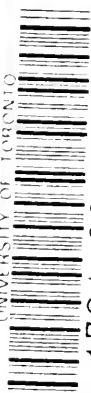


UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 00292479 3

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa



BIBLIOTHÈQUE
DE L'ÉCOLE
DES HAUTES ÉTUDES

PUBLÉE S^{ous} LES AUSPICES
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
—
SCIENCES PHILOGO^{graphiques} ET HISTORIQUES

QUATRE-VINGT-TROISIÈME FASCICULE

LE THÉÂTRE INDIEN, PAR SYLVAIN LÉVI, DOCTEUR ÈS LETTRES,
MAÎTRE DE CONFÉRENCES A L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES,
CHARGÉ DE COURS A LA FACULTÉ DES LETTRES.
LAURÉAT DE L'INSTITUT



11342
98.

PARIS
ÉMILE BOUILLON, LIBRAIRE-ÉDITEUR
67, RUE RICHELIEU, 67

—
1890



AS

162

B6

fase 83

LE THÉÂTRE INDIEN



CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

LE
THÉÂTRE INDIEN

PAR

SYLVAIN LÉVI

DOCTEUR ÈS LETTRES,
MAITRE DE CONFÉRENCES A L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES,
CHARGÉ DE COURS A LA FACULTÉ DES LETTRES,
LAURÉAT DE L'INSTITUT



PARIS

ÉMILE BOUILLON, LIBRAIRE-ÉDITEUR

67, RUE RICHELIEU, 67

(EN FACE DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE)

—
1890

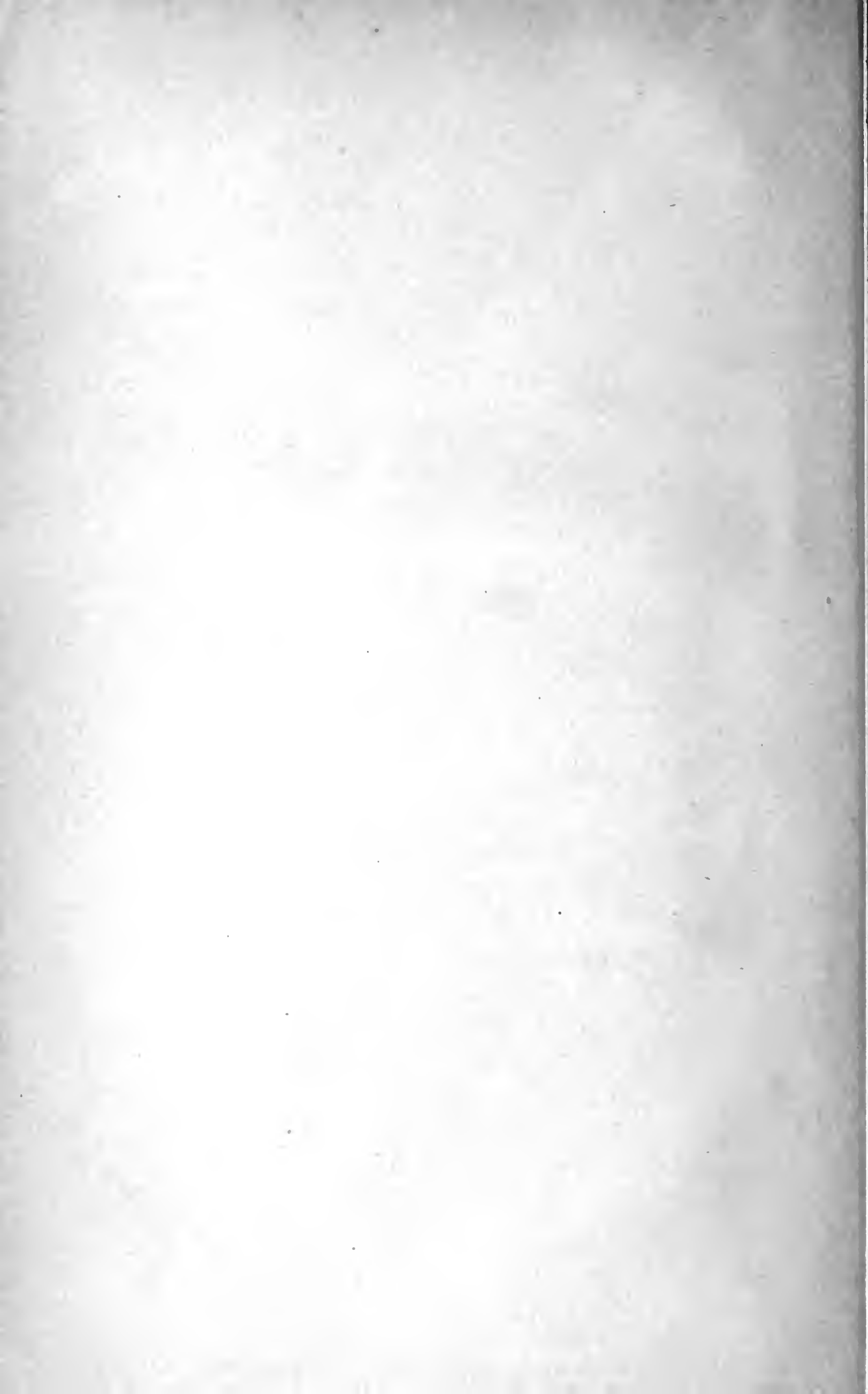


A LA MÉMOIRE
DE MON MAITRE BIEN-AIMÉ

ABEL BERGAIGNE

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES

MEMBRE DE L'INSTITUT



BIBLIOGRAPHIE

ÉDITIONS ET TRADUCTIONS

Nous n'avons pas essayé de dresser une liste complète des ouvrages et des articles relatifs au théâtre indien ; les travaux importants sont mentionnés, soit dans le texte, soit dans les notes de notre livre ; les autres n'ont pas besoin d'être signalés au lecteur qui n'a point de profit à en tirer. Mais il est utile et même indispensable de désigner avec précision les éditions que nous avons employées comme références. Le mélange de la prose avec les vers dans les drames sanscrits rend les citations difficiles et compliquées ; tant qu'on n'aura point adopté une unité de mesure absolue, comme le *grantha* proposé par M. E. Leumann¹, il sera nécessaire de choisir une édition spéciale et d'en adopter la pagination. Nous nous sommes efforcé de prendre pour base métrique les éditions les plus estimées et les plus répandues ; nous avons dû cependant, en des cas heureusement très rares, faire un choix arbitraire entre des éditions de valeur égale ou même préférer à la meilleure édition une édition inférieure. Pour réparer au moins en partie ces injustices ou ces erreurs involontaires, nous indiquons dans notre liste, en outre des éditions consultées, les autres éditions recommandables.

1. Ernest Leumann, *Eine Bitte an die künftigen Herausgeber von Dramen*, etc., Z. d. D. M. G. XLII, 161 sqq.

Les passages en vers se citent sans difficulté ; le chiffre des vers concorde, ou à peu près, dans toutes les éditions ; l'existence de plusieurs recensions entraîne naturellement des divergences considérables propres à chacune d'elles, mais communes à tous les textes qui la reproduisent. Nous indiquons par des chiffres arabes, précédés par la lettre *v.*, le numéro des vers cités, et nous ajoutons s'il y a lieu en chiffres romains le numéro de l'acte. La précaution n'est pas superflue, car les éditeurs comptent tantôt tous les vers de la pièce à la suite, et tantôt recommencent à compter du chiffre 1 à chaque acte.

Pour les passages en prose, nous indiquons (après le numéro de l'acte, en général) la page par la lettre *p.* et s'il y a lieu la ligne par la lettre *l.* Si deux chiffres arabes se suivent sans autre indication, le premier désigne la page, et le second la ligne.

Nous avons eu recours au même système de référence pour les ouvrages d'un autre genre écrits en prose ou mêlés de prose et de vers, et nous indiquons dans une seconde liste les éditions de ces ouvrages que nous avons employées.

Les lecteurs désireux de se familiariser avec les œuvres du Théâtre indien seront sans doute satisfaits d'en connaître les traductions françaises parues jusqu'ici. Nous signalons également les meilleures traductions en langue étrangère des drames qui n'ont pas encore été traduits en français.

ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE

A. *Ouvrages dramatiques*

ANARGHA RAGHAVA of MURĀRI with the commentary of *Rucipati*, edited by *Paṇḍita Durgāprasāda* and *K. P. Paraba*. Bombay, Nirṇayasāgara Press, 1887 (Kāvya-mālā).

BALABHARATA, v. PRACANDA-PANDAVA.

BĀLARAMAYANA nāma nāṭakam, mahākavi ṣṛī RĀJAṢEKHARA viracitam, ṣṛī *Jivānanda Vidyāsāgara* bhāṭṭācāryeṇa viracitayā vyākhyayānvitam. Calcutta, 1884.

CAITANYACANDRODAYA, a drama in ten acts by KAVIKARNAPŪRA, edited by *Rājendralāla Mitra*. Calcutta, 1854 (Bibliotheca Indica).

CANDAKAUṢIKA nāma nāṭakam ĀRYA-KSEMĪṢVARA viracitam ṣṛī *Jivānanda Vidyāsāgara* bhāṭṭācāryeṇa... prakāṣitam. Calcutta, 1884.

ḌAKUNTALA. KĀLIDĀSA's Ḍakuntalā, the Bengālī recension... edited by *R. Pischel*. Kiel, 1877.

[Recension devanāgarī: Abhijñānaṣakuntalā (Kālidāsa's Ring-Ḍakuntala) herausgegeben... von Dr. *Otto Boettlingk*. Bonn, 1842. V. aussi dans la liste suivante sous le mot ARTHADYOTANIKĀ.]

DHANAMJAYAVIJAYA by KĀNCANĀCĀRYA edited with notes by *Tārānātha Tarkavācaspati*. Calcutta, 1871.

DHURTASAMAGAMA, comédie de JYOTIRĪṢVARA, éditée par *C. Cappeller* (édition autographiée sans couverture ni date).

HASYARNAVA, comédie de JAGAD-ĪṢVARA, publiée par *C. Cappeller* (édition autographiée sans couverture ni date).

JANAKIPARINAYA nāṭaka sap-tāṃkī hā 'saṃskṛta mūla graṃtha RĀMABHADRA DĪKSITA yāṃniṃ kelā va tyāceṃ marāṭhi bhāṣāṃtara Gaṇeṣa Ḍāstri Lele Tryaṃbakakara. Bombay, 1866 (Dakṣiṇā Prize Series).

KĀMSAVADHA of ḌESAKRŚNA, edited by *P. Durgāprasāda* and *K. P. Paraba*. Bombay, Nirṇayasāgara Press, 1888 (Kāvya-mālā).

KARNASUNDARI of BILHANA, edited by *P. Durgāprasāda* and *K.-P. Parab*. Bombay, Nirṇayasāgara Press, 1888, (Kāvya-mālā).

KARPURAMAÑJARI of RĀJAṢEKHARA with the commentary of Vāsudeva, edited by *Paṇḍita Durgāprasāda* and *K.-P. Paraba*. Bombay, 1887 (Kāvya-mālā).

MAHANATAKA, a drama in 9 acts by HANUMAN, compiled by MADHUSŪDANA MIṢRA, edited by *Jivānanda Vidyāsāgara*. Calcutta, 1878.

(En cas d'indication spéciale) : Mahānāṭakam ṣṛimad dHanūmatā viracitaṃ ṣṛī DĀMODARA MIṢRENA saṃdarbhya saṃkalitam, MIṢRA MOHANADĀSA viracita dipikayā sa-metaṃ ca, etac ca ṣṛi... Gaṅgā-viṣṇu-Khemarājābhyāṃ mudritaṃ. Bombay, 1886.

MALATIMADHAVA by BHAVANHŪTI with the commentary of *Jagaddhara*, edited by *R. G. Bhandarkar*. Bombay, 1876 (Bombay Sanskrit Series).

- MALAVIKAGNIMITRA, ein drama KĀLIDĀSA's in fünf Akten... herausgegeben von *F. Bollensen*. Leipzig, 1879.
- MALLIKAMARUTA nāma prakaraṇam ṅrīmad DANDI (Uddandī) kaviṣvarakṛtam ṅrī Jibānanda Vidyāsāgara bhāṭṭācāryasyājñayā paṇḍitavareṇa ṅrī *Raṅganāthācāryeṇa* viracitayā vyākhyayānugatam. Calcutta, 1878.
- MRCCHAKATIKA id est Curriculum figlinum ÇŪDRAKĀE regis fabula, sanskrite edidit *Ad. Fr. Stenzler*. Bonn, 1847, in-4^o.
- Le chiffre des vers est indiqué d'après l'édition suivante :
— nāma prakaraṇam Çūdraka nṛpativareṇa viracitam, ṅrī *Jibānanda-Vidyāsāgara* bhāṭṭācāryeṇa prakāṣitam. Calcutta, 1881.
- MUDRARAKSASA by VIÇĀKHADATTA, with the commentary of *Dhruvhiraj* edited... by *K. T. Telang*. Bombay, 1884 (Bombay Sanskrit Series).
- NAGANANDA nāma nātakam mahākavi ṅrī HARSA DEVA viracitam ṅrī *Jibānanda Vidyāsāgara* bhāṭṭācāryeṇa viracitayā vyākhyayā samudbhāsitam . dviṭiyasaṅskaraṇam. Calcutta, 1886.
- PARVATIPARINAYA. BĀNA's Pārvatīparīṇaya-nāṭaka herausgegeben von Prof. K. Glaser. Wien, 1883.
- PRABODHACANDRODAYA KRSNA-MIÇRI comoedia, edidit scholiisque instruxit *H. Brockhaus*. Lipsie, 1845.
- PRACANDAPANDAVA ein drama des RĀJAÇEKHARA...herausgegeben von *C. Cappeller*. Strasburg, 1885.
(Le même drame a été publié depuis dans la Kāvya-mālā) : BALBHARATA of RĀJAÇEKHARA, edited by *P. Durgāprasāda* and *K. P. Paraba*. Bombay, 1887.
- PRASANNARAGHAVAM ṅrī JAYADEVA kavi viracitam ṅrī *Jibānanda Vidyāsāgara* bhāṭṭācāryeṇa saṅskṛtam. Calcutta, 1872.
- PRIYADARÇIKA of ṅrī HARSA DEVA edited... by *Viṣṇu Dāji Gadre*. Bombay, Nirṇayasāgara Press, 1884.
- RATNAVALI. The Ratnāvalī of ṅrī HARSA DEVA, edited... by *N. B. Godabole* and *K. P. Paraba*. Bombay, Nirṇayasāgara Press, 1882.
Une importante édition du même texte a été donnée par *M. Carl Cappeller* dans la Sanskrit Chrestomathie herausgegeben von Otto Böhltlingk, zweite Auflage. Saint-Petersburg, 1877 (p. 290-329).
- SAVITRICARITA chāyānāṭakam... bhāṭṭa Māheçvarātmajena ÇANKARALĀLENA viracitam. Bombay 1939 (1882 A. D.), Nirṇayasāgara Press.
- SUBHADRAHARANA of MĀDHAVABHATTA edited by *P. Durgāprasāda* and *K. P. Paraba*. Bombay, Nirṇayasāgara Press, 1888 (Kāvya-mālā).
- UNMATTARAGHAHA of BHĀSKARA BHATTA, edited by *P. Durgāprasāda* and *K. P. Paraba*. Bombay, Nirṇayasāgara Press, 1889 (Kāvya-mālā).
- UTTARACARITA ou UTTARARAMACARITA, a drama in seven acts by BHAVABHŪTI, edited by *Jibānanda Vidyāsāgara*. Calcutta, 1881.
- VASANTATILAKA bhāṇaḥ ṅrī mahāmahopādhyāya VARADĀCĀRYA kṛtaḥ ṅrīyukta *Damaruvallabha Çarmaṇā* saṅçodhitaḥ. Calcutta, 1868.
- VENI-SAMHARA. Veṇisaṅhāra nāṭakam ṅrī BHATTA NĀRĀYANA viracitam ṅrī *Jibānanda Vidyāsāgara* bhāṭṭācāryeṇa saṅskṛtam. Calcutta, 1886.

Le chiffre des vers est donné d'après l'édition suivante :

Venisaṃhāra, ein drama in 6 akten von B. N. kritisch mit einleitung und noten herausgegeben von *Julius Grill*. Leipzig, 1871, 4^o.
VIDDHAÇĀLABHAÑJIKĀ. The V. of RĀJAÇEKHARA with the commentary of Nārāyaṇa Dikṣita edited... by *Bhāskar Rāmchandra Arte*. Poona, 1886.

VIKRAMORVAÇĪ a drama in five acts by KĀLIDĀSA, edited by *Shankar Pundit*. Bombay, 1879 (Bombay Sanskrit Series).

— ein drama Kālidāsa's in fünf Akten... herausgegeben von *Fr. Bollensen*. Petersburg, 1846.

(en cas d'indication spéciale, et pour le commentaire) : The Vikr. of Kālidāsa with the commentary (PRAKĀÇIKĀ) of RANGANĀTHA, edited by *K. P. Paraba* and *M. R. Telang*. Bombay, Nirṇayasāgara Press, 1888.

VIRACARITA ou MAHAVIRACARITA. The Mahāvīracarita of BHAVABHŪTI edited by *Anundoram Boroobh*. Calcutta, 1877.

B. Autres ouvrages

ARTHA-DYOTANIKĀ, commentaire sur Çakuntalā par RĀGHAVABHĀTTA, dans : *The Abhijñāna-çākuntalā...* with the commentary (Arthadyotanikā) of Rāghavabhāṭṭa, edited by *N. B. Godabole* and *K. P. Paraba*; 2^d édition Bombay, Nirṇayasāgara Press, 1886.

AVALOKA, commentaire sur le Daça-Rūpa, par DHANIKĀ (v. DAÇA-RUPA).

BHARATA. *Bhāratīya-Nāṭya-çāstra*. Adhyāyas XVIII, XIX, XX, XXXIV

publiés par F. E. HALL, en appendice à son édition du Daça-Rūpa, 199-241 (v. DAÇA-RUPA).

Adhyāyas XV, XVI, XVII (de la recension G, cf. inf. p. 15) publiés sur le manuscrit en caractères granthas de la Société Asiatique de Londres par Paul REGNAUD, dans : *Annales du Musée Guimet*, t I et II.

Adhyāya XXVIII publié par J. GROSSET : *Contribution à l'étude de la musique hindoue*. Lyon, 1888.

P. Désignation des deux mss. du Deccan College, Collect. 1873-74, nos 68 et 69 (distingués par les lettres a et b.) ¹.

DAÇĀKUMARACARITA of DANDIN with the commentaries of Kavindra Sarasvati and Çivarāma edited.. by *N. B. Godabole* and *K. P. Paraba*. Bombay, Nirṇayasāgara Press, 1883.

DAÇA-RUPA, or Hindu canons of dramaturgy, by DHANAMJAYA, with the *Exposition* of DHANIKĀ, the AVALOKA, edited by F. E. Hall, Calcutta, 1861 (Bibliotheca Indica).

(Le chiffre romain indique le chapitre ; le chiffre arabe le vers.)

1. Nous devons à la libéralité de l'administration anglaise la communication de ces deux manuscrits ; nous nous sommes refusé pourtant à en tirer tout le parti possible. Un élève de M. Paul Regnaud, M. J. Grosset, nous avait annoncé son intention de publier, sur les conseils de son maître, le texte complet du Nāṭya-çāstra ; nous nous sommes fait scrupule de délorer l'intérêt de son travail, et nous nous sommes borné à collationner nos mss. avec les chapitres déjà publiés pour corriger le texte imprimé lorsqu'il était intelligible ou mutilé. En un mot nous n'avons emprunté aux mss. P que des variantes, et nous les avons remis entre les mains de M. Grosset.

RUDRATA. The KĀVYĀLAMKĀRA, with the commentary of Namiśādhu, edited by Paṇḍita Durgā-prasāda and K. P. Paraba. Bombay, 1886 (Kāvya-mālā).

SARASVATIKANTHABHARANA, edited by Anundoram Borooah. Calcutta, 1883. (Les chiffres se rapportent aux pages.)

SAHITYA-DARPANA. The Sāhitya-darpaṇa or Mirror of Composition... by VIṢVANĀTHA KAVIRĀJA, edited by Roer. Calcutta, 1851 (Bibliotheca Indica).

English translation by Ballantyne and Pramadā-dāsa Mitra. Calcutta, 1875 (Bibliotheca Indica).

(Les numéros se rapportent aux aliéas du texte et de la traduction.)

TRADUCTIONS DE DRAMES

A. Traductions françaises

Les *Chefs-d'œuvre du Théâtre Indien*, traduits de l'original sanscrit en anglais par H. H. Wilson, et de l'anglais en français par A. Langlois (Paris, 1828) contiennent :

Le Mritchchakatī ou le Chariot d'Enfant (Mṛcchakaṭikā).

Vikrama et Ourvasī ou le Héros et la Nympe (Vikramorvaçī).

Mālati et Mādhava ou le Mariage par surprise (Mālatīmādhava).

L'Outtara Rāma tcharitra ou suite de l'Histoire de Rāma (Uttarāmacaritra).

Le Moudrā Rākchasa ou l'Anneau du Ministre (Mudrārākṣasa).

Ratnāvali ou le Collier.

Ces traductions, exécutées de seconde main, sans l'étude des ouvrages originaux, méritent à peine de porter ce titre.

BHAVABHUTI

UTTARARĀMACARITA. — Le dénouement de l'Histoire de Rama (Uttara-Rama-charita) .. avec une introduction sur la vie et les œuvres de Bhavabhouti par Félix Nève. Bruxelles-Paris, 1880.

MĀLATĪMĀDHAVA. — Madhava et Malati, drame en dix actes et un prologue de Bhavabhouti traduit du sanscrit et du prākṛit par G. Strehly, précédé d'une préface par A. Bergaigne. Paris, 1885 (Bibliothèque orientale elzevirienne, vol. XLII).

ÇUDRAKA

MṚCCHAKATĪKĀ. — La Mritchhakatika (le Petit Chariot d'Argile), drame en dix actes traduit pour la première fois du sanscrit en français par Hippolyte Fauche (dans : une Tétrade, ou Drame, Hymne, Roman et Poème, vol. I). Paris, 1861.

Le Chariot de Terre Cuite (Mṛcchakatika), drame sanscrit attribué au roi Çūdraka, traduit... par Paul Regnaud. Paris, 1877. (Bibliothèque orientale elzevirienne, vol. VI-IX.)

HARSA

NĀGĀNANDA. — La Joie des Serpents, drame bouddhique attribué au roi Çri-Hareha-Deva traduit... du sanskrit et du prākṛit par Abel Bergaigne. Paris, 1879 (Bibliothèque orientale elzevirienne, vol. XXVII).

PRIYADARÇIKĀ. — Priyadarsika, pièce attribuée au roi Sriharchadéva, en quatre actes, précédés d'un prologue et d'une introduction traduite par G. Strehly. Paris, 1888 (Bibliothèque orientale elzevirienne, vol. LVIII).

JYOTIRIÇVARA

DHŪRTASAMĀGAMA. — Le Dhourta-Samagama, pièce du théâtre hindou traduite du sanscrit par Ch. Schoebel (Sans date, 24 p.).

KALIDASA

Deux drames de Kālidāsa : *Çakuntalā*, *Vikramorvaçi*, sont traduits dans les ŒUVRES COMPLÈTES DE KALIDASA TRADUITES DU SANSKRIT EN FRANÇAIS POUR LA PREMIÈRE FOIS PAR H. FAUCHE, 2 tomes. Paris, 1859-60.

MĀLAVIKĀGNIMITRA. — Malavika et Agnimitra, drame sanscrit traduit par Ph. Ed. Foucaux. Paris, 1877 (Bibliothèque orientale elzevirienne, vol. XIV), in-18.

Agnimitra et Mālavikā, comédie en cinq actes et un prologue mêlée de prose et de vers, traduite du sanscrit et du prācrit par Victor Henry. Paris, 1889.

ÇAKUNTALĀ. — Sacountala ou l'Anneau fatal, drame traduit de la langue sanskrite en anglais par Sir W. Jones, et de l'anglais en français par le cit. A. Bruguière. Paris, 1803.

La Reconnaissance de Sacountala, drame sanscrit et prācrit... traduit sur un manuscrit unique de la Bibliothèque du Roi par A. L. Chézy. Paris, 1832.

La Reconnaissance de Sakountala... traduit du sanscrit par P. E. Foucaux. Paris, 1867. (Nou-

velle collection Jannet). — Nouveau tirage, Paris, 1874.

Sacountala, drame en sept actes mêlé de prose et de vers, traduit par Abel Bergaigne et Paul Lehugeur. Paris, 1884. (Nouvelle Bibliothèque classique des éditions Jouaust).

VIKRAMORVAÇI. — Ourvacî donnée pour prix de l'héroïsme. Drame... traduit du sanscrit par P. E. Foucaux. Paris, 1861 (réimprimé dans la Bibliothèque orientale elzevirienne, vol. XXVI).

VIÇAKHADATTA

MUDRĀRĀKṢASA. — Le Sceau de Rākchasa, drame sanscrit en sept actes et un prologue par Viçakhadatta, traduit... par Victor Henry. Paris, 1888, in-8. (Collection orientale, vol. II).

B. Traductions en langue étrangère

BANA

PĀRVATĪPARINAYA. — Pārvati's Hochzeit, ein indisches Schauspiel zum ersten male ins Deutsche übersetzt von K. Glaser. Triest, 1886.

BHATTA NARAYANA

VENISAMHĀRA. — Venisanhāra Nāṭaka, a sanscrit drama done into English by Sourindro Mohun Tagore. Calcutta, 1880.

BHAVABHUTI

MAHĀVĪRACARITA. — The adventures of the great hero Rāma... translated into english prosa from the sanskrit by John Pickford. London, 1871.

HANUMAT

MAHĀNĀTAKA. — A dramatic history of king Rāma by Hanumat translated into english from the original sanskrita by Maharaja Kalikrishna Bahadur. Calcutta, 1840 (sur la recension de Madhusūdana).

HARSA

RATNĀVALĪ. — Ratnavali oder die Perlenschnur... zum ersten Male ins Deutsche übersetzt von Ludwig Fritze. Chemnitz, 1878.

KRSNAMIṢRA

PRABODHACANDRODAYA. — Die

Geburt des Begriffs. Ein theologisch-philosophisches Drama, zum ersten Male ins Deutsche übersetzt; mit einem Vorwort eingeführt von K. Rosenkranz. — Königsberg, 1842. (La traduction, publiée sans nom d'auteur, est de Th. Goldstücker).

ARYA KSEMIṢVARA

CANDAKAUṢIKA. — Kausika's Zorn, ein indisches Drama zum ersten Male und metrisch übersetzt von Ludwig Fritze. Leipzig, 1883. (Collection de Ph. Reclam.)

ABRÉVIATIONS ET SIGNES DE CONVENTION

A. dy. = Artha-dyotaniḱā.
 An. R. = Anargha. = Anargha-Rāghava.
 An. R. Comm. = Commentaire de *Rucipati* sur l'Anargha-Rāghava. (V. ANARGHA RAGHAVA.)
 A. p. = Agni-Purāṇa.
 Av. = Aval. = Avaloka.
 Bh. = Bhar. = Bharata.
 Ḣ. K. Dr. = Ḣabdakalpadruma.
 Ḣak. = Ḣakuntalā.
 Ḣārṅg. P. = Ḣārṅgadhara-Paddhati.
 D. = DaḢar. = DaḢa-R. = DaḢa-Rūpa.
 J. R. As. Soc. = Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland.
 J. R. As. Soc. Bomb. Br. = Journal of the Bombay Branch of the Royal Asiatic Society.
 K. S. S. = Kathā-S. S. = Kathā-saritsāgara.
 Mālati. = Mālatimādhava.
 Mālati. comm. = Commentaire de *Jagaddhara* sur Mālatimādhava. (V. MALATIMADHAVA).

Mālav. = Mālavikā. = Mālavikā-gṇimitra.
 Mṛcchak. = Mṛcchakaṭikā.
 Nāg. = Nāgānanda.
 P. = Mss. du Nāṭya-Ḣāstra de Bharata, collection du Deccan College.
 Pa = n^o 68; Pb = n^o 69. (V. BHARATA).
 Ratnāv. = Ratnāvali.
 S. = S. D. = Sāh. D. = Sāhitya-darpaṇa.
 Sarasv. k. = Sarasvatī-kaṇṭhābharaṇa
 Subhāṣ. = Subhāṣitāvali.
 Veṇi. = Veṇisaṃhāra.
 Vikr. = VikramorvaḢi.
 Vikr. comm. = Commentaire de *Raṅganātha* sur VikramorvaḢi. (V. VIKRAMORVAḢI, edited by Paraba and Telang, Bombay, 1888).
 Vira. = Viracar. = Viracarita ou Mahāvīracarita.
 Z. d. D. Morg. Ges. = Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.

★ — L'ASTÉRISQUE renvoie à l'appendice. (Cf. appendice, page 1.)

VALEUR DES CARACTÈRES POINTÉS ET PRONONCIATION

Notre système de transcription est conforme à l'usage général des indianistes. Les personnes étrangères à nos études peuvent négliger les points diacritiques qui accompagnent certaines lettres et qui permettent de reproduire les nuances de l'écriture indienne, la prononciation des caractères affectés de ce signe n'en est pas sensiblement modifiée. Deux lettres seulement se prononcent autrement que les caractères français employés à la transcription; la voyelle **U** se prononce *ou*; la sourde palatale transcrite **C** se prononce *tch*.

INTRODUCTION

Un siècle s'est écoulé depuis que l'Europe a appris l'existence du théâtre indien. En 1789, William Jones publiait à Calcutta une traduction anglaise de Çakuntalâ : *Sacountala, or the Fatal Ring, an Indian drama by Calidas, translated from the original Sanscrit and Pracrit*. L'enthousiasme qui accueillit cette révélation se propagea rapidement de proche en proche. Trois éditions nouvelles de la traduction parurent coup sur coup à Londres (1790, 1792) et à Edinbourg (1796). Forster en donna une version allemande en 1791 (Mayence et Leipzig); « le citoyen » A. Bruguière, une version française en 1803 ; West, une version danoise en 1793 ; Doria, une version italienne en 1815. En 1812, Taylor traduisait en anglais un drame allégorique, le Prabodha-candrodaya, moins séduit par les qualités littéraires de l'ouvrage que par les renseignements à en tirer sur la philosophie indienne. Le premier en date des indianistes français, Chézy, en faveur duquel la chaire de sanscrit fut créée au Collège de France, eut la gloire de publier la première édition européenne d'un drame sanscrit : *La reconnaissance de Sacountala, drame Sanscrit et Pracrit de Calidasa publié pour la première fois en original sur un manuscrit unique de la bibliothèque du Roi, accompagné d'une traduction française, de notes philologiques, critiques et littéraires, et suivi d'un appendice. Ouvrage publié aux frais de la Société Asiatique*. Paris,

1830. La nouveauté du travail, l'insuffisance des ressources, les difficultés spéciales des précrits encore mal étudiés n'empêchèrent pas Chézy d'établir son texte avec une sûreté admirable. Le dernier des éditeurs de Çakuntalâ, M. Pischel, se borne modestement à présenter son propre ouvrage « comme une réimpression améliorée de l'édition Chézy ». Tandis que la France créait l'étude philologique du théâtre indien, le nombre des drames traduits s'était accru brusquement. Les « *Spécimens du Théâtre des Hindous* » avaient paru à Calcutta en 1827. Le premier volume contenait une étude sur le système dramatique des Hindous, suivi de la Mŗechakaṭi; le second, Vikramorvaçi, Mālatimādhava et l'Uttaracarita; le troisième enfin, le Mudrārākṣasa, Ratnāvālī, et un appendice où vingt-trois œuvres dramatiques étaient analysées, les unes en détail, les autres brièvement. Traduit en français par Langlois (Paris 1828), en allemand par Wolff (Weimar 1828), réimprimé à Londres en 1835, puis édité encore une fois dans les *Œuvres complètes* de Horace Hayman Wilson (1862-1871), l'ouvrage est resté classique; il est aujourd'hui encore le seul travail d'ensemble sur le théâtre indien. Malgré ses lacunes et ses imperfections, on le cite encore en Europe et dans l'Inde comme une autorité presque infaillible. Le goût littéraire et l'abondante érudition de Wilson méritent sans conteste une admiration profonde et durable; mais les moyens d'information dont il disposait étaient à la fois trop peu sûrs et trop limités pour lui permettre d'étudier son sujet avec une méthode vraiment scientifique; il se défendait lui-même d'une pareille prétention, et n'avait pour ambition que d'assurer au Théâtre Hindou une place dans la littérature anglaise. Depuis cinquante ans, les études sanscrites ont acquis la précision rigoureuse qui leur manquait à l'époque de Wilson. Les documents se sont accrus dans une proportion inattendue; Wilson admettait l'existence hypothétique de soixante drames au plus; les catalogues nous en font connaître aujourd'hui plus de trois cent cinquante. Les éditions critiques se sont multipliées; les chefs-d'œuvre ont été examinés avec un soin minutieux et patient. Les noms de Bollensen, de Stenzler, de Weber, de Boehtlingk, de Cappeller, de Pischel

marquent les étapes glorieuses de ce progrès. L'Inde, initiée à son tour aux méthodes exactes, a su les appliquer avec honneur; les éditeurs de la Série Sanscrite de Bombay, Bhandarkar, Shankar Pandit, K. T. Telang, se sont montrés les dignes émules des indianistes occidentaux. Les découvertes archéologiques ont ruiné les illusions de la vieille chronologie, et substitué au roman l'histoire littéraire. L'heure est venue de grouper les résultats partiels, et d'élever avec les matériaux préparés par une nouvelle génération d'érudits un édifice solide qui remplace les constructions brillantes, mais mal assises, des premiers orientalistes.

Un mémoire de M. Ernest Windisch, communiqué au Congrès des Orientalistes à Berlin en 1882, a rappelé l'attention sur les origines du théâtre indien. L'auteur y soutenait la thèse de l'influence grecque et groupait à ce point de vue un certain nombre de données jusque-là éparses. Son opinion a provoqué des adhésions ferventes et des critiques passionnées; nous avons cru devoir la repousser avec énergie; mais il convient de rendre justice à l'heureuse initiative de M. Windisch.

M. Windisch, comme Wilson, borne son étude aux drames écrits en sanscrit; il les comprend sous la désignation collective de *Théâtre Indien*; Wilson également désignait l'ensemble de cette littérature sous le nom de *Théâtre Hindou*. L'expression, chez l'un comme chez l'autre, peut paraître trop large, trop extensive. Les Indiens actuels possèdent, à côté des œuvres littéraires composées en sanscrit, des pièces destinées à un auditoire moins cultivé, écrites dans les langues populaires de l'Inde; les ouvrages de cette catégorie inférieure continuent certainement une tradition ancienne; les sujets de Vikramāditya n'étaient pas tous en état de comprendre et de goûter Kālidāsa et lui préféraient des spectacles à portée de leurs connaissances et de leur esprit. Le nom de Théâtre Indien s'applique donc aussi bien aux plus humbles productions dramatiques qu'aux chefs-d'œuvre des grands maîtres. Tous les amusements fondés sur la représentation, depuis les simples tableaux vivants ou les marionnettes de bois, ont un droit égal à y être admis. Cependant nous n'avons pas hésité à suivre l'exemple de nos devanciers et à

conserver la désignation qu'ils ont mise en usage. La littérature qui est l'objet principal de notre travail peut sans doute recevoir le nom de Théâtre Sanscrit, et nous avons plusieurs fois employé à dessein cette expression restreinte ; mais elle ne mérite pas moins d'être appelée par excellence le Théâtre Indien.

Le théâtre populaire n'a pas d'histoire : les ouvrages destinés au vulgaire ne cherchent à plaire que par des moyens scéniques ; indifférents aux qualités littéraires que leur public ne saurait priser, ils ne portent pas en eux un élément de préservation ; dès que la mode a tourné, dès que les procédés ont changé, ils disparaissent sans retour, sans laisser même un souvenir ; ou, s'ils se perpétuent, c'est par des transformations constantes qui les accommodent sans cesse aux fréquents changements du goût ; ils n'existent pas à l'état stable. Le théâtre populaire n'offre pas non plus d'intérêt original ; les prétendues créations populaires ne sont que des mirages ; le peuple est une abstraction, il ne crée point. Les esprits puissants, et ils sont rares, possèdent seuls ce don. Un petit nombre de grands hommes fournit la provision d'idées, de pensées, et de formules qui alimente une génération entière. Ils sentent, avec la clarté d'un instinct supérieur, ce qui s'agite obscurément dans tous les esprits et dans toutes les consciences et donnent à ce chaos une forme arrêtée : la netteté de la conception produit la netteté de l'expression. Ils entrent dès lors dans la littérature. Des esprits médiocres s'emparent ensuite de leurs créations, et par une série de dégradations les mettent à la portée de la foule. Le théâtre sanscrit a par ce procédé alimenté la scène populaire ; dégagé brusquement, par un effort de génie, des essais informes qui présageaient sa venue, il atteignit aussitôt la perfection littéraire ; des imitateurs grossiers vinrent alors s'en inspirer, et en portèrent le reflet sur la scène populaire, qui continua à en vivre. Enfin le théâtre populaire a toujours, et dans l'Inde plus qu'ailleurs, un domaine restreint ; les langues parlées ne sont comprises que dans leurs provinces respectives ; les gens de Lahore n'entendent pas le tamoul, ni ceux de Madras, le bengali. Indépendamment des patois et des dialectes innombrables, l'Inde est partagée en plusieurs zones

linguistiques sans aucune affinité. Le sanscrit seul domine cette variété ; il est la langue littéraire et savante au Bengale comme au Penjab, à Delhi comme à Tanjore. Instrument sacré de la civilisation brahmanique, il a effacé les distinctions locales : la poétique du drame sanscrit est restée immuable à travers les contrées aussi bien qu'à travers les siècles. Fondée sur l'autorité d'un dieu et d'un saint, elle a été respectée comme un article de foi. Il est indispensable de la connaître jusqu'aux plus subtiles minuties avant d'étudier les œuvres dramatiques ; elle montre à quelles exigences le poète devait se plier et permet ainsi de fixer avec précision la part d'originalité propre à chaque auteur. C'est faute d'avoir établi les caractères généraux et les lois absolues du théâtre indien que tant d'écrivains ont porté sur Kâlidâsa, Bhavabhûti et leurs émules des jugements erronés : les chapitres de Lamartine, dans ses *Entretiens Familiers sur la Littérature*, et ceux de Saint-Victor dans les *Deux Masques* en sont une preuve éclatante.

Mais, avant d'exposer les lois de la poétique, il est nécessaire d'établir l'autorité relative des divers traités techniques ; composés en des siècles différents, dans des pays différents, par des écrivains qui appartiennent à des cultes différents, ils attestent par leur accord constant l'immuable stabilité de la poétique. Nous nous sommes attachés même à recueillir dans les commentaires les débris des traités didactiques aujourd'hui perdus ; plus les autorités sont nombreuses, plus leur unanimité devient éclatante. Nous avons écarté les ouvrages de Poétique générale ; leur opinion ne pourrait ni infirmer ni confirmer celle des traités spéciaux. Le Sâhitya-darpaṇa a seul échappé à cette mesure d'exclusion nécessaire ; la large place qu'il accorde à la dramaturgie et le haut crédit qu'il a acquis chez les modernes justifiaient une exception en sa faveur. Nous avons donné à l'appui de chaque définition deux exemples ; le premier, tiré directement du Daça-Rûpa et du Sâhitya-darpaṇa, est destiné à éclairer le sens souvent obscur de la définition ; le second, emprunté à Çakuntalâ chaque fois que les indications du commentaire le permettent, a pour objet de prouver l'accord des drames les plus anciens avec les préceptes théoriques.

Les stances citées comme exemples réussiront peut-être à dissimuler l'aridité inévitable de notre étude.

L'histoire de la poésie dramatique que nous avons essayé de tracer ensuite commence avec les précurseurs trop peu connus de Kâlidâsa et suit les divers genres jusqu'aux œuvres les plus modernes. L'histoire littéraire de l'Inde, comme son histoire politique, est si peu connue que chaque nom soulève un débat ; nous n'avons pas craint néanmoins de construire un système complet de chronologie ; nos solutions paraîtront souvent audacieuses, parfois révolutionnaires : la place assignée au prétendu Çûdraka, après Kâlidâsa et Harṣa, pourra choquer les opinions reçues ; nous ne désespérons pas cependant d'avoir réussi sur plus d'un point. Les nombreuses analyses d'œuvres dramatiques que nous donnons dans ce chapitre font ressortir la monotonie fondamentale du théâtre indien, et aussi le génie inventif des grands poètes ; nous nous sommes efforcés d'indiquer par quels procédés ils ont renouvelé les conventions banales et les ont accomodées à des sujets divers. Après avoir examiné les lois générales de la poétique, et leurs applications pratiques, nous étudions les règles individuelles du goût : les poètes se plaisent à exprimer dans le prologue de leurs drames leur opinion personnelle sur les qualités nécessaires aux œuvres dramatiques ; ces opinions, mises bout à bout, forment un véritable cours d'esthétique théâtrale.

Nous avons résolument laissé de côté les questions de style ; le drame n'a pas de style propre, et l'histoire du style dramatique se confond avec l'histoire générale du style dans la littérature indienne ; mais nous avons arrêté l'attention sur les variations du goût qui se manifestent dans la construction du drame, dans la combinaison de l'intrigue ; pour rendre plus frappantes ces modifications, nous avons comparé de préférence les drames ramâïques entre eux. Fondés sur la même légende, tenus de conter les mêmes aventures et de présenter les mêmes personnages, ils permettent d'isoler avec assurance, par une simple analyse, la part d'invention et d'originalité propre à chaque poète.

Après avoir exploré la période historique du théâtre indien, reconnu ses limites exactes, défini la forme et le caractère

des œuvres classiques, on court moins de périls à aborder l'étude des origines. L'état de nos connaissances sur l'histoire littéraire de l'Inde impose aux recherches d'ensemble la méthode d'induction. Les documents qui se rapportent à la période de formation sont trop rares pour être coordonnés, trop vagues ou trop obscurs pour s'expliquer spontanément ; leur examen direct laisse trop de place à l'imagination, au préjugé, aux idées préconçues pour avoir chance d'aboutir à l'exacte vérité. Si l'on prend soin, au contraire, d'observer minutieusement les époques mieux connues, la lumière qui s'en dégage rejaillit sur l'époque antérieure. Le développement littéraire a sa logique implacable ; les états successifs sont étroitement rattachés par un rapport de causalité. Si un groupe d'effets est exactement connu, la recherche des causes ne présente plus que des difficultés secondaires. L'enchaînement des effets et des causes est, dans l'histoire littéraire, si étroit que les mêmes périodes semblent se répéter par intervalles ; la littérature, si elle n'est point condamnée à parcourir un cercle sans issue, semble décrire une sorte de spirale en passant par une série régulière d'états analogues. Après l'usage et l'abus des formes classiques, une réaction presque toujours entraîne un retour à l'archaïsme ; on imite alors avec une simplicité factice les essais anciens. Le moyen âge sanscrit a suivi cette loi fatale ; des ouvrages comme le *Gita-govinda* ou le *Mahà-nâtaka* ont presque la valeur d'œuvres antérieures aux classiques. Nous avons suivi tour à tour dans les hymnes et les traités védiques, dans les épopées, dans les textes religieux et dans le culte les manifestations indécises du génie dramatique, et nous y avons découvert tous les germes qui se sont épanouis plus tard. Nous avons examiné loyalement si l'écart entre les spectacles anciens et le drame classique laissait place à une influence étrangère ; après avoir reconnu cette supposition inacceptable en principe, nous n'en avons pas moins pesé un à un les arguments de détail allégués en faveur de l'influence grecque, et nous avons été conduits à les repousser successivement.

Le drame indien est si littéraire qu'il a paru souvent impropre à la scène. Il a pourtant une réalité scénique ;

Kâlidâsa et ses successeurs n'écrivaient pas seulement pour des auditeurs ou des lecteurs ; ils se préoccupaient du spectacle. Mais les moyens de représentation différaient des nôtres comme le drame indien diffère du drame occidental. Le théâtre est toujours resté dans l'Inde un plaisir de circonstance et n'a jamais eu d'édifices spéciaux. Les ouvrages littéraires se jouaient au palais des rois ; les spectacles populaires se donnaient en plein air. Sur une scène improvisée, la machination est impossible ; le décor est sacrifié. La beauté plastique des groupes et des attitudes suffit au plaisir d'un spectateur indien. Les plus grands poètes ont soin de lui ménager cette satisfaction. Nous avons été assez heureux pour trouver et donner l'indication précise de certains gestes, de certaines poses, qui permettent de contrôler jusqu'aux plus infimes détails l'harmonieuse unité du théâtre indien. Nous avons essayé de restituer la physionomie d'une représentation, l'aspect de la salle, la disposition du public, la mise en scène et la coulisse.

La comparaison du théâtre classique avec les spectacles populaires de l'Inde démontre sans réplique l'accord intime de la poétique avec l'esprit indien. Les mystères krichnaïtes, le théâtre moderne du Bengale, les représentations des pays dravidiens, les marionnettes, les adaptations même des productions européennes attestent unanimement l'amour du merveilleux, le dédain de l'action, la monotonie de l'intrigue, l'horreur des catastrophes tragiques, le goût des émotions atténuées.

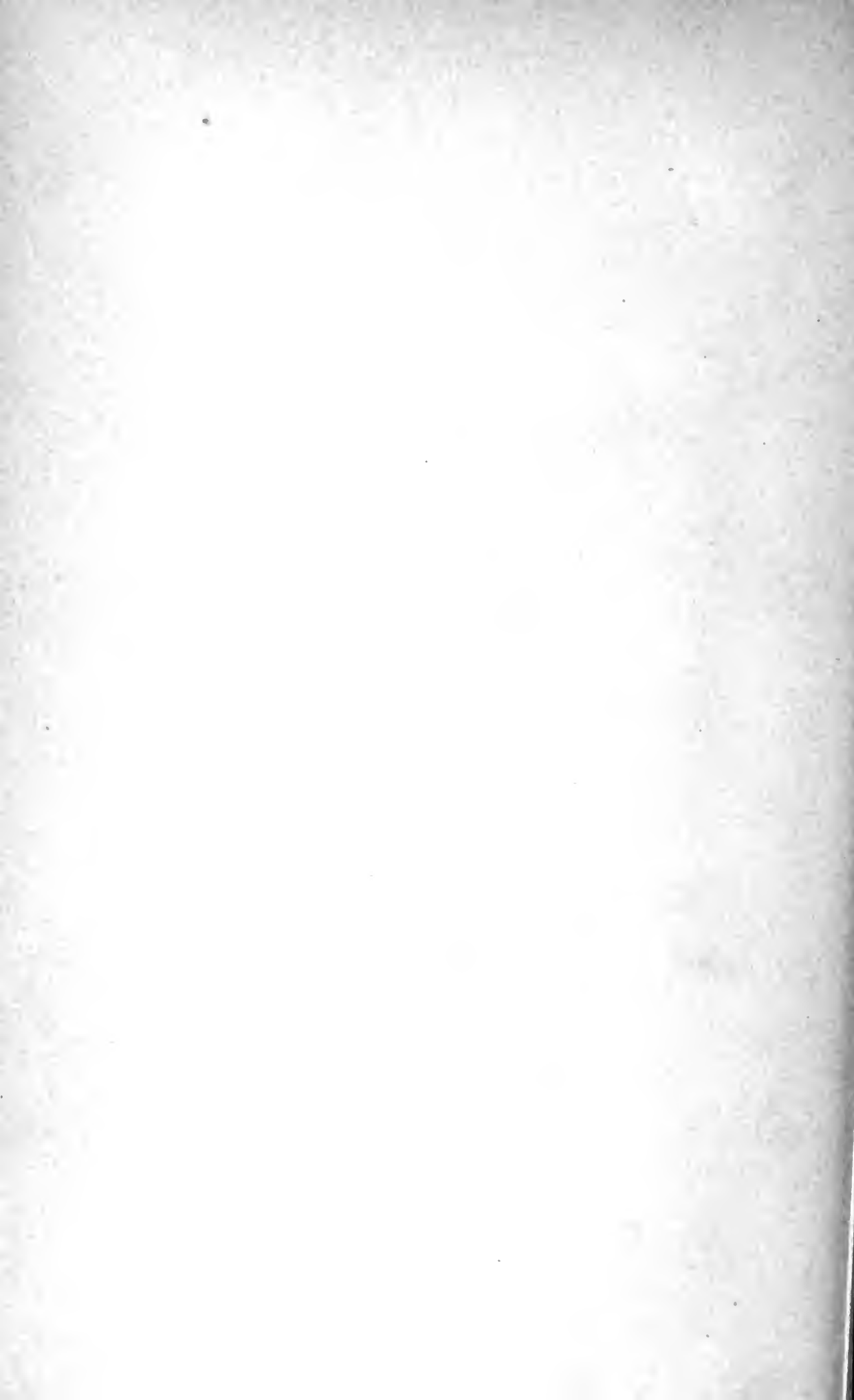
Les traits essentiels du théâtre indien une fois constatés par cette double épreuve, nous nous sommes attachés à en rechercher le principe. Nous avons examiné successivement les personnages, les mœurs, les passions, l'action, la forme et la langue du drame ; nous avons rétabli l'enchaînement logique de toutes les parties ; après l'analyse minutieuse, nous avons tenté la synthèse.

Le goût des sentiments idéalisés et des émotions suggérées explique sans difficulté la création et le développement des lois qui régissent l'art dramatique. Nous atteignons ainsi le principe fondamental du génie indien. Et tel est en effet le but où tendent nos efforts. Si nous avons entrepris l'étude

de ce théâtre, si nous nous y sommes longtemps attaché, nous n'y avons pas poursuivi une simple satisfaction littéraire; les préceptes techniques de Bharata, de Dhananjaya, de Viçvanâtha et les productions innombrables de la poésie dramatique n'apprennent pas à goûter plus délicatement la sensibilité tendre de Kâlidâsa, le pathétique éclatant de Bhavabhûti, l'esprit de Çûdraka ou la précision poétique de Harṣa; mais ils donnent un plaisir à l'esprit qui surpasse le charme des plus beaux vers. Ils permettent de pénétrer un des génies les plus étranges, les plus puissants et les plus originaux qui aient concouru au développement de la civilisation, le génie de l'Inde. C'est l'histoire de ce génie que nous avons entrepris de retracer; notre Étude sur le Théâtre en est comme le premier chapitre. Si nous avons donné la préférence à ce genre littéraire, c'est que la poésie indienne lui doit ses plus glorieux chefs-d'œuvre, que les critiques indiens s'accordent à le reconnaître comme la plus haute production de l'intelligence humaine, et que ses lois, fixées avec une minutieuse précision depuis quinze siècles, subsistent immuables et rigoureuses, comme les lois mêmes de l'esprit indien.

L'originalité de l'Inde lui nuit dans l'Occident; les religions, les légendes, les traditions, les contes, les mythes, les mœurs, les usages, la vie sociale, la nature même la séparent profondément des peuples et des pays classiques. Nous avons dû renoncer à expliquer, au cours de notre travail, les innombrables détails qui risquent d'arrêter un lecteur ordinaire; nous nous serions trouvé obligé d'ajouter à notre volume, soit en notes, soit en appendice, une véritable Encyclopédie de l'Inde. Les amateurs de théâtre qui voudront chercher dans notre livre des renseignements sur le drame indien pourront d'ailleurs se rendre un compte exact de la dramaturgie et de ses productions sans entrer dans le détail; et s'ils y trouvent assez d'intérêt pour pousser plus loin leurs recherches, il ne manque pas d'ouvrages généraux sur l'Inde qui leur fourniront les connaissances nécessaires¹.

1. V. p. ex. *Indian Wisdom*, par Monier Williams, professeur à Oxford; London, Allen et C^o. Plusieurs éditions en ont paru depuis 1875.



LE THÉÂTRE INDIEN

LES TRAITÉS D'ART DRAMATIQUE.

L'importance de la littérature didactique se mesure aisément à son histoire. La tradition attribue le premier traité d'Art dramatique au dieu Brahma ; cédant aux instances des dieux, le Créateur du monde ajouta aux quatre Vedas de la religion brahmanique un cinquième Veda consacré au théâtre et qui reçut le nom de Nāṭya-Veda. Le divin ouvrage ne fut pas communiqué aux hommes ; mais le saint ṛṣi Bharata, qui dirigeait au ciel les représentations des Apsaras et qui joignait ainsi à ses connaissances théoriques une expérience consommée, résuma la substance du Nāṭya-Veda dans une sorte d'Encyclopédie en vers, le Nāṭya-ṣāstra*. Grâce à cette révélation, les poètes terrestres purent composer à leur tour des drames parfaits. La légende, si bizarre qu'elle doive paraître, répond exactement aux conceptions indiennes. Les spéculations théoriques plaisent si singulièrement aux Hindous qu'ils les considèrent comme le principe nécessaire de l'art et de la littérature ; les chefs-d'œuvre de la poésie ne sont que la mise en œuvre des recettes et des procédés inventés par un théoricien de génie. En réalité, l'esprit d'analyse et de classification naturel aux Indiens est si prompt à s'exercer qu'il devient impossible d'apprécier à distance l'intervalle de temps écoulé entre la naissance spontanée d'un genre nouveau et la codification savante de ses lois. L'ouvrage connu et cité sous le nom de Bharata n'a pas sans doute de date absolue* ; il s'est formé de fragments agglomé-

mérés, incorporés l'un après l'autre dans cette vaste Encyclopédie. Les chapitres sur la poétique du théâtre sont du moins aussi anciens que Kâlidâsa, s'il est vrai que Mâtrigupta les ait commentés ; ils peuvent même être antérieurs à l'auteur de Çakuntalâ, qui les mentionne. Ils paraissent fondés sur une littérature plus variée que les œuvres de la période classique et ont contribué peut-être à la formation des types définitifs. Si les préceptes didactiques n'ont pas, en effet, créé la poésie dramatique, il n'est pas douteux qu'ils aient exercé une influence réelle sur son développement : ils ont probablement rendu à la littérature les services que l'Académie a rendus à la langue française ; ils l'ont épurée, fixée, ennoblie ; mais ils ont substitué à la libre activité de la vie réelle la régularité monotone de la convention.

Les préceptes consacrés par le nom du saint ṛṣi Bharata n'admettaient pas de changement ni d'amélioration. La littérature technique continua pourtant à se développer après lui avec une abondance intarissable ; les auteurs recopient en général les définitions du maître ou pillent sans scrupule leurs devanciers ; le sentiment de la propriété littéraire n'a jamais trouvé d'asile dans l'Inde. La composition est presque le seul élément de variété ; les théoriciens s'efforcent à l'envi d'ordonner logiquement les divisions et les subdivisions du sujet. Plus souvent encore le commentaire qui accompagne les définitions et qui les explique assure à l'ouvrage une valeur originale ; l'auteur choisit, pour les citer à l'appui des règles, des exemples conformes au goût de son temps ou de son protecteur, ou à ses tendances personnelles. L'étude comparée des stances introduites ainsi dans les commentaires fournirait une contribution intéressante autant qu'utile à l'histoire générale de la littérature.

Le Nāṭya-çâstra de Bharata, malgré son antiquité et son importance, est pourtant mal connu. Les Indiens ont depuis longtemps préféré à cette volumineuse Encyclopédie du théâtre des ouvrages spéciaux sur chacun des arts qui concourent à la représentation. Les manuscrits en sont devenus si rares que pendant un demi-siècle le Nāṭya-çâstra a passé pour perdu. C'est au lendemain même du jour où M. Fitz-

Edward Hall, l'éditeur du Daça-Rûpa, terminait la préface destinée à cette publication (1862) qu'un hasard singulier mit entre ses mains un exemplaire complet du traité de Bharata; il avait acquis antérieurement un manuscrit fragmentaire qui contenait les sept premiers chapitres. Depuis, on en a signalé encore quelques-uns : la Société Asiatique de Londres a un manuscrit complet en caractères granthas; la Bibliothèque du Mahârâja, à Bikaner, en possède aussi un exemplaire (*Cat. Bikaner, n° 1092*) dont le Deccan College a reçu deux copies (*Collect. 1873-74, n°s 68 et 69*). La liste des mss. supposés rares à Khatmandoo indique l'existence d'un autre exemplaire au Népal.* En somme, les textes accessibles sont au nombre de trois, et ces trois textes, outre leur mauvais état, présentent de telles divergences qu'il est impossible de les ramener à un original unique.* Les différences ne portent pas sur des détails de lecture; elles s'étendent jusqu'à l'ordre et au nombre des chapitres. M. Heymann a comparé les chiffres et les titres des adhyâyas dans les mss. de M. Hall (A, B) et de la Société Asiatique de Londres (G); nous avons pu, grâce à la libéralité de l'administration anglaise, examiner les deux copies du Deccan College (P) et compléter ainsi le tableau comparatif dressé par M. Heymann (*Gætting. Nachrichten, 1874*):

A, B

G

P

1 Nātyotpatti.	= B	= B	
2 Maṇḍapavidhāna (Prekṣāgrha).	= B (Prekṣāṅkagrhalakṣaṇa).	= B	
3 Raṅgadaivatāpūjavidhāna.	= B	= B	
4 Tāṇḍavalakṣaṇa.	= B	= B	
5 Pūrvaraṅgavidhi.	= B	= B	(°vidhāna)
6 Rasavikalpa.	= B	= B	(Rasādhyāya)
7 Bhāvavyaṅjaka.	= B	= B	
8 Upāṅgalakṣaṇa.	= B	= B	(Upāṅgābhīnaya)
9 Cārirābhīnaya.	Hastābhīnaya.	= B	(Aṅgābhīnaya)
10 Cāriavidhāna	= B 9		
11 Maṇḍalavidhāna.	= B 10.	= B	
12 Gatipracāra.	= B 11.	= B	
13 Kākṣāyutidharmavyaṅjaka.	= B 12.	= B	
14 Vācīkābhīnaya.	= B 13.	= B	
15 Chandovidhāna	= B 14.	= B	(Chandovṛttividhi)
16 Kāvyalakṣaṇa.	= B 15 (Chandoviciti).	= B	(Alaṅkāralakṣaṇa)
17 Vāgabhīnaye kākusvaravyaṅjaka.	= B 16 (Vāgabhīnaya)	= B	
18 Daṅgarūpalakṣaṇa	Bhāṣāvidhāna		
19 Aṅgavikalpa.	= B 17 (Vāgaṅgābhīnaya).	= B 18	
20 Vṛttivikalpa.	= B 18.	= B 19	(Saṁdhinirūpaṇa)
21 Āhāryābhīnaya.	= B 19.	= B	
22 Sāmānyābhīnaya	= B 20.	= B 21	
23 Vēcyopacāra.	= B 21.	= B 22	
24 Stripuṁsopacāra.	= B 22.	= B 23	(Vaiçikanāmādhyāya)
25	= B 23 (Bāhyopacāra).	= B 24	
26 Citrābhīnaya.	= B	= B	
27 Siddhivyāṅjaka.	= B	= B 34	(Prakṛtivilkalpa)
28 Jātīlakṣaṇa.	= B (Ātodyavidhi).	= B 27	
29 Tātātodyavidhāna.	= B (Tātodya)		
30 Suśīrātodyavidhāna	= B	= B 28	
31 Tālavyaṅjaka.	= B	= B 30	
32 Dhruvavidhāna.	= B	= B 31	
33 Bhāṇḍavādya.	= B (Vādyādhyāya)	= B 32	
34 Prakṛtyādhyāya	= B (Prakṛtyāvicāra)	Guṇādhyāya	
35 Bhūmikāvikalpa.	= B (°kāpātravik°).	Puṣkaravādya	
36 Nātyāvatāra.	= B	= B 35	
37		Nāṭcāpa	
38		Gulhyavikalpa	

Ce simple tableau indique clairement le caractère encyclopédique du Nāṭyaśāstra. Bharata enseigne successivement toutes les parties de l'art théâtral : l'architecture (2) ; les cérémonies religieuses (3, 4, 5), la rhétorique (6, 7), la mimétique (8-13) ; la déclamation (14-17) ; la métrique (15) ; la poétique générale (16) ; les genres dramatiques (18) ; l'agencement du drame (19, 20) ; la décoration (21, 22) ; les personnages (23-25) ; la musique (27-33) ; les rôles (34-35). Il ajoute à cet exposé une histoire fabuleuse du genre dramatique depuis qu'il fut créé par Brahma (1) jusqu'à l'époque

du roi Nahuṣa où il descendit sur la terre (36). Malgré l'intérêt si varié d'un tel ouvrage, Bharata n'a pas encore trouvé d'éditeur : le petit nombre des manuscrits, le mauvais état des textes, la sécheresse de l'exposition, la difficulté du sujet et l'obscurité du style ont découragé les tentatives. Quelques chapitres ont paru isolément : M. F. Hall a publié à la suite du Daça-Rûpa les adhyâyas 18, 19, 20, 34. M. Regnaud a donné, dans les Annales du Musée Guimet (t. I et II) les adhyâyas 15, 16 et 17 (de G = 14, 15, 16 B et P). M. Grosset a fait paraître récemment le 28^e chapitre [B] (*Contribution à l'étude de la musique hindoue*, Lyon 1888), avec un essai d'interprétation.*

Un contemporain de Kâlidâsa, le poète Mâtrgupta composa un traité d'art dramatique en vers où il commentait les préceptes de Bharata (*. . . tatra bharatah asya vyākhyāne Mâtrguptâcāryair uktam . . .* dans le Nātyapradīpa, *imit.* de nāṇḍi). L'ouvrage de Mâtrgupta a disparu ; nous en avons recueilli quelques fragments épars dans l'Arthadyotanikā ; Râghavabhāṭṭa, comme l'auteur du Nātya-pradīpa, donne à Mâtrgupta le titre d'âcārya. La plupart des définitions et des règles qui lui sont attribuées se retrouvent textuellement dans notre Nātya-çāstra*. L'histoire et la date de Mâtrgupta sont connues avec une précision satisfaisante, grâce à la Rājatarāṅgīnī. Kāhāna raconte que le poète sollicita longtemps le roi d'Ujjayīnī Vikramāditya sans en obtenir aucune faveur ; puis, satisfait de l'épreuve qu'il avait imposée à sa fidélité, Vikramāditya donna au poète-courtisan le trône du Cachemire. Mâtrgupta y régna quatre ans ; à la mort de son bienfaiteur, il quitta le monde et termina sa vie en ascète à Bénarès (*Rājatar.* III, 125-252). M. Bhao Daji a essayé de prouver l'identité de Mâtrgupta et de Kâlidâsa (*Journ. Bombay Br.* VII, 207 sqq.) ; mais il n'a pu présenter à l'appui de cette thèse un seul argument de valeur ; M. Max Müller a rappelé récemment l'attention sur cette conjecture (*India*, 313 sqq.) sans l'établir plus solidement. Mâtrgupta se place avec Vikramāditya dans la première moitié du vi^e siècle.

Dans le cours du ix^e siècle, Bharata eut deux commentateurs : Bhāṭṭa Nāyaka et Çāṅkuka (*Pischel, Götting. Gel. Anz.* 1885, p. 764). Çāṅkuka était contemporain d'Ajitapīḍa,

qui régnait sur le Cachemire au commencement du ix^e siècle ; il composa une épopée historique, le *Bhuvanābhyudaya* (*Rājatar.* IV, 304 ; *Bühler, Rep.* 42). Bhaṭṭa Nāyaka appartient à la fin du même siècle ; il vivait sous Çāṅkaravarman. Le *Kāvya-prakāśa* cite quelques passages des commentaires sur Bharata composés par ces deux écrivains.

Vers la fin du x^e siècle ou le début du xi^e, Abhinava-gupta, le maître de l'école littéraire moderne, illustre à la fois comme philosophe et comme critique, écrivit un nouveau commentaire sur Bharata où il interprétait les préceptes du vieil auteur dans le sens de ses propres doctrines ; l'ouvrage était intitulé *Abhinava-Bhāratī* (*A. dy.* 64 ; et *Bharata-ṭikā* *A. dy.* 6). Il n'en reste malheureusement que des fragments sans importance.

Les compilateurs de l'*Agni-Purāṇa* y ont inséré pêle-mêle, avec les théories cosmogoniques, les prescriptions religieuses et les légendes d'édification, un abrégé de toutes les sciences. L'art dramatique y est exposé en quatre chapitres : le premier (chap. 337) décrit les caractères du nāṭaka ; le second (338) traite des rasas, le troisième (340) de la danse, et le dernier de la mimétique (341). Ce n'est qu'un entassement d'énumérations fastidieuses et de définitions obscures, souvent même inintelligibles. La plupart des vers sont empruntés à Bharata, dont ils servent parfois à corriger le texte. Les préjugés religieux qui assignent aux Purāṇas une antiquité fabuleuse et une origine divine ont conduit les pandits à placer l'*Agni-Purāṇa* avant le *Nāṭya-çāstra* lui-même ; l'opinion orthodoxe, exprimée nettement par un commentateur, considère le Purāṇa comme la source du Çāstra. Il est presque impossible de fixer la date de l'*Agni-Purāṇa*, ou plutôt les ouvrages de ce genre n'ont point de date ; ils se forment pièce à pièce par un lent accroissement. L'*Agni-Purāṇa* est cité comme une autorité dans le *Sāhitya-darpaṇa* ; il est donc antérieur à cet ouvrage, et probablement de plusieurs siècles.

Le *Daśa-Rūpa* ou *Daśa-Rūpaka* est, après le *Nāṭya-çāstra*, le traité le plus estimé. L'auteur s'est borné à exposer les règles de la poésie dramatique ; il a résolument laissé de côté tous les autres éléments de l'art théâtral. « C'est avec la

moelle de tous les livres sacrés, dit-il, que Viriñci (Brahma) composa le Nāṭya-Veda ; c'est le muni Bharata qui en trouva l'application pratique ; c'est Nilakaṇṭha (Çiva) qui inventa le tāṇḍava et Çarvāṇi (Durgā) le lāsya : un art pareil, qui saurait en exposer l'ensemble ? Je me propose seulement d'indiquer en peu de mots, et sans aucune digression, les caractères des genres dramatiques. Si le développement est trop long, les intelligences lentes s'y embrouillent et s'y perdent ; je traiterai donc le sujet succinctement en vers. » (I, 4-5) L'ouvrage est divisé en quatre sections (pariccheda) : 1^o le sujet du drame ; 2^o le héros, l'héroïne, les autres personnages, le langage et les caractères de l'action ; 3^o le prologue ; les dix genres principaux ; 4^o la poétique du drame : rasas et bhāvas. Le texte, écrit en vers simples, sobres et serrés jusqu'à l'excès, est accompagné d'un commentaire en prose intitulé : Avaloka. La dernière stance de l'ouvrage attribue le Daça-Rūpa à Dhanamjaya fils de Viṣṇu, protégé du roi Muñja désigné aussi sous le nom de Vākpatirāja (p. 184, 186). Le commentaire a pour auteur Dhanika, fils de Viṣṇu, officier (mahāsādhyapāla) du roi Utpalarāja. Utpalarāja est un autre titre du roi Muñja, qui régnait sur le Mālava dans le dernier quart du x^e siècle (— 994 ou 996 ; v. Bühler et Zacharia, *Ueber das Navasāhasāṅkacarita des Padmagupta* ; Wien, 1888). Dhanika et Dhanamjaya étaient donc contemporains. L'étroite ressemblance des deux noms, l'identité de leur patronymique Viṣṇusūnu, l'analogie de leurs fonctions auprès du même roi ont porté Wilson à admettre l'identité de ces deux écrivains. M. Hall a combattu violemment cette hypothèse, et M. Bühler ne paraît pas l'admettre. Il n'en est pas moins établi que les vers du Daça-Rūpa sont toujours cités dans les traités postérieurs sous le nom de Dhanika (v. p. ex. Sāhitya-Darṣ. 313, 316 et pass. ; Nāṭyapradīpa, pass. ; A. dy. 8, 13 et pass. ; Raṅganātha sur Vikram. pass.) En outre, il est difficile de considérer les 270 vers dont se compose le Daça-Rūpa comme une œuvre isolée, distincte du commentaire. Ils ne présentent guère qu'une série de définitions impersonnelles, tirées directement de Bharata ou légèrement remaniées, écrites dans une langue de convention presque inintelligible sans le secours de l'Avaloka. La glose ne donne

pas une seule stance de Dhanamjaya, tandis qu'elle en cite une vingtaine de Dhanika. Les Anthologies ne citent qu'une seule fois Dhanamjaya (*Skm.* dans *Aufrecht, Z. d. D. Morg. Ges.* 36) tandis que la Çarigadhara-paddhati cite deux vers de Dhanika. Nous avons enfin dans l'Avaloka un long extrait du Kavyanirṇaya, traité de poétique écrit en vers par Dhanika*. Quoi qu'il en soit, la date du Daça-Rūpa, fixée par M. Hall au x^e siècle, portée par M. Pischel jusqu'au xiv^e (*Die Dravid. Rec. d. Vikram.*) puis ramenée au xii^e siècle (*Gött. Gel. Anz.* 1885, p. 768), est définitivement fixée au dernier quart du x^e siècle.

Raiganātha, dans son commentaire sur Vikramorvaçī, cite (p. 6 et 31) deux extraits d'un commentaire en vers* sur le Daçarūpa (°tikā) composé par Devapāṇi. M. Hall nous apprend, sans indiquer ses sources (*Daçar. Intr.* 4) que Devapāṇi est antérieur à l'année 1656. Il mentionne un autre commentaire par Kṣonidhara Miçra.

Le Sāhitya-darpaṇa est depuis plusieurs siècles l'ouvrage classique par excellence. C'est là que les commentateurs et les critiques puisent à pleines mains les règles et les définitions. L'auteur ne s'est pas borné à donner les préceptes de l'art dramatique ; il a écrit une poétique complète, c'est-à-dire un traité d'esthétique, de goût et de style. Mais le chapitre le plus développé est le sixième pariccheda « sur la poésie destinée aux oreilles et aux yeux ». Le texte, le commentaire et les exemples sont en général empruntés au Daça-Rūpa et à l'Avaloka ; Bharata et ses imitateurs ont fourni plusieurs développements nouveaux (sur les lakṣaṇas 433-471 ; les alaṅkāras 471-504 ; les membres du lāsya 504-510 ; les prācrits 432). L'auteur se nomme Viçvanātha Kavirāja, « l'abeille des pieds-lotus de Nārāyaṇa, le pilote de l'océan-composition, le maître le plus sûr à suivre sur la voie de la suggestion poétique, la mine de pierreries des belles expressions, le galant de la belle aux dix-huit langages, le ministre de la paix et de la guerre » (5). Il était issu d'une famille de poètes et de théoriciens : son père Candraçekhara, ministre de la paix et de la guerre du roi Bhānu-deva (25), avait composé entre autres œuvres un drame : Puṣpakalā et un traité des dialectes : Bhāsarṇava. Son arrière-

grand-père Nārāyaṇa avait écrit sur la poétique. Enfin il avait pour amis le ministre Rāghavānanda et Caṇḍidāsa. Outre le Sāhitya-darpaṇa, Viçvanātha avait aussi composé des poèmes : Kuvalayāçvacarita, Rāghavavilāsa, Praçastirat-nāvalī (en seize dialectes), et des drames : Candrakalā, Prabhāvatiparinaya. Malgré tous ces détails sur sa personne, sur sa famille, sur son activité littéraire, malgré le nombre considérable de poètes cités dans le Sāhitya-darpaṇa, l'époque de Viçvanātha est entièrement inconnue. La première mention de son traité se rencontre au xvi^e siècle, dans la Nāṭaka-candrikā de Rūpa Gosvāmin ; cette mention atteste, il est vrai, la popularité du Sāhitya-darpaṇa à cette époque. Le pandit Anundoram Borooah (*Bhavabhūti*, p. 11 sqq.) place Viçvanātha au xii^e siècle ; l'éditeur du Caṇḍa-Kauçika, Jaganmohana Çarman, rapporte une tradition qui fixe la composition du Sāhitya-darpaṇa à l'an 1500 de l'ère saṃvat, c.-à-d. en 1454 de l'ère chrétienne, et qui désigne le Bengale oriental comme la patrie de Viçvanātha.

L'auteur du Pratāparudriya, Vidyānātha, n'a point essayé de renouveler les théories ou les définitions de ses devanciers ; il copie ou il imite servilement le Daça-Rūpa et le Kāvya-prakāça. Mais il a trouvé un moyen ingénieux d'enseigner la poétique en parfait courtisan. Il a composé lui-même toutes les stances qu'il cite à l'appui de chaque règle, et il a pris pour thème unique de ces variations l'éloge de son royal patron, Pratāparudra d'Orissa. Lorsqu'il arrive au chapitre de la poésie dramatique, il en résume brièvement les lois et donne ensuite à l'appui un drame complet, le Pratāparudrayaçolaṃkāranāṭaka. Les cinq actes de cette pièce sont un ramassis de lieux communs, de banalités, de thèmes usés, sans poésie, sans action, sans caractère ; mais le héros en est Pratāparudra, ou plutôt il porte le nom de Pratāparudra ; car, étranger au sentiment de la vérité historique, Vidyānātha dépeint sous ce nom le type convenu du héros. L'ouvrage date des premières années du xiv^e siècle (*Burnell, Cat. Tanjore*).

