

Conférence de Mme Lyne Bansat-Boudon

In: École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire. Tome 106, 1997-1998. 1997. pp. 165-171.

Citer ce document / Cite this document :

Bansat Boudon Lyne. Conférence de Mme Lyne Bansat-Boudon. In: École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses. Annuaire. Tome 106, 1997-1998. 1997. pp. 165-171.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ephe_0000-0002_1997_num_110_106_12726

Conférence de Mme Lyne Bansat-Boudon
Chargée de conférences

**Le rite, le théâtre et l'ordre du monde : lectures du Nâtyaçastra
(1996-1998)**

Nous avons poursuivi la lecture du premier chapitre du *Nâtyaçastra*, le *Traité du théâtre*, et de son commentaire, dans le dessein d'examiner la place que les raisonnements réservent aux liens du théâtre avec le rite et l'ordre du monde, ce *dharma* auquel participent les dieux.

Avec le vers 19, commence le second mouvement du mythe d'origine : après la création du théâtre, sa mise en œuvre ainsi que sa justification esthétique et métaphysique.

Rappelons, à grands traits, les étapes du récit qui nous a occupés pendant ces deux années.

La pratique du théâtre est confiée à Bharata et à ses cent fils (19-39a) ; répétitions et introduction de la *kaiçikî vritti*, la Manière gracieuse, qui est la beauté propre à la scène (39b-51a) ; première représentation (51b-58a) – Brahmâ en fixe le moment : le Festival de la bannière d'Indra ; Bharata en règle le détail selon un protocole précis : à la *nândî* (56b-57a) succède un prologue montrant le combat furieux des dieux et des démons (57b-58a) ; satisfaction des dieux, qui font des présents aux acteurs (58b-63a) ; colère des démons (et, à leur tête, des Vighna), auxquels est insupportable le spectacle de leur défaite. Usant de leur *mâyâ*, leur pouvoir magique, ils paralysent les acteurs, arrêtant ainsi la représentation (63b-66a) ; s'ensuit un nouveau combat des dieux et des démons ; Indra les met en pièces avec la hampe de son étendard, qui reçoit aussitôt le nom de *jarjara* : « le pourfendeur » (66b-75) ; sursaut des Vighna rescapés du massacre ; afin de protéger définitivement la représentation, Viçvakarman, architecte des dieux, construit une salle de théâtre (76-82a).

La fin du récit (nous le verrons l'an prochain) montrera que cela ne suffit toujours pas. Il ne restera plus à Brahmâ qu'à se faire pédagogue, et, s'adressant lui-même aux démons, à leur expliquer la nature et la vocation du théâtre. C'est l'occasion d'un véritable manifeste poétique et métaphysique, où sont jetés les fondements de toute la pensée esthétique indienne, en même temps que s'y réfractent quelques-uns des concepts fondamentaux autour desquels s'organisent les spéculations philosophiques et religieuses.

Puis, revenant à la matérialité du nouvel édifice, Brahmâ invite les dieux à célébrer le « culte de la scène », promis à servir de modèle aux

cérémonies des mortels. Il s'incarnera, dans les pratiques humaines, en deux rituels successifs : le *rangadaivatapûjana* et le *pûrvaranga* (respectivement décrits aux chapitres III et V), eux aussi destinés à protéger le spectacle.

Dans ce récit des Enfances du théâtre, on relève, au détour d'un bref dialogue entre Indra et Brahmâ, un certain nombre de notations à la faveur desquelles se fait jour une façon inédite d'appréhender les dieux et les *rsi*. Brahmâ, s'adressant à Indra, souhaite que la pratique du théâtre « soit confiée aux dieux » (I 19), ajoutant aussitôt (I 20) : « À ceux qui sont experts, avisés, audacieux, infatigables, transmetts ce Veda nommé théâtre. » Une définition que le contexte rend pour le moins ambiguë : si elle est à l'évidence celle de l'acteur idéal que conçoit Brahmâ, elle n'en vaut pas moins aussi pour les dieux, doués des mêmes vertus, et susceptibles par là d'être les acteurs par excellence. Indra le reconnaît : les dieux sont tout cela. Cependant, on ne saurait les employer aux tâches du théâtre (I 21-22). Pourquoi ? Le commentaire donne la clé, complétant la liste des déterminations : ce qui caractérise les dieux et les distingue des hommes, c'est l'excès de bonheur (*sukhabhûyistatva*). Or, qu'est-ce que le théâtre, sinon la représentation du complexe assemblage de peine et de joie à quoi se résume la vie des hommes ? Voilà les dieux ontologiquement disqualifiés.

