

# SUR LES TRACES DE RĀJAŚEKHARA

Entre Rājaśekhara (IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles) et Nayaçandra Sūri (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles), auteur du *saṭṭaka* subséquent, presque cinq siècles se sont écoulés. Nous ne connaissons aucune autre pièce de ce genre dramatique durant cette époque, ni non plus aucune référence. En revanche, la *Karpūramañjarī* a provoqué des discussions, et cette période a été marquée par une théorisation zélée. Les théoriciens ont ainsi tenté de préciser divers éléments du *saṭṭaka* qui n'ont cependant pas été définis : quelles peuvent donc être ses langues (*bhāṣā*) ? Quels sont ses chaînons dramatiques (*saṃdhi*) ? Ses styles dramatiques (*vṛtti*) ? Ses sentiments (*rasa*) ? Le personnage du héros et le type d'héroïne à appliquer dans le *saṭṭaka* et la *nāṭikā* ont également fait l'objet de spéculations. Apparenter le *saṭṭaka* aux genres majeurs ou mineurs a aussi été un sujet ayant suscité les débats<sup>777</sup>.

## 3.1 Une période de spéculations

Il est évident que **Dhanika** (X<sup>e</sup> siècle), le commentateur du *Daśarūpaka* de **Dhanaṃjaya** (X<sup>e</sup> siècle), a connu le *saṭṭaka* car qu'il cite en exemple une stance de la *Karpūramañjarī*<sup>778</sup>. Pourtant, l'auteur et le commentateur demeurent muets sur l'existence de ce genre dramatique. Néanmoins, Dhanamjaya note, au sujet de la *nāṭikā*, qu'elle est habituellement composée de quatre actes, mais que leur nombre peut varier (un, deux ou trois actes), et que ce genre dramatique possède une multitude de variétés<sup>779</sup>. Nous avons de fortes raisons de croire que cette remarque concerne, entre autres, le *saṭṭaka*.

**Vādijaṅghāla** (X<sup>e</sup> siècle), en commentant la distribution des langues selon le genre littéraire dans le *Kāvyaḍarśa* de Daṇḍin [KvĀd I.37], dit que la langue de *saṭṭika* [*sic*] est l'*apabhraṃśa*<sup>780</sup>.

**Abhinavagupta** (X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles), comme nous l'avons évoqué, mentionne le *saṭṭaka* à côté de la *nāṭikā*, du *troṭaka* et de la *prakaraṇikā*, sous le nom de Kohala<sup>781</sup>, laissant une remarque sur le choix de la langue prakrite de Rājaśekhara dans son commentaire sur le *lāsyāṅga saindhavaka*<sup>782</sup>, mais il ne fournit aucune définition précise de ce genre<sup>783</sup>.

**Bhoja** (XI<sup>e</sup> siècle), est le premier théoricien postérieur à Rājaśekhara à donner, dans son *Śṛṅgāraprakāśa*, la définition du *saṭṭaka* et à parler de sa langue. Selon lui, le *saṭṭaka* est composé sur le modèle de la *nāṭikā*, mais, étant écrit dans une seule langue (*eka-bhāṣā*) et non en prakrit et en sanskrit (*a-prākṛta-saṃskṛta*), et il est dépourvu des scènes d'entrée et de support<sup>784</sup>. Selon Raghavan, et nous partageons son avis, Bhoja n'a pas défini la langue du *saṭṭaka*, elle pourrait être l'une des langues littéraires, comme il a été indiqué par Rājaśekhara dans la stance [KM I.07]. Apparemment, la différence entre le *saṭṭaka* et la *nāṭikā*, pour Bhoja,

<sup>777</sup> Que nous allons analyser séparément, cf. *infra*, 6.3 Le *saṭṭaka* à faire danser ou à représenter ? ; 6.4 Genre majeur ou genre mineur ?

<sup>778</sup> [DR III.16], Haas 1962 : 85 ; [DR III.15], Venkatacharya, T. 1969 : 142.

<sup>779</sup> *strī-prāya-catur-aṅkādi-bhedakam yadi ceṣyate, eka dvi-try-aṅka-pātrādi-bhedenānantarūpatā*. [DR III.48], Haas 1962 : 96 ; [DR III. 44], Venkatacharya, T. 1969 : 157.

<sup>780</sup> Raghavan, V. 1963 :541. Addition résultant du discours de soutenance de Mme Fodor.

<sup>781</sup> 2 Le renouveau d'un genre dramatique.

<sup>782</sup> 2.2.2.1.2 Le concept de Rājaśekhara.

<sup>783</sup> Addition résultant des remarques de Mme Ratié lors de la soutenance.

<sup>784</sup> *viṣkambhaka-praveśaka-rahito yas tv eka-bhāṣayā bhavati* [ŚP 272/b], *a-prākṛta-saṃskṛtayā sa saṭṭako nāṭikā-pratimah* [ŚP 273/a], [ŚP], Dwivedi, R. 2007 : 668.

est que le premier genre est une pièce de théâtre monolingue (*eka-bhāṣā*), alors que le second est multilingue (*bahu-bhāṣā*)<sup>785</sup>.

**Hemacandra** (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles), dans son *Kāvyaṅuśāsana*, copie littéralement la définition de Bhoja, mais ajoute que, comme dans la *nāṭikā*, dans le *saṭṭaka*, les événements convergent aussi vers un dénouement heureux (*phala*), dont le plaisir (*rati*), les caractéristiques du corpus (*śarīra*, i.e. « histoire » *itivṛtta/vastu*), les chaînons dramatiques (*saṃdhi*), leurs subdivisions (*saṃdhyāṅga*), etc., ont été minutieusement expliqués par Bharata<sup>786</sup>.

**Rāmacandra** et **Guṇacandra** (XII<sup>e</sup> siècle), dans leur *Nāṭyadarpaṇa*, reprennent mot pour mot la définition de Bhoja<sup>787</sup>.

**Śāradātanaya** (XII<sup>e</sup> siècle), dans le *Bhāvaprakāśana*, nous fournit la définition suivante dans le huitième chapitre : « Le *saṭṭaka* n'a ni scène d'entrée (*praveśaka*) ni scène de support (*viṣkambhaka*), à la place des actes (*aṅka*), il comporte quatre "leviers de rideau" (*yavanikāntara*) et [sa langage] est le prakrit par excellence (*prakṛṣṭa-prākṛta*) »<sup>788</sup>, référant à la définition de la *māhārāṣṭrī* de Daṇḍin<sup>789</sup>. Dans le neuvième chapitre, après une remarque sur les vingt variétés des divers genres relatifs à la danse expressive (*nṛtya-bheda*), il aborde à nouveau ce genre dramatique : « Le *saṭṭaka* est une variété de la *nāṭikā* comportant diverses danses dramatiques (*nṛtya*). Les styles dramatiques gracieux (*kaiśikī*) et verbal (*bhāratī*) lui sont associés, le sentiment furieux et les autres (*raudra-rasādi*), ainsi que tous les chaînons dramatiques (*saṃdhi*) sont absents. Il est écrit en langues des Mahārāṣṭra et des Śūrasena. Les quatre actes (*aṅka*) sont remplacés par les "leviers de rideau" (*yavanikāntara*). Les états de faiblesse, tels que le déclin (*sādana*), le tremblement (*skhalana*) et l'agitation (*bhrānti*), sont omis. Selon certains, le roi ne devrait pas parler en prakrit ; d'autres disent qu'il devrait s'exprimer en *māgadhī* ou en *śaurasenī*. Le *saṭṭaka* est une variété particulière (*viśeṣa*) du genre théâtral (*rūpaka*), écrit sur le modèle de la *nāṭikā*. Des théoriciens pensent que cette particularité consiste en sa langue prakrite, comme par exemple la *Karpūramañjarī* de Rājaśekhara<sup>790</sup> ».

D'après **Amṛtānandayogin** (XIII<sup>e</sup> siècle), dans son *Alaṃkārasaṅgraha*, bien que ce genre soit écrit en langues prakrites et qu'il omette la scène d'entrée, le *saṭṭaka*, orné des sentiments amoureux et merveilleux, ressemble à la *nāṭikā*<sup>791</sup>. Selon lui, le héros et l'héroïne

<sup>785</sup> Raghavan, V. 1963 :541. Cf. 2.2.1 La singularité de l'expression fait la poésie. Addition résultant des remarques de Mme Ratié lors de la soutenance.

<sup>786</sup> *viṣkambhaka-praveśaka-rahito yas tv eka-bhāṣayā bhavati, a-prākṛta-saṃskṛtayā sa saṭṭako nāṭikā-pratimaḥ. saṭṭake ca nāṭikāyām iva rati-phalaṃ vṛttaṃ vyutpādyate. evaṃ nāṭakādīnām svarūpaṃ tat-phalaṃ ca darśitam. tac charīra-bhūta-saṃdhi-saṃdhy-āṅgādi-lakṣaṇa-vistaras tu Bharatāder avaseyaḥ.* [KvĀś-Hc], Paraba et Śivadatta 1901 : 325, 327.

<sup>787</sup> *viṣkambhaka-praveśaka-rahito yas tv eka-bhāṣayā bhavati, a-prākṛta-saṃskṛtayā sa saṭṭako nāṭikā-pratimaḥ.* [ND I], Gandhi et Shrigondekar 1959 : 25-26 ; [CL], Upadhye, A. N., 1967 : 99.

<sup>788</sup> *saiva praveśakenāpi viṣkambhena vinā kṛtā. aṅka-sthānīya-vinyasta-catur-yavanikāntarā. prakṛṣṭa-prākṛta-mayī saṭṭakam nāmato bhavet.* [BhP VIII], Yatiraja et Ramaswami 1930 : 244.

<sup>789</sup> Cf. 2.2.1.4.1 Langues du théâtre ou langues de la poésie ? Correction résultant des remarques de M. Radhakrishnan lors de la soutenance.

<sup>790</sup> [...] *te nṛtya-bhedāḥ prāyena saṃkhyayā viṃśatir matā. [...] saṭṭakam nāṭikā-bhedo nṛtya-bhedātmakam bhavet. kaiśikī-bhāratī-yukta-hīna-raudra-rasādikam, sarva-saṃdhi-vihīnam ca nāṭikā-pratirūpakam. Śūrasena-Mahārāṣṭra-vācya-bhāṣādika-liptam. aṅka-sthānīya-viccheda-catur-yavanikāntaram, chādana-skhalana-bhrānti-nihavāder asaṃbhavāt. na vadet prakṛtīm bhāṣām rājeti katicij jaguḥ, māgadhā śaurasenya vā vaded rājeti kecana. nāṭikā-pratirūpaṃ yad viśeṣo rūpakasya tat saṭṭakam tena tasyāhur bhāṣām tāṃ prakṛtīm pare, Rājaśekhara-kṛtam tad yathā Karpūramañjarī.* [BhP IX], Yatiraja et Ramaswami 1930 : 255, 269 ; [CL], Upadhye, A. N., 1967 : 99-100.

<sup>791</sup> *atha saṭṭakam : saṭṭakam nāṭikāvat syāt kiṃ tv etat prakṛtaiḥ kṛtam, praveśaka-vihīnam ca śṛṅgārādbhūta-bhūṣitam.* [AkSgr IX.126], Bālakṛṣṇamūrti, P. 1950 : 123.

sont empruntés au *prakaraṇa*. Cependant, la particularité de la *nāṭikā*, du *saṭṭaka* et d'autres genres similaires, réside dans le type d'héroïne qu'ils utilisent<sup>792</sup>.

**Sāgaranandin** (XIII<sup>e</sup> siècle), dans le *Nāṭakalakṣaṇaratnakośa*, décrit ainsi ce genre dramatique : « Le *saṭṭaka* suit le modèle de la *nāṭikā*. Ses styles dramatiques (*vr̥tti*) principaux sont les styles gracieux (*kaiśikī*) et verbal (*bhāratī*). Il omet les sentiments furieux (*raudra*), héroïque (*vīra*), terrible (*bhayānaka*) et odieux (*bībhatsa*), ainsi que le chaînon dramatique (*saṃdhi*) appelé "délibération" (*avamarsā*<sup>793</sup>). Comme dans le cas de la *Karpūramañjarī*, les actes sont divisés par les "leviers de rideau" (*yamanikā*, *sic*). Sa langue peut être la *śaurasenī*, la *prācyā* et la *māhārāṣṭrī*. Le roi s'exprime aussi en prakrit, comme une femme. Même si Bādarāyaṇa et les autres disent qu'il doit communiquer en sanskrit, afin d'obtenir l'objet [principal] (*kārya*), il doit employer le prakrit, car cet objet est la pièce elle-même. Le *saṭṭaka* est un genre comportant de nombreux personnages féminins, raison de plus pour laquelle la langue prakrite est imposée au roi.<sup>794</sup> ».

**Vāgbhaṭa II** (XIV<sup>e</sup> siècle), dans son *Kāvyaṇuśāsana*, cite littéralement la définition de Bhoja<sup>795</sup>.

Enfin, le genre s'est consolidé avec la description de **Viśvanātha** (XIV<sup>e</sup> siècle), figurant dans son *Sāhityadarpaṇa* :

« The *Saṭṭaka* has all its recitations, or speeches, in Prakrit, and it is without the *Praveśaka* and *Viṣkambhaka*. The Marvellous Flavour prevails in it. Its acts are named *Javanikā*. It is like the *Nāṭikā* in other particulars. The *Karpūramañjarī* is an example.<sup>796</sup> »

Viśvanātha partage l'avis d'Amṛtānandayogin et accorde une grande importance au rôle de l'héroïne dans le *saṭṭaka* et la *nāṭikā*<sup>797</sup>.

Il est clair que le protagoniste doit être un roi (*nṛpati*), car cela est prescrit dans la définition de la *nāṭikā* de Bharata et des théoriciens tardifs. Toutefois, **Abhinavagupta**<sup>798</sup>, **Hemacandra**<sup>799</sup>, et **Bhaṭṭanṛsiṃha**<sup>800</sup>, mentionnent diverses théories concernant le personnage

<sup>792</sup> *nāyikā-nāyakākhyāt saṃjñā prakaraṇādiṣu, nāṭikā-saṭṭakādīnām nāyikābhir viśeṣanam*. [AkSgr IX.31], Bālakṣṇamūrti, P. 1950 : 109.

<sup>793</sup> Appelé *vimarśa* par d'autres théoriciens.

<sup>794</sup> *atha saṭṭakam : tac ca nāṭikā-pratirūpakam. kaiśikī-bhāratī-pradhānam. raudra-vīra-bhayānaka-bībhatsam avamarśa-saṃdhi-śūnyam. yathā Karpūramañjarī. antar yamanikāntam [sic]. yathānke yamanika[sic]-yāvachhedā bhavanti tathātrāpi. śaurasenī-prācyā-māhārāṣṭrī-yuktam. strīvad rājāpi pi prākṛta-pāṭhaḥ. yady api Bādarāyaṇa-prabhṛtibhir uktam rājñāḥ saṃskṛta-pāṭhaḥ, kāryāt prākṛta-pāṭhaḥ, tatra rūpakam evedam kāryam iti rājñāpi prākṛta-pāṭhaḥ kartavyaḥ. [...] saṭṭake strī-pradhānavād rūpakasyānurodhataḥ, nṛpaḥ strīvat pāṭhādeśa-pāṭhasya niyato vidhiḥ*. [NLRK], Shastri, B. S. 1972 : 206, 304 ; Dillon, Fowler et al. 1960 : 43, 59 ; [CL], Upadhye, A. N., 1967 : 100.

