

Jeu théâtral et acte rituel chez les Néwar du Népal

Une introduction au théâtre néwar

Gérard TOFFIN

Centre national de la recherche scientifique

Situé au carrefour des mondes culturels indien et tibétain, le Népal contemporain présente une grande diversité en matière d'expressions théâtrales (népali : *nâtak* ou *nâc*)¹. On peut distinguer trois ensembles relativement bien caractérisés :

1°) Le théâtre tibétain, principalement de type *cham* (danses religieuses masquées), est donné dans les cours de certains monastères, tant dans la vallée de Katmandou que dans les zones d'influence tibétaine du nord du pays, tel le pays Sherpa.

2°) Le théâtre néwar de la vallée de Katmandou et de ses environs, d'une grande richesse et encore peu étudié, porte, lui, la marque dominante de l'Inde, même s'il possède des caractéristiques propres. Quelques œuvres correspondent à des pièces anciennes (XV^e-XVIII^e siècles) dont on possède des livrets composés en sanskrit, en maithili ou en néwari, parfois dans ces trois langues mélangées.

3°) Le théâtre des castes indo-népalaises et des groupes tribaux, *janajâti*, des collines et des plaines du sud (Téraï) couvre plusieurs genres dramatiques, quelquefois de simples danses, mis en scène à l'occasion des fêtes religieuses. Mentionnons le *Barka Nâc* (litt. la « Grande Danse ») des Tharu du Téraï, qui doit beaucoup au récit indien du *Mahâbhârata*, et le *Dashâvatâr Bâlan Loknâtak*, d'inspiration vishnouïte, des castes Bahun-Chetri du district de Palpâ.

¹ En népali, *nâtak* désigne plus spécifiquement le théâtre (dialogué). Cependant, le mot népali *nâc* (« danse »), s'applique également à de nombreuses performances dans lesquelles l'élément théâtral domine. Voir la note 5 pour d'autres précisions terminologiques.

À ces théâtres dits traditionnels – qui ont évolué dans le temps – on doit opposer des formes dramatiques plus récentes, nées du contact avec l'Occident. Le Népal a ainsi connu, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, une période de théâtre dit *parsi*, très influent à la même époque en Inde, surtout dans les grandes villes coloniales. Ce genre, réservé à une élite politique et intellectuelle, a été vite relayé par un art dramatique en langue népali, à vocation souvent sociale, caractérisé par des thèmes réalistes. Quant au théâtre moderne et contemporain népalais, il associe recherche originale basée sur des motifs culturels propres au pays et théâtre de rue (*sadak natak*) à vocation politique ou militante. Il reste dominé au plan scénique par l'influence de l'Occident. La plupart des pièces sont écrites en népali, mais un certain nombre sont également composées en néwari (Nepâ Bhâshâ) et en maithili.

On s'attachera ici au théâtre néwar dit traditionnel sur lequel nous avons mené plusieurs enquêtes ethnographiques au cours des dernières années². Cinq genres différents au moins méritent d'être distingués :

1°) Une forme purement rituelle, sacrée, représentée lors des fêtes du calendrier religieux lunaire. On appelle ces performances théâtrales *dyah pyâkhâ* (de *dyah*, « dieu » et *pyâkhâ*, « spectacle ») en néwari et *shâstrik nâc* (« danses religieuses ») en népali. Elles sont le plus souvent masquées (néw. *khvâhpâh pyâkhâ*) et mettent en scène des groupes de divinités. Les dialogues (nép. *sambâd*) sont rares.

2°) Un théâtre hybride, mi-religieux, mi-séculier comprenant des scènes rituelles avec des interprètes incarnant des dieux, mais aussi des intermèdes comiques et parfois une histoire dialoguée se déroulant dans un cadre royal. Les masques coexistent avec des visages grimés et peints. Ces performances mêlées sont très présentes à la périphérie de la vallée de Katmandou, notamment en milieu Balâmi (caste d'anciens bûcherons) ou dans un village comme Pyangaon. Le théâtre Kârtik *pyâkhâ* de la ville de Lalitpur relève aussi de ce type.

3°) Une forme principalement laïque et comique, donnée de quartier en quartier principalement par la caste des paysans/agriculteurs néwar

² Les Néwar (Nevâh) constituent une minorité ethnique d'environ 1,6 million de personnes au Népal (5, 2 % de la population du pays), principalement concentrées dans la vallée de Katmandou. C'est l'une des ethnies les plus brillantes du Népal en matière littéraire et artistique. Les Néwar pratiquent l'hindouisme ainsi que le bouddhisme Mahâyana et Theravâda. Ils se considèrent aujourd'hui comme la population autochtone, *âdivâsî*, de la vallée de Katmandou. Leur langue, le néwari (ci-après néw.) ou Nepâ Bhâshâ, appartient au groupe tibéto-birman, mais est fortement influencé par le sanskrit et les langues indiennes plus récentes. Dans le texte, l'abréviation (nép.) désigne le népali. Je tiens à remercier Shova et Raju Shakya (Lalitpur) pour l'aide qu'ils m'ont apportée durant l'enquête de terrain.

Jyâpu, d'où le nom de *jyâpu pyâkhã* qu'on leur donne parfois. Fortement concurrencé par la télévision, ce théâtre est aujourd'hui en voie de disparition. Il mettait en scène des histoires d'amour ou de mœurs et a pu prendre durant la période Rana (1846-1951) un sens contestataire (Vajracarya, 2008 : 73-81). Il était essentiellement dialogué (*khâlã pyâkhã*) et ne comportait généralement pas de masques³.

4°) Des mascarades et travestissements, *khyãlah*, donnés principalement en saison des pluies, surtout au mois d'août, moment propice à la licence, à la fête et au déguisement. Les visages sont alors parfois couverts de masques en tissu (New. *kãpah khwãhpãh*) [figure 39]⁴. Il faut leur rattacher toute une série de petits spectacles ou saynètes, appelés aujourd'hui *lok nãc* en népali, qui impliquent des déguisements et des grimaces, tels ces enfants déguisés en vache (*sã pyâkhã*) lors de la fête des morts Sã Pãru, au mois d'août. La satire politique (appelée pareillement *khyãla*), très prisée en milieu néwar, appartient aussi à ce groupe.

5°) Mentionnons enfin les danses de démons *lãkhay* (*lãkhay pyâkhã*) qui se déroulent dans toute la vallée de Katmandou pendant la saison des pluies, entre la fête Sã Pãru (Gãi Jãtrã) et l'Indra Jãtrã, la fête d'Indra. Elles mettent en jeu un personnage démoniaque masqué, à large crinière et aux yeux bigles, parfois accompagné d'un enfant, lui aussi masqué, qui excite le *lãkhay* ou quémande de l'argent aux spectateurs.

Des points de contact existent entre ces nombreuses traditions théâtrales. Il y a parfois même interpénétration et combinaison d'éléments différents (mascarades et danses de *lãkhay* par exemple). Le mot néwari *pyâkhã*, qui désigne un large spectre de spectacles, y compris le cinéma, et confond sous le même terme danse et théâtre, s'applique aux cinq catégories. Toutes ces performances se déroulent par ailleurs en plein air, au cœur des localités urbaines ou rurales. Les deux premiers théâtres sont représentés sur des estrades légèrement surélevées, en pierre et en brique, appelées *dabũ* (nép. *dabulĩ*), que l'on trouve devant les temples, les palais et à certains carrefours. Les autres sont donnés dans la rue, parfois sur des estrades en bois démontables, *khah*, d'où leur nom de *khah pyâkhã*. Les danses de *lãkhay* et les saynètes en forme de mascarades se produisent souvent le long de voies de passage et de venelles, les acteurs et la troupe se déplaçant d'un endroit à un autre (*lẽ lẽ pyâkhã*), comme dans un théâtre de rue. Le mot néwari *lã pyâkhã* dé-

³ Dans certains cas, ce théâtre avait un fonds religieux. On m'a cité des cas de *jyãpu pyâkhã* basés sur des Jãtaka, histoires bouddhistes relatant les vies antérieures du Bouddha.

⁴ On se reportera au cahier d'illustrations central inséré dans cet ouvrage.

signe tout particulièrement les performances qui sont données en marchant, les acteurs/danseurs étant disposés en file indienne ; elles précèdent généralement une représentation qui se tient dans un lieu fixe. Nous traiterons ici principalement des deux premières catégories.

