

# ***La sensation participante en méthodologie : le cas du rása en anthropologie***

**Marie-Josée Blanchard**, Doctorante

Université Concordia, Montréal, Canada

## **Résumé**

La sensation participante, une méthodologie demandant à l'ethnographe de ressentir de pair avec l'Autre (Howes 2019), fait partie des méthodes d'enquête ethnographiques les plus prometteuses en anthropologie. Afin de démontrer l'intérêt de la sensation participante en recherche qualitative, multidisciplinaire et interdisciplinaire, cet article propose une immersion au cœur de l'esthétique indienne et du *rása* à travers les questionnements méthodologiques de l'auteure sur son sujet d'étude. En théorie, le *rása* désigne un plaisir esthétique chez l'auditoire, mais en pratique, il s'inscrit dans le corps des artistes qui l'interprètent. Quelle place occupe la chercheuse sans expérience en danse dans cette recherche? Grâce à la sensation participante, l'ethnographe réussit à utiliser sa propre expérience sensorielle, émotionnelle et esthétique en tant que membre de l'auditoire afin d'alimenter ses données, permettant ainsi aux véritables saveurs du *rása* de prendre forme peu à peu dans la recherche.

## **Mots clés**

RASA, ESTHÉTIQUE INDIENNE, ANTHROPOLOGIE SENSORIELLE, SENSATION PARTICIPANTE

## **Introduction**

L'étude de notions esthétiques dans les arts de la scène renferme plusieurs défis sur le plan de la recherche qualitative. Doit-on adopter la perspective du créateur, de l'œuvre, des personnages, de l'interprète ou du spectateur? La réception d'une œuvre s'adresse-t-elle uniquement au spectateur? À quelle discipline revient l'étude de l'esthétique : la philosophie, les sciences humaines, les arts? Ces questions ont été résolues depuis plusieurs siècles déjà par de nombreux théoriciens de l'esthétique indienne. C'est à ce titre que nous proposons dans cet article une incursion au cœur de

*Note de l'auteure* : Les données utilisées dans cet article proviennent de travail de terrain et d'entrevues menés par l'auteure en Inde et au Canada entre juillet 2015 et février 2019 dans le cadre de sa recherche doctorale. Tous les termes provenant du sanskrit et du tamoul ont été romanisés (sans signes diacritiques) pour une lecture plus accessible. Ce projet a été en partie financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH, bourse 767-2015-2693).

RECHERCHES QUALITATIVES – Hors-série « Les Actes » – numéro 25 – pp. 18-32.

SENSORIALITÉ, ÉMOTION ET ESTHÉTIQUE EN RECHERCHE QUALITATIVE

ISSN 1715-8702 - <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/revue/>

© 2020 Association pour la recherche qualitative

celle-ci, et plus précisément son concept de *rasa*, à savoir le concept de plaisir esthétique résultant d'émotions jouées sur scène. Notre recherche doctorale, qui se concentre sur cette notion précise, allie l'étude de la théorie classique du *rasa* et son interprétation moderne, et cherche à déterminer quelle importance possède une notion esthétique aussi ancienne que le *rasa* dans la pratique actuelle de la danse classique indienne.

Nous abordons dans notre recherche le sujet du *rasa* à titre d'anthropologue sans expérience significative en danse, posture qui a su générer chez la chercheuse plusieurs questionnements sur sa place dans sa propre recherche. C'est dans l'approche méthodologique de la sensation participante, telle que proposée par David Howes en anthropologie des sens (Howes, 2003, 2012), que nous avons trouvé un terrain d'entente entre notre rôle de chercheuse et notre sujet d'étude dont les fondements modernes se basent sur l'expérience incarnée. La sensation participante – méthode consistant à faire appel aux sensations ressenties sur le terrain par la chercheuse ou le chercheur dans son analyse de données – propose de délimiter, expliquer et réincarner l'abstrait grâce aux savoirs tacites générés chez l'ethnographe avant, pendant et après le travail de terrain. En privilégiant la nature sensorielle de la collecte de données, la sensation participante permet de comprendre et d'interpréter la théorie et la pratique grâce aux sens, parvenant ainsi à former un pont entre les diverses facettes de son sujet d'étude.

Nous avançons dans cet article que notre approche méthodologique, qui s'inspire de la sensation participante, parvient non seulement à créer un pont entre les aspects théorique et pratique du *rasa*, mais nous permet également, en tant que chercheuse, d'apporter une nouvelle perspective sur la notion esthétique du *rasa* en incluant notre expérience incorporée du terrain, à la fois en tant qu'ethnographe et en tant que spectatrice, dans notre analyse de données. Afin de démontrer le potentiel de la sensation participante comme outil d'analyse qualitative dans l'étude d'un concept aussi interdisciplinaire qu'est celui du *rasa* et de l'esthétique indienne, cet article explorera en premier lieu les principes fondateurs de la sensation participante, son rôle dans la recherche qualitative et les façons dont elle répond à plusieurs préoccupations méthodologiques en études interdisciplinaires. Nous étudierons ensuite la signification du terme « *rasa* » et explorerons ses modalités dans le théâtre sanskrit, la poésie ainsi que la philosophie indiennes depuis le début de l'ère commune, tout comme la compréhension incarnée qu'en possèdent les artistes qui le performant aujourd'hui. Enfin, nous illustrerons non seulement comment la sensation participante s'adapte admirablement bien à l'étude du *rasa* conformément à la nature incarnée à la fois de ce concept esthétique et de cette méthodologie, mais également comment l'étude sur le terrain d'une telle notion esthétique grâce à la sensation participante permet d'enrichir le domaine de la recherche qualitative.

