



HAL
open science

Les (petites) vertus de la farce. Imaginaire et société dans un théâtre populaire du Kérala

Gilles Tarabout, Dominique Vitalyos

► **To cite this version:**

Gilles Tarabout, Dominique Vitalyos. Les (petites) vertus de la farce. Imaginaire et société dans un théâtre populaire du Kérala. Catherine Champion [Servan-Schreiber]. Traditions orales dans le monde indien, EHESS, pp.343-366, 1996, Purusartha n°18. hal-00520537

HAL Id: hal-00520537

<https://hal.science/hal-00520537>

Submitted on 5 Oct 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

[Publié dans *Traditions orales dans le monde indien*, dir. Catherine Champion, Paris, EHESS (coll. Puruṣārtha), 1996, pp.343-366]

/p.343/

Les (petites) vertus de la farce Imaginaire et société dans un théâtre populaire au Kérala

Gilles Tarabout et Dominique Vitalyos

[Du savon sec avant l'emploi]

Aussi, ne serait-il pas juste de l'y [au galet] opposer systématiquement, en vantant la sévérité cornélienne de la pierre, en traitant le savon de galet facile, servile, mou, domestique et de peu de poids. Et mieux vaut faire le compte de ces qualités positives que nous lui avons vues et qui sont inconnues du galet : cette sociabilité, utilité, amabilité aux mains, adéquation constante et persistante à ce qu'on attend de lui. Cependant, il possède une incorruptibilité à l'air presque égale et, conservé au sec, je ne pense pas qu'il lui cède en éternité...

Francis Ponge, *Le Savon*.

La farce a ses vertus. Non seulement celles -souvent très relatives- de ses personnages, ou celle de nous faire rire : elle en possède également de singulières dans sa vocation à commenter la société, et dans sa capacité à expliciter ainsi l'imaginaire de ceux qui réalisent la caricature. L'exemple choisi est un théâtre populaire à sketches prévalent au Kérala dans quelques taluks (subdivisions) du district de Palghat : le *kaṇṇyār kaḷi*.¹

L'exposé décrira d'abord une représentation observée. Puis le texte d'une farce, "Le Blanchisseur et la Blanchisseuse", sera ensuite présenté à titre d'exemple. Une dernière partie tentera alors d'analyser l'imaginaire de ce pseudo-miroir de la société villageoise.²

/p.344/

Une représentation

LE VILLAGE

Pallassena est un village situé à une vingtaine de kilomètres au sud de Palghat, dans une riche région rizicole proche du pays tamoul (à l'est), encadrée de montagnes au nord et au sud. A la différence du reste du Kérala l'habitat y est groupé. Le village (*dēśam*) est multicasite, avec prédominance numérique des récolteurs de vin de palme, souvent aussi petits agriculteurs. Deux castes de statut plus élevé dominant cependant économiquement et politiquement le village, et ont chacune leur quartier respectif ou *taṛa* -littéralement "sol,

butte, plate-forme" : il y a ainsi le *tara* des Nayars (*nayār*), au sud, et le *tara* des Mannadiyars (*mandāṭiyār*), au nord. Nous ne nous intéresserons ici qu'aux Nayars, qui ont derrière eux une longue tradition guerrière et étaient organisés en Maisons nobiliaires.³ Ils vivent en grande partie de revenus agricoles, mais certains travaillent à l'extérieur dans le commerce, l'administration, l'armée. Deux notables habitent le *tara* Nayar : l'un est un ancien chef de village (*dēśavāli*), l'autre un ancien chef de région (*nāṭuvāli*).

Les Nayars organisent annuellement dans leur quartier un *kaṇṇyār kaḷi*, observé en 1983. La tradition locale veut que ce soit là le lieu d'origine de ce genre dramatique avant sa diffusion régionale, près de dix siècles auparavant (ce qui serait confirmé par des manuscrits de palme selon Choondal 1978 : 78) ; la langue actuelle des farces ne paraît pas aussi ancienne, mais des réécritures successives sont possibles.

"JEUX EN ROND" ET "PARODIES"

La représentation commence ici la nuit de la "dixième aube" (*pattāmudayam*), lorsque le soleil est au zénith du Kérala, au cours de la troisième semaine d'avril : la date est marquée par des fêtes de temple et le début, au moins symbolique, de certaines opérations agricoles. Le spectacle s'étend sur quatre nuits successives, qui portent chacune un nom distinctif :

- première nuit : *ponnānakkali*, littéralement "jeu de l'éléphant d'or" ; elle n'a pu être observée ;
- deuxième nuit : *āṇṭikkūttu* ou "théâtre des mendiants" ;
- troisième nuit : *vallōnkaḷi* ou "jeu du chef" [des travailleurs agricoles intouchables] ;
- quatrième nuit : *malamakkaḷi* (ou *malayarkaḷi*), "jeu des montagnards" -mais Visvam (1982) donne pour synonyme *varddhana*, "croissance, augmentation", soulignant la dimension de rite agraire.

La scène est une aire en terre battue entourée par le public (essentiellement les familles des participants). Elle est abritée par un dais (*pantāl*) érigé devant le temple d'un dieu chasseur, Vettakkaruman, identifié à Śiva.⁴ A proximité immédiate se trouve un temple consacré à Bhagavati, la Déesse. Un même oracle nayar est possédé par ces deux divinités, et les incarne. C'est lui qui, au début de chaque nuit, épée de Bhagavati dans la main droite, épée de Vettakkaruman dans la main gauche, mène la procession des participants depuis la cour du temple de la déesse, où ils se sont rassemblés, jusqu'à l'aire de jeu. Après avoir béni les participants et assisté aux premières danses, l'oracle se retirera, laissant près de la grande lampe à huile cen- /p.345/ trale ("lampe du jeu", *kaḷivilakku*), allumée avec une flamme provenant du temple du dieu, l'épée de Bhagavati et un coffret de cendres consacrées venant du sanctuaire de Vettakkaruman -ce qui maintient donc la double présence divine.

Chaque nuit de *kaṇṇyār kaḷi* commence par des "jeux en rond" (*vaṭṭakkaḷi*), danses circulaires dévotionnelles autour de la lampe effectuées par tous les participants -garçons et hommes nayars du quartier- non déguisés. Elles sont scandées par des chants entonnés en chœur, qui invoquent et louent les dieux, les Maîtres, et rappellent le cas échéant la grandeur passée des chefs locaux (Krishna Iyer 1975). Le cercle des dévots tourne alternativement dans un sens puis dans l'autre.⁵ Les pas ne sont pas sans évoquer, de façon simplifiée, les séquences de "danse pure" qui ponctuent les scènes d'un théâtre plus classique comme le *kathakali*.

Après trois ou quatre *vattakkali* commencent les saynètes proprement dites, les *porāṭtu*, "farces, parodies". Il y en a chaque nuit environ une douzaine, enchâssées entre les "jeux en rond" du début et un "jeu en rond" final, à l'aube. L'ensemble des quatre nuits s'achève lui-même par un chant de louange au dieu, suivi d'un hommage rendu par la troupe et l'oracle à chacun des deux anciens chefs locaux, chez eux : chaque chef donne en retour de menus présents rituels. Un ultime rite de bénédiction, où sont jetées en pluie des "poignées de fleurs" (*pūvāral*) sur l'oracle et la lampe de jeu, a lieu devant le temple de Vettakkaruman.

Dans les farces, les acteurs, tous Nayars de sexe masculin, jouent divers personnages appartenant à des castes et "tribus" des environs, généralement de bas statut. Trois modes de présentation sont possibles : le solo, le duo (couple ou paire), la troupe. Typiquement, chaque farce alterne chants et dialogues parlés. Les chanteurs, non déguisés, dirigés au son du gong *ceñnila* par un Maître de jeu (*kaliyāśan*) et accompagnés d'un tambour *ceñṭa* et de cymbales *ilattālam*, se tiennent au centre de l'aire de jeu, souvent assis autour de la lampe ; le Maître, ou un autre chanteur principal, chante les versets qui sont repris à chaque fois par le chœur ; durant ces chants les acteurs, costumés, dansent autour du groupe des musiciens. Les dialogues ne sont au contraire pas dansés, et les personnages se parlent directement entre eux ou répondent aux questions du Maître de jeu ou/et d'un bouffon. Chaque farce se clôt par un solo de percussion et une salutation (*vandanam*).⁶

ORGANISATION DES NUITS

Aucun des participants n'est acteur professionnel : tout se passe entre villageois, de même caste. Il s'agit d'une offrande coutumière à laquelle seuls les membres du *tara* participent, certains à titre d'acte votif. Ceux qui travaillent en dehors du village reviennent au moment de la fête pour y jouer. Les plus jeunes, crâne rasé, sont initiés aux danses en rond, et versent un honoraire rituel (*dakṣiṇa*) spécifique au Maître principal de jeu.