I. L'espace géographique, social et religieux de la performance

Le théâtre est une expression majeure de la culture néwar dans la vallée de Katmandou. Aujourd'hui, toutes les villes historiques, à commencer par Lalitpur (Yela en néwari), Bhaktapur (Khwapa) et Katmandou (Yem), mais aussi Kirtipur (Kipû), Banepâ (Bhvâta), Panautî (Panti), Pharping (Phâpi), Sânkhu (Sakva), ont leurs troupes de danseurs et un répertoire spécifique. Peu de villages néwar en sont dépourvus. Parmi les ensembles théâtraux villageois les plus importants et les plus connus, citons Harasiddhi (Jala en néwari), Theco (Thecva), Khokanâ (Khvaknâ), Bode (Bvade), Halcok, autrefois Pyângâon (Svâgu). Les localités néwar des confins et des environs de la vallée de Katmandou sont aussi connues pour leur théâtre, principalement religieux : Cîtlâng (Cilâ), Dolakhâ (Dvâlkhâ), Makwânpur et même Pokharâ. Une centaine de troupes est encore en activité aujourd'hui dans un périmètre restreint (la vallée de Katmandou ne couvre que 550 km²). Musique et théâtre dansé jouent de toute évidence un rôle central dans la vieille civilisation de la vallée de Katmandou (Toffin, 1998, 2010). La présence de très nombreuses estrades (*dabû*), spécifiquement réservées à ces expressions théâtrales, dans les agglomérations néwar rurales et urbaines, en témoigne.

Dans la plupart de ces localités, la troupe est attachée à un temple spécifique dédié au culte d'un dieu ou d'une déesse. Les masques, les costumes et les instruments de musique sont alors généralement conservés dans le temple même de la divinité et les représentations étroitement associées au cycle annuel des cérémonies célébrées en son honneur. La troupe d'Harasiddhi (ou Harisiddhi) est ainsi liée au culte de la déesse Harasiddhi Bhavanî (Jaladyah) dont le temple se dresse au milieu du village, celle de Theco à celle des Nava Durgâ, celle des Putuvâr d'Halcok à celle d'Halcok Bhairava (Savâhdyah), celle des Balâmi de Pharping à la déesse Mahâlakshmî, etc. Les moments choisis pour la représentation correspondent généralement aux fêtes de localité, centrées sur la divinité protectrice de la localité. Dans certains cas cependant, la compagnie ne possède pas de lien exclusif avec un temple : ainsi le *kâtî pyâkhâ* de Lalitpur, le *kum pyâkhâ* de Pyângâon, ainsi que la plupart des troupes de la ville de Bhaktapur, à l'exclusion de celle des Nava Durgâ. Ce second ensemble de théâtre se donne lui aussi au moment des fêtes ou lors de certaines dates importantes du calendrier

religieux. Les premières troupes tendent à être unicastes, les secondes multicastes, encore qu'ici et là des contre-exemples infirment cette répartition.

Les troupes sont presque toutes basées sur un type d'association socioreligieuse appelée *guthi* en néwari (du sanskrit *gosthi*, « association »), dont il existe des variétés différentes. Les membres du groupe (une quarantaine de personnes environ) forment alors un cercle fermé. L'admission se fait selon des règles très strictes, en principe de type héréditaire, de père en fils aîné de préférence, ou de grand-père à petit-fils ou encore, beaucoup plus rarement, d'oncle maternel à neveu utérin en cas d'absence de descendance masculine. La personne appartient à ce groupe jusqu'à sa mort. Les tâches sont réparties entre les membres selon des usages ancestraux, strictement définis ; les chefs de l'association s'emploient à en faire respecter l'application. Le nombre de *guthiyâr* (membre du groupe) est fixe ; la répartition entre acteurs, chanteurs et musiciens aussi. Ces troupes de théâtre sont par ailleurs chargées d'assurer le culte de la divinité à laquelle elles sont attachées. Elles jouent un rôle considérable dans la vie socioreligieuse de la localité : à Harasiddhi, à Khokanâ, elles sont au cœur des relations sociales du village. Certaines compagnies dérogent à cette règle et sont organisées sur la base d'un comité, *samiti* (troupe du *kâtî pyâkhâ* de Lalitpur par exemple). Elles sont d'une gestion moins stricte que les premières et se montrent plus souples en matière de recrutement.

II. Du local au pays néwar, la circulation des troupes

Ce théâtre conserve des aspects très locaux. Il reste attaché dans la majorité des cas au village ou au quartier urbain dont il dépend et ne se donne qu'une ou deux fois par an selon un calendrier précis. Certaines troupes sortent cependant de leur village ou de leur ville pour se produire dans la localité voisine ou les environs. Celle de Theco se déplace à Lalitpur à l'occasion de la fête hindoue du Dasain, celle d'Halcok se rend à Katmandou au moment de l'Indra Jâtrâ, celle des Nava Durgâ de Bhaktapur se produit dans différentes agglomérations des environs à l'invitation de particuliers qui souhaitent lui offrir un sacrifice de cinq types d'animaux différents (*pañca bali*). À quelques exceptions près, ces déplacements se font eux aussi à dates fixes, en saison sèche et hivernale.

En plus de ce calendrier annuel, certaines troupes suivent un cycle duodécimal et se produisent avec un éclat tout particulier (inclusion de nouveaux personnages par exemple) tous les douze ans. La troupe des danseurs d'Harasiddhi visite à cette occasion un grand nombre d'agglomérations néwar, en commençant (en théorie) par Deopâtan, à côté du grand temple shivaïte de Pashupatinâth. Elle se produit parfois jusqu'à

Panautî ou même Dolakhâ. De la même manière, la troupe Gathu (caste de jardiniers) de Kirtipur ainsi que la compagnie (d'agriculteurs Jyâpu) en charge de la danse de Rudrâyanî (*sikâlî pyâkhâ*) de Khokanâ organisent des représentations dans les villages voisins lors de leur fête duodécimale respective. Ces déplacements, accompagnés à chaque fois des mêmes scènes, créent un sentiment d'unité à tout le pays néwar, propre à façonner un sentiment d'appartenance commun. Certaines troupes ne se produisent qu'une fois tous les douze ans (nép. *bâhrabarsa nâc*). Ce cycle duodécimal va souvent de pair avec une revitalisation générale des forces divines incarnées (néw. *siddhi danegu*) ; les anciens masques sont alors détruits et remplacés par de nouveaux. Les troupes de Nava Durgâ, dont les puissances divines viennent, dit-on, originellement de la forêt, et celles de déesses particulièrement dangereuses (*nardevî pyâkhâ* de Katmandou par exemple) procéderaient, est-il dit, à ce moment-là, à des sacrifices humains, *narabali* (ou *manu bhvahg*). La troupe d'Harasiddhi est elle aussi créditée de tels sacrifices, mais ses membres s'en défendent avec véhémence.

III. Fonction royale et théâtre

Ces pièces de théâtre dansé remontent le plus souvent à la période Malla (XIII^e-XVIII^e siècles) correspondant à l'apogée de la culture néwar. Divisée en deux ou trois royaumes, la vallée de Katmandou était à l'époque gouvernée par des rois Néwar revendiquant l'épithète Malla. Ces souverains rivalisaient entre eux dans le faste apporté aux fêtes et aux performances théâtrales. Chaque palais royal comportait une cour appelée Nâsal Chowk dans laquelle des représentations théâtrales, inspirées du théâtre sanskrit classique indien, étaient données à l'intention de la cour ou des invités des cours voisines. Patronnées par les rois, les performances théâtrales étaient jouées à l'occasion des mariages, des initiations de la famille royale et de l'inauguration de divers bâtiments religieux, monastères, mais aussi routes ou fontaines. Les monarques composaient eux-mêmes des pièces, divisées en actes (*anka*) et en scènes (*drishya*), et jouaient éventuellement certains rôles. Le théâtre balâmi, qui date de cette période dite « médiévale », comprend encore aujourd'hui de nombreuses scènes royales centrées sur une troupe attachée à un palais, *râjâ gana*, avec un roi particulier, bien identifié, un prince, une princesse, des ministres et des gardes [figure 40]. De toutes les expressions théâtrales contemporaines, c'est indiscutablement celle qui présente le plus de points communs avec les *pyâkhâ* de l'époque Malla (*prâcîn pyâkhâ*, le « théâtre ancien »).

Les chroniques locales, *vamshâvalî*, rapportent les circonstances dans lesquelles sont nées les plus connues de ces troupes de théâtre et la

pièce dont elles se sont fait la spécialité. L'origine revient toujours à une décision royale. Il s'agit soit d'enrayer une épidémie, soit de mettre fin à une disette, à une sécheresse, ou de faire face à quelque situation dangereuse. La *devi pyākhā* de Panauti aurait ainsi été établie pour apaiser une démonsse cannibale, et la pièce *kāttī pyākhā* de Lalitpur aurait été fondée comme substitut à un sacrifice humain que le souverain se répugnait à effectuer pour apaiser une divinité (Toffin, 2008). Les troupes de Nava Durgā ont, pour leur part, un lien direct avec les bonnes récoltes. Autrement dit, les raisons religieuses priment. À l'instar des fêtes et des célébrations religieuses, les performances théâtrales visent principalement à pacifier les dieux et assurer la prospérité du royaume. Certains commentaires locaux évoquent aussi le souci d'instruire les gens du peuple dans les choses de la religion, en exposant à tous la vie des dieux.

