



HAL
open science

La mise en scène des rituels

François Picard

► **To cite this version:**

François Picard. La mise en scène des rituels. *L'Ethnographie : création, pratiques, publics*, 2006, 3, pp.59-71. halshs-00578342

HAL Id: halshs-00578342

<https://shs.hal.science/halshs-00578342v1>

Submitted on 19 Mar 2011

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.

La mise en scène des rituels

François Picard, « La mise en scène des rituels », *L'Ethnographie*, éditions L'Entretemps, 2006, n°3, p. 59-71

Ma pratique de directeur artistique, dont la tâche consiste à faire tenir dans le cadre de la représentation en tournée sur des scènes occidentales des activités organisées dans des contextes culturels différents, en l'occurrence asiatiques, m'a conduit à élaborer une éthique, une herméneutique, une pragmatique, et jusqu'à une heuristique, en attendant une épistémologie que voici, de la mise en scène, bref, à me poser et à me laisser poser des questions.

Mon travail d'anthropologue du rituel, initié par l'étude des musiques des rituels du taoïsme et du bouddhisme chinois, puis mes responsabilités de directeur de recherches m'ont amené à formuler ces questions et à trouver, souvent ailleurs qu'en moi-même, des éléments de réponse. Il se trouve que ces éléments de réponse, qui empruntent aux savoirs théâtraux autant qu'à l'ethnologie, fonctionnent bien dans le cadre, pragmatique, du transfert sur la scène de danses ou de musiques tirées de leurs contextes rituels. Grâce à Henri Lecomte, le spécialiste des musiques des petits peuples de Sibérie, grâce à Apollinaire Anakesa et à sa connaissance interne profonde de l'Afrique Noire, grâce à Jérôme Cler et son exceptionnelle sensibilité qui n'est pas qu'artistique et à mes étudiants qui étudient le culte de possession *hầu bóng* du Nord Vietnam pour Lê Yilinh, les rapports entre musique et sur-nature pour Cécile Delétré, la mise en scène de la *hadra* à Tunis pour Latifa Tekaya, les Gnawas pour Marc Hanifi, le *zâr* égyptien pour Saja Harfouche et tous les autres qui ont bien voulu suivre les élucubrations dispensées dans mon cours de DEA « Liturgique et para-liturgique », j'ai pu oser espérer que le temps était venu d'oser la rencontre avec les ethnologues d'aujourd'hui spécialistes de la possession et du chamanisme.

L'occasion nous a été donnée par le questionnement de professionnels du spectacle¹ se faisant le relais de ce qu'ils ressentaient comme une demande du public de plus de spectacles venus d'ailleurs, extra-européens, c'est-à-dire plus de traditionnel, c'est-à-dire plus de spirituel.

Jean-Luc Larguier, producteur de tournées, et en particulier de celles dont j'avais été le directeur artistique, et directeur de l'Institut Français de Tanger, se fit l'écho de cette demande : à nous, ethnologues, musicologues, spécialistes de la scène et du rituel, de débattre de cette question, ce que nous fîmes en juin 2001 à Tanger. L'enjeu pour toute la délégation du groupe de recherche en ethnomusicologie de Paris-Sorbonne (Cler, Lecomte, Anakesa, Tekaya, Hanifi, Ledru, Harfouche, Anoha et moi-même) était moins de trouver des recettes que de se confronter avec Roberte Hamayon et Bertrand Hell, dont nous admirions tant les savoirs que la maîtrise de la langue et du vocabulaire d'une spécialité qui n'est pas tout à fait la nôtre.

Disons tout de suite que nous n'avons pas abordé directement la question posée par le public telle que formulée par les programmateurs, en particulier par ce que finalement ils firent défaut. Significativement, étaient présents les vrais professionnels de la mise en spectacle de pratiques spectaculaires liées aux rituels – Jean-Luc Larguier (Jardin des poiriers), Chérif Khaznadar, Pierre Bois (Maison des Cultures du Monde) et Laurent Aubert (Ateliers d'Ethnomusicologie de Genève), qu'on ne saurait évidemment mettre au rang des naïfs. Pour l'ethnologue attentif au débat sur les arts primitifs que je suis, cette question en forme d'équation {extra-européen = traditionnel = spirituel} appelle deux remarques, à la fois

