

Paul Martin-Dubost

Les Châkyâr et le drame sanskrit

Le Kerala est la seule région de l'Inde où l'on puisse assister, encore de nos jours, sous son aspect dansé traditionnel, à la représentation d'un drame sanskrit classique. Il le doit à la rigidité du système des castes, qui y a maintenu depuis onze siècles une petite classe d'acteurs professionnels, les Châkyâr, dont il ne reste plus que six familles sur les dix-huit qui jadis étaient attachées au service des principaux temples.

Cette classe a reçu de la communauté brâhmanique sa définition précise, sa place dans la hiérarchie et sa mission. Les Châkyâr sont les fils illégitimes d'une mère brâhmane et d'un père d'une classe inférieure. Si l'adultère a été découvert après la prise du cordon sacré, à sept ans, le garçon entre dans la catégorie des acteurs professionnels qui trouve place entre les nobles et les marchands. Si l'enfant n'a pas sept ans quand la faute est révélée, il n'a pas droit au cordon sacré (*pûnûl*) et porte le titre de Nambyâr, qui lui vaudra de jouer le rôle de musicien aux représentations. Si c'est une fille, elle prend le titre de Nannyâr et sera vouée à la danse. En somme Châkyâr, Nambyâr et Nannyâr forment des familles privilégiées, dont chaque membre porte dans son nom trois éléments : ainsi Potiyil Mâdhava Châkyâr est-il l'acteur Mâdhava, originaire du village de Potiyil.

Le théâtre indien, considéré dès l'origine comme manifestation religieuse, semble au Kerala aussi ancien que la religion elle-même. Les spectacles se donnaient à l'occasion d'importantes cérémonies ou au cours de la fête annuelle du temple, dans la seconde enceinte extérieure, dans un édifice en bois, le *kût-tampalam*, dont on ne trouve nulle part ailleurs l'équivalent. Bâti à cette fin à la droite du sanctuaire principal, le *kûtampalam*, généralement rectangulaire, érigé sur un soubassement de pierre et conforme aux principes du Nâtya-çâstra de Bharata Muni, fait honneur, en raison de son acoustique parfaite, à la technique des maîtres charpentiers du pays, que le toit en soit double, comme à Guruvâyûr et Harippâd, ou simple et raide sous les pluies de la mousson, comme à Trichur et Irinñâlakkuda.

Le caractère religieux de ces représentations, dont la tradition s'est maintenue pendant quinze siècles jusqu'à nos jours, grâce à des générations de princes, se manifestait également par le choix du thème traité qui était généralement extrait des grands poèmes épiques ou mythologiques les plus vénérables de

l'hindouisme. Ainsi, dans le Châkyâr kûttu, l'acteur se chargeait de captiver à lui seul, pendant trois bonnes heures, l'attention d'un parterre de brâhmanes, de princes et de lettrés, en récitant, mimant et commentant un épisode choisi. C'est dire quel soin il devait apporter à perfectionner sa diction du sanskrit (*vâcîkâbhinaya*), à apprendre sans cesse par cœur de nouvelles histoires (*prabandha*), et même à s'exercer à la plaisanterie caustique. Car sous couvert de commenter un récit, le Châkyâr avait tout loisir, dans le *kûttampalam*, de se moquer de tel ou tel grand seigneur de l'assemblée, pourvu qu'il ne dépassât pas les bornes. Il tenait en somme le rôle du bouffon du roi, *vidûshaka* irréprochable, au point que s'il était lui-même victime d'une insulte et quittait la place, le village devait procéder sur-le-champ à une cérémonie de réparation envers le dieu bafoué.