La plupart de ces troupes avaient un lien direct ou indirect avec le palais royal. L'importance de la royauté continue de se faire sentir de nos jours, même si la monarchie népalaise a été abolie en 2008 et remplacée par une république démocratique et fédérale. Lors de la fête de l'Indra Jātrā, dont j'ai montré ailleurs (Toffin, 2010) les liens avec le vieux mythe d'origine du théâtre du traité *Nāṭyashāstra* du théâtre et de la danse de l'Inde ancienne, les principales troupes de théâtre doivent se produire devant l'ancien palais royal, au centre de la vieille ville, avant de présenter des spectacles ailleurs. Comme les autres grandes compagnies de théâtre traditionnel, elles reçoivent, ou recevaient, jusqu'il y a peu, des subsides officiels pour leur représentation. Le roi, responsable de la prospérité de ses sujets, ne pouvait laisser aucune troupe sans moyen d'exercer les fonctions religieuses qui lui étaient attribuées. En revanche, de nombreuses petites troupes des confins de la vallée de Katmandou ne semblent pas avoir bénéficié de tels avantages, ou en des temps si anciens que la mémoire s'en est estompée.

IV. La performance

Généralement, ces pièces de théâtre n'ont rien de profane. Ce sont des cérémonies religieuses mettant en jeu des dieux vivants. Les spectateurs font des offrandes aux interprètes. Ils s'inclinent devant eux, portant ensuite leur main à leur front. Ils tirent des mérites de ces gestes et peuvent même en espérer une descendance masculine en cas de stérilité ou la guérison d'une maladie. Les performances (néw. *pyākhā hulegu*) combinent danse, musique, parfois chant, et théâtre proprement dit, c'est-à-dire une action dramatique guidée par la narration d'une histoire. Comme dans la plupart des théâtres d'Asie, il est parfois

difficile de dissocier ces différents éléments⁵. La chorégraphie prime sur les dialogues, parfois réduits à peu de chose ou totalement inexistants. La performance domine donc très largement sur le texte. Des chanteurs, *mehâlepim*, accompagnent les acteurs lors de certaines scènes. Ces chants, associant louange et narration, tiennent lieu de récit. Dans certains cas (*jala pyâkhâ*), les danseurs masqués prononcent des mots incompréhensibles du public. On dit qu'ils s'expriment dans « la langue des dieux » (néw. *dyah bhây*). On peut émettre l'hypothèse que, çà et là, les dialogues ont été perdus au cours des siècles et que seule la danse a été préservée. Cela semble être le cas, entre autres, du *kârtik pyâkhâ* de Lalitpur et, peut-être, du *jala pyâkhâ* d'Harasiddhi. Les pièces du théâtre Balâmi ont, elles, préservé leurs dialogues et comportent une intrigue narrative à caractère très littéraire. Les éléments religieux restent cependant présents dans tous les cas de figure.

La scène carrée *dabû* est d'abord consacrée, puis les maîtres de musique et de danse offrent une lampe allumée, *ârti*, aux divinités, tandis que les instrumentistes jouent un air d'invocation spécial appelé *dyah lhâygu* (néw.), principalement à l'intention du dieu de la musique et de la danse Nâsahdyah (voir *infra*). Musiciens et chanteurs se tiennent assis par terre sur des nattes étendues sur un des côtés. L'espace est codifié. Les acteurs entrent et sortent de la scène selon des points précis. Il n'existe pas de rideau à proprement parler. Cependant, certaines troupes déploient entre les actes une toile (*dhakim*) sur laquelle trois ou cinq divinités, dont Nâsahdyah, sont peintes (Nriteshtar *dhakim*)⁶. Généralement, cette pièce de tissu est portée par un homme sur son dos [figure 41]. Les ensembles théâtraux les plus sacrés, ceux liés aux Ashta Mâtrikâ et aux Nava Durgâ par exemple, disposent sur un des côtés de la scène une divinité, appelée *mû dyah*, « la divinité principale » (de la troupe), qui préside en quelque sorte la représentation et reçoit des offrandes lors des pauses [figure 42]. Il s'agit le plus souvent d'une plaque de métal en repoussé ou d'une couronne métallique (Néw. *kikampâ*), attaché à un vase rituel, et non d'une statue à proprement parler. Parmi les Nava Durgâ de Bhakatapur, ce dieu est appelé Siphadyah. Un dais multicolore, *ilâm* (néw.), est fixé au-dessus de l'espace de danse.

⁵ En népali toutefois, le mot *nritya* s'applique plus particulièrement à la danse et *nâtak* au théâtre dramatique. Ces deux mots, dérivés du sanskrit, sont aussi employés en néwari. Dans cette dernière langue, le syntagme *pyâkhâ luigu* (danser) s'oppose à *pyâkhâ mhitegu*, jouer un drame ou la comédie.

⁶ La toile peinte faisant office de rideau est aussi appelée en néwari *gâchi* (Harasiddhi), ou *gâchigâ* (Pharping).

Les spectateurs (néw. *svakumi*) sont toujours nombreux, sauf si la pièce est donnée tard dans la nuit. Ils se tiennent debout ou assis à même des nattes posées sur le sol autour de la scène. Dans l'ancien temps, il était coutume de manger des cacahuètes tout au long de la représentation. Certaines personnes se postent aux terrasses et aux fenêtres des habitations voisines pour assister au spectacle. Il y a interaction entre acteurs et audience, ne serait-ce que lors des pauses (nép. *bishrâm*), entre les scènes, lorsque se forment de longues files de femmes pour venir déposer des offrandes et vénérer les divinités représentées⁷. Contrairement à ce qui a pu être écrit ici et là (Kropf, 2003), dévotion et divertissement ne sont pas réellement séparés. Pour qu'une pièce soit réussie, et donc plaise aux dieux, il faut qu'elle ravisse les spectateurs par sa beauté, ses couleurs, ses mouvements. L'esthétique et la poétique de l'acte théâtral restent englobés dans l'événement religieux, mais sont reconnues en tant que telles.

Ce théâtre ne dispose d'aucun livret (à l'exception des pièces dialoguées, en hindi, en maithili et en néwari, de type royal, jouées par les anciens bûcherons Balâmi). Bien qu'un fil conducteur central apparaisse, les scènes (néw. *lu*) se succèdent sans lien réellement apparent et sans structure narrative forte. Elles sont appelées du nom de la divinité ou de la figure principale qui apparaît, et elles se distinguent par l'entrée (*prabesh*) et le jeu de cette personne. Les épisodes sont pourtant toujours donnés dans le même ordre, sous peine de mécontenter les dieux. Le développement narratif est lent, les répétitions nombreuses. La pièce est du reste fréquemment donnée deux fois de suite, à quelques jours d'intervalle. Certains spectacles durent toute la nuit (ou toute la journée). Ils se concluent par une offrande de lampe, *ârtî*, à Nriteshvar (Shiva dansant) et à l'ensemble des dieux. Les hymnes religieux qui accompagnent la production théâtrale peuvent, dans certains cas, être imprimés et vendus dans des échoppes. Des programmes, *kâryakram*, sont parfois eux aussi imprimés et apposés à proximité. Chaque pièce est connue soit par le nom de la localité où la performance se déroule (*jala pyâkhâ* pour Harasiddhi), soit par sa divinité principale (*savâhbhaku pyâkhâ* pour Halcok), soit par le nom du mois où elle est donnée (*kâttî pyâkhâ*), ou de quelque autre manière (*gâ pyâkhâ*, de *gana* : troupe de dieux, *kum pyâkhâ*, de *kum* : coin). Les pièces balâmi narrant tel ou tel épisode royal ont pour titre le nom du roi ou de la reine autour duquel ou de laquelle l'histoire est construite.

⁷ Ces femmes sont appelées *vratali* (nép.), « les personnes ayant fait un vœu ». Pour accomplir ce vœu, elles viennent faire des offrandes aux acteurs et à la divinité principale de la troupe. Dans certaines localités, chaque maison doit faire des offrandes à cette occasion.