A deux reprises au cours de l'année, pour le *kaṇṇyār kali* et pour une autre fête, le quartier se subdivise en deux moitiés rituelles (*muri*), Est et Ouest. Si les danses en rond sont effectuées sans distinction d'appartenance aux moitiés, les farces sont au contraire présentées dans le cadre d'une rivalité entre ces deux factions. Cette rivalité est soigneusement orchestrée : au cours de chaque nuit les moitiés interviennent à tour de rôle, présentant leurs sketches l'une et l'autre en alternance ; et si la moitié ouest commence une nuit, ce sera au tour de l'autre de débiter la nuit suivante. Aucun vainqueur n'est officiellement déclaré à l'issue de ce tournoi de /p.346/ farces, et chacun a la satisfaction d'avoir été le meilleur. Ce factionnalisme rituel repose ici sur une organisation par Maisons nobiliaires ; trois Maisons nayar -deux de l'ouest, une de l'est- ont ici la charge de veiller au bon déroulement du *kaṇṇyār kali*, et fournissent chacune un "Maître de jeu" qui dirige l'entraînement préalable et mène la représentation. Le plus âgé des trois Maîtres, quelle que soit sa moitié d'appartenance, est Maître principal.⁷ Les Maîtres de Pallassena sont réputés ; l'un d'eux s'occupe de l'entraînement des troupes de quelques villages des environs (Choondal 1978 : 83).

Une telle organisation factionnelle du *kaṇṇyār kali* n'est cependant pas la règle. Dans le proche village de Chittur, par exemple, c'est le groupe local de la caste des Mannadiyars qui détient le privilège de présenter le spectacle (ici, seulement le *malama kali*, qui correspond à la dernière nuit du *kaṇṇyār kali*)⁸ devant l'ensemble des villageois non brahmanes. Il n'y a pas

compétition théâtrale, et les Mannadiyars ne sont pas répartis en moitiés (mais leur représentation clôt une fête organisée, elle, par deux factions Nayars).

Par ailleurs les farces (sans les "jeux en rond") sont également présentées dans la région par des troupes professionnelles, engagées sur une base commerciale à l'occasion de fêtes. L'inscription territoriale et rituelle du spectacle est évidemment alors plus ténue, sans être pour autant complètement absente. Il n'y a pas non plus compétition. La plupart des acteurs de ces troupes sont de caste *pānan* (Bhargavan Pilla 1979, Visvam 1979), une caste de bas statut qui se réclame des bardes décrits par la littérature tamoule ancienne, mais dont le rôle traditionnel au Kérala était de fabriquer des ombrelles de palme et de pratiquer certains exorcismes.

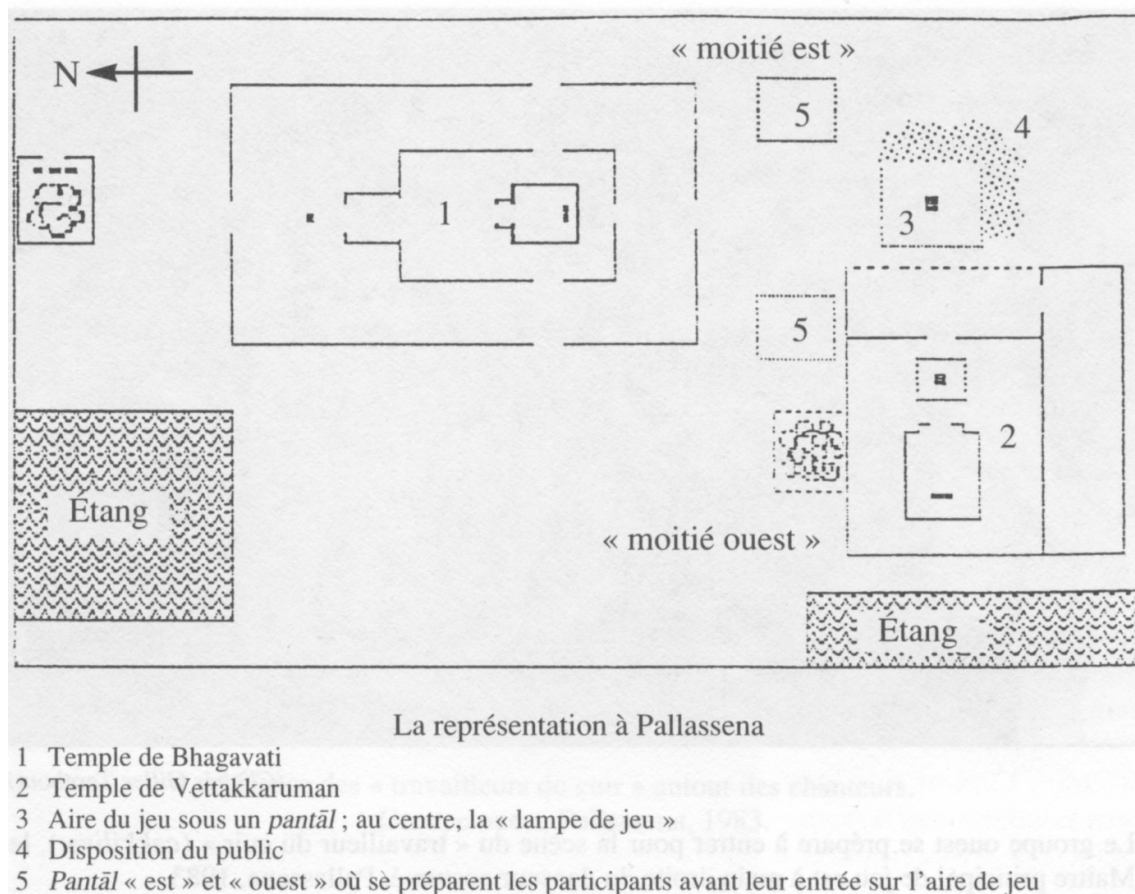
UNE NUIT DE PARODIES

A Pallassena, dans le cadre de la compétition évoquée, chaque moitié présente à tour de rôle une farce, avec ses propres chanteurs et ses propres Maîtres de jeu.

A titre d'exemple, voici la série des farces jouées lors de la quatrième nuit (*malamakkali*, le "jeu des montagnards") :

- moitié est, 22h45 : troupe des montagnards (*kūṭṭamalayan*) : une vingtaine d'hommes, déguisés en membres d'une "tribu" des montagnes, sans plus de précision, dialoguent à propos de la culture du gingembre, du curcuma, etc. ; arrive un dévot porteur d'une arche *kāvaṭi* -associée au culte tamoul du dieu Murukan ; les montagnards le dépouillent peu à peu de tout ce qu'il possède, et finissent par l'emporter lui-même au milieu des rires.
- moitié ouest, 23h40 : troupe des travailleurs du cuir (*kūṭṭa cakkīliyar* -le nom renvoie à une caste tamoule) : après diverses plaisanteries à propos de l'alcool et des femmes, un procès les oppose à un créancier brahmane tamoul (avec intervention "réaliste" de l'avocat arrivant sur scène à moto et portant costume européen et lunettes de soleil -vif succès).
- moitié est, 1h00 : couples de la forêt (*toṭṭicci toṭṭiyan*) : évocation de la vie dans la forêt, la chasse, la confection de vannerie, la capture et la vente des oiseaux.
- moitié ouest, 2h00 : farce [des dévots] de la déesse Mariyamman : offrande de fruits, chants, danses.
- moitié est, 2h30 : solo du Potier (*kuśavan*).
- moitié ouest, 3h00 : le Blanchisseur et la Blanchisseuse (*māṇṇan māṇṇatti*) : c'est l'une des farces les plus populaires ; comme dans beaucoup de scènes de couple, la femme arrive d'abord seule, elle n'a pas revu son mari depuis qu'il est allé à la fête d'un temple de la région ; après un dialogue avec le bouffon, émaillé de remarques ou d'attitudes grivoises qui /p.347/ déchaînent l'hilarité, le mari survient et accuse sa femme d'adultère ; dispute, parfois coups (rires), la farce s'achève sur une réconciliation.
- moitié est, 3h45 : farce de l'ivrogne : celui-ci, avec son "disciple", boit du vin de palme devant la lampe de jeu, en invoquant le dieu Ayyappan.
- moitié ouest, 4h00 : farce de la Fille paresseuse : à l'injonction de son oncle maternel, elle mime la culture d'un champ, l'araire étant tirée par deux garçons (les "buffles").
- moitié est, 4h15 : les ouvrières agricoles (*cerumi*) : quatre jeunes filles exécutent des danses féminines à caractère faste, comme le *kummi* ou le *kaikottikaḷi* ("jeu en frappant les mains").
- moitié ouest, 5h00 : les ouvriers agricoles (*kūṭṭaceruman*) : une troupe apporte en une joyeuse procession les prémices de la récolte et une ombrelle rituelle.

