Isabelle Henrion-Dourcy, *Le Théâtre ache lhamo. Jeux et enjeux d'une tradition tibétaine*

Gérard Toffin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lhomme/36966>

DOI : 10.4000/lhomme.36966

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 27 février 2020

Pagination : 179-182

ISBN : 9782713228360

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Gérard Toffin, « Isabelle Henrion-Dourcy, *Le Théâtre ache lhamo. Jeux et enjeux d'une tradition tibétaine* », *L'Homme* [En ligne], 233 | 2020, mis en ligne le 27 février 2020, consulté le 04 janvier 2023.
URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/36966> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.36966>

d'un talent littéraire indéniable. Il a l'art de camper les personnages, et en premier lieu les membres de sa famille d'adoption, la société villageoise dont il est l'hôte, puis ce hameau des intouchables, toutes les personnalités exceptionnelles ou non, banales ou insolites, qu'il rencontre, dont il croise le regard, qu'il côtoie un instant ou avec lesquelles il développe de véritables relations. Le lecteur se délecte de ces saynètes, ce florilège d'images, de couleurs, de sons et odeurs qui l'amène à goûter une suite de situations qu'on pourrait dire « exotiques », mais qui lui deviennent familières, et même compréhensibles, dans lesquelles le cocasse rivalise avec le tragique, la douceur avec la dureté des jours. L'objet de recherche – la poésie épique détenue par des « bardes » au sein de cette caste de relégués – se dévoile progressivement à ses yeux à travers le récit des péripéties qui conduisent le chercheur à l'approcher et finalement à s'y arrêter.

Il est impossible de rendre compte en quelques lignes de toute la richesse de ce livre, mais comme l'exercice du compte rendu impose la critique, on regrettera quelques maladresses dans la construction

littéraire : la seconde partie aurait mérité d'être davantage centrée sur l'objectif du propos. L'auteur s'attarde sur ses difficultés personnelles – intimes, méthodologiques ou d'interprétation – et se lance par moments dans des digressions soit anecdotiques, soit trop générales voire doctes, soit dans un excès de commentaires sans doute utiles, mais qui auraient pu faire l'objet de publications annexes. Le lecteur risque alors de se perdre ou, pire, de se lasser, car la force du récit lui vient de sa force d'évocation de personnages auxquels il s'attache, et dont les destinées, saisies dans leurs interactions avec leur hôte étranger, sont souvent beaucoup plus explicites que de longs discours ; l'équilibre entre la scène et le commentaire était sans doute difficile à trouver. L'ouvrage n'en est pas moins passionnant et d'une grande portée épistémologique. Accessible à tous, savants ou néophytes, il a bien sa place dans la fameuse collection « Terre humaine » et devrait systématiquement être inscrit dans les bibliographies proposées aux étudiants.

Sophie Caratini

Isabelle Henrion-Dourcy

Le Théâtre ache lhamo. Jeux et enjeux d'une tradition tibétaine

Leuven-Paris, Peeters, 2017, 940 p., bibl., index, gloss., ill., cartes
(« Mélanges chinois et bouddhiques » 33).

LE THÉÂTRE traditionnel tibétain s'exprime sous deux formes principales : les danses monastiques masquées *cham*, qui se déroulent dans les cours des monastères bouddhiques, et les spectacles *ache lhamo* (ou *lhamo* tout court), donnés généralement dans des espaces séculiers, à proximité d'un palais ou dans des demeures aristocratiques par exemple, mais qui, exceptionnellement, peuvent eux aussi se tenir dans des lieux sacrés en conclusion de rituels. Ces deux types de théâtre sont présentés en plein air, à l'occasion de fêtes religieuses. Ils s'accom-

pagnent l'un et l'autre de chants, de musique et de danse, et sont entrecoupés d'interludes comiques. À la différence du *cham*, purement chorégraphique, l'*ache lhamo* inclut des dialogues (bien stéréotypés par rapport au théâtre occidental) et la récitation d'un livret. L'un et l'autre puisent leurs thèmes, leurs valeurs et leur musique dans la culture tibétaine ancienne. Le *lhamo* est cependant davantage lié à la religion populaire que les danses monastiques ; il reste accordé aux fêtes de prémisses des moissons et au culte des dieux du sol.