Le spectacle d'autrefois ne devait pas différer beaucoup, dans sa simplicité, de celui qu'on présente aujourd'hui au Kerala, durant les fêtes. L'acteur s'y prépare en adoptant une tenue et un maquillage très stricts. Serrant autour de sa tête un mince ruban rouge, il a une pensée pieuse pour la lignée des Châkyâr dont il est le représentant et il fait de son corps, à ce moment précis, le temple du dieu. Il noue ensuite autour de ses reins un curieux assemblage d'étoffes boudinées, une sorte de vertugadin, et s'enveloppe par-devant dans un tissu blanc. Il s'enduit la poitrine, les épaules et le visage de pâte de riz, en y répartissant savamment une série de points rouges, les yeux et la moustache étant rehaussés de noir. Il s'attache aux poignets deux bracelets de bois coloré, fixe sur son oreille droite une guirlande de petites fleurs rouges et sur la gauche une feuille de bétel finement roulée, puis il met la dernière main à son curieux accoutrement en se posant sur la tête la couronne de sa fonction. Il s'avance alors vers la lampe à huile allumée à l'avant-scène, procède à une courte danse d'invocation (*charî*) et entame la récitation des versets, tandis que derrière lui le Nambyâr l'accompagne sur son énorme tambour de cuivre (*milâvu*) et qu'assise à sa droite la Nannyâr fait tinter les petites cymbales (*kulittâlam*).

Il suffit maintenant de suivre le développement et l'enrichissement du Châkyâr kûttu en chacun de ses éléments pour comprendre comment s'est constitué, au cours du XI^e siècle, le Kûtiyâttam (action combinée), représentation mimée d'un drame sanskrit classique. Le récitant unique est devenu meneur de jeu associé à plusieurs acteurs ou actrices, et le spectacle, au lieu de se concentrer en une soirée, exige au moins onze nuits consécutives. Quant au texte interprété, s'il est toujours inspiré des grandes épopées, il forme désormais un drame bien structuré dont les multiples tableaux s'organisent en actes. Vingt-quatre pièces du Haut Moyen Age ont été ainsi remises à l'honneur avec des noms d'auteurs qui vont du III^e au XI^e siècle. Ce sont, entre autres, l'Abhishekanâta, le Pratimânâta et le Svapnavâsavadatta de Bhâsa ; le Nâgânanda du roi Harsha ; l'Açaryacûdâmani de Çaktibhadra ; le Mattavilâsa du roi Pallava Mahendra Vikrama ; le Tapatîsamvarana et le Subhadrâdhanañjaya du roi du Kerala Kulaçekhara Varman.

La mise en scène cependant n'a pas fondamentalement changé. Dans la grande salle en bois érigée à la droite du sanctuaire, la décoration est restée

simple. Deux traités l'ont fixée, l'*âtta prakâra* et la *kramadîpikâ*, rédigés, dit-on, par Tôlan, un brâhmane Nambûtiri qui vivait au XI^e siècle à la cour du roi-poète Kulaçekhara Varman de Kotunnallûr, et restés chers aux familles de Châkyâr. Deux troncs de bananiers encadrant l'avant-scène, quelques palmes de cocotiers, des grappes de noix de coco, un tabouret de bois, une mesure remplie de riz tout près de la grande lampe à huile, voilà le dispositif scénique. Quant à l'accompagnement musical, trois nouveaux instruments viennent, du côté gauche, adoucir les rythmes marqués par les deux tambours géants et les petites cymbales : le hautbois (*kurunkula*), la conque et un tout petit tambour (*itekka*) tenu sur la hanche, dont le musicien tire, avec une mince baguette en bois de santal, des sons délicieux.

MATTAVILÂSA

(dans les rues de Kâncîpuram, au VII^e siècle)

Prologue

(Le Kapâlin entre avec Devasoma, sa concubine)

LE KAPÂLIN (feignant l'ivresse) : Ma chère Devasoma : rien de plus vrai, grâce à l'ascèse on obtient la forme de l'Amour. Car tu le vois bien, il t'a suffi de formuler selon les règles, un vœu sincère, pour qu'aussitôt, tu obtiennes une beauté inégalée.
En effet :

Ton visage se couvre de gouttes de sueur que la fatigue fait perler.
Ses charmants sourcils s'étirent comme des lianes.
Joueuse est ta démarche.
Ton sourire est ingénu. Ta langue est embarrassée.
Tes yeux se troublent de rougeur
Avec des prunelles égarées et de lents regards en coin.
Tes cheveux retombent sur tes épaules
Le fil de la guirlande qui les ornait ayant glissé.