<sup>795</sup> *saṭṭako 'pi kaiśicid uktaḥ, tad yathā : viṣkambhaka-praveśaka-rahito yas tv eka-bhāṣayā bhavati, a-prākṛta-saṃskṛtayā sa saṭṭako nāṭikā-pratimaḥ*. [KvĀś-Vbh], Paraba et Śivadatta 1915 : 18.

<sup>796</sup> *atha saṭṭakam : saṭṭakam prākṛtāśeṣa-pāṭhyam syād apraveśakam, na ca viṣkambhako 'py atra pracurās cādbhuto rasaḥ. aṅkā javanikākhyāḥ syuḥ syād anyan nāṭikāsamam, yathā Karpūramañjarī*. [SD VI.276] ; Mitra 1956 : 259 ; [CL], Upadhye, A. N., 1967 : 101.

<sup>797</sup> *nāṭikā-saṭṭakādīnām nāyikābhir viśeṣanam, yathā Ratnāvalī-Karpūramañjaryādih*. [SD VI.163] ; Mitra 1956 : 225. Le commentateur renvoie au nom de l'héroïne emblématique de ces genres.

<sup>798</sup> *prakaraṇa-nāṭaka-bhedād utpādyam vastu nāyakam nṛpatim* [NŚ XVIII.58], Ramakrishna, M. K. 1934 : 467 ; *Ghaṇṭakādayas tv āhu, nāyako nṛpatir ity etāvan mātram nāṭakādāv upajīvitāḥ, na tu prakhyātatvam api tad bheda-dvayād anye 'śṭāv iti ṣoḍaśa-bhedā iti. nāyako nṛpatir iti ye prathamam paṭhanti tair yatreyā adhyāhṛtvaikavākyatāyām tu devrait être u long bhayasya kāryam. anye prathamam āryārđham prthag eva ca vākyam yojayanti prakaraṇa-bhedāt prakaraṇa-lakṣaṇāṃśāt utpādyam nāṭaka-lakṣaṇāṃśac ca nṛpatir nāyakaḥ sthite yatreyā abhiprāye nāṭikaivam bhūtetī*. [NŚ XVIII], Ramakrishna, M. K. 1934 : 468.

<sup>799</sup> *saṭṭakaś ca kaiśicid yathā : prakhyāta-vastu-viśayam prakhyātodāttara-nāyakam, rāja-rsi-vaṃśa-caritam tathaiva divyāśrayopetam*. [KvĀś-Hc VIII], Paraba et Śivadatta 1901 : 317.

<sup>800</sup> *nāyakasya prakhyātatva-vaśāt iti vaktum śakyate, iti vr̥ttasya tu aprakhyātatva-vaśād aprakhyāta ity api vaktum śakyate ity arthaḥ*. [DR III. 42], Venkatacharya, T. 1969 : 156.

du roi. Puisque la *nāṭikā* est un genre hybride, mélange du *nāṭaka* et du *prakaraṇa*, certains tirent le personnage du roi du *nāṭaka*, d'autres du *prakaraṇa*. Dans le premier genre, Bharata prescrit un héros célèbre (*prakhyāta*) et une histoire bien connue. Dans le second, le héros et l'histoire sont tous deux fictifs (*kavir ātmaśaktyā autpattika*). C'est aussi le cas du *saṭṭaka*.

### 3.2 Nayacandra Sūri : la proie des spéculations

Le *saṭṭaka* subséquent est la *Rambhāmañjarī* de Nayacandra Sūri. C'est le seul spécimen de ce genre dramatique qui contient uniquement trois actes et qui est écrit en plusieurs langues. Cette œuvre « atypique » a été reçue avec beaucoup d'incompréhension. Upadhye s'est ainsi exprimé à ce sujet :

« Nayacandra employs both Sanskrit and Prākṛit in this play, and the use of them by different characters is interesting. The *naṭa*, the queens Vasantasenā and Rambhā, *Pratihārī*, *Viḍūsaka* and *Ceṭī* speak Prākṛit. [...] The *Sūtradhāra*, king Nārāyaṇadāsa and Maṅgala-pāṭha have their speeches in Sanskrit, but their verses are in Sanskrit as well as in Prākṛit. [...] The *Nāndī* verses are in both the languages. [...] The *Daśarūpaka* [...] admits a varying number of acts in a *Nāṭikā*, which has been a model for later *Saṭṭaka*. [...] The *Bhāvaprakāśana* and *Nāṭakalakṣaṇaratnakośa* record an opinion that Sanskrit was allowed for the king in a *Saṭṭaka*; but this play allows not only the king but also some other characters to speak in Sanskrit<sup>801</sup>. It is really noteworthy convention that Nayacandra is making even his Sanskrit-speaking characters utter some of their verses in Prākṛit. When [...] a Prākṛit-speaking character, the *Ceṭī*, utters a Sanskrit verse, the apologetic *saṃskṛtam āśritya* is there. Nayacandra makes the bards sing the glory of Jaitracandra in three languages, Sanskrit, Prākṛit and *Marāṭhī*<sup>802</sup>. »

Naikar, dans son étude sur les *saṭṭaka* explique en ces termes :

« In addition to Sanskrit and Prakrit, Nayacandra uses *Marāṭhī* also in his *Saṭṭaka*. The uses of these languages is not guided by any definite principle behind it, nor is there any regularity in the allotment of the language to different characters. It appears that Nayacandra regarded the *Saṭṭaka* as the type of drama wherein a poet was expected to parade his knowledge of different languages. He seems to have attached great importance, to the objective 'savva-bhāsā-cadura' (skilled in all languages) given to Rājaśekhara in the prologue to his *Karpūramañjarī*<sup>803</sup>. »

Nous sommes partiellement d'accord avec ce dernier. Écrire un *saṭṭaka* après Rājaśekhara, un auteur libre dans son choix de langue et d'expressions poétiques, peut être une « parade ». Toutefois, selon les indications figurant dans la *Kāvyaṃmāmsā* et d'autres œuvres, un poète doit connaître les règles grammaticales, poétiques et dramatiques, ainsi que les conventions et les ouvrages des autres grands auteurs. C'est uniquement après cet apprentissage qu'il peut introduire des nouveautés, à condition que celles-ci soient fondées. Comme Rājaśekhara a justifié son choix pour la langue prakrite dans la *Karpūramañjarī* par sa douceur phonémique, le plurilinguisme de Nayacandra Sūri est certainement basé sur certaines conceptions.

Il n'existe aucune information dans son œuvre sur un patron ou une personne qui aurait commandité cette pièce. La compagnie théâtrale souhaite mettre en scène une certaine œuvre pour le divertissement du cœur des gens de bien<sup>804</sup>. Il s'agit d'une pièce de théâtre composée de

<sup>801</sup> Dans le cas de la *Karpūramañjarī*, nous trouvons un seul personnage masculin de rang supérieur, le roi, car la langue du bouffon est le prakrit (*māgadhi* ou *prācyā*), et Bhairavānanda, l'ascète de la secte *Kaula*, selon les règles du *Nāṭyaśāstra* adoptées dans la *Kāvyaṃmāmsā* de Rājaśekhara, devrait s'exprimer en un dialecte prakrit (*paśācī*). [NS 34.], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 326-327.

<sup>802</sup> [CL], Upadhye, A. N., 1967 : 42.

<sup>803</sup> Naikar 1998 : 144-145.

<sup>804</sup> *saj-jana-janānām mano-vinodāya kam api prabandham abhinetuṃ pratijānīmahe [...] jagaj-jana-maṇo-viṇoyagassa tārisassa pabāmdhassa* [RM I.08/3].

la quintessence du sentiment amoureux<sup>805</sup>. La référence la plus étonnante à ce genre figure dans une stance, lorsque l'acteur interroge le directeur au sujet de l'auteur :

*sūtradhāraḥ* : (*tad arthaṁ saṭṭakam āsṛitya*<sup>806</sup>)  
*chab-bhāsā-su-kavitta-jutti-kusalo jo, sārādā-*  
*devayā-*  
*dinna-ppoḍha-vara-ppasāya-vasao rāyāṇa jo*  
*raṁjago,*  
*jo puvvāṇa kaīṇa paṁtha-pahio, eyassa so kārago*  
*vikkhāo, Nayacaṁda-ṇāma-su-kaī, nīsesa-vijjā-*  
*ṇihī*<sup>807</sup>. [RM I.13]  
*annaṁ ca,*  
*Kappūramaṁjarī jaha puvvaṁ kavi-Rāyasehareṇa*  
*kayā,*  
*Nayacaṁda-kaī virayai eṇhiṁ*<sup>808</sup> *taha*  
*Rambhamājarim eyaṁ*<sup>809</sup>. [RM I.14]  
*Kappūramaṁjarī kaha Rambhāmaṁjarī[e] na adhi-*  
*yayarā*<sup>810</sup> ?  
*kappūrāu na rambhā, rambhāo jeṇa*  
*kappūro*<sup>811</sup>. [RM I.15]

Le directeur : (Adaptant le sens au *saṭṭaka* :)

Le [sujet,] fidèle et obéissant, du roi, par la grâce de ce dernier, a été élu pour épouser la déesse la plus éminente, étant le meilleur dans [la composition de] la belle poésie en six langues, qui connaît la voie des poètes précédents, auteur renommé, trésor d'une science totale : il s'agit de l'éminent poète Nayacandra. [RM I.13]

Et encore,

comme le poète Rājaśekhara a composé précédemment la *Karpūramaṁjarī*, le poète Nayacandra fera briller de même cette *Rambhāmaṁjarī*. [RM I.14]

Comment la *Rambhāmaṁjarī* ne pourrait-elle pas surpasser la *Karpūramaṁjarī* ? On n'obtient aucune banane du camphrier, en revanche on obtient du camphre grâce aux bananiers<sup>812</sup>. [RM I.15]

<sup>805</sup> *śṛṅgāra-rasa-sāra-nibaddhaṁ prabandham*. [RM I.09/1].

<sup>806</sup> Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

<sup>807</sup> *Śārdūlavikrīḍita*.

<sup>808</sup> corr. *enhiṁ*, éds., ms. *inhiṁ*.

<sup>809</sup> *Gīti*.

<sup>810</sup> Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

<sup>811</sup> *Āryā*.

<sup>812</sup> Selon le commentaire, seuls les *kavirāja* sont capables d'accomplir des miracles (*adbhuta*). Derrière cette phrase, on dénote plutôt une croyance qu'une réalité : le bananier et le camphrier sont deux arbres totalement opposés. Autrefois, on utilisait les racines, les branches et l'écorce du camphrier pour extraire le camphre par distillation. Selon un rapport daté du XVI<sup>e</sup> siècle en Inde, le camphre est arrivé dans les ports (*banādīr*) de la ville d'Aceh où les Moghols l'achetaient, le considérant comme « le meilleur des fruits ». « Les gens communs du

Dans cette description sur l'auteur [RM I.13], nous trouvons de nombreux éléments empruntés aux œuvres de Rājaśekhara : la promotion [KM I.09], épouser la déesse Sarasvatī<sup>813</sup> [KvM], le connaisseur des [six] langues littéraires [KM I.07], ses prédécesseurs, les grands poètes [BR I.16], sa réputation [BR. I.06]. À la lumière de la réaction de l'acteur, qui interroge le directeur sur l'indifférence de l'auteur – ironiquement intitulé « un si grand poète royal » (autre renvoi à Rājaśekhara) – de se présenter décevant<sup>814</sup>, et de la réponse du directeur décrivant ensuite Nayacandra Sūri en sanskrit, il nous semble évident qu'il s'agit d'une moquerie envers Rājaśekhara. Il est clair que Nayacandra Sūri n'accepte pas l'emploi exclusif du prakrit dans le *saṭṭaka*. La stance [RM I.13] (*tad artham saṭṭakam āśritya*<sup>815</sup>), semble être une imitation ironique de la stance [KM I.07] (*savva-bhāsā-cadureṇa bhaṇidam*) de la *Karpūramañjarī*. De même, la vantardise présentée dans ces trois stances paraît ridiculiser le courage de Rājaśekhara pour avoir osé entreprendre un *saṭṭaka* entièrement en prakrit. Lorsqu'on regarde le colophon du *Hammīramahākāvya* qui contient quatre stances identiques en sanskrit sur l'auteur<sup>816</sup>, la stance [RM I.13] est non seulement absente, mais aucune information similaire n'apparaît. Tout cela semble confirmer notre hypothèse : il s'agit d'une imitation de Rājaśekhara.

Même s'il voulait surpasser son prédécesseur dans la composition d'un *saṭṭaka* et que, dans certains cas, il a réussi à introduire de nouveaux éléments, l'auteur revient à certains principes classiques de la *nāṭikā*. La situation ambiguë entre ces deux genres dramatiques rend perplexe le fait que la pièce se termine par la phrase : « c'était la *nāṭikā* intitulée *Rambhāmañjarī*<sup>817</sup> ».

Cette œuvre peut effectivement être comparée à la *nāṭikā* décrite dans le *Daśarūpaka* de Dhanamjaya<sup>818</sup> : le nombre d'actes, la distribution des langues selon le statut social des personnages, un acteur dialoguant avec le directeur, le style *bhāratī* du prologue, etc.<sup>819</sup>. Néanmoins, Nayacandra omet les deux procédés d'introduction et nomme les actes « levers de rideau », conformément aux règles du *saṭṭaka*.

Il est possible que Dhanamjaya et Dhanika partagent l'avis des théoriciens comme Bādarāyaṇa ; c'est pour cela qu'ils n'ont pas traité à part le monolinguisme du *saṭṭaka*. Pourquoi ces savants n'ont-ils pas reconnu l'utilisation exclusive de la langue prakrite dans le *saṭṭaka* ? Plusieurs réponses sont possibles :

- a) Ce genre dramatique existait avant Rājaśekhara, où l'emploi de règles linguistiques conventionnelles du théâtre classique était de mise<sup>820</sup>.
- b) Nayacandra Sūri, Bādarāyaṇa et d'autres experts de même opinion possédaient un manuscrit jāin qui omettait la stance [KM I.08].
- c) Il y a eu une tentative de rapprocher ce genre dramatique de la *nāṭikā*, sa « sœur populaire ».

---

Bengale et d'ailleurs croyaient que le camphre poussait quand des gouttes de pluie bien spéciales, qui tombaient entre les bananiers », d'où la croyance selon laquelle sans bananier les camphriers ne poussent point. Alam et Subrahmanyam, 2012 : 107.

<sup>813</sup> [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 157.

<sup>814</sup> *ṇaṭṭaḥ : tā kiṃ eyāriso vi accabbhuo kavi-rāo attāṇam vaṇṇayidum udāsivam va bhajamto sambhāvīyadi*. [RM I.15/1].

<sup>815</sup> Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

<sup>816</sup> Cf. *supra*, 1.2.2 Lignage poétique.

<sup>817</sup> *samāptā Rambhāmañjarī nāma nāṭikā* [RM III.24/2].