Restent les hommes, mais pas n'importe lesquels : il faut au théâtre ces hommes d'exception que sont les *rsi*. Suit une nouvelle définition : « Il y a ces *rsi* qui ont pénétré les arcanes du Veda (*vedaguhyajña*), qui observent leurs vœux (*çamçitavrata*). Eux peuvent se saisir d'un tel [savoir], l'appliquer et le retenir de mémoire. » (I 23).

Cette fois encore, le commentaire donne un développement inattendu au portrait. Ces traits propres aux *rsi*, qui les qualifient pour l'ascèse et la Révélation, les rendent également aptes à la fonction d'acteur. En effet, « par leur capacité à retenir et savoir le sens secret (*upanisad*) et spirituel (*adhyâtma*) », on suggère leur aptitude à représenter ce qu'il y a de plus subtil dans l'art du comédien : le *sâttvikâbhinaya*, cette Émotion sans laquelle il n'y aurait pas de plaisir esthétique. D'autant, ajoute le commentaire, que, dans sa mise en œuvre, ce *sâttvikâbhinaya* recourt aux techniques yogiques, celles-là mêmes auxquelles les *rsi* sont rompus. Et, poussant à son terme la logique de l'équivalence, l'exégète observe encore que l'acteur accède au même fruit que le *rsi* : « C'est pourquoi, en raison de sa concentration d'esprit, etc., l'acteur aussi atteint secondairement le suprême *purusârtha* [qu'est la délivrance (*moksa*)]. » De même l'épithète *çamçitavrata*, « qui observent leurs vœux », signifiant, dans ce contexte précis, que les *rsi* sont « capables de s'adonner à la pratique [du théâtre] », renforce-t-elle la double correspondance : acteur/*rsi*, pratique du théâtre/observance ascétique.

C'est ainsi que la pratique du théâtre est confiée à Bharata et à ses cent fils (I 24-39a).

Après les répétitions (I 39b-51a), vient le moment de songer à la première représentation (I 51b-58a). Brahmâ s'adresse à Bharata : « Voici que se présente une grande occasion pour cette représentation. Le glorieux Festival de la bannière d'Indra (*Indradhvajamaha*) commence. C'est ici, maintenant, qu'il faut mettre en pratique ce Veda nommé théâtre. » (I 54-55a). Puisque, souligne le commentaire, l'occasion s'en présente d'elle-même, « sans effort » (*ayatna*), c'est donc un hasard, un destin (*daiva*) heureux qui fait coïncider le premier spectacle avec la célébration de l'*Indradhvajamaha* (I 54), « ce Festival (*mahan*) où a lieu le culte (*pūjana*) de la bannière [dressée] en l'honneur d'Indra (*Indrārtha*). » Un rituel dont le *Nāṭyaśāstra* nous apprend encore, par l'intermédiaire d'un composé *bahuvrīhi*, qu'il est (littéralement) « ayant [pour objet] les Asura et les Dānava massacrés » (*nihatāsuradānava*), c'est-à-dire qu'il commémore le massacre des Asura et des Dānava, ces adversaires démoniaques des dieux. Telle est bien l'analyse d'Abhinavagupta : « En employant l'adjectif (*viṣesana*) *nihatāsuradānava*, il montre l'origine (*sambhava*) du Festival de la bannière. »

On le voit, cette articulation de la première représentation sur le Festival de la bannière signale d'emblée, au sein du mythe d'origine, le lien profond du théâtre et du rite, du moins l'une des réalisations de ce lien : le théâtre est cet événement, cette cérémonie qui s'ajoute à un rituel – déjà splendide et glorieux, dit le *Nāṭyaśāstra* – pour en exalter l'éclat. Ce sera désormais la règle : le théâtre ne se donnera qu'associé aux fêtes, religieuses pour la plupart, dont est scandée, dans l'Inde, la vie des hommes.