Isabelle Henrion-Dourcy, professeure en anthropologie à l'Université de Laval, propose dans cette somme de quelque mille pages une étude monographique du théâtre tibétain *ache lhamo*. C'est un travail d'envergure, le premier à réunir dans un même ouvrage presque tous les aspects de ce théâtre : le répertoire écrit, le langage de la scène, la chorégraphie (en cercle ou en ligne), le costume (éclatant, souvent en soie), la gestuelle, l'apprentissage (les répétitions sont rares), l'esthétique mise en œuvre, la musique et les chants (dans un registre aigu, nombreuses glottalisations), le symbolisme des couleurs (le bleu pour les êtres célestes, le rouge pour les étages intermédiaires, le vert pour les mondes inférieurs et aquatiques, mais aussi le noir pour les êtres avides, le blanc pour la vieillesse, etc.). Histoire et observation ethnographique sont ici étroitement combinées. L'étude est tirée d'une thèse de doctorat, soutenue en 2004 (Université de Bruxelles et École pratique des hautes études, Paris) et remaniée par la suite pour intégrer les recherches plus récentes de l'auteure. L'ensemble se fonde sur quatre années d'enquêtes au Tibet et dans les communautés tibétaines de l'exil, en Inde et au Népal. C'est une étude très fouillée, qui cherche à mettre au premier plan les visions locales, sans négliger l'héritage de la culture tibétaine lettrée. La recherche débordé souvent de son sujet et se présente, parfois, comme une somme sur les arts performatifs propres à l'aire culturelle tibétaine.

Le *lhamo* n'est pas un théâtre très ancien et ses livrets sont tardifs. Il remonterait tout au plus au xvii^e siècle, époque à laquelle il est avéré dans les textes. Selon la tradition, son origine est due à un tantriste et yogi du xv^e siècle, Thangtong Gyepo, dont la mémoire est, aujourd'hui encore, rappelée au début de chaque représentation (sa statue est placée au centre de la scène), et à qui les *lhamowa*, les praticiens de ce théâtre, adressent des invocations. De manière plus générale, le théâtre et la danse sont loin d'avoir eu la même importance au Tibet que dans l'Inde ancienne. Ils n'ont guère été théorisés. Le bouddhisme, qui s'est

attaché à d'autres formes du religieux et a toujours marqué une réticence à exprimer les sentiments amoureux, y est peut-être pour quelque chose.

La partie la plus novatrice concerne les techniques de jeu, la mise en scène, le langage visuel, les accessoires, l'entrée en scène des acteurs, les salutations incessantes entre les personnages, le rôle du directeur de la troupe, l'esthétique de type vériste, le comique parodique. Isabelle Henrion-Dourcy déploie là une connaissance intime des arts performatifs (elle a été formée à l'origine dans ces disciplines, notamment le mime) et dresse un tableau pénétrant des séances de *lhamo* et des plaisirs qu'en tirent les spectateurs. Les représentations s'étendent sur une journée (ce théâtre n'est pas joué de nuit, contrairement à ce qui se passe souvent en Inde) et sont appréciées par toutes les couches de populations. Le public, en vérité, est un élément essentiel de ce type de spectacle. Ces chapitres, qui abondent en comparaisons avec d'autres traditions théâtrales asiatiques, ont une valeur plus générale et contribuent à une meilleure connaissance des arts performatifs en Asie.

La partie du livre consacrée à «l'ancrage sociologique du *lhamo*» est également des plus captivantes. À travers des documents variés, on y saisit l'organisation interne de la troupe (toujours en mouvement), les relations entre commanditaires et interprètes, les relations entre acteurs. On y apprend que la représentation de scènes d'*ache lhamo* faisait partie des obligations dues par les paysans à leurs seigneurs et qu'elle était étroitement associée à quelques grandes fêtes, notamment celle du yaourt de la fin de l'été, à Lhasa : le Shotön. Cette célébration a manifestement joué un rôle moteur dans la production de ce théâtre populaire. Le *lhamo* était ainsi inséré dans un réseau de relations et d'enjeux sociaux bien précis. Le pouvoir politique y était fortement impliqué.

