



HAL
open science

Aesthetica in nuce dans le mythe d'origine du théâtre indien

Lyne Bansat-Boudon

► **To cite this version:**

Lyne Bansat-Boudon. Aesthetica in nuce dans le mythe d'origine du théâtre indien . Aux abords de la clairière. Études indiennes et comparées en l'honneur de Charles Malamoud, Oct 2010, PARIS, France. hal-01448366

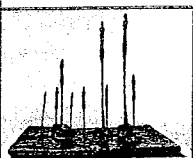
HAL Id: hal-01448366

<https://hal.science/hal-01448366>

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.



AUX ABORDS
DE LA CLAIRIÈRE

Études indiennes et comparées
en l'honneur de Charles Malamoud

sous la direction de
Silvia D'INTINO et Caterina GUENZI

BREPOLS



AESTHETICA IN NUCE DANS LE MYTHE D'ORIGINE DU THÉÂTRE INDIEN

Lyne BANSAT-BOUDON

École pratique des hautes études, Paris

major e longinquo reverentia

Tacite, *Annales*

Dans notre vie à nous, rien n'arrive. Rien qui aille d'un bout à l'autre. Rien ne commence, rien ne finit.

Ça vaut la peine d'aller au théâtre pour voir quelque chose qui arrive. Vous entendez! Qui arrive pour de bon! Qui commence et qui finisse!

P. Claudel, *L'Échange*

Ils veulent tous que ce soit le plus vrai possible, moins quelque chose d'indéfinissable qui fera que ce n'est pas vrai.

J. Genet, *Le Balcon*

Mythe d'origine

On sait l'intérêt de Charles Malamoud pour la théâtralité du rite¹. J'examinerai ici quelques traits de la théâtralité du théâtre et de la relation esthétique entre spectacle et spectateur.

Le mythe d'origine du théâtre, du moins son premier volet, occupe tout le premier chapitre du *Nāṭyaśāstra*². Décidés à remédier au désordre du monde, les dieux, Indra à leur tête, s'adressent à Brahmā :

1. Voir, en particulier, CH. MALAMOUD, «Rite, simulacre, théâtre. Observations sur les éléments dramatiques dans le culte solennel védique», *Puruṣārtha* 20 (1988) : *Théâtres indiens*, p. 25-43, et *infra*, p. 230.

2. Le second volet de ce mythe d'origine est aux chapitres XXXVI et XXXVII. Sur le mythe d'origine du théâtre indien, voir L. BANSAT-BOUDON, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, École française d'Extrême-Orient ("Publications de l'École française d'Extrême-Orient" 169), 1992, p. 54-61 et L. BANSAT-BOUDON, *Pourquoi le théâtre? La réponse indienne*, Paris, Mille et une nuits ("Les Quarante piliers"), 2004, p. 50-53, 63-77. Je me réfère à l'édition suivante : R. S. NAGAR (éd.), *Nāṭyaśāstra [NŚ] of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī [ABh.]*, Delhi/Ahmedabad, Parimal Publications ("Parimal Sanskrit Series" 4), 1981-1984. Attribué au ṛṣi mythique Bharata, le *Nāṭyaśāstra* est généralement daté

Nous voulons quelque chose qui soit objet de jeu, quelque chose qui soit à voir et à entendre. Pour ces générations serviles [litt. « de *sūdra* »], la pratique des Veda ne peut faire l'objet d'une transmission orale. Émetts donc un nouveau et cinquième Veda destiné à toutes les classes³.

La glose observe que, par « générations serviles », il faut entendre la totalité de la société humaine réduite au statut de *sūdra* pour s'être détournée des textes normatifs et des devoirs qu'ils enseignent. Désormais, les hommes dans leur ensemble, toutes castes confondues dans la dernière d'entre elles, n'obéissent plus qu'à la « règle des rustres », le *grāmyadharmā*, littéralement « la règle du village » (NŚ I 9), qui consiste, développe la glose, en « la non-observance de son devoir personnel, comme il arrive dans les lieux [tels que le village (*grāma*)] où vivent des hommes qui n'ont pas étudié le contenu des traités »⁴.

C'est parce qu'Indra le définit comme un « objet de jeu à voir et à entendre », en d'autres termes, comme le lieu à la fois du plaisir esthétique (un « objet de jeu ») et d'une perception directe (« à voir et à entendre »)⁵, que le théâtre aura vocation à jouer le rôle d'un cinquième Veda, accessible à tous. Pour rétablir le *dharma*, il faut le faire connaître ludiquement, agréablement, par un autre moyen que l'exigeante et aride étude des Veda et des traités, par ailleurs réservée aux seuls *dvija*. Ce sera le théâtre, dispensateur de plaisir (*rasa*) et d'instruction (*vyutpatti*). En effet, explique Abhinavagupta dans sa glose à tout ce passage, « “à voir” signifie “plaisant”; “à entendre” signifie “ayant vocation à instruire”. Par conséquent, [cet objet de jeu] offre plaisir et instruction, tel est le sens »⁶. Et d'ajouter un peu plus loin : ce nouvel objet qu'est le théâtre est un Veda « grâce auquel tous les hommes, accédant au sens de façon savoureuse, exquise et charmante, acquièrent le savoir de ce qu'il faut faire et ne pas faire, dès lors qu'il est inévitablement associé à la jouissance qu'on en retire, comme il arrive en prenant un remède mêlé à du lait »⁷. Ainsi

du II^e s. de notre ère. Des nombreux commentaires dont il a fait l'objet, seule nous est parvenue l'*Abhinavabhāratī*, la glose d'Abhinavagupta (X^e-XI^e s.), le grand penseur du śivaïsme non dualiste du Cachemire. Les textes sanskrits sont cités selon les éditions de référence, lesquelles n'appliquent pas systématiquement les règles de *sandhi*.

3. NŚ I 11-12 : *mahendrapramukhair devair uktaḥ kila pitāmahaḥ / krīḍanīyakam icchāmo dṛśyam śravyam ca yad bhavet // na vedavyavahāro 'yaṁ saṁśravyaḥ sūdrajātiṣu / tasmāt sṛjāparaṁ vedaṁ pañcamaṁ sārvarṇikam //*

4. ABh. ad NŚ I 9 (vol. 1, p. 10) : [...] *grāmyo 'srutaśāstrārthajanākīrṇadeśocito dharmāḥ svadharmānanupālanalakṣaṇaḥ [...]*.

5. Sur la perception directe, caractéristique du théâtre, voir L. BANSAT-BOUDON, *Pourquoi le théâtre ?*, p. 54-56.

6. ABh. ad NŚ I 11b (vol. 1, p. 10) : *dṛśyam iti hṛdyam śravyam iti vyutpattipradam iti pṛtivyutpattidam ityārtha iti*. Pour une autre ingénieuse interprétation du couple d'adjectifs *dṛśyam śravyam ca*, voir *infra*, p. 219-220 et n. 42, 43.

7. ABh. ad NŚ I 12 (vol. 1, p. 11) : [...] *yena sarvo janaḥ sarasasukumārānurajya-dāśayaḥ tadupabhoganāntarīyakatayaiva kāryākaryajñānam apyupayauṅkte kṣīramadhyāvasthitauṣadho payogavat*.

qu'observe ailleurs l'exégète⁸, la Poésie (*kāvya*), dont le théâtre est l'expression la plus accomplie, dispense son enseignement à la manière d'une amante, tandis que les Veda et les traités, d'un côté, les Épopées (*itihāsa*), de l'autre, instruisent respectivement à la façon d'un maître ou d'un ami⁹.

Après la création de ce nouvel objet, qui ne reçoit le nom de *nāṭya* qu'au vers 15¹⁰, le récit évoque les enfances du théâtre, décrivant sa mise en pratique, depuis les répétitions¹¹ jusqu'à la première représentation. Elle est donnée à l'occasion de l'*Indradhvajamaha*, la Fête de l'étendard d'Indra, ce qui est d'une grande importance pour la suite des événements. En effet, Indra est déjà là, ainsi que son étendard, appelé à devenir (vv. 69-75) le *jarjara*, le « Pourfendeur » des Asura, et qui réapparaîtra, au chapitre III, dans le rite préliminaire de l'« offrande aux divinités de la scène », le *raṅgadaivatapūjana*, ainsi qu'au chapitre V, dans les prodromes à la représentation, le *pūrvaraṅga*¹².

Rappelons à grands traits le récit de la première représentation (vv. 57b-82a), donnée devant dieux et démons assemblés : prologue à la pièce – drame archétypal qui montre le combat de ces mêmes dieux et démons (mais, précise la glose, un combat qui eut lieu dans un précédent *kalpa*), et culmine sur la victoire des premiers (57b-58a) ; satisfaction des dieux qui font des présents aux acteurs (58b-63a) ; colère des démons (et, à leur tête, des Vighna, les Obstacles), auxquels est insupportable le spectacle de leur défaite ; usant de leur *māyā*, ils se rendent invisibles et paralysent les acteurs, arrêtant la représentation (63b-66a) ; s'ensuit un combat réel des dieux et des démons ; Indra les met en pièces avec la hampe de son étendard, qui reçoit aussitôt le nom de *jarjara* (66b-75) ; sursaut des Vighna rescapés du massacre ; afin de

8. Dans son autre commentaire à un texte d'esthétique, à savoir le *Locana* au *Dhvanyāloka* [DhĀL] d'Ānandavardhana. Cf. P. Śāstrī (éd.), *The Dhvanyāloka, with the Locana & Bālapriyā Commentaries by Abhinavagupta & Śrī Rāmasāraka, with the Divyāñjana Notes by Śrī Mahādeva Śāstrī*, Bénarès, Chowkhamba Sanskrit Series Office ("Kashi Sanskrit Series" 135 : "Alaṅkāra Section" 5), 1940.

9. *Locana ad DhĀL, vṛtti ad I 1*, p. 40-41 : *tathāpi tatra prīter eva pradhānam / anyathā prabhusaṃmitebhyo vedādibhyo mitrasaṃmitebhyaś cetihāsādibhyo vyutpattihetubhyaḥ ko 'sya kāvyarūpasya vyutpattihetor jāyāsaṃmitatvalakṣaṇo viśeṣa iti [...]*, «Cependant, [du plaisir (*prīti*) et de l'instruction (*vyutpatti*)] le plaisir est le premier [objet de la poésie (*kāvya*)]. Autrement, quelle différence y aurait-il entre ce moyen d'instruire qu'est la poésie, laquelle instruit à la façon d'une amante, et ces autres moyens d'instruire que sont, par exemple, les Veda, qui instruisent à la façon d'un maître, ou les Épopées, qui instruisent à la façon d'un ami?».

10. NŚ I 15b : *nāṭyākhyam pañcamaṃ vedaṃ setihāsam karomyaham //*, «Tel je fais, moi, l'associant à la Fable (*itihāsa*), ce cinquième Veda nommé "théâtre" (*nāṭya*)». Sur l'*itihāsa*, voir *infra*, n. 22 et 38.

11. La glose à NŚ I 57b (vol. 1, p. 23) distingue les répétitions (*guṇanika*) de la représentation (*prayoga*) proprement dite.

12. Sur le *pūrvaraṅga*, auquel est consacré tout le chapitre V du NŚ, voir F. B. J. KUIPER, *Varuṇa and Vidūṣaka: On the Origin of the Sanskrit drama*, Amsterdam/Oxford/New York, North-Holland Publishing Company, 1989, p. 166-193. Pour une discussion de l'interprétation de Kuiper et une analyse du *raṅgadaivatapūjana*, voir L. BANSAT-BOUDON, *Poétique*, p. 67-80 et *infra*, p. 227-228.

protéger définitivement la représentation, Viśvakarman, architecte des dieux, construit une salle de théâtre (76-82a).

« Satisfaits de la représentation »

L'enjeu de ce récit n'est pas seulement de construire un mythe d'origine du théâtre : à des indices discrets, mais nombreux, on s'aperçoit, grâce à la glose, que, agencé de la sorte, il peut aussi se lire comme une *aesthetica in nuce*¹³, habilement distribuée au fil des épisodes.

