

THÉÂTRES INDIENS
 Études réunies par L. Bansat-Boudon
 Éditions de l'EHESS
 Collection PURUṢĀRTHA
 Paris 1998

KATHAKALI, PROTOCOLES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI.

ANNETTE LEDAY

Héritier d'une longue lignée de formes ancestrales, et dépositaire des règles du théâtre classique des traités anciens du *Nāṭyaśāstra* et de l'*Haṣṭalakṣana Dīpika*, le Kathakali¹ du Kerala est un théâtre total, vivace, où tout participe au sens et sert la narration. Pour traduire avec force l'illusion du monde qu'il met en scène, le Kathakali emploie une formidable machine théâtrale où se côtoient paradoxalement sophistication extrême et simplicité désarmante. Dans ce théâtre savamment codifié, le texte n'est pas dit par l'acteur qui se sert du mouvement et du geste symbolique pour illustrer les vers chantés par deux musiciens.

Si cette forme complexe a pu conserver son dynamisme et son actualité, c'est qu'elle a su maintenir une observance rigoureuse des règles établies à tous les niveaux de ses composantes. Le déroulement du spectacle suit un protocole méticuleux qui se met en place bien avant la représentation. Nous verrons ici comment s'articulent les constituants de ce protocole en parcourant les différentes étapes d'une journée de spectacle au Kerala.

Je parlerai essentiellement des conventions d'aujourd'hui, telles que je les ai observées et apprises lors de mes fréquents séjours depuis les années 80 dans deux des plus grandes institutions de Kathakali, Gandhi Seva Sadanam, et le Kerala Kalamandalam. Quelques références à des habitudes plus anciennes rapportées par mes maîtres permettront de mesurer le chemin parcouru par cette forme ancienne, maintenant inscrite dans un monde en mutation.

*

¹Kathakali : katha : histoire, kali : le jeu.

Comme chaque jour en cette saison chaude, les élèves de l'institution se sont levés avant l'aube. Ils se sont purifiés à l'eau de la rivière, puis se sont restaurés. Aujourd'hui c'est jour de spectacle, les classes habituelles sont supprimées et l'on se concentre sur la préparation du spectacle du soir dans un temple de la campagne.

Les costumes sont rangés dans une salle réservée, la *kōppara*. C'est là qu'on tente de maintenir les précieux ornements à l'abri de la poussière, de l'humidité et des caprices des saisons. Tout y est ordonné, suspendu, rangé, pour faciliter la sélection. A chaque type de personnage correspondent des éléments de costumes, des ornements, des étoffes que l'on ne peut mélanger ou intervertir. Les costumes les plus souvent utilisés sont ceux du type *pacca*, pour les rôles de prince ou de roi vertueux que l'on retrouve dans toutes les pièces du répertoire. Ils se composent d'une coiffe ronde, le *muṭi*, ou d'une grande couronne, le *kirīṭam*, faite de bois sculpté, décorée de pierreries, de breloques d'argent et de feuilles d'or. Le *kirīṭam* peut peser jusqu'à quatre kilos. Il y a de nombreux bijoux pour les poignets, le cou, les épaules, une grande jupe d'étoffes blanches, des écharpes colorées rouges ou jaunes selon que le personnage est plus divin ou plus humain, des grelots, des chevelures de jute, etc. Il faut toujours prévoir au moins un costume pour les rôles féminins, *stri vēṣam*, composé de saris, de voiles colorés pour la tête et de nombreux ornements décoratifs. Si l'on joue un extrait du *Rāmāyaṇa* il faut emporter le costume d'Hanuman, le ministre des singes, sa coiffe ronde et blanche, ses cheveux de crin blanchis, sa barbe et ses ornements dorés. Et tant d'autres costumes encore...

Chaque objet, chaque garniture a son nom propre, et dans le calme de la matinée on entend l'énumération presque psalmodiée des élèves qui sélectionnent les ornements sous la direction des aînés. Ceux-ci vérifient précautionneusement chaque élément qu'ils serrent et nouent dans des tissus noirs. L'opération demande une grande concentration car le moindre oubli pourrait mettre en péril l'équilibre et l'harmonie du *vēṣam*², et susciter les foudres des grands maîtres. Le *vēṣam* ne peut en effet exister sans tous ses attributs, et il serait considéré comme sacrilège d'en oublier.

Les costumes une fois emballés, il faut maintenant s'occuper des produits nécessaires au maquillage. Une escouade de petits élèves grimpe au tronc d'un jeune cocotier pour en faire tomber une ou deux des plus basses palmes. On en détache les longues feuilles puis, à l'aide d'une lame de couteau, on sépare la nervure, fin bâtonnet souple qui servira à dessiner les lignes du maquillage. On vérifie les poudres de couleurs qui viendront se mélanger à l'eau ou à l'huile de coco juste avant l'application sur les visages. La pierre de *manayōla* grattée, mêlée à l'eau, servira au maquillage jaune des sages ou des femmes. En la mélangeant à l'huile de coco et à l'indigo, on obtiendra la couleur verte *pacca* des personnages héroïques. Il faut aussi faire une réserve de

² *vēṣam*: entité composite du personnage et de tous les éléments ornementaux de costumes et de maquillages qui définissent son type.

cuṇḍappū, petites graines que l'on extrait des fleurs de *cuṇḍa*³ et qui, en rougissant pour la soirée les yeux des acteurs, viendront donner la touche finale au maquillage. Les poudres, les huiles, les chiffons et les graines sont maintenant préparés, et l'on va pouvoir terminer le remplissage des caisses et charger le tout dans la camionnette, devenue dépositaire provisoire des éléments précieux de l'*āhāryābhinaya*, ce Fard⁴, pour reprendre la traduction de Lyne Bansat-Boudon, dont le *Nāṭyaśāstra* fait un registre de jeu (*abhinaya*) à part entière et qui associe le costume et le maquillage.

