

The Idea of Rasa in the Indian Theatre

Françoise Quillet

françoise.quillet@neuf.fr

This communication presents the notion of *rasa* in the *Natyasastra*, founding book of the theory of the theatre in India. This term defines the emotional state of the theatre spectator. The first meaning of the word *rasa* is sap, or juice of plants. One speaks, for example, of the *rasa* of the sugar cane that is what conveys the flavour of the cane sugar. The aesthetic experience is therefore presented as a tasting. *Rasa* is sensuality, proximity, experience. It is aromatic, it fills the space, it becomes absorbed by the body, it becomes a part of it, it works from the inside. Its means are similar to those used for cooking: the combination and transformation of distinct elements in a new offering. The Indian theatre prefers experience to distancing, the action of taste to that of judgement. Author, actor, spectator, all have links, although different, with the *rasa*.

La notion de rasa dans le théâtre indien

di Françoise Quillet
françoise.quillet@neuf.fr

This communication presents the notion of *rasa* in the *Natyasastra*, founding book of the theory of the theatre in India. This term defines the emotional state of the viewer needs the theater. The first meaning of the word *rasa* is sap, or juice of plants. One speaks, for example, of the *rasa* of the sugar cane that is what conveys the flavor of the cane sugar. The aesthetic experience is therefore presented as a tasting. *Rasa* is sensuality, proximity, experience. It is aromatic, it fills the space, absorbed by the body, it becomes a part, it works from the inside. Its means are similar to those in the kitchen : the combination and transformation of distinct elements in a new offering of the flavours mix. The Indian theatre prefer experience in distancing, the action of taste to that of judge. Author, actor, spectator, all have links, although different, with him *rasa*.

Afin d'interroger le rôle que jouent les cinq sens au théâtre, notre étude présente la notion de *rasa* dans le *Natya-sastra*, grand traité d'art dramatique hindou qui dit à propos du *rasa* :

Ceux qui mangent des mets assaisonnés avec des condiments et sauces diverses, s'ils sont sensibles, en savourent les goûts variés et en éprouvent du plaisir. Il en va de même pour les spectateurs sensibles qui, ayant goûté les émotions diverses exprimées par les mots, les gestes et les sentiments des acteurs, ressentent un plaisir. L'explication du sentiment de plaisir qu'éprouvent les spectateurs est donnée par les *rasa*¹.

L'expérience esthétique se présente comme une perception des saveurs par le goût. Avant d'explicitier ce qu'est le *rasa* et comment il intervient dans le théâtre, il convient de s'arrêter sur le *Natya-sastra*.

Le Natya-sastra

Le *Natya-sastra* a été écrit, pense-t-on, entre le IV^e siècle avant notre ère et le VI^e siècle après notre ère, et fonde l'esthétique panindienne. En fait, ce recueil est une compilation qui s'étend sans doute sur plusieurs siècles, certains passages auraient été remaniés à une époque récente. Il aurait été écrit par un auteur

¹ Adya Rangacharya (traduction), Winthrop Sargeant (éditeur de publication), *The Nāṭyaśāstra*, Munshiram Manoharlal, New Delhi, 1996, p. 54-55.

mythique, Bharata. Ce nom est connu dès le *Rig Veda*. Le *Veda* est le Livre Sacré :

Veda, De *vid-*, « savoir ». C'est l'ensemble des textes qui s'organisent en quatre recueils dont un est tout à fait à part, l'*Atharvaveda*, parce qu'il est plus préoccupé de guérisons, de formules magiques, de connaissances qui ont peu de rapport direct avec le savoir védique. C'est pourquoi on peut aussi utiliser l'expression *traividya* pour désigner les trois recueils du *Veda* qui sont à peu près complémentaires : le *Rgveda* ou *Veda du hotar*, qui récite les formules appropriées au rite en cours de déroulement et suit les ordres de l'*adhvaryu* ; puis le *Yayurveda*, le *Veda de l'adhvaryu*, qui a la charge de toutes les manipulations rituelles et de tous les cheminements sur l'aire sacrificielle -*adhavara* signifie cet aspect du sacrifice (construit sur le terme *adhvan*, « chemin ») ; le *Samaveda* est celui des chantes, qui chantent les stances destinées à cela, dont le prêtre principal est l'*udgatar*².