On s'arrêtera sur l'un d'eux (NŚ I 57b sq.) : la représentation archétypale qui met en scène l'affrontement des dieux et des démons. Après le prologue, les dieux, « extrêmement satisfaits de la représentation », offrent, exultants, des présents aux acteurs, tandis que les démons se renfrognent, mécontents de se voir défaits. Examinons de plus près les vers 57b-58a :

À la fin de cela [*la nāndī*], l'imitation [c'est-à-dire la représentation] fut nouée [en un prologue]; elle montrait comment les Daitya furent vaincus par les dieux¹⁴.

L'« imitation » (*anukṛti*), développe le commentaire, c'est la représentation (*prayoga*). Et par « fut nouée » (*baddhā*), il faut entendre « fut introduite sous les espèces d'un prologue » (*prastāvītā*); « elle fut introduite par un prologue, et non pas menée à son terme », insiste la glose (*prastāvītā na tu niṣpādītā*).

Ou bien, alternative à cette interprétation, le terme *anukṛti* désigne le prologue, en tant qu'il est imitation du drame lui-même.

Quoi qu'il en soit, conclut Abhinavagupta, il s'agit bien ici du prologue, la *prastāvanā*. Il en donnera un peu plus loin (*ad* NŚ I 67-68, vol. 1, p. 27) une preuve supplémentaire : les acteurs dont les Vighna paralysent, grâce à leur *māyā*, la voix et le geste, ce sont le Sūtradhāra, le directeur de la troupe, et ses acolytes. Or, rappelle Abhinavagupta, le Sūtradhāra n'apparaît en tant que tel que dans le prologue.

À quel genre dramatique appartient le drame dont on donne ici le prologue, demande la glose? Puisqu'il s'agit de montrer « une bataille, faite d'altercation et de déroute, où les corps étaient percés et rompus » (v. 58a)¹⁵, la pièce appartient à l'une des trois catégories : *ḍima*, *samavakāra*, ou *īhāmṛga*¹⁶. Toutefois, ni le récit ni la glose n'en donnent le titre.

13. J'emprunte l'expression à Benedetto Croce (B. CROCE, « Aesthetica in nuce », dans *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, 1991 [1928¹]) dont les analyses rejoignent sur plus d'un point les raisonnements indiens; voir L. BANSAT-BOUDON, *Pourquoi le théâtre ?*, p. 125-139.

14. NŚ I 57b : *tadante 'nukṛtir baddhā yathā daityāḥ surair jītāḥ //*.

15. NŚ I 58a : [*anukṛtir baddhā*] *saṃphetaṣṭāvidravakṛtā chedyabhedyāhavātmikā /*.

16. À l'instar du *samavakāra* et du *ḍima*, l'*īhāmṛga*, l'un des dix genres dramatiques, est plein de bruit et de fureur. Il doit son nom de « cherche-gazelle » (périphrase qui désigne le loup, dans la langue courante) à l'intrigue obligée qui est la sienne : le héros y poursuit (*īhate*) une femme céleste aussi insaisissable qu'une gazelle (*mṛga*); voir S. LÉVI, *Le théâtre indien*, Paris, H. Champion (« Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences philologiques et historiques » 83), 1890 (1963), p. 145.

Le récit continue (58b-59a) :

Alors les dieux, Brahmā à leur tête, extrêmement satisfaits de la représentation (*prayogaparitoṣitāḥ*), offrirent à mes fils tous les moyens (*upakaraṇa*) [du théâtre], en vérité¹⁷.

Ces moyens du théâtre sont, pêle-mêle, des accessoires, ainsi que plusieurs éléments constitutifs de la théâtralité, y compris les *rasa*, et le succès¹⁸.

Arrêtons-nous là, sur ce *prayogaparitoṣitāḥ*, « extrêmement satisfaits de la représentation », qui pose d'emblée le *rasa*, l'émotion esthétique, comme le premier objet du théâtre. Et notons, au passage, que ce *rasa*, expérience tout intérieure pourtant, se manifeste extérieurement dans les signes du succès qu'obtient la représentation. À ce moment du récit archétypal, les dieux, tout dieux qu'ils sont, réservent au spectacle le succès humain (*mānuṣī siddhiḥ*) que théoriserait le chapitre XXVII du *Nāṭyaśāstra*, tout en manifestations sonores et gestuelles, et don, par le spectateur, de ses effets de prix. Le succès divin (*daivī siddhiḥ*) aurait consisté en un silence émerveillé¹⁹. Notons aussi que, au nombre de ces présents, manifestation du succès humain, figure précisément le succès, offert par Śiva.

Distanciation et déréalisation esthétique

Au-delà du sens obvie de *prayogaparitoṣitāḥ*, le commentaire fait état d'une interprétation seconde, dont la réfutation va servir à l'exégète à asseoir la sienne. Selon cette interprétation contestée, *prayogaparitoṣitāḥ* signifie qu'il faut décrire, afin de lui complaire, les exploits héroïques du commanditaire (*prabhu*) de la représentation, ici les dieux, à l'initiative desquels elle est donnée²⁰.

17. NŚ I 58b-59a : *tato brahmādayo devāḥ prayogaparitoṣitāḥ // pradadur matsutebhyas tu sarvopakaraṇāni vai /*.

18. Indra offre sa bannière (sur un autre usage de cette bannière, non plus dans le récit mythique, mais dans le protocole même de la représentation réelle, voir L. BANSAT-BOUDON, *Poétique*, p. 186); Brahmā, le bâton courbe, attribut du Vidūṣaka; Varuṇa, l'aiguillère destinée à l'assistant; le Soleil, une ombrelle (ou un dais, figurant les grandes masses de nuages); Śiva, le succès; Vāyu, un éventail; Viṣṇu, le trône destiné à l'emploi royal (*rājabhūmikā*); Kubera, une couronne. Sarasvatī fait présent, quant à elle, de tout ce qui est sonore (à savoir, le « jeu vocal » – *vācīkābhīnaya*), tandis que les Yakṣa, les Rākṣasa, et un grand peuple d'autres êtres d'essence divine ou démoniaque, offrent les langages appropriés aux différents emplois, les *bhāva* (en l'occurrence, dit la glose, les *vibhāva*, ou « déterminants », etc.), les *rasa* (de fait, les sentiments transitoires et les *anubhāva*, ou « conséquents », correspondant aux différents *rasa*), la « couleur » (*rūpa*), c'est-à-dire, cette technique particulière, fondée sur le travail yogique du souffle, qu'est le *mukharāga* dont l'acteur « colore » son visage, et la « force » (*balā*), qui désigne ici la gestuelle (*āṅgīkābhīnaya*); sur les registres de jeu (*abhīnaya*), les *vibhāva*, les *anubhāva* et les sentiments transitoires, voir L. BANSAT-BOUDON, *Poétique*, p. 145-155 et 111-117.

19. Voir L. BANSAT-BOUDON, *Poétique*, p. 180-189.

20. C'est en effet Brahmā qui prie Bharata d'organiser la première représentation : « Voici que se présente une grande occasion pour cette représentation. Voici venir la Fête splendide de l'étendard du grand Indra. C'est là, à présent, qu'il faut mettre en pratique ce Veda nommé "théâtre" » (NŚ I 54-55a).

Poussant la logique de cette interprétation à son terme, Abhinavagupta observe qu'il s'agirait, en ce cas, de mettre en scène des événements contemporains (c'est-à-dire, contemporains de l'auditoire que composent dieux et démons, spectateurs de leurs propres exploits). Ce qui contreviendrait à la règle que pose le chapitre X, consacré aux dix genres dramatiques (*daśarūpaka*), à savoir qu'on ne peut montrer que des exploits imaginaires (*utpādyā*) ou connus pour appartenir à un passé légendaire (*prasiddha*)²¹.

Suit une démonstration rigoureuse, articulée en deux volets. La représentation d'une histoire et de héros contemporains empêcherait l'avènement conjoint du plaisir esthétique (*rasa* ou *prīti*) et de l'instruction (*vyutpatti*). D'une part, en effet, elle ne laisserait pas de place au développement du processus esthétique, lui-même la clé de l'instruction, comme le montre la logique organisatrice du mythe d'origine : pour remédier au désordre du monde et arracher l'humanité à sa condition servile, il faut un « gai savoir », accessible à tous par sa dimension ludique et plaisante²². D'autre part, la contemporanéité des événements montrés sur la scène impliquerait que la nécessaire consécution de l'acte au fruit ne soit pas directement et immédiatement perceptible du spectateur, ôtant de la sorte au théâtre toute aptitude à instruire.

On pourrait objecter que la mise en scène d'événements contemporains n'empêche pas, en soi, l'appréhension de la relation de causalité entre action et fruit. La glose prévient la difficulté, rappelant qu'il faut à tout événement montré sur la scène une sanction morale s'imposant à tous comme incontestable, autorité que seule la tradition peut lui conférer. D'où l'obligation d'une antiquité fameuse du héros et de ses exploits.

Revenons sur le détail de la démonstration. Première étape : la représentation d'une intrigue contemporaine du spectateur inhiberait le processus esthétique à sa source même, à savoir l'étape de la généralisation – ou distanciation d'avec soi-même et ses préoccupations immédiates – (*sādhāraṇīkaraṇa*), engendrant alors une réaction en chaîne : pas de généralisation-distanciation,

21. ABh. *ad* NŚ I 58b (vol. 1, p. 24) : *prabhuparitoṣāya prabhucaritaṃ kadācin nāṭye varṇanīyam iti yathā daityāḥ surair jitā ity etasmāl labhyata iti kecid āhuh / tad asat / daśarūpakalakṣaṇayuktivirodhāt / tatra hi kiñcid prasiddhacaritaṃ kiñcid utpādyacaritaṃ iti vakṣyate*, « Certains disent qu'il faut conclure de [NŚ I 57b-58a] : "[Après la *nāndī*, une imitation fut nouée] qui montrait comment les Daitya furent vaincus par les dieux", que, parfois, au théâtre, on doit décrire les exploits du commanditaire afin de plaire à ce commanditaire. Mais cela est faux, car on contreviendrait alors à la règle qu'énonce la définition des dix genres dramatiques. En effet, on y dira [que sont montrés sur le théâtre] des exploits imaginaires ou connus pour appartenir à un passé légendaire ». Même principe dans la définition du *nāṭaka* (NŚ XIX 145), cité n. 30.

22. Un « gai savoir » dont on retrouve le principe dans l'une des étymologies-jeux de mots que la glose propose du terme *itihāsa*, qui, au vers 15, a l'acception large d'« intrigue dramatique ». Le terme décomposé en *iti-hāsa* serait à entendre, puisque *iti* est glosé par *jñāna* « savoir » (en l'occurrence, le savoir de ce que clôture *iti* ; le récit qui se termine par *iti*), comme le « rire (*hāsa*) du savoir ». Sur l'étymologie grammaticale du terme et une autre interprétation symbolique, voir *infra*, n. 38.

donc pas d'identification avec les personnages (*tanmayībhāva*), pas de plaisir (*rasa/prīti*), et, pour finir, pas d'instruction (*vyutpatti*) :

L'imitation d'exploits contemporains n'est pas appropriée, car même l'instruction fait défaut en l'absence de plaisir (*prīti*), laquelle résulte de l'absence d'identification [avec les personnages], elle-même causée par l'attachement, la haine ou l'indifférence [*i.e.* par ces émotions « réelles », voire cet ennui, qui signalent l'absence de généralisation-distanciation] ressentis par ceux [*viz.* les spectateurs] qui doivent être instruits²³.

Il suffit de renverser la phrase pour retrouver, dans l'ordre, les étapes du processus esthétique, tel qu'on peut le reconstruire à partir des raisonnements du commentaire : généralisation-distanciation, identification, jouissance esthétique²⁴.

Éloignement dans le temps

L'éloignement dans le temps, sur lequel insiste la glose, est l'un des éléments de la mise en place de la distanciation²⁵.

