

Géraldine-Nalini Margnac

**L'androgyme divin sur la scène indienne.
Étude d'extraits : *Ardhanārēśvara*, pièce
de théâtre dansé dans le style *bharata-
nāṭyam* (Inde du Sud)**

**THE DIVINE ANDROGYNOUS ON THE INDIAN STAGE.
STUDY OF EXCERPTS: ARDHANĀRĒŚVARA, A PLAY
IN THE BHARATA-NĀTYAM STYLE (SOUTH INDIA)**

Abstract: When *bharata-nāṭyam* artist Rama Vaidyanathan stages and interprets *Ardhanareśvara*, she plays the rôle of the divine Śiva in its half-male, half-female form. She takes codes of mythology from ancient texts of Hinduism and an artistic vision of the genders. The study of *Ardhanareśvara* will allow us to illuminate the staging of the androgynous divine figure by a contemporary artist of *bharata-nāṭyam*.

Keywords: India; Theater; Dance; Androgynous; *Bharata-natyam*; *Ardhanareśvara*.

GÉRALDINE-NALINI MARGNAC

Université Paris 8, France
geraldine-helene.margnac@paris8.fr

DOI: 10.24193/cechinox.2022.42.17

Lorsque l'artiste de *bharata-nāṭyam*¹ Rama Vaidyanathan met en scène et interprète *Ardhanareśvara*², elle joue le rôle du divin Śiva³ sous sa forme mi-masculine, mi-féminine. La pièce commence par une strophe poétique (ou śloka) que l'on pourrait traduire ainsi : « De même que le mot et sa signification ne peuvent être séparés, Parvāti et Śiva ne forment qu'un »⁴. Dans sa création, l'actrice-danseuse reprend des codes de la mythologie issus d'anciens textes de l'hindouisme dans une visée artistique au prisme du genre.

L'étude d'*Ardhanareśvara* nous permettra donc d'éclairer la mise en scène de la figure divine androgyme par une artiste contemporaine de *bharata-nāṭyam*. Quels enjeux suggère une telle représentation ? Comment une pièce associant la musique, la danse et le jeu dramatique met-elle en scène une résurgence esthétique et philosophique du mythe de l'androgyme ? Comment la théorie du *rasa*, la saveur esthétique, se décline-t-elle à travers l'expression artistique d'une transcendance des genres ?



Figure 1. Rama Vaidyanathan. Śiva tenant le tambour cosmique (Rama Vaidyanathan, Musée Guimet, Paris, 6 juin 2009, © Dalbéra – Creative Commons CC-BY 2.0).

Un premier aperçu du mythe d'Ardhanareśvara nous permettra tout d'abord de montrer comment l'artiste de *bharata-nāṭyam* en développe certains aspects au cœur de sa création scénique. Nous pourrions ensuite étudier la résurgence du mythe à travers trois séquences de la pièce où sont développées les notions d'unité, de double polarité et enfin de complémentarité.

Ardhanareśvara

Ardhanareśvara est le nom donné à l'une des formes de Śiva. Il signifie au sens littéral le seigneur moitié masculin⁵. Le terme serait apparu selon Louis Renou aux environs du IV^e siècle de notre ère⁶ et l'on retrouve de nombreuses mentions de Śiva et d'Umā unis en un seul corps. Dans les récits qui célèbrent cette figure androgyne, la divinité féminine est tantôt nommée Umā, tantôt Pārvatī, tantôt Śakti, l'énergie divine. Ainsi, les deux divinités Śiva et Umā se ré-unissent afin de montrer « que la Śakti est inséparable »⁷ du principe divin masculin.



Figure 2. Ardhanareśvara, temple de Gangaikondacholapuram, granit, époque Chola (XI^e siècle) (©|Redtigerxyz – Creative Commons CC-BY-SA 3.0).

L'explication la plus populaire, explique Rita Régner, est liée à l'histoire de Bhṛṅgi. Ce [dévot], se consacrant à l'adoration exclusive de Śiva, « négligeait d'inclure Pārvatī dans sa circumambulation révérencielle du dieu. Pour apaiser la déesse en proie à une terrible colère, il décida de s'unir si étroitement à elle qu'ils ne formeraient qu'un seul être : qui honorerait l'un honorerait l'autre du même coup désormais⁸.

