

# **La danse enchanteresse de *Mohini* : éveil et construction d'une identité féminine dans le *Kerala* d'aujourd'hui**

## **Introduction**

Comme Claude Dubar dans son livre « *La crise des identités* », j'ai hésité à garder le titre de cette communication. Le terme identité « *n'est-il pas le type même de mots valise sur lequel chacun projette ses croyances, ses humeurs et ses positions ?*<sup>1</sup> ». Notion vague nous dit Maurice Bloch « *qui inonde les ouvrages de sciences sociales*<sup>2</sup> » et qui est l'objet de nombreux débats dans le corps scientifique quelques soit les disciplines. Cependant, à la manière de Dubar, je l'ai utilisée car je n'en ai pas trouvé de meilleur pour évoquer ce que je vais aborder. Je l'ai aussi conservée car il ne s'agit pas pour moi de débattre sur la notion d'identité, ni même de la définir vraiment, mais de réunir sous ce terme un ensemble de croyances et de valeurs qui caractérise un groupe donné à une époque donnée. En l'occurrence ici de réunir sous la notion d'identité féminine une certaine idéologie de la femme qui est véhiculée dans la région du *Kerala*. Cette position adopte la perspective de Dubar pour qui « *l'identité n'est pas ce qui reste nécessairement identique mais le résultat d'une identification contingente*<sup>3</sup> » à l'inverse de l'approche essentialiste qui repose sur la croyance en des essences à la fois immuable et originelles, ou l'identité resterait la même en dépit des changements. « *Ce qui existe ce sont des modes d'identification, variables au cours de la vie collective et personnelle, des affectations à des catégories diverses qui dépendent du contexte*<sup>4</sup> » Par ce point de vue je veux rompre avec l'idée trop généralement banalisée selon lequel les danses indiennes dites « traditionnelles » se seraient transmises depuis 2000 ans de façon immuable.

---

<sup>1</sup> Claude Dubar, « *La crise des identités, l'interprétation d'une mutation* », p1.

<sup>2</sup> Maurice Bloch, « *L'anthropologie cognitive à l'épreuve du terrain. L'exemple de la théorie de l'esprit* », p27.

<sup>3</sup> Claude Dubar, « *La crise des identités, l'interprétation d'une mutation* », p3.

<sup>4</sup> Ibid, p4.

Plus précisément il s'agit de s'attarder sur un des nombreux imaginaires existant dans le monde indien autour de la notion de beauté féminine. Ce qui va nous conduire « à faire cas de l'héritage littéraire et de la civilisation « supérieure » aussi bien que de la culture « populaire<sup>5</sup> » ».

## **Présentation de la forme**

L'imaginaire dont je vais vous parler est un savoir-faire appelé *Mohiniattam*, littéralement la danse de *Mohini* l'enchanteresse, qui se pratique par des femmes, généralement jeunes, et qui a lieu le plus souvent dans les temples durant la période des festivals qui va d'octobre à Mai<sup>6</sup>.

Cette forme scénique allie plusieurs aspects tels qu'ils ont été définis dans le *Nathyashastra*<sup>7</sup> le traité des arts indiens, en Sanscrit « *Kala* ». Ces aspects sont :

- **le Nrtyam** : Danse purement technique. Elle exalte et exprime le sentiment. Ici le sentiment dominant est *Sringara* (l'érotisme), avec les variantes de la joie, l'amour, le désir, la dévotion. (*Bhakti*), et le sentiment pathétique, mélancolique *Karuna*.
- **le Nrtyam** : Expression du sentiment au moyen du mime, du visage et de la gestuelle des mains.
- **le Natyam** : le jeu, , utilisant les deux autres aspects, plus le chant qui s'y ajoute pour parvenir à l'identification personnalisée. Je reviendrai sur cette notion un peu plus loin.