Ici, le rituel consiste à dresser la bannière qui suffit à signifier la lutte dont elle symbolise l'enjeu : ériger le ciel au-dessus de la terre grâce à l'étau cosmique qu'elle figure, et par là consacrer la victoire des dieux sur les démons, donc celle du *dharma*, l'ordre cosmique, sur l'*adharma*, son contraire. Le théâtre quant à lui, la suite du texte l'établira, renchérit sur la procédure rituelle, en montrant dans le prologue, c'est-à-dire, conformément à sa vocation (I 11), en donnant « à voir et à entendre », ce fameux combat originel où les démons furent défaits. Ainsi, comme le veut le complément de définition offert par le vers 14, le théâtre est-il propice au *dharma* dont il montre la victoire sur l'*adharma*.

« Alors, poursuit Bharata, dans cette célébration de la victoire de Mahendra, où les immortels, exultants, s'étaient rassemblés (I 56a), je fis d'abord la *nāṇḍī*... (I 56b) ». Ainsi commence la description du protocole spectaculaire : « Il [Bharata] montre l'ordonnance (*krama*) de la représentation », observe le commentaire.

Première séquence de ce protocole, la *nāṇḍī* nous a longuement retenus, non seulement parce qu'elle relève du rituel, mais aussi parce qu'elle a fait l'objet de querelles d'interprétation : il y a une question de la *nāṇḍī*, qui occupe encore les indianistes, mais dont on débattait déjà, à date ancienne, comme en témoigne la glose d'Abhinavagupta.

Une question qui se formule doublement : non seulement qui est son locuteur, mais aussi quelle est la *nāṇḍī* dont font mention les textes dramatiques ? Il y a en effet une *nāṇḍī* du *pūrvavāṅga* et une autre du théâtre,

comme l'enseigne le *Nāṭyaśāstra* et, à sa suite, Abhinavagupta. Distinguer l'une de l'autre est essentiel, car il s'agit de savoir où commence le théâtre, entendu comme la représentation d'un texte de fiction, et où s'achève le *pūrvāṅga*, cet ensemble ritualisé d'actions qui en constitue les préliminaires.

Nous avons montré ailleurs que le *pūrvāṅga* – littéralement la « scène antérieure », pour reprendre la traduction de Charles Malamoud – est un rituel théâtralisé, car destiné à établir la théâtralité de l'événement qu'il introduit. Au reste le *pūrvāṅga* participe de la représentation : il est cette cérémonie réglée qui prélude invariablement à tout spectacle de théâtre dans l'Inde ancienne et, à un moindre degré, dans l'Inde contemporaine. Comme tel, il ne figure pas dans les textes dramatiques ; il est l'affaire, non du poète, mais du praticien, qui se conforme au strict protocole consigné dans le *Nāṭyaśāstra*.

Considéré dans sa dimension esthétique, le *pūrvāṅga* fonctionne comme la matrice d'où surgit la structure générale du spectacle qu'il inaugure, de la même façon que de ce prélude qu'est l'*ālāp* s'élève le *rāga*, la mélodie. Ainsi faut-il déceler, entre autres éléments symétriques, deux catégories de *lāsyāṅga*, petits drames en abyme, deux catégories de *prastāvanā*, ou prologue, et deux catégories de *nāṇḍī*, en fonction de leur appartenance au *pūrvāṅga* ou à la représentation.

Qui veut comprendre la *nāṇḍī*, ou plutôt ses deux réalisations, doit donc se plier, à l'instar d'Abhinavagupta, à un constant va-et-vient entre le mythe d'origine du I^{er} chapitre et l'exposé que le V^{ème} chapitre consacre au *pūrvāṅga*. L'exercice permet de relever deux définitions de la *nāṇḍī* qui, en dépit de similitudes, ne sont pas entièrement superposables. Conformément au principe de non-redondance des *śāstra*, érigé en principe d'exégèse, la différence des définitions établit ainsi celle des objets.