*

Il reste peu de place dans le véhicule, mais on peut encore y loger cinq ou six jeunes élèves qui feront le voyage tant bien que mal, à demi endormis dans le vacarme du moteur. Les autres membres de la troupe préfèrent rejoindre le lieu du spectacle par leurs propres moyens, en utilisant les transports locaux. Ils apparaîtront mystérieusement à l'heure prévue, après avoir passé la journée avec quelques cousins ou amis qu'ils ne manqueront pas d'avoir dans le voisinage. Il faut souvent aller loin, à plusieurs heures de route, pour atteindre le lieu du spectacle. C'est en effet dans les zones rurales que les programmes de Kathakali sont les plus vivaces et les plus nombreux. Ils ont lieu à proximité de temples, parfois fort reculés, à l'occasion de festivals dédiés à la divinité locale. Une fois quittées les grandes routes, on doit rouler sur des chemins de pierres ou des sentiers escarpés, au moment le plus chaud de la journée. Dans les régions montagneuses du nord du Kerala, la camionnette ne peut aller jusqu'au bout et il faut alors franchir les derniers kilomètres en marchant, les caisses transportées par les accessoiristes sur leur tête. Il m'est arrivé de franchir une rivière à pied, aux côtés d'un char à bœufs sur lequel on avait entassé les caisses, comme aux temps anciens.

La taille et le rayonnement des temples peuvent être très variables. Il y a les sanctuaires miniatures où la divinité repose dans un minuscule écrin de pierre, entourée du faste multicolore des guirlandes de fleurs parfumées. Ces petits temples sont souvent perdus au fond des rizières et n'ont pas toujours les moyens de s'offrir un spectacle chaque année. Si la récolte a été généreuse, c'est après la moisson que les spectacles prennent place, au milieu des champs, comme pour exprimer les remerciements de la population à la terre nourricière. Parfois le temple n'a pas encore été électrifié et tout vit à la lueur des flammes des lampes à huile ou des terribles petromax, lampes à pétrole odorantes et

³ *cuṇḍa*: solanum pubescens

⁴ cf Lyne Bansat-Boudon : Poétique du théâtre indien, lecture du *Nāṭyaśāstra*.

fumantes. On a alors l'impression de replonger dans un autre âge où le silence a été préservé.

Les temples riches sont nombreux, qui programment régulièrement des spectacles, au moins une fois par an. Certains d'entre eux organisent de véritables festivals qui se déroulent sur plusieurs jours. Ils possèdent en général une scène en dur, béton et ciment, dans la cour extérieure du temple. Ils ont les moyens d'une distribution d'artistes étoffée et d'une programmation variée.

Des structures nouvelles, les "Kathakali Clubs", sont apparues dans les villes depuis quelques années. Elles œuvrent à présenter le Kathakali à des spectateurs citadins. Les "Kathakali Clubs" utilisent des théâtres de type occidental ou des préaux de collèges qui sont loués pour l'occasion. Les spectacles ont généralement lieu une fois par mois selon les moyens du club. Les comités sont composés de spécialistes et d'inconditionnels du Kathakali qui choisissent souvent les œuvres - ou plutôt les histoires - parmi les plus difficiles et les plus rares du répertoire. Ce sont les seuls organisateurs de Kathakali qui fassent payer une participation, très modique, pour les spectacles.

*

La camionnette, après un périple pétaradant, arrive enfin au petit temple. Il fait encore chaud dans l'après-midi. La scène qui va recevoir le spectacle a été construite le jour même dans les rizières, à proximité du temple. Il arrive souvent qu'elle soit encore en construction au moment où le spectacle a déjà commencé. La simplicité et la rusticité de sa structure forment un contraste frappant avec l'élaboration hautement sophistiquée et chatoyante des personnages et des histoires qui vont y être représentés. Elle est faite de matériaux éphémères, de bambous, de palmes de cocotiers. Dans le meilleur des cas, le sol est une simple aire de terre battue. Plus difficile pour les pieds des acteurs, le spectacle de ce soir a lieu sur une terre d'où dépassent encore les tiges sectionnées des souches des plants de riz qui viennent d'être moissonnés. Les lourdes bâches et les grossières nattes de paille qui ont été étalées seront vite disjointes, couvertes de cailloux, dès les premiers pas des acteurs. L'ère de jeu du Kathakali semble étonnamment étriquée. Elle ne fait souvent guère plus de dix mètres carrés, où devront s'accommoder la succession des imposants personnages, une grosse lampe à huile, deux chanteurs, leurs micros et leur pupitre, deux percussionnistes et leurs instruments, deux porteurs de rideau, sans parler de certains spectateurs assidus qui veulent toujours être au plus près de l'action.

Les accessoires sur scène sont très peu nombreux et il n'y a pas de décor. La lampe à huile, *viḷakku*, a fonction symbolique et marque la frontière entre le public et le lieu sacré de l'acte théâtral. Le rideau, *tiraśila*, apporté par deux accessoiristes marque la fin ou le début d'une scène. Il sert aussi pour représenter un arbre, un pilier ou pour dissimuler momentanément un personnage. Un ou deux tabourets de bois sont utilisés pour certaines scènes. Ils symbolisent parfois le rapport hiérarchique entre le personnage dominant et un inférieur devant qui il peut être assis. Ils offrent aussi un petit espace de repos et de récupération aux acteurs lors de scènes lourdes et exigeantes.