Le précepte est impérieux, et si bien, semble-t-il, la condition première de toute théâtralité qu'il contraint Racine, citant Tacite et convoquant l'Eschyle des *Perses*²⁶, à s'expliquer sur l'apparente infraction que représente la modernité de *Bajazet*²⁷ :

À la vérité je ne conseillerais pas à un auteur de prendre pour sujet d'une tragédie une action aussi moderne que celle-ci, si elle s'était passée dans un pays où il veut faire représenter sa tragédie, ni de mettre des héros sur le théâtre, qui auraient été connus de la plupart des spectateurs. Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous. *Major e longinquo reverentia*²⁸. L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps. [...] C'est ce qui fait, par exemple, que les personnages turcs, quelque modernes qu'ils soient, ont de la dignité sur notre théâtre. [...] C'était à peu près de cette manière que les Persans étaient anciennement considérés des Athéniens. Aussi le poète Eschyle ne fit point de difficulté d'introduire dans une tragédie la mère de Xerxès qui était peut-être

23. ABh. *ad* NŚ I 58b (vol. 1, p. 24) : *na ca vartamānacaritānukāro yuktaḥ / vineyānām tatra rāgadveṣamadyasthādīnā tanmayībhāvābhāve prīter abhāvena vyutpatter apyabhāvāt.*

24. Voir L. BANSAT-BOUDON, *Pourquoi le théâtre ?*, p. 102-117.

25. La théâtralité même travaille à établir cette distanciation – à savoir, l'accumulation des écarts d'avec la réalité par quoi le théâtre se constitue en un objet « qui n'est pas de ce monde » (*alaukika*), et la mise en œuvre de la beauté sous toutes ses formes : le chant, la danse, la musique, les actrices, les fastes de la salle ; voir L. BANSAT-BOUDON, *Pourquoi le théâtre ?*, p. 17-20, 105-112.

26. Représentés en 472, huit ans après la bataille de Salamine.

27. Seconde préface à *Bajazet* (1676).

28. Tacite, *Annales* I, 47.

encore vivante, et de faire représenter sur le théâtre d'Athènes la désolation de la cour de Perse, après la déroute de ce prince.

Racine aurait été bien en peine, toutefois, de produire un autre exemple emprunté à l'Antiquité, car *les Perses* sont la seule œuvre, dans l'ensemble de celles qui nous sont parvenues, à mettre en scène un événement contemporain. Il y eut aussi – mais la pièce est perdue –, la *Prise de Milet* de Phrynichos, représentée en 492, deux ans après la chute de la ville entre les mains de Darios. Le témoignage d'Hérodote (IV 21) à son propos confirme l'interdit de la contemporanéité : « Le peuple-spectateur [...] », commente Pierre Vidal-Naquet, « fondit en larmes à l'évocation de cette infortune, mais le peuple-législateur “frappa le poète d'une amende de 1000 drachmes pour avoir évoqué un malheur national, et défendit à l'avenir toute représentation de sa pièce” »²⁹.

Ainsi, par l'ingénieuse substitution de l'espace au temps, le sujet moderne de *Bajazet* devient-il une variante des canons de la tragédie à l'antique. D'autant, note justement Racine, qu'à l'éloignement des temps et des lieux vient s'ajouter l'éloignement des conditions :

Nous avons si peu de commerce avec les princes et les autres personnes qui vivent dans le sérail, que nous les considérons, pour ainsi dire, comme des gens qui vivent dans un autre siècle que le nôtre.

Texte important que cette préface qui pose le principe de la « dignité » (traduction, sans doute, de *majestas* dans Tacite) du personnage de théâtre, comme le pendant de son éloignement temporel ou spatial. On remarquera aussi que, faite à propos de la tragédie, l'analyse vaut exactement pour le drame indien, auquel pourtant la tragédie est étrangère, et en particulier pour le premier de ses genres, le *nāṭaka*, dans lequel la typologie occidentale voit une transposition de notre comédie héroïque. Au reste, dans le chapitre de l'intrigue (*itivr̥tta*), le chapitre XIX, la définition du *nāṭaka* – « La geste conforme aux aventures passées des dieux, des ṛṣi, des rois doués d'une intelligence supérieure, on dit que c'est le *nāṭaka* »³⁰ – confirme la double exigence d'une antiquité glorieuse du héros et de sa supériorité sociale, intellectuelle et morale.

Toutefois, le *nāṭaka* n'est pas le seul genre auquel s'applique le précepte de l'antiquité du héros : ne perdons pas de vue que la pièce à propos de laquelle Abhinavagupta formule sa théorie de l'éloignement temporel est, selon l'exégète, un *ḍima*, un *samavakāra* ou un *īhāmṛga*. Quant au *prakaraṇa*, tel que défini par le *Nāṭyaśāstra* et l'*Abhinavabhāratī*, il ne contrevient pas d'ailleurs à la règle de l'éloignement dans le temps de l'intrigue et de ses héros. Si le sujet, qui n'emprunte plus au fonds mythique et épique, est inventé, il n'en implique pas pour autant une contemporanéité du spectacle et du spectateur.

29. P. VIDAL-NAQUET, *Le Miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 10-11.

30. NŚ XIX 145 : *devatānām ṛṣīnām ca rājñām cotkṛṣṭamedhasām / pūrvavṛttānucaritaṃ nāṭakaṃ nāma bhavet //*. Cf. la définition générale du théâtre (*nāṭya*) dans NŚ I 118 (cité n. 80), laquelle inclut les maîtres de maison.

Revenons précisément à la glose au vers 58, qui poursuit – et c'est la deuxième étape de la démonstration, elle-même doublement articulée :

En outre, quand il s'agit d'exploits contemporains, c'est-à-dire, en l'absence de perception directe (*apratyakṣatva*) de la relation entre l'acte et son fruit en matière de *dharma*, etc., la représentation dramatique est inutile, En effet, si [cette relation] n'est pas directement perceptible, il n'y a pas d'instruction possible, puisque, ainsi que dit la maxime, il n'existe pas de moyen de connaître le futur [c'est-à-dire, pas de moyen de connaître le fruit de l'acte en cours]³¹.

Par conséquent, conclut l'exégète :

Puisqu'on ne peut décrire [au théâtre] les exploits des dieux accomplis aujourd'hui [dans cet âge-ci], et puisque le monde est sans commencement, [reste comme sujet possible pour le poète] la célébration (*kīrtana*) des exploits accomplis par les dieux et les démons dans un *manvantara*, etc., du précédent *kalpa*³². Cette célébration est conforme à celle qu'autorisent la Śruti et la Smṛti. Ce que l'on décrit ici [dans le prologue à la toute première représentation], c'est la conduite de ceux qui appartiennent à cette catégorie-là³³ [autrement dit, la conduite des dieux et des démons du précédent *kalpa*]³⁴,

et, achevant de donner tout son sens à *prayogaparitoṣitāḥ* :

Nous expliquerons plus loin comment les démons trompés par l'illusion [d'assister] à leurs [vrais] exploits (*caritrabhrāmavipralabdha*), commencèrent à s'agiter, tandis qu'ici la satisfaction des dieux n'est pas due à la description de leurs exploits [perçus comme vrais, mais à la représentation]. C'est pourquoi, il [Bharata] dit : *prayogaparitoṣitāḥ*, « extrêmement satisfaits de la représentation »³⁵.

Seule la prescience de l'avenir, autrement dit, la capacité à tirer la leçon des exemples illustres consignés par la tradition, garantit l'adoption de la bonne conduite nécessaire à l'obtention du bon fruit, et par là l'observance du *dharma*.

Le principe d'une antiquité fameuse du protagoniste et de l'intrigue est un thème cher à l'exégète. Il l'a déjà développé dans sa glose à la définition-programme du théâtre que Brahmā énonce aux vers 14 et 15. Je résume : dans la vie réelle, la contemplation du *dharma*, c'est-à-dire des sacrifices et des conduites vertueuses, n'a pas nécessairement fonction pédagogique puisque,

31. ABh. ad NŚ I 58b (vol. 1, p. 24), texte à corriger : *apratyakṣatve* [*pratyakṣatve*] : *vartamānācarite ca dharmādikarmaphalasambandhasyāpratyakṣatve prayogavaiyarthyam / apratyakṣatve bhaviṣyati pramāṇābhāvāt iti nyāyena vyutpatteḥ saṁbhāvanā kā*.

32. Par « *manvantara*, etc. » il faut entendre *manvantara* et *yuga*, au sein d'un *kalpa*, ou « cycle de création ».

33. Littéralement : « cette naissance » (*jāti*).

34. ABh. ad NŚ I 58b (vol. 1, p. 25) : *devānāṃ tvadya prasiddhavarṇanīyāsambhavāt pūrvakalpamanvantarādigatadevāsūracarita-kīrtanam anādītvāt saṁsārasya śrutismṛtyanumata-devāsūrakīrtanavad iti / tatra vartanopavarṇanam tājīyānām [...]*.

35. *Ibid.* : *atha caritrabhrāmavipralabdhas tvasurās cukṣubhur iti vakṣyāmaḥ / na ca svacaritavarṇanād devānāṃ paritoṣa iha / yata āha prayogaparitoṣitā iti*.

des sacrifices et des conduites vertueuses, le fruit est le plus souvent différé, parfois jusqu'à la naissance suivante, et donc, dans l'instant, invisible. En revanche, au théâtre entendu comme une action complète et achevée, seuls les cinq ou six jours de la représentation séparent l'acte de son fruit³⁶, lequel est clairement et définitivement établi, accrédité qu'il est par la tradition. Ainsi, la morale succédant immédiatement à la fable, le théâtre a-t-il pleinement vocation à instruire : il faut agir comme Rāma et non comme Rāvaṇa³⁷.

Il n'est pas jusqu'au terme *itihāsa* qui, dans ce passage de la glose, ne se prête au même raisonnement. À chacun des éléments issus de la décomposition du syntagme en *iti-ha-āsa*, l'exégète attribue une valeur symbolique, dont la somme fait apparaître une signification nouvelle : *itihāsa* est le « siège (*-āsa* = *āsana*) des significations transmises par la tradition (*-ha-* = *āgama*), lesquelles, objet d'une perception directe (*iti-*, « ainsi », suggérerait l'immédiateté), relèvent de la relation entre l'acte et son fruit »³⁸.

Un contre-exemple ?

On pourrait, en guise d'objection, faire valoir un contre-exemple, il est vrai probablement unique, au sein de la littérature dramatique indienne : une pièce philosophique, mais non allégorique, l'*Āgamaḍambara*, la « Foule des Traditions », œuvre du philosophe cachemirien du IX^e siècle, Jayanta Bhaṭṭa. Ses protagonistes ne sont pas des abstractions, mais les représentants de plusieurs des doctrines philosophico-religieuses qui coexistaient à cette époque même au Cachemire. Si bien que cette œuvre curieuse se

36. ABh. *ad* NŚ I 14 (vol. 1, p. 12) : *evam api pratyakṣeṇa sadācārayajñādidarśanāt ko 'sya bedhaḥ / āha – sarveṣāṃ karmanāṃ kriyamānāṃ anupaścad acireṇaiva kālena darśakaṃ pañcaśādibhir eva divasaiḥ śubhāśubhakarmatatphalasambandhasākṣātkāro yatretyarthaḥ*, « “Comment diffère-t-elle [*i.e.* la vision directe du *dharma* que l'on a au théâtre] de la vision des sacrifices et des conduites vertueuses, qui sont [eux aussi] directement perceptibles ? ” [Brahmā] répond [avec *bhaviṣyataś ca lokasya sarvakarmānudarśakam* (v. 14b)]. [Cela signifie que] le théâtre montre, dans un délai très bref, toutes les actions aussitôt après qu'elles ont été accomplies [c'est-à-dire qu'il en montre le fruit]. Il est la perception directe (*sākṣātkāra*) de la relation entre les actes, bons ou mauvais, et leur résultat, en l'espace des cinq ou six jours [de la représentation] seulement ».

37. Voir ABh. *ad* NŚ IV 263 *sq.*, cité dans L. BANSAT-BOUDON, *Poétique*, p. 403 : « Le charme qui permet de faire entrer dans les cœurs la foule des significations contenues dans ces conduites qu'il faut adopter ou rejeter selon qu'elles ressemblent à la conduite de Rāma ou à celle de Rāvaṇa, n'est-il pas vrai qu'il ressemble à une aiguille [...] ? Voilà précisément à quoi sert la danse [...] ».

