

L'art et la manière. Le Tirayāṭṭam, un rituel spectaculaire du Kerala

Laurent AUBERT*

Au Kerala comme dans le reste de l'Inde, l'usage en ce qui concerne les arts de la scène (essentiellement la danse, le théâtre et la musique) est de distinguer les genres dits « classiques » (*śāstriya*) de ceux qui sont considérés comme non classiques¹. Cette dichotomie est notamment appuyée par le fait que la pratique des premiers repose sur une littérature théorique, dont les nombreux traités (*śāstra*) font encore autorité, même si les liens entre théorie ancienne et pratique contemporaine sont parfois quelque peu distendus. Très codifiées, ces expressions classiques font l'objet d'une transmission rigoureuse de maître à disciple – qui s'exerce traditionnellement au sein de familles d'artistes, et aujourd'hui souvent dans le cadre d'institutions académiques. Pratiqués par des artistes professionnels au statut social relativement élevé, ces arts ont longtemps été soutenus par les autorités religieuses et les pouvoirs politiques – en particulier féodaux – liés à l'ancien régime. Il en va ainsi, au Kerala, des théâtres Kūṭiyāṭṭam, Kṛṣṇanāṭṭam et Kathakalī, de la danse Mōhiniāṭṭam, du chant Sōpana Saṃgītam, ou encore de la musique carnatique (*karnataka saṃgītam*), commune à l'ensemble de l'Inde du Sud.

La seconde de ces catégories, beaucoup plus hétéroclite et évidemment moins prestigieuse, regroupe notamment les différentes formes de la musique, de la danse et du théâtre dits « populaires » (*dēśī*, litt. « régional », vernaculaire), ainsi que de nombreuses expressions scéniques à caractère essentiellement rituel (*anuṣṭhāna-kala*). Apanage d'officiants de condition modeste exerçant leur art en milieu rural, ces dernières sont pour la plupart pratiquées dans l'enceinte de temples non brahmaniques, et leurs destinataires sont des villageois, majoritairement issus de communautés d'agriculteurs et d'artisans.

* Docteur en anthropologie et directeur des Ateliers d'ethnomusicologie de Genève.

¹ Il existe une abondante littérature sur cette question et notamment sur la pertinence de la distinction classique/populaire (voir notamment Bor, 1988 ; Booth & Kuhn, 1990 ; Neuman, 1990 ; Groesbeck, 1999 ; Guillebaud, 2004).

Il en va ainsi des grands rituels dansés du Kerala tels que le Teyyam, le Tīṛayāṭṭam, le Muṭiyēṭtu, le Paṭayaṇi ou le Bhūtanam Tīṛayum². Ces événements spectaculaires réunissent périodiquement les habitants d'un village, voire la population d'une région entière, en quel cas il n'est pas rare que l'assistance se compte en dizaines de milliers de personnes. La composante centrale de ces festivités est certes le rituel en soi, dont l'importance religieuse et les convictions qui lui sont attachées suffisent à justifier tous les débordements de nature plus festive qu'ils peuvent susciter. Mais la dimension économique n'en est pas pour autant absente, et elle implique de la part des commanditaires la mise en place de stratégies permettant d'attirer les différentes catégories de la population – et en particulier de la jeunesse – en s'assurant que chacune y trouve son compte.

En effet, si ces grandes cérémonies attirent toujours une large population, c'est non seulement en raison de la bénédiction censée en émaner pour chacun, mais aussi parce qu'elles constituent des occasions de rencontres et des espaces de liberté particulièrement appréciés, et qu'elles contribuent ainsi à resserrer périodiquement les liens sociaux et, de manière générale, le sentiment d'appartenance des différentes collectivités qui y participent.

1. Du mythe au rituel

L'agencement de chacun de ces rituels est toujours très complexe ; ils comportent une telle profusion de phases et d'événements, souvent simultanés, qu'il est difficile d'en rendre compte de façon à la fois précise et intelligible. Mais le désordre n'est qu'apparent : chaque geste d'un danseur, chaque déplacement d'un officiant, chaque rythme d'un tambour est une donnée constitutive, indispensable – ou en tout cas jugée telle – à leur bon déroulement. Selon une croyance souvent exprimée, en supprimer ou modifier quoi que ce soit risquerait de détruire la cohérence de l'ensemble et, par conséquent, d'en amoindrir, voire d'en annihiler les résultats escomptés. De même, le plus infime détail de la coiffe, du costume, du maquillage ou des attributs d'un danseur est porteur d'une signification propre, qui trouve sa place dans ce diagramme sacré que constitue le corps du danseur temporairement divinisé. Les variantes ou les adaptations sont certes possibles – et elles sont de fait fréquentes – mais seulement dans les limites imposées par la symbolique et la fonction de chaque personnage au sein du rituel, dont le respect des codes contribue à garantir son efficacité.

Il existe cependant des différences, bien réelles et même souvent importantes, entre ces divers rituels : ils ne se déroulent pas dans les mêmes lieux ; les sanctuaires qui en sont le théâtre n'appartiennent pas à la même communauté ; leurs officiants sont issus de castes différentes ; ce ne sont pas les mêmes divinités ni les mêmes mythes qui y sont représentés. Chacune de ces célébrations fonctionne ainsi de manière autonome ; elle comporte son organisation propre, ses spécialistes et ses destinataires privilégiés, ce qui explique qu'elles aient pu coexister pendant des siècles sur un territoire somme toute restreint, et ceci dans une relative méconnaissance mutuelle, pour ne pas dire dans une certaine indifférence réciproque.

² Pour une étude comparative de ces rituels dansés, voir notamment Tarabout 1986 et Aubert 2004.

Au delà de la diversité de leur perspective et de leur organisation, les rituels spectaculaires du Kerala procèdent cependant tous d'une logique commune. En effet, ils reposent tous sur ce qu'on peut appeler une forme de « conscience mythique » et sur la conviction que le rituel en tant que sacrifice a le pouvoir d'infléchir la volonté des dieux, des héros et des ancêtres auxquels il s'adresse. En d'autres termes, par le rituel, les humains peuvent agir sur leur destinée individuelle, sur celle de la collectivité à laquelle ils appartiennent et, en définitive, sur l'ordre du monde.

