Horizons/Théâtre

Revue d'études théâtrales

8-9 | 2016

Théâtres du geste, du jeu et de la voix

L'entrée en scène d'un premier rôle d'acteur indien : ses apports pour l'analyse anthropologique et esthétique du « jeu »

Virginie Johan

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ht/828>

DOI : 10.4000/ht.828

ISSN : 2678-5420

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 128-145

ISSN : 2261-4591

Référence électronique

Virginie Johan, « L'entrée en scène d'un premier rôle d'acteur indien : ses apports pour l'analyse anthropologique et esthétique du « jeu » », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 8-9 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2018, consulté le 20 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ht/828> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ht.828>

La revue *Horizons/Théâtre* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Théâtrologue et anthropologue, Virginie Johan est spécialiste du Kūṭiyāṭṭam du Kerala, le théâtre sanskrit ancien et toujours contemporain de l'Inde. Au cours d'une vingtaine d'années de recherches incluant huit missions et deux ans de terrain, elle a produit une thèse de 1 600 pages (2014, IET de Paris-3), une vingtaine d'articles et de nombreux films sur le sujet (1998-2016). Aujourd'hui consultante sur le plan international, chargée de cours d'anthropologie du théâtre à l'Institut des sciences politiques et à l'Université Paris-8, elle décrypte les esthétiques de pratiques performatives asiatiques anciennes et françaises contemporaines en relation aux civilisations, sociétés, microsociétés et individualités en jeu, dans une perspective pluridisciplinaire. Elle est aussi comédienne.

Mail : virginie.johan@gmail.com

RÉSUMÉ : Enfant, tout Cākṣār – membre de la caste des maîtres-acteurs de Kūṭiyāṭṭam – doit monter sur la scène de l'un des « temples du jeu » des temples hindous du Kerala. Il y joue un premier rôle d'Acteur. Ce rite d'institution ancien met en abyme la société et l'art des Cākṣār. Il nous fait réfléchir sur les relations entre théâtre et société et sur les méthodes d'analyse anthropologique du théâtre, puis sur la nature duelle du « jeu », marquée par un acteur distancié, à la présence ostensible,

mais capable de s'identifier profondément à la fiction.

MOTS-CLÉS : acteur, jeu, société, mise en abyme, distanciation, codification, anthropologie, esthétique, Inde.

ABSTRACT: During childhood, each Cākṣār – or member of the caste of actors that perform the ancestral Indian theatre of Kerala, Kūṭiyāṭṭam – has to play a first role of Actor on the stage of a temple-theatre, in a Hindu temple. This constitutes not only a fascinatingly unique rite of passage, but also represents a deep mise en abyme of the Cākṣār's society and theatre. It makes us reflect on the relations between theatre and society and on the "actor's act".

KEYWORDS: performer, performance, society, mise en abyme, distanciation, codification, anthropology, arts, India.

L'entrée en scène d'un premier rôle d'acteur indien : ses apports pour l'analyse anthropologique et esthétique du « jeu »

Remerciements

Merci à Maria Manca et à Pierre Katuszewski pour leurs remarques et leurs corrections constructives qui m'ont permis de donner à cet article sa forme et son contenu actuels. Et Merci aux artistes de Kūṭiyāṭṭam, en particulier aux maîtres Rāma Cākyār et Ammannūr Kuṭṭan Cākyār, et à leurs disciples K. Saṅgīt Cākyār et A. Mādhavan-Uṇṇi Cākyār, présents dans cet article.

Prononciation des termes translittérés

u/ū se prononcent « ou »

ṭ se prononce « d »

C se prononce « tch »

ṣ se prononce « ch »

ṇ se prononce « ngu »

Kūṭiyāṭṭam : Koudiyattam

Kūṭiyāṭṭam : Koudiyattam

Cākyār : Tchakyar

Viṣṇu : Vichnou

araṇṇēṭṭam : aranguéttam

(« première scène »)

Naṇṇyār : Nanguyar

Le Kūṭiyāṭṭam du Kerala, théâtre millénaire dont le nom signifie « jeu avec », est l'unique dépositaire du répertoire dramatique en sanskrit de l'Inde ancienne et des protocoles ludiques savants du *Traité du théâtre* (*Nāṭyaśāstra*, 1^{er} s.)¹. Premier art indien intégré au patrimoine immatériel de l'humanité de l'UNESCO en 2001, le Kūṭiyāṭṭam doit sa longévité à un système de transmission lignagère et à un long confinement rituel. Ses maîtres, de caste Cākyār, suivent un système de parenté matrilineaire caractérisé par une transmission avunculaire (d'oncle maternel à neveu). Officiants de haut statut, ils jouent pour les dieux dans les temples hindous, notamment dans des « temples du jeu » (*kūttampalam*), les seuls édifices théâtraux anciens de l'Inde, bâtis exclusivement pour leur art dans l'enceinte de certains temples. Seuls les Cākyār et leurs compagnons de scène – percussionnistes (de caste Nampyār) et récitantes, cymbalistes et actrices (les Naññyār) –, peuvent se produire en ces théâtres de temple, ainsi que, depuis les années 1960, dans d'autres contextes profanes². Dans les temples, les cycles performatifs durent trois à quarante et un jours : un Cākyār amorce un prologue ou un acte dramatique en sanskrit, y enchâsse un long récit gestuel revenant à ses sources épiques, puis joue le mini drame avec un autre artiste au moins, lors du « jeu collectif », *kūṭiyāṭṭam* proprement dit³.