Le mot *bharata* désigne le feu, *Agni*, personnifié comme porteur d'offrandes (la racine « *bhar* » signifie « porter »). René Daumal précise :

Le mot *bharata* est déjà employé dans le *Rig-Veda*, comme épithète ou apposition à *Agni* (le feu). D'après Paul Regnault, il aurait encore sa valeur étymologique de « porteur » et désignerait le feu sacré comme porteur de l'offrande [...]. Selon d'autres, le Bharata védique aurait déjà la valeur d'un nom propre, celui d'un des chefs des conquérants blancs de l'Inde (anciennement nommé « pays des Bharatas »), et le « feu Bharata » serait le culte particulier de la tribu ou de la famille Bharata. Enfin, des expressions comme « venant de Bharata » sont communément employées pour désigner un barde ou un acteur ; cela veut-il dire qu'il vient du pays des Bharata ou qu'il est affilié à la tradition dramatique de Bharata, nous ne le savons pas. Il n'est pas impossible que, par un de ces recroisements étymologiques fréquents en sanskrit, les mots « bharata, bharatique » aient en même temps gardé un souvenir de leur sens originel, l'acteur étant par ailleurs (*Sâhitya-Darpana*, etc) défini comme « celui qui porte sur lui (qui assume) la nature individuelle du personnage qu'il joue », il est porteur de son rôle et de la « saveur » poétique comme le feu est « porteur de l'offrande ». Bref, il faut voir dans le nom de Bharata, une étiquette mythique et symbolique, résumant sans doute une tradition d'école particulière³.

Bharata fut celui à qui le dieu Brahma⁴, créateur du théâtre, aurait confié sa réalisation, d'où ce commentaire de Sylvain Lévi :

² Madeleine Biarreau, *Le Mahabharata, Un récit fondateur du brahmanisme et son interprétation*, tome II, Seuil, 2002, pp. 887-888.

³ René Daumal, *BHARATA, L'origine du Théâtre La Poésie et la Musique en Inde*, traductions de textes sacrés et profanes, Gallimard, 1970, p.14-15.

⁴ *Brahma*, « il est celui qui recrée notre monde après une nuit cosmique, et fait corps avec Viṣṇu, celui qui maintient les créatures dans l'existence (y compris dans le sommeil cosmique), et Siva qui provoque la dissolution du monde dans la nuit cosmique par le feu, qui lui-même est consumé par un déluge recouvrant toute la terre. A ce niveau, les trois divinités forment la Trimurti, « le dieu triple ». Brahma est la forme masculine et délimitée qui est une transformation du Brahman suprême voulue par la construction du monde de la *bhakti*. Mais il n'est jamais un dieu de *bhakti*, précisément à cause de ce lien qu'il garde avec le Brahman. » in Madeleine Biarreau, *op.cit.*, p. 811.

Si l'on en croit la tradition indienne, le drame est littéralement tombé du ciel ; c'est, chez les dieux qu'il a pris naissance et l'auguste Brahma a composé le code de cet art nouveau, comme un appendice aux quatre *Védas* qu'il avait créés⁵.

Le véritable auteur du *Natya-sastra* est donc inconnu. Il reste très peu de manuscrits de ce texte, longtemps transmis oralement :

En 1894, la première édition complète du *Natyasastra* est publiée en Inde dans la collection Kavyamala (KM, 42) par la Nirnaya Sagara Press (Bombay) mais c'est une édition hâtive qui n'utilise que deux manuscrits appartenant à une même famille et dont les éditeurs eux-mêmes, dans une note qui termine la publication reconnaissent le caractère provisoire⁶.

Des traductions anglaises ont rendu compte des éditions parues au XX^e siècle. Aucune traduction française intégrale n'a été faite, à ce jour. Toutefois, une remarquable étude de Lyne Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien, Lectures du Natyasastra*, est parue en 1992⁷, étude à laquelle nous nous référerons pour cet article. C'est grâce à des commentaires dont le plus célèbre est celui que fit Abhinavagupta dans son livre, *l'Abhinavabharati*, paru au XI^e siècle, qu'on a connu des chapitres entiers du *Natya-sastra* et qu'on a pu comprendre les notions fondamentales développées dans cet ouvrage.

Natya signifie danse, puis représentation mimée accompagnée de musique et de paroles chantées. Le mot renvoie à ce qu'était, sans doute, le théâtre indien, dès l'époque la plus ancienne : une forme syncrétique de spectacle. *Sastra* signifie ensemble de doctrines, de règles ou de récits mythiques, « terme général utilisé pour décrire les textes sanscrits non religieux traitant de toutes les branches de la Connaissance et des lois »⁸. Lyne Bansat-Boudon définit en ces termes l'ouvrage :

Qu'est-ce que le *Natyasastra* ? Un traité qui théorise ou plutôt achève de théoriser, une situation de fait : il décrit en même temps qu'il prescrit [...], contribuant de la sorte [...] à épurer et fixer un art peut-être encore imparfaitement constitué⁹.

Composé de mythes, de prescriptions rituelles ainsi que d'analyses esthétiques et d'indications techniques très précises sur l'organisation théâtrale, la

⁵ Sylvain Lévi, *Le Théâtre indien*, Paris, 1890, Section des Sciences Philologiques et Historiques de l'Ecole des Hautes Etudes, , Honoré Champion, deuxième édition, 1963, p. 297.

⁶ Lyne Bansat-Boudon, *Nāṭyaśāstra, Poétique du théâtre indien*, Paris, Publication de l'Ecole Française d'Extrême-Orient, vol. 169, 1992, p. 30.

