



HAL
open science

L'Inde et l'impératif théâtral

Lyne Bansat-Boudon

► **To cite this version:**

Lyne Bansat-Boudon. L'Inde et l'impératif théâtral. E. Feuillebois-Pierunek. Théâtres d'Asie et d'Orient. Traditions, rencontres, métissages, 2012. hal-01448328

HAL Id: hal-01448328

<https://hal.science/hal-01448328>

Submitted on 27 Jan 2017

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.

L'Inde et l'impératif théâtral

Lyne BANSAT-BOUDON

*École pratique des hautes études, V^e section,
UMR 7528 Mondes iranien et indien*

« Pourquoi le théâtre ? », interroge Pierre Legendre. « Et d'abord, pourquoi cette question ? On peut partir de là, de *l'énigme d'un impératif théâtral* dans l'espèce humaine – ce que Joyce appelait la “Nécessité” » (Bansat-Boudon, 2004 : 1).

Quels que soient les modes d'incarnation du théâtre, ils n'ont lieu d'être, en effet, dans leur diversité même, qu'en ce qu'ils répondent à une exigence ontologique et sociale, propre à la presque totalité des cultures humaines (l'absence de théâtre n'étant, semble-t-il, rien de plus que l'interdit du théâtre). Ainsi qu'observe Joyce, dans le texte auquel Pierre Legendre fait référence :

Si vous me demandez comment naît le drame, ou quelle en est la nécessité, je réponds tout simplement la Nécessité. C'est un simple instinct animal appliqué à l'esprit... Le drame jaillit spontanément de la vie (Joyce, 1982 : 921-922).

Il ne s'agit donc pas seulement de l'impératif théâtral, mais de *l'énigme* de l'impératif théâtral. Car le théâtre est, de tous les objets du monde, l'un des plus difficiles à saisir, comprendre, décrire, un objet qui se dérobe autant qu'il s'offre. La raison en est, peut-être, qu'il y a une métaphysique du théâtre, qui le situe également dans le ciel des idées. Nous y reviendrons.

I. Pour une histoire du théâtre indien

En 1789, William Jones publie *Sacotalâ, or the Fatal Ring*, traduction de l'œuvre la plus fameuse de la scène indienne. Immédiat et considérable, le succès de la pièce répare l'échec de Colomb : l'Inde est enfin trouvée. L'Europe se prend de passion pour l'œuvre et son héroïne. Désormais, et pour longtemps – on parlera d'une « époque Sacotalâ »

(Schwab, 1950 : 64) – la découverte de l'Inde se confond avec celle de son théâtre (Bansat-Boudon, 2006 : XI-XIX).

Parler du théâtre de l'Inde, c'est parler du théâtre en prenant une distance favorable à la réflexion, car l'examen du théâtre indien, examen qui implique celui des schémas de pensée qui le sous-tendent, offre l'occasion de desserrer notre propre modèle de représentations, contribuant par là, peut-être, à le rendre plus lisible.

Le théâtre occidental n'a pas de mythe d'origine, sinon la fable relativement obscure associée à la naissance de la tragédie, et presque entièrement contenue dans son étymologie : le « chant du bouc ». Tout au plus le nom signale-t-il une origine rituelle du théâtre, qui se retrouve dans l'affirmation d'Aristote¹ selon laquelle le théâtre serait issu du dithyrambe, chant choral en l'honneur de Dionysos. On a pu observer que deux traits prédestinaient le dithyrambe à sa théâtralisation : d'une part, la personnalité fictive et unique du chœur, endossée par les cinquante choreutes représentant la troupe des compagnons de Dionysos, est un élément mimétique ; d'autre part, le pathétique dont est empreint le dithyrambe annonce le registre tragique. Ainsi, dans la Grèce antique, le théâtre naît-il avec la tragédie, comme une forme particulière du culte dionysiaque.

Lorsqu'il apparaît, dans la seconde moitié du VI^e siècle avant notre ère, il est le dernier-né des genres littéraires, succédant à la lyrique et à l'épopée qui lui sont un vaste réservoir de sujets. Sa principale caractéristique est d'être une « action » (sens premier du vocable grec *drama*), qui imite et incarne un récit, et non plus ce seul récit.

Telle est sans doute la raison de la mise en place tardive du théâtre, du moins du théâtre comme genre littéraire. De même, en Inde, n'apparaît-il comme genre constitué qu'après l'épopée. Le passage de la *diégésis* à la *mimésis* ne s'est fait, semble-t-il, qu'au prix d'un raffinement conceptuel et sensible qui a requis le travail du temps et une profonde mutation des mentalités. On peut imaginer, en effet, que certains aient pu s'y refuser, comme l'illustre ce passage de *La Quête d'Averroès*, où s'exprime l'incompréhension de l'islam devant cet étrange spectacle dont Aboukassim, son spectateur, ne sait pas qu'il est du « théâtre » (Borges, *L'Aleph*, 1977 : 124-125) :

– Imaginons que quelqu'un figure une histoire au lieu de la raconter. Supposons qu'il s'agisse de l'histoire des Dormants d'Éphèse. Nous les voyons alors se retirer dans la caverne, nous les voyons dormir avec les yeux ouverts, nous les voyons réveillés au bout de trois cent neuf ans, donner au

¹ L'affirmation d'Aristote est, plus exactement, que « la tragédie est issue des préludes du dithyrambe », eux-mêmes de caractère narratif.

commerçant une monnaie antique, se réveiller au paradis, nous les voyons se réveiller avec leur chien. C'est un spectacle de ce genre que nous montrèrent ce soir-là les gens de la terrasse.

– Ces personnes parlaient-elles ? demanda Farach.

– Bien sûr, elles parlaient, dit Aboukassim. [...] Elles parlaient et chantaient et discouaient.

– Dans ce cas, conclut Farach, il n'était pas besoin de vingt personnes. Un seul narrateur peut raconter n'importe quoi, quelle qu'en soit la complexité.

La longue histoire du théâtre occidental commence modestement, avec l'introduction d'un second puis d'un troisième acteur aux côtés du protagoniste unique que Thespis avait, le premier, associé au chœur du dithyrambe². La ressource du deuxième acteur est une innovation d'Eschyle. Elle transforme la tragédie de Thespis, lyrique, sans dialogues, qui racontait l'action sans la faire, en un « drame » véritable, qui se dote, de surcroît, d'un mètre proche de la conversation ordinaire, le trimètre iambique. Quand Sophocle, le jeune rival d'Eschyle, porte à trois le nombre de ses interprètes, il donne à ses tragédies tout le mouvement de la vie, souligné par la plus grande fluidité des entrées et des sorties, et introduit des personnages en demi-teintes (Ismène, Chrysothémis) dont se trouve avivé l'éclat du héros.

Voilà posée une vérité générale : que le drame commence avec l'acteur et son rôle. Ici, il est intéressant de noter un parallèle avec le théâtre indien : au terme du *pūrvarāṅga*³, ces longs préliminaires à la représentation qui relèvent pour partie du rituel et pour partie du théâtre,

² La tradition lui donne quinze précurseurs, dont Epigénès de Sicyone est le seul à avoir laissé un nom.

³ Note sur la prononciation du sanskrit : le sanskrit oppose les voyelles brèves (*a, i, u*) aux voyelles longues (*ā, ī, ū*), les occlusives aspirées (*kh, gh, th, ...*) aux simples. Nous donnons ici les faits de prononciation les plus utiles : *r* est un *r* voyelle et se prononce *ri* ; *ḷ* est un *l* voyelle et se prononce *li* ; *u* se prononce *ou* ; *e* se prononce *é* ; *o* se prononce *ô* ; les diphtongues *ai* et *au* se prononcent respectivement comme le français *ail* et l'allemand *auf* ; *g* se prononce *gu* comme dans le français *guide* ; *c* et *j* valent le français *tch* et *dj* (*ch* et *jh* sont les aspirées correspondantes) ; *t* et *d*, comme les aspirées correspondantes *th* et *dh*, sont des rétroflexes (ou cérébrales) qui se prononcent avec la pointe de la langue touchant le sommet de la voûte du palais comme dans le *t* initial de *tea* ; *ṅ* se prononce comme *ng* dans l'anglais *king* ; *ñ* se prononce comme *gn* dans le français *ligne* ; *ph* se prononce comme le français *p* suivi d'un souffle (jamais comme *f*) ; de même pour les autres occlusives aspirées (suivies d'un *h*, dans la translittération) ; *ṣ*, sifflante cérébrale, et *ś*, sifflante palatale, sont très proches acoustiquement du français *ch* de *char*, et peuvent par commodité se prononcer ainsi ; *s* est toujours sourd, même entre voyelles (c'est dire qu'il se prononce comme le *s* de *sage*, jamais comme le *s* de *rose*) ; *m*, l'*anusvāra*, nasalise, en sanskrit ancien, la partie finale de la voyelle qui précède ; dans l'usage contemporain, il peut dans tous les cas se prononcer *m* ; *h*, le *visarga*, est un souffle sourd substitué à *s* dans certaines positions.

l'épisode du *trigata*, la « triple [séquence, ou conversation] », est l'indice le plus manifeste de la théâtralité que le prologue à la fiction dramatique installe aussitôt après ces prodromes (Bansat-Boudon, 1992 : 67-80). C'est dans le *trigata* que paraissent pour la première fois trois protagonistes, le directeur de la troupe, ou *sūtradhāra*, et ses deux assistants, qui sont déjà des acteurs dans la mesure où l'un des assistants prend l'apparence du Bouffon, le *vidūṣaka*. Ils ont ensemble une conversation (*sañjalpa*), qui annonce le dialogue dramatique proprement dit, puisque le *sūtradhāra* et l'un de ses assistants sont les personnages obligés du prologue.