Il faut mentionner ici le nouveau protocole des installations techniques, apparu dans les représentations modernes. Depuis trente ans environ, les chanteurs ont imposé partout l'utilisation des micros. Le technicien local installe des enceintes qu'il règle à saturation sur sa console rudimentaire, renvoyant au public indifférent un magma difficilement supportable, où domine le plus souvent le son des gongs et des cymbales que les chanteurs dirigent consciencieusement vers les micros. Les voix surnagent, mais la technique du micro ne semble pas encore maîtrisée. Quant à la lumière, oubliés sont les temps romantiques où seules les flammes des superbes *viḷakku*, éclairaient les visages mystérieux des acteurs. Maintenant, on installe deux énormes "casserolles" au pied de la scène, ou parfois même sur de gros tabourets à même la scène, masquant du même coup le champ de vision d'une bonne partie du public. Les ampoules surpuissantes des casserolles sont dirigées le plus directement possible sur le visage des acteurs, créant des ombres informes sur les maquillages sublimes. Les acteurs eux-mêmes insistent souvent sur l'utilisation de cette technique d'éclairage facial direct, tant ils sont persuadés qu'on ne les voit pas s'ils sont éclairés autrement. Les nombreuses pannes provoquent d'incessantes interventions "techniques" au beau milieu du spectacle. En cas de coupures d'électricité, inévitables à la saison chaude, tout est prévu, et dans la nuit magique retentit soudain le vrombissement si particulier du générateur.

*

Peu à peu l'*aṇiyara*⁵ s'est remplie et les artistes participant au spectacle se saluent et bavardent autour d'un verre de thé. Ils échangent des informations et souvent coordonnent des dates pour de prochains spectacles où ils apparaîtront ensemble. Lorsqu'ils arrivent sur le lieu du spectacle, les artistes ne savent pas forcément avec qui ils vont jouer, et ne connaissent pas toujours le rôle qu'ils vont se voir attribuer. Pourtant il n'y aura aucune répétition et c'est sur la connaissance du répertoire acquise au cours des

⁵ *aṇiyara*: salle servant de loge et de coulisses,

longues années d'étude que repose l'échange entre les interprètes. Les mêmes interprètes se retrouvent souvent associés pour jouer les mêmes histoires. Ils ont depuis longtemps acquis une connaissance précise des réactions de l'autre et travaillent en totale connivence.

Une nuit de Kathakali fait appel à un grand nombre d'artistes, interprètes, musiciens, maquilleurs et accessoiristes. Le plus souvent c'est le choix du jeu de costumes qui détermine la composition de la troupe. La possession d'un jeu de costumes, *kōppu*, suppose des moyens financiers importants. Il existe des *kōppu* institutionnels et des *kōppu* privés. En général les *kōppu* appartenant aux institutions sont de plus belle qualité et sont rénovés régulièrement. Les *kōppu* privés sont le plus souvent incomplets et parfois assez défraîchis malgré les soins attentifs de leurs propriétaires. Si les organisateurs du spectacle en ont les moyens, ils porteront leur choix sur une institution. Celle-ci propose un prix global qui assure la participation d'une troupe de base. Les troupes institutionnelles se composent de quelques-uns des professeurs de danse et de musique de l'école, à qui l'on confie les rôles lourds, *ādyavasānam*⁶, des pièces programmées, des élèves de fin d'étude à qui l'on donne les rôles intermédiaires, et de jeunes élèves qui dansent le *puṛappāṭu*⁷ et les rôles secondaires, et doivent aider les maîtres dans la loge en toutes circonstances. Les organisateurs moins fortunés inviteront un *kōppu* privé dont le propriétaire suggère les noms d'artistes avec lesquels il a l'habitude de travailler. La troupe se compose alors d'artistes "free lance" venus de différents horizons. Dans tous les cas, les organisateurs se réservent le droit d'inviter en plus les artistes de leur choix, qu'ils auront à leur charge de rémunérer individuellement.

Les soirées plus prestigieuses s'assurent la participation d'au moins deux ou trois grands maîtres pour assurer les rôles phares dans les trois histoires choisies, et un ou deux artistes renommés pour leur interprétation des rôles féminins. (Les spécialistes de ces rôles sont très rares et on les confie le plus souvent à de jeunes garçons au joli minois qui font plus ou moins bien l'affaire). Il est bon aussi de recruter un grand nom pour le rôle du méchant, *cuvaṇṇa tāṭi*⁸, qui apparaît forcément dans l'une des trois histoires. Pour le reste, la distribution est le plus souvent très inégale, ce qui permet aux spectateurs de se concentrer sur les scènes principales et sur les interventions des grands noms, et de s'autoriser une plage de sommeil récupérateur au passage des noms moins connus.

Bientôt le comité des organisateurs se réunit pour établir la liste des interprètes. Les histoires avaient été décidées lors de la première entrevue avec les responsables de l'institution. Il reste à répartir les rôles. C'est un moment d'intenses discussions où les

⁶ *ādyavasānam*: premier rôle d'une pièce.

⁷ *puṛappāṭu*: danse d'introduction et d'invocation qui marque le départ de la représentation.

⁸ *cuvaṇṇa tāṭi*: littéralement : Barbe Rouge; type de caractère sauvage et démoniaque.

apartés sont nombreux. En général la distribution s'impose d'elle-même et les "vedettes" sont souvent informées à l'avance du rôle qui leur sera attribué. Mais il peut arriver que la présence d'artistes de même statut professionnel entraîne des choix délicats. Il y a là un jeu subtil d'équilibres hiérarchiques à respecter tant au niveau des artistes qu'à celui des organisateurs.