Ce récit, tiré du *Tiruccenkōlumānmiyam*⁹ est l'un des nombreux épisodes comportant des descriptions d'Ardhanareśvara dans les textes canoniques et les représentations iconiques. Parmi les occurrences que Marguerite Adicéam a étudiées, plusieurs traits se dessinent :

La [partie] droite est d'un homme et la gauche d'une femme ; épaule large et virile d'une part, sein volumineux de l'autre. Debout sur un piédestal de lotus [...] le plus souvent dans l'attitude frontale (*samabhanga*), mais parfois avec un léger hanchement

(âbhanga) [...]. Pour le reste chacun des deux côtés a ses caractéristiques propres : [...] Siva frotté de cendre fait pendant à Umâ ointe de safran dans le *Visnubharmoltara* et l'*Ardhanârisvaraslotra*. [...] Umâ de son côté porte [...] des boucles (*alaka*) auxquelles correspondent pour Śiva les cheveux épars.¹⁰

Celui-ci est d'ailleurs généralement nu ou simplement vêtu d'une peau de tigre, avec ses serpents et son collier de crânes pour ornements. Quant à Umâ, elle porte des colliers, bracelets, ceinture et vêtements précieux. Reproduite avec des variantes dans les images sculptées des époques Pallava et Cola, la représentation d'Ardhanareśvara jouit d'une faveur certaine pendant plusieurs siècles, notamment au sud de l'Inde.

Unité paradoxale

Dans le choix de sa composition, l'artiste Rama Vaidyanathan a regroupé deux textes du répertoire classique. Le premier forme la première séquence de la pièce. Il s'agit des deux premiers vers d'un poème épique de Kālidāsa¹¹ en langue sanskrite :

vāgarthāviva samprktau vāgarthapratipattaye
*jagatah pitarau vande Pārvatīparameśvarau*¹²

Ce distique présente une réflexion poétique sur la parole. En effet, « *vāgarthāv* » signifie « la parole et son fruit » et « *pratipattaye* », « le mot et son sens », que l'on pourrait gloser comme « signifiant » et

« signifié ». Tout comme eux, les parents de l'univers (« *jagatah pitarau* ») sont indissociables l'un de l'autre.

Pour l'artiste de *bharata-nāṭyam*, les vers insistent sur la double polarité du couple divin, « *Pārvatī -parameśvarau* » signifiant au sens littéral : « Pārvatī et Parama Śvara (le suprême seigneur) ». Comment Rama Vaidyanathan montre-t-elle leur union ? En évoquant le mot et sa signification par deux mouvements équivalents, elle montre d'abord l'un avec la main droite et l'autre avec la main gauche¹³. Pour les spectateurs, l'alternance des deux gestes et leur configuration en miroir peut représenter le lien entre les deux éléments. Or le choix des gestes des mains, les *mudrā*, semble suggérer un niveau de sens supplémentaire : en utilisant deux *kartari mukha*, elle montre certes l'union par le mouvement¹⁴. Mais une réflexion sur la notion de dualité se dessine également. En effet cette *mudrā* est le plus souvent utilisée avec deux doigts séparés (l'index et le majeur) signifiant ainsi le chiffre « deux » ou la séparation.

Dans le geste de Rama Vaidyanathan en revanche, les deux doigts sont joints : la *mudrā* qui exprime habituellement une forme de dualité représenterait donc ici



Figure 3. *kartari mukha mudrā*, deux doigts séparés (© Geraldine Nalini – photographie : J. Grail).

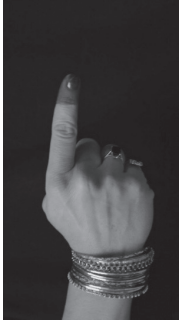


Figure 4. *sūci mudrā* (©|Géraldine Nalini – photographie : J. Grail).

l'idée d'une réunion, d'une unité. Comme l'actrice-danseuse regroupe aussitôt ces deux « unités » et les dirige vers l'avant : elles ne « font qu'un » à leur tour. Tout se passe comme si la dualité se résorbait alors dans l'unité.