Le *Mohiniattam* semble s'inscrire dans une histoire floue, faite de part manquantes, de contradictions dont on ne peut faire l'impasse. Les discours récoltés, les

---

<sup>5</sup> Louis Dumont, « *Homo hierarchicus. Le système des castes et ses implications* », p16.

<sup>6</sup> Aujourd'hui la majorité des formes spectaculaires du *Kerala* ne se déroulent plus exclusivement dans l'enceinte du temple. De nombreuses salles et centres culturels ont vu le jour, pour permettre à ses formes d'avoir lieu. Ceci peut s'expliquer par les difficultés économiques que les temples rencontrent pour payer les praticiens et le désintérêt de la population pour ses formes dites traditionnelle. Afin de les préserver et de maintenir leurs transmissions le gouvernement multiplie les festivals en dehors des temples et apporte son soutien financier à quelques maîtres et écoles.

<sup>7</sup> Le *Nathyashastra* est considéré comme le 5<sup>ème</sup> Veda accessible à toutes les couches de la population chargé de transmettre la connaissance. Dans ce traité est décrit la science du jeu, l'élaboration et l'organisation des arts vivants. Cf l'ouvrage de Lyne Bansatt Boudon « *Lecture du Nathyashastra* » p ??.

informations que l'on trouve dans les ouvrages en *Malayalam* rendent compte d'une histoire éparse, dont les faits souvent se contredisent selon les sources et pouvant même s'opposer de manière virulente. L'hypothèse la plus pertinente mais la plus controversée, tend à montrer que le *Mohiniattam* serait la continuité du système des *Devadassi*<sup>8</sup>, ou les gardiennes des temples. Le système des *Devadassi* s'étant étendue dans toute l'Inde semble-t-il entre le 8 et 16<sup>ème</sup> Siècle, si l'on s'en réfère aux gravures de nombreux temples et à certains textes anciens (*Chilappatikaram, Unniattam*) (Aucune information ne permet de dater avec précision. Notons qu'il y avait encore quelques *Devadassi* au XXème siècle ( Cf l'étude de Ragunat Manet sur les Bayadères du temple de Vilenour dans le Tamil Nadu), et qu'il semble y avoir encore une activité des *Devadassi* au *Karnataka* aujourd'hui ( retrouver la référence) .

Le système des *Devadassi* était connu dans le sud ouest de l'Inde sous le nom de *Tevidichi*, et ces femmes pratiquaient le *Tevidichi attam*, littéralement la danse « de celles qui sont aux pieds des Dieux ». Cette appellation a pris au fil du temps une connotation péjorative, pour désigner la prostituée. Il semble donc qu'il y est eu des déviances à un moment donné donnant une mauvaise réputation à cette forme et entraînant le bannissement de cette pratique par une couche de la société. Bien que cette hypothèse constitue une querelle au sein de la société de l'actuel *Kerala*, la présence de *Tevidichi* semble toutefois être la plus plausible en regard de certains matériaux étudiés. Je dis actuel car rappelons que le *Kerala* est un état né en 1956, qu'avant l'indépendance, il était divisé en trois régions, *Malabar*, *Travancore* et *Cochin*, et qu'avant encore, tout le sud de l'Inde était divisé en plusieurs provinces séparées. Ceci pour montrer la complexité qu'il y a à rendre compte d'une histoire du *Mohiniattam*, sachant qu'il y a une pluralité de sociétés différentes et que les aires géographiques ont subi plusieurs délimitations au cours de l'histoire en fonction notamment des invasions, de province à province et de dynastie à dynastie (Chera/Chola). Notons aussi l'arrivée des européens au 16<sup>ème</sup> siècle qui a encore modifié ces aires et bouleversé le fonctionnement du système des *Tevidichi*.

---

<sup>8</sup> Jeunes filles données au temple et mariées à la déité. Il est difficile de savoir exactement qu'elles étaient leur taches quotidiennes au sein du temple tant les avis des spécialistes divergent. Le seul point qui semble faire l'unanimité c'est que ces femmes étaient chargées de danser devant le dieu durant les cérémonies.

