MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Kâmâyani de Jayshankar Prasad : une réponse indienne à la question esthétique

Elena Langlais

10.58048/2263-7664/555

Littérature comparée et Esthétique(s)

Les théoriciens indiens ont interrogé la poésie pour savoir ce qui la définissait. Ainsi est née la théorie du *rasa*. Le *rasa* représente d'abord les émotions esthétiques, au nombre de neuf, liées aux émotions primaires de l'homme. Il consiste également en une jouissance esthétique désintéressée qui confine à l'expérience mystique, sans tout à fait rivaliser avec. Dans *Kâmâyani* de Jaishankar Prasad, les *rasa* trouvent leur place en tant qu'émotions esthétiques. Ils ancrent ainsi le texte dans une culture indienne forte. Mais le *rasa* apparaît aussi en tant que jouissance esthétique. Par la grâce d'une mise en abyme, il légitime alors le poème dans son ensemble.

Depuis le XVIIIe siècle surtout, les philosophes interrogent la notion d'art, pour savoir ce qui le définit. Pendant longtemps, sa caractéristique a été de créer la beauté, jusqu'à ce que plusieurs théoriciens, comme Kant, montrent la subjectivité du jugement esthétique. Peu à peu, on a remis en cause que la fin de l'art fût la beauté. Les artistes ont tenté de trouver d'autres finalités : l'art pour l'art, par exemple, si l'on s'en tient à une vue d'ensemble rapide. En Inde, au contraire, les théoriciens ne se sont pas demandé quel était le but de l'art : celui-ci semblait évident. L'art servait à établir un lien avec la divinité. En revanche, ils ont fondé une partie de leur esthétique sur les effets des expressions artistiques, ce qui a donné naissance à une théorie originale : celle des *rasa* ou sentiments esthétiques.

Le plaisir, souvent de nature transcendantale, advient par les *rasa* et devient la principale fin de l'art. Ce dernier point correspond à la perception européenne, qui fit une prescription de cette jouissance. Cependant en Europe, elle est depuis longtemps reconnue comme subjective, alors qu'en Inde elle advient à travers un certain nombre de règles. Celles-ci n'ont pas pour but de créer la beauté, mais d'opérer une mise à distance permettant de réaliser une béatitude qui rivalise avec la félicité d'ordre mystique.

Prasad, auteur du XXe siècle, et fin connaisseur de la culture européenne, illustre cette théorie dans *Kâmâyani.* Loin des interrogations de certains de ses contemporains européens, et de leur négation d'une fin autonome de l'art, il proclame la jouissance comme but ultime de la littérature, et propose, de cette façon, une réponse à la question esthétique.

I. Les *rasa* : de la « savouration » à la jouissance esthétique

Le *rasa* est d'abord théorisé par le légendaire sage Bhârata dans son traité sur le théâtre. Ce mot se traduit aujourd'hui par les formules « expérience esthétique », « sentiment esthétique », « plaisir esthétique », voire « état de conscience esthétique », mais pendant longtemps on a utilisé le terme « saveur » ou « goût ». Cette traduction s'explique par le fait que Bhârata ait employé une métaphore culinaire pour formuler le *rasa.* Les émotions des personnages sont comme des épices très diverses qui constituent un plat. Celui qui mange ce mets, s'il est sensible, distingue les différentes saveurs, et en tire du plaisir. Bien que les théoriciens occidentaux n'aient pas pu faire un parallèle entre la saveur d'un curry et celle d'une œuvre théâtrale, le rapprochement entre le goût esthétique et le sens du goût nous est familier depuis l'Antiquité.

Les poéticiens indiens postérieurs à Bhârata abandonnent cependant cette métaphore et élargissent la théorie initialement énoncée pour le théâtre à toute la littérature. Puis ils débattent afin de préciser la nature du *rasa*, que Bhârata n'a pas définie. Pour certains, comme Dandin, il s'agit d'un mouvement d'esprit qui est intensifié par l'effet de la mise en scène et du jeu de l'acteur. Pour d'autres, comme Shankuka, c'est un état d'esprit imité : Aristote n'est pas loin. Pour d'autres enfin, comme Abhinavagupta, c'est un plaisir

esthétique complètement détaché de toute forme de contingence ou d'intérêt individuel. Cette pensée nous rapproche de Kant.