Cet article concerne la « première scène » (*araññēṭṭam*) ou première performance rituelle de Kūṭiyāṭṭam. Enfant, tout Cākyār doit obligatoirement jouer une « Entrée d'Acteur » (*Sūtradhāra purappāṭu*). La performance s'appuie sur le prologue du *Drame de l'enfant* (III^e-V^e s. ?) attribué au poète mythique Bhāsa, et sur les instructions du manuel de jeu en malayalam (la langue du Kerala) que les ancêtres Cākyār ont rédigé pour ce prologue, comme ils l'ont fait pour tous les extraits de drames soutenant leur répertoire⁴. La première scène a lieu dans un temple attaché au lignage du jeune Cākyār par des droits héréditaires⁵. Elle est obligatoire car elle prélude à l'important rite de passage de « l'initiation » à l'âge adulte, qui scelle l'identité socioreligieuse dans les hautes castes hindoues⁶. Précisément, la première scène se présente comme un « acte d'institution » liant d'autant mieux la caste Cākyār à sa fonction théâtrale héréditaire qu'elle met en jeu un rôle d'Acteur : le Sūtradhāra, le « Porte-cordeau » du *Traité du théâtre* qui ouvre aussi tous les prologues des drames en sanskrit⁷.

Dans cet article, on verra que le spectacle qu'offre l'Acteur de la première scène de Kūṭiyāṭṭam met surtout en abyme les Cākyār, avec les fondements de leur art. Le cas illustre en cela exemplairement les interrelations étroites et dynamiques qu'entretiennent théâtre et société. Ensuite, le rôle d'Acteur,

premier, obligatoire, central, de la première scène nous apparaîtra comme une clé de compréhension du « double jeu » caractérisant l'esthétique du Kūṭiyāṭṭam : un jeu fictionnel très codifié permettant le « grand jeu » de l'identification à l'extraordinaire, mais doublé d'une distanciation prégnante, parce que le rôle d'Acteur premier forge une figure d'acteur puissante, qui demeurera toujours en scène, en amont des rôles fictionnels interprétés.

Entrée de l'Acteur

4 janvier 2006, sept heures, temple principal du village d'Irinjalakuda (Kerala central). Le jeune Ammannūr Mādhava Cākyār, surnommé Uṇṇi, « le petit », pour le distinguer de son célèbre grand-oncle maternel du même nom, va accomplir sa première scène dans le temple du jeu attaché à sa famille (Ammannūr). Munie de mon certificat de conversion à l'hindouisme, « pure » (propre), vêtue comme il convient, je franchis le porche d'entrée du temple, puis pénètre dans le théâtre, situé face au sanctuaire, à ma gauche. Sous le long toit pointu et la charpente de bois ouvragée de l'édifice, contre une colonne sculptée de scènes mythologiques, je m'assieds en tailleur sur le sol, dans l'allée des femmes. À ma droite, le parterre surélevé, pour l'heure vide, demeure réservé aux brahmanes. Il fait face à la « maison-scène », carrée, davantage surélevée, couverte de son propre toit où sont gravés les dieux des points cardinaux, avec au centre Brahmā, le concepteur mythique du théâtre. Entre les deux portes de fond de scène donnant sur la coulisse siège le grand tambour *mīlāvu*, « pot en terre » spécifique au Kūṭiyāṭṭam ; au centre de l'avant-scène, les trois mèches de la haute lampe à huile brûlent du feu du sanctuaire : la divinité du temple et avec elle tous les dieux du panthéon vont pouvoir assister au spectacle, qui leur est dédié⁸.

Les préliminaires commencent : le percussionniste frappe « l'appel du tambour » qui prévient le public du début de la performance ; quelques brahmanes s'installent au parterre. À l'avant-scène droite – je me place désormais du point de vue des artistes : avec les préliminaires, la performance a commencé –, la récitante s'assied sur le sol, en tailleur. Elle profère un chant propitiatoire en sanskrit (*l'akitta*) que ponctue le percussionniste. Après cette ouverture musicale, deux assistants tendent le petit rideau de soie rouge à l'avant-scène. L'acteur entre à l'arrière par la porte gauche. Dos au public, face au tambour, il accomplit la danse rituelle « à faire derrière le rideau » (*marayilkriya*). Ses pas et ses gestes codifiés, non discursifs, soutenus par des rythmes précis, le connectent à la musique, omniprésente, sauf pendant l'énonciation orale du sanskrit. Puis, l'acteur tourne sur lui-même et avance

de trois pas pour se placer au centre, face à la lampe. Les assistants retirent le rideau.

Paraît l'Acteur, le Sūtradhāra, le premier rôle de Kūṭiyāṭṭam. Avec lui, place au « jeu » (*āṭṭam*) ! Installé dans la posture de base (jambes fléchies, pieds parallèles à la ligne du rideau), l'Acteur sourit, « heureux » – c'est son « état » (*bhāva*). Il porte des fleurs dans ses paumes jointes ouvertes vers le ciel.

L'Acteur-Sūtradhāra, par Ammannūr Uṇṇi Mādhava Cākyār, temple du jeu (kūttampalaṁ) du temple d'Irinjalakuda, Kerala, le 04.01.06

Dans les prologues dramatiques, l'Acteur commence par réciter la strophe liminaire de la pièce, en hommage aux dieux concernés par la fiction. Pour l'heure, sur la scène, il lance les fleurs vers le ciel, pour Brahmā, puis mime un culte fictionnel dédié à d'autres divinités des arts : ses gestes codifiés stylisent

ici ceux que les prêtres hindous emploient pour rendre le culte. Puis, l'Acteur « part pour le théâtre » (marche circulaire). Il mime, non le texte de la pièce en sanskrit, mais les indications du manuel de jeu en malayalam des Cākyaṛ, où les discours fictionnels alternent avec des instructions de jeu concrètes, au mode impératif :

Joue [par gestes :] « Ah ! Comme je suis heureux aujourd'hui ! Pourquoi ? Je me suis levé à l'aube, j'ai fait mes ablutions, j'ai rendu culte et j'ai mangé. » Puis [joue par gestes] : « Bien ! Allons-y ! » Pars pour le théâtre, avance sur la scène [et signifie par gestes] : « Je vois beaucoup de brahmanes. » [...] Place-toi en posture de respect et joue [par gestes] : « Ô brahmanes ! Que [Viṣṇu] le Bienfaiteur des trois mondes vous protège ! » [...] Puis, arrête la percussion et profère la strophe [liminaire du drame]⁹.