La Nāṭaka-candrikā, par Rūpa Gosvāmin, montre l'étroit rapport de la religion avec le théâtre. Rūpa est un des premiers disciples du grand réformateur Caitanya ; pris d'un

zèle ardent pour le viehnoùisme nouveau, il mit la littérature au service de la foi. Le théâtre lui parut un puissant moyen de propagande, et il composa deux drames sur les aventures de Kṛṣṇa : le Vidagdha-Mādhava et le Lalita-Mādhava ; une bhāṇikā : la Dānakeli, etc. Il écrivit ensuite la poétique du théâtre pour glisser encore sous ce couvert trompeur les doctrines de Caitanya. « Le chapitre du Sāhitya-darpaṇa, dit-il, est indigeste, et souvent il contredit la vraie pensée de Bharata ; aussi on l'emploie fort peu *. » La critique est assez juste : Viçvanātha semble aller au hasard, sans essayer même d'introduire, à défaut d'une suite logique, un ordre apparent dans son exposé. Mais, en réalité, Rūpa se soucie peu de ce reproche ; il copie même assez souvent les définitions du Sāhitya-darpaṇa ; c'est aux exemples qu'il attache le plus d'importance ; il les tire presque tous de ses drames ou d'autres ouvrages inspirés de Caitanya. Le lecteur qui croit étudier un traité littéraire reçoit ainsi sans méfiance le germe de la foi.

Le Nāṭya-pradīpa, de Sundara-miçra, n'est qu'une collection assez courte de définitions empruntées au Daça-Rūpa et au Sāhitya-darpaṇa. Il a été composé en 1613 (*ms. India Office*). Sundara-miçra est aussi l'auteur d'un drame ramāïque, l'Abhirāma-maṇi.

Les fragments et les titres cités par les commentateurs nous laissent entrevoir les débris d'une énorme littérature technique sur le théâtre. Le Sāhitya-darpaṇa cite Nakhakutṭa (295 ; v. inf.) ; le commentaire du Pratāpa-rudriya par Kumārasvāmin nomme le Nāṭaka-prakāça ; l'Artha-dyotanikā nous fait connaître la Bhāva-prakāçikā (7 ; 9 ; v. inf.), le Rasārṇava-sudhākara (8 ; 14 ; etc., v. inf.), le Nāṭya-darpaṇa (6 ; v. inf.) ; la glose de Raiganātha sur Vikramorvaçi mentionne Sāgara (5 ; v. inf.), le Raigaçekhara de Jyotirīçvara (16 ; v. inf.), cité aussi dans le commentaire de l'Anargha-Rāghava (16 ; v. inf.), avec Çātakarṇa (7 ; v. inf.), le Nāṭya-locana de Trilocanāditya (7 ; v. inf. [un ms. au Sanscrit College de Bénarès], le Nāṭakasūtra (53 ; v. inf.) et le Nāṭaka-ratnakōṣa (7 ; v. inf.). Rāyamukūta cite ce dernier ouvrage ; il est donc antérieur à 1431 (*Bhandarkar Report* 1887, p. 162). Le catalogue des manuscrits du Sanscrit Col-

lege de Bénarès indique le Nāṭaka-lakṣaṇa de Puṇḍarīka-kavi (p. 308). Mentionnons enfin un traité de poésie dramatique attribué à Kālidasa : le Kāvya-nāṭakālamkāra. (*Bühler, Guz. I, n° 3, p. 46.*) *

LA POÉTIQUE DU DRAME.

L'art poétique des Hindous ne rappelle Aristote que par contraste. Le génie indien, qui excelle aux spéculations ontologiques, n'a point de goût aux analyses psychologiques ; le drame en offre un témoignage frappant. Les théoriciens n'ont pas essayé de découvrir dans l'âme humaine le principe créateur des imitations dramatiques, de suivre le développement historique des spectacles, d'expliquer la formation du type classique et de prouver sa supériorité par l'accord intime des éléments qui le composent et leur conformité harmonieuse avec le goût des esprits les plus cultivés. Leurs formules et leurs recettes présentent une analogie si surprenante avec la chimie qu'on peut emprunter à la science moderne ses vocables techniques pour caractériser leurs procédés. Enfermés dans leurs préceptes didactiques et convaincus de leur supériorité incontestée, ils traitent les œuvres de l'esprit comme des corps inorganiques. Il suffit d'en séparer les éléments, de les noter un à un, de les classer par groupe et par espèce pour reproduire à l'infini la combinaison étudiée. La faculté créatrice qui donne à de rares individualités une originalité saisissante, le génie, n'a pas de nom en sanscrit. La Poétique du Théâtre se réduit donc à une longue liste de termes techniques distribués par catégories, par divisions et par subdivisions innombrables. Elle définit d'abord le genre dramatique, et trahit aussitôt sa faiblesse. Au lieu d'en marquer les caractères propres par une observation intime, elle se contente de l'opposer aux genres les plus voisins, le ballet et la danse, et d'en noter les différences. Elle établit ensuite, sans en donner la raison, trois catégories d'ordre purement empirique : le sujet, le héros, le sentiment dominant, qui permettent de répartir entre plusieurs variétés déterminées les ouvrages dramatiques. Le sujet est légendaire, imagi-

naire, ou mixte, d'après son origine ; il est principal ou subordonné, d'après son emploi. Il se développe en cinq étapes qui correspondent à cinq situations morales : le germe, la reprise, l'épisode, l'incident et l'objet d'une part, et de l'autre : l'entreprise, l'effort en avant, la possibilité du succès, la certitude du succès, le succès. La combinaison de ces deux séries parallèles partage le sujet en cinq articulations : l'exposition, la contre-exposition, l'embryon, la délibération, le dénouement. Chacune des articulations comprend un certain nombre de pièces, les unes nécessaires, les autres facultatives ; le total s'en élève à soixante-quatre. Elles servent à traiter le sujet, à développer la matière, à accroître l'intérêt, à produire la surprise, à représenter l'action et à cacher le reste. Les convenances scéniques partagent le sujet en deux nouvelles divisions : le spectacle et le récit. Les interruptions du spectacle marquent la limite des actes ; pour combler les intervalles, les poètes se servent de courtes scènes, monologuées ou dialoguées, et destinées à instruire les spectateurs des événements qu'ils n'ont pas vus représentés. Les conventions scéniques introduisent encore une autre répartition au point de vue du débit, selon que l'auteur parle haut, bas, à part, à la cantonade ou dans la coulisse.

Le héros est parfait, ou peu s'en faut. Quel qu'il soit, il reste inévitablement noble ; sa noblesse s'allie tantôt à la gaieté, tantôt au calme, tantôt à la supériorité, tantôt à l'orgueil. On obtient ainsi quatre catégories de héros ; mais ces catégories ne sont pas irréductibles. Le même personnage peut passer successivement par plusieurs d'entre elles ; cette liberté semble pourtant restreinte dans la réalité aux héros de sujets subordonnés, aux héros de l'épisode ou de l'incident. Une sorte d'instinct artistique, plus sage que la théorie, donne toujours au héros principal l'unité de caractère. La vie de sentiment crée, à son tour, quatre nouvelles divisions ; le héros, considéré comme l'amant, est courtois, ou perfide, ou effronté, ou fidèle. Il est aidé, dans ses entreprises amoureuses, par ses séductions naturelles qui sont fixées au nombre de huit ; il a en outre des auxiliaires de chair et d'os : le bouffon, qui reçoit ses plus intimes confi-

dences et qui met à son service un dévouement aveugle ; le camarade, qu'une intrigue personnelle associe encore de plus près à l'intrigue du héros. Le rival est condamné d'avance ; il n'a le droit d'intéresser que par ses défauts. L'héroïne qu'il essaie de disputer au héros est indépendante, ou soumise à d'autres, ou commune à tous ; telles sont les trois conditions sociales de la femme. Selon son âge et son expérience amoureuse, elle est ingénue, moyenne ou rouée ; comparée à sa rivale, elle est la plus jeune ou la plus âgée. Les vicissitudes de la passion la placent dans huit situations déterminées : elle domine son amant ; elle s'occupe de sa toilette ; elle s'impatiente, se tourmente, se repent ; elle est déçue au rendez-vous ; elle est éloignée du bien-aimé ; elle prend les devants pour le rejoindre. Le développement de l'amour, depuis le premier éveil du sentiment jusqu'aux jouissances les plus vives, produit chez elle vingt grâces naturelles.

Le sentiment enfin éprouvé par les personnages et communiqué aux spectateurs est susceptible de huit variétés ; l'œuvre respire l'amour, le rire, la pitié, la fureur, l'héroïsme, la terreur, l'horreur, la surprise. Mais les genres les plus élevés n'admettent au premier rang, comme sentiment dominant, que l'amour ou l'héroïsme ; les autres ont droit à une place de second plan.

Les parties que nous venons d'énumérer sont les éléments constitutifs et intégrants de la composition dramatique. Étudiée au point de vue de la représentation, l'action dramatique peut avoir quatre caractères ; elle est gracieuse, virile, magique, ou verbale. Les plaisanteries, les espiègleries, les malices amoureuses donnent à l'action la tournure gracieuse ; les provocations, les défis lui donnent un air viril ; magique, elle emploie la sorcellerie, les enchantements, les ruses diaboliques ; verbale, elle s'associe intimement aux expressions et au sens.

L'action n'avance pas seulement par la progression régulière du sentiment ; des hasards, des circonstances accidentelles en troublent souvent la marche, l'accélèrent ou la ralentissent : tels sont un message, une lettre, un songe, une voix à la cantonade, une voix du ciel, un portrait, l'ivresse. D'autres éléments de variété viennent encore se glisser entre

les articulations de la pièce, et, sans interrompre le jeu simultané des passions et de l'action, en dissimulent du moins la rigueur logique ; ces suppléments d'articulations sont fixés à vingt et un : bonnes paroles, langage autoritaire, présence d'esprit, erreur de nom, etc... On peut ranger dans une catégorie analogue les équivoques inconscientes de mots ou de situation, et les représentations intercalaires insérées dans le drame même ; les personnages les emploient sans intention, par hasard ou par fantaisie, et contribuent ainsi malgré eux au développement de l'intrigue.

La variété des tournures, soit d'expression, soit de style, contribue aussi à embellir la représentation, car elle donne à l'acteur l'occasion de modifier son jeu et son débit. Les théoriciens comptent trente-trois tournures d'expression et trente-six tournures de style. La bénédiction, la lamentation, la raillerie, le regret, la prière, p. ex., sont des tournures d'expression ; le doute, l'exemple, le rapport d'analogie, l'accumulation, etc. sont des tournures de style.

Les jeux de scène fondés sur des hasards de langage, et qui donnent à la représentation une vivacité d'allures inattendue, mais sans contribuer directement au dénouement, sont au nombre de treize. On les appelle les éléments de la guirlande, parce que leur groupement caractérise un genre dramatique spécial, la guirlande. Ils n'ont qu'une valeur épisodique, et se distinguent ainsi des équivoques inconscientes qui sont directement incorporées dans l'action.

La poésie dramatique n'a pas de règles spéciales ; elle est le type le plus élevé des genres poétiques et réunit tous leurs caractères. Bharata cite pourtant à part quatre parures du drame, la comparaison, la métaphore, la symétrie, l'allitération. Outre l'incomparable richesse de ses propres ressources, elle appelle encore à son aide la danse et la musique, et se combine avec les douze éléments du *lasya* : la chanson, le récitatif debout, le récitatif assis, etc.

Les personnages, indépendamment de la part qu'ils prennent à l'intrigue, se classent d'après leur valeur morale et d'après leur emploi professionnel. Les gens les plus vertueux et les plus cultivés forment la classe supérieure ; les fripons, les méchants, les misérables forment la classe infime ; entre

ces deux catégories se place la classe moyenne, à égale distance de l'une et de l'autre. L'action du drame se passe en général à la cour, et les personnages appartiennent à la maison du roi. Ce service comprend un personnel d'hommes, un personnel de femmes, et un personnel neutre. Le bouffon, le bel esprit, le messager, le ministre, le général, le juge, le beau-frère illégitime, les fonctionnaires et les domestiques composent la première division ; la seconde comprend la reine en titre, le harem, les surveillants, les servantes, la portière, les gardes du corps, les anciennes, les duègnes, les princesses, les ouvrières, les actrices, les chanteuses, les danseuses, les filles de joie. La troisième comprend les novices, les chambellans et les eunuques. Le nom des personnages et les appellations qu'il convient de leur adresser sont fixées par leur emploi respectif. Le même principe détermine aussi le choix du dialecte. Le sanscrit est réservé aux rois et aux fonctionnaires d'ordre supérieur ; les femmes, excepté les religieuses, et les gens du commun parlent des dialectes et des patois rigoureusement établis et distribués.

Le drame a une sorte de prélude obligatoire, sous la forme d'un dialogue entre le directeur de la troupe et un de ses subordonnés, et destiné à renseigner le spectateur sur l'ouvrage et sur l'auteur. Il s'ouvre par une bénédiction préliminaire, d'une importance capitale et minutieusement réglementée ; puis défilent tour à tour les éléments de l'action verbale : la propitiation, la guirlande, la bouffonnerie et l'ouverture. L'emploi de l'action verbale caractérise nettement le prologue : les personnages n'y agissent pas à proprement parler ; leur langage seul, soit par son sens réel, soit par des allusions voilées, tient lieu d'intrigue.

Les genres dramatiques se partagent en deux catégories, d'après la prépondérance respective de la poésie ou des arts auxiliaires. Les genres littéraires sont au nombre de dix : la comédie héroïque, la comédie bourgeoise, le monologue, la comédie-bouffe, le drame fantastique, le drame militaire, le drame surnaturel, la guirlande, l'acte en dehors. Il y a dix-huit genres secondaires, dont les principaux sont : la petite comédie héroïque et le drame précrit.

L'abondance des nombres et la précision des chiffres frap-

pent à la lecture de cette Poétique abrégée ; elles en attestent la rigueur, la minutie et l'étroitesse. La théorie ne laisse pas de place à l'invention ; elle dresse des inventaires, range les produits, y place des étiquettes, et n'admet pas qu'on trouble son bel arrangement. La seule chance d'élasticité qui reste à ce système pédantesque réside dans l'obscurité et l'incertitude des définitions. Le lexique de la théorie est si arbitraire qu'il demeure toujours susceptible de plusieurs interprétations. Les Indiens donnent naturellement à leurs observations et à leurs remarques scientifiques la forme du *çloka* ; Albiroumi se plaint de ce travers et accuse les pandits de travestir les vérités les plus claires dans leurs vers didactiques. Les *çlokas* créés ainsi au hasard circulaient ensuite sous l'autorité impersonnelle de Bharata et s'enrichissaient d'innombrables variantes. Lorsqu'on en forma un corps de doctrines par la compilation du *Nàtya-çàstra*, les vers et les lectures qui n'avaient pas été admis dans le texte n'en gardèrent pas moins une valeur égale, et chaque théoricien resta maître d'y choisir au gré de ses préférences. D'ailleurs le *Nàtya-çàstra* lui-même ne prit pas de forme arrêtée et définitive ; les profondes divergences des manuscrits attestent l'état flottant de l'ouvrage. Ainsi s'explique la quantité de vers cités concurremment, sur le même sujet, sous le nom de Bharata ; nous nous sommes attaché à en relever dans les commentaires le plus grand nombre possible afin d'établir irrécusablement la nature exacte des aphorismes attribués à Bharata. Ainsi s'explique aussi le désaccord des théoriciens, malgré leur soumission unanime au muni. La liste des *saṁdhyāngas* est fixée par un arrêt du maître au chiffre de soixante-quatre ; mais le dernier d'entre eux, la *praçasti*, est sujet à contestation ; certains la comptent ; d'autres la rejettent et ils ajoutent en ce cas aux pièces de la troisième articulation une pièce supplémentaire, la *prārthanā*, destinée à rétablir le compte exact. La définition du *parinyāsa* dans le *Nàtya-çàstra* ne concorde pas avec le *Daça-Rūpa* et le *Sāhitya-darpaṇa* ; il en est de même pour l'*udbheda*, l'*udāharaṇa*, le *virodhana*, la *paribhāsa*. Le *Sāhitya-darpaṇa* substitue ailleurs le *tāpāna* (*tourment*) au *çamana* (*soulagement*) ; une faute de lecture crée ainsi un nouvel élément absolument

contraire au véritable ; l'auteur n'éprouve pas cependant le moindre embarras à en justifier l'existence réelle par des exemples congrus. Le vyàhàra (*déclaration nette*) du Nàtya-çàstra devient le vidrava (*tumulte*) chez Dhanamjaya, et le kheda (*lassitude*) chez Viçvanàtha. Le vicalana (*vanterie*) se transforme en pratiṣedha (*obstacle*). L'autorité attachée aux mots, indépendamment du sens qu'ils expriment, semble caractériser les auteurs de poétiques ; leurs efforts pour définir des termes sans précision, sans valeur intrinsèque, rappelle le galimatias des commentateurs arabes sur la Poétique d'Aristote : la tragédie grecque, dont rien ne pouvait leur donner une idée, se transforme en un monstre hétéroclite et énigmatique. Si le génie original de l'Inde n'avait pas séparé sa poétique de la poétique grecque par des différences irréductibles, les partisans de l'influence grecque y auraient signalé la marque évidente d'un emprunt inintelligent. L'explication de ces bizarreries n'est à chercher que dans l'esprit indien. Les Hindous, on l'a dit depuis longtemps, sont myopes ; mais ils ont aussi la manie du grossissement. Ils portent à l'observation des détails une sagacité minutieuse ; mais ils sont impatients de généraliser, et fondent sur une expérience imparfaite des lois absolues. La poétique est le résultat d'un travail de ce genre. Les plus anciens drames, analysés avec soin, ont fourni des observations aussitôt érigées en règles. Les preuves de cette assertion subsistent dans les traités classiques. Les définitions du samavakàra et du ðima chez Bharata ne sont manifestement que l'analyse de deux pièces déterminées ; le nuni va jusqu'à indiquer la durée des actes à une seconde près. Le Daça-Rûpa et le Sàhitya-darpaṇa répètent servilement ces deux définitions, sans connaître par expérience une seule pièce de ce type. Pour donner un exemple de la vithi, qu'ils définissent sans la connaître davantage, les théoriciens ont recours à des subtilités misérables et puériles. La vithi (*guirlande*) est en un acte ; le premier acte de Mâlati-mâdhava porte comme titre spécial : bakulavithi, la guirlande de bakulas ; il s'agit là d'une *guirlande* réelle, qui sert à nouer l'intrigue. Le simple rapport des mots suffit aux théoriciens pour citer le premier acte de Mâlati-mâdhava comme le type de la vithi. La théorie

tient si peu compte de la pratique réelle qu'elle invente, par besoin de symétrie, un genre nouveau, la prakaraṇikā. Heureusement des esprits judicieux protestent contre cette création chimérique et en font justice.

Si les aphorismes de Bharata répondent à des œuvres réelles, le Nāṭya-śāstra et les traités qui le copient reproduisent un état littéraire antérieur au théâtre classique. La plupart des grands genres qu'il décrit n'ont pas fait fortune : le dima, le samavakāra, la vithî, l'aika, l'ihāmrga ne sont connus que théoriquement ; on n'en trouve pas un seul exemple dans la littérature dramatique, et pas une mention dans les textes. Le théâtre indien se réduit à cinq genres : la comédie héroïque, la comédie bourgeoise, le monologue, la comédie bouffe, et la petite comédie héroïque. Le nāṭaka ou comédie héroïque est l'œuvre dramatique par excellence. Les règles que nous avons résumées d'après les traités techniques s'appliquent au nāṭaka, étudié comme le type du genre. Nous allons maintenant les examiner en détail.

LES GENRES DRAMATIQUES.

¹ Le drame * (*nāṭya*) est l'imitation d'un caractère donné dans une série de situations diverses qui produisent la joie ou la douleur à l'aide du geste (*āṅgika abhinaya*), de la voix (*vācika*), du costume (*dhārya*) et de l'expression (*sāttvika*). L'emploi de ces quatre moyens sépare le théâtre de tous les autres genres littéraires ; l'épopée, le poème, les stances galantes, etc., sont destinés à la lecture ; seul, le théâtre s'adresse aux oreilles et aux yeux ; la poésie y devient un spectacle ² (*dṛśya*). Les termes *rūpa* et *rūpaka*, appliqués aux compositions dramatiques en général, en indiquent bien le caractère extérieur, car *rūpa* signifie proprement la forme, l'aspect, l'apparence d'un objet *. Ainsi la forme dramatique (*nāṭya*) est une combinaison de la récitation simple avec la mimique (*nṛtya*) et la danse (*nṛtta*) : la parenté des trois

1. D. I. 7. — S. 274.

2. S. 272.

genres se révèle dans leur nom même ; tous trois sont tirés de la même racine (sanskrit *nṛt* : prâcrit *nat*) désignant un mouvement réglé des membres ; mais la danse ne se préoccupe que de la mesure et du temps ; la mimique se contente de reproduire les manifestations physiques (*bhâvas*) du sentiment ; elle le présente sous sa forme concrète ; tandis que le drame nous montre le sentiment dans l'âme même (*rasa*), spiritualisé en quelque sorte dans le sens de la phrase. Les deux autres arts ne sont pas ses égaux, mais ils lui servent d'auxiliaires ¹.

² Toutes les œuvres dramatiques se classent en deux catégories : les genres supérieurs (*nîpakas*) où la poésie est l'élément principal du spectacle ; et les genres secondaires (*uparîpakas*) qui la traitent comme un accessoire et donnent une part prépondérante à la mimique et à la danse *.

Les genres supérieurs sont : ¹) *nâtaka* ; ²) *prakaraṇa* ; ³) *bhâṇa* ; ⁴) *prahasana* ; ⁵) *ḍima* ; ⁶) *vyâyoga* ; ⁷) *samavakâra* ; ⁸) *vîthi* ; ⁹) *aṅka* ; ¹⁰) *ihâmṛga*.

Les genres se distinguent suivant la nature du sujet (*vastu*), du héros (*nâyaka*), du sentiment (*rasa*).

LE SUJET

Le sujet ³ (*vastu, itivṛtta*) est le corps du drame. Il doit se passer dans l'Inde, dans un des trois âges qui ont suivi l'âge d'or ⁴. L'innocence des premiers temps est incompatible avec le mélange de joie et de douleur nécessaire au théâtre, et la géographie imaginaire des Purâṇas représente les autres régions (*varṣas*) du monde comme un paradis : « ⁵ Hors de l'Inde (*Bhâratavarṣa*) la terre est délicieuse, doucement odorante, toute d'or ; on y demeure à la lisière des bois, on y joue, on s'y divertit, on s'y amuse à l'amour ⁶. » Ces pays fortunés, comme les peuples heureux, n'ont pas d'histoire ; leur

1. D. I, 9.

2. Bh. XVIII, 2. — D. I., 8. — S. 275.

3. Bh. XIX, 1. — A. p. 337, 18.

4. A. p. 337, 27.

5. Bh. XVIII, 89.

6. Ib., ib. — A. p. 337, 27. Rudraṭa, Bharata.*

béatitude n'admet pas d'incidents dramatiques. Le poète peut emprunter son sujet aux légendes (*prakhyāta* ; *siddha* A.p.), ou l'inventer (*utpādya* ; *utprekṣita* A.p.) ou mêler l'invention à la légende (*miçra*)¹. Si le poète emprunte à la légende, pour en faire son héros, un personnage illustre et noble, épris de gloire, énergique, demi-dieu ou roi, issu d'une race fameuse, il perd le droit d'inventer son sujet ; son imagination ne peut s'exercer que sur les épisodes² ; autrement le nom du héros, évoquant dans l'esprit du spectateur tout le cortège des souvenirs connus qui s'y rattachent, le jetterait dans une inextricable confusion. Mais il arrive aussi que la tradition attribue à un héros une action peu conforme à sa nature ; cette tache qui nuirait à l'unité artistique du caractère, le poète doit l'effacer. Ainsi Vālmiki nous montre le roi des singes, Bali, traîtreusement mis à mort par le pieux et divin Rāma. L'épopée admet une pareille faiblesse d'un grand cœur, car dans sa marche lente elle peut s'arrêter à l'expliquer et à la justifier ; au théâtre, où les faits s'accumulent et se pressent, cette perfidie prendrait un relief disproportionné³ : Māyurāja, dans son Udāttarāghava, l'a supprimée ; Bhavabhūti, dans le Viracarita, représente Bali comme l'allié de Rāvāna, et de plus le fait tuer par Rāma en état de légitime défense*.

⁴ Il y a toujours deux desseins dans un drame correspondant aux deux divisions du sujet : le principal et le subordonné. Le sujet principal (*ādhikārika*) est l'intrigue qui conduit le héros jusqu'à la possession (*adhikāra*) du fruit souhaité⁵. Le sujet subordonné (*prasaṅgika* ou *anuṣaṅgika*) désigne une action secondaire dont la fin particulière n'est qu'un moyen par rapport au but où tend le héros, c'est-à-dire à l'objet (*kdrya*) qu'il s'est proposé au moment même de l'entreprise et qui l'a déterminé à agir. Cet objet doit rentrer dans les trois catégories : devoir, amour, intérêt, soit isolées, soit en combinaison.

1. D. I, 15.

2. D. III, 20-22.

3. D. III, 22. Sarasv. k., 377.

4. Bh. XIX, 2-6. — D. I, 11, 12, 16. — S. 296, 297.

5. Bh. XIX, 25-26*. — D. I, 16. — S. 323.

¹ Le sujet subordonné, s'il est peu développé, s'appelle un incident (*prakāri*). Telle est, dans Çakuntalā, acte VI, la scène des deux suivantes d'abord seules, puis avec le chambellan. Le poète profite d'une occasion pour donner la description d'une saison afin d'orner son œuvre, comme on emploie dans les cérémonies védiques, pour les embellir, des fleurs et des grains frits. ² Mais si l'action secondaire occupe une place assez importante dans le drame par son étendue, elle prend le nom d'épisode, *patākā*, littéralement : drapeau, car elle semble porter, comme un drapeau, les armes d'un héros auxiliaire. L'histoire de Sugrīva dans les drames ramaïques en montre un exemple. Mais il faut se garder de classer soit dans les incidents, soit dans les épisodes, la poursuite par le héros d'un objet accessoire : les uns et les autres ne sont exclusivement que des actions parallèles à la sienne.

La comédie héroïque (*nāṭaka*) est le type le plus accompli du théâtre indien ; tous les éléments dramatiques sont susceptibles d'y trouver place. Il suffira donc d'étudier une pièce de ce genre pour avoir une idée complète de cette dramaturgie minutieuse et subtile, où éclate, avec ses qualités de finesse et de sagacité le génie d'analyse propre à l'Inde.

³ Une fois le sujet choisi et limité, le poète doit le partager en cinq éléments (*arthaprakāri*) correspondant aux cinq situations morales (*avasthā*) où passe nécessairement un personnage, depuis l'entreprise d'une affaire jusqu'au succès final : il entreprend, puis il fait un effort en avant, la possibilité du succès suit l'effort, la certitude suit l'espérance, et enfin le succès couronne ses peines.

1. L'entreprise ⁴ (*drambha*) est un mouvement qui porte l'âme vers un objet ardemment convoité, un désir inquiet et actif. Ex. : Çak. I, 7, 1. Un ascète informe le roi que Kaṇva est absent de l'ermitage, et qu'il a laissé à Çakuntalā le soin de recevoir les hôtes. — « C'est donc elle que je verrai »

1. D. I, 13. — S. 322. — Bhāvaprakāçikā *.

2. Bh. XIX, 23 (corr. d'après P. parārtham pradhānasyopa^o). — D. I, 13. — S. 320-323.

3. Bh. XIX, 7-13. — D. I, 18.

4. Bh. XIX, 8^o. — D. I, 19. — S. 325.

répond le roi. — Et Ratnâv. I, 8, les inquiétudes du ministre Yaugandharâyaṇa au sujet de son plan qui consiste à cacher la condition de Ratnâvali et à l'introduire comme fille d'honneur au gynécée.

2. L'effort en avant ¹ (*prayatna*), c'est un élan fiévreux vers l'objet qui ne s'offre pas immédiatement au désir. Ex. : Çak. II, 40, 6. Le roi : « Mon bon Mâdhavya, trouve-moi quelque prétexte pour rentrer dans l'ermitage. » — Et aussi Ratnâv. II, 18. Sâgarikâ : « Personne ne vient par ici. Eh bien ! je vais peindre le portrait de celui que j'aime et satisfaire les désirs de mes yeux. »

3. La possibilité du succès ² (*prâptyaçâ* ou *prâptisaṃbhava*) est l'état où le succès paraît possible, à considérer les ressources présentes et les obstacles prévus. Ex. : Çak. IV, scène I, entre Anusûyâ et Priyaṃvadâ ; la colère de Durvâsas, apaisée, rend possible la réunion du roi avec Çakuntalâ. — Et Ratnâv. III, p. 55 ; le roi, heureux de retrouver sa bien-aimée Sâgarikâ, s'écrie : « Ami, c'est la pluie qui survient sans nuages. » — Le bouffon : « A merveille ! pourvu que la reine Vâsavadattâ ne tombe pas sur nous comme une trombe ! » Les chances qui favorisent la rencontre des deux amants et les obstacles qui la menacent rendent leur union seulement possible.

4. La certitude du succès ³ (*niyatâpti*) résulte de l'absence d'obstacles. Ex. : Çak. acte VI. L'anneau retrouvé a rappelé au roi son mariage secret avec Çakuntalâ ; l'obstacle qu'opposait la malédiction de Durvâsas est tombé. La réunion des époux est désormais assurée. — De même Ratnâv. III ; le roi, brutalement repoussé par la reine, jalouse de son amour pour Sâgarikâ, s'écrie : « Ami ! notre seul salut, c'est d'apaiser la colère de la Reine. » On prévoit dès lors que, si la reine s'apaise, rien ne viendra plus contrarier le désir du roi.

5. Le succès ⁴ (*phalayoga*, *prâpti* ou *âgama*), c'est attein-

1. Bh. XIX, 9 (= Âdibharata, dans A.dy p. 69). — D. I, 19. = S. 326.

2. Bh. XIX, 10. — D. I, 20. — S. 327*.

3. Bh. XIX, 11 (= Âdibharata, dans A.dy. p. 168*). — D. I, 20. = S. 328.

4. Bh. XIX, 4, 12*. — D. I, 20. — S. 329.

dre l'objet souhaité dans toute sa plénitude. Ex. : Çak. VII ; le roi retrouve Çakuntalà et son fils. — Ratnàv. IV ; le roi obtient de la reine la main de Ratnàvali qui passait pour Sàgarikà, et atteint par ce mariage la dignité de souverain universel.

¹ Les cinq éléments de l'action (*arthaprakṛti*) sont : le germe (*bija*), la reprise (*bindu*), l'épisode (*patākā*), l'incident (*prakāri*), l'objet (*kārya*).

² Le germe (*bija*) est une indication légère de l'objet final, qui ne tarde pas à lancer des pousses en tous sens. Ex. : Çak. I, 6, 4 ; l'ascète adresse au roi, comme une formule de politesse, ce souhait : « Puisses-tu obtenir un fils qui règne sur l'univers ! » et ib. 6, 12 : « En ce moment, c'est Çakuntalà qui est chargée de recevoir les hôtes : Kaṇva est aux bains sacrés de Somatīrtha, il s'y est rendu pour chercher à détourner un malheur qui le menace. » — Et Ratnàv. 4, 7 ; le directeur : « Même d'un autre continent, même du sein des eaux, même du bout du monde, le destin propice amène soudain, pour vous l'offrir, l'objet de vos souhaits. » — (Dans la coulisse, Yaugandharāyana) : Bravo ! comédien, bravo ! comment en douter ? (Il répète le vers) Même d'un autre continent, etc.

³ Le germe est susceptible de variétés infinies. Tantôt il commence immédiatement l'action ; tantôt il montre d'avance l'objet ; tantôt il présente l'entreprise ; tantôt c'est un acte particulier qui tend au but final. On appelle germe du fruit le germe qui se recueille dans le fruit, germe du sujet l'histoire elle-même, et germe de l'action le héros.

La reprise⁴ (*bindu*, littéralement : goutte) remet en train la marche du drame lorsqu'elle semblait interrompue. Le terme sanscrit s'explique par métaphore ; on compare la reprise à la goutte d'huile qui tombe dans l'eau et qui s'y étend. Ex. Çak. II, 37,5. Le roi vient de causer chasse avec le général ; Çakuntalà semble oubliée. Soudain, le roi : « Ami Mādavya,

1. Bh. XIX, 19, 20. — D. I, 17. — S. 317.

2. Bh. XIX, 21 : (= Ādibharata dans A. dy. p. 15 ; A. p. 337, 22 ; corr. samuddiṣṭam). — D. I, 16. — S. 318.

3. Mātrgupta*.

4. Bh. XIX, 22*. — D. I, 16 = S. 319.

à quoi donc te servent tes yeux ? Tu n'as pas vu ce qu'il y a de plus beau au monde. — Mâdhavya : Que dis-tu ? N'es-tu pas devant moi ? — Le roi : On se plaît toujours à soi-même. Ce n'est pas de moi qu'il est question. Je veux parler de la perle de cet ermitage, de Çakuntalâ. »

Et Ratnâv. I, p. 15. La fête de l'amour est terminée ; l'intrigue semble s'arrêter, quand tout à coup un héraut chante dans la coulisse le lever de la lune, qu'il compare au roi Udayana (Vatsa). Sâgarikâ prête l'oreille, se retourne avec joie et regarde le roi avec amour : « Comment ? c'est là le roi Udayana à qui mon père m'a donnée en mariage ! »

L'épisode et l'incident ont été définis plus haut, ainsi que l'objet.

¹ La combinaison des cinq situations avec les cinq éléments de l'action donne naissance aux cinq jointures de l'action (*saṁdhi*) : *mukha* (l'exposition) ; *pratimukha* (la contre-exposition) ; *garbha* (l'embryon) ; *vimarça* (la délibération) ; *nirrahaṇa* (le dénouement). Les jointures de l'action désignent le développement de chacune des phases du sujet jusqu'au moment où elle atteint sa fin particulière ; cette fin elle-même est en quelque sorte interne et tend graduellement au dénouement dernier. Chaque jointure est constituée par un ensemble de membres (*saṁdhy-aṅga*) qui lui sont attribués respectivement, mais qui toutefois n'en font pas partie intégrante ; car, en dépit de l'opinion de Rudraṭa qui proscribit absolument l'emploi des membres en dehors de leur jointure respective, Bharata et les principaux législateurs du drame se fondent sur l'usage des classiques pour autoriser la libre disposition des membres d'après la seule convenance du sentiment, du temps, du lieu, de la situation². Le total des membres est de soixante-quatre. Il n'est pas nécessaire de les employer tous, comme ont fait même de bons poètes par une aveugle obéissance aux règles (Ex : Veṇiṣaṁhâra. III, scène entre Karṇa et Duryodhana où les deux guerriers dissertent sans aucune utilité).³ Mais il est indispensable d'en employer un certain

1. Bh. XIX, 16 ; 35. — D. I, 21-22. — S. 330, sqq.

2. Bh. XIX, 103*. — S. 406.

3. Bh. XIX, 50, 51. — S. 407, 408.

nombre, car un poème sans membres est aussi impropre à la représentation qu'un homme sans membres le serait à n'importe quelle besogne; au contraire, un sujet d'un intérêt médiocre par lui-même, s'il est bien articulé, obtiendra un succès éclatant. Les membres ne doivent jamais être des pièces de rapport¹; ils doivent toujours tenir étroitement à l'action; le héros ou le rival y figure autant que possible; en tous cas ils doivent sortir immédiatement du germe et tendre au dénouement. L'usage qu'on en fait est de six espèces²; ils servent: 1° à traiter le sujet choisi; 2° à développer la matière; 3° à accroître l'intérêt; 4° à produire la surprise; 5° à représenter les parties en action; 6° à cacher ce qu'il faut cacher.

I. — Le *mukhasaṁdhi*³ est le lever du germe qui donne naissance à des sentiments dont l'objet varie. Ex. Çak. depuis le début de l'acte I (entrée du roi avec le cocher), jusqu'à II, 37, 5; le mukha s'arrête après le départ du général, au moment où le roi va confier le secret de son amour au bouffon. Les membres qui forment le mukhasaṁdhi sont au nombre de douze, issus logiquement du germe et de l'entreprise.

1. *L'upakṣepa*⁴, dépôt du germe, point où naît le vrai sujet du poème. Ex: Çak. I, depuis le souhait de l'ascète au roi: « Puisses-tu avoir un fils qui règne sur l'univers! » (6, 4) jusqu'à la réponse du roi au sujet de Çakuntalâ: « C'est donc elle que je verrai. » (7, 1). Et Ratnâv. I, scène préliminaire, où Yaugandharâyaṇa expose son plan.

2. *Parikara* (ou *°kriyâ*⁵), première poussée du germe. Ex. Ratnâv. I, 3; après avoir répété le vers du comédien: « Même d'un autre continent, etc... », le ministre ajoute: « Autrement, comment expliquer cette aventure? Sur la foi d'une prophétie, nous demandons au roi de Ceylan la main de sa fille; en plein Océan, la princesse fait naufrage, tombe à l'eau et trouve justement une épave! Un marchand de Kāuçāmbi qui

1. S. 342; 407.

2. Bh. XIX. 47. 48. — D. I, 49. — S. 406, sqq.

3. Bh. XIX, 38. — D. I, 23. — S. 333.

4. Bh. XIX, 69 = Ādibharata, A. dy, p. 23. — D. I, 25. — S. 339.

5. Bh. XIX. 70. — D. I, 25. — S. 340.

revenait de Ceylan la rencontre dans cette situation. Au collier de perles qu'elle portait il la reconnaît, il la conduit ici. (*Avec joie*) : En vérité, le bonheur vient de partout à mon maître ! »

3. *Parinyāsa*¹; le germe s'y établit solidement. Ex. Çak. I, v. 21. Le roi, ravi par la vue de Çakuntalā, pense à l'épouser. « Certes, c'est une femme digne de ma caste, puisque, roi, je me sens entraîné vers elle. Quand la raison de l'honnête homme hésite, c'est à son cœur de décider. » Et Ratnāv. I, v. 8; Yaugandharāyaṇa : « Mon projet doit accroître la grandeur du roi ; la destinée me prête la main ; le devin est infailible. Sans doute ; et pourtant, à agir ainsi sans son ordre, je crains d'indisposer mon maître. »

Bharata définit ainsi le parinyāsa : C'est énoncer ce qui va se passer².

Ces trois membres doivent se suivre toujours dans l'ordre énoncé, car il est conforme à la marche du sentiment.

4. Le *vilobhana*³; éloge des qualités. Ex. Çak. I, du vers 17 au vers 21, les quatre stances où le roi décrit la beauté de Çakuntalā et les compliments espiègles que Priyamvadā adresse à son amie forment le vilobhana.—Et Ratnāv. I, v. 24; le héraut de cour proclame l'heure du crépuscule : « L'Occident s'est assombri ; la lumière a disparu ; le soleil est parti à l'autre bout du ciel ; voici la foule des courtisans qui entre au palais avec le crépuscule, impatiente d'adorer tes pieds (*ou* : tes rayons) qui dérobent au lotus sa beauté ; avec sa splendeur qui caresse les regards, Udayana, pareil à la lune, paraît. » Sāgarikā entend ces louanges du roi et sent croître sa passion.

Ce serait une grave erreur de compter comme vilobhana toutes les descriptions élogieuses que contient un drame ; p. ex. Çak. I, 7, où le roi dépeint l'allure gracieuse de la gazelle. Cette stance n'est en rapport direct ni avec le germe, ni avec l'objet ; elle ne répond donc pas à la définition des membres.

1. D. I, 25. — S. 341*.

2. Bh. XIX, 70.

3. Bh. XIX, 71. — D. I, 25. = S. 342.

5. *Fuktî*¹; arrêter un plan. Ex. Ratnāv. I, scène préliminaire où Yaugandharāyana combine les moyens d'unir Ratnāvālī avec le roi : « J'ai remis la princesse entre les mains de la reine, et j'ai bien fait. De plus on m'a rapporté que le chambellan Bābhavya ainsi que le ministre du roi de Ceylan, Vasubhūti, avaient échappé à travers mille périls aux flots, et qu'ils avaient rencontré le général Rumaṇvat dans sa marche contre le roi du Kosala. »

6. La *prāpti*²; arrivée du bonheur. Ex. Çak. I, v. 22. Le roi : « Abeille ! je t'envie. Ses yeux qui clignent, tu les frôles ; tu les effleures, ses yeux qui tremblent ; tu sembles murmurer harmonieusement un secret à ses oreilles ; tandis que ses bras s'agitent, tu bois la volupté sur sa lèvre ; nous poursuivons en vain le bonheur, et toi tu le goûtes sans peine. » Et Ratnāv. I, 15. Sāgarikā : « Comment ? c'est donc lui le roi Udayana à qui mon père m'a donnée en mariage ! (*Elle soupire longuement*). Je croyais servir un autre, et je me fanais de douleur ; mais puisque c'est lui que je vois, la vie me devient chère. »

7. Le *samādāna*³; arrivée du germe. Ex. Çak. v. 27. Le roi : « Suis ton penchant, mon cœur ! maintenant mes hésitations sont dissipées ; où tu craignais un feu, c'est un joyau que tu peux toucher ! » Et Ratnāv. I, 11. La reine Vāsavadattā s'approche de l'açoka qu'elle doit faire fleurir en le touchant du pied. (*A Sāgarikā*) « Apporte-moi tous les objets que ce rite exige. ». — Sāgarikā : « Tout est prêt, Madame. » — Vāsavadattā (*à part*) : « Ah ! Que mes filles d'honneur sont distraites ! Je fais tout pour l'éloigner des yeux du roi, et justement elle viendrait où il peut la voir. Non ! non ! (*haut* :) Sāgarikā, ma belle, comment se fait-il que tu sois là, quand toutes mes filles célèbrent la fête de l'amour ? Où est ma perruche ? Tu l'as laissée partir pour venir ici. Eh bien ! retourne la chercher ». — Sāgarikā : « J'obéis, Madame. (*Elle fait quelques pas, puis, à part* :) J'ai remis la perruche à Susaṅgatā, et j'ai envie de voir la fête. Ma foi, je vais regar-

1. Bh. XIX, 71. — D. I, 26. — S. 343.

2. Bh. XIX, 72. — D. I, 26. — S. 344.

3. Bh. XIX, 72. — D. I, 26. — S. 345.

der sans me laisser voir. » Vāsavadattā veut empêcher Sāgarikā et le roi de se voir ; et justement elle n'arrive par là qu'à hâter leur réunion, qui est l'objet du germe.

8. *Vidhāna*¹, production de plaisir et de peine. Ex. Mālatī. p. 37. Mādhava : « Saisi d'admiration, mon cœur cessait de battre ; il avait oublié tous ses autres sentiments, et, alanguie de plaisir, il semblait baigné d'ambrosie, tant qu'elle était là ; et maintenant (qu'elle est partie) je crois sentir des charbons presser sur mon pauvre cœur malade. » Et Venī. p. 36. Draupadī : « Bhīma, c'est à toi maintenant de me consoler. — Bhīma : « Fille du roi des Pañcālas, à quoi serviraient désormais des consolations menteuses ? Si je n'efface pas l'outrage qui accable de honte mon visage, si je ne détruis pas jusqu'au dernier les neveux de Kuru, tu ne me verras plus ! » La promesse du combat produit la joie et la douleur.

9. *Paribhāva*² (ou °*nd*), être rempli de surprise. Ex. Çak. I, v. 28. Le roi : « Au moment de suivre la fille de l'ermite, le respect a retenu mes pas ; je n'ai pas quitté ma place, et pourtant je crois y revenir ! » — Et Ratnāv. I, 14. Sāgarikā : « Comment ! l'Amour a donc pris forme humaine ! Au gynécée de mon père, on adore son image. Mais ici il se manifeste. Alors je vais lui offrir en hommage ces quelques fleurs ». (*Elle jette des fleurs vers le Roi.*)

10. *Udbheda*³, pénétrer un secret. Ex. Ratnāv. I, 15. Sāgarikā qui croyait voir l'Amour incarné entend le chant du héraut (v. 24) et reconnaît Udayana.

Bharata et Viçvanātha⁴ définissent ce membre : une nouvelle poussée du germe, et donnent en exemple le passage du Venīsamhāra que Dhanamjaya cite (v. au-dessus) à propos du vidhāna.

11. *Bheda*⁵, encouragement, excitation. Ex. Çak. I, 25, 12. (*Dans la coulisse*) « Alerte ! ascètes ! accourez tous ici pour défendre les créatures qui vivent dans l'ermitage. Le roi

1. Bh. XIX, 73. — D. I, 26. — S. 346.

2. Bh. XIX, 73. — D. I, 27. — S. 347.

3. D. I, 27.

4. Bh. XIX, 74. = S. 348.

5. D. I, 27.

Duḥṣanta est près d'ici, en chasse. » Çakuntalâ entend le nom du roi et reprend courage.

Bharata et Viçvanâtha¹ expliquent bheda par : rupture d'union, et le Sâhitya-darpaṇa en donne l'exemple suivant. Veni. p. 14. Sahadeva apprend à Bhîma que leur frère Yudhiṣṭhira est disposé à la paix. Bhîma : « Eh bien ! à dater d'aujourd'hui, je me sépare de vous ! »

12. *Karāṇa*², commencement de l'action en question. Ex. Ratnâv. I, 14. Sâgarikâ : « Dieu de l'amour, je te rends hommage. Tourne vers moi un visage favorable ! Fais que je ne t'aie pas vu inutilement (*Elle se prosterne*). C'est étrange ! Je l'ai vu et j'ai encore besoin de le voir. Tandis que personne ne me regarde, je vais m'approcher de lui. » Dès ici commence l'action dont il s'agit dans le second acte, qui doit permettre aux amants de se voir sans obstacles.

Tels sont les membres du mukhasaṃdhi³. Tous n'ont pas une égale utilité ; six seulement sont indispensables : l'upa-kṣepa, le parikara, le parinyâsa, la yukti, l'udbheda et le samâdhâna. Les six autres sont facultatifs.

II. — Le *pratimukhasaṃdhi*⁴ est la seconde jointure de l'action. Le germe semble y porter ses premiers fruits, mais qui disparaissent dès qu'ils se sont montrés. Le progrès vers l'objet n'y est visible que par instants. Ex. Çak., depuis le moment (II, 37, 5) où le roi avoue au bouffon son amour jusqu'à la fin du III^e acte. L'amour du roi et de Çakuntalâ, connu d'abord du bouffon, puis des deux amies, reste inconnu de la cour et de l'ermitage. — Les membres en sont au nombre de treize, issus de la combinaison de la reprise (bindu) avec l'effort en avant (prayatna).

1. *Vilâsa*⁵, l'impatience de goûter avec l'objet aimé les plaisirs amoureux. Ex. Çak. II, 40, 6. Le roi : « Mon bon Mâdhavya, trouve-moi quelque prétexte pour rentrer dans l'ermitage. » Et Ratnâv. II, 17. Sâgarikâ : « Apaise-toi, mon

1. Bh. XIX, 75. — S. 350.

2. Bh. XIX, 74. — D. I, 27. — S. 349.

3. D. I, 27.

4. Bh. XIX, 39. — D. I, 28. — S. 334*.

5. Bh. XIX, 75. — D. I, 30. — S. 352*.

cœur ! Pourquoi te tourmenter d'un désir stérile ? Ton amour est placé trop haut ! Mais plutôt je vais peindre le portrait de celui que j'aime et satisfaire mes yeux. Hélas ! je n'ai pas d'autre moyen de le voir ! »

2. *Parisarpa*¹, aller à la recherche de l'objet aimé, entrevu et soudain disparu. Ex. Çak. III, 48,7 sqq. Le roi : « Çakuntalâ passe sans doute cette heure brûlante avec ses amies sur les rives de la Mâlinî qui donnent à la rivière une ceinture de lianes. Je vais l'y rejoindre. » Et Ratnâv. II, 34. Vatsa, que les paroles de la perruche et la vue du portrait ont instruit de l'amour de Sâgarikâ, cherche la jeune fille en demandant : « Où est-elle ? Où est-elle ? »

3. *Vidhṛta* (Sâh. *vidhṛta*)², malaise qui porte à refuser les services ou à repousser les galanteries d'une personne chère. Ex. Çak. III, 49,9. Çakuntalâ : « A quoi bon m'éventer, mes chères amies ? » Et plus loin, 57,11 : « Le roi s'ennuie. Il a quitté depuis si longtemps son gynécée ! Ne le retenez pas davantage. — Et Ratnâv. II, 20. Sâgarikâ : « Mon amie, la fièvre m'accable. » — (Susamgatâ va cueillir quelques feuilles aux lotus de l'étang et les pose sur le sein de Sâgarikâ). Sâgarikâ les rejette : « Mon amie, enlève tout cela. Pourquoi me tourmentes-tu inutilement ? Je te le dis : Mon amour est placé trop haut ; la honte me pèse ; mon cœur est à un autre ; ma passion est sans issue ; le seul refuge, c'est la mort. »

4. *Çama*, *çamana*³, apaiser le malaise d'amour. Ex. Çak. 52,15. Çakuntalâ : « Si vous ne me condamnez pas, faites qu'il ait pitié de moi. » Et Ratnâv. II, 31. Sâgarikâ : « Calme-toi, mon cœur, calme-toi ! Ranime-toi ! Ton amour a gagné du terrain. »

Le Sâhitya-d.⁴ substitue au çama (soulagement) le *tâpana* (tourment), c'est-à-dire la tristesse d'une situation désespérée, et en donne pour exemple le passage de Ratnâv. cité ci-dessus à propos du malaise d'amour.

5. *Narma*⁵, railler doucement. Ex. Ratnâv. II, 32. Susam-

1. Bh. XIX, 76. — D. I, 30. — S. 353.

2. Bh. XIX, 76. — D. I, 30. — S. 354.

3. Bh. XIX, 77. — D. I, 30.

4. S. 355.

5. Bh. XIX, 77. — D. I, 31. — S. 356.

gatà : « Celui que tu voulais voir, il est là sous tes yeux. » — Sàgarikà (*Avec dépit*) : « Qui donc voulais-je voir ? Ou qui donc est ici ? » — Susamgatà : « A quoi penses-tu ? Je parle du tableau. Prends-le donc ! »

6. *Narmadyuti*¹, joie intime qui naît du narma. Ex. Ratnàv. II, 35. Susamgatà : « Mon amie, tu es vraiment trop cruelle. Le roi te soutient de sa main, et ta colère ne veut pas s'apaiser. » — Sàgarikà fronce le sourcil et sourit doucement : « Susamgatà, ne vas-tu pas finir ? »

7. *Pragayana*², dialogue où les propos se croisent sans interruption et font éclater la passion encore à demi-latente des personnages. Ex. Çak. III, 56,4 — 58,5 depuis le moment où le roi, ravi par la strophe amoureuse que Çakuntalà lit à ses compagnes, se présente brusquement devant elles, jusqu'à sa promesse, destinée à rassurer les deux amies inquiètes, d'accorder à Çakuntalà le rang de première reine. — Et Ratnàv. II, 28-32 ; le roi découvre le tableau où Sàgarikà a peint son portrait, et où Susamgatà a dessiné près de lui la jeune fille ; il exprime sa joie au bouffon, tandis que, cachées derrière les lianes, les deux filles d'honneur l'écoutent, l'une en rougissant, l'autre en souriant.

8. *Nirodha*³, empêcher le bonheur. Ex. Ratnàv. v. 44. Le roi déclare à Sàgarikà son amour ; tout à coup le bouffon annonce faussement l'approche de la reine. Sàgarikà s'enfuit. Le roi : « Maître sot ! L'heureux caprice du hasard amène, attache à mon cou comme un collier de pierreries ma bien-aimée ivre d'amour, et c'est toi qui la fais échapper de mes mains ! » Et Çak. III, 67,4. L'approche de Gautami interrompt les épanchements ardents du roi et de Çakuntalà.

9. *Paryupāsana* (*°āsti*)⁴, implorer une personne irritée, lui demander pardon. Ex. Ratnàv. v. 45. La reine a surpris le roi et se retire avec une expression hautaine de dignité froissée. Le roi la retient par le bord de sa tunique : « Reine ! Apaise-toi !... mais tu ne montres point de colère. Je ne le

1. Bh. XIX, 60 — D. I, 31. — S. 357*.

2. Bh. XIX, 78. — D. I, 31. — S. 358*.

3. Bh. XIX, 78. — D. I, 31. — S. 359 (virodha.).

4. Bh. XIX, 79. — D. I, 32. — S. 360.

ferai plus!... mais c'est m'avouer en faute. Je ne suis point coupable!... mais tu ne me croiras pas. Que dois-je te dire? Je ne sais, ma bien-aimée! »

10. *Vajra*¹, adresser des paroles nettement cruelles. Ex. Çak. III, v. 71. Çakuntalâ (lisant les vers qu'elle adresse au roi) : « Je ne connais point ton cœur; mais, moi, l'amour me brûle nuit et jour. Cruel! il consume tout mon corps qui te désire. » — Et Ratnâv. 39. La reine, montrant la peinture : « Et cette femme près de toi, est-ce que Vasantaka (le bouffon) l'a dessinée d'imagination?... Seigneur, à regarder ce tableau, j'ai pris un mal de tête. »

11. *Puṣpa*², signaler des caractères tout particuliers. Çak. v. 91. Le roi : « Voici le lit de fleurs jonchées sur la pierre où s'agitait son corps brûlant; voici, déjà fanés, les mots d'amour que son ongle a tracés sur la feuille du lotus; c'est sa main qui a laissé tomber ce bracelet de racines. Tout attache ici mes regards, et je ne puis quitter ce bosquet où pourtant elle n'est plus! » — Et Ratnâv. v. 43. Le roi : « Ami! tu as raison! C'est la Beauté en personne! Ses mains sont les jeunes pousses de l'arbre du paradis! Ces perles qu'elles distillent, ce n'est point de la sueur, c'est de l'ambroisie! »

12. *Upanyâsa*³, assertion motivée en vue d'obtenir une faveur. Ex. Çak. III, v. 78. Le roi : « Tu veux quitter ce lit de fleurs! tu veux rejeter ces feuilles de lotus qui couvrent ton sein! tu veux partir sous les feux du soleil! Non, tu es trop souffrante et trop faible! » — Et Ratnâv. 34. Susaṅgatâ : « Non! Seigneur, c'est trop d'honneur! Mais, parce que j'ai dessiné son portrait sur ce tableau, mon amie Sâgarikâ me boude. Elle est là tout près. Viens, prends-lui la main et apaise-la! »

13. *Varna-saṁhâra*⁴, réunion de toutes les castes, ou de plusieurs. Ex. Viracar. III, v. 5 : « Les sages rassemblés ici, le vieux Yudhâjit, le vieux roi Lomapâda avec ses ministres, et l'antique souverain des Janakas, qui offre sans cesse des sacrifices et connaît les Vedas, voilà ceux qui te sollicitent! »

1. Bh. XIX, 80. — D. I, 32. — S. 362.

2. Bh. XIX, 79. — D. I, 32. — S. 361.

3. Bh. XIX, 80. — D. I, 32. — S. 363.

4. Bh. XIX, 81. — D. I, 32. — S. 364.

Abhinavagupta (cité dans S. D. 364) explique *varṇa* par « personnage » ; *varṇa-saṃhāra* signifierait alors : une réunion de personnages. Il en donne pour exemple Ratnāv. 34 ; sur la prière de Susaṃgatā, le roi va prendre Sāgarikā par la main.

Le parisarpa, le pragayāna, le vajra, le puṣpa et l'upanyāsa sont les principaux membres de la seconde jointure. Les autres ne s'emploient qu'à l'occasion.

III. — 'La troisième jointure de l'action s'appelle *garbha-saṃdhi* (embryon), parce que le fruit y est déjà en formation. Le germe déposé dans le mukha avait grandi jusqu'à être à demi-perceptible dans le pratimukha. Le garbha montre déjà le succès final en voie de s'accomplir malgré les obstacles, mais aussitôt reculé. Il correspond dans l'esprit du héros à la possibilité du succès.

² Le garbha a douze membres, savoir :

1. *Abhūtāharana* ³, cacher (un secret, sa personne, sa pensée). Ex. Çak. IV, 74, 46. Anusūyā : « Ce secret (la malédiction de Durvāsas) doit rester entre nous. Notre amie est d'une nature si délicate ! Il faut lui épargner ce coup. » Et Ratnāv. III, l'entr'acte où Kāñcanamālā raconte à Madanikā la ruse imaginée par le bouffon : Sāgarikā doit prendre le costume de la reine, et Susaṃgatā celui de sa confidente.

2. *Mārga* ⁴, indiquer le but réel, les moyens précis. Ex. Çak. IV, v. 99. Priyamvadā répète à Anusūyā la prophétie relative à Çakuntalā : « Duṣanta va rendre mère d'un roi, pour le bonheur du monde, la fille du sage, pareille au bois sacré d'où sort le feu. » — Et Ratnāv. III, 44, 45. Le bouffon : Mes compliments ! Tes désirs vont se réaliser. » — Le roi (*avec joie*) : « Ami, quelles nouvelles de Sāgarikā ? » — Le bouffon (*avec importance*) : « Tu vas la voir en personne. » — Le roi (*manifestant la satisfaction*) : « Comment ? Je pourrai même la voir ? » — Le bouffon (*avec suffisance*) : « Et pourquoi non ? Avec un ministre comme moi, la puissance d'esprit de Bṛhaspati n'est plus qu'un objet de risée ! » Le roi (*sou-*

1. Bh. XIX, 40. — D. I. 33. — S. 335.

2. D. I. 33.

3. Bh. XIX, 82. — D. I, 35. — S. 365.

4. Bh. XIX, 82. — D. I, 35. — S. 366.

riant) : « Je ne suis point surpris. De quoi n'es-tu pas capable? Mais dis-moi ton plan; je suis curieux de tous les détails. »
Le bouffon (*il lui parle à l'oreille*) : « Voilà ! »

3. *Rûpa*¹, examiner une hypothèse, considérer un cas improbable et surprenant. Ex. Çak. IV, 90, 9. Les deux amies : « Si le roi a de la peine à te reconnaître, montre-lui alors l'anneau où son nom est gravé. » — Et Ratnâv. III, 47. Le roi : « Comme Vasantaka tarde! Est-ce que la reine aurait eu vent de notre intrigue? »

4. *Udâharana*², c'est élever une chose au-dessus d'une autre. Ex. Ratnâv. III, 44. Le bouffon : « Ah! ah! oh! oh! Quelle merveille! Mon cher ami, le jour où il est monté sur le trône de Kauçâmbi, n'a pas été aussi heureux qu'il va l'être tout à l'heure par les bonnes nouvelles que j'apporte. »

D'après Bharata et Viçvanâtha³, *udâharana* désigne l'extraordinaire, le surnaturel. Ex. Çak. 80, 11. Le disciple Hârîta : « Voici des parures pour orner Çakuntalâ. » — Gautami : « Hârîta, mon enfant, d'où les as-tu? » — Hârîta : « Notre père Kaṇva est si puissant! » — Gautami : « Il les a créées par la force de sa pensée! » — Hârîta : « Non. Ecoute: Le vénérable Kaṇva m'avait dit : « Va cueillir des fleurs aux arbres pour Çakuntalâ. » Alors, voici un arbre qui me présente une fine étoffe de lin, blanche comme la lune, en voilà un autre qui distille l'essence de laque à farder ses pieds; et des autres sortent les mains des hamadryades qui, tout en cachant leurs bras, me tendent des parures; et leurs doigts gracieux se confondaient avec les jeunes branches. »

5. *Krama*⁴; x) rencontrer la personne à qui l'on pense. Ex. Ratnâv. III, 49. Le roi : « Au moment où je vais voir ma bien-aimée, pourquoi ce tumulte dans mon cœur? Ah! sans doute, la fièvre d'amour est moins brûlante à ses débuts qu'à l'heure décisive; ainsi la chaleur est plus accablante lors de la saison des pluies quand l'ondée est toute proche. » — Le bouffon (prêtant l'oreille) : Mademoiselle Sâgarikâ! Voici mon cher ami qui pense à vous et qui exprime son impatience.

1. Bh. XIX, 83. -- D. I, 36. — S. 367.

2. D. I, 36.

3. Bh. XIX, 83. — S. 368.

4. D. I, 36.

ε 'C'est, selon d'autres, reconnaître les vrais sentiments de quelqu'un. Ex. Çak. III, v. 70. Le roi : « J'ai bien raison de regarder la belle sans cligner même des yeux ; son sourcil, comme une liane, se relève tandis qu'elle assemble les mots de la stance, et le duvet qui se dresse sur sa joue me révèle son amour. »

γ² Ou encore, c'est connaître l'avenir. Ex. Çak. IV, v. 102. Kāṇva : « Sois honorée de ton époux, comme Çarmiṣṭhā le fut de Yayāti, et enfante un fils qui règne comme Puru sur l'univers. »

6. *Samgraha*³, présent accompagné de mots aimables. Ex. Ratnāv. III, 45. Le roi : « Bravo ! mon ami ! voilà pour te récompenser. » Il lui donne son bracelet.

7. *Anumā*, (^o*māna*)⁴, induction fondée sur certains signes. Ex. Ratnāv. III, 53. Le roi : « Hé ! maître sot ! pourquoi me railler ? Est-ce que ce n'est pas ta faute si ce malheur est arrivé ? Regarde : Finie, cette affection fondée sur une tendre estime, et qui croissait tous les jours ; finie, maintenant qu'elle a vu ma perfidie sans exemple. Elle ne va plus désormais supporter cette triste vie, car le véritable amour n'accepte point de trahison. » — Le bouffon : « C'est vrai, la reine est furieuse ; mais enfin nous ne savons pas ce qu'elle fera ; tandis que Sāgarikā..... sa vie est bien menacée, à mon sens. »

8. *Totaka* (*trot*^o S.)⁵, langage courroucé. Ex. Çak. V, 102, 10. Çārūgarava : « Parce que ton mariage avec elle te déplaît maintenant, te crois-tu en droit de violer la justice ? » — Le roi : « A quel propos forger ces contes en l'air ? » — Çārūg. : « Ah ! voilà bien les troubles que développe l'ivresse du pouvoir ! » — Et Ratnāv. III, 57 : Vāsavadattā, se montrant au roi : « Bravo ! mon époux, c'est parfait ! (*puis avec colère*) Mon seigneur et maître, relevez-vous ; pourquoi vous ennuyer encore à me rendre les respects dus à ma naissance..... Et toi, Kāñcanamālā, enchaîne-moi ce coquin de brahmane et emmène-le, et fais marcher devant toi cette petite fourbe. »

1. Ib., Bh. XIX, 84. — S. 369.

2. Bh*.

3. Bh. XIX, 84. — D. I, 37. — S. 370.

4. Bh. XIX, 85. — D. I, 37. — S. 371*.

5. Bh. XIX, 86. — D. I, 37. — S. 374.

9. *Adhibala*¹, poursuivre ce qu'on a en vue par des moyens détournés. Ex. Çak. IV, 90,9. Les deux amies, à Çakuntalâ : « Si le roi avait peine à te reconnaître, montre-lui cet anneau où son nom est gravé. » — Çak. : « Votre supposition fait palpiter mon cœur. » — Les deux amies : « N'aie pas peur. L'amitié est toujours inquiète. » — Et Ratnâv. III, 48. Kāñcanamâlâ : « Madame, voici la galerie de peinture. Restez là. Je vais donner le signal à Vasantaka. » (Elle claque des doigts.)

Selon d'autres², l'adhibala est un changement du toṭaka. Ex. Ratnâv. III, 52. Le roi : « Reine, ma trahison n'est que trop évidente. Écoute-moi pourtant : Prosterné à tes pieds, mon front humilié se rougit de la laque qui les colore ; mais s'il peut aussi de ton visage beau comme la lune enlever la rougeur de la colère, alors, ô reine ! aie pitié de moi ! »

10. *Udvega*³, avoir peur d'un ennemi, d'un rival. Ex. Ratnâv. III, 58. Sâgarikâ (*à part*) : Comment ! j'ai donc acquis si peu de mérites que je ne puis même réussir à mourir ! »

11. *Saṃbhrama* (D. ; *vidrava*, Bh. S.), peur fiévreuse et remuante. Ex. Çak. (dans le dialogue cité plus haut, sous 9). Çakuntalâ : « Votre supposition fait palpiter mon cœur. » — Et Ratnâv. III, 54. Le bouffon : « Au secours ! au secours ! voilà la reine qui s'est pendue ! » Le roi (*accourt agité*) : « Où est-elle, où est-elle ? »

12. *Ākṣepa* (D. ; *ākṣipta* Bh. XIX, 63 et *upakṣipta*, ib. 86 [*kṣipti* dans P] *kṣipti* S.)⁴ Le germe du garbhasaṃdhi s'ouvre et un secret jusque-là caché se révèle. Ex. Çak. v. 125 : On chante dans la coulisse : « Tu veux maintenant des sucres nouveaux ; jadis pourtant tu embrassais les fleurs du manguier ; aujourd'hui tu te plais au sein du lotus ; abeille, comment donc les as-tu oubliées ? » L'allusion au roi qui a oublié Çakuntalâ se saisit aisément. — Et Ratnâv. III, 54. Le roi : « Ami, je ne vois pas d'autre moyen pour en sortir que d'apaiser la reine... (57). Oui, mais quel moyen d'apaiser la reine ? Je

1. Bh. XIX, 87. — D. I, 37. — S. 375.

2. An. cité dans D. I, 37 (sub toṭaka.).

3. Bh. XIX, 87. — D. I, 38. — S. 376.

4. Bh. XIX, 86. — D. I, 38. — S. 373.

n'en vois pas... (58). Mais à quoi sert de rester là? Il faut aller vers la reine et l'apaiser. Je vais l'essayer. »

Bharata et Viçvanàtha¹ ajoutent un 13^e membre, la *prârthanà*. C'est appeler quelqu'un à l'amour, au plaisir, à une fête. Ex Ratnàv. v. 57. Le roi : « Ton visage est l'astre aux froids rayons (la lune) ; tes yeux sont deux lotus bleus ; tes mains semblent deux nymphéas roses ; tes cuisses, deux troncs de pisang ; tes bras, deux tiges de nélumbo. Tout ton corps enfin dégage une douce fraîcheur ; oh ! hâte-toi de m'êtreindre sur ton sein ; l'amour me consume ; viens, viens éteindre son ardeur. »

La *prârthanà* n'a qu'une existence conditionnelle. Elle est destinée à compléter le nombre des soixante-quatre membres, au cas où on refuserait d'y admettre la *praçasti* (v. infra).

² Les membres principaux du *garbha* sont : l'*abhûtàharana*, le *mârğa*, le *toṭaka*, l'*adhibala* et l'*âkṣepa*. Les autres s'emploient si on en a l'occasion.

IV. — Le *vimarça* (D. ; *avamarça*, Bh. *Vimarça*, S.) délibération, est le quatrième degré de l'action³. Au moment où le personnage va atteindre l'objet, la colère, un trouble moral, une séduction, etc., le déterminent à réfléchir (*vi-març*) avant d'aller jusqu'au bout. Dans Çak. le *vimarça* s'étend du moment où Gautamî découvre le visage de Çakuntalâ jusqu'à la fin du VI^e acte. La malédiction de Durvâsas trouble l'esprit du roi ; au moment de se réunir avec son épouse, il hésite et réfléchit. — Dans Ratnàv. le *vimarça* va du début du IV^e acte jusqu'à l'incendie.

Le *vimarça* a 13 membres⁴ :

1. *Apavâda*, blâmer, critiquer, déclarer en faute. Ex. Çak. V, v. 138. Le roi : « Tu veux salir ma race et me renverser moi-même, comme un torrent impétueux fait les ondes limpides et les arbres de ses rives. » — Et Ratnàv. 63. Le bouffon : « La reine a envoyé Sâgarikâ à Ujjayinî ; c'est du moins le bruit qui court. Voilà ce que j'appelais de mauvaises nou-

1. Bh. XIX, 85. — S. 372.

2. D. I, 38. — S. 405.

3. Bh. XIX, 41. — D. I, 39. — S. 336*.

4. Bh. XIX, 89. — D. I, 41. — S. 378.

velles. » — Le roi : « A Ujjayini? Ah! la reine est sans indulgence pour moi. »

2. *Sampheta*¹, échange de paroles irritées. Ex. Çak. V, 106, 12 sqq. Çakuntalâ (*avec colère*) : « Cœur vil! tu juges les autres d'après toi-même. Qui donc voudrait imiter ta conduite, roi qui prends pour masque le devoir, pareil à ces puits dissimulés sous l'herbe? » — Le roi : « ... Jeune fille, les sujets de Duḥṣanta connaissent sa conduite. Personne ne l'a vu agir ainsi! »

3. *Vidrava*², tumulte, exécution, incendie, etc. Ex. Çak. VI, scène d'introduction, où les deux gardes mènent au palais le pêcheur prisonnier et le menacent de la prison et de la mort. — Et Ratnāv. v. 79 : (*Tumulte dans la coulisse*) « Sur les terrasses du palais, les flammes qui jaillissent semblent élever des coupoles d'or; les arbres touffus du parc en se desséchant accusent l'ardeur violente de l'incendie; les roches artificielles du jardin paraissent comme une montagne dont la cime est noire de nuages, tant la fumée les enveloppe; les femmes épouvantées s'enfuient. Le feu vient d'éclater dans le gynécée! »... Le roi : « Comment, le feu dans le gynécée? (*Il se lève avec précipitation*) Comment? la reine Vāsavadattâ est brûlée? » — La reine : « Au secours, mon seigneur, au secours!... Il ne s'agit pas de moi, mais de cette pauvre Sâgarikâ. Cruelle que je suis, je l'ai fait mettre en prison; elle va mourir; sauve-la! »

Bharata³ y substitue le *vyāhḍra*, dire nettement ce qu'on pense.

Vicṣvanātha⁴ le remplace par le *kḥeda*, lassitude physique ou morale. Ex. Mālatī. IX, p. 308 : « Mon cœur violemment agité se fend, mais il ne se brise pas en deux; mon corps épuisé s'évanouit, mais il ne perd pas conscience; un feu intérieur brûle mes membres, mais il ne les consume pas; le destin hostile m'entame les chairs, mais sans trancher ma vie. »

1. Bh. XIX, 89. — D. I, 41. — S. 379.

2. D. I, 41.

3. Bh. XIX, 94.

4. S. 385.

4. *Drava*¹, manquer à ses devoirs envers ses parents, ses maîtres, etc. — Ex. Uttaracar. V, 35. Lava parle avec mépris de Râma, mais sans savoir qu'il est son fils. « Ces vieux héros dont il ne faut pas examiner de près les actes, qu'ils restent debout, n'importe ! Le meurtre d'une femme (Târakâ) n'a pas entamé leur gloire ; le monde les tient pour de grands hommes. Sans doute il a fait sans crainte trois pas (en arrière) dans le combat contre Khara ! Sans doute il a montré sa valeur en tuant le fils d'Indra ! Tout le monde sait cela ! »

5. *Çakti*², apaisement d'une contrariété. Ex. Çak. V, 111, 9 : (*Dans la coulisse*) « O prodige ! ô prodige ! » Le roi (*prêtant l'oreille*) : « Que peut-il se passer ? » Le chapelain entre : « Sire, c'est un prodige ! » — Le roi : « Quoi donc ? » — Le chapelain : « Les disciples de Kaṇva s'en retournaient ; elle, détestant sa destinée, levait les bras au ciel et commençait à pleurer... » — Le roi : « Et alors ? » — Le chapelain : « Une forme lumineuse de femme la jeta de loin dans l'étang des Apsaras et disparut. » — Et Ratnâv. IV, v. 66. Le roi : « Serments trompeurs, douces paroles, humble docilité, ma honte, mes supplications à ses pieds, les prières de ses amies n'ont point apaisé la reine autant que ses propres larmes ; le torrent de ses pleurs a emporté sa colère. »

6. *Dyuti*³, langage outrageant ou menaçant. Ex. Çak. VI, 120, 9. Le chambellan, entrant, avec colère : « Arrête, arrête, folle que tu es ! le roi a interdit la fête du printemps, et tu oses cueillir les fleurs du manguier, etc... »

7. *Prasaṅga*⁴, rappeler avec respect les parents (guru). Ex. Çak. v. 149. Le roi : « Pourtant je ne me rappelle pas avoir épousé la fille de l'ascète. » — Et Ratnâv. 71 : La propre fille du roi de Ceylan, Ratnâvalî, que son père avait accordée au roi après une première demande repoussée, etc... »

8. *Chalana*, (D. ; *châdana*, S.)⁵, traitement injurieux à

1. Bh. XIX, 90. — D. I, 41. — S. 381.

2. Bh. XIX, 90. — D. I, 41. — S. 383.

3. Bh. XIX, 95. (vâkyam âdharṣaṇayuktaṃ, P.) — D. I, 41. — S. 382.

4. Bh. XIX, 91. (gurūṇaṃ parikirtanaṃ, P.) — D. I, 41. — S. 384.

5. Bh. XIX, 94. — D. I, 42. — S. 390*.

subir. Ex. Ratnâv. 63 : « Ah ! la reine est sans indulgence pour moi ! »

9. *Vyavasâya*¹, proclamer son pouvoir, prendre un engagement raisonné. Ex. Çak. v. 182. Le roi : « Cette flèche que je lance va tuer qui je veux tuer et épargner qui je veux épargner ; le flamant boit le lait et laisse l'eau qu'on y a mélangée. » — Et Ratnâv. v. 75 : « Voici ce que je te promets : Ce qu'en ton cœur tu désires voir, je vais te le montrer en face par la puissance des formules de mon maître. »

10. *Virodhana*², c'est également proclamer son pouvoir, mais par un sentiment de colère et dans l'emportement. Ex. Venî. v. 148 sqq. Bhîma : « Dès aujourd'hui je t'enverrai rejoindre ton frère Duḥçâsana, diseur de méchantes paroles ; si le respect de nos parents ne me retenait, ma lourde massue briserait et ferait crier les os de ton corps. » — Duryodhana : « Misérable rebut de la race de Bharata, brute de Pâṇḍava, je ne veux pas faire comme toi le fanfaron. Mais écoute : Avant peu, les parents te verront dormir, sur le champ de bataille, la poitrine brisée par ma massue, les os écrasés, objet d'horreur ! »

Bharata³ définit autrement ce membre : c'est selon lui un échange pressé de répliques irritées. Ex. Çak. V, 108, 13-v. 147, dialogue entre le roi et Çârṅgarava qui le menace de la déchéance.