A la fin du premier vers, les deux mains sont à nouveau rejointes¹⁵ et dirigées devant elle en un seul mouvement, mais cette fois, c'est la *karkata mudrā* qui intensifie l'idée de réunion puisque tous les doigts sont entremêlés. Le regard et les mains sont alors dirigés vers le public. Il est intéressant de souligner que ce mouvement vers l'avant, répété au début et à la fin du premier vers, annonce la conclusion de la séquence narrative où Rama Vaidyanatahan dessine un cercle devant elle avant de diriger la main en *sūci mudrā* vers le public¹⁶. Le motif du cercle, réalisé au moment où le chant célèbre les « parents de l'univers », peut symboliser le tout. Tracé dans l'espace en face de l'artiste, il peut aussi englober le public et l'interpeller. Est-ce-à dire que nous faisons partie d'un grand tout ? Quoiqu'il en soit, le mouvement s'adresse au public à son tour et se termine par une ligne. L'orientation finale de l'index vers le ciel n'est pas sans rappeler deux des

significations les plus courantes pour cette *mudrā* : le chiffre « un » et la divinité.

Or, elle est montrée tandis que le texte évoque la double polarité de la divinité (*Pārvatīparameśvarau*). De même que le poème unit les deux divinités en un seul morphème, l'artiste de *bharata-nāṭyam* souligne ainsi la paradoxale unité dans la double polarité d'Ardhanārīśvara. De plus, la *sūci mudrā* est finalement pointée vers le ciel, esquissant une ligne verticale qui évoque la divinité tandis que le mouvement vers l'avant offre un axe horizontal. Il vient ainsi rappeler le sens du théâtre dansé : reposant sur des techniques d'expression appelées *abhinaya*, il cherche à « guider vers » : l'*abhinaya* au sens étymologique, « c'est ce qui «amène» une composition poétique «vers « les spectateurs, ce qui porte le sens vers eux »¹⁷. Par un vertigineux jeu de résonances, Rama Vaidyanatahan montre à son tour comment l'œuvre peut émouvoir le public à travers l'expression d'une figure où signifiant et signifié sont liés. L'artiste de *bharata-nāṭyam* semble explorer ici le rapport entre le son, le sens et le mouvement, pour mettre en scène la figure divine d'Ardhanārīśvara dans sa subtile et paradoxale unité.

Double polarité divine

La seconde séquence de la pièce¹⁸ forme un ensemble de pas techniques qui ne s'appuie sur aucun texte : commençant par quatre parties, elle permet d'alterner une énergie vigoureuse (*tāṇḍava*) et une énergie gracieuse (*lāsya*) selon le schéma suivant :

I. pas techniques *tāṇḍava* (première vitesse)

II. pas techniques *lāsya* (première vitesse)

III. pas techniques *tāṇḍava* (seconde vitesse)

IV. pas techniques *lāśya* (seconde vitesse)¹⁹

Comme l'explique Katia Légeret, « l'artiste professionnel [de *bharata-nāṭyam*] est capable de reconstruire sur scène [...] une multiplicité de corps possibles régis par la polarité féminin/masculin »²⁰. Ces deux énergies sont à l'origine du théâtre dansé si l'on en croit le *Natyasāstra*, traité dramaturgique²¹ attribué au sage Bharata Muni. Il s'agit pour l'artiste de faire surgir des émotions par la puissance et la grâce de l'art, recréant ainsi idéalement un « dialogue avec les forces du divin »²². Le traité raconte notamment la création de la première pièce : « parce qu'elle est destinée à faire naître la beauté »²³, le dieu Śiva danse accompagné de la déesse Pārvatī, sa parèdre²⁴. Ensemble, ils représentent une forme accomplie d'unité réunissant la performance vigoureuse et puissante de Śiva et la danse aux mouvements délicats de Pārvatī. Les énergies masculine et féminine se complètent tandis que les autres dieux et déesses les accompagnent aux instruments : la joie éprouvée alors peut rejailir sur les spectateurs-auditeurs, comme un feu irradiant les cœurs-miroirs du public assemblé.