¹ La réunion préparatoire à Tanger le 16 décembre 2000 rassemblait, outre Jean-Luc Larguier et moi-même, représentant l'UFR de Musique et Musicologie de l'université Paris-Sorbonne : Claude Patriat, professeur et directeur de l'IUP de management culturel Denis-Diderot de l'université de Franche-Comté à Dijon ; Philippe Gouttes, de l'association Zone France ; Chérif Khaznadar et Pierre Bois, de la Maison des Cultures du Monde.

scientifiques et politiques : premièrement elle se situe un peu trop du côté de ceux qui dénie aux cultures non-européennes les notions mêmes d'histoire et d'art ; d'autre part, elle relève du pur et vrai fétichisme, le seul qu'il m'ait été donné de rencontrer, qui consiste à croire qu'en s'appropriant, ici par l'audition et la vue, les formes spectaculaires de l'Autre (l'Extra-Européen traditionnel et spirituel) le spectateur occidental pourra s'incorporer son spirituel, voire son esprit. Il y a de la magie là-dedans, du cannibalisme. Il y a aussi une immense confusion, qui est au cœur du vrai débat, à propos de l'efficacité du rituel. Il se trouve tout simplement, et c'est mon expérience vécue avec les maîtres taoïstes et les moines danseurs du Tibet, que les choses sont beaucoup plus simples, mais que, comme beaucoup de la tradition, elles ne sont dites qu'à celui qui sait déjà : une statue n'est fétiche que durant le temps où elle est consacrée ; il n'existe ni en droit ni en fait un moyen pour un observateur de savoir si celui qui montre les traits de la possession, de l'extase, etc., est ou non un simulateur ; dans la plupart des cultures, la tradition impose même une forme d'oubli qui fait que celui même qui a été en transe ne sait pas s'il l'a été. Ou pour reprendre les paroles de Bertrand Hell, la question du rituel est celle de l'efficacité thérapeutique, non de l'authenticité.

« Nombre d'ethnologues ont été conduits à poser le problème de la "sincérité" de l'adepte. Celui-ci est-il "un acteur qui récite son rôle" ? s'interroge Alfred Métraux, tandis que Miche Leiris estime qu'il faut déjà avoir l'idée d'être possédé pour être possédé. Traiter de la dimension théâtrale des cultes ne condamne pas pour autant au "médiocre intellectualisme" fustigé par Jean Duvignaud, cette analyse qui artificiellement sépare mensonge et vérité. Eveiller l'image d'une "comédie rituelle" à propos du vaudou haïtien ou de la *lila* des Gnawa ne débouche pas inéluctablement sur le constat de la simulation, de la duperie. »²

En intitulant ce colloque, qui s'est tenu du 1^{er} au 4 juin 2001, « Tarab. les rapports entre spiritualité, tradition et création dans le spectacle traditionnel », nous avons voulu mettre l'accent sur cette magnifique pratique que le monde arabo-musulman a su seul nommer, celle de l'écoute active, le *sama*³, que pour des raisons de stratégie (le terme connote trop, paraît-il, l'islam) nous n'avons pas pu nommer, le remplaçant par non plus la stratégie d'écoute, mais le but recherché, l'extase, *tarab*, en français (pour ceux qui vivent le flamenco) *duende*.

A propos de *performance*

Je n'emploierai pas la terme de *performance* pour trois raisons :

Pour ma génération, qui a connu le happening, action théâtrale entreprise par des plasticiens, et pour reprendre les termes mêmes de Daniel Charles : « ce vocable [*performance*] s'applique à toute manifestation artistique dans laquelle l'acte ou le geste de l'exécution a une valeur pour lui-même et donne lieu à une appréciation esthétique distincte. »⁴

Ce terme est un emprunt récent à l'anglais, auquel le français avait déjà emprunté un terme exactement homographe, mais de sens différent, et signifiant : record, résultat sportif. Lecteur attentif de *L'homme sans qualité*, je ne saurais oublier que le [anti]-héros de ce roman choisit ce qualificatif auto-dépréciatif après avoir entendu dire d'un cheval de course qu'il était « génial ». C'est exactement ce que m'évoque le mot français "performance".

Les *performance studies* s'appuient sur les travaux fondateurs de Tambiah et Turner, dont j'ai plusieurs raisons de réfuter l'*autorictas*.

1. Tambiah emploie *performance* dans trois sens :

² Bertrand Hell, *Possession & Chamanisme. Les maîtres du désordre*, Paris, Flammarion, 1999, p. 196.