<sup>818</sup> [DR III.48], Haas 1962 : 96 ; [DR III. 44], Venkatacharya, T. 1969 : 157.

<sup>819</sup> [DR II.97-98, III.05, 08], Haas 1962 : 75, 81-82.

<sup>820</sup> Chakravarti, Ch., 1931 : 169-173 ; Naikar 1998 : 141.

Dans la *Rambhāmañjarī*, on note tout d’abord que les personnages masculins de haut statut social parlent le sanskrit, les femmes du gynécée et les personnages inférieurs le prakrit (*māhārāṣṭrī* et *śaurasenī*), mais, parfois, ces personnages s’expriment en une autre langue qui leur est conventionnellement associée, hormis le fait qu’une troisième langue littéraro-vernaculaire (*deśa-bhāṣā*), la *marāṭhī*, apparaît. Ce sont justement ces écarts qui feront l’objet de nos analyses.

### 3.2.1 Le choix esthétique de Nayacandra Sūri

La bénédiction de la *Rambhāmañjarī* est effectuée en deux langues. La première stance, le *maṅgala-śloka*, dédiée à Viṣṇu, est en sanskrit. Ici, ce dieu en forme de sanglier (*varāha*) sauve la terre de son anéantissement total. Il s’agit de la manifestation du sentiment héroïque, et la qualité phonétique vigoureuse est requise. L’emploi du sanskrit est donc plus approprié. Dans cette stance, nous pouvons observer la présence des groupes de consonnes contenant un *r*, ainsi que des sifflantes *ś* et *ṣ*. La stance [RM I.02] glorifie la déesse de la parole au Cachemire et annonce l’histoire de Jaitracandra. S’agissant d’un roi historique, d’une déesse et d’un territoire connu de ces théoriciens sanskrits, l’auteur emploie le sanskrit. Les stances subséquentes [RM I.03-05] sont en prakrit, car elles glorifient l’amour.

Après la bénédiction, le directeur (*sūtradhāra*) entre et entonne trois stances en prakrit en hommage à Kāma [RM I.06], au rapport sexuel [RM I.07] et conjugal [RM I.08]. Il fait appel à un acteur qui parle toujours en une seule langue, le prakrit, tant dans les passages en prose que dans ceux en vers. Le directeur, dans les passages en prose, dialogue toujours en sanskrit. À un endroit précis, cette langue est extrêmement utile : il récite une tirade, annonçant la mise en scène d’une pièce de théâtre, glorifiant le roi en style *gauḍīya*, remplie de longs composés nominaux doté d’une qualité poétique vigoureuse, ainsi que de consonnes « âpres », véhiculant le sentiment héroïque. Cette sorte de glorification (*praśasti*) est totalement absente de la *Karpūramañjarī*. Le choix du sanskrit est justifié. Pour rompre la monotonie, Nayacandra Sūri insère, au milieu de cette tirade, un passage facile à chanter<sup>821</sup>. Jusqu’à la fin du prologue (*prastāvanā*), le directeur récite toutes les stances en prakrit en relation avec le thème de la pièce et avec ce genre dramatique. Les seules stances où le directeur emploie le sanskrit sont celles [RM I.16-19] qui présentent loyalement l’auteur, Nayacandra Sūri.

Dans la pièce, la reine, l’héroïne, la *pratīhārī*, la suivante et le bouffon parlent en prakrit, dans les passages en prose et en vers. La suivante entonne une seule fois une strophe [RM II.14] en sanskrit, s’agissant d’une citation<sup>822</sup>.

Nārāyaṇadāsa n’est pas un roi, comme le suppose Upadhye, mais un brahmane, car le roi l’appelle « mon cher ami », et dans les didascalies, il est mentionné comme étant un *purohita*<sup>823</sup>. Il utilise le sanskrit dans les passages en prose et le prakrit dans les stances, hormis une seule, lorsqu’il annonce au roi la bonne nouvelle : le mariage conclu<sup>824</sup>.

Pour sa part, le roi utilise le sanskrit dans les passages en prose et le prakrit dans ceux passages en vers. Il emploie le sanskrit uniquement dans six stances, quand il discute, avec le bouffon, des généralités (fin de la journée, poésie, science et autres réflexions [RM I.26, 63, II.10, III.03-04, 22]). Si le roi chante en sanskrit à la première ligne des stances [RM III.14-19],

<sup>821</sup> Les épithètes du roi, cf. *infra*, [RM I.08/2] 6.5.3 La danse et le chant comme éléments populaires.

<sup>822</sup> Cf. *infra*, 4.3.3.3 Le « tourment » : l’héroïne mourante.

<sup>823</sup> *rājā* : *Rohaka, kim āgataḥ priya-vayasyo Nārāyaṇadāsaḥ* ? [RM I.42/1].

<sup>824</sup> [RM I.46].



dont les secondes sont entonnées par l'héroïne en prakrit, bien qu'il s'agisse d'amour, c'est dans le but d'accentuer l'aspect bilatéral de ces dialogues entre un homme et une femme, et de créer un effet spécial avec la musique vocale.

Les chantres (*nepathye, maṅgala-pāṭhaka, vaitālika, bandī*), dans le prologue, présentent le thème principal en prakrit, car il s'agit d'amour. Au début du premier acte, ils annoncent l'entrée du roi respectivement en sanskrit [RM I.22], en prakrit [RM I.23], puis en *marāṭhī*, avec des rimes au début et à la fin de chaque ligne. Dans les stances [RM I.24-25], ils stipulent les noms des sept reines en sanskrit. Excepté cela, dans toute la pièce, ils utilisent le prakrit, hormis la stance [RM I.07] qui décrit une scène du *Kāmasūtra*, et les stances [RM III.23-24] qui constituent la réplique de Bharata.

Après cette analyse, nous pouvons constater l'utilisation conséquente de la langue sanskrite dans les passages en prose, dans le cas des deux personnages masculins de haut statut social, le roi et Nārāyaṇadāsa. À cet égard, l'emploi sporadique du sanskrit dans les passages en vers est négligeable mais justifiable. Outre ces passages en sanskrit, la *Rambhāmañjarī* reste un *saṭṭaka* écrit en prakrit. Bādarāyaṇa et les autres savants se sont probablement référés aux passages en prose où le roi devrait communiquer en sanskrit, car ils ne véhiculent pas de sentiment, mais signalent simplement un statut social, ce sont les passages en prose à rapprocher des dialogues narratifs (*sūcaka*) des procédés d'introduction. En ce sens, l'utilisation du prakrit n'est pas nécessaire. En ce qui concerne le trilinguisme des chantres, au début de la pièce, la remarque de Poddar est digne d'être signalée :

« Another marked feature of *Rambhāmañjarī* is the use of the old literary *Marāṭhī*, probably of the author's day. [...] It may be linked to a tradition of the introduction of songs in contemporary local languages in the performance of Sanskrit dramas. In Kerala in [sic !] the reign of Kulaśekhara Varman (10<sup>th</sup> century) a sort of dramatic performance, called *Kūṭiyāṭṭam*, was in vogue in which they introduced songs in the contemporary local language in the performance of Sanskrit dramas. In a treatise on drama called *Naṭāṃśuka* this sort of radicalism has been attacked. But in spite of such oppositions from the orthodox scholars the tradition not only survived but also spread to far north and influenced the writers of that time who introduced verses in contemporary local language in their Sanskrit-Prakrit dramas. In *Pārijātāharaṇa* of Umāpati Thākura (14<sup>th</sup> century, Mithilā) the Sanskrit-Prakrit dialogue of the hero and the heroine is interlarded with songs in the contemporary local language.<sup>825</sup> »

### 3.2.2 « *Du pain et des jeux* »

Nayacandra Sūri décrit le public avec dédain. Celui-ci est constitué de gens de bien, originaires des quatre directions, rassemblés à Bénarès [Kāśī], ville de Śiva/capitale de Jayacandra, pour une cérémonie de purification<sup>826</sup>. Cette œuvre est destinée à les divertir. L'acteur, surpris, demande au directeur :

*naṭaḥ :*                    *suhā-pihāṇa-visa-mayara-visa-kumbhāṇam va*  
                                  *vayaṇa-matta-miṭṭhāṇam hiyaya-duṭṭhāṇam,*  
                                  *mahoccasiluccayāṇam va vipphuḍa-kūḍāṇam naḍa-*  
                                  *vidāṇam, nāṇā-rāya-kumārāṇam, kahā-kahāṇagādi-*  
                                  *samsavaṇa-sūlā-kida-kannāṇam, kaham esim*

<sup>825</sup> Naikar 1998 : 6.

<sup>826</sup> Cf. *supra*, 1.2.3 Le héros de la *Rambhāmañjarī* : Jayacandra, dernier roi hindou Gāhaḍavāla de Kānnauj, [RM I.21], *infra*, 6.5.3.1 La *dhruvā* insuffle la vie au théâtre.

*raṅgam uppāiṃ pahavedi, bhayavaṃ ?* [RM I.08/4]

L'acteur : Sire ! Comment pouvez-vous mettre en scène [cette œuvre] pour ce public, dont les oreilles ont été assourdies à force d'écouter les récits des princes de divers royaumes par des épicuriens et acteurs, dont les énigmes, pareilles à des tas de rochers sont insidieuses/les cimes, pareilles à celles des montagnes, sont invisibles, et dont le cœur est corrompu, uniquement doux en paroles, [mais en réalité] qui est un récipient contenant du poison en guise de nectar ? [RM I.08/4]

Cette description méprisante du public ressemble au concept de Mahimabhaṭṭa figurant dans son *Vyaktiviveka*<sup>827</sup>. Nayacandra Sūri semble opposer le *saṭṭaka* au récit (*kathā*), le prakrit (langue du *saṭṭaka*) au sanskrit (langue du récit), le sentiment amoureux (thème du *saṭṭaka*) à l'héroïque (thème du récit), mais il admet que le sentiment amoureux est la saveur (*rasa*) par excellence. L'auteur a prévu un *saṭṭaka* :

*sūtradhāraḥ : (kim api smṛtvā) huṃ ! (uccaiḥ prakāśam  
śārdūlavikrīḍita-saṭṭaka-bandham adhikṛtya)  
jo Ikkhāga-naresa-vaṃsa-tilao, rūveṇa jo kāmīṅ-  
savvaṅga-ppasaramta-pī-jaṇago Kāmu vva kāmam  
sayā,  
dāṇeṇam bali-bhoya-vikkama-kahā-nivvāhago  
nāyago  
so eso Jayacānda-ṇāma, ṇa pahū kassāsaye  
pīdo. [RM I.09]  
asyaiva Jaitracandra-nāmno nareśvarasya, nala-  
nṛpasyeva dhīra-lalita-guṇottarasya,  
dāmodarasyeva<sup>828</sup> nānā-varāṅganāṅga-bhoga-  
prasaṅga-raṅgītānaṅga-rasa-sarit-parisphurat-  
taraṅgasya, śṛṅgāra-rasa-sāra-nibaddham  
prabandham āvir-bhāvyantas teṣāṃ raṅgam  
utpādayituṃ prabhavāmaḥ. yataḥ  
su-kāṭhi sannibaddhā jahutta-guṇa-nāyagā,  
pasanna-payā,  
kassa na haranti hiyayam, vara-ppabandhā  
miyacchi vva<sup>829</sup> ? [RM I.10]*

Le directeur : (Se souvenant d'une chose.) Ah oui ! (Il entonne le [thème du] *saṭṭaka* en [mètre] *śārdūlavikrīḍita*, à haute voix).  
Celui qui a le signe [marqué] sur le front de la génération des rois des Ikṣvāku, qui, pour la beauté,

<sup>827</sup> Rajendran, C. 2003 : 125.

<sup>828</sup> Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

<sup>829</sup> *Āryā*.

est comme Kāma, objet d'envie, qui produit<sup>830</sup> le désir se répandant dans tout<sup>831</sup> le corps des [jeunes] femmes amoureuses, qui, pour la générosité, est un héros égalable aux récits sur les rois [héroïques] comme Bali, Bhoja et Vikrama<sup>832</sup>, c'est lui, le Seigneur appelé Jayacandra ; dans le cœur de qui ne susciterait-il pas d'émotions ? [RM I.09]

Ce roi terrestre qui porte le nom de « La lune victorieuse » (Jayacandra), qui représente le meilleur type [de héros] calme (*dhīra*) et charmant (*lalita*), comme le roi Nala, qui est la vague toujours roulante de la rivière du sentiment [théâtral] du dieu charmant [que Śiva a] dépourvu de corps [Kāma] jouissant des plus belles femmes en chair et en os, c'est son histoire composée de la quintessence du sentiment amoureux que nous allons représenter sur scène pour les spectateurs, car

dotées des protagonistes aux qualités requises [et] des stances réussies, les œuvres les plus excellentes composées par les grands poètes, pareilles à une femme aux yeux de faon, quel cœur ne ravissent-elles pas ? [RM I.10]

L'auteur annonce le mariage arrangé du roi avec sa huitième épouse [RM I.20]<sup>833</sup> et les ébats amoureux [RM I.21<sup>834</sup>] que les protagonistes vont représenter devant ce public. La mise en scène d'une pièce érotique en prakrit devant un public pieux en pèlerinage à Bénarès, vise probablement à ironiser sur l'hypocrisie, que nous trouvons également dans la *Kāvyaśāstra* de Rājaśekhara :

« Aucun sujet n'est faux en poésie : (la description d') un état de fait à des fins laudatives, on ne la (trouve) pas seulement dans l'œuvre des poètes, mais encore dans le Veda, dans les Traités et dans l'Usage. [...]

La poésie ne mérite pas d'être enseignée, disent certains, du fait qu'elle exprime des choses indécentes (*asabhya*). Par exemple :

Le bruit mélodieux des ceintures en or pur, (bruit) que ponctue et rehausse le claquement, continu et distinct, des cuisses entrechoquées dans l'échange de caresses, se répand à travers les balcons, emplissant les demeures ; grossi du tintement des clochettes, il proclame l'audace lascive des jouvencelles à l'égard de leurs amoureux. [...] Un tel sujet est apte à (figurer dans) une composition, lorsqu'il se présente occasionnellement, dit le Yāyāvārīya. Car on le rencontre dans le Veda et dans les Traités. Ainsi du Yajurveda : Le mortier c'est la vulve, le pilon c'est le pénis, c'est cela la copulation, d'où résulte la procréation. Du Rgveda : Tâte-moi de tout près, ne crois pas que j'en ai peu, je suis toute poilue comme une brebis du Gāndhāra. D'un

<sup>830</sup> Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

<sup>831</sup> Addition résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

<sup>832</sup> Ces noms sont symboliques : Bali est réputé pour sa générosité, Bhoja pour son savoir, Vikrama pour sa droiture. Cf. Edgerton, F. 1912. Ils sont souvent cités dans la littérature indienne pour ces qualités, cf. [MdhM 13], Behl et Weightman 2000 : 7 et 246-247.

<sup>833</sup> Cf. *infra*, 4.3.1 De la bénédiction à la fin du prologue.

<sup>834</sup> Cf. *infra*, 6.5.3.1 La *dhruvā* insuffle la vie au théâtre.