Viçvanâtha⁴ en donne une troisième interprétation : courir risque d'échouer. Ex. Venî. v. 159. Yudhiṣṭhira : « Nous avons franchi l'océan de Bhîsma ; nous avons éteint le feu de Droṇa ; nous avons détruit Karṇa, ce serpent venimeux ; Çalya était parti au ciel ; la victoire semblait déjà nous appartenir, et voilà que le vœu téméraire de Bhîma nous remet tous en péril de mort ! »

11. *Prarocand*⁵, indication anticipée du dénouement en le présentant comme accompli. Ex. Çak. IV, 127, 14. Le bouffon : « Alors, s'il en est ainsi, tu peux être tranquille. Je te

1. Bh. XIX, 91. — D. I, 43. — S. 380.

2. D. I, 43.

3. Bh. XIX, 92.

4. S. 387*.

5. Bh. XIX, 92. — D. I, 43. — S. 388.

vois déjà réuni avec elle. » — Le roi : « Comment cela ? » — Le bouffon : « Est-ce qu'un père ou une mère peut laisser longtemps sa fille séparée de l'époux ? »

12. *Vicalana*¹, se vanter. Ex. Çak. VI, 119, 1. Miçrakeçi : « Je puis tout voir par la pensée seule ; mais j'aime mieux suivre les ordres de mon amie. » — Et Ratnàv. v. 85. Yaugandharàyaṇa : « Si le roi s'est quelque temps éloigné de la reine, c'est par mes conseils ; maintenant qu'il va épouser une autre princesse, nouveau chagrin pour elle ; sans doute elle sera heureuse de voir son époux proclamé souverain du monde ; pourtant, je n'ose paraître devant elle, tant la honte m'embarrasse ! »

Viçvanàtha² substitue à ce membre l'empêchement (prati-*śedha*) qui s'oppose au succès définitif.

13. *Ādāna*³, résumer l'objet de l'action. Ex. Çak. VI, 142, 2. Miçrakeçi : « Quand la mère des dieux est venue consoler Çakuntalā, je lui ai entendu dire : « Les dieux ont besoin de leur part de sacrifices ; ils ne tarderont pas à réunir l'époux avec l'épouse dont la présence est nécessaire aux saintes cérémonies. » — Et Ratnàv. 74. Sàgarikā : « Tant mieux ! le divin Agni brille ! ses flammes vont enfin terminer mes misères ! »

Les cinq membres principaux du *vimarça*⁴ sont : l'*apavāda*, la *çakti*, le *vyavasāya*, la *prarocanā* et l'*ādāna*.

V. — Le *nirvahaṇa*⁵ est la dernière jointure de l'action. Les intrigues propres à chacune des quatre autres jointures, après s'être développées normalement, y sont toutes ramenées à une fin unique. Bharata compare cette disposition du poème dramatique à une queue de vache⁶. Le *Sāhitya-Darpaṇa* mentionne plusieurs interprétations de cette comparaison. Elle signifie selon les uns, que chaque acte doit être plus court que le précédent. Selon d'autres, comme une queue de vache a

1. Bh. XIX, 93. — D. I, 43.

2. S. 386.

3. Bh. XIX, 93. — D. I, 43. — S. 389.

4. D. I, 43. — S. 405.

5. Bh. XIX, 42. — D. I, 44. — S. 337.

6. Bh. XVIII, 38. — S. 277.

certaines poils courts et certains poils longs, la pièce doit avoir une série d'objets atteints successivement dans le mukha, dans le pratimukha, etc. ¹ Dans toute espèce de drame qui admet plusieurs espèces de sentiments, c'est le merveilleux qui convient au dénouement.

Le dénouement de Çak. est formé par le 7^e acte; celui de Ratnāv. par la fin du 4^e à partir de l'incendie.

Le nirvahaṇa a 14 membres :

1. *Samdhi*², retour du germe. Ex. Çak. VII, v. 207. Le roi : « Oui, c'est bien elle; c'est Çakuntalā! Elle porte des vêtements de deuil; son visage est amaigri par les austérités; ses cheveux sont tressés en une seule natte. Séparée d'un époux qui fut sans pitié, elle a mené longtemps l'existence austère et chaste d'une épouse abandonnée. » — Et Ratnāv. 76. Vasubhūti : « Bābhavya, cette jeune fille est le portrait de votre princesse. » — Bābhavya : « La ressemblance me frappe également. »

2. *Vibodha*³, s'élançer sur la piste de l'objet final. Ex. Çak. VII, 157, 10. Le roi : « Si ce n'est pas le fils d'un ermite, quelle est alors sa race? » — La religieuse : « La race de Puru. » — Le roi (*à part*) : « Comment! il est de ma famille!... Mais comment un simple mortel peut-il vivre en ces lieux sacrés? » — La religieuse : « Ta surprise est naturelle; mais sa mère est fille d'une Apsaras, et elle est venue dans cet ermitage où réside le maître des dieux pour y faire ses couches. » — Le roi (*à part*) : « Mon espoir se fortifie! (*haut*) Et quel était le nom du roi son époux? » — La religieuse : « Qui voudrait rappeler le nom d'un roi qui abandonna son épouse? » — Le roi (*à part*) : « Elle a bien l'air de me désigner. Mais je vais demander à l'enfant le nom de sa mère. » — Et Ratnāv. 76. Vasubhūti : « Sire, d'où vient cette jeune fille? » — Le roi : « La reine le sait. » — Vāsavadattā : « Seigneur, Yaugandharāyaṇa me la remit en me disant qu'on l'avait sauvée dans un naufrage. » — Le roi (*à part*) : « C'est Yaugandharāyaṇa qui

1. Bh. XVIII, 38. — S. 277.

2. Bh. XIX, 96. — D. I, 46. — S. 392.

3. Bh. XIX, 96. — D. I, 46. — S. 393.

l'a remise à la reine, et il l'a fait sans m'en rien dire! Que signifie cela? »

3. *Grathana*¹, mention de l'objet (comme atteint). Ex. Çak. VII, 163, 12. Mâtali : « Je te félicite ; tu as retrouvé ton épouse et tu as vu le visage de ton fils! » — Et Ratnâv. 78. Yaugandharâyana : « Sire, pardonnez-moi d'avoir agi sans vous prévenir! »

4. *Nirṇaya*², exposer ce qu'on sait personnellement, par expérience. Ex. Çak. VII, 166, 16. Mârîca : « Mon fils, c'est trop te reprocher ta faute. Tu n'es pas coupable de cet égarement. Écoute. » — Le roi : « Je suis impatient de t'entendre. » — Mârîca : « Quand elle vit Çakuntalâ désespérée d'être repoussée, Menakâ descendit au Gué des Apsaras, l'enleva et la conduisit près d'Aditi. Par la force de ma méditation je connus toute son histoire. Je compris que la malédiction de Durvâsas était la cause de ses malheurs ; aujourd'hui la vue de ton anneau royal a fait cesser la malédiction. » — Et Ratnâv. 78. Yaugandharâyana : « Sire, écoutez : Une prophétie nous avait annoncé que la terre entière appartiendrait au roi qui épouserait la princesse de Ceylan. Nous demandâmes pour Votre Majesté la main de la jeune fille ; mais son père qui craignait de contrarier Vâsavadattâ nous la refusa. Nous fîmes alors courir le bruit que la reine avait été brûlée dans un incendie à Lâvaṇaka et nous envoyâmes Bâbhravya réitérer notre demande. »

5. *Paribhâṣâ* (*°ṣana*)³ conversation, échange de paroles. Ex. Çak. VII, 161, 13—163, 12, le dialogue entre le roi, Çakuntalâ et l'enfant, jusqu'à l'entrée de Mâtali. — Et Ratnâv. 78. Ratnâvali (*à part*) : « J'ai offensé la reine, et je n'ose lever les yeux devant elle. » — Vâsavadattâ (*avec des pleurs, étendant les bras*) : « Viens, cruelle ; maintenant montre-moi l'affection d'une parente. (*Bas, au roi*) : Seigneur, j'ai honte d'avoir été si dure ; défais vite ses liens. » — Le roi : « J'obéis à ma reine. » (*Il défait les liens*). — Vâsavadattâ (*à Vasu-*

1. Bh. XIX, 97. — D. I, 46. — S. 394.

2. Bh. XIX, 97. — D. I, 46. — S. 395.

3. D. I, 47.

bhūta) : « C'est la faute de Yaugandharāyaṇa si j'ai mal agi ; il savait la vérité et ne m'a rien dit. »

Bharata et Viçvanātha¹ donnent de ce terme une autre définition : c'est un langage tenu pour blâmer, pour censurer. Ex. Çak. VII, 158, 6 : « Qui voudrait rappeler le nom d'un roi qui abandonna son épouse ? »

6. *Prasāda*², témoigner, par des paroles ou des actes, du respect, de l'affection, de la docilité. Ex. Çak. VII, 167, 11. Mārica : « Ma fille, tes désirs sont satisfaits. Ne garde pas de rancune contre ton mari. La malédiction t'avait effacée de sa mémoire ; mais les ténèbres se sont dissipées, et tu régnes encore dans son cœur. L'image ne se réfléchit pas sur un miroir souillé de poussière ; mais dès que la surface en est pure, l'image reprend sa netteté. » — Le roi : « Le bienheureux a dit vrai. » — Et Ratnāv. 78 : « Sire, pardonnez-moi, etc... »

7. *Ānanda*³, atteindre l'objet de ses désirs. Ex. Çak. VII, 161, 11. Çakuntalā : « Mon cœur, calme-toi ! calme-toi ! Le destin longtemps envieux a enfin pitié de moi. C'est lui, c'est mon époux ! » — Ratnāv. 78. Le roi : « J'obéis à la reine. » (Il prend la main de Ratnāvālī).

8. *Samaya*⁴, sortir définitivement d'une situation pénible ou douloureuse. Ex. Çak. VII, 160, 13. Çakuntalā (*réfléchissant*) : « Il a touché l'amulette de mon fils et elle ne s'est pas métamorphosée !... Pourtant je ne puis croire à ce bonheur. » — Et Ratnāv. 77. Vāsavadattā, embrassant Ratnāvālī : « Console-toi, ma sœur ! »

9. *Kṛti*⁵, confirmation du résultat acquis. Ex. Çak. VII, 168, 14. Aditi : « Il faut informer aussi Kaṇva du bonheur de sa fille. Justement Menakā est ici, toute prête à partir. » — Çakuntalā : « La bienheureuse exprime mon propre désir. » — Et Ratnāv. 80. Le roi : « Qui n'estimerait à un haut prix la faveur de la reine ? » — Vāsavadattā : « Seigneur, sa famille est loin d'elle ; fais qu'elle ne pense plus à ses parents. »

1. Bh. XIX, 98. — S. 396.

2. Bh. XIX, 99. — D. I, 47. — S. 398.

3. Bh. XIX, 99. — D. I, 47. — S. 399.

4. Bh. XIX, 100. (*duḥkhasyāpagamaç*, P.) — D. I, 47. — S. 400.

5. Bh. XIX, 98. — D. I, 48. — S. 397.

10. *Bhāṣaṇa*¹, pleine possession du plaisir, du bonheur, des honneurs. Ex. Ratnāv. v. 86. Le roi : « Que puis-je désirer de plus ? Vikramabāhu a désormais le cœur en paix ; le joyau de la terre, Sāgarikā m'appartient, et avec elle l'ensemble des océans et des contrées ; la reine est heureuse d'avoir trouvé une sœur ; les Kosalas sont vaincus ; avec un ministre tel que toi, quel est l'être à qui je ne fasse envie ? »

11. *Upagūhana*², arrivée d'un prodige, Ex. Çak. VII, 159,7. Le roi va pour ramasser l'amulette. Les deux religieuses : « N'y touche pas ! n'y touche pas ! (*Elles regardent*). Comment ! il la tient en ses mains ! »

12. *Pūrvabhāva*³, reconnaître le dessein fondamental, voir clairement le but. Ex. Ratnāv. 79. Yaugandharāyaṇa : « La reine sait tout maintenant ; à elle de décider le sort de sa sœur. » — Vāsavadattā : « Tu peux parler plus clairement : Donne au roi Ratnāvālī. »

Viçvanātha⁴ substitue à cet élément le *pūrvavākya* qui consiste à rappeler une parole antérieure. Ex. Venī. 214. Bhīma : « Eh bien ! Buddhimatikā, où est donc cette fière Bhānumati ? Qu'elle vienne maintenant insulter la femme des Pāṇḍavas ! »

13. *Upasaṃhāra* (*kāvyaśam*⁵), obtenir une faveur, une grâce. Tous les drames, avant la stance finale, contiennent cette même demande : « Que puis-je encore faire pour toi ? »

14. *Praçasti*⁶, prière finale pour demander toute espèce de bonheurs. Ex. Çak. v. 221 : « Que le prince fasse le bonheur de ses sujets ; Sarasvatī, celui des sages que la science grandit ! Que le dieu à la gorge noire me préserve d'une nouvelle naissance, le dieu dont la puissance n'a pas de limites, et qui est par lui-même ! » — Et Ratnāv. v. 87 : « Que le chef des Vasus fasse prospérer les moissons de la terre en accordant à nos désirs une pluie abondante ; que les sacrifices des brahmanes, accomplis selon les règles, assurent

1. Bh. XIX, 101. — D. I, 48. — S. 402.

2. Bh. XIX, 100. (*adbhutārthasya*, P.) — D. I, 48. — S. 401.

3. D. I, 48. — Bh. XIX, 101.

4. S. 403*.

5. Bh. XIX, 102. — D. I, 48. — S. 404.

6. Bh. XIX, 102. — D. I, 48. — S. 405.

la nourriture des mondes ; que les bonheurs s'accumulent jusqu'à la fin des temps sur les sociétés vertueuses et saintes, et qu'à jamais s'éteigne la race insurmontable des calomniateurs avec la glu de leurs médisances résistante comme le diamant ! »

L'upasaṃhāra et la praçasti sont les seuls éléments nécessaires dans le nirvahaṇa¹.

Tels sont les 64 éléments d'importance inégale, les uns indispensables, les autres facultatifs, dont l'agencement forme le corps de l'action principale². La construction de l'intrigue secondaire ne demande pas moins de soins. L'épisode (*patāka*) doit être aussi distribué en divisions appelées sous-jointures (*anusam̃dhi*) ; le nombre n'en est point fixé, mais il doit toujours être inférieur à celui des jointures. L'incident (*prakari*), en raison de son peu d'étendue, n'a point de jointures (D.) ou plutôt a des jointures incomplètes (Avaloka)³. L'épisode se place en général dans le *garbha* ; mais il peut s'étendre jusqu'à la fin de la jointure appelée *vimarça* ; on en voit même qui se prolongent jusqu'au dénouement⁴.

Considéré au point de vue des convenances scéniques⁵, le sujet se divise en deux parties : l'action (*dīçya*) et le récit (*çrava*). Le poète ne doit mettre en action que les événements où les sentiments du héros sont intéressés, capables de provoquer l'émotion du spectateur, et qui ne choquent point les bienséances. Il ne faut pas présenter aux yeux une longue marche, un meurtre, un combat, la déchéance d'un roi, une calamité nationale, le siège d'une ville, un repas, un personnage qui fait l'amour, qui se baigne, qui se frotte d'onguents, qui fait sa toilette, qui mord ou qui arrache avec les ongles, qui prononce une malédiction ou qui la retire, ni les cérémonies du mariage, ni aucun rite religieux, etc. . .

1. D. I, 48. — S. 405.

2. Bh. XIX, 28. — D. III, 24.

3. Bh. XIX, 28. — D. I, 33*.

4. Abhinavagupta, cité dans S. 321.

5. Bh. XVIII, 16 sqq. — D. I, 51 ; III, 31-32. — S. 278*.

Mais ces règles de convenance ont été violées plus d'une fois. Ainsi l'auteur du Pârvatipariṇaya met en scène à l'acte V le mariage de Çiva avec Pârvatî; Râjaçekhara, dans la Viddhaçàlabhañjikà, représente également (acte III) les cérémonies du mariage, et (acte IV) introduit la femme de Cârâyana couchée et endormie.

La partie du sujet mise en action forme les actes ¹(*aṅka*). Le nom qui désigne en sanscrit l'acte signifie aussi : le sein maternel. Il implique donc l'idée de croissance; et en effet, c'est l'acte qui fait croître et grandir le sujet par les sentiments des personnages et leurs manifestations extérieures. L'acte n'est qu'une division extérieure du sujet, fondée uniquement sur l'idée du temps; il est formé d'une série d'événements connexes sortis d'une même cause ou issus l'un de l'autre et tendant à une fin relative, compris tous ensemble dans la durée d'un jour. ² Si étendue que soit la matière, le poète est tenu de la condenser de façon à la faire entrer dans ces étroites limites. Les auteurs qui ont réduit en un drame des épopées entières, comme Bhavabhūti dans son Viracarita et Râjaçekhara dans le Bâlaràmâyana, se sont tous pliés à cette règle; d'ailleurs ³ il est expressément permis d'entasser en un seul acte une grande quantité d'événements, à condition que cette surcharge n'empêche pas les personnages de remplir rigoureusement leurs devoirs religieux. L'acte s'arrête quand il ne reste plus personne en scène ⁴: cette limitation n'a, malgré les apparences, rien d'artificiel; car les acteurs ne doivent sortir que s'ils ont achevé leur affaire ou plutôt s'ils croient l'avoir achevé; c'est à ce moment même, quand la situation de chacun semble réglée et l'intrigue arrêtée, que la pièce rebondit, ou pour rester fidèle à la métaphore indienne, qu'un incident tombe comme une gouttelette (*bindu*) ⁵ sur la face calme de l'eau et y fait tache d'huile. Le nombre

1. Bh. XVIII, 14. = Âdibharata, dans A. dy p. 54. — D. III, 27. — S. 278*.

2. Bh. XVIII, 22. — D. III, 33 (cité sous le nom de Bh. dans An. R. comm. 15).

3. Bh. XVIII, 23. — D. III, 32 (cité sous le nom de Bh., ib.).

4. Bh. XVIII, 24, 15. — D. III, 27, 33, 34 (cité sous le nom de Bh., ib.).

5. D. III, 33. — S. 278.

des personnages qui paraissent dans un acte doit être peu élevé, trois ou quatre en moyenne; le héros doit figurer dans chaque acte.

Le sujet du drame peut embrasser une année entière et même plusieurs années; aussi est-il souvent nécessaire de faire connaître préalablement aux spectateurs les événements qui se sont passés dans le temps écoulé entre les deux journées capitales représentées dans deux actes consécutifs. ¹ Les rognures d'acte (*āṅkaccheda*) servent à renseigner le spectateur sur ce qui s'est passé dans l'intervalle d'une année. Si la durée des incidents rejetés hors de l'action dépasse cette limite, il faut l'y ramener. Ainsi, quoique l'exil de Rāma dans la forêt ait duré quatorze ans, on peut réduire tel ou tel épisode de cet exil à un an ou moins encore. Les scènes d'introduction (*arthopakṣepas*)², qui permettent d'apprendre au public l'excédent de l'action et en général tout ce que les convenances dramatiques interdisent de mettre sous les yeux, sont de cinq espèces :

1. L'étai (*vikṣambha*, °ka)³ sert à faire connaître des événements soit passés, soit à venir, qui font partie intégrante du sujet, mais qui manquent d'intérêt. On ne doit pas y faire paraître plus de deux personnages, et jamais de personnages principaux. On en distingue deux sortes : le pur et le mixte :

α. Il est pur (*çuddha*) si on n'y emploie que des personnages moyens, et parlant sanscrit. Ex. Çak. III, scène préliminaire. Un disciple de Kaṇva apprend au public dans un monologue que le roi Duḥṣanta est resté à l'ermitage et que Çakuntalā est souffrante.

β. Il est mixte (*saṁkīrṇa*) s'il est joué par des personnages d'ordre moyen et d'ordre inférieur s'exprimant en prācrit. Ex. Rāmānanda, scène entre un kṣapaṇaka et un kâpālīka.

On peut commencer le drame par une scène d'étai si la partie initiale du sujet n'est pas de nature à émouvoir. Ex.

1. Bh. XVIII, 28. — S. 306 (cite le vers de Bh. et permet de corriger le texte de Hall*).

2. Bh. XIX, 109. — D. I, 52. — S. 305.

3. Bh. XVIII, 34, 35 = 52, 51; XIX, 110, 111. — D. I, 53. — S. 308, 314*.

Ratnāv. : le drame commence par un monologue où Yaugandharāyana expose les événements antérieurs. — Ainsi s'explique sans doute la règle de Bharata XIX, 110 : « L'emploi du viṣkambha est restreint au mukhasandhi » ; car, s'il fallait l'admettre littéralement, elle serait en contradiction avec les modèles classiques. Le IV^e acte de Çak., p. ex., qui fait partie de l'embryon, commence par une scène d'étai.

2. L'excroissance (*cūlikā*)¹ ; voix dans la coulisse de personnages cachés par le rideau de fond. Ex. Viracarita, acte IV. Une voix dans la coulisse annonce que Rāma a vaincu Paraçurāma.

3. L'ouverture de l'acte (*aikāśya, aikamukha*)² ; un personnage survient à la fin d'un acte et annonce ce qui doit ouvrir l'acte suivant. Ex. Viracarita ; à la fin du III^e acte, Sumantra vient annoncer l'arrivée de Vasiṣṭha, Viçvāmītra et Paraçurāma ; et ces trois personnages ouvrent l'acte III.

Mais, d'après Viçvanātha, l'ouverture d'acte ainsi définie se confondrait avec la descente d'acte. Il en propose une autre interprétation : ³ ce serait la partie d'un acte où l'on annoncerait le sujet des actes suivants en faisant connaître toute l'histoire depuis le germe jusqu'à la fin. Ex. Mālatī. I. Le dialogue entre Avalokitā et Kāmandakī avertit le spectateur du rôle que vont jouer les personnages et de l'objet qu'ils se proposent d'atteindre.

4. La descente d'acte (*aikāvātāra*)⁴ : un acte suit immédiatement le précédent sans que l'action soit interrompue. Ex. Mālavikā, fin de l'acte I. Le bouffon : « Faisons ainsi : les deux maîtres vont aller à la salle de spectacle préparer la représentation ; quand tout sera prêt, ils enverront quelqu'un prévenir Votre Majesté ; ou bien un coup de tambour nous donnera le signal. » Quelques instants après on entend le tambour ; tous les personnages sortent, le premier acte est fini. Le second acte commence aussitôt : On voit paraître les mêmes personnages assis dans la salle de concert.

1. Bh. XIX, 112. — D. I, 55. — S. 310.

2. Bh. XIX, 116. — D. I, 55. — S. 313.

3. S. 312.

4. Bh. XIX, 115. — D. I, 56. — S. 311*.

5. L'entrée (*praveçaka*)¹ : scène placée dans l'intervalle de deux actes, écrite dans un style assez simple, en prâcrit, et jouée par des personnages d'ordre inférieur. Elle ne peut pas, comme la scène d'étai, commencer la pièce. Ex. Çak. VI, init. La scène du pêcheur avec l'officier et les deux gardes. — Et Ratnâv. II, init., la scène entre les deux servantes.

Les conventions scéniques établissent encore de nouvelles divisions dans le sujet². Quand les paroles d'un personnage peuvent être entendues par tous les autres présents sur la scène, il parle haut (*prakâçam*). S'il ne veut être entendu par personne, il parle en aparté (*svagatam* ou *dtmagatam*). S'il s'adresse à une personne déterminée en présence d'un tiers, deux cas se présentent : 1° l'acteur veut exprimer une idée, un sentiment à propos d'un autre et n'être entendu que par l'intéressé ; il se détourne et lui parle bas (*apavdritam*). — 2° C'est un court dialogue qui s'engage. Les interlocuteurs se parlent bas (*jandntikam*) en élevant les doigts, sauf l'annulaire qui reste baissé, comme pour isoler leur conversation. Quand un acteur en scène interpelle un personnage invisible, hors de la vue du spectateur, feint d'entendre ses paroles et les répète, il parle à la cantonade (*âkâçabhâsitam*; *âkâçe lakşyam baddhvâ**). Si un personnage a un rôle trop court pour paraître en scène ou si son entrée est inutile à l'action, il parle dans la coulisse (*nepathye*).

P. ex. Çak. I, 19. Priyamvadâ (*jandntikam*) : « Ma chère Anusûyâ, quel est donc ce personnage dont la physionomie a une profondeur insondable, la parole une simplicité charmante, dont l'air est majestueux et bienveillant à la fois ? » — Anusûyâ : « Ma chère amie, je me le demande aussi : Ma foi, je vais l'interroger ! (*prakâçam*) : Seigneur, la douceur de vos paroles m'enhardit à vous poser une question. » — Çakuntalâ (*dtmagatam*) : « Mon cœur, ne te brise pas ! Ce que tu pensais, Anusûyâ le dit. » — Ib. III, 46,7. Le disciple [seul en scène] (*âkâçe*) : « Priyamvadâ, pour qui prends-tu cet onguent d'uçira et ces feuilles de lotus ? (*Il prête l'oreille*). Hein ? tu

1. Bh. XVIII, 19, 21, 27, 30, 34 ; XIX. 113-114. = XVIII, 30-31. — D. I, 54. — S. 309*.

2. D. I, 57-61. — S. 425*.

dis?... » — Ib. II, 42, 10. Les r̥sis à Duṣanta : « Daigne pendant quelques nuits veiller sur notre ermitage avec ton écuyer. » — Le roi : « C'est un honneur que vous me faites. » — Le bouffon (*apav̥drya*) : « Voilà une demande qui arrive bien pour toi ! »

On mentionne parfois d'autres conventions scéniques (*prathamā-kalpa*, etc.)¹ mais Bharata n'en parle pas, on n'en trouve pas d'usage dans les drames, et les dictionnaires n'en donnent pas de définition.

LE HÉROS

Le héros est le personnage principal du drame, celui dont les aventures à la poursuite de l'objet qu'il désire forment le sujet de la pièce et qui recueille au dénouement le profit suprême de l'action. Son nom sanscrit est *nāyaka* ou *netar*, dérivé à sens actif de la racine *nī*, conduire, car c'est lui qui conduit les événements dans la mesure des forces humaines et de sa volonté. Dans la plupart des genres dramatiques, le héros doit être un modèle presque accompli de vertu.

Les traités techniques² énumèrent à l'envi les perfections de ce personnage.

Le héros doit être : α) modeste. Ex. Viracarita IV, v. 21. Rāma dit à Paraçurāma, qu'il vient de vaincre en duel : « Les sages versés dans les Vedas adorent tes pieds ; tu es un trésor d'austérités et de pénitences ; il n'est pas d'ascète qui t'égale. Si la destinée m'a fait enfreindre le respect que je te dois, pardonne, bienheureux ! je me prosterne devant toi ! »

β. D'une physionomie avenante. Ex. Vira. II, v. 37. Paraçurāma : « Rāma ! Rāma ! tu charmes mes regards comme tu charmes mon cœur ; tes vertus inconcevables me ravissent. Tu pénètres jusqu'au fond de mon âme ! »

γ. Charitable. Ex. ³ : « Karna donna sa peau, Çivi sa chair,

1. Avaloka sur D. I, 60*.

2. D. II, 1. — S. 64*.

3. Cité dans D. II, 1. Av.

Jimûtavâhana sa vie, Dadhici ses os; la charité des grandes âmes est sans limites. »

2. Adroit, prompt à agir. Ex. Vira. I, v. 53 : « On dirait qu'il est fait de foudres éclatantes par milliers; il se présente à Râma illuminé de splendeurs divines, l'arc qui détruisit Tripura; comme un éléphant posé sa trompe sur une roche, le bras robuste de Râma se pose sur l'arme; il tend la corde avec un fracas de tonnerre; l'arc est brisé! »

3. Aimable en ses paroles. Ex. Vira. v. 26. Râma : « Il est issu de Jamâdagni; le dieu souverain qui s'arme du Pinâka fut son maître; sa valeur... elle surpasse tous les mots, mais elle se manifeste dans ses exploits; sa libéralité n'a pour bornes que la terre ceinte des sept océans dont il fit l'abandon généreux; c'est un puits de science et d'austérités. N'est-il pas supérieur en tout à l'humanité? »

4. Cher au monde. Ex. Vira. IV, 45 : « Tout ton peuple unanime te fait dire ceci : Le protecteur des trois castes, ton fils Râmabhadra, proclamé roi par la faveur de Ta Majesté, donne aujourd'hui à tes sujets la protection, la sécurité, la paix et l'accomplissement de leurs désirs.

5. Chaste. Ex. Çak. V, v. 131. Le roi : « Quelle est donc cette femme? Son voile la couvre et empêche de voir tous les charmes de sa personne. Au milieu de ces ascètes, elle semble un jeune bouton parmi des feuilles jaunies. »

6. Habile en discours. Ex. Mahânâṭaka II, v. 12. Râma : « La force de tes bras ne m'était pas connue, ni la fragilité de l'arc de Tryambaka. Pardonne-moi d'avoir agi à la légère, Paraçurâma! les espiègleries d'un enfant réjouissent ceux qui l'aiment. »

7. De haute race. Ex. Anargha. III, v. 21. Viçvâmitra : « Dans la race de Kṣatriyas issue de l'Auteur du Jour naquirent, charmants comme un bouquet inflétri de jasmins en fleurs, quatre princes; l'aîné, c'est Râma; c'est lui l'aurore qui fit disparaître Tâḍakâ pareille à la nuit finale des mondes; si l'éloge des vertus est comme une tige de kandali, il en est la racine. »

8. Ferme. Ex. Vira. III, v. 8. Paraçurâma : « Si je désobéis à vos saintes personnes, j'en ferai pénitence; mais certes je ne manquerai pas à mon devoir de prendre les armes. »

Le commentateur du Daçarûpa se contente d'énumérer les autres qualités sans en donner d'exemples ; il est d'ailleurs bien facile d'en trouver dans tous les drames. Ces qualités sont : la jeunesse, l'intelligence, l'énergie, la mémoire, la science, la connaissance des beaux-arts, l'honneur, l'héroïsme, la volonté, la majesté, le respect des lois religieuses et humaines.

Toutes les variétés possibles du héros rentrent dans les quatre caractères suivants :

1. Le héros noble et joyeux (*dhiralalita*)¹ : Il n'a point de soucis, car ses amis veillent sur ses intérêts ; il aime les beaux-arts, le chant, la danse, etc... ; il est porté au plaisir, et surtout à l'amour ; enfin il est d'un naturel heureux et tendre. Les rois² sont en général de cette catégorie. Tel est le roi Vatsa dans Ratnâvali. Ex. Ratnâv. v. 10 : « Les ennemis de mon royaume sont tous vaincus ; je me suis déchargé du poids des affaires sur un ami capable ; tranquilles sous une protection vigilante, mes sujets ne connaissent plus la mauvaise fortune ; la fille de Pradyota est ma compagne ; tu portes le nom du Printemps ; en vérité, l'Amour peut tirer gloire de cette fête ; mais moi, j'imagine qu'elle se célèbre en mon honneur. »

2. Le héros noble et calme (*dhiraçdnta*)³. Il a les qualités générales du héros ; mais c'est un brahmane ou un marchand, et en général un premier rôle dans la comédie de mœurs (*prakaraṇa*). Fût-il sans soucis comme le héros joyeux, un brahmane ou un marchand ne pourraient entrer dans la catégorie précédente. Tels sont par exemple Mâdhava dans Mâlatimâdhava et Cârudatta dans la Mṛcchakatikâ. Ex. Mâlati. II, 193 : « Un fils unique sortit de Devarâta comme le croissant lunaire de la Montagne du Levant ; l'éclat de ses vertus brille et l'embellit ; il possède tous les arts ; il a paru en ce jour pour charmer les regards des créatures. » Et Mṛcchak. X, v. 12 : « Le nom de ma famille, purifié par des centaines de sacrifices et célébré jadis par la voix des

1. D. II, 3. — S. 68.

2. Bh. XXXIV, 5.

3. Bh. XXXIV, 6. — D. II, 3. — S. 69.

brahmanes dans les enceintes sacrées et les assemblées religieuses, est aujourd'hui publié à l'heure de mon exécution par des misérables de caste vile dans une proclamation infamante ! »

3. Le héros noble et supérieur (*dhirodatta*)¹ est un grand cœur que ne dominent jamais le chagrin, ni la colère, etc..., un caractère très profond, patient, sans forfanterie, ferme, cachant sous sa modestie le sentiment de sa valeur, fidèle à ses promesses. Les généraux, les ministres, les officiers supérieurs sont sur ce type. Ex. Jimûtavâhana dans le Nâgâ-nanda. Nâg. v. 92 : « Mes veines ouvertes laissent encore couler du sang ; il reste encore de la chair sur mon corps, et je ne te vois pas rassasié, magnanime Garuda ! Pourquoi cesses-tu donc de manger ? ». Ou encore Mahânâtaka III, 23 : « Quand il fut appelé à recevoir le sacre royal et quand il fut exilé dans les forêts, je ne vis pas le moindre changement sur le visage de Râma ! »

Le caractère de Jimûtavâhana que Dhanika cite comme un modèle n'était pas admis par tous les critiques dans cette catégorie. Comment admettre, disait-on, que Jimûtavâhana soit un héros supérieur. La supériorité consiste à être au-dessus de tout ; elle s'accuse surtout dans le désir de vaincre. Le poète justement représente Jimûtavâhana étranger à ce désir, témoin le v. 6, où il dit : « Debout devant son père, sur le sol nu, est-ce qu'un prince ne brille pas autant que sur le trône ? Est-ce qu'il y a moins de plaisir à honorer les pieds de son père qu'à gouverner un royaume ? Est-ce qu'il est plus agréable de jouir des trois mondes que de manger les restes du repas de ses parents ? La royauté est un lourd fardeau : vaut-elle que l'on renonce à ses parents pour elle ? » Et v. 4 : « Pour rester aux ordres de mon père, je renonce à l'héritage de l'empire, et je pars pour la forêt comme Jimûtavâhana. » Ce calme absolu, cette pitié sans bornes, cette absence de passions ne caractérisent-elles pas le héros calmé ? Et n'est-il pas pas illogique d'avoir représenté ce personnage si détaché des plaisirs de la royauté, etc..., et en même temps si épris de Malayavati ? Sans doute la catégorie du héros calmé

1. Bh. XXXIV, 4. — D. II, 4. — S. 66.

n'admet que les brahmanes, les marchands, etc., mais c'est là une restriction arbitraire en désaccord avec la réalité ; il serait simplement exact de ranger Buddha, Yudhiṣṭhira, Jîmùtavâhana et les héros analogues dans les héros calmés.— Dhanika répond : J'admets parfaitement votre définition de la supériorité ; mais le rôle de Jîmùtavâhana y répond. Le désir de vaincre qui la caractérise est susceptible de plus d'une forme ; quiconque surpasse les autres soit en héroïsme, soit en charité, etc., a le désir de vaincre, et non pas seulement celui qui veut enlever un objet à un autre pour s'en emparer. Râma et les personnages de ce genre finissent par être les maîtres de la terre, etc., en châtiant les méchants pour obéir à leur devoir qui leur ordonne de protéger leurs sujets. Mais Jîmùtavâhana, qui veut assurer même au prix de sa vie le bien d'autrui, surpasse tout le reste ; il est supérieur entre les supérieurs. Sans doute il est détaché des plaisirs sensuels comme le prouve le v. 6 ; mais tous ceux qui veulent vaincre écartent la préoccupation de leur plaisir personnel ; Kâlidâsa dit bien, Çak. V, v. 123 : « Sans rechercher ton plaisir personnel, tu te fatigues pour le monde tous les jours ; mais n'est-ce pas ta nature qui le veut ainsi ? l'arbre reçoit sur sa tête les ardeurs du soleil, mais il rafraîchit de son ombre le voyageur qui lui demande abri. »

Passons au second point, l'amour pour Malayavati. Ce sentiment-là exclut justement le calme et empêche le héros d'être rangé parmi les héros calmés. Si les convenances littéraires exigent que le brahmane, etc., soit calmé et désintéressé, c'est que la réalité est ainsi ; ce n'est pas une loi arbitraire qui prescrit le calme chez le brahmane. En outre, Buddha et Jîmùtavâhana ne peuvent être classés ensemble ; l'un et l'autre sont des modèles de compassion, mais l'un est étranger à l'amour, l'autre y est sensible. Ainsi Jîmùtavâhana doit entrer dans la catégorie des héros supérieurs.

4. Le héros noble et hautain (*dhiroddhata*)¹ est dominé par l'orgueil et la jalousie ; il emploie la magie, la ruse, etc... ; il étale sa valeur, est mobile, emporté, fanfaron. Tel est Paracurâma. Ex. Vira. II, 16 : « Le Kailâsa arraché de sa base,

1. Bh. XXXIV, 5. — D. II, 5. — S. 67.

les trois mondes vaincus attestaient la valeur des bras de Paulastya (Râvaṇa) : Jâmadagnya s'est fait un jeu d'abattre son orgueil. Kârtavîrya l'indomptable encourut sa colère ; la hache sépara des puissantes épaules où ils s'attachaient inébranlables les troncs robustes de ses bras et sa tête ; il ne resta que des ossements comme les racines d'un arbre abattu. »

Il ne faut pas s'imaginer¹ que les quatre catégories énumérées répondent à des espèces naturelles irréductibles, comme on aurait dans une classification d'animaux le veau, le buffle, etc. Un de ces caractères attribué à un héros n'exclut point du tout les autres ; le personnage change souvent de catégorie selon le point de vue. Témoin Paraçurâma dans le *Vîracarita* ; ainsi (II, 10) : « Si vous renoncez à tourmenter les brahmanes, c'est votre salut, et Jâmadagnya devient votre ami ; sinon, il est contre vous. » Dans ce vers adressé aux Râkṣasas, Paraçurâma paraît noble et supérieur, par rapport à Râvaṇa ; dans le vers cité plus haut (II, 16) : « Le Kailâsa arraché, etc. », il est noble et fier par rapport à Râma qu'il interpelle ; considérons enfin cette strophe (IV, 22) : « Les saintes qualités du brahmane, les vertus héréditaires, la science sacrée, la conduite, j'avais tout perdu en perdant la raison seule ; ce mal unique se compliquait de nombreux défauts ; mais toi, enfant chéri, secourable au brahmane, tu as calmé et guéri mon mal : l'orgueil ! » Ce langage montre le personnage devenu noble et calmé à l'égard de Râma. Ces variations du héros secondaire ne blessent point les convenances littéraires ; au contraire, car elles font ressortir, par opposition, la constance du héros principal ; mais le caractère du héros principal, posé dès le commencement du drame, ne doit pas se modifier à l'égard de tel ou tel personnage ; autrement on blesserait les règles fondamentales du théâtre : ainsi nous avons vu plus haut que Râma ne doit pas, malgré la légende épique, tuer Bâli par trahison, car il est représenté comme un héros noble et supérieur.

Les qualités que nous allons énumérer et définir maintenant sont toutes relatives à un personnage déterminé ; aussi sont-

1. D. II, 5 (Avaloka).

elles susceptibles de variations aussi bien chez le héros principal que chez le héros secondaire.

Le sujet de la pièce est presque toujours une histoire d'amour. Considéré comme amoureux, le héros peut être placé dans quatre situations; les trois premières supposent une intrigue antérieure.

1. Il est courtois (*dakṣiṇa*)¹ s'il partage son cœur entre son amour antérieur et son amour présent, ou en général, entre plusieurs amours. Ex. ²: « La fille du roi de Kuntala est là, toute fraîche du bain; c'est le tour de la sœur du souverain d'Aniga, mais Kamalā a gagné aux dés cette nuit-ci; la première reine attend aussi la faveur de ton choix. — Quand j'eus ainsi renseigné le roi sur les belles du gynécée, il resta indécis pendant deux ou trois quarts d'heure. » Et Mālav. III, 30: « Mieux vaut en finir avec un ancien attachement — (car il se présente tant de prétextes pour manquer de parole!) — plutôt que d'adresser à une femme intelligente des hommages toujours croissants, mais vides de sentiment. »

2. Il est faux (*çatha*)³ s'il cherche à dissimuler sa trahison. Ex. ⁴: « Perfide! dès que tu as entendu le cliquetis des pierreries à la ceinture d'une autre, soudain, au moment même où tu m'embrassais, le lien de tes bras s'est relâché! Et à qui puis-je le dire, maintenant qu'engourdie par le poison de tes paroles toutes de beurre et de miel, mon amie ne fait plus attention à moi! »

3. Il est effronté (*dhṛṣṭa*)⁵ s'il n'essaie pas de cacher à sa première amante les traces sur son corps d'un nouvel amour. Ex. Amaru, 88: « Une marque de laque sur tout le front, une empreinte de bracelet sur le cou, sur la bouche la tache noire d'un collyre, sur les yeux la rougeur du bétel; à voir cette parure du bien-aimé qui soulevait son courroux, la belle au jour levant épancha ses longs soupirs dans le sein d'un lotus qu'elle feignait de sentir. »

1. D. II, 6. — S. 71.

2. Cité S. 71.

3. D. II, 6. — S. 74.

4. Cité S. 74.

5. D. II, 6. — S. 72.

4. Il est fidèle (*anukūla*)¹ s'il n'a jamais connu d'autre amante. Ex.² : « Mes vêtements, chère amie, ne sont point éclatants ; mon collier n'a rien de splendide ; ma démarche n'est point oblique, ni mon rire insolent ; je n'ai pas non plus d'orgueil. Mais les gens disent que mon amant ne jette point les yeux sur une autre, et mon bonheur est si grand que tout le monde me paraît malheureux. »

Une question se pose³ à propos des héros de la petite comédie héroïque (*nāṭikā*), tels que Vatsa de Ratnāvalī. Quelle est leur situation ? Ils sont d'abord fidèles à leur premier amour ; puis, quand ils éprouvent une passion nouvelle, ils restent courtois. Fort bien, dira-t-on, mais enfin ils commencent leur trahison, puis ils cessent complètement de dissimuler ; ne doit-on pas alors les qualifier de faux et d'effrontés ? Non, car ils ont beau être inconstants, ils gardent jusqu'à la fin de l'ouvrage une part d'affection pour leur première amante ; c'est justement le trait qui caractérise la courtoisie. Et il ne faut pas dire qu'il est impossible au héros d'aimer en même temps l'ancienne et la nouvelle amante, car rien ne s'y oppose et les œuvres des grands poètes en donnent maint exemple. Enfin Bharata définit ainsi le héros de classe élevée⁴ : « Il est aimable, généreux ; il n'a point de passion exclusive ; l'amour n'a pas d'empire absolu sur lui ; si une femme le dédaigne, il s'en détache. » Il résulte de cette définition que le héros complaisant ne doit pas aimer une seule femme d'un amour unique. Le roi Vatsa et les amoureux de ce genre restent donc, jusqu'au bout du drame où ils paraissent, des héros courtois.

La combinaison⁵ des quatre catégories avec les quatre qualités donne seize espèces de héros ; les héros de ces seize espèces peuvent être, comme tous les personnages, de classe élevée, moyenne ou inférieure ; cette nouvelle distinction permet d'établir 48 variétés de héros.

1. D. II, 6. — S. 73.

2. Cité S. 73.

3. D. II, 6 (Avaloka).

4. Bh. cité dans D. II, 6 (Aval.).

5. D. II, 6. Aval. — S. 75.

Si on considère à part l'homme¹ dans le héros, on y reconnaît huit qualités naturelles (*sāttvika guṇa*) :

1. Le brillant (*cobhā*) : compassion pour les humbles, émulation avec les plus grands, héroïsme et adresse.

Compassion pour les humbles. Ex : Vira. I, v. 37 : « La brusque apparition de la monstrueuse Tādakā ne le fit point frémir ; mais, au moment d'obéir, il hésita à frapper une femme. »

Émulation avec les plus grands. Ex.² : « Regarde devant toi : c'est là que Hara sous la forme d'un Kirāta fut frappé au sommet de la tête par l'arc du Diadémé (Arjuna). Quand il eut entendu le merveilleux de cette rencontre, sur la montagne des Neiges, l'époux de Subhadra peu à peu arrondit en cercle ses deux bras (pour tirer). »

Héroïsme. Ex. Dhanika (D. II, 9 Av.) : « Ses entrailles tombantes entravent sa marche ; pourtant, l'évanouissement à peine dissipé, le corps criblé de traits et de blessures, il se fait une cuirasse de son poil hérissé, rassemble ses soldats, menace effroyablement les ennemis, et satisfait plante sur la haute colonne du combat la bannière de la victoire. »

Adresse. Ex. Vira. I, v. 53 : « On dirait qu'il est fait, etc... » (v. p. 63).

2. L'allure (*vilāsa*)³ : fermeté de la démarche et regard assuré. Ex. : « Il regarde comme un fétu de paille les trois mondes avec toutes leurs créatures ; sa démarche noble et fière courbe la terre sous ses pas. Pour donner à la tendre jeunesse l'air imposant d'une montagne, est-ce l'esprit d'héroïsme qui s'incarne en lui ? est-ce l'orgueil ? »

3. Le charme (*mādhurya*)⁴ : ne ressentir qu'un trouble gracieux dans les circonstances les plus critiques. Ex. Mahānāṭaka, III, 50 : « Sur la joue de Jānakī qui dérobe leur éclat aux défenses d'un jeune éléphant, il voit se mirer le lotus de son visage, souriant d'amour, le duvet frémissant ; il écoute le tumulte des armées des Rākṣasas ; en même temps le chef de Raghu noue la tresse qui couronne sa tête. »

1. D. II, 9. — S. 89.

2. Cité D. II, 9. Aval.

3. D. II, 10. — S. 91. — Ex. ib.

4. D. II, 11. — S. 92.

Bharata (?) le définit ¹ : conserver dans toutes les situations la même grâce du corps, du regard, etc... Ex. Çak. VI, v. 155 : « Il a rejeté toute espèce de parure ; il porte seulement sur le bras gauche un anneau d'or devenu trop large ; les soupirs ont empourpré ses lèvres ; les soucis, les veilles ont rougi ses yeux ; pourtant il a gardé son éclat naturel ; la pierre polie par le lapidaire s'amincit, mais ne perd rien de sa splendeur. »

4. L'impassibilité (*gāmbhīrya* ² : se dominer assez pour ne trahir jamais son émotion. Ex. Mahānāṭaka, III, 23 : « Quand il fut appelé... » (v. p. 65).

5. La fermeté (*sthairya*) ³ : être inébranlable dans sa résolution malgré les obstacles accumulés. Ex. Virā. III, 8 : « Si je désobéis à vos saintes personnes... » (v. ci-dessus).

6. L'honneur (*tejas*) ⁴ : ne supporter aucune insulte, même au prix de sa vie. Ex. Venī. v. 15 : « Non, n'est-ce pas ? je n'anéantis pas dans ma colère les cent Kauravas sur le champ de bataille ; non, je ne bois pas le sang de Duḥçāsana à sa poitrine ; non, je ne fracasse pas d'un coup de massue les cuisses de Duryodhana ! Et votre maître va conclure la paix comme un marché ! »

7. L'élégance (*talita*) ⁵, distinction naturelle dans la tenue, dans la galanterie. Ex. : « La grâce naturelle, les allures provocantes de l'amour épanoui, la tendresse qui séduit, c'est lui qui m'a tout appris. Ah ! si je pouvais à mon tour l'enflammer d'amour ! » (Dhanika).

8. L'élévation (*audārya*) ⁶ : donner jusqu'à sa vie avec des mots aimables, se dévouer pour les gens de bien. Ex. Nāgān. v. 92 : « Mes veines ouvertes, etc... » (v. p. 65). — Ou encore ⁷ : « Nous voici, voici notre femme ; cette jeune fille, c'est la vie de notre race. Dites-nous ce qu'il faut faire pour vous ; nous sommes détachés du monde extérieur. »

1. A. dy. 97*.

2. D. II, 11. — S. 93*.

3. D. II, 12. — S. 94 (dhairya).

4. D. II, 12. — S. 95.

5. D. II, 13. — S. 95.

6. D. II, 13. — S. 95.

7. Cité D. II, 13.

Le personnage du héros appelle par contraste celui du rival¹ (*pratidāyaka* : contre-héros); les défauts de l'un servent à faire ressortir les qualités de l'autre. Le rival est envieux, arrogant, vaniteux, malfaisant, soumis à ses passions, ennemi du héros. Tel est Rāvaṇa vis-à-vis de Rāma, et Duryodhana vis-à-vis de Yudhiṣṭhira.

L'épisode a un héros propre (*pīṭhamarda*)², dont le caractère est également fixé par celui du héros; il a comme un reflet de toutes ses qualités; il est intelligent, attaché au héros, dévoué à son succès, mais toujours légèrement inférieur à son ami. Makaranda dans Mālatimādhava, Sugrīva dans l'histoire de Rāma, en sont des exemples.

L'HÉROÏNE

L'héroïne (*nāyikā*, littéralement : la meneuse) est entre les personnages féminins celui qui mène l'intrigue. Le caractère de l'héroïne ne contribue pas moins que celui du héros à donner au drame sa physionomie spéciale.

La situation de l'héroïne³ par rapport à son amant peut être de trois espèces, selon qu'elle appartient au héros, ou à un autre, ou à tout le monde.

Si l'héroïne est la propre femme (*svā, svīyā*) du héros, elle a des mœurs, de la droiture, de l'honnêteté, etc... Elle est soit ingénue, soit moyenne, soit effrontée.

Ingénue (*mugdā*)⁴, elle est fraîche de corps, neuve à l'amour, elle se dérobe aux caresses et s'attendrit dans sa colère.

Ex.⁵ : « Ses seins sont déjà développés, mais ils n'ont pas encore pris leur juste ampleur; des traits indiquent déjà les trois plis [au-dessus du nombril], mais ils ne se creusent pas encore; déjà se montre, au milieu du corps, un duvet roux

1. D. II. 8. — S. 159.

2. D. II. 7. — S. 76.

3. D. II, 14. — S. 96.

4. D. II, 15. — S. 99*.

5. Cité dans D. ib.

en ligne droite. Charmant mélange de la jeunesse et de l'enfance sur son corps ! »

¹ « On lui parle, elle ne répond pas ; elle veut s'en aller et retient sa tunique ; et pourtant elle monte, tout en détournant le visage, sur le lit de Pinàkin (Çiva) pour les plaisirs du dieu. »

Et Çak. v. 45. Le roi : « Si je me tourne vers elle, elle retient ses regards ; son sourire cherche toujours ailleurs un prétexte ; la modestie arrête ses élans. Son amour ne se découvre pas et ne se cache point. »

Moyenne (*madhyà*)², elle est au lever de la jeunesse et de l'amour, et se prête aux plaisirs jusqu'à la pâmoison.

³ « Entraînées par la crue nouvelle du fleuve Amour, mais arrêtées par leurs parents, comme par des ponts, elles gardent leurs désirs sans les avoir satisfaits ; mais toutes, pareilles à des peintures (immobiles), le visage tendu, elles tirent du lotus de leurs yeux un suc qu'elles boivent, les toutes charmantes ! »

⁴ « A l'heure de l'amour, les belles laissent briller leurs coquetteries provocantes jusqu'à l'instant où, pareils aux pétales du lotus bleu, leurs yeux se ferment comme des bourgeons. »

Les colères de l'héroïne⁵ contre son amant en faute varient selon son degré de noblesse. Si elle est vraiment noble, elle l'accueille par des railleries et des équivoques.

Ex. Māgha : « Non, ce n'est pas nous qui méritons ces cadeaux-là, mais la créature qui te voit et te boit en cachette ; va-t-en, va lui donner ce rameau, et restez longtemps unis : vous vous valez bien ! »

Si elle n'est qu'à demi-noble, elle laisse en même temps échapper des larmes.

Ex. Amaru : « Chérie ! — Seigneur ! — Méchante ! ne sois plus en colère ! — Où vois-tu que je suis en colère ? — Tu m'en veux. — Moi ! tu ne m'as rien fait, j'ai tous les torts.

1. Cité dans D. II, 15. — S. 99.

2. D. II, 15. — S. 100.

3. Cité D. II, 15.

4. *Ib.*, *ib.*

5. D. II, 16. — S. 103.

— Alors pourquoi pleures-tu, pourquoi ta voix tremble-t-elle? — Devant qui est-ce que je pleure? — N'est-ce pas devant moi? — Que te suis-je? — Ma bien-aimée. — Non, je ne la suis pas, et c'est pourquoi je pleure. »

Si elle manque de noblesse, elle lance des paroles blessantes.

¹Ex. : « Qu'il s'en aille! qu'il parte! Pourquoi resterait-il? Laisse-le, laisse-le aller, chère amie; ne t'en soucie pas! Un amant qui se présente avec des morsures aux lèvres, non, je ne puis le regarder de mes yeux! »

Effrontée (*pragalbhā*)², elle est aveuglée par la jeunesse, affolée par l'amour; dès que commence la jouissance, elle tombe sans conscience et comme affaissée sur le sein de l'amant.

Ex. Dhanika³ : « Les seins se dressent sur la poitrine, les yeux sont allongés, obliques sont les sourcils, plus oblique encore le langage; la taille est très mince, les hanches ont tout leur poids; la démarche est lente. O la merveilleuse jeunesse! »

⁴« Je ne sais, quand son amant est près d'elle et lui dit des choses douces, si elle est tout yeux ou tout oreilles. »

Quand son amant est en faute, elle l'accueille avec une dignité qui ne laisse rien percer de son émotion; dans les plaisirs, elle reste indifférente, si elle a de la noblesse.

Ex. Amaru : « Pour éviter de s'asseoir sur le même banc, elle alla de bien loin au devant de l'amant; sous prétexte d'aller chercher du bétel, elle se déroba à ses embrassements; elle esquiva la conversation en occupant auprès d'elle ses domestiques; ainsi par des manières aimables et polies elle assura le succès de sa colère. »

Si elle manque de noblesse, elle le menace et le frappe.

Ex. Amaru : « Dans sa colère, elle le serre solidement entre les tendres liens de ses bras, souples lianes; elle l'entraîne au pavillon de plaisance, le soir, en présence de ses amies; sa voix charmante murmure en hésitant : « Le feras-tu encore? »

1. Cité D. II, 16.

2. D. II, 17. — S. 101.

3. D. II, 17. Aval.

4. Cité ib., ib.

pour lui reprocher sa faute ; et l'amant heureux se laisse battre, décidé à tout nier, et sourit, tandis qu'elle pleure. »

Si elle a un peu de noblesse, elle l'accueille avec des railleries et des équivoques.

Ex. Amaru : « Jadis, froncer les sourcils était de la colère ; le silence était une punition ; un sourire échangé servait de pardon ; un regard passait pour une faveur. Ah ! notre amour, vois-tu, est bien mort, puisque tu te roules à mes pieds et que ma colère se refuse à partir. »

Les trois espèces¹ d'héroïne moyenne et d'héroïne effrontée, énumérées ci-dessus, se subdivisent encore selon que l'amante dont il s'agit est la première (*jyēsthā*) ou la dernière (*kaniṣṭhā*) en date dans l'amour du héros.

L'héroïne qui dépend d'un autre² (*anyā, anyāstri*) est soit une jeune fille, soit une femme en puissance de mari. Jamais une femme mariée ne doit être l'objet du sentiment principal ; la jeune fille, au contraire, peut figurer dans le sentiment principal aussi bien que dans les secondaires. Il arrive souvent qu'une jeune fille est l'objet d'un amour caché, même quand il serait facile de l'obtenir de son père ou de son tuteur ; c'est qu'alors un tiers met obstacle à l'union désirée. Tel est le cas de Mālatī et Mādava et aussi de Sāgarikā et Vatsa.

L'héroïne qui appartient à tout le monde (*sādharaṇā*)³ est une femme publique, une courtisane, habile aux beaux-arts, effrontée et rouée. Elle accueille ceux dont les amours se cachent, religieux, marchands, etc..., les riches, les sots, les extravagants, les vaniteux, les impuissants. Elle les attire par un semblant d'amour, les gruge et les fait mettre ensuite à la porte par sa mère qui lui sert d'entremetteuse.

Si on fait paraître une courtisane, on doit la montrer amoureuse. Telle Vasantasenā dans la *Mṛcchakatikā*. La comédie bouffe seule peut représenter une courtisane sans affection, pour provoquer le rire. P. ex. Madanamañjari dans le *Laṭaka-melaka*.

1. D. II, 18. — S. 107.

2. D. II, 19. — S. 108.

3. D. II, 20. = Bhar. dans *Mālatī*. comm. p. 18. — S. 111.

Les pièces dont le héros est un dieu, un demi-dieu ou un roi, n'admettent pas les courtisanes comme héroïnes.

Selon les circonstances et indépendamment de son caractère propre, l'héroïne se trouve par rapport au héros dans une des huit situations suivantes :

1. Elle est maîtresse absolue de son amant (*svādhinapatikā*, °*bhartṛkā*)¹ s'il reste auprès d'elle, esclave de ses volontés.

Ex.² : « Pas tant d'orgueil, ma belle ! Sur ta joue le bien-aimé a de sa propre main dessiné un bouquet de fleurs. Une autre aussi pourrait bien porter une telle parure, si un frisson jaloux (des doigts) n'y mettait obstacle ! »

2. Elle est à sa toilette (*vāsakasajjā*)³ quand elle attend avec joie l'arrivée de son amant.

Ex.⁴ tiré d'un drame de Rāghavānanda : « Ote, écarte ces bracelets ; assez de ces anneaux enrichis de pierreries ; ce collier est trop lourd, à quoi bon ? Mets-moi seulement, je t'en prie, mon collier à un fil qui est tout neuf. Trop de parures sont plutôt un embarras pour fêter la fête de l'amour ! »

3. Elle est impatientée⁵ (*virahokanṭhitā*), quand l'amant tarde sans être en faute.

Ex.⁶ : « Ma chère, il s'est laissé prendre aux sons d'une viṇā, aux charmes d'une autre femme ; l'une et l'autre m'ont voulu disputer le plaisir de cette nuit. Autrement, à l'heure où les fleurs des çéphālis se penchent, où la lune monte au milieu du ciel, comment le bien-aimé tarderait-il ? »

4. Elle est tourmentée⁷ (*khaṇḍitā*), quand elle surprend chez son amant les traces d'un autre amour et qu'elle rougit de jalousie.

Ex.⁸ : « Tu couvres avec ta tunique les traces encore fraîches des ongles sur ton corps ; tu caches avec ta main ta lèvre que

1. D. II, 22. — S. 113.

2. Cité D. II, 22. Aval., et S. 145.

3. D. II, 23. — S. 120.

4. Cité S. 120.

5. D. II, 23. — S. 121.

6. Cité D. II, 23. Av.

7. D. II, 25. — S. 115.

8. Cité D. ib., Av., et S. 219.

les dents ont mordue ; mais partout se répand, trahissant tes rapports avec une autre femme, une senteur de parfums ; comment pourras-tu l'empêcher ? »

5. Elle est repentante (*kalahāntaritā*)¹, quand elle est prise de remords après avoir repoussé par impatience son amant.

Ex.² : « Les sanglots brûlent ma bouche ; mon cœur déraciné est sens dessus dessous ; plus de sommeil ; je ne vois plus le visage de mon bien-aimé ; nuit et jour je pleure ; mon corps se dessèche. Il était à mes pieds, et je l'ai dédaigné ! Ah ! mes amies ! Quel faux point d'honneur nous a abusées à l'égard de mon aimé ! »

6. Elle est déçue (*vipralabdā*)³, quand l'amant ne vient pas au rendez-vous convenu, grave offense.

Ex.⁴ : « Lève-toi, ma messagère. Allons ! allons-nous-en ! Voilà trois heures écoulées, et il n'est pas venu. La femme qui survivrait à une pareille injure le mérite pour époux ! »

7. Elle a son amant au loin⁵ (*proṣitapriyā*), quand il est parti pour affaires dans un pays éloigné.

Ex. Amaru : « Aussi loin que porte la vue, elle suit du regard le chemin où est parti l'amant ; puis, lasse, quand les chemins se confondent au déclin du jour et que les ténèbres s'étendent, elle fait douloureusement un pas vers la maison. « Ne devrait-il pas, se dit-elle, être de retour en ce moment, » et tournant bien vite le cou elle regarde encore. »

8. Elle prend les devants⁶ (*abhisdikā*) quand, pressée d'amour, elle va trouver son amant ou le fait venir. Si elle est de bonne famille, elle se replie en elle-même, étouffe le bruit de ses parures, se dissimule sous un voile pour se rendre auprès de l'amant. Si c'est une courtisane, elle met des vêtements splendides, laisse sonner ses anneaux et montre un visage souriant de joie. Si c'est une servante, elle va à pas précipités, bégaie de plaisir, et ouvre les yeux tout grands.

1. D. II, 24. — S. 117.

2. Cité D. ib., Av.

3. D. II, 25. — S. 118.

4. Cité ib., ib.

5. D. II, 25. — S. 119.

6. D. II, 25. — S. 115, 116.

Les endroits ¹ qui conviennent aux rendez-vous sont : un champ, un jardin, un temple en ruine, une maison d'entremetteuse, un parc, un caravansérail, un cimetière, le bord d'un fleuve, et de plus tous les lieux sombres en général.

Ex. ² Amaru : « Sur ta poitrine tu as posé un collier au son clair ; sur tes fortes hanches, une ceinture aux grelots retentissants ; à tes pieds, des anneaux dont les pierreries cliquent ; tu vas ainsi trouver ton amant, fille naïve, comme en battant le tambour ; alors pourquoi regardes-tu avec tant d'inquiétude et de terreur tous les coins de l'horizon ? »

Dans les six dernières situations ³, l'héroïne est soucieuse, elle soupire, elle est abattue, elle pleure, elle est pâle, défaite, sans ornements ; dans les deux premières, elle est brillante, joyeuse, enjouée.

L'héroïne ⁴ qui dépend d'un autre, soit fille, soit mariée, ne peut passer par toutes ces situations. Avant le rendez-vous elle est impatientée ; après, elle prend les devants en compagnie du bouffon, etc. Si l'amant, pour une raison ou une autre, manque le rendez-vous, elle est déçue. Mais comme elle n'est pas maîtresse absolue de son amant, elle ne peut se trouver dans aucune autre situation. Il ne faut donc pas considérer comme une héroïne tourmentée Mâlavikâ, dans la scène du IV^e acte, p. 63. Mâlav. : « Tu me dis : « N'aie pas peur ! » et je t'ai vu intimidé devant la reine. » — Le roi : « C'est que la courtoisie, femme aux lèvres de bimba, est le devoir des amants ; mais ma vie, belle aux yeux longs, dépend de l'espoir que tu me donneras. » Le roi ne cherche pas ici son pardon près d'une héroïne tourmentée ; il veut seulement rassurer la jeune fille qui le croit entièrement soumis à la reine. De même, si le héros part en pays étranger avant de s'être uni à l'amante, elle est simplement impatientée, mais on ne peut dire qu'elle a son amant au loin, parce que son amant ne lui est pas entièrement soumis.

L'héroïne, en sa jeunesse, a 20 grâces naturelles qui la parent (*sattvaja alamkâra*).

1. S. 117.

2. Cité D. II, 25.

3. D. II, 26.

4. D. II, 26. Aval. — S. 122 comm.

1. Le premier mouvement d'une âme jusque-là sans trouble¹ (*bhāva*). Ex. Çak. 18, 10. Çakuntalā : « Comment se fait-il qu'à la vue de cet homme, j'éprouve un trouble déplacé dans notre ermitage ? »

2. Le trouble des yeux, des sourcils qui indique un sentiment déjà plus ardent² (*hāva*). Ex. Çak. 19, 8. Çakuntalā : « O mon cœur, ne cesse pas de battre ; ce que tu pensais, Anusūyā le dit. »

3. La manifestation plus évidente encore du trouble amoureux³ (*heldā*). Ex. Çak. 20, 1. Anusūyā : « Nous avons donc tous un protecteur ! » — L'attitude de Çakuntalā trahit l'embarras de l'amour. — Et Mālatī. p. 49, 241, sqq. : « Ses yeux étaient fixes et dilatés sous les lianes de ses sourcils frémissants ; doucement entr'ouverts, ils s'allongeaient vers les coins et dès qu'ils rencontraient mes yeux, ils se contractaient. J'étais le point de mire de tous ses regards. »

Les trois grâces précédentes viennent du corps, les sept suivantes se produisent sans aucun effort⁴.

4. Le charme qui résulte de la jeunesse, de la jouissance et de la beauté⁵ (*çobhā*, le brillant). Ex. Çak. v. 44 : « Cette fleur que nul n'a respirée, ce bourgeon que les ongles n'ont point déchiré, ce joyau que personne n'a porté, ce miel nouveau dont le suc n'est pas encore goûté, cette beauté irréprochable qu'on dirait le fruit complet des bonnes œuvres, à qui le destin permettra-t-il d'en jouir ? je l'ignore. » — Et Mālatī. 41, 47 sqq. : « Si la grâce a un séjour préféré, c'est la déesse qui y préside ; l'essence de la beauté dans sa plénitude s'est fixée en elle ; certes, elle a été faite de la lune, des tiges de lotus, du nectar, du clair de lune, et l'Amour même fut son Créateur. »

5. La nuance que l'amour ajoute à ce charme⁶ (*kānti*, air aimable). Ex. « L'éclat que répand son visage radieux les a repoussées ; la splendeur de ses seins potelés les a percées ;

1. D. II, 31. — S. 126.

2. D. II, 31. — S. 127*.

3. D. II, 32. — S. 128*.

4. D. II, 28, 29. — S. 125.

5. D. II, 32*.

6. D. II, 33. — S. 130.

les feux de ses mains les ont chassées ; alors, pareilles à la gorge d'un moineau ou à la kadali, elles se sont groupées, et désespérant de trouver le bonheur, dans leur colère, les ténèbres se sont brusquement attachées à sa chevelure. »

6. La mesure exquise aussi loin du trop que du trop peu¹ (*mādhurya*, simplicité). Ex. Çak. v. 19 : « Tout chargé de mousses parasites, le lotus est encore charmant ; le disque de l'astre aux rayons de neige, même avec ses taches, fait briller sa beauté ; cette jeune fille svelte est séduisante même sous la tunique d'écorce ; tout n'est-il pas un ornement quand les formes sont jolies ! »

7. L'air aimable qui s'épanouit² (*dīpti*, éclat). Ex. tiré du drame Candrakalā³ : « La jeunesse a mis en elle sa coquetterie ; la grâce exquise, son sourire ; elle est la parure de la terre, la séduction de tous les jeunes cœurs. »

8. L'air dégagé, libre de toute timidité⁴ (*prāgalbhya*, effronterie). Ex.⁵ : « Elle avait gardé jusque-là toute sa pudeur, toute son ingénuité ; la belle pourtant passa bien vite maîtresse dans l'art d'exhiber ses talents en public » (Dhanika).

9. La réserve qui ne se dément en aucune circonstance⁶ (*audārya*, élévation). Ex.⁷ : « Tout le jour, bien affligée, elle s'occupa des soins de la maison ; puis, en dépit de son grand courroux, elle remplit ses devoirs envers celui qui dormait à ses pieds. »

10. La volonté ferme sans fanfaronnade⁸ (*dhairya*, fermeté). Ex. Mālatī. II, 91 sqq. : « Que toutes les nuits la lune brille en son plein au ciel ! que l'amour attise ses feux ! son pouvoir ne s'étend pas sur les morts. J'aime et je respecte mon père vénéré, ma mère issue d'une race pure, ma famille sans tache ; je n'en veux qu'à moi et à l'existence. »

Voici maintenant les dix grâces du caractère :

1. D. II, 33. — S. 132.

2. D. II, 33. — S. 131.

3. Cité S. 131.

4. D. II, 34. — S. 133.

5. Cité D. II, 34.

6. D. II, 34. — S. 134.

7. Cité D. II, 34.

8. D. II, 34. — S. 135.

11. L'imitation des allures de l'amant, des paroles, des gestes que l'amour lui inspire ¹ (*lilā*, jeu). Ex. ² : « Avec un bracelet de lotus qui remplace les serpents, avec les cheveux tressés et enroulés en conque, comme Hara qu'elle copie pour s'amuser, puisse Pârvatī protéger le monde ! »

12. Le brusque changement de manières, de voix à la vue de l'amant ³ (*vilāsa*, émotion amoureuse). Ex. Çak. v. 30 : « Elle n'échange point de paroles avec moi ; mais, quand je parle, attentive elle prête l'oreille. Elle ne me regarde pas en face ; mais sa vue ne s'arrête pas à d'autres objets. » — Et Mālatī., 48,238 : « A ce moment... mais les mots ne peuvent rendre ces nuances infinies... tout le charme de la belle agissait ; le cœur le plus ferme n'y aurait pu tenir ; alors éclatèrent triomphantes les divines leçons du maître Amour. »

13. L'élégante simplicité de la parure qui ajoute encore à l'air aimable ⁴ (*vicchitti*, coupe). Ex. Kumārasāmbhava VII, 17 : « Suspendu à son oreille, un épi d'orge empruntait l'éclat de sa joue émaillée par l'onguent du lodhra, rougie par un vernis de gorocanā, et grâce à sa place d'honneur, attachait tous les regards. »

14. Le désordre de la toilette, des parures que l'amante n'a pas eu le temps d'ajuster ⁵ (*vibhrama*, presse). Ex. ⁶ : « Elle n'avait pas achevé sa toilette quand elle entendit au dehors venir son amant ; elle mit sur son front le collyre, à ses yeux la laque, et sur sa joue le tilaka (mouche du front). »

15. L'excitation nerveuse que produisent en même temps la colère, les larmes, la joie, la crainte, etc. ⁷ (*kilakiñcita*, troubles nerveux). Ex. ⁸ « En pleins jeux de l'amour, je choisis adroitement mon temps et je la pris aux lèvres ; elle se mit à pousser des cris plaintifs de coucou, à froncer le sourcil, à

1. D. II, 35. — S. 136.

2. Cité S. 136.

3. D. II, 35. — S. 137.

4. D. II, 36. — S. 138.

5. D. II, 36. — S. 148.

6. Dhanika cité D. II, 36.

7. D. II, 37. — S. 140.

8. Dhanika, cité D. II, 37.

rougir de honte, à pleurer, à sourire, à s'emporter. Ah! si je pouvais encore la voir ainsi! »

16. Les gestes, les attitudes, les signes involontaires et muets qui trahissent l'amour de l'héroïne, quand elle entend parler du héros ou qu'elle le voit représenté, etc. ¹(*mottāyita*). Ex. Çak. II, v. 45: « Si je me tourne vers elle.. » (v. sup. 73). Et Padmagupta ²: « Ce n'était que le portrait du roi; mais elle songea au roi en personne, et sans le vouloir, elle détourna à moitié son beau visage par pudeur. »

17. La colère feinte pour dissimuler le plaisir intérieur, quand l'amant saisit ses cheveux, ses lèvres ³(*kuttamita*). Ex. ⁴: « Est-ce le prologue récité avant la grande pièce où la volupté étale ses raffinements? Est-ce l'ordre impérieux et suprême que l'amour exprime, quand la femme, sentant ses lèvres mordues par l'amant, laisse échapper des sifflements, se défend du bout des doigts, et pleure à sec? Plaisir exquis! »

18. Le manque d'égards envers l'aimé, inspiré par un excès d'orgueil ⁵(*bibboka* D.; *vivvoka* S., affectation d'indifférence). Ex. ⁶: « Il est des femmes qui, tout en ayant l'œil sur les vraies qualités de l'amant, sont toujours à la piste de ses défauts; qui aimeraient mieux perdre la vie que de lui donner un plein regard, qui refusent de parti pris même ce qu'elles désirent le plus vivement; ces créatures qui ne ressemblent à rien même dans les trois mondes, puissent-elles l'accueillir favorablement! »

19. Le laisser-aller nonchalant d'un corps délicat ⁷(*lalita*, air galant). Ex. Māgha VII, 18: « Son pied gauche, vrai lotus, dansait galamment en faisant résonner le son grave des anneaux; mais l'amour alanguissait son pied droit qui se posait sans coquetterie. »

20. La réserve qui empêche de parler même quand le

1. D. II, 37. — S. 141.

2. Padmagupta, cité D. II, 37; le vers est tiré du Navasâhasânkacarita (v. Subhâsitâv. Introd. s. v. Padmagupta).

3. D. II, 38. — S. 142.

4. Cité D. II, 38.

5. D. II, 38. — S. 139.

6. Cité S. 139.

7. D. II, 39. — S. 144.

moment est venu ¹(*vihṛta* D.; *vikṛta* S.). Ex. ²: « De son pied brillant comme un jeune bouton, elle faisait semblant de tracer un dessin sur le sol; plus d'une fois, elle jeta sur moi le regard de ses yeux clairs et nuancés où s'agitaient les pupilles; son visage s'inclinait par pudeur; ses lèvres s'entr'ouvraient un peu pour laisser passer la parole; elle avait le cœur plein, et ne put rien me dire pourtant: voilà ce qui me peine! »

Viçvanàtha ajoute à l'énumération de Dhananjaya 8 grâces de plus qui forment un total de 28 :

21. L'orgueil, qui consiste à tirer vanité de sa jeunesse, de sa fortune, etc. ³(*mada*). Ex. : « Pas tant d'orgueil, ma belle! » (v. sup. 76).