Dans la pièce de Rama Vaidyanathan, la composition musicale joue également sur ces deux colorations. En effet, les parties I et III sont dansées au son de *jātī*²⁵ (syllabes mnémoniques dites par le maître) tandis que les parties II et IV se déroulent au son de *svāra*²⁶ (notes de musique interprétées par le chanteur). De plus, le corps de l'actrice-danseuse utilise son côté droit pour le dieu et son côté gauche pour la déesse. Elle accentue ce contraste en marquant ses pas

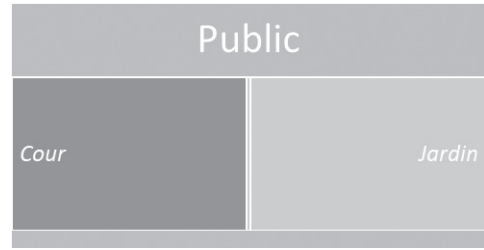
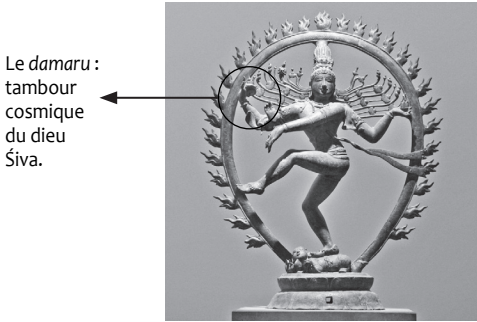


Figure 5. Répartition de l'espace scénique selon deux polarités (côté jardin pour Śiva et côté cour pour Pārvatī).

de frappes de pieds dans les parties consacrées à Śiva, remplacées par de légers sauts dans les parties consacrées à Pārvatī. Enfin, la scénographie joue sur deux espaces scéniques (à voir fig. 5.).

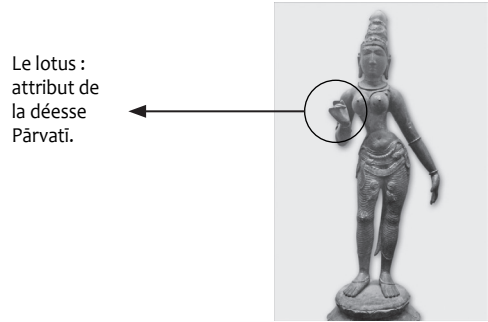
C'est lorsque commence la partie dans le style *lāśya* que le public comprend, *a posteriori*, le jeu de symétries de la structure : l'alternance entre l'énergie vigoureuse de Śiva et l'énergie gracieuse de Pārvatī.

Or la dernière partie de cette séquence²⁷, plus longue, joue sur les codes classiques : les auditeurs entendent tout à la fois les *svāra* et les *jātī* car les voix de la chanteuse et du *nattuvanār* se superposent. En même temps, Rama Vaidyanathan exécute plusieurs pas de *nṛtta* (danse pure non-narrative) : il est donc difficile pour le public de deviner si elle accomplit une séquence de danse purement technique (sans représenter aucun personnage) ou si elle joue Śiva ou Pārvatī dansant. Le motif musical est repris cinq fois, et le doute persiste d'autant plus que l'actrice-danseuse propose plusieurs interprétations à la fin de chaque variation. À chaque fois, elle conclut par trois postures : l'une traditionnellement attribuée au dieu, l'autre à la déesse, et une troisième combinant les codes iconiques de Śiva (tenant le tambour



Le *damaru* :
tambour
cosmique
du dieu
Śiva.

Figure 6. Śiva Natarāja, provenant du Tamil Nadu (Musée Guimet, Paris, bronze, époque Cola (XI^{ème} siècle) - ©|Jean Pierre Dalbéra – Creative Commons CC BY 2.0).



Le lotus :
attribut de
la déesse
Pārvatī.