V. Chorégraphie et musique

La chorégraphie s'inscrit dans l'espace de forme carrée (moins de 80 m²) que constitue l'estrade. Les danseurs/acteurs se déplacent selon six directions principales : carrée (*carkune*), triangulaire (*tinkune*), rectiligne (*rekha*), diagonale (*carke*), circulaire (*golo*) et enfin verticale (*upharne*) lorsque l'interprète saute le plus haut qu'il peut. La scène est organisée plus particulièrement sur la base d'un triangle virtuel dont la pointe serait dirigée vers l'orchestre, généralement placé au sud. Les acteurs empruntent le côté situé à droite de l'orchestre (*lom*), ils évoluent ensuite le long du chemin (*mârga*) placé au nord, du coin droit (*prakonâ*) au coin gauche (*duikonâ*), puis ils reviennent sur leurs pas par l'autre côté du triangle (*pralom*), situé à gauche des musiciens. Ils se déplacent selon ces lignes invisibles et les coins de l'espace scénique. Les gestes et les mouvements de danse sont répétés de chaque côté de la scène de manière à ce que tous les spectateurs puissent les apprécier. Le rideau est placé sur le côté opposé à celui où se tient l'orchestre. Pour les maîtres de danse, *pyâkhâ guru*, la scène symbolise l'univers et incarne les forces cosmiques. Certains y voient deux triangles emboîtés l'un dans l'autre, une figure symbolique majeure du tantrisme hindou (Malla, 1982). La chorégraphie repose sur un certain nombre de pas, *palâh* en néwari, dont il existe un répertoire limité. Le pas de l'hirondelle, *cakhumcâ palâh*, qui imite le battement des ailes de l'oiseau, est un des plus remarquables, de même que le *lyâsi câka*, un mouvement circulaire autour d'un point central. On oppose le style *tândava*, violent, attribué aux divinités et aux héros masculins, à celui appelé *lâsya* incarnant la grâce féminine, réservé, lui, aux déesses. Les interprètes dansent seuls, en duo, deux par deux, ou en groupe (jusqu'à 13 ou 14 personnes).

Tout en dansant, les acteurs font des gestes avec leurs mains, *mudrâ*, accordés à la divinité incarnée et à l'action représentée. Ces positions des mains et des doigts se retrouvent dans la statuaire et la peinture religieuse hindoue et bouddhiste. Leur sens reste indéchiffrable aux spectateurs locaux. Dès qu'un combat oppose dieux et démons, la gestuelle s'accompagne de mouvements guerriers. Pour dramatiser l'action, les danseurs utilisent alors des accessoires martiaux : coutelas, épées, boucliers de petite taille. Cette chorégraphie laisse peu de place à l'improvisation. Le maître de danse et de théâtre, *pyâkhâ guru*, placé à la tête de chaque troupe, a pour fonction principale de former les acteurs, de distribuer les rôles et de se conformer en toutes choses à la tradition. Il imprime le rythme avec des petites cymbales appelées *tâh* en néwari. C'est l'héritier du *nâtacârya* de l'Inde classique.

Les interprètes sont vêtus de jupe, *jâmâ*, blanche ou d'une couleur associée à la divinité représentée. Leurs blouses sont le plus souvent en

soie brillante ou en brocart et ils portent autour de la poitrine de massives chaînes en argent. La taille est parfois ornée d'un tablier cousu de pièces d'argent (*jabi*) et/ou de cloches. Ils ont les doigts ornés de bagues en argent, souvent aplaties (jusqu'à trois par main), et les bras décorés de pièces de tissu colorées. Ils vont pieds nus et ont parfois des grelots attachés aux chevilles ou à mi-jambes. Lors des représentations théâtrales des déesses Nava Durgâ et Ashta Mâtrikâ, les dieux masqués doivent boire sur la scène une bière épaisse de couleur foncée à certains moments de la représentation. Ils se passent alors une coupe *pâtra* (appelée aussi *pâtah khvâla*), métallique ou en os, en forme de demi-calotte crânienne. Cet accessoire, qui évoque l'ancienne secte shivaïte des Kâpâlî, les porteurs de crâne, voués à Bhairava, s'apparente à divers rituels de la tradition tantrique indienne (et tibétaine). La bière figure ici la liqueur d'ambrosie, la boisson des dieux. Ce rituel est appelé en néwari *pâtah kâygu*. Dans les intrigues royales du théâtre balâmi, les interprètes portent des costumes de cour.

La musique guide la représentation et les acteurs. Les instruments comprennent divers tambours (*khim*), dont l'un porte des cornes de bélier représentant le dieu Brhingi sur la caisse (néw. *dyah khim* ou *damah khim*), des cymbales de diverses tailles (néw. *bhusyâh*, *tâh* et *jhyâlî*), parfois des trompes (*pvâgâ*), toujours jouées par paire, des tambours-sabliers (*damaru*), des timbales (*nagârâ* ou *tyâmko*), et des hautbois (*mohali*) [figure 43]. Tous ces instruments représentent des divinités et sont vénérés avant et après la représentation. Comme en Inde, la structure musicale repose sur un syllabaire (*bol*, littéralement « parole »), assorti de rythmiques contrastées, *tâl* (néw. *tâm*).

VI. Masques et visages découverts

La plupart des interprètes portent des masques en papier mâché et/ou en terre appelés *khwâhpâh* en néwari (de *khwâh* qui signifie « visage »). En règle générale, ces accessoires sont composés d'un mélange de papier népalais (fait du liber de certains *Daphne*), d'argile, de toile de jute et de pièces de coton. Dans certains ateliers, on les façonne avec de l'argile, du jute et de la farine de blé bouillie. Ils sont ensuite vernis, autrefois avec du blanc d'œuf, aujourd'hui avec des produits achetés sur le marché. Certains sont en métal (cuivre ou laiton) recouvert d'une couleur d'argile ou de papier mâché, puis peint, un usage qui semble être ancien (Alsop, 1993 : 540) et répandu bien au-delà des centres urbains. Chaque divinité possède son propre masque, caractérisé par une couleur dominante. L'usage de masque à trois têtes, une de face, une de chaque côté, est connu. On l'observe dans le *kattî pyâkhâ* de Lalitpur où la divinité shivaïte Shitajvar porte un masque tricéphale, représentant respectivement Brahmâ, Vishnu et Mahâdev. Parfois, un des acteurs

porte un petit masque d'une divinité particulière accroché à la ceinture. Par exemple, dans la troupe des Nava Durgâ de Bhaktapur, Ganesha porte un masque miniature de Shiva sans trous au niveau des yeux. À Theco, un accompagnateur de la troupe arbore à la taille un petit masque d'Indrâyanî (Toffin, 1996 : 223) qui n'est jamais mis sur le visage.

La fabrication est assurée par des Citrakâr, caste de peintres néwar, de statut assez bas, quoique considérée comme pure. En principe, chaque troupe de danse masquée est liée à une famille de Citrakâr. Ces artisans peignent les masques selon un canon précis : chaque dieu a ses motifs iconographiques distincts. À quelques exceptions près, les dieux ont un troisième œil (*dristhi* ou *cakshu* en sanskrit, *svâgu mikhâ* en néwari) peint au milieu du front. L'exécutant s'aide parfois de guides, de carnets d'esquisse gardés chez soi et transmis de père en fils. Les masques sont repeints régulièrement – dans certains cas tous les ans – juste avant la première représentation dans le comput lunaire. Certains sont brûlés (Bhaktapur) ou immergés dans une rivière, tous les ans ou tous les douze ans. Après fabrication, le masque est consacré selon des procédures rituelles complexes (Toffin, 1998). Il devient alors un objet rituel en soi que l'on vénère même lorsqu'il n'est pas porté. En dehors des représentations, il est le plus souvent accroché aux murs des temples auxquels il est lié. On l'asperge de sang animal lors des sacrifices sanglants offerts aux dieux. Ces masques sont souvent exposés à la vénération des fidèles à date fixe.

Les masques sont maintenus au visage par des bandes de tissu. Ils sont percés au niveau des yeux de manière à ce que le danseur/acteur puisse évoluer sans gêne dans l'espace de danse. Ils sont souvent surmontés d'une couronne ou d'une tiare, *mukut*, incorporée au masque ou portée au sommet de la tête du danseur. Cette pièce décorative est généralement rehaussée de fleurs et comporte cinq motifs peints. Pour se protéger, le danseur s'enveloppe la tête et le menton de tissu blanc avant d'attacher le masque et éventuellement la tiare. Les masques couvrent tout le visage, mais des demi-masques (à l'italienne) laissant la bouche et le bas du visage à l'air libre sont attestés dans la vallée de Citlang (Prajapati et Lachhi, 2006) et ailleurs, pour les scènes comiques émaillées de dialogues.

Dans certaines troupes (*kâttî pyâkhâ*, *kum pyâkhâ*), les interprètes figurant dieux et déesses ne portent pas de masque, mais ont le visage maquillé, la tête simplement surmontée d'une couronne ou d'une tiare. L'ornement, de couleur argentée ou dorée, descend très bas sur les oreilles et est attaché autour du cou par une cordelette. On l'appelle *matuka* ou *mukhah* en néwari (sanskrit : *mukuta*). Ces faces maquillées renforcent le côté théâtral du spectacle, même si aucune émotion ne transparaît sur le visage de l'acteur, à la différence de ce qui se passe

dans les diverses formes de théâtre indien. Elles sont d'un emploi courant, quoique restreint, dans les danses et le théâtre religieux néwar, et elles constituent la règle dans le théâtre balâmi de la périphérie (Pharping, Citlang, Thankot). Les *daitya* et autres démons sont presque toujours figurés le visage découvert, avec une tiare comme unique accessoire, bien que des exceptions existent [figure 44]. Nous sommes ici près du tableau-vivant de personnages divins, *jhânki* (voir. *infra*), tel qu'il existe en Inde du Nord lors les célébrations du Râm Lîlâ (« jeu de la divinité Râm »).