2. La danse de la splendeur

Nous allons maintenant examiner de plus près une de ces traditions rituelles du Kerala, celle du *Tirayāṭṭam*, qui n'a, à ce jour, jamais retenu l'attention des chercheurs. Célébré annuellement en différentes localités des districts de Kozhikode et de Malappuram, dans le centre-nord du Kerala, le *Tirayāṭṭam* est proche à certains égards du *Teyyam* (Kurup, 1986), qu'on rencontre plus au nord dans les districts de Kannur et de Kasaragod. Il est axé sur le culte d'un certain nombre de déités tant masculines – assimilées au dieu Śiva – que féminines – émanations de la déesse Bhagavati-Bhadrakālī – ainsi que sur la vénération des ancêtres (*kāraṇavan*), considérés comme transmetteurs de la connaissance, intercesseurs et protecteurs de leur lignage (*saṁgham*).



Phot. 1 : *Kūṭi-tīra*, incarnation double d'un ancêtre dans le *Tirayāṭṭam*

Lors de ce rituel spectaculaire, les dieux et les ancêtres sont invités à se manifester sur terre, incarnés par des danseurs dont les magnifiques costumes, les maquillages et les attributs sont censés évoquer leur puissance. Rythmées au son du hautbois (*kuṛuṁkuzhal*), des tambours (*ceṇṇa*) et des cymbales (*iḷattālam*), leurs évolutions

constituent l'événement central de cette grande cérémonie, dont les nombreuses autres phases – processions, offrandes, sacrifices sanglants, séances de possession... – contribuent à son efficacité. Le sacré n'excluant pas le plaisir, ces séquences sont entrecoupées d'interludes récréatifs, destinés à « rafraîchir l'atmosphère » et à réjouir l'assistance, y compris les dieux, qui passent pour en être friands. Animé par la présence de bouffons, de bateleurs et d'acrobates, le *Tirayāṭṭam* revêt ainsi l'apparence d'une grande kermesse populaire ouverte à tous, quelle que soit leur caste ou leur religion.

« *Tirayāṭṭam* » pourrait être traduit par « danse de la splendeur » ; en effet, un des sens du mot *tira* est « rayonnement », ou « splendeur », alors que *āṭṭam* signifie « danse ». Par extension, *tira* désigne une déité ou un ancêtre temporairement « installée » dans le corps d'un danseur (*āṭṭakkāran*). Quel que soit son état de conscience au cours du rituel, ce dernier est en effet considéré comme possédé, « habité » par la déité qu'il incarne. Le but du *Tirayāṭṭam* est donc de contribuer au « rayonnement » des dieux et des ancêtres sur terre, et de manifester leur « splendeur » au moyen du rituel, censé actualiser leur présence et attirer leurs faveurs.



Phot. 2 : joueurs de tambour *ceṅṅa* animant la danse de *Nāgakālī*

Le *Tirayāṭṭam* est organisé chaque année dans un certain nombre de sanctuaires villageois appelés *kāvu* (litt. : « bosquet », « forêt », « jardin »). Par ce rituel, la communauté cherche à s'assurer les faveurs des dieux et des ancêtres, ainsi que leur protection spirituelle contre divers fléaux de type naturel (épidémies, famines, sécheresses...), social (conflits, chômage...) ou individuel (maladies, stérilité, mauvais œil...). La présence des dieux au cours du rituel est ressentie comme une bénédiction, laquelle se concrétise souvent par une intervention directe. Chaque sanctuaire comporte un certain nombre d'autels dédiés à « ses » dieux, c'est-à-dire à ceux qui s'y seraient

manifestés personnellement lors d'une apparition initiale jugée miraculeuse. Ce sont donc eux qui sont représentés en priorité lors du Tirayāṭṭam car, en raison de leur « histoire personnelle », ils entretiennent une relation particulière avec la communauté qui en a la garde. Quant aux ancêtres, on cherche plutôt à apaiser leur âme errante et à se concilier leurs faveurs par un sacrifice ou une offrande personnelle.

3. Les détenteurs du Tirayāṭṭam

Bien que d'origine probablement ancienne, l'existence du Tirayāṭṭam n'est attestée par aucune source écrite, de sorte qu'il est difficile de retracer son histoire. Exclusivement masculine, cette tradition est l'apanage de certaines familles appartenant à la caste (*jāti*) d'intouchables Vaṅṅān ou Maṅṅān, encore qu'on en rencontre des variantes chez quelques familles appartenant aux communautés Ceṛuman (équivalents des Pulayan du Nord du Malabar) et Pāṅān (équivalents des Malayan), y compris chez les Mūṅṅūttan, une sous-caste pāṅān.

Mais de fait, la tradition du Tirayāṭṭam n'a aujourd'hui été conservée dans son intégralité que par une seule troupe familiale de la communauté des Vaṅṅān, le Edakottu Tirayāṭṭa Saṃgham, dont la plupart des membres vivent dans le petit village de Perumanna, non loin de Kozhikode. Nombreux sont les temples dont ils animent chaque année les festivités, car cette troupe jouit d'une excellente réputation. De l'avis général, le mérite en revient au maître Śri Appukutty Aśan – entretemps décédé – qui avait formé tous les membres de la troupe aux différentes disciplines du Tirayāṭṭam et, en particulier, à la lourde responsabilité d'incarner les dieux.

Vieillard chenu de 83 ans à l'époque de nos rencontres (en 1998-99), Śri Appukutty paraissait déjà vivre hors de ce monde. Il avait manifestement été marqué par les épreuves de l'existence : son frère cadet Kālīdāsan, m'a-t-on raconté, était décédé quelques années auparavant dans des circonstances tragiques, et il avait lui-même frôlé la mort de très près. Il semblait avoir gardé de ces expériences douloureuses une sagesse et un détachement à toute épreuve : l'expression enfantine, le regard lointain et le sourire humble, il ne parlait que si l'on s'adressait à lui. Ses réponses étaient alors toujours brèves, précises et limitées à l'essentiel. Mais il avait conservé toute sa tête, comme j'ai pu le vérifier à plusieurs occasions. C'est ainsi qu'au cours des nombreux entretiens que j'ai menés sur la terrasse de sa maison avec les membres de sa famille, chaque fois que l'un d'entre eux avait un doute quant au nom d'une séquence d'un rituel, d'une formule rythmique ou d'une divinité tutélaire, il se tournait vers le maître et la réponse jaillissait immédiatement, à peine audible, mais toujours claire et sans hésitation.

