

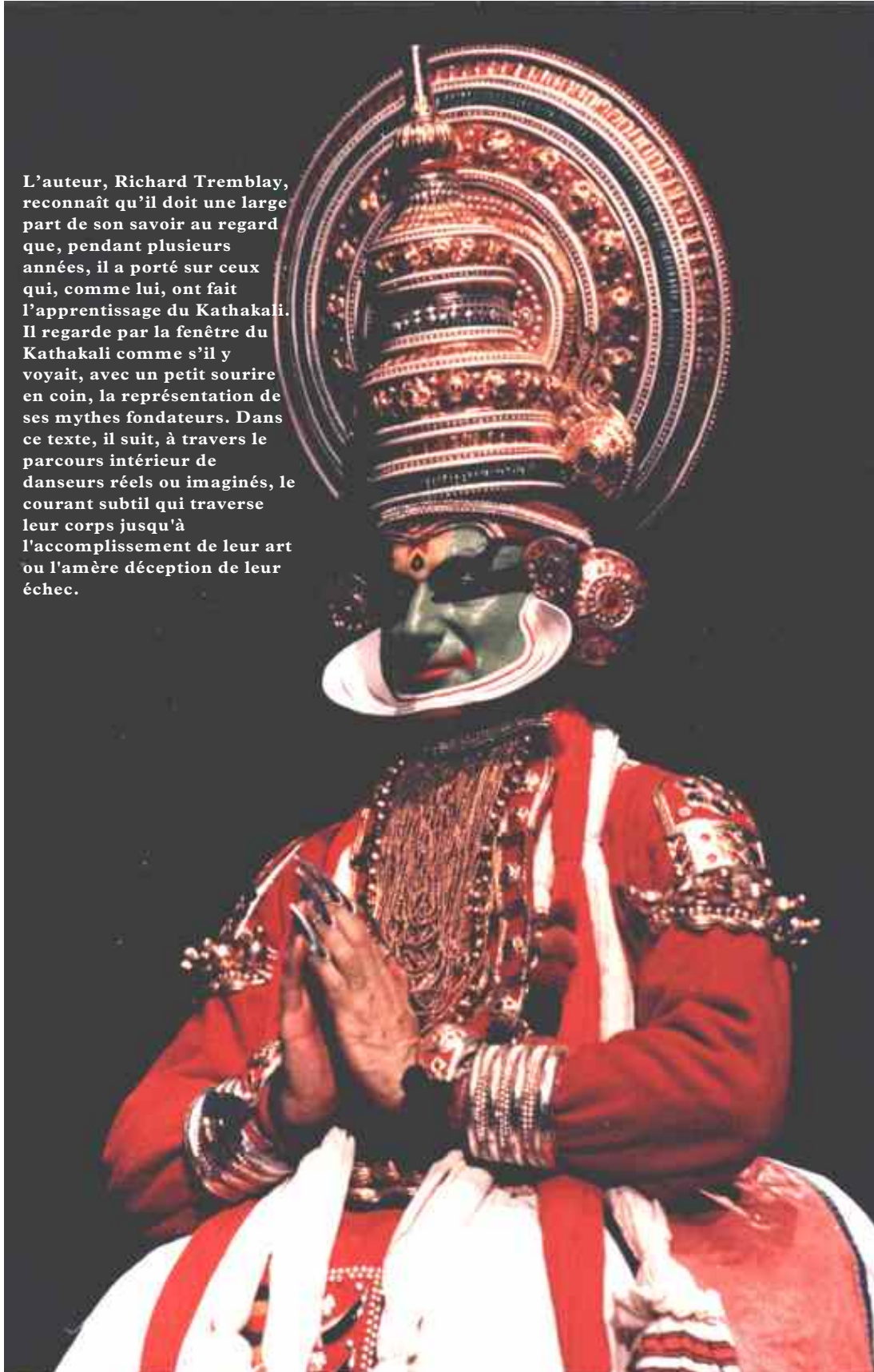


INITIATION À LA  
PRATIQUE DE LA DANSE  
EN INDE (\*)

*par Richard Tremblay*

© Richard Tremblay 1981

L'auteur, Richard Tremblay, reconnaît qu'il doit une large part de son savoir au regard que, pendant plusieurs années, il a porté sur ceux qui, comme lui, ont fait l'apprentissage du Kathakali. Il regarde par la fenêtre du Kathakali comme s'il y voyait, avec un petit sourire en coin, la représentation de ses mythes fondateurs. Dans ce texte, il suit, à travers le parcours intérieur de danseurs réels ou imaginés, le courant subtil qui traverse leur corps jusqu'à l'accomplissement de leur art ou l'amère déception de leur échec.



There is no wise maxim, no learning, no art or craft, no device, no action that is not found in the drama.

Brahmâ

(*The Natyashastra*, Ghosh, I, 116.)

## L'ÉVEIL

The main aim of Indian drama is more positive and less therapeutic (as that of Aristotle's conception of drama): not merely the cure of the spectators distress but his establishment in harmony not so much with himself as with the universe. The plays are thus in their inspiration musical and their music is regarded as essentially that of the spheres.

(Wells: 1964, XVI)

### Le massage

Tous les jours, à trois heures du matin, Gopala se rend sur la colline pour les séances de massage. — Il y a déjà un mois qu'elles ont commencé et elles vont durer, avec la relâche de juillet-août, jusqu'en octobre. Il pleut, les nuits sont fraîches, c'est la saison des pluies: le temps idéal pour assouplir le corps. Gopala allume sa petite lampe à l'huile, enroule sa natte et se rend aux latrines comme il est nécessaire de le faire avant le massage. Puis, il revient à sa chambre, jette un peu d'eau sur son visage et sort en vitesse emportant avec lui un flacon rempli d'huile d'arachide.

Le pavillon de gymnastique se trouve à quelque cent cinquante mètres. Gopala y rejoint deux camarades, de jeunes *brahmanes* d'environ treize ans, qui ont déjà fixé leur pagne et commencé à étendre l'huile d'arachide sur leur ventre et leurs muscles. Lorsqu'ils ont complété les préparatifs, les garçons se rangent en ligne d'un côté de la grosse lampe à l'huile et attendent que Gopala, leur aîné, les y rejoigne.

Après le préambule des salutations, ils entreprennent les exercices que les Nayar leur ont légué à travers les arts martiaux. Les bras repliés, les poings fermés, imaginativement, l'un sur le bouclier, l'autre sur l'épée, les trois néophytes s'entraînent à l'unisson en martelant avec leurs pieds le plancher de pierre. Souvent, ils replient les jambes pour les

tendre aussitôt en projetant le corps en avant dans l'attitude du guerrier qui s'apprête à charger l'ennemi. Ils pivotent sur la droite, sur la gauche; leur corps s'abaisse et, au sol, ils effectuent des mouvements en rond. Ils se relèvent, font tourner leurs bras comme une vrille, à l'endroit, à l'envers, puis en ovale ou en huit sautant ou pivotant dans tous les sens. La succession des figures que dessinent les bras, les jambes et le tronc arrive à son point culminant et, en position renversée, les mains en appui, le corps triomphe symboliquement de l'inertie. Le dernier *namaskar* (salutation) termine ce groupe imposant d'exercices effectués en moins de dix minutes!

Détrempé par l'huile et la sueur, attentif à ses deux camarades près desquels il vient de se placer comme au sommet d'un triangle, Gopala pose ses pieds à une distance qui les sépare l'un de l'autre d'au moins quatre fois leur longueur et les renverse sur leur bord extérieur en repliant les orteils sur le plancher. En plié, les pouces accrochés à son pagne, Gopala s'applique à creuser le dos au niveau des reins, modelant son corps à l'image même du danseur dont il éprouve, avec surprise, le premier vertige. Mais l'apprentissage ne fait que commencer — il sera long encore avant que ce petit corps maintenant tordu par l'effort ne s'abandonne un jour au sens de son mouvement et de sa présence.

Di-ta-ta-ta, Di-ta-ta-ta... Gopala récite la formule mnémotechnique qui commande le travail des pieds. Di-ta-ta-ta: Cent, cent cinquante, deux cents fois... La sueur ruisselle sur son front, sur sa poitrine; son corps fléchit mais le maître bat encore le tempo sur la pierre, de plus en plus fort et de plus en plus près de ses pieds, en insistant pour que les pas soient marqués toujours avec autant de force. Gopala a-t-il reçu un coup de bâton sur les genoux qu'il ne pliait pas assez dans l'effort ultime employé à marteler le plancher de pierre? Ses jambes sont devenues insensibles à la douleur et répondent d'instinct au rythme toujours plus rapide qui, à dessein semble-t-il, est en train de le briser.

À la fin de l'exercice lorsqu'il s'arrête presque à bout, Gopala emploie le reste de ses énergies à camoufler le tremblement de ses jambes. Son regard tombe sur la natte où son corps pourrait être étendu,

déjà, sous le toucher qui pénètre avec art dans les muscles chauds et poreux. — Que faudra-t-il faire encore pour mériter le repos? Sans attendre, il commence les cinquante bonds, longeant les murs de la salle dans le sens des aiguilles d'une montre en faisant pivoter les bras dans le même sens autour de l'axe des épaules puis en repliant à chaque saut les jambes jusqu'à ce que les pieds se joignent et touchent aux fesses. Quand le périple se termine devant la natte, Gopala s'y laisse choir, s'aidant avec les mains pour ne pas s'effondrer aux pieds du guru.

Le maître se retient à une barre d'acier pour éviter d'écraser l'enfant étendu sous lui. Ses pieds glissent autour du cou, des épaules, des bras; sur les omoplates, le dos et les cuisses. Ils collent aux muscles mais lorsque la pression qu'ils y appliquent devient trop forte, ils glissent et s'abattent dans un clappement sur le plancher de pierre. Les jambes arquées, les pieds appuyés au mur, les genoux posés sur deux coussinets de jonc, Gopala sent ses reins ployer sous le poids du maître qui ne se retient bientôt presque plus à la barre: la phase cruciale du massage vient d'être amorcée. Les jambes se raidissent pour appuyer plus fortement au mur pendant que le bassin est littéralement moulé au niveau des hanches et des reins. Gopala voudrait hurler tant il craint que ses vertèbres se brisent — Tout au plus étouffe-t-il quelques sanglots au fond de sa gorge en attendant que le maître, en le touchant du rebord du pied, lui commande de se retourner. Un long moment s'écoule encore pendant lequel un sillon de plus en plus profond se creuse à la base de son dos. À côté de lui, le cadet a gémi plus d'une fois.