⁷ Voir note 6.

⁸ Louis Frédéric, *Dictionnaire de la civilisation indienne*, Paris, Robert Laffont, 1963, p. 980.

⁹ Lyne Bansat-Boudon, *op.cit.*, p. 36.

dramaturgie, la représentation, cet ouvrage de six mille vers est constitué d'une quarantaine de chapitres. Sylvain Lévi en précise le caractère encyclopédique :

Bharata enseigne successivement toutes les parties de l'art théâtral : l'architecture (2) ; les cérémonies religieuses (3, 4, 5), la rhétorique (6, 7), la mimétique (8-13) ; la déclamation (14-17) ; la métrique (15) ; la poétique générale (16) ; les genres dramatiques (18) ; l'agencement du drame (19, 20) ; la décoration (21, 22) ; les personnages (23-25) ; la musique (27-33) ; les rôles (34-35)¹⁰.

« Une histoire fabuleuse »¹¹ du genre dramatique encadre les écrits théoriques. Le premier chapitre raconte l'origine divine du théâtre. Indra, le roi des dieux en est l'inventeur. Il a été trouvé Brahma, le Maître du Ciel, pour lui demander d'intervenir sur terre en rétablissant l'harmonie du monde que les conduites déréglées des hommes avaient détruite. Comme les plus anciens textes sacrés de l'Inde, les textes des *Veda*, n'étaient destinés ni aux femmes, ni aux hommes des classes inférieures, il tint ces propos :

Nous voulons quelque chose qui soit objet de jeu (*kriḍaniyaka*), quelque chose qui soit à voir et à entendre. Pour ces générations de *sudra*, la pratique des *Veda* ne peut faire l'objet d'une transmission orale. Émets donc un nouveau et cinquième *Veda* destiné à toutes les classes¹².

Pour répondre à la demande d'Indra, Brahma n'a pas cherché à créer un autre Livre Sacré mais a pris un élément à chacun des *Veda* et a créé un cinquième *Veda*, le *Natyaveda*, le *Veda* du Théâtre. Sollicitant le regard et l'oreille, le théâtre a été d'emblée considéré dans sa dimension spectaculaire, une dimension qui, en Inde, en fait la première des formes poétiques, la première branche de la littérature.

La première représentation, devant dieux et démons assemblés, présente le combat qui les vit s'affronter. Elle est interrompue par les démons. Assistant à leur défaite, ils se précipitent sur scène, enlèvent paroles et mémoire aux acteurs, immobilisent leurs gestes. Cette réaction pose une question essentielle, celle de la réception d'une pièce de théâtre : comment agir sur la sensibilité du spectateur sans provoquer une réaction violente immédiate, un rejet ? La réponse, donnée par Brahma, est de faire de la réception le domaine du plaisir. Le plaisir (*priti*), autre nom du *rasa*, et l'enseignement (*vyutpatti*) constituent indissociablement

¹⁰ Sylvain Lévi, *op.cit.*, p. 14.

¹¹ Titre donné par Milena Salvini à son ouvrage sur le *kathakaḷi*, *Histoire fabuleuse du théâtre kathakaḷi à travers le Ramayana*, Paris, Jacqueline Renard, 1990.

¹² Lyne Bansat-Boudon, *op.cit.*, p.57.

les deux objets du théâtre, en soulignant toutefois la primauté du premier sur le second :

Puisqu'il est entendu que la vocation pédagogique du théâtre est elle-même subordonnée au plaisir qu'il dispense, il reste à s'interroger sur la nature de ce plaisir.

Brahma déclare : « À ceux qui sont harcelés de malheurs, harcelés de fatigues, harcelés de chagrins, à ceux qui s'adonnent à l'ascèse, le moment venu, ce théâtre offrira le repos » (NS I 114)

Et l'*Abhinavabharati* commentant ce passage nous apprend que la représentation ne réserve pas moins de trois sortes de joies au spectateur affligé : il y est d'abord consolé de ses peines, puis il savoure cette joie immédiate et d'ordre esthétique qu'est le *rasa*, moment privilégié pendant lequel il peut jouir de l'unité de son être, ordinairement déchirée dans l'expérience empirique. Enfin, à plus long terme, alors même que le spectacle a pris fin, il goûte à cette forme particulière de plaisir qui consiste à se savoir instruit (NS I 114)¹³

Sans le plaisir qu'il procure, le théâtre ne pourrait délivrer son message de moralité et de sagesse. L'enseignement se fera par les chemins du sensoriel et de l'émotionnel. Quel que soit le sujet abordé dans la pièce, il faudra savoir émerveiller le spectateur. Le théâtre doit engendrer la beauté et créer les conditions d'une émotion esthétique, le *rasa*. « Tout commence, du théâtre et de sa théorie, avec le *rasa*. *Rasa eva natyam* : "Le *natya* (théâtre/danse), c'est le *rasa*"¹⁴. Si la saveur, c'est le théâtre, le *rasa* n'est donc pas un simple élément du théâtre mais son principe même. Qu'est-ce donc que le *rasa* ?