Reprenons le fil de l'histoire du théâtre occidental, qui ne va pas sans de longues éclipses. En l'espace d'un siècle (le V^e avant notre ère), la tragédie accède à la pleine possession de ses moyens et dégénère. Quand Aristote, dans sa *Poétique* (330), établit la théorie de la tragédie, tous les grands poètes tragiques ont disparu. Dans la seconde moitié du IV^e siècle, le théâtre grec jette ses derniers feux avec les comédies de Ménandre. Il faut attendre le théâtre latin pour que quelque chose recommence, en tout cas un théâtre de texte. Il n'est d'abord que la transposition latine de modèles grecs, et ce, par un affranchi grec, Livius Andronicus, dont la première pièce est donnée en 240 avant J.-C. Il faut attendre à nouveau pour que le théâtre latin se dote d'œuvres originales avec les comédies de Plaute et de Térence (II^e siècle avant J.-C.), néanmoins inspirées de la comédie grecque, et, beaucoup plus tard, les tragédies de Sénèque (I^{er} siècle de notre ère). Bientôt le théâtre latin est menacé, discrédité par l'Église chrétienne des premiers siècles. Avec la chute de l'Empire romain, en 476 de notre ère, le théâtre disparaît de la culture occidentale pendant près de cinq cents ans. L'Église qui l'a condamné le ressuscite, au Moyen Âge, sous la forme d'un théâtre religieux d'où sort progressivement un théâtre profane. À partir de là, le théâtre occidental prend son essor. Il ne connaîtra plus d'interruptions. Suivront, en effet, non seulement les multiples incarnations de la tragédie antique selon les époques et les nations, mais aussi l'avènement d'une infinité d'autres formes, dont beaucoup servent à illustrer la doctrine de tel dramaturge ou de telle école littéraire. Ainsi l'histoire récente de ce théâtre est-elle jalonnée de Querelles, Préfaces, Manifestes et autres Écrits sur le théâtre, où les Modernes entendent établir une esthétique nouvelle sur les ruines de l'ancienne.

Il en va différemment du théâtre indien. Il est malaisé, en effet, de se saisir de sa genèse, dans la mesure où l'Inde n'a pas fait l'histoire de ses productions intellectuelles. On en est réduit à des conjectures sur les origines et les premiers développements de l'art dramatique indien, conjectures qui s'appuient notamment sur des bribes de matériaux (fragments de textes dramatiques, documents épigraphiques, etc.) et sur

le témoignage tardif (V^e et VII^e siècles) d'observateurs étrangers, en l'occurrence des pèlerins chinois, dont on connaît la date par des sources extérieures. Nous nous en sommes expliquée ailleurs, en posant la triple question des rapports des théâtres profane et religieux, populaire et savant, bouddhique et hindou. Nous nous bornerons à dire ici que le théâtre bouddhique des origines – ces premiers spécimens du drame indien que sont les fragments de l'œuvre d'Āśvaghōṣa (II^e siècle) – est insensiblement évincé de la scène indienne par l'orthodoxie brahmanique qui impose son système de représentations, dans le même temps qu'elle donne au théâtre profane et savant le pas sur le théâtre religieux et populaire (Bansat-Boudon, 2006 : XXVII-XXX, et 2007 : 35-71).

Quant aux origines extra-théâtrales de ce premier théâtre, les hypothèses qu'elles ont suscitées forment un chapitre assez décevant, et toujours en suspens, des études indiennes. Quand on cherche, à propos de l'Inde, l'origine des origines, on se tourne vers la partie la plus ancienne, considérée comme fondatrice : la matière de cet énorme corpus de textes qu'est le Veda. Y aurait-il dans le Veda des éléments qui seraient une anticipation, une source d'inspiration du théâtre classique ? Ainsi formulée, la question n'est pas une question de la tradition indienne, mais celle que s'est posée l'indianisme, en particulier l'indianisme occidental. Trois grandes théories, plus ou moins rivales, s'efforcent de faire dériver le théâtre du Veda, à tout le moins, d'établir des liens de filiation ou des analogies entre les aspects principaux du théâtre et le Veda – qu'il s'agisse de son corpus textuel ou de son organisation rituelle.

Ainsi a-t-on proposé de faire naître le théâtre des hymnes dialogués du *R̥gveda*, de certains rites védiques comportant mimes et scènes réglées de comédie (Malamoud, 1998 : 25-43), ou bien encore des joutes poétiques appelées *brahmodya*, échange d'énigmes cosmico-rituelles entre des poètes improvisateurs conviés à s'affronter à l'occasion d'un sacrifice. Pour ces dernières, on a des exemples, des noms, une ébauche de théorie, mais on ne sait pas la place exacte de cette partie de la cérémonie dans le dispositif d'ensemble. Il s'agissait, en tout cas, d'une compétition véritable entre deux poètes ou deux groupes de poètes, le vaincu étant réduit au silence (Renou, 1978 : 110-115). Quoi qu'il en soit, c'est l'organisation dialogique de ces joutes qui justifie d'y chercher une origine possible du théâtre.

De même la récitation des hymnes en forme de dialogue pouvait-elle être une ébauche de ce qui se passe sur la scène d'un théâtre où les personnages se parlent – ces « entreparleurs » de la scène française du XVII^e siècle. L'hypothèse a suscité des réserves, à savoir que ces hymnes pourraient être considérés comme des éléments de narration. Il n'est pas certain en effet que des récitants distincts aient été chargés de dire leur

partie. Toutefois, nous avons pu montrer qu'un aspect du mythe de Purūravas et Urvaśī, connu du seul *Nāṭyaśāstra*, le *Traité du théâtre* (source qui, à notre connaissance, n'a jamais été relevée), pouvait jouer en faveur de l'hypothèse des hymnes dialogués. Il n'est pas indifférent, en effet, que le couple formé par Purūravas et Urvaśī soit commun à un hymne dialogué du *Ṛgveda* (X 95) et au théâtre lui-même. Métaphore, dans l'hymne védique, du feu et de l'oblation, le mortel et la nymphe sont aussi, dans le *Nāṭyaśāstra*, le couple fondateur du théâtre comme art humain, puisque c'est Urvaśī, actrice chez les dieux, qui introduisit le théâtre à la cour de son royal amant en l'enseignant aux femmes du gynécée⁴. De même n'est-il pas indifférent que le mythe ait été réutilisé au théâtre, avec la pièce de Kālidāsa, *Urvaśī conquise par la vaillance* (*Vikramorvaśī*), dans laquelle la nymphe Urvaśī a conservé le statut d'actrice qui était le sien dans le *Nāṭyaśāstra*.

Il est vrai, la tradition indienne donne, elle aussi, une origine védique au théâtre indien, mais elle lui confère une tournure mythique qui infléchit le point de vue sur la question. En effet, dans le mythe étiologique qu'expose le *Nāṭyaśāstra*, ce n'est pas de tel élément factuel du corpus ou du rituel védique que dérive le théâtre, mais de la totalité de la matière védique, constitutive de la substance dramatique :

Il [Brahmā] prit le texte (*pāṭhya*) au *Ṛgveda*, aux Mélodies [i.e., au *Sāmaveda*] le chant (*gīta*), au *Yajurveda* les registres de jeu (*abhinaya*) et les Saveurs (*rasa*) à l'*Ātharvaṇa* lui-même⁵.

C'est à ce titre que le théâtre nouvellement créé par Brahmā accède au statut de cinquième Veda, et mérite son nom complet de *nāṭyaveda*, « Veda du théâtre » – c'est-à-dire, selon l'analyse que l'on fait du composé, le « Veda dramatique », ayant le théâtre pour objet, ou le « Veda qu'est le théâtre », dans la mesure où il instruit autant et mieux que le Veda lui-même.

Certes, il s'agit là d'un mythe, au fonctionnement symbolique. Il n'en est pas moins riche d'enseignements sur le système de pensée qui l'a produit, ce que fait valoir l'*Abhinavabhāratī*, le très sérieux et très approfondi commentaire qu'Abhinavagupta (X^e-XI^e siècle), exégète du *Nāṭyaśāstra*, consacre à ce passage du traité (Bansat-Boudon, 1994c). De même sait-on que la notion de « cinquième Veda » est un *topos* qui s'applique aux grandes œuvres de la littérature pour en exalter

⁴ *Nāṭyaśāstra* XXXVII 9-10 (Nagaz, 1981-1984), traduit dans Bansat-Boudon, 2004 : 80-81. Voir également Bansat-Boudon, 1995 : 126.

⁵ *Nāṭyaśāstra* I 17 : *jagrāha pāthyam ṛgvedāt sāmabhyo gītam eva ca/ yajurvedād abhinayān rasān ātharvaṇād api//*. Sur les *rasa*, « saveurs » ou « sentiments esthétiques », voir infra.

l'importance – ainsi le *Mahābhārata*. On observe cependant que la désignation de « cinquième Veda » appliquée au théâtre prend tout son sens au sein du mythe d'origine de l'art dramatique indien. Ainsi les justifications mythiques de la naissance du théâtre pourraient-elles, à leur façon, conforter les hypothèses historicistes de l'Occident. Les unes et les autres proposent de poser une origine religieuse du théâtre.

À l'appui des thèses occidentales, nous ajouterons un argument supplémentaire qui adopte une perspective un peu différente. On pourrait, en effet, avancer l'idée plus générale d'une analogie d'essence du théâtre et du rite qui ne ferait pas référence à tel moment d'un rite particulier, mais à ce que l'un et l'autre ont en commun : leur organisation cérémonielle. Le théâtre est une production maîtrisée, reproductible parce qu'entièrement réglée, dont le maître d'œuvre est l'acteur, un homme de ce monde qui prend le statut d'acteur porteur d'un rôle. Dès lors, le théâtre est l'ensemble spectaculaire et textuel dans lequel ce rôle prend son sens. Le même schéma d'explication vaut pour le rite et en particulier pour le sacrifice, à cela près que l'officiant y remplace l'acteur, prononçant lui aussi des paroles et faisant des gestes convenus et réglés, sans qu'il soit laissé de place à la contingence⁶.

De même qu'une cérémonie proprement religieuse est promise au succès – des effets bénéfiques pour ceux qui y participent – par l'action du rite lui-même, action en partie inexplicable par la causalité profane, de même la représentation est-elle destinée à culminer sur ce succès (*siddhi*) auquel le *Nāṭyaśāstra* consacre un chapitre entier (Bansat-Boudon, 1992 : 180-189). L'analogie a toutefois ses limites : le sacrifice est de ce monde (*laukika*), quand le théâtre ne l'est pas, ou pas tout à fait⁷. D'autre part, le contrat qui régit les échanges, dans le sacrifice, entre officiants et sacrifiant est un contrat d'exactitude, donc de vérité, diamétralement opposé au « contrat de feintise » (Ducrot, Schaeffer, 1995 : 615) qui est l'essence même du théâtre. On voit que ritualité du théâtre et théâtralité du rite sont dans un rapport constamment réciproque, avec peut-être, comme enjeu secret, l'affirmation paradoxale de la mise en miroir, autour du pivot du rite, de la réalité du théâtre et de la théâtralité de la vie :

⁶ La glose d'Abhinavagupta *ad Nāṭyaśāstra* I 17 fait explicitement un acteur de l'officiant des rites magiques décrits dans l'*Atharvaveda*. De même, l'*adhvaryu*, spécialiste du *Yajurveda*, et qui est l'officiant affecté à la partie gestuelle du rite (manipulation de substances et d'objets, déplacements incessants qui le font « cheminer » – d'où son nom, dérivé d'*adhvan*, le « chemin » – sur le terrain sacrificiel) est-il implicitement comparé à l'acteur en représentation, celui qui déploie les *abhinaya* ; voir Bansat-Boudon, 1996 : 170-171.