Les manuels de jeu contiennent notamment le texte des énoncés gestuels conçus par les acteurs. Vingt-quatre « sceaux » (*mudrā*) des doigts mis en mouvement permettent de figurer chaque terme du sous-texte en malayalam de la phase de « jeu » gestuel. Après cette phase, l'acteur « arrête la percussion » d'un signe conventionnel de la main droite créant le silence nécessaire à l'énonciation de la strophe liminaire en sanskrit. Marque d'une distanciation prégnante entre l'acteur-praticien et le rôle fictionnel qu'il incarne, ce geste qui « arrête le tambour », sur lequel on reviendra, permet ici l'élocution, par le rôle d'Acteur, de la strophe propitiatoire du *Drame de l'enfant*. Elle est dédiée à Viṣṇu, grand dieu dont les avatars fournissent la plupart des thèmes épiques et dramatiques indiens. Pendant la phase d'énonciation vocale, les gestes accompagnent chaque terme proféré, jusqu'aux désinences casuelles du sanskrit. Ils doublent ainsi cette langue savante de leur subjectivité propre, car leurs codes articulent ce que L. Juvet appelait « le sensible » et « l'idée »¹⁰ : ils évoquent des dynamiques naturelles, subliment des techniques du corps, recèlent des étymologies, des contes. Par exemple, « l'aube » apparaît comme le moment où le soleil se lève (les mains montent lentement vers le ciel, jusqu'au niveau des tempes) ; pour signifier la nutrition, la main gauche (impure), ouverte vers le ciel, représente la feuille de palme (remplaçant l'assiette), tandis que le pouce de la main droite (pure) projette le riz vers la bouche, comme dans la vie quotidienne ; Viṣṇu est quant à lui désigné par ses attributs : des fleurs (*kaṭaka-mudrā*) qui renvoient à l'iconographie et à la mythologie¹¹. Le regard plein de « vent » (*vāyu*) projette chaque mouvement dans l'espace. Les muscles faciaux confèrent au jeu cette « palpitation émotive sans laquelle l'art est gratuit »¹², et sans laquelle l'art théâtral indien ancien ne serait pas, car il est soutenu par une théorie esthétique de l'émotion¹³.

Après l'énonciation de la strophe invoquant Viṣṇu et une phase de glose gestuelle traduisant les propos sanskrits en malayalam, l'acteur redevient danseur. Le signalent deux autres gestes conventionnels rapides mais détectables : un tour sur soi suivi d'un « toucher des boucles d'oreilles ». Après eux, l'acteur accomplit une longue série de danses rituelles, puis salue la scène et la quitte, par la porte de droite. Le sens des entrées et des sorties, comme des marches conventionnelles, suit celui de la circumambulation rituelle (*i.e.* des aiguilles d'une montre).

D'après le manuel, l'acteur doit maintenant aller « voir le dieu » dans le sanctuaire. Le percussionniste installe l'enfant-Acteur sur le cadre de bois du tambour. Cette pratique non prescrite, inhabituelle¹⁴, place Uṇṇi comme « entre-deux ».

Ibid. L'enfant-Acteur en attente d'aller « voir le dieu » puis de clore la performance.

La posture semble illustrer la situation transitionnelle de l'enfant, hors de la fiction et hors de l'univers scénique, sans les avoir encore vraiment quittés pour rejoindre le monde social. Elle me laisse songeuse le temps de la visite au dieu, durant laquelle Uṇṇi demande à Bharata (divinité principale à Irinjalakuda) « d'autres occasions de jouer ». Quand l'acteur revient en scène, il s'y prosterne, puis « noue/termine le jeu » d'un geste conventionnel. Il sort par la porte de droite, disparaît dans la coulisse prolongeant l'arrière scène, et revient à la vie mondaine, jusqu'au lendemain. Car « le Kūṭiyāṭṭam a toujours un lendemain », parole de maître !

En effet, le lendemain, comme dans tout cycle rituel (cf. note 3), l'acteur, vêtu comme la veille mais devenu conteur, mime une rétrospection expliquant la situation initiale de l'Entrée, en l'occurrence l'histoire d'un avatar du dieu Viṣṇu issue d'un « récit antique » (*purāṇa*). Au cours de l'histoire, le conteur se fait acteur : il joue tous les rôles de son récit, en passant successivement de l'un à l'autre grâce à divers gestes-clés¹⁵. Pour sa première scène, le jeune acteur ne s'exerce que très peu à ce jeu de rôles complexe : il ne joue que le début du récit rétrospectif. Il ne va donc pas jusqu'au Kūṭiyāṭṭam ou « jeu collectif », avec un autre artiste, du drame (qui serait ici celui du prologue du *Drame de l'enfant*, amorcé durant l'Entrée – cf. note 3). Organisée sur deux matinées, la première scène doit rester une initiation – une introduction au théâtre avant le rite social de « l'initiation » proprement dite. Dans un cas sur quatre, cette première scène, avec son rôle d'Acteur, constituera aussi le premier pas d'une carrière d'acteur¹⁶.

La première scène et ses mises en abyme

D'après l'oncle maternel d'Uṇṇi, A. Kuṭṭan Cākyār, l'Entrée de l'Acteur dans le *Drame de l'Enfant* est une portion ancestrale du répertoire de Kūṭiyāṭṭam, emblématique de cet art. Les Cākyār jouent cette Entrée à d'autres occasions que celle de leur première performance, notamment pour ouvrir et fermer les cycles rituels programmés annuellement, et signifier symboliquement la continuité de leur pratique¹⁷. Au temple d'Irinjalakuda, Kuṭṭan Cākyār et ses neveux jouent aussi l'Entrée de l'Acteur pendant neuf jours d'affilée « pour souligner leur attachement au temple ». Dans l'idéal ils « devraient la jouer tous les jours », assure le maître. Le contenu de cette scène est-il aussi particulier que ses conditions de production ?