- moitié est, 5h40 : la montagnarde (*malacci*).
- moitié ouest, 6h00 : les deux montagnards (*iruttamalacci*) : concluant toujours les farces du *kaṇṇyār kaḷi* (dans ce quartier de ce village), la saynète combine évocation d'offrandes de la forêt -défenses d'éléphant, miel- et danses féminines fastes (*kummi, kaikoṭṭikaḷi*).



Cette séquence est représentative des nuits de Pallassena, par l'équilibre entre solos, duos et scènes de groupe, et par l'importance accordée aux évocations de la forêt. A Chittur la proportion de farces de couple est plus importante (trois, sur les neuf de la nuit), et il n'y a aucune scène de "montagnards" (malgré le nom du spectacle, "jeu des montagnards" !). Les scènes de ménage sont encore plus nombreuses dans les spectacles des troupes commerciales, et représentent dans les textes publiés par K. Visvam (1979) sept farces sur dix. Cela va sans doute dans le /p.348/ sens des préférences du public, ces saynètes prêtant davantage au comique que, par exemple, celles des montagnards, traitées dans un style bucolique : les nuits de Pallassena témoignent donc par comparaison d'une grande diversité, dont le maintien est à mettre en relation avec le caractère ritualisé et non commercial de leur organisation.



Le groupe ouest se prépare à entrer pour la scène du « travailleur du cuir » (*cakkīliyar*) ; le Maître principal de jeu est à main droite du danseur costumé. Pallassena, 1983 (cliché G.T.)

Le texte des chants est préservé, dit-on, sur des manuscrits de palme (qui n'ont pu être consultés) aux mains des Maîtres. Durant la représentation, ils s'aident en fait de cahiers où les paroles ont été recopiées (ou éventuellement recomposées). La formation des participants dont ils ont la charge est orale, et les dialogues sont dans une large mesure improvisés sur un canevas. Dans le cas de troupes professionnelles de *pāṇan*, K. Visvam (1979 : 17) indique que certains Maîtres ne savent ni lire ni écrire, mais sont capables de composer *ex tempore* une farce sur tout sujet d'actualité. Il s'agit donc d'une tradition bien vivante qui, tout en étant enracinée dans un terroir avec ses références anciennes, est évolutive, et où l'écrit et l'oral s'interpénètrent.

Un exemple permettra maintenant de mieux saisir en quoi consiste une saynète.

/p.349/



Danse des « travailleurs du cuir » autour des chanteurs. Groupe ouest, Pallassena, 1983 (cl. G.T.)

La farce du blanchisseur et de la blanchisseuse

LES BLANCHISSEURS DANS LA SOCIÉTÉ LOCALE

Les *māṇṇan*, ou *vāṇṇan*, sont les blanchisseurs des castes non brahmanes dans la région de Palghat et plus au nord.⁹ Ce sont eux qui sont rituellement aptes, non seulement à nettoyer le linge sale, mais aussi à le purifier -en particulier le linge "souillé" par les règles. Ils sont de ce fait directement impliqués dans les rites de passage importants du cycle de vie de leurs patrons : naissance, où les blanchisseuses peuvent aussi être accoucheuses ; puberté des filles, au cours de laquelle les blanchisseurs entonnent des chants obscènes rituels, les *bharaṇi pāṭṭu*, du nom de la fête de la Déesse à Kodungallur où celle-ci se fait votivement injurier ;¹⁰ mariages ; funérailles. Les hommes sont souvent oracles de divinités subordonnées, et consultés lors d'exorcismes. Retenons, pour ce qui nous occupe, deux traits : la fonction purificatrice des blanchisseurs, qui prennent les souillures en quelque sorte sur eux, et leur lien à la sexualité qui se marque en particulier par leur compétence dans les chants obscènes.

UNE VERSION

L'enregistrement effectué à Pallassena en 1983 est techniquement impropre à une étude détaillée. La version présentée ici à titre d'illustration est un texte publié par G. Bhargavan Pilla (1979 : 7-20), qui l'a recueilli auprès de C. Sankaran, du /p.350/ village de Nenmara (un "professionnel" *pāṇan* ?). Ce texte concorde dans l'ensemble avec les extraits enregistrés, et constitue un exemple significatif du répertoire de ce genre littéraire.

Compte tenu des caractéristiques attribuées aux blanchisseurs, il n'est pas étonnant de voir la farce émaillée d'allusions obscènes. La traduction ne permet pas de rendre tous les sous-entendus : il faut garder présent à l'esprit le fait que l'évocation du nettoyage du linge est ici toujours simultanément métaphore de l'acte sexuel.¹¹ Cela ne doit pas pour autant occulter la diversité des registres émotionnels qui sont mis en oeuvre, et qui se traduisent en ruptures stylistiques.



Entrée de la blanchisseuse. Chittur, 1983 (cl.G.T.)

[Le chant débute en voix off]

Vannatti : Je salue très bas les pieds du maître,
Et avec sa protection
J'ai composé un poème aux couleurs nouvelles :
Ecoutez un peu ce que j'y conte.

[...]

Que cette noble assemblée le sache,
Villages et *tara*, nous les parcourons,
C'est notre règle,
Pour prendre en main
Le linge sale, sans le déchirer,
Autant qu'on en donne.
Après l'avoir bouilli, nettoyé,
Séché, nous le rendons.

/p.351/

C'est ainsi que je gagne ma vie,
O mes pères !¹²

[Vannatti apparaît. Le chant invoque Ganapati, Sarasvati, rend hommage aux spectateurs, puis passe à une brève narration : Vannatti a été abandonnée par son mari.]

[...]

Epris de moi, ce débauché est resté
Jusqu'à épuisement de son désir.
Celui qui, sans égard pour notre affection,
M'a abandonnée,
Je suis venue le chercher ici.
Il faut que la femme sans homme
Que je suis devenue
Aujourd'hui même sache [ce qu'il en est].
S'il ne veut pas jeter sur moi le déshonneur,
Ma seule issue serait qu'il vienne à mon secours.

[Elle s'adresse en prose parlée au bouffon, Velayudhan.]

Vannatti : Kandachan, Velachan, Mayachan, ou quelqu'un d'autre, est-il là ?

Velayudhan : Qui entends-je demander Kandachan, Velachan, Mayachan ?

Vannatti : Ayyoo ! Velayayicha, ne me reconnaissez-vous donc pas ? Qui parcourt le *tara* pour vous ?

Velayudhan : Ceux qui parcourent le *tara*, ce sont les curieux.[?]

Vannatti : Ayyoo ! Ce n'est pas ce que je veux dire! Qui se charge de votre propre saleté?

Velayudhan : Ceux qui se chargent de la saleté, ce sont les poissons de l'étang.

Vannatti : Qui vous blanchit?

Velayudhan : Qui me blanchit ? Quand je vais dans la "Barber Shop" on me blanchit.

Vannatti : Mais non, ce n'est pas ça! Qui rend propre ce que vous avez de souillé ?

Velayudhan : Mais c'est Mopatti ! Mon enfant, on ne te voit plus par ici!

Vannatti : Je n'étais pas là.

Velayudhan : Alors qui venait à ta place?

Vannatti : Ma belle-mère.

Velayudhan : Ca alors, mon enfant ! Et maintenant, où est-elle?

Vannatti : Elle doit rester couchée à cause d'un accident.

Velayudhan : Quel accident, mon enfant ?

Vannatti : Ma belle-mère vient d'accoucher.

Velayudhan : Et le beau-père?

Vannatti : Il est mort il y a 3 ans.

Velayudhan : Mais alors, comment ça se peut qu'elle accouche?

Vannatti : Une bourrasque chargée de semence aura soufflé sur elle.

Velayudhan : Ne t'avais-je pas mis en main un peu de linge sale ? Pourquoi n'est-il pas encore prêt ?