Gopala relâche enfin les muscles et ferme les yeux pendant qu'un finissant, venu à la relève du maître, termine le massage. L'apprenti-masseur transmet au corps docile et fatigué une impulsion de calme et de tendresse: les petits mouvements circulaires qu'il trace sur la poitrine sont réguliers et dépourvus de rudesse; la pression qu'il y exerce est légère, mesurée, suivant en cela les instructions du maître. Il parcourt ainsi le corps jusqu'aux pieds qu'il prend entre

les siens pour les forcer à toucher le plancher et les relâcher ensuite comme un roseau qu'on aurait tendu d'abord en l'inclinant jusqu'au sol, puis il termine avec un massage du front, des yeux, des commissures et du cuir chevelu.

Gopala ouvre les yeux: les premières lueurs du jour paraissent à travers l'ouverture principale du pavillon où le maître se tient, silencieux mais vigilant. La séance de massage s'achève avec les figures de gymnastique, voire d'acrobatie, que le disciple exécute comme le jeune virtuose occupé à vérifier les possibilités de son instrument. Puis, Gopala enroule la natte alourdie par l'huile et la sueur, s'incline avec le respect qu'il doit à son maître et court vers la rivière où, s'acquittant des rites quotidiens du *brahmane*, il entre peu à peu en faisant ses ablutions.



The morning sea of silence broke into ripples of bird songs; and the flowers were all merry by the road side; and the wealth of gold was scattered through the rift of the clouds while we busy went on our way and paid no heed.

At last, when I woke from my slumber and opened my eyes, I saw thee standing by me, flooding my sleep with thy smile. How I had feared that the path was long and wearisome, and the struggle to reach thee was hard!

Gitanjali, XLVIII

(Tagore: Karkara, dir, 1973)

"Attracted by the fire (of the lamp) and the weird call of the drums, grey shapeless crowds draw together and hang in trance like emotion on the small stage, where colourful events of all the three worlds are unfolded" Aline Boner

(Iyer: 1955, 35)

As the conclusion of *Suddha Maddala*, as this first rhythmic prelude is called, two men come on to the stage and hold up a curtain. It is about 12 feet in length and 8 feet in width; it is generally made up of rectangular pieces of satin or silk of different bright and deep colours, and a large full-blown lotus is very often found embroidered in the centre. Invocatory verses in honour of the deities are sung and prayers are offered for the successful conclusion of the play. The dancers execute a devotional dance (*Todayam*) behind the curtain.

(Iyer: 1955, 36)

## Les préliminaires

Les musiciens arrivent sur le promontoire de terre recouvert d'une toile épaisse où les danseurs fouleront le sol pendant toute la nuit. Le soleil vient de se coucher. Une centaine de personnes sont déjà assemblée autour de la scène improvisée.

Au roulement des percussions, lorsque leur martellement ou leur tintement se répand sur la campagne pour annoncer le début de la représentation, les spectateurs pénètrent par tous les côtés dans l'enceinte du temple. Venu du village voisin pour ses débuts à la scène, Çashi est arrivé depuis plusieurs heures et s'est dissimulé dans un coin de la hutte qui sert de "green-room". Il dansera, dans un préambule à la représentation avant l'entrée de ses aînés et de ses maîtres, sans costume ni maquillage, le torse nu, caché des spectateurs par un épais rideau.

Lorsque le *maddalam*, le *chenda* et les *ellatalam* entament la courte pièce de conclusion terminant le *keli*, Çashi et son compagnon ont un sursaut. — Ils ont entendu l'annonce de leur entrée mais ils attendent un signe de l'*ashan* qu'ils n'ont pas quitté un seul instant depuis une heure. Au moment choisi par le maître, les deux garçons se précipitent à ses pieds sur lesquels ils posent les mains à tour de rôle puis se relèvent, comme au garde-à-vous, prêts à rejoindre les musiciens sur la scène de terre battue. L'*ashan* se retourne un peu de côté pour cracher sa chiquée de feuilles de bétel et de tabac, pose à la dérobée les mains sur la tête des garçons et, avant qu'ils ne prennent congé, articule le mot "*champa*" qui leur rappelle un moment de l'exécution du

*todayam* que, d'habitude, ils trouvent difficile.

Derrière le rideau qui le cache du public, Çashi éprouve de la peine à reconnaître une musique sur laquelle il a dansé plus de cent fois. Le *bhagawatar* et les musiciens sont des artistes célèbres. Le *todayam* n'est pour eux qu'un simple exercice de réchauffement, mais le déploiement de leur technique et la justesse du *talam* effraie Çashi à ce point que sa mémoire s'en trouve affectée. Comment, à quinze ans, pourrait-il coordonner ses mouvements et ses pas pour égaler la précision de ces maîtres! Avant la cérémonie des révérences dont il doit s'acquitter à leur intention, Çashi jette un coup d'oeil sur son camarade et voit qu'il tremble lui aussi sur ses jambes!

En commençant par le *maddalam*, les garçons touchent un à un les tambours et les cymbales en portant chaque fois les mains à leur front. Puis ils se rejoignent, le plus près possible l'un de l'autre, face au *bhagawatar*. Les pieds rapprochés, les jambes légèrement pliées et les mains jointes, ils ferment les yeux encore un instant pendant que le prologue musical s'achève, peu avant que ne résonne le "Ki-ta-ta-ki-dhim-dham", au rythme duquel ils se mettent en mouvement.

Après le *champata*, le *muryatanta*, les deux premiers *kalasham* et les figures qui amorcent brillamment la pièce, Çashi peut reprendre son souffle et évaluer les premiers moments de sa performance. Il n'a fait qu'exécuter des pas accompagnés de mouvements des mains et des yeux, sans s'attacher à l'expression ou aux *rasa-s* — le *todayam* est de forme *nrtta*. Comment pourrait-il exécuter une pièce faisant appel à l'expression de sentiments quand une si grande confusion règne en lui? Le *todayam* lui suffit, croit-il, à l'instant où le *bhagawatar* relaie les danseurs avec un *padam* et l'art magistral dont il sait s'envelopper. Çashi, maintenant plus libre de ses mouvements, pose les pieds à tour de rôle en avant et en arrière, quatre fois seulement à chaque *talavatam*.

Puis, ce sont des figures dont la plupart, répétitives, se limitent à quelques pas et se succèdent les unes aux autres sans plus de développement. Çashi s'abandonne aux rythmes lents ou moyens, éprouvant pour la première fois le plaisir indicible de la danse. Marquer le pas, poser le talon, glisser le pied vers

l'avant ou vers l'arrière; sauter, retrousser le gros orteil ou frapper le sol avec la palme du pied qu'on éloigne sur le côté avant de le ramener en le traînant vers soi; lancer la jambe en la projetant vers l'avant le plus haut possible; changer les *mudra* d'*ardachandra* à *mudrakya*, à *ardachandra*, à *mudrakya*... A un peu plus de la moitié de la pièce, après un autre Ki-ta-takidhim-dham, se trouve le *champa*. En se rappelant l'avertissement de l'*ashan* avant la répétition, Çashi en comprit l'intention en se frottant précisément à l'épine dont on l'avait prévenu. Au sommet de la pièce, il a suffi d'escamoter quelques syllabes de la longue formule mnémotechnique, qui, du début à la fin du *todayam* dure plus de trente minutes, pour que le pied, dont chaque mouvement avait jusqu'ici répondu à une syllabe, hésite tout à coup et se pose dans le vide.

Çashi a cru un moment à la catastrophe avant que les *ellatalam* ne viennent à sa rescousse en se faisant plus sonores et plus claires dans le découpage des séquences musicales. Ébranlé par l'incident qui a marqué son exécution, il entame enfin le *champâri* à six *matra* puis la finale de la pièce. Ses mouvements et ses pas se sont durcis d'instinct comme pour éviter une seconde faiblesse. Son exécution n'a plus la belle fluidité de tout à l'heure; son corps s'est réfugié dans la perfection technique, la répétition mécanique.

En terminant la pièce, Çashi et son camarade se retournent vers les musiciens pour le dernier *namaskar*, puis, en coup de vent, quittent la scène dont il leur semble avoir été pour plus de trente minutes les personnages clandestins. Sans doute, ont-ils représenté la Création se déroulant, à l'insu de l'homme, derrière le rideau du visible, mais l'émotion d'une première expérience les a secoués trop fortement pour qu'ils comprennent le sens d'un geste de toutes façons hors de leur portée.

\* \* \*

## LES PREMIÈRES ÉVIDENCES

PURAPPÂD...

With a flourish of drums and the sound of the conch, the curtain is lowered half way, revealing the two dancers under a colourful canopy. Two peacock fans and câmarâs (fly whisks) are held up by their sides. They appear like a celestial pair partially obscured by cloud curtains. Their eyes and brows being an enchanting dance, punctuated with graceful bodily flexions. The footwork, hand gestures and eye-movements are very elegant and sparkling; the rhythmic coordination established between these and the drumming is perfect.

(Iyer: 1955, 36-37)

### Grâce, beauté et éternité

Après la brève cérémonie quotidienne où gurus et étudiants se rassemblent sous la protection de Saraswati, Vijaya entre en *kalari* pour la longue séance d'entraînement de l'avant-midi — Il y répète le *todayam*, le *purappâda* et le *pakuti-purappâda*. En une seule période de deux heures, interrompue deux fois pour lui permettre d'aller uriner ou d'avalier quelques gorgées de *chekkuveltam*, il exécute avec ce qu'il est en mesure de comprendre de son art tous les pas et toutes les figures de la danse regroupés en un seul bloc de trois pièces.

