

Lyne BANSAT-BOUDON, Poétique du théâtre indien : Lectures du Natyasastra. Paris, École française d'Extrême-Orient, 1992, 419 p., schémas, tabl., illustr., bibliogr., index.

Éric Calpas

Comparaisons régionales

Volume 21, numéro 2-3, 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/015511ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/015511ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (imprimé)

1703-7921 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Calpas, É. (1997). Compte rendu de [Lyne BANSAT-BOUDON, Poétique du théâtre indien : Lectures du Natyasastra. Paris, École française d'Extrême-Orient, 1992, 419 p., schémas, tabl., illustr., bibliogr., index.] *Anthropologie et Sociétés*, 21 (2-3), 346–348. <https://doi.org/10.7202/015511ar>

porte pas uniquement sur le cinéma comme tel mais aussi sur les concepts et les pratiques sociales qu'il utilise ou met en place et qui impliquent l'ensemble des sciences sociales. Nous sommes en présence d'une « base » et il reste à d'autres champs disciplinaires, et je pense ici surtout à l'anthropologie, à la sociologie et à la science politique, d'en tisser les prolongements. Mais en définitive, la plus grande valeur de ce livre tient à ce qu'il contribue à la mémoire de la société québécoise.

Références

- DELAGE C., 1997, « Cinéma, Histoire. La réappropriation des récits », *Vertigo*, n° 16 : 13-22.
 DELEUZE G., 1985, *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Critique ».
 DUMONT F., 1971, *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*. Montréal, Les Éditions Hurtubise HMH, Coll. « Constantes » (1^{re} édit. 1968).
 LEVER Y., 1995, *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal, Boréal.

Christian Poirier
 Institut d'Études Politiques de Bordeaux
 B.P. 101, Domaine universitaire
 33405 Talence
 France

Lyne BANSAT-BOUDON, *Poétique du théâtre indien : Lectures du Natyasastra*. Paris, École française d'Extrême-Orient, 1992, 519 p., schémas, tabl., illustr., bibliogr., index.

Cet ouvrage de Lyne Bansat-Boudon est tout à fait bienvenu pour éclairer les divers aspects de la pratique du théâtre dans l'Inde ancienne. L'originalité de ce projet ambitieux réside dans l'attention particulière portée à la représentation et au jeu de l'acteur. Mené dans le cadre d'une thèse de doctorat, le texte ne met pas uniquement en lumière la théorie et la pratique scénique, mais nous livre de nombreux éléments pour comprendre la représentation théâtrale dans l'Inde contemporaine et plus généralement, pour approcher la société dans son ensemble, car le théâtre, dans la conception indienne, est le reflet du monde. C'était une gageure que de vouloir pénétrer le *Natyasastra*, le *Traité du théâtre indien*, texte de référence incontournable sur l'art dramatique. L'auteur ne dissocie pas ce texte, auquel l'histoire octroie une affiliation mythologique, de son commentaire l'*Abhinavabharati*, qui a révélé le sens des aphorismes rendant inaccessible le *Traité du théâtre*. Le résultat de cette analyse est à la hauteur de l'ambition de Lyne Bansat-Boudon, car elle a réussi à donner teneur et existence à des concepts cachés sous la forme de « dénominations énigmatiques » (p. 85) et à sortir le *Natyasastra* et l'*Abhinavabharati* de l'ésotérisme.

L'auteur présente la naissance du théâtre et les règles du jeu théâtral. Tous les aspects du théâtre y sont décrits. De l'économie du texte, du commencement et de l'ouverture de la pièce, du jeu de l'acteur, de l'organisation de la salle où se trouvent les spectateurs, de l'arrangement musical et du chant, rien n'échappe à la description et à la théorisation.

Le *Natyasastra* tire son autorité de son origine mythique. Il est considéré comme la version profane du *Natyaveda*, partie intégrante des Vedas, ces textes hindous qui fondent

le système de valeurs brahmaniques. Le théâtre, avant d'être un art humain, un art réapproprié par l'homme, est né par la volonté des dieux de sauver le monde en instruisant l'homme sur sa condition d'existence. La volonté des dieux était de produire une connaissance accessible à toutes les castes de la société et en particulier aux sudras les basses castes, touchables et intouchables, et aux femmes. Ils voulaient instruire en divertissant. L'auteur touche à de nombreux aspects importants de la société indienne comme le système hiérarchique. Ce que les analystes de l'Inde ancienne et contemporaine pourraient lui reprocher, c'est de ne pas avoir suffisamment fait le lien entre cette théorie du théâtre et le caractère de la société indienne ancienne. La floraison des concepts sanscrits qui donnent substance au *Traité du théâtre*, est indissociable du fait que la connaissance était formellement interdite aux non-deux-fois-nés. Dès lors, le *Natyasastra*, au-delà de sa poétique, se pose comme un texte d'établissement du système brahmanique, car à travers le divertissement, il distillait sa théorie du dharma de caste.