/p.352/

Vannatti : Ah bon, que m'aviez-vous donné?

Velayudhan : Deux occasions.¹³

Compagnon : Pas deux. Thousand ! [sic]

Velayudhan : Deux coucheries.

Compagnon : Pas des coucheries, deux couchages.¹⁴

Velayudhan : Un sous-linge de ma petite mère.¹⁵

Compagnon : Tchi! Qu'est-ce que tu racontes! Ton amie porte du linge de dessous?

Velayudhan : Mais non ! Elle n'en porte pas !

Compagnon : Alors pourquoi le proclamer?

Velayudhan : Quand elle le noue autour de son nid,¹⁶ il faut sortir en sautant par dessus.

Vannatti : Velayicha! Je n'ai pas le temps de vous entendre raconter tout ça. Tenez, voilà un *muṇṭu*¹⁷ à vous. Je vais le mettre en place. Veuillez le tenir.

Velayudhan : Qu'est-ce que tu dis? Je ne suis pas une femmelette pour que toi tu mettes et moi je tienne!

Compagnon : Allons! Ce n'est pas ce qu'elle veut dire. Qui a besoin du *muṇṭu* ?

Velayudhan : Moi, justement.

Compagnon : Et l'objet est dans la main de qui?

Velayudhan : Dans la main de Mannatti.

Compagnon : Alors tu dois montrer, elle doit mettre.

[Sans transition, Velayudhan demande à Vannatti des nouvelles de son mari. Vannatti lui dit qu'il est parti, et lui prie de le lui faire revoir. Le bouffon acquiesce et lui demande de s'éloigner un moment. Un chant s'élève des coulisses.]

Vannan : Hara Hara Siva Siva Narayanan !

Que ta volonté soit faite, ô Bhagavan !

Ton esclave est prosterné devant toi

Pour te parler de son malheur.

Mes père et mère

M'ont élevé et protégé.

Au milieu de cette existence insouciant

Je me suis violemment épris d'une très belle femme.

Je l'ai gagnée à moi

Et j'étais heureux.

Du monde, du désir, ou de la création,

C'est le désir le premier qui s'en va.

Un jour de colère

Je l'ai battue.

A cause de cela elle m'a quitté,
 Elle est allée je ne sais où
 Me tromper avec je ne sais qui ;
 De ce moment je suis devenu fou.
 L'esprit à de nouveaux plaisirs,
 Egarée par ses instincts de femme,
 /p.353/

Elle est partie : à l'aimer [encore],
 Mon esprit reste fixé.
 A voir, elle semble une montagne de coton duveteux,
 Mais en vérité si on y met le feu elle sera détruite.
 Les gens de mon entourage
 Ont compati, avec indulgence, à la faute
 Que ton esclave a commise.
 Sauve-le, ton esclave !
 Protection ! Protection !

[Vannan entre en scène]

C'est moi Vannan, qui viens
 Auprès de cette assemblée [chercher] refuge.
 Mon village est Ennapadam ; ma
 Caste est le clan Mannan¹⁸ ; [?]
 Ma Vannatti s'appelle Chiru ; elle
 Tend son ventre comme un panier à prendre du poisson :
 Quelqu'un l'aurait-il vue ?
 Permettez à Vannan de passer le demander à chacun.

[parlé]

Vannan : Kandachan, Mayachan, Velachan ou quelqu'un d'autre est-il là?

Velayudhan : Qui les demande?

Vannan : Velayicha! Tu ne me reconnais pas?

Velayudhan : Non, je ne te reconnais pas.

Vannan : Moi qui te parle, je suis *nākacōppan*,¹⁹ de Ennapadam.

Velayudhan : Je ne te voyais plus nulle part dans le coin.

Vannan : Je n'étais nulle part par ici.

Velayudhan : Où étais-tu parti?

Vannan : J'étais parti pour les chants de Kodungallur.

Velayudhan : Pourquoi partir ?

Vannan : Un jour, en me levant le matin, je suis allé à la rivière laver du linge.

Velayudhan : Et alors, la rivière, tu y es descendu, tu y as pénétré, et tu t'es agité ?

Vannan : Mais non ! Je ne me suis pas agité ! Qui irait s'agiter ?

Velayudhan : Ensuite, que s'est-il passé?

Vannan : Une fois la lessive terminée à la rivière, je suis rentré vidé à la maison. Là ma *cōpatti* n'avait pas encore préparé le *kaññi* [grau de riz] ! Fou de faim, je suis entré, j'ai regardé : elle nouait du linge sale.

Velayudhan : Sur ce, tu as pris ton *muṇṭu*, tu l'as déchiré en deux et tu l'as avalé?

Vannan : Allons donc, Velayicha! Un homme assouvit-il sa faim avec des *muṇṭu* ou du linge?

Velayudhan : Et après qu'as-tu fait?

/p.354/

Vannan : J'ai pris deux robustes *muṇṭu* pour les donner à l'échoppe de thé et j'ai bu du thé à m'en remplir la panse. Elle a eu vent de ces vêtements et elle est venue. Mais il n'y avait plus moyen de les rendre.

Velayudhan : Ensuite, dis-moi un peu, Kakkan²⁰ est sorti ?

Vannan : Non. Kakkan n'est pas sorti. Je me suis mis en colère. Elle était là dehors à dire que je devais lui rendre. A la suite de ça je suis parti à Kodungallur.

Velayudhan : Une fois à Kodungallur, as-tu vu toutes les festivités ?

Vannan : Je les ai vues. Je vais t'en parler un peu.

[Vannan chante. Après une prière à Ganapati et Sarasvati, il évoque avec piété son pèlerinage.]

[...]

Au pays de Bharata, dans la partie sud,
 Tout au bord de l'océan, légèrement au nord,
 A Kodungallur,
 Je suis allé au temple de Sri Bhagavati
 Karani Kankali
 Pour avoir son *darśanam*,²¹
 Et j'y ai prié.

Le mont Palani où demeure
 Murukan fils de Parvati,
 La fille du roi des montagnes,
 Et parmi les jeunes pousses les nombreuses rivières
 De Sanmukhan à la lance,
 Sont autant de lieux sacrés :
 Pourtant mon humble personne n'avait rien vu de comparable.

Au pays de Bharata, dans la partie sud,
 Tout au bord de l'océan, légèrement au nord,
 A Kodungallur,
 Je suis allé au temple de Sri Bhagavati
 Karani Kankali
 Pour avoir son *darśanam*,
 Et j'y ai prié.

[changement de mètre]

Pour les célébrations de Kodungallur Bharani²²
 L'année cent trente sept je suis parti.
 J'étais sans famille pour m'accompagner
 Et mon voyage était un long trajet.
 Arrivé à Annanaykkappara,
 J'ai prié, l'obscurité dans l'âme.
 Arrivé à Vatakkanceri,
 J'ai prié, l'esprit affolé.

J'ai atteint le bord du *kuḷam* [étang de temple] d'Erayaccan.
 Aussitôt descendu, j'y suis resté à m'y baigner longtemps.
 Je suis aussi passé par Anakulam
 Avant d'arriver à Urakam,
 Où un *kāyal* j'ai traversé.²³
 J'ai dormi là parmi les arbres.

/p.355/

Le jour suivant le soleil s'est levé.
 Aussitôt au *kāyal*
 Me baigner je suis parti.
 J'ai vu la mer, j'étais sur la plage.
 La mer était couverte de vagues.
 Mon humble personne était là à cet instant.
 C'est alors qu'une vague a grossi,
 Est venue, descendue, s'est enflée.
 Me baignant dans le *kāyal*, j'ai appelé
 La Souveraine d'Or à mon aide.
 Je me suis baigné dans le *kuḷam* de sang²⁴
 Et y ai déversé mon enfer intérieur.
 J'ai appelé Mère Bhagavati,
 J'ai dansé en chantant.
 [...]
 M'étant avec ferveur prosterné de tout mon long sur le chemin,
 Pour voir celle dont le corps est d'or
 Je suis entré [dans le sanctuaire].

Je dirai pourquoi je voulais te voir,
 Karani,²⁵ tu connais ma pensée,
 Tu sais quelle faute j'ai commise,
 Je dirai tout ce qui m'habite.
 Ton esclave qui n'a personne au monde,
 Libère-le de l'erreur.
 Et cette faute involontairement commise,
 Pardonne-la lui.

[Le dialogue suit sans transition]

Velayudhan : Que veux-tu de moi?