Sous l'oeil attentif d'un ou de plusieurs *ashan*, ou de finissants qui les remplacent à l'occasion, pas le moindre oubli, pas la moindre faute qui ne soient relevés avec un sens aigu de l'exactitude — imprégné de gravité, sinon de sévérité, la plupart du temps. Aujourd'hui, Vijaya a décelé dans l'interprétation des musiciens au *chenda* et aux *ellatalam* quelques erreurs auxquelles il a dû s'adapter en abrégeant des pas. Entre les classes, les danseurs ne manqueront pas de railler ces musiciens sans expérience.

Avec la fin de ces pièces de formes *nrta* et *nrtya*, le petit ensemble des percussions se tait. Les finissants prennent la relève des plus jeunes musiciens pour accompagner un groupe de danseurs initiés depuis quelques années à la forme *nâtya*. Vijaya aimerait bien assister à la répétition mais son temps doit être employé autrement à la *kalari* voisine. Après une autre gorgée de *chekkuvellam*, il quitte le pavillon en évitant les compagnons bavards avec qui il flâne d'habitude entre les classes.

An actor is judged not by his extensive knowledge of the various *mudras* and movements alone; "the mere excellence of his drill" is not in itself considered a distinction. Many a reputation has been wrecked by the fatal verdict of "lacks in *bhângi*"; *bhângi* is grace or beauty.

(Iyer: 1955, 97)

Assis derrière la petite table où il a posé le bâton rustique avec lequel il frappe le bois ou la pierre pour donner le *talam*, le guru de Vijaya taille une noix d'arec qu'il enrobe avec un peu de tabac dans une feuille de «bétel». Pendant que ses disciples présentent leurs respects sous la forme d'un *namaskar*, il enfouit la feuille dans sa bouche et referme la petite boîte métallique sur ses provisions d'épices et de tabac.

Vijaya et ses camarades forment une ligne à l'attention devant le maître, à l'affût du mot ou du geste qui leur indiquera quel morceau ou quel exercice entamer. Les joues gonflées par la salive qu'il retient dans sa bouche pour la laisser imbiber le bétel, l'*ashan* entretient ses disciples de la grâce avec laquelle ils exécuteront dorénavant le *todayam* et le *purappâda*. Dans le *purappâda*, en particulier, l'expression faciale est fluide, rendue sans effort pour mieux exposer le sentiment d'amour et la tendresse du berger Krishna; les mouvements du corps s'inscrivent dans un ensemble de lignes dont la sinuosité ne doit jamais être brisée par un mouvement brusque ou trop énergique; les pas, tout en se conformant rigoureusement au *talam*, s'effacent devant le rythme et le sentiment sans lesquels la danse n'est qu'une suite mécanique de figures et de mouvements.

Vijaya s'abreuve aux paroles de l'*ashan* écoutant les mots, à demi articulés à cause du *supari*, qui lui parviennent comme une musique. Parfois, l'*ashan* se tait. Dans ces intervalles dont la place et la durée sont mesurées, il insère un cube de silence tout plein de présence et de lumière. Se posant à d'autres moments sur un genou mal orienté ou un coude trop bas, le toucher du maître pénètre jusqu'à l'âme pour y éveiller le *Nâta-râjâ* pendant que Vijaya passe dans le mouvement capricieux de la plume soutenue par l'instant fragile et le jeu infini de son vol.

Au pavillon voisin, d'autres garçons répètent *ilakîyattam*, *churippu* et *kalâsham*. Les sept *churippu* sont repris cinquante fois chacun sur des rythmes successivement lent, moyen et rapide. Le mouvement circulaire de ces figures donne à leur corps l'aspect d'une double roue dont les jantes superposées seraient le tronc et les bras. Vijaya ferme les yeux et entrevoit le processus derrière la longue répétition des *churippu*: en

perdant une à une ses résistances, le corps s'oublie et se fond avec le mouvement.. Ainsi dépossédés, les adeptes s'élancent dans les six figures d'*ilakîyattam* et la ronde des *kalâsham*. Parfois, le processus est entamé avec les *ilakîyattam* mais toujours il garde bien en vue le "sommets" d'où la profusion des manifestations corporelles acquiert, dans la dizaine de minutes qui précèdent la fin de la séance d'entraînement, son unité et sa densité.

Dans le noyau de ces quelques minutes, le jeune danseur peut déjà contempler le grain minuscule où la danse est enfermée dans la totalité de ses manifestations et l'intensité de son expérience. Bientôt entraîné dans le mouvement d'une spirale, il dérive vers ce point – pour le moment, encore hors de lui – pendant que le guru veille et préserve dans le temps un lien nécessaire. À travers cela même, s'invente un langage où le mot est jeté comme le brin d'herbe sur le brasier alors que naît et grandit le lien indestructible et fécond qui unit entre eux, *ashan* et *shishya*. Vijaya n'a jamais discuté de son expérience profonde de la danse et jamais, sans doute, en éprouvera-t-il le besoin après l'instant unique qu'il aura vécu en présence du Guru.

À la fin de la séance, peu avant midi, les jeunes danseurs accourent vers le maître pour lui rendre un hommage dont l'empressement, semble-t-il, tient tout autant de leur sensation de faim que de leur sentiment filial. Vijaya s'est avancé avec moins de précipitation et, derrière ses camarades, profite de la gerbe de leur *namaskar* pour dissimuler une fleur dont la couleur et le parfum ne peuvent être perçus que par celui-là qui les reçoit. Comme le maître s'engage, en sortant du pavillon, sur le sentier qui mène à sa case Vijaya le rejoint, sur sa droite immédiate, au rang du premier disciple. Le *guru* en profite, incidemment, pour donner ses instructions sur la représentation du lendemain et annoncer à Vijaya un premier rôle d'importance. Mais quel héros de la *Mahâbhâ rata*, du *Ramayâna* ou des *Purana* ira-t-il personnifier? Vijaya l'ignore, un peu inquiet à l'idée que, selon l'usage, il ne le saura peut-être pas avant le jour de la représentation. En suivant le maître jusqu'à sa case, cependant, Vijaya apprend avec soulagement qu'on lui confiera un *strî-vesham*. Puisqu'il n'a

travaillé, jusqu'ici, que les personnages de *Sîta* et de *Pancchâli*, il n'aura qu'à repasser une dizaine de *padam* pour se préparer de façon convenable et, peut-être, se faire remarquer dans une distribution pourtant prestigieuse composée presque uniquement d'*ashan-s*. En entrant dans la petite chambre du guru, Vijaya espère davantage encore: se voir initier à deux ou trois secrets d'un art qui a fait la renommée de son maître. Mais pour écarter de l'esprit du disciple cet excès de témérité, l'*ashan* ne lui permet, ni de s'asseoir, ni même de prendre une gorgée d'eau; il soulève sa natte, en sort

une poignée de *paîsa-s*, les lui remet et lui ordonne d'aller jusqu'au village pour en rapporter quelques feuilles de bétel.

#### BÉTEL

Mélange de feuilles d'un poivrier exotique, de tabac, de noix d'arec. *Mâcher du bétel.*

Petit Robert



“... an art that transcends words, something that is silent, a silence that is punctuated only by gestures... is so delicate, so subtle, so intimate that it is in the heart and life of the people and cannot be commercialised. It is a beautiful pantomimic art that can portray every emotion and every gesture of human life in countless ways. by the raising of an eye-brow, turning of the knees, raising of the shoulders and movement of the hands and fingers.” (Mrs. Sarojini Naidu on Kathakali).  
(Iyer: 1955, 78-79)

To us consciousness is inconceivable without an ego... The Eastern mind, however, has no difficulty in conceiving of a consciousness without an ego.

JUNG

(“The Tibetan Book of the Deah”, XXXIX)

“Fathers and Gurus never ‘die’ they are immortal”.  
Udaya Shankar

La danse se divise en deux grands genres (\*): le *lâsya*, inventé par la déesse Pârvatî, et le *tândava* dont Çiva fut le créateur. Le *lâsya* est par excellence la danse féminine, tandis que le *tândava* est une danse d'homme; l'un a un caractère doux et tendre; l'autre des allures violentes et agitées.

(Lévi: 1963, 119)

## Les *aragnattam*

Vikraman s'allonge sur la natte où les danseurs passent à tour de rôle pour le montage de leur *chutti* — une opération effectuée par un spécialiste, qui procure au danseur une bonne heure de délassément avant la dernière étape de son maquillage. Dans les deux heures d'attention soutenue qui ont précédé, Vikraman a réparti sur son front deux larges bandes de couleur noire qu'il a profilées avec du vert. Il a tracé sur ses mâchoires les lignes d'ocre le long desquelles on place la pâte de riz et le papier du *chutti* pour finir avec le trait gras et anguleux du sourcil, le dessin en forme de pétale de lotus sous l'oeil et le point — perdu dans le rouge, au centre du front — aussi petit et aussi fin à la pointe qu'il forme vers le haut que la flamme d'une bougie.

De chaque côté, deux garçons occupent les nattes, couchés, la tête placée devant les jambes repliées de l'artiste qui finit de poser la deuxième moitié de leur *chutti*. Aux yeux de Vikraman, les deux parties de cette barbe de papier si intimement rattachées et ne pouvant tenir l'une sans l'autre rehaussent, comme la double bandelette sur le front, la présence mystérieuse de ces couples d'organes ou de membres auxquels il doit de vivre et, tout aussi nécessairement, de danser. Elles lui rappellent aussi la polarité de l'espace — de la gauche et de la droite, de l'avant et de l'arrière ou du haut et du bas où gestes et mouvements évoluent en pelotons serrés — ou bien les deux courants invisibles de sa respiration qui passent à travers sa poitrine. En cette nuit d'*aragnattam*-s où son statut d'ainée et de danseur plus expérimenté lui en donne le loisir, Vikraman réfléchit calmement sur lui-même et sur son art.