³ Jean Duvignaud, *Musique et extase. L'audition spirituelle dans la tradition soufie*, Paris, Albin Michel, 1988.

⁴ Daniel Charles, « Esthétiques de la performance », *Symposion, Les enjeux*, t. 1, Paris, Encyclopædia Universalis, 1990, pp. 491-505.

au sens austinien⁵ de performatif, quand dire quelque chose c'est le faire par acte conventionnel ; dans le sens très différent d'une représentation théâtrale (*a staged performance*) qui utilise divers moyens grâce auxquels les participants ressentent intensément l'événement ; dans le sens enfin de valeurs lexicales attachées aux acteurs d'une manifestation et impliquées par eux.⁶

- La référence à Austin est illicite, puisque le philosophe prématurément disparu qui a défini les paroles performatives a lui-même détruit ultérieurement son travail en s'apercevant qu'il avait dit une banalité, disons une tautologie. Dans le cas qui nous occupe, il faut mieux parler tout simplement de rite.
- Trois sens pour un nouveau terme par ailleurs déjà amphibologique, c'est un peu trop, et très flou.
- Les *performance studies* ont pour objet (ou pour méthode, on ne sait pas trop) d'unifier l'étude de l'acteur et de l'officiant du rituel. Je suis d'accord avec le programme.

2. Turner⁷ a élaboré sa notoriété non tant sur ses travaux de terrain et leur analyse que comme pourfendeur d'une école, celle de l'analyse du rituel⁸, dont je suis l'héritier à travers mon maître Kristofer Schipper, et dont nous verrons qu'un autre des grands représentants, Michel Strickmann, a écrit des choses particulièrement pertinentes pour notre question.

L'emploi du terme "performance" en français pour désigner la représentation en particulier théâtrale s'appuie trop souvent sur un rejet, inacceptable pour quelqu'un comme moi qui ai été clown, de la dignité de l'acteur, et sur une mauvaise interprétation étymologique du terme "représentation" : on croit qu'on re-présente comme si on présentait à nouveau, comme si on ne faisait que répéter ce qui avait été prévu en répétition. Or

1. Le préfixe "re" du terme "représentation" ne marque pas la répétition, mais l'intensification.
2. Et les termes "représentation" et "action" disent bien ce qu'ils ont à dire, et que je sais, et que les acteurs, et les prêtres, et les maîtres du rituel savent : que la représentation fait vraiment advenir, que le pain se transforme en présence réelle par la consécration, que le vrai nom liturgique de la messe est *actio*⁹, que l'acteur accomplit (c'est d'ailleurs tout simplement ce que dit le terme anglais "*perform*") une action réelle, non la présentation à distance de quelque chose qui existerait ailleurs. Mais comme dans les vraies traditions, les mots sont déjà là pour le dire, mais ils ne sont entendus que par ceux qui savent déjà.

Rituel et théâtre (intermède théorique)

Ce n'est peut-être ni le lieu ni le temps d'aborder les réponses définitives aux questions des rapports entre mythe et rites, rituel et théâtre, art et religion. Notons ici les étapes de la

⁵ John Langshaw Austin (1911-1960), représentant de la philosophie analytique dite "philosophie du langage ordinaire" caractéristique de l'école d'Oxford. Auteur de *How Do Things with Words*, Oxford, 1962, trad. fr. *Quand dire, c'est faire*, Paris, 1972.

⁶ Stanley Tambiah, « A Performative Approach to Ritual », in Stanley Tambiah, ed., *Culture, Thought, and Social Action*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1985, p. 128. La traduction est de moi.

⁷ Victor Turner, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.

⁸ Id., *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine Press, 1969.

⁹ Aimé Georges Martimort, *L'Eglise en prière*, vol. 1 « Principes de la liturgie », première édition 1961, nouvelle édition, Paris, Desclée, 1983, p. 24.

réflexion : Mallarmé¹⁰, Marcel Mauss¹¹, André Schaeffner¹², Michel Cartry¹³, pour aller directement à notre sujet, non sans un détour par le bouddhisme chinois :