Vannan : Si ma *cōppatti* est là, appelle-la pour que je la voie.

Velayudhan : Je vais appeler ta *cōppatti* et te la faire voir.

[Il regarde à l'intérieur et appelle]

Petite mère ! Ton mari est arrivé! Viens un peu ici!

[Vannatti entre. Chant]

Vannatti :

Que s'est-il passé Vannan ?
 Depuis combien de temps je ne t'ai vu,

Compagnon de destin,
 Depuis combien de temps !
 S'il doit en être ainsi
 Je suis vraiment sans secours.
 Si tu devais faire le vagabond,
 De mes jours ce serait la fin,
 Mauvais Mannan - compagnon de destin,
 Mauvais Mannan.

/p.356/

Vannan :

C'est toi qui m'as quitté
 Après m'avoir trahi.
 Où étais-tu partie,
 Compagne de destin,
 Où étais-tu partie ?

Vannatti :

Pour rendre les *muṇṭu* lavés
 J'étais partie dans les *taṛa*, compagnon de destin,
 J'étais partie dans les *taṛa*.

Vannan :

Partie dans les *taṛa*, à revenir
 Pourquoi tant de délai,
 Compagne de destin, pourquoi tant de délai ?

Vannatti :

Partie sur l'aire à battre, le Tampuran²⁶ n'était pas là,
 J'ai dû attendre.
 Compagnon de destin - j'ai dû attendre.

Vannan :

Et dans ta main qui attendait, tout ce temps
 Ce que tu avais saisi grandissait,
 Compagne de destin - ce que tu avais saisi grandissait.

Vannatti :

Avec le cruel Vannan qui profère de telles horreurs,
 Il m'est impossible de rester
 Même un instant, il m'est impossible de rester.

Vannan :

Si quand nous sommes ensemble c'est ainsi que tu te montres,
 Je quitterai le pays en courant,
 Compagne de destin, je quitterai le pays en courant.
 Quand vous aurez mangé tout l'argent donné
 C'est de terre que tu nourriras
 Le ventre de mes enfants chéris,
 Mauvaise Vannatti, compagne de destin, vile Vannatti.

[Chant lyrique de Vannan seul.]

Toi si douce et lascive,
 Claire comme le miel,

Dans [le désir de] te voir, l'appétit et le sommeil
 M'ont quitté, tu sais.
 A la saveur de l'amour nulle saveur
 N'est pareille, ainsi
 L'ont compris les plus grands hommes -selon la tradition.
 Pour la chevelure de Valli la liane, fille du cerf,
 Le grand Naradan plein de désir,
 De sage, devint arbre Venka.
 De force à soulever la terre,
 Le violent Ravanan
 Pour Sita s'est détruit,

/p.357/

Et le roi des dieux Indran, à cause d'Ahalya,
 Eut le corps tout entier couvert de vulves.
 C'est ainsi qu'il en va, tu sais,
 Rubis enchanteur d'Isvaran.
 Dis, ne tarde pas.
 Montre-moi des signes d'affection.
 Qui ne m'oublie pas,
 Je ne l'oublierai pas moi non plus.
 Pour toi je donnerais ma vie.
 Jusqu'à ce que le temps soit venu pour mon *ātmā*,²⁷
 C'est bien toi qui es mienne.
 Si l'espoir s'éteignait moi aussi j'en mourrais.

VARIANTES

La farce se termine sans réconciliation du couple. Ce n'est pas le cas le plus fréquent. Le texte présenté par K. Visvam (1979 : 30-38) donne un dénouement plus traditionnel : en se revoyant, Mannan et Mannatti se disputent, comme ici, et la querelle tourne rapidement en un pugilat dans lequel le bouffon prend un ou deux bon coups. Mais tout s'apaise : ils se pardonnent mutuellement et finissent par repartir ensemble. De même à Pallassena, ils s'éloignent la main dans la main, et à Chittur ils dansent côte à côte, en harmonie, avant de sortir.

Chaque village, chaque troupe, suit en fait ses propres traditions :

- pour le costume par exemple : à Chittur le bouffon pimente littéralement la farce du blanchisseur en s'affublant de colliers fantaisistes lors d'entrées successives : noix de coco, puis concombres jaunes, puis biscuits *murukku* et piments, ensuite carottes-piment-chou, enfin des bananes vertes (ce type de guirlandage a lieu dans quelques autres saynètes de la représentation). A Pallassena le bouffon ne recourt pas à de tels artifices (utilisés à faible dose néanmoins pour une danse de groupe), mais *māṅṅan* agrémente la "tenue de fête" assez sobre de son personnage en arborant en outre une canne à pommeau, un bandeau frontal doré et des lunettes de soleil.

- au niveau du texte, également. Des dialogues entiers peuvent exister dans une version et non dans une autre. Ainsi dans une variante publiée par Bhargavan Pilla (1979 : 87-94), qui relève dans ce cas du "jeu des *pāṇan*" (*pāṅkaḷi*) d'inspiration très semblable au *kaṅṅyār kaḷi*, le dialogue entre Mannan et Mannatti se transforme brusquement en une joute oratoire chantée -absente des autres versions :

Mannan :

Le père du roi Dasaratha
 Quel était son nom ?
 Du nom Dasaratha
 Quelle était la raison ?

Mannatti :

Le père de Dasaratha était le "Roi primordial"
 Il faut bien le savoir.
 Parce qu'il avait monté dix chars de guerre
 A Dasaratha ["Dix-chars"] vint ce nom.

/p.358/

Mannan :

Et les dix chars de cette sorte
 De qui les a-t-il obtenus ?
 Chaste femme, sans te tromper,
 Donne ta réponse.

Mannatti :

Indran a donné cinq chars,
 Indrani un compte de trois.
 Ghandarvan a donné deux chars,
 Ainsi le compte est de dix.

Mannan :

Faisant courir ses dix chars
 Alors qu'il guerroyait,
 De l'un des chars donnés par Indrani
 Un essieu se cassa.
 A l'instant où l'essieu se rompit
 Que fit le roi ?

Mannatti :

Du doigt de la main de Kaikeyi
 Il fit ce pivot [qui manquait].
 [...]

Bien d'autres disputes de couples sont mises en scène dans les théâtres populaires du Kérala. Il n'est d'ailleurs pas jusqu'à des formes plus "nobles" de dramaturgie qui ne leur fassent également une place. Ainsi le théâtre sanskrit *kūṭiyāṭṭam*, dans une scène que reprendra plus tard le théâtre *kathakali*, présente une situation analogue entre Siva et Parvati.²⁸ La querelle est évoquée conformément à "l'ordre dramatique" (*nāṭyadharmā*), c'est-à-dire de façon stylisée, par contraste avec le *lōkadharma* ou "ordre de ce monde-ci" -au sens de "jeu réaliste"- auquel appartiennent de plein droit les scènes de ménage du théâtre populaire.²⁹

Cette querelle divine entre Siva et Parvati forme un arrière-plan mythique, dans la littérature, à toutes les disputes entre couples de la forêt appartenant à des tribus (et par extension à plusieurs basses castes), couples qui sont constamment rapprochés de ces deux divinités.

Māṇṇan et *māṇṇatti* sont eux-mêmes réutilisés en tant que tels dans une pièce de *kathakaḷi* (*lavaṇāsura vadham*) composée au XIXe siècle par un auteur originaire de la région du *kaṇṇyār kaḷi*, Palakkatt Ceriyil Amritta Sastry. Leur querelle est insérée dans l'histoire de Rama, avant qu'il ne bannisse Sita :

[mime dansé]

Mannatti : Mais, écoute, je n'ai été absente qu'une nuit de la maison. Sita est restée une année entière à Lanka et pourtant Rama l'a acceptée à nouveau comme son épouse.

Mannan : Peut-être, mais je ne suis pas un homme sans honneur comme Rama, moi. Dehors !

[chanté]

Mannan :

Comment pourrais-je m'estimer heureux, comme Rama,
De te reprendre après ton séjour chez un autre ?

/p.359/

A l'inverse des farces, la scène, pourtant traitée sur un mode grotesque, finit dramatiquement en une séparation violente. Les personnages sont en effet ici chargés d'incarner les conflits domestiques au niveau du "peuple", afin de mettre en scène les critiques portées à l'encontre de Rama par ses sujets -critiques qui le forceront à exiler Sita.

