Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines

36-37 | 2006
L'orientation, suivi de Varia

Isabelle Henrion-Dourcy, *Ache lhamo*. Jeux et enjeux d'une tradition thétrale tibétaine

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/emscat/1046
DOI : 10.4000/emscat.1046
ISSN : 2101-0013

Éditeur
Centre d'Etudes Mongoles & Sibériennes / École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée
Date de publication : 1 mai 2006
Pagination : 421-424
ISBN : 2-9518888-3-X
ISSN : 0766-5075

Référence électronique
« Isabelle Henrion-Dourcy, *Ache lhamo*. Jeux et enjeux d'une tradition thétrale tibétaine », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], 36-37 | 2006, mis en ligne le 25 février 2009, consulté le 13 juillet 2021. URL : http://journals.openedition.org/emscat/1046 ; DOI : https://doi.org/10.4000/emscat.1046

Ce document a été généré automatiquement le 13 juillet 2021.

© Tous droits réservés

Isabelle Henrion-Dourcy, *Ache lhamo*. Jeux et enjeux d'une tradition thétrale tibétaine

NOTE DE L'ÉDITEUR

Thèse de doctorat en anthropologie, en co-tutelle, de l'Université libre de Bruxelles et de l'École pratique des Hautes Études (E.P.H.E.), IVe Section, de Paris (531 p. + 258 p. d'annexes), soutenue le 17 septembre 2004 à Bruxelles. Membres du jury : Anne-Marie Blondeau (rapporteur), Pierre Desmarez (président), Philippe Jespers (rapporteur), Francoise Lauwaert (directeur de thèse), Fern and Meyer (directeur de thèse), Charles Ramble (rapporteur), Heather Stoddard (rapporteur).

Ache lhamo. Jeux et enjeux d'une tradition thétrale tibétaine

1 L'objet de cette thèse est une monographie du théâtre traditionnel tibétain, ou *ache lhamo*, souvent appelé *lhamo* tout court, tel qu'il était joué à l'époque pré-moderne (antérieure à 1950) et tel qu'il est encore joué actuellement en région autonome du Tibet (république populaire de Chine) et dans la diaspora tibétaine établie en Inde et au Népal. Comme la plupart des théâtres d'Asie, il est un genre composite : à la fois drame à thématique religieuse (issue du bouddhisme *mahāyāna*), satire mimée, et farce paysanne, il comprend de la récitation sur un mode parlé, du chant, des percussions, de la danse et des bouffonneries improvisées, ainsi qu'un usage de masques et de costumes flamboyants, qui tranchent avec la sobriété absolue des décors (la scène est vide) et de la mise en scène. Bien qu'il ait été encouragé et financé par le gouvernement des dalaï-lamas, de grands monastères et des familles aristocratiques, c'est un théâtre avant tout populaire, et non pas réservé à une élite lettrée. Cette étude a circonscrit à la fois le

contenu, le rôle social, le langage artistique et les implications politiques du théâtre dans la civilisation tibétaine.