22. L'ennui qui tourmente en l'absence de l'amant ⁴(*tapana*). Ex. ⁵: « Elle soupire, elle se roule par terre, elle regarde le chemin où tu partis, elle pleure longuement, elle agite les minces lianes de ses bras; puis, désespérant de se réunir avec toi, même en rêve, la bien-aimée cherche à s'endormir; mais le destin malveillant lui refuse le sommeil. »

23. La naïveté, qui consiste à faire l'enfant, à jouer devant l'amant l'ignorante et l'innocente ⁶(*maugdhyā*). Ex. ⁷: « Quels sont, ô mon chéri, les arbres qui donnent comme fruits ces perles appliquées sur mon bracelet? Où les trouve-t-on? Et qui les a plantés? »

24. La distraction qui se reconnaît aux parures à demi arrangées, aux regards jetés sans raison de tous côtés, aux secrets à demi échappés en présence de l'amant ⁸(*vikṣepa*). Ex. ⁹: « Elle laisse ses tresses à demi dénouées, elle ne trace qu'à moitié sa mouche de front, elle trahit à demi un secret, et elle regarde de tous les côtés. »

1. D. II, 39. — S. 146.

2. Cité D. II, 39.

3. S. 145.

4. S. 147.

5. Cité S. 147.

6. S. 148.

7. Cité S. 148.

8. S. 149.

9. Cité S. 149.

25. La curiosité impatiente de voir un objet qui plaît ¹(*ku-tāhala*). Ex. Raghavaṅça VII, 7 : « Elle retira vivement son pied humide de laque, que sa servante tenait pour le farder, et négligeant toute coquetterie d'allures elle traça jusqu'à la fenêtre un sillon rouge. »

26. Le rire qui éclate à propos de rien, par un simple besoin d'expansion, de jeunesse ²(*hasita*). Ex. ³: « Elle a ri encore sans propos, la svelte jeune fille; sûrement, l'Archer aux traits de fleurs établit sur elle son empire. »

27. Le tremblement de crainte, à propos d'un rien, en présence de l'amant ⁴(*cakita*). Ex. Māgha VIII, 24 : « Tremblante, la belle sentit un poisson effleurer sa hanche en frétilant, et elle en fut toute troublée. Les jeunes beautés s'émeuvent, oh! bien fort! sans raison même, par simple jeu. Qu'est-ce donc pour un motif vrai? »

28. Les gais ébats en compagnie de l'amant, les passe-temps joyeux ⁵(*keli*). Ex. ⁶ « L'amant n'arrivait pas à chasser avec l'haleine de ses lèvres le pollen des fleurs qu'elle avait reçu dans les yeux; alors la belle aux seins potelés et saillants, perdant la tête, le frappa de son sein sur la poitrine. »

Voici à quels indices ⁷ on reconnaît l'amour chez l'ingénue et la jeune fille : Si son amant la regarde, elle témoigne une gêne pudique; jamais elle ne le regarde en face, mais furtivement, ou tandis qu'il marche, ou quand il est déjà passé; s'il la presse de questions, elle baisse les yeux, et lentement, d'une voix suffoquée, elle fait une réponse aimable; elle prête une attention soutenue aux conversations où il s'agit de lui, en dirigeant son regard ailleurs.

Les signes de l'amour ⁸, chez l'héroïne amoureuse en général, sont les suivants : Elle veut garder longtemps son amant auprès d'elle; elle ne se présente jamais à ses yeux sans

1. S. 150.

2. S. 151.

3. Cité S. 151.

4. S. 152.

5. S. 153.

6. Cité ib.

7. S. 154.

8. S. 155.

parure ; parfois, sous prétexte de retenir sa coiffure ou sa tunique, elle laisse voir le haut de ses bras, ses seins, son nombril ; elle laisse aux serviteurs de l'aimé des vêtements et d'autres cadeaux accompagnés de mots aimables ; elle prend comme confidents ses amis et les traite avec de grands égards. Au milieu de ses compagnes, elle exalte ses mérites ; elle lui remet tout son bien ; elle s'endort quand il est endormi ; elle est heureuse de son bonheur, malheureuse de sa peine. Toujours placée sur le chemin de ses regards, elle jette de loin les yeux sur lui, elle adresse devant lui la parole à ses domestiques ; à la moindre marque d'affection qu'elle voit, elle se met à rire de joie. Elle se gratte l'oreille, elle dénoue et renoue ses tresses ; elle bâille, elle s'agite ; elle embrasse un enfant et le couvre de baisers ; elle commence et laisse inachevée sur le front de son amie une mouche ; du bout du pied, elle trace un dessin à terre ; elle regarde d'un œil oblique ; elle se mord les lèvres et parle à son amant, les yeux baissés ; elle ne quitte pas la place où il paraît ; elle entre chez lui sous un prétexte quelconque ; elle place sur son sein le moindre cadeau et le regarde à maintes reprises. Avec lui elle est toujours joyeuse ; sans lui elle est défaite, amaigrie ; elle admire son caractère, elle trouve bien tout ce qui lui plaît ; elle lui demande des bagatelles ; dans son sommeil elle ne se retourne pas vers lui ; en sa présence, elle ne montre pas les signes extérieurs de l'émotion : immobilité, sueur, érection du duvet, altération de la voix, frisson, pâleur, larmes, évanouissement. Elle cause avec lui d'un air aimable et affectueux.

Les actes les plus pudiques de cette énumération caractérisent les jeunes femmes ; les actes à demi-pudiques sont propres à la classe moyenne d'héroïnes. Les autres sont l'apanage de la femme qui appartient à autrui, de l'effrontée et de la courtisane.

Nous avons vu que toutes les héroïnes se rangent en trois grandes classes, dont la première forme trois divisions ; deux de ces divisions se subdivisent chacune en trois genres, comprenant chacun deux espèces ; la seconde classe forme deux divisions. On a ainsi $1 + (2 \times 3 \times 2) + 2 + 1 = 16$ héroïnes. Chacune d'elles peut se trouver dans huit situations dis-

tinctes ; on obtient ainsi $16 \times 8 = 128$ sortes d'héroïnes. Chacune de ces sortes peut être à son tour de nature élevée, moyenne, ou inférieure ; c'est donc un total de $128 \times 3 = 384$ catégories. Encore peut-on mélanger des traits pris à des caractères différents et on arrive ainsi à varier à l'infini le type de l'héroïne.

LE SENTIMENT ¹

Le troisième et dernier élément de différenciation des ouvrages dramatiques est le sentiment. Le sentiment, ou plus exactement la saveur (*rasa*) est l'état psychique produit chez le spectateur par l'action combinée : 1° des déterminants (*vi-bhāvas*), c'est-à-dire des personnages et des circonstances représentés sur la scène ; 2° de la passion maîtresse (*sthāyī-bhāva*) qui se maintient pendant tout le drame et des dispositions passagères (*vyabhicāribhāvas*) qui la nuancent ; 3° des conséquents (*anubhāvas*), c'est-à-dire des effets extérieurs qui trahissent au dehors la passion ou les dispositions des personnages.

Les sentiments sont au nombre de huit : 1° l'érotique (*crīṅāra*) ; 2° le comique (*hāsya*) ; 3° le pathétique (*karuṇa*) ; 4° le tragique (*raudra*) ; 5° l'héroïque (*vīra*) ; 6° le terrible (*bhayānaka*) ; 7° l'horrible (*bībhatsa*) ; 8° le merveilleux (*adbhuta*). Ces huit variétés peuvent s'employer ensemble dans la comédie héroïque ; mais il faut toujours, dans tous les genres dramatiques, un sentiment principal et un seul ; l'héroïque et l'érotique conviennent particulièrement à la comédie héroïque ; le merveilleux ne doit pas s'employer en dehors du dénouement. Les autres ne figurent que comme des auxiliaires. L'excès de sentiments est à éviter aussi bien que l'insuffisance de sentiments ; le premier défaut change le drame en une longue série de morceaux détachés et détruit l'unité de l'œuvre ; l'abus des ornements de style et d'action entraîne forcément l'autre défaut.

Le *rasa* dominant dans Çakuntalā est l'érotique ; le IV^e acte

1. Pour tous les détails nous nous contentons de renvoyer à l'ouvrage de M. Paul Regnaud, la *Rhétorique sanscrite*. Paris, 1884, pp. 266-356.

depuis l'entrée de Kaṇva jusqu'au départ de Çakuntalâ est un modèle de pathétique ; la fin du VI^e acte, depuis les cris désespérés du bouffon jusqu'à l'entrée de Mâtali est tragique ; les vers II, 48 et 49, où les deux ermites célèbrent le roi, sont dans le sentiment héroïque ; la description du crépuscule à la fin de l'acte III est terrible ; le vers VI, 181, où Mâtali menace le bouffon est horrible ; enfin le merveilleux se produit au dénouement, lorsque le roi ramasse l'amulette tombée du bras de l'enfant.

Une autre classification¹ des sentiments prend pour base la cause immédiate de l'impression : voix de l'acteur, mise en scène, ou caractère du personnage. Un débit conforme à la passion, les vers, la prose, les ornements du style provoquent le sentiment vocal (*vâcika*). Des guirlandes, des parures, des vêtements en rapport avec l'action, la beauté, la taille, la race, le lieu, le temps communiquent le sentiment scénique (*nepathyarasa*). Les mérites personnels : beauté, jeunesse, grâce, fermeté, noblesse, etc., font naître le sentiment de caractère (*svabhāvika*) qui est le plus important des trois.

LES ACCESSOIRES DU POÈME DRAMATIQUE

Les quatre manières (vṛttis)

Nous avons analysé pièce à pièce les éléments constitutifs du drame : le sujet, qui en est le corps ; le héros, qui en est le cœur, et le sentiment, qui en est l'âme. Mais² le poète qui se contenterait de combiner ces trois facteurs pour composer une œuvre théâtrale s'exposerait à de cruels mécomptes, comme un musicien qui écrirait une mélodie sans avoir rien appris de plus que les notes, sans connaître ni les tons, ni les intervalles qui permettent de les disposer en gammes et d'en varier l'expression à l'infini. Le drame aussi a ses tons et ses intervalles, on les appelle les manières (*vṛttis*) ; elles sont le caractère propre à tel ou tel acte du héros ; elles

1. Mâtrgupta, dans A.dy. 7. (passage cité dans Hall, introd. au Daça-R. p. 33).

2. Bh. XVIII, 4, 5. — D. II, 44. — S. 410.

sont aux éléments de l'action ce que l'air est au visage, le cachet à la toilette, aussi fuyantes et indéfinissables que l'un et l'autre. On peut les appeler¹ les véritables mères de toute poésie scénique. Elles se montrèrent au monde pour la première fois quand Viṣṇu triompha des deux démons Madhu et Kaitabha². L'univers n'était plus qu'un océan où flottait le dieu, couché dans les replis du serpent Ananta; la céleste magie avait fait disparaître toute la création. Alors, enivrés de leur force et de leur courage, deux Asuras, Madhu et Kaitabha, menacèrent Viṣṇu et le provoquèrent au combat; des pieds, des poings, ils essayaient de le frapper et ils lui lançaient des mots insultants, injurieux à l'envi; l'Océan semblait en frémir. Leur langage menaçant inquiéta Brahma qui dit au Saint des Saints : « Pourquoi n'agis-tu pas ? Des mots et encore des mots, des répliques sur des répliques ! Étrange manière (*vṛtti*) ! Rien que des paroles ! (*bhārati*). Ne vas-tu pas les anéantir ? » Le dieu répondit à l'Ancêtre des créatures : « J'avais mes raisons, Brahma, pour créer cette manière toute en paroles. Ce sera désormais la manière verbale (*vṛtti bhārati*) qui consistera surtout en paroles. Et maintenant, je vais les détruire. » Et Hari se mit alors à remuer; il agita ses membres purs, parfaits, et il combattit les deux démons habiles à la lutte. Ils tombèrent sur le sol et Hari les foula aux pieds; mais le poids du dieu était un trop lourd fardeau (*ati-bhāra*) pour la terre. Ainsi naquit la manière verbale (*bhārati*). Les allures éclatantes de Viṣṇu où dominait la grandeur (*sattva*) sereine, donnèrent naissance à la manière grandiose (*sāttvati vṛtti*). Le dieu rattacha ensuite d'un mouvement gracieux sa chevelure (*keça*) dénouée, ce fut l'origine de la manière gracieuse (*kaiçiki vṛtti*). Son ardeur au pugilat, ses gestes emportés et furieux pendant la lutte donnèrent le premier exemple de la manière violente (*ārabhati vṛtti*). Et Brahma rendit hommage avec des paroles appropriées à chacune des manières créées par Viṣṇu, aussitôt qu'elles se manifestèrent. Puis, après la mort de Madhu et de Kaitabha, le Seigneur sorti d'un lotus parla ainsi à

1. Bh. XVIII, 4. — S. 110.

2. Bh. XX, 1 sqq.

Nārāyaṇa le triomphant : « Qu'ils étaient variés, et élégants, et simples, et aisés, les gestes avec lesquels tu anéantis les démons ! Aussi resteront-ils désormais au monde le modèle de toutes les luttes, soit pugilats, soit duels à l'épée. Je veux en garder les règles comme tu les as données. » Et il les déposa dans les Vedas : la manière verbale dans le R̥g-V. ; la grandiose dans le Yajur-V. ; la gracieuse dans le Sāma-V. , et la violente dans l'Atharva-V.

La manière gracieuse¹ (*kaiçiki*) se distingue par de jolis costumes ; elle emploie beaucoup le chant et la danse, admet les rôles d'hommes et de femmes ; elle vit d'amour, de plaisirs, de galanteries et de coquetteries. Elle s'emploie dans le sentiment érotique. Elle a quatre éléments :

1. La plaisanterie fine (*narma*)², destinée à railler l'objet aimé. Tantôt elle est purement comique. Ex. : Ratnāv. II, 38. Vāsavadattā (montrant au roi le portrait de Sāgarikā) : « Et cette jeune fille peinte auprès de toi est-elle aussi là pour prouver l'habileté du grand peintre Vasantaka ? »

Tantôt l'amour se mêle au comique. Ex. : Çak. III, 66, 13. Çakuntalā au roi : « Et s'il n'est pas satisfait, que fera-t-il ? » Le roi : « Ceci ! » (Il s'approche pour prendre un baiser.)

Tantôt la crainte se mêle au comique. Ex. : Ratnāv. II, 33. Susamgatā (*souriant*) : « J'ai tout vu, tout entendu, même l'histoire du tableau, et je vais tout rapporter à la reine. »

La plaisanterie où se mêle l'amour forme trois subdivisions :

a. Elle est un moyen d'exprimer son amour. Ex.³ : « Laisse passer la chaleur de midi ; la fatigue t'inonde de sueur ; repose-toi ; arrête-toi et bois. Ne t'en va pas, voyageur, en te disant : « Elle n'a rien au cœur ! » Entre ; fraîche est la taverne ; pense à celle qui t'aime et qui a peur des traits de l'amour dévorant. Mais ton cœur est sans doute insensible aux séductions des tavernières. »

b. Elle est un appel au plaisir. Ex.⁴ : « Au lever du soleil,

1. Bh. XX, 45. — D. II, 44. — S. 411.

2. Bh. XX, 47. — D. II, 45. — S. 412.

3. Cité D. II, 45.

4. Cité ib.

la jeune femme saisit les pieds de son mari qui n'y pense point, et elle les secoue, souriante, et il sourit. »

c. Elle fait sentir à l'amant la faute dont il est coupable. Ex. ¹ : « Ah ! tu disais la vérité quand tu m'appelais ta bien-aimée, puisque tu mets un vêtement déjà porté par celle qui t'est chère pour venir chez moi. Les parures d'un amant portent vraiment leur fruit quand il se présente à l'objet aimé. »

La plaisanterie où se mêle la crainte forme deux divisions selon qu'elle est pure ou subordonnée à un autre sentiment,

Toute plaisanterie enfin rentre dans une de ces trois catégories : comique de paroles, comique de costume, comique d'action.

La scène du Nāgānanda (III) où le parasite, trompé par le costume, prend le bouffon pour une femme est un exemple du comique de costume ; la scène de Mālavikā (IV) où la servante pour venger sa maîtresse laisse tomber sur le bouffon endormi un bâton qu'il prend pour un serpent montre le comique d'action.

2. L'éclat de joie aussitôt suivi de crainte au premier rendez-vous des amants ² (*narmasphañja*. — ⁰ *sphañja*). Ex. : Mālavikā IV, v. 71. Le roi : « N'aie plus peur, ma belle, de rester seule avec moi. Il y a si longtemps que je désire ton amour. Enlace-moi ; je serai le manguier, toi la liane atimukta. » — Mālavikā : « O roi, la reine me fait peur, et je n'ose pas céder à mon plus cher désir », etc.

3. Les signes physiques où se manifeste une passion récente ³ (*narmasphota*). Ex. : Mālatī I, 154 : « Sa démarche est languissante, son regard vague, sa beauté se ternit, sa respiration est haletante. Que peut-il avoir ? Ou plutôt comment s'y tromper ? L'Amour promène son empire sur le monde, la jeunesse est sensible, et ces créatures d'une élégance exquise abattent toute fermeté. »

4. Le déguisement que prend le héros pour arriver à ses fins ⁴ (*narmagarbha*). Ex. : Priyadarçikā, III, dans l'acte

1. Cité D. II, 45.

2. Bh. XX, 49. — D. II, 47. — S. 413.

3. Bh. XX, 50. — D. II, 47. — S. 414*.

4. Bh. XX, 51. — D. II, 48. — S. 415*.

embryonnaire, le roi Vatsa prend la place de Susamgatâ pour jouer son propre personnage.

La manière grandiose ¹(*sâttvati*), déploie toutes les vertus qui font l'homme de cœur : héroïsme, charité poussée jusqu'au sacrifice, compassion, droiture, joie sereine ; elle n'admet point la tristesse et la douleur ; elle se sert de la voix et des gestes comme moyens d'expression. Elle s'emploie dans le sentiment héroïque, le merveilleux, le tragique, et à un faible degré dans l'érotique et le pathétique.

Les éléments en sont au nombre de quatre :

1. Le défi ²(*utthâpaka*), qui consiste à provoquer un adversaire en combat singulier. Ex. : Vira. V, 49. Bâli à Râma : « C'est une joie et une surprise pour moi de te voir. ou plutôt un malheur, car je ne pourrai rassasier mes yeux de ton visage. Mais je ne suis pas fait pour jouir de ton amitié ! ne parlons pas plus longtemps. Allons, que l'arc brille entre ces mains qui triomphèrent de l'illustre Jâmadagnya ! »

2. La rupture d'une alliance conclue entre les adversaires du héros ³(*samghâtya* ; *samhâtya* S.). On y parvient par trois moyens : *a.* l'intelligence. Ex. : La rupture que Cànakya provoque par ses combinaisons entre Râkşasa et ses alliés dans le Mudrârâkşasa ; *b.* le fait palpable. Ex. : Dans la même pièce, la présence du bijou de Parvatâka dans les mains de Râkşasa détache de ce ministre Malayaketu et ses auxiliaires ; *c.* le hasard. Ex. : La rupture de Vibhişana avec Râvana dans le Râmâyana.

3. Le passage à une nouvelle action avant d'achever la précédente ⁴(*parivartaka*). Ex. : Vira. II, 38. Paraçurâma : « Ma poitrine où les défenses de Heramba ont tracé un sillon de massue, où les flèches de Viçâkha ont laissé des empreintes de cicatrices, où le poil forme une cuirasse, ma poitrine, te dis-je, veut presser le héros merveilleux qu'elle a eu le bonheur de rencontrer. » — Râma : « Seigneur ! tu parles d'embrasser ; tu venais cependant pour tout autre chose. »

1. Bh. XX, 37, 39. — D. II, 49. — S. 416.

2. Bh. XX, 41. — D. II, 50. — S. 416.

3. Bh. XX, 44. — D. II, 51. — S. 417.

4. Bh. XX, 42. — D. II, 51. — S. 419.

4. Le dialogue impassible, riche en sentiments virils et guerriers ¹(*saṃlāpa*). Ex.: Vira. II, v. 34. Rāma : « Je la vois donc enfin ! C'est après la défaite de Kārtikeya et de ses serviteurs que le Seigneur au col noir, satisfait de l'élève qui s'était attaché à lui un millier d'années, t'a donné cette hache ? » — Paraçurāma : « Oui, Rāma fils de Daçaratha ! Voilà la hache chérie de mon maître vénéré. Kārtikeya savait certes manier l'arc ; toute l'armée de ses serviteurs l'entourait ; je le vainquis pourtant. Alors je reçus avec une accolade, comme témoignage de satisfaction, cette hache de mon divin maître qui aime le mérite. »

La manière violente ²(*ārabhaṭi*) montre les actes de gens au cœur d'airain (*āra-bhaṭa*), des conjurations magiques, des colères, des fureurs, des combats, des mensonges et des ruses. Elle s'emploie dans le sentiment tragique et dans le terrible. Elle a quatre éléments :

1. La fabrication presque instantanée ³ d'un objet par des artifices industriels, au moyen de roseaux, de cuir, de terre, de feuilles, etc. (*saṃkṣipti*). Ex. : Dans l'Udayanacarita, l'éléphant qu'on fabrique avec des nattes pour y cacher les soldats du roi Vatsa.

D'autres ⁴ entendent par le mot *saṃkṣipti* un brusque changement de héros, soit qu'il y ait un réel changement de personne, comme dans le Vira. où Sugrīva remplace Bāli après sa mort comme héros de l'épisode ; soit que le héros change soudainement de caractère, comme Paraçurāma, ib., acte IV, qui passe tout à coup de l'orgueil au calme et s'écrie : « Sainte est ma famille de caste brahmanique, » etc... (v. 22).

2. La création d'objets par des moyens magiques ou des procédés analogues ⁵ (*vastūthāpana*). Ex. ⁶ : Udātta-rāghava : « Les vainqueurs sont vaincus : d'épaisses ténèbres envahissent tout le ciel et triomphent des éclatants rayons du soleil. Que signifie ce prodige ? Pourquoi ces chacals, dont le ventre

1. Bh. XX, 43. — D. II, 50. — S. 418.

2. Bh. XX, 53, 54. — D. II, 52. — S. 420.

3. Bh. XX, 56. — D. II, 53. — S. 422.

4. Ib.

5. Bh. XX, 58. — D. II, 54. — S. 420.

6. Cité D. ib.

est gonflé du sang sucé aux plaies des cadavres mutilés et qui lancent la flamme des cavernes de leur gueule, poussent-ils ces cris aigus ? »

3. La rencontre furieuse de deux personnages irrités, qui aboutit à un combat¹ (*saṃpheta*). Ex. : Mâlâti, acte V, la rencontre de Mâdhava avec Aghoraghaṇṭa.

4. Le tumulte où s'entre-croisent les entrées et les sorties de personnages effrayés (*avapâta*). Ex. : Ratnâv., 128 et 129. « Il a rompu la chaîne qui l'attache au cou ; il en traîne les débris pendants ; il a passé la porte ; au cliquetis de ses grelots, on croirait entendre les pas d'une belle coquette. Tout le gynécée en est épouvanté ; les palefreniers s'empres-sent à le poursuivre ; il leur échappe ; voilà le singe qui entre dans le bâtiment des écuries royales. — Les eunuques ont tous disparu ; ils ne se comptent plus pour des hommes et ont renoncé à l'honneur ; le nain effrayé se blottit sous la longue robe du chambellan ; les Kirâtas qui portent bien leur nom ont gagné les refuges les plus proches ; les bossus se font tout petits et s'en vont lentement, par crainte d'attirer les regards de l'animal. »

La quatrième manière, la manière verbale² (*bhâvati*) s'oppose aux trois précédentes comme au sens s'oppose le son ; le sens est l'âme de celles-ci ; le son, l'âme de celle-là (*arthavṛtti* ; *śabdavṛtti*). Elle emploie la voix comme moyen d'expression. Elle n'admet pas les personnages féminins. Les acteurs qui la jouent parlent le sanscrit ; on les appelle du même nom : *bharatas*. Cette manière convient à tous les sentiments³ ; Bharata la restreint pourtant à l'héroïque, au merveilleux et au tragique. Comme ses éléments forment partie intégrante du prologue, nous en réservons la définition jusqu'à ce chapitre.

Les moyens dramatiques

Les éléments de l'action, le héros et l'héroïne et enfin le sentiment donnent au poème dramatique son ossature, sa

1. Bh. XX, 59. — D. II, 54. — S. 421.

2. Bh. XX, 25. — D. II, 55 ; III, 5. — S. 285.

3. Bh. XX, 62. — D. II, 57. — S. 410.

chair et son sang. C'est à l'art du poète de modeler finement ce corps solidement constitué, de lui imprimer des traits gracieux et séduisants, et de le revêtir d'un costume éclatant ou aimable. Pour cette partie de sa tâche, le poète dispose de moyens variés, qu'on appelle les entre-joints, les divisions-de-jointures, les pro-épisodes, les ornements, les beautés, les parties de la vithi et les membres du lāsya. Mais si les théoriciens du drame sont unanimes à reconnaître ces moyens, ils sont loin de s'entendre sur l'importance à leur attribuer. L'auteur du Daça-Rūpa¹ définit les parties de la vithi, les pro-épisodes, mentionne les membres du lāsya et ne nomme les ornements, les beautés et les divisions-de-jointures que pour les rejeter pêle-mêle dans la catégorie des sentiments permanents (sthāyibhāvas) et des sentiments passagers (vyabhicāribhāvas). Bharata, au contraire, dont l'autorité est décisive, définit et développe chacune des qualités énumérées; Abhinavagupta², dans son commentaire de Bharata, l'Abhinavabhāratī, suit cet exemple; les fragments de Mātrgupta que nous avons recueillis prouvent que son ouvrage exposait en détail ces divers moyens d'embellissement; enfin le Sāhitya-Darpaṇa, plus fidèle à Bharata que Dhanamjaya, n'omet que les entre-joints et les divisions-de-jointure, et pousse même le respect de la tradition jusqu'à reproduire, sans chercher à la justifier ni à la comprendre, la séparation des ornements et des beautés qui lui semblent pourtant de nature identique. Nous imiterons la fidélité humble de Viçvanātha, et nous chercherons à donner de toutes ces divisions techniques une explication satisfaisante.

Si le développement logique de l'action est rigoureusement fixé par la succession des jointures et de leurs éléments qui suit. étape par étape, la passion du héros dans sa marche, le poète peut cependant y introduire une certaine variété, un certain charme d'imprévu même, par l'emploi de moyens dramatiques où la volonté des personnages joue un rôle effacé et même nul, où le hasard se substitue à la logique absolue. On les appelle les entre-joints* (*antarasaṃdhi*). Ils

1. D. IV, 78.

2. Abhinavabhāratī, cité A.dy. 20.

sont au nombre de cinq : un songe, un message, une lettre, une voix dans la coulisse, une voix du ciel.

Un songe (*svapna*). Ex. : Veni. II; Bhànumati est effrayée par un songe où elle a vu un ichneumon (*nakula*) mettre à mort cent serpents, présage qui lui annonce la mort des cent Kauravas sous les coups de Nakula et de ses quatre frères.

Une lettre* (*lekha*); c'est une feuille où l'on écrit ce que l'on veut faire savoir. Ex. : Çak. III, 54-55. Çakuntalâ écrit sur une feuille une strophe où elle exprime son amour pour le roi; elle la lit, Duḥṣanta l'entend et entre brusquement.

Un message¹ (*dūta*). Ex. : Çak. VI, ad fin. Mâtali apporte à Duḥṣanta un message d'Indra qui demande son secours contre les démons.

Une voix dans la coulisse (*nepathyokti*). Ex. Çak. I; au moment où le roi va frapper la gazelle, une voix lui crie de la coulisse : « Elle est inviolable, ô roi ! c'est une gazelle de l'ermitage ! n'y touche pas !... »

Une voix du ciel (*ākāśavacana*). Ex. : Çak. IV, 78. « A peine Kaṇva entrait dans le sanctuaire, une voix sans corps fit entendre ce vers : « Duḥṣanta va pour le bonheur du monde, rendre mère d'un roi la fille du sage, pareille au bois sacré d'où sort le feu... »

Notre texte de Bharata semble ignorer les entre-joints. Il mentionne trois d'entre eux : la lettre, le message, et le songe, dans une énumération des divisions de jointures² (*saṁdhyantara*), terme obscur qu'il explique par un simple synonyme (*saṁdhivicēṣa*); les éléments qu'il groupe sous ce nom sont assez disparates. La plupart sont des figures de pensée ou de style. Il semble assez naturel d'en extraire, pour les ajouter au groupe précédent, les deux derniers membres de l'énumération : le tableau et l'ivresse.

Le tableau* (*citra*) est une planchette sur laquelle on peint l'image de l'objet aimé. Ex. : Çak. VI. Duḥṣanta fait le portrait de Çakuntalâ pour distraire son chagrin; Ratnâv. II, où le portrait de Sâgarikâ, peinte auprès du roi par Vatsa lui-même, révèle à Vâsavadattâ l'infidélité de son époux.

1. V. plus loin.

2. Bh. XX, 53-57 (répétés ib. 105-109).

L'ivresse (*mada*) qui laisse échapper des paroles imprudentes. Ex. : Mâlavikâ, III, l'ivresse de la reine Îrâvatî.

Les dix-neuf autres divisions-de-jointures que Bharata nomme sans les définir sont : la douceur (*sâma*), la dissension (*bheda*), la libéralité (*pradâna*), la peine de mort (*vadha*) l'autorité (*daṇḍa*) ; — ce sont les cinq moyens de régner enseignés dans les Traités de Politique ; — la présence d'esprit (*pratyutpannamatitva*) ; l'erreur de nom (*gotraskhalita*) ; la témérité (*sâhasa*) ; la crainte (*bhaya*) ; la pudeur (*hrî*) ; la duperie (*mâya*) ; la colère (*krodha*) ; la force (*ojas*) ; la dissimulation (*saṁvṛti*) ; l'illusion (*bhrânti*) ; le raisonnement (*hetvavadhâraṇa*).

A défaut du texte de Bharata, le commentaire de Çakuntalâ permet de définir quelques-unes de ces divisions et d'en donner des exemples.

La douceur* : paroles aimables qui montrent une affection durable. Ex. : Çak. III, 57, 11. Çakuntalâ (avec un sourire de colère mêlé d'affection) : « Ne retenez pas le roi, qui s'ennuie après son harem. Il l'a quitté depuis si longtemps. » — Le roi : « Mon cœur est tout entier à toi ; c'est toi qui l'occupes ; ah ! si tu n'y crois point, vierge aux yeux enivrants, déjà mortellement frappé par la flèche de l'Amour, je vais mourir une seconde fois. »

L'autorité* : adresser à ceux qui violent les lois des menaces qui parlent aux yeux et aux oreilles. Ex. : Çak. I, v. 24 : « Quand un fils de Puru gouverne la terre et fait respecter les lois, qui donc ose manquer de respect à de naïves filles d'ascète ? »

La présence d'esprit. Ex. : Çak. V, 105, 6. Çakuntalâ ne retrouve plus à son doigt l'anneau royal. Gautamî : « Ma fille, n'aurais-tu pas laissé tomber l'anneau à Çakrâvatâra, en faisant l'ablution sacrée aux bains de Çaci ? » — Le roi : « Voilà bien la présence d'esprit des femmes. »

L'erreur de nom. Ex. : Çak. VI, v. 154. « Si la courtoisie l'oblige à adresser la parole aux femmes du harem, il se trompe de nom, et reste ensuite longtemps confus de honte. »

La colère* : courroux qui s'allume à la vue d'une offense, etc. Ex. : Çak. VI, 145, 91. Le roi, s'adressant au ravisseur du

bouffon : « Attends ! Attends ! vil mangeur de cadavres ! Tu oses m'insulter ! Ah ? tu ne vivras plus longtemps ! »

La crainte* : tremblement produit par un coup imprévu, soudain. Ex. Çak. VI, 143, 10. Le chambellan : « Ah ! Seigneur ! au secours ! l'ami de Votre Majesté est en péril. »

La force* : proclamer sa puissance en termes fiers. Ex. : Çak. VI, v. 181. Dans la coulisse : « Je te tiens ! comme le tigre altéré d'un sang frais tue le mouton palpitant, je vais te tuer ! Puisqu'il prend son arc pour éloigner la crainte des affligés, à Duṣanta de te secourir maintenant ! »

La dissimulation* ; reprendre, pour le voiler, un aveu échappé. Ex. : Çak. II, ad fin. Le roi (à part) : « Ce garnement-là n'est pas sûr : il pourrait bien redire mes confidences aux femmes du harem. (*Il prend le bouffon par la main ; haut*) : C'est par obéissance aux ascètes que je reste à l'ermitage. Mon caprice pour la jeune pénitente n'est qu'une fable... »

L'illusion* : voir les choses à l'envers, confondre l'image ou le rêve avec la réalité. Ex. Çak. IV, 135, 3,-136. Le roi, à la vue du tableau qui représente Çakuntalâ tourmentée par l'abeille, se laisse aller à l'illusion et menace l'insecte.

Le raisonnement* : appuyer son opinion sur des preuves logiques. Ex. : Çak. V, v. 139. Le roi : « L'instinct seul apprend la malice aux femelles des animaux, la femme y ajoute encore l'esprit ! Avant de s'envoler dans les airs, la femelle du coucou laisse ses œufs à couver à d'autres oiseaux. »

Il faut mentionner avec les entre-joints deux autres moyens dramatiques que la technique indienne a reconnus sans leur assigner une catégorie déterminée. Ce sont : l'acte embryonnaire, et le pro-épisode.

L'acte embryonnaire (*garbhāṅka*) est un spectacle introduit dans le spectacle même et qui a pour spectateurs les acteurs mêmes de la scène. Il a un prologue, un germe, un objet, etc. La définition de l'acte proprement dit s'applique exactement à l'acte embryonnaire.

Ainsi, dans l'Uttaracarita (VII), Vālmiki fait représenter par les Apsaras, en présence de Rāma et de Lakṣmaṇa, l'his-

1. S. 279.

toire de Sitâ depuis le jour où Râma l'a abandonnée ; dans le Bâlarâmâyaṇa (III), c'est le choix solennel d'un époux par Sitâ qui forme le sujet de l'acte embryonnaire ; dans Priyadarçikâ (III), la reine Vâsavadattâ fait jouer devant elle par ses filles d'honneur ses aventures de jeunesse avec Vatsa.

Le pro-épisode¹ (*patâkâ-sthâna*) est une équivoque, soit de situation, soit de langage qui fait présager un événement soit immédiat, soit prochain. Bharata en distingue quatre espèces :

1. L'équivoque de situation² qui assure tout à coup la réussite inattendue des désirs du héros. Ex. : Ratnâv. III, 55. Le roi Vatsa aperçoit une femme qui porte le costume de Vâsavadattâ sur le point de se pendre ; il croit que son inconstance va pousser la reine au suicide ; il se précipite pour la sauver, et reconnaît sous le costume de Vâsavadattâ sa bien-aimée Sâgarikâ. L'équivoque résultant du déguisement de Sâgarikâ a pour effet de réunir les deux amants et de hâter ainsi leur mariage. — Et Çak. I, 20, 2. Les deux amies à Çakuntalâ : « Si le vénérable Kaṇva, ton père, était là.. » — Çakuntalâ : « S'il était là ? » — Les deux amies : « Il voudrait, pour satisfaire un pareil hôte, lui donner ce qu'il a de plus cher au monde. »

2. L'équivoque inconsciente de langage³, où le spectateur seul saisit l'allusion à la situation du héros. Ex. : Venî., v. 7 : « Que la flamme des haines soit éteinte ! qu'il n'y ait plus d'ennemis ! et que les fils de Pâṇdu puissent vivre en joie avec Mâdhava ! Soumettant la terre à leurs lois par la force de l'affection, les guerres étant à jamais closes, que les fils du roi des Kurus avec leurs serviteurs restent enfin tranquilles ! » (Second sens, conforme à la destinée des Kurus : « Embellissant la terre de leur sang, les membres mutilés, que les fils du roi des Kurus avec leurs serviteurs reposent en paix ! ») — Et Çak. III, 66, 15. Voix dans la coulisse : « Femelle du cakravâka, dis adieu à ton époux ! la nuit vient. » (Le spectateur seul saisit l'allusion à la situation présente de Duṣṣanta et de Çakuntalâ).

1. Bh. XIX, 30. — D. I, 14. — S. 299.

2. Bh. XIX, 31. — S. 300*.

3. Bh. XIX, 32. — S. 301.

3. L'équivoque directe du langage¹, dialogue à plusieurs répliques où les paroles des acteurs s'appliquent à la fois à la situation présente et connue du héros et de l'héroïne, et à leur situation prochaine et inconnue. Ex. : Veni. 28-29. Le chambellan entre avec précipitation : « Seigneur ! il est brisé ! » — Le roi : « Quoi donc ? » — Le chambellan : « brisé par l'effroyable (*bhîma*)... » — Le roi : « Qu'est-ce que tu radotes ? » — Le chambellan, avec crainte : « Roi, je vais te dire tout : Il est brisé par l'effroyable tempête, le drapeau de ton char ; il est tombé sur le sol, et les grelots qui l'ornent en ont poussé un cri de douleur. » Les premiers mots du chambellan s'appliquent à la situation prochaine du roi Duryodhana, qui va mourir la cuisse brisée par Bhîma. — Et Çak. V, 95-96. Le bouffon prêtant l'oreille : « Tends l'oreille, mon cher, du côté de la salle du concert ; on entend une mélodie qu'accompagne un luth habile. Ah ! je sais ! c'est la reine Hamsavati qui fait de la musique. » Le roi : « Tais-toi, j'écoute. » Chant dans la coulisse : « Il te faut donc toujours des sucres nouveaux de fleurs ! Tu baisais jadis les corolles des manguiers ; aujourd'hui, tu restes fixée au lotus où tu te plais. Comment donc les as-tu oubliées, abeille ? » Le roi : « Ah ! voilà un chant qui déborde de passion. » — Le bouffon : « Mais as-tu compris, mon cher, le sens des paroles ? » — Le roi, souriant : « Oui, c'est la plainte d'une amante fidèle... (*à part* :) Étrange effet de cette mélodie ! Mon cœur ne souffre pas des douleurs de l'absence, et pourtant je sens une mélancolie profonde. » Tout ce dialogue s'applique aussi à l'amour de Çakuntalâ que le roi a oubliée.

4. Équivoque consciente de la phrase² qui permet d'exprimer en même temps deux sens condensés dans une comparaison ou une métaphore, et qui doit trouver plus tard une troisième application. Ex. Ratnâv. v. 30. Le roi : « Ses boutons (ardeurs contenues) éclatent ; elle a pris une nuance (un teint) pâle ; elle commence à s'épanouir (à bailler d'amour) ; les secousses répétées du vent l'ont fatiguée (les soupirs répétés de sa poitrine l'ont abattue). Ne dirait-on pas une femme

1. Bh. XIX, 33. — S. 302.

2. Bh. XIX, 34. = S. 303.

éprise d'amour (sa-madanà)? Oui, quand je regarderai cette liane du jardin unie à l'arbre madana (sa-madanà), le visage de la reine va sûrement en rougir de jalousie amoureuse! » Tous les traits de cette comparaison par équivoques, et jusqu'à la jalousie de Vâsavadattâ, qui ne sont encore pour Vatsa qu'un simple jeu d'esprit, vont bientôt se réaliser à propos de Sâgarikâ.

Le Daça-Rûpa ne mentionne que deux de ces divisions : l'équivoque de situation (*tulya-samvidhâna*); il en donne pour exemple Ratnâv. v. 51; et l'équivoque consciente de la phrase (*tulya-viçeçana*).

Certains théoriciens prétendent que ces quatre espèces de pro-épisodes doivent respectivement être employées dans les quatre premières jointures; mais on admet en général que le poète peut en faire usage à sa fantaisie dans toutes les jointures¹.

Les ornements dramatiques.

Les ornements dramatiques (*nâtyâlançkâra*) consistent dans les 33 tours qu'on peut donner à la phrase afin de varier l'expression des sentiments et d'éviter la monotonie du style.

1. La bénédiction² (*âçêts*): souhait en faveur d'une personne chère. Ex. Çak. IV, v. 102. Kaçva: « Sois honorée de ton époux, comme Çarmiçthâ le fut de Yayâti, et enfante un fils qui règne comme Puru sur l'univers. »

2. La lamentation³ (*âkranda*): exclamation de douleur. Ex. Venî. 101. Le chambellan: « Ah! reine! Ah! Kuntî! étendard de la maison royale!... »

3. La ruse⁴ (*kapata*): prendre par magie une forme trompeuse. Ex. de l'acte Kulapati: « Le Rakças a quitté la forme d'une gazelle, et prenant par magie un autre corps, il lutte avec Lakçmaça et le met en péril. »

4. La susceptibilité⁵ (*akçama*): ne supporter aucune offense, si petite qu'elle soit. Ex. Çak. V, 108, 13. Le roi: « Eh bien! l'homme véridique! je t'accorde ce point. Et si je la

1. S. 303, comm*.

2. S. 471.

3. S. 472.

4. S. 473.

5. S. 474.

renie faussement, qu'ai-je à en attendre? — Çarṅgarava : « La déchéance! »

3. L'orgueil¹ (*garva*) : langage présomptueux. Ex. Çak. VI, 144, 3. Le roi : « Quoi! les mauvais génies oseraient s'en prendre à ma maison! »

6. L'intention arrêtée² (*udyama*) : commencer à exécuter un projet. Ex. Kumbha. Râvaṇa : « La douleur me domine; c'en est fait : je vais regarder la mort en face! »

7. Le recours³ (*āçraya*) : demander secours à un autre pour un objet louable. Ex. Acte Vibhiṣaṇanirbhartsana. Vibhiṣaṇa : « Je vais demander asile à Râma. »

8. La raillerie⁴ (*utprâsana*) : se moquer d'un homme injuste qui se croit juste. Ex. Çak. v. 110, 7. Çarṅgarava : « Si un nouvel amour t'a fait oublier l'ancien, comment peux-tu alors abandonner une épouse, toi qui as tant peur de l'injustice? »

9. Le désir⁵ (*spṛhâ*) : impatience de posséder un objet qui séduit. Ex. Çak. III, v. 88 : « Le frémissement aimable de cette lèvre adorée, tendre et sans morsure encore, semble m'inviter à étancher la soif qui me dévore. »

10. L'agitation⁶ (*kṣobha*) : mouvement tumultueux qui fait proférer des mots insultants : Ex. : « Toi, paria des ascètes, toi qui as frappé en trahison, tu n'as pas seulement tué Bâli, tu as encore perdu ton âme! »

11. Le repentir⁷ (*paççâtâpa*) : regret d'avoir commis une sottise, une folie. Ex. Acte de l'Anutâpa : Râma : « Que n'ai-je laissé la reine m'embrasser lorsqu'elle m'accusait sans raison? »

12. L'argument⁸ (*upapatti*) : alléguer une raison à l'appui de son sentiment. Ex. Vadhyaçilâ : « Elle meurt si tu meurs; si tu vis elle vit. Veux-tu la sauver? Sauve-toi au prix de ma vie. »

13. La prière⁹ (*āçamsâ*) : souhait qu'on fait en faveur de

1. S. 475.

2. S. 476.

3. S. 477.

4. S. 478.

5. S. 479.

6. S. 480.

7. S. 481.

8. S. 482.

9. S. 483.

soi-même. Ex. Mâlati. V. 165, 2. Mâdhava : « Puissé-je voir une fois encore ce visage, séjour béni de l'Amour ! »

14. La résolution¹ (*adhyavasâya*) : exprimer sa détermination. Ex. Prabhâvati. Vajranâbha : « Je brise à l'instant sa poitrine avec cette massue, et j'arrache en m'amusant vos deux mondes de leur base. »

15. La déviation² (*visarpa*) : entreprise qui mène à un dénouement funeste. Ex. Veni. v. 67. « La première fois qu'elle fut commise, cette faute (de saisir Draupadî par les cheveux) eut des conséquences terribles : répétée, elle va à coup sûr perdre toutes les créatures. »

16. La mention³ (*ullekha*) : indiquer le devoir. Ex. Çak. I, 6, 6. Les deux ascètes : « Roi, nous allons chercher du bois pour l'autel, et voici l'ermitage de Kaṇva, notre guide spirituel, qui se montre sur les bords de la Mâlinî. Si tu n'as pas de devoir qui t'appelle ailleurs, entre et reçois les honneurs de l'hospitalité. »

17. La provocation⁴ (*uttejana*) : exciter un adversaire par des paroles blessantes pour arriver à ses fins. Ex. : « Indra-jit, tu es d'une valeur farouche, tu es fort seulement de nom. Fi ! tu te caches pour combattre, tant tu as peur de moi ! »

18. Le reproche⁵ (*parivâda*) : blâme adressé à quelqu'un. Ex. : Veni. IV. Duryodhana : « Ah ! mon écuyer ! tu as mal fait. Mon frère chéri est délicat de nature, et ce méchant lui fera du mal. »

19. La sagesse⁶ (*nîti*) : suivre dans sa conduite les préceptes sacrés. Ex. : Çak. I, 8, 8. Le roi : « On doit avoir un costume simple pour entrer dans les ermitages. »

20. L'application au cas⁷ (*arthaviçesâṇa*) : rappeler un adage, une opinion courante pour exprimer à couvert un reproche direct. Ex. : Çak. V, 102, 2. Çârîgarava : « Comment peux-tu parler ainsi ? Ne connais-tu pas mieux le monde ? Si

1. S. 484.

2. S. 485.

3. S. 486.

4. S. 487.

5. S. 488.

6. S. 489.

7. S. 490.

honnête qu'elle soit, tant qu'elle reste dans sa famille, une femme mariée est en butte aux soupçons des gens. Aussi les parents veulent leur fille auprès de son époux, qu'il l'aime ou non. »

21. L'instigation¹ (*protsāhana*) : pousser quelqu'un à agir par des paroles encourageantes. Ex. : Bālarāmāyaṇa : « Elle est effroyable comme la nuit dernière, et parce qu'elle est femme, tu hésites ! Allons, sauve les trois mondes, enfant, et frappe Tādakā. »

22. Le secours² (*sāhāyā*) : venir à l'aide d'un autre en danger. Ex. : Venī. III, fin. Aṣvatthāman : « Toi, reste à côté du roi ! » — Krpa : « Oui, je veux aujourd'hui tirer vengeance, etc... »

23. La hauteur³ (*abhimāna*) : sentiment excessif de sa valeur. Ex. : Venī. v. 120. Duryodhana : « Ma mère ! ton langage est hors de propos et bien misérable... »

24. La politesse⁴ (*anuvṛtti*) : humilité courtoise. Ex. : Çak. I, 17-18. Le roi : « Vos mérites sont-ils bien récompensés ? » — Anusūyā : « Sans doute, puisque nous recevons un hôte si distingué. »

25. Le rappel⁵ (*utkīrtana*) : réveiller le souvenir d'événements passés. Ex. : Bālarāmāyaṇa : « C'est ici que nous fûmes enlacés dans les nœuds du serpent ; quand la lance frappa si violemment votre beau-frère à la poitrine, c'est ici que Hanumat apporta le mont Droṇa. »

26. La demande⁶ (*yācñā*) : requête faite en personne ou par la bouche d'un messenger. Ex. : « Il est temps aujourd'hui ; rends Sitā ; Rāma veut bien pardonner encore. Préférerais-tu que les singes jouent à la balle avec tes dix têtes ? »

27. L'excuse⁷ (*parihāra*) : effacer la faute commise. Ex. : « Dans la souffrance des derniers soupirs, je n'ai pas pu te parler net : pardonne-le moi, Seigneur ; je te présente Sugriva. »

1. S. 491.

2. S. 492.

3. S. 493.

4. S. 494.

5. S. 495.

6. S. 496.

7. S. 497.

28. L'avis¹ (*nivedana*) : indiquer un devoir négligé. Ex. : Ràmàbhyudaya. Lakṣmaṇa : « Seigneur, avez-vous prié l'Océan avant de vous mettre en marche? »

29. L'entrain² (*pravartana*) : commencement heureux d'une chose à faire. Ex. : Veni. Le roi : « Chambellan ! En l'honneur du dieu fils de Devakî, et pour fêter la victoire de Bhîma, fais préparer des réjouissances. »

30. Le récit³ (*ākhyāna*) : raconter une histoire des temps anciens. Ex. : Veni. : « Voilà la place où jadis le sang des ennemis remplissait à flots les étangs... »

31. Le raisonnement⁴ (*yukti*) : appuyer son jugement sur des raisons logiques. Ex. : Veni. v. 50 : « Si, une fois sorti du combat, on n'a plus à craindre la mort, le plus sage est de prendre la fuite; mais si la mort est inévitable, pourquoi souiller inutilement votre gloire? »

32. La félicité⁵ (*prahaṛṣa*) : être au comble du bonheur. Ex. : « Çak. VII, 163, 14. Le roi : « Mes désirs ont porté les plus doux fruits. »

33. La leçon⁶ (*upadeṣa*) : instruire quelqu'un. Ex. : Çak. I. 23,8. Anusūyā : « Ma chère amie, la personne qui habite un ermitage ne doit pas laisser là un hôte distingué pour s'en aller à sa fantaisie. »

Les trente-six beautés.

Les trente six beautés⁷ (*lakṣaṇas*) ne diffèrent point par essence des ornements dramatiques. Il serait naturel de les ranger dans une seule catégorie (comme fait par exemple le Saṅgitadāmodara, cité Ç. K. Dr. s. v. nātyālaṅkāra); mais une longue tradition impose en quelque sorte cette division en deux catégories. Les trente-six beautés sont :

1. S. 498.

2. S. 499.

3. S. 500.

4. S. 501.

5. S. 502.

6. S. 503.

7. S. 503.

1. La parure¹ (*bhūṣaṇā*) : combinaison des qualités de style et des figures de rhétorique. Ex. : Çak. I, depuis l'entrée du roi avec l'écuyer jusqu'à : Voix dans la coulisse : « Roi ! c'est une gazelle de l'ermitage ! ne la frappe pas ! » — Et : « Les lotus, ô ma belle, se raillent de ta beauté ; ils ont des trésors (ou : des boutons) et l'autorité (ou : une tige) [deux des moyens de régner]. Que ne peuvent-ils donc faire ? »

2. Le groupement de lettres² (*akṣarasamghāta*, °hāta, °hātī) : provoquer la surprise par un groupement accidentel de lettres ou de syllabes appartenant à des mots séparés. Ex. : Çak. VII, 158,8. Le roi : « Si je demandais à l'enfant le nom de sa mère?... Mais on ne doit pas s'occuper de l'épouse d'autrui. » — Une religieuse entre, avec un oiseau (*çakunta*) en terre à la main : « Enfant, regarde, quel joli çakunta là ! » L'enfant jette les yeux à l'entour : « Où est ma mère?... » — Le roi : « Comment ! sa mère s'appelle Çakuntalā ! » (L'exemple donné par le Sāhitya-Darpaṇa semble mal choisi).

3. Le brillant³ (*çobhd*) : exprimer à l'aide de mots à double sens une opinion ou un sentiment sous une forme contraire en apparence à l'idée. Ex. : « Fût-il de *bonne souche*, pur, prodigue de millions (ou : avec deux bouts recourbés), doué de mérites (armé d'une corde), un maître cruel est à éviter comme un arc. »

4. L'expression⁴ (*uddāharāṇa*) : se servir d'une phrase à double application pour exprimer une vérité à couvert. Ex. : Çak. I, 19, 10. Le roi : « Vais-je leur dire qui je suis ou vais-je me dissimuler ? Bon ! j'ai trouvé. (*Haut.*) Mademoiselle, j'ai étudié les Vedas ; le roi, fils de Puru, m'a confié la police de la ville ; le désir de visiter les saintes retraites des sages m'a amené dans cet ermitage... »

Le Sāhitya-D., qui copie à peu près littéralement la définition de Bharata, semble l'entendre autrement : alléguer un exemple pour justifier son sentiment ; et il en donne pour exemple : « Tu as bien fait de suivre ton mari lorsqu'il s'est

1. Bh. XVII, 6. — S. 435*.

2. Bh. XVII, 7. — S. 436*.

3. Bh. XVII, 8. — S. 437.

4. Bh. XVII, 9. — S. 438*.

retiré du monde ; la beauté du jour disparaît avec le soleil, et sans l'astre lunaire qu'est-ce que la nuit ? »

5. La cause¹ (*hetu*) : faire entendre, en peu de mots, toute sa pensée, en donnant de tel ou tel acte particulier une raison qui se comprend d'elle-même. Ex. : Çak. VI, v. 167. Le roi : « La trace des doigts en sueur a marqué sur les traits de l'image, et on reconnaît sur la joue l'empreinte d'une larme tombée à la couleur qui s'est gonflée. » (La sueur et la larme indiquent le violent amour du roi.)

6. Le doute² (*saṃçaya*) : incertitude d'une personne qui flotte entre plusieurs suppositions par ignorance de la vérité. Ex. : Çak. V, v. 136. Le roi : « Cette beauté qui se présente avec des charmes presque intacts, l'ai-je épousée ou non ? je me le demande. Pareil à l'abeille qui voit à l'aube un jasmin plein de rosée, je ne puis me décider à en jouir ni à m'en séparer. »

7. L'exemple³ (*dṛṣṭānta*) : donner une raison spéciale pour amener sa conclusion. Ex. : Veni. Bhīma : « Sa conduite est bien naturelle, elle est la femme de Duryodhana. »

8. Le rapport d'analogie⁴ (*tulyatarka*) : appuyer une opinion, qui n'emporte pas d'elle-même la conviction, sur des rapprochements ou des comparaisons qui tendent à la justifier. Ex. : Veni., v. 40. « Sans doute on a souvent des songes soit heureux, soit malheureux ; mais ce chiffre de cent me touche, moi et mes frères. »

9. L'accumulation⁵ (*padoccaya*) : entassements de mots en harmonie avec l'idée. Ex. : Çak. I, v. 20. « Sa lèvre a la rougeur de la feuille nouvelle ; ses bras imitent deux tiges délicates ; une jeunesse séduisante comme la fleur s'attache à tous ses membres. » (La grâce de l'expression égale ici celle de la pensée.)

10. La citation⁶ (*nidarçana*) : rappeler des faits connus pour réfuter une opinion contraire. Ex. : « C'est trop vous

1. Bh. XVII, 10. — S. 439*.

2. Bh. XVII, 11. — S. 440 (corr. 'jñāta°).

3. Bh. XVII, 12. — S. 441.

4. Bh. XVII, 19. — S. 442.

5. Bh. XVII, 20. — S. 443*.

6. Bh. XVII, 13. — S. 444*.

soucier des devoirs du kṣatriya envers l'ennemi qu'il combat. Est-ce que Râma n'a pas lancé une flèche sur Bâli qui lui tournait le dos? » — Et Çak. I, v. 25. « Non, une pareille beauté n'est pas née d'une mortelle! Les astres étincelants de lumière ne se lèvent pas du sol terrestre. »

11. L'intention¹ (*abhiprâya*) : se servir d'une comparaison pour donner l'idée d'une chose impossible. Ex. : Çak. I, 17. « Beauté qui ravit le cœur sans aucun artifice, vouloir te soumettre aux rigueurs de l'ascétisme, c'est prétendre couper le bois de çami avec le tranchant d'une feuille de lotus bleu. »

12. L'extension² (*prâpti*) : se fonder sur un trait particulier pour en tirer une inférence, Ex. : Prabhâvatî. « Dans ses courses vagabondes, l'abeille a dû rencontrer ma bien-aimée Prabhâvatî. »

13. La recherche³ (*vicâra*) : établir par le raisonnement une vérité qui ne tombe pas sous les sens. Ex : Candrakalâ. Le roi : « Certainement, elle cache dans son cœur un violent trouble d'amour. Voyez : Elle se met à rire sans aucun sujet de joie ; elle a l'air de regarder et ne voit rien ; si son amie lui parle, elle répond hors de propos. »

14. La description⁴ (*diṣṭa* ; *diṣṭa* A.dy.) : dépeindre un objet qui tombe ou non sous les sens au point de vue du lieu, du temps ou de la forme. Ex. : Çak. I, v. 29. « Ses épaules sont tombantes, la paume de ses mains est rouge d'avoir porté l'arrosoir ; sa respiration haletante soulève ses deux seins ; la sueur a coulé sur ses joues des grappes de fleurs qui empêchent le jeu du çiriṣa à son oreille ; elle retient d'une main sa chevelure dénouée et en désordre. »

Le Sâhitya-Darpaṇa abrège la définition de Bharata et paraît en fausser le sens : « Le diṣṭa est une description fondée sur une comparaison de temps ou de lieu. » Il en donne pour ex. : Venî. I, v. 14. « La colère de Bhîma est le feu de la foudre toute prête à éclater ; pareille à la saison des pluies, Draupadi va l'embraser. »

1. S. D. (cité A.dy. 27 : abhûtâ)*.

2. S. 446.

3. Bh. XVII, 23. — S. 447.

4. Bh. XVII, 21. — S. 448.

15. Le précepte ¹ (*upadiṣṭa*) : donner des conseils conformes aux saints enseignements et qui charment le cœur. Ex. : Çak. IV, v. 113. « Sois docile à tes beaux-parents, bonne et douce envers tes compagnes de harem ; même si ton époux est en faute, évite la colère et le ressentissement ; sois aimable avec tes serviteurs, sans orgueil dans la fortune : c'est ainsi qu'on mérite le rang d'épouse ; autrement, la femme est la plaie de sa race. »

16. L'action contre nature ² (*guṇātipāta*) : commettre un acte en désaccord avec ses qualités naturelles. Ex. : Candrakalā (à la lune) : « Tu détruis les ténèbres : le monde adore tes pieds (rayons) : tu résides sur la tête de Paçupati : et pourtant tu ôtes la vie aux femmes. »

17. L'excellence ³ (*guṇātiçaya*) : surpasser par une qualité ou un mérite original un objet qui sur d'autres points soutient la comparaison. Ex. : Candrakalā. Le roi décrit la beauté de Candrakalā : « Deux lotus épanouis s'y agitent avec grâce ; au-dessous brille un coquillage, et un essaim d'abeilles se joue au-dessus ; point de tache qui la dépare, elle n'a rien de commun avec la nuit ; sa splendeur est toujours en son plein ; c'est une lune immaculée que ta figure, ô ma belle ! Comment donc l'as-tu obtenue ? »

18. La différence ⁴ (*viçeṣaṇa, viçeṣokti*) : indiquer un caractère qui distingue deux objets, semblables pour le reste. Ex. : « L'étang aussi fait disparaître la soif (la concupiscence) ; il n'a point de souillures ; les oiseaux (brahmanes) le fréquentent ; tout le monde l'aime ; il est plein de lotus (il produit la fortune) ; et pourtant tu es sage, tandis qu'il a l'esprit hébété (qu'il est un réservoir d'eau). »

19. L'explication ⁵ (*nirukti*) : rappeler des paroles antérieures dont le sens s'est réalisé exactement. Ex. : Veni. V, v. 144 : « Le destructeur de tous les Kauravas, ivre du sang de Duḥçāsana, vainqueur de Suyodhana dont il a brisé les cuisses, Bhīma vous salue. »

1. Bh. XVII, 22. — S. 449.

2. Bh. XVII, 17. — S. 450.

3. Bh. XVII, 18. — S. 451.

4. Bh. XVII, 16. — S. 452.

5. Bh. XVII, 14. — S. 453.

D'après une autre définition¹, assez voisine de celle-ci, l'explication consiste à faire allusion au sens réel, étymologique du mot. Ex. : Çak. I, 12, 8. Çakuntalâ répond aux flatteries de Priyaṃvadâ : « Ah ! tu portes bien ton nom de Priyaṃvadâ (qui dit des choses aimables). »

20. L'application¹ (*siddhi*) : rappeler le nom de plusieurs personnages pour exprimer plus nettement son jugement sur un autre. Ex. : « La valeur du Roi des tortues, la valeur du serpent Çeṣa, tu les réunis en toi, Seigneur, pour protéger la terre. »

21. La bévue² (*bhraṃça*) : exprimer inconsciemment le contraire de ce qu'on veut dire par suite d'un excès d'orgueil, etc... qui affole. Ex. : Venî. II, v. 32. Duryodhana : « Avec ses soldats, et ses parents, et ses amis, et ses fils, et ses frères, bientôt Bhima par sa valeur abattra sur le champ de bataille Duryodhana. »

22. L'inverse³ (*viparyaya*) : changer de résolution parce qu'on se prend à douter de ce qu'on croyait la vérité. Ex. : « Ceux qui accusaient le monde d'avarice et qui s'étaient résignés à vivre de peu, sous ton règne, ô roi, changent de résolution. »

23. La courtoisie⁴ (*dākṣiṇya*) : se prêter avec plaisir aux intentions d'un autre. Ex. : Çak. II, 34-35. Le général : « Bravo, Mâdhavya ! tiens ferme ! moi je vais caresser les caprices du maître. » (Il fait alors l'éloge de la chasse.)

24. La réconciliation⁵ (*anumaya*) : dissiper par un langage aimable le mécontentement d'une personne mal disposée et arriver ainsi à ses fins. Ex. : Çak. VII, v. 210 : « O ma belle, efface de ton cœur le souvenir de ma faute ; si je t'ai repoussée, c'est que mon esprit était alors égaré ; quand les ténèbres envahissent l'âme, elle ne sait plus distinguer le bien : tel l'aveugle rejette une couronne posée sur sa tête et qu'il a prise pour un serpent ! »

1. Bh. XVII, 15. — S. 454.

2. Bh. XVII, 25. — S. 455 (corr. drptâ).

3. Bh. XVII, 24. — S. 456.

4. Bh. XVII, 28. — S. 457.

5. Bh. XVII, 26. — S. 458*.

25. La série¹ (*māḍā*) : énoncer successivement plusieurs moyens d'arriver à un but déterminé. Ex. : Çak. III, v. 77 : « Dois-je, pour rafraîchir l'air auprès de toi, t'éventer avec des feuilles humides de fines gouttelettes qui dissipent la fatigue ? Dois-je prendre dans mon sein, pour les masser doucement, tes pieds rouges comme le lotus ? »

26. La vraisemblance² (*arthāpatti*) : exprimer deux opinions différentes, dont l'une en réalité confirme l'autre. Ex. : Veni. v. 81. Karna cherche à persuader à Duryodhana que Droṇa voulait placer son fils sur le trône. Duryodhana : « Bravo ! roi d'Anṅa ; tu as raison ; il avait promis secours au roi de Sindhu, et il le laissa tranquillement périr sous les coups d'Arjuna. Comment l'expliquer, si ce n'est ainsi ? »

27. Le reproche³ (*garhaṇa*) : proclamer les défauts, les torts d'un autre pour se rehausser soi-même. Ex. : Veni. III, Aṅvatthāman à Karna : « Quelles armes ont perdu leur efficacité par la maladresse d'un maître ? Est-ce les miennes ou les tiennes ? »

28. La question⁴ (*piṅcchā*) : s'interroger soi-même ou demander respectueusement à d'autres un renseignement. Ex. : Veni. IV. Sundaraka : « Seigneurs, n'auriez-vous pas vu aujourd'hui même, accompagné de son écuyer, le grand roi Duryodhana ? »

29. Le lieu commun⁵ (*prasiddhi*) : se servir de formules banales, de phrases toutes faites, de dictons et d'adages pour exprimer sa pensée. Ex. : Çak. v. 19. « Tout chargé de mousses parasites, le lotus est encore charmant ; le disque de l'astre aux rayons lunaires, même avec ses taches, fait briller sa beauté ; cette jeune fille si svelte est séduisante même sous la tunique d'écorce ; tout n'est-il pas un ornement quand les formes sont jolies ? »

30. La méprise⁶ (*sāriṅpya*) : se laisser prendre à une ressemblance qui trompe les yeux, les oreilles. Ex. : Veni. VI.

1. Bh. XVII, 27. — S. 459*.

2. Bh. XVII, 30. — S. 460.

3. Bh. XVII, 29. — S. 461.

4. Bh. XVII, 32. — S. 462*.

5. Bh. XVII, 31. — S. 463*.

6. Bh. XVII, 33. — S. 464.

Yudhiṣṭhira prend Bhīma pour Duryodhana et l'injurie : « Misérable et vil Duryodhana ?... »

31. La brièveté¹ (*saṃkṣepa*) : se mettre en peu de mots au service d'un autre, à sa disposition. Ex. : Candrakalā. Le roi : « Pourquoi fatiguer inutilement tes membres délicats comme la fleur du çiriṣa ? Ne suis-je pas ici pour te cueillir un bouquet, moi, ton esclave ? »

Bharata substitue à cette beauté dramatique le défaut² (*doṣa*) qui consiste à publier les défauts d'un autre pour se grandir soi-même ou pour faire valoir un tiers.

32. L'éloge³ (*guṇakīrtana*) : proclamer les qualités, les mérites. Ex. : Çak. II, v. 43 : « Il a fallu rassembler en imagination tous les moyens disponibles, recueillir toutes les perfections, appliquer toute sa pensée pour former cette autre Lakṣmī ; n'est-ce point certain à voir la puissance du Créateur et la beauté de cette femme ? »

33. Le demi-mot⁴ (*leṣa*) : faire entendre au moyen d'une comparaison, d'un rapprochement habile, l'idée qu'on ne veut pas exprimer directement. Ex. : Venī. II, v. 31. Duryodhana : « Autant la mort du vieux Bhīṣma sous les coups de Çikhaṇḍin fait honneur aux Pāṇḍavas, autant nous en ferait cet acte. »

34. Le désir⁵ (*manoratha*) : exprimer son désir sous une forme détournée. Ex. : Çak. III, ad fin. Çakuntalā quitte le bosquet où le roi l'a caressée : « Berceau de lianes qui apaise la fièvre, au revoir ! Donne-moi encore le bonheur ! »

35. Le compliment voilé⁶ (*anuktasiddhi*) : laisser entendre, par un simple trait, un éloge considérable. Ex. : Gṛhavr̥kṣa-vāṭikā. « Les deux que tu vois, vierge sage, auprès de cette lune aimable (Viçvāmitra) sont Tiṣya et Punarvasu au nom béni (Rāma et Lakṣmaṇa désignés comme deux constellations du zodiaque lunaire). »

36. Le remerciement⁷ (*priyokti*) : adresser d'un cœur

1. S. 465.

2. Bh. XVII, 36.

3. Bh. XVII, 37. — S. 466*.

4. Bh. XVII, 35. — S. 467.

5. Bh. XVII, 34. — S. 468*.

6. Bh. XVII, 38. — S. 469.

7. Bh. XVII, 39. — S. 470*.

satisfait des paroles qui témoignent un plaisir intime à une personne qu'on veut honorer. Ex. : Çak. VII, v. 216. Le roi : « D'abord naît la fleur, puis le fruit ; le nuage vient avant la pluie ; telle est la loi de la cause et de l'effet ; mais tes faveurs, Être divin, précèdent ta bénédiction. »

Les éléments de la guirlande (vithi).

La guirlande est elle-même un élément de la manière verbale, et rentre par conséquent avec elle dans la définition du prologue. Mais comme les treize parties qui la composent peuvent, au témoignage des théoriciens et des poètes¹, s'employer dans toute l'étendue du drame, surtout dans la première jointure, et contribuer à le parer, nous avons cru préférable de les exposer ici. Les treize éléments sont :

1. Le coup¹ (*udghātya*, °ka) : a. Echange de questions et de réponses avec un personnage pour lui expliquer une chose qu'il ne comprend pas, ou qu'il a oubliée, ou lui définir en d'autres termes un mot dont il ne saisit pas le sens. Ex. : Vikramorvaçī (cette scène manque dans les textes imprimés). Le bouffon : « Mon cher, qu'est-ce donc que l'Amour, cet Amour qui te consume ? Est-ce un homme ? une femme ? » — Le roi : « Une création du cœur, née sans cause et en plein bonheur ; l'aimable voie de l'affection : voilà ce qu'on appelle l'Amour. » — Le bouffon : « Je ne comprends pas. » — Le roi : « Il est le fils du Désir. » — Le bouffon : « Ah ! alors quand on désire, on aime ? » — Le roi : « Justement. » — Le bouffon : « J'ai compris. Ainsi, moi, je désire, par exemple, aller manger à la cuisine. »

b. Série de questions et de réponses qu'un personnage s'adresse lui-même. Ex. : Pāṇḍavānanda : « Pour un homme de bien, quelle est la vertu louable ? La patience. Qu'est-ce que le déshonneur ? Une indignité commise par des proches. Qu'est-ce que le malheur ? Solliciter autrui. Quel est l'homme estimable ? Celui qu'on sollicite. Qu'est-ce que la mort ? La misère. Qui goûte une joie pure ? L'homme qui a vaincu ses ennemis. Qui a reconnu ces vérités ? C'est, dans

1. Bh. XVIII, 106 (corr. padāni tv agatā°). — D. III, 12*.

la ville de Virâta, cachés sous un déguisement, les Pândavas.

Le Sâhitya-Darpaṇa¹ donne de ce terme une définition entièrement différente que nous retrouverons à propos du prologue.

2. L'attache² (*avalagita*) : *a.* Lorsqu'une première affaire est engagée déjà, une autre s'y substitue en la continuant. Ex. : Uttaracarita, acte I. Sitâ, par caprice de femme enceinte, demande à se promener dans les forêts où elle vécut jadis en exilée ; Râma y consent. Durmukha, l'espion du roi, vient lui rapporter alors les propos des gens d'Ayodhyâ qui soupçonnent et accusent leur reine. Docile aux devoirs de la royauté, Râma se résout à éloigner Sitâ ; elle monte dans le char et croit partir en promenade, alors qu'elle part en exil.

b. Lorsqu'il s'agit d'une chose, une autre se présente. Ex. : Chalitarâma. Râma : « Mon cher Lakṣmaṇa, je ne puis entrer sur ce char céleste dans Ayodhyâ ; descendons... Mais voilà quelqu'un au pied du trône debout devant des sandales, les cheveux relevés sur la tête, avec un chasse-mouches. »

Le Daça-Rûpa* seul indique cette seconde division de l'attache.

3. L'apparence³ (*prapañca*) : dialogue comique de deux personnages qui vantent chacun les vices ou les défauts de l'autre. Ex. : Karpûramañjari, I, v. 23. Bhairavânanda : « Une veuve, une mégère ou une femme consacrée comme épouse légitime, du vin comme boisson, de la viande comme aliment, la mendicité comme moyen d'existence, un bout de peau comme lit : voilà l'usage de ma famille ! à qui ne plairait-il pas ? »

Le Sâhitya-Darpaṇa⁴ change deux mots de la définition et la transforme ainsi : duperie comique qui s'opère au moyen d'un dialogue. Ex. : Vikramorvaçî, II, sc. 1, où la servante Nipunikâ arrache habilement au bouffon le secret des amours du roi.