⁷ Voir infra.

Entre le rite comme drame, pilotant à distance les comportements autorisés dans la vie courante, pour pouvoir encore se dire âryen, et cette vie même, le théâtre indien s'insère alors comme un relais, un drame qui est encore, en secret, un rite, comme le rite était déjà un drame et *le même*, celui qui, parallèlement, s'inscrivait dans l'histoire (Mus, 1967 : 384).

Décelant ainsi dans le modèle dramatique le principe explicatif de la pensée et de la société indiennes, Paul Mus a cette formule hardie : « Voilà comme l'Inde est devenue hindoue, en se jouant elle-même à elle-même » (*ibid.*).

Revenons au mythe d'origine. Ce qu'il montre également, c'est que le théâtre, s'il n'est pas dérivé du rite, lui est étroitement associé, puisque la première représentation est donnée à l'occasion de l'*Indradhvajamaha*, fête védique de l'étendard d'Indra. Cette articulation mythique du théâtre et du rite se prolonge dans la pratique bien réelle du théâtre, celle qui met en place le *pūrvaraṅga*, l'« avant-scène », longuement décrit au chapitre V du *Nāṭyaśāstra*. Reproduction symbolique de l'*Indradhvajamaha*, le *pūrvaraṅga* est un rituel théâtralisé qui précède immédiatement, comme son nom l'indique, la représentation de la fiction dramatique, tout en étant lui-même précédé d'un autre rite, le *raṅgadaivatapūjana*, rituel pur d'hommage aux divinités de la scène, exposé au chapitre III⁸.

On peut penser que la pratique du *pūrvaraṅga* (et peut-être celle du *raṅgadaivatapūjana*) s'est perpétuée pendant l'âge classique, éventuellement sous une forme resserrée, ne serait-ce que parce que le *Kūṭiyāṭṭam* et le *Kathākālī* en maintiennent (ou en ont maintenu, pour le *Kathākālī*) l'usage (Meerwarth, 1926 : 198-200). On sait, en revanche, grâce aux prologues du répertoire classique, que toute représentation d'une œuvre nouvelle se greffait sur une cérémonie religieuse – la fête du printemps, celle d'une divinité, des noces, un sacrifice royal –, à la façon dont la Fête de l'étendard d'Indra avait fourni le lieu et le moment de la représentation archétypale du théâtre indien.

Entre éléments mythiques, hypothèses occidentales et bribes de matériaux historiques, la reconstitution d'une genèse du théâtre indien s'avère donc hasardeuse. Une chose, au moins, est sûre : la théâtralité indienne s'est construite autour d'un noyau indien. L'œuvre d'Aśvaghōṣa, le grand docteur bouddhiste contemporain de l'empereur Kanīṣka, laisse apercevoir un théâtre religieux qui, au II^e siècle de notre ère, se coule dans le moule d'un théâtre profane, ainsi que l'indique la participation du Bouffon à l'intrigue d'un drame édifiant dont les héros

⁸ Sur ces deux rites, et pour une interprétation qui s'écarte de celle de Kuiper (1979), voir Bansat-Boudon, 1992 : 67-80 et 1995 : 123-126.

sont de jeunes ascètes, disciples du Bouddha⁹. Or la forme déjà cano-
nique de ce modèle profane atteste l'existence d'une pratique antérieure
qui autorise à créditer le théâtre indien d'une antiquité plus haute, bien
qu'indéterminée.

Du moins ces mêmes matériaux qui sont insuffisants à dessiner pré-
cisément une genèse de l'art dramatique indien montrent-ils assez, en
dépit des préjugés ethnocentristes en vogue au XIX^e siècle, dans les
milieux sanskritistes, qu'il ne doit rien au théâtre grec, paradigme du
théâtre occidental (Lévi, 1890 : 343-366 ; Bansat-Boudon, 2004 : 21,
note 37). Tout l'en distingue, comme on le vérifiera au moment
d'étudier les caractéristiques de la scène indienne, exception faite,
évidemment, des traits universellement partagés qui font que le théâtre
est théâtre.

On n'est en terrain ferme qu'avec le corpus dramatique parvenu
jusqu'à nous – et, nous le verrons, avec la théorie dramatique consignée
dans le *Traité du théâtre*. Ce qui frappe d'emblée, c'est une certaine
immobilité de la théâtralité indienne. Les pièces du théâtre sanskrit que
nous appelons « classique » nous apparaissent en effet dans une sorte
d'état de perfection où ne transparait rien, ou presque, de la genèse dont
il est le produit. D'autre part, l'histoire de ce théâtre, jalonnée pourtant
de noms et de titres fameux, ne se laisse que partiellement décrire en
termes chronologiques, plusieurs incertitudes, dont certaines considé-
rables, pesant sur la date de telle œuvre, quand ce n'est pas sur le nom
de l'auteur (qui est ce Sūdraka, auteur du *Petit Chariot de terre cuite*, roi
dont le nom est celui de la dernière classe sociale ?) ou sa biographie,
remplacée par la légende¹⁰. Tout au plus notera-t-on une tendance
croissante à la complexification de l'action et de la facture dramatiques
qu'illustrerait, par contraste, dans les débuts de ce théâtre, l'œuvre de

⁹ Il s'agit du *Śāriputraprakaraṇa*, du nom de son héros, *Śāriputra*, dont on a pu
restituer une partie des deux derniers actes (voir Bansat-Boudon, 2006 : XVI). Sylvain
Lévi, dans un article passé presque inaperçu, a montré qu'un autre drame, le
Rāṣṭrapālānāṭaka (qui met en scène le héros éponyme, Rāṣṭrapāla), connu seulement
par la transposition diégétique qu'en ont donnée des sources chinoises et *jaina*,
pouvait être attribué à Aśvaghōṣa ; sur cette question, et ses implications pour un
essai d'histoire du théâtre indien, voir Bansat-Boudon, 2007 : 35-71.

¹⁰ L'incertitude est extrême sur la datation de Viśākhadatta, auteur du fameux *Rākṣasa
au sceau* (*Mudrārākṣasa*), qui pourrait être placé entre les III^e et IX^e siècles. De même
Bhāsa, sur la date duquel on continue de débattre, serait susceptible d'avoir vécu
entre le II^e et le VIII^e siècle. Encore la question se pose-t-elle également d'une
attribution unique du cycle des treize pièces de Trivandrum à un seul auteur,
répondant au nom de Bhāsa (voir Bansat-Boudon, 2006 : 1181-1192). Il n'est pas
jusqu'à Kālidāsa, le plus célèbre des poètes indiens, dont la date ne soit encore
discutée (Bansat-Boudon, 1996 : 19-28). Sur la biographie remplacée par la légende,
voir l'exemple de Kālidāsa (Bansat-Boudon, 1996 : 11-19).

Bhāsa (si tant est qu'il soit légitime de le dater du II^e siècle de notre ère et de lui attribuer les treize pièces de Trivandrum découvertes, en 1910, par T. Gaṇapati Śāstri), plus brève, plus rapide et d'un style plus sobre que les drames ultérieurs ou supposés tels.

Quoi qu'il en soit de ces lacunes, on peut avancer, sur la foi de quelques données éparses dans les chroniques et les textes littéraires¹¹, ou par hypothèse, à partir d'éléments de chronologie relative, que le théâtre de l'Inde ancienne est à son apogée entre le II^e et le XI^e siècle. C'est dans cet espace de temps que sont composées les œuvres les plus célèbres : les drames de Bhāsa, les trois pièces de Kālidāsa, *Le Petit Chariot de terre cuite*, *Le Rākṣasa au sceau (Mudrārākṣasa)*, les œuvres de Harṣa et de Bhavabhūti, *Les Tresses renouées (Veṇiṣamhāra)*, *Le Précieux Rāghava (Anargharāghava)*, *Le Lever de lune de l'éveil [de la connaissance] (Prabodhacandrodaya)*¹².

Le trait le plus saillant de ce théâtre, quelle que soit la date avérée ou présumée de ses œuvres, est une grande homogénéité formelle et thématique, qui n'est pas sans rappeler celle du théâtre occidental, à ceci près que cette dernière est généralement contenue dans les limites d'un siècle – le XVII^e siècle français, le théâtre élisabéthain – ou d'une école – le drame romantique. La particularité indienne, en revanche, tient à ce que la même unité caractérise le long âge d'or d'un théâtre qui se déploie sur près de dix siècles.

Néanmoins, chaque œuvre est singulière, jusqu'à celles qui reprennent un canevas précédent¹³, par le point de vue adopté pour circonscrire un sujet dans la masse des sources disponibles, par le style, la facture, le rythme et l'économie de l'intrigue, le traitement psychologique d'un personnage, l'usage d'un ressort dramatique original, ou l'invention d'un motif, voire d'un épisode, absent, par exemple, de l'épopée dont la pièce s'inspire. Ainsi l'acte III des *Statues (Pratimānāṭaka)*, œuvre de Bhāsa, met-il en scène une halte du prince Bharata, le plus jeune frère de Rāma, dans un sanctuaire abritant les statues funéraires de ses ancêtres. Scène qui, non seulement est sans équivalent dans le *Rāmāyaṇa*, mais n'a pas de correspondant dans la réalité du culte des morts que nous font connaître les textes, normatifs ou littéraires, de l'Inde ancienne (Malamoud *in* Bansat-Boudon, 2006 : 1193-1197).

¹¹ C'est ainsi que l'on peut dater Bhavabhūti du premier quart du VIII^e siècle ; voir Bansat-Boudon, 2006 : 1404-1406.

¹² Pour un panorama et une tentative d'« histoire » du théâtre de l'Inde ancienne, voir Bansat-Boudon, 2006 : XX-XXVII. On trouvera la traduction de plusieurs des pièces citées ici dans Bansat-Boudon, 2006.

¹³ Ainsi la *Priyadarśikā* de Harṣa reprend-elle le schéma de *Mālavikāgnimitra*, œuvre de Kālidāsa.

L'appartenance déclarée à un genre dramatique particulier régit par ses propres règles, et le petit nombre des sources mises à la disposition de l'auteur contribuent au sentiment d'uniformité et de relative fixité. Les deux épopées, le cycle des contes, quelques rares sujets d'invention – limités au genre de la *nāṭikā* et du *prakaraṇa*¹⁴, mais qui se conforment à un petit nombre de schémas connus –, quelques thèmes mythiques, présents, notamment, dans les Veda¹⁵, voilà l'essentiel du matériau dramatique.