Imaginaire et société

Les parodies se fondent sur des notations d'apparence familière qui évoquent activités, rencontres, productions, préoccupations de gens humbles -avec lesquelles les participants peuvent être, à divers degrés, familiers. Quand la Blanchisseuse décrit sa tournée pour ramasser le linge, ou les opérations du nettoyage, il y a certes double langage, mais le niveau explicite du discours repose sur des notations locales réelles. De même la caricature des colporteurs musulmans, la satire du créancier brahmane, ou bien d'autres, empruntent -en les outrant- à des traits observés. Les saynètes relèvent d'un monde ordinaire : point d'épopée, de gestes fabuleuses, ni d'affrontements divins, mais des "tranches de vie" de personnages supposés communs.

La langue des saynètes est à placer dans cette perspective. Ainsi les nombreux personnages dits tamouls (la prostituée *dāśī*, la vendeuse de fleurs, le couple de travailleurs du cuir, etc.) dialoguent dans cette langue. La plupart des personnages se caractérisent par l'emploi d'idiomes, par l'usage de termes d'adresse spécifiques. Le procédé n'est cependant pas conduit à son terme, et un personnage qui emploiera d'abord des tournures tamoules passera plus tard à leurs équivalents en malayalam. Les conventions linguistiques permettent donc d'appuyer la caractérisation du personnage, mais il s'agit d'un signe plus que d'un véritable "réalisme" du langage (possible dans cette région où la diglossie est courante), d'une sorte de signature destinée à authentifier l'équivalent d'un "portrait-robot".

C'est qu'en effet l'évocation est plus idéale que réelle. Le Blanchisseur et la Blanchisseuse, par exemple, se montrent avant tout comme des types humains dans lesquels le spectateur est invité à reconnaître LE blanchisseur, ou LA blanchisseuse. Le nom de caste est ici essentiel : c'est significativement par lui que la saynète se définit (*māṇṇan māṇṇatti*, etc.). Il est d'ailleurs proclamé à l'assistance ("C'est moi Vannan qui viens..."), et sert souvent de terme d'adresse par la suite. A l'opposé de ce qui s'observe dans le théâtre épique du Kérala, où les contrastes de caractère entre héros constituent un ressort dramatique important, nous n'avons à aucun moment affaire ici à des "individus", à un blanchisseur plutôt qu'à un autre : le personnage est là pour le groupe tout entier, il définit une catégorie. Catégorisation elle-même largement conventionnelle qui repose :

- sur la sélection de quelques traits à l'exclusion d'autres : toute blanchisseuse "nettoie" ses patrons, mais nulle mention de son rôle dans les cérémonies des âges de la vie ; tout blanchisseur va à Kodungallur, mais rien sur son importance dans le culte de divinités subordonnées ;
- sur l'invention pure et simple : le "travailleur du cuir" arrive tout habillé de soieries chatoyantes, bien improbables ; la mise en scène du couple *kuravan kuratti* relève directement des traditions littéraires dont ils sont les héros depuis époque ancienne dans le sud de l'Inde (où ils font figure de "gypsies"), sans rapport avec leur situation actuelle de travailleurs agricoles, autrefois asservis, au Kérala.

/p.360/

Quant aux "tribus", elles sont encore plus fictives, et ne sont même désignées que par des termes génériques ("montagnards"). Leur monde n'est qu'harmonie, naïveté, bonne humeur, illustration quasiment rousseauiste de l'état de nature.

A la fois familiers et imaginaires, les personnages sont donc ici comme des signes, des emblèmes, dont le déploiement peut être analysé selon trois axes :

- relation au divin ;
- incarnation d'émotions ;
- discours sur la société.

RELATION AU DIVIN

Le *kaṇṇyār kaḷi* à Pallassena, et dans d'autres villages, est organisé en tant qu'offrande, et pour certains participants il s'agit là d'un vœu. C'est notamment pour cette raison qu'en 1983 un solide policier Nayar, en poste au Punjab, pouvait jouer en minaudant la blanchisseuse devant ses voisins, ses parents, sa femme et ses enfants : jeu de rôle impensable pour les gens de cette caste au Kérala, dans d'autres conditions.

Inauguré par l'oracle qui mène les participants d'un temple à l'autre, accompli dans la présence des divinités, le *kaṇṇyār kaḷi* est régulièrement ponctué de danses et d'hymnes dévotionnels. Les rituels qui le concluent, louange au dieu, hommages aux autorités traditionnelles, bénédiction des "poignées de fleurs", explicitent sa dédication aux formes locales de souveraineté, divine et humaine, et en marquent en retour la satisfaction.

Au plan de l'imaginaire détaillé par le spectacle, les saynètes elles-mêmes intègrent diverses formes de relation au divin :

- références directes : plusieurs farces mettent en scène des personnages religieux. Ainsi au cours de la quatrième nuit il y avait, nous l'avons vu, la farce des dévots de Mariyamman ; d'autres nuits présentent par exemple des mendiants sivaïtes, une parodie de culte à Ganapati, un groupe de dévots vishnuïtes, etc. La dérision porte sur les personnages, non sur les divinités évoquées, et les chants que comportent ces saynètes sont de vrais hymnes. Nous sommes dans le "comme si", mais la dévotion est réelle. Dans la farce du Blanchisseur et de la Blanchisseuse, l'évocation du trajet au temple de Kodungallur énumère les lieux d'une géographie régionale sacrée, et les versets adressés à la déesse sont à prendre au premier degré, comme glorification. De même les discussions à thème mythologique sont fondamentalement didactiques, dans une mise en forme cocasse.
- dimension métaphorique : Vettakkaruman, dieu chasseur, est une forme de Siva, et l'évocation théâtrale de la "forêt" ne peut manquer d'avoir des connotations sotériologiques. Le dieu est en effet constamment associé à la délivrance, et son identification régulière, dans les conventions littéraires, aux "tribaux" et "montagnards" de toute sorte repose notamment sur une conception de la forêt comme lieu métaphorique de l'absolu, au-delà ou en deçà du champ rituel de la vie villageoise. Quant à la séparation amoureuse, ressort essentiel de nombreuses farces, c'est un thème qui parcourt également l'ensemble de la littérature dévotionnelle, où le désir d'être réuni à l'être aimé est l'image de la quête de la grâce divine par le dévot. Certes, les grossiers règlements de compte entre la Blanchisseuse et le Blanchisseur paraissent bien éloignés d'une telle dimension : pourtant, à y regarder de près, le pèlerinage de Vannan au sanctuaire de la déesse est inscrit tout /p.361/ entier dans l'aspiration de ce dernier à retrouver sa compagne, et la farce se conclut sur un mode lyrique, inattendu par rapport à ce qui précède, mais d'inspiration justement comparable à celui de poèmes proprement dévotionnels.
- par ailleurs l'évocation de la prospérité villageoise et forestière n'est pas sans relation avec le divin. Que le spectacle de Pallassena soit organisé pour la "dixième aube" -fête agraire- rend plus significative encore l'accumulation scénique des notations : mime du labour, de la consommation du vin de palme, narration de divers modes de culture, de cueillette ou de chasse, apport de prémices, décorations fantaisistes avec des fruits ou des légumes, etc. La fécondité humaine n'est pas oubliée : les obscénités, outre le fait qu'elles font rire, sont explicitement liées à la fertilité des femmes (les chants obscènes adressés à la déesse de Kodungallur sont également chantés aux filles Nayars lors de leur puberté). Village et forêt sont donc en quelque sorte amenés par le spectacle en présence des puissances qui agissent de façon complémentaire dans ces deux domaines, Bhagavati et Vettakkaruman, la Dame et le Chasseur. L'offrande du spectacle de la plénitude appelle alors non seulement leurs faveurs en retour, mais rend en quelque sorte ces faveurs déjà perceptibles, et glorifie à travers elles l'action divine.