Quand les deux garçons ont quitté la natte du *chutti-artist*, qu'ils ont peint en vert les derniers îlots de peau encore visibles sur les joues et sont passés aux mains des costumiers, Vikraman les suit sur les nattes pour compléter les différentes phases de son maquillage — comme le jeton qui suivrait un autre jeton sur le damier. Assis devant la

**grosse lampe de bronze, il contemple dans le miroir tendu à bout de bras devant lui le chef-d'oeuvre de papier et**

---

The characters in the drama are not so many individuals but expressions of principles or qualities. Broadly they fall into three principal categories: *Satvik*, *Rajasik*, and *Tamasik* (...)

All these types (basic and intermediary ones) are brought on the Kathakali stage under five principal classes. They are *Pacca* (Green), *Katti* (Knife), *Tadi* (Beard), *Kari* (Black) and *Minukku* (Polished).

(Iyer: 1955, 43)

---

de riz qui orne ses mâchoires. Dans un second temps, il se penche sur la pierre à broyer le *manayolla*, et ramasse une pâte jaune qu'il foule au creux d'une feuille de roseau pour l'y mélanger avec un peu de rouge et d'huile de coco. Avant d'appliquer cette ocre sur tout le visage entre les motifs des yeux jusqu'à la bordure du *chutti*, il prolonge les lèvres aux commissures où elles s'ornent symboliquement d'une goutte de rosée.

En achevant son travail, Vikraman s'arrête plusieurs fois à contempler l'oeil de lotus et les lèvres de rosée fraîchement peintes sur son visage. A travers ce décalque de la nature, montent les saveurs particulières qu'il gardera bien vivantes en lui jusqu'au moment de la représentation. Mais, évoqué entre temps si puissamment par le symbolisme des couleurs et des formes, son personnage anticipe déjà la présence de la belle Sati, respirant la ferveur et la tendresse que les couleurs ou les parfums accroissent déjà en beauté et en intensité.

### ÇAKUNTALA

(...) Oh! C'est à une époque charmante que s'est faite l'union de ce couple, la liane et le manguiier. "Éclat de bouquet" (la liane) est une jeunesse en fleurs, et le manguiier, par ses jeunes pousses, à peine formées est capable d'en jouir. (Elle les contemple).

PRIYAMVADA, souriant

Anasūyā, sais-tu pourquoi Çakuntalā observe ainsi "Éclat de bouquet"?

A N A S U Y A

Non, vraiment je ne le devine pas; dis-le moi.

PRIYAMVADA

De même que Éclat de bouquet a été unie à l'arbre qui lui convient, puis-je moi aussi trouver un époux qui me convienne; voilà ce qu'elle se dit. (Trad. Fr. De Ville: 1943) Çakuntalā, 1, 5

The extra-ordinary preparations that commence in the greenroom, even before the fall of the day, and which continue till the early hours of the morning like a sacred rite; the fantastic assemblage of colourful costumes and jewellery the resplendent headgears and the paint, show, with what skill and care an actor is transformed into a deva, a fearsome demon, a disgusting gnome, a charming temptress, a graceful golden swan, a great serpent king, the fiery discus of Visnu or an avenging man-lion. (Iyer: 1955. 42, 43)

*La Danse du Danseur-de-Mondes:*

Dès le début du drame, les siècles se sont effacés. Le chœur, par la voix d'instruments vieux comme les *Vedas*, célèbre le couple divin de Çiva et Parvati, qui apparaît soudain, immobile, sans qu'on l'ait vu venir, mais sans aucune machinerie, au milieu de la scène. De la même façon ils disparaissent, et cela se fait si simplement qu'aucun de nos metteurs en scène n'imaginerait ce procédé. Puis les musiciens disent l'approche de Gajāsura, dont les pas se précipitent, et tout à coup il est ici, dansant démoniaque sur la terre entière, qui est quelques mètres carrés de planches (...)

(Daumal: 1970. 115)

The attakatha or poetic text for a Kathakali dance-drama is arranged so that each scene of the story begins with a verse called *sloka* or *dandakam* (the terms refer to the meter of the poetry). The *sloka* or *dandakam* is sung not in strict rhythm, but rather in *anibaddha* style, without percussion accompaniment. A *sloka* or *dandakam* occurs also before each *padam* within a scene.

(Jones: 1970. 69)

De la place qu'il occupe, Vikraman peut suivre une à une les phases de l'habillage, observer les préparatifs de tous ces débutants affolés à l'idée de danser pour la première fois. Les garçons reçoivent maintenant la couronne sur leur tête pour finir juste à temps leur habillage. Le *purappāda* se termine: les deux garçons se précipitent sur la scène pour une brève apparition. Vikraman doit entrer immédiatement après – Il abrège donc les retouches qu'il a commencées aux lignes du front, aux yeux et aux lèvres pour revêtir son costume. La chaîne qui relie le green-room à la scène accuse du retard par rapport au programme et on demandera aux musiciens de répéter quelques fois le *sloka* si Vikraman n'est pas habillé à temps. L'habillage s'effectue rapidement avec les soins nerveux de plusieurs assistants. Vikraman y a d'ailleurs sacrifié le beau recueillement qui l'a tant exalté jusqu'ici; au retrait du rideau, il paraît agité, dispersé. Assis au moment de son apparition, attentif au récit de l'autre danseur – au lieu d'avoir lui-même à briser la glace – il dispose donc de quelques minutes pour se ressaisir. Il lui est difficile de rassembler ses esprits en voyant s'accumuler dès les premières figures du *pallavi*, les maladresses et les faux pas du jeune *strīvesham* affolé, sans doute, par la tournure des événements et le manque d'assurance des musiciens. Or, le débutant en a encore pour une dizaine de minutes en solo avec, à venir, un *anupallavi* et deux *charanam*. Vikraman devra tout redresser et faire transpirer le *rasa* pour un moment dans cet extrait du *Dakshayāgam* dont la majeure partie, reposant sur le dos d'un enfant, restera inintelligible. Le seul *charaman* et le court *attam* de l'extrait pourront-ils redonner un peu de sens à l'histoire de Shiva et de Sati?

“Kuwalaya vilochane”... Vikraman débute son *padam*. Le premier vers passe un peu froidement, mais l'émotion gagne peu à peu le danseur. La représentation ne sera pas un succès mais Vikraman aura tout fait pour éviter l'échec lamentable vers lequel on semblait l'avoir entraînée. Au troisième vers, on commence à voir poindre le Shiva irascible et bouillant; à la fin du *padam*, les spectateurs sont heureux. Selon eux, ainsi jaugent-ils une performance réussie, celui qu'ils voient sur scène, c'est Shiva en personne!

Même s'il croit avoir du talent, même s'il possède une bonne formation, le danseur qui s'exalte trop vite et croit avoir tout réussi connaît souvent les changements de fortune les plus dramatiques. Vikraman eut à peine débuté l'*iratti* de la fin du *padam* qu'il sentit les liens de la couronne (*kirīdam*) se desserrer autour de sa tête. Dès lors, son attention s'est portée sur l'équilibre de cet objet dont un mouvement trop bien exécuté de la tête ou du corps pouvait causer la chute. L'assistance a noté son malaise, même si le danseur tente de le faire oublier par la vigueur qu'il déploie dans l'*attam* ou le soin et la précision qu'il apporte à l'exécution des *mudra* – Le fil de soie qui relie le danseur à son auditoire, les émotions à la technique, vient de se rompre: les seules amarres du geste n'y peuvent rien. Vikraman porte les mains derrière la tête sous la longue crinière et tente de resserrer le noeud qui retient la couronne. Mais, pressé par les musiciens, il s'élance avec inquiétude dans un *nalamiratti* dont les pas et les mouvements particulièrement brillants lui auraient valu une belle occasion de terminer en beauté.

Le danseur a disparu derrière le rideau qui vient de se tendre. Sous sa couronne instable, un dieu fragile est venu à deux pas de la chute mais il a su résister de toutes ses forces. Krishna vient d'entrer en compagnie de Pancchāli pour succéder à Shiva: autre dieu qui va mettre sa gloire en péril pour affronter l'épreuve de cet acte jamais achevé, jamais trop sûr qu'est la danse. “Dans ce défilé d'*arragnattam-s*, quel débutant peut soupçonner un tel enjeu quand tout ce qui lui importe est une soirée de première”! pense Vikraman, sans amertume, lorsqu'en s'éloignant de la scène il entend le *nawarasam*<sup>1</sup> dans le mode duquel les musiciens entament le *sloka* de la “x”<sup>2</sup> ième scène du *Duryōdhanawadham*.



## Le Noir...

Ram et Keshavan se présentent à la *kalan*, en même temps que les musiciens, quelque cinq minutes avant le début de la répétition: ils y précèdent l'*ashan* qui arrive à quatre heures exactement. La répétition d'aujourd'hui revêt un caractère semipublic, de jeunes danseurs s'y étant rendus pour observer les étudiants de maîtrise dont le travail représente à leurs yeux le couronnement de huit années d'efforts consacrés à l'étude de la danse. Adossés en silence aux murs de plâtre, ils semblent aiguïser leur attention pour être en mesure de mieux surprendre, le moment venu, les trucs de métier ou les effets calculés du virtuose<sup>3</sup>. À l'entrée du pavillon, en négligé, un peu stupides ou maladroits dans leurs manières de touristes, quelques étrangers sont accourus pour assister à un événement auquel ils attribuent, avec beaucoup de gravité, d'emphase et de légèreté à la fois, une signification "rituelle".

## L'ACCOMPLISSEMENT

"If one observes closely the tremendously impressive impersonation of the gods, performed by the Southern Indian Kathakali dancers, there is not a single natural gesture to be seen. Everything is bizarre, both subhuman and superhuman. The dancer-gods do not walk like people — they glide; they do not seem to think with their heads — but with their hands. Even the human faces disappear behind enamelled masks. Our own world offers nothing which can be compared to such grotesque grandeur. When watching one of these spectacles one is transported into the world of dreams, for that is the only place where we might conceivably meet anything similar. The representations of the Kathakali dancers, or those depicted in the temple pictures, are however no nocturnal phantasms. They are tensely dynamic figures, logically constructed with the finest details, or as if they had grown organically. These are no shadows or likenesses of a former reality, they are more like realities which have not yet been, potential realities, which can step at any moment over the threshold of existence."