VII. Corps divin et possession

La possession tient une place importante dans la plupart de ces spectacles. Dans la majorité des cas, les interprètes « prennent » une initiation tantrique particulière, *dîkshâ* (*kaygu*), avant de commencer l'apprentissage et de se produire pour la première fois sur l'espace scénique. Cette initiation, délivrée par les maîtres du groupe ou un prêtre extérieur, consacre leur aptitude à figurer des dieux. Les interprètes masqués présentent donc aux yeux des spectateurs les divinités représentées ; « ils prennent la forme de dieux » (*ishvar rup*). Ils sont du reste censés être en état de possession le temps du drame. On les appelle *dyahpim*, « les dieux » ou « les hommes-dieux » et on les considère comme des formes divines. Le port du masque et de la ceinture chargée de grelots nouée autour de la taille ainsi qu'aux chevilles joue un rôle central dans le processus de création de corps divin. Dès que ces accessoires sont mis en place, la personne incarne le dieu et doit être guidée par deux assistants qui le mènent jusqu'à la scène rituelle.

La possession est marquée par une agitation saccadée des mains des danseurs masqués. L'interprète agit comme s'il était véritablement l'incarnation momentanée du dieu, une croyance partagée par les spectateurs. Le système de croyances dépasse donc la simple opposition entre authentique et simulé. Le spectacle est souvent entrecoupé de sacrifices d'animaux offerts aux danseurs habités par les divinités terribles. L'acteur/danseur relève alors son masque (ou l'ôte totalement) et boit le sang de l'animal (chevreau, mouton, buffle) que lui tend un autre interprète à même le cou de la bête. Si, par malheur, il vomissait, cela signifierait que la divinité refuse de s'incarner en lui, un signe funeste. Certains danseurs (Balâmi) affirment que ce sang bu leur donne de la force pour une période d'au moins six mois. Ces personnes sont donc des figurations divines, en chair et en os. Ce sont des dieux mobiles qui reçoivent les mêmes offrandes que les images divines immobiles disposées dans des temples. On leur offre aussi parfois des œufs qu'ils gobent crus. Les Nava Durgâ de Bhaktapur ont droit, quant à elles, à des sacrifices de cochon (*mû bâhâm*).

Pour désigner la possession, l'expression la plus courante est *dyah dubihigu*, du verbe *dubiye*, traduit dans les dictionnaires par « être possédé », et dont le premier sens est « entrer ». Très voisine est la locution *dyah vayegu*, de *vaye* : « venir », que l'on retrouve avec le même sens dans les dictionnaires et qui s'applique aussi aux médiums (ainsi qu'à toute forme de possession active). Plus spécifiquement, on dit *khâygu*, « trembler », par référence aux mouvements supposés ou réels du corps. Dans la langue savante, les danseurs sont conçus comme le réceptacle (skrt. *pâtra*) du personnage divin incarné, un mot qui désigne également le rôle, au sens de distribution, dans une pièce de théâtre.

VIII. « Troupe des dieux » et démons

Le sujet du drame oppose presque toujours dieux et démons. La trame est généralement tirée de quelque *Purâna* racontant la lutte des dieux, *deva*, contre les forces nuisibles, *asura* ou *daitya* (*daite* en néwari). Le *jala pyâkhâ* d'Harasiddhi, par exemple, culmine dans le combat de Râma (aidé de Sugriv) contre Bâli (Râvana). La pièce ou le tableau s'achève inévitablement par la victoire des dieux sur les forces hostiles (*daitya kva thalegu*). Il s'agit de bannir les puissances malfaisantes, de mettre fin à la dissolution des mœurs, de distinguer entre le bien et le mal. Ainsi qu'il est dit dans les textes indiens, il convient de montrer aux yeux de tous que c'est Râma qui a raison et Râvana qui a tort. Le théâtre a pour vocation de dévoiler l'ordre du monde, *dharma*. Parfois les choses se corsent. Tel ou tel *daitya* possède des pouvoirs exceptionnels du fait d'un avantage accordé par le dieu Mahâdev (Shiva), et il faut l'intervention d'un avatar de Vishnu ou de toute une troupe de déesses pour vaincre le démon. Il peut arriver aussi qu'une déesse tombe amoureuse du *daitya*, comme la Kumârî de la troupe de Nardevî à Katmandou. L'ordre vacille alors, et les dieux doivent ramener à la raison leur sœur égarée par ses sentiments, avant de tuer *in fine* le représentant des forces du mal.

Les déesses sauvages, qui requièrent des sacrifices sanglants et boivent de l'alcool, dominant. Citons les ensembles d'Astha Mâtrikâ, ces mères divines qui protègent les anciennes cités néwar aux huit points cardinaux (Toffin, 1984), ainsi que les troupes de Nava Durgâ, les neuf Durgâ, qui reçoivent un culte spécial lors de la fête du Dasain (néw. Mvahnî). La vallée de Katmandou compte ainsi deux troupes de Nava Durgâ (*gâ pyâkhâ*), interprétées par des jardiniers Gathu-Mâlâkâr : l'une basée à Theco, l'autre à Bhaktapur. Les déesses se distinguent par la couleur de leur masque : Brahmâyanî est jaune, Maheshvarî blanche, Kumârî, rouge foncé, etc. Astha Mâtrikâ et Nava Durgâ sont dan-

gereuses. Elles peuvent toutefois se montrer bienveillantes si on les vénère correctement.

Ces troupes de déesses sont encadrées ou dirigées par des divinités masculines, tout aussi terribles et assoiffées de sang, telles Bhairava, la forme terrible de Shiva, et Ganesha, qui, contrairement à ce qui se passe en Inde, reçoit dans la vallée de Katmandou des sacrifices sanglants. Bhairava est généralement représenté par un masque bleu foncé, celui de Ganesha est blanc, parfois jaune pâle. Shiva, qui ne prend jamais de sang ni d'alcool, est le plus souvent incarné, lui aussi, par un masque de couleur blanche. Ces dieux masculins sont suivis de deux divinités féminines, Singhinî et Bâghinî (ou Simhâ/Dumhâ), qui leur servent de gardes. Certaines troupes font une plus large place aux divinités paisibles, végétariennes, n'exigeant ni alcool ni sang, tels Krishna ou Vishnu. Dans tous les cas de figure, il s'agit de groupes de divinités, souvent unies par des liens de parenté (les Nava Durgâ sont toutes sœurs). On appelle du reste le collectif de danseurs appartenant à une troupe *dyah khalah*, « le groupe de dieux », et le spectacle qu'ils donnent à voir aux spectateurs *gã pyâkhã* ou *gana pyâkhã* (néw. *gã*, du sanskrit *gana* qui signifie « groupe », « troupe »), littéralement « troupe-spectacle ». Les dieux *deva gana* sont opposés aux démons *daitya gana*, comme, dit-on, la vérité (*satya*) au mensonge (*asatya*).

IX. Motifs purâaniques et thèmes locaux

Le théâtre religieux néwar emprunte la majeure de ses thèmes et de ses histoires à la littérature purânique. Nous avons déjà cité plusieurs figures du panthéon hindou. Les ensembles de Mâtrikâ et de Nava Durgâ renvoient à la mythologie shivaïte. L'inspiration vishnouïte est elle aussi très présente, notamment dans le *kãttî pyâkhã* de Lalitpur fondé par un roi, Siddhinarasimha Malla (1661-1684), grand dévot de Nârâyan. Cette œuvre est directement tirée du *Harivamsha*, un appendice vishnouïte du *Mâhabhârata*, composé vers le III^e siècle de notre ère. Elle retrace les principales étapes de la vie de Krishna, le huitième avatar de Vishnu. Y figurent : Lakshmî, Satyabhâmâ, Rukminî, Varâha, Narasimha, Prahlâda, à côté, toutefois, de divinités shivaïtes [figure 45]. Le *jala pyâkhã* de Harasiddhi comporte, lui aussi, de nombreux éléments vishnouïtes, tels Râmcandra, Hanumân, Nârada, et même Vâlmîki, le rédacteur supposé du *Râmâyana* sanskrit.

