu'il suscite<sup>19</sup>. »

Le corps se charge à lui seul de tout le protocole spectaculaire : « Des objets encombrants, animés ou inanimés, des manipulations diverses, le corps doit jouer le "dedans" et le "dehors" afin de rendre visibles les dieux<sup>20</sup> ». Le Bharata-Nāṭyam suppose une alliance dans le corps de la *nritta*, dimension abstraite et purement ornementale de la danse qui unit des séquences rythmiques, battement des talons au sol, à des positions de mains (*nrittahasta*) décoratives et dénuées de significations. Le frappement de ses pieds concorde avec les percussions, comme le *mridangam*, et avec les syllabes rythmées (*ta, dhi, tom* etc.) que préfèrent le *nattuvaannar* qui dirige le récital de danse et stabilise le *tempo* avec ses petites cymbales (*cipla*). Pendant le récital, toutes les attentions sont portées sur le danseur, malgré la présence des musiciens et du chanteur à proximité de la scène. La danse traditionnelle est pourtant inconcevable sans la musique, *samgīta* ; outre au rythme percussif, elle fait appel au registre instrumental et au chant (*gīta*) :

---

<sup>18</sup> Propos tenus lors de la conférence Natyakala de Chennai en 2001.

<sup>19</sup> AUBOUX 2000, p. 3.

<sup>20</sup> CORVIN 1995, p. 833.

« Ils l’enveloppent étroitement de leurs rythmes, comme pour soutenir ses gestes silencieux. Ils soulignent sa danse, créent à chaque instant l’atmosphère où le geste doit prendre toute sa valeur<sup>21</sup>. »

Le danseur, qui ne chante pas en dansant, développe une expressivité totale sous la forme du mime (*nritya*). Les moyens d’expression mis en œuvre par le Bharata-Nāṭyam, appelés *abhinaya*, regroupent tous les procédés qui confèrent au corps sa présence en scène : le geste, la voix, les artifices ainsi que ses émotions<sup>22</sup>. Dans la gestuelle de ses mains et ses expressions faciales il communique tous les sentiments et les significations ; de cette manière seulement, il véhicule le sens des vers simultanément chantés. La mélodie accentue elle aussi les expressions lyriques du chant et la valeur la gestuelle : « Chacun parle le même récit, selon la voix qui lui est propre<sup>23</sup> ». Les instances de la scène doivent cependant prendre garde à ne jamais rompre la ligne mélodique qui soutient le poème et stabilise toute la situation dramatique : « La poésie, la métrique et la mélodie tissent, dans leur propre temps des tensions fluctuantes et mobiles entre elles, qui joue avec l’armature fixe du cycle rythmique<sup>24</sup> ». La musique de danse carnatique fluidifie le poème, elle recherche son unité et sa continuité, envisageant « l’écoulement de l’huile comme modèle pour le flux musical<sup>25</sup> ».

Le langage symbolique des mains, *mudrā* ou *hasta*<sup>26</sup>, provenant des postures du Yoga et des attitudes de la statuaire, est commun à tous les théâtres dansés traditionnels : il renoue avec les pouvoirs de la parole silencieuse. Déclinés en significations diverses et variées, les *mudrā* sont de véritables mots « manuels » qui suivent le texte dans sa narration et peuvent tout exprimer : les dieux et les démons, les situations, les idées, les pensées et les perceptions. Dans une scène qui demeure vide, le danseur trace « le dessin des contours de l’univers<sup>27</sup> » ; il est, le temps de la représentation, en dehors de lui-même, « en exil<sup>28</sup> ». Ce ballet qu’il effectue, au-delà du visible, laisse une empreinte et un souvenir, comme des sillons creusés

---

<sup>21</sup> DAUMAL 2009, p. 58.

<sup>22</sup> Successivement *āṅgikābhinaya*, *vācīkābhinaya*, *āhāryābhinaya* et *sāttvikābhinaya*.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 69.

<sup>24</sup> AUBOUX 2000, p. 2.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 4.

<sup>26</sup> Le lexique *mudrā*, du sanskrit « sceau », consiste dans les faits à sceller une action.

<sup>27</sup> VINSONNEAU 2002, p. 143.