La question de la présence réelle des *Tevidichi* au *Kerala* est donc une question qui génère des tensions. Les avis diffèrent selon les chercheurs universitaires, les théoriciens, selon certains personnages ayant un statut social et religieux important et selon les praticiennes elles même. Beaucoup d'entre eux remettent en cause la possible présence des *Tevidiche* et donc de la danse *Tediviche attam*. Mais certaines sources appuient l'idée que le système des *Tevidechi* a bien existée dans cette région. On trouve des épigraphies, des gravures et des sculptures dans certains temples (Suchidram, Pathamanaba, Tiruvala, Thripunitura...) qui attestent que des femmes y étaient bien attachées et qu'elles dansaient pour la divinité<sup>9</sup>. Toutefois ces données ne nous permettent pas d'affirmer que les *Tevidichi* étaient originaire de cette région. On peut très bien supposer que ce système se soit développé sous l'influence des *Devadassi* du Tamil Nadu qui arrivèrent au *Kerala* car beaucoup de Rajas s'entouraient des *Devadassi* pour les faire danser dans leur cours.

Je vous renvoie aux excellents ouvrages de Saskia. C. Kersenboom "*Nythyasumengali*" et Marglin Frédérique Apffel, "*Wives of the gods, King, the ritual of the Devadasi of Puri*", Delhi, 1985, ainsi qu'au livre de Nirmala Paniker « *Mohiniattam the Lassya dance* » et au mémoire de DEA de Tiziana Leucci « .... » qui traitent de cette question.

Le *Mohiniattam* actuel semble être l'héritage de la combinaison de plusieurs formes. On retrouve l'emprunte des danses classiques telle que le *Bharathanatyam* et l'*Odissi* dans la structure de la représentation mais aussi dans la combinaison de certain pas. L'importance de l'aspect *Nrtyam* qui est l'expression du sentiment au moyen du mime, des yeux, du visage et de la gestuelle des mains, montre l'influence du *Nangiar Kuttu*, la plus ancienne forme scénique du *Kerala* exécutées exclusivement par les femmes de la caste *Nangiar*. On note aussi l'influence des danses populaires féminines appelées *Thiruvathirakali* ou *Kaikottikali*. Ces danses folkloriques sont des danses de groupe qui ont lieu le plus souvent durant *Onam* et *Thiruvathira*, deux grandes fêtes dans le calendrier *Malayalais*. Femmes, jeunes et âgées, dansent à cette occasion avec grâce et plaisir. Extrêmement élégante l'élément prédominant est la beauté. Cette forme se pratique dans un état

---

<sup>9</sup> Epigraphes relatant la donation de pièces d'ors faites a une *Tevidichi*, pour l'entretien du temple de *Suceedram* par la reine de la province au 13ème. On trouve aussi de nombreuses gravures montrant des femmes dans des postures de danses.

d'extrême joie, d'amour et de séduction ou les femmes mariées et non mariées pensent à l'être aimé. Considéré comme un rituel, ces danses amènent prospérités pour la vie de couple.

Le *Mohiniattam* qui est représenté aujourd'hui est une danse de séduction, d'une grande sensualité. La légende populaire raconte qu'elle fut créée par *Vishnu*, le dieu protecteur de la trinité. Il est dit que *Vishnu* prit l'apparence de l'*Apsaras* (nymphe céleste) *Mohini* afin de récupérer l'*Amrita* (élixir d'éternité) dérobé par les démons durant le barattage de la mer de lait. C'est par l'érotisme de sa danse qu'il y serait parvenu.