### **L'apport de la sensation participante dans la recherche qualitative**

L'anthropologie sensorielle part du constat que les sens et la perception ne sont pas uniquement innés, mais plutôt acquis. L'anthropologue sensoriel cherche à mieux comprendre la culture en délimitant la pluralité de ses pratiques sensorielles et leur symbolique, ainsi que les contextes – qu'ils soient historiques, sociaux, personnels ou autres – dans lesquels sont encouragés ou proscrits l'usage commun des sens (Howes & Classen, 2014). Leaders dans la discipline de l'anthropologie sensorielle, Howes et Classen proposent une ébauche méthodologique permettant de « lire entre les lignes d'une ethnographie afin d'en dégager les fondements du profil sensoriel de la culture à l'étude »<sup>1</sup> [traduction libre] (Howes & Classen, 1991, p. 257). Cette méthodologie est basée sur dix facettes précises de la culture, passant du langage et de l'esthétique jusqu'à la mythologie et la cosmologie, et permet de mettre en lumière la symbolique tacite portée par les sens.

Mais l'anthropologie sensorielle ne s'arrête pas là, car elle propose de « traiter à la fois les sens comme objet d'étude et comme méthode d'enquête »<sup>2</sup> [traduction libre] (Howes, 2019, p. 18), ouvrant la porte à une nouvelle méthodologie que Howes nomme « sensation participante ». Celle-ci offre une variante multisensorielle à l'observation participante qui domine les paradigmes méthodologiques en anthropologie, permettant dès lors de remédier aux biais visuels (occidentaux) dans l'étude des cultures, y compris le logocentrisme et l'oculocentrisme privilégiant le discours et l'écriture aux dépens des autres formes de savoirs : « la sensation participante a remplacé l'observation participante comme méthode ethnographique de choix. Il n'est plus question "d'écrire la culture", mais bien de "ressentir la culture" »<sup>3</sup> [traduction libre] avance Howes (2012).

Contrairement à l'observation participante, la sensation participante ne se limite donc pas qu'aux aspects visuels du travail de terrain, mais s'étend à toute forme de perception : ainsi, l'ouïe, le goût, l'odorat et le toucher du chercheur, voire toute autre forme de perception, deviennent essentiels dans l'analyse des données. C'est en faisant part de son expérience sur le terrain de manière holistique que l'ethnographe parvient à mieux traduire les réalités et formes de savoirs rencontrés lors de sa recherche. Souvent, ces impressions sont dissimulées dans ses notes de recherche, d'où l'importance de les intégrer à l'analyse de données afin de réactiver les traces mnémoniques d'une expérience totale (Okely, 2007). La sensation participante encourage dès lors l'anthropologue à inclure ces remarques, réflexions et sensations dans sa rédaction, à leur donner un premier rôle dans l'analyse de ses données et à les intégrer dans son analyse ethnographique (à titre d'exemple, voir Geurts, 2002; Rosaldo, 2007; Stoller, 1989, 1997). Ce concept de sensation participante représente aussi une façon, selon Howes, de participer au « partage du sensible » sur le terrain (Laplantine, 2005) en adoptant deux modèles sensoriels à la fois, et donc deux

perspectives parfois fortement divergentes sur le monde (Howes, 2003, 2015, 2019). En identifiant et en reconnaissant ses propres préconceptions sensorielles, l'ethnographe parvient par conséquent à identifier dans quelle mesure elles affectent ses résultats de recherche.

La nouvelle discipline formée par Howes a tout de même été la cible de quelques critiques. Parmi celles-ci, Pink et Ingold lui ont tous deux reproché d'étudier les sens d'un point de vue purement culturel en imposant des catégories anthropologiques aux formes de perception et en les séparant les unes des autres, créant ainsi des hiérarchies sensorielles et niant par le fait même le mouvement et les pratiques incorporées comme sources de connaissances, tant chez le sujet d'étude que l'ethnographe (Ingold & Howes, 2011; Pink, 2009; Pink & Howes, 2010). Pourtant, Howes indique clairement comment l'anthropologie des sens a su s'établir comme approche interdisciplinaire dès ses débuts en favorisant ce que Stoller (1997) nomme la « recherche sensuelle » (*sensuous scholarship*) ou ce que Nuttall (2018) décrit comme le « corps sensori-performatif » de la chercheuse (*performing-sensing body*), à savoir l'importance et l'apport des sens et de l'expérience incarnée de l'ethnographe dans sa propre recherche. Sur ce dernier point, Ingold accuse Howes d'emprisonner l'être humain (et autre-qu'humain) dans un monde privé de sensations où celui-ci ne peut communiquer qu'à l'intérieur d'un système collectif commun de représentations. Si tel était le cas, affirme Ingold, l'ethnographe n'aurait jamais accès à son sujet d'étude. Il insiste donc sur l'observation participante comme moyen de contourner ce problème en donnant accès à l'ethnographe aux autres formes de perception, et ce, en partageant l'expérience des activités quotidiennes en se déplaçant et en percevant ensemble (Ingold & Howes, 2011). Howes appelle toutefois à la prudence en affirmant qu'une approche phénoménologique des sens – où l'expérience corporelle humaine universalisée permet le partage d'expériences perceptuelles – risque malheureusement de normaliser l'expérience sensorielle en autorisant l'ethnographe à interpréter la culture étudiée en fonction de sa compréhension personnelle et culturelle de l'expérience perceptuelle (Ingold & Howes, 2011). Dans ce cas, même si l'ethnographe partage l'expérience du quotidien en percevant ensemble, il peut dépeindre un portrait erroné de ces activités en les filtrant à travers son propre mode de perception qu'il qualifie pourtant d'« universel ».