Pas de pièces politiques, du moins au sens occidental du terme, qui implique engagement et contemporanéité. Certes, le *Mudrārākṣasa* a pour protagoniste Cāṇakya, par ailleurs l'auteur du traité indien de politique, l'*Arthaśāstra*, mais c'est un héros légendaire, et la politique revêt, dans la pièce, une dimension toute littéraire qui déroule parallèlement l'intrigue politique et celle du drame lui-même. Pas davantage de pièces historiques – l'histoire n'apparaissant qu'en toile de fond et comme instrument du dénouement de la « comédie de harem » qu'est *Mālavikā et Agnimitra* (*Mālavikāgnimitra*) de Kālidāsa. Quant à la critique sociale, elle ne se fait jour que sous les traits grossis et conventionnels de la farce (*prahasana*).

Le drame allégorique lui-même, qui aurait pu ouvrir un espace de liberté dans le catalogue restreint des sources d'inspiration en faisant advenir un théâtre des idées, obéit à des codes et à des conventions qui remontent aux plus anciens spécimens connus – des fragments d'une pièce d'Āśvaghōṣa dont les protagonistes sont Intelligence, Constance et Renommée, célébrant le Bouddha (Bansat-Boudon, 2006 : xvii). Encore n'est-il représenté, dans l'état actuel de nos connaissances, que par *Le Lever de lune de l'éveil [de la connaissance]* (*Prabodhacandrodaya*), de Kṛṣṇamiśra (xi^e siècle)¹⁶, et par son décalque tardif, d'inspiration viṣṇuïte, *Le Lever de lune de la conscience* (*Caitanyacandrodaya*), de Kavikarṇapura (xvi^e siècle). Toutefois sa productivité pourrait avoir été plus grande, si l'on considère qu'il a pu fournir le modèle d'autres formes « abstraites » telles que la pièce philosophique de Jayantabhaṭṭa (ix^e siècle), *La Foule des traditions* (*Āgamaḍambara*), et l'unique drame « grammatical » qui nous soit parvenu (Bansat-Boudon, 2006 : xxiv). Tout, ou presque, a été prévu, et il n'y a plus qu'à s'y conformer.

¹⁴ Respectivement la « comédie de harem » et la « comédie de mœurs », si l'on essaie de rapporter la typologie indienne à la nôtre. Sur les dix genres (*daśarūpaka*), voir notamment Lévi, 1963 [1890] : 140-145 et Bansat-Boudon, 1994.

¹⁵ Ainsi *Vikramorvasī* transpose-t-elle au théâtre le mythe du vieil hymne dialogué de *Ṛgveda* X 95.

¹⁶ Traduction d'A. Pédraglio (1979). Voir également l'édition et la traduction récentes du texte (Kapstein : 2009).

Ainsi apparaît-il rapidement au lecteur que ces œuvres obéissent à des canons très stricts, qui sont fonction du genre et déterminent, en particulier, l'intrigue, et, par l'intermédiaire des didascalies, le protocole de jeu¹⁷. Ces canons sont consignés dans ce texte unique dans l'histoire des littératures qu'est le *Nāṭyaśāstra* ou *Traité du théâtre*, dont l'autorité est demeurée incontestée depuis sa date de composition (probablement, I^{er}-II^e siècle de notre ère), même si, de nos jours, il n'est guère plus qu'une sorte de talisman verbal pour ceux qui entendent s'en réclamer (Bansat-Boudon, 1992 : 35-38).

Face aux poétiques partielles et souvent polémiques de l'Occident, qui font sens dans un contexte socioculturel et politique donné, le *Nāṭyaśāstra* se présente comme une poétique unique, exhaustive et homogène, attribuée de surcroît à un auteur mythique, le sage Bharata, ce qui la met à l'abri des dangers de la subjectivité. C'est là, dans ce traité fondateur, que se trouve probablement le trait majeur de la théâtralité indienne, la clé du système, ce qui a contribué à le fixer, comme la grammaire de Pāṇini a fixé, en la codifiant, la langue savante qu'on parlait de son temps, parce qu'elle était menacée par la vitalité des langues vernaculaires.

À l'instar des œuvres du théâtre classique, le *Nāṭyaśāstra* nous apparaît dans un état de perfection qui laisse confusément entrevoir une longue tradition antérieure. Le *Nāṭyaśāstra*, en effet, n'est pas un commencement absolu. Outre que la grammaire de Pāṇini mentionne, au V^e siècle avant J.-C., un *Naṭasūtra* (*Les Aphorismes de l'acteur*), œuvre de Kṛśāsva et Śīlālin, le traité lui-même fait référence, ici et là, à un état antérieur de la théorie dramatique, à propos du *bhāna*¹⁸, par exemple, ou des noms donnés aux *rasa* (Bansat-Boudon, 1992 : 34-35), et cite, à l'appui de ses définitions, des *ānuvaṃśya śloka* ou « vers de la lignée »¹⁹. Il y a là une inscription dans la tradition sur laquelle insiste le commentateur, Abhinavagupta.

Dans le même temps, le *Nāṭyaśāstra* enregistre, bien que tacitement le plus souvent, des composantes de la théâtralité qui correspondent sans doute à une évolution de la pratique ; ainsi l'adjonction subreptice d'un onzième genre, la *nāṭikā*, au groupe, pourtant canonique, des dix genres supérieurs. Tel est vraisemblablement le sens de l'observation ultime de Bharata, selon laquelle il s'en remet à Kohala, son fils, du soin de compléter son exposé dans un « Livre second », l'*Uttaratantra*

¹⁷ Nous avons pu parler de « *topoi* de jeu », tels que la cueillette des fleurs, la parure, la descente du char, l'arrosage des arbres, etc. ; voir Bansat-Boudon, 1994a : 299-300.

¹⁸ Le « monologue » ou l'un des dix grands genres.

¹⁹ Voir infra.

(*Nāṭyaśāstra* XXXVII 18). Ainsi le *Nāṭyaśāstra* prend-il soin de signaler, fût-ce à mots couverts, qu'il n'est ni un commencement, ni une fin, ne serait-ce qu'en raison du caractère infiniment ductile de son objet, en perpétuelle transformation²⁰.

D'une ampleur considérable (six mille vers et plusieurs passages en prose distribués en trente-six, ou, selon les éditions, trente-sept chapitres), le *Nāṭyaśāstra* s'augmente encore de la glose d'Abhinavagupta sans laquelle il resterait la plupart du temps lettre morte. Il rend compte de l'état du théâtre indien à un moment donné et contribue à sa pérennisation, dans la mesure où il prescrit autant qu'il décrit. Il n'omet rien de ce qui constitue la conception indienne du théâtre, en sorte que les titres de ses chapitres dessinent la physionomie exacte d'un objet étonnamment complexe²¹ : de l'architecture de l'édifice théâtral au succès ; des rites qui précèdent la représentation au détail du dispositif qu'elle met en œuvre – la récitation, le jeu de l'acteur, la danse, les conventions, l'occupation de l'espace, avec des considérations sur les aires scéniques (*kaṣyā*), les démarches et les postures, et, véritable traité dans le traité, un long exposé consacré au chant et à la musique (Bansat-Boudon, 1992 : 189-215). À quoi s'ajoutent les prescriptions relatives au texte dramatique – l'agencement de l'intrigue selon une typologie subtile, inconnue du théâtre occidental, et, entre une leçon de sanskrit et une de prākṛit, un exposé des règles de la rhétorique et de la prosodie. Car, enseigne le *Nāṭyaśāstra*, le texte est la *tanu*, le « corps » ou plutôt l'« essence » du théâtre²². Et encore, aux chapitres VI et VII, respectivement consacrés aux *rasa*, les « sentiments » esthétiques, et aux *bhāva*, les affects ordinaires, l'ébauche de ce qui deviendra une théorie esthétique à part entière, quand l'exégèse, en particulier celle des śivaïtes non dualistes cachemiriens, se sera emparée du *Traité*. Enfin, instrument de légitimité, un mythe d'origine très élaboré, en deux volets, sur lequel le

²⁰ L'adjonction de la *nāṭikā* à la liste, en principe close, des « dix genres » est un indice de l'inflation générique qu'enregistreront les traités ultérieurs. Symétriquement, on remarque la totale improductivité, à l'époque classique, de la moitié de ces « dix genres » : l'*aṅka*, la *vīthī*, le *ḍima*, l'*ihāṃṛga* et le *samavakāra* (Bansat-Boudon, 1992 : 36). Sur la liste indéfiniment ouverte des genres ultérieurs et « mineurs » que sont les *uparūpaka*, voir Bansat-Boudon, 1994.

²¹ Voir le sommaire du *Nāṭyaśāstra* dans Bansat-Boudon, 1992 : 91-93, et le tableau synoptique des éléments constitutifs du théâtre en 3^e de couverture, sous forme de dépliant.

²² Voir, notamment, *Nāṭyaśāstra* XIV 2a (où *vāc* désigne le texte dramatique) : *vāci yatnas tu kartavyo nāṭyasyeṣaṃ tanuḥ smṛtā*, « Mais il faut faire effort dans le domaine du texte : celui-ci est considéré comme l'essence de la pièce », dans Bansat-Boudon, 1992 : 128.

Nāṭyaśāstra s'ouvre (chapitre 1) et se ferme (chapitres XXXVI et XXXVII), et qui fonde en dignité tant l'ouvrage que son objet.

Voilà le théâtre assujetti à une norme et pour longtemps. Il ne reste pas d'autre issue aux poètes dramatiques (mais en cherchent-ils une ?) que de se couler dans un moule qui, pour être préétabli, n'en est pas moins infiniment divers, et n'entrave, on s'en doute, ni l'originalité ni le talent. Le *Nāṭyaśāstra* n'est, après tout, qu'une version extrême de la consigne des « gênes exquisées » que Valéry posait comme condition à l'exercice de la poésie.

On voit qu'à bien des égards le *Nāṭyaśāstra* nous en dit plus sur le théâtre que n'en disent les productions de ce même théâtre, parce que la théorie introduit des éléments d'intelligence autres que ce à quoi elle s'applique.