Jusque avant l'Indépendance de l'Inde, le Kathakali était patronné par les grandes familles des *Brahmanes Nampūtiri*. Les artistes étaient affiliés à ces "maisons" où on leur assurait formation et hébergement. Les *Nampūtiri* étaient considérés comme de grands esthètes dont les critiques et les choix étaient indiscutés. L'institutionnalisation n'a que très lentement transformé ces jeux de pouvoirs en gommant peu à peu l'influence des patrons traditionnels. Il est pourtant encore fréquent que la présence de *Nampūtiri* dans le comité d'organisateur ou dans le public impose des choix de distribution, parfois surprenants, mais sans appel. Il arrive aussi que les artistes soient les plus influents pour des raisons sociales de caste, ou - de plus en plus fréquemment - politiques. Ils usent alors de leur statut pour obtenir le rôle de leur choix. Ces jeux d'influences se pratiquent très tôt dans la carrière des artistes. Et même s'ils sont de moins en moins impressionnés par les traces d'un système quasi féodal, les jeunes professionnels sont toujours un peu nerveux au moment des décisions. Enfin la liste est déposée auprès de la lampe sacrée qui trône au milieu de l'*aṇiyāra*. Il n'y a maintenant plus rien à dire et chacun organise son emploi du temps de la nuit.

*

L'*aṇiyāra*, a été construite et préparée par l'équipe des organisateurs. C'est une structure rudimentaire et temporaire couverte et entourée de longues palmes fraîches. Au sol on a étalé des nattes de paille et les caisses s'y entassent avec ordre. Les habilleurs ont suspendu les éléments des costumes sur de grosses cordes. Ils se sont mis à plusieurs pour plisser les monceaux de tissus amidonnés dans l'eau de riz, qui viendront donner leur volume aux lourdes jupes des personnages. Les saris et les écharpes sont plissés avec le plus grand soin. Les doigts des habilleurs serrent en accordéon au creux de leur mains les sept mètres des saris de coton amidonné. Ensuite on tord le tissu par les deux bouts et on le noue serré pour permettre aux plis de rester inscrits dans l'étoffe jusqu'à la fin de la représentation.

Au milieu de la salle on a posé une simple lampe de cuivre dont on entretiendra la flamme tout au long de la nuit. De chaque côté de la lampe sont installées de sommaires ampoules suspendues à un fil électrique. C'est là que les maquilleurs se mettent en place, assis en tailleur pour réaliser les *cutṭi*, éléments de papier blanc collés sur les visages, qui mettent en valeur les maquillages et les expressions. A leurs côtés est disposé le petit matériel, ciseaux, papier, colle et bandelettes de tissu, dont on se sert pour poser les *cutṭi*. - Autrefois les *cutṭi* étaient faits de couches successives de pâte de riz mélangée à de la glu. Il fallait alors près de quatre heures pour les construire. L'utilisation du papier est apparue vers les années cinquante. - Devant eux, les maquilleurs ont étalé une étoffe blanche sur laquelle les acteurs allongés se succéderont la nuit durant. On a souvent entendu ou lu que les acteurs de Kathakali choisissent le moment de la pose du *cutṭi* pour "devenir les dieux" qu'ils vont ensuite interpréter. Mais le Kathakali, même s'il est, comme tout événement en Inde, très lié au religieux, n'est en rien un théâtre de possession. Il est un théâtre profane, et les artistes se considèrent très clairement comme des professionnels du spectacle. Les visages détendus sous les mains de l'artiste maquilleur, les yeux fermés et la respiration lente, sont ceux d'acteurs le plus souvent profondément endormis, au repos avant une prestation longue et difficile qui demandera toute leur lucidité.

Le maquillage se déroule en trois phases : dans un premier temps l'acteur trace lui-même sur son visage les lignes de construction du dessin. Il passe ensuite entre les mains du "*cutṭi* artiste". Il existe différentes formes de *cutṭi* en fonction des personnages. La pose dure entre une et deux heures selon la complexité du maquillage. Chaque type de maquillage porte un nom et son architecture précise correspond aux caractéristiques psychologiques des personnages. Le maquillage du visage une fois achevé, l'acteur introduit les petites graines, *cuṇḍappū*, au coin de ses yeux. La sensation d'irritation provoquée par l'introduction de la graine ne dure qu'un instant. Les vaisseaux sanguins en se dilatant, empêchent l'œil de ciller et lui donnent une sorte d'assurance qui permet de projeter le jeu à l'infini. De la force du regard dépend l'illusion imaginaire de l'espace; c'est le regard qui donne vie aux intentions et aux émotions. Il doit être porté au loin, comme pour agrandir l'espace à des dimensions hors de l'humain. Dans les dialogues, les acteurs ne se regardent directement que très rarement. On s'adresse à l'autre comme s'il était dans un espace parallèle. On regarde à côté, plus loin, en deçà. C'est peut-être là une trace des influences de théâtres plus anciens comme le *Kūṭiyāṭṭam*, où souvent un des partenaires se retire, pendant que l'autre interprète s'adresse à lui, sous sa forme imaginaire.

L'acteur va maintenant passer entre les mains des habilleurs. Il faut deux personnes pour l'aider à revêtir les lourds costumes. Cette opération peut prendre une bonne demi-heure. Après avoir construit l'architecture de la jupe selon le goût de l'interprète, on attache les ornements l'un après l'autre en respectant un ordre immuable. C'est un

moment important de la préparation de l'acteur. A la charge fonctionnelle des costumes s'ajoute une charge émotionnelle, spirituelle et quasi historique. Ce sont surtout les coiffes, les *kirīṭam* et les *muṭi* que l'on révère le plus intensément. Dernier élément du costume à être revêtu par l'acteur, la coiffe est à la fois symbole de la transformation finale du personnage et dépositaire des énergies des générations d'artistes qui l'ont portée avant lui. Les coiffes sont considérées comme sacrées. Leur installation sur la tête suit un rituel personnel précis où l'acteur purifie la coiffe en l'aspergeant de quelques gouttes d'eau, puis, la tenant à pleines mains devant lui, il se recueille les yeux fermés pour invoquer la protection des dieux. Il s'asperge alors les pieds, puis revêt la coiffe qu'il attache par un noeud unique à l'arrière de la nuque. L'équilibrage du *kirīṭam* est délicat car il faut à tout prix éviter une chute éventuelle qui serait de fort mauvais augure pour l'interprète.