Que l'on parle de sensation participante, de recherche sensuelle, de savoir pratique (Ingold, 2011), d'écoute participante (Nuttall, 2018) ou encore d'ethnographie sensorielle (*sensory ethnography*; Pink, 2009), ces approches ont toutes en commun l'importance pour l'ethnographe de partager les réalités sensibles et affectives de la culture étudiée et de les intégrer à son analyse : une préoccupation qui est au cœur des débats en anthropologie depuis des décennies. En effet, la question du rôle tenu par l'anthropologue dans sa recherche est monnaie courante dans cette discipline. Heureusement, plusieurs chercheuses et chercheurs ont contribué à résoudre ce

problème, donnant naissance aux courants féministes, auto-ethnographiques, émotifs, sensoriels ou encore à l'ethnographie réflexive (voir p. ex. : Abu-Lughod, 1992; Boswell, 2017; Brown, 1991; Clifford & Marcus, 2010; Salzman, 2002). L'anthropologie des sens et la sensation participante s'insèrent dans ces courants; elles questionnent et contribuent à leur tour à mieux situer l'anthropologue au sein de sa recherche en reconnaissant notamment ses propres partis pris sensoriels, mais aussi en lui permettant d'utiliser sa propre expérience incarnée afin d'alimenter sa recherche.

La sensation participante ne se limite aucunement à l'anthropologie sensorielle, qui elle-même privilégie une approche interdisciplinaire aux sens (Pink & Howes, 2010). En tant que méthode privilégiant les formes de savoirs incarnés, plusieurs autres disciplines et approches interdisciplinaires ont adopté la sensation participante comme outil fondamental dans la collecte de données, que ce soit en médecine (Harris, 2016), en histoire (Ankersmit, 2005), en études de la nourriture (Sutton, 2010), en études matérielles (Edwards et al., 2006), en sciences des religions (Eck, 1998; Hirschkind, 2006), en arts visuels (Howes & Salter, 2015), en archéologie (Skeates & Day, 2020), en musique et en ethnomusicologie (Nuttall, 2018; Weidman, 2012), en danse ou encore en études des performances (Hahn, 2007; Hahn & Jordan, 2017). Ainsi, la sensation participante constitue une méthodologie flexible et accessible pouvant s'insérer dans un éventail d'études qualitatives, que ce soit en sciences humaines, sociales ou pures; mais tout particulièrement en études multidisciplinaires et interdisciplinaires, comme le démontre notre étude du *rasa*.

### **Le *rasa* dans la théorie classique et la pratique moderne**

Le terme *rasa* possède plusieurs sens. Dans un premier temps, ce mot désigne l'essence d'une chose ou encore l'extrait ou le jus d'un aliment. Le mot *rasa* renvoie également à l'idée du goût et de la saveur. Cette application du terme *rasa* est sans conteste la plus courante, notamment en cuisine indienne, où chaque repas cherche à atteindre un équilibre entre les six saveurs qui caractérisent le palais indien, à savoir le salé, le sucré, l'amer, le piquant, l'astringent et l'aigre. Néanmoins, la définition qui sera particulièrement ciblée dans cet essai est celle réservée aux arts de la scène ainsi qu'en poésie, où le terme *rasa* indique un « plaisir esthétique », une sensation de bien-être intimement rattachée aux émotions, mais sans pour autant en être prisonnière. On l'appelle parfois « émotion impersonnelle », car le *rasa* ne s'adresse ni au sujet directement ni à sa vie personnelle, mais plutôt à un état général. Qu'il soit présent chez l'auditoire ou chez le personnage, le *rasa* en esthétique indienne renvoie inexorablement à l'idée de perte des repères temporels et sensoriels permettant de s'abandonner à un état exempt de toute préoccupation mondaine.