Traité : Celle qui a l'œil d'un blanc limpide, avec des cils drus, son temple d'amour est pareil à du beurre frais.<sup>835</sup> »

### 3.2.3 Pièce fade au début, épicée à la fin

L'acteur approuve le choix du directeur, faisant allusion au goût de la mangue :

*naṭaḥ :*                    *saccaṃ, saccam. su-kai-kattiyā pabandhā cheyāṇa*  
                                  *maṇo-viṇoyagā cirayāla-pavaṭṭagā ya havanti na*  
                                  *anne, yado*  
                                  *jaṃ diṭṭham su-kāṭhi sārasa-rasaṃ cheyāṇa pī-*  
                                  *ppayaṃ,*  
                                  *thovaṃ jeva havedi, ciṭṭhadi ciram kavvaṃ rasāla*  
                                  *vva taṃ,*  
                                  *jaṃ gīyāi puṇo havijja su-bahuṃ, ciṭṭhijja thovaṃ pi*  
                                  *taṃ*  
                                  *kālaṃ cibbhaḍiyā-phalu vva, su-karaṃ lohi savvehi*  
                                  *vi*<sup>836</sup>. [RM I.11]

L'acteur : C'est vrai, c'est vrai. Ce sont les œuvres des excellents poètes<sup>837</sup> qui peuvent pendant longtemps amuser l'esprit des érudits, et rien d'autre, car [la poésie] que les grands poètes démontrent est un flot savoureux offrant la joie (*prīti*) aux gens cultivés, il en existe peu qui subsistent pour longtemps, comme la saveur [sucrée] de la mangue [dans la bouche] ; bien que [les œuvres] faites avec des chants soient nombreuses, elles restent peu de temps comme [le goût] des cucurbitacées, et sont faciles à composer par tout le monde. [RM I.11]

La définition du goût de la mangue figure pour la première fois dans la *Kāvyaṃīmāṃsā* de Rājaśekhara, lorsqu'il justifie la maturité d'une œuvre poétique :

« Pour l'ensemble des poètes s'exerçant à la composition poétique, cette (maturité) a lieu de neuf manières : (une œuvre) [...] moyenne au commencement, savoureuse à la fin, elle mûrit comme la mangue ; [...]»<sup>838</sup> »

Dans le *Sarasvatīkaṇṭhābharaṇa* de Bhoja, cette maturité poétique devient une qualité phonétique (*śabda-guṇa*) sous un terme synonymique (*prauḍha*), dont le nombre est réduit à trois : noix de coco (*nālikera*), raisin (*mṛdvī*) et mangue (*āmra*)<sup>839</sup>. Toutefois, il parle de trois types de « maturité amoureuse » (*pāka-prema-bhakti*), portant les mêmes noms que ces qualités<sup>840</sup>.

<sup>835</sup> [KvM VI], Renou et Stchoupak 1946 : 92, 96-98 ; Dalal et Shastry 1916 : 25, 27-28.

<sup>836</sup> *Śārdūlavikrīḍita*.

<sup>837</sup> Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

<sup>838</sup> [KvM V], Renou et Stchoupak 1946 : 79. Il convient de remarquer que les neuf catégories arrangées en divers goûts de plusieurs fruits, pour Rājaśekhara, n'impliquent pas une hiérarchie. C'est le thème principal et le choix esthétique de l'auteur qui déterminent la maturité d'une œuvre.

<sup>839</sup> [SKĀ I.24.72], Siddhartha S. 2009 : 68-69.

<sup>840</sup> [SKĀ V.22.124-125], Siddhartha S. 2009 : 932-933.

Si l'on compare la *Karpūramañjarī* et la *Rambhāmañjarī*, on découvre ce que l'auteur entend par « goût de la mangue ». La première partie de la pièce de Nayacandra Sūri est une imitation de la *Karpūramañjarī*, alors que la seconde est pure innovation. La sensualité de la *Karpūramañjarī* devient une scène érotique dans la *Rambhāmañjarī*. L'expression « goût de la mangue » est donc une critique à l'égard de Rājaśekhara.

### 3.3 Rudradāsa : la pierre de touche de l'art consommé des poètes et des acteurs

La *Candralekhā* de Rudradāsa suit fidèlement la *Karpūramañjarī* de Rājasekhara, même si l'auteur ne fait aucune référence à son prédécesseur. Commanditée par le patron de Rudradāsa, le roi Mānaveda II, cette pièce, qui comporte quatre « levers de rideau » et omet les procédés d'introduction, est entièrement composée en prakrit.

*āṇamdāula-māṇasā sahīā sajjamtu ṇimmaccharaṃ  
acchesuṃ parikīliuṃ rasa-suhā-sottesu suttesu ṇo*<sup>841</sup> ! [CL I.01/cd]

Que les spectateurs dotés d'une empathie esthétique, avec leur cœur débordant de joie [suprême], soient plongés, pour l'amour du théâtre, dans nos belles expressions brillantes, dont l'audition est le nectar des sentiments ! [CL I.01/cd]

Il n'est pas anodin que Rudradāsa consacre la deuxième partie de la seule stance de bénédiction à des mots-clefs d'une théorie qui prend sa source dans le *Rasasūtra* et le succès du théâtre décrit dans le *Nāṭyaśāstra* de **Bharata**<sup>842</sup>.

Le terme de *sahṛdaya* « spectateur doué d'empathie esthétique », figure pour la première fois dans le *Kāvyaśāstra-sūtrāṇi vṛtti-sametāni* de **Vāmana**. Néanmoins, c'est dans le *Dhvanyāloka* d'**Ānandavardhana**, originellement intitulé *Sahṛdayāloka*, que ce terme devient important<sup>843</sup>. **Abhinavagupta**, lorsqu'il commente la première stance dans cette œuvre, définit le *sahṛdaya* comme étant une personne capable de s'identifier avec l'objet en question, car son cœur, tel un miroir, a été poli par l'étude et la pratique constantes de la poésie. La joie suprême (*ānanda*), selon lui, est une béatitude, n'étant rien d'autre que la capacité d'éprouver le sentiment (litt. : savourer la saveur)<sup>844</sup>. Selon les théoriciens, cette expérience esthétique, même s'il s'agit d'un événement triste représenté sur scène, est finalement délectable (*bhoga*), ce qu'Abhinavagupta interprète comme « joie pure » (*ānanda-ghana*)<sup>845</sup>. Le vocable « joie » (*ānanda*), selon lui, n'est autre que le fait de se délecter du sentiment (*rasa*)<sup>846</sup>.

#### 3.3.1 Le saṭṭaka est le cavalier de la nāṭikā

*sūtradhāraḥ : (saharṣam) aam avasaro amhāṇam paoa-viṇṇāṇam  
daṃsiduṃ. ṇiaso khu saṭṭao ṇaṭṭaāṇam kaṇam ca  
viadḍhadāe. (vicintya)  
so saṭṭao sahaaro kila ṇāḍiāe  
tāe cauḷ-javaṇiamtara-baṃdhuraṃgo ;  
cittattha-suttia-raso paramekka-bhāso :  
vikkhambha-ādi-rahio kahio buhehim*<sup>847</sup>. [CL I.05]

Le directeur : (Se réjouissant.) C'est une occasion pour nous de démontrer notre savoir [et] notre savoir-faire. En

<sup>841</sup> *Śārdūlavikrīḍita*.

<sup>842</sup> Cf. *supra*, 2.2.2.1 Amour et suavité selon l'art poétique.

<sup>843</sup> [DhvĀ III.16], Ingalls, Masson et al. 1990 : 473.

<sup>844</sup> [DhvĀ I.01], Ingalls, Masson et al. 1990 : 70, 81.

<sup>845</sup> Gnoli, R., 1985 : XXXVI.

<sup>846</sup> [DhvĀ], Ingalls, Masson et al. 1990 : 70.

<sup>847</sup> *Vasantatilakā*.

effet, le *saṭṭaka* est la pierre de touche de l’habileté des acteurs et des poètes. (Il réfléchit.)

Le danseur est le cavalier (*sahakara*) de la danseuse/le *saṭṭaka* est similaire (*sahacara*) à la *nāṭikā*, dont les quatre beaux membres (*aṅga*) s’entretenant (*yavana*)/actes (*aṅka*) sont des « levers de rideau » (*javanikāntara*) ; dont les sentiments (*rasa*) sont exprimés avec éloquence (*sūkti*) aux sens variés, il possède une seule langue par excellence, [et] omet l’interlude, etc. – disent les experts. [CL I.05]

À l’époque de Rudradāsa, la définition du *saṭṭaka* s’était consolidée et la *Karpūramañjarī* était devenue le modèle à suivre, le « prototype » de ce genre, y compris sa langue, le prakrit. La description de Rudradāsa est similaire à celle figurant dans le *Sāhityadarpaṇa* de **Viśvanātha**.

La contribution de Rudradāsa à cette définition généralement acceptée est notable : écrire et représenter un *saṭṭaka*, selon lui, est l’épreuve finale du poète et d’une compagnie théâtrale, d’où l’importance des termes, tels qu’*ānanda* et *sahṛdaya*. L’avis de Rudradāsa contraste avec celui de Nayacandra Sūri.

Ce même terme, « pierre de touche » (*nikaṣa*), figure dans la *Mṛcchakaṭikā* de Śūdraka, lorsque le *viṭa* décrit le protagoniste, Cārudatta, comme « le meilleur des gens vertueux » (*sucarita-nikaṣa*)<sup>848</sup> et dans le *Raghuvamśa* de Kālidāsa [RghV I.10], comme exemple de discrimination entre une chose excellente et une autre médiocre<sup>849</sup>. Vāmana cite également ce terme : la prose est la pierre de touche du poète<sup>850</sup>. Le terme « pierre de touche » (*nikaṣa*) employé par Rudradāsa est en connexion avec l’autre terminologie qu’il utilise : la connaissance (*vijñāna*) de la représentation théâtrale (*prayoga*).

Bien évidemment, la composition d’une pièce de théâtre classique et sa représentation demandent de l’expertise en matière de langue, de poésie et de jeu dramatique. Néanmoins, la particularité du *saṭṭaka* réside dans la subtilité de sa langue, ce qui requiert un jeu théâtral approprié.

### 3.3.2 La subtilité d’une œuvre en prakrit

Le directeur appelle ce *saṭṭaka* destiné à être représenté (*nartitavya*), le « flot de [la déesse de] la Parole<sup>851</sup> ». Il le compare à une « composition littéraire [pareille à] une création s’écoulant du jus sucré des jasmins épanouis, [utilisés] lors d’un rituel journalier<sup>852</sup> ». L’auteur distingue clairement une œuvre littéraire écrite en prakrit d’une autre :

*pāripārśvakah :*      *paccuvvajjai pulaaḥ hiaaṃ uvaṇai āsaṇaṃ suhaaṃ,*  
*uvaharai aggham acchī, sajjana-kaṇṇādihīṇa suttīṇaṃ*<sup>853</sup>. [CL  
I.09]  
*kiṃ ca ?*

<sup>848</sup> [MK], Karmakar, R. D. 1937 : 34.

<sup>849</sup> [RghV I.10], Kale, M. R. 1922 : (sk.) 5, (trad.) 1.

<sup>850</sup> [KvĀSV I.03.21], Durgaprasad et Parab 1926 : 10 ; Jha, G. 1917 : 14.

<sup>851</sup> Cf. *infra*, 6.3 Le *saṭṭaka* à faire danser ou à représenter ?

<sup>852</sup> Cf. *infra*, 1.4.1 Sa caste et son engagement pour la poésie.

<sup>853</sup> *Gīti*.

*kavva-ṇibam̐dhe kaīṇo*<sup>854</sup> *ghamma-alam̐ oharati muha-laggam̐,*  
*āṇam̐da-bāha-sisīrā*<sup>855</sup> *sira-apa-samīraṇā khu sūrīṇam̐*<sup>856</sup>. [CL  
I.10]

*abbhatthiam̐ ca ṇeṇa. jaha*  
*agaṇia ṇavam̐ ti dosam̐, aṇirūvia ṇiaḍadā-kaam̐*  
*ṇidam̐,*

*pamhusia tam̐ asūam̐ rasiā odamsaam̐tu kidim̐ eam̐*<sup>857</sup>. [CL I.11]  
sūtradhāraḥ : *kiṁ aṇṇam̐ ? pāḍa-bam̐dho evva rasiāṇam̐*  
*āṇam̐dam̐ kam̐dalei, jado,*  
*jaha hoi avara-mālā mālai-mālā a mahuāṇam̐,*  
*taha hoi aṇṇa-bhāsā pāḍa-bhāsā a*  
*rasiāṇam̐*<sup>858</sup>. [CL I.12]

pāripārśvakaḥ : *ṇam̐ teṇa ccia bhaṇiam̐.*  
*bhāsā khu pāḍa-māi visao siri Māṇa-vea-caria-*  
*sirī,*  
*rasa-gabbho sam̐dabbho sajjana-pīdīṇa jovvaṇam̐*  
*eam̐*<sup>859</sup>. [CL I.13]

L'assistant : Les belles expressions poétiques (*sūkti*) qui sont les hôtes des oreilles des gens de bien (*sajjana*), qui les reçoivent avec un frissonnement (*pulaka*), offrent un siège agréable à leur cœur (*hṛdaya*), versent l'eau de l'hospitalité [i.e. des larmes (*bāha*)] à leurs yeux. [CL I.09]

Quoi encore ?

La sueur, qui s'est collée au visage du poète tandis qu'il composait son œuvre littéraire, peut être totalement effacée avec les fraîches larmes de joie (*ānanda*) [et] le courant d'air provoqué par le hochement de tête des savants. [CL I.10]

Ainsi, il est demandé

de ne pas considérer une « nouveauté » (*nava*) comme un défaut (*doṣa*), de ne pas montrer une erreur (*nindā*) de près, [et] de faire table rase de la rancœur (*asūya*) ; que les gens de goût (*rasika*) offrent une guirlande [de fleurs] à cette œuvre<sup>860</sup> ! [CL I.11]

Le directeur : Quoi d'autre ? Justement, une composition en prakrit répand la joie [suprême] chez les gens de goût ; en effet, comme les abeilles ont [le choix entre] une guirlande de jasmin [ou] d'autres [festons] médiocres, les gens de goût aussi ont [le choix entre] le prakrit [ou] d'autres langues [inférieures]. [CL I.12]

<sup>854</sup> mod. *kaīṇo*, ms. *kaiṇo*.

<sup>855</sup> mod. *sisīrā*, ms. *sisirā*.

<sup>856</sup> *Gīti*.

<sup>857</sup> *Gīti*.

<sup>858</sup> *Gīti*.

<sup>859</sup> *Gīti*.

<sup>860</sup> À comparer avec [MĀ I.02], Kale, M. R., 1985 : 4-5, Bansat-Boudon 1996 : 312 ; Bansat-Boudon 1992 : 242.