Le célèbre Abhinavagupta (né vers 950- mort vers 1020), est l'un des théoriciens les plus importants du *rasa,* du shivaïsme cachemirien. Il décrit le *rasa* comme la conscience libérée de la vie quotidienne et des désirs, dans son commentaire du traité de Bhârata. Kant a bâti sa conception de la jouissance esthétique désintéressée sur un critère semblable. Mais Abhinavagupta va plus loin et anticipe Schopenhauer : cette libération permet au lecteur/ spectateur d'atteindre un sentiment de béatitude presque mystique. Abhinavagupta différencie cet état de l'accès à la transcendance qui suppose une union avec le dieu, absente de la notion de *rasa*. En définitive, tous les théoriciens indiens s'accordent sur un même point : le *rasa* naît des émotions représentées par les acteurs ou la narration. Le spectateur/ lecteur ne ressent cependant pas ces émotions. De cette façon seulement, il réalise le détachement et le plaisir esthétique.

Si le *rasa* désigne l'état de plaisir ou de conscience esthétique, les *rasa* sont des sentiments esthétiques fondés sur les huit émotions principales (*sthâyibhâva*) qu'un être humain peut ressentir. Ces émotions sont : l'amour ou volupté (*rati*), le rire ou gaieté (*hâs*), la tristesse *(shok*), la colère (*krodh*), l'enthousiasme ou ardeur héroïque (*utsâh*), la peur (*bhay*), le dégoût (*jugupsâ*), l'étonnement(*vismay*). Par conséquent, Bhârata compte huit types de *rasa* : l'Amoureux (*Shringâra*) lié à l'amour, le Comique (*Hâsya*) causé par le rire, le Pathétique (*Karunâ*) créé par la tristesse, le Furieux (*Raudra*) associé à la colère, l'Héroïque (*Vir*) qui dépend de l'enthousiasme, le Terrible (*Bhayânaka*) qui est engendré par la peur, l'Odieux (*Bîbhatsa*) provoqué par le dégoût, le Merveilleux (*Addhbut*) suscité par l'étonnement. A ces huit *rasa* formulés par Bhârata d'autres théoriciens comme Abhinavagupta en ajoutent un neuvième : l'Apaisé (*Shânta*) causé par l'émotion de l'apaisement (*shama*). Nous l'incluons dans notre liste parce que Prasad, dans *Kâmâyani*, évoque les neuf *rasa*.

Les *rasa* correspondent donc aux principales émotions humaines. Ils sont cependant créés par la conjonction de causes (*vibhâva*), d'effets physiques (*anubhâva*), et d'états mentaux concomitants aux émotions principales (*vyabhicâribhâva*). Chaque *rasa* a des causes précises et différentes. Ainsi, l'Amoureux est créé par la proximité du printemps, et de charmants jeunes gens qui parviennent au plaisir ou endurent des séparations. Le

Comique est causé par un discours incohérent, une apparence déformée, l'avarice etc. Le Pathétique est suscité par le spectacle de la mort d'un être cher, la séparation, la douleur. Le Furieux est en général provoqué par les mauvais esprits et les personnages violents qui injurient, versent le sang, assassinent. L'Héroïque dépend au contraire de héros nobles et justes qui font preuve de bravoure, de détermination, de force. L'Odieux est causé par tout ce qui peut sembler répugnant : une mauvaise odeur, la mort, la maladie... Le Merveilleux est occasionné par la vision de dieux, et par tout ce qui peut sembler surnaturel. L'Apaisé est provoqué par le contact littéraire avec des saints, des renonçants, des ascètes. Les différents effets physiques, au nombre de huit, peuvent, en revanche, se rencontrer dans tous les *rasa*. On trouvera la paralysie, l'évanouissement, ou la sueur avec l'Héroïque, l'Amoureux, le Furieux. Il en est de même pour les trente-trois états mentaux secondaires, concomitants aux émotions principales. Par exemple le doute causera aussi bien l'Amoureux que le Pathétique. La jalousie suscitera le Furieux comme l'Amoureux.