Dans les premiers siècles de l'ère commune, les théoriciens se sont d'abord penchés sur le *rasa* dans le théâtre, notamment grâce à l'œuvre monumentale du *Natyashastra*, le « Traité sur le drame dansé » (c. 300 è. c.) composé par le sage

mythique Bharata (Bharatamuni, 1951). C'est dans ce traité que le concept de *rasa* est présenté à l'écrit pour la première fois. Bharata en présente huit, qui chacun correspond à une émotion dominante jouée sur scène (voir Tableau 1). En somme, le *rasa* n'est pas tant l'émotion représentée sur scène que le résultat des émotions jouées, ces dernières étant désignées comme *sthayibhavas* (émotions dominantes ou stables). Le *rasa* au théâtre et en poésie représente donc l'objectif principal de l'œuvre, une expérience qui peut être atteinte à l'aide d'un ensemble de mécanismes et d'outils (p. ex., tournures de phrases, costumes, maquillage, mouvements, expressions faciales, musique). Une fois ces éléments regroupés, le *rasa* peut être transmis à l'auditoire (Bharatamuni, 1951). Malgré son approche codifiée à l'expérience théâtrale, cette formule esthétique est encore utilisée à ce jour et s'avère toujours aussi efficace.

Lors des siècles suivants, nombre de théoriciens, philosophes et poètes indiens se sont penchés sur la nature du *rasa*, en particulier sur les meilleures techniques permettant de le faire naître dans l'œuvre, chez le personnage ou chez les spectateurs. Prenant comme point d'ancrage le *Natyashastra*, ces théoriciens sont ainsi parvenus à débattre pendant près de mille ans des diverses facettes du *rasa* dans le drame dansé et la poésie, cherchant à déterminer à qui s'adresse le *rasa*, comment l'évoquer chez l'observateur, quels mécanismes lui permettent de s'exprimer, quelle est sa nature, quel est le *rasa* suprême, etc.<sup>4</sup> En délimitant les paramètres du *rasa*, les poètes et philosophes visaient ainsi à maximiser les répercussions de leurs œuvres sur le public.

La compréhension et la mise en action du *rasa* ont pourtant évolué à travers les siècles. Entre le IX<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècle, plusieurs auteurs cachemiriens, et tout particulièrement Abhinavagupta, ont eu une influence considérable sur cette nouvelle interprétation du *rasa* basée sur les mécanismes de la poésie ainsi que sur des concepts de détachement associés à la dévotion shivaïte. Abhinavagupta faisait une comparaison entre l'expérience du *rasa*, qu'il qualifiait de *chamatkara* (émerveillement et bien-être supramondain), et la béatitude (*ananda*; au sens religieux) rattachée à la prise de conscience du Soi libéré de toute forme d'attachement aux éléments du monde. Pour Abhinava, le *rasa* représentait une façon de savourer et d'entrer en union avec la réelle nature de notre conscience. Cette expérience était donc très similaire à celle de l'*ananda*. Cependant, l'expérience du *rasa* était envisagée comme impermanente et limitée au contexte esthétique des arts, contrairement à la béatitude. Aussi, Abhinavagupta considérait que le *rasa* constituait une expérience exclusive au public : ni le metteur en scène ni le personnage, et encore moins l'interprète n'étaient en mesure de vivre cette expérience à son plein potentiel, car ils étaient considérés comme trop investis dans les émotions décrites sur scène ou en mots. L'assistance, en revanche, possédait une distance esthétique essentielle selon Abhinavagupta.

Tableau 1

*Les huit rasas et huit sthayibhavas du Natyashastra*<sup>5</sup>

<i>Rasa</i>	Traduction	<i>Sthayibhava</i> (émotion dom.)	Traduction
<i>Shringara</i>	L'Amoureux	<i>Rati</i>	Plaisir amoureux
<i>Hasya</i>	Le Comique	<i>Hasa</i>	Gaîté
<i>Karuna</i>	Le Pathétique	<i>Shoka</i>	Chagrin
<i>Raudra</i>	Le Furieux	<i>Krodha</i>	Colère
<i>Vira</i>	L'Héroïque	<i>Utsaha</i>	Fougue
<i>Bhayanaka</i>	Le Terrible	<i>Bhaya</i>	Peur
<i>Bibhatsa</i>	L'Odieux	<i>Jugupsa</i>	Aversion
<i>Adbhuta</i>	Le Merveilleux	<i>Vismaya</i>	Étonnement

Les échanges et analyses du *rasa* en philosophie et en poésie se sont graduellement estompés au cours du XVII<sup>e</sup> siècle (Pollock, 2016), laissant place à une pratique fortement inscrite dans de nombreuses traditions régionales. Les artistes en danse classique indienne fondent aujourd'hui leur *abhinaya* – les expressions faciales et autres gestes qui représentent l'émotion sur scène – sur une théorie qui, bien qu'elle ne soit pas nécessairement explicitée dans la pratique, découle du *Natyashastra*. Les techniques utilisées dans les danses néo-classiques indiennes que nous connaissons maintenant, comme le *bharatanatyam*, l'*odissi* ou le *kathak*, se fondent ainsi sur les premiers concepts théoriques associés au *rasa*. Le jeu sur scène fait toujours référence aux huit *rasas* décrits par Bharata dans le *Natyashastra* et toutes les émotions et états passagers qui les accompagnent. Toutefois, les interprètes parlent désormais du *navarasa* (« neuf *rasas* »), à savoir les huit *rasas* de Bharata auxquels s'ajoute un neuvième *rasa* : *shanta rasa*, le *rasa* de la tranquillité et de la béatitude. La théorie d'Abhinavagupta s'est par conséquent immiscée dans le drame dansé moderne.