2 La méthodologie a été composée en combinant les apports et réflexions critiques de trois disciplines : l'ethnologie, la tibétologie et les études théâtrales. L'approche est fondamentalement ethnologique, en ce que la production des données repose sur une immersion de plus de deux ans parmi des acteurs de théâtre de la région autonome du Tibet (1996-1998) et de plus d'un an parmi ceux de la diaspora d'Asie du Sud (1998-2000). Elle l'est aussi en ce que l'intention a été de constituer une intelligibilité englobante pour l'*ache lhamo*, c'est-à-dire de mettre au jour l'intrication des dimensions culturelle, sociale, politique, économique, rituelle et symbolique de la pratique théâtrale. L'une des contributions principales du travail est d'étoffer l'ethnologie régionale du Tibet central, mais ses conclusions et son esprit critique le placent également dans la liste déjà importante des travaux consacrés à l'invention des traditions. La tibétologie a fourni le cadre interprétatif fondamental des données recueillies. Une importance très grande a été accordée à l'histoire du pays ainsi qu'à la philologie et aux terminologies vernaculaires particulières au théâtre. L'étude s'inscrit dans l'un des courants novateurs de la tibétologie, privilégiant les aspects non plus religieux et politiques de cette civilisation, mais sa partie populaire et anthropologique, mettant au premier plan l'analyse des pratiques et non celle des doctrines. Des sources écrites ont été intégrées aux observations (textes pré-modernes et sources secondaires de folkloristes tibétains et chinois). En ce qui concerne la troisième approche méthodologique, cette étude ne s'inscrit ni dans le courant des *performance studies* de Richard Schechner, ni dans l'anthropologie théâtrale d'Eugenio Barba, ni dans l'ethnoscénologie telle qu'elle est défendue par Jean-Marie Pradier, mais plutôt dans l'anthropologie du théâtre, au sens d'étude interprétative et multidimensionnelle, utilisant les référents établis de l'anthropologie et les savoirs indigènes pour décrire une expression culturelle déterminée et reconnue comme un genre à part entière, le théâtre.

3 Les résultats sont présentés en trois parties, qui peuvent être résumées de manière lapidaire par trois adjectifs : culturelle, sociologique, artistique. La première partie, intitulée « Le cadre culturel du *lhamo* avant 1959 », est consacrée au contexte (historique, religieux et littéraire) dans lequel le théâtre est inscrit, ainsi qu'aux textes (leur contenu, leurs modalités de composition et de transmission) qui révèlent l'imaginaire propre du théâtre. La deuxième partie est une analyse de « L'ancrage sociologique du *lhamo* ». Les conditions matérielles des représentations y sont examinées : les divers types de troupes, leur organisation interne, le statut social des acteurs, l'inscription de la pratique du théâtre dans le système socio-économique pré-moderne, et les rapports d'obligations tissés entre acteurs et seigneurs, ainsi qu'entre acteurs et commanditaires des représentations. La dernière partie, « Art et savoirs des acteurs », jette un éclairage sur la matière vive du *lhamo*. Elle rend compte des conceptions, valeurs, plaisirs et difficultés de ceux qui pratiquent cette forme d'art. Les divers registres de leur discipline sont analysés en détail : costumes, masques, gestuelle, chant, percussion et sentiments exprimés. L'appréciation qui en est faite par le public est aussi consignée. Au cœur de cette partie se trouve une réflexion sur la nature rituelle et non rituelle du *lhamo*, et sur les liens éventuels de ce dernier avec d'autres activités religieuses, telle la possession. Les dernières pages de la thèse

constituent un épilogue, qui fait le point sur la situation contemporaine, donc les implications politiques, du théâtre des deux côtés de l'Himalaya.

4 L'image anthropologique du *lhamo* qui a pu être dégagée de ces trois volets d'analyse le fait apparaître comme essentiellement *ambivalent* : le *lhamo* est un théâtre de paradoxes. À l'image de la civilisation tibétaine, il est composite et cohérent à la fois. Sa cohérence réside dans son ambivalence : il traverse et relie des aspects contrastés de la culture. Il introduit du jeu entre les polarités que Tibétains et tibétologues établissent parfois un peu trop à la hâte entre culture savante et culture populaire, écriture et oralité, éléments exogènes et apports autochtones, bouddhisme et cultes qui ont précédé son implantation, aspiration religieuse et intérêts mondains, spécialistes rituels et bénéficiaires qui les rémunèrent. Combinant fonction pédagogique et fonction rituelle, sacré compassé du texte et irrévérence grivoise des improvisations, le *lhamo* correspond aussi très bien à la manière dont les théâtrologues appréhendent le théâtre : comme un objet *curieux*, créé par les hommes et qui pourtant ne cesse de les intriguer, comme s'il était venu d'ailleurs.