1. S. 289.

2. Bh. XVIII, 107. — D. III, 13. — S. 293.

3. Bh. XVIII, 110.

4. S. 522.

4. Le parlé-à-trois¹ (*trigata*) : explication (d'un mot, d'un bruit) en plusieurs sens qui se fonde sur la ressemblance des sons. Ex. : Vikramorvaçî (les éditions de Bollensen et Shankar Pandit n'ont pas cette stance : elle se trouve dans le prologue v. 3, de l'éd. du Nirṇayasāgar Press, Bombay, 1888. Raṅganātha la commente dans sa Prakāçikā) : « Ce sont les abeilles ivres du suc des fleurs que j'entends ; c'est le chant du coucou ; c'est sur le mont Kailāsa où les dieux tiennent leur cour les Kinnarîs qui chantent une tendre mélodie. » — Ou encore : ib., IV, v. 51 : « Roi des monts qui soutiennent la terre, j'ai perdu dans ces bois une femme parfaitement belle et séduisante ; l'as-tu vue ? (*Il écoute l'écho.*) Vue ! Comment ! il l'a vue, dit-il ? »

5. La tromperie² (*chala*) : se servir pour duper quelqu'un de paroles aimables en apparence, hostiles en réalité. Ex. : Venî. V, v. 142. Bhîma et Arjuna : « Le roi qui triche au jeu, le roi qui mit le feu à la maison de laque, le roi respecté de Duḥçāsana et de ses cent frères, l'ami du roi d'Anṅa, qui sut si bien prendre par la chevelure et par la tunique Draupadî, qui a les Pāṇdavas pour esclaves, où est-il, ce Duryodhana ? Dites-nous-le ; nous venons le voir. » Le Sāhitya-D. rapporte une autre définition de ce terme : se servir, en vue d'un objet déterminé, de paroles propres à tromper, à bafouer, ou à irriter quelqu'un.

6. Le jeu de paroles³ (*vākkeli*) : comique qui jaillit d'une série de répliques. Ex. : Ratnāv. 1, 7. Le bouffon : « Ma chère Madanikā, apprends-moi ce pas, je t'en prie. » — Madanikā (*souriant*) : « Malheureux ! où vois-tu un pas là dedans ? » — Le bouffon : « Qu'est-ce que c'est alors ? » — Madanikā : « Malheureux ! c'est un morceau de dvipadî. » — Le bouffon : « Est-ce avec ces morceaux-là qu'on fait les gâteaux et les tartes ? » — Madanikā : « Cela ne se mange pas ; cela se chante. » — Le bouffon : « Se chante ? (*Découragé.*) Oh ! si cela se chante et ne se mange pas, ce n'est pas mon affaire. »

Le Daça-Rûpa en indique une autre espèce : la suspension

1. Bh. XVIII, 115. — D. III, 14. — S. 523*.

2. Bh. XVIII, 113. — D. III, 15. — S. 524.

3. Bh. XVIII, 111. — D. III, 15. — S. 525.

Brusque d'une phase inachevée. Ex. : Uttarakarita, III, v. 26 : « Tu es ma vie ; tu es mon autre cœur ; tu es un clair-de-lune à mes regards ; tu es l'ambrosie de mon sein. C'est ainsi qu'il parlait amoureusement à son épouse naïve, et.... Taissons-nous. A quoi bon davantage ? »

Le Sâhitya-D.¹ qui rapporte cette seconde définition en mentionne encore une troisième : réponse unique à plusieurs questions.

7. La surenchère² (*adhibala*) : échange de paroles provocantes dont la violence va toujours en croissant. Ex. : Veni, V, la scène entre Arjuna, Bhîma et Duryodhana, commençant ainsi (v. 143) : Arjuna : « Le héros où tes fils attachaient toutes leurs espérances de victoire, et dont l'orgueil insultant regardait le monde comme un fêtu de paille, ce fils de Râdhâ, c'est moi qui l'abattis sur le front de l'armée, moi le troisième des cinq Pândavas, moi qui viens saluer vos parents. » — jusqu'au vers 150 — Duryodhana : « Je ne sais pas comme toi faire le fanfaron, mais écoutez : Tes alliés te verront bientôt endormi sur le champ de bataille, la poitrine fracassée par ma massue, les os brisés, cadavre hideux. »

8. La saillie³ (*ganḍa*) : paroles brusquement prononcées et qui semblent interrompre la conversation, tandis qu'en réalité elles s'y rattachent intimement. Ex. : Uttarakarita, I, v. 39. Râma : « Elle est Lakṣmî dans ma maison ; elle est un collyre d'ambrosie sur mes yeux ; le contact de ses membres me rafraîchit comme l'essence du santal ; son bras est à mon cou un collier de perles frais et doux. Tout est charme en elle ! S'il fallait encore m'en séparer, je ne supporterais pas ce malheur. » — La portière entre : « Il est à ta porte. » — Râma : « Qui ? » — La portière : « L'espion du roi, Durmukha. »

9. L'échappatoire⁴ (*avasyandita*) : reprendre une parole échappée par passion pour en donner une interprétation différente et fausse. Ex. : Chalitârâma. Sitâ : « A l'aube, vous partirez pour Ayodhyâ, mes enfants ; vous irez y saluer modestement le roi. » — Lava : « Mère, est-ce que nous devons

1. S. 526.

2. Bh. XVIII, 112. — D. III, 16. — S. 526.

3. Bh. XVIII, 116. — D. III, 16. — S. 527*.

4. Bh. XVIII, 108. — D. III, 17. — S. 528.

vivre à sa cour ? » — Sitâ : « Enfants, il est votre père. » — Lava : « Comment ? le chef de Raghu est notre père ? » — Sitâ (*inquiète*) : « Il est votre père comme il est le père de tous les hommes. »

10. L'énigme¹ (*nâlikâ*) : paroles énigmatiques où se mêle la plaisanterie et dont le sens est caché. Ex. : Mudrârâkṣasa, I, p. 36-37. L'espion : « Voyons, brahmane ! ne te fâche pas ! Ton maître sait sans doute quelque chose, mais nous aussi nous savons quelque chose. » — Le disciple : « Pourquoi donc veux-tu diminuer l'omniscience de mon maître ? » — L'espion : « Eh bien ! si ton maître sait tout, qu'il sache donc qui menace Candra (la lune). » — Le disciple : « Hé ! que lui importe de le savoir ? »... — Cāṇakya : « Ah ! il y a des gens hostiles à Candragupta qu'il connaît, et il veut m'en avertir ! »

11. Les propos incohérents² (*asatpralâpa*) : a. Tenir un langage sans suite ou adresser une réponse incohérente, comme font les gens réveillés en sursaut, les fous, les petits enfants. C'est un trait de caractère, qu'il ne faut pas confondre avec le manque de suite dans l'expression, lequel est un défaut de style. Ex. : Vikramorvaçî, IV, v. 17 : « Flamant, rends-moi ma bien-aimée ; tu lui as volé sa démarche ; si la preuve est faite pour une seule partie, le coupable doit restituer tout le bien réclamé ! » — Et aussi : « J'ai mangé des paroles, pris un bain dans le feu, bu de l'air ; Hari, Hara, Hiranyagarbha sont mes fils ; voilà pourquoi je danse. »

b. Avis salutaire donné à un fou qui ne le suit pas³. Ex. : Venî, I, les conseils de Gāndhârî à Duryodhana, son fils.

13. La conversation⁴ (*vyâhâra*) : paroles prononcées à l'attention d'un autre et qui provoquent le rire, le désir. Ex. : Mâlavikâ, II, p. 25. Le bouffon (à Mâlavikâ qui sort) : « Attends, tu ne partiras pas sans recevoir une leçon »... — Gaṇadâsa (au bouffon) : « Voudrais-tu m'indiquer la faute que tu as relevée ? » — Le bouffon : « On doit commencer le spectacle par un hommage au brahmane, et elle a manqué à la règle. » — (Mâlavikâ sourit). Tout ce bavardage du bouffon

1. Bh. XVIII, 111. — D. III, 17. — S. 529.

2. Bh. XVIII, 109. — D. III, 18. — S. 530*.

3. S. 530.

4. Bh. XVIII, 113. — D. III, 18. — S. 531.

permet au roi de regarder plus longtemps Mālavikā, et fait sourire la jeune fille.

13. L'adoucissement¹ (*mṛdava*) : tourner les qualités en défauts ou les défauts en qualités. Ex. : Çak. II, v. 38. « La chasse fond la graisse, diminue l'embonpoint, allège le corps et le rend plus résistant à la fatigue ; elle fait connaître les mœurs des animaux, l'effet de la colère et de la crainte sur eux ; elle montre l'adresse de l'archer dont la flèche va frapper un but mobile. Ceux qui en disent du mal ont tort. Où trouver une pareille distraction ? »

Les quatre parures du drame (*nātakālaṅkāras*) ne sont indiquées à ce titre spécial que dans Bharata. Le Daça-Rūpa n'en parle point ; le Sāhitya-Darpaṇa, au contraire, leur accorde un long développement, mais en dehors du chapitre (VI) propre à l'Art dramatique, à cause de leur emploi général dans la poésie. Nous nous bornerons donc à traduire les définitions de Bharata ; un exposé complet et détaillé nous entraînerait hors des limites déjà si étendues de notre travail, et conviendrait mieux d'ailleurs à un ouvrage sur l'Art poétique des Indiens.

Les quatre parures² sont : la comparaison, la métaphore, l'illumination, l'allitération.

La comparaison³ (*upamā*) est un rapprochement fondé sur une ressemblance de traits, d'attributs entre deux objets. Il y en a cinq espèces : 1° la comparaison élogieuse (*praçaṃsā*) ; 2° la comparaison humiliante (*nindā*) ; 3° la comparaison imaginaire (*kalpitā* ; par exemple, comparer des éléphants à des montagnes qui marchent) ; 4° la comparaison simple (*sadyo*) ; 5° la comparaison partielle (*kiñcitsadyo* ; par exemple, son visage est comme la pleine lune, ses yeux comme le lotus bleu).

La métaphore⁴ (*ropaka*) est une comparaison abrégée qui réunit les deux parties jusqu'à faire disparaître leur distinc-

1. Bh. XVIII, 114. — D. III, 18. — S. 532.

2. Bh. XVII, 40.

3. Bh. XVII, 41.

4. Bh. XVII, 50.

tion individuelle (Ex. : Bhartṛhari, I, 87 : « Le pêcheur Amour jette dans l'Océan monde le hameçon femme, etc...). »

L'illumination¹ (*dīpaka*) consiste à construire avec un seul mot des membres de phrase parallèles, par exemple, une série de sujets et de compléments avec un verbe unique qui les illumine (*dīp°*). Par exemple : Les étangs sont toujours pleins de flamants, les arbres de fleurs, les lotus d'abeilles...

L'allitération² (*yamaka*) est la répétition de voyelles et de consonnes homophones formant des mots et des sens différents. Il y en a dix variétés : 1° la répétition d'une ou plusieurs syllabes homophones à la fin des quatre parties de la stance (*pādāntayamaka*) ; 2°... respectivement au commencement et à la fin des quatre parties (*kdñcīy°*) ; 3° la répétition des mêmes sons au commencement du premier et du troisième quart de stance et du deuxième et du quatrième respectivement (*samudgay°*) ; 4° le commencement de chaque quart de stance reproduit la fin du précédent respectivement (*cakravālay°*) ; 5° le premier et le troisième, le deuxième et le quatrième quarts de stance sont respectivement homophones (*vikrāntay°*) ; 6° chaque quart de stance respectivement commence par un mot répété deux fois (*samdaṣṭay°*) ; 7° chaque quart de stance commence par le même mot répété deux fois (*pādādiy°*) ; 8° chaque quart de stance respectivement se termine par un mot répété deux fois (*āmreḍitay°*) ; 9° les quatre quarts de stance sont entièrement homophones (*caturvyavasitay°*) ; 10° la stance entière est faite d'une seule consonne combinée avec toutes les voyelles (*māldiy°*).

Ajoutons à ces données peu significatives sur le style dramatique en général les renseignements trop vagues et trop écourtés que Bharata nous fournit sur l'accord du style avec le sentiment et sur la versification du théâtre.

Dans le sentiment érotique³, on orne le style de métaphores et d'illuminations ; le mètre préféré est l'āryā.

⁴ L'héroïque aime les syllabes brèves, les comparaisons, les métaphores ; si le dialogue est vif, pressé, on emploie les

1. Bh. XVII, 53.

2. Bh. XVII, 55, sqq.

3. Bh. XVII, 101.

4. Ib. 99, 102, 103, 100, 103, 99, 100.

mètres jagati, atijagati et samkṛti : on réserve pour les combats et les violences l'utkṛti.

Le pathétique emploie surtout les syllabes longues : les mètres favoris en sont la çakvari et l'atidhṛti.

Le tragique s'exprime surtout en syllabes brèves, se sert de comparaisons et de métaphores ; ses mètres sont ceux de l'héroïque.

L'horrible abonde en syllabes longues.

Pour embellir l'action et pour communiquer aux spectateurs les sentiments des personnages mis en scène, le poète ne se contente point des ressources, si nombreuses et si variées pourtant, que lui fournit l'art dramatique : il les combine avec d'autres moyens d'expressions qu'il emprunte aux arts les plus voisins du théâtre : la musique et la danse.

La danse se divise en deux grands genres¹ : le *lāsya*, inventé par la déesse Pārvati, et le *tāṇḍava* dont Çiva fut le créateur. Le *lāsya* est par excellence la danse féminine, tandis que le *tāṇḍava* est une danse d'homme ; l'un a un caractère doux et tendre ; l'autre des allures violentes et agitées.

Le *lāsya*² seul est analysé par les théoriciens en raison de son importance particulière ; il a dix éléments :

1. La chanson³ (*geyapada*) est un chant nu, c'est-à-dire sans accompagnement de danse, chanté par une personne assise et soutenu par des instruments à cordes. Ex. : Nāgānanda I, 13. Malayavati, assise par terre et jouant du luth, chante : « Toi qui as l'éclat du pollen sur les étamines du lotus épanoui, ô Gauri, exauce mon désir, ô bienheureuse, sois gracieuse à ma prière ! »

2. Le récitatif debout⁴ (*sthitapāṭhya*) est une déclamation en prācrit faite par une femme debout, parcourant la scène à pas pressés sous l'influence de l'amour. Abhinavagupta (cité S. 506) comprend aussi sous ce nom la déclamation en prācrit d'une femme prise de rage.

1. D. I, 4, 10.

2. Bh. XVIII, 119. — D. III, 47-48. — S. 504.

3. Bh. 120. — S. 505.

4. Bh. 121. — S. 506*.

3. Le récitatif assis¹ (*āsina*) est chanté par une personne étendue dans toute sa longueur, abattue par le chagrin, le souci, etc. ; aucun des instruments de la batterie ne l'accompagne.

4. Le tertre-de-fleurs² (*puṣpaṅḍikā*) : on y emploie des mètres de toute sorte, on y chante en sanscrit ; les hommes y agissent en femmes, et les femmes en hommes ; la batterie fait l'accompagnement.

5. Le déchirement³ (*pracchedakā*) est une plainte avec accompagnement de luth chantée par une femme qui croit son amant infidèle et en est torturée de jalousie.

6. La triple-cachette⁴ (*trigūḍhā*) désigne le jeu gracieux d'un homme travesti en femme. Ex. : Mâlâtî. VI. Makaranda prend le costume de Mâlâtî.

Bharata⁵ y substitue le triple affolement (*trimūḍhaka*) qu'il définit : un jeu dramatique écrit en mots doux et sans rudesse, orné de stances à vers égaux et où se manifestent des sentiments d'homme.

7. Le *saindhava*⁶ est le chant en prâcrit d'une personne déçue au rendez-vous, avec un accompagnement bien clair.

8. La double-cachette⁷ (*dvigūḍhaka* ; Bh. : *vimūḍhaka*) est un chant à mots harmonieux sous forme de dialogue, plein de sentiments qui se manifestent.

9. Le plus excellent⁸ (*uttamottamaka*) est le chant rempli de mots amers, où abonde le sentiment d'une personne dont la colère se calme et qui manifeste toute la violence du trouble amoureux.

10. Le dit-contre-dit⁹ (*uktapratyukta*) est un dialogue chanté, plein d'émotion amoureuse, où l'un des personnages adresse à l'autre des reproches simulés.

1. Bh. 122. — S. 507.

2. Bh. 123. — S. 507.

3. Bh. 124. — S. 507.

4. S. 507.

5. Bh. 125*.

6. Bh. 126. — S. 508*.

7. Bh. 127. — S. 509.

8. Bh. 128. — S. 509.

9. Bh. 129. — S. 509.

Il ne nous reste que de très rares renseignements sur la musique dramatique, mais le peu que nous en savons nous permet d'affirmer que chaque variété de sentiments, aussi bien que chaque degré de l'action, avait son expression musicale déterminée *. Ainsi la *dvipadikā* servait à accompagner les personnages attristés, égarés, malades et inquiets ; les diverses espèces de *dhruvās* annonçaient au spectateur le personnage qui allait entrer ou sortir, etc.

LES PERSONNAGES

On désigne sous le nom de *personnages* ceux qui, pendant la pièce, entrent sur la scène et en sortent, et qui participent à l'action. Leur nom, en sanscrit, signifie : récipient* (*pātra*), parce que le drame est contenu en eux. Classés d'après leurs mœurs, les personnages se répartissent en trois catégories¹ : les types supérieurs, les types inférieurs et les types moyens.

Les personnages supérieurs² (*uttamā prakṛti*) sont adroits, industriels, savants ; ils ont l'expérience de la vie, savent distinguer le bien et le mal, connaissent les préceptes sacrés, les traditions, pratiquent la vertu, s'abstiennent des mauvaises actions. Les femmes³ de cette catégorie mesurent leurs paroles, ont de l'adresse, de la pudeur, de la douceur, de la naissance, de la vertu, de la docilité, de la gravité et de la fermeté.

Les personnages inférieurs⁴ (*adhama prakṛti*) ont le parler rude, la conduite mauvaise, peu d'esprit, point de cœur ; ils s'emportent et frappent sans raison, sont ingrats, mous et changeants dans leurs entreprises, s'expriment mal, aiment à médire, à nuire, à quereller, convoitent les femmes, n'ont de respect pour rien et pratiquent le vol. Les femmes⁵ de cette catégorie éclatent de rire hors de propos, sont revêches, hardies et effrontées dans leurs allures et leurs actes ; leur

1. Bh. XXXIV, 112. — D. II, 43. — S. 85.

2. Bh. XXXIV, 87-88.

3. Bh. 110-112.

4. Bh. 90-94.

5. Bh. 118-120.

rancune dure longtemps, leur caractère est un composé de tous les défauts ; elles aiment à se parfumer, à s'enguirlander, à s'attifer.

Les personnages moyens ¹ (*madhyamā prakṛti*) connaissent les usages du monde, s'entendent aux arts manuels, etc. . . . Ils sont, en un mot, à mi-chemin des deux autres catégories.

Ces trois classes comprennent chacune trois espèces de rôles : rôles d'hommes, rôles de femmes, rôles neutres.

La plupart des pièces indiennes sont fondées sur une intrigue de palais. Le roi en est le héros, et les autres personnages, groupés autour de lui, sont attachés à son service ; les uns forment la maison du roi, les autres sont chargés du gouvernement ². Ce partage des fonctions permet de créer une nouvelle subdivision.

RÔLES D'HOMMES

— *Le roi.* — Le roi est vertueux, intelligent, véridique, maître de ses sens, adroit, résolu, instruit, vaillant, ferme, pur, prévoyant, énergique, reconnaissant, affable, fidèle aux devoirs du souverain, héroïque, noble, patient, toujours en éveil, sans négligence, versé dans les traditions, dans les lois, dans les traités pratiques, habile à tous les tours de la politique ; il sait raisonner et peser les affaires, connaît les sentiments et les actions de ses adversaires, emploie à propos les six procédés de politique extérieure, possède la théorie et la pratique ; il sait comment on acquiert, comment on garde et comment on perd, et trouve facilement le point faible de son ennemi.

— *Auxiliaires du roi et du héros en général.*

Le héros emploie au service de ses intrigues amoureuses les personnages suivants :

Le bouffon ³ (*vidūṣaka*) est un brahmane grotesque de corps, de costume et de langage, nain, bossu, les dents proémi-

1. Bh. 89-90.

2. Bh. 3.

3. Bh. 108. — D. II, 8. — S. 79*.

nelles, les yeux rouges ; il est gourmand, querelleur, sot et ignorant. Il est le confident et l'ami intime du roi dont il sert les amours d'une manière souvent maladroite, mais toujours dévouée ; les autres personnages de l'action s'en amusent, le taquent et le raillent.

Le bel esprit¹ (*vīta*) est une sorte de poète à gages ; il a du brillant, de la culture littéraire, est un connaisseur en arts, un poète habile, un serviteur complaisant ; il a une parfaite expérience de la courtisane ; il sait discuter, raisonner, parler et agir adroitement.

Le messenger² (*dūta*) est un serviteur que le héros envoie en tel ou tel lieu, à telle ou telle personne, et particulièrement à l'héroïne selon les besoins de ses affaires. Il doit être habile, adroit, avisé, audacieux, effronté, rusé, prompt à reconnaître le temps et le lieu opportuns, avoir de la fidélité, de la persévérance, de la mémoire, de la douceur. Le messenger peut avoir pleins pouvoirs ou des pouvoirs limités, ou n'être qu'un simple porteur.

Il a pleins pouvoirs³ (*nīṣṛṣṭārtha*, *srṣṭārtha*), s'il sait observer le caractère des deux intéressés, reconnaître leurs dispositions, prendre l'initiative pour agir et parler.

Il a des pouvoirs limités (*mitārtha*) s'il sait exécuter son message en peu de mots.

Il est simple porteur de message (*saṃdeçahāraka*) s'il ne fait que répéter littéralement le message qui lui est confié.

Mentionnons en même temps la messagère⁴ qui remplit les mêmes fonctions auprès de l'héroïne. Les qualités nécessaires au messenger sont aussi exigées d'elle ; elle rentre toujours également dans une des trois catégories énoncées. L'héroïne emploie à ce service, soit une amie, soit une esclave, ou une sœur de lait, ou une voisine, une religieuse (le plus souvent bouddhiste), une ouvrière, une artiste, etc.

1. Bh. 105. — D. II, 8. — S. 78.

2. S. 86, 158*.

3. S. 87*.

4. D. II, 27. — S. 157*.

Personnages mâles employés au gouvernement.

Le ministre¹ (*mantrin, amātya*) est le conseiller du roi, chargé de diriger un service public. Il est issu de bonne famille, intelligent, instruit dans la religion et dans la politique, attaché aux intérêts de son pays, honnête, respectueux des lois.

Le général² (*senāpati*) est un homme de cœur et de caractère, inaccessible à la mollesse, parleur aimable, habile à reconnaître le faible de l'ennemi, à discerner le temps opportun pour se mettre en campagne, versé dans la théorie et dans la pratique, sorti d'une bonne race.

Le juge³ (*prāḍvivāka*) connaît à fond la procédure, est instruit, impartial, respectueux de la loi, dévoué à son devoir, sait distinguer l'acte permis et l'acte interdit, est patient, maître de lui-même, sans colère, sans hauteur, sans parti pris.

Les fonctionnaires en général⁴ (*āyukta, prayogādhiḥkṛta*) doivent être toujours en éveil, sans négligence, inaccessibles à la mollesse, infatigables, doux, patients, modestes, impartiaux, habiles, avisés, dociles à la discipline, raisonnés dans leurs actions.

Bharata⁵ nomme encore les personnages du prince (*kumāra*) et de l'ami (*saciva*), mais sans en tracer le portrait. Le roi emploie encore pour faire respecter son autorité au dehors les gardes forestiers (*ātavika*), les officiers (*sāmanta*), les soldats (*sainika*).

Personnages mâles attachés à la maison du roi.

Le frère de la concubine royale⁶ (*çakdra*), beau-frère illégitime du roi, porte des vêtements splendides, de riches parures, agit en orgueilleux et en extravagant; sorti d'une

1. Bh. XXXIV, 70, 71.

2. Bh. 68-70 (cité sous le nom de Mātṛgupta, A. dy. 62).

3. Bh. 71.

4. Bh. 73-75.

5. Bh. 61.

6. Bh. 107. — D. II, 42. — S. 81.

famille infime, il se prend pour un grand personnage, insulte à tous propos, s'irrite et se calme sans raison.

Les domestiques¹ (*ceṭa*), les mercenaires du pays des Kirātas ou des Mlecchas, le chapelain, le prêtre, les théologiens au service du roi rentrent dans cette catégorie, ainsi que le bouffon, le bel esprit et le messenger. Les personnages féminins et neutres sont tous attachés à la maison du roi.

RÔLES DE FEMMES

La première reine² (*mahādevī*) est celle qui a été sacrée. Elle est de haute naissance, vertueuse, égale au roi en âge et en dignité ; elle est jalouse de l'affection du roi, mais elle sait contenir sa colère ; elle connaît le caractère de son époux, reste la même dans le bonheur et dans le malheur ; sans cesse elle cherche à assurer le succès à son bien-aimé par des cérémonies expiatoires et propitiatoires ; fidèle et patiente, elle se plaît aux soins du gynécée.

La reine³ (*devī*) a des qualités analogues ; elle est fille de roi ; elle a moins de dignité que d'orgueil ; l'amour et ses plaisirs occupent sa pensée ; elle est brillante et enivrée de sa jeunesse, et jalouse de ses rivales.

La favorite⁴ (*svāmini*) est la fille d'un général ou d'un ministre, séduisante par sa beauté et son caractère, et traitée avec honneur par le roi, son maître.

On appelle *sthāyini*⁵ la concubine du roi quand elle est belle, pure, sans rudesse, joueuse, habile aux plaisirs de l'amour, adroite (*dakṣā* P.), brillante, noble, embellie par les parfums et les couronnes, soumise aux caprices du roi, inaccessible à la jalousie, insouciant, nonchalant, sommeillant (*nidrālasya* P.), mais sachant respecter ce qui mérite le respect.

1. Bh. 109 (*kheṭa*, corr. *ceṭa*). — D. II, 41. — S. 82.

2. Bh. 18-24.

3. Bh. 21-23.

4. Bh. 24-26.

5. Bh. 26-29.

Si elle a ¹ bon caractère, peu d'orgueil, point de fierté, de la douceur, de la modestie et de la patience, on l'appelle *bhoginî*.

Les gens du harem sont employés : 1^o au service personnel du roi, 2^o à ses distractions, 3^o à la surveillance intérieure.

La femme de charge ² (*dyuktâ*) est préposée à la garde du trésor ou de l'arsenal, aux granges, aux écuries, à la parfumerie, aux récits, aux contes.

La domestique ³ (*paricârikâ*) se tient auprès du roi, qu'il soit debout, assis ou au lit, elle l'évente, le couvre du parasol, le masse, le parfume, le peigne, le couronne et le pare.

La portière ⁴ (*pratihâri*) annonce au roi les événements politiques, la conclusion de la paix, la déclaration de guerre, les incidents extérieurs.

Les gardes-du-corps ou Yavanis (Grecques) ⁵ (*saṃcârikâ* ou *yavanî*) veillent sur la personne du roi, soit dans le palais, soit aux remparts, soit dans les parcs, ou les temples, ou pendant les jeux, ou sur les terrasses ; elles veillent aussi le roi pendant son sommeil.

Les vieilles ⁶ (*sthavirâ*, *vṛddhâ*) connaissent les traditions politiques des rois antérieurs, les affaires de leur règne ; elles sont honorées par tous les rois.

La suivante du roi ⁷ (*anucârikâ*) le suit dans toutes les circonstances et toutes les situations ; c'est elle qu'il emploie lorsqu'il veut traiter une femme avec honneur.

La petite princesse ⁸ (*kumârî*) n'a pas encore goûté les plaisirs amoureux, ignore les émotions violentes, est douce, réservée, pudique.

La duègne ⁹ (*mahattarâ*) est chargée de surveiller le gynécée et de diriger l'exécution des prières et des cérémonies propitiatoires.

1. Bh. 29.

2. Bh. 37.

3. Bh. 39 (cité sous le nom de Mâtrgupta, A.dy. 199).

4. Bh. 45 (cité sous le nom de Mâtrgupta, A.dy. 156).

5. Bh. 41, 42*.

6. Bh. 47.

7. Bh. 36-56.

8. Bh. 46.

9. Bh. 44.

La berceuse¹ (*preṅkhanakārikā*) a pour fonction de balancer les femmes du harem. (La balançoire est un des amusements les plus goûtés aujourd'hui encore dans l'Inde.)

L'ouvrière² (*cilpakāri°*, *ikā*) est adroite à plusieurs métiers, sait dessiner, préparer les parfums, les lits, les repas, est simple, vive, brillante de propreté.

L'actrice³ (*nātakīyā*) est instruite dans la musique, le chant, l'expression des sentiments; elle observe, pour les reproduire, les manières et les gestes des autres; elle a suivi les leçons d'un maître; elle est habile à représenter une situation, à raisonner logiquement, à jouer de divers instruments musicaux.

La danseuse⁴ (*nartakī*) sait jouer de plusieurs instruments, connaît à fond la danse et le chant; elle est hardie d'ailleurs, active, infatigable; elle surpasse toutes les autres femmes en beauté, en jeunesse, en charme.

La chanteuse⁵ (*gāyikī*) est belle, jeune; elle porte des guirlandes, des couronnes et des parures d'or; elle a une mise éclatante et harmonieuse; elle porte des oripeaux pailletés et éclatants; elle connaît la musique et le jeu de plusieurs instruments.

La courtisane⁶ (*ganikā*) connaît la théorie et la pratique de nombreuses professions; elle est docile, coquette, provocante, simple de mise, sage de tenue, bonne de cœur; elle s'entend à tous les beaux-arts, et sait parfaitement danser; elle n'a pas les défauts ordinaires aux femmes; elle est agréable à entendre, aimable en ses propos, propre, adroite, active.

RÔLES NEUTRES.

Les personnages neutres⁷ (*napuṃsaka*) sont les hommes

1. Bh. 43.

2. Bh. 30.

3. Bh. 32-33.

4. Bh. 34-117.

5. Bh. 11.

6. Bh. 112-116.

7. Bh. 51.

qui ont prononcé des vœux d'abstinence ou qu'on a privés de leur virilité pour les employer au service du gynécée.

Le brahmane à fin d'études¹ (*snātaka*) est un personnage respectable, instruit dans les devoirs religieux et sociaux ; il réside à l'intérieur du palais.

Le chambellan² (*kañcukin*, *kañcukiya*) porte une robe col-lante (*kañcuka*) ; c'est un vieillard de caste brahmanique, déjà fatigué par un long service, mais adroit, avisé, instruit et véridique, qui a pour fonction de porter les ordres dans les appartements royaux.

L'eunuque³ (*varṣadhara*) est un serviteur efféminé, châtré, qui manque de cœur, mais non d'adresse ; on l'emploie dans les affaires d'amour.

Le *nirmuṇḍa*⁴ et l'*upasthāyika* sont deux autres espèces d'eunuques.

NOMS DES PERSONNAGES.

Les grands traités d'Art dramatique donnaient des règles précises sur les noms à attribuer aux différentes espèces de personnages. Il ne nous est parvenu que peu de ces indications : ainsi⁵ la courtisane doit porter un nom finissant par dattā, siddhā ou senā : p. ex. Vasantasenā dans la *Mṛcchaka-tikā* ; le nom d'un marchand doit se terminer en datta, comme Cārudatta dans la même pièce ; les domestiques mâles et femelles portent des noms d'objets qui figurent fréquemment dans les descriptions de printemps, etc... p. ex. : Kalahaṃsa (flamant) est le nom du domestique dans *Mālatimādhava* ; Mandārikā, nom de plante, y est aussi le nom d'une servante. Ces règles allaient même jusqu'à la minutie : ainsi Bharata* prescrivait de donner aux Kāpālikas (secte religieuse) un nom terminé en ghaṇṭa, comme Aghoraghaṇṭa dans *Mālati-mādhava*.

La manière d'interpeller les divers personnages est égale-

1. Bh. 54 (vāstv°).

2. Bh. 54 cité sous le nom de Mātrgupta, A.dy. 154*.

3. Bh. 55-57.

4. Bh. 55-58.

5. S. 426.

ment réglée par les lois d'une étiquette rigoureuse*. Les ascètes, les religieux éminents appellent le roi « rājan »; les courtisans lui donnent le titre de « deva » ou de « svāmin »; son compagnon de char et aussi les brahmanes lui disent: « āyusman »; les gens inférieurs: « bhāṭṭa ». Le roi interpelle son bouffon par le titre de « vayasya » (ami). Les princes, sauf le prince héritier appelé « svāmin » comme le roi, sont désignés par le nom de « bhartṛdāraka »; mais les gens du commun les appellent: « bhādrāmukha » et « saumya ». Le titre de « bhāgavan » se donne aux dieux, aux grands savants, aux religieux éminents; celui d'« ārya » aux brahmanes, aux ministres, à des aînés; la femme appelle toujours son mari « āryaputra »; « sādho » est le titre que les sages adressent aux ascètes; « amātya » ou « saciva » celui que les brahmanes donnent aux ministres; « sugṛhitābhidha » celui qu'un disciple, p. ex., donne à son maître; « vatsa » et « tāta » se disent à un disciple, à un fils, à un puîné, à tous ceux en général qui vous doivent le respect; l'interjection « haṃho » sert entre gens de classe moyenne, « haṇḍe » entre gens du commun.

La reine* reçoit le titre de « bhāṭṭinī » et de « svāminī »; le titre de: « halā » se donne entre amies de rang égal; « hañjā » s'adresse à une servante, « ajjukā » à une courtisane, « ambā » à une entremetteuse, ou à une vieille femme honorable. Le bouffon dit « bhavati » à la reine et à ses suivantes.

On doit conserver aux hérétiques les appellations qu'ils se donnent entre eux (comme bhādanta, p. ex., pour les Bouddhistes et les Jāinistes). On donne aux Çakas un nom comme Bhādradatta, etc... En général, on désigne les personnages d'après leur profession, leur métier, leur étude ou leur race.

LANGUE DES DIVERS PERSONNAGES.

Le sanscrit, langue littéraire par excellence, n'est pas la seule langue employée dans le drame; elle est réservée, au contraire, à un petit nombre de rôles, aux personnages d'élite seulement. Tous les autres s'expriment dans des patois

spéciaux, qui varient avec le rang, les fonctions ou la profession de chacun d'eux. On désigne tous ces patois sous le nom générique de *prâcrit*.

Le *sanscrit*¹ est parlé presque exclusivement par les personnages mâles de rang supérieur, dieux, rois, ascètes, savants, religieux, moines bouddhistes, ministres, généraux, marchands, poètes de cour, écuyers royaux, et en général par ceux qui ont reçu une éducation cultivée.

En principe, les femmes ne parlent pas le *sanscrit*. *Maitreya*, le bouffon de la *Mṛcchakati*, cite comme un comble de ridicule la femme qui parle *sanscrit* : « Comme une génisse à laquelle on vient de passer une corde dans les naseaux, elle fait sou sou » (acte III init.). Pourtant celles qui se sont élevées par leurs austérités et leur science au-dessus de leur sexe emploient le *sanscrit*. Tous les personnages parlant *prâcrit* peuvent également à l'occasion s'exprimer en *sanscrit* (*saṃskṛtam âgritya*), mais il faut que ce changement de langue soit justifié.

Le plus élevé des *prâcrits*, celui qu'emploient couramment les femmes de haut rang, est la *Çauraseni*; l'héroïne et ses amies et toutes celles en général qui sont nées dans les limites du territoire *Ârya*, entre l'Océan Oriental, l'Océan Occidental, l'Himâlaya et le *Vindhya*, quelle que soit leur condition, s'expriment dans ce dialecte. Le *Daça-Rûpa* attribue encore cette langue aux hommes de classe vile; il ne mentionne nominativement que deux autres dialectes : la *païçâci* et la *mâgadhi*, qui sont le parler des démons (*Piçâcas*) et des gens infimes. Il se contente d'ajouter que les rôles inférieurs doivent garder la langue de leur pays natal. Le *Sâhitya-Darpana* donne au contraire une longue énumération de dialectes, d'autant plus intéressante qu'elle est presque littéralement empruntée à *Bharata* (P. XVII).

Les vers chantés par les femmes sont composés en *mahârâstri*; les gens du harem parlent la *mâgadhi*; les domestiques, les princes et les marchands, l'*ardhamâgadhi*; le bouffon s'exprime en *prâcyâ* (dialecte oriental=*gaudiyâ*); les filous en *avantikâ*; les soldats, les policiers, les joueurs en

1. D. II, 58, 59. — S. 432*.

dâkṣiṇātyā (dialecte du midi = vaidarbhi); les frères de concubines royales et les Çakas, en çākāri; les Âbhīras parlent l'Âbhīri; les castes déclassées, la Caṇḍālī; ceux qui travaillent le bois (kaṣṭhayantra°P) et aussi les charbonniers parlent l'Âbhīri et la Çāvāri. La Paiçāci est la langue des Piçācas.

C'est la Mṛcchakatikā qui présente la plus riche variété de prâcrits; il suffit d'en indiquer la répartition dans cette pièce pour prouver l'accord de la théorie avec la pratique.

Le directeur, la comédienne, l'épouse de Cârudatta, la courtisane Vasantasenâ, sa suivante Mâdanikâ, la mère de Vasantasenâ, l'esclave Karṇapûraka, domestique de la courtisane, Radanikâ, servante de Cârudatta, le prévôt, le greffier parlent la Çaurasenī. Viraka et Cādanaka, les deux officiers de police, parlent l'Avantikâ. Le bouffon s'exprime en Prācyā. Le masseur Saṃvâhaka, l'esclave du Çakāra, Kumbhilaka esclave de Vasantasenâ, Vardhamānaka esclave de Cârudatta, Rohasena fils de Cârudatta, emploient la Māgadhī; le Çakāra parle la Çākāri; les deux Caṇḍālas, la Caṇḍālī; le patron de tripot Māthura et le joueur parlent la Dhakkī. Les autres: le brahmane Cârudatta, le bel-esprit, le berger-roi Âryaka, le brahmane voleur Çarvilaka parlent sanscrit*.

LE PRÉLUDE DU DRAME.

Le drame proprement dit, à quelque genre qu'il appartienne, est toujours précédé d'une bénédiction et d'une parade où l'art du poète trouve encore matière à s'exercer.

La bénédiction ¹ (*nāndī*) est une prière adressée à un dieu et qui exprime un souhait en faveur des brahmanes, des rois, des vaches, etc...; son nom vient de la racine *nād* qui signifie à la fois: célébrer à haute voix, et: se réjouir, être en joie; c'est qu'en effet par les souhaits de bonheur qu'elle contient elle apporte la joie ici-bas, et que de plus elle réjouit les dieux auxquels elle s'adresse. Le mot *nāndī* semble impliquer une idée de commencement heureux: le poteau de la porte

1. S. 282*.

s'appelle nândika ; et chez les Jainas, nândi désigne une cérémonie d'introduction aux grāvaka-kṛtyāni, à l'exposé de la doctrine, à la récitation des aṅgas ; un des sūtras jainas est intitulé Nandisūtra, et Weber (*Ind. Stud.*, XVIII, 4-5) le traduit : Introduction destinée à porter bonheur. Pour assurer mieux le succès de la bénédiction, il faut y faire entrer les mots de bon augure, tels que : le bilva, la conque, le lotus, le kokila, le lis, et surtout le nom de la lune, car c'est elle qui contient l'ambroisie, le meilleur des *rasas* (liquides et sentiments), et quand la lune est satisfaite, le *rasa* coule en abondance.

La nândi se divise en quatre espèces* : l'hommage, le porte-bonheur, le souhait, la patrāvali. — 1. L'hommage (*namaskṛti*) est une bénédiction dont le mot capital est : Hommage ! (*namas*), ornée de termes plaisants, et où figure Çambhu (nom propice de Çiva). — 2. La bénédiction porte-bonheur (*māṅgaliki*) décrit les mouvements gracieux du dieu qui porte comme diadème la demi-lune, et contient des mots d'heureux augure. — 3. Le souhait (*deśis*) exprime un souhait en faveur des dieux, des brahmanes, des rois. — 4. La *patrāvali* (lignes dessinées sur le corps avec des onguents et des parfums) laisse entendre nettement, à l'aide d'équivoques, etc.... tout le développement du sujet qui va être représenté.

La nândi est composée d'un certain nombre de parties appelées *padas** ; Bharata semble n'en reconnaître formellement que deux espèces : la nândi à huit *padas*, et celle à douze *padas* ; toutefois il rapporte, sans la combattre, une autre opinion qui autorise le chiffre de quatre ou de seize *padas*. Son commentateur, Abhinavagupta, concilie ces avis différents ; d'après lui, si la nândi est à trois temps, elle peut avoir ou trois, ou six ou douze *padas* ; si elle est à quatre temps, elle peut avoir ou quatre, ou huit, ou seize *padas* ; mais ce dernier chiffre est le plus élevé qui soit permis. Pourtant un vers, cité sous le nom de Bharata, déclare que la nândi à trente-cinq *padas* est la plus favorable au héros et au poète, si elle est ornée du nom de Çambhu.

Les divergences ne portent pas seulement sur le nombre des *padas* de la nândi ; la définition du *pada* même est con-

testée *. Les uns expliquent pada au sens grammatical comme l'entend Pânini : un mot fléchi, terminé par une désinence casuelle ou verbale ; d'autres le prennent dans son acception métrique, comme l'équivalent du mot pada : le quart d'une stance ; d'autres enfin lui donnent le sens de : proposition. C'est cette interprétation que Bharata adopte, ainsi que son commentateur. Bharata donne comme type d'une nândi à douze padas la bénédiction suivante * : « 1. Hommage soit à tous les dieux, 2. et hommage aussi aux castes régénérées ! 3. Victoire au roi Soma ! 4. prospérité aux vaches et aux brahmanes ! 5. Que la religion triomphe, 6. et que ses ennemis soient détruits ! 7. Que le monarque gouverne la terre avec l'océan ! 8. Que le royaume soit heureux, 9. et que le théâtre, qui en est une partie, réussisse ! 10. Que l'acteur, à qui Brahma lui-même dicta des règles, les suive exactement. 11. Que le poète voie grandir sa gloire et sa condition. 12. Que les dieux soient satisfaits de ce sacrifice ! » Abhinavagupta* donne comme type de la nândi à 8 padas celle du Vilakṣakurupati : « 1. Puisse le dieu qui réside en un lotus vous donner la félicité ! 2. Çambhu vous donner la prospérité ! 3. l'époux de la Fortune, la fortune ! 4. le compagnon de Sitâ exaucer vos vœux ! 5. Heramba écarter les obstacles ! 6. la divine Parole (Sarasvati) éclairer le Brahma parfait ! 7. ce sujet raconté par Vyâsa réussir, 8. et Bharata favoriser notre jeu ! » La bénédiction de l'Uttaracarita a douze padas, pris au sens de : mot fléchi ; celle de Ratnâvali en a douze, mais au sens de : quart de stance ; celles de Mâlatimâdhava et du Mudrârâkṣasa, comprenant l'une et l'autre deux stances, forment un total de 8 padas : quarts de vers ; celle de Çakuntalâ en a quatre dans ce dernier sens ; huit, si on entend pada par proposition.

Les plus anciennes autorités s'accordent* à déclarer que la bénédiction initiale doit indiquer le sujet du drame ; cette prescription ne portait sans doute que sur l'analogie de ton, de genre entre la nândi et la pièce. L'unité d'impression exigeait naturellement que la nândi eût un tour galant, si l'amour était le sentiment dominant de la prière, qu'elle eût des allures héroïques, si le drame était héroïque, etc.. Ainsi le Mudrârâkṣasa, drame politique fondé sur des intrigues et

des combinaisons savamment ourdies, a une bénédiction initiale tortueuse et contournée : « Heureuse celle qui repose sur ta tête! Qui est-elle? — C'est la lune. — Comment! c'est là son nom? — C'est son nom et tu le connais bien; d'où vient que tu l'as oublié? — Je ne te parle pas de la lune, mais d'une femme. — Demande alors à Vijayà (ton amie), si la lune ne t'a point convaincue. » C'est ainsi que le Seigneur parle à la Déesse et cherche à nier la présence de Gaṅgā. Puisse sa perfidie nous protéger! » Le Prabodhacandrodaya est précédé d'une bénédiction en harmonie avec l'esprit philosophique de ce drame : « Pareille à ces lacs que les feux du midi montrent dans un mirage, se développe, œuvre de l'ignorance, la trinité des mondes faite d'éther, d'air et de feu, d'eau et de terre; telle une corde qu'on prendrait pour un serpent; mais les sages dissipent cette illusion et reconnaissent l'Unique Réalité. Adorons cet Être sans tache, béatitude absolue, suprême éclat, objet de sa propre connaissance. »

Mais avec leur manie de raffinement puéril, les théoriciens postérieurs et les commentateurs ont prétendu les uns imposer, les autres découvrir un rapport exact et précis entre la bénédiction et la pièce; à les en croire, la bénédiction indiquerait les principaux personnages et les principaux événements de la pièce. Voici, p. ex., la nāṇḍī de Çakuntalā : « Il est la création première (l'eau); il porte la libation offerte selon les règles; il est le sacrificateur; sous deux formes il partage le temps; il pénètre l'univers et transmet le son à l'ouïe; il est le principe de tous les germes; c'est par lui que les êtres animés respirent : manifesté dans ces huit corps, que le Seigneur vous protège! » Résumons les observations du commentateur Rāghavabhaṭṭa et son interprétation : La nāṇḍī a huit padas ou propositions; c'est pour obtenir ce chiffre régulier que Kālidāsa a réuni les deux formes du temps, le jour et la nuit, en une expression. Elle est dans le style Vaidarbhī, qui décrit les objets par leurs qualités seulement, sans toucher aux imperfections; le luth (vīpañci) en accompagne le débit. Le mètre est la sragdharā (21 syllabes \times 4), qui caractérise une pièce en sept actes ($21 = 3 \times 7$?); la stance commence par un pied de trois longues, mesure qui assure la paix*; puis vient un amphibraque, mesure qui donne la fortune. Le

Seigneur désigne Duṣanta; les huit corps représentent les huit éléments du roi; son corps est fait des cinq éléments; de plus, il offre des sacrifices; comme protecteur du monde, il est au même rang que le soleil et la lune et il participe à leur éclat. A un autre point de vue la première des créatures est Çakuntalâ, car elle est la plus belle; c'est elle qui porte l'offrande, c'est-à-dire la semence répandue dans une union légale; le sacrificateur est le prêtre Kaṇva; Priyamvadâ et Anusûyâ sont les deux formes qui partagent le temps, qui marquent la fin de la malédiction; les vertus de l'héroïne remplissent l'univers, et ses compagnons Çaradvata, Çarṅgarava, Gautamî en transmettent partout le bruit; le principe des germes désigne Bharata, le fils de Çakuntalâ et du roi, qui doit en qualité de Cakravartin être le germe de toute chose. Les êtres animés respirent au moment où l'épouse abandonnée rentre glorieusement dans la capitale de Puru.

Les autorités s'accordent moins encore sur la récitation de la nândi que sur sa définition; la divergence d'opinions y aboutit au chaos. Bharata, énumérant les personnages de la troupe, nomme un acteur spécial chargé de réciter la bénédiction*, le nândi; mais dans un autre passage, il attribue cette fonction au directeur. Un autre ouvrage permet d'en confier la récitation à un acteur quelconque. Si c'est le directeur qui récite la bénédiction, après la fin du préambule, réduit souvent à ce seul élément, il sort¹; son second (sthâpaka) entre alors dans le même costume que lui, en prenant des attitudes déterminées, l'attitude de Viṣṇu² (Vaiṣṇavasthâna) p. ex., qui consiste à fléchir légèrement les pieds et à les écarter de leur base, ou celle de Rudra caractérisée par la danse du tândava; puis il commence à asseoir (sthâpay^o) l'œuvre du poète. Mais ces règles paraissent inconciliables avec la tradition des manuscrits, qui placent toujours entre la bénédiction et le prologue proprement dit cette formule: « A la fin de la bénédiction le directeur... », et qui attribuent le rôle principal du prologue au directeur. Les uns supposent que le personnage désigné dans le prologue sous le nom du direc-

1. D. III, 2. — S. 281.

2. D. III, 2. Aval. et glose*.

teur est son second; d'autres, que le directeur récite la bénédiction derrière un rideau, et qu'il paraît ensuite pour jouer le prologue; d'autres enfin rappellent que la bénédiction peut être récitée par un acteur quelconque, et ils expliquent, avec plus de finesse que de vraisemblance, la sortie du directeur après le préambule comme une sortie de la coulisse, c'est-à-dire une entrée en scène*. Dans l'acte-embryonnaire du Bālārāmāyana, où Rāvāna fait représenter devant lui le svayamvara de Sitā (acte III), c'est Kōhala, le directeur de la troupe, qui récite la bénédiction et commence ensuite le prologue. La bénédiction contient douze mots fléchis, et Rāvāna, tout accablé de douleur qu'il soit, s'écrie en l'entendant: « Ah! c'est une nāndī à douze padas! » L'érudition pour ainsi dire philologique de Rājasekhara, qui se reconnaît à cette exclamation peu dramatique, donne une valeur particulière à son témoignage. Le Caitanyacandrodaya nous offre aussi un drame embryonnaire joué à l'intérieur du drame principal. Premabhakti et Maitrī, qui se rendent ensemble dans la salle de spectacle, entendent une nāndī récitée dans la coulisse; Premabhakti fait cette réflexion: « Ah! c'est Haridāsa, dans le rôle du directeur, qui a récité la bénédiction. On va donc nous jouer une pièce en un acte; car, avant un bhāṇa ou un vyāyoga, la bénédiction se chante dans la coulisse. » Haridāsa, le directeur, entre ensuite en scène et répand une poignée de fleurs aux pieds de Bhagavat. Premabhakti s'écrie: « Voilà qui est régulier! il a récité la bénédiction dans la coulisse; mais il paraît pour les cérémonies de la scène (raṅgapūjā) et pour répandre une poignée de fleurs aux pieds de Bhagavat. » (Caitanya. III, p. 60-61.) Cet exemple et la règle citée par Premabhakti, règle confirmée par deux préceptes du Sāhitya-Darpaṇa (547 et 548), semblent prouver que la bénédiction se récitait d'ordinaire sur la scène. Dans le Jānakipariṇaya (VI), Rāvāna fait également jouer un drame en sa présence. C'est un comédien (cailūṣeṣy ekaḥ) qui récite la bénédiction; puis le directeur récite une autre stance qui indique par des équivoques le sujet de l'action. Les spectacles religieux du Bengale ont conservé la nāndī; elle est chantée en chœur par la troupe et l'auteur en personne, ou à son défaut le régisseur (adhikāri), en dirige l'exécution.

D'après le Sâhitya-Darpana¹, la prière placée au commencement des drames n'est pas toujours exactement une nândi. Si elle ne répond pas à la définition donnée, elle doit être alors considérée comme la porte-de-scène (*rañgadvara*), un autre élément du prélude. Ainsi la bénédiction initiale de Vikramorvaçi serait une porte-de-scène, et les anciens manuscrits placent avant cette stance la formule consacrée : « A la fin de la bénédiction, le directeur. »

Cette seconde stance de prière², souvent confondue avec la bénédiction proprement dite, en diffère par plusieurs traits : elle se récite sur un ton profond au lieu du ton moyen ; elle s'adresse au dieu dont le culte se célèbre à ce moment ; généralement elle décrit en vers gracieux la saison présente* ; enfin elle indique par voie d'allusion le sujet de la pièce. C'est cette dernière prescription qui plus tard, par erreur ou par confusion, a été appliquée ou étendue à la nândi.

Le prologue commence aussitôt après ; le définir, c'est définir les éléments de la manière verbale (*bhâvati vṛtti*) qui y trouvent tous un emploi. Ces éléments, au nombre de quatre, sont : la propitiation, la guirlande, la bouffonnerie, l'ouverture.

La propitiation³ (*prarocand*) consiste à éveiller l'attention des spectateurs par un éloge de l'œuvre, du poète, du sujet, etc... Ex. : cette stance commune aux trois drames de Çri-Harṣa : « Çri-Harṣa est un poète habile ; notre public sait apprécier le mérite ; l'histoire du roi Vatsa intéresse tout le monde ; nous sommes des comédiens experts. Chacune de ces raisons suffirait à nous assurer le succès, et le destin les réunit toutes en notre faveur. »

La propitiation* peut être développée ou écourtée. On la dit *intellectuelle*, si elle a trait au héros du drame, à l'auteur, au public, aux acteurs ; *matérielle*, si elle porte sur le temps et le lieu de la représentation.

La guirlande (*vithi*) et la bouffonnerie (*prahasana*), prisés isolément, forment deux genres dramatiques et seront définies à ce titre dans un chapitre différent.

1. S. 282.

2. D. III, 4. = S. 284 = Bh. dans Mâlâti comm. 6 et An. R. comm. 8*.

3. Bh. XX, 27 (jayâbhy °P). — D. III, 6. — S. 286*.

L'ouverture¹ (*dmukha* ou *prastāvand*) est une conversation où le directeur s'entretient dans un langage intéressant avec une actrice, ou un acteur, ou le bouffon, ou le régisseur, et les met au courant de la pièce à représenter et des rôles à tenir. C'est une manière adroite de présenter au public le poète et l'œuvre, d'en indiquer la distribution, le titre, etc... et en même temps de faciliter à l'imagination l'illusion théâtrale, car le prologue doit toujours se coudrer immédiatement à l'action.

Il y a trois manières d'opérer ce rattachement :

1° Le *kathodghāta*² (la reprise inattendue). Tandis que le directeur cause avec le comparse de ses affaires personnelles, un personnage du drame qui l'entend de la coulisse prend à son compte une phrase de la conversation dont les mots ou le sens s'appliquent à sa situation ou à son sentiment. Ex. : Ratnāv. L'actrice raconte au directeur quel chagrin domestique l'empêche de jouer ; sa fille est promise à un jeune homme qui habite un lointain pays, et elle désespère de la voir jamais unie à cet époux. Le directeur : « C'est parce qu'il est loin que tu te chagrines ? Ecoute : Même d'un autre continent, même du milieu de la mer, même du bout du monde, le destin soudain favorable vous amène tout à coup l'objet de vos désirs. » — Yaugandharāyaṇa, dans la coulisse : « Bravo le comédien ! Tu as raison : Même d'un autre continent, etc. » (Il répète cette stance qui s'applique mot pour mot aux aventures de Ratnāvalī, et entre en scène). — Et aussi Venī. : « Que la flamme des haines soit éteinte ! qu'il n'y ait plus d'ennemis ! et que les fils de Pāṇḍu puissent vivre en joie avec Mādharma ! Soumettant la terre à leurs lois par la force de l'affection (*ou* : embellissant la terre avec leur sang), les guerres étant à jamais closes (*ou* : les membres mutilés), que les fils de Kuru avec leurs serviteurs restent enfin tranquilles ! (*ou* : reposent en paix). » — Bhīma (dans la coulisse) : « Ah ! misérable coquin ! prophète de malheur ! rebut de comédiens !... quoi ! les fils de Dhṛtarāṣṭra vivraient tranquilles, moi vivant ! » Il entre alors en scène.

1. Bh. XX, 28 sqq. — D. III, 7 (= Bh. dans Mālatī. comm. 6 et An. R. comm. 8). — S. 287 (= Bh. 28').

2. Bh. XX, 31. — D. III, 9. — S. 299.

2° Le *pravṛttaka* (*pravart* °S.)¹ Un personnage que le directeur mentionne dans une comparaison avec la saison présente arrive à ce moment même. Ex. : « Avec la lumière des étoiles et le sourire de la lune sans tache, le printemps est venu, pur et charmant ; il a chassé la noire et ténébreuse saison des pluies et couvert de fleurs le bandhujiva : ainsi Râma traita le monstre aux dix têtes. » Les épithètes du printemps et de la saison pluvieuse peuvent toutes s'appliquer dans un autre sens à Râma et à son adversaire : « Rayonnant de l'éclat de son glaive mis à nu... sombre et horrible... rendant la vie à ses amis ». Entre alors Râma.

3° Le *prayogâtiçaya*² (surcroît d'emploi ou de représentation). Le directeur voit approcher le personnage et annonce son entrée avant de se retirer. Ex. : Çak. Le directeur à l'actrice : « Le charme de ta chanson m'a ravi et m'entraîne, comme la gazelle entraîne, vois-tu, le roi Duḥṣanta. » Il sort, et le roi entre.

Le Sâhitya-Darpaṇa cite (293) cet exemple comme le type de l'attache (*avalagita*), un des éléments de la guirlande (*vithi* ; v. sup. 113) : et il donne du *prayogâtiçaya* une définition assez peu différente en somme, plus voisine du texte de Bharata : Tandis que le directeur s'occupe de son action personnelle, une autre se greffe sur la sienne et amène l'entrée d'un personnage. Ex. : Kundamâlâ. Voix dans la coulisse : « Par ici, par ici ! descendez, Madame. » — Le directeur : « Madame !... Qui donc est-ce qui appelle ma femme. (Il regarde). Ah ! misère ! ah ! douleur ! On trouve qu'elle est restée trop longtemps dans la maison de Râvaṇa, et Râma qui a peur des médisans l'exile, quoique enceinte. Pauvre Sitâ ! et c'est Lakṣmaṇa qui l'entraîne dans les bois ! » Le directeur croit d'abord qu'on appelle sa femme ; entrent alors Sitâ et Lakṣmaṇa.

Le Sâhitya-Darpaṇa ajoute à ces trois procédés de rattachement deux autres empruntés aux éléments de la guirlande (*vithi*), l'attache (*avalagita*, v. 113), et le coup (*udghâtya*, v. 112). Il donne comme exemple de ce dernier moyen Mudrâ-

1. Bh. XX, 33. — D. III, 10. — S. 292.

2. Bh. XX, 32. = Agni-P. 337, 16. — D. III, 10.

rākṣasa. — Le directeur; « Ketu, cette mauvaise planète, veut par la violence triompher de Candra (la lune) maintenant en son plein. » — Cāṇakya (dans la coulisse): « Ah! qui donc prétend, moi vivant, triompher de Candragupta? » Il entre quelques moments après.

Le théoricien Nakhakuṭṭa ¹ indique encore comme moyen d'introduire le premier personnage du drame l'emploi d'une voix dans la coulisse ou d'une voix du ciel.

LES GENRES DRAMATIQUES.

La comédie héroïque¹ (*nāṭaka*) est le type le plus complet de l'œuvre dramatique. La définir, c'est résumer tous les chapitres précédents. Elle tire son sujet des légendes illustres, choisit un héros noble et supérieur, etc..., né dans une race de rois saints ou de dieux; elle admet tous les sentiments, mais n'accorde la prépondérance qu'à l'héroïque et à l'érotique. Le merveilleux contribue au dénouement, qui doit toujours être heureux. Le caractère des personnages et l'action elle-même se développent concurremment au moyen des cinq éléments du sujet, des cinq situations morales, des cinq jointures avec leurs soixante-quatre membres; les vingt-un entre-joints, les beautés, les ornements, les manières et les moyens dramatiques, les parties de la guirlande et de la danse féminine, les divers dialectes des personnages augmentent encore la variété et le charme de ce spectacle. Le style doit en être noble et harmonieux; les parties en prose veulent des expressions sans recherche et des composés de peu d'étendue (*cūrṇaka*); les vers, une langue claire et douce². La pièce se divise en actes, cinq au moins, dix au plus; si elle a dix actes et qu'elle contient tous les genres de pro-épisodes, on la nomme: grande comédie³ (*mahānāṭaka*). Tel est par exemple le Bālarāṇayāna de Rājacekhara. Il existe même un drame en quatorze actes, sorte de monstre, attribué

1. Bh. XIX, 117 sqq. — XVIII, 10 sqq. — D. III, 1, 31. — S. 433*.

2. S. 278.

3. S. 510.

à Hanumat : le Hanuman-nāṭaka (dans la recension de Mohanadāsa ; celle de Madhusūdana n'a que neuf actes). Le titre de l'ouvrage doit en indiquer le sujet¹ ; par exemple, le Mahāvīracarita : Histoire du grand héros, c'est-à-dire de Rāma ; l'Abhijñānaçakuntalā : Çakuntalā reconnue à une marque, etc...

La comédie bourgeoise² (*prakaraṇa*) ne diffère de la comédie héroïque que par la nature de l'intrigue et la condition du héros. Le poète crée de toutes pièces (*prakurute*) son sujet, mais le construit et le développe ensuite d'après les règles de la comédie héroïque. Le héros est soit un ministre, soit un brahmane ou un marchand et toujours du genre noble et calme. Il poursuit à travers les obstacles l'objet de ses desirs et finit par l'atteindre. L'héroïne peut être de la même condition que le héros, ou bien une courtisane ; il est même permis d'employer concurremment ces deux genres d'héroïne ; l'une figure dans les scènes domestiques, l'autre dans les scènes de la vie publique. On a ainsi trois espèces de comédie bourgeoise* : elle est pure (*çuddha*) si l'héroïne est une femme honnête. Ex. : le Puṣpadū[bhū(?)]ṣītaka ; impure (*vikṛta*) si c'est une courtisane. Ex. : la Taraṅgadattā ; mêlée (*saṅkīrṇa*), si toutes deux y tiennent le même rang. Ex. : la Mṛcchakatikā. On introduit dans la comédie mêlée tous les types de débauchés et de fripons, des joueurs, des beaux-esprits, des marchands de femmes, des esclaves. Mais il faut éviter d'y mettre en contact l'honnête femme et la courtisane ; elles se croisent sans se rencontrer. Le titre³ de la comédie bourgeoise est en général formé par la réunion des noms du héros et de l'héroïne. Ex. : Mālatimādhava, Mallikāmāruta, etc...

Le monologue⁴ (*bhāṇa*). Un bel esprit y raconte ses fourberies, ses exploits, ou les hauts faits d'un coquin. Il apostrophe, interroge, répond à la cantonade. L'auteur y introduit des descriptions d'héroïsme et de beauté afin de provoquer les sentiments héroïque et érotique. La manière verbale y domine. Le sujet est tout d'imagination ; il se développe en

1. S. 427.

2. Bh. XVIII, 40 sqq. — D. III, 35 sqq. — S. 511 sqq.

3. S. 428.

4. Bh. XVIII, 99. XIX, 45. — D. III, 44 sqq. — S. 573.

un seul acte avec une exposition et un dénouement. Les dix éléments du lāsya s'y emploient. Ex. : le Āradātīlaka ou le Līlāmādhukara.

La comédie bouffe¹ (*prahasana*) est également en un acte, avec une exposition et un dénouement sans les jointures intermédiaires ; elle emploie aussi les éléments du lāsya. On en distingue trois espèces : Elle est pure (*śuddha*) si les personnages sont des hérétiques, des brahmanes qui vivent de leur titre, des esclaves, des beaux esprits, etc., représentés avec leurs allures, leurs costumes et leur langage propre. Elle est basse (*vikṛta*) si on y fait paraître des eunuques, des gardiens de harem, des ascètes en mal d'amour, des galants, des soldats. Elle est mêlée (*miçra* ou *saṃkīrṇa*) si elle est combinée avec les éléments de la guirlande (*vīthi*) ; elle présente alors une collection de coquins.

Bharata ne mentionne que la première espèce et la dernière ; c'est qu'en effet la seconde est contenue dans la troisième.

Le Sāhitya-Darpaṇa² permet d'employer les éléments de la guirlande dans les trois cas, et donne de la comédie-bouffe mêlée deux autres définitions : 1^o Elle représente un caractère déterminé, pris à part ; ex. : Dhūrtacarita, c.-à-d., Histoire de Coquin. 2^o Elle met en scène une bande nombreuse de filous. Ex. : le Lāṭakamelaka (le texte porte à tort : Nāṭaka^o). Cette dernière espèce peut avoir deux actes. Bharata semble admettre ce chiffre de deux actes dans tous les cas, et prescrire le sentiment calme et le merveilleux comme auxiliaires du comique.

Le drame fantastique³ (*ḍīma*) est fondé sur une histoire connue de tous ; il admet toutes les manières, sauf la gracieuse ; tous les sentiments, moins l'érotique et le comique ; toutes les jointures, excepté la délibération. Il se divise en quatre actes sans étai (*vişkambhaka*), ni entrée (*praveçaka*). Les héros, au nombre de seize, sont des dieux, des demi-dieux : Gandharvas, Yakṣas, Mahoragas ; des démons : Rāk-

1. Bh. XVIII, 93 sqq. XIX, 44. — D. III, 49 sqq. — S. 534 sqq*.

2. S. 538.

3. Bh. XVIII, 78 sqq. ; XIX, 43-44. — D. III, 51 sqq. — S. 517.

șasas, Bhûtas, Pretas, Piçâcas, tous du genre noble et hautain. La magie, la sorcellerie, les combats, les fureurs, les éclipses de lune et de soleil contribuent à augmenter l'horreur de l'action. La victoire de Çiva sur Tripura est un sujet de ce genre. Le commentaire du Daça-Rûpa explique le mot *đima* par la racine *đim*, blesser. Mais cette racine ne se présente dans aucun mot de la langue et semble créée uniquement pour les besoins de l'étymologie.

Le spectacle militaire¹ (*vyâyoga*) a un sujet illustre, un héros célèbre et de haut rang; il met aux prises des personnages mâles du genre noble et hautain. Il admet toutes les manières, sauf la gracieuse, exclut les jointures de l'embryon et de la délibération, l'érotique et le comique. L'action ne dure qu'un seul jour et ne forme qu'un acte. Les combats ne doivent point avoir une femme pour motif. La vengeance de Paraçurâma après la mort de son père peut fournir un sujet au spectacle militaire. On donne à ce genre le nom de *vyâyoga* parce que les personnages s'y séparent violemment, (*vyâyujyante*).

Le drame surnaturel² (*samavakâra*) a un sujet illustre et pour personnages des dieux et des démons. Les héros, au nombre de douze, sont tous du genre noble et supérieur; chacun d'eux poursuit un objet particulier qu'il finit par atteindre. Toutes les jointures, sauf la délibération; toutes les manières, excepté la gracieuse, encore peut-on l'employer dans une faible mesure; tous les sentiments, mais l'héroïque domine. Point de reprise (*bindu*) ni d'entrée (*praveçaka*). Les vers sont en général du mètre *gâyatri*, *ușñih* et *anușubh*; on y emploie aussi tous les mètres *kuțila*. La pièce est partagée en trois actes de durée différente, qui représentent respectivement les trois genres de tromperies, de tumultes et d'amours. Le premier acte dure douze *nâlikâs* = vingt-quatre *ghâțikâs*, de vingt-quatre minutes chacune, soit neuf heures et trente-six minutes; le second dure quatre *nâlikâs* = trois heures douze minutes; le troisième une *nâlikâ* = quarante-huit minutes. Les trois tromperies sont: 1° celle qui se produit

1. Bb. XVIII, 83 sqq.; XIX, 44. — D. III, 54. — S. 514.

2. Bb. XVIII, 57 sqq.; XIX, 43-44. — D. III, 56 sqq. — S. 515.

naturellement, 2° par l'effet du hasard ou d'un agent surnaturel, 3° celle qui vient d'un ennemi. Les trois tumultes sont : 1° celui que produit un agent naturel, l'incendie, l'inondation, l'ouragan; 2° celui que cause un animal furieux, éléphant, etc.....; 3° celui que produit l'ennemi, siège, bataille, etc.... Les trois amours sont : le légitime, l'intéressé et le voluptueux. L'amour légitime est un moyen d'accomplir son devoir d'homme, de s'acquitter d'un vœu honnête, etc...; l'amour intéressé se propose l'argent comme objet; l'amour voluptueux consiste à séduire par désir charnel une jeune fille. Les éléments de la guirlande peuvent s'y employer à l'occasion. Le dénouement doit terminer les hostilités et ramener la paix. Le Barattement de la mer donne un sujet de samavakàra. Ce genre, d'après Dhanika, a reçu le nom de samavakàra parce que plusieurs objets particuliers s'y mêlent (samavakîryante).

La guirlande ¹ (*vithî*) est en un acte, et admet un, deux ou trois personnages; en ce dernier cas, chacun des personnages est d'une des trois catégories : supérieure, moyenne et inférieure. Tous les sentiments y trouvent place, mais l'érotique a le premier rang. Elle est toute dans la manière gracieuse; elle a deux jointures : l'exposition et le dénouement, Elle a treize éléments énumérés plus haut (p. 112). On l'appelle la guirlande, parce qu'elle est composée de parties successives. Son nom signifie aussi la rue; elle va, en effet, comme une rue. Ex. : Mâlavikâgnimitra*; et aussi le premier acte de Mâlâtîmâdhava, considéré isolément et intitulé : Bakulavithî.

L'acte en dehors ² (*utsrstikânka*) a pour base une histoire connue que le poète développe par imagination. Les personnages en sont pris dans la vie ordinaire. La pièce est soumise aux mêmes lois de construction que le monologue. Le pathétique y est le sentiment permanent; des voix de femmes éplorées font connaître et décrivent le combat, la victoire ou la défaite. Le nom d'acte en dehors est donné à ce genre pour le distinguer de l'acte simple, qui est une des divisions

1. Bh. XVIII, 102 sqq.; XIX, 45. — D. III, 5, 62. — S. 520*.

2. Bh. XVIII, 86 sqq.; XIX, 45. — D. III, 64 sqq. — S. 519.

de la comédie héroïque. Certains théoriciens l'entendent : acte en dehors des règles ordinaires. Ex. : le Çarmiṣṭhāyayāti.

Le cherche-gazelle¹ (*iḥamṛga*) a un sujet moitié de légende, moitié d'imagination, développé en quatre actes et trois jointures : l'exposition, la contre-exposition et le dénouement. Un rival veut ravir au héros, par la violence ou la ruse, une femme céleste qui ne répond pas à sa passion : il en sort des colères, des bouleversements, des confusions, des rencontres furieuses. Les deux adversaires, qu'ils soient des dieux ou des hommes, sont du genre noble et hautain. Si la légende fait mourir un grand personnage de cette intrigue, le poète doit la modifier. Un moyen détourné vient tout à coup apaiser la guerre allumée, et les rivaux se réconcilient. Les autres règles sont celles du spectacle militaire.

Le Sâhitya-Darpaṇa cite deux opinions différentes sur ce genre : d'après l'une, il est en un acte et a pour héros un dieu ; d'après l'autre, il y faut six héros luttant pour obtenir une femme céleste.

On donne à ce spectacle le nom de cherche-gazelle, parce que le héros y poursuit (*iḥate*) une femme aussi insaisissable qu'une gazelle (*mṛga*). Ex. : le Kusumaçekharavijaya.

LES GENRES SECONDAIRES.

Il y a dix-huit genres secondaires² : la nâṭikâ, le troṭaka, la goṣṭhi, le saṭṭaka, le nâṭyarâsaka, le prasthâna, l'ullâpya, le kâvya, le preṅkhaṇa, le râsaka, le saṃlâpaka, le çṛigadita, le çilpaka, la vilâsikâ, la durmallikâ, la prakaraṇi, le halliça, la bhâṇikâ.

Bharata³ n'en énumère que quinze ; il omet la nâṭikâ, la prakaraṇi, le troṭaka, et le halliça, mais ajoute le bhâṇa ; il remplace la vilâsikâ par l'ullâsaka, le preṅkhaṇa par le prekṣaṇa ; et le saṭṭaka par le bhadraka. L'Agni-Purâṇa⁴ en annonce dix-sept et en mentionne dix-huit ; au lieu du saṃlâ-

1. Bh. XVIII, 72 sqq. ; XIX, 44-45. — D. III, 66 sqq. — S. 518.

2. S. 276.

3. Bh. dans Hall, Daça-R. Intr., p. 6.

4. Agni-P., 337, 2-4.

paka, de la vilāsikā et de la prakaraṇī, il donne la karṇā (?) l'eka (?) et la bhāṇī. Enfin un vers, probablement de Bharata, cité dans le Daṣa-Rūpa (I. 8 Aval.), désigne comme les sept divisions de la mimique : la ḍombī (?), le ṛigadita, le bhāṇa, la bhāṇī, le prasthāna, le rāsaka, le kāvya, et place tous ces genres près du bhāṇa.

Les genres secondaires se distinguent des grands genres par un emploi plus abondant des accessoires du drame : la pantomime, la danse, la musique et le chant, auxquels ils subordonnent les qualités poétiques.

La petite comédie héroïque¹ (*nāṭikā*) est le type des genres secondaires. Elle participe à la fois de la comédie héroïque et de la comédie bourgeoise. Elle a comme celle-ci un sujet inventé, et comme l'autre un roi illustre pour héros; ce personnage est toujours du genre noble et joyeux. Le sentiment qui domine est l'érotique; la pièce est le plus souvent partagée en quatre actes correspondant aux quatre éléments de la manière gracieuse; mais le nombre des actes peut être inférieur à ce chiffre. Les rôles de femmes sont les plus importants, comme l'indique le nom féminin de ce genre. L'héroïne est de sang royal; c'est une ingénue toute charmante. Pour la voir et lui parler, le roi doit lutter contre la jalousie de la reine en titre, personne également de race royale, hardie, impassible, fière, et fidèlement attachée à l'époux qui lui donna jadis son amour. Elle épie les amants, trouble leurs rendez-vous, sévit contre sa rivale et fait trembler d'inquiétude le roi. Les distractions de harem, concerts, etc..., fournissent à l'amant une occasion de voir l'héroïne, et au poète d'introduire dans l'action la musique, la danse et le chant.

Le titre de la petite comédie héroïque, ainsi que des genres secondaires en général, reproduit le nom de l'héroïne. Ex. : Ratnāvalī, Priyadarçikā, etc.