Pourtant, et contrairement à Abhinavagupta, la grande majorité des artistes affirme à ce jour que l'expérience du *rasa* se fonde sur l'expérience personnelle humaine et donc, sur un savoir incarné, sur des connaissances tacites qui s'acquièrent avec l'expérience. En effet, lors de notre travail de terrain, nous avons constaté que les interprètes affirment non seulement pouvoir vivre le *rasa* sur scène, mais entendent de plus que leurs expériences affectives intimes réussissent à alimenter leur pratique et la précision de leurs expressions faciales et physiques lors des segments de danse expressive. De toute évidence, le *rasa* est aujourd'hui interprété comme une expérience à la fois codifiée et personnelle : chaque artiste possède sa propre façon de vivre et

transmettre le *rasa*, en fonction de ses expériences au quotidien<sup>6</sup>. En somme, le *rasa* n'est pas qu'un construit théorique, mais d'abord et avant tout une expertise émotionnelle et multisensorielle qui s'apprend, se façonne et se perfectionne avec le temps et la maturité, tant chez l'auditoire que chez l'artiste.

### **Sur l'importance de la sensation participante dans l'étude anthropologique du *rasa***

Notre recherche souligne à quel point la théorie du *rasa* et son application dans les arts de la scène indiens font partie de deux mondes parallèles mais bien différents l'un de l'autre. Les théoriciens s'entendent généralement pour dire que le *rasa* est une expérience esthétique réservée au spectateur éduqué, le *rasika*. Pourtant, de nos jours, les artistes et *gurus*, désormais dépositaires de la tradition dansée indienne, parlent du *rasa* comme d'une connaissance tacite tirée de l'expérience et affirment ressentir le *rasa* sur scène; chose qui n'a jamais été admise par les théoriciens. Ces artistes ont inscrit en eux les gestes, expressions et mouvements qui forment la théorie du *rasa* et l'actualisent au quotidien. Ainsi, l'un des principaux enjeux de cette recherche repose dans les perspectives divergentes adoptées par chacune des parties sur le concept esthétique du *rasa* où, d'un côté, le *rasa* est défini comme une expérience abstraite réservée au spectateur aguerri, tandis que de l'autre, le *rasa* se voit comme une expérience incarnée qui passe par la pratique et le savoir tacite.

Le *rasa* représente par le fait même un concept interdisciplinaire en soi : il touche autant aux domaines de la performance et des arts de la scène que ceux de l'esthétique et de la philosophie indiennes, et, en tant que notion rattachée et née spécifiquement en contexte indien, il entretient des liens étroits avec la culture éclectique indienne et de nombreuses facettes de l'hindouisme. Dès lors, le *rasa* se prête à plusieurs domaines et perspectives méthodologiques : anthropologie, ethnographie, histoire, philosophie, études sanskrites, études de l'esthétique indienne, anthropologie de la danse, sciences des religions, études des performances, danse et théâtre, voire études de la nourriture (« Food Studies »), constituent toutes des disciplines aptes à étudier un tel concept esthétique. L'étude du *rasa* nécessite non seulement une approche hybride entre théorie et pratique, entre savoir abstrait et connaissances incarnées, mais également une perspective interdisciplinaire et une méthodologie holistique permettant de refléter les nombreux visages de ce concept.

Jusqu'à présent, l'étude du *rasa* s'est pourtant limitée à trois grands domaines : les études sanskrites (p. ex. Bansat-Boudon, 1992; Masson & Patwardhan, 1969, 1970; Pollock, 2016; Raghavan, 1975), les études des performances en Europe et en Amérique du Nord (p. ex. Schechner, 2001; Zarrilli, 2000), ainsi que les études de la danse – que l'on peut qualifier d'auto-ethnographies – par des interprètes (p. ex. Chakravorty, 2004, 2009; Cooper, 2013; Coorlawala, 2010; Narayanan, 1994; Raina, 2019; Ram, 2000, 2011). Les plus récentes auto-ethnographies produites en lien avec le

*rasa* représentent des exemples remarquables de sensation participante. En alimentant la théorie du *rasa* de leur propre pratique en tant qu'interprètes, ces chercheuses-danseuses ont permis au monde académique d'explorer les diverses réalités du *rasa* dans la pratique et d'allier ces deux mondes.