En raison de son grand âge et de sa santé fragile, Śri Appukutty s'était déjà retiré lorsque nous fîmes sa connaissance ; les rituels étaient conduits par son fils Rajan et son neveu Rameshan, qui se partageaient le rôle de maître de cérémonie.

Alors âgé de 48 ans, Rajan était un personnage débonnaire et attachant, un peu fantasque, mais d'une générosité appréciée de tous. Dans sa jeunesse, il avait été un danseur estimé, spécialisé dans le rôle de la déesse Nāgakālī. Mais les premiers effets de l'âge l'avaient contraint à y renoncer depuis quelques années, et il officiait désormais en tant que maquilleur, chanteur et percussionniste. Hors de la saison des rituels, Rajan était également herboriste, une activité qu'il exerçait avec son épouse dans sa petite échoppe de bois située dans la rue principale de Perumanna.

Quant à son cousin Rameshan, son cadet de quelques années, plus vigoureux, mais aussi plus secret que Rajan, il était désormais le chef des danseurs du *Tirayāṭṭam*. Mais il occupait parallèlement une autre fonction tout aussi prestigieuse dans la petite société villageoise : celle de *veliccappāṭu*, un terme qu'on pourrait traduire par « révélateur de lumière ». Le *veliccappāṭu* est en fait un médium, dont les attributions comportent notamment l'art divinatoire, ainsi que la maîtrise de certaines techniques de transe. Contrairement à la participation au *Tirayāṭṭam*, qui est une attribution de sa caste d'origine, l'art du *veliccappāṭu* procédait chez Rameshan d'une vocation ressentie dès son enfance, puis confirmée par une initiation en bonne et due forme conférée par son grand-père maternel.

Il faut en effet une solide détermination pour pratiquer cette discipline, qui peut présenter certains risques. En effet, le métier de *veliccappāṭu* – car il s'agit bien d'une activité professionnelle, socialement reconnue et rémunérée comme telle – implique une relation directe avec le monde des esprits. Lorsqu'il est possédé, le *veliccappāṭu* devient le porte-parole des dieux et des ancêtres ; il doit donc pouvoir garantir à ses commanditaires l'authenticité de ses états de possession, dont dépend l'efficacité présumée de ses services.

Lors d'une séance, la déité invoquée est en effet considérée comme réellement présente dans le corps du possédé, et chacun a la possibilité de dialoguer avec elle, de lui adresser ses doléances et ses prières afin d'obtenir une réponse concrète. Le rituel de possession est ainsi envisagé comme le lieu d'un échange entre la communauté et ses dieux ; en contrepartie de leur offrande, les villageois sont en droit d'en attendre une bénédiction particulière concernant des questions relatives à leur santé, à leur bien-être matériel, à leur progéniture ou aux récoltes à venir.

4. La transmission des savoirs

La formation au *Tirayāṭṭam* se fait d'une génération à l'autre de façon purement orale et relativement « naturelle », selon les principes de l'imitation et de l'imprégnation progressive. Dès leur petite enfance, les garçons commencent par assister aussi fréquemment que possible aux rituels en compagnie de leurs aînés, afin de se familiariser avec le déroulement de ses différentes phases et d'observer les mouvements corporels et les expressions faciales des danseurs. Cette fréquentation initiale est importante car c'est ainsi que les bases de la connaissance s'inscrivent dans leur mémoire. Les garçons se voient ensuite confier quelques responsabilités subalternes, notamment celles d'assister les danseurs pendant les représentations et de porter les torches qui éclairent leurs évolutions.

L'apprentissage proprement dit débute vers l'âge de douze ou treize ans ; il comporte des disciplines extrêmement variées. Dans le domaine musical, il implique le jeu des tambours, indispensable à la compréhension des rythmes de la danse et du déroulement du rituel de manière générale, et le chant, qui inclut la mémorisation de longs textes et l'art de leur interprétation. L'entraînement physique comporte, pour sa part, une certaine connaissance des arts martiaux (*kalariṭṭayattu*) et du massage, destinés à rendre le corps fort et flexible, et donc apte aux techniques souvent athlétiques de la danse. L'enseignement n'est jamais formalisé de façon rigide car le *Tirayāṭṭam* ne comporte pas de langage gestuel normatif comparable à ceux qu'on rencontre dans les expressions plus

« savantes » du Kerala comme les théâtres Kūṭiyāṭṭam, Kṛṣṇanāṭṭam et Kathakalī ou la danse Mōhiniāṭṭam, dont la pratique est traditionnellement réservée aux membres de castes hiérarchiquement plus élevées. Mais l'apprentissage est néanmoins long et ardu. Après des années d'observation attentive et d'imitation de ses aînés, le jeune danseur acquiert progressivement la pleine connaissance des caractéristiques de chaque personnage du répertoire. Il peut alors commencer à se produire, d'abord en incarnant des rôles secondaires, notamment ceux des bouffons lors des intermèdes comiques, puis en assumant par la suite des tâches plus importantes.

Il faut noter que tous les membres de la troupe sont formés à l'ensemble des disciplines du Tirayāṭṭam et qu'en principe, toutes les fonctions sont interchangeable, y compris celles des musiciens ; chaque danseur (*āṭṭakkāran*) peut être appelé à jouer n'importe quel rôle. Il est cependant évident que des spécialisations se dessinent en fonction du talent de chacun, qu'un expert en tambour *ceṇṭa* ne sera pas nécessairement aussi qualifié pour la danse ou le jeu du hautbois, et qu'en fonction de ses affinités, un danseur se spécialisera souvent dans l'interprétation de telle ou telle catégorie de personnages.

5. Le temps du rituel

La saison du Tirayāṭṭam débute par un grand rituel d'offrande aux ancêtres, toujours organisé peu après la lune noire du mois de Tulām (octobre-novembre selon le calendrier indien) dans le sanctuaire de Piryatamma. Les officiants observent ensuite une période de retraite et d'abstinence de quarante-et-un jours appelée *ācāram*. Ce n'est qu'alors, dès le douzième jour de Dhanu (décembre-janvier), que commence la saison du Tirayāṭṭam proprement dite. Elle se prolongera durant toute la période des récoltes, considérée comme propice en raison de l'abondance d'aliments et de biens matériels qu'elle génère, jusqu'au premier jour du mois de Mētam (avril-mai).