DEVASOMA : Seigneur, tu parles de moi comme d'une ivrogne... Je suis ivre !
LE KAPÂLIN : Que dis-tu ?
DEVASOMA : Je ne dis rien.
LE KAPÂLIN : Est-ce que je suis ivre ?
DEVASOMA : Seigneur, le sol se dérobe. Je vais tomber. Soutiens-moi maintenant.
LE KAPÂLIN : Oui, ma chère (il feint de tomber en la soutenant). Somadeva, serais-tu en colère ? Puisque quand je m'approche pour te soutenir tu t'éloignes.
DEVASOMA : Oui bien ! Somadeva est en colère. Elle qui s'éloigne quoique tu l'implores, la tête baissée.

LE KAPÂLIN : Est-ce que c'est toi Somadeva ? (il réfléchit) Non, Devasoma !
 DEVASOMA : Seigneur, cette Somadeva est si chère à ton cœur que tu ne peux même pas l'appeler par son nom.
 LE KAPÂLIN : Madame, c'est l'ivresse qui fait facilement trébucher sur les mots ; c'est elle qui est coupable envers toi.
 DEVASOMA : Heureusement, ce n'est pas toi.
 LE KAPÂLIN : Comment le poison de la liqueur a-t-il pu avoir prise sur moi ? Enfin, à partir de maintenant, je m'arrête de toucher à l'alcool !
 DEVASOMA : Seigneur, non, ne brise pas ton ascèse en rompant un vœu à cause de moi (elle tombe aux pieds du Kapâlin).
 LE KAPÂLIN : (il la relève et l'embrasse joyeusement)
 Dhrna ! Dhrna ! Salutation à Çiva !

Ma chère :

Il faut boire de l'alcool, regarder le visage de sa bien-aimée,
 Porter, avec un naturel gracieux, un vêtement excentrique.
 Longue vie au Seigneur Çiva
 Qui a montré une telle voie vers la délivrance !

DEVASOMA : Seigneur, il ne faut pas parler ainsi. Les saints bouddhistes décrivent la voie de la délivrance d'une tout autre manière.
 LE KAPÂLIN : Ma belle, ce sont des hérétiques.

Car :

Ils soutiennent avec des arguments que,
 Sans aucun doute, l'effet est identique à sa cause.
 Donc, quand ils pensent que le bonheur est l'effet du malheur,
 Les pauvres sont victimes de leurs propres paroles.

DEVASOMA : Oublions leur faute !
 LE KAPÂLIN : Oublions donc leur faute ! Ces pécheurs ne sauraient être mentionnés même pour les condamner, eux qui torturent les créatures avec leurs préceptes de chasteté, qui leur font raser la tête, porter des ordures, régler le temps des repas, mettre des vêtements, sales... Je vais, de ce pas, laver ma langue, souillée par la mention de ces mécréants, avec du vin.
 DEVASOMA : Allons donc, à présent, tous les deux à un autre cabaret.
 LE KAPÂLIN : Oui, ma chère !

*Roi Mahendra Vikrama de Kâñçipuram
 (VII^e siècle)*

Les représentations de Kūṭiyāttam avaient lieu une fois l'an, dans l'enceinte de certains temples du Kerala : à Talipparamba, Angadipuram, Trichur, Iriṅṅālakkuda, Perumanam, Trippūnittura, Kidangūr, Ampalappula et Harippād. On y présentait d'ordinaire, non point la totalité d'un drame sanskrit, mais certains tableaux choisis. L'auditoire d'ailleurs ne portait qu'un faible intérêt à l'intrigue, captivé qu'il était par le jeu de l'acteur dont l'art suscitait toute la gamme des émotions. Il avait parfaitement conscience, en effet, que le Chākyār, sitôt son visage soumis au maquillage et la couronne posée sur sa tête, était devenu un officiant, chargé d'accomplir un rite.