INCARNATION D'ÉMOTIONS

La représentation elle-même implique un vécu émotionnel plus ou moins complexe, pour ceux qui y assistent comme pour ceux qui la font. Mais ce qui nous intéresse ici se situe à un autre plan, celui de la typologie que le spectacle établit dans l'imaginaire des émotions. Trois ensembles peuvent être distingués :

- les "montagnards", nous l'avons vu, débordent d'une euphorie insouciance qui tend à niveler l'expression de tout autre sentiment. Parmi les saynètes qui leur sont consacrées, il n'y a qu'une seule scène de couple (*toṭṭiyan toṭṭicci*) : l'inévitable querelle n'y occupe qu'une fraction de la farce et paraît, en comparaison des disputes villageoises, plutôt anodine. Les autres saynètes, solos, paires et groupes, sont dépourvues de conflits : évocation d'une vie simple, danses, joutes amicales.
- les basses castes exemplifient au contraire un large éventail de passions. Jalousie, amour, confiance, doute, fierté, humilité, vantardise, avarice, générosité, paresse,... nous sommes plongés dans un monde de désirs, d'intérêts, d'aspirations, de contraintes - bref le monde du village. L'expression scénique de ces "qualités" s'effectue en les projetant essentiellement sur les castes de statut inférieur à celui des Nayars, couramment créditées d'une simplicité extravertie : non plus innocence heureuse des "tribus", mais manque de retenue dans les gestes et les paroles, témoignant de la prédominance des passions sur le discernement. Que le couple de blanchisseurs, à Pallassena, sorte réconcilié en se tenant tendrement par la main, et il n'en faut pas plus, dans le contexte du Kérala où les contacts physiques entre homme et femme sont soigneusement évités en public, pour montrer à la fois l'attachement amoureux des personnages et l'exhibitionnisme significatif de "ces gens" ! Un contraste complémentaire est par ailleurs établi entre hommes et femmes : ces dernières se voient pourvues d'une nature entièrement dominée par les sens et les appétits sexuels ("l'esprit à de nouveaux plaisirs, égarée par ses instincts de femme, elle est partie...").
- les Nayars ne figurent pas parmi les protagonistes des farces. Ils sont pourtant omniprésents dans l'imaginaire du spectacle, mais par le biais du groupe des chanteurs et du Maître de jeu, qui représentent "l'assemblée du village". Cette mise en scène les fait échapper à la parodie : en sobre tenue blanche, ils restent eux-mêmes tout en incarnant, par rapport aux personnages déguisés, l'image de villageois calmes et bienveillants.

La représentation théâtrale installe donc une série de contrastes qui fait coïncider imaginaire des émotions et imaginaire social. Les "montagnards" et les basses castes sont "grossiers", mais les premiers sont hors-village, donc hors-société du point de vue Nayar, et ne participent pas des passions conflictuelles qui animent les seconds. Basses castes et Nayars relèvent, eux, de la même société (de la société tout court selon cet imaginaire), mais de façon opposée : les Nayars démontrent leur supériorité de nature en restant maîtres de leurs passions, ce qui convient à l'autorité locale qu'ils détiennent, et la justifie dans le même moment. Non qu'ils soient dupes de la fiction consistant à projeter hors de leur caste, sur des

catégories infériorisées, des sentiments qui ne doivent pas leur être étrangers. Mais l'artifice leur permet de faire incarner un système de valeurs, de manifester une hiérarchie.

DISCOURS SUR LA SOCIÉTÉ

En se donnant pour objet explicite de présenter un tableau humoristique de la vie rurale, les farces du *kaṇṇyār kaḷi* nous fournissent ainsi mieux qu'une description : un commentaire. Fondé sur l'équivalence entre protagonistes fictifs et groupes humains (supposés réels, malgré le conventionnel de certaines catégories), le spectacle que les Nayars s'offrent à eux-mêmes articule ensemble plusieurs dimensions de leur imaginaire. Plus précisément, il montre la continuité qui existe dans la façon de penser ce qui a été ici analytiquement séparé : le divin, la société, les émotions. Tout est posé en termes d'inégalités entre lesquelles les correspondances sont multiples. Grand propriétaire foncier (de haute caste) et divinité sont appelés *tampurān*, Seigneur, mais cela ne se réduit pas à une simple affinité de dénomination : leur relation respective aux ouvriers agricoles de basse caste, autrefois esclaves (*aṭima*), et aux dévots est comparable. Entre jeunes filles Nayars et Bhagavati, les correspondances sont profondes. Entre gens de haut et de bas statut existe le même rapport qu'entre contrôle et laisser-aller des passions, sagesse et ignorance : relation homologue à la relation parents / enfants (cf. le dialogue de la Blanchisseuse et du bouffon), divinités / humains, hommes / femmes, aînés / cadets. Ce qui se retrouve aussi bien dans la division du travail : contrôle / production, patronage / service, autorité familiale / travail domestique,...

L'originalité des farces n'est pas tant d'affirmer ces oppositions et leurs correspondances, repérables dans nombre de contextes à commencer par les relations de la vie quotidienne, que de voir les Nayars s'en donner le spectacle et se faire ainsi plaisir à eux-mêmes en jouant aux basses castes -une situation à peu près aussi artificielle que Marie-Antoinette jouant à la bergère. Ce n'est donc pas ici qu'il faudrait chercher une contestation de l'ordre établi : au contraire, spectacle après spectacle, année après année, c'est une vision hiérarchique et paternaliste des rapports entre dieux et humains, entre hommes et femmes, entre hautes et basses castes, entre village et forêt, qui est inlassablement réitérée. A travers le rire, c'est toute une appréciation du monde centrée sur les Nayars qui est affirmée.³⁰

Vision largement anachronique, de plus, car les rapports de production et les relations de service ont considérablement changé au cours des quelques dernières décennies. /p.363/ Les quelques *tampurān* qui demeurent n'ont de souveraineté que symbolique, lors de rares cérémonies (cf. les rites d'hommage rendu à Pallassena) ; nombre de Nayars vivent en ville, hors du réseau traditionnel de prestations ; les membres des basses castes ont accédé à l'éducation, à des emplois indépendants, parfois à des terres ; l'économie villageoise est largement monétarisée. La lecture du monde que propose le *kaṇṇyār kaḷi* est donc non seulement idéale, et pour eux valorisante, elle est également passéiste. Ainsi, tout comme le savon de Francis Ponge, les farces grossières qui composent ce spectacle, dépourvues qu'elles sont de grandeur, dédaignées des brahmanes pour leur vulgarité, montrent cependant leur utilité et leur amabilité tant pour les protagonistes que pour l'observateur, et ne sont pas sans témoigner d'une certaine résistance à la corrosion...

¹NOTES

1. Tous les termes translittérés le sont d'après l'orthographe en malayalam, la langue du Kérala. L'étymologie du mot *kaṇṇyār* est obscure (cf. hypothèses in Choondal 1978), *kaḷi* est un terme commun signifiant "jeu". Krishna Iyer (1975) indique *dēśakkaḷi*, "jeu villageois", pour désigner apparemment le même spectacle. Sur ce théâtre, voir en anglais Choondal (1978 ; 1980), et une brève notice du *Folk Arts Directory* (1978). En malayalam : Nayar (1962), Bhargavan Pilla (1979), Visvam (1979 ; 1982), Sridharan (1983).

2. Le texte a profité des remarques de L. Bansat-Boudon, C. Champion et C. Clémentin-Ojha sur une première version. Qu'elles en soient ici remerciées.

3. Sur ces Maisons, cf. Tarabout 1986 ; 1991.

4. Sur ce dieu, connu également sous le nom de *vēṭṭakkorumakan* ("Un fils pour la chasse"), voir Venkitasubramonia Iyer 1977.

5. Ce type de "dances en rond" se retrouve dans toute la moitié sud du Kérala, sous le même nom ou sous celui de "jeu en sautant" (*caviṭṭu kaḷi*), parmi différentes castes hindoues et parmi les chrétiens. Les dances peuvent être exécutées séparément ou, comme ici, en première partie d'un spectacle plus développé.

6. Ce type de farces est répandu dans l'ensemble du centre du Kérala, et parmi différentes castes de plus bas statut que les Nayars -le spectacle change alors de nom. Plus au sud, dans le Travancore, une suite de dances masquées, la "formation de bataille" (*paṭayani*), intégrait autrefois, dit-on, des séquences similaires, et dans la même région le théâtre *kākkāriśī nāṭakam* est d'inspiration et de formule comparables.

7. La compétition théâtrale qui a lieu à Pallassena est au noeud de deux traditions. Celle, pan-indienne, des compétitions littéraires entre érudits (Gode 1971 ; Pisharoti 1973 ; Sankunni Menon 1979) ou des compétitions théâtrales entre troupes différentes (Bush Ashton & Christie 1977 ; Frasca 1990 ; voir également la vogue actuelle des concours universitaires théâtraux au Kérala) ; et celle, plus particulière au Kérala, d'un certain factionnalisme rituel qui se réalise de diverse façon, notamment lors des fêtes de temple : luttes à la main ou avec des bâtons, compétitions de processions, de feux d'artifice, d'orchestres (Tarabout 1986 ; 1993).