En chaque lieu, la date du Tirayāṭṭam est déterminée par un astrologue lors d'une séance de divination appelée *tira-niscayikkal* (« déterminations du *tira* »), effectuée au moyen de feuilles de bétel et d'une noix d'arec.

Un rituel de Tirayāṭṭam se déroule selon un ordre relativement immuable, dicté par une tradition orale à laquelle les responsables de chaque sanctuaire se plient d'autant plus volontiers que, de l'avis général, il a largement démontré son efficacité. Mise à part la principale déité tutélaire qui doit nécessairement y être incarnée, ce sont les responsables du sanctuaire qui déterminent quels *tira* seront représentés et dans quel ordre.

D'une manière générale, une séance de Tirayāṭṭam dure une nuit entière et comporte trois phases dansées : au crépuscule le *vellāṭṭam*, littéralement « danse blanche » ou « danse de jour » ; en pleine nuit le *tirayāṭṭam* proprement dit, la « danse de la splendeur » ; et peu avant l'aube le *cāntāṭṭam* ou « danse de la suie ». Mais certains rituels particulièrement prestigieux peuvent se dérouler sur trois nuits consécutives.

Le nombre de déités apparaissant au cours d'un rituel dépend de la demande, ainsi que des moyens mis à disposition par la communauté qui le commandite. En tant que fils de Śiva, Karumakan, le « fils noir » (ou Perumakan, « fils noble ») est considéré comme la déité principale du Tirayāṭṭam ; c'est pourquoi, dans les sanctuaires qui l'abritent, il aura toujours la priorité. La présence de la Déesse est aussi essentielle, et un Tirayāṭṭam

ne saurait se passer d'au moins une de ses incarnations ; les plus populaires sont Bhagavati, la « fortunée », qui génère toujours une grande dévotion, et Nāgakālī, la « Kālī aux cobras », dont la danse est particulièrement spectaculaire et l'influence jugée très bénéfique.

Les rituels sont en outre fréquemment entrecoupés d'interludes récréatifs, destinés à « rafraîchir l'atmosphère » et à divertir l'assistance, y compris la Déesse qui, m'a-t-on dit, passe pour en être friande. Traditionnellement, il peut s'agir de numéros de clowns, de séances de conte, de théâtre ou de chant populaire, ou encore de petits spectacles d'acrobatie offerts par des bateleurs professionnels ; mais, depuis quelques années, on assiste de plus en plus souvent en début de soirée à des prestations plus modernes destinées à attirer un large public de jeunes : opéras mythologique, chants dévotionnels (*bhakti-gānam*), voire musique de variété de type bollywoodien (*cinematic music*). Les anciens réprouvent bien sûr fortement ces innovations, les jugeant déplacées, profanes et vulgaires ; mais force leur est d'admettre qu'elles attirent les foules, et surtout que ce n'est qu'ainsi que le financement du Tīrayāṭṭam peut être assuré.

6. Une esthétique signifiante

Le maquillage de chaque déité ou ancêtre représenté dans le Tīrayāṭṭam est destiné à exprimer son caractère et son humeur. Son esthétique doit être en harmonie avec celle du costume, et c'est ensemble qu'ils confèrent l'expression recherchée. Les motifs du maquillage sont toujours réalisés à partir des cinq couleurs naturelles considérées comme primordiales : le jaune, fait à partir de sulfate d'arsenic ; le rouge, à partir de sulfure de mercure ; le noir, à partir de farine de riz, d'huile de palme et de suie ; le blanc, à partir de farine de riz et de limon ; enfin le vert, fait d'un mélange d'indigo et de sulfate d'arsenic. S'il s'agit d'un personnage masculin, le visage, le buste et la partie supérieure des bras des danseurs sont peints ; pour les personnages féminins en revanche, à l'exception de Bhagavati, seul le visage est en principe maquillé, la poitrine étant soit apparente, simulée par un ornement pectoral rouge aux rondeurs évidentes, soit couverte d'une blouse.

L'élément le plus impressionnant et le plus expressif du maquillage facial est le noircissement du pourtour des yeux, dont la forme évoque souvent un animal : un daim, un poisson, une caille, une chouette, alors que des yeux ronds sont censés indiquer la colère. Parmi les autres dessins significatifs du visage, on peut signaler les narines en forme de feuilles de bétel, la bouche, étroite en forme de losange ou pourvue de longues canines parfois peintes, parfois sous forme d'accessoires métalliques, ou encore les motifs frontaux : un croissant de lune, symbole de Śiva et de Kālī, ou un arc et une flèche pour les personnages guerriers ou chasseurs. Les ancêtres masculins et certains dieux, en particulier les dieux chasseurs, portent également une barbe et une moustache postiches.

Quant aux peintures corporelles, elles sont essentiellement faites d'entrelacs et de motifs géométriques couvrant la poitrine et la partie supérieure des bras. On peut y rencontrer des ornements figuratifs représentant un collier ou une guirlande de fleurs, un poignard chez les rois chasseurs, ou une fleur entourant le nombril.

De la même façon, chaque *tira* a son costume, sa coiffe, ses ornements et ses accessoires propres, qui le rendent immédiatement reconnaissable. Les couleurs rouge et or sont les plus importantes dans le costume des dieux et des ancêtres, alors que le noir

prédomine dans celui des bouffons et des personnages secondaires. Quant aux coiffes, il en existe de formes et de tailles très différentes : certaines, comme la grande coiffe nocturne de Nāgakālī, peuvent atteindre jusqu'à six mètres de haut, ce qui requiert de la part du danseur de réelles qualités athlétiques (Fig. 3).

D'une manière générale, l'esthétique des personnages du Tirayāṭṭam est saisissante ; elle a quelque chose de féérique, ce qui contribue évidemment à renforcer l'aspect surnaturel du rituel, censé transporter l'assistance hors des contingences ordinaires de l'existence³.



Phot. 3 : Nāgakālī portant sa grande coiffe (*valiya-muṭi*)

7. Le déroulement du rituel

Une nuit de Tirayāṭṭam débute en fait bien avant le coucher du soleil, et de nombreux préparatifs sont nécessaires : en particulier l'érection à proximité de l'aire de danse d'un autel temporaire appelé *maṇippantal* (pavillon sacré), qui consiste en une structure carrée tendue d'un toit de tissu, lui-même orné de franges en palmes, et, d'une manière générale, la décoration des abords du sanctuaire, où de nombreux marchands ambulants installent leurs échoppes. Vers le début de l'après-midi, la troupe des danseurs et des

³ Voir le film *Les dieux ne meurent jamais* (2006).

musiciens est officiellement accueillie par la famille qui organise la fête. Accompagnée des dignitaires locaux, elle se rend auprès des divers autels du sanctuaire pour saluer les dieux et les ancêtres qui y sont installés. Puis elle entreprend la fabrication ou la restauration des coiffes des danseurs, tandis que ceux-ci préparent leur maquillage dans la loge (*aṇimara*) qui a été installée à leur intention.