Cette forme est donc une danse enchanteresse qui allie grâce et agilité. C'est au moyen de sa gestuelle et de ses expressions que la danseuse traduit l'histoire qui est chantée. Les héroïnes représentées, sont toutes des femmes amoureuses qui attendent leurs amants ou bien qui ont été abandonnées et délaissées. La danseuse dans un état de dévotion s'adresse toujours au-delà de son Bien Aimé, à la divinité. La danse devient alors un hymne à l'amour absolu, une ultime invocation à l'être espéré.

A l'heure actuelle le *Mohiniattam* est pratiqué majoritairement par des jeunes filles appartenant à la caste des *Nayar* ayant le plus souvent un statut social confortable. Le *Mohiniattam* s'apprend dans des écoles ou bien selon l'ancien système de transmission à savoir le système de la *Gurukulam*.

## **Présentation de la recherche**

C'est ce deuxième mode d'apprentissage qui constitue le cadre de ma recherche. Après quatre ans dans une institution où je me suis formée au *Kathakali* et au *Mohiniattam*, j'ai pu intégrer le centre *Natanakairali*, à *Irignalakuda* dans le district de *Trichur*. Durant trois ans j'ai découvert un autre mode d'enseignement. La *Gurukulam* (se mettre sous l'autorité du maître) consiste à intégrer la vie familiale du Maître. Le centre est en fait la maison (composé de 2 bâtiments et de 2 *Kalari* (gymnase, salle de d'entraînement), un lieu clos consacré uniquement à l'apprentissage et à la création du *Mohiniattam*, du *Kutiyattam* et

du *Nangiar Kuttu*, autres formes scéniques anciennes. Je vais revenir sur ce lieu un peu plus loin tout à l'heure.

Ma recherche porte sur l'apprentissage des techniques du corps féminin dans la vie spectaculaire du *Mohiniattam*. Il s'agit de mettre en évidence les mécanismes d'apprentissage, à la fois corporels et émotifs, du sentiment *Sringara* (érotique) dans le *Mohiniattam*. Ceci pour mettre en lumière certaines représentations du corps et conduites féminines qui sont véhiculées dans la société du *Kerala* aujourd'hui.

Je ne peux aborder la corporéité de la praticienne de *Mohiniattam* sans aborder la corporéité des jeunes filles dans la vie de tous les jours. Au cours de ma recherche je me suis rendue compte que la forme *Mohiniattam* trouve son inspiration dans les conduites et les postures féminines de la vie quotidienne, qui elles même s'inspirent des représentations picturales, sculpturales et littéraires de la mythologie hindoue. En effet certaines actions de tous les jours sont reprises de manières transposées pour la scène et celles-ci sont elle-même la reproduction de conceptions imaginaires existant dans la culture du *Kerala*. Par exemple la façon de se coiffer, de se maquiller les yeux, la démarche même du corps, les postures pour faire le ménage, la cuisine, pour se laver les cheveux, se reposer... Toutes ces petites actions rendent compte d'une vision de la femme bien définie, véhiculée à la fois par la société du *Kerala* et par les histoires des dieux et des déesses de la religion hindoue. Ces valeurs, transmettent une certaine idée de la beauté, de l'amour et du désir féminin que l'on ne peut ignorer si l'on veut comprendre comment se construit le *Mohiniattam*. Il ne s'agit pas ici d'essayer de savoir si l'imaginaire détermine le réel de la vie quotidienne ou bien le contraire, mais plutôt de montrer le va et vient incessant entre la vie ordinaire et l'imaginaire et de mettre en évidence comment ces deux aspects sont interdépendant l'un de l'autre et comment ils sont intimement lié. Il s'agit aussi de montrer comment la pratique du *Mohiniattam* construit la féminité de ces jeunes filles ainsi que leurs idées de l'amour.