Au soir de la première nuit, les brâhmanes et les princes se rendaient donc au temple et prenaient place sous le *kūttampalam*, les brâhmanes tout près de la scène, les nobles un peu plus en retrait. La lampe à huile à trois mèches (deux mèches de coton en face de l'acteur, une en face de l'auditoire) était allumée, les deux tambours (*milāvu*), au fond de la scène, jouaient une introduction musicale qu'accompagnait l'hymne d'invocation interprété par la Nannyār, en vue de se concilier les faveurs du dieu Ganeça, de la déesse Sarasvatî et du dieu Çiva. Puis le Nambyār, portant l'eau sainte dans un récipient, procédait à l'aspersion de toute la scène, en récitant le Mangalaçloka, nouvelle prière d'invocation. C'est alors seulement que les deux assistants tendaient à bout de bras le rideau rouge derrière lequel le directeur de scène, le Sūtradhāra, après avoir salué les deux tambours dont le jeu prenait un autre rythme et touché de la main leurs instruments, exécutait une courte danse. Le rideau enlevé, il abordait ensuite joyeusement l'auditoire, annonçait le nom du drame choisi et s'employait à situer l'histoire qui allait occuper les nuits suivantes.

La seconde soirée permettait au protagoniste de donner les définitions générales (*nirvahana*) de l'acte qui devait être représenté, ce qui était sans doute assez ennuyeux si l'on en croit un traité médiéval de dramaturgie, le *Natānkuça*, qui reprochait aux organisateurs de consacrer toute une nuit à récapituler des événements que l'auteur n'avait pas cru bon d'incorporer à son drame. La critique portait aussi sur le rôle trop important attribué au bouffon durant les trois nuits suivantes.

En effet, dans la tradition même du Chākyār kūttu, trois soirées consécutives étaient livrées entièrement à la fantaisie et à la verve du *vidūshaka*, parfait meneur de jeu au niveau de la vie quotidienne de la localité où se donnait la représentation. A l'entendre, tous les habitants du Village des Illettrés (*Anadhitamangalam*), groupés autour de leur chef spirituel, un brâhmane plutôt fruste, un vieux tousseux chiragre, s'interrogeaient sur les divers buts de l'existence humaine (*purushārtha*) : les jouissances (*vinoda*), les déceptions (*vañcana*), les bons repas (*açana*) — ici le bouffon récitait des versets décrivant les ingrédients et les desserts (*kariçloka*) —, le service du souverain (*Rājaseva*). Il y avait là des propriétaires terriens, de soi-disant médecins, de fieffés marouffles, deux ou trois myrmidons, bon nombre de grimauds et autres mirliflores, et tout ce petit monde jasait sur telle dame facile, sur telle autre gourmée caillette ou prompte à faire la chattemite, sur l'idiot du village, sur les diverses

manies des monarques de la région et de leurs importantes épouses jusqu'à épuiser le bouffon qui tripotait ses vibrisses, ahanait et épongeait sa roupie avec une énorme serviette, en décrivant les gastralgies du fidéjuseur.