L'expérience de tous ces *rasa* dans une même œuvre littéraire produit le plaisir esthétique. Nous en trouvons un exemple dans le *Râmâyana* de Vâlmîki, qui fait référence aux *rasa* et à leur action. Au début de ce texte sacré, le sage Vâlmîki, inspiré par Brahmâ, compose l'histoire de Râma. Après quoi, il l'apprend à Kusha et Lava, les fils de Râma et Sîtâ, qui sont nés et ont grandi dans son ermitage. Les deux frères partent dans le vaste monde, et récitent leur poème aux personnes qu'ils rencontrent. Tous manifestent de façon ouverte leur plaisir esthétique : ils éclatent en sanglots, sont transportés de joie. Râma même, qui écoute sa propre histoire, se sent peu à peu redevenir heureux. À ces réactions presque disproportionnées, nous pouvons proposer plusieurs explications, qui ne s'excluent pas les unes les autres : le *Râmâyana* est un poème fabuleux qui accorde plaisir et prospérité, les jumeaux sont d'excellents interprètes, ces sensations viennent de l'action des *rasa*, puisqu'il est dit à plusieurs reprises que le poème les contient tous.

En Europe, il est rare que le plaisir esthétique atteigne de tels transports même si, à l'instar de Râma, de nombreuses personnes ont trouvé un oubli salutaire dans l'appréhension d'œuvres d'art. Gœthe raconte comment *Ossian*aide Werther à se détacher de ses malheurs. Il narre aussi la jouissance que cause la lecture de

Shakespeare à Wilhelm Meister. Cependant il ne donne pas d'explication précise à cet état. Pour les Indiens, un tel détachement ou plaisir esthétique est causé par les *rasa.* action est devenue, par extension, le propre de toute œuvre d'art. Les théoriciens l'emploient aussi bien dans l'analyse cinématographique que dans la théorie du chant. Quoi de plus normal, du fait de son importance, que Prasad en ait eu connaissance et en ait tenu compte pour écrire sa grande œuvre, *Kâmâyani* ?

II. Jayshankar Prasad et *Kâmâyani*

Jayshankar Prasad, né en 1889 et mort en 1937, est un poète et dramaturge originaire de Bénarès. Sa langue maternelle est donc le hindi, bien qu'il connût aussi les langues et cultures anglaises, sanskrites, persanes, comme la plupart de ses contemporains issus des milieux favorisés. Iest un innovateur en littérature puisqu'il participe au mouvement Châyâvad (« ombrisme »). Le Châyâvad est, parfois un peu abusivement, rapproché du romantisme avec lequel il partage quelques caractéristiques : goût du symbole et du mysticisme, intérêt pour la nature, souvent en adéquation avec les états d'esprit des personnages, place importante accordée à la subjectivité. Prasad lui-même le définit comme allusif, cultivant la métaphore, le symbolisme esthétique, et l'interprétation de l'expérience personnelle par l'indirect.

Kâmâyani a été publié en 1936, soit un an avant la mort de Prasad et onze ans avant l'indépendance indienne. On y retrouve un certain nombre de caractéristiques du *Châyâvad* : prépondérance de la nature, place importante accordée au mysticisme et au symbolisme, ainsi qu'à l'expression de soi. Le livre commence juste après le Déluge. Manu (Esprit), un être d'origine divine, connu dans la mythologie hindoue comme le père de l'humanité, a réchappé de la catastrophe dans une arche et se lamente. Il entame une rigoureuse ascèse, jusqu'à rencontrer la belle et sage Shraddhâ (Dévotion ou Cœur), autre rescapée, qui lui fait quitter le chemin du renoncement pour celui de l'action. Manu, conseillé par des prêtres d'origine démoniaque, entreprend alors un sacrifice, mais pour cela, il immole l'animal domestique de sa bien-aimée. Après avoir réussi à s'unir à elle en dépit de cet acte terrible, il fait preuve d'insatisfaction, jalouse l'enfant dont la jeune femme est enceinte, et l'abandonne. Au terme d'un long voyage, Manu rencontre la belle et avisée Ira (Intellect). Sur ses conseils, il devient roi, organise le pays, donne

des lois aux êtres humains. La société prospère, mais Manu s'éprend d'Ira, qui est sa fille, née du sacrifice originel de l'animal, et la viole. Cet acte horrible montre qu'elle l'a égaré. Un grand cataclysme survient, le dieu Shiva, furieux, suscite la colère de la nature et des hommes. Manu se bat et est grièvement blessé. Shraddhâ, qui a vu tout cela en rêve, part alors le rejoindre avec leur fils Manav (Humanité).