38. Le terme *itihāsa* est un ancien syntagme soudé, un *phrase-word*, à la manière du français : un « décrochez-moi-ça », ou un « suivez-moi-jeune-homme ». *Iti* est l'adverbe signifiant « ainsi » ; *ha* est un élément explétif, figurant notamment après une forme verbale au parfait dont il prolonge la résonance ; *āsa* est la 3^e personne du singulier du parfait du verbe « être » ; d'où la signification réelle, « Ainsi en était-il donc », d'un syntagme qui sert à désigner la légende, la fable, le mythe. L'ingénieuse étymologie que propose ici la glose respecte le bon découpage du syntagme, et, pour deux au moins de ses membres, se contente de déployer les connotations de l'adverbe *iti* (la perception directe), et de l'élément *ha* (la tradition) ; en revanche, elle innove en faisant de *āsa*, non pas le parfait du verbe « être », mais l'équivalent d'un substantif dérivé d'une autre racine, la racine *ĀS-*, « être assis, résider ».

présente comme une doxographie mise en scène, l'équivalent dramatisé d'un *Sarvadarśanasamgraha*. L'interdit de la contemporanéité y semble mis à mal dans la mesure où l'auteur lui-même, Jayanta Bhaṭṭa, et ses protecteurs princiers, le roi Śaṅkaravarman et son épouse, la reine Sugandhā Devī, ont part à l'action, même s'ils ne paraissent pas sur l'estrade.

Mais est-ce vraiment là un contre-exemple ? L'auteur, dans le prologue, fait de la contravention à toutes les règles dramatiques une orgueilleuse revendication : son drame n'entre dans aucune catégorie reçue. Aux lamentations du Sūtradhāra, le directeur de la troupe : « Nous qui sommes rompus à la pratique du théâtre³⁹ tel que l'enseigna le Muni Bharata [...], comment allons-nous représenter ce drame extraordinaire (*alaukika*), contraire aux traités (*aśāstrīya*) – et par là il faut entendre le *Traité du théâtre* –, tel qu'on n'en a encore jamais représenté (*aprayuktapūrva*) ? » répondent les exhortations de son assistant : il est vrai que « ce poète a composé une œuvre qui transgresse l'enseignement de Bharata [...], cependant, quelle faute y aurait-il à la représenter ? » La violation de l'interdit de contemporanéité fait-elle partie de cette transgression ? On peut le supposer.

Aussi bien pourrions-nous nous demander, instruits par l'exemple de la *Prise de Milet*, si la pièce fut jouée, et comment elle fut reçue. La violation du principe de distanciation en laisserait soupçonner l'échec, reléguant ainsi l'œuvre au rang d'un exercice d'école. En revanche, l'interdit de la contemporanéité est tombé lorsque Raghavan, l'éditeur de l'*Āgamaḍambara*, monte la pièce en 1964, sous les auspices de la Madras Nāṭya Sangh, avec la troupe du Samskr̥ta Raṅga dont il était alors le directeur⁴⁰.

Du reste, que Jayanta Bhaṭṭa et ses patrons princiers ne soient pas des protagonistes à part entière, n'est-ce pas une façon de contourner, voire d'annuler, l'infraction apparente à l'interdit de la contemporanéité ? Puisqu'ils ne s'incarnent pas aux yeux du spectateur et demeurent des noms convoqués par l'intrigue, le spectateur ne s'expose pas au risque, que réproouve et bannit la doctrine esthétique, d'une proximité émotionnelle avec le personnage⁴¹.

Abhinavagupta aurait sans doute désavoué le plaidoyer iconoclaste que tient l'assistant, dans le prologue de l'*Āgamaḍambara*, car l'exégète du *Nāṭyaśāstra* revient inlassablement sur le principe de l'antiquité fameuse du héros pour en souligner l'enjeu, pédagogique autant qu'esthétique, de mise en place de la distanciation. Une distanciation qui est si bien la clé du processus esthétique qu'elle est à lire, enseigne la glose, dans la définition fondatrice du théâtre comme objet de jeu « à voir et à entendre ». En effet, un objet appréhendé par la vue et l'ouïe seulement, donc à distance, et d'une certaine

39. Littéralement : la pratique des « dix genres » (*daśarūpaka*).

40. V. RAGHAVAN – A. THAKUR (éd.), *Āgamaḍambara otherwise Called Śaṅkatanāṭaka of Jayanta Bhaṭṭa*, Darbhanga, Mithila Institute (“Mithila Institute Series Ancient Text” 7), 1964, p. 2. Voir également W. HALBFASS, « Indian Philosophers on the Plurality of Religious Traditions » dans P. GAEFFKE – D. A. UTZ (dir.), *Identity and Division in Cults and Sects in South Asia: Proceedings of the South Asia Seminar I, 1980-1981*, Philadelphia, Department of South Asia Regional Studies, 1984, p. 58-64.

41. Je reprends cette discussion *infra*, p. 225-226.

façon idéalement, a « vocation à être commun à beaucoup », universalité qui est au principe même du ravissement esthétique. En revanche, l'absence d'universalité, en l'occurrence l'irréductible singularité, caractéristique, par exemple, d'un objet du toucher, ne peut éveiller que jalousie, colère, et passions ordinaires⁴². L'universalité de l'expérience qui passe, au théâtre, par la vue et par l'ouïe, est la condition de la déréalisation esthétique, elle-même l'instrument d'une réalisation spirituelle. J'y reviendrai.

Quelle que soit l'interprétation qui en est proposée, les deux épithètes de la définition inaugurale, « à voir et à entendre », sont indissociables, non seulement dans le *Nāṭyaśāstra* et sa glose, mais dans la tradition indienne dans son ensemble, qui définit le théâtre comme un *dr̥śyaśravyakāvya*, « poésie à voir et à entendre », ainsi qu'il est approprié pour l'art dramatique en général, et pour le théâtre indien en particulier, dès lors qu'il fait une place considérable à la récitation, au chant et à la musique. Du reste, il n'est pas indifférent que le terme *nāṭya*, « théâtre », ait pour synonymes des vocables comme *tauryatrika*, la « triple musicalité » ou *saṃgītaka*, le « concert », qui reposent sur une métonymie musicale, et incluent la danse, elle-même rythmée par la musique et le chant⁴³.

D'autre part, l'interprétation mentionnée ci-dessus, qui fait de « à voir et à entendre » la condition de l'universalité (*sādhāraṇya*) de l'expérience vécue au théâtre – une universalité qui est elle-même la condition de la jouissance esthétique conduisant à la jouissance de soi –, est sans doute la plus prégnante pour Abhinavagupta. Il est, en effet, remarquable que, dans sa *Vivṛtīvimarsinī* à *Īśvarapratyabhijñānikārikā* IV 1, 11, Abhinavagupta cite ce même *pāda* – *dr̥śyaṃ śravyaṃ ca yad bhavet* – pour appuyer le raisonnement qui est celui d'Utpaladeva dans la *kārikā* et dans la *Vivṛtī*. Dans ce passage ultime des *Īśvarapratyabhijñānikārikā* où Utpaladeva évoque à mots couverts la figure du *jīvanmukta*, le délivré-vivant, la question de l'universalité (*sādhāraṇya*) ou de la singularité (*asādhāraṇya*) de l'expérience empirique est posée. Renchérissant sur la *Vivṛtī* (du moins sur ce qu'on peut en reconstituer), Abhinavagupta observe que, des cinq *tanmātra*, ces subtils objets des sens que sont le toucher, le goût, l'odeur, la vue et l'ouïe, seuls les deux derniers sont communs à tous les sujets (ou aux sujets de la catégorie *sakala*); « c'est », ajoute-t-il, « ce qu'a montré le Muni avec *dr̥śyaṃ śravyaṃ ca yad bhavet* »⁴⁴.

42. ABh. ad NŚ I 11 (vol. 1, p. 10) : [...] *loka ityekavacanena sarvasādhāraṇatayaiva yad योग्यां तच्च स्पृश्यदीरुपां न भवति / द्रश्याश्रव्ययोस्तु बहुतरासādhāraṇyopapattiḥ / asādhāraṇe cersyakrodhādāya eva pravartante*, « Avec le mot *loka*, “le monde, les hommes”, au singulier [il s'agit de *loke*, au vers 9], on dit que ce qui a vocation [à être un objet de jeu] en étant commun [à tous], ne peut être un objet du toucher, etc. Or un objet visible et audible a la capacité d'être commun à beaucoup, tandis qu'un objet qui n'est pas commun [à beaucoup] suscite jalousie, colère et autres passions ».

43. Sur ces questions, voir L. BANSAT-BOUDON, *Poétique*, p. 398, n. 51, et *Pourquoi le théâtre ?*, p. 181-182.

44. *Īśvarapratyabhijñānivivṛtīvimarsinī* IV 1, 11 (vol. 3, p. 387) : *sparsārasādi iti / ādigrahaṇāt gandharūpaśabdaviśeṣā api kecid asādhāraṇā eva / ata eva '... dr̥śyaṃ śravyaṃ ca yad bhavet' iti sakalāpramāṭṣādhāraṇyaṃ na api asya muninā darśitam*. Cf. M. KAUL SHĀSTRĪ (éd.),

La mise en abyme ou le spectateur au spectacle de lui-même

Au demeurant, si l'on considère le répertoire dramatique indien, on s'aperçoit que les exemples de contemporanéité du spectacle et du spectateur coïncident avec le procédé dramatique de la mise en abyme, du moins dans le cas de figure récurrent où les protagonistes de la pièce enchâssante assistent, dans la pièce enchâssée, au spectacle de leur propre histoire⁴⁵. L'échec esthétique, en d'autres termes, l'échec cathartique, qui sanctionne inévitablement une représentation seconde de ce type confirme la validité du principe de distanciation et de sa principale composante, l'interdit de la contemporanéité, qu'Abhinavagupta place au centre de sa doctrine esthétique.

Rendu sensible par les interventions intempestives du spectateur dans le spectacle, en sorte que le dialogue de la pièce interne et celui de la pièce externe se poursuivent simultanément et s'entrecroisent jusqu'à la cacophonie parfois, l'échec esthétique de la représentation enclavée culmine sur l'interruption de cette dernière, véritable « coup de théâtre » à l'échelle du drame externe, puisque, c'est une règle absolue, l'intrigue de la pièce interne participe au progrès dramatique de la pièce externe. Un échec, soulignons-le, qui vaut pour le seul spectateur au second degré qu'est devenu le protagoniste de la pièce externe ; le spectateur de premier degré que nous sommes s'enchantant, au contraire, de ce redoublement de théâtralité, délicieusement troublant.

Ainsi, entre autres exemples, les représentations en abyme de *Priyadarśikā* et de l'*Uttararāmacarita*⁴⁶. À l'acte III de *Priyadarśikā*, Vāsavadattā assiste à la transposition théâtrale de ses amours avec Udayana, mais, s'irritant de plusieurs entorses à la vérité, résiste au ravissement esthétique et s'emporte si bien qu'elle quitte la salle précipitamment.

Et peu importe que soit représenté un épisode passé de la vie des protagonistes de la pièce externe, qu'il s'agisse donc, dans la pièce enclavée, d'une contemporanéité atténuée par cette sorte de glissement en amont de la temporalité. N'en demeure pas moins une contemporanéité émotionnelle – réactualisation des affects passés par la vertu de l'effet de réel propre au théâtre – tellement intolérable au protagoniste-spectateur qu'il s'y fracasse, éclatant en cris et en pleurs, sous l'empire d'une crise sensible si violente qu'elle peut aller jusqu'à la syncope.

Ainsi en est-il de l'acte VII de l'*Uttararāmacarita*, où le drame en abyme auquel est convié Rāma fonctionne également sur le mode rétrospectif, puisqu'il donne à voir ce qu'ignorait Rāma, à savoir le destin tragique de Sītā, après que son époux l'a fait abandonner dans la forêt. Pour Rāma, c'est donc non seulement une révélation, mais une révélation actualisée par l'immédia-

Īśvarapratyabhijñā Vivritivimarśinī by Abhinavagupta, Srinagar, Research Department, Jammu & Kashmir Government ("Kashmir Series of Texts and Studies" 60, 62, 65), 1938-1943.