(Iyer: 1955, 104-105)

C.G. Jung

Ram et Keshavan remontent leur *dhoti* derrière le guru qui vient de leur tourner le dos en s'asseyant derrière une petite table placée à quelque dix pieds devant les musiciens. C'est dans cette aire, un peu à l'étroit entre les musiciens et leur *ashan*, qu'ils inter prêteront côte à côte une séquence du *Kalyana Saugandhikam*. Mais ils se présentent d'abord devant l'*ashan* qu'ils saluent au son des percussions.

Le travail de répétition est généralement dur, mais il l'est davantage en après-midi quand l'air stagne ainsi entre les trois murs –pourtant largement ouverts – de la *kalan*. Plus difficiles encore, pour les danseurs, ces répétitions où ils doivent interpréter simultanément un même rôle en présence de curieux: l'esprit de compétition, souvent, les dresse inutilement l'un contre l'autre. Keshavan, plus vulnérable à ce genre de combat, ne peut y donner le meilleur de lui-même et en sort toujours déçu et humilié.



The first scene of the drama sometimes opens with the hero and the heroine in a pleasure garden (...) Lest the reader forget, it is as well to state that the garden comes into being, not through the aid of any clever scenic effect, but by the magic power of the artistry of the actor. That the hero and the heroine should meet in a garden setting, where spring spreads her inflaming enchantments, feeds the pain of reckless passion and leads to the raptures of amorous dalliance, has become a convention of the Kathakali stage.

(Iyer: 1955, 37-38)

Le *sloka*m se termine par un battement léger du *chenda*. Avec *Panchhâli* dépêchée à leur côté, les deux *Bhîma* foulent le jardin sauvage dont ils décrivent les parfums et les couleurs. Le rythme lent de la séquence permet aux danseurs de montrer leur savoir-faire dans les techniques de *mukhâbhinaya* où Keshavan apparaît, pour le moment, à son meilleur. Le guru suit le *talam matra* par *matra* qu'il dénombre pour le danseur en battant fortement sur le bois de la table. Dans ce découpage, les mouvements du corps et les *bhava*s s'entrelacent sur la trame du temps où chaque fil trouve selon son épaisseur et sa couleur la place qui lui convient. Le calcul se complique encore au moment du fameux *iratti* de la pièce auquel il faut donner l'aspect d'un mouvement sans brisure porté par le ralenti.

Le *padam* de Panchhâli est exécuté par un étudiant de troisième pendant que Ram et Keshavan, assis, les bras croisés, la jambe gauche repliée – pour que la palme du pied repose sur la cuisse droite –, posent à qui mieux mieux au héros de la *Mahâbhârata*. L'interprétation du jeune *strî-vesham*, sans consistance, mal assurée, est dépourvue de sens à leurs yeux; faussement attentifs, ils en attendent impatiemment la fin pour reprendre le plancher avec la partie à venir du rôle de *Bhîma* la plus prestigieuse. Armés de technique, ils reviennent après le *padam* de Panchhâli, avec plus de force, plus de détermination l'un contre l'autre.

Keshavan se montre particulièrement brillant dans le premier *charanam*, le fameux "Manchel miliale", mais à la fin du second, il s'aperçoit de la difficulté éprouvée soudain à isoler le battement de la paupière inférieure. En effectuant le *mudra vikramena*, il réussit mal à définir le *rasa raudra*, malaise qui lui vaut une hésitation de mouvement aussitôt mise en relief par la précision de son partenaire. Puis, les danseurs oublient leur riyaliti pour un moment quand la pièce d'*iratti* qui suit le *padam* les réunit dans une figure de *nrittya* si familière que les possibilités d'erreur y semblent improbables.

The *padam* itself, usually consisting of *pallavi*, *anupallavi*, and *caranams*, is in first person as if the actor himself were speaking. The stylized gestures or *mudras* closely follow the words of the text; there are even gesturea to show grammatical suffixes.

(Jones: 1970, 69)

Les deux virtuoses ont relégué dans l'ombre le personnage de Panchhâli et, sans qu'ils s'en rendent compte, celui de *Bhîma*: leur propre personnage! L'*ashan* a noté le défaut d'interprétation qui en est la cause et cherche à le corriger par un geste rappelant aux danseurs la notion de "*rasa*". La recherche de l'effet, la quête formelle à travers la perfection technique ou la virtuosité sont des erreurs d'interprétation courantes chez les jeunes comme, jusqu'à un certain degré, chez la plupart des danseurs plus expérimentés. Seul le *rasa* peut compenser la perfection froide de la technique en lui superposant la présence, la sensibilité, la fluidité du corps et une qualité d'esprit dont l'apprentissage s'étend sur les longues années de pratique succédant au travail de *kalari*.

Une simple répétition n'a qu'une importance limitée dans le processus de cet apprentissage – Si Ram et Keshavan l'ignorent et s'en désespèrent, le maître, lui, en reconnaît le sens, réitérant patiemment son geste pour "éveiller" le *rasa*, non pour le commander.

Pancchâli évoque les tourments de la faim et de la soif, les embûches de l'ennemi, les dangers de la jungle ou la menace de l'orage... Bhîma rassure la Dame en évoquant à son tour le courage qu'Elle lui inspire. A la fin de son *attam*, le jeune *strivesham* recule de quelques pas pour indiquer la sortie de Pancchâli. Devant les deux danseurs de maîtrise, réduit pratiquement à un rôle de figuration, il a incarné un personnage bien fade et bien peu convaincant.

Ta-ka-ta-ka-ta-ka-ta... Les danseurs répignent en agitant imaginativement une massue, au début du second morceau d'*attam*<sup>4</sup>. Keshavan fonce devant lui et se porte au-devant de l'*attam* comme le Bhîma de l'histoire s'élance à l'assaut de la jungle. Il éprouve la même invulnérabilité, la même clarté de dessein. – Une sensation de légèreté le conduit à son insu à travers les épisodes de l'épopée bhîmanienne. Il s'abandonne à la brise qui l'amène, à moitié dans le réel, à moitié dans l'imaginaire, jusqu'à la montagne, sorte de réplique géographique de lui-même, lointaine, colorée, puis obscurcie par l'orage, dévastée par le feu et, au fur et à mesure qu'il s'en rapproche, de plus en plus inaccessible. À travers les *adhidhikana* successifs, il approche de son but: les branches, les plantes grimpantes et les herbes de toutes sortes s'entremêlent comme à dessein, formant à travers les masses de roc des barrières infranchissables.

"I wanna irutine pâtram énnepolé bhavichirikounnou"<sup>5</sup>... Distrain par la présence de Ram, Keshavan relâche son geste et son oeil erre détaché du mouvement de la main. Dans la majeure partie de l'*attam* où elle lui a échappée, la tenue de Ram a-t-elle été meilleure? L'idée de devoir se mesurer vient encore brouiller les esprits. Les corps se raidissent pendant que l'on essaie de reprendre une attention partagée entre les signes de direction donnés par le guru et la tenue de son partenaire.

Pour les besoins de la *kalarî*, l'*attam* a été appris avec presque autant de rigueur qu'un *padam*. Seule la durée du *mudra* y

est interprétable, mais pour permettre aux danseurs de synchroniser leurs gestes, le *guru* en détermine le premier temps. Du point de vue de Keshavan, et toutes ces pensées courent dans son esprit en même temps que ses gestes obéissent mécaniquement à la direction de l'*ashan*, l'*attam* devrait demeurer l'improvisation qu'il est, n'être exécuté, toujours, que par un seul danseur à la fois. Keshavan réaffirme son isolement devant le guru et le camarade que huit années de travail passées à essayer de leur faire une place en lui-même n'ont contribué qu'à éloigner davantage. Tout ce temps n'aura d'ailleurs servi qu'à affermir en lui l'idée d'une rencontre impossible entre le maître et son disciple. Il ne condamne plus cette pensée obscure qui lui est souvent apparue monstrueuse, mais l'accueille maintenant avec enthousiasme, bien que sans joie, puisqu'elle crée entre les êtres un vide où le guru comme, avec lui, l'enseignement profond de la danse sont exclus à jamais.

À la fin de l'*attam*, lorsque les danseurs brandissent à nouveau le *gada* – en signe de courroux –, le *nalamiratti* semble parfaitement réglé au jeu de leur adversité. Cependant, dans le personnage unique dans lequel ils se dédoublent, ils n'ont fait que répéter leurs gestes comme dans un miroir sans jamais s'affronter. Keshavan le regrette souhaitant pouvoir se transformer sur-le-champs en ce *Raudra-Bhîma* de l'histoire pour éventrer le *Dussâsana* qu'il verrait avec plaisir en son partenaire<sup>6</sup>.

Ki-ta-ta-ki-di Ta-ta Tadim Ta-ta Di-tai Ta-di-ta Di-ki-ta Tai: fin de la pièce. En revenant sur ses pensées, Keshavan y distingue, avec la sensation de fatigue et de fièvre qui l'envahit, l'outrage à l'ami et au maître. Il en ressent un peu de confusion mais ne s'en trouve guère troublé, cependant, sachant bien que le sentiment de soi-même comme le sentiment de l'autre sont également périssables et dépourvus d'existence dans la dépossession ultime du danseur.

\* \* \*

"Whenever the hand moves, there the glances follow; where the glances go, the mind follows; where the mind goes, the mood follows; where the mood goes, there is flavour".

*The Mirror of Gesture*  
(Iyer: 1953, 73)

The eight sentiments (*rasa* in drama) are as follows: Erotic (*Śringāra*), Comic (*hāsyā*), Pathetic (*karuṇā*), Furious (*Raudra*), Heroic (*vīra*), Terrible (*bhayaṇakā*), Odious (*bībhatsā*), and marvellous (*adbhuta*).

Nāṭyashāstra, vi, 15  
(Ghosh, trad.: 1951)

### ... et le Blanc

Raman revient de scène où le Nala qu'il a personifié entretient encore les applaudissements de l'assistance. Dans la salle commune où les danseurs se préparent ou attendent entre les scènes, il croise le *karurta tâti* et le *katti* prêts à lui succéder et à assurer la continuité de la représentation avec leur *tiranôkku*<sup>7</sup>. Le danseur est excédé par la chaleur et réclame, des disciples qui le ventilent et pourvoient à ses besoins, le tabouret de bois que l'on tarde à lui apporter. –Après tout, la seule pièce de mobilier sur laquelle même le danseur médiocre peut toujours compter!