Le 4 janvier 2006, la scène m'a procuré cette sensation de vertige caractéristique des mises en abyme¹⁸. Si le théâtre est spéculaire parce qu'il « offre à la vie un miroir », pour reprendre la célèbre formule d'Hamlet, les Cākyār le confirment en réfléchissant leur fonction et les fondements de

leur théâtre dans cette performance, qui influence aussi leur identité sociale. Tâchons de le montrer.

Au préalable, distinguons quatre strates du phénomène performatif, qui sont aussi des plans et des espaces-temps poreux et en interaction. La représentation s'inscrit dans l'espace-temps ou *plan social* (3), avec niveaux macro- de la société contemporaine, micro- de la société impliquée dans le phénomène théâtral, jusqu'au plan individuel (dont celui de l'acteur). Dans la performance, je distingue deux plans : le *plan scénique* (1), incluant la gestion et l'univers de la « scène », et le *plan fictionnel* (2), relatif à tout ce qui relève de la fiction mise en scène. L'ensemble s'inscrit dans un *plan culturel référentiel* (4) aux dimensions multiples : normatives, idéologiques, historiques, littéraires, etc. Au centre du phénomène performatif, l'acteur apparaît comme l'unité minimale d'un spectaculaire en gigogne que fonde son « je » et que le jeu influence en retour. Il agit au cœur d'un univers scénique et d'un univers fictionnel se recouvrant plus ou moins : là serait le « jeu ».

Par exemple, dans la première scène, Uṇṇi, individu social, joue dans une maison-scène en tant qu'acteur (1, espace-temps scénique), un rôle d'Acteur au langage extraordinaire (2, espace-temps fictionnel) face à un public, dans un temple-théâtre, dans un temple hindou, au sein d'une société kéralaise (3, espace-temps social) vivant avec ses dieux et forte d'une civilisation aux principales normes et règles toujours en vigueur (4, plan culturel référentiel).

La performance réfléchit les contextes et interagit avec eux. La religion hindoue, élément fondamental du plan culturel référentiel (plan 4), est prégnante sur la scène : les trois flammes de la lampe et les préliminaires musicaux et dansés reliant le jeu au macrocosme divin y renvoient. Présents dans toutes les représentations, ces marqueurs religieux sont ici renforcés par l'hommage à Brahmā, par la scène de culte fictionnel et par la strophe saluant Viṣṇu, propres à l'Entrée de l'Acteur¹⁹. Sur les plans normatif et littéraire (éléments du plan 4, toujours), le Sūtradhāra symbolise les fondements anciens du Kūṭiyāṭṭam : le *Traité du théâtre*, où ce rôle est un Maître (cf. note 7), et le répertoire dramatique en sanskrit, dont ce personnage mène les prologues. Plus précisément, d'après l'oncle d'Uṇṇi, « les Cākyaṛ jouent l'Entrée du Sūtradhāra [dans le *Drame de l'enfant*] pour ne pas oublier qu'ils jouaient autrefois la pièce entière ». Dans la conception du praticien, l'Entrée serait le substitut archaïque d'une « grande tradition du théâtre sanskrit » dont il ne reste que des « bouts » (plans historique et conceptuel, éléments du plan 4)²⁰. La réflexion du plan social (3) est également flagrante. Par exemple, l'Acteur salue des brahmanes (« Ô brahmanes ! Que le dieu Viṣṇu vous protège ! ») face à des représentants de cette caste assis sur le parterre mondain du théâtre. Par ce salut, l'action évoque le patronage traditionnel du Kūṭiyāṭṭam, art soutenu et instrumentalisé par les brahmanes pour diffuser le sanskrit et les valeurs de l'hindouisme. Sur ce même plan social, le « rapport d'activité »²¹ entre le rôle d'Acteur et la fonction héréditaire des Cākyaṛ, que nous avons noté, est renforcé du fait que l'Acteur part pour le théâtre après avoir « rendu culte et mangé », comme le font régulièrement les maîtres Cākyaṛ dans leur vie sociale²². Enfin, le fait que l'enfant Cākyaṛ joue le prologue d'une pièce intitulée le *Drame de l'enfant* n'est non plus anodin²³.

Ce théâtre rejoint le monde. Il le met en abyme comme pour mieux signifier à l'enfant qui s'y plie : « Deviens ce que tu es [...] – formule qui sous-tend la magie performative de tous les actes d'institution »²⁴ – : « deviens un acteur ». L'acte performatif consistant à jouer à l'Acteur – le métier héréditaire des Cākyaṛ – agit symboliquement sur l'individu social, qui ne pourra prétendre à son « initiation » sociale qu'après l'acte scénique. En outre, le rôle

d'Acteur premier paraît aussi fondamental pour comprendre l'esthétique du Kūṭiyāṭṭam, soutenue par un « acte d'acteur » particulièrement ostensible²⁵.

L'acteur central, poreux, au cœur du jeu

Dans les théâtres asiatiques anciens très codifiés, l'évolution du « je » social en corps-acteur capable d'accueillir les héros, avec leur langage extraordinaire, implique une formation quotidienne drastique qui assouplit, muscle, moule, transforme, poétise l'individu : l'acteur, le corps-acteur, est un enjeu²⁶. Avec le Kūṭiyāṭṭam, la nécessaire transformation de l'individu en acteur-enjeu est comme incarnée dans le rôle d'Acteur, premier et obligatoire : l'acteur doit « jouer à l'Acteur » avant d'accéder aux héros épiques, divins. En d'autres termes, le rôle d'Acteur au langage extraordinaire s'offre comme un héros intermédiaire entre l'individu social et les rôles héroïques futurs.

Selon cette perspective, et si l'Acteur est l'acteur (en vertu des mises en abyme que l'on a soulignées), que devient l'acteur en jeu ? La figure de l'acteur s'invite dans le « paradoxe sur le comédien » qui, tel que l'a présenté Diderot, distingue d'une part l'individu-acteur, d'autre part le personnage : désormais, l'acteur, à part, se place entre l'individu social d'un côté et le personnage de l'autre côté ; il fait le lien entre eux, entre le monde et la fiction, sans se faire oublier. Observons.