8. Les saynètes présentées lors de cette nuit sont identiques à celle du *kaṇṇyār kaḷi* décrit, mais en moindre nombre et sans reproduire ni le choix ni la séquence de la 4^{ème} nuit à Pallassana.

9. Thurston & Rangachari 1909 : V-304, 346 ; VII-315 à 321 (ne pas confondre avec la tribu décrite en IV-452sq).

10. Gough 1955 : 75. Sur le temple et le pèlerinage, cf. Induchudan 1969. Dans le même ordre d'idées, une parodie de consultation astrologique émaillée d'allusions obscènes se déroule lors d'une fête au pied d'une statue de *māṇṇatti*, dans le sanctuaire de la Déesse à Chittur.

/p.364/

11. Une association qui a ses antécédents antiques ! Un texte védique précise ainsi l'insulte qui doit être adressée à une prostituée au cours du rituel du Mahavrata (Gonda 1961 : 80) : "shame upon you ! depraved one ! harlot ! who washes off the village community, who washes off man's member !".

12. "Pères" : *accanmār*, forme d'adresse à la fois familière et respectueuse envers des gens de caste supérieure. Le bouffon, qui est leur médiateur, appelle en revanche la Blanchisseuse -et les membres des castes inférieures- "mon enfant".

13. *Avasaram*. Peut se comprendre aussi comme "besoin". Jeu de mot avec *vastram*, tissu, habit.

14. Coucheries /couchages : tentative de rendre un jeu de mots entre ce que dit le bouffon, *peḷappu*, qui peut se comprendre "adultère", et la correction apportée par son compagnon, *putappu*, "couverture".

15. Littéralement "grand-mère", mais dans un sens affectueux pour désigner la compagne.

16. Littéralement "sa hutte", ici dans un sens équivoque.

17. Le *muṇṭu* est une pièce de coton blanc, souvent à bordure colorée, drapée autour de la taille ; c'est le vêtement habituel traditionnel des hommes et des femmes, ici un élément essentiel du double langage de la farce.

18. "Clan" traduit ici *kulam*, qui peut être aussi le lignage.

19. *Cōppan* (féminin *cōppatti*, plus loin dans le texte) est une des quatre divisions endogames des Mannan dans la proche région du Valluvanad (Thurston & Rangachari 1909 : VII-318). *Nācakōppan* signifie littéralement le *cōppan* "céleste".

20. Kakkan, protagoniste principal du *kākkāriśī nāṭakam*, est un homme de la forêt, identifié à Siva, en dispute incessante avec son épouse.

21. "Vision" bénéfique que le dévôt a de la divinité, et où il est vu par celle-ci.

22. *Bharaṇi*, l'une des 27 maisons lunaires (*nakṣatram*), marque ici le dernier jour du pèlerinage.

- ²³. *Kāyal* : lagunes ou canaux de la zone littorale, qui forment tout un réseau diverticulé (anglais "backwaters").
- ²⁴. Il existe plusieurs étangs dits "de sang" au Kérala, mais il est difficile de voir, dans l'état actuel de la documentation, quel est l'endroit évoqué à Kodungallur.
- ²⁵. Un nom de la déesse, littéralement "Cause ultime".
- ²⁶. "Maître, Seigneur", titre et terme d'adresse des notables Nayars et des princes -comme de plusieurs divinités.
- ²⁷. C'est-à-dire "jusqu'à ma mort".
- ²⁸. La scène (*kailaśoddharaṇam*, dans l'acte *torāṇayuddham* de la pièce *abhṣsekanāṭakam* attribuée à Bhasa) est décrite par Ravana, qui vante ses propres exploits. Il a notamment, dit-il, réconcilié le couple divin en faisant trembler sur ses bases le mont Kailasa, leur demeure : Parvati, épouvantée, en oublie sa colère due à la présence de Ganga dans les cheveux de Siva, et court se réfugier dans les bras de son divin époux.
- ²⁹. La scène similaire en *kathakaḷi* (qui fait alors partie de *bālivijayam* de Kallur Namputiripad) est traitée dans un style déjà moins hiératique en accord avec la nature de ce théâtre, intermédiaire entre le *kūṭiyāṭṭam* -réservé à une élite sanskritiste- et le théâtre populaire.
- ³⁰. Affirmation "politique", si l'on veut, à rapprocher de la formule d'Appadurai, Korom et Mills (1991 : 23) : "This politics is not the politics of blood and glory, but it is no less political for being about selves, about narrative strategies, and about the fictionnal realities and the realities engendered by fiction".

/p.365/

Bibliographie

- ***, 1978. *Folk Arts Directory / Nāṭōṭi drśyakālasūcika* [compilation bilingue, anglais-malayalam]. Trichur, Kerala Sangeetha Nataka Akademi.
- APPADURAI, A., KOROM, F.J., & MILLS, M.A., 1991. Introduction, in APPADURAI, KOROM & MILLS, eds., *Gender, Genre, and Power in South Asian Expressive Traditions*, University of Pennsylvania Press, pp. 3-29.
- BHARGAVAN PILLA, G., 1979. *Porāṭṭunāṭakavum marṛum*. Kottayam, NBS.
- BUSH ASHTON, M., & CHRISTIE, B., 1977. *Yakṣagāna. A Dance Drama of India*. New Delhi, Abhinav Publications.
- CHOONDAL, C., 1978. *Studies in Folklore of Kerala*. Trivandrum, College Book House.
- , 1980. *Kerala Folk Literature*. Trichur, Kerala Folklore Academy.
- FRASCA, R.A., 1990. *The Theater of the Mahābhārata. Terukkūttu Performances in South India*. Honolulu, University of Hawaii Press.
- GODE, P.K., 1957. The History of the Art of Capping Verses. *Dr. S.K. Belvakar Felicitation Volume*, Bénarès, pp. 169-174.
- GONDA, J., 1961. Ascetics and Courtesans. *The Adyar Library Bull.*, XXV, pp. 78-102.
- GOUGH, E.K., 1955. Female Initiation Rites on the Malabar Coast. *J. of the Royal Anthr. Inst.*, 85, pp. 45-80.
- INDUCHUDAN, V.T., 1969. *The Secret Chamber. A Historical, Anthropological & Philosophical Study of the Kodungallur Temple*. Trichur, Cochin Devaswom Board.
- KRISHNA IYER, K.V., 1975 (ca 1943). The Venganad Nampitis. *Bull. Rama Varma Research Inst.*, X-1, pp. 41-56.
- NAYAR, S.K., 1962 (1955). *Kēraḷattile nāṭōṭi nāṭakaṇṇal*. Madras University.
- PISHAROTI, K.R., 1973. Vikrama the Great of Calicut. *Bull. of the Rama Varma Research Inst.*, IX-1, pp. 19-44.
- RENOU, L., 1978. *L'Inde fondamentale*. Paris, Hermann.
- SANKUNNY MENON, T., 1979. Akshara Slokam : A Traditional Literary Entertainment of Kerala. *Malayalam Literary Survey*, III-3, pp. 79-83.
- SRIDHARAN, I., 1983. Pālakkāṭu jillayile raṇṭu grāmiṇa kalārūpaṇṇal. *Nāṭōṭikalōlsavam*, 25.12.1983.
- TARABOUT, G., 1986. *Sacrifier et donner à voir en pays malabar. Les fêtes de temple au Kérala (Inde du Sud) : étude anthropologique*. Paris, EFEO.

- , 1991. Au "royaume" des brahmanes, les guerriers sont rois. Souveraineté, pouvoir et statut au Kérala. In H. STERN & J. POUCHEPADASS, eds., *De la royauté à l'Etat. Anthropologie et histoire du politique dans le monde indien*, Paris, EHESS (Purusartha 13), pp. 75-122.
- , 1993. Ritual Rivalry in Kerala. In H. BRÜCKNER, L. LUTZE, & A. MALIK, eds., *Flags of Fame. Studies in South Asian Folk Culture*, New Delhi, Manohar.
- THURSTON, E., & RANGACHARI, K., 1909. *Castes and Tribes of Southern India* (7 vols). Madras, Government Press.
- VENKITASUBRAMONIA IYER, S., 1977. *Religion, Art and Culture*. Trivandrum, College Book House.
- VISVAM, K, 1979. *Porāṭṭukaḷi*. Trivandrum, Kerala Grandhasala Sahakarana Samghom Ltd.
- , 1982. Kaṇiyārkaḷi pāṭṭukaḷ. *Kēḷi*, 135, pp. 9-12 & 19.

/p.366/ [résumé/abstract, non reproduits]