La petite comédie bourgeoise² (*prakaraṇī*, *°ṇikā*) ne diffère du genre précédent que par la condition des deux amants. Le héros en est, p. ex., un marchand, et l'héroïne est d'un rang égal. Mais ce genre semble une création de théoricien

1. Bh. XVIII, 54 sqq. — D. III, 39 sqq. — S. 539.

2. S. 554.

égaré par un désir de fausse symétrie¹; le nāṭaka ayant pour pendant la nāṭikā, il fallait au prakaraṇa une prakaraṇikā. Dhanika en nie formellement l'existence; l'erreur est, selon lui, fondée sur une interprétation fautive de Bharata (XVIII, 54); les trois différences qui distinguent les genres dramatiques sont, nous l'avons vu, le sujet, le héros et le sentiment. A ce triple point de vue, la prakaraṇi est identique au prakaraṇa; elle se confond donc avec lui.

Le *trotaka*² n'est qu'une variété de la comédie héroïque; le Sāhitya-Darpana paraît l'introduire à tort dans cette énumération de genres secondaires. C'est une pièce en cinq, sept, huit ou neuf actes, fondée sur les amours d'un homme et d'une déesse, et où le bouffon paraît à chaque acte; l'érotique est le sentiment principal. Ex.: le Stambhitarambha en sept actes; Vikramorvaçī en cinq actes.

La *goṣṭhi*³ (compagnie) est une pièce en un acte, dans la manière gracieuse et d'un style sans élévation; l'action se développe en trois jointures: l'embryon et la délibération en sont exclus. On y introduit neuf ou dix personnages d'hommes ordinaires et cinq ou six rôles de femmes. L'amour et ses voluptés remplissent toute la pièce. Ex.: la Raivatamadānikā.

Le *sattaka*⁴ (çātaka, étoffe, jupe?) est une pièce tout entière en prācrit, sans scènes d'entrée ou d'étai, et qui provoque surtout le sentiment merveilleux. Les actes s'appellent *javānikā* (*yav*^o). Il ressemble pour le reste à la petite comédie héroïque. Ex.: La Karpūramañjarī de Rājasekhara.

Le *nāṭyārāsaka*⁵ (rāsaka [sorte de danse] dramatique) est en un acte et emploie une grande variété de temps et de rythmes. Le héros est du genre noble et supérieur; son camarade est le héros secondaire. Le comique nuancé d'érotique est le sentiment principal. La pièce montre l'héroïne à sa toilette. Elle contient deux jointures: l'exposition et le dénouement, et aussi les dix éléments de la danse féminine. Certains auteurs y admettent toutes les jointures sauf la contre-exposi-

1. D. III, 39 Aval.

2. S. 540.

3. S. 541.

4. S. 542*.

5. S. 543.

tion. Ex. : la Narmavati, qui a deux jointures, et la Vilâsavati, qui en a quatre.

Le *prasthâna*¹ (départ) a pour héros un esclave et pour héros secondaire un personnage vil; l'héroïne est une esclave. La pièce emploie la manière verbale et la manière gracieuse. Des orgies bachiques produisent l'ivresse qui amène à son tour le dénouement, à la fin de deux actes tout pleins de danses à rythmes variés et de coquetteries amoureuses. Ex. : le Çrîgâratilaka.

Tagore *, qui omet le *prasthâna*, mentionne un genre appelé *prâkaṣikâ* (de *prakaṣaka*, danseur entretenu par une femme) dont la définition est presque identique à celle-ci.

L'*ullâpya*² (flatterie) a un héros du genre supérieur, et une intrigue divine, contenue dans un seul acte. Il emploie les membres du *çilpaka*, et comme sentiments le comique, l'érotique et le pathétique. Il abonde en combats et aussi en chants à trois temps. Selon d'autres il y faut quatre héros et trois actes. Ex. : le Devimahâdeva.

Le *kāvya*³ (poème) exclut la manière violente. Il est en un acte, surtout comique; on y emploie les chants en mesures fragmentaires (*khaṇḍamâtrâ*) en *dvipadikâs* et en rythmes brisés, et les mètres *varṇamâtrâ* et *chaḍḍalikâ*. Dans le dialogue il s'agit surtout d'amour. La pièce est en trois jointures: exposition, contre-exposition et dénouement. Le héros est du genre supérieur ainsi que l'héroïne. Ex. : le Yâdavodaya.

Le *preṅkhaṇa*⁴ (balançoire; ou *prekṣana*, Bh. = spectacle) est en un acte; les jointures de l'embryon et de la délibération en sont exclues ainsi que les scènes d'entrée et d'étai. Le héros est de basse naissance. Toutes les manières y trouvent leur emploi. Le directeur de la troupe ne paraît pas; la bénédiction se chante dans la coulisse ainsi que la propitiation. Des provocations et des combats remplissent la pièce. Ex. : le Bâlivadha.

Le *râsaka*⁵ a cinq personnages; deux jointures: l'exposi-

1. S. 544.

2. S. 545.

3. S. 546.

4. S. 547.

5. S. 548.

tion et le dénouement ; des dialectes et des patois variés ; la manière gracieuse et la manière verbale. Point de directeur. La pièce, en un seul acte, contient les éléments de la guirlande et de la musique. La bénédiction est en équivoques ; le héros est un sot ; l'héroïne, une personne célèbre. L'œuvre prend un caractère de plus en plus élevé en approchant du dénouement. Certains y admettent la contre-exposition. Ex. : le Menakâhita.

Le *samlâpaka*¹ (dialogue) est en trois ou quatre actes ; le héros est un hérétique ; le sentiment n'est jamais érotique ni pathétique ; la manière verbale et la gracieuse en sont exclues. Il s'y agit de villes assiégées, de pièges, d'embuscades, de combats, de tumultes. Ex. : le Mâyakâpâlîka.

Le *çriçadita*² (récitation de Çri), en un acte, est fondé sur une histoire célèbre ; le héros est du genre supérieur, et illustre ; l'héroïne est aussi connue. Trois jointures : point d'embryon ni de délibération. La manière est surtout verbale ; le mot çri y revient souvent. Ex. : le Kriçarasâtala ou le Subhadràharaṇa.

Selon d'autres on doit voir Çri assise et chantant ou récitant un morceau.

Le *çilpaka*³ (œuvre d'art) est en quatre actes, emploie les quatre manières, exclut le sentiment comique et le calme, a pour héros un brahmane, contient des descriptions de cimetière, etc. . . Le héros secondaire est de basse naissance. La pièce contient 27 éléments propres qui sont : le désir, le raisonnement, le doute, le tourment, le trouble, l'attachement, l'effort, la mention, l'aspiration, la dissimulation, la volupté, l'indolence, la perversité, l'extase, l'obscénité, la folie, la recherche des moyens, le soupir, la surprise, l'attente, l'acquisition, l'oubli, la provocation, l'habileté, l'intelligence, l'étonnement. Ex. : le Kanakâvatimâdhava.

La *vilâsika*⁴ (coquette) est en un acte, surtout dans le sentiment érotique ; on y fait entrer les dix éléments de la

1. S. 549.

2. S. 550.

3. S. 551.

4. S. 552.

danse féminine ; le bouffon, le bel esprit et le camarade y figurent. Trois jointures ; point d'embryon ni de réflexion. Le héros est de basse naissance ; l'histoire est courte et la mise en scène soignée.

D'autres l'appellent *lāsikā* ; d'autres la comprennent dans le genre suivant.

La *durmallikā*¹ a quatre actes, dans la manière verbale et la gracieuse ; le héros est de basse extraction. Toutes les jointures sauf l'embryon ; comme rôles d'hommes, des gens de la ville (c.-à-d. des viveurs). Le premier acte, qui montre les jeux du bel esprit, dure trois nālikās (deux heures et vingt-quatre minutes) ; le second qui représente les amusements du bouffon, dure cinq nālikās (quatre heures) ; le troisième consacré au camarade dure six nālikās (quatre heures et quarante-huit minutes) ; le quatrième fait voir les jeux du héros et dure dix nālikās (huit heures). Ex. : la Bindumatī.

Le *hallīca* (^oka)² est une pièce en un acte, avec un seul personnage d'homme et sept, ou huit, ou dix rôles de femmes ; le style en est élevé ; la manière est surtout gracieuse ; l'exposition est aussitôt suivie du dénouement. La musique et le chant y tiennent une place considérable. Ex. : le Keliraivataka.

La *bhāṇikā*³ est une pièce en un acte où les personnages sont costumés magnifiquement ; le dénouement suit l'exposition ; le héros est un homme ordinaire ; l'héroïne de haute naissance. La manière est verbale et gracieuse. Elle a sept éléments : la mention de l'objet par hasard (*upanyāsa*) ; l'expression du découragement (*vinyāsa*) ; la correction d'une erreur (*vibodha*) ; le mensonge (*sādhvasa*) ; les reproches violents qui résultent de la colère (*samarpaṇa*) ; la mention d'un exemple (*nivṛtti*) ; la conclusion (*saṃhāra*). Ex. : la Kāmadattā.

Sourindro Mohun Tagore * énumère et définit plusieurs autres genres secondaires.

La *haṃsika* l'oie en un acte ; la musique en est l'élément

1. S. 553.

2. S. 555*.

3. S. 556

principal; mais la mesure manque dans les chants et la symphonie. Le héros est un pauvre hère sans goût; l'héroïne au contraire a le sentiment délicat. Le comique y éclate constamment. Ex. : le *Yâdavodaya* (donné par le Sâh. D. comme exemple du *Kâvya*.)

La *vijoginî* (séparée), en un acte, n'a que peu de danse et de chant; elle représente les douleurs de l'absence chez deux amants; l'héroïne y est supérieure, mais le héros est cruel. Ex. : *Bindumatî* (donné par le Sâh. D. comme type de la *dur-mallikâ*).

La *ḍipikâ* est en un acte; le héros est un homme sans intelligence, et le comique est provoqué par le spectacle de ses sottises. Il est seul en scène, mais parle à la cantonade, répond, discute. — Ce genre ressemble au jeu des *Bhânds* qui divertissent le public dans les entr'actes des ballets; ils viennent généralement de Lucknow et de tout le nord-ouest de l'Inde.

La *kalotsâhatarâ*, en deux actes, a un sujet d'imagination. Le héros et l'héroïne sont de rang égal; l'héroïne est pleine d'amour et habile à la musique ainsi qu'à la danse.

La *jugupsitâ* (horrible), en un acte, provoque le sentiment de l'horrible. Le héros et l'héroïne sont des démons : *Bhûtas*, *Pretas*, *Piçâcas*, etc...

La *vicitrârthâ* (sujets variés) n'a pas d'intrigue. Six ou sept personnages paraissent, font des tours et prennent la parole à ce propos.

Le *vṇḍaka* est un mélange de plusieurs histoires en plusieurs actes où paraissent des personnages de tout rang.

La *bhîlukî* (peureuse) est en un acte et provoque un sentiment de frayeur, elle dépeint les aventures d'un héros craintif.

La *tumbakî* a deux ou trois personnages et provoque le sentiment du merveilleux. Elle doit son nom à la *tumbakî*, sorte de musette, dont les sons accompagnent la représentation. Les jongleurs de l'Inde méridionale donnent des spectacles de ce genre.

Le *sajjita* (orné) est en un acte; l'érotique y domine; la musique et la danse y ont une part importante; le rôle du bouffon est très développé; le héros est de basse origine;

l'histoire est courte ; mais la mise en scène, les costumes et les parures sont très somptueux.

Le *parivarta* (transformations) n'a qu'un acteur ; point de parlé ni de pantomime. Le personnage en scène imite tour à tour diverses espèces de gens. Les Bahurûpis pratiquent ce genre de spectacle.

La *citrâ* (peinture) n'a pas d'action. Un personnage paraît et exhibe des peintures qui provoquent directement divers sentiments chez le spectateur ; il les explique en vers, avec accompagnement de musique. Les Patnâs du Bengale occidental promènent ainsi des tableaux historiques ou mythologiques.

La *mîrti* (corps) n'a pas d'action ni de pantomime. Le directeur présente au public des personnages célèbres et accompagne cette exhibition d'un commentaire.

Les tableaux vivants (*jhânki*) sont représentés par des acteurs qui viennent surtout de Bombay et de Mathurâ.

La *prahelikâ* (charade) correspond à nos charades de salon. On représente d'abord deux ou trois objets ; on ajoute ensuite le nom des sentiments qu'ils provoquent ; et les personnes dont les noms sont sortis les mettent alors en action.

Les derniers genres, dont nous avons emprunté la définition à Sourindro Mohun Tagore, n'ont jamais obtenu droit de cité dans la littérature sanscrite ; les théoriciens les ont constamment laissés de côté. Nous leur avons cependant accordé une place dans notre exposé ; ils servent à relier les plus hautes productions de la poésie aux bégaiements presque inconscients de l'art dramatique. L'histoire, trop dédaigneuse, n'a pas enregistré ces premiers témoignages d'un art en formation ; il n'en est pas moins juste de reconnaître que, sans les spectacles naïfs du montreur de tableaux ou de l'acteur à transformations, l'Inde n'aurait jamais connu de Kâlidâsa ni de Çûdraka. Les Patnâs et les Bahurûpis modernes se relient par une longue tradition au temps obscur et lointain qui vit éclore les premiers germes du nâṭaka sanscrit.

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

L'étude de la technique appelle, comme une contre-épreuve indispensable, l'examen des œuvres. La théorie et la pratique s'opposent d'ordinaire comme deux termes inconciliables : les lois absolues des théoriciens, établies sur des spéculations et des raisonnements abstraits, ne s'accordent guère avec les nécessités contingentes ; les combinaisons les plus savantes s'écroulent lorsqu'il s'agit de les réaliser. Le théâtre indien présente le spectacle, unique peut-être, d'une théorie acceptée sans contestation et mise en œuvre avec un respect servile pendant une durée de quinze siècles. La composition savante, l'adresse impeccable de Kàlidâsa suffiraient à prouver sa familiarité avec les lois de l'art dramatique, s'il n'avait pris soin d'en donner les preuves positives et formelles (v. inf.). Bhâsa, son prédécesseur, passe pour l'auteur d'un traité didactique ; la longue réputation du maître, qui continua d'être rangé parmi les classiques jusqu'au onzième ou au douzième siècle, atteste le caractère régulier de ses ouvrages. Les productions littéraires d'où sortit la théorie ont disparu sans laisser de traces ; des genres entiers se sont éteints avant la période classique ; le *dîma*, le *samavakâra*, l'*ihamrîga* ne sont plus dès lors que des formes vides, et personne ne songe à les ressusciter.

Le *nâṭaka* est le plus cultivé de tous les genres, comme il en est aussi le plus estimé ; la plupart des poètes tiennent à consacrer leur réputation par la composition d'un *nâṭaka*. Les inspirations les plus différentes, les tempéraments les plus opposés se plient naturellement, sans effort comme sans révolte, aux règles sévères de la comédie héroïque ; courbés sous le même joug, leur originalité n'a point cependant à en souffrir. Les mérites personnels éclatent avec une

netteté inattendue dans l'agencement de l'œuvre. Le génie de Kālidāsa se reconnaît au développement régulier de l'intrigue, aux justes proportions de l'ensemble, au choix gracieux des incidents, à la majesté et au charme des tableaux. Le poète de l'Uttaracarita révèle sa nature grandiose et puissante, mais incapable de mesure, par l'emploi d'acteurs gigantesques ou fantastiques, par la recherche des situations pathétiques ou violentes, et par l'allure trop lâche d'une intrigue encombrée d'épisodes. C'est dans le cadre du nāṭaka que Viçākhadatta montre à l'œuvre la politique de Cāṇakya, avec ses combinaisons inépuisables, ses artifices subtils et sa générosité suprême ; c'est dans le même cadre que Kṛṣṇamiçra compose une apologie du système védantique, anime des abstractions et vivifie des allégories ; c'est aussi le nāṭaka que Kavikarṇapūra emploie comme un instrument de propagande en faveur des doctrines prêchées par Caitanya. Tour à tour épique, religieux, héroïque, divin, diplomatique, métaphysique, fanatique, le nāṭaka reste cependant toujours fidèle aux règles de Bharata.

C'est encore le nāṭaka légèrement modifié qui se retrouve dans le prakaraṇa et dans la nāṭikā. La situation sociale des personnages sépare seule le prakaraṇa du nāṭaka ; les lois de composition sont communes aux deux genres. Le Mālātīmādhava de Bhavabhūti rentrerait sans difficulté dans la même classe que ses comédies héroïques. Si la Mr̥chakatikā, au contraire, paraît irréductible, et s'éloigne autant du Mālātīmādhava que de Çakuntalā, la technique n'en est pas responsable : le génie original de l'auteur produit, à lui seul, l'originalité de l'œuvre. Les dix actes sont taillés sur le patron régulier ; les personnages sont empruntés au répertoire commun ; les épisodes sont conformes à la poétique du genre ; mais Çūdraka a su donner à ses personnages des caractères, à ses épisodes du mouvement, à ses tableaux du pittoresque, à son œuvre de la vie. Bharata sans doute n'avait pas donné la recette de ces qualités, il ne les avait pas du moins proscrites. L'impuissance des dramaturges seule les a empêchées de prospérer dans l'Inde.

La nāṭikā n'est guère, dans le principe, qu'un nāṭaka diminué d'un acte. Entre la Mālavikā de Kālidāsa, classée

comme un nâṭaka, et la Ratnâvali de Harṣa, il est impossible de noter la moindre différence générique. Les personnages restent les mêmes, l'intrigue est la même, les situations sont identiques ; les deux pièces coïncident presque exactement. Mais tandis que le génie des poètes transformait et renouvelait sans cesse le cadre du nâṭaka, la nâṭikâ restait condamnée à une immobilité perpétuelle. Limitée à quatre actes, elle demandait le secours du chant et de la danse pour rehausser et prolonger la représentation ; les arts auxiliaires s'y développèrent aux dépens de l'art principal, et l'œuvre du poète se réduisit à un travail de style. La nouveauté de la fable ou des caractères aurait risqué de détourner l'attention des spectateurs et de diminuer le plaisir du spectacle. Les auteurs de nâṭikâ se contentent de reprendre successivement le type banal. Le roi aime en secret une fille d'honneur attachée au service de la reine ; il la poursuit, la rencontre en tête à tête ; les amants échangent de tendres aveux. L'arrivée inopinée de la reine trouble l'entretien ; la pauvre ingénue, abandonnée aux vengeances de l'épouse outragée, paraît perdue sans ressources, quand soudain le hasard dévoile sa véritable naissance ; elle est princesse de sang royal et peut entrer à titre de reine dans le harem de son amant.

Le vyâyoga n'est aussi qu'une variété du nâṭaka : le ton de l'œuvre est exclusivement héroïque ; l'amour n'y entre même pas comme ornement. Il ne s'y agit que de défis et de combats. La plus grande partie du Veni-samhâra répond à cette définition ; plusieurs actes du Mahāvira-carita sont conformes aux règles du vyâyoga. Les deux genres ne se séparent que par des différences de forme.

Le bhâṇa et le prahasana contrastent absolument avec le nâṭaka et les genres qui en dérivent. L'un et l'autre prennent pour héros des débauchés, des libertins, des gens sans aveu ; pour sujet, les actions les plus viles, les intrigues les plus scandaleuses. Le monde qu'ils représentent n'est sans doute qu'une caricature de convention ; mais l'exagération des travers et des vices s'éloigne moins en somme de la vie réelle que la peinture des vertus idéales. Les modèles sont si nombreux que l'imagination peut facilement s'épargner un travail de création ; l'observation même superficielle de la

société fournit assez de matière au poète. Le bhāṇa et le prahāsana sont cependant restés toujours confinés dans leurs limites étroites ; ils ont sans cesse effleuré la véritable comédie sans y toucher jamais. Les ouvrages que nous avons de l'un et de l'autre genre sont d'une époque assez moderne ; si nous avons conservé des monologues ou des bouffonneries de la période classique, nous n'aurions pas à en attendre le moindre éclaircissement sur la vie réelle des générations contemporaines. Les auteurs sauraient donner peut-être une individualité plus saisissante à leurs personnages, un coloris plus vif à leurs tableaux, mais les procédés et les mœurs dramatiques n'en seraient pas moins conformes aux lois théoriques.

A côté des genres réguliers, reconnus et codifiés par le muni, la littérature classique perpétue la tradition de spectacles plus anciens et moins parfaits. Le goût du changement et l'impuissance à créer entraînent à l'étude et à l'imitation de modèles oubliés ; l'épuisement des formules classiques produit d'abord l'archaïsme. Les dialogues chantés du Gītagovinda, les scènes détachées du Mahā-nāṭaka, le scénario inachevé du Citra-yajña, la structure légère des chāyānāṭakas reflètent un état du théâtre bien antérieur à Kālidāsa.

Ces productions indépendantes, comparées aux genres classiques, permettent d'apprécier exactement la valeur des règles et leur influence sur la littérature dramatique. Fondées sur des œuvres d'origine indienne, d'inspiration indienne, de goût indien, établies sur des observations directes, étrangères aux spéculations psychologiques ou esthétiques, les règles du théâtre indien répondent exactement aux lois fondamentales du génie indien. Elles n'ont pas entravé le génie des grands poètes, qui semble s'y accommoder naturellement ; elles les ont prémunis peut-être contre certaines fautes où leur tempérament risquait de les entraîner. Elles ont maintenu la production dramatique de l'Inde à une hauteur parfois glorieuse, toujours honorable, pendant une période d'environ quinze siècles. Destinées à une nation qui donne peu de valeur à l'individu et ne tient compte que de la caste, elles ont institué une véritable caste de poètes soumis aux mêmes lois, esclaves des mêmes prescriptions, qui a mérité d'occuper le premier rang dans la littérature de l'Inde.

LA POÉSIE DRAMATIQUE

I. — LES PRÉCURSEURS DE KÂLIDÂSA

La gloire éclatante de Kâlidâsa a effacé jusqu'au souvenir de ses prédécesseurs ; pourtant, avant de triompher, le poète dut lutter contre des réputations solidement établies et contre un parti hostile aux nouveautés. Le prologue de sa première œuvre, *Mâlavikâgnimitra*, résonne encore comme un écho de la bataille. Le directeur de la troupe appelle le régisseur pour lui donner ses ordres : « Voici, lui dit-il, la volonté de l'assemblée. Le poète Kâlidâsa a composé un drame intitulé *Mâlavikâgnimitra* ; puisque c'est aujourd'hui la fête du printemps, jouez-le devant nous. Ainsi que la symphonie commence. » — Le régisseur. — « Pas encore ! Tu veux donc laisser de côté les œuvres de ces maîtres illustres, Bhâsaka, Saumilla, Kaviputra et tant d'autres pour un poète de notre temps, pour Kâlidâsa ! Peut-il bien mériter cet honneur ? » — Le directeur : « Ah ! tu ne parles point en homme de sens. Poème ancien ne veut pas toujours dire bon poème, et moderne ne signifie pas toujours mauvais. Les honnêtes gens comparent et choisissent à leur goût ; un sot juge d'après les autres. » Le régisseur : — « Le public décidera. »

La renommée de Bhâsa a résisté longtemps encore avant de disparaître. Bâna, qui vivait au VII^e siècle, le place à côté de Kâlidâsa, parmi les grands noms de la littérature* : « Les drames de Bhâsa, que commence le directeur (ou : l'architecte), avec leurs personnages (ou : étages) nombreux et leurs épisodes (ou : bannières) ont, comme des temples, assuré sa gloire. » Vers la même époque, Vâkpati lui attribue le même rang, dans des vers où il se présente lui-même au lecteur* : « Il (Vâkpati) trouve son plaisir à Bhâsa, l'ami du feu, à l'auteur du *Raghu*, ce dieu de la grâce, à l'œuvre de Subandhu et à celle de Haricandra. » Râjaçekhara, au milieu du VIII^e siècle, le range parmi les poètes classiques* ; un siècle plus tard, Somadeva insère dans son roman *Yaçastilaka* un

vers du « grand poète Bhâsa * ». Enfin à une date assez tardive, l'auteur du Prasanna-Râghava, Jayadeva, nomme encore côte à côte Bhâsa et Kâlidâsa * : « Bhâsa est le rire de la poésie, Kâlidâsa en est la grâce. » Les stances recueillies dans les anthologies ne donnent qu'une idée trop incomplète de son génie. On a curieusement fouillé les moindres témoignages pour deviner le caractère de son théâtre. M. Peterson¹ s'est attaché à la strophe de Bâna ; il en a pressé le sens et les mots, il n'a pu se dissimuler que les épithètes dont Bâna s'est servi pour caractériser les œuvres dramatiques de Bhâsa étaient surtout destinées à justifier par des équivoques la comparaison établie par le poète ; il s'est demandé pourtant, avec une certaine réserve, si ces qualificatifs avaient une valeur précise, et si Bâna avait eu l'intention de noter un trait original des drames de Bhâsa, en y signalant l'usage du prologue, la multiplicité des personnages, et l'introduction des épisodes. M. Pischel², à son tour, s'est fondé sur le vers de Bâna pour établir que Bhâsa était l'auteur de la *Mṛcchakatikâ* ; il a, d'ailleurs, renoncé depuis à cette opinion. Plusieurs indications combinées nous ont permis de jeter sur cette question un jour imprévu et d'éclairer ce passé longtemps mystérieux. Abhinava Gupta, le chef de l'école littéraire moderne, le commentateur de Bharata et d'Ânandavardhana, qui écrivait à la fin du x^e siècle, cite³ un ouvrage intitulé *Svapnavâsavadattâ* ; un vers de Râjaçekhara nous renseigne sur cette composition *. « Les gens de goût ont eu beau y jeter, pour les éprouver, les nombreux drames de Bhâsa ; l'incendie du *Svapnavâsavadatta* ne les a pas consumés. » Ainsi Bhâsa avait transporté à la scène, comme fit plus tard le roi Harṣa, les aventures de Vatsa Udayana ; l'incendie de Ratnâvali (acte IV) est un emprunt direct à Bhâsa ; l'imitateur semble avoir rappelé à dessein l'incendie de *Lâvaṇaka* * où *Vâsavadattâ* faillit périr (v. 80), pour rendre un hommage détourné à son devancier *. Cet épisode était sans doute resté célèbre, car l'épithète de

1. Peterson, Report on search for mss. 1882-83, p. 117.

2. Götting. Gel. Anz., 1883, p. 1229, sqq.

3. Pischel, Z. d. D. Morg. Ges., 1885, p. 316.

Bhâsa : *jalanamitte*, l'ami du feu, dans le *Gauḍavaho* (v. 800) y fait une allusion manifeste. La bénédiction suivante, qui ouvrirait probablement une des pièces de Bhâsa, rappelle aussi les stances propitiatoires de Ratnâvali. ¹ « Au moment où les rites du mariage allaient s'accomplir, distraite de sa prière au Dieu, Gaurî vit, tracée devant elle, l'image de son époux avec la Gaigâ sur la tête; émue alors de trouble, de surprise, de colère et de pudeur, longtemps elle tarda, malgré les recommandations des vieilles femmes, à répandre sur l'aimé une poignée de fleurs. Puissent ces fleurs vous protéger! »

La stance citée dans le *Yaçastilaka* de Somadeva explique le titre de : *Rive* (hâsa) *de la poésie*, donné à Bhâsa, que le jeu de l'allitération ne saurait justifier à lui seul. « Le vin est fait pour le boire; la figure d'une belle pour la regarder; un costume seyant et gracieux pour le porter: voilà le vrai chemin du salut. Vive le dieu armé du Pinâka (Çiva) qui l'a révélé. » — La même fantaisie piquante éclate dans ces autres vers ²: « L'époux de la nuit (Soma, la lune) ressemble au visage d'une femme loin de son amant; l'éclat du soleil est faible aujourd'hui comme l'autorité d'une grandeur tombée; doux comme la colère d'une nouvelle épousée est un feu de bouse sèche, et le vent froid est aussi pénible que le contact des méchants. »

³ « Le soleil brille d'un éclat blessant, comme un homme vil tout à coup enrichi; le cerf quitte sa corne, comme un ingrat quitte son ami; l'eau s'apaise comme la pensée d'un ascète; et tel qu'un amant pauvre, le sable se dessèche. » (Description de l'automne.)

⁴ « Si les rayons lunaires donnent sur une écuelle, le chat les prend pour du lait et les lèche; s'ils s'attachent au creux d'un arbre, l'éléphant croit voir une racine de lotus; s'ils tombent sur le lit des amants, la femme les saisit en se disant: « C'est ma tunique. » Enivrée de sa splendeur, la lune, ô merveille, égare tout le monde! » (Éloge de la lune).

1. Saduktikarpâmṛta, Çârṅg. Paddh. 4, 16 (dans Aufrecht et Subhâṣitâv. Introd. s. Bhâsa).

2. Saduktikarpâmṛta, 2, 872 (ib)*.

3. Subhâṣitâv. v. 1821.

4. Ib., v. 1994.

Bhàsa avait traité sans doute avec cette pointe d'humeur les scènes d'amour à en juger par de courts fragments :

¹ « Femme au cœur dur, laisse-là ta colère qui entrave notre bonheur; chaque jour qui s'écoule, ma belle, la mort l'inscrit sur son registre; la jeunesse n'a qu'un temps et l'union dure peu. Nos heures passent en querelles, passons-les plutôt en plaisirs! »

² « Tu m'as jouée avec des semblants d'amitié toujours menteurs; je t'ai observé en te parlant toujours avec modestie du devoir; avouons-le, tu ne m'aimes pas, et c'est en vain que tu te peines; tu ne me plais pas; je te suis indifférente : qui se ressemble s'assemble. »

Tous ces vers portent la marque d'un esprit fin et original, enclin à une ironie douce et délicate; la pensée et l'expression sont d'une pureté et d'un goût classiques. D'après une citation recueillie dans l'Artha-dyotanikà³, Bhàsa semble aussi avoir composé un traité technique de dramaturgie.

Le poète Saumilla (ou Somila) évoque par son nom seul le nom de Ràmila ou Ràmilaka qui lui est attaché d'un lien indissoluble. Somila et Ràmila avaient composé ensemble une Histoire de Çùdraka, Çùdrakakathà; c'était peut-être une série de contes groupés autour du roi légendaire Çùdraka. Ràjaçekhara les célèbre dans un vers : « Gloire aux deux auteurs de la Çùdrakakathà, Ràmila et Saumila; leur poème est comme Çiva sous la forme d'Ardhanàri (Çiva uni par moitié avec la déesse Durgà). » L'anthologie de Çàrngadhara attribue à cette collaboration une strophe exquise⁴ : « Malade, il eût maigri; blessé, il eût saigné; mordu, il eût bavé; ici, rien de pareil! Comment donc ce malheureux est-il mort en route? Ah! j'ai compris! il a entendu bourdonner les abeilles qui butinaient le miel, et il a levé les yeux, l'imprudent! vers un bouton de manguier. » (Le manguier fleurit au printemps; sa floraison marque la « saison de la joie, de l'amour et des chansons » [*Çak. IV, init.*]). Le voyageur éloigné de

1. Subhâsitâv. v. 1619.

2. Ib., v. 1628.

3. A.dy. 2.

4. Çàrng. Paddh., 133, 40.

son amante a donc brusquement senti l'amertume de cette séparation.)

La Subhâsitâvali¹ a conservé un vers de Râmila : « Elle a eu peur de toucher, comme un étranger, le bout des rayons (*ou* : des mains) de Savitar (le soleil), et, comme une femme de bonne race, l'ombre pudique est rentrée dans la maison. » (Description de l'été.)

Kaviputra (ou plutôt les Kaviputra) est aussi le nom de deux poètes en quelque sorte jumeaux, comme Râmila et Somila. Tandis que la littérature dramatique postérieure n'offre plus un seul cas de collaboration, il est curieux de constater ces deux intimes associations d'auteurs avant Kâlidâsa. La Subhâsitâvali attribue aux Kaviputra ce vers : « (2227) La gentillesse des sourcils, les regards obliques qui plissent le coin des yeux, les mots aimables, les éclats de rire que suit la honte, la lenteur calculée du départ et l'arrêt : telle est la parure des femmes, et leur arme. »

Au rang des précurseurs il faut aussi mentionner Candra ou Candraka, le plus ancien peut-être des poètes dramatiques dont le nom soit resté. Il vivait au Cachemire, sous le règne de Tuñjina, qui précéda de plusieurs générations l'époque de Vikramâditya*. « Ce grand poète, où semblait revivre en partie le muni Dvaipâyana, composa un drame digne des regards de tout l'univers. » (*Râja-tar. II, 16*). D'une œuvre si glorieuse, il nous reste en tout neuf vers, dont l'authenticité peut encore provoquer quelques doutes. Il est pénible de constater ainsi coup sur coup la disparition presque absolue de renommées considérables et de disputer à l'oubli envahissant des noms qui brillaient jadis d'un si vif éclat. Si le chroniqueur Kâlhaṇa, pour caractériser Candraka, le compare à Kṛṣṇa Dvaipâyana, l'auteur supposé du Mahâ-Bhârata, c'est que sans doute le poète dramatique avait emprunté le sujet de son chef-d'œuvre à la légende épique de Yudhiṣṭhira et ses frères. Deux des fragments ont une allure fière et belliqueuse qui rappelle la manière du Veni-saṃhâra. Un guerrier, au moment d'aller combattre, s'exprime ainsi :

1. Subhâsitâv., v. 1698.

¹ « Je vais combattre, et je jure que les ennemis ne verront pas mes coursiers par derrière; le sort de la bataille est hasardeux, et je ne promets rien de plus; c'est le destin qui donne la victoire ou la défaite. » — Un personnage décrit l'aspect du champ de bataille: ²« Les entrailles emportées par les oiseaux de proie se balancent à la cime des arbres; l'hyène rassasiée dort, comme une belle épuisée de volupté; le chacal altéré lèche avidement l'épée ensanglantée; et le serpent qui cherche un trou entre dans la trompe d'un éléphant tué. » Quatre autres stances sont des bénédictions: ³« Elle prit un croissant de lune hors d'usage et un bracelet brisé dans les querelles d'amour; elle les réunit; et, souriante, la fille de l'Himâlaya dit à son divin époux: « Regarde. » Puisse le dieu Çiva vous protéger, et aussi Gaurî, et aussi cette lune d'amusement toute couverte de morsures et de rayons! »

⁴« Mère, Kṛṣṇa en s'amusant a avalé la terre. — C'est vrai, Kṛṣṇa? — Qui te l'a dit? — Baladeva (ton frère). — Il a menti, regarde plutôt ma bouche. — Ouvre-la. — Il écarta les dents, et sa mère fut stupéfaite d'apercevoir le monde entier dans sa bouche. Puisse vous protéger ce dieu Keçava! »

⁵« Mère! — Mon âme! — Qu'est-ce donc que mon père tient avec soin dans le creux de sa main? — Mon chéri, c'est un fruit délicieux; il ne me le donnera pas; va le lui prendre toi-même. — Ainsi poussé par sa mère, Guha (Kârttikeya) saisit les mains de son père occupé à adorer l'Aurore et les secoue. Çambhu, d'abord irrité d'être troublé dans sa méditation, reconnaît son fils et éclate de rire. Que son rire vous protège! »

Candraka avait réussi dans l'érotique aussi bien que dans le tragique; un de ses vers est cité plus de cinq siècles après lui dans le Daça-Rûpa comme un modèle de sentiments combinés: ⁶« Un de ses yeux, rougi par la colère, regarde le

1. Subhâsitâv. 2275 : Kṣemendra, Aucityavicâracarcâ, 122.

2. Kṣemendra, ib. 123.

3. Subhâsitâv. 66.

4. Ib. 40. Kṣemendra, Aucitya. 130.

5. Subhâsitâv. 69.

6. Subhâsitâv. 1916. Çârîng. Pad. 117, 14. D., p. 163.

soleil couchant; l'autre, pur comme le lotus, est tourné vers l'amant; ainsi, au déclin du jour, la femelle du cakravâka, qui sent venir l'heure de la séparation, exprime deux sentiments combinés, comme une actrice expérimentée.» Un amant invite sa belle à l'amour : '« Apaise-toi; laisse voir un peu de joie; dépouille ta colère; aimée, mes membres se dessèchent; verse sur eux l'ambrosie de tes paroles. Tourne un instant vers moi ce visage qui promet le bonheur; naïve enfant, le temps est une gazelle qui passe et ne revient pas.»'

II. — LES CLASSIQUES DU THÉÂTRE

*Kâlidâsa**

Le nom de Kâlidâsa domine la poésie indienne et la résume brillamment. Le drame, l'épopée savante, l'épique attestent aujourd'hui encore la puissance et la souplesse de ce magnifique génie; seul entre les disciples de Sarasvati, il a eu le bonheur de produire un chef-d'œuvre vraiment classique, où l'Inde s'admire et où l'humanité se reconnaît. Les applaudissements qui saluèrent la naissance de Çakuntalâ à Ujjayini ont après de longs siècles éclaté d'un bout du monde à l'autre, quand William Jones l'eut révélée à l'Occident. Kâlidâsa a marqué sa place dans cette pléiade étincelante où chaque nom résume une période de l'esprit humain. La série de ces noms forme l'histoire, ou plutôt elle est l'histoire même.

L'insouciance chronologique des Hindous est telle cependant, qu'ils ont négligé d'inscrire et de garder la date du poète. La science européenne, avide de précision, a souvent tenté de résoudre ce problème à l'aide de données éparses, vagues et restreintes. La tradition hindoue assigne Kâlidâsa à l'époque nébuleuse de Vikramâditya. Ce prince, dont le souvenir vit encore dans les contes populaires de l'Inde et symbolise toutes les grandeurs du passé, avait réuni à sa cour neuf littérateurs illustres: Dhanvantari, Kṣapaṇaka, Amarasiṃha, Çaṅku, Vetâlabhaṭṭa, Ghatakarpara, Varâhamihira, Vararuci et Kâlidâsa. On les appelait les neuf Perles

1. Subhâsitâv. 1629. — Çârṅg. Pad. 114, 12. — Kâvyaprakâça, 7, 14.

de Vikramāditya. Les premiers orientalistes n'ont pas éprouvé d'embarras à dater le règne de ce souverain. Une ère encore employée dans l'Inde porte le nom de Vikramāditya ; elle a pour point de départ, d'après l'opinion des pandits, le jour où il expulsa de l'Inde les barbares (Mlecchas) qui s'y étaient établis en maîtres. Elle commence en l'an 57 av. J.-C. Il paraissait simple et logique de placer Vikramāditya et avec lui Kālidāsa au premier siècle avant l'ère chrétienne. Mais l'étude des inscriptions, des médailles, de la littérature même ébranla peu à peu cette conviction qui semblait si bien assise. Aucun document, de quelque nature qu'il fût, ne mentionnait à l'époque admise le règne glorieux d'un Vikramāditya ; la connaissance plus précise de l'archéologie montrait au contraire l'Inde, aux temps voisins de l'ère chrétienne et longtemps après, soumise à une domination étrangère, à des tribus venues du dehors. Holtzmann avait déjà observé avec sagacité qu'à placer Vikramāditya en l'an 1 de son ère, on pouvait commettre une méprise aussi absurde que si on mettait Grégoire XIII au point de départ du calendrier grégorien, ou Jules César au commencement de la période julienne, c'est-à-dire en 4713 av. J. C. Le champ s'ouvrait dès lors très large aux conjectures. Le titre de Vikramāditya (soleil de la valeur) est un surnom commun dans les dynasties indiennes ; mais on ne l'a pas trouvé encore dans la série des rois d'Ujjayinī. Le besoin de s'arrêter à une date précise, et aussi un penchant instinctif à la réaction, entraînent plusieurs savants à reculer Kālidāsa jusqu'au règne de Bhoja (xi^e siècle), sur la foi d'un roman littéraire, le Bhojaprabandha, où l'anachronisme semble avoir dit son dernier mot. Invraisemblable jusqu'à l'absurde, l'hypothèse s'écroula bientôt d'elle-même.

On changea de méthode alors, et on se mit à recueillir dans les œuvres authentiques de Kālidāsa les données susceptibles d'en déterminer la date*. L'emploi d'idées et de termes astronomiques empruntés aux Grecs et dont il est possible de suivre l'histoire dans l'Inde rejette Kālidāsa par delà la première moitié du iv^e siècle ; la mention équivoque de Nicula et de Dinnāga dans le Meghadūta, si on suit l'interprétation du commentateur Mallinātha, reporte le poète

jusqu'au vi^e siècle. Les autres indications autorisent et confirment d'une manière presque définitive cette opinion. Une inscription datée de l'an 556 çaka (= 637 ap. J. C.) atteste la réputation de Kâlidâsa dès cette époque. L'auteur se vante d'avoir égalé la gloire de Kâlidâsa et de Bhâravi. Bâna, qui écrivait sous le règne de Harçavardhana à Canoge, durant la première moitié du vii^e siècle, c'est-à-dire au temps même de cette inscription, exalte la grâce et la tendresse de Kâlidâsa au début du Harçacarita. La tradition cinghalaise, qui mérite à plus d'un titre la confiance de l'histoire, rapporte le voyage et la mort de Kâlidâsa à Ceylan sous le règne de Kumâradâsa, en 522 de l'ère chrétienne*. Kumâradâsa, ami des lettres et auteur d'une épopée, le Jânakiharana, avait invité instamment le poète à lui rendre visite. D'autre part, l'hypothèse de Fergusson*, qui place la création de l'ère de Vikramâditya au commencement du vi^e siècle, emprunte à cette concordance des données relatives à Kâlidâsa une force et une vraisemblance nouvelles; on est moins choqué de ramener brusquement au début du vi^e siècle un roi jusqu'à placé six cents ans plus tôt. Enfin l'astronome Varâha-Mihira, que la tradition place parmi les Neuf Perles, avec Kâlidâsa, appartient sans aucun doute au vi^e siècle; il écrivait après l'an 505 et mourut en 587 ap. J. C. Ainsi donc, si l'induction permet d'affirmer un fait à défaut de preuves immédiates, nous sommes en droit de fixer la date de Kâlidâsa à la première moitié du vi^e siècle*.

Les pandits, qui n'ont pas songé à garder le souvenir précis du temps où vécut le plus grand des classiques indiens, se sont transmis fidèlement des anecdotes futiles sur sa personne et ses aventures. Le Bhojaprabandha représente Kâlidâsa comme un viveur élégant, raffiné dans ses débauches, adroit et spirituel, d'un génie facile et toujours éveillé. Le Tibétain Târanâtha, dans son Histoire du Bouddhisme (p. 75 sqq.) rapporte d'après les sources septentrionales l'histoire de Kâlidâsa; son récit concorde étrangement avec la tradition courante encore dans le sud de l'Inde, à Mysore, et résumée par Râvaji Vasudeva Tullu (*Ind. Antiq.*, VII, 115): Issu d'une famille brahmanique, resté orphelin à six mois, Kâlidâsa fut recueilli et élevé par un bouvier. La société assez

vile où il grandit ne lui enleva point sa distinction naturelle ; mais l'éducation lui manquait entièrement. Or en ce temps-là Bhimaçukla régnait à Bénarès ; sa fille, la princesse Vasantî, voulait un époux accompli ès sciences et arts ; les prétendants étaient nombreux, mais aucun ne réussissait. Le ministre Vararuci, dédaigné à son tour, imagina un plan de vengeance. Il aperçut Kâlidâsa dans la rue, beau sous son costume de bouvier ; il le fit venir, l'habilla en docteur, l'entoura de pandits qu'il fit passer pour les élèves du jeune maître, et le présenta à Vasantî. Il avait eu soin de prescrire à son protégé un silence absolu, qu'il expliqua à la princesse comme une marque méprisante de supériorité. Vasantî, piquée d'honneur et trompée par la ruse du ministre, se laissa fiancer et marier au bouvier ; mais, après la cérémonie, il se trahit dans le temple même en face d'une statue qui représentait un taureau. Vasantî, furieuse, voulait sévir ; le jeune homme implora sa grâce, et la princesse touchée lui conseilla d'adorer Kâlî pour obtenir l'intelligence ; il offrit en échange à la déesse sa propre tête. Kâlî conciliée lui donna la science et la poésie. Il prit alors le titre d'*esclave de Kâlî*, Kâlidâsa ; puis il jura de traiter sa femme, à qui il devait tout, comme un guru (la personne sacrée du maître) : mécontente de cet excès d'honneur qui la privait des plaisirs permis, elle le voua à mourir par la main d'une femme. Il fut tué en effet par une de ses maîtresses : Le roi (Bhoja, dans Tullu, Kumâradâsa dans la légende cinghalaise) avait écrit une demi-stance et promis une forte récompense à qui l'achèverait ; Kâlidâsa en composa immédiatement la fin ; sa maîtresse surprit son improvisation et pour s'assurer la prime tua le poète. Les diverses traditions s'accordent sur ce genre de mort. Les pandits de Mysore racontent aussi que Kâlidâsa vint en pèlerinage au temple de Viçnu, à Çiraigapuri, près Trichinopoly, en compagnie de Bhavabhûti et de Daṇḍin.

L'œuvre dramatique de Kâlidâsa se borne à trois comédies héroïques : Çakuntalâ, Vikramorvaçi, Mâlavikâgnimitra.

Mâlavikâ est certainement le début du poète, puisque le directeur se justifie dans le prologue de négliger les auteurs fameux en faveur d'un inconnu. La pièce est en cinq actes, elle fut jouée pour la fête du printemps à Ujjayinî. Une

intrigue de harem en fait le sujet ; les personnages qui y figurent sont tous conformes aux préceptes de la technique. Le héros est un roi du genre noble et joyeux, moins occupé du gouvernement, dont il laisse la charge à ses ministres, que de ses amourettes. Il a pour auxiliaire le bouffon Gautama, brahmane complaisant et dévoué, mais brouillon et peureux. Le chambellan Maudgalya, maître des cérémonies ponctuel et discret, les deux maîtres de danse Ganadâsa et Haradatta, épris de leur art et jaloux de la faveur royale, le nain Sârasaka complètent le personnel masculin du sérail. Le ministre Bârhatâka dirige la politique extérieure.

L'héroïne est une ingénue, la princesse Mâlavikâ ; ses rivales sont la reine principale, Dhârîni, profondément attachée au roi et souffrant de son inconstance, mais noble et fière dans sa disgrâce ; la reine Irâvatî, nature impérieuse et colère, emportée jusqu'à la violence. La religieuse Kauçiki, qu'une longue série de malheurs a décidée à quitter le monde, soutient par ses conseils élevés et distrait par ses récits Dhârîni abandonnée ; son intelligence puissante se prête à toutes les circonstances ; elle est également compétente à juger les qualités d'une danseuse et à indiquer les remèdes contre la morsure d'un serpent ; elle parle, seule entre les femmes, le sanscrit. La portière Jayasenâ accompagne le roi dans ses promenades comme dans les cérémonies. Les diverses suivantes reflètent le caractère de leurs maîtresses respectives ; enfin deux chanteuses paraissent pour le dénouement.

Le poète a emprunté son héros à l'histoire : Agnimitra est le premier roi de la dynastie Çuṅga, qui remplaça les Mauryas au II^e siècle av. J.-C. ; son père Puṣpamitra et son fils Vasumitra sont mentionnés dans la pièce. La guerre avec le roi de Vidarbha et la défaite des Yavanas sont peut-être empruntées également à la tradition ; le reste est imaginé par le poète, mais cette création n'a pas dû lui coûter de grands efforts ; les drames antérieurs donnaient déjà des types de ce genre, comme le Svapnavâsavadatta de Bhâsa ; la comédie de harem paraît stéréotypée dès l'origine. Une princesse destinée à un roi est victime d'un accident qui paraît l'éloigner à jamais de l'union projetée ; elle entre comme suivante, sans

être reconnue, au service de la reine qu'elle doit supplanter. Le roi la voit, est frappé de sa beauté et de sa distinction ; il l'aime ; il surprend les confidences de la jeune fille, dont l'amour ne s'est point égaré ailleurs ; les amants se donnent rendez-vous ; l'étourderie du bouffon permet à la reine de troubler leur première union ; la reine est furieuse ; le roi cherche à l'apaiser ; mais il est pris en récidive d'inconstance. Une circonstance de hasard change les dispositions de la reine ; elle s'adoucit, offre elle-même au roi la main de sa rivale ; et le plus souvent ce nouveau mariage assure à l'époux, en vertu d'une prophétie, la souveraineté universelle. Tel est le plan de Mâlavikâ, de Ratnâvalî, de Priyadarçikâ, de Karpûramañjarî, de Karṇasundarî, etc.

Le seul élément de variété consiste dans les incidents qui mettent les amants en présence, qui amènent la reine au rendez-vous, qui apaisent tout à coup sa fureur, etc. L'important, du reste, n'est pas là. L'essentiel est de dépeindre en stances agréables les états d'âme des deux amoureux, et de mêler à cette peinture quelques descriptions ou quelques paysages. L'art du poète doit aussi ménager à la comédienne, restée avant tout une danseuse, des morceaux de bravoure qui séduisent le public. Le roi qui a aperçu le portrait de Mâlavikâ veut voir l'original que la reine cherche à lui cacher ; la jeune fille apprend justement la danse et s'annonce comme un sujet hors ligne. Le bouffon provoque une dispute entre les deux maîtres de danse du sérail, qui ont recours au roi pour décider de leur supériorité. Agnimitra en réfère à la religieuse, qui ordonne aux deux professeurs d'exhiber chacun leur meilleure élève. Gaṇadâsa fait paraître Mâlavikâ dont le chant, la danse et la mimique emportent tous les suffrages, tandis que sa beauté ravit le cœur du roi. L'heure de midi interrompt le concours de danse et fournit matière à des stances descriptives. Le troisième acte a pour scène le parc ; les jardins et le printemps sont encore un thème à variations faciles dont le poète tire parti. Mâlavikâ vient au parc exécuter une commission de Dhârîṇî avec Bakulâvalikâ sa compagne ; le roi suivi du bouffon l'observe amoureusement, caché dans un bosquet ; Irâvatî et une fille d'honneur guettent d'autre part. Incapable de contenir sa passion, le roi se

montre, embrasse Mâlavikâ; la reine paraît à son tour, irritée; elle veut frapper le roi et se retire en l'outrageant. Elle fait enfermer Mâlavikâ; le roi implore le secours du bouffon Gautama pour revoir sa belle; Gautama feint d'être mordu par un serpent, demande, pour guérir la plaie, l'anneau de la reine, et s'en sert pour délivrer l'héroïne; les amants se retrouvent, mais ils sont encore surpris par Irâvatî. Le roi se tirerait difficilement de ce pas, mais on vient l'appeler en hâte pour ranimer la petite princesse Vasulakṣmî qu'un singe a effrayée. Au cinquième acte arrive du Vidharba un messenger de victoire et un cortège de prisonniers. Deux jeunes filles de ce pays, introduites comme chanteuses en présence de la reine et de sa suite, reconnaissent Kāuçiki et retrouvent dans Mâlavikâ leur princesse qu'on croyait morte. Des nouvelles heureuses sont en même temps apportées du nord par un courrier de Puṣpamitra, le père du roi. Elles décrivent les succès remportés par le prince Vasumitra, fils de Dhârîṇî. La reine pour marquer sa joie accorde au roi Mâlavikâ avec le titre de reine; Irâvatî implore son pardon. Les personnages expriment tous leur bonheur.

On est surpris de voir un juge expérimenté comme Wilson, qui révéla à l'Europe le théâtre indien, contester ou plutôt nier l'authenticité de la pièce, contre le témoignage unanime des manuscrits et de la tradition, sans leur opposer autre chose que des raisons de sentiment. « On ne peut, dit-il, admettre qu'elle soit une composition de l'auteur de Çakuntalâ et de Vikramorvaçî. On n'y trouve, ni la même imagination dans les pensées, ni la même mélodie dans les vers ». La première infériorité s'explique naturellement dans une œuvre de début; la seconde n'a jamais frappé les critiques indiens, plus aptes cependant à apprécier ce défaut. Ces deux griefs ont paru insuffisants à Wilson même, car il ajoute un peu plus loin: « Il y aurait quelque raison de supposer que cette pièce est de l'ancien Kâlidâsa; mais les mœurs qui y sont décrites paraissent être celles d'un temps de décadence de la société indienne, et il est à peine possible de la croire antérieure au dixième ou onzième siècle. » L'analyse que nous avons donnée du drame démontre à elle seule l'inanité de cet argument en apparence historique; les mœurs

de Mâlavikâ n'ont rien de commun avec la réalité; la convention en avait réglé les moindres détails avant Kâlidâsa. Weber et Shankar Pandit se sont appliqués à relever les traits communs de style, d'expression, de pensée qui prouvent l'étroite parenté des trois drames, et la discussion semble désormais close.

Le sujet de Çakuntalâ est tiré des vieilles légendes épiques de l'Inde et emprunté au Mahâ-Bhârata. Les amours du roi Duşyanta et de Çakuntalâ sont racontés au début même du poème (I, 74) et ils en sont pour ainsi dire l'origine. Bharata, né de cette union, est l'ancêtre éponyme des héros qui sont les acteurs de la grande lutte contée par Vyâsa. La transformation que Kâlidâsa fit subir au récit traditionnel pour l'accommoder à la scène nous permet de saisir sur le vif ses procédés dramatiques. Résumons brièvement l'épisode du Mahâ-Bhârata. Le roi Duşyanta est en chasse; il arrive sur les bords de la Mâlinî à l'ermitage de Kaṇva, et y entre seul. Il appelle à haute voix pour signaler sa présence; une jeune fille paraît et vient remplir les devoirs de l'hospitalité. Sa beauté charme le roi qui l'interroge sur sa naissance. Elle lui rapporte un récit qu'elle a entendu de la bouche de Kaṇva, et qui expose en détail la séduction de l'ascète Viçvâmitra par l'Apsaras Menakâ. Le roi veut s'unir avec elle; elle résiste par pudeur; Duşyanta lui démontre la légalité du mariage qu'il propose. Elle consent à la condition que, si un fils vient à naître, il soit l'héritier de la couronne. Le roi prête serment, obtient le plaisir désiré, et s'en retourne à la capitale, promettant à la nouvelle épouse de l'envoyer chercher en grande pompe. Kaṇva sur ces entrefaites revient de voyage; il devine ce qui s'est passé, prédit les hautes destinées de l'enfant qui va naître et félicite Çakuntalâ. Elle met au monde un fils; il grandit, atteint l'âge où l'héritier présomptif doit recevoir le sacre, sans que son père le mande. Kaṇva l'envoie alors avec sa mère à Duşyanta sous la garde d'ermîtes qui l'abandonnent à la porte du palais. Mis en présence de Çakuntalâ, Duşyanta refuse de la reconnaître; il va jusqu'à insulter Viçvâmitra et Menakâ. Çakuntalâ, digne dans le malheur, n'accuse que son destin, résultat de fautes commises dans une vie antérieure. Soudain une voix venue du ciel ordonne à

Duṣyanta de sacrer Bharata. Duṣyanta déclare alors qu'il attendait ce témoignage public pour prévenir toute contestation de légitimité contre son fils, et il accorde à la mère et au jeune homme le rang auxquels ils ont droit.

La légende a un caractère dramatique qui dut frapper plus d'un poète avant Kâlidâsa. Il suffisait de distribuer à plusieurs personnages les paroles réparties dans le Mahâ-Bhârata à Çakuntalâ, à Duṣyanta, à Kaṇva, etc... Rien n'est resté des essais qui ont précédé le chef-d'œuvre; mais nous en avons une image certainement fidèle dans un drame tamoul de date incertaine, ¹ probablement même moderne, et dont le caractère populaire est évident. L'auteur de cette Çakuntalâ, le poète Râmacandra de Râjanallûr, a beau se réclamer de Kâlidâsa comme d'un modèle qu'il veut imiter; sa fable est la copie manifeste de la légende épique en sa simplicité. Le drame commence par une longue série d'invocations à plusieurs divinités; puis le dieu Gaṇeça entre pour écarter les obstacles; il est salué par un chœur, et se retire. Viçvâmitra paraît alors; le directeur explique au public la situation. Le muni, accompagné de ses disciples, cherche une retraite qui convienne à sa pénitence sévère. Le directeur annonce alors Indra et sa cour. Les dieux souffrent de la chaleur: les austérités brûlantes (*tapas*) de Viçvâmitra en sont la cause. Indra tient conseil; Brhaspati propose d'adresser à l'ascète une beauté qui le tente. L'Apsaras Rambhâ, mandée, se récuse par crainte. Menakâ accepte. Le directeur annonce le retour de l'action sur la terre. Menakâ s'approche de Viçvâmitra; le ṛṣi, affolé par l'odeur de femme, prie, supplie, conjure l'Apsaras de s'unir à lui; elle feint de résister, puis cède. Il succombe, mais brusquement rappelé à la raison, il maudit Indra et sort.

Le directeur expose l'état de l'action. Çakuntalâ vient de naître et sa mère l'a abandonnée dans les bois. Kaṇva entre en faisant à son disciple un cours de morale. Il entend des pleurs d'enfant et envoie son disciple à la découverte. Le jeune homme trouve une petite fille entourée d'oiseaux (*ça-*

1. Çakuntalâ, drame indien, version tamoule d'un texte sanscrit (?), traduite en français par Gérard Devèze. Paris, 1888. — Cf. mon article, *Revue critique*, 11 mars 1889.

kuntas). Kaṇva la recueille et la nomme Çakuntalâ. Le directeur annonce un nouvel intervalle : Çakuntalâ est parvenue à l'âge nubile. Le ṛṣi Sadânananda vient prier Kaṇva d'assister à un sacrifice qu'il offre. Kaṇva part et laisse Çakuntalâ à l'ermitage. Restée seule avec son amie, elle va cueillir des fleurs. Le directeur annonce Duṣyanta. Le roi paraît dans sa cour avec ses ministres et sa suite qui l'honorent. Les paysans arrivent et imploront le secours du roi contre les fauves qui envahissent les champs ; les laboureurs introduits à leur tour exposent en chœur les mêmes doléances. Le roi convoque les chasseurs ; ils s'approchent en célébrant la chasse.

La scène est brusquement transportée dans les bois de l'ermitage. Le roi s'est égaré à poursuivre un cerf. Il aperçoit un bosquet qui se mire dans un étang ; il y fixe ses regards. Tout à coup, il voit Çakuntalâ, dont la beauté le séduit. Il s'approche de la jeune fille, qui le reconnaît et l'exalte. Il lui offre le mariage avec le titre de reine et la promesse du trône pour leur fils. Elle consent, et les époux vont s'unir dans le bosquet. Ils rentrent ensuite en scène ; Duṣyanta prend congé de Çakuntalâ et lui promet d'envoyer la chercher en pompe dès le lendemain. Il s'éloigne, retrouve les chasseurs, et retourne dans sa capitale.

Nouvel intervalle de deux ans, annoncé de la même façon. Kaṇva ordonne à Çakuntalâ d'aller avec Bharata au palais de Duṣyanta, sous la conduite d'un disciple. Tous trois se mettent en route. Le petit Bharata souffre cruellement de la fatigue. Ils arrivent enfin à Hastinâpura.

Le directeur annonce la visite du roi de Magadha qui vient féliciter Duṣyanta ; puis du roi de Kekaya. Les rois entrent et saluent. Çakuntalâ se présente à son tour avec Bharata et rappelle au roi le passé ; le roi se raille d'elle ; elle s'emporte et se lamente. Les ministres approuvent la conduite de Duṣyanta, qui l'insulte et ordonne au héraut de l'écartier. L'épouse outragée invoque Âkâçavâṇi (la Voix du Ciel) qui apparaît et révèle toute la vérité. Le roi embrasse Bharata, le caresse, le reconnaît solennellement. Les rois et les ministres lui offrent leurs félicitations.

Il était impossible de suivre avec plus de fidélité la marche de l'épopée. L'action comprend la légende tout entière ; le

poète ne s'est point soucié de la resserrer dans des limites restreintes ni de ménager les changements de scène. Le procédé d'une simplicité enfantine, qui consiste à faire annoncer par le directeur les intervalles de temps et de lieu et la situation des divers personnages, mettait le dramaturge à l'aise.

Kâlidâsa a limité rigoureusement son sujet : le premier acte commence avec l'arrivée de Duḥșanta¹ dans l'ermitage, et la pièce s'arrête quand le roi retrouve son fils tout jeune enfant. Encore faut-il noter l'adresse du poète qui a évité partout d'indiquer un intervalle de temps précis ; les actes paraissent s'enchaîner sans la moindre solution de continuité, et le spectateur qui a vu Çakuntalâ se marier au III^e acte, qui l'a retrouvée enceinte au V^e, n'est ni choqué ni surpris de voir paraître au VII^e son fils déjà fort à combattre des lions. Kâlidâsa, il est vrai, a eu l'habileté de laisser disparaître pendant un acte entier l'épouse répudiée, de laisser flotter l'acte VI dans une période vague et indéterminée, de préparer le spectateur par un avant-goût du merveilleux à la fin de cet acte, et de transporter la scène de l'acte VII dans le Ciel, dans un monde saint et mystérieux, si éloigné de la terre que le temps ne se compte plus. S'il a gardé les événements de la légende, il en a changé le ressort par une inspiration de génie. L'épopée raconte les faits plus qu'elle ne les explique ; mais le spectateur est plus exigeant que l'auditeur. On se demande pourquoi Duḥșanta oublie Çakuntalâ, et on n'obtient point de réponse. Lorsque Çakuntalâ se présente avec son enfant et qu'elle est repoussée, les raisons politiques qui déterminent la conduite du roi ne suffisent pas à en pallier le caractère odieux. Kâlidâsa a su rendre les deux amants également sympathiques, en les représentant tous deux comme les victimes d'une malédiction ; cette malédiction même sort de l'intrigue et n'est point un simple accident de hasard. La jeune fille, rêvant à son amour, n'entend pas l'appel d'un ascète qui passe ; elle manque, mais sans en avoir conscience, aux devoirs de l'hospitalité. L'ascète la maudit : elle sera à son tour oubliée par son époux. L'emportement

1. Telle est la forme du nom dans la recension bengalie ; la devanagari écrit, comme le Mahâ-Bhârata, Dușyanta.

assez naturel aux saints dans l'Inde se justifie mieux encore chez Durvâsas, le plus irritable de tous ; aussi le poète l'a choisi ; mais il n'a point amené sur la scène ce personnage de malheur ; on n'entend que sa voix dans la coulisse ; de plus, pour adoucir encore cette impression pénible, l'ascète consent à restreindre la portée de sa malédiction. L'effet en cessera quand Çakuntalâ présentera à son époux un bijou de reconnaissance, l'anneau que le roi lui a donné comme gage d'union. Mais la jeune fille, en se baignant, perd le bijou ; et lorsqu'en présence de Duṣanta, à bout d'arguments, elle veut convaincre le roi par une preuve matérielle et cherche en vain à son doigt l'anneau nuptial, le roi, dont les souvenirs sont aveuglés, est en droit de railler la malice féminine. Plus tard seulement, trop tard, le bijou retrouvé par un pêcheur dans le ventre d'un poisson montre au roi une erreur dont il n'est pas responsable du reste. Ce signe de reconnaissance était sans doute introduit pour la première fois dans la légende et caractérisait l'œuvre de Kâlidâsa, puisque le poète a tenu à l'indiquer dans le titre même de la pièce : Abhijñânaçakuntalâ, Çakuntalâ au signe de reconnaissance. Nous retrouverons ce moyen dramatique employé dans Vikramorvaçî (la pierre de réunion), et chez les dramaturges postérieurs : p. ex. dans Ratnâvalî (le collier de la princesse), etc....

Pour nourrir les sept actes, ou plutôt pour augmenter l'intérêt du spectacle, Kâlidâsa y a introduit des personnages que lui fournissait la technique courante : le bouffon Mâdhavya, le vieux chambellan, l'écuyer du roi, le chapelain Somarâta, le beau-frère illégitime du roi, chef de la police, et ses deux auxiliaires Sûcaka et Jânuka, le général Karabhaka, l'huissier Raivataka, les deux hérauts de cour, d'une part ; de l'autre, les compagnes de l'héroïne : Anusûyâ et Priyamvadâ, la portière du palais Vetravatî, les suivantes du harem : Caturikâ, Madhukarikâ, Parabhṛtikâ. Il a donné à Kaṇva une épouse, Gautamî ; quatre disciples, Çârṅgarava, Çâradvata, Hârîta, Gautama ; il a emprunté à la vie commune le rôle du pêcheur, et il a amené du ciel sur la scène des personnages divins : Mâtali, le cocher d'Indra ; Mârîca et Aditi sa femme, les augustes ancêtres du monde ; l'Apsaras Mîçrakeçî, amie

de Menakà. Ces multiples figures ont toutes une individualité et un relief saisissants. Anusûyâ et Priyamvadâ p. ex. ont un rôle identique ; elles sont toutes deux dévouées corps et âme à Çakuntalâ ; mais leur amitié diffère par des nuances délicates : Anusûyâ est sérieuse et réfléchie, Priyamvadâ espiègle et rieuse. De même, les deux disciples Çaradvata et Çârñgarava qui accompagnent Çakuntalâ chez le roi sont l'un calme et sentencieux, l'autre impérieux et emporté. Mârîca et Aditi ont une hauteur sereine, une grandeur religieuse ; le petit Bharata laisse voir le héros dans l'enfant ; les policiers sont pris sur le vif avec leurs allures brutales, leur gaité lourde et leur orgueil intraitable vis-à-vis du pauvre pêcheur humble et tremblant.

Le merveilleux qui pénètre tout le sujet menaçait d'affaiblir le jeu des passions humaines et de diminuer l'intérêt ; Kâlidâsa l'a réduit à un rôle secondaire et presque effacé, excepté au dénouement où la théorie et le goût sont d'accord pour en admettre l'emploi ; partout le divin se sent à des traits fugitifs et rappelle au spectateur le monde particulier où se passe l'action ; ainsi la prédiction de Kanva rappelée au premier acte et relative au mariage de Çakuntalâ ; la mention au second des Râkşasas qui infestent l'ermitage ; la voix divine qui avertit Kanva du mariage conclu, ainsi que les présages rituels, les adieux des nymphes des arbres à l'épouse qui s'en va ; la disparition de Çakuntalâ enlevée par une forme vague ; Mâtali envoyé par Indra pour demander l'assistance de Duşanta. Les dieux n'interviennent que pour dénouer l'action ; l'Apsaras Miçrakeçi qui paraît dès le IV^e acte observe les événements sans s'y mêler ; encore prend-elle soin d'avertir le spectateur qu'elle renonce à son pouvoir d'intuition pour exécuter ponctuellement l'ordre de son amie Menakà. L'artifice, qui risque de paraître puéril à notre goût trop ratliné, ne choquait pas la vraisemblance dans l'Inde : les dieux, dans les légendes, se privent souvent volontairement de leur pouvoir surnaturel pour se mêler aux simples mortels. A partir du moment où le hasard les a rapprochés, la volonté des deux amants paraît seule diriger l'action : c'est de son plein gré que le roi reste à l'ermitage, de son plein gré que Çakuntalâ se livre. La malédiction de Durvâsas n'avait

rien qui pût surprendre un public indien ; elle est du reste la conséquence d'une faute de l'héroïne ; de plus elle ne paralyse pas absolument l'esprit de Duṣanta ; elle l'enveloppe seulement d'un brouillard. Lorsque le roi, au V^e acte, entend le chant plaintif de la reine, il se laisse aller à une mélancolie vague dont il n'aperçoit pas la vraie raison, mais qu'il ressent profondément. C'est là le point capital ; l'homme n'est point le maître des événements, et le théâtre serait faux s'il montrait la volonté humaine toujours triomphante ; l'art doit exprimer le contre-coup des événements sur l'homme, les passions qu'ils y excitent, les sentiments qu'ils lui inspirent.

L'amour est le sentiment principal dans Çakuntalâ et le poète a su placer les amants dans presque toutes les situations énumérées par les théoriciens. Les exemples cités au chapitre précédent prouvent amplement que cette pièce suffirait presque seule à illustrer un traité technique. Kâlidâsa ne s'est point ingénié probablement à varier les circonstances de l'action ; les modèles antérieurs lui fournissaient des procédés commodes qu'il s'est borné souvent à répéter. C'est ainsi que la jolie scène du premier acte, où le roi caché derrière un buisson, écoute et regarde les trois jeunes filles, scène renouvelée à l'acte III, répète la situation déjà représentée dans Mâlavikâ (III), quand Agnimitra dissimulé dans un bosquet prête l'oreille aux confidences amoureuses de l'héroïne ; et dès cette œuvre d'essai, la situation est traitée avec une telle sûreté de main, une allure si dégagée qu'on est obligé d'y reconnaître un lieu commun.

Aux thèmes que fournissait la technique de l'amour, Kâlidâsa en ajoute d'autres destinés à étaler les ressources variées de son art. Les stances qui décrivent la course du char (I), les avantages de la chasse (II), l'heure du soir (III), les devoirs de l'époux (IV), le voyage aérien, l'aspect de l'ermitage terrestre (V) et de l'ermitage céleste (VII) sont bien moins des éléments dramatiques que des hors-d'œuvre où le poète parle au lieu du personnage. Ces hors-d'œuvre chez les successeurs de Kâlidâsa, envahissent le drame comme une végétation parasite et luxuriante, et ils l'étouffent ; Kâlidâsa est loin de cet excès ; il a satisfait le goût de ses auditeurs sans s'y asservir : le cinquième acte, le plus tragique de tous, ne con-

tient pas un seul de ces ornements convenus. C'est avec le même tact qu'il a contenté toutes les exigences des acteurs ou plutôt des actrices : le trouble de Çakuntalâ poursuivie par l'abeille donnait un prétexte naturel à la danse de la comédienne. Le chant des divinités des arbres (IV), celui de la reine Hamsavatî (V), ajoutent à la représentation le charme de la musique vocale. Çakuntalâ est une œuvre de maturité : le génie de Kâlidâsa a d'un souffle puissant animé les froides abstractions des théoriciens ; il a versé largement dans ces figures pâles et inertes le sang, le mouvement et la vie ; il a substitué aux types conventionnels de ses devanciers des personnages vrais, de chair et d'os, d'esprit et de cœur.

Porté à ce haut point de perfection, le théâtre indien ne tarda point à en redescendre pour suivre sa voie naturelle : Kâlidâsa lui-même commença la décadence avec Vikramorvaçî. La pièce est peut-être la dernière œuvre de l'auteur, et fut sans doute représentée après sa mort : le prologue n'indique pas l'occasion du spectacle, comme pour Çakuntalâ et Mâlavikâ jouées toutes deux à la fête du printemps : en outre il est court, banal, et mal arrêté dans sa forme*. Vikramorvaçî n'est pas une comédie héroïque, mais un drame d'un genre inférieur, un toçaka. Le caractère de ce genre est, nous l'avons vu, la peinture des amours d'un héros et d'une déesse et l'entrée du bouffon à tous les actes (cette dernière prescription est sans rigueur absolue, elle a seulement pour objet de faire ressortir l'importance prépondérante du sentiment érotique). L'amant est Purûravas, un des plus anciens rois de la dynastie Lunaire ; l'héroïne, une Apsaras, Urvaçî. L'histoire de leurs amours est une des plus anciennes légendes de l'Inde. Le R̥g-Veda contient un hymne (X, 95) en forme de dialogue dont ces deux personnages sont les interlocuteurs ; l'hymne est un des plus difficiles de la Saṃhitâ ; la situation n'est pas définie, les répliques ne s'enchaînent pas ; le style est obscur et rempli d'allusions inintelligibles. Urvaçî a quitté Purûravas pour rejoindre ses compagnes célestes ; l'amant éperdu l'implore, la supplie de revenir, mais il se heurte à un refus formel. Urvaçî se contente de donner à Purûravas cette amère leçon : « Il n'y a pas d'affection avec les femmes ; leurs cœurs sont des cœurs d'hyènes. » Les vers de ce dialogue semblent

être les débris tronqués d'une légende (âkhyâna) ancienne ; le récit qui leur servait de cadre a disparu de bonne heure ; le Çatapatha-Brâhmaṇa y a substitué une histoire à tendances exégétiques : les aventures de Purûravas et d'Urvaçî n'y ont d'autre intérêt que de justifier l'emploi de certains rites et de certaines formules dans le sacrifice.

La légende de Purûravas et d'Urvaçî se retrouve, transformée et modifiée par le temps, dans des ouvrages postérieurs. Dans le Bhâgavata-Purâṇa (IX, 14) Urvaçî est tombée sur la terre et déçue de son rang divin par l'effet d'une malédiction de Mitra et Varuṇa ; le reste de l'histoire répète le récit du Çatapatha-Brâhmaṇa. Le Viṣṇu-Purâṇa (IV, 6) est d'accord avec le Bhâgavata. Le récit de la Bṛhatkathâ (*Kathâ-S. S. XVII*) est assez différent. Purûravas est un fidèle de Viṣṇu, familier du ciel comme de la terre. Il voit dans le paradis d'Indra la nymphe Urvaçî, l'aime et en est aimé. Viṣṇu s'aperçoit de leur amour et il ordonne à Indra de laisser partir l'Apsaras avec le héros. Survient une guerre des Dieux contre les Asuras ; les démons sont vaincus. Indra célèbre la victoire par une grande représentation. L'Apsaras Rambhâ y danse le pas appelé calita. Purûravas affiche un dédain orgueilleux : Urvaçî lui a montré de plus belles danses. Le roi des Gandharvas, Tumburu, blessé de cette attitude, le maudit : Il sera séparé de son épouse jusqu'au jour où il aura apaisé Kṛṣṇa. Les Gandharvas enlèvent Urvaçî, et Purûravas se mortifie à l'ermitage de Badarikâ pour gagner Viṣṇu ; la faveur du dieu réunit enfin les deux amants.