Le danseur porte les mains sous la crierie qui lui tombe sur le dos et délie un noeud pour soulager la pression qu'exerce la lourde couronne de bois sur ses cicatrices<sup>8</sup>. Pendant plus d'une semaine, il a passé toutes ses nuits à danser. Entre les représentations et les voyages d'un lieu à l'autre – tantôt le temple, tantôt la salle de spectacle – il dort sur les piles de costumes ou les banquettes des autobus. Puisque la fatigue l'a gagné, ce soir, plus tôt que d'habitude, chaque instant d'exécution ou de repos doit être arraché au sommeil. Jamais, pourtant, n'a-t-il dansé avec autant de vérité qu'en ces moments de veille. Depuis des jours, Raman n'entend que les *sloka*m et les *padam* du Nalacharitam: hier, c'était la quatrième partie; aujourd'hui, c'est la deuxième. Demain,.. Le sens qu'il donne à l'épopée est des plus denses; son personnage possède le recueillement unique et l'élévation de caractère mêmes du héros des légendes anciennes.

Le temps de repos entre la première et la quatrième scènes s'annonce plus long que prévu: les jeunes danseurs ont présenté le *tiranôkku* au grand complet, donnant trop d'ampleur à leur improvisation. Raman espère que l'excès de ces débutants n'échappera pas à la vigilance du Bhagawatar<sup>9</sup>. La deuxième partie du programme ayant, avec le Nalacharitam, commencé en avance il faudra probablement allonger la représentation de sorte que les premiers danseurs ne supportent pas un temps d'improvisation trop long. Les grands danseurs préfèrent cependant la scène au *green-room* et, même fatigués, ils veillent jalousement sur le temps qu'on leur réserve à l'*elakiattam*. Raman s'inquiète du

déroulement de la représentation, sachant que la profondeur dont il est capable d'investir le roi Nala dépend de l'ampleur qu'il peut lui donner dans le temps d'improvisation. Comment un danseur de sa trempe peut-il avoir trop de temps à sa disposition, voilà qu'il comprend mal et voudrait oublier, si possible, dans l'art qu'il met à retoucher son maquillage.

À Kali et Dwâparan vient se joindre Pushkaran, personifié par un danseur plus expérimenté. Celui-ci relancera le rythme avec la troisième scène. Par l'intermédiaire de son personnage, il dirigera le récit de façon à prévenir les danseurs contre les improvisations sans intérêt. Entre temps, le Guru est apparu dans la salle des maquillages et a commencé à préparer le *kaduttatâdi* de Kâttalan dont l'apparition est prévue vers la fin de la représentation, une heure environ avant la barre du jour.

---

The *Tira-nokku* (literally curtain-look)...

... (It) seems to be a distinct and peculiar stage device to create an impressive and highly dramatic atmosphere. Tisix cereseonions and spectacular fonction ix reserved 50 axiser n the Kats., Tâs, and Kart types of cisaracters. . .

... Rapid and isevay ssepx beisuid the curtain, n keeping xxitis tisc tempo of the drums...

...Two palms snddenly grip the top of the curtain; the long, silver nails of the fingers gleame, quiver and fly over its rim. The gripping clutching hands lower it a little by degrees...

... When almost half of it emerges over the curtain a rumbling growl is emitted by the demon king and the flourish of the drums intensifies the tension. The grip on the curtain is then suddenly released...

... The gripping palms appear once again over the curtain, holding the trembling, quivering lotus-ends. Slowly, very slowly, it is lowered again with the drums in a final outpouring releasing a tempest of sound (...)

(Iyer: 1955, 105 ff.)

---

Raman a redemandé les *uttariam-s* qu'il avait enlevés pour atténuer l'effet de la chaleur, Il les replace avec soin autour de son cou pour qu'ils tombent bien au devant de lui sur son costume. Ses disciples l'entourent; ils courent à gauche et à droite feignant l'agitation au devant de l'*ashan*, comme si, par déférence ou par zèle, ils anticipaient, à sa place, la fièvre du retour en scène. Puisque l'improvisation en cours se prolonge, retarde encore une fois son entrée, l'*ashan* refrène les garçons d'un mouvement de la main pour les empêcher de resserrer trop vite les ornements dénoués. Raman soupire. Le "greenroom" est insupportable! Le danseur laisse tomber les épaules. La patience et la sérénité l'envahissent peu à peu et font éclore en lui le lotus qui, se nourrissant en secret dans le noir, attend le jour pour briller de tout son éclat.



“In the forest I see – I am thrilled – Govinda surrounded  
by herd-girls, his love-flute fallen;  
At the girls with their arched eye brows glancing,  
Govinda moist with sweat on his cheeks,  
At seeing me an embarrassed nectar of a smile on his  
sweet face. In the distance, my friend, the sight of the  
clustering buds of *asoka* creepers distresses.  
And the wind from over the gardens and lakes, and the  
opening of buds on the mango tops  
Alive with the humming of bees; so pleasant, no pleasure  
to me”.

(Karkara: 1973)

Radha GitaGovinda, canto II

Damayanti having heard of the qualities of head and  
heart of Nala, the King of Nishada, fell for him while still  
young ...

(L. S. Rajagopalam: 1969, 31)

Le *paccha* a exécuté un à un les *charanan* du septième *padam*<sup>10</sup> et, à la fin du *padam* de Kali, a entrepris un *attam* d'importance. Le danseur est un peu froid, pourtant, entraîné dans la mécanique du geste qui l'enveloppe comme dans une cuirasse. Chaque *mudra* porte la promesse d'une fleur, mais la fleur ne s'épanouit qu'à moitié et se fanne aussitôt dans sa main. Quel vain bouquet est-il en train de former qui n'a d'autre couleur qu'un *kalâsham* venant l'orner ici et là d'un ruban sans attrait! Raman devine le mouvement de ce

danseur et, dans le silence et l'équilibre qui l'habitent, plaide pour lui en l'excusant de n'être qu'un Pushkaran, Dans ce personnage sans éclat, coincé entre les scènes flamboyantes d'un Nala, comment pourrait-il déployer le talent dont il a fait preuve, ailleurs, dans le rôle de Ravana?

Le Bhagawatar a repris sa place parmi les musiciens et les récitants, annonçant par sa présence l'arrivée prochaine du premier danseur en qui il attend un partenaire à sa mesure. Sa voix sûre entame le *sloka* de la quatrième scène. Elle dit que le Pushkaran de la légende paraît comme un levain noir, poussé par Kali au devant de Nala pour le railler et le provoquer. A son appel, Nala sort de Raman comme d'une enveloppe, pose le pied sur un morceau d'argile et, de là, se porte à la rencontre de l'ennemi.

Nala et Damayanti vivaient jadis au milieu d'un jardin où chaque parfum, chaque couleur reflétaient les nuances de leur tendresse, Un cygne qu'ils avaient trouvé au coeur de la nature était le messenger qui avait scellé leur destin. Mais le miroir du jardin s'obscurcit et se remplit d'images troublantes...

Dans la passion de Nala pour le jeu, la jalousie et le dessein pervers de Pushkaran comme dans le truquage d'un jeu de dés, au-dedans comme au-dehors, le noir Kali est entré dans chaque être, dans chaque chose<sup>11</sup>. Nala perdit son royaume et tomba à la merci de Pushkaran.

Raman s'accorde un moment de réflexion pendant que Pushkaran gesticule au devant de Nala en prononçant le jugement de l'exil. A-t-il vu différemment l'histoire qu'il connaît depuis son enfance et celle qu'il vient de narrer? L'histoire lui a servi admirablement de support, mais sans plus! puisqu'il y a ajouté la dimension de sa propre dépossession, guidé en cela par l'instinct du danseur. Véritable instinct, en effet, qui porte Raman et Nala à un niveau de dépossession mutuelle où il n'y a ni danseur, ni personnage, mais un sorte d'exilé pareillement détaché de l'un et de l'autre. Ni Raman, ni Nala; ni ici, ni ailleurs, quelle situation mieux que l'exil peut convenir à ce dépaysement! Mais l'exil du Nalacharitam est autre chose: un objet qui appelle Raman et ravive le personnage. Raman ne peut ignorer le "travail" du danseur rappelé de l'extase dans l'engagement de la pièce et du personnage: il s'en acquitte sans amertume, avec joie, même, à travers la vision renouvelée qu'il en a. Suivi de Damayanti, Nala s'enfonça donc dans la forêt, supporté par un Raman qui le comprend davantage et se prête à lui comme le créateur à sa création. Le danseur donne à la légende la part qui lui revient et c'est avec générosité qu'il le fait en abordant l'épisode de l'exil – celui de Nala –, exil dont "la mauvaise étoile de Nishada"<sup>12</sup>, qui s'agit au devant lui, s'obstine vainement à lui montrer la route.

"Entu! pōl nāninnu cheyven". Ainsi commence un *padam* où culmine le pathétique. Raman le rend avec sobriété car le même pathétique peut, soit rehausser, soit ternir son personnage. Le malheur de Nala n'est pas un objet qui

menace de l'extérieur mais une présence ambiguë, amie ou ennemie, couvant à l'intérieur, là où se créent tous les équilibres. Après les *charanan* de Damayanti qui suivent, au quinzième *padam*, Raman atteint le point culminant de son interprétation. Eveillé jusqu'à la transparence, il donne à son improvisation une saveur et un esprit que, seuls, l'esprit et le corps purifiés du danseur peuvent évoquer. Son aisance est infinie, ses ressources, inépuisables; son inspiration est une source qui ne semble jamais se tarir. Le temps coule à travers ses doigts comme d'un lotus dont il délave les couleurs et les parfums. A la fois terrestre, à la fois divin, le danseur se déplace comme l'air dans l'espace et incarne le pouvoir du mouvement à l'image du dieu, à l'image du Natarājā.