Figure 7. Pārvatī provenant de Thiruvengadu (Art Gallery, Tanjore – bronze, X^{ème}-XI^{ème} siècle. ©|Jean Pierre Dalbéra – Creative Commons CC BY 2.0).

cosmique à droite) et de Pārvatī (tenant la fleur de lotus à gauche)²⁸. Tout se passe alors comme si le tout était dans l'un et que l'un était dans le tout.

La partition rythmique vient étayer cette hypothèse. En effet, elle décline plusieurs combinaisons à partir de la formule rythmique « *taritajam* » qui comporte quatre syllabes. Par exemple, le *naṭṭuvaṇār* prononce des groupes de syllabes issues de cette formule comme :

- « *ta ri* » (deux syllabes)
- « *ri* » (une seule)
- « *ri ta jam* » (trois syllabes)²⁹.

Cette séquence dans son ensemble est reprise cinq fois et se termine par une ultime formule rythmique de cinq syllabes : « *tadinginatom* ». Si l'on considère la partition rythmique, les combinaisons des nombres de syllabes (une, deux, trois, quatre et cinq) se déclinent dans l'unité de la séquence, elle-même construite à partir de cinq reprises musicales : *en somme, du point de vue des jeux rythmiques, le tout est dans l'un et l'un est dans le tout*³⁰. Une telle réflexion s'inscrit dans une participation des spectateurs élaborant le sens du spectacle auquel ils assistent. La beauté de

la mise en scène procure un plaisir esthétique tandis que le jeu sur les codes et les rythmes amène à goûter, simultanément, le plaisir de la quête herméneutique. Grâce au *rasa*, *l'émotion esthétique qui en résulte, trois niveaux de connaissance émergent alors : concret, abstrait et métaphysique, suggérant l'existence d'un équilibre divin au-delà de toute dualité.*

Complémentarité

La troisième séquence de la pièce reprend un texte classique d'Adi Śankara, philosophe de la non-dualité³¹. Le recours à l'antithèse dans chacune des strophes descriptives pourrait laisser croire à une opposition entre Pārvatī et Śiva. Pourtant, la mise en scène de Rama Vaidyanathan nous invite à la dépasser. Considérons par exemple la seconde strophe :

Elle a le front marqué de poudre rouge, il a le front recouvert de cendre.

Elle a le sourire de l'amour, il a le regard de la destruction.

Salutations à Pārvatī et à Śiva³².

L'actrice-danseuse distingue, comme dans la seconde séquence, deux espaces dans la scénographie consacrés à la déesse et au dieu. Mais leur complémentarité est soulignée : chacun d'eux par exemple a le front marqué : à la cendre de Śiva correspond la marque rouge au front de Pārvatī³³, le *tilaka*, qui représente le lien conjugal. De même dans la quatrième strophe :

Elle porte une guirlande de fleurs divines et lui, une guirlande de crânes autour du cou.

Elle est vêtue d'un somptueux sari, il n'est vêtu que [de l'espace].

Salutations à Pārvatī et à Śiva³⁴.

Les deux figures sont décrites à travers leurs attributs extraordinaires : les fleurs de l'une sont divines, lui n'est vêtu que d'espace ou littéralement « des huit directions ». Au-delà d'une simple caractérisation des deux divinités, les apparences cachent et montrent l'essentiel : Śiva, nu ou omniprésent, porte les crânes qui évoquent la destruction ; à ses côtés, Pārvatī porte les fleurs qui symbolisent la création.

Par ses procédés poétiques, l'auteur développe ainsi certaines caractéristiques d'Ardhanārēśvara. En évoquant alternativement la déesse et le dieu, il utilise la figure de l'antithèse mais ne s'arrête pas au simple contraste. Comme dans la philosophie classique indienne, il « surmonte » l'apparente opposition pour montrer leur complémentarité : l'une est la création, l'autre la destruction, ou encore : l'une est vêtue, l'autre est nu. Autrement dit, l'apparence n'est qu'une étape pour découvrir, au sens propre, la vérité de l'unité.