Après une vision mystique du dieu Shiva, Manu guérit miraculeusement. Puis, guidé par Shraddhâ, il part en quête de paix. La jeune femme laisse leur fils avec sa demie sœur Ira pour régner sur le genre humain. Shraddhâ, initiatrice semblable à Béatrice, mène Manu sur les hauteurs spirituelles de l'esprit où il voit les trois Mondes de l'Affectivité, de la Connaissance et de l'Action, tous incomplets séparément, se regrouper grâce au sourire de la jeune femme. Quelques temps plus tard un groupe de pèlerins menés par Ira et l'enfant de Shraddhâ et Manu retrouve les deux époux, unis dans une ascèse au service du monde. Ainsi, grâce à Shraddhâ, tous parviennent à la béatitude. Ce récit peut être interprété dans un sens littéral, mais aussi dans un sens allégorique, comme nous y invitent les noms des protagonistes : *Kâmâyani* serait alors une œuvre conseillant une ligne de conduite menée par le cœur (Shraddhâ) et non par le seul intellect (Ira). On peut interpréter ce message de façon universelle ou penser que Prasad conseille aux Indiens d'abandonner le rationalisme occidental pour retrouver les valeurs d'intuition, d'abandon, et de dévotion qui fondent les différents courants mystiques hindous depuis le Moyen-Âge, mais qu'on retrouvait aussi chez Dante par exemple.

III. *Kâmâyani* et les *rasa* : vers la jouissance esthétique

Prasad est donc ancré dans la culture et l'histoire de son pays. Il connaît très bien les écrits des différents poéticiens comme Abhinavagupta et Bhârata. Il sait que les *rasa* ont d'abord été théorisés pour le théâtre. De ce fait, il nous semble peu anodin que *Kâmâyani* commence et se finisse par des références explicites au théâtre. Manu, vers la fin du premier chant, après avoir conté la catastrophe qui l'a jeté sur la montagne déserte, se compare au personnage inférieur qui introduit le premier acte d'une pièce de théâtre. Une métaphore semblable clôt le poème : le malheur, qui avait rendu l'histoire possible, est comparé au bouffon (un personnage typique du théâtre sanskrit) qui se

retire après avoir accompli son numéro comique. Par ailleurs, la danse divine de Shiva, qu'elle soit terrible Tândava détruisant le monde, ou bienfaisante Lâsya créant une harmonie cosmique, tient une place importante dans le poème. Or, la danse est souvent inséparable du théâtre dans la tradition classique d'Inde du Nord. De ce fait, Prasad renvoie sciemment le lecteur à un contexte dramaturgique qui peut rappeler les croyances mystiques du culte shivaïque du Cachemire, et renvoyer le lecteur averti au concept des sentiments esthétiques, puisque ceux-ci sont constitutifs de l'expérience théâtrale, qu'elle soit divine ou non.

De fait, les neuf *rasa* sont présents dans *Kâmâyani*. On trouve le Pathétique presque tout au long de l'œuvre : il est provoqué par la tristesse de Manu au lendemain du Déluge, par l'état du pays dans lequel il parvient après avoir abandonné Shraddhâ, et dont le bonheur n'est plus qu'un souvenir, ou par l'abattement d'Ira qui contemple le gigantesque gâchis causé par la passion de Manu. L'Amoureux semble également un *rasa* prépondérant : il se manifeste lorsque Shraddhâ et Manu se rencontrent, se courtisent puis consomment leur union. Même le chagrin de la jeune femme séparée de son époux est caractéristique de ce sentiment esthétique. Peu à peu toutefois l'Amoureux évolue pour laisser place à quelque chose de plus subtil : l'Apaisé. L'amour de Shraddhâ et Manu se sublime à partir du chant « Nirveda ». D'après les théoriciens, l'Apaisé est précisément créé par *nirveda,*le détachement, le dégoût du monde. Dans les deux derniers chants du poème, les époux sont représentés comme des saints, dont la vision engendre l'Apaisé.