Le [Shuilu, rituel de l'Eau et de la Terre] ressemble à un sermon, à une histoire, voire à une galerie d'art. On est sur une scène de théâtre total, ce qui n'est qu'une autre façon de dire qu'il s'agit d'un rituel. L'art, le théâtre, le récit, et même le sermon, sont tous soumis à la même analyse exhaustive, selon les règles de la dissection universitaire en bonne et due forme. Mais le rituel s'oppose à ce réductionnisme tatillon, s'étend bien au-delà des programmes, et, dans sa totalité, il reste curieusement plus grand que la somme de ses parties. Les pouvoirs spéciaux du temps et de l'espace, que le rituel absorbe, en sont probablement l'une des causes. Le rituel "marche" comme la cosmologie en action, c'est-à-dire devient cosmodrame.¹⁴

Danses sacrées du Tibet, une mise en scène

Comme pour l'action théâtrale, l'art, l'acteur, le jeu, la représentation, c'est avec infiniment de respect et en rendant grâce que j'emploie le terme mise en scène, dont je noterai ici aussi qu'il connote pour certains, comme les autres, le faux, le chiqué, le non-authentique.

Schéchen Rabjam Rinpotché, maître spirituel du monastère bouddhique tibétain de Schéchen en exil à Bodnath, Népal, souhaitait présenter les danses sacrées sur scène en Europe lors de tournées destinées à faire connaître et apprécier à la fois le bouddhisme et la culture tibétaine, tout en apportant des revenus au monastère. Par l'intermédiaire d'un adepte français, Jean-Pierre De Worsin, il a contacté le Théâtre de la Ville, à Paris. Thomas Erdös a conseillé de voir avec Jean-Luc Languier, avec qui j'avais déjà travaillé comme directeur artistique, et qui connaissait mon intérêt pour le bouddhisme.

Lors d'un entretien, Rabjam Rinpotché m'a donc demandé¹⁵ de diriger le passage des danses sacrées du monastère à la scène. Je me suis rendu sur place deux fois¹⁶. Ethnomusicologue et sinisant, je n'étais pas *a priori* le mieux armé. Ayant étudié puis pratiqué le théâtre, sur scène ou hors scène, pendant plus de dix ans et vécu en Asie, connaissant le bouddhisme, je n'étais pas totalement désarmé.

Dès la première vision des danses, je me suis rendu compte que les moines n'arrivaient pas à tenir leurs équilibres, ne se rappelaient pas leurs mouvements, étaient incapables de concentration. Comment était-ce possible qu'une tradition respectée et réputée dans le monde précisément pour sa maîtrise du corps et de la concentration avait pu se perdre à ce point? A moins que ce soit plutôt la situation de répétition, hors cadre temporel rituel, qui ait fait perdre tout repère. Lors d'un entretien avec Schéchen Rabjam Rinpotché, je lui fis valoir le danger extrême de montrer un tel spectacle en Occident. L'image du bouddhisme et de la culture tibétaine risquait de se voir sérieusement dévalorisée. Répondant à mes questions, il me confirma la beauté et la densité des danses lorsqu'elles étaient effectuées dans leur cadre temporel particulier, les fêtes annuelles, et leur lieu particulier, la cour du temple. C'était donc

¹⁰ Stéphane Mallarmé, « Variations sur un sujet. Offices. Catholicisme », *La Revue Blanche*, 1^{er} avril 1895, repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 393.

¹¹ Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1947, pp. 77 et 71.

¹² André Schaeffner, « Pré-théâtre », 1947-48, in *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980, pp. 11-21. Edition révisée « Rituel et pré-théâtre », in Guy Dumur, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1965, pp. 24-XX.

¹³ Michel Cartry, « Les pratiques : gestes, paroles, objets, techniques. L'Afrique noire », dans Charles Baladier, ed., *Le Grand Atlas des religions*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1990, pp. 296-298.

¹⁴ Michel Strickmann, *Mantras et mandarins, Le bouddhisme tantrique en Chine*, Paris, Gallimard, « nrf », 1996, p. 392.

¹⁵ Paris, 17 juin 1994.

¹⁶ Bodnath, Népal, 17-30 septembre 1994, 23-31 mai 1995.

là leur problème, celui que j'avais pour tâche de résoudre : hors du cadre cérémoniel, ils étaient incapables de trouver une concentration, une densité, une intention.

J'ai fait travailler sur l'ordre des séquences, leur durée, les entrées et sorties, la réduction de l'espace à des dimensions scéniques, le rapport frontal. Je suis aussi intervenu sur les costumes, les accessoires.

Surtout, j'ai apporté, par un travail physique sur l'espace, la relation à l'autre et au spectateur, la densité habitée du geste, la solution au manque de concentration.