C'était donc au sixième soir seulement que commençait enfin l'interprétation du drame, qui pouvait se poursuivre pendant plusieurs nuits. Désormais, le *vidūshaka* passe au second plan : il se contente d'agrémenter l'action par des apartés et des commentaires volubiles, en prakrit ou en malayālam, et parfois de donner la réplique à l'acteur principal, le *nayaka*, à qui revient de psalmodier le texte sanskrit. Il s'agit en effet d'une psalmodie (*vācīkābhīnaya*), très proche par moment de la récitation védique (*ṣṛuṭi svaram*), chaque verset correspondant à un certain mode musical (*rāga*) que souligne aussitôt, dans le fond de la scène, un nouveau rythme des tambours. Assis sur le tabouret de bois, dans l'axe de la lampe, l'acteur anime les vers d'une si parfaite mimique des mains, du visage et des yeux qu'il sait évoquer non seulement les péripiétés de l'action, mais le calme d'un ermitage, les profondeurs d'une forêt, les charmes d'une princesse de rêve. Quelquefois il interprète le texte debout en esquissant quelques mouvements de danse point trop vifs. Quand un personnage plus important apparaît, il lui laisse la place au milieu de la scène.

La scène suivante, extraite du premier acte d'un drame à succès du prince Kulaçekhara Varman, donnera une idée suffisamment claire de ce genre d'interprétation où la mimique joue un grand rôle.

Au retour d'un long pèlerinage, Arjuna parvient à l'ermitage de Probasa tīrtha. Son ami et compagnon Kaundinya (le *vidūshaka* de la pièce) musardant quelque peu en arrière, il s'assoit sous un arbre banian, émerveillé de voir des insectes évoluer dans les flammes d'un feu, un jeune faon téter une tigresse, un éléphant arracher une dent à un lion, un serpent bercer un ichneumon. Arrive enfin Kaundinya qui a trimardé tout son soûl et qui frappe à la porte de toutes les huttes ; mais les ascètes sont partis prendre leur bain et faire leurs prières de la mi-journée. Il finit par entendre l'appel de son ami, court à lui et, soudain, pointe son doigt vers le ciel où passe un nuage noir emportant une lueur blanche. Arjuna, comprenant qu'une fille innocente a été ravie par un affreux démon, le menace de sa flèche et reçoit dans ses bras la belle Subhadra dont il rêvait depuis si longtemps. Le drame est intitulé Subhadrādhanañjaya.

Il est arrivé que les Chākyār aient recours à une machinerie pour leur mise en scène. Au cours du quatrième acte du Nāgānanda du roi Harsha, par exemple, lorsque l'oiseau Garuda fend les airs pour venir enlever le héros Jimutavahana, ils avaient imaginé, au temple de Kudalmanickam, à Irīññālakkuda, un ingénieux système de cordages qu'ils manipulaient de loin, à partir d'un tertre, pour faire descendre et remonter le milan sacré sous les yeux des spectateurs. Mais c'est là un tour de force resté unique.

Les acteurs d'un Kūṭiyāttam mettaient surtout leur gloire dans la symbolique gestuelle et faciale (*angīkābhīnaya*). Ainsi, au troisième acte de l'Abhiśhekanāṭaka de Bhāsa, un seul Chākyār se chargeait de trois rôles étroitement imbriqués : celui du démon Rāvana soulevant le mont Kailāsa, celui de la déesse Pārvatī jalouse de la Gangā, celui du calme Çiva qui finit tendrement par la

rassurer. On imagine quels pouvaient être les jeux de regards (*nayanâbhinaya*) au cours de ce dialogue de jalousie :

- Qu'y a-t-il sur votre tête ?
- Rien d'autre que de l'eau.
- Mais je distingue un visage, comment peut-il se trouver là ?
- Non, ce n'est qu'une fleur de nélombo.
- Et ces boucles de cheveux ?
- Un rang d'abeilles bourdonnant au moment de se poser sur les étamines du lotus.
- Et ces sourcils ?
- Des reflets dans l'eau.
- Ces yeux ?
- Deux poissons noirs.
- Et ces deux seins ?
- Un couple de tadornes.