À côté de ces figures canoniques, le théâtre rituel néwar met également en scène des figures plus originales, vraisemblablement vernaculaires ou ayant été réinterprétées localement à partir d'éléments indiens. Citons les déesses Phulcoki Mâi et Dhilacomâju, deux montagnes locales, et les nombreux éléphants Kisi, très populaires, représentés avec des masques. On attribue à l'éléphant de la troupe

d'Harasiddhi le pouvoir de provoquer des disettes. L'omniprésence des squelettes *kavā* et des esprits malfaisants *khyāh*, connus pour leurs acrobaties comiques, témoigne aussi d'un vieux fonds proprement néwar. Les figures animales abondent. Ainsi, dans les scènes de chasse royale du théâtre balâmi du pourtour de la vallée de Katmandou, chiens, tigres et cerfs (des jeunes gens ou enfants déguisés et portant un masque) sont régulièrement mis en scène.

X. Apprentissage

Les acteurs/danseurs sont formés soit dans la maison du maître de danse/théâtre, soit dans une pièce ou un bâtiment spécial appelé généralement *ākhāh* (*chem*) en néwari, dont on se sert aussi pour les enseignements musicaux. Le maître de danse, les chanteurs et les musiciens se tiennent assis. Les acteurs, sans costume, exécutent leurs pas et leurs *mudra* debout devant eux. L'apprentissage de la danse et du théâtre (*pyākhā senigu*) s'étend sur une période d'un à quatre mois. Il est entrecoupé de nombreux rituels et sacrifices d'animaux que l'élève doit offrir au dieu de la musique et de la danse Nâsahdyah. Le succès de la formation dépend autant de ce dieu que de l'instructeur. Les femmes ne peuvent entrer dans cette pièce ou cette maison. On reconnaît l'aptitude particulière, les dons, de telle ou telle nouvelle recrue. Ces acteurs/danseurs sont distingués. Certains rôles importants, en rapport avec leur physique, leur reviendront plus particulièrement. Les interprètes apprennent leurs rôles et se produisent lors des performances théâtrales, en plus des activités quotidiennes dont ils dépendent pour vivre. La répartition, ou plus exactement la transmission, des rôles (néw. *pātah pau* ou *pausā tayegu*) à l'intérieur du groupe se fait soit annuellement, soit tous les douze ans.

Apprentissage et répétition se distinguent mal. Certaines troupes, cependant, organisent de véritables répétitions dans les jours et semaines qui précèdent la sortie (*pikaygu*) de la troupe et la performance théâtrale. Le drame vishnouïte *kāttī pyākhā* de Lalitpur utilise à cet effet la cour dédiée à Nâsahdyah qui se trouve dans l'ancien palais royal Malla au centre de la ville.

XI. La divinité Nâsahdyah, dieu de la musique, de la danse et du théâtre

Nâsahdyah, le dieu néwar de la danse et de la musique, identifié à Shiva dansant, Nriteshtar Nâtarâjâ ou Nâtyeshvar, joue un rôle central dans ce théâtre, comme dans toute performance musicale religieuse. Il est représenté soit par des yeux peints sur des pièces de tissu, soit par des niches triangulaires aménagées sur les autels qui lui sont dédiés,

beaucoup plus rarement par des représentations iconiques. Il est également présent dans les instruments de musique rituels. On le vénère au début et à la fin de chaque représentation (*nâsah pûjâ*). Ce dieu donne aux danseurs la faculté d'apprendre les pas de la chorégraphie, les mouvements des bras et les positions des mains associés à chaque figure. C'est le gourou, le maître des acteurs, des danseurs et des musiciens. On lui doit l'aptitude à danser au rythme de la musique. La beauté d'un spectacle et la grâce du danseur dépendent donc en définitive de Nâsahdyah. De la même manière, toute possession involontaire ou malaise d'un interprète, toute absence de synchronisation avec la musique lui sont attribués. Il est l'inspirateur souverain du beau, mais aussi le responsable d'un échec éventuel.

Avant d'attacher son masque, chaque membre de la troupe porte à son front ou reçoit d'un aîné une marque de suie noire (néw. *mvahnî sinhah*), qui symbolise la puissance surnaturelle de ce dieu. Nâsahdyah ne détient pas seulement les clés de l'apprentissage musical et chorégraphique. Il réside au cœur de l'action collective, des règles sociales et de l'efficacité symbolique. Lorsque la troupe se déplace, les maîtres religieux associés à la troupe usent de formules secrètes pour le transférer dans un vase rituel, *kalasha*. Ce dieu qui règne sur les arts de la performance est invisible, dit-on, comme la musique. Il ne doit pas être approché par les femmes. Le genre féminin est, en vérité, interdit de toute pratique de musique rituelle et de toute interprétation de théâtre sacré. Les mentalités cependant évoluent et quelques acteurs sont aujourd'hui de sexe féminin, notamment dans la ville de Bhaktapur, pourtant réputée traditionnelle en matière religieuse. Les légendes locales attribuent à Nâsahdyah une origine géographique précise : Kabilas, situé à quelque quarante kilomètres à l'ouest de la vallée de Katmandou. Ce dieu est associé à deux divinités gardiennes déjà mentionnées : Singhinî (ou Singinî, Simhinî), à la face de lion, et Bâghinî (ou Vyâghrinî), à la face de tigre.

XII. Acteurs et interprètes

Les acteurs/danseurs (*pyâkhâ mvah* ou *pyâkhâ lhuipim* en néwari, *kâlâkâr* en népali) appartiennent à toutes les castes de la société néwar, à l'exclusion de celles qui sont impures et intouchables⁸. On trouve parmi eux des membres de castes de haut statut, Shâkya ou Shrestha, des

⁸ Toutefois, à Panauti, les Bouchers Nây, une caste impure avec laquelle « on ne partage pas l'eau », organisaient autrefois des mascarades (*Jogi pyâkhâ, Mâkah pyâkhâ*, de *mâkah*, singe) dans la ville. C'est également toujours le cas aujourd'hui des pêcheurs-balayeurs de caste Pode de la région de Citlâng, au sud-ouest de la vallée de Katmandou.

prêtres brahmanes Râjopâdhyâya et bouddhistes Vajrâcârya. Cependant, la plupart des interprètes se recrutent dans les castes de paysans Jyâpu, dans celle des bûcherons/agriculteurs Balâmi, des Putuvâr ou des jardiniers Gathu-Mâlâkâr – des groupes ayant tous un rapport direct avec le monde de la terre et celui de la forêt⁹. Les bûcherons Balâmi notamment, qui vivent au pourtour de la vallée de Katmandou et dans ses environs immédiats, constituent un des groupes de danseurs/acteurs les plus actifs, au moins traditionnellement. Ils possèdent un répertoire d'une grande richesse, totalement méconnu.

En principe, les danseurs/acteurs sont des adultes. Des enfants jouent (néw. *mhitegu*) toutefois des rôles religieux mineurs, squelettes et vampires *vetâla* notamment. Dans certaines œuvres théâtrales, tel le *kâtî pyâkhâ* de Lalitpur, les enfants tiennent un rôle (Prahlada par exemple) et, à Pyângâon, la pièce *kum pyâkhâ*, jouée autrefois lors de la fête d'Indra (Indra Jâtrâ), n'était interprétée que par des enfants. À quelques rares exceptions près (certaines troupes de Bhaktapur), les acteurs ne sont pas des professionnels et ne touchent aucune rétribution pour leur interprétation.

Les danseurs et musiciens des troupes les plus strictes en matière religieuse sont soumis à de nombreux interdits. À Harasiddhi et à Kokhanâ, ils ne doivent jamais se couper ou se raser les cheveux (même en cas de deuil) ; la chevelure est portée en chignon derrière la tête. Ils ne doivent pas manger d'ail, ni fumer. La viande de poulet et de sanglier leur est interdite. Ils ne se déplacent qu'en *dhoti*¹⁰ et ne portent jamais le pantalon traditionnel bouffant aux fesses et serré aux chevilles. Dans le village de Theco, ces interdictions n'ont pas cours, mais il est interdit aux interprètes de porter quelqu'un sur le dos, y compris le palanquin de la mariée lors de la cérémonie du mariage. Il est également prohibé aux membres de la société théâtrale de cette localité d'accepter un travail salarié quel qu'il soit dans le village ou à l'extérieur, sans doute pour maintenir l'esprit de corps de l'association et éviter de divulguer ses « secrets » à l'extérieur. Quant aux Shâkya et aux Vajrâcârya de l'Ashta Mâtrikâ *gana pyâkhâ* de Patan, ils doivent se raser quelques jours avant la danse, ne plus porter le bonnet *tvapuli* traditionnel et ne prendre qu'un seul repas par jour.

Les acteurs portant des masques sont également tenus à des précautions rituelles avant d'entrer en scène. Quelques heures ou quelques

⁹ Les Gathu-Mâlâkâr ont quatre troupes de théâtre rituel dans la vallée de Katmandou : deux liées à Nava Durgâ (Theco et Bhaktapur), une à Bhadrakâlî/Pacalî Bhairava (Katmandou) et la dernière à Bâgh Bhairava (Kirtipur) (*bhâgbhairav pyâkhâ*).