En tant qu'ethnologue, il m'a été difficile d'abord de reconnaître mon travail comme une mise en scène. En premier lieu se posait la question éthique, la définition classique de l'ethnologue comme observateur lui interdisant d'intervenir. C'était pourtant ce que j'avais fait, et c'était cela même que l'on m'avait demandé. Les techniques et les savoirs que j'avais utilisés tenaient à la réflexion moins à mes connaissances de l'Asie et du bouddhisme qu'à mon expérience proprement théâtrale, en particulier ce cheminement qui m'avait mené jusqu'à être assistant à la mise en scène. Je devais donc reconnaître et assumer ce rôle. Mais peut-on parler véritablement de mise en scène, alors que toute la chorégraphie était traditionnelle? Oui, car les moines ne dansaient auparavant que dans le cadre du rituel. Oui, car j'avais agi exactement de cette manière dont Michel Cartry montre qu'elle est commune au metteur en scène et au devin en train de prescrire un rite :

Ce que le devin cherche, par rapport au rituel qui va se tenir, ce sont bien des conditions de lieu, de temps, d'accessoires et de décor qui, en permettant d'ôter de la vue « la nudité du lieu » naturel, va rendre possible l'émergence d'une scène où pourra se produire quelque chose. Si le devin prescrit, ce n'est ni à la manière d'un juge ni à celle d'un médecin, mais plutôt à celle du metteur en scène qui règle les rapports du visible et de l'invisible.¹⁷

On conclura avec moi que Schéchen Rabjam Rinpotché m'a placé dans le rôle du devin, rôle que l'Anthropologue équivaut à celui du metteur en scène. Outre le sens littéral, mon travail est bien celui d'une mise en scène. Il n'y a bien entendu pas eu de mise en scène au sens d'une chorégraphie. J'ai au contraire, comme le devin, respecté l'intégralité des danses telles qu'elles nous avaient été présentées, tout en discutant bien sûr de leur ordre en m'assurant qu'il ne choquait pas l'entendement ou le rituel. Classiquement, le travail s'est accompagné de répétitions, partielles ou générales, de prises de notes, de discussions, de changements, de collaboration avec les responsables du chant, de la danse, des costumes, accessoires, décors. Je suis intervenu sur le nombre de danseurs et sur des détails : les costumes de squelettes, à mon avis hideux pour un œil occidental, ont été remplacés, sur proposition de Matthieu Ricard, par les robes ornées de bandeaux que les moines mettent pour danser lors de certaines occasions ; j'ai demandé à ce que le servant du cerf, quand celui-ci se met à genou pour le sacrifice, se mette de côté et non devant, puisqu'il cachait le cerf à la vue des spectateurs. Selon la configuration des salles, les musiciens étaient situés soit sur un côté, soit derrière. Enfin, nous avons proposé la sonorisation de la voix du maître de chant, si magnifique et autrement quasi inaudible. Une part de la magie du spectacle tient à cette voix, enveloppante, d'autant plus qu'elle porte les moines eux-mêmes et les aide à se synchroniser avec ces textes – qu'ils doivent se réciter intérieurement – et à s'oublier eux-mêmes. Ce travail de préparation avec les danseurs a été suivi de la rédaction d'une conduite son minutée et d'une notice explicative de présentation du contexte, du déroulement et du contenu, notice révisée en collaboration avec Matthieu Ricard, qui agissait en tant que théologien, garant de l'orthodoxie de l'expression, alors que, soulignons-le, il était absent durant toute la durée de mon travail avec les danseurs.

¹⁷ Michel Cartry, *op. cit.*, p. 298.

La première du spectacle eut lieu à Périgueux le 14 octobre 1995. Henri Cartier-Bresson assistait à la générale. Il fut notre premier public, il y en eut bien d'autres, tout aussi émerveillés, au fil des tournées et des reprises, gens de spectacle, moines, fidèles, spectateurs, critiques, ethnologues, de Maurice Béjart à Mireille Helffer. Il ne m'appartient pas de juger le fruit de notre travail, mais je dirai simplement que le mien reposait sur une vision, un pari, basé sur ma croyance, je dirais ma foi, la plus profonde : la boîte noire d'un théâtre, le public venu pour ce rendez-vous, tapi dans l'ombre, retenant son souffle, la concentration en coulisses, l'entrée sur scène, la présence de l'acteur créent une concentration des énergies qui fait que ce qui est donné par l'acteur est rendu au centuple.