<sup>28</sup> LEGERET 2004, p. 105.

dans la scène : la parole silencieuse, détruite aussi rapidement qu'elle est créée, qui se réinvente sans cesse, fait voir les capacités poétiques du corps, sorte de palimpseste :

« Détruis, car toute création vient de la destruction [...] Car toute construction est faite de débris et rien dans le monde n'est nouveau que les formes. Mais il faut détruire les formes<sup>29</sup>. »

Alliant une intériorité sculpturale avec une extériorité musicale, le corps en scène se dématérialise, se faisant par-là même le point de rencontre des arts. Aussi, loin de donner une forme à leurs dieux, le danseur et ses musiciens mettent la scène dans un état de substances, en affirmant en quelque sorte la présence divine. Les musiciens, selon les morceaux, jouent différents *raga* ; ces derniers, apparentés à des « colorations », doivent faire naître la saveur subtile du *raga* (*raga bhāva*) et idéalement mener le son à des propriétés mélismatiques dans le corps. Dans son traité intitulé *Abhinaya-Darpana*, Nandikeshvara résume le cheminement intérieur de la danse qui doit elle aussi, du dehors au dedans, donner naissance au *bhāva* dans le corps. Dans le contexte dramatique, le *bhāva* transmet un état psychologique que le danseur fournit grâce aux vertus de ses signes immédiats, les signes de son intériorité que les spectateurs interprètent comme des sentiments précis (*rasa*). Répertoriés au nombre de neuf<sup>30</sup>, ils figurent, entre autres, la colère du démon, les yeux fermés du recueillement, la souffrance, la peur etc. Toute cette gamme forme dans sa psyché une sorte de matière malléable dans laquelle puise le danseur afin que les émotions parviennent à son visage et sculptent ses traits. Dans le *Théâtre et son double*, Artaud évoque les fruits d'une intériorité active et la nécessité du repli en soi dans la forme orientale : « Plus le jeu est sobre et rentré, plus le souffle est large et dense, substantiel, chargé de reflets<sup>31</sup> ». Ces « reflets », perceptibles comme œuvres de son esprit (*mana*) attestent de ses qualités expressives et sont le fruit la *manodharma*, son imagination : « [Elle] suscite des forces vives et

---

<sup>29</sup> SCHWOB 2003, p. 7.

<sup>30</sup> Huit principaux *rasa* sont reconnus dans le *Nāṭya-Shāstra* : érotique (*shringāra*), comique (*hāsya*), pathétique (*karuna*), colère (*raudra*), héroïque (*vīra*), dégoût (*bībhatsa*) peur (*bhayānaka*), merveilleux (*adbhuta*). On y ajoute souvent le paisible (*shānta*) qui représente les sentiments dans leur totalité.

<sup>31</sup> ARTAUD 1964, p. 200. Artaud découvre le théâtre de Bali en 1931 grâce aux spectacles de la troupe Peliatan, reçue à Paris au moment de l'Exposition Coloniale, laquelle lui inspira en partie la rédaction du *Théâtre et son double*. Mais ces spectacles ne peuvent toutefois être envisagés comme des expressions pures du théâtre balinaise, au sens où elles furent adaptées à une audience occidentale.



spontanées de l'imagination telles qu'elles jaillissent au plus intime de chacun<sup>32</sup> ». De son côté, le musicien, afin de donner corps à son art, se sert des « ornements », *gamaka*, qui ajoutent à la note de nombreuses nuances. Le *gamaka* et la *manodharma* présentent le cœur ouvert des artistes, au paroxysme de la création, ils font naître des images mentales et restituent ainsi l'illusion d'une vie interne.

Dans un espace qui apparaît comme dans sa propre intériorité, la danse cherche à manifester dans le corps certains moments d'immobilité, où le temps serait en suspension et où la tension serait à son comble, ce que la musique indienne parviendrait à figer symboliquement : « La musique orientale vise avant tout à sculpter dans la durée une succession de *moments de silence*<sup>33</sup> ». Ensemble, acteurs, musiciens et chanteurs aspirent à une forme de plénitude dans le silence où la simultanéité des rythmes et des mouvements, en ne faisant qu'un, retransmettrait la multiplicité du son. Le *mārgam*, ensemble chorégraphique des récitals de Bharata-nāṭyam retrace le mouvement de la vie et reproduit une sorte de parcours initiatique du soi : la danse et la musique sont vécues dans un corps qui tente l'infini dans sa multiplicité, retrouvant de cette manière le silence des origines. Plus encore, les danseurs et musiciens expérimentent ensemble le son créateur et parviennent à sa forme la plus minimale, *nāda-brahmā*, le son de Brahmā que seule la poésie pourrait atteindre.