On rencontre aussi le Terrible à plusieurs reprises : au début de l'œuvre, Manu narre comment le Déluge a anéanti tout ce qu'il connaissait. Le Terrible est également manifeste dans le chant « Svapna » : la réaction de Shiva en colère après la transgression de Manu qui a violé sa fille est dite effroyable (*bhayânaka*) p. 78. La ville entière se met à trembler de peur. Or le tremblement (*kâmp*) est précisément l'un des effets physiques typiques du Terrible. Shraddhâ, qui voit tout cela en rêve, se réveille aussi en tremblant, comme si la peur était contagieuse. La punition des êtres par la Force supérieure que représente Shiva (qu'ils soient des hommes comme Manu et les siens, ou des divinités, comme les êtres qui ont été anéantis par le Déluge) cause systématiquement le Terrible. Ce *rasa* est ainsi avec le Pathétique, l'Amoureux et l'Apaisé l'un des sentiments esthétiques prédominants dans *Kâmâyani*.

Le Terrible, dans « Svapna » n'advient cependant pas seul. Il est lié au Furieux, qui semble créé par la colère divine, une sorte de *furor* qui affecte Manu et le peuple comme une maladie contagieuse. Il ne semble pas anodin qu'alors Shiva soit nommé Rudra, dans le passage où il laisse éclater sa colère. Certes, on utilise couramment ce nom pour désigner le dieu sous sa forme redoutable. Mais cette désignation se rapproche beaucoup de *raudra*, qui signifie le Furieux en sanskrit. La colère de la divinité se transmet à Manu à la fin de « Svapna » et au début de « Sangharsh », le chant suivant. Celui-ci le représente se battant contre ses sujets et finalement abattu par la flèche de Rudra. Le héros est saisi par la colère (*krodh*)et l'angoisse, p. 79 et 81. Ce trouble enflamme enfin le peuple, qui éprouve la même émotion (*krodh*) p. 88. Malgré l'exploit de Manu Furieux qui affronte dieu et masses, l'Héroïque est peu présent, puisque le comportement du protagoniste est dévalorisé. Il est qualifié à la page 89 de « cruel » (par les synonymes *krûr,* et *nirmam).* On le dit aussi saisi d'une folie sanguine (*raktim-unmad*). Ces qualificatifs obligent à le percevoir comme un personnage du Furieux plutôt que comme un personnage de l'Héroïque, en dépit de ses exploits. Ce sentiment esthétique semble davantage lié au jeune Manav, qui est dit *vir* p. 110*,* c'est-à-dire aussi bien courageux qu'héroïque. On pourrait enfin l'associer à Shraddhâ, qui ne se laisse jamais égarer par ses passions, et prête sa force à Manu.

Les derniers *rasa* sont plus rares dans l'œuvre : l'Odieux est manifesté au moment où Manu sacrifie l'animal domestique de Shraddhâ dans « Karma ». La vision du sacrifice inspire le dégoût, puisqu'elle laisse voir des gouttes de sang et des morceaux d'os, éléments corporels impurs selon la croyance brahmanique. Le Merveilleux contrebalance ces *rasa* négatifs lorsque Manu et Shraddhâ ont une vision du dieu Shiva puis des mondes de l'Affectivité, de l'Action et de la Connaissance dans les chants « Darshan » et « Rahasya ». Enfin, le Comique est sans doute le *rasa* qui pose le plus de problème dans cette œuvre qui ne comporte ni défauts prêtant à rire, ni personnages inférieurs (les femmes, dans ce poème, semblent tout sauf inférieures), ni quiproquos. On peut cependant trouver amusante la gaieté et la légèreté du petit Manav, qui contraste agréablement avec la tristesse de Shraddhâ abandonnée au début de « Svapna ». Ainsi, la mère reproche à son fils d'errer toute la journée. Elle explique ne lui avoir rien interdit de peur de le fâcher : interdire se dit en hindi *manâ karna*. L'enfant répond avec un jeu de mots : « Je me fâcherai et toi tu te réjouiras » ou « Je me fâcherai et toi tu me

cajoleras ». L'enfant reprend le mot *manâ* (interdit), mais il joue sur l'homonymie, puisqu'il emploie en fait l'impératif du verbe polysémique *manânâ* qui signifie approuver, cajoler, réjouir etc. La gaieté de Manav permet ainsi la présence très diffuse du Comique.