A propos du secret

Voici un extrait du texte de présentation de la danse du cerf *Shawa* que j'ai écrit d'après les informations fournies par Rabjam Rinpotché :

Shawa ("Le cerf"). Plus que toute autre, cette danse laisse voir les différents niveaux auxquels on peut interpréter un élément du bouddhisme tantrique :

Extérieurement, il s'agit de la destruction des forces négatives. A ce niveau sont rattachées les histoires et paraboles, telle celle du moine dansant, porteur d'un masque de cerf, qui neutralisa le mauvais roi qui avait persécuté le bouddhisme et libéra son esprit, ou encore la vision par Gourou Padmasambhava de l'esprit du dieu du vent monté sur un cerf qui ravissait l'esprit des gens et les distrayait de l'objet de leur concentration. Gourou Padmasambhava réduisit cet esprit à sa merci, monta le cerf et lui fit promettre de protéger les êtres en anéantissant les forces du mal, cristallisation de l'ignorance.

Intérieurement, ce mauvais esprit n'est autre que notre Ego, notre attachement au monde, qu'il faut détruire.

Secrètement, il n'y a pas d'Ego ni de mal, il n'y a jamais eu que l'illusion qui fait prendre pour un serpent une simple corde entrevue dans la pénombre.

J'ai souligné les passages supprimés par Matthieu Ricard. Je voudrais insister sur le fait que cette interprétation m'avait été pourtant donnée personnellement par Rabjam Rinpotché lui-même, lors de notre entretien du 23 septembre 1994. Pour Matthieu Ricard, le problème du secret, et donc de l'éventuelle profanation, ne résidait pas dans les danses elles-mêmes, mais dans leur interprétation. Dans la conception tantrique, on montre et on explique le niveau 1, exotérique, celui de la symbolique. Un adepte fidèle aura connaissance du niveau 2, ésotérique. Seul un lama a accès au niveau 3, secret. Comme le dit Rabjam Rinpotché, selon le Vajrayāna – qu'il tient pour distinct du Mahāyāna – « le Buddha n'a pas enseigné à tous ». Le Buddha lui-même a théorisé la distinction entre

discours mondain

discours selon les auditeurs

discours thérapeutique

discours selon le sens fondamental, la vérité première, i. e. l'éveil

Il me paraissait intéressant d'évoquer le processus de signification, externe, interne et secret, qui explique que les danses sacrées ne sont pas – ou plutôt ne sont pas seulement – magiques : ce n'est pas le geste de tuer une effigie qui libère du mal ou de l'ego, mais la méditation active. Matthieu Ricard a jugé, comme le Buddha l'avait fait, que le discours devait être adapté à la connaissance selon les auditeurs, et il a jugé que dans le cadre d'un théâtre seul le discours mondain convenait.

Pourtant, la connaissance de l'existence si bien cachée de trois niveaux d'interprétation (le nombre même est secret, puisque mentionner « trois » signifierait pour un adepte non initié au troisième niveau qu'il en reste un caché) est accessible de manière légitime. En effet, le bouddhisme Mahāyāna fait un devoir de propager la parole du Buddha. Il distingue ainsi :

connaissance par audition (*wenhui* 聞慧)

connaissance par la raison (*sihui* 思慧)

connaissance par la méditation (*xiuhui* 修慧)

Je ne prétends pas avoir acquis cette dernière ; en revanche, j'ai eu accès de manière légitime aux deux premières, en particulier à travers les enseignements à l'École Pratique des Hautes Études, section des Sciences religieuses (EPHE V) de Hubert Durt, « Aux origines du Mahāyāna », mai 1989, Michel Strickmann, « L'icône animée », mai 1990, et Jean-Noël Robert, « Lectures du *Kongō beiron*¹⁸ selon l'école Tendai 天台 », 1994-1995. En voici un résumé. Tous les textes de référence sont accessibles au moins dans l'édition sino-japonaise du *Taishō Tripitaka* et sur Internet.