Une fois ces préliminaires achevés, les musiciens effectuent le « réveil du sanctuaire » (*kāvūṇarttal*), qui consiste en un chant de purification de l'espace et de l'assistance accompagné au tambour-sablier (*tuṭi*) et aux cymbales (*ilattālam*), parfois assortis d'un hautbois (*kurumkuzhal*) et d'une paire de trompe hémicirculaires (*kompū*). Peu avant le crépuscule, les officiants se rendent au sanctuaire brahmanique le plus proche, où un prêtre leur remettra une cruche d'eau bénite destinée à l'autel de la Déesse. Une « offrande de plateaux » (*tālappoli*), garnis de riz, de fleurs et de divers aliments végétaux lui est également adressée par un groupe de femmes en procession. Ce cortège constitue d'ailleurs la seule participation active – ou du moins visible – des femmes au Tirayāṭṭam.

Le rituel dansé peut alors commencer, et la première déité censée apparaître est invoquée peu avant le crépuscule afin qu'elle s'incarne dans le corps du danseur. Le *vellāṭṭam*, qui se prolongera une bonne partie de la soirée, introduit différentes émanations du dieu Śiva, en particulier Kariyāṭṭan, Kulavan, Karumakan, Ghaṇṭakarṇṇan et Talaśilavan. Selon les commentaires locaux, cette phase représente l'enfance des dieux, l'époque à laquelle leur personnalité n'est pas encore pleinement réalisée, ce qui explique que le costume des danseurs est incomplet et leur maquillage en général différent de celui de leur *tira* qui apparaîtra plus tard. L'apparition de chaque danseur est accompagnée d'une puissante batterie de tambours *ceṇṭa*, dont les rythmes successifs marquent les différentes séquences de la danse.

Le *tirayāṭṭam* proprement dit, phase la plus spectaculaire du rituel, est toujours interprété de nuit ; il met en scène les événements marquants de l'âge adulte des dieux et, cette fois-ci également, des déesses et des ancêtres, qui sont tous censés y apparaître dans la pleine puissance de leur personnalité. Après un prélude instrumental, tous les *tira* du lieu apparaissent successivement dans la « splendeur » de leur accomplissement, manifestée par celle de leur maquillage, de leur costume et de leur coiffe parfois gigantesque. Lentes et majestueuses, leurs danses sont les plus longues et les plus spectaculaires du rituel.

Le *cāntāṭṭam*, troisième et dernière phase de la danse, est représenté à l'aube et seule la principale déité du rituel y apparaît. Il dépeint la fin de la vie terrestre du *tira* et son décès, ou plutôt son retour au monde des dieux. Le *cāntāṭṭam* est caractérisé par des mouvements lents et extatiques préfigurant ce voyage céleste. Une fois la danse terminée, trois ou quatre médiums (*veḷicappāṭu*), les reins ceints d'un foulard rouge, entourent le danseur et, un à un, lui retirent ses attributs. Ils pratiquent ensuite le rite du *cāntu*, de la « suie », au cours duquel danseurs et médiums s'enduisent d'une substance noire faite à base d'eau et de cendres de riz brûlé. C'est une forme de purification, qui permet aux danseurs d'effacer de leur corps la présence divine manifestée par le maquillage du visage et du torse. Une fois leur corps et leurs bras enduits de suie, ils appliquent la marque de leurs mains noires sur les parois des différents bâtiments du sanctuaire, afin que la trace du Tirayāṭṭam y subsiste le reste de l'année.

Avant de clore le sanctuaire, les autorités du *kāvu* et les *veḷiccappāṭu* effectuent une offrande (*pīja*) sur les autels des ancêtres ; puis ils les aspergent de riz, ainsi que les membres de l'assemblée, afin de leur transmettre la bénédiction résultant de l'accomplissement du Tirayāṭṭam.

8. La présence des dieux

La présence avérée et bienfaisante des dieux et des ancêtres est l'objectif principal du Tirayāṭṭam. Notons qu'un tel rituel s'inscrit en quelque sorte à mi-chemin entre séance de possession et représentation théâtrale ; en effet, les dieux sont bien censés s'incarner dans le corps des danseurs, mais ceux-ci demeurent relativement lucides et conscients de leurs mouvements – il le faut, d'ailleurs, car les chorégraphies sont dans l'ensemble assez complexes. La possession paraît donc en fait plus suggérée que réelle, même si, pour l'assistance, les dieux sont effectivement considérés comme présents, faute de quoi le rituel perdrait toute raison d'être.

Or les officiants que j'ai interrogés à ce sujet affirment unanimement ressentir « physiquement » la présence de cette énergie « d'en haut » dans leur corps lorsqu'ils dansent. C'est elle qui guide leurs pas, affirment-ils, qui se manifeste dans les gestes symboliques (*mudra*) qu'ils accomplissent et qui leur permet d'effectuer occasionnellement des actes défiant la raison comme porter leur lourde coiffe, piétiner des braies ou effectuer des acrobaties dont ils seraient ordinairement incapables. C'est elle aussi qui est porteuse des bienfaits que le rituel est censé générer pour la communauté qui y participe. Mais le lieu de cette présence ne se limite pas à leur corps ; ils affirment qu'elle se manifeste également dans les paroles des chants, les rythmes des tambours, la flamme des lampes à huile, leur coiffe, leur costume et leurs accessoires (sabre, massue, tamis...), etc., et qu'elle investit en fait la totalité du sanctuaire le temps du rituel, faute de quoi celui-ci serait inopérant.