Le *Rasa*, la saveur, le plaisir esthétique

Essais de définition

Le *Rasa* se trouve au cœur de la théorie de l'art en Inde. Son sens premier, toujours utilisé dans le langage de tous les jours, signifie le suc, la sève ou le jus des végétaux :

Il a pour sens premier « suc », « sève » et « essence », le *rasa* se trouve invariablement associé aux multiples figures de la liquidité. Tantôt il est le jus du fruit qui éclate dans la bouche ... Tantôt il est le flot qui s'échappe d'une cruche trop pleine.... Tantôt il est ruissellement de lait¹⁵.

Le « suc » fait référence à la partie la plus substantielle, la plus agissante du liquide contenu dans certaines substances organiques, ce qui rejoint le liquide

¹³ Lyne Bansat-Boudon, *op.cit.*, p. 106.

¹⁴ *Idem*, p. 97.

¹⁵ Lyne Bansat-Boudon, *op.cit.*, p.97.

nutritif de la « sève » ; quant au mot « essence », il présente le liquide volatil très odorant qu'on extrait des végétaux. Il s'agit donc de liquides savoureux, fortifiants, qui apportent bien être et plaisir au corps. Le *rasa* signifie plus généralement l'odeur, le goût, la saveur. Mais il y a plus :

Tantôt encore c'est le métal ou la laque en fusion qui servent à le représenter : le cœur de l'homme, le monde entier ont ordinairement la dureté d'un morceau de métal ou de laque mais que d'une façon ou d'une autre, ils viennent à être infusés par le *rasa*, et la masse solide dont ils sont constitués fond et se liquéfie comme sous l'effet d'une très grande chaleur¹⁶.

Le *rasa* est donc de deux sortes : physique et psychique. Il est non seulement destiné au bien être du corps mais également, dans le contexte artistique, au cœur et à l'esprit. Au théâtre, il doit réduire la rigidité, la dureté de l'esprit du spectateur afin de l'aider, en déployant son intelligence, ses sentiments, à s'épanouir, à s'enchanter de lui-même et du monde. Selon les émotions diffusées, le *rasa* prend différentes couleurs.

Différents *rasa*

Le *Natyasastra* dénombre huit modalités principales du *rasa* : le *sringara rasa* (le *rasa* amoureux), le *hasya rasa* (le *rasa* comique), le *karuna rasa* (le *rasa* pathétique), le *raudra rasa* (le *rasa* furieux), le *vira rasa* (le *rasa* héroïque), le *bhayanaka rasa* (le *rasa* terrible), le *bibhatsa rasa* (le *rasa* odieux) et le *adbhuta rasa* (le *rasa* merveilleux). Un neuvième *rasa* « non reconnu par Bharatha et d'autres théoriciens du théâtre [...] seulement admis en littérature, considéré comme le *rasa* majeur du *Mahabharata* [...] est présent dans la quasi-totalité du répertoire »¹⁷. Il s'agit du *rasa santa* (le *rasa* « de la paix, la tranquillité ou la sérénité »¹⁸). Mais, qu'il y ait huit ou neuf *rasa*, le principe reste le même. La pièce que l'on estime la plus aboutie est celle qui développe un *rasa* principal et le plus grand nombre de *rasa* secondaires. Les différents types de pièces sanskrites sont classées en fonction des *rasa* qu'elles suggèrent. Parmi les dix formes de pièces recensées, la forme héroïque prédomine, (*nataka*). Elle développe essentiellement le *rasa* amoureux (*sringara rasa*) et héroïque (*vira rasa*).

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ KATHAKALI, *Théâtre tradition vivant du Kérala*, traduit du malayalam, présenté et annoté par Martine Chemana et S. Ganesa Ayar, Connaissance de l'Orient, Gallimard, 1994, p. 62.

¹⁸ *Idem.*

Cinq notions apparaissent dans le *rasa*, qui sont « comme autant d'étapes d'un processus psychologique et esthétique » :

En ce qui concerne le *rasa*, l'analyse fait apparaître au moins cinq notions : celles de *sthayibhava* (dispositions psychiques permanentes), de *vibhava* (déterminants), d'*anubhava* (conséquents), de *vyabharibhava* (sentiments transitoires) et de *rasa* (plaisir esthétique), qui sont autant d'étapes d'un processus psychologique et esthétique. Psychologique parce que *sthayibhava*, *vyabharibhava* et *rasa* sont de l'ordre des sentiments, esthétique parce les notions de *vibhava* et d'*anubhava* ne sont pas des sentiments mais en sont, respectivement, des causes et des effets¹⁹.