La lampe *viḷakku*, placée au centre de la loge, symbolise la présence divine et est censée sacraliser le lieu. Jusque dans les années 80, un protocole strict respectait cette sacralisation : une fois la lampe allumée, on ne pouvait pénétrer dans l'*aṇiyaṛa* que torse nu pour les hommes, pieds nus, et après avoir pris un bain purificateur. On ne pouvait passer entre la lampe et quiconque se trouvait à proximité sans s'excuser ou demander permission. Une atmosphère solennelle régnait dans ce lieu et les voix se faisaient feutrées et recueillies. Aujourd'hui les conventions se sont assouplies et les comportements laxistes sont fréquents. Les artistes et les intrus chaussés et chemisés, cigarettes ou beedis à la bouche, prennent souvent l'*aṇiyaṛa* pour le dernier salon où les potins s'échangent avec force cris, et les décibels des haut-parleurs de la fête voisine encombrent l'espace autrefois sacré. Rares sont ceux qui réagissent à ces dérives.

*

La nuit commence à tomber alors que l'on s'affaire dans la loge. Le maquillage et l'habillage vont prendre de longues heures, et les acteurs se succéder entre les mains des maquilleurs jusque vers la fin de la nuit, au fil des entrées des personnages. Déjà, comme à l'habitude, on a pris une bonne heure de retard sur l'horaire prévu. Il faut maintenant mettre en place les préludes musicaux et chorégraphiques qui précèdent l'histoire elle-même.

C'est d'abord le *kēḷi*, court morceau de percussions donné à proximité de l'entrée du temple à la tombée de la nuit. Il est joué par un ou deux *ceṇṭa*⁹ accompagnés de cymbales. Il s'agit d'une sorte d'appel au public, d'annonce du spectacle.

Les premiers acteurs sont maintenant prêts à entrer en scène. Ils vont saluer leurs maîtres et tous leurs aînés, acteurs ou musiciens, en leur touchant les pieds. C'est pour eux l'assurance d'accomplir leur rôle avec la bénédiction des plus âgés. Les très grands maîtres issus de la formation traditionnelle sont de moins en moins nombreux. S'ils ne sont pas reconnus comme Trésors Nationaux à l'instar des maîtres japonais, ils sont cependant vénérés et entourés d'un grand respect. Lorsqu'un maître renommé entre dans la loge, les plus jeunes doivent se lever et rabattre leur dhoti¹⁰ jusqu'au bas des chevilles, en signe de respect. Les relations entre artistes sont régies par des règles hiérarchiques ancestrales qui se manifestent tout au long de la soirée. Elles permettent de maintenir un équilibre de courtoisie fondamental dans ce milieu masculin où les jalousies et certains comportements marginaux - drogue, alcoolisme - pourraient entraîner des conflits difficiles à gérer.

Un accessoiriste allume les grosses mèches de la lampe à huile sur l'avant de la scène. C'est le signe du début de la représentation. Aussitôt un musicien vient se poster derrière la lampe et exécute un morceau de percussion appelé *śuddha maddaḷam*¹¹. Lorsqu'il recule pour prendre place côté jardin, il est rejoint par le joueur de *ceṇṭa*, et deux accessoiristes apportent le rideau qu'ils maintiennent à bout de bras à l'avant-scène. A ce moment les deux chanteurs vont s'installer derrière leurs micros et entament le chant.

Le préliminaire suivant est l'un des plus mystérieux et des plus rares moments du Kathakali: il s'agit du *tōṭayam*, chorégraphie de danse pure, confiée à de jeunes élèves qui l'exécutent derrière le rideau, dos au public, tournés vers les musiciens. Les acteurs sont parfois maquillés et revêtus du costume du personnage qu'ils interpréteront par la suite. Parfois ils portent un simple dhoti autour de la taille. Bizarrement, ils sont toujours tête nue. La chorégraphie du *tōṭayam* utilise les déplacements de base de la technique, et développe en quatre tempo les six cycles rythmiques¹² du Kathakali. Tout au long du *tōṭayam*, le danseur articule d'une forte voix les syllabes mnémotechniques correspondant à chacun de ses pas et de ses rythmes. La danse est accompagnée par le chant de versets d'invocation aux dieux. Lorsqu'on interroge les artistes sur ce morceau, ses particularités et son rôle dans la soirée, on n'obtient que de vagues réponses techniques. Il me semble représenter un moment unique d'intimité professionnelle, qui permet à tous les artistes

⁹ *ceṇṭa*: tambour cylindrique joué verticalement avec deux baguettes ou à la main.

¹⁰ dhoti : On le porte souvent replié en jupe pour faciliter l'aisance du mouvement.

¹¹ *maddaḷam*: tambour à deux peaux joué horizontalement à mains nues.

¹² cycles rythmiques : *cempata* : 8 battements, *campā* : 10 battements, *atanta* : 14 battements, *muriyatanta* : 7 battements, *triputa* : 7 battements, *panchari* : 6 battements.

rassemblés de se concentrer dans une dynamique spirituelle, gestuelle, corporelle et rythmique commune qui devra les accompagner tout au long de la nuit.