En vivant avec ces jeunes filles, en observant la vie et les comportements des femmes de la maison, j'ai pris conscience que les relations amoureuses existent vraiment en Inde (bien avant le mariage) contrairement à l'idée reçue que j'en avais. Ces relations toujours secrètes se traduisent par un ascétisme et une profonde dévotion à l'être aimé, même si

l'union n'aura jamais lieu<sup>10</sup>. Cet ascétisme du sentiment amoureux et érotique se traduit dans la vie quotidienne par des actions concrètes. Une jeune fille amoureuse n'énoncera jamais le nom de son amant (sauf à l'amie intime, personnage clef, tant dans la vie quotidienne que dans les histoires de *Mohiniattam*), et la valeur de son amour se mesurera à la rigueur de sa vie à l'image de *Parvathi* qui, pour obtenir *Shiva* pour mari, s'infligea de lourdes pénitences.

Etude de cas de Dhanya qui vivait une relation amoureuse platonique. Pour obtenir Adjitt, elle réalise tous les jours les actions suivantes. Je les décris car ces mêmes actions sont reprises dans le *Mohiniattam* de manière stylisée.

- Allumer la lampe et prier son dieu préféré *Ganesha* le matin, le soir et avant de s'endormir à heures fixes
- réciter des *Mantra*
- réaliser une action difficile ou contraignante (ne pas manger de viande, manger qu'une fois par jour, méditer pendant plusieurs heures, ...),
- aller au temple matin et soir, ne jamais sortir seule, avoir toujours une attitude humble, irréprochable et bien se tenir...)

Dans cette communication, je vais aborder les différentes étapes de l'apprentissage du *Mohiniattam* qui répondent à un canevas bien précis. Cette forme, comme la plupart des formes scéniques indienne, se transmet selon le mode de l'oralité par l'observation, l'imitation et la répétition. En décrivant les classes et la vie quotidienne des jeunes apprenties je voudrais montrer que l'inscription du sentiment érotique et du désir amoureux passe non seulement par un entraînement physique intense, mais aussi par la simple vie ordinaire et quotidienne. L'identité féminine (à la fois collective et individuelle) est ici construite dans le temps de l'apprentissage du *Mohiniattam* mais aussi dans le temps de l'apprentissage à être une jeune fille et une femme. Ces deux apprentissages demandent l'assimilation de techniques du corps spécifiques qui sont

---

<sup>10</sup> Ici est évoquée le comportement des jeunes filles dans les villages et plus particulièrement la conduite des femmes d'une maison et des élèves. Les hypothèses émises s'appliquent uniquement à la vie de la maison et du village. Je tiens à spécifier qu'il en est autrement dans d'autres régions de l'Inde et plus particulièrement dans les villes, où il y a un profond décalage concernant les conduites et attitudes des femmes.

interdépendantes l'une de l'autre. Nous devons à Marcel Mauss cette notion de « *technique du corps* » qui définit par ce mot « *la façon dont les hommes, sociétés par sociétés, ..., savent se servir de leur corps*<sup>11</sup> ». Il s'agira ici de voir comment les femmes utilisent leurs corps dans la pratique du *Mohiniattam* et comment ce savoir faire va influencer sur les attitudes du corps dans la vie quotidienne, sorte d'effet miroir qui peut donner une nouvelle valeur à la jeune fille pour sa vie future. (Pour trouver un mari, ex de Dhanya 2).

### **La construction du sentiment *Sringara* et ses techniques du corps dans la vie quotidienne.**

Comme je l'ai dit plus haut je travaille la question de l'érotisation du corps féminin qui se traduit dans le *Mohiniattam*, par une réelle transformation physique. Celle-ci modifie l'ossature et suscite les combinaisons nerveuses du corps humain dans le but de recréer un langage corporel et émotionnel spécifique. Mais avant d'évoquer ce processus d'apprentissage il est nécessaire de décrire très brièvement ce que c'est que d'être une femme au *Kerala*, car ses attributs et ses conduites constituent la matière dans laquelle le *Mohiniattam* va puiser pour se construire. Magnifiant ainsi et remodelant l'imaginaire féminin, ses conduites, ses émotions et ses techniques du corps.