Les *rasa* se reflètent donc dans les « dispositions psychiques permanentes » (*sthayibhava*), qui sont : le plaisir (*rati*), qui correspond au *sringara rasa* (le *rasa* amoureux), le rire (*hasa*), qui correspond au *hasya rasa* (le *rasa* comique), le chagrin (*shoka*), qui correspond au *karuna rasa* (le *rasa* pathétique), la colère (*krodha*), qui correspond au *raudra rasa* (le *rasa* furieux), la force morale (*utsaha*), qui correspond au *vira rasa* (le *rasa* héroïque), la peur (*bhaya*), qui correspond au *bhayanaka rasa* (le *rasa* terrible), le dégoût (*jugupsa*), qui correspond au *bibhatsa rasa* (le *rasa* odieux), l'étonnement (*vismaya*), qui correspond au *adbhuta rasa* (le *rasa* merveilleux). À ces huit sentiments dominants s'ajoutent trente-trois états ou sentiments transitoires (*vyabharibhava*) qui donnent vie, par leurs innombrables nuances et combinaisons, à l'expression du *bhava*. *Vyabharibhava*

signifie « *bhava* transitoire », son but est de renforcer la portée les « dispositions psychiques permanentes », du *sthayibhava*. De façon plus claire, on pourrait l'appeler le « *bhava* viisteur ».

Certaines sensations ne concordent pas forcément avec une émotion déterminée : la colère avec l'amour, par exemple. Cependant, si d'indubitables signes d'infidélités provoquent la jalousie, la colère vient aussi « en visite ». Cette colère et celle envers un ennemi sont tout à fait différentes. L'*abhinaya* de la colère envers l'ennemi est *anubhava*, celui de la jalousie d'amour est *vyabharibhava*. Un artiste confirmé exprimera clairement cette différence²⁰.

Le *rasa* est, en effet, fondé sur le *bhava*, c'est-à-dire sur l'émotion (très précisément « l'état » psychique) :

¹⁹ François Grimal, « Aperçu sur l'analyse du texte d'une pièce du théâtre sanskrit », in *L'Écriture textuelle des théâtres d'Asie, Inde, Chine, Japon*, actes du colloque international des 7, 8 et 9 décembre 2006, Françoise Quillet (dir), Annales Littéraires de Franche-Comté, 2010, p. 42.

²⁰ Jiwan Pani, « Le concept de *bhava*, *rasa* et *abhinaya* », in *Kaalayaan arts et traditions de l'Inde*, Ville de Saint-Denis/Ile de la Réunion, 1992, p. 11.

Le *Bhava* est le nom sous lequel on désigne les divers éléments qui en se combinant constituent la substance complexe appelée *rasa*. Ce nom se rattache à la racine *bhu* – « être », « exister » ; tout ce qui détermine l'existence d'un *rasa* est appelé *bhava*²¹.

Si l'on se représente l'esprit humain comme un cours d'eau (ce qui est plus plausible que de le concevoir comme une espèce de disque de gramophone ne faisant qu'enregistrer les impressions) les *sthayibhava* pourront être comparés aux lames de fond du courant, les *vyabharibhava* aux reflets qui se produisent à la surface et changent d'aspect suivant les conditions extérieures de vent et d'éclairage – tantôt étincelant au soleil, tantôt s'éteignant à mesure que s'épaissit le crépuscule – et les *anubhavas* (y compris les *sattvabhavas*) aux signes extérieurs qui indiquent la direction et la rapidité du courant. Tout ceci constitue le fleuve, le *rasa*, un état d'esprit déterminé, un certain degré de développement de l'âme humaine²².

Comme fondement de ce processus esthétique, est posé le postulat que tout homme porte en lui, à l'état latent, huit sentiments fondamentaux que sont l'amour, la joie, la tristesse, la colère, le courage, la peur, le dégoût, l'émerveillement. C'est parce que l'homme porte en lui ces sentiments qu'il peut faire l'expérience des différents *rasa*. Comme un gourmet goûte la saveur d'un bon menu, le spectateur éprouve dans son cœur la saveur (émotionnelle) de la représentation théâtrale.

Le processus de création des *rasa* ou comment faire naître l'émotion

L'expérience du *rasa* ne peut être transmise aux spectateurs sans la maîtrise des techniques de la composition et du jeu dramatique. Revenons au commentaire d'Abhinavagupta :

L'activité de l'acteur, précédée qu'elle est du poème, s'enracine dans la pensée du poète une fois qu'elle a atteint l'état de généralité (*sadharanibhuta*). C'est cette pensée qui est véritablement le *rasa* [...] Ainsi [dans la comparaison] la graine qui est comme la racine [de l'arbre] représente-telle le *rasa* qui se trouve dans le Poète. Car le Poète en vérité est semblable au spectateur [...]. Par conséquent, l'arbre [y] représente le poème ; la fleur y représente l'activité qui est celle de l'acteur sous forme d'*abhinaya*, etc. ; le fruit y représente le plaisir esthétique savouré (*rasasvada*) par le spectateur. Ainsi tout [le processus] est-il fait de *rasa*²³.