D'une manière générale, l'efficacité de la séance procède donc toujours de la « descente » (*avatāram*) suivie de la présence considérée comme effective des dieux et des ancêtres dans l'espace sacralisé, et plus particulièrement dans le corps et la conscience des danseurs, dont l'individualité est censée s'effacer provisoirement pour faire place à cette présence. Il faut donc admettre à ce stade que, dans un rituel comme le Tirayāṭṭam, la possession est socialement considérée comme réelle, bien qu'elle n'implique pas l'amnésie de l'officiant, mais au contraire sa conscience d'être le support temporaire d'une présence, d'une énergie individualisée sous la forme d'une déité ou d'un ancêtre particulier⁴.

La perception de cette présence est un élément essentiel du Tirayāṭṭam, et sa contrepartie est l'attitude très participative du public. L'alternance entre les scènes sérieuses et les intermèdes comiques semble ainsi destinée à briser ses repères ordinaires pour faire basculer sa conscience dans un état second, caractérisé par une extrême réceptivité aux contenus du rituel. Tantôt subjugués, tantôt hilares, mais toujours partie prenante, les villageois sont invités à assister aux mythes en « temps réel », et

⁴ Parmi l'abondante littérature sur la réalité des états de possession, voir notamment Tarabout, 1986 et 1999 ; Rouget, 1990 ; Hamayon, 1995 ; Hell, 1999 ; Aubert, 2004 et Aubert éd. 2006.

éventuellement à intervenir sur leur déroulement et à dialoguer avec les dieux afin d'infléchir leur volonté.

En effet, le *Tirayāṭṭam* peut être considéré comme un rituel d'offrande. Mais, selon la logique dont il procède, le don, notamment sous forme de musique et de danse, implique en retour le contre-don d'une grâce particulière. Dès lors qu'ils sont sollicités, les dieux ne sont plus libres, ils sont impliqués dans cette relation d'interdépendance, à laquelle ils n'ont pas la possibilité de se dérober. Contraints d'y participer selon les pouvoirs qui leur sont attribués, les dieux sont soumis à leur rôle, faute de quoi ils ne seraient pas des dieux !

9. Renouveau et patrimonialisation

Contrairement aux genres du théâtre et de la danse « classiques » du Kerala évoqués plus haut, le *Tirayāṭṭam* ne laissait apparaître aucun processus de patrimonialisation à l'époque où j'ai pu l'observer (1998-2003). Son existence demeurait garantie par le soutien constant des communautés villageoises, en particulier de certaines familles de fermiers relativement prospères pouvant en assumer l'organisation, ainsi que par la compétence d'une troupe d'officiants dont il était l'apanage héréditaire et la principale source de revenus.

Cette différence provient notamment du fait qu'aucune rupture historique drastique n'a marqué le système de patronage du *Tirayāṭṭam* et des autres genres rituels, alors que le statut social et la situation économique des artistes classiques sont directement été affectés par les bouleversements sociaux qui ont suivi l'Indépendance de l'Inde (1947), et notamment, au Kerala, l'accession et le maintien au pouvoir de partis politiques d'obédience communiste, ceci de façon quasi continue depuis 1951, ainsi que l'*Agricultural Land Reform Act* de 1964, qui entraîna notamment la suppression du système féodal et des privilèges qui lui étaient liés.

Si la pratique des arts de la scène est demeurée vivante au Kerala, c'est en grande partie grâce à différentes initiatives, essentiellement privées, qui ont permis d'en développer la transmission au sein d'institutions spécialisées telles que le Kerala Kalamandalam dans le district de Thrissur (fondé déjà en 1930), l'institut Margi à Trivandrum (en 1970) ou le Natana Kairali à Irinjalakuda (en 1983). Ces actions ont imprimé une nouvelle dynamique, tout en contribuant à créer des débouchés inédits pour ces expressions, aujourd'hui devenues à la fois des produits culturels et des étendards identitaires pour les Malayalis, les habitants du Kerala.

Une des principales caractéristiques de ces nouveaux lieux d'apprentissage est que l'enseignement y est ouvert à tous, hommes et femmes, quelles que soient leur caste et leur origine. Les prérogatives des communautés détentrices de ces savoirs – traditionnellement d'extraction relativement élevée, contrairement aux officiants des rituels – sont donc en train de s'estomper, et il n'est pas rare, depuis quelques années, de voir des étudiants étrangers acquérir des connaissances approfondies, voire se produire sur scène – y compris même parfois dans l'enceinte des temples – en compagnie d'interprètes locaux.

Par ailleurs, dès les années 1960, diverses troupes de *Kathakali* ont régulièrement été invitées à se produire dans des festivals à l'étranger ; la renommée acquise de la sorte a

suscité une réelle curiosité de la part du public et des programmeurs, ce qui a progressivement contribué à ouvrir les portes de certains théâtres occidentaux à d'autres expressions scéniques du Kerala, et tout particulièrement aux genres du théâtre et de la danse « classiques », dont chacun pouvait faire valoir un attrait spécifique : le Mōhiniāṭṭam en tant que danse féminine comparable au Bharatanāṭyam du Tamilnadu, le Kṛṣṇanāṭṭam avec ses masques spectaculaires, ou encore le Kūṭiyāṭṭam, unique forme de théâtre en langue sanscrite demeurée vivante dans tout le sous-continent indien. Cette particularité a d'ailleurs probablement été pour beaucoup dans le fait qu'en 2001, le Kūṭiyāṭṭam a été déclaré « chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité » (*Masterpiece of Oral and Intangible Heritage of Humanity*) par l'Unesco, suite à la proposition du Gouvernement indien.

Cette reconnaissance de l'étranger a évidemment contribué à revaloriser ces arts au Kerala même, comme en témoigne l'utilisation systématisée de leur image dans les campagnes publicitaires de l'Office du Tourisme. De même, à Trivandrum comme dans les principaux centres touristiques kéralais, des artistes de Kathakalī et de Mōhiniāṭṭam proposent des spectacles reformatés et écourtés – d'une durée de trois quarts d'heure à une heure – à destination d'un public exclusivement étranger. Il faut souligner que, s'ils sont évidemment de nature à rebuter les puristes, ces programmes sont dans l'ensemble bien conçus, souvent précédés d'une brève introduction didactique aux techniques et aux symboles véhiculés par ces arts, et que leurs interprètes – souvent issus du Kerala Kalamandalam – sont pour la plupart des artistes qualifiés.

Tous ces développements récents sont les signes d'un certain dynamisme, dont le « passage par l'étranger » et la « mise en tourisme » constituent des motivations non négligeables. Ce courant de revalorisation des arts traditionnels se manifeste notamment par la volonté de les institutionnaliser et d'en démocratiser la pratique, tout en les plaçant dans la perspective d'une économie de marché ouverte sur le monde extérieur.