45. L'acte II de *Mālavikāgnimitra* présente, en revanche, un exemple de mise en abyme réussie ; voir L. BANSAT-BOUDON, *Poétique*, p. 271-279.

46. Voir aussi, dans la glose d'Abhinavagupta au *nāṭyāyita*, la référence à la *Vāsavadattānāṭyadhārā* (L. BANSAT-BOUDON, *Poétique*, p. 381-382). Ce drame perdu, qu'Abhinavagupta attribue à Subandhu, met en scène, dans la pièce interne, Rāma spectateur de Sītā, avec les mêmes effets que dans l'*Uttararāmacarita*. Sur le *nāṭyāyita*, voir *infra*, p. 224.

teté de la représentation dramatique et, de ce fait, rendue insupportable au héros, qui pleure, crie et perd connaissance⁴⁷.

Dans le cas de Vāsavadattā, la confusion des sentiments s'accroît de la confusion des identités et des registres d'incarnation. Non seulement, en effet, Vāsavadattā voit représenter ses propres aventures, mais c'est son époux lui-même qui, se substituant subrepticement à l'actrice chargée d'interpréter son personnage, tient, à l'insu de tous (sauf de quelques complices), son propre rôle dans la scène de séduction de Vāsavadattā, héroïne de la pièce interne – et cela pour séduire une autre, en l'occurrence l'actrice, suivante de la reine, à qui l'on a confié le rôle de sa maîtresse. Avec cette semblance de travestissement, la réalité s'introduit dans la fiction, la faisant éclater de l'intérieur. Et c'est peut-être cela que Vāsavadattā perçoit confusément et qui provoque sa colère. La dimension rétrospective et cathartique – par la mise à distance temporelle – de l'épisode joué devant Vāsavadattā se brise ainsi sur le déni de l'incarnation théâtrale, lequel inclut, dans ce cas de figure, la mise en œuvre de la contemporanéité réelle du protagoniste-acteur – Udayana – et du protagoniste-spectateur – Vāsavadattā. On enfreint là une règle première de toute théâtralité, dans la mesure où l'acteur *est* le personnage lui-même. Ainsi l'intrusion de la réalité fait-elle échec à ce qui constitue l'essence du théâtre : le paradoxal *effet* de réel qui commande l'avènement conjoint de la déréalisation esthétique et de l'émotion d'ordre cathartique qui en découle – le *rasa*, en termes indiens. L'actrice Lechy Elbernon le proclame orgueilleusement : au théâtre, il arrive « Quelque chose de pas vrai comme si c'était vrai »⁴⁸.

Que le spectateur *soit*, en quelque sorte, le personnage, dans la mesure où il le reconnaît pour l'être aimé et cesse ainsi d'être protégé par la mise à distance fictionnelle – schéma des deux mises en abyme évoquées – et que, par un effet de reduplication, l'acteur aussi *soit* le personnage, comme c'est le cas dans *Priyadarśikā*, et c'en est fini du théâtre, du moins pour le spectateur de la pièce enclavée. Au principe de la pensée esthétique indienne, on trouve, en effet, cette opposition fondamentale : *nāṭyeloke*, « au théâtre »/« dans le monde », si bien que le théâtre a pour première qualification de « n'être pas de ce monde » (*alaukika*)⁴⁹.

Il n'en demeure pas moins que la « réalité » qui fait ainsi irruption dans la pièce interne est aussi théâtrale que le théâtre qu'elle violente. C'est le théâtre lui-même qui crée les conditions de la mise en abyme et de son échec. Tout se passe en effet comme si le théâtre voulait nous faire croire à une sorte d'inclination naturelle des protagonistes de la pièce externe à se donner à eux-mêmes le spectacle de leur histoire. C'est là un schéma récurrent : Lakṣmaṇa presse son aîné d'assister au drame que Vālmīki a tiré de leur geste héroïque ; Vāsavadattā en personne donne l'ordre de représenter la pièce, inspirée de

47. Sur la mise en abyme dans l'*Uttararāmacarita*, voir L. BANSAT-BOUDON, « L'Épopée mise en scène : l'exemple de l'*Uttararāmacarita* », *Journal asiatique* 288/1 (2000), p. 83-111.

48. P. CLAUDEL, *L'Échange* (seconde version), acte I.

49. Voir L. BANSAT-BOUDON, *Poétique*, p. 107-108.

ses amours avec le roi Udayana, qu'a composée Sāṅkṛtyāyanī. Force est de constater, toutefois, que ce n'est jamais qu'une situation fictive, que dément la réalité du répertoire dramatique indien, lequel n'offre pas d'exemple de pièces contemporaines de leur auditoire. En effet, les rares exceptions à la règle sont suspectes de prétendre à faire exception. Dans l'*Āgamadambara*, on l'a vu, la contemporanéité du spectacle et du spectateur relève du faux-semblant. Quant à la pièce *jaina* du XII^e siècle, le *Moharājaparājaya*, « La défaite du roi Égarement », de Yaśaḥpāla, elle a certes pour héros un roi qui pourrait avoir été un quasi-contemporain de l'auditoire, mais l'intrigue le présente comme le vainqueur, non d'un ennemi réel et historiquement daté, mais d'un adversaire tout intérieur, cet « égarement » qui donne son titre au drame⁵⁰. En sorte que la contemporanéité supposée se dilue dans l'allégorie.

Dans le cas de *Priyadarśikā*, les choses se compliquent encore de ce qu'à la confusion des registres d'incarnation dans la pièce interne (Udayana jouant son propre rôle) s'ajoute la confusion des identités dans la pièce externe : car *Āraṇyikā*, l'actrice que désire ardemment Udayana, est en réalité une princesse que son destin a conduite à prendre le déguisement d'une suivante de la reine *Vāsavadattā*. Princesse, elle est *Priyadarśikā*, héroïne éponyme de la pièce ; suivante (et, accessoirement, actrice), elle se fait appeler *Āraṇyikā*. Sa véritable identité ne sera révélée qu'au dénouement de la pièce externe, si bien que le roi Udayana ne sait pas, dans la représentation en abyme, qu'il courtise une princesse. C'est donc à son insu – mais non pas à l'insu du spectateur de premier degré – que, jouant sur le théâtre cette scène inaugurale de ses amours avec *Vāsavadattā*, il reproduit la situation amoureuse de sa jeunesse : il courtise bien une princesse, *Vāsavadattā* alors, *Priyadarśikā* aujourd'hui.

De surcroît, les deux acteurs, chacun à leur façon, jouent un double jeu : l'actrice n'est pas la suivante que chacun croit qu'elle est ; l'acteur n'est pas l'actrice à qui l'on avait confié le rôle ; il est le personnage lui-même, c'est-à-dire le principal protagoniste de la pièce externe qui joue son propre rôle dans la pièce enchâssée, et pour son propre compte : il entend ainsi séduire l'actrice, comme il a séduit autrefois la princesse que l'actrice incarne. Or, renchérissement de duplicité, la passion qu'éprouve Udayana est partagée par *Āraṇyikā*. En sorte que, sous couvert de jouer leur rôle, les deux acteurs se déclarent leur flamme : le théâtre cède la place à la réalité – réalité toute dramatique néanmoins, puisque c'est celle de la pièce externe.

Avec la pièce en abyme, le théâtre exhibe ses rouages et ses roueries, mais demeure théâtre. Mieux : la théâtralité de la pièce principale s'en trouve confortée. Paradoxalement, mais c'est le paradoxe qui fait le théâtre, l'échec de la distanciation dans la pièce interne consacre la mise en place de la distanciation dans la pièce externe, dont le spectateur envisage de loin, tel un dieu, les deux niveaux de théâtralité.

50. Sur cette œuvre, voir B. LECLÈRE, *Le théâtre de l'Inde médiévale entre tradition et innovation : Le Moharājaparājaya de Yaśaḥpāla*, thèse de doctorat, Lyon, Université Jean Moulin, 2007.

C'est pourquoi, sans doute, la mise en abyme est un ressort privilégié de la dramaturgie indienne. Si privilégié que le *Nāṭyaśāstra* lui assigne un registre de jeu spécifique : le *nāṭyāyita*, littéralement le « simili-drame », dont la définition (NŚ XXII 48) souligne deux traits principaux : qu'en matière de mise en abyme il s'agit de temps dans du temps bien plus que de cet espace dans de l'espace à quoi le terme inventé par Gide et emprunté à l'héraldique semble réduire le motif ; que ce « simili-drame » fonctionne comme une métaphore du « vrai » drame dans lequel il s'enchâsse⁵¹.

Une « perception quasi directe »

La doctrine esthétique qu'Abhinavagupta construit à partir de son exégèse du *Nāṭyaśāstra* et, en particulier, de son premier chapitre propose une interprétation philosophique tant de l'effet de réel propre au théâtre que de cette situation fictionnelle particulière qui consiste en l'échec des spectacles en abyme, du moins de la plupart d'entre eux⁵².

Au cœur de ces raisonnements, la notion de *pratyakṣakalpapratīti*, ou « perception quasi directe », qu'Abhinavagupta développe, au terme du premier chapitre, dans son exégèse du vers 107⁵³. Rien de plus direct, en effet, parmi les expériences artistiques, que l'expérience vécue au théâtre, dans la re-présentation de la réalité, en trois dimensions, avec le geste, la parole et le mouvement, et un homme réel, qui en figure un autre, fictif, devant un troisième, également réel. Et pourtant, rien de moins vrai. « Le théâtre », insiste plus loin Abhinavagupta, « est l'objet d'une perception quasi directe en ce qu'il diffère de ce que l'on connaît pour le vrai et le faux dans la vie réelle »⁵⁴.

Non seulement, les concepts de « perception quasi directe » et d'« effet de réel » sont superposables terme à terme (« quasi »/« effet de » ; « perception directe »/« réel »), mais, dans le « quasi », il faut lire la convention théâtrale sous toutes ses formes. Ce que le théâtre présente au spectateur, c'est une action, des héros – mythiques ou imaginaires – hors temps et hors lieu, ainsi qu'un être ambigu, sorte de chimère, qui, pour n'être ni tout à fait l'acteur ni tout à fait le personnage, achève de brouiller les frontières de l'ego et les données spatio-temporelles. Ainsi qu'observe Abhinavagupta, s'il n'y a pas de perception directe de l'acteur, homme réel pourtant, puisqu'il est masqué du personnage, il y a, en revanche, de l'être fictif qu'est le personnage, une perception directe déterminée par ces facteurs de particularisation que sont pour le héros, son nom, et les exploits fameux que ce nom dénote :

On doit faire en sorte qu'une représentation théâtrale soit l'objet d'une forme particulière de perception : d'une part, en effet, la conscience erronée de percevoir directement tel espace, tel temps, tel acteur – Caitra ou Maitra – s'est

51. Pour l'interprétation du *nāṭyāyita*, voir L. BANSAT-BOUDON, *Poétique*, p. 350-353 et 377-384.

52. Voir *supra*, p. 221-223.

53. Voir *infra*, notamment n. 55.

54. ABh. *ad* NŚ I 109 (vol. 1, p. 41) : *pratyakṣakalpānuvyavasāyaviṣayaḥ lokaprasiddhasatyāsatyādivilakṣaṇatvāt [...] nāṭyam*.

effacée du fait de tel costume et de tel maquillage [imposant le personnage]; d'autre part, compte tenu qu'il n'y a pas de perception directe si l'on ne commence par [offrir au spectateur] un minimum de particularisation, l'emploi de noms comme Rāma, etc. – qui dénotent, du fait de leur célébrité même, d'admirables exploits – [permet d'établir le théâtre comme] perception quasi directe, dès lors qu'est ainsi écartée [la difficulté que représenterait] l'impossibilité d'une cognition déterminée [du personnage par le spectateur]⁵⁵.