Telle était sans doute la forme la plus populaire de cette légende au temps de Kâlidâsa : Guṇâdhya, le compilateur de la Bṛhatkathâ, passe pour le contemporain de Hâla ou Çâtavâhana (III^e siècle ap. J.-C.). Pour transporter ce récit à la scène, le poète a dû en changer plusieurs traits essentiels. Il fallait justifier dès l'origine par un incident convenable l'amour inspiré à une immortelle par un mortel : Purûravas sauve Urvaçî des mains d'un démon. La séparation des amants, pour intéresser et pour émouvoir davantage, résulte de l'excès même de leur passion. Une distraction, naturelle chez une personne éprise, provoque le châtement de l'Apsaras : chargée du rôle de Lakṣmî dans une représentation

céleste, Urvaci prononce le nom de Pururavas au lieu de Purusottama (Viṣṇu). Le muni Bharata, qui dirige le spectacle, frappe de sa malédiction l'actrice coupable de cette erreur. Mais Indra intervient et fixe une limite à la peine : Urvaci, descendue sur la terre, croit découvrir une infidélité de son époux. Emportée par la jalousie, elle oublie un décret du dieu Kārtikeya, qui interdit aux femmes l'accès de son bois sacré ; elle y entre et elle y est métamorphosée en liane. Un talisman seul peut lui rendre sa forme : c'est le diamant-de-la-réunion que Pārvatī a créé. Pururavas trouve ce joyau dans la forêt où il erre fou de douleur. Les amants sont encore une fois réunis ; mais Urvaci doit quitter définitivement son époux le jour où il verra le fils né de leur mariage. La délicatesse de Kālidāsa se marque encore à ce trait ; les Apsaras dans les légendes enfantent sans douleur et abandonnent leur enfant aussitôt né. Le poète n'a pas voulu tirer profit de la croyance courante et il a préféré motiver par un excès d'amour conjugal l'abandon du jeune Âyus par sa mère ; il est élevé dans un ermitage : un acte d'héroïsme précoce révèle sa race ; on le conduit devant le roi. Pururavas n'apprend sa paternité que pour connaître en même temps la nécessité d'une séparation. Il veut se retirer du monde et fait sacrer roi le jeune Âyus. Mais Nārada arrive avec un message d'Indra ; le dieu, en reconnaissance des services que Pururavas lui a rendus, permet à Urvaci de rester avec lui jusqu'à sa mort.

Plusieurs des procédés dramatiques employés à développer ce drame rappellent de près ceux de Çakuntalā : c'est encore la malédiction d'un ascète qui noue l'action, et l'intervention soudaine d'un enfant qui la dénoue ; c'est aussi un bijou qui doit servir à réunir les amants séparés. La ressemblance des deux pièces se marque jusque dans les détails scéniques : Urvaci, au moment où elle s'éloigne du roi, s'embarasse dans une guirlande, et en prend prétexte pour s'arrêter, comme Çakuntalā piquée au pied par un épi et accrochée par sa tunique à une branché d'amarante (I) ; Urvaci, comme Çakuntalā, envoie sa déclaration au roi sur une feuille (II) ; l'oiseau enlève le rubis (III) comme Mātali enlève le bouffon ; le petit Âyus réclame, pour s'amuser, son paon (IV) comme le petit

Bharata ; la course du roi dans un char aérien (I) fournit un thème à descriptions déjà traité dans l'autre drame. Mais le sujet est par sa nature même inférieur à celui de Çakuntalâ. Le merveilleux, ou plutôt le surhumain, est essentiel à l'action : L'héroïne est une déesse qui dispose de pouvoirs surnaturels et qui en use. C'est ainsi qu'elle entend, invisible et présente, les confidences amoureuses du roi au bouffon (II), qu'elle se présente soudainement au roi (ib.), et qu'elle descend par la voie de l'air auprès de Purùravas (III) ; elle est par sa condition divine au-dessus du roi, il en résulte que le héros, malgré son nom technique (nâyaka), ne mène point l'action, mais est entraîné à sa suite ; c'est Urvaçi qui fait les avances, qui recherche l'amant, qui le provoque même (p. ex. III). Le personnage du héros est diminué, et le caractère d'Urvaçi ne suffit point à compenser cette faiblesse. L'ardeur de l'affection conjugale ne suffit pas à excuser l'abandon clandestin du petit Âyus par sa mère. Les autres personnages n'ont point de relief, de vie propre, et ne répondent que trop aux définitions vagues de la technique. Le bouffon est goulé plus que gourmand, grotesque plus que drôle, et grossier plus que spirituel. L'amie d'Urvaçi, Citralekhâ, est le type banal de la compagne ; les autres Apsaras, la reine Auçinari, ne sont que des esquisses ; Tumburu, Nârada, Citraratha, les disciples de Bharata n'ont pas de physionomie propre.

Enfin l'intrigue est maigre et ne suffit pas à remplir les cinq actes ; le quatrième n'est guère qu'un long monologue inséré entre deux courts dialogues. Purùravas parcourt les bois à la recherche de sa bien-aimée et interroge en une série de stances lyriques le paon, le coucou, le cygne, l'abeille, l'éléphant, la montagne, le fleuve, la gazelle. Cette situation, plus lyrique que dramatique, a séduit par ce défaut même les successeurs de Kâlidâsa, plus adroits en général à construire une stance qu'une intrigue. Elle est reproduite par Bhavabhûti dans Mâlatimâdhava (IX), par Râjaçekhara dans le Bâlarâmâyana (V), par Jayadeva dans le Prasanna-Râghava (VI), par Bhâskara dans l'Unmatta-Râghava, par Viçvanâtha dans le Prabhâvatipariṇaya (cf. Sâhitya-darp. p. 159, 177, 198). Le poète semble du reste avoir recherché l'intérêt

scénique de préférence à l'intérêt dramatique ; les éléments auxiliaires du théâtre, la danse et le chant, disputent la prépondérance à la poésie. Ainsi s'explique l'usage des manuscrits et des théoriciens qui désignent fréquemment cette pièce comme un *toṭaka*, et la classent à ce titre parmi les œuvres de genre secondaire. Mais si l'esprit y perd, le spectacle enchante les yeux et les oreilles. Les *Apsaras* tremblantes, groupées sur l'Himalaya et appelant au secours, l'entrée du roi sur un char aérien, son retour avec *Urvaci* appuyée sur *Citralkhâ*, la joie des *Apsaras*, forment dès le début des tableaux ravissants, et le sacre du jeune *Âyus* permet un riche déploiement de costumes et d'accessoires au dernier acte. Les stances du quatrième acte où une poésie éclatante se combine avec les modes variés de la musique chantent une symphonie merveilleuse qui caresse les sens et berce l'imagination.

Nous ne savons pas comment le public accueillit le dernier drame de *Kâlidâsa*, et s'il fut plus sensible aux qualités scéniques qu'aux défauts dramatiques. Mais les mérites littéraires de *Vikramorvaçî* lui ont assuré un succès durable qu'atteste l'existence de plusieurs révisions. Les pandits ont remanié à leur fantaisie les deux grands drames de *Kâlidâsa* pour les accommoder à leur goût personnel et surtout aux principes d'esthétique qui caractérisent les diverses écoles de l'Inde. On a constaté quatre révisions de *Çakuntalâ* et deux de *Vikramorvaçî*. Les divergences entre les familles de manuscrits sont fortement marquées. Le texte cachemirien de *Çakuntalâ* donne une scène entière de plus que les autres (*praveçaka* de l'acte VI) ; la révision appelée *devanagari*, à cause du caractère ordinairement employé dans cette classe de textes, contient 194 vers ; la bengali, 221. La scène d'amour entre le roi et la jeune fille, au 3^e acte, est abrégée et parfois supprimée dans la révision *devanagari*. « C'est, dit rudement M. Pischel, quelque puritain à la Monier Williams qui a effacé ce tableau comme d'une *imagination indélicate* ». Le texte des écoles méridionales constitue la révision dravidienne. La révision dravidienne de *Vikramorvaçî* diffère considérablement du texte ordinaire. Les chants en *apabhraṅga* du quatrième acte ont disparu avec toutes les expressions techniques de danse et de musique. La

question des révisions a soulevé naguère des débats violents * : M. Pischel, dont la compétence est généralement reconnue, a, malgré l'ardente opposition de M. Weber, choisi comme principe de critique entre les divers textes le degré de correction des *prâcrits*, en adoptant comme norme les règles grammaticales de Vararuci.

Les épopées de Kâlidâsa ne nous apportent pas seulement un témoignage nouveau de sa supériorité poétique, elles nous donnent des renseignements sur l'état du théâtre à son époque. L'auteur d'une épopée savante est tenu d'étaler dans son poème la variété de ses connaissances ; il doit prouver sa compétence dans l'art théâtral comme dans les autres. L'accumulation dans une strophe de termes empruntés à la technique du théâtre est une beauté de style, et elle a reçu en rhétorique un nom particulier, c'est le *bharata-samuccaya* *. Le Kumâra-sambhava en présente plusieurs exemples. Çiva et Pârvatî, après les cérémonies nuptiales, assistent à des fêtes que leur offrent les dieux. « Sarasvatî loua ce couple dans une déclamation en deux parties : l'époux dans une langue pure et correcte (le sanscrit), l'épouse dans un langage facile à saisir (le *prâcrit*). Ils regardèrent quelque temps une œuvre dramatique de premier ordre (un *nâṭaka*) où les diverses manières dramatiques se combinaient avec les jointures, où les modes de la musique correspondaient aux variétés du sentiment, et où les Apsaras montraient la grâce de leurs attitudes. » (VII, 90-91). Un chant d'authenticité douteuse mentionne encore dans le même poème une représentation par les Apsaras (XI, 36) : « Aux sons profonds des multiples instruments de l'orchestre, les Apsaras jouèrent une œuvre où les jointures étaient bien agencées, et où les vers et la musique exprimaient admirablement les sentiments des personnages. » Le Raghuvamça montre le roi Agnivarṇa s'adonnant à l'art dramatique dans son palais. « Au milieu de femmes qu'il avait formées à cet art, il jouait des drames avec le sentiment, le geste et la voix, et rivalisait en présence de ses amis avec les plus fameux comédiens. » Il faut rappeler enfin la représentation où la nymphe Urvaci s'attire la malédiction de Bharata. La pièce avait pour auteur Sarasvatî et pour titre : Les fiançailles de Lakṣmî (Lakṣmîsvayaṃ-

vara); le messager des dieux convoque les Apsaras en ces termes (II, 18) : « Le muni Bharata vous a appris à jouer une pièce qui contient les huit sentiments; le maître des Maruts, le gardien du monde, désire aujourd'hui la voir représenter avec un jeu gracieux. » Il ressort évidemment de ces témoignages que le drame, dès l'époque de Kālidāsa, était destiné à augmenter la pompe de grandes fêtes et de grandes solennités le plus souvent religieuses. Mais surtout, par le soin qu'il a pris de faire éclater jusque dans ses épopées la richesse de ses connaissances techniques en dramaturgie, le poète a souligné le caractère savant, théorique et presque artificiel de ses œuvres théâtrales.

Nous connaissons le nom d'un auteur dramatique contemporain de Kālidāsa : c'est Bhartṛmeṅṭha, le protégé de Mātṛgupta. Il était natif du Cachemire; son nom, où entre un mot du dialecte cachemirien, suffirait à l'indiquer. Son poème épique sur la mort du démon Hayagrīva (Hayagrīvavadha) lui valut avec la faveur de Mātṛgupta des libéralités vraiment royales. Le passage où Kalhaṇa (*Rājatar. III, 260 sqq.*) mentionne cette épopée avait trompé les premiers interprètes; l'expression du chroniqueur semblait s'appliquer à un drame. Les fragments découverts depuis lors ont établi le véritable caractère de l'ouvrage; mais Bhartṛmeṅṭha n'en doit pas moins être classé parmi les poètes dramatiques. Rājasekhara dans le prologue du Bālarāmāyaṇa le désigne comme un de ses ancêtres littéraires (v. 16) : « Jadis vécut le chantre fils de Valmīka; puis il revint sur la terre sous le nom de Bhartṛmeṅṭha; puis il reparut sous la forme de Bhavabhūti; aujourd'hui, il porte le titre de Rājasekhara. » La mention de Bhartṛmeṅṭha aussitôt après l'auteur du Rāmāyaṇa et à la tête des auteurs de drames ramāïques ne peut se justifier par le Hayagrīvavadha dont le sujet est étranger à la légende de Rāma. Il est permis et même nécessaire d'admettre que Meṅṭha avait composé un drame sur les aventures de Rāma. Le synchronisme de Meṅṭha avec Vikramāditya, justifié par ses relations avec Mātṛgupta, le favori de Vikramāditya, est encore attesté par les anthologies. La Çārṅgadharapaddhati attribue à Bhartṛmeṅṭha un vers cité sous le nom de Viṣamāditya (=Vikr^m) dans la Subhāṣitāvalī. Fait plus curieux encore :

un des vers les plus fameux de la *Mṛcchakatikā* (14), donné sous le nom de *Vikramāditya* dans la *Subhāṣitāvalī*, est attribué dans la *Āṅgadhārapaddhātī* à *Vikramāditya* et *Meṇṭha* en collaboration. Il convient, pour mieux justifier notre supposition sur l'œuvre dramatique de *Meṇṭha*, de rappeler que son protecteur *Mātr̥gupta* se plut à tracer les lois de l'art théâtral, tant il en était épris.

HARṢA

Kālidāsa sans doute eut des successeurs directs qui perpétuèrent la tradition dramatique à la cour des grands souverains. Plusieurs des noms de poètes qui sont parvenus jusqu'à nous sans indication précise se placent peut-être dans la seconde moitié du vi^e siècle. Mais il faut franchir d'un bond l'espace de cent années pour retrouver un poète et des œuvres exactement datées. Des révolutions politiques ont fait passer l'hégémonie des rives de la *Siprā* aux bords du Gange, d'*Ujjayinī* à *Kanyakubja* (*Canoge*). Le poète n'est plus le favori d'un roi, mais un roi puissant, seigneur suzerain de l'Inde septentrionale. *Harṣavardhana*^{*}, désigné aussi sous le titre de *Ālāditya*, attirait auprès de lui les esprits les plus distingués de l'époque sans se préoccuper de leurs croyances religieuses. Il favorisait également *Bāṇa* et *Mayūra*, fidèles aux doctrines brahmaniques, et le grand docteur jaina *Mātāṅgadhivākara*; et quand le pèlerin bouddhiste *Hiouen-Thsang* s'arrêta à *Canoge*, au cours de son pieux voyage, il y fut reçu avec les plus grands honneurs. La fortune politique de *Harṣa* eut à souffrir de ses goûts littéraires, car son rival *Pulikeci* lui infligea une rude défaite; mais tandis que le nom de son vainqueur est presque oublié de l'histoire, la renommée de *Harṣa* célébrée par ses littérateurs survit dans des monuments durables. *Bāṇa* a conté ses aventures dans un roman en prose poétique, le *Harṣacarita*, dont nous ne connaissons que les huit premiers chapitres, soit que l'auteur l'ait laissé inachevé ou que le temps en ait fait disparaître la fin. L'histoire ne trouve à glaner qu'une bien maigre moisson dans cette rhétorique impersonnelle et cette poésie de con-

vention. Heureusement le Chinois Hiouen-Thsang a consigné dans ses Mémoires la chronique contemporaine du royaume de Canoge : nous, savons grâce à lui, que Harṣa monta sur le trône en 607 et régna jusqu'à l'année 648.

Harṣa avait composé des stances en l'honneur du Buddha (Aṣṭamahāricaityastotra), dont il reste une traduction chinoise écrite au x^e siècle¹ et trois drames, tous trois parvenus jusqu'à nous : Ratnāvalī, Priyadarçikā, et Nāgānanda. Chacun d'eux porte, comme la marque authentique de sa royale origine, le nom de Harṣa enchâssé dans un vers du prologue : « Çrī Harṣa est un fin poète..., etc. (Ratnāv. v. 6, Priyad. v. 3; Nāgān. v. 3). Pourtant une tradition constante affirmée par une série de pandits conteste ou plutôt dénie au roi de Canoge la paternité de ses œuvres ; le Kāvya-Prakāṣa* (p. 2) se contente de rappeler les libéralités de ce prince « qui combla d'argent Bāṇa, etc... ; » mais les commentateurs racontent tous, à propos de ce passage, la même légende : Harṣa aurait acquis à prix d'argent la Ratnāvalī du poète Bāṇa. L'unanimité des commentaires ne prouve absolument rien ; il est trop probable qu'ils se sont copiés servilement. Harṣa est le représentant classique du genre appelé petite comédie héroïque (*nāṭikā*). Ratnāvalī et Priyadarçikā rentrent l'une et l'autre dans cette catégorie. Le sujet de ces deux pièces est emprunté au cycle du roi Vatsa Udayana ; elles mettent en scène, comme Bhāsa l'avait fait déjà, les aventures amoureuses de ce prince inconstant. Harṣa a repris sans scrupule des situations, des incidents, des moyens dramatiques employés déjà par Kālidāsa, surtout dans Mālavikāgnimitra ; d'autres qui nous paraissent originaux sont vraisemblablement imités ou copiés des poètes antérieurs et surtout de Bhāsa, comme le tableau de l'incendie en fait foi (*v. sup.*, p. 158). L'invention dramatique n'a jamais été, dans le théâtre indien, une qualité prisée du public, et Harṣa ne s'est point évertué à étonner les spectateurs par la variété de ses combinaisons. L'intrigue répète exactement celle de Mālavikā ; les noms seuls diffèrent.

I. Yaugandharāyaṇa, le ministre du roi Vatsa, a appris par

1. *Catalogue of the Chinese Tripitaka par B. Nanjio*, n° 1071.

une prophétie que la fille du roi de Ceylan, Ratnâvali, doit assurer à l'homme qui l'épousera la domination du monde ; mais un obstacle empêche l'union de la princesse avec Vatsa : le roi aime d'un amour fidèle sa première épouse Vâsavadattâ, et le ministre craint d'indisposer la reine en proposant au roi ce mariage si désirable. Il imagine un plan aussi ingénieux que compliqué ; il demande la main de Ratnâvali à son père, qui cède aux instances réitérées de Yaugandharâyaṇa, et qui envoie sa fille à Vatsa ; mais le bateau qui l'amène sombre près des côtes ; la princesse sauvée du naufrage est recueillie par des inconnus qui l'introduisent comme fille d'honneur dans le sérail de Vatsa, où elle reçoit le nom de Sâgarikâ. Vâsavadattâ qui a remarqué sa beauté et sa distinction l'éloigne des regards du roi. Mais la fête du printemps vient contrarier ses desseins. Vatsa suivi de son bouffon Vasantaka descend au parc pour assister aux ébats de son harem. Deux suivantes de la reine entrent en chantant le printemps et l'amour (*cf. Çak., act. VI*) : puis elles annoncent au roi que la reine l'attend pour rendre à Kâma ses hommages. Vatsa rejoint Vâsavadattâ : celle-ci aperçoit parmi ses suivantes Sâgarikâ, et elle la renvoie sous prétexte de chercher une perruche envolée. Les époux royaux honorent Kâma selon les rites prescrits ; Sâgarikâ qui s'est dissimulée près d'eux croit voir le dieu en personne et l'adore de loin. La voix d'un héraut qui annonce l'heure du soir apprend à Sâgarikâ la vérité : c'est le roi Udayana qu'elle a vu, l'époux que son père lui destinait.

II. Deux suivantes qui se communiquent les nouvelles du palais apprennent au spectateur que le roi Vatsa a récemment appris l'art magique de faire éclore les fleurs hors de saison et qu'il va en faire l'expérience. Puis Sâgarikâ paraît, occupée à peindre le portrait du roi ; son amie Susaṃgatâ la rejoint et représente sur le même tableau Sâgarikâ auprès de Vatsa ; la princesse confie à son amie le secret de son amour. Un tumulte soudain les fait fuir : un singe s'est échappé de sa cage et épouvante les femmes du harem (*cf. Çak. acte I, ad fin. et Mâtav., le singe échappé qui cilraie Vasulakṣamî, acte IV*). La perruche confiée par la reine à Sâgarikâ s'envole dans ce désordre, et se perche sur un arbre du bosquet. Le roi entre justement dans ce bosquet avec son bouffon ; ils

entendent la perruche répéter la conversation des deux jeunes filles, et trouvent le tableau où sont peints les deux portraits. Sâgarikâ et Susaṅgatâ reviennent pour le prendre ; le bruit des voix les arrête ; elles se cachent et écoutent les déclarations amoureuses du roi. Tout à coup Susaṅgatâ sort de sa cachette, et révèle au roi la présence de son amante. Vatsa va la prendre par la main et lui exprime l'ardeur de ses sentiments ; leur dialogue amoureux est troublé par l'arrivée de Vâsavadattâ ; la reine voit le portrait, reconnaît sa suivante, et sort sans laisser éclater sa colère, sans répondre au roi qui essaie de l'apaiser (*cf. Mâlav. III et IV*).

III. — Le roi a chargé le bouffon de lui ménager une nouvelle entrevue, et Vasantaka a combiné avec Susaṅgatâ une ruse de nature à dépister les soupçons. Sâgarikâ prendra le costume de la reine, et Susaṅgatâ celui d'une autre fille d'honneur pour se rendre le soir auprès du roi. Mais leur plan a été surpris et communiqué à la reine Vâsavadattâ. Elle se présente, le soir venu, au rendez-vous et entend les déclarations passionnées qui s'adressent à une autre ; sa jalousie éclate en reproches amers ; le roi cherche en vain à obtenir son pardon ; resté seul, il se lamente. Sur ces entrefaites Sâgarikâ arrive ; les plaintes du roi frappent ses oreilles avant qu'elle le voie ; lasse d'une vie toujours malheureuse, elle veut en finir et prend la résolution de se pendre. Le bouffon l'aperçoit tandis qu'elle exécute son projet de suicide, et trompé par le costume, la prend pour Vâsavadattâ ; le roi accuse son inconstance qui va causer la mort de la reine et se précipite pour la sauver ; il reconnaît Sâgarikâ et se laisse entraîner à son nouvel amour. Vâsavadattâ à son tour, se reprochant sa cruauté excessive, revient sur ses pas pour demander pardon à son époux ; elle le trouve en tête-à-tête avec Sâgarikâ. Furieuse, elle emmène prisonniers la jeune fille et le bouffon (*cf. Mâlav. III et IV ad fin.*).

IV. La reine a renoncé à se venger du bouffon ; Sâgarikâ portera tout le châtiment. De sa prison, la princesse envoie au bouffon un collier précieux comme souvenir. Le roi qui a imploré en vain la pitié de Vâsavadattâ reçoit un message de victoire : Rumaṅvat a battu et soumis les Kosalas. Un magicien de passage se fait au même moment annoncer au roi qui

le prie d'entrer ; il offre de montrer ses talents devant le couple royal. Le spectacle magique est interrompu par l'arrivée de Bâbhavya et Vasubhùti, serviteurs du roi de Ceylan, qui viennent annoncer au roi le naufrage et la disparition de Ratnâvali. L'émotion provoquée par cette nouvelle est encore augmentée par des cris sinistres : le feu a pris au gynécée. Vâsavadattâ accuse sa barbarie et supplie le roi de sauver Sâgarikâ. Vatsa entre dans le palais brûlant et la ramène évanouie. Le feu s'arrête brusquement ; ce n'était qu'un tour du magicien. Bâbhavya et Vasubhùti reconnaissent d'abord le collier de Ratnâvali, puis la princesse elle-même ; Vâsavadattâ retrouve dans Sâgarikâ sa cousine germaine et la donne en mariage au roi. Yaugandharâyaṇa mandé par le roi explique l'imbroglio : tout est son œuvre, depuis le naufrage jusqu'à l'incendie du prétendu magicien. Vatsa reconnaît les services de son ministre et bénit le destin favorable.

Priyadarçikâ est l'héroïne d'une aventure toute pareille.

I. Son père, le roi Dr̥dhavarma, l'a accordée en mariage à Vatsa, sans tenir compte des demandes répétées du roi de Kaliṅga. Le Kaliṅga profite d'un revers passager de Vatsa pour se venger de Dr̥dhavarma ; il le bat, le chasse de ses états ; Priyadarçikâ est recueillie par le roi Vindhyaketu, allié de son père. Mais Vindhyaketu offense Vatsa qui charge son général Vijayasena de châtier ce prince. La guerre est terminée quand la pièce commence : Vijayasena annonce à son maître la défaite et la mort de Vindhyaketu ; on a trouvé dans son palais une jeune fille éplorée qui semble être la fille du vaincu. Vatsa ordonne de la faire entrer dans son harem comme fille d'honneur attachée à la reine Vâsavadattâ ; elle portera désormais le nom d'Âraṇyakâ.

II. Le roi a vu Âraṇyakâ et il s'est épris d'elle. Pour distraire sa mélancolie amoureuse, il se promène à travers le parc avec son bouffon. Âraṇyakâ descend justement au jardin pour y cueillir des lotus sur l'ordre de la reine ; son amie Manoramâ vient l'aider et provoque ses confidences ; le roi, caché dans un bosquet auprès d'elle, apprend ainsi que sa passion est partagée. Manoramâ s'éloigne et laisse Âraṇyakâ seule ; les abeilles qui bourdonnent autour des lotus attaquent la jeune fille ; elle appelle au secours ; Vatsa accourt, la

défend et la serre dans ses bras. Manoramâ, attirée par les cris de son amie, revient sur ses pas ; Vatsa se cache, et Âraṇyakâ se retire lentement avec Manoramâ (*cf. Çak. I, scène de l'abeille, et ad fin.*).

III. La vieille confidente de la reine Vâsavadattâ, Sâṃkrtyâyanî a composé sur les amours de Vatsa et de Vâsavadattâ un drame en plusieurs parties qu'elle fait représenter devant la reine. Âraṇyakâ joue le rôle de Vâsavadattâ, et Manoramâ celui du roi. Manoramâ et le bouffon combinent un plan qui doit permettre aux deux amants d'exprimer ouvertement leur passion mutuelle ; le roi jouera lui-même son propre personnage au lieu de Manoramâ. Le spectacle commence ; la vérité du jeu des acteurs trouble plusieurs fois Vâsavadattâ, mais Sâṃkrtyâyanî lui rappelle que c'est une pure illusion ; cependant, choquée d'un détail de scène qui la blesse, la reine se retire de la salle ; en passant par la galerie de tableaux elle y trouve endormi le bouffon, le réveille, le questionne, et l'autre, encore engourdi par le sommeil, trahit le secret (*cf. Mâlav., IV*). Vâsavadattâ laisse éclater sa fureur et dédaigne de répondre au roi qui implore son pardon.

IV. Âraṇyakâ est, par ordre de la reine, jetée en prison ; Vatsa cherche en vain un moyen d'obtenir sa délivrance. Vijayasena vient annoncer une nouvelle victoire : le Kâliṅga est vaincu et Dṛḍhavarma rétabli sur son trône ; le chambellan de Dṛḍhavarma apporte en même temps les remerciements de son maître ; la perte de sa fille Priyadarçikâ est le seul nuage de son bonheur. Soudain Manoramâ entre effarée : Âraṇyakâ s'est empoisonnée. Vâsavadattâ prise de remords ordonne de l'amener au plus vite ; Vatsa sait les formules qui annulent l'effet du poison. On introduit Âraṇyakâ mourante ; le chambellan reconnaît en elle la princesse royale. Tous sont consternés ; mais Vatsa emploie ses moyens magiques (*cf. Mâlav. IV*), et la jeune fille reprend lentement conscience. Vâsavadattâ reconnaît en Priyadarçikâ sa cousine et la donne au roi comme légitime épouse.

L'action des deux petites comédies est assez mince ; ce n'est qu'une aventure de harem comme en voyaient souvent les palais indiens ; les situations n'ont rien de très compliqué

ni de très émouvant ; elles sont exactement conformes aux données techniques ; les personnages répondent également aux types théoriques, sans la moindre nuance d'originalité. Vatsa est le héros du genre noble et gai, Sâgarikâ ou Âran-yakâ l'héroïne ingénue, Vâsavadattâ la rivale d'âge et de rang supérieurs ; Susaṅgatâ et Manoramâ figurent les compagnes conventionnelles, Sâṅkrtyâyanî la parivrâjikâ *. Le bouffon, le chambellan, le général, ne sont que du Bharata en action. Ainsi s'explique sans doute la rare fortune de Ratnâvalî dans la littérature technique ; c'est elle que le Daça-Rûpa cite le plus souvent comme exemple à l'appui des règles qu'il trace, et le Sâhitya-Darpana fait de même. L'une et l'autre œuvres ne sont pourtant pas sans mérites : l'intrigue y est conduite habilement, et, si douteuse que soit l'originalité des procédés dramatiques de Harṣa, l'usage qu'il en fait est certainement adroit. La perruche qui répète à Vatsa les aveux de Sâgarikâ, le déguisement des deux suivantes et le double quiproquo, l'incendie magique du gynécée dans Ratnâvalî ; la scène de l'abeille, la double comédie dans Priya-darçikâ sont des inventions ou tout au moins des moyens scéniques d'un goût heureux. Les arts auxiliaires de la poésie concourent dans une juste mesure à embellir les deux œuvres : la mimique, la danse, le chant et la musique font corps avec l'action. Enfin la poésie érotique et galante laisse encore quelque place aux descriptions : le printemps (Ratnâv. I), l'heure du soir (I, III), le parc (III et Priyad. II), le palais (IV), les tours du magicien (IV), l'incendie (IV) la bataille (IV et Priyad. I). La poésie de Harṣa n'a ni la fraîcheur, ni la grâce, ni la richesse d'imagination de Kâlidâsa ; les nombreux exemples tirés de Ratnâvalî que nous avons traduits plus haut suffisent à le prouver. Elle a pourtant ses mérites propres, qui la maintiennent à un rang élevé : elle charme surtout par une qualité rare dans l'Inde, la simplicité de la pensée et la simplicité de l'expression ; la langue est claire, nette, classique, les images justes et délicates plutôt que neuves *.

Les mêmes mérites se représentent dans le troisième drame de Harṣa, le Nâgânanda, et empêchent de l'attribuer à un auteur distinct, malgré les différences considérables qui le séparent des deux petites comédies. Il semble que le poète

ait voulu prévenir toute contestation de paternité en employant dans chacune de ses trois pièces le même prologue, et en insérant dans chacune d'elles des vers empruntés à une autre : c'est par ce système que les poètes indiens se plaisent à garantir l'authenticité de leurs productions et à affirmer leur identité *. Le vers 6 de Ratnâv. est répété dans Priyad. I, v. 3 et Nâgân. v. 3 ; le vers 87 de Ratnâv. se retrouve dans Priyad. IV, v. 12 ; le vers III, 10 de Priyad. dans Nâgân. I, 14 ; et le vers III, 3 de Priyad. dans Nâgân. IV. v. 1. Le Nâgânanda est un drame d'inspiration bouddhique, et la bénédiction initiale est adressée au Bouddha, au lieu de Çiva et Gaurî invoqués dans les deux autres pièces ; le bouddhisme, il est vrai, y est fort mitigé, et la déesse Gaurî apparaît même au dernier acte pour récompenser le héros : M. Cowell¹ a essayé de déterminer l'année et le jour où le Nâgânanda fut représenté pour la première fois. Hiouen-Thsang mentionne une grande fête célébrée à Prayâga, au confluent du Gange et de la Yamunâ, et où le roi Harşa distribua ses libéralités aux brahmanes, aux bouddhistes et aux jainas ; la fête dura plusieurs jours ; le premier jour, Harşa consacra une statue au Bouddha, le second, à Sûrya, et le troisième, à Çiva. Dix-huit rois vassaux de Harşa assistaient à la cérémonie. M. Cowell incline à croire que le Nâgânanda fut joué le premier jour des fêtes, et Ratnâvali le troisième, et il rappelle à l'appui de son hypothèse la mention dans le prologue « des rois assemblés pour écouter l'œuvre nouvelle ». La supposition est ingénieuse, mais aucun argument ne permet de la soutenir ni de la combattre. Notons pourtant le passage où le pèlerin chinois I-tsing*, qui écrivait cinquante ans après Hiouen-Thsang, indique clairement une représentation du Nâgânanda, mis en scène avec de la musique et de la danse par le roi Harşa. Le pieux pèlerin n'eût pas parlé de ce drame, s'il n'avait été qu'une œuvre littéraire sans rapport direct avec la religion.

L'histoire du Bodhisattva Jimûtavâhana est une de ces nombreuses légendes édifiantes que le bouddhisme a inventées ou propagées pour enseigner aux hommes la charité exaltée jusqu'à la folie sublime du sacrifice. Des Avadânas elle passa

1. Préface de la trad. anglaise de Palmer Boyd.

dans les recueils de contes ; la Br̥hatkathā en donne un double récit (*livres IV et IX de Kṣemendra, IV et XII de Somadeva*) ; insérée dans les *Vingt-cinq contes du Vampire*, elle a passé, avec cette collection si populaire, dans tous les dialectes de l'Inde et jusque dans la Mongolie. Harṣa n'a pas modifié les données de la légende, pour les transporter à la scène ; il l'a prise telle qu'elle se présente dans les contes du Vampire. Le prince Jīmūtavāhana détermine son père, le vieux roi Jīmūtakeṭu, à abdiquer pour vivre dans un ermitage ; après avoir assuré le bonheur de ses sujets, le roi abandonne le trône à des parents ambitieux et va s'établir avec sa femme et son fils au mont Malaya. Jīmūtavāhana s'y lie d'amitié avec le prince des Siddhas, Mitrāvasu ; il entend un jour la sœur de son ami, Malayavati, jouer du luth et chanter ; il s'approche, la regarde, et s'en éprend sans la connaître ; elle le voit à son tour, et l'aime aussitôt. Leur première entrevue est brusquement interrompue, mais ils se cherchent et ne tardent pas à se retrouver ; la voix de la déesse Gaurī a promis Jīmūtavāhana comme époux à Malayavati ; Mitrāvasu désirait justement proposer sa sœur au Vidyādharma ; les parents y consentent sans peine, et les noces se célèbrent joyeusement. Mais, un jour, Jīmūtavāhana qui se promenait en compagnie de Mitrāvasu aperçoit une montagne d'ossements, il questionne son ami et apprend que ce sont là les débris des serpents offerts chaque jour, en vertu d'un pacte ancien, à l'oiseau céleste Garuḍa ; Jīmūtavāhana prend aussitôt la résolution de se sacrifier pour sauver une victime : il éloigne Mitrāvasu et se dirige vers l'endroit fatal : il entend des pleurs et des sanglots ; c'est la mère du serpent Çaikhaçūḍa qui accompagne son fils désigné par le sort pour servir d'offrande ; le prince essaye de la consoler et lui annonce sa résolution : mais tant de magnanimité l'étonne, et elle refuse d'accepter la substitution : elle essaie même de l'en dissuader. C'est en vain : Jīmūtavāhana profite du moment où Çaikhaçūḍa est entré avec sa mère dans le temple de Gokarṇa pour en adorer le dieu, et il s'offre à Garuḍa qui l'emporte. Mais un joyau de sa couronne tombe du ciel à terre, juste aux pieds de Malayavati ; effrayée, inquiète, elle le remet à ses beaux-parents qui partent avec elle à la recherche de leur

fil ; Çaikhacûda à sa sortie du temple a vu le sacrifice consommé, il s'élançe à la suite de Garuða que la constance de sa victime a surpris, lui révèle son erreur, et réclame ses droits à mourir. Il est trop tard : Jimûtavâhana tombe mort au moment où ses parents le rejoignent. Garuða reconnaît son crime et se laisse aller à la douleur. Gauri apparaît alors, ressuscite le prince, et fait en sa faveur pleuvoir l'ambrosie : tous les serpents dévorés par Garuða reviennent à la vie*, et l'oiseau jure de cesser à jamais ses vengeances cruelles.

Harşa était trop étranger aux passions religieuses pour consacrer les cinq actes de son nâṭaka à l'exaltation de la charité bouddhique, et trop docile aux règles du genre dramatique pour s'inspirer d'un sentiment que Bharata n'avait point reconnu. Les trois premiers actes du Nâgânanda ne sont guère que la mise en œuvre du drame théorique. I. Jimûtavâhana et Malayavati se rencontrent comme dans le conte ; le héros caché entend les confidences amoureuses de la jeune fille et le récit d'un songe où Gauri lui a montré son futur époux ; le bouffon met brusquement les amants en présence : ils se déclarent timidement leur amour lorsqu'arrive un ascète qui rappelle Malayavati à l'ermitage. II. Malayavati, tourmentée par la fièvre, vient chercher la fraîcheur dans un bosquet, et s'y étend sur un banc de pierre ; les soins de ses compagnes n'apaisent point son ardeur ; un bruit de pas la fait fuir : Jimûtavâhana entre dans le bosquet, exhale sa passion, et peint sur le banc le portrait de la jeune fille ; Mitrâvasu vient lui offrir la main de sa sœur : Jimûtavâhana, qui ignore le nom et la condition véritables de celle qu'il aime, refuse ; la princesse l'entend, se croit dédaignée et veut se pendre (*cf. Ratndv. III*) ; ses amies appellent au secours ; Jimûtavâhana accourt, la ranime, la rassure ; et pour la convaincre de son amour, il lui montre le portrait qu'il a dessiné. Le héros et l'héroïne échangent leurs serments et le mariage est conclu. — III. Les noces achevées, les époux se promènent dans le parc.

Le sacrifice du Vidyâdhara remplit la seconde partie du drame ; c'est là l'élément original du sujet : le sentiment érotique cède la place au pathétique, à l'effroyable et au calme. Les six scènes du quatrième acte et les sept du cinquième sont directement empruntées au conte ; les analyser serait

répéter l'analyse que nous avons donnée plus haut. Le quatrième commence à la promenade de Mitrâvasu avec Jimûtavâhana et s'arrête au moment où Garuḍa emporte sa victime volontaire ; le cinquième met en scène l'inquiétude des parents, la douleur de Çankhacūḍa, la mort du prince, la réunion, le repentir de l'oiseau et le miracle de Gauri.

La poésie des hors-d'œuvre occupe une large place dans le Nâgânanda ; les descriptions y abondent : le mont Malaya, l'ermitage, l'heure de midi (I), l'heure du bain (II), le jardin aux jets d'eau (*cf. Priyad. II et Ratnâv. III*), le festin de noces, le coucher du soleil (III), la forêt, la marée (IV) sont tour à tour dépeints par l'auteur plus que par les personnages ; la poétique de convention peut aussi revendiquer de nombreux passages dans les trois premiers actes ; le héros et l'héroïne sont les amoureux ordinaires du théâtre impersonnel ; enfin la division du sujet en deux parties et le développement excessif de la première nuisent à l'effet d'ensemble. Cependant, malgré tous ces défauts, le Nâgânanda mérite d'être compté parmi les chefs-d'œuvre du théâtre indien. L'intérêt scénique s'y maintient même dans les scènes banales du héros et de l'héroïne ; si la passion amoureuse n'y trouve pas d'accent original, si les procédés dramatiques manquent de nouveauté, les tableaux sont du moins agencés habilement avec un art et un goût également sûrs. Le poète a su d'ailleurs, à défaut de l'amour, exprimer dignement d'autres sentiments plus rares dans ce théâtre ; l'esprit de charité, la soif du sacrifice, l'ardeur de la foi, la constance de la volonté, la douleur maternelle ont inspiré à Harṣa des accents simples et émouvants. Il a ranimé les figures de la légende et les a marquées d'une empreinte originale ; le prince Jimûtavâhana est un caractère, et le plus bel éloge qu'on puisse faire de cette création est de constater les discussions qu'elle souleva dans les écoles de rhétorique. Les théoriciens eurent grand'peine à faire entrer dans les cadres étroits de leurs classifications cette belle âme aussi prompt à l'amour qu'au renoncement suprême¹.

Harṣa a introduit dans l'action, pour la varier et l'égayer, deux personnages empruntés à la poétique du genre : le

1. V. *sup.*, p. 65 sqq.

bouffon Âtreya et le bel esprit (viṭa) Çekharaka. Âtreya est, comme tout vidūṣaka, un vieux brahmane, idiot, lourdaud, gourmand, daubé et berné par tout le monde; l'inspiration bouddhique du drame a peut-être entraîné l'auteur à charger avec vigueur les traits de cette figure grotesque. Le théâtre indien, si pauvre en scènes vraiment comiques, peut au moins montrer dans le Nāgānanda un chef-d'œuvre de comédie-bouffe: le bel-esprit Çekharaka sort enivré du banquet nuptial, il aperçoit le bouffon couvert d'un manteau qui le préserve des abeilles, le prend pour sa bien-aimée Navamālikā, l'embrasse, le cajole; Navamālikā survient; le bel-esprit reconnaît sa méprise, oblige le brahmane à se prosterner devant la suivante, et le force à boire de l'alcool (III); bientôt après le pauvre Âtreya est victime d'une autre espièglerie: Navamālikā, en présence des nouveaux époux, lui barbouille la figure avec du jus de tamāla. La Mṛcchakatikā seule offre des exemples d'une pareille verve drôlatique.

Le protégé de Harṣa, Bāṇa, auquel on a voulu attribuer les drames de son royal patron, semble en avoir composé à son propre compte. Un commentateur (Guṇavinayagaṇi, sur la Nalacampū; dans *Peterson, Kādambari, Introd.*) cite une stance d'un drame de Bāṇa intitulé Mukutaṭāḍitaka. Une autre comédie héroïque, le Pārvatiparināya, se présente au lecteur comme l'œuvre de Bāṇa*; la stance du prologue où l'auteur se nomme est identique à une stance de la Kādambari, dont l'authenticité n'est point contestée; cette concordance est à elle seule une présomption sérieuse*. Si c'est réellement l'auteur du Harṣacarita, de la Kādambari, et du Caṇḍīcātaka qui a composé ce drame, on ne peut le considérer que comme un essai de jeunesse, tant l'œuvre est pauvre d'invention et d'imagination. Il est impossible de concevoir une pièce plus entièrement dénuée d'intérêt. Les cinq actes sont vides d'action; des conversations, des récits, des messages et des descriptions les remplissent. Pourtant le Pārvatiparināya mérite à un autre point de vue de fixer l'attention: aucune œuvre du théâtre indien ne révèle plus clairement les rapports étroits du drame avec l'épopée savante (mahākāvya). Ce n'est pas seulement le sujet qui est emprunté au Kumārasambhava de Kālidāsa; le poète suit pas à pas les traces

de son modèle ; il se contente de découper en actes les chants de l'épopée. M. Glaser a donné, à la suite de son édition, une analyse curieuse du drame en le comparant constamment avec le poème : le premier acte correspond exactement au premier chant ; il n'a que trois personnages : Nârada, Himavat et Menà qui combinent les moyens d'amener un mariage entre Çiva et Pârvatî ; le second acte répond au second chant et à la première partie du troisième (jusqu'au vers 23) : les dieux menacés par Târaka tiennent conseil et chargent Kâma de leurs intérêts ; Kâma doit rendre Çiva amoureux et l'unir à Pârvatî, car le fils né de cette union doit vaincre le redoutable démon ; le troisième acte suit les chants III et IV : Bṛhaspati et Indra sont anxieux ; Nârada et Rambhâ viennent leur annoncer le châtement infligé par Çiva à l'Amour, qui a été réduit en cendres par le seul regard du dieu ; le quatrième acte est parallèle au cinquième chant : Çiva envoie Nandin se renseigner près de Jayâ et de Vijayâ, les compagnes de Pârvatî, puis il se présente à la jeune fille et se manifeste sous sa forme divine ; leur mariage est décidé. Il se conclut à l'acte V (= *Kumâras. VI et VII*) qui met en scène les cérémonies nuptiales. Sur ce pauvre canevas le poète a broché la description du monde, celle de l'Himavat, celle de l'ermitage divin et tous les lieux communs de la poésie. Les personnages ne sont que des mannequins inertes. Expert sans doute en théorie, le poète a cru sur la foi des traités que ces ornements placés bout à bout pouvaient former une œuvre dramatique ; bien d'autres après lui ont été dupes de la même illusion.

LA MRĀCCHAKAṬIKĀ DE ÇĪDRĀKA

Nous avons jusqu'ici laissé de côté dans notre historique un drame et un poète qu'on est accoutumé à voir placés, par droit d'ancienneté, en tête du théâtre indien ; l'opinion courante, en Europe du moins*, considère Çūdraka comme un prédécesseur de Kâlidâsa, et la Mr̄chakaṭikâ comme antérieure à Çakuntalâ. C'est là un préjugé qui ne repose sur aucune base solide* ; généralement accepté sans discussion,

il égare ceux qui tentent de suivre l'évolution du genre dramatique dans l'Inde. Le prologue qui attribue la pièce au roi Çûdraka ne mérite guère de confiance puisqu'il raconte la mort du poète qui l'écrivit : « Quand il eut atteint l'âge de cent ans et dix jours, Çûdraka entra dans le feu. » Cette anomalie, loin de dérouter les commentateurs, les a séduits ; car elle leur donne l'occasion de déployer toutes les subtilités. Lallâdikṣita explique gravement que Çûdraka emploie le passé par rapport au directeur qui récite la stance ; il avait prévu la date précise de sa mort en étudiant son horoscope, et il la notait à l'avance pour les générations futures. Un pandit de science sérieuse et qui connaît les travaux européens, Maheçacandra Nyâyaratna, a soutenu récemment encore cette interprétation devant la Société Asiatique du Bengale (*Proceedings, August 1887*) ; cependant il propose une autre explication si la première est repoussée ; l'entrée du roi dans le feu se rapporterait à la cérémonie appelée *Agnisamâdropana* qui se pratique au moment d'embrasser la vie ascétique. Un critique occidental est en droit de négliger ce double système, et de rester ferme en son scepticisme. M. Windisch, qui admet ou plutôt qui pose en principe l'antiquité de la *Mreçakatikâ* n'a pu s'empêcher cependant de remarquer l'étrangeté des éloges accordés à Çûdraka : « Il savait le Rg-Veda, le Sâma-Veda, le calcul, l'art des courtisanes, et la pratique de l'éléphant (v. 4) ». C'est d'après les données de la pièce, observe M. Windisch, qu'on a ainsi reconstitué les connaissances de l'auteur¹.

Le nom de Çûdraka est aussi familier à la littérature qu'il est étranger à l'histoire littéraire. Çûdraka est, comme Vikramâditya, le héros ou plutôt le centre d'un vaste cycle de contes. Il règne tantôt à Vidiçâ (*Kûdam̃b.*), tantôt à Çobhavati (*Kathâ-S. S.*), tantôt à Vardhamânâ (*Vetâla*). Une légende, qui se retrouve dans plusieurs recueils (*Kathâ-S. S. 78 ; Vet. 4 ; Hitop. III*) le représente sauvé d'une mort imminente par le sacrifice d'un brahmane qui se tue pour assurer au roi une vie de *cent ans*. Le *Daçakumâra* (p. 100) fait une courte allusion aux aventures de Çûdraka dans plusieurs existences

1. *Der Griechische Einfluss im Indischen Drama*, p. 70.

successives ; le Harṣacarita rappelle brièvement le moyen adroit dont il se servit pour faire disparaître son ennemi Candraketu, prince de Cakora (p. 174) ; la Rājatarāṅgini le mentionne avec Vikramāditya comme un type de fermeté. Les Purāṇas connaissent son nom ; le Skandapurāṇa le fait régner avant les Nandas, en l'an de Kali 3290 (= 189 ap. J.-C.), sept cent dix ans avant Vikramāditya *. Enfin deux précurseurs de Kālidāsa, Rāmila et Somila, avaient composé en collaboration une légende de Āṇḍraka (Āṇḍrakakathā, *v. sup. p. 160*). Ainsi dès cette époque le personnage de Āṇḍraka n'avait aucune réalité et appartenait entièrement à la fable. D'autre part, le nom de Āṇḍraka se trouve cité pour la première fois comme nom d'auteur dans la Kāvyaśāstrakāra-sūtravṛtti de Vāmana *, qui écrivait dans la seconde moitié du VIII^e siècle, sous le règne de Jayapīḍa dont il était le ministre. Vāmana renvoie le lecteur « aux ouvrages de Āṇḍraka, etc. » (31, 24). Il s'agit certainement de la Mṛcchakaṭikā dont plusieurs vers sont cités comme exemples dans le traité de Vāmana. Bāṇa ne le mentionne pas dans le préambule du Harṣacarita où il célèbre les grands écrivains qui l'ont précédé ; Kālidāsa ne le nomme pas dans le prologue de Mālavikā parmi les dramaturges fameux. Sa renommée n'était donc pas établie sans doute au milieu du VII^e siècle. Le caractère de la pièce empêche-t-il d'en fixer la date entre ces deux termes extrêmes, Bāṇa et Vāmana ? M. C. Kellner¹ a rassemblé les arguments allégués en faveur de l'antiquité de la Mṛcchakaṭikā ; les uns sont d'ordre littéraire, les autres d'ordre social : la simplicité de la langue, les faiblesses de la composition, l'abondance des épisodes, le morcellement de l'action, le développement de certains rôles d'une part, et de l'autre les mœurs des personnages, l'état de la société et la place considérable du bouddhisme ont paru distinguer ce drame de tous les autres et déceler une époque antérieure à l'âge classique du théâtre.

Analysons d'abord la pièce pour en mieux distinguer les éléments essentiels.

I. Le matin. Cārudatta s'entretient avec le bouffon Mai-

1. *Programm. Zwickau 1872.*

treya ; ils expriment les tristesses et les amertumes de la pauvreté. Sur la place que borde la maison de Cârudatta, entre précipitamment la courtisane Vasantasenâ : Saṃsthâna, le beau-frère illégitime du roi, la poursuit, accompagné par le bel-esprit et un domestique. Les sollicitations pressantes des trois personnages ne parviennent pas à émouvoir Vasantasenâ qui, serrée de près, échappe à la faveur de l'obscurité et grâce à la complicité du bel-esprit ; elle se réfugie chez Cârudatta. Saṃsthâna s'adresse en vain à Maitreya pour obtenir que la courtisane lui soit livrée ; il se retire. Cârudatta aperçoit Vasantasenâ chez lui ; il la traite avec égards et lui propose de la ramener chez elle ; elle consent avec joie, mais elle laisse en dépôt chez Cârudatta ses bijoux en prétextant qu'elle craint de rencontrer encore des voleurs.

II. Vasantasenâ cause avec une de ses servantes et trahit le secret de son amour pour Cârudatta. Au dehors, des joueurs se prennent de querelle ; un masseur ruiné par un coup de dés s'enfuit du tripot sans payer ; le patron et un acolyte le poursuivent, le rouent de coups ; mais ils sont attaqués à leur tour par un autre joueur, et le masseur profite de la bagarre pour se réfugier chez Vasantasenâ ; il se présente devant elle comme un ancien serviteur de Cârudatta : c'est un titre suffisant à la pitié de l'amante. Elle désintéresse le patron du tripot qui réclame son dû, et le masseur, dégoûté de sa vie, prend la résolution d'entrer dans les ordres bouddhiques. Nouveau tumulte dans la rue : un éléphant furieux s'est échappé de l'écurie ; il est arrêté par un serviteur de Vasantasenâ qui revient fier de son exploit et couvert d'un manteau qu'un malheureux lui a donné en récompense. Vasantasenâ reconnaît le manteau de Cârudatta.

III. Cârudattâ et le bouffon reviennent d'un concert, la tête encore bercée par la musique ; ils se mettent au lit ; Maitreya doit garder le coffret de bijoux déposé par la courtisane, mais il s'endort en même temps que son maître. Le brahmane Çarvilaka, en quête d'un trésor qui lui permette d'acheter la liberté de Madanikâ, une esclave de Vasantasenâ qu'il aime, se glisse adroitement dans la chambre, et guidé par les paroles échappées en rêve au bouffon, il dérobe la cassette. Les deux dormeurs se réveillent et constatent le vol ; Câr-

datta craint d'être soupçonné d'avoir détourné les bijoux ; son épouse pour sauvegarder leur réputation se défait de son dernier collier et l'envoie à Vasantasenà en compensation des bijoux perdus.

IV. Çarvilaka, possesseur de la somme nécessaire, arrive chez Vasantasenà et raconte à Madanikà le vol qu'il a commis chez Càrudatta. La servante, au nom du brahmane, se récrie et conseille à son amant de remettre à la courtisane les bijoux comme s'il était chargé d'une simple commission. Vasantasenà, qui a assisté à l'entretien sans se laisser voir, feint de croire au récit de Çarvilaka, et lui accorde en récompense Madanikà. Soudain on entend proclamer au nom du roi l'incarcération du berger Âryaka, que les devins ont désigné comme le prochain successeur du souverain régnant Pâlaka. Âryaka est un ami de Çarvilaka ; celui-ci sacrifie l'amour à l'amitié et sort aviser aux moyens de délivrer le prisonnier. Maitreya arrive alors, traverse les huit cours du palais qu'il décrit longuement, rejoint Vasantasenà au jardin et lui remet le collier destiné à remplacer la cassette, perdue au jeu, dit-il, par Càrudatta. La courtisane joue l'ignorante et feint d'accepter la substitution.

V. Le bouffon revient chez Càrudatta et lui raconte son entrevue. Un orage éclate. Vasantasenà, ardente d'amour, se fait accompagner par le bel-esprit jusqu'à la porte de son amant, se présente seule, et reprenant à son compte le mensonge délicat de Càrudatta veut lui remettre une cassette de bijoux en échange du collier qu'elle a perdu au jeu. Càrudatta et le bouffon reconnaissent la cassette ; la vérité tout entière se révèle ; les amants, réunis, passent la nuit ensemble.

VI. Au matin, Vasantasenà veut rendre à l'épouse de Càrudatta son collier ; celle-ci refuse de reprendre un bien donné par son mari. Le petit Rohasena, fils de Càrudatta, entre tout chagrin ; il ne veut plus d'un chariot de terre pour s'amuser ; il réclame un chariot d'or. Vasantasenà lui donne ses bijoux pour acheter le jouet ; puis elle commande son palanquin pour aller rejoindre Càrudatta au parc voisin, domaine de Samsthànaka. Un embarras de voiture encombre la rue. Le cocher de Samsthànaka, qui lui amène sa litière, quitte un instant son siège pour aider un camarade. Vasantasenà, trompée par

la ressemblance des palanquins, monte dans celui de Samsthânaka ; le sien est occupé aussitôt par un hôte inattendu : Âryaka s'est évadé, cherche un refuge, voit la litière vide, s'y glisse ; il est surpris par les officiers de la police royale ; mais l'un d'eux le laisse échapper, par bienveillance, en cherchant querelle à son acolyte.

VII. Cârudatta et le bouffon se promènent au parc ; ils voient descendre du palanquin Âryaka qui implore leur pitié ; ému, Cârudatta lui laisse le palanquin pour continuer sa fuite, et il s'en va, inquiet du retard de Vasantasenâ.

VIII. Le nouveau moine bouddhiste, l'ancien masseur, vient laver sa robe à l'étang du parc ; arrive Samsthânaka, suivi du bel-esprit et d'un esclave ; il cherche querelle au moine, l'insulte et le bat. Le cocher Sthâvaraka amène la litière, où est montée, sans qu'il le sache, Vasantasenâ ; furieux de ses mépris, Samsthânaka se précipite sur elle, essaie encore en vain de l'adoucir, et impatient de se venger il demande au bel-esprit et au domestique de la tuer ; tous deux s'y refusent avec horreur. Il feint de reprendre son calme, éloigne ces deux témoins gênants, et frappe à coups redoublés la courtisane. Le bel-esprit revient sur ses pas, voit l'attentat, et pris de dégoût, passe au camp d'Âryaka ; Samsthânaka se promet d'enchaîner le domestique dès son retour en ville ; il enterre sous des feuilles sèches Vasantasenâ qu'il croit morte et se retire. Le moine rentre en scène, pour étendre à sécher sa robe ; il voit un corps sous les feuilles, le dégage, reconnaît Vasantasenâ sa libératrice ; il la ranime et l'emmène à son cloître pour y recevoir des soins.

IX. Samsthânaka se présente au tribunal, traite insolument le juge, dénonce le meurtre de Vasantasenâ, accuse Cârudatta du crime ; le juge mande comme témoin la mère de Vasantasenâ, qui défend Cârudatta contre les imputations de Samsthânaka, puis Cârudatta lui-même ; l'officier de police vient déposer à son tour au sujet de la fuite d'Âryaka, et sa déposition se tourne contre Cârudatta. Maitreya que Cârudatta avait chargé de rapporter à Vasantasenâ ses bijoux, qu'elle avait donnés au petit Rohasena, entre en passant au tribunal ; il s'emporte contre l'accusateur et laisse tomber dans sa colère tous les bijoux qu'il porte. Tous les témoins les recon-

naissent comme ceux de la victime, et le juge trompé par tant d'indices condamne Cârudatta à l'exil; mais le roi Pâlaka aggrave la peine et le condamne à mort.

X. Deux Caṇḍâlas conduisent Cârudatta au supplice; les exécuteurs mêmes sont émus et déplorent l'acte qu'ils vont commettre; le condamné reste ferme, il adresse à son jeune fils des adieux nobles et dignes; Sthâvaraka, le cocher, entend proclamer dans la rue la sentence de mort; il brise ses chaînes, révèle la vérité. Saṃsthânika s'en débarrasse par un nouveau mensonge. Au moment où les Caṇḍâlas lèvent leur glaive, Vasantasenâ se présente avec le moine qui l'a secourue; les amants expriment avec leur anxiété la joie de se revoir. On entend crier: Vive Âryaka, et Çarvilaka vient annoncer le meurtre de Pâlaka et l'avènement du nouveau souverain. La foule réclame la mort de Saṃsthânika, mais Cârudatta lui accorde la vie sauve. Le roi nomme le masseur supérieur général des couvents bouddhiques, Cârudatta gouverneur d'une province, et confère à Vasantasenâ le titre de femme libre (vadhû) qui permet à Cârudatta de l'épouser.

La pièce est une comédie d'invention (prakaraṇa) de l'espèce mêlée (saṃkîrṇa). Elle est tirée de l'imagination du poète, et ne repose sur aucune légende épique ou mythique; elle a un brahmane pour héros et deux héroïnes, l'une courtisane, l'autre épouse légitime. Ce genre est peu représenté dans les ouvrages dramatiques que nous connaissons: outre Mâlatimâdhava dont nous parlerons tout à l'heure, nous n'avons trouvé que les prakaraṇas suivants: Mallikâmâruta par Uddaṇḍa Kavi, Puṣpabhûṣita¹ et Taraṅgadatta ou Rangedatta²; nous savons aussi par un vers de la Sûktimuktâvali³, que Çivasvâmin, un des poètes protégés par Avantivarman (857-884 av. J.-C.) avait composé plusieurs prakaraṇas. Le petit nombre des ouvrages cités avec cette qualification dans les catalogues de manuscrits s'explique facilement par la confusion fréquente du prakaraṇa avec le nâṭaka; en effet, hormis la Mṛcchakatikâ, les prakaraṇas connus sont tous du genre

1. *Daça-R.* III, 38; *Sâhit. D.* 511.

2. *Ib.*

3. *Laghukâvyamâlâ* III, 132 en note.

pur, avec des personnages de rang élevé; la distinction des deux genres s'efface alors presque entièrement. Le titre de la *Mṛcchakatikā* rappelle un détail d'une scène épisodique, le *chariot de terre* que Vasantasenā remplit de bijoux pour calmer le petit Rohasena. Ce détail, il est vrai, ne manque pas d'importance, car les bijoux doivent au neuvième acte servir de preuves contre Cārudatta.

L'argument historique tiré des mœurs mises en scène a peu de valeur; nous avons eu déjà l'occasion de l'observer à propos de *Mālavikā*. La société indienne n'a certainement jamais ressemblé au tableau qu'en trace la *Mṛcchakatikā*. Il est assez naturel de croire qu'au temps de Çūdraka, si reculé qu'on l'imagine, les bergers ne parvenaient pas, sans intrigues, dans l'espace de trois jours, à la royauté; que les courtisanes, même parmi les plus belles d'Ujjayinī, n'avaient pas de palais aussi vastes et aussi somptueux que la résidence de Vasantasenā; enfin que les voleurs, même les plus expérimentés, ne se piquaient pas d'opérer avec la méthode scientifique de Çarvilaka. La vie intense dont Çūdraka anime l'action et les personnages donne l'illusion de la réalité; on se croit au beau milieu d'Ujjayinī; mais une comparaison avec la littérature des contes dissipe cette erreur. Nous sommes, comme dans le reste du théâtre indien, en pleine convention, en pleine fantaisie.

Les types et les mœurs de la *Mṛcchakatikā* sont empruntés au monde imaginaire des contes et des romans et conformes à la théorie de ces genres littéraires. Ce n'est pas seulement à l'art dramatique que l'Inde a appliqué son génie de classification et sa patience minutieuse; les beaux-arts, les métiers ordinaires, les professions même les plus viles ont eu de bonne heure leurs théoriciens et leurs législateurs; les Conseils d'une Entremetteuse¹, composés sous le règne de Jayāpīḍa par Dāmodaragupta (viii^e siècle), le *Kalāvīlāsa* de Kṣemendra² et la *Samayamātrikā* du même auteur, imitations poétiques d'ouvrages antérieurs, montrent clairement le caractère de ces leçons techniques; le *Daçakumāracarita*, de Daṇḍin (vii^e

1. *Kuṭṭanimata*, publié dans la *Kāvyaṃdā*, 1887.

2. Publié *ib.*, 1886.

siècle), mentionne un *Traité du Vol* par un filou légendaire appelé *Karṇisuta*, ou *Kalānkura*, ou *Mūlabhadra* ou bien encore *Mūladeva*.

L'histoire de la courtisane amoureuse, follement éprise d'un jeune homme pauvre, est un de ces vieux récits que l'humanité ne se lasse pas d'entendre. La *Bṛhatkathā* raconte (II, 12) comment une riche hétéaire, *Rūpiṇikā*, se prit de passion pour le pauvre brahmane *Lohajaṅgha* sans tenir compte des avis de sa mère qui était femme d'expérience, comment la vieille éloigna l'amant improductif, et quelle vengeance il tira d'elle plus tard (X, 58); ailleurs le récit rappelle d'une manière frappante la *Mṛchakaṭikā* : la belle *Kumudikā* aime un pauvre brahmane que le roi d'*Ujjayinī* a fait jeter en prison; elle s'attache à la fortune du prince détrôné *Vikramasiṃha*, l'aide par ses subsides à reconquérir le trône, et le souverain rétabli délivre le prisonnier et marie les amants. Dans le *Daçakumāra* (II), *Rāgamañjarī*, quoique fille d'une courtisane, veut épouser un jeune homme pauvre, mais honnête, et la mère, désolée de ce coup de tête, s'adresse au roi pour ramener sa fille au *devoir*.

Les épisodes de l'action dans notre drame n'ont rien de plus précis ni de plus positif comme peinture de mœurs : la *Bṛhatkathā* et le *Daçakumāra* abondent en histoires de joueurs; le jeu était la plaie de l'Inde dès l'époque légendaire : le héros du *Mahābhārata*, *Yudhiṣṭhira*, le devoir incarné, pose en enjeu sa femme, la vertueuse *Draupadī*, et la perd par un coup de dés; le *Daçakumāra* (II) décrit le tripot avec son agitation fiévreuse et ses querelles constantes; chez *Somadeva* (XII, 92), un joueur ruiné, hors d'état de payer ses dettes, et roué de coups par le patron du cercle (*ib.*, XVIII, 121), parvient à s'enfuir et se réfugie dans un temple vide (*çūnyālaya*, temple sans statue), de *Çiva* : c'est la situation de la *Mṛchakaṭikā* (II); les détails pittoresques qui donnent tant de vie et de vérité à la scène du vol se retrouvent trait pour trait dans le roman de *Daṇḍin* (II, après la description du tripot) : un voleur expérimenté se munit des instruments nécessaires « un fil pour mesurer... une boîte d'insectes ailés pour éteindre les lampes..., etc. » pratique un trou dans le mur, dérobe un trésor et se retire sans être aperçu. La percée

d'un trou dans le mur est un procédé fort en usage (*Daçakum. II inf. et Pûrvapâth. III*)*. Les tableaux du jugement et de l'exécution n'ont pas plus de rapport avec la réalité que la scène du tribunal ou celle du supplice dans nos mélodrames contemporains. L'intrigue politique qui se développe parallèlement à l'action et qui en amène le dénouement a été certainement inspirée à Çûdraka moins par le spectacle des révolutions contemporaines que par la pratique des contes populaires. M. Windisch¹ a signalé des rapports étranges entre l'histoire d'Âryaka et la légende de Kṛṣṇa; le berger que les prédictions des devins appellent à la royauté, qu'un tyran jaloux emprisonne et qui finit par triompher de son ennemi ressemble de près au fils de Vasudeva en lutte avec Kamsa; mais l'histoire de Kṛṣṇa lui-même n'est qu'un cas spécial de cette donnée si fréquente, et Çûdraka sans doute eût été surpris des rapprochements établis par M. Windisch. Il ne se doutait pas de la moindre ressemblance entre Vasantasenâ et Yoganidrâ, entre l'échange des litières et l'échange des enfants.

La *Mṛchakaṭikâ* n'est en somme qu'un conte découpé en actes et en scènes et accommodé à la manière indienne, bourré d'incidents et d'épisodes. Le poète a employé le procédé ordinaire pour remplir les dix actes correspondants aux dix grandes divisions de l'action; il y a entassé les stances de lyrisme ou de description. La première moitié du premier acte décrit à satiété les misères de la pauvreté; la scène de la poursuite décrit la fuite de Vasantasenâ effrayée; le comique sort surtout de la différence de tons entre les personnages qui expriment la même idée, le çakâra, le bel-esprit et l'esclave; l'acte finit par la description d'un lever de lune. Les stances du second acte décrivent les effets qu'entraîne la passion du jeu, puis les fureurs d'un éléphant échappé (*cf. Çak. I ad fin., etc.*); celles du troisième décrivent les qualités du chanteur, le coucher de la lune, puis elles formulent les préceptes de l'art de voler; le quatrième donne une série de maximes sur les femmes et les courtisanes; puis vient la très longue description des huit cours que traverse Maitreya dans le

1. *Ueber das Drama Mṛchakaṭikâ und die Kṛṣṇalegende*, 1886.

palais de Vasantasenà : Çùdraka a voulu peut-être lutter ici contre le souvenir d'un de ses prédécesseurs : un passage du Kathà-Sarit-Sâgara (XXXVIII) dépeint les sept zones du palais de la courtisane Madanamàlà : c'était sans doute un lieu commun dans ce genre littéraire ; le cinquième acte est rempli presque entièrement par la description de l'orage dans ses rapports avec l'amour. Càrudatta, Vasantasenà et le bel-esprit reprennent tour à tour ce thème unique. Il est inutile de pousser plus loin cette analyse ; il est évident que le poète a, comme Kàlidàsa, comme Bhavabhùti, transporté dans le drame les procédés descriptifs de l'épopée savante.

La Mrechakatikà suppose le même état de développement littéraire que les autres œuvres classiques du théâtre indien. La langue comparée à celle de Kàlidàsa ne trahit aucune différence caractéristique, elle est claire et simple, sans recherche et sans afféterie ; les composés sont formés de trois ou quatre termes au plus, et n'ont jamais la longueur démesurée que Bhavabhùti aime à leur donner : mais cette simplicité n'est pas un argument chronologique de valeur absolue ; elle peut s'expliquer par la différence des écoles littéraires auxquelles se rattachent les deux poètes. La naïveté des conventions dramatiques contraste étrangement avec la texture robuste et serrée des actes de Kàlidàsa : le lieu de l'action change presque avec chaque scène comme le montre notre analyse ; les intervalles de temps que suppose l'action sont supprimés avec une franchise brutale : ainsi au IX^e acte, le juge charge l'huissier d'amener au tribunal la mère de Vasantasenà, l'huissier sort, s'adresse à elle et la ramène aussitôt ; la citation de Càrudatta s'exécute de la même façon. Mais les préceptes de la théorie dramatique n'interdisent point l'usage de ces procédés, et il était impossible de s'en passer avec une fable ainsi morcelée. Le grand nombre des dialectes prâcrits employés dans la pièce a été souvent considéré comme une preuve de son antiquité : onze personnages parlent la Çauraseni, deux l'Avantikà, un la Prâcyà, six la Mâgadhi ; le çakàra, les Caṇḍâlas, Mâthura et son acolyte se servent de patois apabhraṅgas : la çakârî, la caṇḍâlî et la dhakkî. La critique, éclairée par les travaux de Cowell, de Weber, de Garrez, de Pischel sur l'histoire des prâcrits, re-

connaît à cette diversité l'indice d'une date moderne. La plus ancienne des grammaires prâcrites, celle de Vararuci, n'énumère et n'étudie que quatre prâcrits; les raffinements introduits ensuite par les théoriciens et les poètes ont peu à peu accru ce nombre en multipliant les divisions et les subdivisions. La répartition des prâcrits entre les rôles de la *Mṛcchakatikâ* est absolument conforme à Bharata qui assigne en règle générale à chaque personnage la langue de son pays, et qui détermine en outre d'une manière précise l'emploi des prâcrits qui ont perdu leur valeur locale. Nous n'avons plus qu'un seul drame de l'époque classique où paraissent des gens de caste inférieure : Kâlidâsa a introduit sur la scène dans *Çakuntalâ* (VI) un pêcheur, deux policiers et le beau-frère illégitime du roi, et il n'a pas manqué d'écrire leurs rôles dans les patois que la technique exigeait. La variété des prâcrits de la *Mṛcchakatikâ* ne nous étonnerait plus certainement si nous pouvions encore lire d'autres comédies bourgeoises du genre impur ou mêlé, par exemple, la *Taraṅgadattâ* dont le Daça-Rûpa nous a conservé le titre.

La même observation s'applique également aux deux rôles du *çakâra* et du *vita*; il est incontestable que leur développement dans cette pièce semble une anomalie, si on la compare aux autres drames que nous possédons. Mais cette comparaison même est une erreur de méthode. Les *nâṭakas* et les *prakaraṇas* du genre pur, comme *Mâlatimâdhava*, diffèrent de la *Mṛcchakatikâ* autant que les tragédies de Racine diffèrent des comédies de Molière; ce serait une méthode de critique absurde que de rejeter Molière plusieurs siècles avant Racine parce que le caractère de Mascarille, très développé chez l'un, ne se retrouve point chez l'autre. Et c'est pourtant sur un raisonnement de ce genre qu'on établit la haute antiquité de *Çûdraka*.

Les données tirées de l'état du bouddhisme dans la *Mṛcchakatikâ* ne sont pas plus décisives : le bouddhisme a dans le théâtre une part de convention que la technique lui reconnaît; la religieuse bouddhiste y remplit régulièrement le rôle d'entremetteuse, comme dans les contes : nous verrons cette tradition respectée encore au commencement du VIII^e siècle par Bhavabhûti. En outre la religion de Cakyamuni

était encore florissante dans l'Inde au milieu du VII^e siècle quand Harṣa composait le Nâgânanda et que Hiouen-Thsang trouvait un accueil bienveillant dans les diverses contrées où il visitait les lieux saints.

En somme, il ne subsiste point de raison qui oblige à placer l'auteur de la Mṛcchakāṭikā avant Kālidāsa et il s'en présente plusieurs qui semblent lui assigner une date postérieure : le silence de Kālidāsa, le silence de Bāṇa, et même l'attribution de la pièce au roi Çūdraka. On est tenté de croire que l'auteur réel de cette œuvre vivait après le siècle glorieux de Vikramāditya, et que, pour lui donner un prestige supérieur et comme une auréole d'antiquité, il l'a mise sous le nom du roi que la légende célébrait à l'égal de Vikramāditya et plaçait avant son règne*.