L'assistant : C'est pourquoi l'on dit :  
 Sa langue comporte justement des langues prakrites,  
 son sujet est la belle histoire de Sa Majesté  
 Mānaveda, une œuvre littéraire pleine de sentiments,  
 c'est la jeunesse pour les aimables gens de bien. [CL  
 I.13]

Le terme de *rasika* est un synonyme de *sahṛdaya*. Ce vocable apparaît pour la première fois dans le *Daśarūpaka* de **Dhanamjaya** :

« This very permanent state (*sthāyibhāva*) becomes sentiment (*rasa*) from the spectator's (*rasika*) own capacity for being pleased and his attitude, not from the character of the hero to be imitated not from the work's aiming at the production of sentiment. The impression of the spectator with reference to shame, jealousy, passion and hatred is just what it would be from seeing one in everyday life united with his beloved (*rajanī*). The hero, like Rāma and others, illustrating one of the kinds known as self-controlled (*dhīra*) and exalted (*udātta*), and so on, displays the permanent states love (*rati*), and the like, and these give pleasure (*svadante*) to the spectator (*rasika*)<sup>861</sup> »

**Dhaṇika**, dans son commentaire, précise que le spectateur est « doué de goût » (*rasika*), car il est capable de percevoir le goût (*rasa*) d'une œuvre (*kāvya*) savoureuse (*rasavant*)<sup>862</sup>. C'est **Bhoja** qui associe, pour la première fois, l'amour à l'amour propre<sup>863</sup>, présent chez le poète, l'acteur et le spectateur (*rasika*). En raison de son propre état délectable (*rasanīyatva*), il possède la saveur (*rasatva*), et on l'appelle « spectateur doté d'une empathie esthétique (*rasika*)<sup>864</sup> ». Ce même terme est emprunté aux traités de musique indienne, comme par exemple le *Sanḡitaratnakāra* de **Śārṅgadeva**, où le *rasika* est l'un des cinq types de chanteur (*gāyaka*) absorbé (*āviṣṭa*) dans l'expérience esthétique (*rasa*)<sup>865</sup>. Selon Premalata, le *rasika* est la catégorie supérieure représentée par des musiciens dotés de *rasa* qui se laissent émouvoir, versant des larmes (*aśru*) et frissonnant (*pulaka*) de joie. Le *rasika*, selon lui, se laisse guider par le goût du public pour créer une expérience esthétique, s'adonnant aux émotions<sup>866</sup>. Pour les *Vaiṣṇava*, le *rasika* n'est pas seulement une personne douée d'empathie esthétique, c'est aussi un fidèle bien-aimé<sup>867</sup>. Dans le « style poétique » du mouvement *bhakti* (*rīti-mārga/rīti-grantha*), dont le sujet favori est l'amour de Rādhā et Kṛṣṇa, le *rasika* est un véritable interprète des mots du poète<sup>868</sup>. Dans les pièces musicales sur la vie de Kṛṣṇa et Rādhā, nous trouvons ce terme pour désigner un spectateur sensible<sup>869</sup>. C'est également le milieu culturel de l'époque de l'auteur.

Les stances que nous avons tirées de la *Candralekhā* évoquent le concept sur *l'ukti-viśeṣa* de **Rājaśekhara**, ainsi que sa définition du meilleur critique (*bhāvaka*) figurant dans la *Kāvyaṁmāṁsā* :

« Dans un bon poème (*satkāvyā*) certaines malformations (*vikriyā*) apparaissent au (sujet apte) à recevoir (une impression), que n'avait pas vue le Créateur de l'art dramatique (*nāṭya*) quand il organisa toute la mise en scène (*abhinaya*). Tel est le

<sup>861</sup> [DR IV.47-48], Haas 1962 : 126 ; [DR IV.38-40], Venkatacharya, T. 1969 : 217-218.

<sup>862</sup> [DR IV.01], Venkatacharya, T. 1969 : 138.

<sup>863</sup> [SKĀ V.01-03], Siddhartha S. 2009 : 904-905 ; Raghavan, V., 1938 : 418.

<sup>864</sup> [ŚP I.03], Dwivedi, R. 2007 : 1 ; Raghavan, V., 1938 : 464.

<sup>865</sup> [SGRĀ III.03.21], Shringy et Sharma 1993 : 151, 153.

<sup>866</sup> [SGRĀ], Shringy et Sharma 1993 : 154.

<sup>867</sup> Busch, A., 2011 : 35.

<sup>868</sup> Busch, A., 2011 : 69.

<sup>869</sup> Cf. [JNVN II.20], Dāsa K. et Dāsa P. 2006 : 46-47.

réceptif quant au langage (*vāc*), tel est le réceptif quant au sens intime (*hṛdaya*), tel autre réceptif pour les attitudes (*sāttvika*), pour les gestes (*āṅgika*), ou bien pour les manifestations des sentiments (*abubhāva*). L'un est enclin à accepter les mérites (*guṇa*), l'autre à rejeter les défauts (*doṣa*) : rare est le (sujet) réceptif qui soit enclin (à la fois) à prendre les qualités et à répudier les défauts.<sup>870</sup> »

Néanmoins, ces stances comportent également des expressions faisant allusion aux manifestations corporelles spontanées (*sāttvika*).

### 3.3.3 La subtilité du jeu théâtral

Il semble que Rudradāsa ait créé un jeu de mots entre le terme *saṭṭa* qui signifie non seulement une pièce à représenter (*saṭṭaka*), mais l'essence « émotionnelle » du théâtre (sk. *sattva/sāttvika*, pk. *satta* > *saṭṭa/sattika* > *saṭṭika*<sup>871</sup>). À travers cette idée, il a orchestré la subtilité de la langue, du thème, du genre et de la représentation.

Le jeu (*abhinaya*), comme le dit Bharata dans le chapitre sur le succès du théâtre (*siddhivyañjaka*), est le métier de l'acteur (*nartaka*)<sup>872</sup>. Savoir danser (*nṛtta*), mimer (*nṛtya*) et représenter (*nāṭya*), résulte d'un apprentissage du jeu corporel (*āṅgikābhinaya*) et d'une concentration contribuant au contrôle total des mouvements. Toutefois, savoir représenter les émotions (*bhāva*) et reproduire les manifestations corporelles spontanées (*sāttvika*), comme la paralysie, la transpiration, le frissonnement, la voix tremblante ou brisée d'émotions, le frémissement, le changement de teint (rougir ou pâlir), l'écoulement des larmes ou l'évanouissement<sup>873</sup>, impose une tâche difficile à l'acteur. L'intonation (*kāku*) fait partie intégrante du jeu dramatique, c'est pour cette raison que Rājaśekhara n'accepte pas la théorie de Rudraṭa, selon qui il s'agit d'une simple figure de style (*alaṃkāra*)<sup>874</sup>.

Selon les indications de **Bharata**, l'acteur doit prendre garde à la représentation des états émotionnels (*bhāva*), des jeux corporels (*aṅga*) et des manifestations corporelles subtiles (*sattva*) lorsqu'il imite diverses émotions (*bhāva*) dans le rôle des personnages<sup>875</sup>. Il explique la manifestation de ces états corporels subtils (*sāttvika*) par l'essence pure (*sattva*) de l'esprit (*manas*)<sup>876</sup>. Le *sattva* se manifeste naturellement dans tout être humain lorsqu'il est heureux (*sukha*) ou malheureux (*duḥkha*), sous forme (*svarūpa*) de larmes de joie ou de tristesse, par exemple. Lorsque l'acteur se concentre et vit son art, il rappelle ces états et les reproduit fidèlement (*yathā-svarūpa*) ; c'est pourquoi l'on appelle *sāttvika* l'« état provenant de l'essence pure de l'esprit »<sup>877</sup>. Comme le remarque **Nandikeśvara**, un contemporain de Bharata, dans son *Abhinayadarpaṇa*, seuls les acteurs qui connaissent le cœur (*bhāvajña*) sont capables d'imiter les huit manifestations corporelles spontanées de manière réaliste<sup>878</sup>. Ainsi, Bharata déclare que le théâtre (*nāṭya*) se fonde essentiellement dans l'état pur de l'esprit<sup>879</sup> et dans les caractères humains (*śīla*), dont l'autorité (*pramāṇa*) est le monde (*loka*) lui-même<sup>880</sup>. Une œuvre qui

<sup>870</sup> [KvM IV], Renou et Stchoupak 1946 : 66 ; Dalal et Shastry 1916 : 15.

<sup>871</sup> Cette variante (*saṭṭika*) figure dans l'œuvre de Vādijaṅghāla (950 ap. J.-C.). Upadhyay, A. M. 1987 : 436.

<sup>872</sup> [NŚ XXXVII.65/a], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 525.

<sup>873</sup> [NŚ VI.22], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 103

<sup>874</sup> [KvM VII], Renou et Stchoupak 1946 : 105-106.

<sup>875</sup> [NŚ XXVI.127] ; Ghosh skt. p. 221, trad. p. 513.

<sup>876</sup> [DR IV.06], Haas 1962 : 108 ; Venkatacharya, T. 1969 : 172.

<sup>877</sup> [NŚ VII.93].

<sup>878</sup> [AbhD I.21, 40/b], Ghosh, 1957 : 46.

<sup>879</sup> [NŚ XXIV.01, 03], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 442 ; Bansat-Boudon 1992 : 148, 365.

<sup>880</sup> [NŚ XXVI.123], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 513.

abonde en *sattva* (*sattvātirikta*) est, par conséquent, supérieure (*jyeṣṭha*<sup>881</sup>/*vara*) aux autres<sup>882</sup>. **Abhinavagupta**, dans l'*Abhinavabhāratī*, commente en ces termes :

« Bien plus, l'acteur faisant voir les *anubhāva* et récitant le texte à l'aide notamment des intonations (*kāku*) appropriées, etc., joue seulement grâce à sa technique (*śikṣā*), grâce au souvenir (*smaraṇa*) qu'il a de ses propres *vibhāva* et grâce à la sympathie (*hr̥daya-saṃvāda*) [qu'il éprouve pour son personnage], laquelle résulte de la généralité du sentiment (*citta-vṛtti-sādhāraṇa*). Son expérience se limite à cela, et il n'a pas conscience d'imiter.<sup>883</sup> »

Bharata décrit le succès du théâtre par la réaction du spectateur qui peut être humaine ou divine. Dans les deux cas, c'est l'état pur de l'esprit (*sattva*) qui opère chez le spectateur, provoquant en lui des manifestations physiques et vocales spontanées (*sāttvika*)<sup>884</sup>. C'est donc le même *sattva* qui surgit lors du processus de la réalisation du sentiment du côté des spectateurs, comme l'explique **Bhaṭṭa Nāyaka**, un contemporain de Rājasekhara<sup>885</sup> :

« Therefore, Rasa is revealed (*bhāvyaṃāna*) by a special power assumed by words in poetry and drama, the power of revelation (*bhāvanā*) – to be distinguished from power of denotation (*abhidhā*) – consisting of the action of generalizing the determinants, etc. [*vibhāva, anubhāva, saṃcārin*] This power has the faculty of suppressing the thick layer of mental stupor (*moha*) occupying our own consciousness: in poetry it is characterized by the absence of defects (*doṣa*) and the presence of qualities (*guṇa*) and ornaments (*alaṃkāra*); in drama by the four kinds of representation. Rasa, revealed by this power, is then enjoyed (*bhuj*) with a kind of enjoyment (*bhoga*), different from the direct experience, memory, etc. This enjoyment, by virtue of the different forms of contact between *sattva*, *rajaḥ* and *tamaḥ*, is consisting of the states of fluidity (*druti*), enlargement (*vistara*) and expansion (*vikāsa*), is characterised by a resting (*viśrānti*) on one's own consciousness (*saṃvit*), which due to the emergent state of *sattva*, is pervaded by the beatitude (*ānanda*) and light (*prakāśa*), and is similar to the tasting (*āsvāda*) of the supreme Brahman. In this exposition, the thesis confuted by Bhaṭṭa nāyaka are accepted by us [Abhinavagupta et son école].<sup>886</sup> »

Ce concept de Bhaṭṭa Nāyaka a été accepté par Abhinavagupta (*supra.*), repris par **Mammaṭa** dans son *Kāvyaprakāśa*<sup>887</sup>, puis reformulé dans le *Sāhityadarpaṇa* de **Viśvanātha** :

« Rasa is tasted (*āśvad*) by the qualified person (*paramātr*) [...] by virtue of the emergence of *sattva* [the pure essence of the spirit]. It is made up of full of intelligence (*cit*), beatitude (*ānanda*) and self-luminosity (*prakāśa*). It is void (*śūnya*) of contact with any other knowable thing (*vedyānta*), twin brother (*sahodara*) to the tasting (*āsvāda*) of Brahman [the Supreme Spirit]. It is animated (*prāṇa*) by a *camatkāra* [wonderment] of a non-ordinary nature (*lokottara*). It is tasted as if it were our very being (*svākāra*), in indivisibility (*abhinnatva*).<sup>888</sup> »

L'évocation du sentiment que l'acteur doit reproduire sur scène, par analogie (*sāmānya*) avec celui qu'il expérimente dans la vie quotidienne, est un élément essentiel dans le théâtre. Bharata lui accorde une grande importance : plus l'acteur réussit à représenter fidèlement les émotions, plus le théâtre devient authentique et vivant (*pratyakṣa-vat*). Si, pour les spectateurs, le propos du poète n'est pas clair ou s'il ne donne pas l'effet attendu, il devient évident avec le

<sup>881</sup> [NŚ XXIV.02], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 442

<sup>882</sup> [RghV III.27], M. R. Kale 1922 : (sk.) 59-60, (trad.) 21.

<sup>883</sup> Bansat-Boudon 1992 : 149.

<sup>884</sup> [NŚ XVII.02-03, 16], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 514-517.

<sup>885</sup> Pollock 2010 : 144.

<sup>886</sup> Gnoli, R., 1985 : 45-48, 147, 170.

<sup>887</sup> [KvP IV], Shastri, S. N. Gh., 1973 : 101-104 ; Gnoli, R., 1985 : 47.

<sup>888</sup> Gnoli, R., 1985 : 47 ; [SD], Mitra 1956 : 40 ; [SD III.2-3].

jeu de l'acteur : en voyant celui-ci pleurer ou rire véritablement, la même émotion peut être éveillée chez les spectateurs dotés d'une empathie esthétique ; c'est l'illusion du théâtre<sup>889</sup>.

Cette idée de Rudradāsa s'appuie également sur la théorie du *sattva* figurant dans le vingt-quatrième chapitre<sup>890</sup> du *Nāṭyaśāstra*, intitulé la « représentation universelle<sup>891</sup> », que Bharata associe essentiellement au sentiment amoureux et à la beauté féminine :

« Dramatic experts know the young women's graces (*alamkāra*) to be the support of sentiments in a drama, and these consist of changes in respect of their faces and other limbs. [...] *Sattva* [the pure essence of the spirit] partakes of the nature of the body, and feeling (*bhāva*) arises from the *sattva*, while its ordinary expression (*hava*) from feeling, and its graceful expression (*helā*) from the ordinary one. [...] *Sattva* with excessive feeling (*bhava*) [manifests itself] in relation to persons of the opposite sex. And the ordinary expression (*hāva*) should be marked as relating to its various conditions. In the same connection, emotion (*bhāva*) should be known as arising from the mind (*citta*) and manifesting itself in changes of eye-brows and the *recaka* of the neck, indicative of the erotic sentiment. Everyone's ordinary feeling, which depends on the erotic sentiment, and reveals itself through graceful movements (*lalitābhinaya*) is called graceful expression of feeling (*helā*) by the wise.<sup>892</sup> »

C'est exactement le cas du genre *sattaka*. C'est pour cette raison qu'**Amṛtānandayogin** souligne l'importance du rôle de l'héroïne (cf. *supra*).