Au nombre des «masques» derrière lesquels l'acteur dissimule sa personnalité pour faire advenir le personnage, Abhinavagupta compte les quatre principaux registres de jeu (*abhinaya*) et le complexe protocole de jeu dans lequel ils interviennent⁵⁶ : non seulement l'*āhāryābhinaya*, le jeu ornamental, qui regroupe le costume et le fard ainsi que les accessoires, mais aussi le *vācīkābhinaya*, le jeu vocal, l'*āṅgīkābhinaya*, le jeu corporel et le *sāttvikābhinaya*, le jeu d'émotion – le Fard, la Voix, le Geste et l'Émotion⁵⁷.

Aesthetica in nuce

Affranchi de sa condition d'être fini, dans la mesure où il est conscient d'assister à un événement qui n'est pas de ce monde, le spectateur peut tout voir et tout ressentir impunément, s'abandonnant à la jouissance esthétique pour laquelle il est venu au théâtre⁵⁸. Telle est la véritable «sensibilité» (*sahṛdayatva*)⁵⁹, et non cette apparence de sensibilité qui prend la forme d'un tumulte des affects, et n'est qu'une émotivité incontrôlée.

Le principe premier du théâtre, sa vérité, sont là, dans l'articulation des dispositifs de distanciation, et dans la conscience qu'en a plus ou moins confusément le spectateur, en un mot, dans le consentement au sincère artifice

55. ABh. ad NS I 107 (vol. 1, p. 36) : *tenānuvyavasāyaviśeṣaviśayīkāryaṃ nāṭyam / tathā cāhāryaviśeṣādīnā nivṛtte taddeśakālacaitramaitrādīnaṭaviśeṣapratyakṣābhimāne / viśeṣaleśopakrameṇa ca vinā pratyakṣāpravṛtter āpāte* [version corrigée par R. GNOLI, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta. 2nd Edition Revised and Enlarged*, Bénarès, Chowkhamba Sanskrit Series Office ("Chowkhamba Sanskrit Studies" 62) 1968, p. 91] *rāmādiśabdasyātropayogāt prasiddhatadarthatayādaraṇīyacaritavācakasyāsambhāvanā-mātranirākaraṇenānuvyavasāyasya pratyakṣakalpatā* [avec adoption de la leçon de Gnoli]; le texte est partiellement corrompu, mais le sens du passage n'est pas douteux.

56. ABh. ad NS I 107 (vol. 1, p. 36) : [...] *abhinayacatuṣṭayena svarūpapracchādanam [...] tan nāṭyam.*

57. Sur ces notions, et la théorie parallèle du *sāmānyābhinaya* et du *citrābhinaya*, voir L. BANSAT-BOUDON, *Poétique*, p. 145-147 et 341-387, et *Pourquoi le théâtre ?*, p. 154-172.

58. ABh. ad NS I 107 (vol. 1, p. 35) : *nāṭye tu pāramārthikaṃ kimcid adya me kṛtyaṃ bhaviṣyātītyevambhūtābhisamdhisaṃskārābhāvāt sarvapariṣatsādhāraṇapramodasāraparyantavirasanaḍaraṇīyalokottaradarśanaśravaṇayogī bhaviṣyāmītyabhisamdhisaṃskārād [...] vimalamukurakalpībhūtānijahṛdayaḥ [...] sāmājikaḥ [...]*, « Mais au théâtre, le spectateur, loin d'éprouver aucune inclination à penser : "Aujourd'hui, je vais accomplir quelque chose de réel", pense plutôt : "Aujourd'hui, je vais voir et entendre une chose extraordinaire (*lokottara*), une chose qui mérite mon attention, d'où le déplaisir (*virasana*) est tout à fait absent, dont l'essence est faite d'exultation, où communique toute l'assistance". Son cœur devient alors comme un miroir limpide [...] »; la suite de cet important passage est citée *infra*, p. 232.

59. Notion développée plus loin, p. 228 sq.

du théâtre. Le théâtre lui-même travaille ouvertement à cet effet, puisque la représentation de la fiction dramatique proprement dite est précédée du prologue, qui, non seulement introduit le thème de la pièce, mais assure la transition entre réalité et fiction. Le « protagoniste » du prologue est en effet l'acteur (le Sūtradhāra et un membre de la troupe), un être encore de ce monde, qui se change, sous les yeux de l'auditoire, dans le personnage qui lui a été attribué⁶⁰. Une fois de plus, néanmoins, la « réalité » du prologue n'est rien de plus qu'un procédé dramatique. L'acteur tient le rôle de l'Acteur et dit son texte ; il joue à être sa fonction. Il y a là une ruse sincère, que le commentateur d'Abhinavagupta ne manque pas de déceler : « L'impression latente qui consiste [pour le spectateur] à savoir, grâce au prologue, qu'il regarde un acteur, contribue à [installer le] théâtre »⁶¹.

Je reviendrai sur ce point⁶², mais, auparavant, j'aimerais insister sur le fait que je rends compte, ici, du point de vue d'Abhinavagupta, donc d'un état de la théorie esthétique qui correspondrait à ce qu'elle était au début du XI^e siècle. Des théoriciens ultérieurs comme Śāradātanaya et Sāgaranandin, auteurs, respectivement, du *Bhāvaprakāśa* (XII^e siècle) et du *Nāṭakalakṣaṇaratnakośa* (XIII^e siècle), défendent l'idée d'un *nāṭaka* dont le royal héros serait contemporain de l'auditoire⁶³, non sans ajouter que, en ce cas, l'histoire vraie de ce roi contemporain est transformée en fiction par la grâce d'une intrigue strictement conforme aux règles dramatiques⁶⁴. La contemporanéité, dès lors, serait elle-même fictive, à un certain degré. Faut-il voir dans cette innovation une simple hypothèse d'école et une inflation toute théorique ? Nous n'avons pas d'exemple, en effet, de pièces des XI^e-XIII^e siècles qui portent explicitement sur la scène des faits contemporains de l'auditoire⁶⁵.

60. Notons que les prologues de Bhāsa font exception ; voir L. BANSAT-BOUDON (dir.), *Théâtre de l'Inde ancienne*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2006.

61. ABh. ad NS I 107 (vol. 1, p. 35) : *prastāvanādinā naṭajñānajasamkārasācivvyam [...] tan nāṭyam*.

62. Voir *infra*, p. 230.

63. *Bhāvaprakāśa* I 18 et *Nāṭakalakṣaṇaratnakośa* I 51-53. Cf. Y. YATIRAJA SWAMI of Melkot – K. S. RAMASWAMI SASTRI SIROMANI (éd.), *The Bhāvaprakāśana of Śāradātanaya*, Baroda, Oriental Institute ("Gaekwad's Oriental Series" 45), 1930, p. 200 ; M. DILLON (éd.), *The Nāṭakalakṣaṇaratnakośa of Sāgaranandin I: Text*, Londres, Oxford University Press, 1937, p. 3.

64. Sur ce point, voir B. LECLÈRE, *Le théâtre de l'Inde médiévale*, p. 67.

65. Voir *supra*, p. 223, le cas du *Moharājaparājaya*. Les hasards des calendriers et des discussions ont fait que, avant la réception des épreuves de cet article, Sheldon Pollock a attiré mon attention sur son article « The Death of Sanskrit ». Il y défend la thèse inverse, appliquée à un corpus dramatique postérieur à l'époque d'Abhinavagupta. Prenant l'exemple du roi-dramaturge de Vijayanagara, Kṛṣṇadevarāya, et de sa pièce, le « Mariage de Jāmbavatī » (*Jāmbavatīpariṇaya*), S. Pollock pose le principe de l'émergence d'une « esthétique de Vijayanagar » (p. 403), profondément historico-politique, qui s'affranchirait, aux XV^e-XVI^e siècles, des canons antérieurs, en particulier de l'interdit de la contemporanéité. La question mérite d'être considérée, même si ce n'est pas ici le lieu d'en débattre. Je me bornerai à dire que, en ce cas, le prologue de l'*Āgamaḍambara* (*supra*, p. 218-219) pourrait s'entendre comme le premier manifeste d'une esthétique nouvelle en voie de constitution. Les réserves que j'ai précédemment formulées restent néanmoins valides, d'autant que le « Mariage de Jāmbavatī » n'est contemporain de son auteur et de son auditoire que par implication ou métaphore, puisqu'il

Au terme de cet examen de l'*Abhinavabhāratī*, on en appréciera la virtuosité, qui fait apparaître, sous la linéarité diégétique du récit étiologique, la cohérence d'une pensée esthétique en formation. C'est, en effet, aux épigones de Bharata que revient le mérite de sa théorisation, en particulier à la lignée d'exégètes cachemiriens du *Nāṭyaśāstra* à laquelle appartiennent Abhinavagupta et ses maîtres, au premier rang desquels il place Bhaṭṭa Nāyaka, auteur du *Hṛdayadarpaṇa*, et Bhaṭṭa Tauta, son précepteur direct en matière d'esthétique, auteur du *Kāvyaśāstra*, œuvre aujourd'hui perdue comme celle de Bhaṭṭa Nāyaka⁶⁶.

Kuiper et l'interprétation du mythe d'origine

Ainsi s'aperçoit-on, pour peu que l'on se conforme à la lecture que fait Abhinavagupta du premier chapitre du *Nāṭyaśāstra*, que la chronologie des enfances du théâtre se laisse reconstruire différemment de ce que propose Kuiper, dans *Varuṇa and Vidūṣaka* (p. 194) :

According to this legend the first dramatical performance, after Brahmā had created the art as a fifth Veda, took place immediately after Indra's victory over the Daityas and Asuras and consisted of an imitation of his fight and victory.

Je dirais plutôt, en effet, que le combat des dieux et des démons mis en scène dans la représentation archétypale n'est pas, comme Kuiper l'affirme, celui qui vient de s'achever – et cela d'autant plus que l'*Indradhvajamaha*, qui fournit l'occasion de la première représentation, n'est pas le combat réel d'Indra contre les Daitya, mais sa reproduction symbolique, autrement dit sa ritualisation⁶⁷.

D'autre part, il résulte des raisonnements présentés par Abhinavagupta, dans sa glose à cet épisode inaugural, que le théâtre est fait pour des *sahṛdaya*, c'est-à-dire des spectateurs sensibles et intelligents, qui savent distinguer entre la vie et le théâtre⁶⁸. Les dieux en sont le prototype, tandis que les

met en scène la *fiction* d'un épisode mythique (*Bhāgavatapurāṇa* X 56) dont Kṛṣṇa est le protagoniste – et cela, quelle que soit l'évidente parenté de nom et de situation entre le héros divin, Kṛṣṇa, et Kṛṣṇadevarāya, le roi-dramaturge dont l'histoire consigne qu'un monarque vaincu lui a remis son royaume et sa fille, comme Jāmbavān fit autrefois pour Kṛṣṇa dans l'épisode du *Bhāgavatapurāṇa* porté sur le théâtre. Cf. S. POLLOCK, «The Death of Sanskrit», *Comparative Studies in Society and History* 43 (2001), p. 392-426 (p. 402 sq.).

66. Voir le témoignage d'Abhinavagupta qui cite Bhaṭṭa Nāyaka dans sa glose au chapitre VI (le chapitre du *rasa*, vol. 1, p. 276); cf. J. L. MASSON – M. V. PATWARDHAN, *Śāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1969 (1985), p. 20-21.

67. Au reste, Kuiper reconnaît plus ou moins ce statut à l'*Indradhvajamaha*, dans une incise : «[...] the first performance not only took place immediately after Indra's cosmogonical fight (here apparently an annual re-iteration of the primordial fight, connected with the celebration of his banner festival) [...]».

68. Pour une définition du *sahṛdaya*, voir *Locana ad DhĀL, vṛtti ad I 1*, p. 38 : *yeṣāṃ kāvyānuśīlanābhyāsavaśād viśādibhūte manomukure varnanīyatanmayībhāvanayogyatā te svahṛdayasaṃvādabhājah saṛdayāḥ*, «Ceux qui ont la faculté de s'identifier à l'objet de la description, le miroir de leur cœur rendu limpide par l'étude et la pratique assidue de la poésie, ceux-là, dont le cœur répond [à celui du poète], ce sont les *sahṛdaya*».

démons, qui prennent le théâtre pour la réalité, qui n'ont rien compris à son « mentir vrai », représentent l'homme insensible, *ahrdaya*.