Le temps de la vie d'une femme est hiérarchisée et divisée en plusieurs périodes distinctes auxquels correspondent des conduites et des techniques du corps spécifique. Ces habitus changent selon, la caste, l'âge et les étapes de la vie de la femme indienne. Je propose dans ma thèse une division de ces différents moments ainsi qu'une analyse que je n'ai pas le temps ici de vous faire partager. J'ai répertorié neuf étapes et pour chacune correspondent des habitudes, des codes sociaux et vestimentaires stricts, des attitudes corporelles et émotionnelles, des soins du corps spécifique (maquillage, ornements, accessoires, onguents, massage...),

---

<sup>11</sup> Marcel Mauss, « Les technique du corps » in « Sociologie et anthropologie » p 365.



A noter qu'à l'intérieur de ces étapes ils y a encore d'autres moments, d'autres subdivision du temps de la vie d'une femme qui sont fortement marqués. (le nom donné au bout de 21 jours et l'amulette de protection, le premier grain de riz 3mois pour les garçons, 6 mois pour les filles, la première tonte de cheveux, la première fois qu'on écrit les lettres de l'alphabet, les règles....)

L'étape qui nous intéresse ici est celle qui correspond au statut de jeune fille, entre 15 et 25 ans. Le mariage étant le marqueur qui fait passer du statut de jeune fille à celui de jeune femme. Mes observations ont été faites sur trois terrains distincts dans trois lieux géographiques. Les premières correspondent à mes quatre premières années passées dans un centre international d'arts traditionnel ou j'ai pu avoir une vision générale de la femme. Les femmes que j'ai pu côtoyer appartenaient à divers milieux sociaux (différentes castes) et je me suis très vite aperçu que les conduites n'étaient pas les mêmes. Cependant quelque soit la caste j'ai pu noter des similitudes, essentiellement concernant l'aspect physique. L'ornementation et la parure sont un aspect important, sinon nécessaire de la femme indienne. Toutes les femmes sont ornées et parées (en dehors des veuves à qui on ôte tous les attributs de la séduction quelque soit leurs âge), différemment selon les appartenances, mais toutes embellissent leurs corps (Maquillage, Puthu (point rouge), chaînes de cheville, bracelets, bagues, boucles d'oreille, coiffure ...). Tout ces attributs, allié à une certaine démarche du corps rendent la femme indienne désirable et révèle d'une volonté esthétique. Le corps féminin semble relever « *de la beauté, de l'émotion et de la recherche du plaisir*<sup>12</sup> » ce qui sont les caractéristique du sentiment *Sringara*.

Sarasvati Joshi dans son étude sur les chants de mariages et de fêtes des femmes du Rajasthan, a montré que par « *la parure et l'ornementation du corps les femmes se livrent à une entreprise de séduction qui se veut ensorcellement*<sup>13</sup> ». Ceci peut aussi s'appliquer chez la femme Malayalie et particulièrement chez l'héroïne de *Mohiniattm* qui doit être « *celle qui excite le cœur de celui qui regarde* ».

---

<sup>12</sup> « *Les images du corps dans le monde hindou* », sous la direction de Gilles Tarabout et Véronique Bouiller, p32.

<sup>13</sup> Saraswati Joshi, « *Sortilège et parures du corps féminine* », in « *Les images du corps dans le monde hindou* », P315

Cette première immersion m'a permis de dégager quelques notions générales de la figure féminine dans le *Kerala*. J'ai renforcées et approfondis mes observations sur mes deux autres terrains, à savoir une famille *Nayar* et la *Gurukulam Natanakairali*.