« La graine, le poète, l'arbre, le poème »

Le processus du *rasa* commence avec l'émotion ressentie par le poète. Pour comprendre ce qui se passe chez le poète, reportons-nous à la source de la poésie, selon la tradition indienne, c'est-à-dire au livre I du *Ramayana* où son auteur,

²¹ Subodh Chandra Mukerjee, *LE RASA, Essai sur l'esthétique indienne*, Paris, Felix Alcan, 1926, p. 15.

²² *Idem*, p. 30.

²³ ABh.ad NS VI 38, vol. I, p. 292 in Lyne Bansat-Boudon, *op.cit.*, p. 103.

Valmiki, relate la scène suivante. Alors qu'il contemple un couple d'oiseaux en train de s'ébattre, un chasseur abat l'oiseau femelle, les plaintes du mâle l'emplissent de tristesse, il prononce une malédiction à l'égard du chasseur puis décide de transformer cette malédiction en un *sloka*, ce mètre dans lequel il composera son épopée. Le chagrin (*soka*) a ainsi été transformé en une émotion esthétique, sous la forme d'un vers (*sloka*) :

Le Poète, spectateur des événements de ce monde, en est ému mais d'une émotion différente de celle qu'éprouve l'homme ordinaire. L'émotion du Poète est déjà cette émotion esthétique à laquelle l'Inde donne le nom de *rasa*²⁴.

Cette « mise en mots d'une émotion épurée par la *pratibha* – cette sorte d'inspiration, de génie ou de force intérieure [...] [le] place le poète au dessus de l'humanité :

le poète [...] tel Prajapati [« Maître des créatures », « progéniteur »] quand il créa le monde conformément à son désir, a le pouvoir de produire le sens, inouï et merveilleux, que suscite la faveur de cette divinité suprême de la Parole nommée *pratibha*, laquelle ne cesse de grandir dans le cœur [du poète], sa demeure²⁵.

Devant le spectacle du monde, le poète étant, « comme le liquide qui déborde d'une jarre emplie à ras bords »²⁶, va transformer l'émotion ressentie en objet de saveur esthétique. Prenons l'exemple du *sringara rasa*, le *rasa* amoureux. Il est éveillé par tout ce qui est pureté, beauté, éclat, amour. Pour suggérer ce *rasa* le dramaturge crée des personnages, jeunes et beaux, situe son histoire dans une saison propice aux amours, souvent le printemps, et décrit les beautés de la nature, précisant les manifestations physiques de l'amour : inquiétude, désir... Par la combinaison de ces différents éléments, le poète suggère un sentiment fondamental que le spectateur connaît, et amorce le processus du *rasa*.

Mais, ne l'oublions pas, le théâtre est à voir et à entendre. Il est de la poésie qui s'incarne. C'est cela qui crée le plaisir esthétique que savoure le spectateur.

« La fleur, l'activité de l'acteur sous forme de l'*abhinaya* »

²⁴ Lyne Bansat-Boudon, *op.cit.*, p. 103.

²⁵ Lyne Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Les quarante piliers, Mille et une nuits, 2004, p. 106.

²⁶ Lyne Bansat-Boudon, *op.cit.*, p. 97.

Le *rasa* se diffuse du cœur du poète au cœur du spectateur grâce au spectacle, à travers le jeu de l'acteur, son maquillage, son costume, tous les éléments soutenant le jeu, les *raga* (mode mélodique), les *tala* (mode rythmique), l'interprétation chantée, toute une poésie visuelle et sonore.

Abhinaya

Le jeu de l'acteur, chargé de transmettre le sens forgé par le poète, est appelé *abhinaya* :

L'abhinaya qui relève de l'émotion, de la voix et de la parure en même temps que du corps est ce qui sert à manifester [le sens]. Il conduit vers celui qui regarde le sens inscrit dans la parole du poète, de façon qu'il soit mis en sa présence²⁷.

Dans le *Natyasastra*, l'acteur est défini à travers son jeu vocal (*vacikabhinaya*), son jeu corporel (*angikabhinaya*), son jeu ornemental (*aharya*), son jeu émotionnel (*sattvika*) :

Dès qu'une corde vocale est mise en œuvre pour l'*abhinaya*, on entre dans la catégorie du *vacika*, que ce soit un cri, un dialogue ou un verset chanté. L'*angika* inclut tout ce qui est décrit par le mouvement, aspect hautement développé dans la danse et le théâtre en Inde. Le langage des mains, si élaboré et fascinant entre dans cette catégorie. *Aharya* signifie « extérieur » et vise le maquillage et le costume. Le *sattvikabhinaya* ne peut intervenir que lorsque l'acteur-danseur est en totale symbiose avec son personnage. Du point de vue de la représentation, l'*abhinaya* comprend deux aspects : *samana* et *citra*. Le premier correspond au dialogue en prose, le second unit avec bonheur musique, danse et expression mimée.²⁸