S'il y a antériorité fonctionnelle du *pūrvāṅga* sur le spectacle, il faut toutefois souligner que, dans la chronologie mythique de cette genèse du théâtre, le *pūrvāṅga* n'apparaît que dans un deuxième temps, après que les démons ont tenté d'arrêter la représentation, laquelle a d'abord lieu seule, sans aucun des préliminaires rituels que l'expérience des obstacles imposera ultérieurement. Aussi bien est-ce l'argument développé par Abhinavagupta pour réfuter, à la suite de son maître, Bhaṭṭa Tāṇḍya, l'opinion des exégètes pour qui la *nāṇḍī* du mythe d'origine, celle de la première représentation, ne serait autre que la *nāṇḍī* du *pūrvāṅga*. Il n'en est rien, affirme-t-il, il s'agit bien ici de la *nāṇḍī* de la pièce.

« Dotée de bénédictions (*āṇḍīvacanasamyutā*) » (I 56b), c'est-à-dire, comme le déploie la définition symétrique du chapitre V (24) : « dotée des bénédictions (*āṇḍīvacanasamyuktā*) [appelées] sur les dieux, les brahmanes, les rois, etc. », la *nāṇḍī* est cette strophe – liminaire, dans le dispositif de la pièce – qui doit son nom à ce qu'elle « réjouit » (c'est le sens de la racine *nand* dont *nāṇḍī* est dérivé) ceux-là, dieux, brahmanes, rois, etc, pour lesquels elle formule une promesse rituelle de bonheur. On notera ici l'emploi de *āṇḍī*, parole qui porte fruit, qui se distingue de *vara* : promesse, destinée à s'accomplir, d'une divinité satisfaite. De cette bénédiction on attend que ses destinataires, ainsi réjouis, n'en soient que mieux

disposés à accorder leur protection au spectacle et aux spectateurs. Telle serait la signification première de la *nândî*, même si, au fil du temps et de l'inspiration des dramaturges, elle a tendu à devenir une célébration de la divinité dont on sollicite la grâce salvatrice pour le spectateur, individu déterminé par son adhésion aux valeurs de la société hindouiste, donc fondamentalement un *mumukṣu*, désireux d'accéder à la délivrance.

La justification de sa place, à l'ouverture de la représentation, figure en filigrane dans la définition du I^{er} chapitre : la *nândî* est « conforme aux [prescriptions du] Veda » (*vedanirmittā*), dans la mesure où, développe le commentaire, le Veda enjoint que toute action soit précédée de bénédictions (*âçîs*). La preuve est faite : la *nândî* mise en place par Bharata est bien la strophe inaugurale du drame. De surcroît, il nous est aisé de le vérifier puisque, à l'appui de sa démonstration, Abhinavagupta donne pour exemple de *nândî* la dernière des strophes liminaires de *Ratnâvalî*, dont le texte nous est parvenu.

Reste un point obscur de la définition du chapitre I : comment faut-il comprendre le composé *astâṅgapadasamyuktâ*, littéralement : « dotée de 8 *pada*, qui sont des *anga* (portions [de sens]) », c'est-à-dire « dotée de 8 propositions, comprises comme des unités de signification » ? C'est ici que l'exégète recourt à la comparaison avec le chapitre V, en l'occurrence avec le long appendice que font à la définition de base (V 24) les vers 104 à 110. Nous nous contenterons de donner les conclusions d'un raisonnement complexe : *astâṅgapadasamyuktâ* signifie que la *nândî*, constituée de 8 propositions, est récitée sur un rythme à 4 temps. Et par 8, ajoute la glose, il faut entendre aussi bien 12 – car le chiffre apparaît, associé à 8, en V 104 b –, c'est-à-dire une *nândî* de 12 propositions récitée sur un rythme à 3 temps. On sait que, dans l'Inde, la représentation, *pûrvaranga* inclus, est continûment soutenue par le jeu des tambours et des cymbales, selon l'un ou l'autre des rythmes ou *tâla* qu'enseigne le *Nâtyaçâstra* : le *tryaçra*, littéralement « triangulaire », et le *caturaçra* « quadrangulaire », qui s'organisent selon une progression géométrique : 3/6/12, pour le premier, 4/8/16, pour le second. Ainsi, peut conclure le commentaire, y a-t-il « 3 et 3 *nândî* », 3 (à 3, 6 ou 12 propositions) dans le rythme à 3 temps, et 3 (à 4, 8 ou 16 propositions) dans le rythme à 4 temps. Une notation qui justifie sans doute celle qui suit immédiatement : parce que la *nândî* est diversement scandée, elle est aussi « merveilleusement variée et belle » (*vicitrâ*).