S'il existe déjà des récits et analyses d'expertes en danse et en *rasa*, quelle place possédons-nous, à titre de chercheuse sans expérience en danse, dans cette recherche? Comment pourrions-nous justifier l'étude d'un concept aussi éloigné de nos repères sensoriels, émotionnels, culturels et esthétiques? En réalité, nous affirmons qu'en complétant l'étude théorique et pratique du *rasa* par une approche anthropologique à l'esthétique indienne fondée sur la sensation participante, un tout autre monde de possibilités s'ouvre à la chercheuse et lui permet de tirer profit de sa position d'intermédiaire. Le *rasa* s'adresse à la fois à l'auditoire et à l'interprète; une perspective qui peut nous permettre, grâce à notre rôle de spectatrice et par le biais de la sensation participante, de compléter les données recueillies auprès d'artistes en danse. C'est sur ce point précis que l'expérience incorporée de l'ethnographe prend tout son sens. Dans ce contexte, la sensation participante est tout adaptée à notre rôle de spectatrice, qui lui-même est enrichi par la recherche de l'anthropologue sur le concept du *rasa*. En effet, dans le monde des arts indiens, le spectateur idéal se dit « *rasika* », celui qui « goûte » au *rasa* (Pollock, 2016). Le *rasika* représente le critique (gustatif) par excellence, celui qui connaît les règles explicites et implicites du *rasa*, ses « ingrédients », qui sait les reconnaître et surtout, qui sait déterminer comment ces composantes parviennent ou non à construire l'expérience et la saveur du *rasa*. Bien que nous ne puissions comme anthropologue prétendre être *rasika*, nous sommes en mesure d'affirmer que les connaissances théoriques et pratiques du *rasa* acquises au cours de notre recherche nous distinguent des autres membres de l'auditoire, du moins dans la diaspora. Ces connaissances contribuent certainement à notre expérience et à notre compréhension du *rasa* lors de la recherche sur le terrain.

Plus encore, la sensation participante nous permet, en tant que chercheuse et spectatrice, d'intégrer notre expérience incorporée du *rasa* dans notre recherche grâce à une « participation dense » (*thick participation*, fondé sur le concept de « thick description » de Clifford Geertz; Samudra, 2008) parvenant à traduire notre expérience somatique sur le terrain et le savoir anthropologique qui en découle. Ces expériences n'ont pas à rester dans un carnet de notes; elles deviennent l'essence même du matériel à analyser dans la recherche, aux côtés des expériences du *rasa* vécues par les interprètes et des études théoriques en esthétique indienne. Grâce à la sensation participante, l'ethnographe peut prendre en compte l'apport des sensations et émotions éprouvées lors de représentations de danse – que ce soit à titre de membre de l'assistance ou dans son rôle d'anthropologue – et les intégrer à sa recherche, créant ainsi un pont entre savoir tacite et théorie abstraite.

De surcroît, ce nouveau paradigme nous permet de jeter un regard (littéralement) plus sensible sur la nature du *rasa*. Après une lecture du *Natyashastra*, force est de constater que le *rasa* constitue en fait une expérience très codifiée où les émotions sont partagées, contrôlées, délimitées clairement par des règles strictes. Dans ce contexte, tous les goûts ne sont pas dans la nature, car ils font partie d'une convention contribuant à les uniformiser et à les conformer à une morale indienne intrinsèque (Pollock, 2016). Pourtant, grâce à l'anthropologie sensorielle, il devient manifeste que le *rasa* représente avant toute chose une expérience de goût, de saveur, de dégustation, même si ce n'est qu'au sens figuré. Le foisonnement des analogies gustatives dans la théorie du *rasa*, à commencer par le *Natyashastra*, constitue un élément clé dans l'étude de ce phénomène et souligne l'importance du savoir incarné dans l'expérience du *rasa*. En utilisant des métaphores d'ordre gustatif, les théoriciens et philosophes ont voulu trouver une correspondance commune chez le public, un savoir que tous connaissent personnellement (sans nécessairement pouvoir y mettre des mots).

### **Conclusion**

Pendant des siècles, la théorie du *rasa* a nié l'expérience du plaisir esthétique chez l'artiste et a fait du *rasika*, l'expert en *rasa*, l'unique personne ciblée par ce processus. Néanmoins, les interprètes modernes affirment ressentir le *rasa* lors de performances. C'est grâce à un travail de recherche sur le terrain fondé sur la méthodologie de la sensation participante que nous avons été en mesure d'affirmer qu'une analyse holistique anthropologique du concept de *rasa* nécessite assurément l'intégration d'un savoir incarné à une étude théorique. L'anthropologue doit donc savoir s'immiscer entre ces deux perspectives afin de réincarner la théorie et théoriser la pratique, approche rendue possible grâce à la sensation participante.

L'anthropologie sensorielle et la sensation participante réussissent à apporter un regard nouveau sur la notion d'esthétique en recherche qualitative, comme l'a démontré notre étude du *rasa* au sein des arts indiens. En effet, la perspective singulière proposée par l'anthropologie sensorielle permet de mieux cerner les réalités à la fois physiques et symboliques du *rasa*, tandis que la sensation participante autorise l'ethnographe, en tant que membre de l'auditoire, à prêter ses sens aux formes de savoir *rasik* afin d'alimenter sa recherche. Néanmoins, la sensation participante – bien qu'elle soit née du courant sensoriel en anthropologie – peut se prêter à une vaste gamme de disciplines et recherches interdisciplinaires, en particulier celles qui allient sciences humaines ou sociales aux arts. En promouvant la nature incarnée du sujet d'étude, de la recherche et du travail de terrain, la sensation participante permet effectivement au chercheur d'aborder son sujet d'étude de manière plus holistique, en prêtant attention aux dimensions souvent tacites des données recueillies ainsi qu'à sa propre performance sur le terrain dans ses interactions avec son entourage (voir Nuttall, 2018).

