

Compte-rendu

Henrion-Dourcy, Isabelle, 2017. *Le théâtre ache lhamo. Jeux et enjeux d'une tradition tibétaine* (Leuven, Peeters, Mélanges chinois et bouddhiques 33). ISBN : 978-90-429-3339-2 (xxxv, 940 pp. ; 10 figures ; 40 planches hors-texte)

Dylan Esler

Center for Religious Studies (CERES), Ruhr-Universität Bochum
Institut Orientaliste (CIOL), Université catholique de Louvain

Cette monographie anthropologique sur le théâtre tibétain *ache lhamo* est un travail interdisciplinaire qui se nourrit à la fois de l'anthropologie, de la tibétologie et de la théâtralogie. Recueillant les témoignages clefs d'acteurs et de lettrés ayant façonné et connu *l'ache lhamo* à l'époque prémoderne (avant 1950), cette étude est d'autant plus riche et poignante que le théâtre tel que l'auteure a encore pu l'observer lors de ses enquêtes de terrain menées au Tibet et en exil à la fin des années 1990 n'existe plus sous la même forme à l'heure actuelle.

L'ouvrage est divisé en trois parties : la première (pp. 55-283) présente le contexte culturel du *lhamo* à l'époque prémoderne. Cette partie débute par un examen des différentes versions du mythe fondateur de *l'ache lhamo*, qui fait remonter le théâtre au maître Thangtong Gyalpo, « saint fou » du 15e siècle, aussi crédité de la construction de ponts. Sous fond d'une esquisse historique des origines du *lhamo*, l'auteure trace l'évolution importante que connut *l'ache lhamo* au temps des 5e, et surtout des 11e et 13e Dalai Lamas. Cette perspective historique permet de mieux comprendre l'évolution de ce théâtre au-delà des formulations simplifiées de réification identitaire que connaît actuellement *l'ache lhamo* de part et d'autre de l'Himalaya.

L'auteure montre que *l'ache lhamo* est essentiellement un théâtre populaire, apprécié surtout des agriculteurs du Tibet central (régions de l'Ü et du Tsang) ; même si les livrets sont d'inspiration bouddhiste et sont considérés pour certains comme étant la parole du Buddha, les représentations sont ancrées dans le culte des déités locales, déités qu'il s'agit de réjouir par un spectacle afin de sécuriser une année agricole faste. Bien que l'élément religieux soit présent dans *l'ache lhamo*, le divertissement (des hommes et des dieux) est tout aussi important, ce

qui le distingue de l'art purement religieux des danses sacrées du *cham*.

La deuxième partie (pp. 287-409) de l'ouvrage traite de l'ancrage sociologique du *lhamo* ; cette partie est sans doute la plus utile pour comprendre le contexte socioéconomique dans lequel était pratiqué le *lhamo* à l'époque prémoderne. Henrion-Dourcy y dépeint une société où l'omniprésence des rituels servait à représenter le pouvoir du gouvernement (dont les fonctionnaires étaient en réalité assez peu nombreux) ; dans ce contexte, l'*ache lhamo* était un impôt en culture. La plupart des troupes du *lhamo* à l'époque prémoderne étaient constituées d'acteurs dont l'occupation principale était l'agriculture. Après avoir exécuté leur devoir théâtral annuel devant le gouvernement à Lhasa, et à part quelques spectacles supplémentaires pour des commanditaires monastiques ou aristocratiques lors desquels ils recevaient des pourboires, les membres des troupes retournaient à leurs occupations rurales. La troupe des Kyomolungma était une exception à cet égard, car ses acteurs étaient des professionnels du théâtre à temps plein, dont le style de vie était en grande partie itinérant. Dans son étude sur les principales troupes de l'*ache lhamo*, l'auteure accorde une attention particulière à cette troupe, dont certains des membres jouèrent un rôle important dans la renaissance du *lhamo* au début des années 1980. À part leur devoir d'impôt culturel envers le gouvernement à Lhasa, les troupes étaient également invitées en tournée dans divers villages par des commanditaires privés, notamment pour célébrer une bonne moisson et s'assurer la faveur des dieux pour l'année à venir.

Dans les années 1940, certaines troupes de *lhamo* se constituèrent dont les membres étaient des moines. La plus connue d'entre elles, celle du monastère de Kundeling, fut par la suite sanctionnée par le gouvernement, car ces activités théâtrales étaient jugées incompatibles avec les vœux monastiques. Un chapitre entier est consacré à ces troupes monastiques, car les moines de ces troupes étaient de grands amateurs de *lhamo* et jouèrent par la suite un rôle clef dans la revitalisation du *lhamo* après la révolution culturelle.