Dans toute performance, l'acteur de Kūṭiyāṭṭam gère son jeu en régisseur, grâce à des gestes conventionnels témoignant de sa présence. Par exemple, il « arrête le tambour » pour laisser parler son rôle fictionnel ou passe de ce rôle à la fonction de danseur en « touchant ses boucles d'oreilles ». D'autres fois, l'acteur s'active en accessoiriste, un peu à la manière des assistants de Nô et de Kabuki : dans l'Inde, aux moyens moindres, c'est lui qui « tire le tabouret » face à la lampe pour s'y asseoir en conteur ou en roi sur son trône, puis qui « repousse » le siège (comme le prescrivent les manuels) quand un changement de fonction (comme un passage au danseur) ou de rôle le nécessite. J'ai montré ailleurs comment, quand il passe d'une fonction (de conteur, de danseur, de personnage) ou d'un rôle fictionnel à l'autre, l'acteur, véritable performeur, réajuste certaines pièces de son costume pour signaler la fonction assumée et l'identité du rôle fictionnel endossé²⁷. Par exemple, à propos des rôles, dans la rétrospection suivant l'Entrée, l'acteur-conteur devient momentanément Brahmā, « debout sur le tabouret, écharpe posée sur l'avant-bras » (d'après le manuel de jeu) : tandis que la posture sur le tabouret situe le dieu au ciel, le placement de l'écharpe évoque un statut supérieur, selon les codes vestimentaires locaux.

Tous les gestes de régie sont le fait de l'acteur. On le saisit lorsque le praticien se dissimule derrière des gestes furtifs, comme celui qui consiste à retoucher le maquillage du rôle de la main droite en se cachant de la main gauche.

Kuṭṭaṇceri Saṅgīt Cākyaṛ intervenant sur le fard de son rôle du singe Sugrīva, performance de La Mort de Bāli (Acte I du Sacre du poète Bhāsa), temple du jeu (kūṭṭampalaṁ) du temple de Trichur, Kerala, le 03.09.09

Même s'il respecte la règle de la hiérarchie droite-gauche (côté pur supérieur, côté impur inférieur) propre aux « techniques du corps » hindoues, l'acteur n'agit pas ici dans un cadre mondain, mais sur la scène, avec des gestes d'expert de règles scéniques mises au service de la fiction. La distinction entre l'individu social et l'acteur apparaît nettement lorsque le dernier dissimule une toux mondaine. Pas plus que l'individu social le rôle fictionnel ne régule le jeu : les règles le servent, mais lui ne les « maîtrise » pas, tout plongé qu'il est dans l'univers merveilleux²⁸. C'est l'acteur qui agit en scène et qui maîtrise un langage scénique « de métier » et d'autres langages associés à ses fonctions, dont le langage fictionnel des rôles, marqué par une extrême codification.

La pratique du Kūṭṭiyāṭṭam fait alterner les langages scéniques et fictionnels comme les manuels scéniques entrecroisent les instructions de jeu et les

discours et les actions des personnages. Cette alternance nous invite à relire la théorie esthétique indienne du théâtre, où la distanciation (*sādhāraṇīkaraṇa*), c'est-à-dire la reconnaissance de la théâtralité, est le socle de l'expérience esthétique (*rasa*) et la première condition de l'identification à la fiction et au cosmos (*tanmayībhāva*)²⁹.

En théorie, du point de vue du public, la « perception quasi directe » recouvre « l'absence de perception directe d'un être réel – l'acteur – et la perception directe d'un être fictif – le personnage³⁰ ». Pour le Kūṭiyāṭṭam, cette analyse concernerait ces moments où les mondes scénique et fictionnel fusionnent, où le talent (*sattva*) se libère et où l'acteur s'immerge dans la fiction (rôle, paysage, etc.). Pour les Cākyār comme dans le *Traité du théâtre*, l'état d'identification (*tanmayībhāva*, « fait d'être cela ») s'étend au macrocosme : un maître acteur comme Rāma Cākyār se dit pris par son art, qu'il associe à un « pouvoir » divin échappant à son contrôle. Cet état recoupe la « passivité productive » caractérisant l'art de l'acteur³¹ et ces moments de grâce où le spectateur s'identifie à la fiction tout en reconnaissant la présence de l'acteur de génie. Mais comment une telle immersion est-elle possible si l'acteur régule constamment son jeu ? Ici réside tout le paradoxe du Kūṭiyāṭṭam et du jeu, dont l'Acteur de la première scène peut nous fournir une clé de compréhension intellectuelle partielle.

Le « jeu » qui fait que l'individu-acteur meurt et ne meurt pas quand le rôle meurt en scène, dans sa fiction, a pour pivot l'acteur. Or, dans le Kūṭiyāṭṭam, l'acteur, distinct, est lié à l'individu social (puisqu'un Cākyār ne devient Cākyār qu'après avoir joué à l'Acteur) aussi étroitement qu'au rôle fictionnel (puisque l'acteur est d'abord un rôle d'Acteur). De par ces liens, exceptionnellement serrés ici, l'acteur ne peut qu'être poreux. Il l'est au point que certains Cākyār ne vont pas rendre leur culte personnel au temple au lendemain d'avoir joué une démonsse mutilée, un roi des singes assassiné : ces maîtres se considèrent souillés, « pollués » par le rôle, comme ils le sont dans leur vie sociale quand décède un membre de leur lignage. Le rôle a déteint sur l'individu social. Cela montre combien les acteurs savent accueillir les « fantômes de personnage », comme les appelle L. Jouvet³². Ils s'imaginent être leur « coupe » (*pātra*). En pratique, cela signifie qu'ils leur donnent chair et vie, et bien évidemment un peu de leur talent unique, mais aussi qu'ils peuvent quitter un rôle pour d'autres personnages et d'autres fonctions³³. L'acteur peut donc accueillir des rôles tout en continuant à gérer leur/son jeu : l'Acteur premier, forgé dans la première scène, veille derrière la performance, unifie le jeu, sous la forme d'une vigilance d'acteur. Et la présence de l'acteur n'empêche pas l'identification à la fiction : comme l'avait pressenti Brecht

pour son théâtre, le comédien « préserv[e] l'unité du personnage [...] par l'intermédiaire des ruptures et des à-coups du jeu épique »³⁴. En d'autres termes, plus le jeu est assumé en tant que tel, plus l'acteur peut « s'identifier » à la fiction, au cours du jeu.