C'est pourquoi je confesse ma réticence à suivre Kuiper, quelle que soit mon admiration pour son magistral ouvrage, quand il s'aventure sur le terrain, combien peu sûr, de l'interprétation « magique » ou « magico-rituelle » appliquée aux forces en présence dans la première représentation, d'autant que la rhétorique même de Kuiper (à savoir l'emploi des incises et des guillemets) souligne, probablement à son insu, la faiblesse de ses conclusions (p. 194) :

While the gods were elated, the Asuras were disconcerted because (as we may add) this « imitation » was in fact a new defeat by magical-religious means,

et, plus loin (p. 194-195) :

Every dramatic performance has potentially a dangerous « magical » power which arouses the resistance of an obstruction by fiendish spirits.

Sur quoi se fonde, en effet, l'interprétation de Kuiper selon laquelle l'hostilité des Asura à la première représentation tient à ce qu'ils ont perçu le spectacle comme un « moyen magico-religieux » de leur infliger une nouvelle défaite ? Est-ce sur l'« efficacité mimétique » (« the efficaciousness of imitation » a-t-il dit plus haut) qui caractériserait toute représentation dramatique définie comme une imitation – efficacité qui serait, aux yeux des Asura, responsable d'une réactualisation (« magique ») de la défaite montrée sur la scène ? Peut-être, mais l'analyse, plus ou moins ethnologisante, et qui prend appui sur des façons de penser typiquement occidentales – le recours à la magie (toujours « dangereuse » !) –, me paraît contestable. Il est à noter, du reste, que Kuiper, pourtant lecteur de l'*Abhinavabhāratī*, ne découvre, dans le *Nāṭyaśāstra*, aucun linéament d'une doctrine esthétique en formation, ou qu'il préfère ignorer cette dimension du mythe.

La seule « magie » (le terme employé, ici, au v. 66a, est *māyā*⁶⁹) que l'on soit autorisé à déceler dans le récit du *Nāṭyaśāstra*, c'est celle dont les démons font usage à l'encontre du spectacle, en se rendant invisibles pour paralyser les acteurs et frapper l'auditoire de stupeur, et celle, non moins puissante, d'Indra⁷⁰, puisqu'elle a la capacité d'annuler la première : se concentrant, Indra brise le charme de l'invisibilité, reconnaît les Asura pour les auteurs du méfait, et entreprend de les en châtier.

Sensibilité

Le spectacle lui-même, cependant, n'est pas doté de pouvoirs magiques susceptibles de susciter l'assaut des Asura. Son seul pouvoir est esthétique, et les dieux en retirent un plaisir extrême. Symétriquement, seule l'insensibilité des démons, leur incapacité à percevoir le théâtre comme un objet esthé-

69. NŚ I 66 : *tataḥ tair asurair sārḍhaṃ vighnā māyām upāśritāḥ / vācaś ceṣṭām smṛtiṃ caiva stambhayanti sma nṛtyatām //*, « Alors, les Vighna et les Asura, ayant recours à leur *māyā*, paralyseront la parole, le geste et la mémoire des acteurs ».

70. Indra est le dieu le plus doué de *māyā* ; cf. *Ṛgveda* VI 47, 18 : *īndro māyābhiḥ pururūpa īyate*, « Indra assume une pluralité de formes grâce à ses pouvoirs magiques ».

tique, motive l'attaque qu'ils lancent contre la représentation⁷¹. Ainsi que le développera plus loin la glose au vers 107, ils ne décèlent dans le spectacle de leurs actions qu'une imitation grossière, qui, de surcroît, comme toute imitation, se voudrait grotesque :

En vérité, c'est pour avoir eu le sentiment de cette imitation que les Daitya ont eu le cœur troublé : «de cette façon, on nous tourne en ridicule». Et ceux qui redoutent le ridicule, ils quittent la place, mais ils ne la quitteraient pas s'ils étaient instruits [de l'essence du théâtre – s'ils accédaient au statut de *sahṛdaya*]⁷².

Et c'est à Brahmā de faire leur éducation. L'épisode implique une discussion sur la *mimēsis* (car il n'est pas inintéressant de replacer le débat dans la perspective des raisonnements occidentaux), qui est bien plus qu'une imitation (*anukarāṇa*) ordinaire. La *mimēsis* suppose, en effet, un traitement proprement dramatique de la simple posture imitative, toujours suspecte, on l'a vu, d'une intention de dérision. Qu'est-ce que la *mimēsis*, sinon une imitation grandie, exhaussée, par les moyens considérables dont se dote la théâtralité? C'est ce qu'enseigne Brahmā, au vers 107 – «Le théâtre est une célébration (*anukīrtana*) des sentiments du triple monde tout entier»⁷³ –, comme s'il était désireux, dans cet ultime effort pour convertir les démons à l'expérience esthétique, d'affiner une définition du théâtre qui le bornerait à être une «imitation des Sept îles», autant dire une imitation du monde⁷⁴. La définition du théâtre comme *anukīrtana* implique la succession d'écartés où se fonde la théâtralité, car il s'agit d'une «célébration» imitante qui se fait «d'après» (*anu-*) la réalité, et contient, de ce fait, représentation. Aux nombreuses perfections – dramaturgiques, poétiques, prosodiques, linguistiques – du texte dramatique s'ajoutent les fastes d'un spectacle qui exclut tout réalisme⁷⁵. C'est ainsi que le théâtre excède le monde.

Au long d'un dialogue serré avec les Asura (vv. 99-119), Brahmā entreprend donc de leur expliquer le théâtre. Sa harangue-plaidoirie leur démontre que, en accord avec sa parfaite équanimité à l'égard de toutes les créatures dont il est le Grand-père commun – c'est en sa qualité de Pitāmaha qu'il est

71. Leur attitude est en cela comparable à celle de Vāsavadattā quittant la salle de théâtre sous l'empire de la colère, à cette différence près que le défaut de sensibilité est inhérent à la nature même des démons, incapables de faire la différence entre théâtre et réalité, tandis que le défaut de sensibilité dont fait montre Vāsavadattā est imputable à une faille supplémentaire dans le dispositif dramatique : non seulement, Vāsavadattā est au spectacle de sa propre histoire (comme les démons, dans la représentation archétypale), mais l'acteur de la pièce interne (le roi Udayana) est le personnage lui-même.

72. NŚ I 107 et ABh. *ad loc.* (vol. 1, p. 35) : *tadbuddhyaiva hi daityānāṃ hṛdayakṣobhaḥ evambhūtā vāyam upahāsabhājanam iti / upahāsyatābhīravaś ca nivartante tataḥ / na tūpadeśena*. On voit qu'Abhinavagupta, loin d'envisager une «efficacité mimétique», comme fait Kuiper, parle de dérision mimétique, de parodie.

73. NŚ I 107b : *trailokasyāsya sarvasya nāṭyaṃ bhāvānukīrtanam //*

74. C'est au vers 117b : *saptadvīpānukarāṇaṃ nāṭyam etad bhaviṣyati //*, «L'imitation des Sept Îles, ce sera le théâtre».

75. Voir L. BANSAT-BOUDON, *Pourquoi le théâtre ?*, p. 18-20, et 178-179.

essentiellement invoqué dans le premier chapitre –, le théâtre qu'il a créé rend compte, sans arbitraire ni partialité, de la complexe réalité du monde⁷⁶.

C'est pourquoi, poursuit Brahmā, le théâtre doit être un moment de trêve, où dieux et démons seraient au spectacle de leur éternel combat, et non plus engagés dans la furie de leur lutte réelle, où même les champions de l'*adharmā*, les démons, devraient pouvoir assister à la représentation des conduites bonnes et mauvaises, y goûter à la jouissance esthétique en même temps que tirer la leçon du spectacle : agir selon le *dharma*.

Mais à cela, une condition : prendre le théâtre pour ce qu'il est, non pas le monde, mais la représentation du monde ; en d'autres termes, être continûment conscient du « contrat de feintise » – la formule est de Schaeffer⁷⁷ – qui scelle la théâtralité et la relation esthétique entre spectacle et spectateur. Ce même contrat de feintise que Charles Malamoud place au principe de la théâtralité du rituel védique⁷⁸, et qui se retrouve, appliqué à la littérature en général, dans la notion forgée par Coleridge de « willing suspension of disbelief », cette « suspension consentie de l'incrédulité » qui est, pour le spectateur ou le lecteur, la condition de sa « foi poétique » dans les prestiges imaginaires qui lui sont proposés⁷⁹. Être spectateur, c'est donc se prêter à l'expérience esthétique.

La reconnaissance du caractère supra-mondain, extra-ordinaire (*alaukika*), du théâtre détermine ainsi, dans les raisonnements indiens, la distribution de la société – divine ou mortelle – en êtres sensibles (*sahṛdaya*) et insensibles (*ahṛdaya*), dichotomie esthétique-psychologique qui est également une dichotomie sociale, morale et spirituelle.

En effet, puisque saveur et savoir, émotion esthétique et instruction, sont indissociables, il s'avère que l'être sensible est aussi l'être dharmique, tandis que l'insensible est adharmique. Comme, d'autre part, dans le mythe d'origine, dieux et démons sont les figures emblématiques de ces catégories, il ne

76. Voir NS I 118 et ABh. *ad loc.* Cf. *infra*, p. 231. Ici, les paroles de Brahmā sonnent comme celles de Kṛṣṇa dans *Bhagavadgītā* IX 29 : *samo 'ham sarvabhūteṣu na me dveṣyo 'sti na priyaḥ* /, « Je suis le même pour tous les êtres. Je n'aime ni ne hais [...] ». V. L. S. PANSIKAR (éd.), *The Bhagavadgītā with the Śāṅkarabhāṣya Comm. and the Subcomm. of Ānandagiri, the Nīlakanthī Comm., the Bhāṣyotkarṣadīpikā Comm. of Dhanapati, the Śrīdhārī Comm., the Gītārthasaṅgraha Comm. of Abhinavagupta, and the Gūḍārthadīpikā Comm. of Madhusūdana with the Gūḍārthataṭtvāloka Subcomm. of Dharmadatta (Bacchāśarman)*, Bombay, Nirnaya Sagar Press, 1912. Traduction S. LÉVI – J. T. STICKNEY (trad.), *Bhagavad-Gītā*, Paris, Adrien Maisonneuve ("Librairie d'Amérique et d'Orient"), 1938.

77. O. DUCROT – J. M. SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

78. CH. MALAMOUD, « Rite, simulacre, théâtre », p. 33.

79. « In this idea originated the plan of the "Lyrical Ballads;" in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith ». S. T. COLERIDGE, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, Londres, J. M. Dent/New York, E. P. Dutton, 1975 (1817¹, 1847²), ch. XIV.

reste plus qu'à réfléchir à la vérité d'une pareille équation : l'être insensible serait démoniaque, l'être sensible divin.

La sensibilité : tel serait donc, en dernière instance, le principe organisateur de la distribution entre registre divin et registre démoniaque. Car l'on a toujours la liberté d'échapper à sa condition, pour peu qu'on y soit résolu et que l'on reçoive l'enseignement approprié. Et, ajoute Brahmā, le théâtre est l'un des moyens de cet enseignement. Dans sa glose au discours par lequel Brahmā entend prouver aux Asura son impartialité : « Il faut connaître le théâtre pour ce qui montre les exploits des dieux, des Asura, des rois, des maîtres de maison et des *brahmarṣi* »⁸⁰, Abhinavagupta fait dire au dieu créateur du théâtre que, parmi les Asura aussi, on trouve des êtres vertueux et dignes de louange : « Par conséquent, là où Bali, Prahlāda, et d'autres, sont célébrés pour leur observance du *dharma*, ou pour leur générosité sincère et spontanée, celui-là aussi [à savoir l'Asura] est glorifié comme le support [des exploits montrés sur la scène] »⁸¹. De la même façon, proprement éduqués – ce à quoi Brahmā s'emploie longuement, en cette fin du premier chapitre –, les démons, tout démons qu'ils sont, peuvent espérer se muer en parfaits *sahṛdaya*.