Sur scène, Rama Vaidyanathan utilise à son tour la beauté des contrastes, en

suggérant une conciliation possible sur le refrain : « *Namaḥ śivāyai ca namaḥ śivāya* », c'est-à-dire « Salutations à Pārvatī et à Śiva »³⁵. Dans le vers original, les deux divinités sont désignées à partir du même radical (*śivāy-*). Dans la mise en scène, l'actrice-danseuse salue la divinité avec l'expression d'une dévotion intérieure³⁶ : aucune distinction, aucune dichotomie n'apparaît. Plutôt que de figurer la complémentarité divine accomplie, l'artiste laisse aux spectateurs le soin de l'imaginer. Les formes qu'elle dessine dans l'espace et ses regards laissent deviner une divinité dans un espace spécifique, à la fois face à elle et face aux spectateurs : à la place du rideau. La scène de *bharata-nāṭyam* suggère la réalisation d'une *coïncidentia oppositorum* mais ne la représente pas. Est-ce à dire qu'elle existe en nous ou qu'elle est accessible, mais derrière le rideau de l'illusion ?

La pièce déploie plusieurs modalités de jeu qui prennent en compte les spectateurs dans une découverte du sens sans cesse renouvelée, nourrie de leurs connaissances, de leurs questionnements et de leur imagination propre. L'étonnante figure de la divinité androgynisme se déploie sous les formes d'une unité, d'une double polarité et d'une complémentarité renvoyant finalement à l'unité originelle. Tel un cycle, la pièce développe le motif du cercle. Le récital de *bharata-nāṭyam*, s'il transmet le *rasa* ou l'émotion esthétique, pourrait donc le temps d'une éphémère représentation permettre au spectateur de dépasser sa condition ordinaire : au-delà de toute limitation de genres, saveur et savoir l'amèneraient à comprendre une forme d'harmonie extraordinaire.

BIBLIOGRAPHIE

- Marguerite E. Adiceam, « Les images de Śiva dans l'Inde du Sud. [VI. Ardhanārīśvara] », in *Arts Asiatiques* 17, n° 1, 1968, p.143-172.
- Lyne Bansat-Bourdon, *Poétique du théâtre indien : lectures du Nāṭyaśāstra*. Paris, Ecole française d'Extrême-Orient, 1992.
- Federica Fratagnoli, « Les scènes du Sadir-Bharata Natyam : pour une typologie des croyances », in *Ethnoscénologie. Les incarnations de l'imaginaire*, Horizons/Théâtre n° 4, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014.
- Louis Frédéric, *Dictionnaire de la civilisation indienne*, Paris, R. Laffont (Bouquins), 1987.
- Michel Hulin, *Shankara et la non-dualité*, Paris, Bayard, 2001.
- Katia Légeret, « la construction du genre dans la danse et le théâtre indiens », in *Gender und Religion*, Zürich, département Histoire des Religions, Ed. Universitaires, 2008.
- Géraldine-Nalini Margnac, « L'effroyable ravissement. Performance artistique autour d'une sculpture de Śiva Bhairava », in *L'ethnographie*, 2 | 2020, mis en ligne le 20 mars 2020. URL : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=377>.
- Tara Michaël et Béatrice Leclerc, *La symbolique des gestes de mains: (hasta ou mudrā) selon l'Abhinaya-darpana = The symbolics of hand gestures: (hasta or mudrā) according to the Abhinaya-darpana*, Paris, Sémaphore, 1985.
- Rita Régner et Christian Murtin, *Des dieux, le geste suspendu: l'art du bronze dans l'Inde dravidiennne*, Paris, Findakly (Patrimoines d'Orient), 1996.