Le *tōṭayam* est suivi d'un chant, le *vandanaṣlōkam*, prière adressée à Ganapati pour le bon déroulement de la soirée. Vient alors le *puṛappāṭu*, lui aussi interprété par de jeunes acteurs. Le *puṛappāṭu* est une chorégraphie de danse pure composée en quatre *nōkku* ou apparitions derrière le rideau. Dans le premier *nōkku*, les acteurs réalisent une salutation complexe derrière le rideau tendu. Le public peut alors apercevoir le haut des coiffes. Au début du deuxième *nōkku*, le rideau descend devant les acteurs jusqu'au niveau de leur taille, pour les montrer effectuant une série de mouvements d'yeux dans une pose statique. Après chaque *nōkku*, le rideau est complètement remonté pour cacher les acteurs, alors que les deux chanteurs continuent à exécuter le texte d'invocation. Le troisième *nōkku* présente une élaboration de très lents mouvements du corps, le rideau déposé aux pieds des acteurs. Pour le quatrième *nōkku*, enfin on retire totalement le rideau et la chorégraphie se développe dans un espace plus ouvert. Pour le *puṛappāṭu*, les acteurs sont maquillés et revêtus du costume du personnage qui apparaîtra dans l'histoire suivante. La danse est gaie et très enlevée. Elle doit donner un coup d'envoi dynamique à la soirée.

Pourtant les préliminaires ne sont pas encore terminés. Il y a maintenant le *mēḷappadam*, développement rythmique par les percussionnistes, qui peut durer une heure et donne aux musiciens la meilleure occasion de montrer leur talent, en toute indépendance des *vēṣam*. Le *mēḷappadam* est introduit par un chant dévotionnel extrait du *Gīta Govinda*.

Pour le spectacle d'aujourd'hui, seuls le *kēḷi*, le *śuddha maddaḷam* et le *puṛappāṭu* seront exécutés. La tendance actuelle est à l'abandon de la plupart de ces préliminaires. Le *mēḷappadam* n'est pas toujours donné, quant au *tōṭayam*, il devient malheureusement rarissime.

*

Cette nuit de Kathakali se compose, comme il est de coutume, de trois histoires différentes. Les organisateurs essaient en général de respecter dans leur programmation, un équilibre entre les thèmes romanesques, épiques et religieux. Les textes du Kathakali forment un genre à part très important de la littérature régionale. Ils mettent en valeur la beauté de la

langue *malayālam* dont les racines dravidiennes ont été fortement articulées et enrichies par les apports du sanskrit. Dans cette région de l'Inde, il semble que le Kathakali ait été la première forme théâtrale destinée aux profanes et écrite en langue vernaculaire. Les formes antérieures comme le *Kūṭiyāṭṭam* ou le *Kṛiṣṇanāṭṭam* ne se jouaient que dans l'enceinte du temple dans un rituel d'offrandes aux dieux, et étaient écrites en sanskrit. Avec le Kathakali, le théâtre sort du temple et s'adresse au peuple. Cet affranchissement s'accompagne d'un foisonnement créateur. On recense environ quatre cents pièces, pour la plupart écrites au XVII^e et XVIII^e siècles. Le XIX^e est moins fécond, mais donne cependant des pièces très appréciées encore aujourd'hui. Au XX^e siècle, le genre est pratiquement délaissé. C'est seulement depuis quelques années qu'on assiste à une timide renaissance de l'écriture dramatique pour le Kathakali. De cet immense répertoire on ne voit aujourd'hui représentées qu'une trentaine d'œuvres. Les pièces de Kathakali¹³, anciennes ou contemporaines, trouvent leurs thèmes dans les épopées et les textes mythologiques.

*

Dans la loge, les acteurs ont accompli les préliminaires rituels qui leur sont personnels. La représentation théâtrale elle-même va maintenant pouvoir commencer.

C'est par le côté cour de la scène, considéré comme de bon augure, que pénètrent la plupart des *vēṣam*. Seuls certains personnages démoniaques entrent côté jardin. Là encore on se doit de respecter un rituel d'entrée en scène sans lequel la prestation ne serait pas complète. Avant de poser le pied sur l'ère de jeu, l'acteur touche le sol, puis sa couronne du bout des doigts en guise de salut. Il entre alors dans l'espace sacré, pied droit le premier. A partir de ce moment, son attitude se transforme de façon perceptible; dans la démarche, on pressent le personnage. Pourtant l'acteur n'est pas encore entré dans le jeu. De cette démarche déjà "habituée", il se dirige vers le rideau (*tiraśīla*) tendu à l'avant-scène. Là, il se recueille un instant, il se concentre, fait un salut en touchant du bout des doigts le rideau, puis sa couronne, et effectue un tour sur lui-même. Ensuite, il s'approche de chaque musicien pour lui toucher les pieds - si c'est un aîné - et son instrument, en guise de salut. Tous ces gestes rituels ainsi accomplis, il peut reprendre place près du rideau

¹³ Quelques pièces inspirées du Ramayana : Balivadham, Lavanasuravadham, Ravanavijayam.

Quelques pièces inspirées du Mahabharata : Duryodhanavadham, *Kirmmīravadhām*, *Kalyāṇasaugandikam*.

Quelques pièces inspirées du Bhagavatam : Daksayagam, Poutana Moksam, Narakasuravadham, Santanagopalam.
Pièce romanesque : Nalacaritam.

pour se préparer à interpréter le personnage. Avant que le rideau descende, l'acteur est en situation. Le rituel fait place au théâtre.