Un dernier point, à propos de mon analyse du *Nāṭyaśāstra* comme une poétique homogène et cohérente. La critique textuelle s'est saisie de la question. Mettant au jour interpolations et composition en strates du traité, elle a non seulement conclu à une compilation, mais en a dénoncé le désordre (Srinivasan, 1980 ; Rocher, 1981)²³. Il est indispensable de tenir compte de ces travaux. Le caractère composite du traité ne fait pas de doute, en effet, ne serait-ce que stylistiquement. S'il est vrai que l'ouvrage est constitué, pour sa plus grande part, des vers mnémoniques que sont les *kārikā*, on recense également d'autres modalités du texte et, en particulier, un certain nombre de passages en prose au sein desquels il faut distinguer ceux qui font partie intégrante de l'exposé, au même titre que les *kārikā* (le chapitre XVII est dans une large mesure construit de la sorte), et ceux (au demeurant limités aux chapitres VI et VII) qui se signalent par leur style « *sūtra* », si caractéristique de toute la littérature didactique et spéculative, où le commentaire (*bhāṣya*) suit nécessairement l'énoncé aphoristique (*sūtra*). On relève également, disséminés dans le tissu du texte, des *ānuvaṃśya śloka*, « vers de la lignée » – citations en mètre *āryā* ou *anuṣṭubh*, que Bharata incorpore à son exposé et qu'il emprunte à la tradition. D'autre part, comme la plupart des textes de cette ampleur, le *Nāṭyaśāstra* s'est probablement constitué sur une période de temps assez longue, ce qui remettrait en question l'affirmation d'homogénéité soutenue par la tradition.

Il n'en est pas moins légitime, suivant en cela l'exégèse d'Abhinavagupta, de considérer que le *Nāṭyaśāstra*, fût-il une compilation, obéit à un vaste dessein d'ensemble. Non seulement la marqueterie de formes que nous avons évoquée indique que le *Nāṭyaśāstra* opère la synthèse de ce qui s'est fait et dit avant lui en matière de théâtre, mais

²³ Sur la question des recensions du *Nāṭyaśāstra*, voir Bansat-Boudon, 1992 : 28-29.

cette synthèse est organisée par un projet de pensée et d'exposition qui inclut ce qui se fait au moment même où le traité se constitue. C'est ainsi que, en réponse à des observations anciennes sur l'économie du texte qui ne sont pas sans préfigurer les critiques contemporaines²⁴, Abhinavagupta n'hésite pas à poser d'emblée, dans son commentaire au premier chapitre, une définition aussi lapidaire que péremptoire : le *Nāṭyaśāstra* est un *mahāvākya*, une « Grande phrase » de six mille vers, énoncée par un unique locuteur, le sage Bharata – une « Grande phrase », c'est-à-dire un développement gouverné par des lois qui lui sont propres²⁵. Plus loin, Abhinavagupta s'emploiera à démontrer dans le détail que le *Nāṭyaśāstra* obéit à un principe de cohérence interne²⁶.

On comprend qu'un tel texte contienne en germe toute la théorie esthétique indienne, dont Abhinavagupta sera, aux X^e-XI^e siècles, le penseur le plus remarquable. Sans cette poétique sous-jacente, le traité n'aurait vraisemblablement eu ni cette cohérence, ni cette exhaustivité. Il aurait en effet manqué son objet : définir, certes, le théâtre à l'usage de ses praticiens (l'acteur et le poète), mais pour atteindre à la fin que lui ont fixée les dieux, le ravissement esthétique (*rasa*), qui est plus que lui-même, dans la mesure où il fait advenir tant l'instruction (*vyutpatti*) susceptible de rétablir ou maintenir l'observance du *dharma*, l'ordre sociocosmique (Bansat-Boudon, 1992 : 104-107), que cet au-delà de l'instruction qu'est le Savoir par excellence (*jñāna*), autrement dit, insistent les raisonnements śivaïtes, une forme de la délivrance (*mokṣa*) – plus exactement la délivrance en cette vie (*jīvanmukti*), comme on le verra plus loin.

C'est ainsi que le *Nāṭyaśāstra* installe une tradition qui sert de fondement à une histoire du théâtre indien. Par un effet de renversement diachronique, des formes tardives, comme la *yātrā* du Bengale, adaptation kṛṣṇaïte de la *yātrā* bouddhique, ou ces formes toujours vigoureuses aujourd'hui que sont le Kūṭiyāṭṭam et le Kathākālī, permettent d'éclairer rétrospectivement nombre de traits de la théâtralité indienne qu'expose le *Nāṭyaśāstra*, et, plus encore, ce qui fait l'esprit même de son protocole spectaculaire. Cela d'autant que le répertoire du Kūṭiyāṭṭam associe

²⁴ Abhinavagupta se fait l'écho d'exégètes qui proposent d'attribuer à un disciple de Bharata les questions dont le texte est émaillé et certaines des réponses qui leur sont faites ; voir Bansat-Boudon, 1992 : 86-87.

²⁵ *Abhinavabhāratī ad Nāṭyaśāstra* I 1-5 (vol. I, p. 8) : [...] *mahāvākyaṭmanā ṣaṣṭhasāhasrīrūpeṇa [...] śāstreṇa tattvaṃ nirṇīyate*, « L'essence [de l'art dramatique] est exposée par ce traité qui consiste en une Grande phrase constituée de six mille *śloka*. »

²⁶ *Abhinavabhāratī ad Nāṭyaśāstra* VI 10 *sqq.* Pour le détail de son argumentation, voir Bansat-Boudon, 1992 : 87-90.

des pièces écrites pour lui, à partir du IX^e siècle, à plusieurs œuvres du théâtre classique, avec une prédilection pour les drames de Bhāsa (Bansat-Boudon, 2006 : XXV-XXVII). Ainsi, autre trait unique dans l'histoire universelle du théâtre, le Kūṭiyāṭṭam donne-t-il à voir et à entendre le théâtre le plus ancien, faisant sonner le sanskrit et les prakṛits du dialogue, et déployant les fastes d'un dispositif spectaculaire décrit, pour l'essentiel, dans le *Nāṭyaśāstra*.

Respectueuse à bien des égards des codes anciens, l'esthétique de ces formes tardives n'en est pas moins singulière, et l'on observe que, loin d'être l'ultime chaînon de la tradition, le Kūṭiyāṭṭam, né au IX^e siècle, devient le modèle du Kathākālī. Apparue au XVI^e siècle, le Kathākālī s'efforcera à son tour de gagner son indépendance esthétique, en se dotant d'un répertoire d'œuvres entièrement nouvelles, composées à son usage.

Il y a donc bien une histoire du théâtre indien, mais celle du théâtre classique, à son apogée entre le II^e et le XI^e siècle, est comme suspendue. C'est de ce théâtre-là et de ses caractéristiques formelles que nous parlerons brièvement.

II. Poétique

L'« énigme de l'impératif théâtral », pour reprendre la formule de Pierre Legendre, implique une double question : « Pourquoi et comment le théâtre ? » L'Inde répond doublement au « Pourquoi ? » avec le mythe d'origine qu'elle donne à l'art dramatique et la théorie esthétique qu'elle construit à partir de l'expérience du spectateur.

Aux origines du théâtre, le désordre ; celui qu'ont progressivement installé la désagrégation du savoir, l'oubli des règles, la dissolution des mœurs, la corruption des sacrifices. Alarmés, les dieux tentent d'y remédier en créant un nouvel objet, capable d'instruire par le biais du plaisir. Ils demandent à Brahmā de créer un « objet de jeu à voir et à entendre », qui, se substituant à l'austère enseignement des Veda et des traités, sera destiné à l'édification d'une humanité dégradée et dissolue²⁷. Ainsi naît le théâtre, que les dieux, séduits, font d'abord mine de se réserver.

²⁷ *Nāṭyaśāstra* I, 11-12 : *mahendrapramukhair devair uktaḥ kila pitāmahaḥ/ kṛīḍānīyakam icchāmo dṛśyaṃ śravyaṃ ca yad bhavet// na vedavyavahāro 'yam saṃśrāvyaḥ śūdrajātiṣu/ tasmāt sṛjāparaṃ vedaṃ pañcamaṃ sārvaṃnikam//*, « Conduits par le grand Indra, les dieux, comme on sait, s'adressèrent à Pitāmaha : "Nous voulons quelque chose qui soit objet de jeu (*kṛīḍānīyaka*), quelque chose qui soit à voir et à entendre. Pour ces générations de *śūdra*, la pratique des Veda ne peut faire l'objet d'une transmission orale. Émets donc un nouveau et cinquième Veda destiné à toutes les classes". »

Il descend, pourtant, parmi les hommes auxquels il était destiné, grâce à la nymphe Urvaśī, l'actrice divine. Éprise du roi Purūravas, elle le rejoint sur terre et vit à ses côtés, introduisant le théâtre à sa cour. L'histoire du théâtre ne fait que commencer. Elle se confond pour un temps encore avec celle de cette passion amoureuse entre une déesse et un mortel, qui prend fin, dans la version la plus ancienne du mythe, avec le rappel de la nymphe au séjour céleste. Le roi sombre dans le désespoir, l'art du théâtre s'éteint. Nostalgique des représentations dramatiques de son enfance, le petit-fils de Purūravas, Nahuṣa, en demande la restitution aux dieux, qui accèdent à sa prière. Voilà le théâtre définitivement établi parmi les hommes, comme un *jeu* dispensateur de plaisir – l'émotion esthétique –, ayant par là vocation à refonder les valeurs éthiques. C'est ainsi que le mythe indien apporte l'une des réponses à la question : « Pourquoi le théâtre ? »

Or la question « Comment le théâtre ? » se présente aussitôt, indissociable de la première, puisque le théâtre n'atteindrait pas son but – le plaisir et l'instruction – sans la perfection formelle qu'exige un constat fondateur : le théâtre n'est pas la réalité, il est de l'essence du théâtre de n'être pas la réalité. À quoi bon le théâtre s'il devait être la réalité ? Cependant, il est presque la réalité, il est de l'ordre de la réalité, qu'il imite, représente, voire célèbre ou sublime – on le verra plus loin. À la conception occidentale de *mimēsis*, répond, en effet, la notion indienne d'*anukarāṇa*, « imitation ». Le théâtre est une fiction qui se donne pour la réalité, afin de mieux la montrer aux hommes. Ce théâtre-fiction est donc « poésie » (au sens étymologique du vocable grec), et même, dans les raisonnements indiens, le meilleur de la poésie (*kāvya*), la poésie par excellence (Bansat-Boudon, 1992 : 21). Ce théâtre, si puissamment dramatique et spectaculaire, se lit aussi comme un poème.