¹⁰ Pièce de tissu nouée autour de la taille et qui descend sur les jambes.

jours avant la représentation, l'interprète doit purifier son corps, le débarrasser de ses impuretés. Ses ongles de pied et ses cheveux sont coupés par un barbier, la plante des pieds enduite d'une teinture rouge. Le danseur cesse d'avoir des relations sexuelles avec son épouse, il ne consomme plus que du riz en flocons, *baji*, l'aliment réservé aux fêtes et aux événements religieux, et non du riz bouilli qui risque d'être pollué. Il doit également se tenir à l'écart de toute source de pollution possible : entrer dans une maison qu'il ne connaît pas, s'approcher de trop près d'un foyer sur lequel des aliments sont en train de cuire, partager des cigarettes avec des personnes étrangères à l'association de danse, etc.

XIII. Les intermèdes comiques

Certaines œuvres de ce théâtre religieux, tels le *kum pyākhā* de Pyangaon, le théâtre vishnouite *kāttī pyākhā* de Lalitpur, ainsi que le répertoire joué par les ex-bûcherons Balāmi, incluent des intermèdes comiques. Ces interludes, presque toujours scatologiques, basés sur des travestissements, sont parfois appelés *khyālah*, mot qui, on l'a vu, désigne en néwari les farces, satires et mascarades données en août et septembre. Elles sont fréquemment assimilées à du théâtre populaire, *lok nātak*, par opposition au théâtre sacré, *shāstrik nātak*. Le thème du faux ascète est récurrent, ainsi que celui des pêcheurs Pode (Dyahlā) dont on moque gentiment l'accent particulier et dont on met en scène les activités quotidiennes. Ces scènes favorisent les interactions entre acteurs et spectateurs, lesquels se manifestent bruyamment par leurs rires. Parfois, les enfants assis autour de la scène interagissent directement avec les interprètes : ils leur lancent tel ou tel objet (poisson postiche, par exemple, dans le cas de pêcheurs) que les acteurs tentent d'attraper selon un canevas préétabli.

De tous ces spectacles, c'est sans aucun doute le *kāttī pyākhā* de Lalitpur qui a développé le plus cette veine comique. Les cinq soirées de théâtre rituel proprement dit (incluant du reste, elles aussi, des scènes divertissantes non religieuses) sont précédées de trois autres au cours desquelles se produisent trois personnages burlesques présentés comme des frères et incarnant chacun un des trois anciens royaumes Malla de la vallée de Katmandou. Ils ont pour nom Gā Dāju, Sama Dāju et Bāhthah Dāju. Ces protagonistes se jouent des tours et se volent les uns les autres pour la plus grande joie de l'assistance qui se manifeste bruyamment [figure 46]. Des dialogues guident l'action. Les trois personnages dansent à certains intervalles et sont masqués. Le benjamin est censé être le plus malin, comme son nom l'indique (*bāhthah* en néwari signifie « rusé, spirituel »). Il symbolise la ville de Patan, les deux autres incarnant respectivement les cités de Katmandou et de Bhaktapur. On soutient que les rois de Lalitpur jouaient autrefois eux-mêmes le rôle de

Bâhthah Dâju. Il n'y a rien de religieux dans ces représentations, appelées *bâhthah pyâkhâ*¹¹, du nom de son héros le plus apprécié. On dit pourtant que les trois acteurs représentent les dieux Brahmâ, Vishnu et Mâheshvar venus sur terre sous des aspects humains. Ces soirées comiques sont complètement intégrées à l'ensemble rituel. Leurs interprètes font souvent appel à la « troupe des dieux » (néw. *gã khalah*) pour arbitrer leurs querelles bouffonnes.

XIV. Les tableaux vivants (*jhânki*)

Les « tableaux vivants », appelés *jhânki*¹² (Lévi, 1890 : 152, 414), courants dans l'Inde du Nord au moment des Râm Lîlâ (litt. « Jeu de la divinité Râm »), sont très rares dans la vallée de Katmandou. Il convient de citer ceux connus sous le nom de *dashâvatâr*, les dix incarnations de Vishnu, qui sont donnés en plein cœur de la ville de Katmandou, lors des fêtes de l'Indra Jâtrâ, en août-septembre. L'ensemble est constitué d'une centaine de scènes dans lesquelles des jeunes, grimés et costumés, représentent des scènes de la mythologie vishnouïte et krishnaïte. Barbes postiches, perruques, couronnes et accessoires divers (gourdins, arc, paniers) sont largement employés. Seuls les hommes peuvent jouer, les filles sont exclues. Les interprètes viennent de plusieurs castes néwar, Shrestha, Jyâpu, Citrakâr, etc. Le genre est très différent des *dabû pyâkhâ* et des actions mimées de dieux et de démons examinées précédemment. Chaque tableau, éclairé par des torches et des feux de Bengale, ne dure que quelques secondes. Les acteurs sont figés, sans mouvement. La fantasmagorie est totale. Le rideau, ici appelé *pardâ*, en tissu jaune et rouge, se tire latéralement. Des coulisses sont aménagées de part et d'autre de la scène. Autrefois, le roi en personne, assis sur son trône, assistait à au moins une de ces représentations.

Historiquement, ce spectacle fut fondé au XVII^e siècle par le roi Pratâp Malla et son brahmane Lambakarna Bhatta pour plaire à la déesse vivante Kumârî¹³ dont le palais s'élève juste devant le temple de Trailokya Mohan. La Kumârî peut ainsi apercevoir les scènes de sa fenêtre. Quelques *jhânki* sont donnés au moment précis où le char de la petite déesse entame sa procession dans les rues de la capitale. Le spectacle est associé au culte d'Hanumân, le dieu à tête de singe de la

¹¹ Des *bâhthah pyâkha* existent ou existaient aussi dans les villes de Dolakha, de Katmandou, ainsi que dans la vallée de Citlang.

¹² En népali, le mot *jhânki* désigne toute sorte d'effigie ou d'image, religieuse ou profane.

¹³ On cite parfois le nom du roi Mahendra Malla (1560-1574) comme fondateur de ce spectacle.

mythologie hindoue, qui garde la porte principale de l'ancien palais royal. La divinité simiesque doit être vénérée au début et à la fin des représentations par le chef de la troupe, de caste Shrestha. On raconte qu'Hanumân était autrefois le maître de la danse et que c'est lui qui, initialement, organisait les différents *jhânki*.

XV. Théâtre de plein air, théâtre de temple : les danses *caryâ*

Le théâtre dont il a été question jusqu'à présent est un théâtre de rue, donné en plein air, face à un auditoire très mélangé. Il existe cependant un autre type de performance, tout à fait particulier, réservé en principe aux initiés tantriques. Il s'agit des danses bouddhistes *caryâ*, ou *caryâ nritya*, appelées *cacâ* en néwari, interprétées par les prêtres bouddhistes Vajracarya néwar dans le cadre de leurs rituels tantriques *sâdhanâ*, « pratique, cheminement spirituel ». Originaires vraisemblablement de l'Inde orientale, elles ont été introduites dans la vallée de Katmandou à une époque ancienne (VII^e ou VIII^e siècle de notre ère ?). Elles ont été par la suite réinterprétées par la culture néwar. Ces performances se déroulent à l'intérieur des temples des divinités tantriques bouddhistes néwar (*âgâ chem*), et non sur des estrades, et restent théoriquement soustraites à la vue des personnes non initiées à cette tradition religieuse. En principe, elles sont pratiquées dans tous les anciens monastères bouddhistes *bâhâh* de la vallée de Katmandou mais, en réalité, seuls les plus importants (ceux de Patan en particulier) ont conservé cette tradition.

Les masques représentent des figures ésotériques du panthéon tantrique bouddhiste (Vajrayoginî, Vajrapâni, Âryâ Târâ, etc.). Un même acteur peut en porter deux : l'un tricéphale, avec une face de front (Cakrasamvara) et deux sur les côtés, et un autre à l'arrière représentant Vajravâhârî (Alsop, 1993 : 55). En portant ces accessoires, les danseurs cherchent à s'identifier aux divinités et à les honorer. Le panthéon des divinités bouddhistes tantriques se voit ici complété par des puissances annexes aux visages d'oiseaux (des Dâkinî en particulier) (Alsop, 1993 : 56).

Les principes scénographiques ainsi que la chorégraphie restent les mêmes que ceux des danses *pyâkhâ* de plein air. Ils relèvent pourtant d'un niveau ésotérique de la religion, caché aux non-initiés. Ces danses sacrées *caryâ*, presque toujours accompagnées de chants (en sanskrit mêlé de néwari), étaient menacées de disparition il y a encore quelques décennies. Elles sont aujourd'hui en plein renouveau, depuis que des maîtres religieux bouddhistes choisirent d'en diffuser l'enseignement auprès de danseurs néwar non initiés ainsi que d'Occidentaux. Les

performances *caryâ* sont ainsi devenues très populaires dans les familles de hautes castes bouddhistes, y compris parmi les jeunes filles [figure 47].