L'*abhinaya* n'est pas simplement un art du jeu d'acteur. Il est le processus artistique dans lequel le *bhava* de la sensation sera transcendé en un *sathayibhava* du plaisir par lequel le public fera l'expérience du *rasa*. L'acteur se veut une manifestation vivante du *sathayibhava*. Dans le *Natya-sastra* le *sathayibhava* est comparé à un bol de curry. On y trouve différents composants sans qu'aucun ne présente un goût particulier. Le *sathayibhava* est le résultat non seulement d'un mélange mais aussi d'un processus qui met en œuvre la musique, la danse, la poésie, il a un parfum propre, distinct de celui de ses composants, destiné à procurer une expérience agréable.

²⁷ NLRK (p. 96, I. 2881-2882), in Lyne Bansat-Boudon, *op.cit.*, note 335, p. 146.

²⁸ Jiwan Pani, *op.cit.*, p. 9.

Rasa de l'acteur

Qu'en est-il du *rasa* de l'acteur ? Le *rasa* ne concerne pas l'acteur. Ce dernier est concerné par l'*abhinaya*, par l'action. « Si l'acteur était assujéti à l'expérience du *rasa*, il serait pénétré par des émotions réelles au moment de jouer la mort etc., et s'ensuivrait une interruption du tempo, etc. »²⁹ nous dit Abhinavagupta et dans son ouvrage le *Locana*, il précise : « Si celui-ci [le *rasa*] était dans celui qui imite [l'acteur], il y aurait impossibilité de suivre le tempo »³⁰. La fusion émotionnelle du comédien avec son personnage scellerait l'échec d'une représentation. Distanciation et sympathie, voici sur quoi doit reposer le jeu de l'acteur et garantir de sa qualité alors que le poète et le spectateur peuvent y ajouter l'identification et le ravissement et accéder ainsi aux quatre phases du processus esthétique.

L'acteur est un intermédiaire entre ce qu'exprime le poète dans son texte et la perception que le spectateur doit en avoir. Il est la coupe qui contient et verse la saveur. Seuls le poète et le spectateur font l'expérience du *rasa*.

Le *rasa*, « Le fruit, le plaisir esthétique savouré par le spectateur »

Toutefois le *rasa* qu'éprouve le spectateur devant le spectacle du monde donné sur scène n'est pas celui qu'éprouve le poète :

Si le poète [...], anticipant sur le spectacle qu'il va offrir, est devant le monde comme au théâtre, le spectateur, lui, n'est jamais poète, en ce sens qu'éprouvant le *rasa*, il n'en déborde pas à son tour. L'expérience qu'il fait est d'un autre ordre. Au lieu de l'irrésistible crue en quoi consiste l'acte créateur du poète, le spectateur connaît l'arrêt et le repos, l'émerveillement, la félicité ; il goûte le *rasa* dans l'immobilité. Une immobilité au reste bien différente de la morne stupeur ; une immobilité frémissante³¹.

C'est pour vivre ce moment frémissant que l'on va au théâtre :

Au théâtre, chacun des spectateurs, 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 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, car, à savourer les chants et la musique appropriés, les préoccupations d'ordre

²⁹ ABh. ad NS VI 10, vol. I, p. 263 *sqqq*, in Lyne Bansat-Boudon, *op.cit.*, note 335, p. 150.

³⁰ *Locana* ad DhAL II 4, p. 184, in Lyne Bansat-Boudon, *op.cit.*, note 335, p. 150.

³¹ Lyne Bansat-Boudon, *op.cit.*, p. 104.

mondain ont été oubliées, et il peut s'identifier au chagrin, à la joie, à n'importe lequel [des sentiments] qui surgissent [en lui] à contempler le jeu des acteurs³².

Selon les propos Abhinavagupta, le sentiment permanent pénètre dans l'esprit des spectateurs et s'y fixe par l'effet d'une communication ou d'une identification. Le sentiment permanent, quoiqu'invisible et résidant dans un sujet déterminé qu'est le héros, s'objective dans le spectateur qui en est touché par sympathie. Les émotions qu'il peut éprouver sont donc réveillées au contact du spectacle et lui donnent la sensation d'une volupté. Libéré alors des contingences de ce monde, le spectateur peut savourer ce qui lui est offert et son esprit regarde ce qu'il voit avec une perception différente, sa conscience s'éveille aux émotions représentées sur scène et va au-delà, s'ouvre à une vision du monde élargie. La Saveur, c'est aussi le moment de conscience que l'œuvre doit susciter, une possibilité d'aller plus profondément en soi-même, une expérience transcendante qui dépasse tout raisonnement :

Si le théâtre donne à voir, sur la scène, et l'activité du monde et le tumulte des sentiments, l'émotion esthétique ne retient rien ni de l'une ni de l'autre. [...] Il y a comme une alchimie qui, du multiple, extrait l'Un et parvient à l'essentiel. Dans le même temps et comme d'un même mouvement, le spectateur transcendant l'ego douloureusement noué de sa vie quotidienne, accède au Soi-même (*atman*) et goûte sa propre essence³³.