Dans le poème de Prasad, les neuf sentiments esthétiques sont aussi bien implicites (ils imprègnent le texte), qu'explicites. De fait, dans le chant « Rahasya », Shraddhâ montre à son époux l'univers de l'Affectivité, auquel elle est intimement apparentée par sa nature, puis celui de l'Action et enfin celui de la Connaissance. Manu est l'axe de ces univers qui forment un triangle. Or dans le monde de l'Affectivité se trouvent les cinq sens dont le son musical crée l'ivresse esthétique nommée *mâdkata* p. 116, mais qu'on pourrait nommer *rasa*. Plus loin Mâyâ, l'illusion est personnifiée. Cette allégorie tourne la roue de l'Affectivité dont les rayons sont les neuf *rasa*. L'illusion du monde de l'Affectivité, dont participent les sentiments esthétiques, pourrait être comparée à l'illusion littéraire créée par *Kâmâyani.* De fait, au sein de la strophe dans laquelle la jeune femme présente les sens qui créent l'illusion p. 116, « dans la Mâyâ » (*mâyâ men*) rime avec « dans l'ombre » (*châyâ men*). Cette rime entre *châyâ* et *mâyâ* est répétée un peu plus loin. De plus, l'univers de l'Affectivité est aussi souvent qualifié de sombre (*châyâmay*). Or le mouvement auquel appartenait Prasad était le courant *châyâvad*, ombriste. Il nous semble que l'auteur fait référence au mouvement auquel il appartenait et qu'il opère ainsi une analogie entre l'illusion du monde de l'affectivité et celle de la fiction, le théâtre réel et le théâtre de l'univers. Cette prise de conscience de l'illusion d'un monde théâtral permet le recul nécessaire à la béatitude esthétique. Prasad renoue avec un concept transculturel cher au courant shivaïste du Cachemire, mais aussi à Shakespeare, Calderon, ou Strindberg. Comme dans *La Sonate des spectres*, les héros ont besoin de connaître différentes émotions pour comprendre la dimension illusoire du monde et pouvoir s'en libérer.

Toutefois, l'univers de l'Affectivité est insuffisant, seul. Il faut l'unir avec les deux autres pour que Manu s'accomplisse et parvienne à l'état de béatitude, tout comme le lecteur/spectateur doit se distancier de ses émotions afin de pouvoir goûter les *rasa*. Le livre se termine par une image d'harmonie spirituelle, qui sert le propos didactique de Prasad. Mais le poète cesse alors de nommer son héroïne Shraddhâ : il l'appelle Kâmâyani (« Fille de Kâma, Amour »), son autre nom, assez peu employé dans le récit. Ce nom est précisément celui qu'il a donné à son œuvre. Il nous semble donc que Prasad

continue à filer sa métaphore, et que le personnage qui mène les autres à la béatitude est un double de l'œuvre littéraire, dont elle partage le nom. Les pèlerins venus sous la conduite d'Ira (Intellect), en compagnie de l'enfant Manav (Humanité), seraient alors une image des lecteurs qui ont entrepris le voyage vers la sagesse et la félicité, et ont traversé les expériences de Manu. A la fin du texte, tous ont atteint un état de détachement qui les libère de leurs désirs, puis leur permet d'abolir la souffrance.

Cette béatitude mystique ressemble beaucoup à l'état de félicité esthétique créé par l'action des *rasa*. Selon Abhinavagupta et le shivaïsme cachemirien, le ravissement mystique n'est d'ailleurs qu'un prolongement de la jouissance esthétique ressentie par Shiva acteur et danseur. Kâmâyani, par son sourire, plonge le monde dans cet état, non une union explicite avec la divinité. L'auteur emploie à ce moment un vers à double sens qui semble corroborer cette hypothèse. Il peut se traduire ainsi : « comme le pollen jaune, le nectar têtu et lunaire de la félicité déborda ». Mais *Pingal* qu'on a traduit par « jaune », signifie aussi prosodie. Le vers peut donc aussi se traduire par : « Du pollen de la prosodie les *rasa* têtus nectar de la félicité se répandirent. » Il nous paraît donc qu'ici Prasad proclame que les *rasa* manifestés dans *Kâmâyani* mènent au détachement et à la béatitude esthétiques. Néanmoins, à la différence des personnages de son œuvre, le lecteur, une fois le poème achevé, quitte cet état.