Que l'on soit philologue comme Bansat-Boudon ou anthropologue travaillant sur l'Inde, l'ouvrage de l'auteur, un travail considérable, demeurera par certains aspects une référence. Pourtant un problème émerge, provenant de l'utilisation fréquente de l'expression « l'Inde ancienne ». De quelle Inde parle-t-on ? L'archéologue et historien Dilip K. Chakrabarti dans son ouvrage *Colonial Indology : Sociopolitics of the Ancient Indian Past* (1997) montre non seulement que l'Inde dite ancienne a été reconstruite par les penseurs occidentaux, mais que cette image a été reprise et diffusée par les penseurs indiens eux mêmes. Cette question me paraît d'autant plus importante que l'auteur transpose une grille de lecture construite à l'aune de nos propres théoriciens du théâtre — Mallarmé, Molière — pour expliquer le jeu du théâtre indien. « [I] est aussi un événement social "cause de s'assembler" — ainsi que l'écrit Mallarmé [...] » (p. 81). L'auteur donne l'impression de tomber dans le piège qu'elle même dévoile. « L'opinion a longtemps prévalu que le théâtre sanscrit, œuvre littéraire avant tout, ne pouvait être mis en scène : on voit qu'au contraire tout est fait pour que l'écrit soit joué et avec le maximum de faste. Si l'on manque de percevoir cela, c'est que l'on fait servir à l'évaluation du théâtre indien d'autres critères, qui sont ceux du théâtre occidental » (p. 138). C'est une propension commune à l'ensemble des chercheurs de plaquer des concepts occidentaux sur une réalité indienne complexe. La logique indienne, notamment dans le domaine de l'esthétique, semble défier notre propre conception. Bansat-Boudon, avec acuité et érudition, est parvenue sans nul doute à pénétrer cette logique. Toutefois elle ne se libère pas totalement de la grille de lecture occidentale. Cela lui est d'autant plus difficile qu'elle situe son analyse dans une perspective comparatiste.

L'Inde est une société plurielle et très diversifiée. Caractéristique que l'on ne retrouve pas dans l'œuvre de Bansat-Boudon. Elle révèle une Inde à la pratique théâtrale unique, à l'image du système des quatre Varnas qui se posait comme une description unique et générale de la structure sociale. Cela nous semble être un vieux reste de la pensée indologique.

Dans la deuxième partie du livre, l'auteur nous plonge dans l'univers théâtral indien en nous traduisant les actes I et II de la *Malavikagnimitra*, une pièce de Kâlidâsa (aux alentours des IV^e-V^e siècles), le fleuron de la poésie sanscrite. Elle nous invite à une véritable expérience esthétique, car le drame indien trouve sa plus parfaite expression avec Kâlidâsa. Les Indiens vous diront que sa meilleure œuvre est *Sakuntalâ*. Mais le choix de *Malavikagnimitra* se justifie, car cette œuvre porte une réflexion sur sa propre pratique. « Le théâtre est la saveur », et nous y goûtons pleinement. Elle nous dévoile l'expérience théâtrale comme la forme la plus élevée de l'art poétique. Pourtant, derrière cette évocation de l'art dramatique comme ultime plaisir (*rasa*) pour le spectateur, se cache une vocation pédagogique que relève l'auteur. Nous restons cependant un peu sur notre faim, car elle ne va pas

plus loin dans l'analyse du discours du texte qu'elle étudie. Le non-dit a aussi du sens. Quelle pédagogie réelle produisait le théâtre dans l'Inde dite ancienne ?

Malgré ces critiques secondaires plus sociologiques que philologiques sur la réelle beauté du texte, l'ouvrage porte un regard nouveau sur l'Inde dans sa quotidienneté. Car il n'y a pas de différence entre le théâtre et la vie. Le théâtre pour l'Indien met en scène Maya, la créatrice de l'illusion.

Références

CHAKRABARTI D. K., 1997, *Colonial Indology : Sociopolitics of the Ancient Indian Past*. New Dehli, Nunshiram Manoharlal Publishers.

Éric Calpas
Centre de Sciences humaines
2, Aurangzeb road
New Delhi 110 011
Inde

Éric de DAMPIERRE (dir.), *Une esthétique perdue. Harpes et harpistes du Haut-Oubangui*. Paris et Nanterre, Presses de l'École normale supérieure et Société d'ethnologie, 1995, 240 p., illustr., fig., discogr., réf.

Cet ouvrage est le résultat d'une entreprise très complexe. Il se propose d'établir les connexions entre un objet artistique très prisé des collectionneurs, les harpes dites zandé, les genres poétiques que véhiculent ses utilisateurs qui sont aussi souvent leurs fabricants et le type de musique mise en œuvre pour transmettre ces genres poétiques.

Le livre est richement illustré et somptueusement édité, comme toutes les éditions auxquelles l'auteur a mis la main. La première partie est un polylogue entre Dampierre et deux esthéticiens de l'art africain, Gaetano Speranza et Ezio Bassani. Dampierre présente rapidement les harpes ; une dizaine de celles que l'on connaît comportent une tête sculptée au sommet du manche. Ces têtes sont ensuite situées en contexte formel par Speranza qui examine leur facture ; celle-ci est très variée et d'une grande richesse mais sans se réduire à proprement parler à un style. Il parle d'une « sculpture au singulier » par contraste avec les arts des peuples voisins qui sont immédiatement reconnaissables, ce qui n'est pas le cas pour les harpes zandé dont les sculpteurs font montre de beaucoup d'individualité. Dampierre replace ensuite les sculptures, grâce à une analyse de type « gestaltiste » qu'on aimerait voir davantage utilisée, dans une esthétique zandé plus générale. La discussion se poursuit par un débat sur le statut et la signification de ces têtes sculptées. Étant donné que seulement quelques-unes de ces harpes portent ces sculptures et que ces instruments sont souvent hérités, que peuvent-elles bien signifier ? Il faut signaler ici l'apposition du titre du livre : ces harpes sont en voie de disparition. Elles n'ont pas résisté à l'effondrement du système politique zandé et nzakara, car elles étaient un art des cours royales ou princières du passé, que Dampierre nous restitue avec toutes ses nuances à partir des enquêtes qu'il a menées en pays zandé-nzakara depuis près de quarante ans. Cette première partie pose des problèmes essentiels et fondamentaux à la compréhension du sens que l'art africain peut avoir, à la fois pour ses créateurs et pour nous. Ce n'est pas si simple qu'on