La plénitude de cette délectation dépend cependant de la nature de l'esprit du spectateur, chacun éprouve différemment cette délectation, selon la nature de son esprit, ses capacités d'imagination, sa sensibilité. Le *rasa* ne peut faire écho qu'à ce que le spectateur a déjà en lui :

Il peut participer au point de verser de réelles larmes, mais malgré cela le sentiment demeure une joie exquise. On peut comparer cela au frémissement de plaisir provoqué par la plus terribles des narrations, ou à la douceur qui se dégage des histoires tristes³⁴.

Le *rasa* en arrive à désigner un état de bonheur accentué, au sens de l'*ananda*, le genre de béatitude que l'on ne peut connaître que par l'esprit. Pour des écrivains comme Vishwanatha, auteur d'un célèbre traité de poésie du XIV^e siècle, le *Sahitya Darpana*, le *rasa* est un état voisin de la béatitude provoqué par la connaissance de la Réalité Ultime, « frère jumeau de la saveur de Brahma »³⁵.

³² Abhinavabharati ad *Natyasastra* I 107, vol. I, p. 35, in Lyne Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Mille et une nuits, 2004, p. 45.

³³ Lyne Bansat-Boudon, *op.cit.*, p. 101.

³⁴ A.B. Keith, *Sanskrit Drama*, Oxford University Press, 1924, p. 321.

³⁵ Brijindra Nath Goswamy, « Rasa, les délices de la raison », in Catalogue de l'exposition, *Rasa, les neuf visages de l'art indien*, Galeries nationales du Grand Palais, 13 mars-16 juin 1986, p. 20.

La signification de ce terme est fort complexe, il est difficile de le traduire dans toutes ses nuances en un seul mot français. Aujourd'hui encore, le *rasa* est la base de l'expression esthétique dans les théâtres dansés classiques que sont le Kathakali, Kutiyattam, dans les danses classiques, le Kuchipudi, l'Odissi, le Kathak et dans les autres formes artistiques indiennes.

Conclusion

Dans la théorie de l'art établie en Inde, depuis des époques très anciennes, le terme de *rasa* est, sans conteste, le plus important. La théorie du *rasa* a été maintes fois glosée, alimentant de nombreuses polémiques, se perdant parfois dans un dédale de rhétorique. Depuis très longtemps on débat de la vraie nature du *rasa*. Nous ne sommes pas rentrés dans ces querelles. Nous avons tenté de donner quelques éléments nécessaires à la compréhension de ce que doit dégager le texte et l'ensemble du spectacle pour communiquer le *rasa*.

Les lois du théâtre fusionnent toutes dans un même but : atteindre le *rasa* dont le processus d'expérimentation est très précis et codifié comme tous les ingrédients qui font et véhiculent la saveur.

Nous terminerons par cette belle présentation du *rasa* faite par Pierre-Sylvain Filliozat dans le *Dictionnaire universel des Littératures* :

Le sentiment appartient au héros. Il est exprimé par les mots, représenté par l'acteur, le mime, etc., indirectement. La mention directe provoquerait plutôt la répulsion chez le spectateur ? L'art sert, au contraire, à suggérer le sentiment. Par le détour du mot du poète et du jeu de l'acteur, l'émotion naît pour ainsi dire spontanément chez le spectateur, se rattachant aux expériences passées de celui-ci, donnant une occasion de renaissance à ce que les psychologues indiens appellent le *vasana* (« parfumages ») laissés dans l'âme par le passé. C'est à l'inconscient que s'adresse en dernier ressort l'art dramatique. De plus, l'émotion suscitée n'est pas l'état d'origine, ni celle du héros, ni celle de l'acteur. C'est un état qui appartient au spectateur et Abhinavagupta affirme qu'ainsi le sens ultime du texte littéraire se situe dans l'esprit du spectateur, n'existe pas encore chez le poète, ni chez l'acteur, qui ne sont que des catalyseurs. Enfin cet état est un plaisir, coloré par le sentiment décrit. Quel que soit ce dernier, le *rasa* est un plaisir. Le spectateur communit avec le héros qui souffre et chez lui la souffrance devient le plaisir esthétique, commun à tous les *rasa* et dont Abhinavagupta compare la ferveur ou l'intensité avec celle de l'extase mystique, de la félicité de communier, de s'identifier avec Dieu. Le *rasa* se décrit dans des variétés définies par les sentiments qui le colorent³⁶.

³⁶ P.S. Filliozat, « Sanskrit (Théâtre) », in *Dictionnaire universel des Littératures P-Z*, sous la direction de Béatrice Didier, Vol. 3, Presses Universitaires de France, 1994, p. 3398.