

[« publication électronique » du Réseau Asie (www.reseau-asie.com), communication présentée à son 2^e congrès, Paris, septembre 2005]

Entre normes et pratiques. L'anthropologie esthétique en Inde comme anthropologie "politique"

Gilles Tarabout (CNRS, CEIAS)

Dans un article qui date d'une dizaine d'années, l'historienne Simona Cerutti développait une analyse critique de l'opposition entre normes et pratiques, dans le domaine juridique. Elle montrait qu'à un modèle interprétatif envisageant "les rapports entre normes et comportements sur le mode de l'imposition, de l'exécution ou de la déviance" (Cerutti 1995 : 130), c'est-à-dire où les normes précèdent et restent extérieures aux pratiques, répondaient d'autres analyses montrant "la capacité manipulatrice des acteurs sociaux" (leur compétence), ou leur capacité à mettre en place des procédures légitimatrices. Ces approches, qui maintiennent à un degré ou à un autre une certaine autonomie de la règle par rapport aux comportements, sont elles-mêmes à contraster avec d'autres pour lesquelles "les contraintes sont surtout dictées par les propriétés intrinsèques des relations sociales. [...] Ainsi, évidemment, c'est dans les processus sociaux -plutôt que dans les institutions- qu'il faut ancrer les analyses du droit et de l'ordre dans une société. [...] Normes et pratiques ne se situeraient donc pas sur des niveaux différents, doués de différents degrés d'abstraction ; mais elles relèveraient de la même substance, qui est faite de rapports sociaux et de pratiques sociales. Celles-ci ne seraient donc pas des « corrections » de la norme" (*id.*, 133-134). Dans le cadre de ce débat, l'auteur propose alors de "s'interroger explicitement sur la signification des termes mêmes, normes et pratiques, dans le langage et dans l'activité des sujets sociaux qu'on analyse" (*id.*, 136).

Ces réflexions suscitent immédiatement des questions d'ordre similaire dans le domaine des recherches sur les activités artistiques, quoiqu'il faille probablement reconnaître à celui-ci un certain nombre de spécificités par rapport au domaine juridique. Si Pierre Bourdieu (1992) a proposé une théorisation sociologique de la constitution des valeurs esthétiques dans un "champ" artistique donné (ici, le littéraire, mais l'auteur considère explicitement qu'il ne s'agit que d'un exemple de "production culturelle" parmi d'autres), et si cette théorie cherche par conséquent à rendre compte de l'élaboration et de l'imposition de normes en termes de pratiques historiquement et socialement déterminées, d'autres auteurs se sont interrogés à l'inverse sur l'existence possible d'universaux esthétiques qui permettraient, par exemple, la circulation et l'appréciation de productions artistiques d'une culture autre que la sienne propre (brève discussion in Sylvestre 1997; voir aussi Gell 1998, Graber 1992). Ce débat particulier n'est cependant pas l'objet de la présente communication, dont l'ambition est de faire -très sommairement- un état des lieux du rapport entre normes et pratiques artistiques en Inde. Ce rapport y sera envisagé à la fois du point de vue des discours tenus sur place, et du point de vue des analyses qu'il est possible d'en faire si l'on prend en compte l'organisation sociale.

Considérons tout d'abord la question des normes.

On le sait, il existe des spéculations esthétiques extrêmement élaborées et très anciennes, centrées sur la notion de Saveur (*rasa*), que l'exégèse met en rapport avec l'expérience de l'Absolu, *ananda*, "la béatitude consubstantielle au Brahman" (Biardeau 1972 : 176). Il s'agit cependant, avant tout, d'une Poétique, dont les règles les plus anciennes concernent l'art dramatique et sont exposées dans un traité, le *Natya Sastra*

(premiers siècles de notre ère). Le théâtre, dans cette perspective, apparaît comme le modèle le plus complet de la pratique artistique : "c'est dire qu'il n'est pas de forme plus haute de la Poésie ou, ce qui revient au même, pas de forme plus haute du *rasa* que le théâtre" (Bansat-Boudon 1992 : 100; voir cet ouvrage pour une analyse de la complexité et de la sophistication de cette poétique). Ainsi, "la littérature poétique et dramatique est au centre de toute réflexion d'ordre esthétique. Le traité de Bharata [=Natya Sastra] inclut la danse avec le théâtre [...], mais la danse n'est que l'accompagnement plastique de l'expression dramatique -celle-ci n'étant pas séparable de la poésie proprement dite. Le chant et son support instrumental font également partie du complexe qui constitue l'art dramatique" (Biardeau 1972 : 176). L'élaboration poussée de la poétique indienne en littérature, et la dimension métaphysique accordée au *rasa*, a cependant été opérée bien après le Natya Sastra, à partir du IX^e siècle (école du *dhvani*- cf. Colas 2004).