---

<sup>889</sup> [NŚ I.66], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 10.

<sup>890</sup> Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 442-485.

<sup>891</sup> Cf. Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 442.

<sup>892</sup> [NŚ XXIV.04, 07, 09-11], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 442-444.

### 3.4 Viśveśvara Pāṇḍeya : un genre envoûtant

La *Śṛṅgāramañjarī* de Viśveśvara Pāṇḍeya est un *saṭṭaka*<sup>893</sup> qui omet la scène d'entrée (*praveśaka*) et celle de support (*viṣkambhaka*). La pièce, entièrement composée en prakrit, comporte quatre actes. Comme Rudradāsa, Viśveśvara Pāṇḍeya présente ce genre dramatique par le biais de comparaisons :

- nepathye* : *Raī-Maana-ṇāaam, hasia-māhavī-lāsiaṃ,  
piā-viraha-veaṇāula-vidūsaam, pecchaha !  
pasūṇa-samaam, imam vi, rai-ujjala-ppāiam*<sup>894</sup>,  
*maṇoharaṇa-saṭṭaam via, vi-āmi-pakkham*<sup>895</sup>  
*kaam*<sup>896</sup>. [ŚM I.03] [...]
- sūtradhāra* : *(ākarṇya) kham ahiṇeum, iṭṭhassa ccea, atthassa  
pathāvo ubbhijjai.* [...] [ŚM I.03/1]
- sūtradhāraḥ* : *paḍhamam ccia ajjāe salāhamāṇāi mahu-samaam,  
uvamāṇa-paam ṇto ahiṇijjau jahattho !*
- naṭī* : *aho, acchariam jeṇa ramañijja-dhamma-  
ṇibamḍhaṇa-sāricchāhippāeṇa mae saṭṭaa-  
ppasaṃge kae vi, tam jjea ajjassa hiaa-diṭṭham  
samvuttam.* [ŚM I.05/1]

- D. les coulisses : Avec les [dieux] principaux/les protagonistes Kāma et Rati, avec l'ondolement de la liane vernale qui fleurit [litt. rit]/avec la danse (*lāsya*) gracieuse et le rire, avec le bouffon perturbé par la souffrance causée par la séparation de la bien-aimée<sup>897</sup>, regardez<sup>898</sup>, la saison printanière, qui se caractérise par la chaleur du soleil, elle est comparable au genre *saṭṭaka* qui enchante le cœur, dont la langue prakrite attise le désir, composé au sujet de deux amoureux. [ŚM I.03]
- Le directeur : (Prêtant l'oreille.) Oh, la stance d'introduction du sujet à représenter, comme souhaitée, a éclos. [...] [ŚM I.03/1]
- Le directeur : Il y a seulement peu de temps, [ma] chère épouse a introduit le sujet [de ce *saṭṭaka*] en glorifiant le printemps avec les comparaisons habituelles (*upamāna-pada*), qu'il soit représenté<sup>899</sup> !
- L'actrice : Oh, c'est merveilleux ! J'ai pensé que la comparaison (*sādrśya*) devrait être plaisante (*ramañīya*) et avoir des caractéristiques communes avec le *saṭṭaka*, j'ai

<sup>893</sup> *śrī-Viśveśvara-Pāṇḍeya praṇītam Śṛṅgāra-mañjarī-saṭṭakam.* [ŚM I.00/1]

<sup>894</sup> Les *chāyā* donnent à tort *-prāyakam*.

<sup>895</sup> Les *chāyā* donnent *dvi-gāmi-pakṣam*, mais nous le rendons par le *dvi-kāmi-pakṣam*.

<sup>896</sup> *Pṛthivī*.

<sup>897</sup> Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

<sup>898</sup> À comparer avec [VO IV.], Bansat-Boudon 1996 : 379.

<sup>899</sup> À comparer avec [VŚBh I], Gray 1906 : 10.

accompli exactement le souhait de mon époux. [ŚM  
I.05/1]

Viśveśvara Pāṇḍeya introduit dans sa description tous les éléments relatifs à l'amour, qui figurent dans le *Nāṭyaśāstra* : l'amour qui provient de l'état émotionnel passionné (*rati*) se base sur une apparence ardente (*ujjvala*), car, dans ce monde, toutes les choses brillantes (*śuci*), pures (*medhya*) et éblouissantes (*ujjvala*) sont à comparer avec l'amour. Toute chose éclatante est aimable (*śrṅgāravat*) ; tout ce qui attise (*ujjvala*) le cœur (*hṛdaya*) entre dans le domaine du sentiment amoureux. Celui-ci apparaît généralement dans le bonheur (*sukha*), il est associé aux choses agréables, comme par exemple le printemps (*ṛtu*) et l'union entre un homme et une femme<sup>900</sup>. Le vocable *ujjvala* « ardent » deviendra, plus tard, synonyme de l'amour (*śrṅgāra*)<sup>901</sup>.

Le terme pk. *pāīam* contient un double sens : il peut renvoyer à la fois aux sk. *prakṛti* « nature » et *prākṛta* « langue prakrite ». Le premier vocable est afférent à la nature du printemps, avec le rayonnement (*ujjvala*) du soleil (*ravi*), le second à la langue du *saṭṭaka*, avec l'attisement (*ujjvala*) du désir (*rati*). D'autres mots composés à double sens figurent dans cette description : les protagonistes (*nāyaka*) sont le héros, dont la beauté est comparée au dieu de l'Amour (Kāma), et l'héroïne, aussi belle que la parèdre de celui-ci (Rati) ; le mouvement gracieux (*lāsita*) de la liane vernale (*mādhavī*) fleurissante (*hasita*) comporte des termes techniques de l'art théâtral relatifs à ce genre, tels que la danse (*lāsita*>*lāsya*) gracieuse (*mādhava*>*mādhurya/sukumāra*) et le rire (*hasita*>*hāsya*). Concernant la suavité (*mādhurya*), le vocable « séparation » (*viraha*) est d'une importance capitale dans la *Śrṅgāramañjarī*.

C'est le seul *saṭṭaka* où le directeur dialogue avec son épouse (*naṭī*) dans le prologue, et ce n'est pas sans raison :

*sūtradhāra* : *sarisesu vi vaṇṇesuṃ, itthī-akkhara-visesao aṇṇo,*  
*tattha vi hoi avam̐tara-jāī, jāe muṇijjai viseso. [ŚM*  
*I.04]*  
*(nepathyābhimukham avalokya)*  
*bhāsā-visesa-jāṇiri, su-vidida-selūsa-tam̐ta-*  
*paramatthe,*  
*bahu-vaṇṇiā-su-ṇiūṇe, uvehi sahasā ido ajje ! [ŚM*  
*I.05]*

Le directeur : Les syllabes de cette sorte aussi, ont une autre particularité lorsque les lettres sont [prononcées] par une femme, de même que les sexes [homme-femme] se différencient, l'excellence de chacun se reconnaît. [ŚM I.04]  
(Regardant vers les coulisses.)  
Ô toi, qui es versée dans la particularité de [cette] langue [i.e. le prakrit], experte dans la plus excellente doctrine [du métier] des acteurs (*śailūṣa*), très habile dans la représentation de nombreux personnages, [ma chère] épouse, viens immédiatement par ici ! [ŚM I.05]

<sup>900</sup> [NŚ VI.46], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 108-110.

<sup>901</sup> [AK], *śrṅgāraḥ śucir ujjvalaḥ*, Padhye et Sardesai 2009 : 20.

Ces stances sont assimilables à [KM I.08] de Rājasekhara. Viśveśvara suit les traces de son prédécesseur au sujet de la poésie :

*sūtradhāraḥ* : *ṇa hu vatti-visesa-ṇimmiaṃ ramaṇijjaṃ ti tam a-  
ppaoaṃ,  
guṇa-ṇiṭṭha-visesa-sālidā uṇa kavvārihaṇā  
ṇibaṃdhaṇaṃ*<sup>902</sup>. [ŚM I.11]

Le directeur : Qu'une œuvre, composée avec une caractéristique distinguée [i.e. la touche personnelle de l'auteur] soit considérée comme « belle », n'est absolument pas négligeable, cependant, celle-ci, embellie d'une qualité [littéraire] dont dépend sa particularité, est digne du [nom] de poésie (*kāvya*)<sup>903</sup>. [ŚM I.11]

Cette stance nous rappelle l'idée de la strophe [KM I.07] de Rājasekhara. En revanche, le terme *ramaṇīya* appliqué par l'auteur fait partie de l'énonciation de Jagannātha. Selon celui-ci, la poésie (*kāvya*) est constituée des sons (*śabda*) qui produisent la compréhension (*pratipādaka*) de leur sens (*artha*), conduisant à la « beauté littéraire » (*ramaṇīyatā*) qui émerveille (*camatkāra*) l'esprit. Celle-ci relève du domaine (*gocaratā*) du savoir (*jñāna*) qui engendre (*janaka*) une joie (*āhlāda*) hors du commun (*lokottara*)<sup>904</sup>.

### 3.4.1 L'amour en séparation est le plus doux

*sūtradhāraḥ* : *aha tattha ramaṇijjattaṇaṃ kiṃ ṇibaṃdhaṇaṃ  
pecchai ajjā ?*

*naṭī* : *ā-Baṃhaṃ ā-kīdaṃ siṃgāro bahumado asesāṇaṃ,  
tattha vi hi, vippalaṃbho ai-mettaṃ bahumao  
chailāṇaṃ*<sup>905</sup>. [ŚM I.06]

*sūtradhāraḥ* : *aṇumaṃ idaṃ amhāṇaṃ.*

Le directeur : Qu'est-ce qui rend une composition agréable aux yeux de [ma] chère épouse ?

L'actrice : De Brahmā jusqu'aux insectes, pour tout le monde, c'est l'amour qui a le plus de valeur, mais, selon les érudits, [l'amour] en séparation est incontestablement le plus précieux. [ŚM I.06]

Le directeur : C'est celui que l'on préfère.

Viśveśvara Pāṇḍeya s'inscrit dans la continuité de la théorie d'Ānandavardhana, de Rājasekhara<sup>906</sup>, d'Abhinavagupta, de Mammaṭa et de Jagannātha qui considèrent l'amour en séparation comme étant le plus délicat. Ānandavardhana est le premier théoricien à distinguer les deux sortes d'amour par la suavité, celle-ci est encore plus intense dans l'amour en séparation (*vipralambha-śṛṅgāra*) et dans le sentiment pathétique (*karuṇa*), participant ainsi de

<sup>902</sup> *Gīti*.

<sup>903</sup> À comparer avec [MM], Shastri, G. P. 1939 : 90.

<sup>904</sup> [RGĀ], Bhanja, Dh. 2004 : 8-9.

<sup>905</sup> *Gīti*.

<sup>906</sup> Cf. *infra*, 2.3 Deux stances, une réponse.

l'émotion du cœur du spectateur<sup>907</sup>. La glose d'**Abhinavagupta** contient des pensées similaires à l'énonciation de Viśveśvara Pāṇḍeya :

« [...] For in all creatures, gods, animals, men, and the like, there is an unbroken proclivity (*vāsanā*) towards the emotion of love (*rati*). Accordingly, there is no one who is not inclined to respond sympathetically to it. Even an ascetic can be struck by its charm<sup>908</sup>. And so it is said to be sweet. For a sweet substance, such as sugar or the like, when it comes on contact with the tongue, will immediately prove desirable to everyone, wise, foolish, healthy or sick<sup>909</sup>. [...]»<sup>910</sup> »

Il explique le vocable « plus intense » par le fait que l'amour en séparation progresse graduellement, imbibant le cœur du spectateur avec rudesse, impénétrabilité, impulsivité et passions naturelles que représente cette forme d'amour<sup>911</sup>. Mammaṭa suit Abhinavagupta<sup>912</sup> et Jagannātha cite *verbatim* Mammaṭa<sup>913</sup>.

L'amour en séparation doit être représenté sur scène par des émotions conséquentes (*anubhāva*), comme, entre autres, la jalousie (*asūya*), le sommeil (*nidrā*) et le rêve (*nidrā*)<sup>914</sup>. **Jagannātha**, dans son *Rasagaṅgādhara*, fait une remarque : si deux amoureux sont côte à côte, dans le même lit, mais s'ils se tournent le dos, on ne peut pas parler d'un amour en union (*saṃbhoga*), mais d'un amour en séparation (*vipralambha*), car il s'agit d'un moment de jalousie (*īrṣya*)<sup>915</sup>. C'est ce principe qui incite le directeur à composer un *saṭṭaka* :

*sūtradhāraḥ* : *ajja kkhu, pahāa -kappāe raaṇīe, saañā-ala-ppasuttāe ajjāe – rosa-phuriāhara-dalaṃ, ṇibaddha-bhiuḍī-vibhaṃgura-ṇilāḍaṃ, amhaṃ parimuia-pāsaṃ – mā maṃ chivasu tti, bhaṇio mhi. tado a – kiṃ edaṃ siviṇāa-vilasiaṃ ? kiṃ vā dakkhiṇṇa -paricchaṇṇa-māṇa-viambhiaṃ ? – takkaamto vi, ppasutta-paribohaṇa-ṇisehā-loaṇeṇa tahiṃ aṇiddhāria-bhūattho, sāmāiovaṭṭhāṇa-ṇiaṃtaṇa-vaseṇa. tado avasario. tāṇaṃ ṇioeṇa saṭṭaāhiṇaāttham pautto. jāva ajjaṃ aṇuṇaia, ettha atthe pavatṭissaṃ ti āacchami , tāva ajjāe kijaṃtaṃ mahumāsa-ppasattim patthuāṇuūlaṃ suṇia ; jāāsamgho, ajjāe milaṇeṇa saṃbhāvio mhi. [ŚM I.12/1]*

*naṭī* : *(salajjam) ṇa kkhu kiṃ vi mama māṇe kālaṇaṃ. kiṃ uṇa, siviṇāa-dasā-baleṇa ajjo para-kāmiṇī-satto aivelam aṇuhūo, teṇa tahiṃ tārisaṃ vuttam*<sup>916</sup>. [ŚM I.13]

<sup>907</sup> [DhvĀ II.08], Ingalls, Masson et al. 1990 : 253-254.

<sup>908</sup> À comparer avec [ŚŚ 65], Gopinath, P. 2011 : 179.

<sup>909</sup> À comparer avec [ŚŚ 63], Gopinath, P. 2011 : 177.

<sup>910</sup> [DhvĀ], Ingalls, Masson et al. 1990 : 252.

<sup>911</sup> [DhvĀ], Ingalls, Masson et al. 1990 : 254.

<sup>912</sup> [KvP 68/b-69/a].

<sup>913</sup> [RGĀ], Bhanja, Dh. 2004 : 127-128.

<sup>914</sup> [NŚ VI], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 109.

<sup>915</sup> [RGĀ], Bhanja, Dh. 2004 : 85.

<sup>916</sup> *Upagīti*.