C'est pourquoi, l'un des couples de notions opposées qui organisent la pensée indienne, sur le modèle de mérite/démérite, joie/chagrin, savoir/ignorance, est précisément la dichotomie *loke/nāṭye* : « dans le monde » / « au théâtre ». C'est pourquoi encore la définition la plus simple et la plus complète du théâtre, après la définition programmatique qu'en ont donnée les dieux, consiste en l'épithète qui lui est toujours associée : le théâtre est *alaukika*, il « n'est pas de ce monde », il est « extra-ordinaire ». L'adjectif *alaukika*, en effet, est l'antonyme de *laukika*, lui-même dérivé du substantif *loka*, le « monde ». Ainsi *laukika* signifie-t-il « mondain », « ordinaire », et *alaukika* « qui n'est pas mondain, extra-ordinaire » – *lokottara* étant un synonyme. C'est en ce sens, à cette condition, que le théâtre peut être le lieu et l'occasion d'une expérience esthétique, elle-même *alaukika*. L'émerveillement de l'*alaukikatva*, cette « non-appartenance au monde » (le monde des intérêts finis), annonce et conditionne l'émerveillement de l'expérience

esthétique qui confine, dans les spéculations sivaïtes, à l'expérience spirituelle.

En quoi consiste cet *alaukikatva* ? En premier lieu, le théâtre indien est un spectacle total, conjuguant texte, jeu, musique, chant et danse. Il est cet art « concertant », par quoi s'explique que le terme *nāṭya*, « théâtre », ait pour synonymes des vocables dont le sens premier est « musicalité » (c'est le *tauryatrika*, la « triple musicalité ») ou « concert » (*saṃgītaka*).

S'il s'apparente à l'opéra occidental par la diversité des moyens mis en œuvre, il s'en distingue tout autant, dans la mesure notamment où l'opéra subordonne le jeu à la musique et au chant, quand le jeu de l'acteur est l'axe vibrant de la théâtralité indienne. En revanche, par l'entremise du théâtre balinaï dont Antonin Artaud fut le spectateur ébloui et lucide, le théâtre indien est la source d'inspiration de ce manifeste d'une théâtralité nouvelle que représente *Le Théâtre et son double*. Ce qu'a retenu Artaud, en effet, de la représentation balinaise, c'est d'abord l'idée d'un « spectacle total », qui oppose au théâtre de texte de l'Occident un théâtre d'acteur où triomphent une gestuelle d'une complexité inouïe et la convention la plus extrême. Artaud a reconnu dans ce théâtre un « théâtre de la démesure » qu'il va faire sien jusqu'à lui associer l'idée, étrangère pourtant à la théâtralité indienne, d'un « théâtre de la cruauté ». Mais ceci est une autre histoire.

Quelles sont donc les caractéristiques formelles qui fondent l'*alaukikatva* du théâtre indien ? Nous n'en donnerons que les principales. On observe d'emblée la double scansion qu'impriment au texte dramatique l'alternance de la prose et des vers, d'une part, celle des langues, d'autre part : le sanskrit, réservé aux hommes de haut rang, côtoie les prākritis, langues de moindre dignité assignées aux hommes de condition inférieure et aux femmes, quel que soit leur statut ; seules les érudites et certaines déesses ont l'autorité nécessaire pour parler le sanskrit. Sur la scène indienne, on parle une langue²⁸ et on les comprend toutes.

Vers/prose, sanskrit/prākritis, il y a là deux dictionnaires du texte qui sont sporadiquement présentes sur la scène occidentale – voyez, pour la seconde, les paysans de Molière ou de Marivaux, ou le petit peuple vénitien d'*Il Campiello* ; certaines œuvres de Shakespeare, pour la première. Elles sont, en revanche, constitutives de la théâtralité in-

²⁸ Notons toutefois, mais c'est encore une convention, que la reine parle le sanskrit quand elle doit traiter de ces sujets élevés que sont la guerre et la paix, l'astronomie, la science des auspices et l'art poétique ; voir Bansat-Boudon, 1992 : 166-168, et Bansat-Boudon, 2006 : XXXIII.

dienne, et obéissent à des principes explicitement énoncés dans le *Nāṭyaśāstra*, pour l'emploi des langues sur le théâtre, ou se laissent déduire, en ce qui concerne la distribution stylistique, de l'usage des œuvres mêmes. En effet, outre que les vers sont pour l'essentiel réservés aux locuteurs du sanskrit, la strophe apparaît comme un motif poétique dans la chaîne prosaïque du dialogue. À cette élévation de la diction et du style, que met en évidence le protocole de jeu du *Kūṭiyāṭṭam*, correspond le plus souvent une exaltation du sentiment, lorsque la strophe s'insère dans la dynamique du dialogue, ou son approfondissement et sa dilatation quand, descriptive, elle suspend l'action dramatique.

« Théâtre de la démesure », le théâtre indien l'est certainement, par la forte présence de la musique et du chant ; par la conception élargie, voire distendue, de l'espace et du temps – l'intrigue de *Śakuntalā* se déroule sur sept années ; par la toute-puissance de la convention, qui impose, par exemple, à la scène indienne de renoncer au décor et aux accessoires, remplacés par le jeu de l'acteur ; par la complexité inégalée de ce jeu, dont les différents registres utilisent toute la combinatoire de l'association et de la dissociation de la parole et du geste, ainsi qu'on le voit faire, aujourd'hui encore, dans le *Kūṭiyāṭṭam*²⁹. La convention, voilà le maître-mot de cette théâtralité. Tout est codifié, jusqu'à la typologie des démarches (*gati*) adaptées aux rôles. Or, observe malicieusement Abhinavagupta, a-t-on jamais vu, dans le monde, un roi parler et marcher au rythme de la musique et du chant ? Mais la convention, c'est aussi la prédilection du théâtre indien pour le motif de la mise en abyme, comme s'il aimait à exhiber ses rouages pour mieux confondre le spectateur et l'arracher à sa subjectivité.

C'est dire que la théâtralité indienne se déploie selon un double mouvement d'écart et d'excès. Ainsi l'esthétique indienne va-t-elle au-delà de la conception occidentale du théâtre comme *mimēsis*. Le mythe d'origine propose une définition du théâtre concurrente de celle d'*anukarāṇa*³⁰ : le théâtre est une célébration (*anukīrtana*), plus exactement, la « célébration des sentiments (*bhāvānukīrtana*) du triple monde tout entier »³¹, entendant par là que la *représentation* théâtrale de la réalité excède cette réalité. Ajoutons que cette célébration contient la représentation ; elle est une célébration imitante, qui se fait « d'après » (*anu-*) un original.

²⁹ Voir les règles du *sāmānyābhinaya* dans Bansat-Boudon, 1992 : 341-387.

³⁰ *Nāṭyaśāstra* I 117b : *saptadvīpānukarāṇam nāṭyam etad bhaviṣyati*//, « L'imitation des Sept Îles, ce sera le théâtre ».

³¹ *Nāṭyaśāstra* I 107b : *trailokasyāsya sarvasya nāṭyam bhāvānukīrtanam*//.

Porté à son degré de perfection, le verbe poétique déréalise la scène, tandis que la représentation exclut tout réalisme. Cela se perçoit notamment dans le travail de la voix. Réglée par des conventions élocutoires, la récitation, neutre du point de vue émotionnel, fait paradoxalement affleurer, ne serait-ce que par la scansion syntaxique (voire morphologique par endroits) qu'elle imprime à la phrase, une pluralité de significations, à la différence du théâtre occidental qui fait sonner une diction naturelle, c'est-à-dire psychologique, et par là univoque. Ce qui n'empêche pas le Kūṭiyāṭṭam de mettre en place une typologie complète des récitations correspondant à celle des rôles.

À ce point de l'exposé, nous aimerions contribuer à dissiper deux malentendus symétriques. Pour certains, le théâtre indien serait un théâtre de texte, qui ne serait pas destiné à être représenté. D'autres exégètes, en revanche, croient pouvoir conclure à une dévalorisation du texte dramatique au profit de son incarnation scénique. Théâtre de texte contre théâtre de tréteaux.

Comment le théâtre indien ne serait-il pas un théâtre de texte ? Affirmant que le texte est « le corps » de la pièce, le *Traité du théâtre* consacre plusieurs chapitres au texte, en particulier, à la construction de l'intrigue, à la prosodie, à la description linguistique des différents parlars dramatiques. D'autre part, la tradition indienne considère le théâtre comme la forme la plus haute de la poésie. Enfin, il n'est que de lire n'importe laquelle des œuvres de ce théâtre pour que sautent aux yeux ses qualités littéraires et poétiques, autant que l'efficacité dramatique de son intrigue.

L'autre préjugé, qui veut que le théâtre de l'Inde ancienne ne soit pas représentable, n'ait peut-être jamais été représenté, ne peut que céder devant les preuves de sa vocation scénique. Comment expliquer autrement les règles de pratique théâtrale qui constituent l'essentiel du *Traité du théâtre*, et le nom même d'*abhinaya* que reçoit le jeu de l'acteur, puisque, dérivé de la racine verbale *nī*, « conduire », il est défini, dans le traité même, comme l'« acheminement » vers le spectateur du sens inscrit par le dramaturge dans son œuvre (*Nāṭyaśāstra* VIII 6 dans Bansat-Boudon, 1992 : 146) ? À cela s'ajoutent le chapitre entier (chapitre II) consacré à l'édification du théâtre, à son architecture et à ses rites de fondation, ainsi que les chapitres qui prescrivent le cadre rituel dans lequel s'inscrit la représentation (chapitres III et V).