De surcroît, la sensation participante contribue à enrichir la recherche qualitative à plus grande échelle, car elle représente une méthodologie particulièrement flexible parvenant à créer des ponts non seulement entre disciplines et thèmes d'étude, mais surtout entre la chercheuse ou le chercheur et son sujet de recherche en réconciliant le concret et l'abstrait. La sensation participante permet de prendre en compte le savoir acquis par le corps (*bodily ways of knowing*) de la chercheuse et d'ajouter cette source de savoir à son bagage théorique et méthodologique. C'est par la valorisation de l'expérience incarnée et des interactions de la chercheuse sur le terrain, démontrant par le fait même toute l'importance du processus de recherche dans les résultats de l'analyse, que cette méthode représente un outil significatif en recherche qualitative.

## Notes

<sup>1</sup> « *to read between the lines of an ethnography for information on a culture's sensory profile* » (Howes & Classen, 1991, p. 257).

<sup>2</sup> « *The senses are treated as both objects of study and means of inquiry* » (Howes, 2019, p. 18).

<sup>3</sup> « *participant sensation has taken the place of participant observation as the ethnographic method of choice. "Sensing culture" is the new "writing culture" [...]* » (Howes, 2012).

<sup>4</sup> Pour une revue complète de l'histoire intellectuelle du *rasa*, voir Pollock (2016).

<sup>5</sup> D'après la traduction de Lyne Bansat-Boudon (1992, p. 109).

<sup>6</sup> Cette nouvelle nature « personnelle » du *rasa* a effectivement été relevée dans chacune des entrevues menées par l'auteure auprès de sept danseuses et danseurs professionnels de *bharatanatyam* et d'*odissi*, au Québec et en Ontario. La littérature actuelle reflète cette affirmation à plusieurs niveaux, notamment dans les écrits de Chakravorty (2004, 2009).

## Références

- Abu-Lughod, L. (1992). *Writing women's worlds : Bedouin stories*. Berkeley, CA : University of California Press.
- Ankersmit, F. R. (2005). *Sublime historical experience*. Stanford, CA : Stanford University Press.
- Bansat-Boudon, L. (1992). Le cœur-miroir. Remarques sur la théorie indienne de l'expérience esthétique et ses rapports avec le théâtre. *Les Cahiers de Philosophie*, 14, 133-154.
- Bharatamuni. (1951). *The Nāṭyaśāstra : A treatise on hindu dramaturgy and histrionics ascribed to Bharata Muni* (trad. M. Ghosh). Calcutta : The Royal Asiatic Society of Bengal.

- Boswell, R. (2017). Sensuous stories in the Indian Ocean Islands. *The Senses and Society*, 12(2), 193-208.
- Brown, K. M. (1991). *Mama Lola : A vodou priestess in Brooklyn*. Berkeley, CA : University of California Press.
- Chakravorty, P. (2004). Dance, pleasure and indian women as multisensorial subjects. *Visual Anthropology*, 17(1), 1-17.
- Chakravorty, P. (2009). Moved to dance : Remix, *Rasa*, and a New India. *Visual Anthropology*, 22(2-3), 211-223.
- Clifford, J., & Marcus, G. E. (Éds). (2010). *Writing culture : The poetics and politics of ethnography*. Berkeley, CA : University of California Press.
- Cooper, S. (2013). The alchemy of *Rasa* in the performer-spectator interaction. *New Theatre Quarterly*, 29(4), 336-348.
- Coorlawala, U. A. (2010). It matters for whom you dance : Audience participation in *Rasa* theory. Dans P. Chakravorty, & N. Gupta (Éds), *Dance matters : Performing India* (pp. 117-139). New Delhi : Routledge.
- Eck, D. L. (1998). *Darśan : Seeing the divine image in India* (3<sup>e</sup> éd.). New York, NY : Columbia University Press.
- Edwards, E., Gosden, C., & Phillips, R. B. (Éds). (2006). *Sensible objects: colonialism, museums and material culture*. Oxford : Berg.
- Geurts, K. L. (2002). On rocks, walks, and talks in West Africa : Cultural categories and an anthropology of the senses. *Ethos*, 30(3), 178-198.
- Hahn, T. (2007). *Sensational knowledge : Embodying culture through japanese dance*. Middletown, CT : Wesleyan University Press.
- Hahn, T., & Jordan, J. S. (2017). Sensible objects : Intercorporeality and enactive knowing through things. Dans C. Meyer, J. Streeck, & J. S. Jordan (Éds), *Intercorporeality : Emerging socialities in interaction*. New York, NY : Oxford University Press.
- Harris, A. (2016). Listening-touch : Affect and the crafting of medical bodies through percussion. *Body & Society*, 22(1), 31-61.
- Hirschkind, C. (2006). *The ethical soundscape : Cassette sermons and islamic counterpublics*. New York, NY : Columbia University Press.
- Howes, D. (2003). *Sensual relations : Engaging the senses in culture and social theory*. Ann Arbor, MI : University of Michigan.
- Howes, D. (2012). Sensing the unseen : Response. *Sensate*, 2(1). <https://sensatejournal.com/david-howes-sensing-the-unseen-response/>