Par contraste, un fait doit attirer l'attention. L'appréciation des arts plastiques ne se fait guère selon la théorie du *rasa*. Celui qui regarde une sculpture ou une peinture n'est pas supposé en retirer un Savor (sauf cas particulier et comparativement tardif des peintures censées traduire un *raga* musical). Certes, il existe des prescriptions très précises qui visent à normaliser l'exécution des figurations, dont l'exposé ancien le plus célèbre est le *Citrasutra* du *Vishnudharmottara Purana*. Ce traité a pu être interprété dans un sens "idéaliste" par un historien de l'art comme A.K.Coomaraswamy qui revendiquait pour l'art indien une dimension transcendante, en réaction au mépris montré par les historiens coloniaux. Une telle idéalisation rapprochait ainsi les beaux-arts des conceptions "spirituelles" sous-jacentes à la recherche du *rasa* de la Poétique. Une telle lecture, cependant, ne peut être maintenue en face d'études critiques plus récentes (Dave Mukherji 2001), et force est de constater, avec M.Biardeau, que "les arts proprement plastiques [...] ne font l'objet que d'exposés normatifs où l'effet produit sur le spectateur et l'usager n'est guère pris en considération" (Biardeau 1972 : 176sq.) -même si la technique de l'artiste était soumise à des canons précis fondant une "critique d'art" (Sivaramamurti 1970 : 20-21).

L'existence d'une telle disparité suggère l'absence d'une conception esthétique unique en Inde, y compris au plan des traités savants. A cela s'ajoute le fait que les prescriptions que l'on rencontre dans les traités sont loin d'être aussi unifiées qu'on ne le pense couramment, qu'il s'agisse de la Poétique ou des normes iconographiques. D'une part, si la Poétique "classique" de l'Inde tend aujourd'hui à être identifiée aux seules spéculations théoriques élaborées par les auteurs écrivant en sanskrit (qui plus est, à une période comparativement tardive si l'on considère l'influence de l'école du *dhvani*), il ne faut pas oublier que, par exemple, les règles de la poétique tamoule régissant les poèmes regroupés dans le corpus dit du Sangham, au cours des premiers siècles de notre ère, sont également extrêmement élaborées tout en obéissant à de toutes autres conceptions et en relevant d'une théorisation radicalement différente (Zvelebil 1973). D'autre part, en particulier dans le domaine iconographique, les prescriptions, certes minutieuses, peuvent être multiples voire, parfois même, contradictoires au sein d'un même traité (Adicéam 1967).

S'il a donc bien existé en Inde une intense activité normative dans le domaine des arts, activité normative doublée d'une théorie esthétique particulièrement élaborée pour ce qui est de la Poétique, il n'y a pas pour autant de théorie unifiée de l'esthétique qui s'appliquerait à tous les domaines. Certaines spéculations (par exemple sur le *rasa*) sont devenues dominantes dans le discours actuel sur l'art, mais elles ne permettent pas en réalité de rendre compte des concepts à l'œuvre dans l'ensemble des activités artistiques (ni même, à époque ancienne, de l'ensemble des productions littéraires "classiques"). Enfin, au moins dans certains contextes, la multiplication des règles peut suggérer que celles-ci ont été élaborées comme une tentative de rationalisation ou de sélection d'usages

divers (comme cela a pu être également suggéré dans le domaine juridique pour les traités de *dharma* -Lingat 1967). Quoi qu'il en soit, la théorie de la Poétique et les normes de l'art dramatique exposées dans le *Natya Sastra* et les traités ultérieurs ont connu depuis le début du XXe siècle un regain certain d'influence dans le domaine des arts du spectacle en étant au fondement des entreprises de "re-classicisation" de danses dites (précisément) "classiques" comme le *Bharata Natyam* (Iyer 1998), l'*Odissi* ou le *Mohini Attam* -dans certains cas, véritable "réinvention de la tradition". Cette poétique est de plus actuellement régulièrement invoquée pour des formes dramatiques qui, pour être savantes et patronnées par une élite lettrée, n'en ont pas moins développé dans une large mesure des conventions marquées par d'autres traditions (*Kutiyattam*, *Kathakali*).