Ache Lhamo: Playing in/on the Tibetan theatrical tradition

5 This doctoral thesis is a monograph of the traditional theatre of Tibet, ache lhamo, often simply called lhamo, as it was played during the pre-modern era (before 1950) and as it is still played in the Tibet Autonomous Region (People's Republic of China) and in the Tibetan Diaspora in India and Nepal. As for most Asian performing arts, it is a heterogeneous genre: it is at the same time a religious drama (exemplifying the core values of Mahāyāna Buddhism), a mimed satire, and a peasants' farce; it comprises recitation, singing, percussions, dance and extemporaneous jokes, as well as an ostentatious use of colourful masks and costumes, in contrast with the absolute sobriety of the setting (the stage is empty). Although it was supported by the government of the Dalai Lamas, large monasteries and aristocratic families, it is first and foremost a popular genre that is not destined to a literate elite. This thesis has examined the content, social role, artistic language and political implications of theatre in the Tibetan civilization.

6 A specific methodology has been composed, combining the critical apparatus of three disciplines: anthropology, Tibetology and drama studies. The perspective is fundamentally anthropological. The study relies upon data collected during more than three years of fieldwork among actors of the TAR (1996-1998) and of the South Asian Diaspora (1998-2000). The anthropological intention of the study has been to constitute an encompassing understanding for ache lhamo, that is, to bring to light the intricacy of its cultural, social, political, economic, ritual and symbolic dimensions. One of the major contributions of the work is to enlarge the regional ethnographic knowledge of central Tibet, but its conclusions and critical stance also place it in the already large body of works on the invention of traditions. The interpretative framework of the data has been drawn from Tibetology, with special attention to history, philology and vernacular theatrical terminology. The study belongs to one of the innovative currents of Tibetology, paying attention to the "popular" and anthropological aspects of this civilization, rather than to its previously over-emphasized religious and political aspects. Written sources (pre-modern texts and secondary sources by Tibetan and

Chinese folklorists) are integrated to the observations. The third methodological approach does not pertain to Richard Schechner's performance studies, nor to the theatre anthropology of Eugenio Barba, nor to the ethnoscenology of Jean-Marie Pradier, but rather to the anthropology of theatre, that is, the interpretative and multidimensional study of a production recognized locally as a specific cultural field, using established referents from anthropology as well as local knowledge.

7 The results are presented in three parts, that can be roughly labelled: cultural, sociological, and artistic. The first part, "The cultural framework of lhamo before 1959", examines both the (historical, religious and literary) context and the texts (their content, modes of composition and transmission) involved in theatrical practice. The second part is an analysis of "The sociological anchor of lhamo". It consists of an analysis of the material conditions of the shows: the various types of troupes, their internal organization, the social status of actors, the pre-modern socio-economic system in which theatrical practice was embedded, and the specific obligations linking the actors with either their lords or the occasional sponsors of their shows. The last part, "Art and knowledge of the actors", throws light on the live matter of lhamo. It presents the conceptions, values, pleasures and difficulties of the practitioners themselves. The various parameters of their discipline are examined in detail: costumes, masks, choreography, singing, percussion and the expression of feelings. The modes of appreciation by the audience are also consigned. The core of this last part is a reflexion on the ritual/non ritual nature of lhamo, and of its putative links with religious practices such as possession. The last pages of the thesis are an epilogue on the contemporary situation, hence on the political implications, of theatre on both sides of the Himalayas.

8 The anthropological image of lhamo that has emerged through these three successive angles is essentially that of ambivalence: lhamo is a paradoxical theatre. As for Tibetan civilization as a whole, it is at once heterogeneous and coherent. Its coherence resides in its ambivalence: it goes through, and yet at the same time binds, contrasted aspects of that culture. It brings into dialogue polarities that Tibetans and Tibetologists have somehow too hastily drawn between elite and popular culture, literacy and orality, exogenous and endogenous cultural elements, Buddhism and cults preceding its implantation, religious aspiration and worldly interests, and finally ritual specialists and their sponsors.