- Howes, D. (2015). The extended sensorium : Introduction to the sensory and social thought of François Laplantine. Dans J. Furniss (Éd.), *The life of the senses : Introduction to a modal anthropology* (pp. vii-xiv). Londres : Bloomsbury.
- Howes, D. (2019). Multisensory anthropology. *Annual Review of Anthropology*, 48(1), 17-28. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-102218-011324>
- Howes, D., & Classen, C. (1991). Conclusion : Sounding sensory profiles. Dans D. Howes (Éd.), *The varieties of sensory experience : A sourcebook in the anthropology of the senses* (pp. 257-288). Toronto : University of Toronto Press.
- Howes, D., & Classen, C. (2014). *Ways of sensing : Understanding the senses in society*. Londres : Routledge.
- Howes, D., & Salter, C. (2015). Mediations of sensation : Designing performative sensory environments. *Media-N*, 11(3).  
<http://median.newmediacaucus.org/research-creation-explorations/mediations-of-sensation-designing-performative-sensory-environments/>
- Ingold, T. (2011). *Perception of the environment : Essays on livelihood, dwelling and skills* (2<sup>e</sup> éd.). Londres : Routledge.
- Ingold, T., & Howes, D. (2011). Worlds of sense and sensing the world : A response to Sarah Pink and David Howes. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, 19(3), 313-331.
- Laplantine, F. (2005). *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*. Paris : Téraèdre.
- Masson, J. M., & Patwardhan, M. V. (Éds). (1969). *Śantarasa and Abhinavagupta's philosophy of aesthetics*. Poona : Bhandarkar Oriental Research Institute.
- Masson, J. M., & Patwardhan, M. V. (Éds). (1970). *Aesthetic rapture : The Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra* (Vol. 1-2). Poona : Deccan College.
- Narayanan, K. (1994). *Aspects of Abhinaya*. Madras : Alliance Company.
- Nuttall, D. (2018). Learning to embody the radically empirical : Performance, ethnography, sensorial knowledge and the art of tabla. *Anthropologica*, 60(2), 427-438.
- Okely, J. (2007). Fieldwork embodied. *The Sociological Review*, 55(s1), 65-79.
- Pink, S. (2009). *Doing sensory ethnography*. Los Angeles, CA : Sage.  
<http://dx.doi.org/10.4135/9781446249383>
- Pink, S., & Howes, D. (2010). The future of sensory anthropology/the anthropology of the senses. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale*, 18(3), 331-340.

- Pollock, S. (Éd.). (2016). *A Rasa reader : Classical indian aesthetics*. New York, NY : Columbia University Press.
- Raghavan, V. (1975). *The number of Rasa-s* (3<sup>e</sup> éd). Madras : The Adyar Library and Research Centre.
- Raina, A. (2019). *Rasa revisited as the kathakali actor's taste of aesthetic pleasure*. *Theatre, Dance and Performance Training*, 10(1), 113-126. <https://doi.org/10.1080/19443927.2018.1559877>
- Ram, K. (2000). Dancing the Past into Life: The *Rasa*, *Nṛtta* and *Raga* of Immigrant Existence. *Australian Journal of Anthropology*, 11(3), 261-273.
- Ram, K. (2011). Being 'Rasikas' : The affective pleasures of music and dance spectatorship and nationhood in indian middle-class modernity. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 17, S159-S175. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2011.01694.x>
- Rosaldo, R. (2007). Grief and a headhunter's rage : On the cultural force of emotions. Dans H. Wulff (Éd.), *The emotions : A cultural reader* (pp. 219-228). Oxford : Berg.
- Salzman, P. C. (2002). On reflexivity. *American Anthropologist*, 104(3), 805-811.
- Samudra, J. K. (2008). Memory in our body : Thick participation and the translation of kinesthetic experience. *American Ethnologist*, 35(4), 665-681. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1425.2008.00104.x>
- Schechner, R. (2001). Rasaesthetics. *TDR : The Drama Review*, 45(3), 27-50.
- Skeates, R., & Day, J. (Éds). (2020). *The Routledge handbook of sensory archaeology*. London : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315560175>
- Stoller, P. (1989). *The taste of ethnographic things : The senses in anthropology*. Philadelphia, PA : University of Pennsylvania Press.
- Stoller, P. (1997). *Sensuous scholarship*. Philadelphia, PA : University of Pennsylvania Press.
- Sutton, D. (2010). Food and the senses. *Annual Review of Anthropology*, 39, 209-223.
- Weidman, A. (2012). The ethnographer as apprentice : Embodying sociomusical knowledge in South India. *Anthropology and Humanism*, 37(2), 214-235.
- Zarrilli, P. B. (2000). *Kathakali dance-drama : Where gods and demons come to play*. Londres : Routledge.

Pour citer cet article :

Blanchard, M.-J. (2020). La sensation participante en méthodologie : le cas du *rasa* en anthropologie. *Recherches qualitatives, Hors-série « Les Actes »*, (25), 18-32.

*Marie-Josée Blanchard, détentrice d'une maîtrise en sciences des religions de l'Université d'Ottawa, est actuellement candidate au doctorat en études interdisciplinaires et sciences humaines (PhD in Humanities) à l'Université Concordia de Montréal. Ses champs d'intérêt comprennent la dévotion hindoue (bhakti), les arts de la scène indiens, l'esthétique indienne et les études sensorielles (sensory studies).*

Pour joindre l'auteure :

marie-josee.blanchard@concordia.ca