La famille *Nayar* que j'ai intégré se trouve dans le village de *Pathanakkad* dans le district D'Allepey. Cette famille est une famille d'ordre matrilineaire ce qui, aujourd'hui, est assez rare au *Kerala*. En vivant dans cette famille, en côtoyant son entourage et son voisinage j'ai observé que la jeune fille *Nayar* possède un statut important. Elle est considérée comme étant la « lumière » du foyer. C'est elle qui est en charge de l'allumage quotidien de la lampe le matin et le soir après s'être baignée. La lampe est un objet important dans les foyers, elle « *représente le corps et la vie. La flamme représente la Sadhana, la discipline que doit suivre un dévot. La lumière de la lampe est le bonheur conjugal et ne doit pas être éteinte par le souffle*<sup>14</sup> ». Dans toute les maisons cette lampe est allumée quotidiennement par les femmes, cette action participe à la bonne stabilité du foyer et de tous ses membres.

La jeune fille est aussi en charge de cueillir et de confectionner des petites guirlandes de fleurs pour la prière. La présence d'une ou plusieurs jeunes filles dans une maison *Nayar* semble être de très bon augure. Autour de la jeune fille certaines représentations sont véhiculées, je vais vous en citer rapidement quelques unes toujours en gardant à l'esprit que celles-ci vont être transposée sur la scène.

Une jeune fille apporte est un véritable joyau dans une maison. Elle apporte joie et gaîté de par le fait de sa seule présence mais aussi de part ses attributs. Coquette et délicate, elle ne doit pas faire trop d'effort et porte une attention très rigoureuse à son apparence (vêtements, ornements, maquillage, coiffure). Les mises en beautés du corps constituent l'une des tâches et préoccupation principale d'une jeune fille. Elle doit être belle, toujours pure et parfaitement bien habillée surtout quant elle sort de la maison. Elle doit toujours bien ce tenir, être respectueuse et ne jamais élever la voix. Les jeunes filles *Nayar* reçoivent une éducation très poussée même si la plupart ne travailleront pas après s'être mariée.

---

<sup>14</sup> Ibid, p328.

En ce qui concerne mon troisième terrain, il m'a donné un autre angle d'investigation concernant les représentations féminines, ce qui m'a permis de comparer mes données entre une jeune fille pratiquant le *Mohiniattam* et une jeune fille ne le pratiquant pas. La pratique du *Mohiniattam* semble être un moyen pour pouvoir éprouver ouvertement le sentiment amoureux et toutes ses variantes, ce qui n'est pas le cas pour les autres jeunes filles. (Les danseuses maîtrisent à la perfection les techniques de maquillage, d'ornementation et de mise du *sarre*, (plis impeccable et technique particulière).

Durant trois années j'ai vécu avec 5 jeunes filles, toutes appartenant à la caste des *Nayar* sauf une appartenant à la caste des *Izhava*. La vie quotidienne se résumait à l'apprentissage du *Mohiniattam*, aux tâches ménagères et à des moments de repos et de rêverie. La *Gurukulam* impose une vie quasi monastique coupée du monde extérieur. Les journées s'écoulaient à apprendre toutes les subtilités du sentiment *Sringara*, à travers la maîtrise de technique du corps spécifique.

## **Apprentissage du *Mohiniattam* et construction de la subjectivité de la danseuse**

Il s'agit de maîtriser toutes les parties de son corps par la pratique d'exercice physique.

Exemple D'une journée type :

- Exercice des yeux pour le regard
- Travail des pieds et mouvements du bassin
- Travail des mains et apprentissage du langage des mudra
- .Exercice du visage et apprentissage des Navarasa, les 9 émotions fondamentales
- Apprentissage du répertoire exemple d'une histoire et description de quelques classes. Comment les danseuses s'approprient l'histoire.