### 3. Le corps en scène et la résonance poétique

Dans son commentaire du *Nāṭya-Shāstra*, Abhinavagupta<sup>34</sup> envisage le *rasa* comme la source du théâtre, il désigne alors selon son sens étymologique la « saveur à goûter » du théâtre. Le Bharata-Nāṭyam lui-même, grâce au fruit (*phala*) des actions poétiques du corps, aboutit au *rasa*. Il apparaît dans ce dernier comme une expression poétique pure, dans toute son entièreté, qui se manifeste à la scène et perdure après elle, ce que soutient le *Sāhitya-Darpana*<sup>35</sup> de Vishvanātha Kavirāja : « La Poésie est une Parole dont une Saveur est

---

<sup>32</sup> AUBOUX 2000, p. 3-4.

<sup>33</sup> DAUMAL 2009, p. 51.

<sup>34</sup> Entre les X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, Abhinavagupta est le plus prestigieux des représentants du shivaïsme du Cachemire. Maître de yoga, de poésie et de dramaturgie, il rédige le commentaire du *Nāṭya-Shāstra*, *Abhinavabhāratī*.

<sup>35</sup> Le « Miroir de la Composition », *Sāhitya-Darpana*, est un traité poétique du XIV<sup>e</sup> siècle.

l'essence »<sup>36</sup>, qui résume en outre le théâtre à une expérience esthétique. Cette saveur procure la connaissance d'un état de conscience donnant naissance à une joie profonde et « surnaturelle » (*lokottara*) qui se diffuserait de la scène aux spectateurs : « Et s'il arrive alors que la Poésie fasse verser des larmes, c'est qu'alors elle liquéfie l'âme »<sup>37</sup>. L'apparition du *rasa* requiert de toutes les instances une visualisation intérieure des états qui la manifestent, une participation active aux éléments de la scène dépeints au-dedans et au dehors du corps : il participe à une union simultanée des sons et des sens du poème, des corps de la scène, des musiciens et des spectateurs ; en tant que corps de la poésie, il accompagne dans un mouvement commun à la « gustation de soi-même ». Mais la relation entre le danseur, son personnage et les spectateurs est plus obscure : le *rasa* ne se cache ni dans le drame qui est dépeint ni dans le héros, ni même dans les gestes du danseur qui en prend les traits ; ce dernier fait voir dans sa propre personne la forme essentielle du héros et se place en même temps dans la position du spectateur<sup>38</sup>. La scène fait expérimenter à chacun une profonde altérité qui inverse totalement les rôles : tandis que le spectateur se réalise comme héros du drame, que le danseur devient spectateur et que le personnage, véhicule de la pensée poétique, devient acteur, son unité opère : « Son cœur devient alors comme un miroir limpide<sup>39</sup> ». Son opération, agissant dans le prisme du *rasa*, crée des mondes en miroirs (*darpana*) qui se donnent en réflexion. À cet instant, la scène les renferme et les contient tous : identique au cosmos, elle est « tissu, trame tissée, lignes qui se croisent et s'entrecroisent<sup>40</sup> » dans laquelle la résonance du corps est complète. Ces images furtives du corps en mouvement, mêlées à ses émotions, créent un ensemble de résonances (*dhvani*) qui ébranlent son monde intérieur et le transforment imperceptiblement : « le corps parle à travers les siècles passés<sup>41</sup> ». La scène est en elle-même un « espace du dedans » où se déploie une tension permanente entre le corps et la danse, associés à des formes et à des mouvements, et la poésie, à des sons et des sens. Le Bharata-Nāṭyam, en donnant à voir toutes les subtilités de la poésie, tente, comme le faisait Rājānaka Kuntaka dans son traité

---

<sup>36</sup> BALLANTYNE, MITRA 1994, *Sāhitya-Darpana* I 3.