Les signaux scéniques (comme les gestes de régie) que j'ai soulignés constituent des actes intentionnels d'acteurs non cachés, et même mis en valeur sur de nombreuses scènes asiatiques anciennes où « s'exposent à la fois l'art et le travail »³⁵. Ces gestes nous rappellent une sorte de degré zéro du théâtre qui est aussi la quintessence de cet art : un ludique où une codification savante, capable de procurer une profonde illusion, n'a pas étouffé la légèreté, la joie et la vérité propres au jeu³⁶. L'alliage des mondes scénique et fictionnel, dans un ambigu recouvrement et par l'alternance, pourrait expliquer la jeunesse des rides des vieux maîtres asiatiques appelés à jouer de leur enfance à leur mort : le jeu assumé rend l'acteur heureux, « heureux » comme l'Acteur de la première scène, à l'état de joie prescrit. Alors, « s'il y avait un tombeau de l'Acteur inconnu », au lieu de « ne rien mettre dedans », comme le propose D. Guénoun, j'y mettrai le premier rôle, unique au monde, de l'Acteur de Kūṭiyāṭṭam : il forge la puissante figure d'acteur de la scène singulière d'un grand art millénaire, et plus largement distingue l'acteur de l'individu social et du « personnage », tout en soulignant leurs liens, et donc le précieux mystère du « jeu ».

Notes

1. Sur le répertoire dramatique, rédigé pendant le premier millénaire, voir le recueil de pièces sanskrites dirigé par L. Bansat-Boudon, *Le Théâtre de l'Inde ancienne*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2006. Sur le *Traité du théâtre*, qui décrit en détail la dramaturgie de ces pièces et leurs modes et protocoles ludiques, voir l'étude du même auteur, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, École Française d'Extrême-Orient, 1992.
2. Pour des raisons sociopolitiques, économiques et artistiques, les Cākyār ont ouvert leur art aux scènes profanes à la fin des années 1950 et à d'autres castes en 1965. Ils conservent le monopole des temples du jeu, d'où sont exclus les artistes issus d'autres castes. Sur l'ouverture profane du Kūṭiyāṭṭam et sa découverte par la recherche indianiste mondiale, voir M.-Ch. Byrski : « Is Kūṭiyāṭṭam a museum piece? », *Sangit Natak* 5, 1967, p. 45-54. Sur l'histoire du Kūṭiyāṭṭam et les premières références épigraphiques, voir H. Moser : « How Kūṭiyāṭṭam became kūṭi-āṭṭam: The changing role of women in the Kūṭiyāṭṭam tradition of Kerala », in H. Brückner, H. de Bruin, H. Moser eds., *Between Fame and Shame: Performing Women/ Women Performers in India*, Wiesbaden, Harrassowitz (Drama und Theater in Südasien 9), 2011, p. 169-188. Sur les Cākyār et

la pratique de temple, voir ma synthèse : « The Flower needs its roots to continue to grow », *Indian Folklife* 38, 2011, p. 20-27.

3. Précisément, un cycle performatif débute par une « Entrée » (*purappātu*), où un acteur-personnage amorce un prologue ou un acte dramatique issu d'une pièce du répertoire. Le lendemain, l'acteur, devenu conteur, enchâsse une rétrospection narrative (*nirvahaṇam*) retraçant le passé de la situation initiale exposée la veille, en adaptant diverses sources épiques et mythologiques en sanskrit ; tandis que l'acteur met le récit en gestes, la Naññyār ponctue le jeu de strophes issues de ces sources. Finalement, au terme de plusieurs nuits, l'acteur-conteur revient à la situation dramatique initiale amorcée le premier jour : il est rejoint par au moins un autre artiste pour le *kūṭiyāṭṭam* ou « jeu collectif » du mini drame, qui dure une à trois nuit(s). Voir ma thèse : *Du jeu au jeu de l'acteur : ethnoscéniologie du Kūṭiyāṭṭam, théâtre épique indien*, Université Paris-3, Arts et médias (Études théâtrales), 3 vol., 1 644 p., 3 DVD-DL, 2014.
4. Les Cākyār disposent d'un manuel de jeu (*āṭṭaparakāram*) et d'un manuel de régie (*kramadīpikā*) pour chaque « bout de drame » (acte, prologue) qu'ils portent en scène. Leurs ancêtres ont amplement participé à la « littérature performative » en malayalam du Kerala médiéval qu'a présentée l'ethnolinguiste R. Freeman – voir : « Rubies and Coral: The Lapidary Crafting of Language in Kerala », *Journal of Asian Studies* 57.1, 1998, p. 38-65. L'importance des manuels scéniques des Cākyār – relative, car ces textes ne remplacent pas la transmission directe (dite « orale ») – est soulignée dans mon article : « “Même l'écureuil fait ce qu'il peut.” Transmettre le savoir dans le Kūṭiyāṭṭam », in M.-C. Mahias, *Construire les savoirs dans l'action. Apprentissages et enjeux sociaux en Asie du Sud*, Paris, EHESS (Puruṣārtha 29), 2011, p. 39-78.
5. Il existe aujourd'hui six lignages matrilineaires d'acteurs Cākyār, chacun étant rattaché à plusieurs temples par des droits autrefois d'ordre fonciers et pivots d'une économie agraire brahmanique féodale. Ces droits perdurent sous la forme de privilèges rémunérés en argent (voir ma thèse *op. cit.*, première partie sur l'ethnologie des Cākyār). Sur les droits fonciers du Kerala, voir : P. M. Rajan Gurukkal, *The Kerala Temple and The Early Agrarian System*, Kottayam, Mahatma Gandhi University, 1992. Sur le contexte socioculturel, voir G. Tarabout, « Au “royaume” des brahmanes, les guerriers sont rois : souveraineté, pouvoir et statut au Kerala », in J. Poucheпадass, H. Stern, *De la royauté à l'État. Anthropologie et histoire du politique dans le monde indien*, Paris, EHESS (Puruṣārtha 13), 1990, p. 75-122.
6. Comme les brahmanes, les Cākyār accomplissent seize « actes obligatoires » durant leur vie, dont l'initiation, caractérisée par remise du cordon des « deux-fois-nés » et l'apprentissage d'une formule secrète grâce à laquelle l'individu pourra rendre le culte, et donc intégrer sa caste et la société hindoue. Selon une règle, l'initiation des Cākyār, effectuée avant l'âge de seize ans, ne peut avoir lieu qu'après la « première scène ».
7. Dans le *Traité du théâtre*, le Sūtradhāra mesure la scène, accomplit les préliminaires, dirige la troupe, joue, etc. Ce rôle met aussi en abyme la fiction dramatique, dans les prologues des pièces. Sur son nom et sur ses fonctions, voir le travail de L. Bansat-Boudon (1992, *op. cit.*, p. 218-219). À ma connaissance, les autres cérémonies de premières scènes obligatoires des théâtres anciens célèbres d'Inde et d'Asie n'imposent pas de jouer un rôle recoupant la fonction et le statut social des acteurs. Par exemple, les personnages des cérémonies de « premier masque » du Nô varient selon les cinq Écoles de Shite. Dans le Kyōgen, les deux lignées patrilineaires d'acteurs restantes imposent aux