Quant à la mimique destinée à simuler le geste de soulever une montagne avec les deux mains, il reste trace de sa force d'expression dans l'anecdote de l'Anglais de Trivandrum, lequel faillit s'évanouir quand l'acteur Ammanur Parameçvara fit semblant de laisser choir le mont Kailâsa sur sa tête, pour lui prouver que son chien chéri avait pu hurler de douleur au simple geste de lui lancer une pierre.

Lorsqu'à l'aube de la dernière nuit le spectacle annuel de Kûtiyâtam se terminait sous le *kûttampalam* du temple, les acteurs se retiraient dans la salle de maquillage. La Nannyâr, accompagnée par les rythmes du grand tambour, chantait la prière finale d'invocation. Le héros principal, resté seul en scène, après s'être une dernière fois recueilli, accomplissait encore quelques pas de danse. Il se lavait ensuite les pieds, prenait une mèche de coton, l'allumait, éteignait les trois feux de la grande lampe à huile et disposait à leur place la petite mèche enflammée.

Ainsi, à l'heure où débutait dans le sanctuaire le rite matutinal, chacun des brâhmanes qui avaient assisté à la représentation s'en allait prendre dans la piscine sacrée son premier bain du jour, réciter ses prières ablutionnelles et commencer sa journée d'étude et de méditation.

Le Kerala a donné naissance à une lignée de Châkyâr prestigieux dont plusieurs sont même devenus des personnages de légende dans la mémoire des malayâlis. Leurs maquillages faciaux utilisés dans le Kûtiyâtam, leurs costumes impeccables qu'on ne confie qu'à une classe spéciale de blanchisseurs, les Vannan, leur virtuosité éblouissante à mimer tous les sentiments sur leur visage ont inauguré une tradition qui, après six siècles, va culminer dans les deux grandes formes de drame dansé, à savoir le Krishnanâtam et le Kathakali.

Dans le sillage du Châkyâr kûttu s'est développée une variété de récitations d'épisodes mythologiques, le Pâthakam. Le récitant, choisi parmi l'une des communautés de serviteurs du temple, autre que celle des Châkyâr, n'est pas un acteur chevronné qui, tout en déclamant les versets d'une histoire purânique, sait l'agrémenter de mimiques et d'expressions faciales. C'est un conteur. Son art, certes, est modeste, mais plusieurs qualités essentielles sont requises pour qu'il puisse, à bonnes fins, l'exercer : une intense dévotion soutenue depuis sa plus tendre enfance, une parfaite connaissance du sanskrit et du malayâlam, un sens aigu de la prosopopée et, par-dessus tout, une irréprochable diction capable d'imprimer le texte sacré dans l'âme des fidèles et, partant, de purifier toute l'assistance.

Une séance de Pâthakam dure généralement de deux à trois heures. Elle a lieu dans la cour d'un temple, le plus souvent à la tombée du jour. Aucun appareillage scénique n'est requis pour ce genre de spectacle, aucun effet de rideau, aucun instrument de musique : seule une lampe de bronze est allumée au début.

La partie inférieure du corps drapée dans un tissu rouge, la poitrine nue parée de quelques ornements, la tête ceinte d'une petite couronne, sans autre maquillage que la marque des cendres sacrées sur son front, le récitant se prépare à déclamer de mémoire l'épisode qu'il a choisi ce jour-là d'interpréter. Mains jointes devant l'assemblée, il murmure d'abord la prière sanskrite d'invocation (*mangalam*) au dieu Vishnu puis, s'adressant à l'auditoire en malayâlam, il invite l'assistance à retirer le meilleur profit spirituel du récit, le situe dans son contexte et en annonce les grandes lignes. Après s'être de nouveau recueilli, il déclame un à un les versets du texte original, tout en expliquant, dans un langage très simple pour ceux qui n'entendent pas le sanskrit, le développement de l'histoire, l'arrivée de chaque important personnage, et les divers renversements de situation qui s'ensuivent. A la fin, avant de quitter la scène, il offre une dernière prière d'invocation à la déesse Sarasvatî.