<sup>37</sup> DAUMAL 2009, p. 81.

<sup>38</sup> BALLANTYNE, MITRA 1994, *Sāhitya-Darpana* III 50.

<sup>39</sup> BANSAT-BOUDON 1998, p. 19.

<sup>40</sup> CLOT 2008, p. 224.

<sup>41</sup> *Idem*.

poétique *Vakrokti-Jīvita*<sup>42</sup>, de mettre en œuvre le langage équivoque de la poésie, comme une condition de son apparition et de sa présence. Le langage de la scène, dont les formes doivent être voilées et les sens métaphoriques, trouve un refuge pérenne dans le déséquilibre et, grâce au corps, révèle la réalité trouble de son espace : « Art qui inquiète, séduit comme vrai derrière une ambiguïté entre l'écrit le joué, des deux aucun<sup>43</sup> ».

---

<sup>42</sup> Traité poétique qui cherche à définir les principes du langage *vakrokti*, littéralement la « diction courbe ».

<sup>43</sup> MALLARME 2003, p. 222.

## Bibliographie

- ARTAUD 1964 : A. ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- AUBOUX 2000 : J.P. AUBOUX, *Aruna Sairam Padam, le chant de Tanjore*, Paris, Ocora Radio France, 2000.
- BALLANTYNE, MITRA 1994 : J.R. BALLANTYNE, P.D. MITRA, *The Sahitya-Darpana or Mirror of Composition of Viśvanātha*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1994.
- BANSAT-BOUDON 1998 : L. BANSAT-BOUDON (éd.), *Théâtres indiens*, Paris, EHESS, 1998.
- BANSAT-BOUDON 1992 : L. BANSAT-BOUDON, *Poétique du théâtre indien Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, École Française d'Extrême-Orient, n°169, 1992.
- CLOT 2008 : G. CLOT, *L'Inde au corps*, Paris, Éditions Accarias, 2008.
- COOMARASWAMY 1983 : A.K. COOMARASWAMY, *La danse de Çiva*, Paris, L'Harmattan, 1983.
- CORVIN 1995 : M. CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995.
- DANIELOU 2002 : A. DANIELOU, *L'Érotisme divinisé*, Éditions du Rocher, 2002.
- DANIELOU 2005 : A. DANIELOU, *Approche de l'hindouisme*, Paris, Kailash, 2005.
- DAUMAL 2009 : R. DAUMAL, *Bharata L'origine du théâtre La poésie et la musique en Inde*, Paris, Gallimard, 2009.
- GROSSET 2010 : J. GROSSET, *Bharatiya Natya Castram V1, Part 1 : Texte Et Variantes, Table Analytique (1898)*, Breinigsville, Kessinger Publishing, 2010.
- KINSLEY 2005 : D. KINSLEY, *Hindu Goddesses Vision of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*, Delhi, Motilal Banarsidass, 2005.
- LEGERET 2004 : K. LEGERET, *La gestuelle des mains dans le théâtre dansé indien*, Paris, Geuthner, 2004.
- LEVI 1963 : S. LEVI, *Le théâtre indien, Tome I*, Paris, Collège de France, 1963.
- LUSTI-NARASIMHAN 2002 : M. LUSTI-NARASIMHAN, *Bharatanāṭyam la danse classique de l'Inde*, Paris, Adam Biro, 2002.
- MALLARME 2003 : S. MALLARME, *Igitur Divagations Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003.
- MALLARME 1945 : S. MALLARME, *Crayonné au théâtre*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1945.
- MAZET 1991 : PATAÑJALI (trad. F. Mazet), *Yoga-Sutras*, Paris, Albin Michel, 1991.
- TAGORE 1963 : R. TAGORE (trad. A. Gide), *L'Offrande lyrique (Gitanjali)*, Paris, Gallimard, 1963.

VARENNE 2002 : J. VARENNE, *Dictionnaire de l'hindouisme*, Paris, Éditions du Rocher, 2002.

VINSONNEAU 2002 : G. VINSONNEAU, *L'identité Culturelle*, Paris, Armand Colin, 2002.

SCHWOB 2003 : M. SCHWOB, *Le Livre de Monelle*, Paris, Éditions du Boucher, 2003.