### **L'effet retour.**

La maîtrise du *Mohiniattam* donne une valeur à la jeune fille, la pratique de cette forme montre qu'elle est éduquée dans la connaissance des arts supérieurs. (elle maîtrise en plus

le chant et un instrument). Elle montre que la jeune fille à une connaissance des bonnes manières et de comment elle doit se comporter avec son mari, y compris dans l'intimité. Belle, raffinée et gracieuse, ses qualités vont faire d'elle un bon partie ayant une multitude de proposition. La famille de la jeune fille pourra choisir plus librement et exiger que le prétendant soit riche avec une bonne situation. Exemple de Dhanya 2

## Conclusion

## Bibliographie

- Bansat-Boudon Lyne :**
- « *Pourquoi le théâtre la réponse indienne* », Summulae Mlle et une nuits, Barcelone, 2004.
  - « *Poétique du théâtre indien, lectures du Nathyashastra* », PEFEO, Paris, 1992.
  - « *Théâtres indiens* », dirigé par, Purusartha, n°20, EHESS, Paris, 1998.
- Barth Fredrik**, « *ethnic group and boundaries: the social organization of culture differences* », Boston little brown and co, 1969.
- Bloch Maurice**, « *L'anthropologie cognitive à l'épreuve du terrain : l'exemple de la théorie de l'esprit* », Leçons inaugurales du Collège de France/France, Millau, 2006.
- Bonan Ronald**, « *Première leçon sur l'esthétique de Merleau-Ponty* », Presse universitaire de France Puf, Paris, 1997.
- Dubar Claude**, « *La crise des identités : l'interprétation d'une mutation* », Le lien social, Puf, Paris, 2003. (1<sup>ère</sup> éd 2000).
- Dumont Louis**, « *Homo hierarchicus. Le système des castes et ses implications* », Tel gallimard, Paris, 2001. (1<sup>ère</sup> éd 1966).
- Goffman Erving**, « *La mise en scène de la vie quotidienne* », tr.fr, éditions de minuit, 1973, 2vol.
- Joshi Saraswati**, « *Sortilèges et parures du corps féminin : Le bonheur conjugal dans les chants des femmes Rajasthanies* » in « *Les représentation du monde hindou* », CNRS, paris, 2002.

**Le Breton David :** - « *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions* », Payot, Paris, 2004. (1<sup>ère</sup> éd 1998).  
- « *Anthropologie du corps et modernité* »  
- « *La sociologie du corps* », Que sais-je Puf, 5<sup>ème</sup> éd, 2004. (1<sup>ère</sup> éd 1992).

**Lévi- Strauss Claude**, « *L'identité* », presse universitaire de France, 1977.

**Linton Ralph**, « *Le fondement culturel de la personnalité* », tr.fr, Dunod, 1967.

**Mauss Marcel :** - « *La personne* », « *Les technique du corps* » in « *Sociologie et anthropologie* », Quadrige, 11 éditions, 2004. (1<sup>ère</sup> éd 1950)  
- « *Manuel d'ethnographie* », Payot, Paris, 2002.

**Menger pierre Michel**, « *La profession de comédien. Formations, activités dans la démultiplication de soi* », documentation française, paris, 1997.

**Merleau Ponty Maurice**, « *Phénoménologie de la perception* », Gallimard, paris, 1945.

**Paniker Nirmala:** - « *Mohiniattam, the lasya dance* », published by Natanakairali, Trichur, 2<sup>ème</sup> ed, 1995. (1<sup>ère</sup> éd 1983).  
- « *Nangiar Koothu, the classical dance of Nangiar's* », published by Natanakairali, Trichur, 1992.

**Paperman Patricia et Ogien Ruwen**, sous la direction de, « *La couleur des pensées, sentiments émotions, intentions* », in « *Raison pratiques* » n°6, édition de l'EHESS paris, 1995.

**Tarabout Gilles :** - « *Sacrifier et donner à voir en Pays Malabar* », EFEO, Paris, 1986.

**Tarabout Gilles et Bouiller véronique**, « *Les représentations du corps dans le monde Hindou* », CNRS, paris, 2002.

**Vigarello Georges** : - « *Histoire de la Beauté* », Seuil, Paris 2002.  
- « *Le corps redressé* », Delarge, Paris, 1978.