Quant à la question de savoir qui est le locuteur de la *nândî*, pour Abhinavagupta il ne fait pas de doute que c'est le *sûtradhâra*, le directeur de la troupe, qui paraît en premier sur la scène. Bharata, *sûtradhâra* des origines, ne dit-il pas : « Je fis d'abord la *nândî*... » ? Et le chapitre V n'enseigne-t-il pas que, dans le *pûrvaranga*, le *sûtradhâra* est le « récitant de la *nândî* » (*nândîpâthaka*) ? Dans le récit du chapitre I, cependant, tout se passe comme si le *sûtradhâra* n'était pas seulement le récitant de la *nândî*, mais son auteur. Ce n'est que plus tard, avance Abhinavagupta, avec le passage du temps, que les poètes se sont approprié la *nândî*, mais ils ont continué d'en attribuer la récitation au *sûtradhâra*. Ainsi faut-il

comprendre la première didascalie des pièces, après Bhâsa : « A la fin de la *nândî*, le *sûtradhâra* ».

Autant de traits qui font que, au seuil du texte dramatique, la *nândî*, œuvre du poète, symétrique de la *nândî* du *pûrvaranga*, œuvre du praticien, est comme un ultime écho des longs rituels préliminaires.

Étudiants et auditeurs assidus :

1996-1997 : Anne-France Aumond, Silvia D'Intino, Geneviève Girault, Mireille-Joséphine Guézennec, Sabine Kaczmarski, Monique Lagarde, Françoise Léon, Olivier Maiza, Nicole Menant-Di Dio, Gabrielle Saucias, Eva Szily.

1997-1998 : Anne-France Aumond, Françoise Chal, Silvia D'Intino, Pascale Fuertes, Geneviève Girault, Christine Guillebaud, Sabine Kaczmarski, Monique Lagarde, Nicole Menant-Di Dio, Gabrielle Saucias, Dominique Saveye, Eva Szily.

Publications et autres activités (1996-1998)

Publications

- *Le Théâtre de Kâlidâsa*, traduit du sanskrit et du prâkrit, présenté et annoté par Lyne Bansat-Boudon. Paris, Gallimard (« Connaissance de l'Orient », 92), 1996, 522 pages.

Sous presse

- s. dir. (1998), *Purusârtha*, 20 : *Théâtres indiens*. Paris, Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. [directeur du volume et contributeur].

- « Introduction. Le voile de la Mâyâ. Conceptions indiennes de la théâtralité » [≈ 11 p.].

- « Un opéra fabuleux. Observations sur l'acte IV de *Vikramorvaçî* » [≈ 56 p.].

- « Dharma and Drama in Indian Speculations », *Indologica Taurinensia* [≈ 36 p.]

Participation à des colloques et séminaires

- Paris, novembre 1997, colloque : « Le théâtre indien ou la fête des dieux », organisé par l'Association Française des Amis de l'Orient, exposé sur « le théâtre indien et la théorie esthétique ».

- Paris, Unesco, février 1998, table ronde organisée par le Centre Mandapa : « Regards pluriels sur le Kutiyattam ».

- Paris, CNRS (URA 221 : *Systèmes de pensée en Afrique Noire*), mai 1998, contribution au séminaire de Michèle Coquet, *Logique du sensible et représentations*, exposé sur « l'homme sensible. Remarques sur la théorie indienne de l'expérience esthétique ».

Direction de thèses et travaux

- Direction de plusieurs maîtrises et DEA, à Lille III et à Paris III.
- Direction de thèses (Nouveau Doctorat)
 - Anne-France Aumond (Paris III)
 - Carole Jaspard-Pansu (Lille III).

Participation à des jurys de thèses

- Reginald Beyaert, Paris III, juin 1997 (pré-rapport et membre du jury).
- Sylvain Brocquet, Paris III, janvier 1998 (pré-rapport et membre du jury).