XVI. Du rituel au patrimoine culturel

Aujourd'hui, ce théâtre se transforme et fait face à de nombreux changements. Le patronage et le financement, en particulier, évoluent. La plupart de ces troupes étaient traditionnellement subventionnées par des organismes officiels, tel le Guthî Samsthân, un office des biens religieux qui gérait, au nom du roi, les temples et les fêtes du pays. Ces subsides sont de moins en moins assurés aujourd'hui ou n'ont guère été réévalués depuis plusieurs années. Leur valeur a périclité. Les responsables le répètent à l'envi : les subventions extérieures ne couvrent qu'une partie très limitée des dépenses. D'autres organismes, le Département d'archéologie, le ministère de l'Éducation et de la Culture, sont venus relayer le Guthî Samsthân, mais, de l'avis de tous, dans des proportions insuffisantes. Les troupes les plus importantes, telles celle de Jala (Harasiddhi), disposent encore des revenus tirés de terres dites *guthi* consacrées à leur danse (une trentaine d'hectares dans ce cas précis, ce qui est un chiffre considérable dans la vallée de Katmandou). Mais il s'agit plutôt là d'exceptions. La plupart des compagnies doivent recourir à des donations individuelles, voire à des prélèvements plus ou moins obligatoires sur une base villageoise. La situation est d'autant plus critique que ces troupes ne disposent d'aucune recette propre, les spectacles étant gratuits et destinés principalement à la population locale. À ces problèmes s'ajoutent la concurrence de la télévision et la difficulté à remplacer les maîtres de musique, détenteurs de vieux savoirs. Quelques-unes de ces œuvres ont d'ores et déjà disparu (Pyângôn). D'autres sont menacées (Nardevî de Katmandou).

Malgré les prescriptions religieuses très strictes, certaines de ces troupes se produisent aujourd'hui à l'intention d'un public constitué de touristes, dans la cour ou le hall des grands hôtels de Katmandou. Le phénomène est encore limité, mais il devrait prendre de l'ampleur dans les prochaines années. On observe également, ici et là, un début de professionnalisation des acteurs/danseurs. Les tournées à l'étranger auxquelles quelques-uns de ces ensembles participent dans le cadre de programmes culturels jouent un rôle important à cet égard. De la même manière, le théâtre néwar tend aujourd'hui à s'affranchir du contexte exclusivement rituel qui l'entourait initialement et à se transformer en objet culturel. On donne alors la pièce autant pour le plaisir des dieux ou l'édification religieuse du public, que pour préserver un patrimoine, une culture (*sanskriti*) dont le passé glorieux est répété à satiété. Des associations pour la défense du « folklore » néwar (tel le *Lok Sâhitya*

Parishad) ou la promotion des cultures populaires ou savantes (*Vajrayâna Charyâ Adhyan Mandal*, *Singhini Anusandhân Kendra*, *Lotus Research Centre*) se sont ainsi constituées et revitalisent le domaine. Le Kala-Mandapa (The Institute of Nepalese Performing Arts), dirigé par Rajendra Shrestha, se distingue tout particulièrement par la qualité de ses spectacles, inspirés des danses *caryâ*. Certaines pièces ont resurgi (néw. *mvâkegu*, « faire revivre ») après plusieurs années de disparition, par la volonté d'une poignée de personnes de faire revivre de vieilles traditions (Panauti Devî Pyâkhâ, Kârtik Pyâkhâ de Lalitpur, etc.). La continuité se voit ainsi préservée, au prix de concessions au goût du jour en matière de costume, de danse et de mise en scène. Les questions d'esthétique en particulier prennent de l'importance au détriment des impératifs religieux. Le jeu théâtral (*pyâkhâ mHITEGU*) s'affirme au détriment de l'acte rituel (*pûjâ yâygu*).

Bibliographie

- Ahmed, Syed Jamil, « Caryâ Nṛtya of Nepal : when “Becoming the Character” in Asian Performance is Nonduality in “Quintessence of Void” », *TDR*, 47, 3, 2003, p. 159-182.
- Alsop, Ian, « The Masks of the Newars », *Orientations*, 1993, p. 52-57.
- Amatya, Saphalya, *Religious Dances of Nepal Mandala (The Kathmandu Valley)*, Katmandou, Cakam Davû, 2000.
- Iltis, Linda, « The Jala pyakha : a Classical Newari Dance Drama of Harisiddhi », in Gutschow, Niels et Michaels, Axel (dir.), *Heritage of the Kathmandu Valley*, S. Augustin, VGH Wissenschaftsverlag, 1987, p. 201-213.
- Iltis, Linda, « The Jala Pyâkhâ in Historical and Cultural Perspective », *Nepâl bhâsâ va Thvayâ Sâhitya Vibhâgiya Ghosthî*, Katmandou, Napâl bhâsâ kendriya Shikshan Bibhâg, 1989, p. 141-168.
- Kropf, Marianna, « In the Wake of Commercialised Entertainment : An Inquiry into the State of Masked Dance-Dramas in the Kathmandu Valley », *Contributions to Nepalese Studies*, 30 (1), 2003, p. 53-103.
- Lévi, Sylvain, *Le Théâtre indien*, Paris, Librairie Honoré Champion, (1890) 1963 (Bibliothèque de l'École pratique des hautes études, IV^e section).
- Maharjan, Sakal Bahadur, *Harasiddhi ek sâkshipta paricaya*, Katmandou, Cârumatî Printing Press, 2065 B.S./2009.
- Malla, Kamal P., *Classical Newari Literature. A Sketch*, Katmandou, Educational Enterprise Pvt., 1982.
- Nyaupane, Kusumakar, « Dashâvatâr Bâlan Loknatâkko Tâtrvik Vishleshan », *Contributions to Nepalese Studies*, 37, 1, 2010, p. 109-137.
- Prajapati, Subash Ram et Lachhi, Ganesh Ram (dir.), *The Masked Dances of Nepal Mandal*, Thimi, Madhyapur Art Council/UNESCO, 2006 (en néwari et népali).
- Shrestha, Hariman, *Kâtî pyâkhâ. Kârtik nâc, Lalitpur*, Katmandou, Jagadamba Press (Jyestha Nâgarik-Nepal, Mâgalbajâr, Yela), 2009 (en néwari).

- Toffin, Gérard, « A Wild Goddess Cult in Nepal : the Navadurga of Theco Village (Kathmandu Valley) », in Michaels, Axel, Vogelsanger, Cornelia et Wilke, Annette (dir.), *Wild Goddesses in India and Nepal*, Berne, PIE Peter Lang, 1996 (*Studia Religiosa Helvetica*, 2), p. 217-251.
- Toffin, Gérard, « Possession, danses masquées et corps divin dans la vallée de Katmandou, Népal », in Assayag, Jackie et Tarabout, Gilles (dir.), *La Possession en Asie du Sud. Parole, corps, territoire*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1999 (Purushārtha, 21), p. 237-261.
- Toffin, Gérard, « Le tambour et la ville. De l'ethnomusicologie à l'anthropologie urbaine (Népal) », *L'Homme*, 146, 1998, p. 113-142.
- Toffin, Gérard, « Le saut du danseur masqué. Poétique d'un théâtre dansé népalais : le Kārtik Pyākhā de Lalitpur », in Pannier, François (dir.), *Masques et Art tribal de l'Himalaya*, Paris, Le Toit du Monde/Musée Cernuschi, 2008, p. 97-114.
- Toffin, Gérard, *La Fête-Spectacle. Théâtre et rite au Népal*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2010.
- Toffin, Gérard, « An Ancient Nātak in Nepal: the Balāmī Kāttī Pyākhā (Kārtik Nāc) of Pharping », *Sangeet Natak Akademi Journal*, XLV, 1, 2011, p. 3-18.
- Toffin, Gérard, « A Vaishnava Theatrical Performance in Nepal: the Kāttī-Pyākhā of Lalitpur City », *Asian Theatre Journal*, 29, 1, 2012, p. 126-163.
- Vajracarya, Cunda, *Nepalbhāshā Nātak Sāhityayā Itihās*, Kirtipur/Kuta Pikak, Sunimā Press, 2008 (en nēwari).
- Vajracarya, Cunda, « Nepalbhāshāko Prācīn Nātak », *Matinā*, 5, 13, 2010, p. 28-34 (en nēpali).
- Vergati, Anne, *Gods and Masks of the Kathmandu Valley*, New Delhi, Printworld, 2000.
- Widdess, Richard, « Caryā : the Revival of a Tradition », *European Bulletin of Himalayan Research*, 12-13, 1997, p. 12-20.