Quel est le rôle de l'art ? Prasad répond qu'il engendre un plaisir esthétique fort qui nous détache de nos contingences. Comme la danse de Shiva, il aide à ordonner la vision que l'être humain a de lui-même et du monde. Ainsi que l'écrit Marc-Mathieu Münch dans sa préface à *La Question de l'art en Asie orientale* il est difficile de trouver des invariants de formes, de goûts, de fonctions, de thèmes, de styles, de genres, qui rendent compte d'une même vision de l'art. En revanche la notion de plaisir esthétique désintéressé, bien que comportant des variantes, et le jeu des émotions, même s'il est rare qu'il soit aussi théorisé qu'en Inde, paraissent des concepts transculturel qui peuvent aider à définir l'art. C'est aussi en ce sens que Prasad propose une solution à la question esthétique.

Glossaire

Abhinavagupta : originaire du Cachemire, et représentant du shivaïsme cachemirien, Abhinavagupta est un philosophe de la fin du Xe siècle et du début du XIe siècle. Sa

réflexion sur les *rasa,* présentée dans son commentaire du traité de Bhârata (A*bhinavabharati*), fait référence.

Bhârata : sage légendaire ayant écrit le fameux traité *Nâtyâshâstra*, qui codifie le théâtre classique sanskrit, et présente pour la première fois la théorie des *rasa*. Les spécialistes n'arrivent pas à s'accorder sur le siècle de composition de son traité (sans doute écrit entre le IVe siècle avant Jésus-Christ et le VIe siècle après Jésus Christ).

Ira : protagoniste de *Kâmâyani*. Son nom peut se traduire par « Intellect ». Fille de Manu, née de son premier sacrifice, elle l'accueille lorsqu'il abandonne Shraddhâ et en fait le roi de son pays. Sur ses conseils il organise la société humaine. Mais il brûle de passion pour elle et finit par la violer, ce qui occasionne un grand cataclysme. Elle reconnaît ses manques devant Shraddhâ. Après le départ de Shraddhâ et Manu, elle finit par guider les pèlerins à leur recherche.

Jayshankar Prasad : dramaturge et poète du premier tiers du XXe siècle, auteur de Kâmâyani.

Kâmâyani : poème de Jayshankar Prasad de nature épique et allégorique publié en 1936. C'est aussi l'un des noms de Shraddhâ.

Manav : fils de Manu et Shraddhâ, dont le nom signifie « Humanité », personnage idéal puisqu'il rassemble les qualités de l'intellect et de la dévotion.

Manu : héros de *Kâmâyani.* Son nom peut se traduire par « Esprit ». Dans la mythologie indienne il est le père de l'humanité. Après avoir survécu au Déluge, comme Noé, il rencontre la belle Shraddhâ qu'il épouse. Il commet un grand nombre d'erreurs, subit douleurs et désillusions avant de trouver la paix grâce à Shraddhâ.

Râmâyana de Vâlmîki : grande œuvre épique indienne attribuée au mythique Vâlmîki. Elle raconte les malheurs du prince Râma, incarnation humaine du dieu Vishnu, confronté à la perte de son épouse Sîtâ d'abord enlevée par le démon Râvana, puis exilée par suite de son contact supposé avec ce démon. Les spécialistes ne parviennent pas à s'accorder sur la date de composition de l'œuvre. Elle a sans doute été créée entre les premiers siècles avant et après notre ère.

Rasa : désigne à la fois la jouissance esthétique et les sentiments esthétiques au nombre de huit, ou neuf selon les théoriciens. On compte ainsi l'Amoureux, l'Héroïque, le Pathétique, l'Odieux, le Terrible, le Merveilleux, le Comique, le Furieux et l'Apaisé. Les *rasa* sont créés par l'action de causes, d'effets physiques et d'états mentaux concomitants ou neuf émotions humaines principales.

Shiva : dieu important dans l'hindouisme, il est chez Prasad le dieu fondamental par excellence, la force qui guide et transcende le monde.

Shraddhâ : Son nom peut se traduire par « Dévotion ». Fille du dieu Kâma et aussi nommée de ce fait Kâmâyani. Elle rencontre Manu après le Déluge, le console, et devient son épouse. Modèle de sagesse, elle permettra à Manu de gagner la paix et mettra le monde entier en situation de béatitude.