Jouissance esthétique et savoir du Soi

Les dieux et les démons n'incarnent pas seulement le respect ou l'irrespect du *dharma*, deux façons de vivre dans le monde, deux morales. Ils figurent également deux modes d'être au monde, pour peu que l'on envisage cet être au monde du point de vue de la délivrance, toujours à l'horizon de l'existence humaine et si profondément constitutive des systèmes indiens de représentation que la norme brahmanique l'admet deux fois dans le système du *varnāśramadharma*, comme le quatrième et dernier « but de l'homme » (*puruṣārtha*), et comme celui des *puruṣārtha* qu'elle affecte aux deux derniers *āśrama*, ou stades de la vie, ceux du *vānaprastha* et du *saṃnyāsin*, l'un et l'autre des *mumukṣu*, des aspirants à la délivrance.

La délivrance consiste à s'affranchir de la finitude sous toutes ses formes, y compris la nescience qui entrave la lucidité du Soi. C'est ainsi que l'éternel conflit des dieux et des démons représente aussi celui qui oppose savoir et ignorance du Soi. « La création des dieux et des démons », observe Abhinavagupta dans le préambule au *Gītārthasaṃgraha*, son commentaire à la *Bhagavadgītā*, « est celle du savoir et de la nescience. C'est pourquoi, cet enseignement de la voie de la délivrance [qu'est la *Bhagavadgītā*] s'ouvre sur le récit [qui met en scène] cela [le conflit du savoir et de la nescience, autrement dit, le doute qui terrasse Arjuna sur le champ de bataille] »⁸².

Voilà qui permet d'affecter à cette sensibilité un autre enjeu que le plaisir esthétique et l'édification. L'expérience esthétique est le lieu même

80. NŚ I 118 : *devānām asurāṇām ca rājñām atha kuṭumbinām / brahmarṣiṇām ca vijñeyam nātyam vṛttāntadarśakam //*

81. ABh. *ad loc.* (vol. 1, p. 41) : *ata eva yatra nirvyājasahajaudāryadharmādiviṣaye baliprahlādaprabhṛteḥ prasiddhis tatra so 'pyudīrita āśrayatvena.*

82. *Avataraṇikā ad Gītārthasaṃgraha : devāsurasṣṭiś ca vidyāvidyāmayīti tatathopakramaṇam eva mokṣamārgopadeśanam.* Cf. V.L.S. PANSIKAR (éd.), *The Bhagavadgītā*.

de l'expérience du Soi, en ce que la déréalisation esthétique est la condition d'une réalisation spirituelle vécue comme « émerveillement » (*camatkāra*) « félicité » (*ānanda*) et « repos dans le Soi » (*ātmaśrānti*), notions que partagent esthétique et mystique dans les spéculations du śivaïsme non dualiste du Cachemire. Le savoir du Soi s'éprouvant comme saveur du Soi, l'on comprend que la jouissance esthétique soit l'un de ses modes privilégiés de réalisation.

Il y a là un thème favori d'Abhinavagupta, dans l'*Abhinavabhāratī*, et ailleurs dans son œuvre. Je n'en donnerai qu'un exemple, emprunté au commentaire à ce même premier chapitre du *Nāṭyaśāstra*, qui montre comment l'expérience esthétique donne accès au savoir du Soi :

Une fois que, grâce à l'entrée des autres personnages et à l'écoute du texte dramatique, il a acquis la conviction que Rāma et Rāvaṇa sont devant lui – conviction que ne circonscrit aucune appartenance à un lieu ou à un temps déterminé – le spectateur voit chaque objet à travers son propre Soi, [et cela bien que le spectacle] se poursuive, pendant cinq ou six jours, car son esprit ne fait plus qu'un désormais avec son propre Soi, pour avoir pénétré au cœur de ces exploits avec un sentiment d'émerveillement⁸³.

Or, dans le système du śivaïsme non dualiste cachemirien, la délivrance n'est pas autre chose que le savoir du Soi (*ātmajñāna*), avec, pour conséquence, qu'elle est conçue comme délivrance en cette vie (*jīvanmukti*) : c'est l'accès, en cette vie même, au savoir du Soi qui conditionne l'accès à la délivrance, non l'événement, au demeurant trivial, qu'est l'anéantissement de l'enveloppe corporelle, au moment de la mort⁸⁴. Et quoi de plus incarné que l'expérience du Soi qui caractérise, au théâtre, le spectateur ? C'est, en effet, au cœur même de la fête sensible qu'il accède à la lucidité émerveillée de l'émancipation. Car le théâtre indien, enchaînant les prestiges – texte, jeu, musique, chant, danse –, apparaît au spectateur comme un éblouissant cercle de feu (*alātacakra*)⁸⁵ dont il est étourdi jusqu'au « transport » dans un autre registre de la réalité et de son être⁸⁶. On serait ainsi tenté de faire le portrait du spectateur en délivré-

83. ABh. ad NS I 107 (vol. 1, p. 35) : *pāthyakārṇanapātrāntarapraveśavaśāt samutpanne deśakālaviśeṣāveśānālīngite [...] rāmarāvaṇādīviṣayādhyavasāye [...] bhavat pañcaśair divasaiḥ sacamatkāratādīyacaritamadhyapraviṣtasvātmarūpamatīḥ svātmadvāreṇa viśvaṃ tathā paśyan pratyekaṃ sāmājikaḥ [...]*. Je présente ici une version remaniée de la traduction proposée dans mes travaux antérieurs.

84. Ces raisonnements sont le principal enjeu d'un texte philosophique d'Abhinavagupta, le *Paramārthasāra*, qui se présente comme un compendium de la doctrine du śivaïsme non dualiste cachemirien. Voir mon introduction à la traduction commentée du *Paramārthasāra*, L. BANSAT-BOUDON (éd., trad.) – K. D. TRIPATHI (trad.), *An Introduction to Tantric Philosophy: The Paramārthasāra of Abhinavagupta with the Commentary of Yogarāja*, Londres/New York, Routledge ("Routledge Studies in Tantric Traditions" 3), 2011, p. 17-18, 26-32, 34-44.

85. Sur la métaphore du « cercle de feu » appliquée à la représentation (NS XXVIII 7), voir L. BANSAT-BOUDON, *Poétique*, p. 62 et 403.

86. Voir ABh. ad NS I 107, cité *supra*, p. 229 ; également, *Pourquoi le théâtre ?*, p. 280-283.

vivant, quand même cet accomplissement, qui reste confiné dans les limites temporelles de la représentation, serait toujours à recommencer⁸⁷.

Références bibliographiques

- L. BANSAT-BOUDON, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, École française d'Extrême-Orient ("Publications de l'École française d'Extrême-Orient" 169), 1992.
- L. BANSAT-BOUDON, «L'Épopée mise en scène : l'exemple de l'*Uttararāmacarita*», *Journal asiatique* 288/1 (2000), p. 83-111.
- L. BANSAT-BOUDON, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris, Mille et une nuits ("Les Quarante piliers"), 2004.
- L. BANSAT-BOUDON (dir.), *Théâtre de l'Inde ancienne*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), 2006.
- L. BANSAT-BOUDON (éd., trad.) – K. D. TRIPATHI (trad.), *An Introduction to Tantric Philosophy: The Paramārthasāra of Abhinavagupta with the Commentary of Yogarāja*, Londres/New York, Routledge ("Routledge Studies in Tantric Traditions" 3), 2011.
- S. T. COLERIDGE, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions: Edited with an Introduction by George Watson*, Londres, J. M. Dent – New York, E. P. Dutton, 1975 (1817¹, 1847²).
- B. CROCE, «Aesthetica in nuce», dans *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, 1991 [1^{re} éd. italienne 1928].
- P. CLAUDEL, *L'Échange*, dans P. CLAUDEL, *Théâtre II*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), 2011.
- M. DILLON (éd.), *The Nāṭakalakṣaṇaratnakośa of Sāgaranandin I: Text*, Londres, Oxford University Press, 1937.
- O. DUCROT – J. M. SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.
- R. GNOLI, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta. 2nd Edition Revised and Enlarged*, Bénarès, Chowkhamba Sanskrit Series Office ("Chowkhamba Sanskrit Studies" 62), 1968 (Rome 1956¹).
- W. HALBFASS, «Indian Philosophers on the Plurality of Religious Traditions» dans P. GAEFFKE – D. A. UTZ (dir.), *Identity and Division in Cults and Sects in South Asia: Proceedings of the South Asia Seminar I, 1980-1981*, Philadelphia, Department of South Asia Regional Studies, 1984, p. 58-64.
- M. KAUL SHĀSTRĪ (éd.), *Īśvarapratyabhijñā Vivritivimarśinī by Abhinavagupta*, Srinagar, Research Department, Jammu & Kashmir Government ("Kashmir Series of Texts and Studies" 60, 62, 65), 1938-1943.
- F. B. J. KUIPER, *Varuṇa and Vidūṣaka: On the Origin of the Sanskrit Drama*, Amsterdam/Oxford/New York, North-Holland Publishing Company, 1989.

87. Voir *supra*, p. 219-220, l'usage qu'Abhinavagupta fait de NS I 11b (*dṛśyaṃ śravaṇaṃ ca yad bhavet*) dans le contexte de l'exposé d'Utpaladeva sur la *jīvanmukti*. Sur la différence entre expérience esthétique et expérience spirituelle, voir L. BANSAT-BOUDON, *Pourquoi le théâtre ?*, p. 273-284.

- B. LECLÈRE, *Le théâtre de l'Inde médiévale entre tradition et innovation : Le Moharājaparājaya de Yaśaḥpāla*, thèse de doctorat, Lyon, Université Jean Moulin, 2007.
- S. LÉVI, *Le théâtre indien*, Paris, H. Champion ("Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences philologiques et historiques" 83), 1890 (1963).
- S. LÉVI – J. T. STICKNEY (trad.), *Bhagavad-Gītā*, Paris, Adrien Maisonneuve ("Librairie d'Amérique et d'Orient"), 1938.
- CH. MALAMOUD, « Rite, simulacre, théâtre. Observations sur les éléments dramatiques dans le culte solennel védique », *Puruṣārtha* 20 (1988) : *Théâtres indiens*, p. 25-43.
- J. L. MASSON – M. V. PATWARDHAN, *Śāntarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1969 (1985).
- R. S. NAGAR (éd.), *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī*, Delhi/Ahmedabad, Parimal Publications ("Parimal Sanskrit Series" 4), 1981-1984.
- V. L. S. PANSIKAR (éd.), *The Bhagavadgītā with the Śāṅkarabhāṣya Comm. and the Subcomm. of Ānandagiri, the Nīlakaṇṭhī Comm., the Bhāṣyotkarṣadīpikā Comm. of Dhanapati, the Śrīdharī Comm., the Gītārthasaṅgraha Comm. of Abhinavagupta, and the Gūḍārthadīpikā Comm. of Madhusūdana with the Gūḍārthattattvāloka Subcomm. of Dharmadatta (Bacchāśarman)*, Bombay, Nirnaya Sagar Press, 1912.
- S. POLLOCK, « The Death of Sanskrit », *Comparative Studies in Society and History* 43 (2001), p. 392-426.
- V. RAGHAVAN – A. THAKUR (éd.), *Āgamaḍambara otherwise called Ṣaṇmatanāṭaka of Jayanta Bhaṭṭa*, Darbhanga, Mithila Institute ("Mithila Institute Series Ancient Text" 7), 1964.
- P. ŚĀSTRĪ (éd.), *The Dhvanyāloka, with the Locana & Bālapriyā Commentaries by Abhinavagupta & Śrī Rāmaśāraka, with the Divyañjana Notes by Śrī Mahādeva Śāstrī*, Bénarès, Chowkhamba Sanskrit Series Office ("Kashi Sanskrit Series" 135: "Alaṃkāra Section" 5), 1940.
- P. VIDAL-NAQUET, *Le Miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- Y. YATIRAJA SWAMI of Melkot – K. S. RAMASWAMI SASTRI SIROMANI (éd.), *The Bhāvaprakāśana of Śāradātanaya*, Baroda, Oriental Institute ("Gaekwad's Oriental Series" 45), 1930.