Le rapport des normes aux pratiques se trouve ainsi déjà posé. Sans même s'interroger sur la pertinence et les conséquences d'affirmations comme celle, par exemple, de A.L.Basham lorsqu'il écrit "l'inspiration habituelle dans l'art [iconographique] indien n'est pas tant une incessante quête d'absolu qu'une jouissance du monde tel qu'il se présente à l'artiste" (Basham 1954 : 349 -une opinion voisine de celle d'Elie Faure), il convient de faire un constat extrêmement simple.

Là même où la Poétique a été la plus élaborée et se présente comme un modèle, le domaine des formes d'art dramatique (au sens large, c'est-à-dire destinées à être vues par une assistance et comportant une certaine "scénographie"), il est très rare qu'un rapport même minime puisse être revendiqué avec les principes du *Natya Sastra*. C'est le cas, par exemple au Kérala. Dans cet Etat, il n'existe guère plus de cinq formes qui incluent, à un titre ou à un autre, des principes et des règles relevant de traités savants renvoyant au *Natya Sastra* = le *Cakyar Kuttu*, le *Kutiyattam*, le *Krsnanattam*, le *Kathakali* et (probablement plus récemment) le *Mohini Attam*. Ces formes ont été patronnées autrefois par les brahmanes, les cours royales ou les notables locaux, et leurs exécutants sont de comparativement haut statut. Or ce chiffre est à comparer avec la multiplicité des diverses formes dramatiques "populaires" existant dans cette région. J'en ai effectué un relevé préliminaire au début des années 1980, en m'appuyant à la fois sur des sources bibliographiques et sur des observations directes: elles dépasseraient la centaine, un ordre de grandeur confirmé par le répertoire publié par la Kerala Sangeet Natak Akademi en 1978 (*Folk Arts Directory* 1978). Quels que soient les problèmes que pose en réalité l'établissement d'une telle typologie, la conclusion est inévitable : dans leur écrasante majorité, les formes dramatiques effectivement présentes dans cette région ne peuvent tout simplement pas être mises en rapport avec un quelconque principe "classique" (au plan des règles et des techniques d'expression, du code des couleurs, de la dramaturgie, et, bien entendu, de la recherche de *rasa*). Les normes des traités, quelles qu'elles soient, n'ont jamais concerné au Kérala qu'un nombre extrêmement limité des formes dramatiques (même si ce sont les plus prestigieuses). Il est possible d'admettre que le Kérala est peut-être particulièrement riche en formes dramatiques populaires. Mais le constat à l'échelle de l'ensemble de l'Inde resterait de toute façon sensiblement le même : la presque totalité des formes dramatiques (et sans doute musicales) ne s'est jamais préoccupée du *Natya Sastra*, ni de ses normes, ni de ses conceptions esthétiques.

Il faut, je crois, se garder d'interpréter cette situation comme fournissant un exemple d'opposition entre "grande tradition", lettrée, complexe et à vocation pan-indienne, et "petite tradition", illettrée, rustique et locale. S'agissant du domaine religieux, cette opposition a déjà été critiquée par plusieurs auteurs. Dans le cas présent, s'il faut reconnaître qu'un facteur important tient au rapport à l'écrit, il serait par contre difficile de réduire les formes populaires à des formes toujours frustrées (certaines comportent des élaborations scéniques complexes) ou purement locales. Certes, le nombre même de ces formes au Kérala tient souvent à leur forte particularisation, à la fois en termes géographique et de castes. D'un village à l'autre, les variations sont importantes, certaines formes ne sont pratiquées que

dans une aire extrêmement réduite ; par ailleurs, certaines sont propres à une caste donnée. Mais au delà de cette importante variabilité, il existe des styles communs bien définissables, qui dépassent d'ailleurs parfois le seul Kérala. Pour prendre le seul exemple du théâtre d'ombres, les quatre états du Sud de l'Inde en connaissent des formes différentes mais apparentées -et l'on sait qu'il a largement diffusé par ailleurs en Asie du Sud-Est.