La troisième partie (pp. 413-704) de l'ouvrage, la plus longue, consiste en un examen de l'art et de l'apprentissage des acteurs ; est documenté aussi (dans les notes) leur vocabulaire technique, souvent absent des dictionnaires. Dans le cadre d'une description détaillée du prologue de l'*ache lhamo* qui, bien qu'il ne fasse pas partie de la trame des récits, constitue néanmoins le contexte indispensable à toute représentation de *lhamo*, se trouve une riche discussion théorique sur la relation entre rituel et théâtre *lhamo*. On peut en conclure que si le *lhamo* ne se veut pas être rituellement efficace, sa ressemblance à un rituel (notamment par la récitation d'un texte sacré et par l'offrande théâtrale

faite aux esprits locaux, aux *nāgas* et aux dieux) est censée produire une chaîne de connexions interdépendantes (*rten-'brel*) favorables.

La formation de l'auteure en théâtralogie lui permet d'accorder une attention très nuancée au savoir-faire technique des acteurs. Elle y constate la valorisation du naturel et de l'absence d'effort (caractéristique typique de la culture tibétaine), tant pour la gestuelle et la danse que (dans une moindre mesure) pour la voix, et observe que le jeu des acteurs évolue entre une structure relativement souple et la liberté individuelle d'improvisation. En examinant la pratique du théâtre traditionnel tibétain d'une manière contextuelle, Henrion-Dourcy réfute l'hypothèse qui consisterait à considérer le jeu des acteurs comme une forme d'identification méditative à une déité tantrique (comme dans le *cham*) ou encore comme une forme de possession de style chamanique, ces deux autres types d'identification étant par ailleurs connus et distingués au sein de la culture tibétaine.

Une section est dédiée à la réception tibétaine de la théorie indienne du *rasa* (saveur émotive), théorie qui ne fut que partiellement assimilée par les Tibétains. Au Tibet on constate l'impassibilité (voire même le détachement) des personnages sur scène, qui semble refléter la valorisation culturelle de la maîtrise de soi et de ses états d'âme. Les acteurs ne cherchent pas à s'identifier émotionnellement à leurs personnages, mais plutôt à montrer des icônes grandeur nature qu'ils portent sur leurs propres corps, à la manière d'une procession d'images marquantes. Par ailleurs, ils ne se soucient pas de maintenir l'illusion dramatique, l'espace même de la scène n'étant pas défini par des contours et se trouvant sans cesse violé, tant par les acteurs que par les spectateurs. Les acteurs ne jouant pas dans une scène particulière se tiennent en bordure de scène, discutant avec leurs connaissances dans le public ou taquinant parfois les autres acteurs. Les interludes comiques contribuent aussi à ce relâchement dramatique général, même si leur but premier est de réveiller l'attention du public. À cet égard, la satire qui s'en dégage n'est pas dirigée contre le système social dans son ensemble, mais uniquement contre des déviations individuelles (p.ex. moines cupides ; faux oracles ; fonctionnaires abusant de leur pouvoir, etc.). Certaines des moqueries dirigées contre les acteurs servent aussi à éviter la malchance causée par l'admiration, la flatterie et la jalousie (*mikha* en tibétain), surtout pour les acteurs les plus célèbres. Les acteurs doivent certes se montrer, sans quoi ils ne pourraient jouer, mais ils doivent aussi éviter d'être admirés, car cela pourrait leur attirer la malchance !

Si les histoires édifiantes du répertoire de l'*ache lhamo* servent à éveiller la foi et la dévotion des spectateurs, il faut savoir que ceux-ci manifestent ces sentiments religieux de manière tout-à-fait spontanée et sans contraintes particulières. Le caractère religieux des spectacles

n'exclut donc aucunement un comportement naturel et détendu, car assister à une représentation de *lhamo* était traditionnellement l'occasion de faire un pique-nique. Ces considérations montrent que le rôle de l'*ache lhamo* se situe entre édification et divertissement.

Dans l'épilogue (pp. 715-737) Henrion-Dourcy fait le point sur les changements importants dans la manière de jouer le *lhamo* survenus depuis la soutenance de sa thèse (dont ce livre est issu) en 2004. Ces changements sont liés à la folklorisation de l'héritage de l'*ache lhamo*, tant en République populaire de Chine qu'en exil, même si cette folklorisation obéit à une logique différente des deux côtés de l'Himalaya. En exil, le *lhamo* fait partie d'un héritage culturel qu'il s'agit à tout prix de préserver, car cet héritage est celui de l'ancien Tibet idéalisé, dont Lhasa est le centre idéologique. Par contre, en République populaire de Chine, ce même héritage est celui d'une des nombreuses minorités ethniques qui composent la Chine ; le centre idéologique est ici Pékin, censée garantir à ses minorités un futur radieux sous l'égide de l'État chinois tout en protégeant dans sa munificence leurs richesses culturelles. Alors que l'*ache lhamo* prémoderne – tel qu'a encore pu l'entre-percevoir l'auteure à travers les témoignages qu'elle a recueillis et dans la revitalisation initiée par des anciens acteurs qu'elle a pu observer à la fin des années 1990 – n'était pas une tradition normative fixe, la folklorisation de ce théâtre, par la professionnalisation des troupes d'une part et par le cadre idéologique et identitaire qui l'inspire d'autre part, a entraîné, sans doute sans toujours le vouloir, une standardisation quelque peu sclérosée de son contenu ainsi qu'un changement drastique du contexte des représentations théâtrales.