Au *green-room*, le Guru est devenu le Katalan qui succédera bientôt à Raman sur scène. Silencieux, le plus grand danseur de l'époque répand autour de lui le calme et la tranquillité. Raman baisse les yeux en passant devant lui, par respect et déférence pour son maître d'il y a vingt ans. Son admiration est sans borne pour l'Hanumān qui a porté le Guru au faite de la renommée, Le rôle de Katalan n'est pas le plus prestigieux de tous, mais le Guru sait rehausser les plus petits personnages tout en donnant aux plus grands une présence et une stature hors de toute atteinte.

L'image du maître fleurit encore dans l'esprit de Raman. Pendant qu'il enlève son costume et se démaquille, à la fin du *tivesshilla* de Katalan, il jette de temps à autre un coup d'œil sur la scène pour mieux entretenir cette image, ce symbole de perfection. Puis, succombant à la fatigue, il se retire à l'écart derrière les piles de costumes pour s'y reposer un moment avant que le *dhanasi* ne vienne mettre fin à la représentation dans une heure ou deux. Avec le jour, il se remettra en route pour le temple ou la petite salle où il recommencera à danser la nuit venue.

1. Ce *rasa* est d'une grande mélancolie.
2. MENNON: slokam 15, p. 347.
3. Les plus jeunes apprennent beaucoup à voir danser leurs aînés. Ce qu'ils apprennent ainsi complète l'enseignement qu'ils reçoivent en classe.
4. Cet *attam* est l'un des plus importants *attam* du répertoire, Il fait partie de la pièce Kalyana saugandhikam ("The Auspicious Water-Lily").
5. "Cette forêt est aussi noire qu'un pot de cuisson"! Tiré de Vana varnana ("Description de la forêt").

(\*) Cet article est entré d'un manuscrit ayant pour titre: "Initiation à l'Orient et à son approche du théâtre et de la danse", rédigé avec l'aide du Conseil des Arts du Canada.

6. Sortant victorieux d'un combat avec son cousin et ennemi Dussāsana, Raudra Bhīma l'éventre et s'abreuve de son sang.
7. Les *tiranōkku*-s de Kali et de Dwārapan. Voir Wāriyar/Iyer, Nalacharitam, II, 3, 130ff.
8. Lorsqu'elle est poirtlée trop longtemps, la couronne de bois (*kivīdam*) peut laisser des cicatrices sur le haut du front, à la bordure des cheveux.
9. L'équilibre de la représentation repose entièrement sur cette personne. Même si le chantre principal s'absente parfois assez longuement de la scène, il garde toujours un oeil sur le déroulement de la représentation.
10. Celui de Pushkaran.
11. Dans la mythologie indienne, Kali est la divinité de l'Âge de Fer qui correspond historiquement à notre époque. La légende de Nala, très ancienne, nous présente un personnage de transition entre un âge précédant, de vertu, et l'âge actuel où la résistance physique et morale de l'homme est moindre.
12. Pushkaran, ainsi qu'il est appelé dans le texte du Nalacharitam. Wāriyar, II, 5, sl. 6.
13. "Que vais-je faire, maintenant"? Ibid., II, pd. 13.



Main comparée à un bourgeon.  
(d'après A.N. Tagore in Çakuntala, Fr. de Ville, p. 12)

## BIBLIOGRAPHIE

- BHARATA IYER, K. (1955) *Kathakali: The Sacred Dance-Drama of Malabar*. Luzac & Co., London.
- DAUMAL, René (1970) *Bharata: L'Origine du Théâtre: La Poésie et la Musique en Inde*. Trad. de textes sacrés et profanes. Introduit par J. Masui. Index de termes sanskrits.
- DUTT, R.C. (1974). *The Ramayana and Mahabharata*. Condensed into English verse, DentEveryman. 335 p.
- GUENTHER, H.V. & L.S. Kawamura (1975). *Mind in Buddhist Psychology*. Dhama Publ. XXIX - 133 p.
- JONES, C.R. (1981) "The Fireworks of India's Kathakali Theater." *Asia*, March/April 1981.
- \_\_\_\_\_ & Betty (1970). *Kathakali: An Introduction to the Dance-Drama of Kerala*. The American Society for Eastern Arts and Theatre Arts Books (New York).
- KALIDASA, Çakuntalâ. Trad. du sanskrit et annoté par Frans De Ville (1943). Office de publicité, 94 p.
- KARKALA (Alphonso), J.B. ed. (1971) *An Anthology of Indian Literature*, Penguin. 630 p. LEVI, S. (1963) *Le Théâtre indien*. T. I-II. Avertissement: J. Filliozat; Introd. Louis Renou. Coll.de France/Libr. H. Champ. XLII - 432 p.
- MENNON, K.V.S., ed. *Kathakaliyâttaprakâram*, National Book Staîl, Kôttayam. (Malayalam).
- MISRA, S. (1969) "Kabuki and Kathakali". *Sangeet Natak Journal*, New Deihi, no 14. *Nâtyasâstra* (The), Ascribed to Bharata-Muni. Transl. from sanskrit with introd., notes and index by M. Ghosh (1951) Manisha Granth., Calcutta. LXIX - 587 p.
- RAJAGOPALAN, L.S. (1969) "Damayanti in Nalacharitam". *Sangeet Natak Journal*. New Delhi. No 14.
- REA, K. (1978) "Theatre in India: the Old and the New". Part I-II. *Theatre Quaterly*. London, vol. III, 30, 31.
- TAGORE, R.N. *Giranjali* (Song Offerings). Introd. by W.B. Yeats. Macmillan India (1973).
- TREMBLAY, R. (1977) "Kathakali". *Signe/Théâtralités*. Téâtram.
- UNNAYI WARRIYAR. *Nalacharitam*. Traduit du malayalam en anglais indien par V. Subra-manian Iyer (1977), Kerala S.A., Trichur.
- Upanishads* (The), I-II. Transl. by F. Max Mueller with introduction and annotations. Dover, New York.
- WELLS, H.W., ed. (1964) *Six Sanskrit Plays* (in English). Asia Publ. House, Bombay. XXI - 487.
- ZARELLI, Ph. B. (1979). "Kalarippayatt, Martial Art of Kerala". *The Drama Review*, New York Un., vol. 23, no. 2.

# GLOSSAIRE

## de sanskrit et de malayalam

### Vocabulaire du kathakali et termes divers

Note: La consonne pointée est généralement rétroflexe (sauf pour le r = ri -i court). Les voyelles longues sont indiquées par un accent circonflexe comme dans â. Le u se prononce "ou", le c, tch et le e, é.

|                         |   |
|-------------------------|---|
| Adhidhikana             | Marche simulée d'allure héroïque et guerrière. (Exemple: l'attam de Bhîma dans le <i>Kalyana Saugandhikam</i> ).  |
| Anupallavi              | Dans un <i>padam</i> , composition en vers (deux ou trois). Précise des thèmes, récits ou sentiments introduits dans le <i>pallavi</i> et développés dans les <i>charanam</i> . L' <i>anupallavi</i> remplit cette fonction aux plans musical, poétique et dramatique.  |
| Aragnattam              | Débuts du jeune danseur à la scène (entourés de rites à caractère initiatique).   |
| Ardachandra (demi-lune) | Hasta (main) utilisée dans le <i>tôdayam</i> et le <i>purappâda</i> en alternance avec le <i>mudrâkya</i> . Entre aussi dans la composition des <i>mudrâ</i> .  |
| Ashan (père)            | Titre donné au maître de <i>kathakali</i> quelle que soit sa spécialisation (danse, musique, costumes, maquillages).  |
| Attam                   | Évocation de sentiments ou récit constituant un morceau qui prolonge le <i>padam</i> . Il se distingue de ce dernier en ce qu'il se déroule sans le support de la partie vocale.  |
| Bétel                   | Ressemblant à une feuille de poivrier et utilisé pour les chiquées de noix d'arec, de tabac et d'autres essences fortes.  |
| Bhagawatar              | Chantre du <i>kathakali</i> : responsable de la partie lyrique et musicale du spectacle. Il dirige en même temps les danseurs et la représentation dans son ensemble.   |
| Bhava                   | Sentiment ou émotion de base. Selon la théorie dramatique de l'Inde, il y a neuf états émotifs principaux ou <i>bha vas</i> correspondant chacun à un <i>rasa</i> . Le <i>bhava</i> est l'état émotionnel tel qu'expérimenté par l'acteur; le <i>rasa</i> , le sentiment correspondant tel que perçu et vécu par le spectateur. Le <i>Nâtyashâstra</i> en énumère huit; les neuvième <i>bhava</i> et <i>rasa</i> sont des additions de traités plus récents tel le <i>Dasharûpa</i> de <i>Dhanamjaya</i> . (Jones 1970) |
| Bhîma                   | Le deuxième des cinq frères Pândava. Les Pândava étaient opposés aux Kuru dans la guerre de Mahâbhârata.  |
| Brahmane                | Caste en Inde. Traditionnellement au premier rang de la hiérarchie sociale et religieuse. Leur érudition et leur connaissance des traités classiques contribua grandement à donner au <i>kathakali</i> sa richesse d'expression.  |
| Champa                  | <i>Tâla</i> ou modèle rythmique formant une mesure de dix temps ( <i>mâtra</i> ).   |
| Champari                | Un <i>tâla</i> de six <i>mâtra</i> .  |
| Champata                | Un <i>tâla</i> composé de huit <i>matra</i> ou des multiples de huit.   |
| Charanam                | Les strophes d'un <i>padam</i> , au nombre de trois ou plus, suivant le <i>pallavi</i> et l' <i>anupallavi</i> . Équivalent du couplet dans la ballade occidentale.   |
| Chekkuvellam            | Un breuvage fait à partir d'herbes infusées et de gingembre.  |
| Chenda                  | Tambour vertical utilisé dans la musique du <i>kathakali</i> . Contribue de façon importante au sens des <i>mudra</i> par ses caractéristiques sonores.   |