*tado a paḍibuddhāe mae mā nāma eam ajjeṇa  
sudaṃ bhodu tti cimtia, attāṇo viṇoaṇattham mahū-  
samaam uddisia, ekko siloo paḍhio. aṇaṃtaram a  
ajjeṇa samāgada mhi.*

Le directeur : C'est aujourd'hui, lorsque la nuit a laissé la place à l'aube, que [ma] chère épouse qui, endormie dans son lit, – faisant trembler de colère sa [lèvre inférieure de] pétale, fronçant en mouvement constant ses sourcils – s'est éloignée de moi et m'a dit : « Ne me touche pas ! »<sup>917</sup>. Alors, j'ai ainsi réfléchi : « Est-ce la manifestation d'un rêve ? Est-ce la courtoisie décrite au moyen habile de camoufler la jalouse ?<sup>918</sup> ». Puisque son regard m'a averti de ne pas la réveiller [et] que l'arrivée des spectateurs m'a pressé, je suis parti sans avoir su le fin mot de l'histoire<sup>919</sup>. Par égard pour ces derniers, j'ai commencé à préparer la mise en scène d'un *saṭṭaka*. Disant que je l'engagerais dans cette pièce, j'ai tranquilisé [ma] noble épouse. Pendant que je venais [ici], je l'ai entendue présenter ses hommages à la belle saison avec des prières appropriées. J'ai repris [mon] haleine, j'ai été honoré de la retrouver. [ŚM I.12/1]

L'actrice : (Embarrassée.) Ma jalousie n'avait absolument aucune raison d'être, même si, à cause d'une situation dans mon rêve, [où] mon époux était attaché à une autre femme amoureuse, jouissant d'elle à l'excès, j'ai manifesté une telle expression. [ŚM I.13]  
Après m'être réveillée, espérant que mon époux ne l'ait pas entendue, j'ai récité une strophe au sujet du printemps pour mon propre divertissement. Puis j'ai immédiatement rencontré [mon] cher conjoint.

Les paroles de l'actrice ressemblent à une des quatre catégories de l'amour en séparation, celui causé par la jalousie (*māna-vipralambha*) qui, selon **Dhanamjaya**, peut être provoqué par une vision à l'état de sommeil<sup>920</sup> et remédié au moyen de pacification (*sāman*). Toutefois, l'état de rêve apparaît dans une autre catégorie de l'amour en séparation : celui précédé par l'affection (*pūrva-rāga-vipralambha*)<sup>921</sup>, point de départ de ce *saṭṭaka* commandité par les spectateurs (*sāmājika*).

<sup>917</sup> À comparer avec [SS 192], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 74 ; [DC I], Kale, M. R. 1979 : 220.

<sup>918</sup> Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

<sup>919</sup> Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

<sup>920</sup> [DR IV.59-60], Haas 1962 : 136.

<sup>921</sup> [SD III.188-189] ; Mitra 1956 : 112.

### 3.4.2 Émerveiller les spectateurs

[*sūtradhāraḥ* :] *sughaḍia-samatta*<sup>922</sup>-*pattā*, *vihāa-samṭhavia-saalamgā*,  
*parama-camakkidi-jaṇaṇī*, *tassa a Siṃgāra-mamjari*  
*tti kidī*. [ŚM I.09]

[Le directeur :] Avec tous (*samasta*) ses personnages (*pātra*) ingénieusement mis en relation, avec toutes ses sections (*aṅga*) bien proportionnées (*vibhāga*), celle qui provoque l'émerveillement (*camatkṛti*) suprême (*parama*), c'est sa composition (*kṛti*) intitulée *Śṛṅgāramañjarī*. [ŚM I.09]

Le *saṭṭaka*, comme la *nāṭikā*, porte le nom de l'héroïne. La stance [ŚM I.09] contient une paronomase désignant l'héroïne : c'est une actrice (*pātrā*) achevée (*samāpta*) qui joue à la perfection (*su-ghaṭita*)<sup>923</sup>. Son corps tout entier (*sakalāṅga*) est la cause stimulante (*vibhāva*) ; c'est une femme (*jananī*) extrêmement (*parama*) ravissante (*camatkṛti*), c'est son (*tasya*) [épouse] experte (*kṛtin*) [en matière de théâtre], qui s'appelle *Śṛṅgāramañjarī*<sup>924</sup>. Viśveśvara accentue la beauté et l'habileté de l'actrice, donc de l'héroïne, ce qui fait écho à la remarque d'**Amṛtānandayogin**. Cette actrice, qui va jouer ce rôle, est également l'épouse du directeur, comme dans la *Mṛcchakaṭikā*<sup>925</sup>.

Le vocable « étonnement » (*camatkāra*), provient du théâtre. Il est de nature à émerveiller, comme l'exprime le sentiment merveilleux (*adbhuta*), dont le versant (*bhāva*) « émerveillement » (*vismaya*) se manifeste dans lesdites manifestations corporelles spontanées (*sāttvika*)<sup>926</sup>. C'est pourquoi **Abhinavagupta** dit que l'émerveillement (*camatkāra*) est l'équivalent de la joie suprême (*ānanda*), dont la nature est la béatitude<sup>927</sup>. Se délecter (*bhoga*) d'une pièce de théâtre, selon cet auteur, revient à s'émerveiller (*camatkāra*), les deux états provenant de l'expérience esthétique (*rasa*)<sup>928</sup>, et celle-ci reste longuement dans l'esprit<sup>929</sup>. **Kṣemendra**, dans son *Kavikaṇṭhābharaṇa*, dit que sans stupéfaction (*camatkāra*), le poète n'a pas de talent et la poésie aucune valeur poétique<sup>930</sup>. Ce *camatkāra* opère donc à trois niveaux, comme l'*ukti-viśeṣa* de Rājāśekhara [KM I.07], le *bhoga* de Bhaṭṭa Nāyaka et la *ramaṇīyatā* de Jagannātha<sup>931</sup>. Les spectateurs de la *Śṛṅgāramañjarī* sont également dotés d'une intelligence remarquable (*buddha-vara*) :

<sup>922</sup> Selon Hemaçandra, *samatta* fait exception à la règle. [ŚĀś II.45-46], Pischel, R., 1877 : 48 ; *infra*, 5.3.4 Les groupes de consonnes.

<sup>923</sup> Le terme *sughaṭa* apparaît dans la description du meilleur chanteur (*uttama-gāyaka*) dans le *Saṅgītaratnakāra* de Śārīṅgadeva, que le commentateur, Kallinātha, explique par la voix de quelqu'un qui joue avec perfection et dont les mouvements sont bien organisés. Sudhākara, l'exégète du *Rasārṇavasudhākara* de Siṃhabhūpāla, cite *Saṅgītasamayāsāra* : « One who causes the manifestation of tone, verbal text and *tāla* to the accompaniment of a beautiful voice is called *sughaṭa* ». [SGRĀ II.03.17], Shringy et Sharma 1993 : 150-152.

<sup>924</sup> Dans le prologue du *Mudrārākṣasa*, nous trouvons aussi des stances comportant deux leçons. [MR I.05], Poulter 2003 : 20.

<sup>925</sup> [MK I], Karmakar, R. D. 1937 : 37.

<sup>926</sup> [NŚ VI], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 116-118.

<sup>927</sup> [DhvĀ I.01], Ingalls, Masson et al. 1990 : 69 ;

<sup>928</sup> Gnoli, R., 1985 : 114.

<sup>929</sup> Gnoli, R., 1985 : 97.

<sup>930</sup> [KKĀ III.01-02], Kanta et Panda 2010 : 108.

<sup>931</sup> Cf. *supra*, 1.5.2 Un savant polyvalent : poète, théoricien, logicien et exégète, 3.4 Viśveśvara Pāṇḍeya : un genre envoûtant.

[*sūtradhārah* :] *avi a,*  
*bahu-viha-kalā-viaddhā, pariṇiṭṭhia-savva-āma-*  
*mahatthā,*  
*sāmāiā buha-varā taṃ ahiṇeṃ paumjanti.* [ŚM  
I.10]

*naṭī* : *acchariaṃ, acchariaṃ<sup>932</sup> ! jeṇa keṇa vi kae paoe,*  
*mahappāṇaṃ ahiṇiveso tti.*

[Le directeur :] De plus,  
exercés dans de nombreux arts différents, versés dans  
toutes les grandes traditions [littéraires], les  
spectateurs les plus intelligents [me] demandent de la  
mettre en scène. [ŚM I.10].

L'actrice : Merveilleux, merveilleux ! Quoiconque a composé  
[cette pièce] est dévoué à ces grandes âmes [les  
spectateurs].

---

<sup>932</sup> Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

### 3.5 Ghanaśyāma : pas de véritable poète sans *saṭṭaka*

L'*Ānandasundarī* de Ghanaśyāma, bien qu'elle soit composée en quatre actes entièrement en prakrit, n'est pas un *saṭṭaka* « classique ». L'auteur, comme Nayacandra Sūri, ne donne aucune définition du *saṭṭaka* et se réfère à Rājaśekhara qu'il pense avoir surpassé :

*vidūṣakaḥ* : *ko ṇu khu tassa kaī ?*

*sūtradhāraḥ* : *ko aṇṇo, purāṇa-kaīṇaṃ vi dukkarammi Sarassāi-  
bhāsā-ṇibam̐dhaṇammi Rāasehara-kaiṇo param̐  
ṇiṇṇo ! [ĀS I.04/5]*

Le bouffon : Mais qui est en fait son auteur ?

Le directeur : Qui d'autre qu'un [homme] habile, supérieur au poète Rājaśekhara en œuvres [écrites] en langues de Sarasvatī, difficiles à composer même pour les poètes anciens ! [ĀS I.04/5]

Le commentateur, Bhaṭṭanātha, nous explique qu'il s'agit d'une devinette. Le nom de Rājaśekhara est apparenté à Śiva (cf. *raṇi-vallaha-sihaṃdo* [KM I.05]), alors que celui de Ghanaśyāma est synonyme de Kṛṣṇa, le premier étant la déité des guerriers et le second est l'une des incarnations de Viṣṇu. Selon les *purāṇa*, la suprématie de la caste des guerriers (*kṣatriya*) s'est achevée lorsque ce dernier, incarné comme Paraśurāma, a vaincu les premiers et placé les brahmanes en tête de la hiérarchie sociale, d'où l'association d'idée de la suprématie de Ghanaśyāma<sup>933</sup>.

*sthāpakaḥ* : *(dvitrāṇi padāni parikrāman) kiṃ ṇu khu edaṃ  
paṃḍuraṃ dīsai ? hodu, ghattūṇa dekkhissam̐ !  
(tathā kṛtvā) kahaṃ ? pattaam̐ edaṃ !  
(parivartayan) haṃta ! akkharāvalīo lihidāo ! ko ṇu  
khu vāissadi ? (vicintya) hodu, javaṇiam̐tarāhi ko vi  
muham̐ daṃsedi, taṃ hakkāriṣsam̐. (śoṇa -paṭa-kṛta-  
nepathyābhīmukham̐ avalokya) ido ido bhadda-  
muho ! (praviśya) [ĀS I.04/1]*

*vidūṣakaḥ* : *(vācayati) sotthi Bharada-ula-tilaassa suham̐  
avvāhadam̐ ! savvado viseso du parassahassāim̐  
ṇāḍaāim̐ vaṭṭam̐ti, pekkhadāi a amhehim̐, eṇhim̐,  
puṇo, apuvvam̐, camakkidi-rasa-bhara-bhariam̐ kiṃ  
pi ṇibam̐dhaṇam̐ daṃsaṇijjam̐ tumhehim̐ ti. [...]*

*vidūṣakaḥ* : *kiṃ sāmājia-leho eso ?*

*sūtradhāraḥ* : *aha-im̐ ? [ĀS I.04/3]*

Le régisseur : (Il fait deux ou trois pas autour [de la scène].) Qu'est-ce que cette blancheur[-là] qui se fait voir ? D'accord, je vais la prendre et la regarder [de plus près]. (Il s'exécute.) Comment ? C'est une feuille ! (La retournant.) Tiens, des lignes d'écriture apparaissent ! À qui pourrais-je la faire lire ? (Réfléchissant.) Bien, quelqu'un montre son visage derrière les rideaux, je vais l'appeler. (Regardant vers les coulisses [dont les

<sup>933</sup> [ĀS], Upadhye, A. N. 1955 : 58-59.

rideaux] sont faits de tissu de couleur rouge) Par ici, [venez] par ici, cher Monsieur ! (Il entre.) [ĀS I.04/1]  
 Le bouffon : (Il la lit.) « Salutation ! Que la gloire du lignage des Bharata ait une félicité ininterrompue ! Voici le sujet spécifique parmi tous : « Plus de mille pièces de théâtre circulent [dans le monde], et nous les avons vues, mais aujourd'hui, il faudrait représenter plutôt une œuvre sans précédent (*apūrva*), chargée davantage de sentiments (*rasa*) et de stupéfaction (*camatkṛti*). » [...]

Le bouffon : Est-ce une lettre [de la part] du public ?

Le directeur : Bien sûr ! [ĀS I.04/3]

Le vocable « sans précédent » (*apūrva*) est synonyme de « jamais vu auparavant » (*adrṣṭa*), correspondant à l'expression d'*ukti-viśeṣa* de Rājaśekhara. Les autres termes ont été expliqués *supra*.

### 3.5.1 Le *saṭṭaka* est entièrement écrit en prakrit

Prenant en compte le souhait des spectateurs, Ghanaśyāma pense qu'un *saṭṭaka* correspond aux critères et aux goûts du public :

*sūtradhāraḥ* : (*smaraṇam abhinīya*) *atthi ettha Āṇanda-sūṇḍarī-ṇāma-heaṃ tārikkaṃ saṭṭaṃ, taṃ jevva imassim mahā-samāe joggam.*

*vidūṣakaḥ* : *pāuḍaṃ khu taṃ savvaṃ !*

*sūtradhāraḥ* : *ado jevva saṭṭaṃ ti bhaṇijjai.* [ĀS I.04/4]

Le directeur : (Après avoir fait le geste de se souvenir.) Il y a le *saṭṭaka*, comme celui intitulé « *Ānandasundarī* », il est bien approprié à ce grand public.

Le bouffon : [Mais] l'intégralité de la pièce est exclusivement en prakrit !

Le directeur : C'est justement pour cela qu'on l'appelle « *saṭṭaka* ». [ĀS I.04/4]

Le bouffon, frappé de stupeur, reste muet, la raison de ce silence sera dévoilée plus tard :

*sūtradhāraḥ* : (*sollāsam*) *ajja, kiṃ cakkhijjanta-ṇava-duvvo siṃdhu-desa-ghoḍo via phura-phuraṃtoṭṭho dīsasi ?*

*vidūṣakaḥ* : *edārisa-kaī bhavia, kahaṃ pāuḍa-ṇibamdhana-karaṇe ṇa lajjio ?* [ĀS I.07/1]

*sūtradhāraḥ* : (*śiraḥ kampayan*) *ṇa lajjio. tattha jevva suṇāhi ! pākhamḍo ṇa maham tidikkhai, viḍo sīlāi, vijjam jado,*

*jam jam jassa su-dul-laham khidisu, so taṃ taṃ muhā ṇimḍai*<sup>934</sup>. [ĀS I.08/ab]

*hum, avahido suṇāhi !*

*te savve uṇa ekka-desa-kaīṇo, je ekka-bhāsā-caṇā,*

<sup>934</sup> *Śārdūlavikrīḍita*.