enfants, soit un rôle de singe, soit, comme dans le Kabuki, un rôle d'enfant d'aristocrate (entretiens avec Yoshimura Kein et Shigeyama Ippei, Association de recherche des traditions de l'acteur, 2016).

8. D'après le mythe de la naissance du théâtre conté au premier chapitre du *Nāṭyaśāstra*, le théâtre indien a été conçu par les dieux comme un cinquième Savoir (Veda) accessible à toutes les classes sociales, pour sauver l'univers du chaos et instruire les hommes par le plaisir esthétique (Bansat-Boudon, 1992, *op. cit.*). Les dieux restent les premiers spectateurs de l'art qui les met en scène. Les flammes leur véhiculent l'offrande ludique.
9. Extrait du manuel de jeu (*āṭṭaparakāram*) manuscrit : *Bālacaritaṃ Sūtradhāraṇa purappāṭinnu (araññēṭṭam)* [*Entrée de l'Acteur dans Le Drame de l'enfant (première scène)*] : cahier du maître Rāma Cākyār, 1973, 5 p. [malayalam]. Je traduis le texte de façon littérale pour conserver sa dynamique ludique.
10. D. Guénoun, *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005, p. 208.
11. Sur la codification, notamment gestuelle, voir le chapitre V de ma thèse et mon article cité à la note 4.
12. A. Artaud, « Lettres sur le langage » (1932), in *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 173.
13. Voir l'étude de L. Bansat-Boudon (*op. cit.*, note 1) et cet article de l'auteur : « Le cœur miroir. Remarques sur la théorie indienne de l'expérience esthétique et ses rapports avec le théâtre », *Les Cahiers de Philosophie* 14 : 135-154. En résumé, l'acteur véhicule jusqu'au cœur des spectateurs plusieurs « saveurs » (*rasa*) ou émotions esthétiques dont le poème recèle des indices. Il emploie pour cela quatre jeux – vocal, corporel, émotionnel, ornemental – organisés selon des protocoles complexes que le Kūṭiyāṭṭam donne à voir.
14. Face à environ deux cents performances, dont plusieurs « premières scènes », je n'ai jamais observé cette pratique ailleurs qu'ici. Le percussionniste m'a indiqué qu'il avait pris spontanément cette liberté ce jour-là.
15. L'étude du « jeu de substitution » (*pakarnāṭṭam*) est centrale dans ma thèse (*op. cit.*). Dans deux articles, je présente les trois fonctions d'acteur, de conteur, de personnage que ce jeu met en œuvre : « Quand les pièces-clés du costume font signe : le jeu de l'écharpe et de la jupe dans le théâtre Kutiyattam », in A. Verdier, D. Doumergue, *Le Costume de scène, objet de recherche*, Beaulieu, Lampsaque, 2014, p. 65-74 ; « Actresses on the Temple Stages? The Epic Conception and Performance of Women's Roles in Kūṭiyāṭṭam Rāmāyaṇa Plays », in H. Brückner, A. de Bruin, H. Moser, *Between Fame and Shame: Performing Women – Women Performers in India*, Wiesbaden, Harrassowitz (Drama und Theater in Südasiens 9), 2011, p. 245-274. Ce jeu induit des arrêts du temps fictionnel, des changements de perspective par intervention de l'acteur (et du temps scénique), et des retours en arrière dans la fiction interrompue, selon divers modes permettant de restituer la simultanéité des échanges entre les rôles tour à tour endossés.
16. D'après mes analyses généalogiques portant sur les six familles d'acteurs et sur huit générations, un Cākyār sur quatre en moyenne devient acteur. Il existe une douzaine de praticiens Cākyār aujourd'hui. La sélection s'effectue surtout d'après des critères familiaux : si l'enfant avait (a) un parent proche – en particulier un oncle maternel – acteur, il était (et reste) souvent soumis à un apprentissage rigoureux, voire exercera les droits de ses oncles et de leurs ancêtres sur les temples auquel son lignage est rattaché.