Considérer qu'il s'agit là de simples "pratiques" serait en tout état de cause une erreur. Chacune de ces formes est réglementée par des prescriptions détaillées, distinctes, transmises oralement. Elles intègrent donc de façon indissociable des "normes", et sont au cœur de la transmission et des possibles évolutions de celles-ci. Et si les règles ne sont pas couchées dans des traités écrits, elles n'en sont pas moins l'objet d'une réflexivité normative menée par les "praticiens" eux-mêmes. Cela ressort par exemple clairement du travail mené par C.Guillebaud (2003) concernant les représentations que des castes de bas statut, au Kérala, se font de leurs traditions musicales et iconographiques. Son étude a mis en lumière à la fois la variabilité familiale, voire individuelle, des normes et des "théories" correspondantes, mais aussi la stabilité et la relative homogénéité des pratiques proprement dites. Ce rapport de la théorie (variable) à la pratique (plus constante) n'est pas sans contredire le sens commun et doit conduire à opérer une distinction, dans l'analyse, entre une exécution donnée, l'ensemble des règles constituant la "tradition", et les théories locales formulées à ce sujet (une distinction du type parole / langage / théorie locale du langage). Par ailleurs, si l'explicitation des normes censées régler le déroulement des formes populaires est cependant, en définitive, peu fréquente et peu développée dans les contextes habituels d'exécution ou de transmission, elle est par contre au cœur de deux types de discours : celui que portent les uns sur les autres les "praticiens" (par exemple d'une troupe de Mudi yettu sur une autre, cf. les travaux actuels de Marianne Pasty), et celui qui naît de la perception d'innovations, lesquelles suscitent alors de vifs débats au cours desquels des règles sont avancées et contradictoirement évaluées (Osella & Osella 2005).

Le travail de C.Guillebaud met en outre en évidence l'inégalité de diffusion, face aux formes "savantes" et "classiques", non pas tant des formes populaires en tant que pratiques, que des représentations que s'en font ceux qui les pratiquent. Ces représentations sont ignorées ou niées, au profit d'un discours savant émis depuis la théorie esthétique classique -qui, dans le cas de la musique, par exemple, devient donc théorie musicologique globale. Les formes populaires sont alors nécessairement évaluées en termes de "déficit", de "manque", bref de non-réalisation des idéaux classiques -elles sont précisément réduites à l'état de pures "pratiques" (voir également, pour un théâtre populaire du pays tamoul, de Bruin 1999). Cette inégalité fondamentale, qui participe du rapport de forces social entre élite et basses castes, rend compte du fait que les théories classiques -certes les plus élaborées sur le plan du discours- sont les seules à être publiquement explicitées, et donc à être présentes lorsqu'il s'agit de parler de "l'esthétique indienne". Dans la mesure où la possibilité de faire référence à ces théories classiques devient alors une condition essentielle pour qu'une forme puisse prétendre, en Inde, à une certaine respectabilité et "universalité" (cas par exemple du Bharata Natyam), il s'agit là d'un enjeu proprement politique des approches esthétiques.

Dans cette perspective, une anthropologie esthétique, en Inde, ne peut évidemment se contenter du discours des élites et se doit d'aborder la multiplicité des situations effectivement repérables (pour une analyse des tendances actuelles de la musicologie dans le domaine indien, cf. Guillebaud 2004). Je crois essentiel de souligner que le rapport de la théorie esthétique savante à la société indienne n'est pas un rapport entre une "théorie" (classique) et des "pratiques" (populaires) : il s'agit d'un rapport entre des normes différentes. Pour reprendre une comparaison avec le domaine juridique, un article récent du journal *Le Monde* soulignait à quel point la loi interdisant le mariage des enfants en Inde

n'était pas appliquée ; du point de vue de la loi, édictée par l'Etat indien, il s'agit en effet d'un problème de mise en pratique. Mais l'article souligne bien que le fond du problème réside dans l'ensemble des contraintes et des règles sociales qui continuent à déterminer effectivement l'existence des villageois, et que ceux-ci appliquent : il s'agit d'un conflit de normes. De même, dans le domaine artistique, quelle que puisse être la variabilité, la flexibilité, l'absence éventuelle d'explicitation des normes suivies dans les formes populaires, c'est bien en termes d'un écart entre ces normes et celles des théories classiques qu'une anthropologie esthétique respecterait à la fois la diversité observée des situations, et les prises de position contrastées des acteurs sociaux. La théorie du "champ" artistique proposée par Bourdieu, au sein duquel jouent des mécanismes de distinction entre spécialistes, paraît certes ici applicable dans ses grandes lignes, mais devrait être complétée afin de tenir compte de facteurs spécifiques -par exemple la multiplicité et la perméabilité des formes entre elles, qui sont indissociables de leur forte institutionnalisation sociale (caste, lignée) : pour reprendre la terminologie de l'auteur, le champ artistique n'est pas ici complètement "autonome". Surtout, le conflit entre normes, au sens qui vient d'être évoqué, prend volontiers la forme d'un "différend" (Lyotard), d'un conflit non pas de valeurs mais de "registres de valeurs" (Heinich 1996) qui sont littéralement in-commensurables, ce qui n'autorise comme seule issue que l'occultation pure et simple, par le discours dominant, des autres logiques. En cela, une anthropologie esthétique qui suivrait les lignes indiquées ci-dessus sera nécessairement, aussi, une anthropologie politique.