Pour certains types de personnages à tendances violentes, les *katti* ou les *tāṭi*, l'entrée à une envergure beaucoup plus spectaculaire avec le *tiranōkku*. Il s'agit d'une présentation progressive et dramatique du personnage, qui apparaît par étapes successives derrière le rideau. L'acteur commence par proférer des cris gutturaux, caché derrière le rideau. Il effectue ensuite une série de pas vigoureux et des saluts, puis se saisit du rideau du bout de ses longs doigts aux ongles argentés. Pendant toute cette élaboration, les percussions tonnent et se déchaînent. Le personnage agite maintenant le rideau en tous sens, laissant peu à peu apparaître son visage et le haut de son corps qu'il fait onduler dans des mouvements rythmiques extrêmement précis. Dans un dernier "suspense", le rideau est remonté et cache le personnage pendant encore d'assez longues minutes. L'aspect dramatique de ces apparitions est souvent renforcé par la présence de torches enflammées que des accessoiristes tiennent à proximité des visages des acteurs. Le personnage, ainsi établi et présenté dans toute la violence de sa nature, peut maintenant s'installer dans la narration.

*

L'acteur s'appuie sur les caractéristiques sommaires des grands types définis par les *veṣam* pour installer les prémices de son personnage. Il puise ensuite à la narration du texte et aux trois grands registres de la technique d'expression pour lui donner les nuances propres au contexte de la pièce représentée. Le corps en mouvement, les expressions du visage et le langage gestuel sont les composantes de l'*aṅgikhābhinaya* dont l'acteur dispose pour s'exprimer. Par le *sāttvikābhinaya* - ou l'Emotion - il laisse ses réactions intimes et son talent personnels affleurer et colorer son interprétation. Les subtilités du jeu de l'acteur sont soutenues et mises en perspective par le chant, *vācīkābhinaya*, et les percussions des musiciens.

Les œuvres dramatiques du Kathakali sont composées de scènes, les *rangam*. La plupart des *rangam* commencent par une introduction chantée, *ślōka* ou - plus rarement - *daṇakam*. Le *ślōka* est en général en langue sanskrite et sert à résumer ce qui a précédé, ou à présenter les personnages et le contexte de la scène qui va suivre. Les personnages restent dissimulés derrière le rideau pendant le chant du *ślōka*. Si l'introduction de la scène est un *daṇakam*, le rideau est enlevé dès le début du chant. L'acteur effectue une entrée en marche lente où toutes les émotions décrites dans le chant peuvent se lire sur son visage. Il ne fait en général pas usage du langage gestuel pour cette interprétation.

Maintenant les *padam*, poèmes dansés et joués des monologues et des dialogues, peuvent commencer. Le *padam* est composé de couplets et d'un refrain. L'acteur illustre le chant des vers par la gestuelle codifiée des *moudrā* la chorégraphie du corps en mouvement et les nuances infinies des expressions du visage. En général un vers est répété entre trois et quatre fois par les chanteurs. A chaque mot correspond au moins un geste de la main, *moudrā*, parfois plusieurs. Il existe une hiérarchie entre les *moudrā* qui permet à l'acteur de mettre en quelque sorte des accents à son phrasé. Certaines compositions sont extrêmement précises et tout doit être parfaitement coordonné. Si l'on observe par exemple les pièces du XVII^e siècle fondatrices du style classique, comme *Kirmmīravadhā* ou *Kalyāṇasaugandikā*, on peut voir que leur structure est hautement sophistiquée en ce qui concerne l'aspect chorégraphique et gestuel. Les pas et les *moudrā* doivent être impérativement effectués dans un ordre préétabli et se placer sur des repères très précis du cycle rythmique et de la phrase chantée. Ceci ne laisse pratiquement aucune latitude à l'interprète, qui doit se mettre au service de la beauté de l'œuvre dans un cadre très contraignant. Les pièces écrites aux siècles suivants se révèlent beaucoup plus souples quant à la structure chorégraphique et rythmique, et se prêtent plus facilement à des libertés d'interprétation.

Chanteurs et percussionnistes sont au service des acteurs. Le chant doit se plier à leurs désirs et à leurs besoins. - On dit qu'autrefois les chanteurs suivaient l'acteur dans ses déplacements et lui chantaient les *padam* dans les oreilles - . Les musiciens sont porteurs du rythme, *tāla*, élément fédérateur de tout le spectacle. Parmi les techniques de percussions, celle du *ceṇṭa* est particulièrement sophistiquée. Le joueur doit maintenir la structure rythmique qui sous-tend la construction chorégraphique tout au long du *padam*. Il doit aussi, à l'intérieur de cette structure, suivre et illustrer chaque *mudrā* et jusqu'au moindre frémissement de sourcils de l'acteur. Certains joueurs de *ceṇṭa* connaissent si bien les habitudes de leur partenaire, qu'ils peuvent deviner chacun de ses gestes, chacune de ses expressions sans même avoir à le regarder de face. D'un imperceptible mouvement de pied ou de main, l'acteur indique au percussionniste ses intentions de jeu les plus subtiles.

Il est généralement admis que le chanteur principal, *ponnāni*, est responsable de la durée du spectacle et en assure le contrôle. En fait, la baguette de chef d'orchestre change sans cesse de main au gré des influences hiérarchiques. Il n'est pas rare de voir tel grand acteur prendre des libertés avec le temps pour élaborer ses phrases gestuelles. Les chanteurs sont alors tenus de répéter la phrase autant de fois que nécessaire. C'est surtout au moment des *aṭṭam* que l'acteur a la possibilité de prendre possession de son temps.

Dans cette partie non chantée du texte, qui vient à la fin des dialogues des *padam*, l'acteur peut improviser sur un canevas préétabli et faire appel à ses connaissances et à sa virtuosité pour enrichir sa prestation. Il peut s'agir d'un monologue ou d'un échange entre plusieurs partenaires. Là encore la préséance s'établit en fonction de la hiérarchie, et l'interprète ainsi distingué profite de ce moment de relative liberté pour imprimer sa marque à la représentation. A l'inverse, si l'acteur est de statut inférieur, il arrive que le chanteur principal passe à la phrase suivante sans attendre la fin des *mudrā*. Il peut aussi décider de renoncer à des vers entiers du *padam* pour raccourcir la scène.