|                  |   |
|------------------|---|
| Churippu         | Stéréotype des mouvements du tronc utilisés dans la danse et répétés en <i>kalari</i> comme exercices.  |
| Chutti           | Le papier blanc collé aux mâchoires et qui encadre le faciès. Il y a plusieurs variantes du <i>chutti</i> .   |
| Dakshayâgam      | Pièce du répertoire de <i>kathakali</i> dont les personnages sont Çiva, Parvati (ou Sati) et Daksha. Jouée souvent à l'occasion du festival de la <i>Shivrâtri</i> . ("Nuit de Shîva").   |
| Damayanti        | Héroïne du <i>Nalacharitam</i> ("Histoire de Nala").  |
| Dhanâshi         | Pièce en hommage à Krishna présentée en fin de représentation. Ne peut être dansée que par le personnage de type <i>paccha</i> .  |
| Dhoti            | Pièce de drap blanc portée comme vêtement et tombant de la ceinture aux pieds.  |
| Duryôdhanawadham | Pièce du répertoire de <i>kathakali</i> tirée de la Mahâbhârata. Relate les violentes altercations <i>Kuru-Pandawa</i> et, finalement, la guerre entre les deux clans.  |
| Elakiâtam        | Interlude ou hors-texte du <i>kathakali</i> dans lequel l'acteur peut improviser ou développer une idée déjà contenue dans le texte. Le procédé représente ce qui pourrait être appelé dans la théorie dramatique indienne le développement-au-moyen d'additions. |
| Guru             | Maître, précepteur ou toute personne qui, par son enseignement, commande le respect et la déférence de son disciple.  |
| Ilakiyâtam       | Ensemble des modèles chorégraphiques selon lesquels certains <i>mudra</i> s'effectuent. Il y a six modèles d' <i>ilakiyâtam</i> .   |
| Ilattâlam        | Cymbales de bronze jouées par le deuxième chanteur. Elles servent à donner le tempo.  |
| Iratti           | Figure s'ajoutant aux <i>kalasham</i> . Associée à la douceur et au calme par la nature même de ses mouvements.   |
| Kalari           | Le gymnase où les Nayar faisaient leur entraînement dans les arts martiaux. Le nom est passé à l'espace où les danseurs de <i>kathakali</i> sont formés.  |
| Kalâsham         | Pièce de danse ponctuant les différentes parties d'un <i>padam</i> .  |
| Kalamandalam     | École de <i>kathakali</i> fondée par le poète kéralais Vallathol. Le <i>kalamandalam</i> est devenu une institution de réputation mondiale.   |
| Kalyana          | Pièce du répertoire de <i>kathakali</i> composée par Kottayuthu Thampuram.  |
| Saugandhikam     | Raconte un épisode de l'exil des Pandava après qu'ils furent chassés de leur royaume par les Kuru.  |
| Kârkôtakan       | La forme noire de Nala. La légende veut que Nala ait été mordu par un serpent qui voulait le sauver des flammes. La peau de Nala devint noire et le héros prit une nouvelle identité.   |
| Karuttâtâti      | "Barbe Noire". Personnage impulsif dont le maquillage et le costume sont à prédominance noire.  |
| Kâttâlan         | Le chasseur ou textuellement: "habitant de la forêt".   |
| Katti (couteau)  | Un des personnages-types du <i>kathakali</i> alliant la noblesse à la vilénie. Ravana et Duryôdhana en sont des exemples.   |
| Keli             | Préambule musical à grand déploiement avant la représentation.  |
| Kirîdam          | Couronne de bois sertie de pierres de couleur et décorée de franges d'argent. Les couronnes prennent plusieurs formes selon les personnages-types.  |
| Maddalam         | Tambour horizontal joué sur les deux faces. Sonorité riche et profonde rehaussant les scènes d'amour.   |
| Mahâbhârata      | Épopée qui forme avec le Ramayana le bloc le plus important de la littérature épique indienne.  |

|                      |  |
|----------------------|--|
| <b>Mahâ-Heruka</b>   | Dans le bouddhisme mahâyana, représentation grandiose des divinités buveuses de sang.  |
| <b>Manayolla</b>     | Pierre calcaire qui, une fois broyée, produit une poudre jaune entrant dans la composition des maquillages.  |
| <b>Mâtra</b>         | Unité de temps dans la division d'un <i>talam</i> .  |
| <b>Mudra</b>         | En danse de l'Inde, geste associé à l'expression faciale et, à l'occasion, au mouvement du corps. Le <i>mudra</i> fait partie d'un code qui constitue un langage complet par lui-même.                                   |
| <b>Nala</b>          | Personnage légendaire de la Mahâbhârata. L'histoire de Nala est bien connue dans la littérature de l'Inde. Le Nalacharitam (Histoire de Nala) d'Unnayi Wârriyar en est la version pour le <i>kathakali</i> et le Kérala. |
| <b>Nâlamiratti</b>   | Pièce de danse rythmée et entraînante qui conclut habituellement l' <i>attam</i> .   |
| <b>Natârâja</b>      | Dieu de la danse. Son maintien et la pose qui le caractérise sont considérés dans toutes les danses de l'Inde comme le symbole de la grâce et de l'accomplissement.  |
| <b>Nâtya</b>         | Division de la danse quant à son aspect dramatique. En <i>kathakali</i> le récit dramatique est assuré par un langage gestuel très élaboré.  |
| <b>Nayar</b>         | Caste guerrière du Kérala. La tradition des arts martiaux représente la contribution par excellence des Nayar au <i>kathakali</i> .  |
| <b>Nritta</b>        | Danse-par-essence. Aspect de la danse où la grâce et la beauté du mouvement dominant.  |
| <b>Nrittya</b>       | Distinction théorique dans la danse indienne. La danse est dite de forme <i>nrittya</i> lorsque les nuances du sentiment s'ajoutent à la beauté et à la grâce du mouvement.  |
| <b>Paccha (vert)</b> | Personnage noble et vertueux du <i>kathakali</i> .   |
| <b>Padam</b>         | Une composition en vers de forme vocale et musicale destinée à être interprétée par le danseur de <i>kathakali</i> qu'accompagne un ensemble formé de cymbales et de tambours.   |
| <b>Paisa</b>         | Monnaie indienne.  |
| <b>Pallavi</b>       | La première ligne d'un <i>padam</i> reprise comme un refrain au long du <i>padam</i> après l' <i>anupallavi</i> et chaque <i>charanam</i> .  |
| <b>Panchâli</b>      | La femme des cinq frères Pandava. L'héroïne du <i>Kalyana saugandhikam</i> .   |
| <b>Puranas</b>       | Récits mythologiques et traités attribués à la période classique (Gupta) de l'Inde.  |
| <b>Pushkaran</b>     | Le frère jaloux de Nala (Nalacharitam). Il s'empare du royaume de Nala (Nishada) après avoir défait ce dernier aux dés.  |
| <b>Purappâda</b>     | Pièce de danse au début d'une représentation de <i>kathakali</i> . Elle fait appel aux mouvements corporels de même qu'à l'expression faciale.   |
| <b>Ramayana</b>      | L'histoire de Rama. Le dieu suprême Vishnu s'est incarné sous la forme de Rama pour mettre fin au règne de Ravana qui terrorisait l'humanité. Épopée de l'Inde dont le <i>kathakali</i> a adapté plusieurs thèmes.       |
| <b>Rasa</b>          | Relatif à l'expérience esthétique suivant la représentation des sentiments et (saveur) des émotions. Cette notion est omniprésente dans la danse indienne et tout hui est subordonné.                                    |
| <b>Raudra</b>        | "Colère". L'un des 9 <i>rasa-s</i> .   |
| <b>Ravana</b>        | Le roi de Sri Lanka. Démon du Ramayana. Il enleva un jour Sîta, la femme de Rama.  |
| <b>Saraswati</b>     | Patronne des musiciens de l'Inde.  |
| <b>Sati</b>          | Autre nom de Pârvati, femme de Shiva. Héroïne du Dakshayâgam.  |
| <b>Shishya</b>       | Terme sanskrit qui signifie "disciple".  |

|   |  |
|---|--|
| <b>Sloka</b>                                | Un poème chanté avant chaque scène (pendant le <i>tirahshilla</i> ) annonçant les personnages ou résumant l'action.  |
| <b>Sringara</b>                             | “Amour”, “ravisement”. L'un des 9 <i>rasa-s</i> .  |
| <b>Strî-vesham</b>                          | Le personnage féminin du <i>kathakali</i> .  |
| <b>Tâlam</b>                                | Modèle rythmique. Il y en a six en <i>kathakali</i> : <i>champata</i> , <i>atan ta</i> , <i>champa</i> , <i>triputa</i> , <i>muriyatanta</i> et <i>pagnchâri</i> . Le nombre de <i>mâtra</i> et l'accent distingue les <i>tâlam</i> l'un de l'autre. |
| <b>Tâlavatam</b>                            | Le cycle complet d'un <i>tâla</i> .  |
| <b>Tantra</b>                               | Textes sacrés, post-védiques, qui auraient été révélés à l'homme du <i>kâli-yuga</i> (“âge de fer” actuel) pour mettre à sa portée la spiritualité aryenne.  |
| <b>Tiranôkku<br/> (“curtain-<br/>look”)</b> | Un procédé destiné à introduire des personnages comme le <i>katti</i> et le <i>tati</i> . Un “suspense” est créé par le jeu adroit d'un personnage avec/derrière le <i>tirahshilla</i> .   |
| <b>Tirahshilla</b>                          | L'équivalent du rideau de scène pour le <i>kathakali</i> .   |
| <b>Tôdayam</b>                              | Pièce de danse par-essence exécutée derrière le <i>tirahshilla</i> en début de représentation. Cette tradition est presque disparue de nos jours, le <i>tôdayam</i> étant réservé aux exercices d'entraînement en <i>kalari</i> .                    |
| <b>Uttarhyam</b>                            | Pièce d'ornement faite de tissus de coton arrangés de façon à suggérer la forme du lotus   |
| <b>Vikramena</b>                            | A le sens de “victoire” ou “bravoure” Le <i>mudra</i> est effectué avec une figure d' <i>îlakyâtam</i> et le <i>rasa raudra</i> (colère)   |