*so saṃpuṅṇa-kaī vihāi bhuvāṇe, jo savva-bhāsā-  
kaī*<sup>935</sup>. [ĀS I.08/cd]

Le directeur : (Jubilant.) Monsieur, pourquoi tes lèvres se montrent-elles tremblantes comme un cheval du pays des Sindhu mâchant de l'herbe fraîche ?

Le bouffon : Après être devenu un si [grand] poète, comment n'a-t-il pas honte de composer en prakrit ? [ĀS I.07/1]

Le directeur : (Secouant la tête.) Il n'a pas honte. Ecoute donc ceci ! L'hérétique ne peut souffrir le sacrifice, le jouisseur la morale, le sot le savoir, celui qui a acquis à grande-peine une chose quelconque dans le monde, blâme vainement ci et ça<sup>936</sup>. [ĀS I.08/ab]

Hum, écoute[-moi] attentivement !

De surcroît, tous les poètes issus d'un seul pays/d'un seul domaine sont ceux qui connaissant une seule langue ; le poète achevé qui brille dans le monde, c'est celui qui est versé dans toutes les langues<sup>937</sup>. [ĀS I.08/cd]

Les mots du directeur rappellent les paroles de Rājaśekhara [KM I.07]. Le terme « honte » (*lajjā*) apparaissant dans les paroles de Kavīndra (XVI<sup>e</sup> siècle), ce que A. Bush nomme « vernacular anxiety » :

« I am expert in the Asulāyana branch of the *R̥gveda*, I have composed Bhasha poetry [...] I feel ashamed to use vernacular (*bhāṣā karata āvati lāja*)<sup>938</sup> ».

Cependant, ce même terme peut signifier une fausse timidité (*lajjā*) : il n'a pas peur d'entamer une œuvre en prakrit ! Cela peut lui coûter son renom, c'est-à-dire, il faut vraiment être confiant en soi-même pour oser écrire une pièce en prakrit. En ce sens, ce dialogue fait allusion au fait qu'à l'époque de Ghanaśyāma, la composition en cette langue présentait des difficultés et mettait à l'épreuve même les poètes les plus accomplis. La réponse du directeur indique également que seuls les rares connaisseurs de cette langue peuvent en faire une critique juste. Le fait que les spectateurs n'aient pas été versés en prakrit émerge de leur réponse que le directeur cite par le biais d'un monologue.

*sūtradhāraḥ : [...] (prakāśam sasāmbhramam ākāśe) ajjā sāmājiā,  
kiṃ bhaṇaha ? (prākṛtam parihr̥tya)  
kalaśāmbhodhi-kallola-garva-sarvasva-hāriṇī,  
Ghanaśyāma-kaver vāṇī, kasya nānanda-  
kāriṇī*<sup>939</sup> ? [ĀS I.09]  
*tad asyaiva Kaṅṭhīrava-kaveḥ kṛtiḥ, saṭṭakam  
satvaram bhavatābhinetavyam iti. (sānanda-  
gadgam)  
aho ahimuho vihī taha hi : sārasī-bhū sahā,  
ṇiram̐dara-vihūsidā mahura-ram̐ga-sālā iam*

<sup>935</sup> Śārdūlavikr̥ḍita.

<sup>936</sup> À comparer avec [ĀS II.04], *supra*, 1.6.2.1 Une personnalité imbue de soi-même.

<sup>937</sup> Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

<sup>938</sup> Busch, A., 2011 : 148. Notons que le terme « langue » (*bhāṣā*), à l'époque de Ghanaśyāma et de Kavīndra, couvrait d'autres langues vernaculaires que les six langues littéraires de Rudraṭa.

<sup>939</sup> *Anuṣṭubh*.

*mahā-ṇaḍa-siro-ṇāī, ṇaliṇa-soraham saṭṭaam.*  
*suhā-rasa-vao kaī jaai cha-ppabamdhī-aro ! [ĀS*  
I.10]

Le directeur : [...] ([Il parle] dans le vide, à la cantonade.)  
Messieurs les spectateurs, qu'en dites-vous ?  
(Mettant de côté le prakrit[, il récite la réponse des spectateurs en sanskrit.]  
« Celle qui efface toute arrogance avec les ondes de l'océan de barattage, c'est la langue du poète Ghanaśyāma ; à qui celle-ci ne ferait-elle pas plaisir ? [ĀS I.09]  
C'est bien la composition de ce poète « qui hurle à gorge déployée », un *saṭṭaka*, qu'il faut vite représenter (*abhineyatva*) ! » (Sur ce, [le directeur] balbutie de joie.)  
Hourra ! La chance nous a souri, parce que les spectateurs sont la rive du lac, cette agréable salle de théâtre, entièrement décorée, est la rivière sur la tête du danseur grandiose [Śiva,], le *saṭṭaka* est le parfum du lotus, le poète est la parole au goût du plaisir ; vive le compositeur en six [langues]<sup>940</sup> ! [ĀS I.10]

Hormis la réponse des spectateurs, nous trouvons deux autres strophes en sanskrit. L'une est la citation d'une autre œuvre ayant entraîné la réputation de Ghanaśyāma [ĀS I.07]<sup>941</sup>, l'autre est la réponse du roi [ĀS IV.01]. Dans cette dernière, selon Bhaṭṭanātha, le vocable « tristesse » (*śuca*) en prakrit (cf. *sua*) serait ambigu (*anekārtha*), d'où l'emploi du sanskrit.

Ghanaśyāma souligne l'énoncé de Rudradāsa : le *saṭṭaka* est l'épreuve des plus grands poètes. C'est pourquoi le bouffon déclare au début du quatrième acte qu'un excellent poète (*sat-kavi*) qui ne compose pas un *saṭṭaka* (*a-saṭṭaka-kara*) est la cible de railleries (*apahāsa-bhājanam*).

### 3.5.2 Pas de *saṭṭaka* sans théâtre en abyme

Le bouffon, dans son discours au début du quatrième acte, dit aussi qu'un *saṭṭaka* serait ridicule sans théâtre en abyme (*agabbha-ṇāḍaam via saṭṭaam*) [ĀS IV.00/1]. Selon Bhaṭṭanātha, l'une des raisons pour lesquelles Ghanaśyāma pense avoir surpassé Rājaśekhara, est que l'*Ānandasundarī* comporte deux pièces en abyme (*garbhanāṭaka*)<sup>942</sup>, dont les thèmes correspondent respectivement à celui du *viṣkambhaka* et du *praveśaka*.

Bien qu'aucune théorie sur le théâtre en abyme ne figure dans le *Nāṭyaśāstra*, il a été employé dans la pratique. Dans l'une des *nāṭikā* de Harṣa, la *Priyadarśikā*, le troisième acte contient une pièce en abyme qui fait partie intégrante de l'intrigue. Il s'agit d'un complot entre le bouffon et la suivante de l'héroïne qui, sous prétexte d'exécuter une pièce, s'arrangent pour

<sup>940</sup> Cf. Rudraṭa, *supra*, 2.2.1.4.1 Langues du théâtre ou langues de la poésie ? Stance à comparer avec [MR II.2, IV.5, VI.3], Poulter 2003 : 49, 103, 169.

<sup>941</sup> Cf. *supra*, 1.6.2.1 Une personnalité imbue de soi-même.

<sup>942</sup> [ĀS], Upadhye, A. N. 1955 : 58.

que le roi et l'héroïne puissent se revoir, tous deux jouant un rôle dans la pièce<sup>943</sup>. Dans le septième acte de l'*Uttararāmacarita* de Bhavabhūti, figure une pièce en abyme relatant l'histoire de Sītā. Toute la pièce principale porte sur la séparation de deux amoureux, Rāma et Sītā, cette dernière ayant été répudiée. Dans la pièce en abyme, Vālmīki met en scène la vie de cette dernière, qu'elle a vécue en parallèle, pendant que la pièce principale montrait la vie de Rāma. C'est à la fin de la pièce que les deux amoureux peuvent finalement s'unir<sup>944</sup>. Dans le troisième acte du *Bālarāmāyaṇa* de Rājasekhara, Rāvaṇa regarde une pièce mise en scène par Kohala, racontant la compétition organisée pour obtenir la main de Sītā, où Rāma a cassé l'arc de Śiva. Cette représentation, projetant le succès de Rāma, met Rāvaṇa en colère<sup>945</sup>.

Le théâtre en abyme a longtemps été confondu avec les procédés d'introduction *aṅkāvatāra* et *aṅkamukha*. L'*aṅkāvatāra*, dans le *Daśarūpaka* de **Dhanamjaya**, est défini comme la « sortie » de l'acte à la fin<sup>946</sup>. **Abhinavagupta** mentionne **Kohala** qui définit l'*aṅkāvatāra* comme l'usage d'un acte à la fin d'un acte<sup>947</sup>. **Kuntaka**, dans son *Vakroktijīvita*, nous informe que ce type de théâtre est une sorte de *prakaraṇa* « contourné » (*vakra*), où les personnages de la pièce principale jouent aussi bien le rôle des personnages que celui des spectateurs. Selon lui, le théâtre en abyme octroie une beauté particulière (*camatkāra-vaicitra*) à la pièce principale pour émerveiller le public. Celui-ci observe l'interaction entre les personnages et les spectateurs du théâtre en abyme<sup>948</sup>. Selon **Bhoja**<sup>949</sup>, le théâtre en abyme (*garbhāṅka*) est une représentation (*prayoga*) à la fin d'un acte dans lequel a lieu un autre acte, et qui est relative au noyau (*bīja*) de la pièce principale<sup>950</sup>. Il utilise les termes *garbhāṅka* et *aṅkāvatāra* comme des synonymes<sup>951</sup>. **Rāmacandra** et **Guṇacandra**, dans leur *Nāṭyadarpaṇa*, partagent l'avis de Bhoja. C'est le *Rasārṇavasudhākara* de **Siṃhabhūpāla** qui en fournit une définition achevée :

Le théâtre en abyme apparaît au milieu d'un acte, mais jamais dans le premier acte. Il comporte l'ouverture (*mukha*), [les événements d']une seule journée, la bénédiction (*nāṇḍī*) et l'introduction du sujet. Il est dépourvu de tous les procédés d'introduction, y compris la *cūlikā*. Il est joué par trois ou quatre acteurs, il n'est pas trop volumineux, mais orné de ses propres actes (*aṅkāṅga*) sur lesquels il s'appuie. Dans l'*Uttararāmacarita*, il sert à augmenter le sentiment [pathétique], dans le *Bālarāmāyaṇa*, à exalter le héros et, dans l'*Amogharāghava*, à promouvoir le sujet<sup>952</sup>.

Les deux pièces en abyme, dans l'*Ānandasundarī*, correspondent à ces critères et, comme le procédé d'introduction *aṅkāvatāra*, elles sont liées au noyau (*bīja*) de la pièce. Cependant, elles ne font pas partie intégrante de la progression des événements comme dans le *garbhāṅka* de la *Priyadarśikā*. La pièce en abyme figurant dans le premier acte relate l'arrivée dissimulée de l'héroïne à la cour royale, comme la scène du support (*viṣkambhaka*) des *nāṭikā*.

<sup>943</sup> [PD III], Daniélou 1977 : 35.

<sup>944</sup> [URC VIII], Kale, M. R. 1982 : 73-80, 162-177.

<sup>945</sup> [BR III], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 91-134 ; Sastri, V. S. 1910 : 52-75.

<sup>946</sup> [DR I.62], Haas 1962 : 35 ; [DR III.15], Venkatacharya, T. 1969 : 67.

<sup>947</sup> [NŚ XVIII], Ramakrishna, M. K. 1934 : 417 ; Bhattacharya, S. 2005 : 152.

<sup>948</sup> [VOJ IV.12-13].

<sup>949</sup> Modification résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

<sup>950</sup> [ŚP XI.207], Dwivedi, R. 2007 : 662.

<sup>951</sup> [ŚP XI.391], Dwivedi, R. 2007 : 685.

<sup>952</sup> [RĀS III.212/b-217], Venkatacharya, T. 1979 : 421-422.



En revanche, dans celle du dernier acte, l’auteur met en scène la bataille et la victoire de Diṇḍīraka, ministre du roi, parti au début du premier acte à la conquête des *rākṣasa*. Un tel sujet devrait cependant être relaté dans une scène d’entrée (*praveśaka*).

Comme l’écrit **Dhanaṃjaya**, les procédés d’introduction permettent de narrer des événements indicatifs (*sūcyā*) qui ne se prêtent pas à la représentation (*drśyā-śravya*). Tandis que les sujets à représenter (*drśyā*) dans les actes (*aṅka*), y compris le théâtre en abyme (*garbhāṅka/garbhāṅka*), sont imbibés de sentiments (*rasa*), où tout est spectaculaire (*pratyakṣa*)<sup>953</sup>, les événements narratifs (*saṃsūcyā*) fournissent des détails inappropriés (*anucita*) à une représentation théâtrale et sont dépourvus de sentiment (*nīrasa*). Ainsi, ils doivent être racontés dans les cinq procédés d’introduction<sup>954</sup>.

Les deux procédés d’introduction étant obligatoirement exclus du *saṅgata*, Ghanaśyāma les remplace par deux pièces en abyme. La « spectacularisation » est une autre raison pour laquelle il a choisi de mettre en scène des pièces en abyme. Celle-ci se reflète dans les paroles des personnages, le roi et le bouffon jouant le rôle des spectateurs de la dernière pièce en abyme :

|                    |  |
|--------------------|--|
| <i>rājā</i> :      | <i>aho, savvaṃ edaṃ paccakkhaṃ via !</i>   |
| Diṇḍīrakaḥ :       | <i>mahā-rāa, ado evva vāāe ṇa kahidaṃ. jaha daṃsaṇe kouhallaṃ, taha ṇa hoi ṇisamaṇe. [ĀS IV.05/1]</i>                            |
| <i>vidūṣakaḥ</i> : | <i>(sabhayam) kahaṃ rakkhasā āadā ?</i>  |
| <i>rājā</i> :      | <i>mukkha, pekkhaṇijjaṃ ! [...]</i>  |
| <i>rājā</i> :      | <i>aho accabbhudaṃ edaṃ saṃvihāṇaṃ !</i>   |
| <i>vidūṣakaḥ</i> : | <i>vaassa, adi-sāhasaṃ kiam amacceṇa ! [ĀS IV.09/1]</i>  |
| Le roi :           | Oh, comme si tout était réel !   |
| Diṇḍīraka :        | Votre Majesté ! C’est pourquoi cela n’a pas été raconté en mots. Il y a moins d’intérêt à entendre qu’à voir. [...] [ĀS IV.05/1] |
| Le bouffon :       | (Apeuré.) Ah ! Les démons sont arrivés !   |
| Le roi :           | Sot ! C’est [juste] un spectacle ! [...]   |
| Le roi :           | Ah ! C’était une mise en scène très enchanteresse !  |
| Le bouffon :       | [Mon] ami ! Le ministre a créé [un spectacle] extrêmement téméraire ! [ĀS IV.09/1]   |

<sup>953</sup> [DR III.27], Haas 1962 : 91.

<sup>954</sup> [DR I.50-52], Haas 1962 : 33 ; Venkatacharya, T. 1969 : 64.