NOTES

1. Le *bharata-nāṭyam* est un style de théâtre dansé issu du Sud de l'Inde, dont les codes ont été fixés entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle. Il développe des aspects techniques de danse ainsi que des passages descriptifs et narratifs où les émotions sont exprimées. Comme les autres arts indiens, le *bharata-nāṭyam* cherche à créer le *rasa*, l'émotion esthétique.
2. Nous nous appuyons sur notre propre connaissance technique de cette pièce qui nous a été transmise en 2019, sur une représentation scénique de Rama Vaidyanathan à la Music Academy à Chennai (Inde) en janvier 2019 et sur des extraits d'une captation vidéo : *Rama Vaidyanathan - Bharatanatyam*, Yaksha (Isha Foundation, 2019), URL:<https://www.youtube.com/watch?v=14fRdeO43HU>. Consulté le 09 déc. 2021.
3. La figure de Śiva est plus connue sous sa forme masculine, comme nous l'avons montré dans l'une de nos publications à propos d'une sculpture de Śiva Bhairava : Géraldine-Nalini Margnac, « L'effroyable ravissement. Performance artistique autour d'une sculpture de Śiva Bhairava », *L'ethnographie*, 2 | 2020, mis en ligne le 20 mars 2020. URL : <https://revues.mshparisnord.fr/ethnographie/index.php?id=377>
4. वागर्थाववि संपृक्तौ वागर्धप्रतपित्तये। जगतःपतिरौ वन्दे पार्वतीपरमेश्वरौ॥ *vāgarthāvavīva saṃprktau vāgarthapratipattaye jagataḥ pitarau vande pārvatīparameśvarau*. Précisons que la barre et la double barre à la fin des vers indiquent respectivement la fin d'une demi-mesure et d'une mesure complète dans la structure rythmique.
5. De *ardha-* (moitié), *-nr-* (issu de *nara* : l'homme ou la personne mâle) et *-Iśvara* (le seigneur).
6. Inde classique, I, p. 513, cité par Marguerite E. Adiceam, « Les images de Śiva dans l'Inde du Sud. [VI. Ardhanārīśvara] », in *Arts Asiatiques* 17, n° 1, 1968, p.143-172, p. 147.
7. Marguerite E. Adiceam, « Les images de Śiva », p. 146.
8. Rita Régner et Christian Murtin, *Des dieux, le geste suspendu: l'art du bronze dans l'Inde dravidiennne*, Paris, Findakly (Patrimoines d'Orient), 1996, p. 79.
9. Cité par Marguerite E. Adiceam, « Les images de Śiva », p. 146.