Parmi les appendices à cet ouvrage se trouvent une riche documentation des sources écrites (p.ex. livrets, études, etc. ; en langues occidentales, en tibétain et en chinois) et audiovisuelles concernant l'*ache lhamo*, une anthologie de chants et d'aphorismes relatifs à l'*ache lhamo*, ainsi qu'un recueil des chants insérés dans les interludes dansés. La bibliographie en fin d'ouvrage donne une liste exhaustive de toutes les sources consultées dans ces différentes langues, et est complétée d'une discographie et d'une vidéographie. À la fin du livre se trouvent un index et quarante planches hors-texte, dont la plupart sont des photographies prises durant des spectacles de *lhamo*.

Malgré la connaissance approfondie qu'a visiblement l'auteure de la culture tibétaine, on pourrait parfois lui reprocher, dans le domaine religieux, un certain manque de précision dans la traduction ou l'explication de certains termes techniques du bouddhisme. Ainsi, on pourrait s'étonner de la traduction (p. 72), apparemment rapportée de Rolf Stein, de « dieux protecteurs » pour *yi-dam* (skt. *iṣṭadevatā*), une telle traduction convenant peut-être mieux à *chos-skyong* ou *srung-ma* qu'aux déités étant au centre de l'évocation méditative et rituelle (skt.

sādhana) tantrique. De même, l'interprétation proposée pour les trois corps (skt. *kāya*) de Buddha (p. 447) semblerait indiquer qu'il s'agit de différents mondes ou plans de réalité (« matérielle » pour le *nirmāṇakāya*, « intermédiaire » pour le *saṃbhogakāya* et « sans forme » pour la *dharmakāya*), alors qu'il serait plus juste de parler de dimensions ou de modes d'incorporation de la réalisation d'un Buddha. Il faut aussi relever une erreur dans l'ordre dans lequel sont présentés les trois mondes de la cosmologie bouddhique (p. 515), le monde du désir (skt. *kāmadhātu*) devant être placé avant le monde de la forme (skt. *rūpadhātu*). Mais ce ne sont là en somme que des points secondaires qui n'affectent pas l'argumentation de l'auteure dans son ensemble.

On trouve aussi quelques rares coquilles : p. xxix : « Dung-dkar Blo-bzang <phrin-las (*sic* ! = 'phrin-las) » ; p. 426 : « Les acteurs aussi franchissent aussi (*sic* ! = dittographie) » ; p. 688 : « people can't (*sic* ! = can) make » ; et une erreur de numérotation (p. 418) dans une liste explicative.

Dans la bibliographie, il faut noter quelques problèmes mineurs de mise-en-page qui affectent quelque peu la cohérence de la présentation, notamment p. 855 « dPal mo skyid » devrait être « DPAL MO SKYID » ; de même, « dPav-ris-don-grub » devrait être « DPAV-RIS-DON-GRUB » ; « *in* China Tibetology » devrait être « *in* China Tibetology » ; p. 867 « *in* Tadeusz Skorupski (éd.) » devrait être « *in* Tadeusz SKORUPSKI (s. dir.) » ; p. 871 « PIERINGER Katrin et Wolfram MÜLLER » devrait être « PIERINGER Katrin & MÜLLER Wolfram » ; « *in* Helmut Krasser, Michael T. Much, Ernst Steinkellner, Helmut Tauscher, eds., » devrait être « *in* Helmut KRASSER, Michael T. MUCH, Ernst STEINKELLNER, Helmut TAUSCHER (s. dir.) » ; cas similaire p. 858 « GUTSCHOW Niels et Charles RAMBLE » devrait être « GUTSCHOW Niels & RAMBLE Charles ».

Cependant, ces quelques remarques critiques (qui après tout ne concernent que des points mineurs) ne doivent pas faire perdre de vue la valeur indéniable de cet ouvrage, qui impressionne tant par la pertinence des analyses présentées que par la qualité de l'écriture de l'auteure. En effet, malgré sa longueur et sa densité, ce livre n'est pas d'une lecture ardue ; l'auteure réussit à retenir l'attention du lecteur tout au long de ses nombreuses réflexions, techniques certes, mais toujours explicitées avec beaucoup de clarté. Parfois même, ses propos ne sont pas dénués d'un certain sens de l'humour (voir p.ex. p. 605, n. 318, sur la répétitivité du texte chanté de l'*ache lhamo*). Les nombreuses années que l'auteure a passées à côtoyer les acteurs du *lhamo* et à s'imprégner de leur art sont l'expression d'une passion pour ce théâtre qui, tout en étant rustique et populaire, incorpore aussi des éléments de la culture

savante et religieuse tibétaine. Tant par la richesse de sa documentation que par la diversité des pistes de réflexion pluridisciplinaire qu'il aborde, ce livre fournit un témoignage anthropologique d'une grande valeur permettant de comprendre l'*ache lhamo* dans la multidimensionalité contextuelle du vécu de ceux par qui et pour qui il fut et est (encore) joué.