17. Dans les termes du maître, « on joue la scène en ouverture pour continuer ce que l'on a commencé l'année précédente ; on la joue en fermeture parce qu'on continuera l'année suivante » (entretien informel, 2006).
18. Voir L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 17.
19. L'Entrée de l'acteur effectuée comme première scène fournit un modèle de préliminaires inspirés du *Traité du théâtre*, où Brahmā est présent (voir ma thèse, *op. cit.*, vol. 1, p. 19-22, vol. 3, annexe I, p. 10-16).
20. Certaines pièces disposent de manuels scéniques rédigés pour tous leurs actes (cinq à sept, souvent). Ce n'est cependant pas le cas du *Drame de l'enfant* dont est issu le prologue de la première scène : son manuel de jeu complet s'est perdu (faute d'avoir été joué en continu). D'après une légende célèbre, jouer en entier un drame comme *Le Merveilleux Diadème* de Śaktibhadra (XI^e s.), dont les manuels des sept actes demeurent et sont encore joués, aurait autrefois nécessité une année entière.
21. J'emprunte la tournure à L. Dällenbach (*op. cit.*, p. 30, sur les mises en abyme gidiennes).
22. Des maîtres comme l'oncle d'Uṇṇi ou Rāma Cākṃyār (mon maître) se lèvent à quatre heures pour accomplir leur culte matinal pendant deux heures, puis ils petit-déjeunent et prennent le bus pour aller jouer dans tel ou tel temple ou festival de temple. Invoquer les dieux puis partir pour le théâtre pour y rendre à nouveau le culte par le jeu, c'est leur vie, comme ce fut celle de leurs ancêtres, même s'ils jouent moins que ces derniers.
23. En l'occurrence, le *Drame de l'enfant* concerne l'enfance d'un avatar du dieu Viṣṇu (Kṛṣṇa). Si ce drame n'est pas celui du jeune Cākṃyār, il concerne un enfant, fait unique dans le répertoire.
24. Voir P. Bourdieu, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales* 43.1, 1982, p. 58-63.
25. Sur la notion « d'acte d'acteur », voir D. Guénoun, *op. cit.*, p. 121 sq.
26. L'anthropologie théâtrale a insisté sur la nécessité de la formation « pré-expressive » (voir, par exemple, cet article d'E. Barba : « La fiction de la dualité », *Bouffonneries* 23, 1990, p. 31-36). Sur les apprentissages du Kūṭiyāṭṭam – forme laissée de côté par Barba (et d'autres) au profit du Kathakalī (qui, à sa naissance au XVII^e siècle, a emprunté au Kūṭiyāṭṭam ses codes corporels, mais pas ses autres trésors, comme sa première scène), voir mon article *op. cit.* note 4 et la seconde partie de ma thèse intitulée « l'acteur enjeu ».
27. Voir les articles cités à la note 15.
28. Pourquoi le héros Rāma, par exemple, arrêterait-il le tambour pour parler à son épouse Sitā ? Il lui parle après que l'acteur a arrêté le tambour pour lui laisser la parole.
29. Voir les travaux de L. Bansat-Boudon (*op. cit.*). Le processus esthétique comporte quatre étapes : 1) distanciation : le spectateur sait qu'il est au théâtre ; 2) sympathie : son cœur bat à l'unisson de la fiction ; 3) identification au spectacle et au-delà, au cosmos ; 4) extase, félicité, « jouissance esthétique », qui s'apparente à l'expérience mystique. En pratique, l'acteur dit connaître au moins les trois premières étapes du processus.
30. Voir l'article *op. cit.* de L. Bansat-Boudon, p. 146.
31. Je choisis ici les termes de D. Guénoun *op. cit.* p. 217, comme j'aurais pu choisir « l'état créateur » de Stanislavski, etc.

32. Je fais ici référence à l'une des « divagations » de l'homme de théâtre dans laquelle le fantôme d'Alceste tente d'attirer l'attention d'un comédien – *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 116-117.
33. Sur la théorie du transvasement des *rasa* par l'acteur-coupe, voir les travaux de L. Bansat-Boudon (*op. cit.*). Sur le concept de coupe tel que les conçoivent les acteurs, voir ma thèse (chapitres IV, VI). La « conscience d'être une coupe » (*pātrabōdham*), propre aux acteurs de Kūṭiyāṭṭam, est fondamentale dans l'apprentissage.
34. B. Brecht, « À propos des critères d'appréciation de l'art dramatique » (1931), *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963, p. 61.
35. R. Barthes, à propos du Bunraku japonais dans *L'Empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, p. 67.
36. Ce ludique « pur » peut évoquer les jeux scéniques romains qui avaient également lieu dans un contexte rituel (voir : F. Dupont, P. Letessier, *Le Théâtre romain*, Paris, Armand Colin, 2011). Il m'évoque aussi le théâtre brechtien, où « tous les problèmes sont débattus dans le jeu, sur le mode du jeu » (*L'Achat du cuivre*, Paris, L'Arche, 1970, p. 166 *sq.*), parce que la distanciation est le pilier de l'esthétique indienne, et parce que le fond et la forme complexe du Kūṭiyāṭṭam sont « sérieux » (comme le théâtre brechtien, *ibid.*) : par exemple, certains protocoles de jeu consistant à gloser l'énoncé en sanskrit par une phase de jeu gestuelle en malayalam auraient permis autrefois au public « d'apprendre le sanskrit grâce aux gestes » ; plus généralement, le Kūṭiyāṭṭam véhicule les valeurs de l'hindouisme dans un dessein moral, en cherchant à « élever l'âme du public ». Pourtant, comme les jeux scéniques romains, le Kūṭiyāṭṭam rappelle toujours que « l'art du théâtre [a] une gaieté naturelle » (Brecht, *ibid.*). Le plaisir esthétique y provient aussi de procédés scéniques simples : quand l'assistant ramasse la flèche qui tue le roi des singes et emporte l'accessoire en coulisse, d'où ressurgit l'acteur-Bāli qui le tient contre son cœur, la flèche transperce le cœur de l'amoureux du théâtre autant qu'elle perce le cœur du grand singe. Au fond, l'amateur de théâtre sent que ce spectacle est « bien plus vrai » que celui qu'offre le monde social, en proie à l'inconscience, à l'illusion. Sur le « voile de la *māyā* [illusion] » qui recouvre le monde en Inde, voir L. Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Mille et une nuits, 2004, p. 35-61.