Sans compter le témoignage des commentateurs anciens, en particulier celui d'Abhinavagupta qui, pour expliquer tel *lāsyāṅga* (Bansat-Boudon, 1992 : 281-340), recourt à son expérience de spectateur de *Śakuntalā*. Pour exemple de dialogue s'établissant, à l'échelle de la représentation, entre un « chant merveilleux », que le *Traité du théâtre* prescrit dans certaines conditions, et le texte dramatique, Abhinavagupta

donne ce moment de l'acte VII de *Śakuntalā* où les deux amants sont face à face après une longue séparation. Entre la réplique du roi qui implore d'être pardonné et reconnu et l'aparté de Śakuntalā (« Respire, ô mon cœur, respire enfin ! Dépouillant son hostilité, le destin a pitié de moi. C'est bien mon époux. »), s'élève, introduit par l'homme de scène, un chant en prākṛit, dont Abhinavagupta donne le texte : « Elle abandonne son corps sans force sur les pétales de lotus, elle qui connaît une passion contrariée pour un amant extraordinairement inaccessible [...] » ; chant absent, comme il se doit, du texte dramatique, mais à propos duquel Abhinavagupta témoigne en spectateur. La preuve est faite qu'aux X^e-XI^e siècles, *Śakuntalā* est toujours donnée sur les scènes indiennes, et ce, en parfaite conformité avec le dispositif de jeu que décrit le *Traité du théâtre*. Et comment ne pas tenir compte de l'inscription, au répertoire du Kūṭiyāṭṭam, de plusieurs pièces du théâtre classique ? Au reste, une anecdote conservée par les lignées de *cākyār*, les acteurs du Kūṭiyāṭṭam, confirme à son tour que *Śakuntalā* était représentée : au premier acte, lorsque paraissent le roi et son cocher lancés à la poursuite d'une gazelle, la didascalie signale que le cocher regarde le roi et la gazelle. Or, rapporte la tradition, à regarder le roi d'un œil et la gazelle en fuite de l'autre, l'acteur chargé du rôle perdit la vue – ce qui eut pour effet de faire retirer la pièce du répertoire ! Il n'est pas jusqu'aux mises en abyme, si fréquentes dans le théâtre classique, qui n'en montrent la vocation scénique, puisque le théâtre dans le théâtre est une représentation dans la représentation. Enfin, la théorie esthétique elle-même implique que le théâtre soit représenté, puisqu'elle se construit autour de la notion de *pratyakṣakalpapratīti*, « expérience quasi directe ». Nous y reviendrons.

Autre caractéristique de la théâtralité indienne, la règle du dénouement heureux, qui va de pair avec l'absence de tragique. L'une et l'autre s'expliquent tant par le système de pensée qui exclut cette figure fondamentale du tragique qu'est le conflit avec les dieux – au contraire de l'homme grec, l'homme indien est en accord avec eux, dans la relation d'amour partagé qu'est la *bhakti* –, que par la double fin que s'est fixée le théâtre – plaisir et instruction³². Dans les conceptions indiennes, le plaisir ne s'accommoderait pas de l'association de terreur et de pitié qui est au principe de la *catharsis*. Encore la théorie esthétique indienne y revient-elle par d'autres voies.

Pour le dire d'un mot, ce que le spectateur vient voir au théâtre, c'est lui-même, mais lui-même objectivé, c'est-à-dire posé face à lui, homme de ce monde qui est venu au théâtre, objectivé donc et quintessencié.

³² Sur l'absence de la tragédie et du sentiment tragique, voir Bansat-Boudon, 2006 : XLIII-XLVII et 1190-1192 (Notice à Bhāsa).

C'est ce que dit Claudel dans *L'Échange*, par la voix de son personnage, l'actrice Lechy Elbernon :

L'homme s'ennuie et l'ignorance lui est attachée depuis sa naissance.
Et ne sachant de rien comment cela commence ou finit, c'est pour cela qu'il va au théâtre.
Et il se regarde lui-même, les mains posées sur les genoux... (*L'Échange*, Première version, acte I)

Placé dans la posture de celui qui regarde, c'est-à-dire, du témoin, à bonne distance de la scène où tout se joue réellement – même si la réalité est fiction –, le spectateur bénéficie de l'impunité : il est hors champ, hors jeu. Tout arrive au personnage, rien ne lui arrive à lui. L'émotion qu'il éprouve est donc épurée, sublimée. Il peut en jouir impunément, même s'il s'agit d'affects tels que le chagrin, la peur, le dégoût. C'est cela, c'est cette expérience, que recouvre la notion indienne si connue, et pourtant souvent si mal comprise, de *rasa* – étymologiquement, la « saveur », le « suc » – qui vaut, métaphoriquement, pour l'émotion esthétique. Ainsi comprise, la notion n'est pas sans parenté avec celle de *catharsis*, que Claudel décrit admirablement :

[...] l'écrivain parle à la place du peuple, de par cette délégation tacite que consent toute la salle, qui se tait dès que l'acteur ouvre la bouche. Sur la scène ou autrement, il soulage, il « purge » la multitude du souffle informulé qu'elle portait dans son sein confus (*Mes idées sur le théâtre*, 1966 : 24).

Le propre de l'expérience esthétique, en effet, est de transformer ces affects ou passions ordinaires en « sentiments » : le rire devient le Comique, le chagrin le Pathétique, la fougue l'Héroïque, l'étonnement le Merveilleux. De même parlons-nous, nous aussi, du sentiment tragique, comique, pathétique, et ainsi de suite³³.

De fait, comme la pensée esthétique indienne l'a parfaitement mêlé, le dédoublement qui s'opère au théâtre – l'homme-spectateur regardant une fiction de lui-même – est lui-même redoublé. Car l'être qui évolue sur la scène, c'est l'acteur, qui vit de la coexistence entre ce qu'il est et l'absent qu'il rend présent et qui n'est pas lui-même. Une étrange combinaison de fiction et de réalité, presque une chimère : l'acteur, être de chair et de sang ; le personnage, abstraction à laquelle l'acteur prête son corps, sa voix, son esprit, sa sensibilité, donc le souvenir de ses expériences passées, non seulement dans cette vie-ci, mais aussi – et c'est l'apport de la sensibilité indienne à la pensée esthétique – dans toutes ses vies antérieures, grâce au subconscient que constitue la

³³ Sur les huit *rasa*, et la question du neuvième, voir Bansat-Boudon, 2004 : 97.

masse accumulée des *samskāra*, les traces laissées en soi par chaque expérience.

La doctrine esthétique indienne a forgé un concept pour rendre compte du paradoxe où se fonde le théâtre, celui de *pratyakṣakalpapratīti* : l'expérience du spectateur au théâtre est une « expérience presque immédiate », « presque directe », où le « presque » est la clé du ravissement esthétique. D'une part, en effet, s'il est vrai que les héros des anciennes épopées s'incarnent aux yeux mêmes des spectateurs, ils n'en appartiennent pas moins au passé ; l'immédiateté de la représentation est tempérée par l'antiquité avérée des protagonistes. D'autre part, ce qui contribue à introduire une distance au sein de la proximité, le spectateur se souvient, confusément, mais continûment, de la présence de l'acteur sous le personnage. Et c'est cela aussi qui garantit la distance face à l'émotion, l'équivalent de la notion brechtienne de distanciation.

À sa façon, Botho Strauss rejoint les analyses indiennes lorsqu'il observe, parlant du point de vue du spectateur :

Quand [le théâtre] réussit, quand il utilise les comédiens pour ramener le plus lointain à une inconcevable proximité, il acquiert une beauté déconcertante, et le présent gagne des instants qui le complètent d'une manière insoupçonnée (Discours prononcé lors de la réception du prix Georg-Büchner en 1989).

Si nous avons adopté une perspective théorique, ce n'est pas par simple disposition personnelle. Toute la pensée esthétique indienne y invite. Ses premiers linéaments, on l'a vu, ont été posés dans le *Nāṭyaśāstra*, avant d'être développés par les commentateurs du traité, pour la plupart des hommes du Cachemire, et des penseurs de ce courant philosophique et mystique qu'est le śivaïsme non dualiste cachemirien, illustré par Abhinavagupta³⁴. Car des passerelles se mettent en place entre théâtre et mystique.

Le *rasa*, en effet, a pour condition et conséquence d'affranchir le spectateur de son ego. Autrement dit, l'expérience esthétique, celle que font advenir le théâtre ou d'autres formes artistiques³⁵, est l'occasion de se dégager des conditionnements qui enferment chacun de nous quand il reste un individu livré aux événements et aux affects du monde. Encore faut-il un acteur et un spectateur accomplis. Le *Nāṭyaśāstra* s'emploie à instruire cet acteur ; la poétique indienne dans son ensemble à définir

³⁴ Voir notre article « *Aesthetica in nuce* dans le mythe d'origine du théâtre indien », in D'Intino et Guenzi, 2012 (sous presse). Sur l'analogie des expériences esthétique et mystique, voir Bansat-Boudon, 2004 : 273-284.

³⁵ Voir, par exemple, les développements du *Tantrāloka* III 208b-210, in Padoux et Silburn, 1998 : 189-190.

l'idéal du spectateur à sa perfection : il est un *sahṛdaya*, un homme « cordial », sensible autant qu'érudit.

C'est ainsi que l'expérience théâtrale vérifie les postulats qui sont au cœur du śivaïsme non dualiste cachemirien. Grâce à la déréalisation des passions qu'opère la représentation dramatique, l'homme de ce monde qu'est le spectateur se libère de la prison qu'est la détermination subjective, *reconnaît* (notion centrale du système)³⁶ son Soi comme indistinct du Soi universel. De même, le *yogin* s'exclame-t-il intérieurement : « Toute cette gloire est mienne ! »³⁷, au spectacle de l'unité recouvrée de son Être – le Je absolu (*aham*) débarrassé des scories de l'ego³⁸ – et de l'univers.

Parce que, dans cette doctrine, la délivrance est comprise comme la reconnaissance d'une liberté d'essence (*svātantrya*) qu'avait occultée une finitude toute contingente, elle-même effet de la nescience (*avidyā*), elle est nécessairement conçue et éprouvée comme délivrance en cette vie. Pareille « reconnaissance », en effet, n'est pas un éclair de lucidité métaphysique ultime qui surgirait dans les derniers moments pour ouvrir la voie à une délivrance accessible *post mortem* ; elle demande un homme vivant, en situation de vérifier, à chaque instant, héroïquement – notons cette transposition dans l'ordre « yogique » du sentiment esthétique qu'est le *vīrarasa* – l'expérience ininterrompue qu'il fait de la délivrance au sein même du flot des constructions mentales, agents de finitude³⁹.

Ainsi en est-il également de l'expérience éprouvée au théâtre, où la jouissance esthétique vécue comme une reconquête de soi est une figure de la *jīvanmukti*. Avec cette différence que l'émancipation ainsi obtenue ne l'est pas une fois pour toutes, comme c'est le cas pour le *yogin* dès qu'il a accédé au Savoir et qu'il est, de ce fait, devenu un *jñānin*. Elle est à réinstaurer, à chaque spectacle, puisqu'elle est coextensive au *rasa* que ce spectacle fait advenir pendant les cinq ou six jours nécessaires à son

³⁶ C'est la doctrine de la *pratyabhijñā*, qui a donné son nom à l'une des écoles du śivaïsme non dualiste cachemirien.

³⁷ *Īśvarapratyabhijñākārikā* (*Vers sur la Reconnaissance du Seigneur*) IV 12 : *sarvo mamāyaṃ vibhāva ity*, cité à deux reprises dans le commentaire de Yogarāja au *Paramārthasāra* (*L'Essence de la Réalité suprême*), vers 33 et 51 ; voir Bansat-Boudon et Tripathi, 2010 : 174, 215.