Quatre niveaux d'interprétation

Il existe non seulement trois, mais quatre niveaux d'interprétation : principal (*li* 理) ; phénoménal (*shì* 實) ; réel (*shì* 事) ; circonstanciel (*quan* 權). Voici l'exposé de l'origine des quatre doctrines. Cinq périodes d'enseignement divisent la vie du Buddha :

- Avatamsakasūtra *Sūtra de la guirlande de fleurs* (*Huayan jing* 華嚴經) T. IX, 278. Lorsqu'il a obtenu l'éveil et ébranlé la roue de la Loi, le Buddha est un corps de loi. Il donna tel quel le contenu de son éveil à une assemblée, mais les gens demeurèrent sourds et muets. Il divisa donc son enseignement selon les quatre doctrines (*sijiao* 四教) disponibles selon le contenu :

1. *zang* 藏 Tripitaka : Hināyāna, basé sur les *āgama* (Ahan 阿含)

2. *tong* 通 Vimalakirtinirdeśa (*Weimo jing* 維摩經) T. XIV, 474 : enseignement commun aux Bodhisattva et aux auditeurs : Hināyāna

3. *bie* 別 doctrines séparées, particulières aux Bodhisattva : Mahāyāna

- Prajñā pāramitā qui n'est pas le nom d'un *sūtra*, mais d'une famille de textes (T. V-VIII), dont le plus court est le *Sūtra du cœur* (Prajñā pāramitāhṛdaya sūtra *Xinjing* 般若心經 T. VIII, 251), partie de la Leçon du matin.

4. *yuan* 圓 doctrine parfaite, basée sur :

- Saddharmapuṇḍarīka sūtra *Sūtra du Lotus* (*Miaofa lianhua jing* 妙法蓮花經) T. IX, 262

- Mahāparinirvāṇa sūtra (*Banniyuan jing* 般泥洹經 T. I, 5, 6, *Da Banniepan jing* 大般涅槃經), T. I, 7, T. XII, 374, 375

A propos du secret (pour en finir)

Certains connaisseurs des danses dans leur contexte rituel ont été surpris de la qualité artistique, émotionnelle voire spirituelle dégagée lors des spectacles par les moines dansant. J'ai moi-même été ravi d'apprendre qu'à leur retour, lorsqu'à l'occasion des fêtes annuelles ils dansèrent dans la cour de leur temple, à Schéchen, le public tibétain local fut surpris par la qualité nouvelle de leur prestation. J'ai été admiratif lorsque, lors d'une deuxième tournée, bien que nombre de danseurs avaient été remplacés, aucun des défauts de concentration, de mémoire et d'équilibre que j'avais pu constater avant de travailler avec les premiers n'apparaissait. Ils avaient été capables de transmettre ce que je leur avais donné, et qui ne m'appartient plus. Il est temps, puisque le rideau va tomber et qu'il a été question de secret, et non seulement ici mais à Tanger avec Bertrand Hell, de révéler le mien : il est pénible physiquement et mortellement ennuyeux d'être astreint à répéter et répéter des danses, fussent-elles sacrées, hors contexte. Il existe un cheminement de l'intérieur vers l'extérieur et retour qui passe par l'autre, autre danseur, metteur en scène (le « regard extérieur »), public, qui rend le mouvement facile, la mémoire vive, il existe un point d'équilibre dans l'espace où le corps devient léger. Celui qui l'a trouvé une fois en lui peut le retrouver, et la paresse naturelle et la peur de la souffrance et de l'ennui l'y poussent. Je l'ai appris à Vincennes d'Alain Schons, Albert Vander, Fanette Vendeville et Serge Ouaknine, qui l'avait appris de Grotowski, qui l'avait appris du dalaï-lama.

¹⁸ *Jingang pilun / Kongō beiron* 金剛鉈論 (Disputation du scalpel adamantin).

Rituel et théâtre (pour en finir)

Laissons à Matthieu Ricard la parole de conclusion :¹⁹

« Lorsque les moines de Schéchen furent invités à faire une première tournée en France en 1995, l'abbé du monastère, qui accompagnait la troupe, s'était interrogé sur l'opportunité de présenter ces danses en Occident. Or, dès le premier spectacle, il a été évident qu'elles n'apparaissaient pas comme un spectacle folklorique, mais comme un raccourci saisissant qui possédait tout la force et l'essence du *tcham* authentique.

« Où est le sacré d'une telle représentation? Il est avant tout un état d'esprit.

« Il n'y a pas de discontinuité entre la contemplation de l'absolu et la méditation, entre la méditation et le rituel, entre le rituel et la danse. »

¹⁹Matthieu Ricard, *Moines danseurs du Tibet*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 120-121.