

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