³⁸ Sur la notion centrale qu'est le Je (*aham*), dans la doctrine, voir Bansat-Boudon et Tripathi, 2010 : 25-26.

³⁹ Tel est le sens de *Īśvarapratyabhijñākārikā* IV 12, que développe la *Vimarśinī* d'Abhinavagupta. Sur la place de la *jīvanmukti* dans le śivaïsme non dualiste cachemirien, voir notamment notre introduction dans Bansat-Boudon et Tripathi, 2010 : 32-48.

déroulement⁴⁰. La jouissance esthétique est une parenthèse apaisée où l'homme de ce monde entrevoit, fugitivement mais intensément, la vérité – son essence.

Du reste, enseignent le *Nāṭyaśāstra* et son commentaire, même les sages vont au théâtre⁴¹. Entendez, sans doute, les sages ordinaires, ceux qui n'ont pas encore accédé à la délivrance, peut-être même ceux qui, pour s'être arrêtés en chemin, sont promis au statut de *yogabhraṣṭa*, les « déchus du yoga »⁴² : au lieu de la félicité cosmique (*jagadānanda*) et du « repos dans le Soi » (*ātmaviśrānti*) auxquels ils aspirent, ils connaissent l'amer chagrin d'une ascèse trop rigoureuse et, pour l'instant, stérile. De l'expérience esthétique comme substitut transitoire à l'expérience spirituelle de la délivrance. Le *yogin* accompli, en revanche, autrement dit, dans la doctrine *śaiva*, ce *jñānin* qu'est le délivré-vivant, peut ou non assister aux spectacles du théâtre, à sa guise : il est à jamais émancipé.

Il y a là des développements qui se lisent *in nuce* dans le mythe d'origine du théâtre. Il enseigne que l'âge du théâtre, quelle que soit l'ère (ou *kalpa*) de son avènement (n'oublions pas que la conception indienne du temps est cyclique), est le *tretāyuga*, l'âge d'argent, gouverné par le *rajas*, principe d'activité et de passion, par où s'exprime l'inquiétude fondamentale de l'homme. La cosmogonie dans laquelle s'inscrit le théâtre en détermine ainsi la fonction : il est la réponse à l'intranquillité des hommes, elle-même l'effet de la combinaison de peine et de joie qui caractérise la vie en ce monde. À ce titre, le théâtre est un art essentiellement humain, d'autant qu'évoluent sur son estrade des acteurs humains. En effet, les dieux, priés par Brahmā d'être les interprètes du théâtre qu'il vient de créer à leur requête, se sont récusés. Eux qui savent la destination première du théâtre (qui est de restaurer le *dharma*) pour l'avoir eux-mêmes fixée, savent aussi que la félicité sans mélange des immortels les frappe d'incompétence pour les « œuvres du théâtre » (*Nāṭyaśāstra* I 22 in Bansat-Boudon, 1992 : 26.).

⁴⁰ *Abhinavabhāratī ad Nāṭyaśāstra* I 107, cité et traduit dans Bansat-Boudon et Tripathi, 2010 : 56 (note 218).

⁴¹ *Nāṭyaśāstra* I 114 : « À ceux que le malheur, la fatigue ou le chagrin tourmentent, à ceux qui s'adonnent à l'ascèse, ce théâtre apportera le repos (*viśrānti*) en ce monde (*loke*) » ; et *Abhinavabhāratī ad loc.* : « Un théâtre de cette sorte apportera le repos aux ascètes, il empêchera que le chagrin n'envahisse leurs cœurs tourmentés de l'extrême faiblesse que provoque la pratique ininterrompue de vœux tels que le *ḥṛcchracāndrāyaṇa*, etc. » (voir Bansat-Boudon, 2004 : 122).

⁴² Sur l'usage *śaiva* de la notion de *yogabhraṣṭa*, voir *Paramārthasāra* 98-101 dans Bansat-Boudon et Tripathi, 2010 : 304-309 ; également, *op. cit.* : 18, 31.

Ainsi s'explique encore la définition du théâtre comme un « objet de jeu », puisque le jeu ne se conçoit pas, commente Abhinavagupta, dans un temps et dans un lieu où règnent uniformément ou la joie ou la peine : ni le *kṛtayuga*, l'âge d'or, ni le *kaliyuga*, l'âge de fer, mais le *tretāyuga*, l'âge d'argent ; ni le paradis, ni les enfers, mais le Jambudvīpa, l'« île du jambosier », autrement dit l'Inde, qui suffit à représenter le séjour des mortels. Plus tard, donc, les spéculations śivaïtes unifieront les différents aspects du mythe sous le chef d'un principe explicatif unique et supérieur : le théâtre comme divertissement est l'une des modalités du jeu cosmique où la liberté divine trouve à s'exercer⁴³ ; il est le produit d'un enjouement de la divinité.

Bibliographie

- Bansat-Boudon, Lyne, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, École française d'Extrême-Orient, 1992 (Publications de l'École française d'Extrême-Orient, 169).
- Bansat-Boudon, Lyne, « Définitions indiennes du genre théâtral », in Balbir, Nalini (dir.), *Genres littéraires en Inde*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994a, p. 195-217.
- Bansat-Boudon, Lyne, « Le texte accompli par la scène. Observations sur les versions de *Śakuntalā* », *Journal asiatique* 282 (2), 1994b, p. 281-332.
- Bansat-Boudon, Lyne, « Rite et scène dans l'Inde ancienne : l'enseignement du *Nāṭyaśāstra* », *Annuaire de l'École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Résumé des conférences et travaux. 1994-1995*, Paris, EPHE, 1994c, tome 103, p. 123-126.
- Bansat-Boudon, Lyne, « Rite et scène dans l'Inde ancienne : le mythe d'origine du théâtre », *Annuaire de l'École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Résumé des conférences et travaux. 1995-1996*, Paris, EPHE, 1995, tome 104, p. 167-173.
- Bansat-Boudon, Lyne, *Le Théâtre de Kālidāsa*, traduit du sanskrit et du prākṛit, présenté et annoté, Paris, Gallimard, 1996 (Connaissance de l'Orient).
- Bansat-Boudon, Lyne, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris, Mille et une nuits, 2004 (Les quarante Piliers).
- Bansat-Boudon, Lyne (dir.), *Théâtre de l'Inde ancienne*, Paris, Gallimard, 2006 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Bansat-Boudon, Lyne et Lardinois, Roland (dir.), *Sylvain Lévi (1863-1935). Études indiennes, histoire sociale*, Turnhout, Brepols, 2007 (Bibliothèque de l'École des hautes études, Sciences religieuses, 130).
- Bansat-Boudon, Lyne (éd., trad.) et Tripathi, Kamalashadatta (trad.), *An Introduction to Tantric Philosophy. The Paramārthasāra of Abhinavagupta*

⁴³ Par essence, en effet, la conscience est libre (*svatantra*), et, dans sa liberté, jouit d'une félicité cosmique (*jagadānanda*) qui n'est autre que le jeu (*krīḍā*) de Śiva le Naṭaraja, Prince des acteurs.

- with the *Commentary of Yogarāja*, Londres/New York, Routledge, 2011 (Routledge Studies in Tantric Traditions, 3).
- Bansat-Boudon, Lyne, « *Aesthetica in nuce* dans le mythe d'origine du théâtre indien » in D'Intino, Silvia et Guenzi, Caterina (dir.), *Aux abords de la clairière. Études indiennes et comparées en l'honneur de Charles Malamoud*, Turnhout, Brepols, 2012 (Bibliothèque de l'École des hautes études, Sciences religieuses, 154 – Histoire et prosopographie, 7), p. 209-234. Sous presse.
- Borges, Jorge Luis, *L'Aléph*, Paris, Gallimard, 1977 (L'Imaginaire).
- Claudé, Paul, *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1966 (1^{ère} édition dans *Cahiers Paul Claudé I*, Paris, Gallimard, 1959).
- Claudé, Paul, *L'Échange*, dans *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 2011 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Ducrot, Oswald et Schaeffer, Jean-Marie, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.
- Joyce, James, « Le drame et la vie », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1982.
- Kapstein, Matthew, *The Rise of Wisdom Moon*, New York, New York University Press, 2009 (Clay Sanskrit Library, 52).
- Kuiper, Franciscus B. J., *Varuṇa and Vidūṣaka : On the Origin of the Sanskrit Drama*, Amsterdam/Oxford/New-York, North-Holland Publishing Company, 1979.
- Lévi, Sylvain, *Le Théâtre indien*, 2^e tirage (1^{re} éd. 1890), Paris, Honoré Champion, 1963 (Bibliothèque de l'École des hautes études, Sciences philologiques et historiques, 83).
- Malamoud, Charles, « Rite, simulacre, théâtre. Observations sur les éléments dramatiques dans le culte solennel védique », in Bansat-Boudon, Lyne (dir.), *Théâtres indiens*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1998 (*Puruṣārtha*, 20), p. 25-43.
- Meerwarth, Alexandre, « Les *Kathākalis* du Malabar », *Journal asiatique* 209, 1926, p. 193-284.
- Pédraglio, Armelle, *Un drame allégorique sanskrit. Le Prabodhacandrodaya de Kṛṣṇamiśra*, Paris, de Boccard, 1974 (Publications de l'Institut de civilisation indienne, 36).
- Mus, Paul, « Résumé des cours et travaux : Rites dramatiques et théâtre indiens », *Annuaire du Collège de France, 67^e année*, 1967, p. 377-390.
- Nagar R. S. (éd.), *Nāṭyaśāstra with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, Delhi, Parimal Publications, 1981-1984, 4 vol.
- Padoux, André et Silburn, Lilian, *Abhinavagupta. La lumière sur les Tantras. Chapitres 1 à 5 du Tantrāloka*, Paris, de Boccard, 1979 (Publications de l'Institut de civilisation indienne, 66).
- Renou, Louis, *L'Inde fondamentale. Études d'indianisme réunies et présentées par Charles Malamoud*, Paris, Hermann, 1978.
- Rocher, Ludo, « The Textual Tradition of the *Bhāratīyanāṭyaśāstra* : A Philological Assessment », *Wiener Zitschrift für die Kunde Südasiens und Archiv für Indische Philosophie* 25, 1981, p. 107-130.
- Schwab, Raymond, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950.

Srinivasan, Srinivasa Ayya, *On the Composition of the Nāṭyaśāstra*, Reinbek, Verlag für Orientalistische Fachpublikationen, 1980 (Studien zur Indologie und Iranistik, 5-6, Monographie 1).