10. *Ibid.*, p. 148-149.
11. Ce poète aurait vécu aux IV^eme et V^eme siècles de notre ère. Il est célèbre pour ses pièces de théâtre (notamment *Abhijñānaśākuntalam* qui raconte les aventures de la belle *Śākuntala*).
12. En sanskrit : वागरथाववि संपूक्तौ वागरथप्रतपित्तये । जगतःपतिरौ वन्दे पार्वतीपरमेश्वरौ ॥
13. Voir 0:22 de la captation vidéo *Rama Vaidyanathan - Bharatanatyam*. (*op. cit.* note 2).
14. Ce mouvement est visible dans l'explication qu'elle donne à 5:22 de la captation vidéo suivante : URL : https://www.youtube.com/watch?v=-6_G--rMDV8&feature=youtu.be. Consulté le 9 décembre 2021. Citons le moment où elle commente à propos du mot et de son sens : « *the way they have to be together to exist* ».
15. Voir 0:27 à 0:34 de la captation vidéo *Rama Vaidyanathan - Bharatanatyam*. (*op. cit.* note 2).
16. *Ibid.*, 1:11 à 1:26.
17. Tara Michaël et Béatrice Leclerc, *La symbolique des gestes de mains: (hasta ou mudrā) selon l'Abhinaya-darpana = The symbolics of hand gestures: (hasta or mudrā) according to the Abhinaya-darpana*, Paris, Sémaphore, 1985, p. XI : « Ce mot est composé du préverbe *abhi* « vers » et de la racine *nī* : « transporter conduire, guider ».
18. Voir 01:27 à 04 :27 de la captation vidéo *Rama Vaidyanathan - Bharatanatyam*. (*op. cit.* note 2).
19. Les parties indiquées correspondent aux étapes suivantes de la captation vidéo *Rama Vaidyanathan - Bharatanatyam*. (*op. cit.* note 2) : I. (01:27 à 02 :00), II. (02 :00 à 02 :33), III. (02 :33 à 02 :48) ; IV. (02 :48 à 03 :02).
20. Katia Légeret, « la construction du genre dans la danse et le théâtre indiens », in *Gender und Religion, Zürich*, département Histoire des Religions: Ed. universitaires, 2008 : La créativité de l'acteur-danseur.
21. Le *Nāṭyaśāstra* ou « Traité de l'art du *nāṭya* (du théâtre/de la danse) » est connu comme l'un des plus anciens traités d'art dramatique au monde : composé il y a environ deux mille ans, il raconte les origines mythiques du *nāṭya* et développe des explications sur cet art. Il occupe une place essentielle dans la création scénique encore de nos jours.
22. Federica Fratagnoli « Les scènes du Sadir-Bharata Natyam : pour une typologie des croyances », in *Ethnoscénologie. Les incarnations de l'imaginaire*, Horizons/Théâtre n° 4, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014, p. 67.
23. Lyne Bansat-Bourdon, *Poétique du théâtre indien: lectures du Nāṭyaśāstra*. Paris, Ecole française d'Extrême-Orient, 1992, p.400 : traduction du *Nāṭyaśāstra*. (IV 264a).
24. *Nāṭyaśāstra*, IV, 253-254.
25. Les *jati* désignent ici les syllabes énoncées par le *naṭṭuvvanar* (maître qui joue les cymbales ou *naṭṭuvāṅkam*) pour l'artiste sur scène. Elles donnent à l'acteur-danseur des indications de rythme et de vitesse.
26. Les *svara* sont les notes de musique chantées. Il en existe sept : *Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Da, Ni, Sa*. Les écarts entre elles peuvent varier en fonction de la gamme mélodique (*rāga*).
27. Cette cinquième partie (V.) correspond au découpage suivant de la captation vidéo *Rama Vaidyanathan - Bharatanatyam*. (*op. cit.* note 2) : 03:02 à 04:27.
28. Voir notamment 03:10 à 03:13 ou 03 :18 à 03 :22 de la captation vidéo *Rama Vaidyanathan - Bharatanatyam*. (*op. cit.* note 2).
29. Écouter par exemple les cellules rythmiques chantées/dites de 03 :03 à 03 :13 de la captation vidéo *Rama Vaidyanathan - Bharatanatyam*. (*op. cit.* note 2).
30. Notons que le nombre cinq est souvent associé au culte śivaïte, à l'instar, par exemple, des cinq activités du divin (*pañcakriya*), des cinq syllabes le saluant (« *Na ma śi vā ya* »), des cinq métaux utilisés pour ses sculptures ou encore des cinq temples principaux de pèlerinage correspondant aux cinq éléments cosmiques.
31. Ce philosophe a vécu au VIII^e siècle de notre ère. « On pourrait résumer tout l'enseignement de Śankara en disant qu'il consiste en une certaine manière systématique d'interpréter le Veda [texte sacré] aux fins d'y lire la réduction de toute la diversité sensible du monde à une substance unique,

indifférenciée, illimitée, éternelle, au-delà de toute qualification, que l'on appelle le *brahman*. D'où le nom de « non-dualité » (*a-dvaita*) souvent donné à cette philosophie ». Michel Hulin, *Shankara et la non-dualité*, Paris, Bayard, 2001, p. 49-50.

32. कसूतूरुकि कुकुमचर्चतिायै चतिरजमुंजा वचिर्चतिाय कृतस्मरायै वकृतस्मराय नमः शवियै च नमः शवियै. Cet extrait est mis en scène de 05:41 à 06:22 de la captation vidéo *Rama Vaidyanathan - Bharatanatyam*. (*op. cit.* note 2).
33. Le *tilaka* est une marque qui orne le front « représentant l'œil de la connaissance. Elle est généralement faite avec le doigt et de la poudre » rouge. Les femmes mariées hindoues l'apposent « de manière permanente » d'après : Louis Frédéric, *Dictionnaire de la civilisation indienne*, Paris, R. Laffont (Bouquins), 1987, p. 1069.
34. मनुदरमलाकलतिलकायै कपलमलाङ्कतिकन्धराय दवियाम्बरायै च दगिम्बराय नमः शवियै च नमः शवियै.
35. नमः शवियै | च नमः शवियै.
36. Voir 06:10 à 06:22 de la captation vidéo *Rama Vaidyanathan - Bharatanatyam*. (*op. cit.* note 2).