Bien que l'*ache lhamo* ne soit pas à proprement parler une cérémonie sacrée en rapport avec le culte des dieux (il se différencie des danses *cham* sous cet aspect) et que, par ailleurs, la scène ne soit pas à

proprement parler un lieu sanctifié, les aspects religieux foisonnent. Les origines de ce théâtre, par exemple, sont liées à des rituels apotropaïques, dont le fameux « bris de la pierre sur le ventre », destiné à chasser les démons. Quant aux livrets, ils sont bien souvent tirés de textes bouddhiques édifiants du *mahāyāna* et les prologues conservent une dimension rituelle non négligeable. Cependant, ces livrets ne mettent en scène ni dieux ni démons et la représentation se distingue par l'absence de liturgies bouddhistes. Le *lhamo* est un théâtre d'hommes et non de dieux qui se donnent en spectacle. Comme bien d'autres arts performatifs asiatiques, il s'agit en fait de spectacles hybrides, combinant divertissement, fiction toute littéraire et édification religieuse. Ils échappent aux catégories du théâtre occidental : « Le *lhamo* enseigne en s'amusant. Il associe le sacré et le profane, l'élévation et la grossièreté » (p. 708). La pièce divertit en même temps qu'elle pacifie les mauvais esprits et réjouit les esprits du sol. La satire de la société et de ses figures religieuses y est présente, de même que la farce paysanne avec ses bouffons et ses épisodes graveleux. Les thèmes sont tirés de la vie de tous les jours, mais ils tombent très vite dans le merveilleux. On est constamment dans l'entre-deux et le paradoxe.

Le *lhamo* tibétain appelle, c'est l'évidence, la comparaison avec les théâtres religieux et comiques néwar de la vallée de Katmandou, une région située plus au sud qui, jusqu'au XIX^e siècle, était en étroit contact avec le Tibet, bien qu'elle fût davantage exposée à l'influence indienne. On notera, par exemple, le rôle des chasseurs dans les livrets (ils piétinent et soumettent le sol dans le *lhamo*), celui aussi des princes et des pêcheurs avec leurs filets, les liens entre comique et sacré, le rôle des masques dont il existe plusieurs types, souples (mous) ou rigides (métal ou bois), celui de la musique (tambours et cymbales), etc. En revanche, la possession, centrale dans la vallée de Katmandou, est absente du *lhamo*. De même, les acteurs du *lhamo* pouvaient être de sexe féminin, alors que le théâtre néwar

ancien est toujours masculin. Ces éléments comparatifs mériteraient d'être développés dans la perspective d'une étude plus large des théâtres de l'Himalaya et de leurs possibles influences réciproques. Le rôle spécifique du tantrisme hindou et/ou bouddhiste pourrait y être mis en valeur.

Comme presque toujours, l'ethnologue arrive sur les lieux de son enquête au moment même où les traditions culturelles locales disparaissent ou se métamorphosent. L'étude d'Isabelle Henrion-Dourcy n'échappe pas à la règle. Depuis l'annexion chinoise (1959), l'*ache lhamo* décrit dans ce livre est en voie de disparition ou de transformation rapide. La politique des nouvelles autorités en matière de minorités ethniques a profondément bouleversé ce théâtre dans l'actuelle Région autonome du Tibet (République populaire de Chine). Le *lhamo* s'est professionnalisé, folklorisé. Les spectacles sont plus courts, la cadence plus rapide. Ils se sont chargés, aux yeux des Tibétains, de revendications identitaires pour résister à l'occupant (la période ancienne fait figure de paradis perdu), tandis que les conservatoires chinois, qui jouent un rôle croissant, en profitent de leur côté pour dénoncer la brutalité des seigneurs « féodaux » du régime préchinois et pour mettre l'accent sur le légitime combat des « serfs » à défendre leurs droits. Des deux côtés, le message s'est politisé. Il est encore trop tôt pour mesurer les effets de l'inscription du *lhamo* sur la liste du patrimoine immatériel de l'humanité de l'Unesco, en 2009, mais, pour l'instant, cette promotion a surtout accentué la professionnalisation des troupes amateurs d'autrefois et renforcé l'emprise chinoise. Dans tous les cas, le *lhamo* s'ouvre aujourd'hui à une consommation touristique de masse.

Il s'agit d'une étude importante qui devrait rapidement s'imposer dans les bibliographies sur les théâtres d'Asie. L'auteure écrit dans un style agréable, souple, sans jargon, sautillant par endroits. On pourrait lui reprocher son manque de concision, mais la masse de documents qu'elle a réunie au cours de ses enquêtes ne plaide guère en faveur de la brièveté. Son souci de resti-

tuer les contextes et l'histoire de toutes les notions mises en place non plus. Isabelle Henrion-Dourcy tente du reste de remédier à ses digressions par des récapitulatifs à la fin de chaque chapitre. Dans l'avenir, un

livre plus court, synthétique, à l'adresse d'un public plus large, ne retenant du *lhamo* que la substantifique moelle, serait le bienvenu.

Gérard Toffin