*

Il est intéressant de souligner ici une certaine dérive en ce qui concerne la maîtrise du temps de spectacles. Les impératifs d'urgence de l'époque contemporaine commencent à se faire sentir dans le temps du théâtre. La durée du spectacle a tendance à se raccourcir, et on voit de plus en plus de "programmes courts" dans lesquels n'est représentée qu'une seule histoire du répertoire. Bizarrement, ces nouvelles données semblent perturber profondément le fonctionnement des artistes et on assiste à un déséquilibre périlleux des représentations. Par exemple, de plus en plus souvent, la première scène ou la scène principale d'une œuvre dure bien plus longtemps que nécessaire - parfois jusqu'à une heure trente - et le reste de la pièce est expédié à toute allure pour terminer à l'heure prévue. C'est comme si une réticence inconsciente à s'inscrire dans un temps contemporain s'était saisie de la profession et qu'elle se raccrochait à des ralentissements, exagérés jusqu'au déséquilibre.

*

Les spectateurs venus des maisons éparpillées dans les rizières avoisinantes, sont maintenant bien installés, femmes d'un côté, hommes de l'autre, sur les nattes ou sur les journaux étalés à même le sol, à la belle étoile. Il est près de minuit quand l'histoire a commence. Déjà les enfants s'endorment et l'on se laisse porter par la magie du spectacle. Les personnages colorés se succèdent et la première scène se développe, emportant peu à peu le public dans l'univers onirique des épopées mythologiques. Mais soudain tout s'arrête. Les chanteurs quittent tranquillement la scène et laissent le micro à l'un des organisateurs. C'est un nouveau protocole, celui de la "function" ou "célébration". Il s'agit là de rendre hommage à telle ou telle figure locale, politique ou culturelle, ou peut-être

même à l'un des acteurs présent dans le spectacle. On prend le temps d'installer des chaises sur la scène pour les invités de marque. L'interruption, faite des discours enflammés de chaque personnalité, peut durer parfois plus d'une heure. On se congratule et l'on distribue des guirlandes de fleurs et des dhotis pour honorer les personnes distinguées. Puis on range les chaises pendant que l'un des responsables expose rapidement le synopsis de l'histoire qui va suivre. Les artistes rejoignent leur place et, sans état d'âme, reprennent à la scène deux. Plus rarement, et si le présentateur ne s'endort pas dans l'intervalle, il peut y avoir une nouvelle interruption pour introduire la deuxième histoire. On peut ensuite s'attendre à ce que la représentation se déroule sans autre intervention extérieure, jusqu'à la fin de la nuit.

*

Déjà, on devine les premières traces rougeâtres du lever de soleil à l'horizon. Le spectacle doit se terminer avant l'apparition de l'astre. C'est le moment le plus frénétique, car la dernière pièce se termine en général par une mise à mort. C'est le triomphe de la violence légitime et des forces du bien sur les puissances démoniaques, une sorte de catharsis où les spectateurs, émergeant de la longue lenteur de la nuit, se lèvent et se portent au plus près de l'action dans une demi terreur amusée. Les percussions tonnent et le démon meurt, souvent étripé, en poussant des cris gutturaux. Le temps de chanter et danser précipitamment une action de grâce, le *danaśi*, et tout se termine, s'évanouit en un instant. Les acteurs, rapidement démaquillés et déshabillés, se rendent au bassin du temple pour leur bain. Les caisses se remplissent des ornements et des costumes trempés, puis se referment. On charge la camionnette. Les uns courent pour attraper le premier bus. Les visages fatigués sont encore marqués des couleurs de la nuit. Le vacarme assourdissant du spectacle fait place au "silence" quotidien des voix et des bruits ordinaires. Aux couleurs chatoyantes des personnages de la nuit succède la luminosité foudroyante d'une journée tropicale.

Bibliographie :

- Bansat-Boudon, L., 1992 : Poétique du Théâtre Indien : Lectures du Natyasastra,
Publications de l'EFEO, Paris
- Bharata Iyer, K, 1983 : Kathakali, the Sacred Dance of Malabar,
Oriental Book Reprint Corp. New Delhi
- Bolland, D, 1980 : A Guide to Kathakali,
National Book Trust, New Delhi
- Chemana, M, 1994 : Kathakali Théâtre traditionnel Vivant du Kerala,
Connaissance de l'Orient, Gallimard
- Leday, A., 1983 : "Aujourd'hui à Sadanam Une Ecole de Kathakali"
in Bouffonneries 9, "Théâtres d'Orient"
- Leday, A., 1989 : Kathakali - King Lear,
Keli, Paris
- Meerwarth, A., 1926 : Les Kathakali du Malabar,
Journal Asiatique p 194 - 284.
- Menon, KPS., 1879 : Dictionary of Kathakali,
Orient Longman, Madras
- Menon, KPS., 1963 : Kathakaliryattaprakaram,
Darpana, Chidambaram
- Nair, S.K., Anandakuttan Nair, A., 1979 :
101 Attakkathakal,
National Bookstall, Kottayam
- Padmanabhan Nair, K., 1980 :
Kathakali Vesham ,Vol 1.
Kerala Bhasa Inst, Trivandrum
- Salvini, M., 1990 : L'Histoire Fabuleuse du Kathakali à travers le Ramayana,
Editions Jacqueline Renard, Paris
- Vitalyos, D., 1995 : Jours d'Amour et d'Epreuve : l'Histoire de Nala
Connaissance de l'Orient, Gallimard