En fait, tous les processus de patrimonialisation qu'on peut observer au Kerala sont intimement liés à des stratégies de développement économique touchant en particulier au domaine de l'industrie du tourisme. Le patrimoine culturel en est un argument parmi d'autres, un argument certes prestigieux, mais pas vraiment déterminant. La préservation de l'héritage artistique vivant du Kerala – de son « patrimoine immatériel », selon la terminologie de l'Unesco – implique d'une part le renouveau de ses formes et de ses espaces de performance, et d'autre part la maîtrise des nouveaux médias susceptible d'en élargir l'audience. Le défi de cette nécessaire adaptation aux contingences actuelles est évidemment qu'elle ne se fasse pas au détriment des valeurs esthétiques, sémantiques, mémorielles et identitaires qui constituent la raison d'être de ces « produits phares » de la culture du Kerala.

10. Les laissés pour compte du développement

À ce jour, force est de constater que ni le Tirayāṭṭam ni les autres rituels dansés du Kerala (Teyyam, Muṭiyēṭtu, Paṭayaṇi, Bhūtanam Tirayum...) n'ont pas encore vraiment bénéficié de cette nouvelle manne. La présence de touristes y demeure d'ailleurs exceptionnelle, et les étrangers qui s'y intéressent sont en général plutôt des anthropologues, des journalistes ou des équipes de cinéma documentaire. La principale raison de cet état de fait est probablement liée à l'ancrage de ces rituels, demeuré très

profond, dans la vie des sociétés villageoises qui en bénéficient, et au fait qu'ils sont perçus moins comme des spectacles que comme des événements de nature à la fois religieuse et communautaire. Le fait que la plupart de leurs officiants appartiennent à des *jāti* anciennement considérées comme intouchables a probablement aussi joué un rôle dans cette mise à l'écart.

Mais les prémisses d'un changement se manifestent depuis quelques années. En 1998, le *Kerala Folklore Academy* organisa par exemple un colloque sous le titre « *Is Theyyam a ritual or an art form ?* », destiné à faire le point sur l'importance qu'il convenait d'accorder à cette expression dans les projets de développement du Malabar, et en particulier du district de Kannur, région du Teyyam située dans le nord du Kerala (Voir Aubert, 2004, p. 243-246). Contrairement au sud et à la région de Cochin, le nord, plus pauvre, n'attirait à l'époque que de rares visiteurs étrangers en raison de l'insuffisance manifeste d'infrastructures adéquates et de relais nécessaires au développement touristique.

Ce colloque fut le théâtre d'une vive polémique opposant responsables des temples et des rituels, politiciens et érudits locaux à propos de la place que devait occuper le Teyyam – dont personne ne contestait d'ailleurs la valeur ni le bien-fondé – dans la société contemporaine. La question principale qui semblait déchirer ces spécialistes était de savoir s'il fallait que le Teyyam en tant qu'institution demeure le bastion d'une tradition intangible, ou au contraire qu'il s'adapte aux nouvelles conditions socioéconomiques pour éviter de tomber en désuétude.

Les uns, parmi lesquels les représentants de la *Malabar Area Theyyam Artists' Association* (MATA), affirmaient qu'en tant que forme sacrée, le Teyyam devait être préservé dans sa parfaite intégrité et que, puisque le soutien traditionnel des familles régnantes avait disparu depuis l'Indépendance, il était du devoir des autorités politiques de prendre le relais. Ils estimaient en effet que ce culte millénaire était un facteur essentiel de cohésion sociale et que la population, demeurée profondément religieuse, ne saurait se passer de cette forme de dialogue avec ses dieux, ses héros et ses ancêtres, ni de la bénédiction qui en résulte. Pour cette raison, ils considéraient, par exemple, l'idée de représenter le Teyyam hors de son milieu spécifique comme inadmissible dans la mesure où elle le désacraliserait en affectant sa pureté et son intégrité. Il leur paraissait ainsi souhaitable qu'un minimum de publicité soit fait sur le Teyyam hors des communautés directement concernées, afin notamment de le préserver du regard profanateur des touristes. Certains allaient même jusqu'à affirmer que, lors des rituels, l'accès des sanctuaires devrait être strictement interdit aux étrangers et, de manière générale, aux non-hindous, dont la présence ne pouvait qu'en polluer l'espace et en altérer l'efficacité.

Les autres, en revanche, envisageaient le Teyyam avant tout comme une manifestation culturelle, certes respectable en tant que telle, mais dont la dimension artistique méritait d'être appréciée en soi, indépendamment de toute considération d'ordre religieux, voire magique. Selon l'éminent folkloriste K.K.N. Kurup (Voir notamment Kurup, 1986), d'obédience marxiste, la disparition du système féodal et les transformations du Kerala moderne avaient remis en question la pertinence sociale et spirituelle du Teyyam en tant que rituel. Il prônait que, à l'instar du Kathakali plus au sud, celui-ci soit valorisé comme moyen de promotion de la région et que des représentations « recalibrées » soient organisées spécialement pour les visiteurs. En

abrégeant la durée de la cérémonie, en écartant certains aspects problématiques tels que les séances de possession et les sacrifices animaux, en mettant enfin l'accent sur sa dimension spectaculaire : bref, en se livrant au formatage qu'avait subi le Kathakālī avant lui pour devenir un produit artistique reconnu et exportable en tant que tel, on pourrait dégager une version en quelque sorte « quintessentielle » du Teyyam, limitée au strict nécessaire et, par là-même, débarrassée de toutes les scories qui en avaient altéré la pureté au cours des siècles.

Sous couvertes de considérations artistiques, voire morales, les motivations de ces experts étaient en fait clairement d'ordre économique : les détenteurs de la tradition du Teyyam eux-mêmes qui, faisant partie des castes les plus défavorisées de la société et menant de ce fait une existence extrêmement précaire, avaient un intérêt tout particulier à imaginer de nouveaux débouchés pour leur spécialité d'artisans du rituel. Selon eux, le Teyyam pourrait donc jouer un rôle de catalyseur dans un projet de développement dont toute la population serait à même de profiter : une nouvelle manière pour les dieux de manifester leur bénédiction, en quelque sorte !