Références:

- Adicéam, Marguerite E., 1967, *Contribution à l'étude d'Aiyandar-Sasta*, Pondichéry, Institut Français d'Indologie.
- Bansat-Boudon, Lyne, 1992, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Natyasastra*, Paris, EFEO.
- Basham, A.L., 1954 [1981], *The Wonder that Was India*, Calcutta, Rupa & Co.
- Biardeau, Madeleine, 1972, *Clefs pour la pensée hindoue*, Paris, Seghers.
- Bourdieu, Pierre, 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du seuil.
- Cerutti, Simona, 1995, "Normes et pratiques, ou de la légitimité de leur opposition", in B.Lepetit, dir., *Les formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, Paris, Albin Michel, pp.127-149.
- Colas, Gérard, 2004, "Emotion and Aesthetic Experience According to Sanskrit Poetics", in P. Santangelo, dir., *Expressions of States of Mind in Asia*, Università degli studi di Napoli - l'Orientale, Naples : 15-27.
- Dave-Mukherji, Parul, 2001, "The Career of a Classical Aesthetic Text, the Citra Sutra in Modern India", communication non publiée présentée au colloque *The Politics of Authenticity. The Case of Modern and Contemporary Visual Arts in India*, Paris, février 2001.
- de Bruin, Hanne M., 1999, "Different Perspectives on Folk Theatre's State and Recent History in Tamil Nadu", in J.Assayag, dir., *Les ressources de l'histoire. Tradition, narration et nation en Asie du Sud*, Paris-Pondichéry, EFEO : 261-272.
- Folk Arts Directory (Nadodi Drissyakala Sookhika)*, 1978, Trichur, Kerala Sangeetha Nataka Akademi.
- Gell, Alfred, 1998, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.
- Grabar, Oleg, 1992, *The Mediation of Ornament*, Princeton, Princeton University Press (Bollingen Series XXXV-38).
- Guillebaud, Christine, 2003, *Musiques de l'aléatoire. Une ethnographie des pratiques musicales itinérantes au Kérala (Inde du Sud)*, thèse de l'Université Paris X.
- Guillebaud, Christine, 2004, "Musique et société en Asie du Sud", *L'Homme*, 171-172 : 499-512.

- Heinich, Nathalie, 1996, "L'art contemporain exposé aux rejets: contribution à une sociologie des valeurs", in J.P. Sylvestre, dir., *Toutes les pratiques culturelles se valent-elles?* Paris, CNRS Editions (*Hermès* n°20) : 193-204.
- Iyer, Alessandra, 1998, "Archaeology of Bharata Natyam: Interpreting the Past", *South Asia Research*, 18,2 : 215-222.
- Lingat, Robert, 1967, *Les sources du droit dans le système traditionnel de l'Inde*, Paris-La Haye, Mouton & Co.
- Osella Filippo, & Caroline Osella, 2005, "«Traditionalism» versus «Innovation»: the Politics of Ritual Change in South India", in G.Colas et G.Tarabout, dir., *Rites hindous. Transferts et transformations*, Paris, EHESS (coll. Purusartha n°25).
- Sivaramamurti, C., 1970, *Indian Painting*, New Delhi, National Book Trust.
- Sylvestre, Jean-Pierre, 1997, "Une perspective sociologique sur la continuité entre les pratiques quotidiennes, les activités artistiques et la sensibilité esthétique", in J.P. Sylvestre, dir., *Toutes les pratiques culturelles se valent-elles?* Paris, CNRS Editions (*Hermès* n°20) : 213-224.
- Zvelebil, Kamil, 1973, *The Smile of Murugan. On Tamil Literature of South India*, Leiden, E.J.Brill.