Il est à noter que, depuis quelques années, des projets comparables à ceux développés pour le Teyyam ont été élaborés, notamment à l'égard du rituel du Muṭiyēṭtu, pratiqué dans le Kerala central et axé sur le combat entre la déesse Bhadrakālī et le démon Dārikan. Quant au Tirayāṭṭam, cette tradition officiellement considérée comme mineure demeure toujours pratiquement ignorée des autorités, et son actuelle fragilité ne permet pas de tabler pour elle sur une perspective de développement durable. Une brève tournée européenne effectuée en 1999 par la troupe de Perumanna est restée sans suite, et les dissensions interne que traversent épisodiquement ses effectifs sont de nature à rendre aléatoire tout projet de promotion la concernant.

De manière générale, si les traditions rituelles du Kerala doivent perdurer, ce sera essentiellement par la concomitance de trois facteurs : le premier est de l'ordre de la mémoire, dont dépendent la transmission des mythes et la conformité des performances ; le second est du domaine de la croyance, et en particulier de la conviction en l'efficacité des rituels ; et enfin le troisième est évidemment de nature économique, dans la mesure où l'organisation de ces événements est très coûteuse et que la situation actuelle implique le recours à de nouvelles sources de revenus. Or, tout porte à penser que la conscience mythique est en nette régression parmi la population. En effet, comme nous avons pu le constater en plusieurs occasions, la plupart des gens qui assistent aux rituels – y compris parfois leurs commanditaires – ignorent aujourd'hui la signification, le rôle et la légende des dieux et des ancêtres qu'ils viennent contempler en action, ayant même souvent de la peine à les identifier lorsque ceux-ci apparaissent sur l'aire de danse. La croyance paraît en revanche toujours relativement forte parmi les villageois ; elle se manifeste sous forme d'une crainte mêlée de respect vis-à-vis des pouvoirs présumés des divinités, assortie d'une confiance en l'efficacité des rituels qui les mettent en scène et d'un attachement aux valeurs identitaires qu'ils représentent, ultime rempart contre la peur de l'inconnu.

Quant à leur survie, il est à prévoir qu'elle sera de plus en plus tributaire de compromis de diverses natures, compte tenu notamment de la transformation des mentalités, en particulier chez les jeunes, qui remettent aujourd'hui parfois en question le bien-fondé même des rituels en tant que tels. Quant aux perspectives que pourrait offrir le développement du tourisme culturel – qui, comme nous l'avons vu, suscite un certain

nombre de réticences –, elles pourraient contribuer à maintenir les apparences des rituels comme elles l'ont déjà fait en d'autres cas ; mais ce serait inévitablement au détriment de ce qui en constitue la raison d'être. L'actuelle fragilité de ces traditions est une réalité à considérer en tant que telle, et ce glissement du culturel au culturel – autrement dit du rituel à sa représentation – est probablement inéluctable ; il s'inscrit en tout cas dans l'histoire récente de l'Inde et, s'il rencontre certaines résistances, au Kerala comme ailleurs, il s'y manifeste néanmoins de façon récurrente.

Références bibliographiques

- AUBERT, Laurent, 2004, *Les feux de la déesse. Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud)*, Lausanne, Éditions Payot, Coll. « Anthropologie – Terrains », 496 p.
- AUBERT, Laurent (éd.), 2006, « Chamanisme et possession », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol 19, Gollion/Genève, InFolio éditions, 326 p.
- BOOTH, Gregory D. & KUHN, 1990, Terry Lee, « Economic and Transmission Factors as Essential Elements in the Definition of Folk, Art, and Pop Music », *The Musical Quarterly*, vol, 74, n° 3, p. 411-438.
- BOR, Joep, 1988, « The Rise of Ethnomusicology: Sources on Indian Music c.1780 – c.1890 », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 20, p. 51-73.
- GROESBECK, Rolf, 1999, « “Classical Music”, “Folk Music”, and the Brahmanical Temple in Kerala, India », *Asian Music*, vol. 30, n° 2, p. 87-112.
- GUILLEBAUD, Christine, « Musique et société en Asie du Sud », *L'Homme*, 2004/3-4, n° 171-172, p. 499-511.
- HAMAYON, Roberte, 1995, « Pour en finir avec la “transe” et l’“extase” dans l'étude du chamanisme », *Études mongoles et sibériennes*, vol. 26 : *Variations chamaniques*, p. 155-190.
- HELL, Bertrand, 1999, *Possession et chamanisme. Les maîtres du désordre*, Paris, Flammarion, 392 p.
- KURUP, K.K.N., 1986, *Teyyam. A Ritual Dance of Kerala*, Trivandrum, Department of Public Relations, Government of Kerala, 214 p.
- NEUMAN, Daniel M., 1990 [1980], *The Life of Music in North India. The Organization of an Artistic Tradition*, Chicago, The University of Chicago Press, 302 p.
- ROUGET, Gilbert, 1990 [1980], *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Nouvelle édition revue et augmentée, préface de Michel Leiris, Paris, Gallimard, 621 p.
- TARABOUT, Gilles, 1986, *Sacrifier et donner à voir en pays Malabar. Les fêtes de temple au Kerala (Inde du Sud) : étude anthropologique*, Paris, École française d'Extrême-Orient / Adrien-Maisonneuve, 691 p.
- TARABOUT, Gilles, 1999, « Corps possédés et signatures territoriales au Kerala », Jackie Assayag et Gilles Tarabout (dir.), *La possession en Asie du Sud. Paroles, corps, territoire*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Coll. « Purusârtha 21 », p. 313-355.

Film

« *Les dieux ne meurent jamais / Gods never die* » (52'), film de Laurent AUBERT, Ravi Gopalan NAIR, Patricia PLATTNER et Johnathan WATTS, in : *Sketches of Kerala*, DVD accompagné d'une plaquette bilingue français/anglais (32 p.) de Laurent Aubert. Genève, Light Night / Musée d'ethnographie, 2006.

Illustrations

Phot. 1 : *Kūṭi-tira*, incarnation double d'un ancêtre dans le Tirayāṭṭam, Photo : Johnathan Watts, MEG.

Phot. 2 : Joueurs de tambour *ceṇṭa* animant la danse de Nāgakālī, Photo : Johnathan Watts, MEG.

Phot. 3 : Nāgakālī portant sa grande coiffe (*valiya-muṭi*), Photo : Johnathan Watts, MEG.