Quelle que soit, du reste, la date réelle du prétendu Çūdraka, il reste avec Kālidāsa le plus grand des poètes dramatiques de l'Inde. Si l'auteur de Çakuntalā a un art plus fin et plus délicat, une science consommée et une adresse infailible, il n'a qu'à un degré moindre la puissance de création et le don de vie. Les vingt-sept personnages qui prennent part à l'action portent chacun une marque particulière, un trait spécial qui les caractérise fortement. Cārudatta est une de ces belles âmes qui s'épanouissent dans l'Inde sous l'influence combinée du brahmanisme et du bouddhisme ; il connaît assez le néant du monde et la vanité des choses humaines pour s'en détacher sans regret à l'heure de la mort ; mais son cœur n'en est pas moins ouvert à toutes les affections sereines ; il craint de blesser ou de contrarier son ami, le bouffon Maitreya ; il honore son épouse légitime, et veille sur son fils, le petit Rohasena, avec une touchante sollicitude ; l'amour qui l'entraîne vers Vasantasenā n'a point ces ardeurs charnelles qu'expriment trop souvent les héros du théâtre indien ; il a senti battre le cœur de Vasantasenā, il a deviné dans la courtisane une âme digne de la sienne, purifiée par la charité et sanctifiée par l'amour. Si vive que soit sa passion, il est plus jaloux encore de son honneur : il hésite à avouer au juge sa liaison illégitime, tandis qu'il renonce à se défendre contre une accusation ignominieuse qui l'expose à la peine capitale ; sa pauvreté, voilà son crime : il le sait, il le pré-

voyait depuis longtemps et il se soumet à la destinée. Il souffre seulement de transmettre à son fils une réputation souillée, et quand Sthâvaraka est venu sur le lieu du supplice proclamer l'innocence de la victime, il accepte le trépas comme un bonheur. Vasantasenâ n'est pas non plus l'amoureuse banale : longtemps elle a vendu son corps et sa beauté, et elle en porte la peine ; Cârudatta et son épouse ont seuls apprécié la hauteur de ses sentiments ; les autres la croient entraînée par un simple caprice des sens, et ils ne se font pas scrupule de la railler et de l'insulter ; le juge même se refuse à admettre la sincérité d'un pareil attachement, et, malgré la réputation sans tache de Cârudatta, il le déclare, sur la foi de simples présomptions, coupable d'avoir assassiné par intérêt la courtisane. Le Çakâra n'a pas moins d'originalité et de relief : c'est une brute à peine dégrossie par le contact des beaux-esprits qu'il entretient ; son titre de beau-frère du roi, ses richesses, sa puissance lui semblent autant de droits indiscutables à l'amour ou plutôt à la possession de Vasantasenâ, et les refus dédaigneux qu'il essuie l'irritent plutôt comme un mépris de ses droits que comme une offense à sa personne. Il est aussi brutal que lâche, aussi poltron que fanfaron, aussi ignorant que pédant ; son esprit n'a de ressources que pour le mensonge et pour la perfidie. Le bel-esprit est le caractère le plus spirituel, nous dirions volontiers le seul spirituel du théâtre indien ; il a le tour fin, l'expression délicate, l'allure cavalière de l'homme bien élevé ; partout il est le bienvenu, partout on l'attire et on recherche sa société ; mais c'est aussi un noble cœur : il dégage une première fois Vasantasenâ des griffes du Çakâra, essaie encore de la sauver au parc, et dégouté des violences de Samsthânaka il quitte ce patron brutal et passe au camp d'Âryaka. Le bouffon Maitreya lui-même rachète sa pauvreté d'esprit et son penchant à la sensualité par son dévouement à Cârudatta ; il regrette le bon temps où il mangeait à planté les mets exquis et les friandises, mais il reste fidèle à la maison et au maître, toujours prêt à rendre service en dépit de ses airs grognons ; il veut suivre à la mort Cârudatta, et ne consent à vivre que pour veiller sur le fils de son ami. Nous renonçons à caractériser toutes les figures épisodiques dont les traits sont aussi

fermes et aussi nets : Çarvilaka, brahmane de naissance et voleur par amour, qui porte dans la pratique de sa nouvelle profession la méthode subtile et minutieuse des écoles brahmaniques ; l'ancien masseur Saṃvāhaka qui essaie d'abord de tricher au jeu et de fuir sans payer ses dettes, et qui, touché par la bonté de Vasantasenā, a soudain horreur de sa vie passée et prend la robe du moine bouddhiste ; Māthura, le patron du cercle, expert aux ruses des joueurs et que les traits d'esprit ni les prières ne peuvent attendrir, etc... Les noms de Molière et de Shakespeare se présentent naturellement à la pensée lorsqu'on lit la Mṛcchakāṭikā, et ce rapprochement qui s'impose suffit à l'éloge de Çūdraka.

La Mṛcchakāṭikā n'a pas échappé aux remaniements des interpolateurs. Un certain Nilakaṇṭha¹, dont on ne connaît rien que le nom, a prétendu corriger la négligence de Çūdraka¹. Le dixième acte se terminait dans la recension authentique sans rassembler tous les personnages ; la femme de Cārudatta, son fils, son confident Maitreya ne paraissaient pas au dénouement. L'auteur avait eu peur, si on en croit Nilakaṇṭha, du lever du soleil. La raison alléguée est assez obscure ; Wilson explique l'expression comme une locution proverbiale, dont le sens exact serait : craindre d'être pris de court. La traduction littérale donne un sens également acceptable et plus précis. Les représentations semblent commencer toujours au lever du jour ; si le spectacle durait trop longtemps, le public risquait d'être incommodé par la chaleur excessive du soleil, monté trop haut sur l'horizon. L'auteur de la Mṛcchakāṭikā aurait donc pressé les dernières scènes pour abrégé la représentation. Nilakaṇṭha, qui n'avait pas à se préoccuper des nécessités scéniques, a ajouté par interpolation un nouveau tableau. La femme de Cārudatta et son fils, qui ont vu le brahmane partir au supplice et qui le croient déjà mort, sont impatients de le rejoindre au ciel et montent sur un bûcher ; Maitreya les y rejoint ; les cris de la foule présente à ce triple suicide attirent Cārudatta ; il arrive à temps pour arrêter l'accomplissement du fatal projet et pour

1. (Ed. Stenzler, 325 sqq. ; Wilson, I³, 177, note ; trad. Regnaud, IV, 94-5).

rendre la joie aux siens. L'interpolation est exécutée avec habileté; Nilakanṭha pastiche en homme de goût le style et les procédés de Çûdraka; mais Çûdraka n'aurait pas sans doute consenti à cette addition; une délicatesse instinctive l'avait déterminé à éloigner la véritable épouse légitime au moment où la courtisane purifiée et ennoblie devient son égale. Il est intéressant néanmoins de constater en flagrant délit le travail d'interpolation; ces corrections imposées aux chefs-d'œuvre au nom du goût étaient une sorte de sanction qui consacrait leur valeur. La profanation de Nilakanṭha atteste la gloire de la Mṛcchakatikâ.

BHAVABHÛTI

Le mérite original de Çûdraka paraît encore plus évident si on compare la Mṛcchakatikâ avec une autre comédie bourgeoise que les critiques indiens n'hésitent pas à lui préférer, et qu'ils considèrent volontiers comme le chef-d'œuvre de leur plus grand poète dramatique : le Mâlatimâdhava de Bhavabhûti. Bhavabhûti n'a point le don de créer; ses drames ramaïques sont probablement des imitations et les dix actes de Mâlatimâdhava n'ont aucune raison d'être, si l'auteur n'a pas voulu rivaliser avec Çûdraka. C'est un argument de plus pour rapprocher historiquement les deux poètes au lieu de les séparer par un intervalle de plusieurs siècles. La date de Bhavabhûti est établie, à quelques années près, d'une manière assurée*. Il était le favori du roi de Canoge, Yaçovarman, qui fut battu par Lalitâditya de Cachemire; c'est cette défaite même qui permet de fixer l'époque de son règne. Lalitâditya monta sur le trône en 695, et sa victoire sur Yaçovarman est peu éloignée de son avènement; d'autre part Yaçovarman avant cet insuccès avait triomphé d'un roi Gaṇḍa, et un des poètes de sa cour, Vâkpatirâja, avait célébré cette victoire dans une épopée prâcrite, le Gaṇḍavaho, où il se flatte « d'avoir dérobé quelques gouttes d'ambrosie à l'Océan de Bhavabhûti. » Bhavabhûti produisit donc ses chefs-d'œuvre un peu après le milieu du VII^e siècle. Yaçovarman avait continué dignement les traditions de Harṣavardhana; il encou-

rageait les poètes et rivalisait avec eux ; les vers cités sous son nom dans les anthologies ont un tour élégant et spirituel ; il avait même composé un drame dont Râma était le héros, le Râmâbhyudaya ¹.

Les prologues de Bhavabhûti nous renseignent largement sur sa famille et ses études : il était issu d'une famille de brahmanes surnommés Udumbaras qui résidaient à Padmapura dans le Vidarbha (Béar) ; ils suivaient la Taittiriyaçâkhâ du Yajurveda et se rattachaient à la tribu (gotra) Kâçyapa ; ils honoraient régulièrement Agni et célébraient parfois les grands sacrifices, tels que le Vâjapeya. Le père de Bhavabhûti s'appelait Nilakantha, sa mère Jâtukarnî, son aïeul Gopâlabhâtta ; son ancêtre à la quatrième génération était un *mahâkavi*. Il avait reçu les leçons d'un savant maître nommé Jhânanidhi, « vrai trésor de science » ; il connaissait à fond, ses œuvres en témoignent, les Vedas, les Upaniçads, plusieurs systèmes philosophiques, les codes de lois, les épopées, sans compter les drames et la technique du théâtre.

Il a laissé, comme Kâlidâsa, trois drames ; deux sont fondés sur la légende de Râma : le Mahâviracarita et l'Uttararâmacarita ; l'autre, le Mâlatimâdhava, est une comédie d'invention. La technique du moins lui attribue cette désignation, mais l'invention du poète est très restreinte en somme. La Brhâtkathâ (= XIII Kathâ. S. S.) lui donnait l'intrigue de la pièce : Un brahmane en cours d'études aperçoit la sœur d'un de ses condisciples, Madirâvati ; sa beauté le séduit : la jeune fille a de son côté remarqué l'étudiant, et elle lui envoie une guirlande qu'elle a tressée de ses mains ; leur mariage semble en bonne voie, quand survient un personnage de haut rang qui demande la main de Madirâvati ; le père n'ose lui répondre par un refus et écarte l'amant déjà presque fiancé ; celui-ci désolé sort de la ville et tente de se pendre. Il est sauvé par un autre jeune homme venu au même endroit pour calmer son désespoir : il a rencontré à la promenade une jeune personne qui a ravi son cœur et à qui il a inspiré une passion égale ; il l'a sauvée des fureurs d'un éléphant échappé, puis il l'a perdue de vue malgré tous ses efforts

1. Cité par Abhinavagupta ; v. Z. D. Morg. Ges. XXXVI, 521.

pour la retrouver. Les deux jeunes gens se rendent mutuellement courage et partent ensemble au temple des Mères ; au moment où ils y arrivent, Madirāvati y entre en costume de fiancée pour adorer Kâma, ou plutôt en réalité pour se tuer ; elle retrouve inopinément le jeune brahmane, dont l'ami se dévoue pour assurer leur bonheur ; il change de vêtements avec la fiancée, et tandis que le couple amoureux s'échappe, il rejoint les suivantes, rentre avec elles à la maison, y rencontre une amie de Madirāvati venue pour lui adresser ses adieux avant le mariage ; cette amie est justement la jeune fille qu'il avait depuis si longtemps perdue de vue ; elle lui propose de fuir ensemble ; il accepte, et tous deux vont rejoindre le premier couple.

Bhavabhūti a conservé exactement ces données, jusqu'au détail de la guirlande qui tient une place si importante dans la pièce ; il s'est contenté de représenter les deux amis comme des condisciples, et leur amitié comme solidement établie dès le début de l'action ; il a substitué à l'éléphant échappé un autre animal moins usé peut-être : un tigre ; enfin, pour serrer l'intrigue, il a donné comme compagne à l'héroïne la sœur même du mari imposé. Il a ajouté aux deux couples d'amants des personnages conventionnels fournis par la technique : la religieuse bouddhiste Kāmandaki avec ses élèves Avalokitā et Saudamini ; chacune des deux amies a sa confidente : Lavaṅgikā, sœur de lait de Mālati, et Buddharakṣitā suivante de Madayantikā. Le héros, Mādhava, a un confident, Kalahaṃsa qui, d'après un commentateur¹, est le bel-esprit (viṭa) de la pièce. Le Kāpālīka Aghoraghanta et une de ses élèves, Kāpālakuṇḍalā, contribuent à la péripétie.

La valeur conventionnelle du bouddhisme au théâtre, et particulièrement dans la comédie d'invention, s'affirme dans Mālatimādhava. Le brahmane Bhavabhūti, issu d'une famille orthodoxe et pieuse, juge indispensable de donner le rôle de l'entremetteuse à une religieuse bouddhiste ; ce personnage, observons-le, n'a rien de malhonnête en dépit de son nom. Elle est la forte tête de la pièce ; c'est elle qui, sur la prière

1. Kumārasvāmin sur le *Pratāpar*. I, 38.

des deux familles intéressées, combine les moyens de marier les amants sans déplaire au roi qui voulait fiancer Mâlâtî à son ministre Nandana, le frère de Madayantikâ ; c'est une de ses élèves, Avalokitâ, qui fait le jeu ; et Saudamini sauve Mâlâtî quand elle semble perdue à jamais. Le Daçakumâra, roman de caractère manifestement brahmanique et hostile aux hérétiques*, montre de même la bhikṣukî Dhar-marakṣitâ (çâkyabhikṣukî, mendicante bouddhiste) servant d'entremetteuse à la courtisane Kâmamañjarî (p. 58, 4) ; une autre aide la belle Ratnâvalî à punir son mari de ses dédains outrageants (VI) ; une autre encore (ib.) est payée par un çûdra pour essayer de séduire Nitambavâtî.

Le sujet du drame, assez bien résumé dans la traduction de Wilson par le sous-titre : Le mariage par surprise* (A stolen marriage) ne comportait pas dix actes. Pour atteindre au chiffre qu'il se proposait, Bhavabhûti a entassé des incidents postiches, empruntés comme le sujet lui-même aux recueils de contes. Le premier acte est presque tout entier d'exposition : Kâmandakî y dresse ses plans et les communique à ses auxiliaires ; Kalahaṃsa entre avec un portrait de son maître peint par Mâlâtî et qu'il a obtenu par Mandârikâ, suivante de Mâlâtî dont il est amoureux ; survient Mâdhava qui ajoute au tableau l'image de Mâlâtî et y écrit une stance de déclaration. Mandârikâ le rejoint et remporte le tableau. Au second acte c'est la jeune fille que la religieuse dispose au mariage. Les amants au troisième acte se rencontrent dans le jardin du temple de Çiva ; un tigre échappé s'élance et va dévorer Madayantikâ ; Makaranda sauve la sœur de Nandana au péril de sa vie. Mais soudain (IV) le roi fait connaître sa volonté expresse de conclure au plus tôt le mariage de son favori ; Mâdhava, désespéré, n'osant plus compter sur les ressources de Kâmandakî, se décide à gagner l'aide des démons en allant leur offrir au cimetière de la chair fraîche. Il s'y rend de nuit (V), évoque les esprits, entend des cris, des appels qui sortent du temple voisin, s'y précipite, et voit le prêtre de la déesse terrible Karâlâ, Aghoraghaṇṭa, qui a enlevé Mâlâtî par des moyens magiques et se dispose à la sacrifier avec l'aide de Kapâlakunḍalâ. Il tue le prêtre et délivre son amante. La prêtresse auxiliaire jure

de venger son maître (VI). Les jeunes filles arrivent au temple, Kâmandakî y a déjà envoyé les jeunes gens. Makaranda passe le costume nuptial de Mâlatî, et celle-ci s'enfuit avec son amant, tandis que l'ami complaisant est conduit, en robe de mariée, au domicile du fiancé. Nandana (VII) entre dans la chambre, ardent de désirs; la fausse Mâlatî le repousse rudement; il envoie sa sœur Madayantikâ pour l'apaiser. Les deux amoureux se retrouvent en présence et prennent la fuite ensemble. Des soldats les poursuivent (VIII); Makaranda résiste vaillamment; Mâdhava le voit en péril et accourt le défendre; Mâlatî reste seule; Kapâlakundalâ se précipite et l'enlève. Mâdhava n'a pu que constater la disparition (IX); il erre, fou de douleur, assisté par son ami, dans les forêts et les montagnes, réclamant son amante à toute la nature. Il veut se tuer, lorsque la disciple de Kâmandakî, Saudaminî, vient lui annoncer que Mâlatî est vivante et lui donne comme preuve la guirlande tressée jadis par ses mains. Kâmandakî, Madayantikâ et Lavaṅgikâ expriment leur douleur et leur anxiété (X), quand soudain Mâdhava ramène Mâlatî; le roi les marie, et accorde Madayantikâ à Makaranda.

Les principales additions de Bhavabhûti au conte sont la folie de Mâdhava (IX) et l'évocation des mauvais génies (V). Il est presque inutile de signaler le modèle du neuvième acte; Bhavabhûti a voulu rivaliser avec le quatrième acte de Vikramorvaçî, et la copie est digne de l'original. Si l'un est supérieur en grâce et en charme, l'autre a une puissance éblouissante de coloris et une intensité de pathétique troublante. Le cinquième acte est peut-être imité aussi d'un poète antérieur; la situation se présente souvent dans les contes. Ainsi dans la Brhatkathâ (*tar.* XVIII) un religieux mendiant enlève une princesse endormie, la transporte au cimetière, et va l'offrir en sacrifice quand le brahmane Vidûçaka attiré par les cris s'approche et tue le misérable; plus loin (*tar.* CXXI) un Kâpâlika amène au cimetière par la puissance de ses formules la belle Madanamañjari pour la sacrifier. Ailleurs (*tar.* XXV) pour exécuter un projet désespéré qui exige le concours de la magie, Açokadatta va au cimetière vendre de la chair fraîche aux Râkçasas; Dâgineya

fait de même (*tar.* CXXI). Le Daçakumàra raconte des histoires analogues : ainsi (VII *imit.*) Mantragupta sauve la princesse Kanakalekhà qu'un magicien a enlevée et se prépare à immoler.

La part du poète dans l'invention de l'intrigue se réduit donc à fort peu de chose ; les caractères n'ont également rien de personnel, d'original ni de saillant ; les personnages n'ont qu'une vie de sentiment. Les amants, leurs auxiliaires, leurs adversaires paraissent s'agiter au milieu d'une cité inerte et endormie, étrangers à tout ce qui les entoure, sans relations avec le reste du monde ; enfermés dans leur cercle étroit, ils semblent détachés de la société humaine ; les rôles épisodiques qui élargissent si étrangement l'horizon de la *Mreçhakatikà*, ces figures de passage qui traversent l'action sans l'apercevoir, qui contribuent, sans même s'en douter, à la nouer ou à la dénouer, et qui rattachent les aventures du héros et de l'héroïne à la vie collective de la foule, manquent à *Mâlâtî-mâdhava*.

Bhavabhùti ne demande au théâtre que l'occasion de déployer les ressources de sa poésie dans les diverses situations où les vicissitudes de l'amour placent le héros ; envisagés à ce point de vue, les drames du poète surnommé « le divin gosier »* sont certainement des chefs-d'œuvre. Personne n'a possédé aussi complètement que lui les trésors inépuisables du lexique sanscrit ; personne n'a manié avec une pareille aisance les mètres les plus compliqués ; les émotions violentes, les grands spectacles de la nature, les impressions poignantes ou terribles n'ont pas trouvé dans l'Inde de peintre ou d'interprète aussi puissant. Les critiques indiens caractérisent avec une heureuse précision la manière de Bhavabhùti et de *Kàlidâsa* ; celui-ci suggère le sentiment, celui-là l'exprime. Son goût pour les mots étranges et retentissants, joint à sa solide érudition, l'a entraîné plus d'une fois à employer des termes obscurs ou archaïques ; la recherche des effets grandioses l'a poussé à abuser des composés longs et sonores ; il n'a ni la verve spirituelle de *Çûdraka*, ni l'imagination délicate de *Kàlidâsa* ; mais ses qualités originales d'écrivain, de peintre et de poète, le classent avec eux au premier rang de la littérature dramatique.

Uddandi. — *Le Mallikâ-mâruta.*

L'intrigue de Mâlatinâdhava, empruntée à des ouvrages antérieurs, servit plus tard de modèle à son tour. Le Mallikâ-mâruta du poète Uddandi, la seule autre comédie d'invention publiée jusqu'ici, n'en est qu'une copie exacte et fidèle. L'âge de cette pièce est difficile à déterminer : Raṅganâtha¹, l'attribue formellement à Daṇḍin, l'auteur du Kāvya-darṣa et du Daçakumâra; mais un examen attentif des données fournies par le prologue renverse cette supposition². Quelle qu'en soit la date, l'ouvrage est certainement postérieur à Bhavabhūti; nous allons cependant l'analyser ici afin de terminer l'histoire de ce genre dramatique, si pauvrement représenté dans les bibliothèques explorées jusqu'ici.

La magicienne (yogeçvari) Mandâkini est, comme son élève Sârasikâ, entièrement dévouée à la jeune Mallikâ, fille de Viçvâvasu, ministre du roi des Vidyâdharas; elle s'intéresse aussi à Mâruta, le fils du ministre du roi de Kuntala, et veut marier les deux jeunes gens. Elle leur ménage une entrevue dans son ermitage, ils se voient et s'aiment. Soudain le roi de Ceylan, Çambaraka, demande la main de Mallikâ par l'intermédiaire du roi même des Vidyâdharas (I). Mâruta apprend cette nouvelle et exhale sa douleur. Son ami Kalakaṇṭha vient le trouver et lui confie l'aveu de son amour; il a vu Ramayantikâ, la fille du ministre Viçnurâta, et s'en est épris. Tandis que les confidences vont leur train, Kâlindî, une autre élève de Mandâkini, apporte à Mâruta une guirlande de jasmin (mallikâ) tressée par son amante; en retour il lui envoie son collier. Le second acte, comme chez Bhavabhūti, se passe au palais de la jeune fille: les religieuses et les suivantes combinent les moyens d'assurer à Mâruta la main de Mallikâ. Mâruta (III) vient se promener près du temple de Kâtyâyani dans l'espoir de voir passer sa bien-aimée; elle s'approche en effet pour cueillir des fleurs qu'elle veut offrir à la déesse; il l'observe, caché dans un bosquet; elle se croit seule avec ses suivantes et leur conte son amour

1. *Bhûmikâ de l'éd. de Calcutta*, 1878.

2. *V. Rudraça's Çrîngâratil. ed. Pischel; intr.*, p. 10.

et ses chagrins, puis elle se retire. Māruta la croit éloignée et s'épanche à son tour; son domestique lui apporte un portrait de la jeune fille, auquel il s'adresse comme à la personne même. Soudain un tumulte se produit. Deux éléphants furieux se sont échappés; l'un menace Mallikā, l'autre Ramayantikā. Le héros sort pour courir au secours de son amante. A l'acte suivant (IV) un émissaire de Çambaraka, déguisé en pèlerin, annonce à Māruta que l'éléphant a tué son ami Kalakaṇṭha lorsqu'il voulait sauver Ramayantikā; Māruta se lamente et va se tuer de douleur quand son ami entre et dément ainsi la fausse nouvelle. Ils sortent. Mallikā paraît à son tour évanouie; l'émissaire lui a annoncé la mort de Māruta. Les deux couples d'amants se trouvent réunis et se laissent aller à la joie. Māruta (V) pour triompher des obstacles va conjurer les mauvais esprits qui hantent le bois de Kātyāyanī et décrit longuement les horreurs du lieu. Il voit passer un Rākṣasa qui emporte Mallikā évanouie; il la sauve, mais le Rākṣasa revient à l'improviste, enlève Māruta et laisse Mallikā désespérée. Mandākinī accourt et la console. Le héros lutte dans la coulisse avec le démon, et le tue; le mauvais génie, délivré par la mort d'une longue malédiction, se transforme en esprit divin (divyapuruṣa) et se met au service de son libérateur. Cependant (VI) le mariage exigé par le roi doit s'accomplir; la jeune fille vient donner libre cours à sa douleur dans le temple; Māruta, prévenu par la magicienne, y entre et enlève son amante; l'Esprit aide à leur stratagème; il prend le costume d'une mariée et se laisse conduire au roi Çambaraka. Le septième acte met en scène les aventures de l'autre couple et l'enlèvement de Ramayantikā par Kalakaṇṭha sous le costume de Mandākinī; le huitième peint la félicité des amants réunis, troublée bientôt par une nouvelle disparition de Mallikā qu'un mauvais génie a enlevée; le neuvième représente les courses vagabondes de Māruta affolé de douleur. Enfin le dixième rassemble définitivement les deux couples autour de Mandākinī qui leur raconte à chacun leur existence antérieure (*jātaka*); Viçvāvasu arrive en char aérien avec l'Esprit céleste et approuve les deux unions; une lettre du roi et de Viṣṇurāta leur donne une sanction suprême. Leur joie sera désormais sans mélange.

L'imitation est si flagrante qu'on serait tenté de crier au plagiat ; mais, nous l'avons constaté plusieurs fois déjà, les auteurs indiens avaient le droit incontesté de reprendre les innovations dramatiques et les idées de leurs devanciers. Nous trouverons plus tard encore d'autres exemples de cette coutume ; la pauvreté d'imagination des dramaturges indiens l'explique, si elle ne la justifie pas.

Le premier en date des deux drames ramaïques de Bhavabhūti sera étudié dans un chapitre spécial ; le second a pour sujet les dernières aventures de Râma, comme l'indique le titre : Uttararâmacarita. Il commence après le retour de Râma dans sa capitale, où le héros a ramené Sitâ, son épouse, si longtemps captive dans le palais de Râvaṇa ; c'est à ce point précisément que s'arrête le récit du Râmâyana. Le septième chant du poème, qui raconte les événements postérieurs, l'Uttarakāṇḍa, est une addition tardive, sans aucune prétention à l'authenticité, compilée par un rhapsode dont le nom ne s'est point conservé. Cet appendice n'a pas le caractère sacré du reste du poème, et n'est point aussi populaire. Bhavabhūti lui a emprunté l'action de son drame presque tout entière ; les remaniements qu'il dut faire subir à l'épopée, pour la transporter au théâtre, témoignent d'une main plus adroite que l'adaptation du Mâlatimâdhava.

La conversation du directeur et de l'acteur dans le prologue instruit le spectateur de la situation : Janaka, le père de Sitâ, est retourné dans son royaume, après la clôture des grandes réjouissances ; Râma est allé consoler son épouse, affligée de ce départ ; les reines, veuves de Daçaratha, se sont rendues à l'ermitage de R̥ṣyaçr̥iṅga pour assister à un sacrifice solennel.

(I) Un ascète, Aṣṭâvakra, apporte à Râma les souhaits et les conseils de son ancien maître, le saint Vasiṣṭha : le roi doit obéir complaisamment aux désirs de Sitâ enceinte, mais respecter avant tout ses devoirs envers le peuple. Lakṣmaṇa vient annoncer que le peintre chargé de retracer la vie de Râma a terminé son œuvre ; ils se rendent ensemble à la galerie des tableaux et s'arrêtent çà et là pour exprimer les impressions que ces souvenirs réveillent en chacun d'eux.

Râma prie, en passant, la Gaṅgâ de protéger toujours Sitâ, et les Armes Merveilleuses de se transmettre spontanément à ses fils; la reine demande à son époux de visiter une fois encore les forêts où elle vécut exilée avec lui; puis, fatiguée, elle s'endort. Le brahmane Durmukha, chargé par Râma d'observer les dispositions du peuple, entre et lui communique les propos qu'il a recueillis; on accuse Sitâ d'impureté pour avoir séjourné chez le Râkṣasa. Les devoirs du roi l'emportent sur l'affection : Râma décide d'éloigner Sitâ; le char qui la conduira à la forêt ne l'en ramènera plus.

(II) La scène est transportée dans les forêts du Janasthâna : l'anachorète Âtreÿi y rencontre la nymphe des bois Vasantî, lui demande son chemin et lui donne des nouvelles : Râma célèbre le sacrifice du cheval qui consacre sa souveraineté suprême; l'ascète Vâlmiki chante dans un poème nouveau les exploits du héros, et il élève deux enfants merveilleux que lui a confiés une divinité. Lorsqu'elles sortent, Râma entre le sabre à la main; il vient de tuer, sur la prière d'un brahmane, le çûdra Çambûka; celui-ci purifié par la main qui l'a frappé revient sous la forme d'un esprit, oriente Râma dans ces lieux qu'il ne reconnaît plus et le conduit à travers des sites variés jusqu'à l'ermitage d'Agastya.

(III) Deux rivières, Tamasâ et Muralâ, causent de Sitâ et apprennent au spectateur qu'elle a voulu mettre fin à ses jours après son accouchement, que Gaṅgâ l'a préservée, a confié les enfants à Vâlmiki; puis Sitâ paraît comme une sorte de fantôme; Gaṅgâ lui a permis de visiter, sous la garde de Tamasâ, les lieux qu'elle aimait jadis; mais elle reste invisible à toutes les créatures; Râma vient au même endroit, à la Pañcavaṭi. A l'aspect des bois témoins jadis de leur amour; chacun des époux s'évanouit : Sitâ dans les bras de Tamasâ, Râma dans ceux de Vasantî; mais à chaque défaillance de Râma, Sitâ s'approche, le touche, et ce contact seul, plus deviné que senti, ranime le héros et lui rend l'illusion des moments heureux du passé. Enfin Sitâ s'éloigne et Râma retombe accablé.

(IV) Deux disciples de Vâlmiki annoncent la prochaine arrivée à l'ermitage de Janaka, de Vasiṣṭha et d'autres hôtes. Janaka entre bientôt après : il a renoncé au trône et au

monde et vit dans la douleur et l'affliction; il rencontre Kausalyâ, la mère de Râma, que guide la vénérable Arundhatî, et chacun d'eux semble oublier son propre malheur pour pleurer le deuil de l'autre. Les jeux tumultueux des enfants élevés dans l'ermitage troublent l'entretien; Janaka et Kausalyâ distinguent dans ce groupe un adolescent dont les traits rappellent Râma et Sitâ; ils le questionnent sur son origine, mais inutilement; il se nomme Lava, il a un frère, Kuça, et ne connaît le héros du Râmâyana que par les vers de Vâlmiki. Soudain des cris annoncent l'approche du cheval mis en liberté par Râma lors du sacrifice; Lava, frappé d'admiration, court rejoindre ses compagnons; les soldats, qui escortent le cheval, proclament la souveraineté de Râma, leur maître. La fierté de Lava se révolte, et seul, abandonné par ses camarades en fuite, il veut tenir tête à la troupe armée.

(V) Le cinquième acte n'est qu'une série de provocations, accompagnées d'un assaut de courtoisie, entre Lava et Candraketu, chef de l'escorte et neveu de Râma; les deux adversaires se sentent touchés à la fois d'admiration et de sympathie; mais l'ambition de vaincre triomphe de ces sentiments, et ils marchent au combat..

(VI) Un Vidyâdhara et sa femme, qui planent dans les cieux, décrivent le combat et les armes magiques employées par Candraketu et Lava; le duel est arrêté par l'entrée en scène de Râma; il admire la vaillance du jeune guerrier dont Candraketu célèbre l'intrépidité; Lava s'excuse d'avoir entravé la course du cheval mis en liberté par un tel saint; pressé de questions au sujet des armes magiques, il déclare en posséder l'emploi naturellement, sans tradition. Son frère Kuça revient sur ses entrefaites de l'ermitage de Bharata où il a porté le poème de Vâlmiki pour y être adapté à la scène. Râma se trouve en présence de ses fils sans les connaître, mais leurs traits, leur air, leur bravoure parlent à son cœur, et dès qu'il les entend réciter ses aventures, il ne peut plus retenir ses larmes. Il sort pour saluer son maître Vasiṣṭha dont on annonce l'arrivée.

(VII) Râma, Lakṣmaṇa, avec Candraketu, Kuça, Lava et la foule des sujets assistent à une représentation dramatique d'un genre surnaturel organisée par Bharata et jouée par les

Apsaras. Cette pièce intercalaire montre les aventures de Sitâ abandonnée : on entend d'abord ses plaintes ; elle se jette dans la Bhâgirathî (Gange). Elle entre en scène soutenue par Prthivi (la Terre) et Gaigâ qui portent chacune un nouveau-né. Prthivi accuse la dureté de Râma ; Gaigâ le défend ; elle apaise l'autre déesse ; toutes deux demandent à Sitâ de garder ses enfants jusqu'au sevrage ; elle sera libre alors de renoncer à la vie, car Vâlmiki les élèvera. Râma croit assister à des événements réels, et tantôt se mêle au dialogue et tantôt s'évanouit. Soudain, Arundhatî reparait avec Sitâ, qui s'approche de son époux et le ranime. Le peuple acclame la reine ; Vâlmiki lui-même présente à l'assemblée les deux fils de Râma : Kuça et Lava.

L'Uttaracarita est moins un drame qu'une série de tableaux, les uns lyriques, les autres descriptifs. L'action, qui s'étend sur un long espace d'années, manque d'unité ou plutôt de vie. Bhavabhûti a découpé dans l'Uttarakânda un certain nombre de scènes, qu'il a rattachées ensuite par des liens assez lâches. La matière du premier acte : l'exil de Sitâ et le rapport de l'espion qui amène la catastrophe initiale, est empruntée à l'épopée ; mais la mise en œuvre est ingénieuse : la promenade des trois personnages dans la galerie de tableaux est un moyen adroit de rappeler leurs aventures passées ; le second acte est utile pour la connaissance des faits, mais il manque entièrement d'action : le meurtre de Çambûka et sa délivrance par l'épée sont racontés dans le Râmâyana. L'action ne manque pas moins au troisième acte ; le quatrième est le premier pas vers le dénouement, il est sorti tout entier de l'imagination de Bhavabhûti ; le cinquième est encore un temps d'arrêt ; le sixième marque un léger progrès vers le but ; enfin le dernier est une adaptation vraiment originale. Le Râmâyana (Uttarakânda) conduit Kuça et Lava sous le costume de deux rhapsodes à un sacrifice offert par Râma ; le héros les entend, est ému et les reconnaît : Bhavabhûti a donné à cette suprême reconnaissance un caractère plus dramatique en la présentant sous la forme même d'un drame inséré dans l'acte (garbhâṅka) : le merveilleux du dénouement se glisse imperceptiblement dans l'action par l'intermédiaire de ce spectacle où des divinités jouent des

rôles de divinités. L'auteur de l'Uttaracarita a dû modifier le dénouement pour le rendre conforme à la poétique : Sitâ dans le Râmâyana ne se réunit plus avec Râma ; mais elle descend dans le monde souterrain sous les yeux du peuple assemblé. Pour laisser au spectateur une impression entièrement sereine, Bhavabhûti a rendu l'épouse à l'époux. Les personnages sont en nombre élevé ; on compte vingt-quatre rôles, mais peu sont caractérisés. Le héros de la pièce, Râma, se détache en un puissant relief ; les sentiments grandioses, les passions surhumaines où se plaît Bhavabhûti et qui convenaient mal à des personnages ordinaires comme Mâdhava et Makaranda s'adaptent naturellement au vainqueur de Râvana, à l'avatar de Viçnu. L'adolescent Lava, chez qui éclate dès les premières années l'héroïsme paternel, prompt à tous les enthousiasmes et qui passe brusquement de l'orgueil intraitable à la soumission respectueuse, est dessiné avec autant de vigueur. La figure de Sitâ, enveloppée à partir du premier acte dans une sorte de brouillard surnaturel où elle flotte comme un fantôme, est une création entièrement originale ; jamais le rêve, jamais l'indécis des formes et de l'existence n'ont été portés sur un théâtre avec autant de précision vague ; ces deux mots en apparence inconciliables peuvent seuls définir le caractère de ce rôle. La douleur et les espérances de Janaka et de Kausalyâ sont exprimées aussi avec une dignité majestueuse. Les autres personnages ne sont que des utilités.

L'Uttaracarita ne mérite en somme d'être placé parmi les drames que si on en considère la forme extérieure ; c'est en réalité un poème d'une saveur étrange, la plus belle œuvre de la poésie indienne. Les scènes ont tour à tour une grandeur épique, une mélancolie élégiaque, une fierté guerrière, un coloris pittoresque, et toujours un accent vrai, des émotions humaines avec des sentiments surhumains. Les descriptions de forêts, de montagnes, de fleuves qui remplissent les trois premiers actes retracent à l'imagination, avec une puissance de style et de couleur égale aux ressources de la nature, les spectacles gigantesques des cieux tropicaux ; le cinquième et le sixième acte décrivent la valeur des deux jeunes rivaux, et les armes surnaturelles dont ils font usage : Bhavabhûti a

voulu, dans ce dialogue du Vidyâdhara et de sa belle, lutter avec la description des traits magiques donnée par Bhâravi dans le Kirâtârjuniya (chant XVI). La description des beautés adolescentes de Lava est reprise tour à tour par ses grands-parents et par Râma ; celle du cheval est faite par les compagnons de Lava. La pièce est une collection de stances admirables, mais plus voisine de l'épopée que du genre dramatique.

III. LA POÉSIE DRAMATIQUE APRÈS BHAVABHÛTI

Bhavabhûti est le dernier grand nom du théâtre indien ; ceux qui vinrent après lui se contentèrent presque tous d'emprunter les cadres de leurs devanciers et se préoccupèrent seulement d'étaler leur habileté de versificateurs, leurs connaissances d'érudits, et leur adresse aux jeux d'esprit et de mots les plus puérils. Le Venîsamhâra, classé parmi les œuvres classiques et cité constamment comme un modèle dans le Daça-Rûpa, doit sa réputation aux mérites du style et à l'observance scrupuleuse des règles* : l'auteur du Sâhitya-Darpaṇa, théoricien si méticuleux pourtant, reproche au poète d'avoir obéi aux préceptes de Bharata avec plus de docilité que d'intelligence (406 ; 408). Bhaṭṭa Nârâyana, qui composa ce drame, est déjà cité dans le Dhvani d'Ânandavardhana ; il est donc antérieur à la seconde moitié du ix^e siècle*.

L'auteur du Venî-Samhâra a emprunté son sujet aux derniers chants du Mahâbhârata, qui racontent la défaite des Kauravas et le triomphe de Yudhiṣṭhira et de ses frères ; il a eu l'heureuse idée de respecter l'esprit guerrier et l'inspiration martiale de l'épopée ; s'il n'a pas osé se dispenser des scènes d'amour et des banalités galantes que prescrivait la convention, il les a du moins reléguées à l'arrière-plan. La chaste figure de Draupadî garde sa farouche énergie et sa dignité hautaine : le souvenir de l'outrage qu'elle a subi et le désir de la vengeance ont chassé de son âme les autres sentiments. C'est Bhânumatî, l'épouse de Duryodhana, qui seule sert de prétexte aux situations érotiques, soit qu'elle exprime ses inquiétudes à propos d'un songe menaçant, soit

qu'un ouragan l'oblige à chercher refuge dans un pavillon avec Duryodhana. Mais ce sont là les hors-d'œuvre du drame; Bhaṭṭa Nārāyaṇa a voulu peindre les intrigues, les rivalités, les jalousies qui s'agitent dans les camps et préparent la défaite. Le chef de l'armée des Kauravas, Duryodhana, prend la présomption pour le courage, l'arrogance pour la dignité et l'entêtement pour l'énergie: il rit des craintes de son épouse, des inquiétudes de la vieille reine, mère de Jayadratha; il soupçonne ses meilleurs généraux Droṇa et Aṣvatthāman, sur le rapport perfide de Karna, et se prive de leurs services à l'heure où ils sont nécessaires; il repousse les conseils pacifiques de ses parents et court au combat où il doit trouver la mort. L'orgueil de Karna, jaloux de commander en chef, l'humeur ardente et douce d'Aṣvatthāman, la modération raisonnée de Kṛpa s'opposent dans un contraste habile. Les Pāṇḍavas sont caractérisés avec autant de force: Yudhiṣṭhira, grave et impassible, plus soucieux des intérêts de ses sujets que de ses affections; Bhīma, féroce et irréfléchi dans ses emportements, enivré du sentiment de sa force brutale; Arjuna, aussi belliqueux, aussi ardent, mais plus intelligent que Bhīma et digne d'être l'ami du dieu Kṛṣṇa. Les scènes épisodiques font honneur à l'imagination du poète. Le troisième acte s'ouvre par les apprêts cannibales d'une Rākṣasi, qui ramasse sur le champ de bataille les membres épars des soldats morts pour les servir à son mari; le Rākṣasa la rejoint, et le couple diabolique consomme ces mets sanglants tout en causant de la journée. Le cinquième acte montre le roi aveugle Dhṛtarāṣṭra, et Gāndhārī, sa femme, intervenant pour arrêter les hostilités: leurs prières sont inutiles; Duryodhana les repousse avec dédain, et Bhīma les insulte. Mais Bhaṭṭa Nārāyaṇa n'a pas su pallier le défaut inhérent aux compositions tirées d'une épopée: la surabondance des événements sans intérêt ou impropres à la représentation l'a obligé de recourir trop souvent aux récits.

Vers la même époque que Bhaṭṭa Nārāyaṇa, un autre poète, Viçākhadeva ou Viçākhadatta* tentait des voies nouvelles et créait le drame politique. Le *Mudrārākṣasa* présente au premier coup d'œil un aspect original: la liste des rôles ne porte pas de personnage féminin qui prenne part à l'intrigue;

deux femmes paraissent en scène, il est vrai ; mais l'une, l'épouse de Candanadâsa, ne figure que dans une scène épisodique où elle prononce quelques mots ; l'autre est la portière du palais, dont le rôle se borne à annoncer les visites et à montrer le chemin au roi. L'amour n'a donc rien à faire dans cet ouvrage ; le nom du principal acteur suffirait à l'indiquer : c'est le ministre Cāṇakya, le type idéal de l'homme d'Etat, l'auteur illustre d'un grand traité de politique toujours cité comme la suprême autorité ; le héros du drame est un personnage historique, Candragupta, le premier roi de l'Inde dont la date soit connue avec précision ; c'est le Sandrocottos des Grecs, contemporain d'Alexandre le Grand et de ses successeurs immédiats. Le nom de Candragupta fait illusion ; il donne à l'ouvrage l'apparence d'un drame historique, et l'on s'attend volontiers à y trouver de curieux détails sur le réveil de l'indépendance indienne. L'illusion est de courte durée. L'histoire n'a rien à tirer du Mudrārākṣasa. Viçākhadeva connaissait sans doute moins encore que nous-mêmes les événements du règne de Candragupta ; c'est à la Bṛhatkathā, cette source inépuisable, qu'il a puisé son sujet.

Cāṇakya, insulté par le roi de la dynastie Nanda, a juré d'en tirer vengeance ; il le renverse et élève à sa place un simple çūdra, Candragupta ; la noblesse du nouveau souverain, la sagesse de son ministre Cāṇakya lui gagnent bientôt tout le peuple. Mais un ancien ministre de Nanda, Rākṣasa, comblé de bienfaits par le roi précédent, refuse de reconnaître l'autorité du çūdra couronné ; il s'échappe de Pāṭaliputra, va souffler la haine au cœur des princes voisins et forme une redoutable coalition. Cāṇakya connaît le mérite de son adversaire ; il rend justice au sentiment de fidélité posthume qui inspire sa conduite ; loin de travailler à se débarrasser de Rākṣasa, il veut assurer à son protégé Candragupta le concours d'un serviteur si précieux. Le drame entier représente la série des intrigues ourdies par Cāṇakya pour détacher Rākṣasa de ses alliés et pour lui imposer les fonctions de ministre près de Candragupta. La politique de Cāṇakya, ou plutôt de Viçākhadeva, est de nature à faire sourire un homme d'Etat, mais c'est celle de la théorie, des contes et du théâtre. Les inventions du ministre de Candragupta

réussissent toutes à souhait : celles de son adversaire échouent toutes sans exception ; l'histoire ne connaît pas de ces habiletés infailibles, qui suppriment d'avance le jeu du hasard ; mais la tradition incarnait dans Cāṇakya l'idéal de la science politique. Viçākhadeva a suivi cette tradition, à tort peut-être, car, en voulant grandir démesurément son héros, il a diminué jusqu'à l'excès le rival et il a rendu ainsi peu glorieux les triomphes de Cāṇakya.

L'auteur du *Mudrārākṣasa* s'est inspiré surtout de la *Mṛcchakatikā* : l'influence de Çūdraka éclate dans le prologue et mieux encore au dernier acte, lorsque Candanadāsa mené au supplice adresse ses adieux à sa femme et à son fils ; il le rappelle aussi, et ce n'est pas un honneur banal, par l'art de répandre la vie dans l'action et dans les personnages. Des gens de toute espèce prennent part à l'action : des rois, Candragupta et Malayaketu ; des ministres, Cāṇakya et Rākṣasa ; des espions qui changent de costume et de langage selon les besoins de leur service : le brahmane Induçarman qui paraît sous l'habit d'un religieux jaina, Jivasiddhi ; le grand seigneur Virādhagupta qui se déguise en charmeur de serpents pour pénétrer auprès de Rākṣasa ; l'agent Nipuṇaka, en chanteur de plaintes ; Siddhārthaka et Samiddhārthaka en Caṇḍālas exécuteurs des hautes œuvres ; enfin Candanadāsa le joaillier, et le scribe Çakaṭadāsa partisans de Rākṣasa. Ces rôles de nature diverse donnent au *Mudrārākṣasa* un caractère pittoresque et animé. L'intrigue est admirablement conduite si on admet en principe cette politique à effets. Le premier acte montre au spectateur Cāṇakya combinant ses machinations dans une série de scènes vivantes et pressées ; le second nous transporte au quartier général de Rākṣasa ; les mauvaises nouvelles s'y accumulent sans répit, et les seuls bonheurs qui apportent une consolation à Rākṣasa ne sont que des pièges tendus par son adversaire. Au troisième acte Cāṇakya dans une scène admirable provoque en présence des courtisans la colère de Candragupta, l'insulte et se retire furieux ; c'est une comédie qu'il joue, mais Rākṣasa en est la dupe. Les propos de Rākṣasa (IV) lorsqu'il apprend la disgrâce de Cāṇakya, irritent Malayaketu dont l'esprit est travaillé par des émissaires ; il croit surprendre les preuves

répétées d'une trahison préparée par son ministre et il le chasse. Rākṣasa rentre alors (VI) sous un déguisement à Pātāliputra pour y rejoindre sa femme qu'il a confiée à Candana-dāsa ; il apprend, par un agent de son rival, que le crime de son ami est avéré et qu'il va être exécuté. Il court le rejoindre (VII) au lieu du supplice ; il est arrêté et Cāṇakya lui demande alors de choisir entre la mort ignominieuse de Candana-dāsa ou les fonctions de ministre. Rākṣasa, touché par la grandeur du procédé et les avances amicales de Cāṇakya, entre au service de Candragupta.

Les épisodes qui remplissent les sept actes se rattachent étroitement à l'action : ils présentent sous des formes variées la fécondité d'imagination de Cāṇakya et concourent tous à la soumission de Rākṣasa. Les jeux de la politique, si subtils qu'ils soient, n'auraient pas suffi à animer l'action et à provoquer l'émotion ; Viçākhadeva l'a bien compris, et, par une véritable inspiration de génie, il a cherché dans le cœur des deux adversaires le mobile de leurs intrigues ; la magnanimité de Cāṇakya, son dévouement infatigable à Candragupta, la fidélité de Rākṣasa à son ancien maître intéressent et touchent le spectateur. L'auteur du *Mudrārākṣasa* mérite d'être comparé à Corneille ; tous deux, en portant la politique au théâtre, ont eu l'heureuse hardiesse de choisir le sentiment de l'admiration comme le ressort du drame. Les maximes sur le gouvernement et la vie des cours abondent chez Viçākhadeva ; il a su leur donner un tour poétique par l'emploi judicieux et sobre des images, des métaphores et des comparaisons. La poésie descriptive y trouve aussi sa part : ainsi le troisième acte présente en plusieurs stances le tableau de l'automne ; mais ce hors-d'œuvre apparent tient de près au sujet.

La date du poète Rājaçekhara flotte entre le VIII^e siècle et le milieu du X^e. Si la quantité de production était un titre à l'attention de la critique, Rājaçekhara mériterait la place d'honneur : il est l'auteur de quatre ouvrages dramatiques représentant trois genres différents : deux comédies héroïques, une petite comédie héroïque et une comédie écrite tout entière en prācrit (*sattaka*). Il avait conçu l'idée de transporter au théâtre les deux grandes épopées indiennes, le Mahābhārata

et le Râmâyana, mais il ne put achever que la moitié de sa tâche : le Petit Bhârata (Bâlabhârata ou Pracandapâṇḍava) est resté en suspens à la fin du second acte ; le petit Râmâyana (Bâlarâmâyana) plus heureux a été terminé ; l'œuvre de Vâl-mîki y est condensée en dix actes. Nous étudierons cet ouvrage avec les autres drames ramaïques ; la nâṭikâ et le sattaka prendront place dans l'histoire des genres secondaires. Il nous suffit ici de signaler les caractères généraux de ces divers ouvrages ; ils trahissent tous la même pauvreté d'imagination dramatique, la même impuissance à créer et à animer des figures ; partout l'action est traitée comme un accessoire négligeable ; l'effort de l'écrivain porte tout entier sur les prétendues beautés de la poétique ; les acteurs ne sont plus que des déclamateurs chargés de réciter à une assemblée érudite des stances entortillées et pédantes.

Le petit nombre des textes imprimés ne nous permet pas de poursuivre siècle à siècle l'histoire critique du drame indien : les noms d'auteurs et les titres d'ouvrages sauvés jusqu'ici de l'oubli établissent avec certitude l'existence ininterrompue et toujours florissante de ce genre après le viii^e siècle ; mais les documents sont trop rares et trop maigres pour essayer d'en tirer un tableau d'ensemble ; le nombre des pièces et des auteurs datés est insignifiant si on le compare à la masse flottante des anonymes ou des inconnus. Cependant les données que nous possédons paraissent révéler un état longtemps stationnaire de la littérature. Il faut franchir d'un bond le neuvième siècle, le dixième et une grande partie du onzième pour trouver une œuvre originale.

Le Prabodhacandrodaya est à la fois le premier essai connu jusqu'ici et le chef-d'œuvre incontesté du théâtre allégorique. Le poète Kṛṣṇamiçra vivait à la cour du roi Kîrtivarman qui régnait à Kalañjara ; le goût de la poésie dramatique était de tradition à la cour ; un des prédécesseurs de Kîrtivarman, Bhîmaṭa *, avait composé cinq nâṭakas dont le meilleur avait pour titre Svapnadaçânana. Les inscriptions de Mahoba et de Deogarh prouvent que Kîrtivarman régnait en 1097 ; celle de son rival Karṇa à Bénarès porte la date de 1043. Le Prabodhacandrodaya se place probablement entre ces deux dates ; il est voisin, en tout cas, des premières

années du XII^e siècle. La pièce est écrite à la gloire du système védantique et du Vichnouisme : L'Être, uni avec Illusion, a eu un fils : Esprit qui a donné naissance à deux enfants, Discernement et Égarement; chacun d'eux est devenu le chef d'une nombreuse lignée. Mais la race sortie d'Égarement a soumis presque tout l'univers; Discernement et les siens voient chaque jour diminuer leur domaine, et leur perte semble proche. Au début du premier acte, Amour annonce triomphalement ces nouvelles à Volupté son épouse; il se flatte d'avoir contribué pour une large part à ce résultat. Une seule inquiétude le tourmente encore : Une ancienne prophétie prédit la naissance, dans la postérité d'Esprit, d'une créature appelée Science qui doit dévorer son père, sa mère, ses frères, ses sœurs et tous ses parents même les plus éloignés; un frère, nommé Jugement, viendra au monde en même temps qu'elle. Ces enfants jumeaux doivent sortir de l'union de Discernement avec une de ses femmes, Théologie. Heureusement les deux époux sont depuis longtemps brouillés et séparés, et tous les efforts pour les réconcilier risquent d'être vains. L'approche de Discernement met Amour et Volupté en fuite, et le pauvre souverain entre avec Raison, une des reines; ils causent de la situation, de ses causes, de ses remèdes; Discernement craint de provoquer la jalousie de Raison; mais le langage sensé et dévoué de la reine le décide à lui avouer le moyen de salut annoncé par la prédiction. Raison engage aussitôt le roi à envoyer des émissaires en quête de Théologie et à se réunir avec elle. Discernement, qui attendait ce consentement, donne aussitôt ses ordres.

(II.) Égarement apprend les mesures prises par son adversaire; il est inquiet et se hâte d'affermir ses positions. Bénarès est la clef du monde; qui possède la ville domine l'univers. Il y dépêche Faux-Semblant, qui s'y établit en ermite; le prétendu religieux ne tarde pas à bouleverser la cité sainte, à séduire et à corrompre les habitants. Le grand-père de Faux-Semblant, Égotisme, passe par Bénarès, remarque l'ermitage et l'ermite à leur air exagéré de piété, s'approche, lutte d'hypocrisie religieuse et de vantardise avec Faux-Semblant, reconnaît son petit-fils et se met à le questionner sur les derniers événements, lorsqu'on annonce l'entrée solennelle

d'Égarement dans sa nouvelle capitale. Le roi s'installe dans sa cour ; Cârvaça (le matérialiste) l'y rejoint avec un élève auquel il donne une leçon ; il apprend à son souverain le péril qui le menace en plein triomphe : une puissante sorcière, Foi-en-Viçnu, soutient ses adversaires ; du pays d'Orissa arrivent en même temps de mauvaises nouvelles : Devoir semble préparer une rébellion, sur les instigations de Renoncement ; la reine Théologie, circonscrite par Piété et Foi, va se réconcilier avec Discernement. Égarement convoque ses meilleurs guerriers : Colère et Désir, avec leurs femmes Nuisance et Concupiscence, et leur donne l'ordre de ramener prisonnière Piété, la fille de Foi. Il appelle ensuite la courtisane Hérésie et la charge de séparer Foi et Théologie.

(III.) Piété entre en scène avec son amie Pitié ; elle est exténuée de fatigue et fond en larmes ; Foi, sa mère, a disparu, et elle n'a pu la retrouver ; Pitié la console et la supplie de renoncer à ses projets de suicide. Jaïnisme, Bouddhisme, Somisme paraissent tour à tour, escortés chacun de leur femme qui a usurpé le nom de Foi ; Piété, à ce nom, croit retrouver sa mère, mais la laideur, la difformité du personnage anéantissent ses espérances. Jaïnisme et Bouddhisme exaltent leurs doctrines et attaquent chacun la croyance de l'autre ; de la polémique ils vont passer aux coups, mais l'arrivée de Somisme les arrête ; le nouveau venu les endoctrine tous deux, les enivre d'alcool et de plaisirs, et les emmène à la recherche de Foi, la fille de Bien, dont il veut s'emparer.

(IV.) Foi tremblante et haletante raconte à sa compagne Amitié le danger qu'elle vient de courir. Une diablesse, Science-la-Féroce, s'est précipitée sur elle et sur Devoir, les a enlevés et allait les dévorer quand Foi-en-Viçnu les a délivrés et a tué le monstre. La magicienne lui a donné un message à porter au roi Discernement : l'heure est venue de partir en guerre ; Foi-en-Viçnu enverra des auxiliaires invincibles sous la conduite de Souffle-Retenu. Discernement, qui s'est fait ascète pour mériter à force d'austérités sa réunion avec Théologie, suit les conseils de sa protectrice, et mande ses soldats les plus forts : Réfléchit-au-Vrai doit combattre contre Amour, Patience contre Colère, Contentement contre

Désir; chacun expose au roi la tactique dont il compte se servir pour vaincre son adversaire. Enfin Discernement part à son tour sur son char rapide, escorté de son écuyer; il arrive bientôt en vue de Bénarès et célèbre dans un hymne la ville sainte et le dieu.

(V.) La bataille est terminée : Foi va porter les nouvelles à Foi-en-Viçnu dans le pays de Coquille-Sacrée : l'armée d'Égarement a péri tout entière avec son chef; Esprit, qui a perdu ses enfants favoris, veut se tuer. Il entre en scène désolé, accablé : Vouloir essaie en vain de le ranimer, de lui rendre courage; le vieillard n'entend pas raison et pleure son cher fils Égarement, sa femme bien-aimée Activité. Doctrine-de-Vyâsa (la doctrine vedânta) vient alors lui parler un langage élevé et persuasif; elle le désabuse, dissipe son chagrin et ramène à Esprit son fils Renoncement qu'il avait perdu depuis longtemps. Esprit prend la résolution de vivre en ermite avec la femme qui mérite seule d'être sa compagne : Inertie.

(VI.) L'ancêtre de la race, Être, reste encore soumis à l'influence d'Égarement; le roi vaincu, en mourant, a dépêché vers son aïeul les Magies chargées de prolonger son erreur, et la compagne d'Être, Illusion, s'est faite la complice de ces sorcières. Mais un familier d'Être, Raisonnement, lui a montré sa folie, et il chasse loin de lui les Magies. Paix-du-Cœur ramène enfin Théologie au roi Discernement; l'épouse longtemps délaissée retrouve son époux dans le palais d'Être, à qui il allait en compagnie de Foi présenter ses hommages après la victoire. Théologie lui raconte ses aventures depuis la séparation; elle a erré, misérable, repoussée par Pratique-du-Culte, par Exégèse, etc., qui ne comprenaient pas son langage. Elle révèle enfin à Être, fort surpris, qu'il est le Seigneur suprême; Être, malgré ses efforts, ne comprend pas le sens de cette déclaration. Il faut, pour illuminer son esprit, que Jugement y pénètre, mais la naissance de Jugement est assurée par la réunion de Théologie avec Discernement; les êtres surnaturels naissent d'un simple contact spirituel entre les époux; en effet, le roi et la reine sont à peine sortis de scène que Jugement y entre, s'approche d'Être et dissipe ses erreurs. Foi-en-Viçnu se manifeste alors, applaudit à ces résultats heureux et promet sa protection.

La fable est intéressante ; les épisodes sont liés au sujet principal ; l'action avance sensiblement à chaque acte. Le mérite des inventions de l'auteur paraît surprenant, si on tient compte des difficultés considérables que présentait sa tâche. Le système Vedânta est le plus abstrait de la philosophie indienne. Fondé sur l'autorité des Upaniçads, traités de philosophie théologique, il enseigne l'unité absolue de l'Être ; cet Être est tout pensée et tout béatitude, mais il est associé naturellement à une puissance d'illusion qui développe en dehors de lui le monde des phénomènes à commencer par l'âme individuelle, l'esprit ; entraîné par une activité décevante, l'esprit projette à son tour en dehors de lui des créations chimériques, œuvres de l'ignorance ; son égarement l'entraîne à toutes les passions et l'éloigne toujours davantage de l'Être Un auquel il est fondamentalement identique. Mais il lui reste toujours dans cet état de déchéance une capacité naturelle de discernement ; que la connaissance vienne à son aide, et il voit la fausseté des chimères où il s'est plu, il reconnaît son identité avec l'Être, il cesse d'agir et se soustrait ainsi au tourbillon des perpétuelles renaissances ; enfin la grâce divine le dégage des gaines qui l'emprisonnaient et lui rend sa nature primitive. Kṛṣṇamiçra n'a point affadi cette doctrine originale et sublime pour la transporter à la scène ; il a transformé les abstractions en personnages, et les rapports de causalité en rapports de parenté. L'Être est devenu l'aïeul universel, avec Esprit pour fils, et Discernement ainsi qu'Égarement pour petits-fils ; ces deux principes sont devenus à leur tour des chefs de famille, et leur opposition morale s'est changée en une guerre de races pour la possession du monde. Les facultés, les sentiments, les penchants se sont partagés entre les deux camps et s'y sont distribués selon la hiérarchie conventionnelle : du côté de Discernement, deux grandes reines : Raison et Théologie, l'une placée au rang de favorite, l'autre longtemps délaissée ; leurs suivantes et leurs amies : Piété, Foi, Pitié, Amitié, Joie, Tolérance, etc. ; puis les ministres et les généraux : Calme, Empire-des-Sens, Réfléchit-au-Vrai, etc. Le parti d'Égarement a été constitué de la même manière par les passions et les inclinations mauvaises, unies en couples amoureux :

Amour et Volupté, Colère et Nuisance, Désir et Concupiscence ; Hérésie représente la courtisane théorique. Les auxiliaires d'Égarement ont une vie plus intense, comme on pouvait s'y attendre : les vices sont plus intéressants au théâtre que les vertus. Les personnages épisodiques sont tracés de main de maître : les scènes entre Faux-Semblant et Égotisme, étalant à l'envie leur sainteté hypocrite, entre Bouddhisme, Jaïnisme et Somisme, raisonnant, controversant comme de purs théologiens, puis ivres, dansant et chantant, sont des modèles de comédie. L'intrigue est certainement inspirée des pièces fondées sur la légende des Pāṇḍavas et leur lutte quasi-fratricide contre les Kauravas ; le vieil Esprit, inconsolable après la mort d'Égarement et de ses partisans, rappelle Dhṛtarāṣṭra gémissant sur la perte de ses cent fils ; d'autre part, elle suit sans la copier servilement l'action ordinaire des petites comédies héroïques : la réunion du roi Discernement avec Théologie doit lui assurer la souveraineté comme le mariage de Vatsa avec Ratnāvalī par exemple lui garantit l'empire du monde. La pièce prêtait à un rare luxe de stances morales ; Kṛṣṇamiçra en a tiré parti sans en abuser. Il excelle à tracer en une stance un caractère sans tomber dans la banalité ou dans les redites. Fidèle à l'exemple de ses prédécesseurs, il a introduit dans les actes des hors-d'œuvre imposés par l'usage : la description de l'ermitage (II), de la course en char (IV), de Bénarès (V), etc.... ; mais ces digressions tirées du sujet lui-même étaient presque nécessaires pour en adoucir l'austère sévérité.

Le personnage de Foi-en-Viṣṇu (Viṣṇubhakti), qui dirige l'intrigue et assure le succès, est un indice curieux de la transformation religieuse en voie de s'accomplir à l'époque de Kṛṣṇamiçra, et qui agit si puissamment à son tour sur le développement du théâtre. Le besoin d'un dieu personnel et voisin de l'humanité pousse tout à coup les multitudes vers le culte des incarnations humaines de Viṣṇu ; l'adoration de Rāma et de Kṛṣṇa, prêchée par des apôtres infatigables, remplace les formes anciennes de la religion. Le mysticisme s'empare de leurs légendes, déjà si riches et si séduisantes ; il les embellit, il les colore, il les réalise. Ce n'est pas assez que le dieu parle à l'imagination ; il faut que les

oreilles l'entendent, que les yeux le voient; le théâtre va servir d'auxiliaire à la foi; il va rendre à la foule ses dieux vivants et agissants. La poésie dramatique s'empare avec joie d'un cadre qui semble composé à dessein pour répondre aux exigences de la théorie; Kṛṣṇa, élevé par les bergers, en pleine campagne, en pleine nature, entouré de rivales qui se disputent son affection et qui l'obtiennent toutes, attaché pourtant d'un amour plus profond à une d'entre elles : Râdhâ, s'arrachant par intervalles à ses passe-temps érotiques pour accomplir un vaillant exploit, se prêtait naturellement à toutes les combinaisons de la poétique. La forme même du culte se rapprochait étroitement des conditions du théâtre; la danse et le chant en formaient les éléments essentiels; les fidèles de Kṛṣṇa* se plaisaient à imiter les ébats de leur dieu qui avait dans le Vṛndâvana inventé une danse, le râsa, qu'il exécutait avec les bergères; les sons joyeux de l'orchestre, les chœurs chantés en rond, les récitatifs du coryphée donnaient à ces rites le caractère d'une représentation.

Le chef-d'œuvre de la littérature krichnaïte, le Gîta-govinda de Jayadeva, est encore à mi-chemin entre l'hymne et le drame. Kṛṣṇa, Râdhâ, une compagne de Râdhâ prennent successivement la parole et se répondent, mais sans se donner directement la réplique. Chacun d'eux chante à son tour une assez longue série de couplets, puis le poète décrit dans des stances lyriques la situation des personnages, l'émotion qu'ils ressentent, et adresse une prière en sa faveur à Kṛṣṇa. L'ouvrage se divise en douze sections (sargas) divisées en vingt-quatre cantilènes (prabandhas) composées sur des airs différents dans des mètres variés. Lassen, qui a publié le poème en le qualifiant de *drame lyrique*, a voulu justifier ce titre arbitraire, et il a cherché à y établir de nouvelles divisions qui répondent au nombre d'actes prescrit par la technique (*Prolegomena III, p. XXI.*) Ses efforts prouveraient, seuls, la vanité de cette tentative. Le Gîta-govinda est un poème (*kāvya*), et n'a aucune raison de se plier aux exigences du genre dramatique proprement dit. Il n'en est pas moins écrit en vue d'une exécution quasi-dramatique : l'indication des airs qui doivent accompagner les couplets le prouve, et Jayadeva le déclare formellement : « Si on se contente, dit-il, de repré-

senter dans son esprit (*et non réellement*) le reste des chants composés par Jayadeva, il faut alors réciter au moins à haute voix les paroles adressées à Hari par la compagne de son amante. » (IV, 9) Jayadeva mentionne évidemment ce cas comme une exception ; du reste, les compatriotes du poète ont institué dans sa ville natale, Kenduli, une fête anniversaire de sa naissance, et chaque fois on représente pendant la nuit, devant la foule assemblée, le Gîta-govinda¹. Les deux premières cantilènes servent de prologue. Puis (III-IV), tandis que Râdhâ court les bois à la recherche de son amant, elle apprend de son amie que Kṛṣṇa passe son temps à danser avec les bergères. (V, VI) Râdhâ exprime son ardeur impatiente de revoir le bien-aimé et supplie son amie de le lui ramener. (VII) Kṛṣṇa pense à Râdhâ ; elle s'est éloignée froissée de ses négligences, et il en gémit. (VIII, IX) L'amie dépeint à Kṛṣṇa les désirs amoureux de Râdhâ ; puis (X, XI) elle retourne vers Râdhâ, lui conte le chagrin de Kṛṣṇa, et la prie d'aller vers son amant. (XII) Râdhâ est trop accablée de langueur pour faire la route ; son amie va l'annoncer à Kṛṣṇa. (XIII) Râdhâ, restée seule, accuse son amie de la tromper ; (XIV, XV) elle la voit revenir enfin, mais sans Kṛṣṇa, et se croit abandonnée pour une autre bergère ; (XVI) elle exalte le bonheur de celle qu'il caresse ; (XVIII) Kṛṣṇa arrive le matin ; Râdhâ l'accueille avec des reproches ; (XVIII) son amie essaie de la calmer. (XIX) La journée passe, le soir vient ; Kṛṣṇa adresse à Râdhâ de douces paroles, et retourne à sa hutte. (XX) L'amie de Râdhâ l'engage à suivre le divin berger ; elle refuse. (XXI) L'amie insiste encore ; (XXII) Râdhâ cède à ses instances et va rejoindre Kṛṣṇa. (XXIII, XXIV) Les amants s'unissent et échantent des paroles douces.

L'action de ce petit drame est insignifiante ; les tableaux se distinguent l'un de l'autre par des nuances légères. Le poète a voulu placer l'amante dans les diverses situations de la technique ; il a renouvelé à force de poésie, d'harmonie, d'imagination et de charme, ces thèmes communs et rebattus. Jayadeva est presque le contemporain de Kṛṣṇami-

1. W. Jones dans *Asiat. Res.* III, 183 ; A. Borooah, *Bhavabhûti*, p. 9.

cra ; il vivait à la cour de Lakṣmaṇasena qui régnait sur le Bengale au commencement du XII^e siècle ; il était né dans le Bengale même, à Kenduvilva sur les bords de la rivière Ajaya. Ainsi cette province, où le culte de Viṣṇu a toujours trouvé tant de fidèles et d'enthousiastes, marque sa place au premier rang dès les origines de la littérature krichnaïte.

Les prédictions de Caitanya, qui se proclamait une incarnation de Kṛṣṇa, donnèrent au seizième siècle un nouvel essor au culte et à la littérature. Caitanya paraît même avoir recommandé à ses disciples le théâtre comme moyen d'action et de propagande, car tous s'évertuèrent à l'envi à composer des drames. Le ministre d'Husseïn-Shah, roi de Bengale, Rûpa-Gosvâmin, un des premiers néophytes, composa deux comédies héroïques à la gloire de Kṛṣṇa : le Lalitamâdhava et le Vidagdhamaâdhava, et plusieurs bhâṇikâs, Dânakeli, etc... Si la foi fait des miracles, ce n'est guère au théâtre ; rien n'est plus vide, plus dépourvu d'action, plus incolore que les sept actes où Rûpa délaya les hymnes du Gîta-govinda. Les drames analysés par Râjendralâl Mitra (*Notices, IV*) : le Jagannâthavallabha et le Govindavallabha ne sont que des enfilades de conversations ennuyeuses et de descriptions prolixes. Wilson a donné l'analyse d'une pièce plus intéressante, tirée d'un épisode du Bhâgavata-purâna : c'était la grande source où puisaient, sans la tarir, les auteurs vichnouïtes. Le Çridâmacarita est l'histoire de ce pauvre brahmane qui avait jadis étudié avec Kṛṣṇa et que la faveur de son condisciple récompensa si somptueusement en retour d'un mince hommage : pour une simple poignée de grains frits, Kṛṣṇa lui donna un palais avec une ville entière. Le Kâmsavadha publié (1888) dans la *Kâvya-mâlâ*, et dont Wilson a donné une analyse très exacte, n'est aussi que l'épisode du Bhâgavata transporté sans art à la scène.

La seule création originale du théâtre krichnaïte est un drame dont le titre rappelle à dessein l'œuvre de Kṛṣṇamîçra : le Caitanyacandrodaya de Kavikarṇapûra. Le poète était né dans le Bengale en 1524 et n'était postérieur au grand apôtre que d'une seule génération. Le drame, composé sur la demande du roi Pratâparudra, qui avait accueilli avec ferveur les prédications de Caitanya, fut représenté à la

fête (yâtrâ) de Puruṣottama. C'est le seul drame indien qui mérite l'épithète d'historique* ; les personnages qu'il met en scène étaient encore en vie ou venaient de mourir quand il fut joué. Kavikarnâpûra a découpé en une série de tableaux la biographie poétique rédigée par Râpa Gosvâmin qui décrit jusqu'aux détails les plus insignifiants de l'existence du maître.

Aussitôt après le prologue, Age-de-Fer (Kali) et Vice (Adharma) entrent en scène et se plaignent de leur situation : les prédications de Caitanya diminuent chaque jour leur empire ; les conversions les plus imprévues se succèdent sans relâche et les bruits qui leur parviennent du dehors leur annoncent encore des progrès nouveaux ; ils se retirent pour chercher ailleurs un asile. Caitanya paraît alors porté sur un palanquin, vêtu et paré comme un dieu, escorté de nombreux disciples : Çrîvâsa, Çuklâmbara, Advaita, etc... qui le questionnent, l'écoutent avec respect et lui rendent des hommages religieux ; la mère du saint, Çacî, vient à son tour se prosterner devant son fils. Le second acte commence par un long monologue de Renoncement (Virâga) ; il se promène sur la scène, observe les pratiques des écoles et des confessions différentes, et constate partout un faux esprit ; il rencontre Foi (Bhakti) qui lui annonce la bonne nouvelle : il a paru une incarnation nouvelle de Viṣṇu, qui prêche la foi comme le seul moyen de salut et qui admet toutes les castes à la vérité sans distinction ni de rang ni de nation. Caitanya paraît de nouveau avec son cortège de disciples ; il plonge son disciple favori Advaita dans un état analogue à l'hypnotisme et se manifeste alors dans son esprit sous la forme de Kṛṣṇa. Advaita se grise de cette extase magnétique et pour répondre aux questions pressantes des autres disciples décrit les spectacles qu'il croit voir. (III) Amitié (Maitri) et Amour mystique (Premabhakti) s'entretiennent de la vraie foi et de sa nature, puis s'en vont de compagnie à la maison d'Âcâryaratna où Caitanya et ses disciples vont jouer un drame. Elles y arrivent au moment où la représentation commence ; tout le reste de cet acte n'est plus dès lors qu'un spectacle intercalaire : le directeur et son second tiennent une longue conversation en guise de prologue ; puis Nârada entre avec un disciple qui le conduit à Vṛndâvana ; il voit paraître alors

Kṛṣṇa, assisté de son bouffon, Subala, poursuivi par les bergères; Râdhâ le rejoint et l'éternelle scène d'amour recommence. Le quatrième acte montre les circonstances qui accompagnent la résolution prise par Caitanya de vivre en ermite; il l'annonce d'abord à sa mère Çaci et à sa tante, la femme d'Âcâryaratna; les disciples l'apprennent ensuite et laissent éclater leur douleur; il va falloir quitter ce maître adoré dont la présence était la joie et la vie de tous. (V) Caitanya suivi de Nityânanda s'éloigne de Nadia pour prêcher son évangile sur les routes; il reçoit les hommages des bouviers, des villageois; Advaita vient au devant de lui, lui offre l'hospitalité; le peuple entier accourt pour entendre et voir le saint. (VI) Océan vient trouver Gaṅgâ pour connaître la cause du chagrin qui la mine; elle lui apprend sa douleur: Caitanya a quitté ses rives; elle raconte à Océan le départ de l'apôtre et les scènes déchirantes qui ont marqué l'heure des adieux. L'action est alors transportée brusquement à Jagannâtha; les gardiens du temple refusent l'entrée à Caitanya et à son cortège; un des disciples parlemente avec un surveillant du sanctuaire, Gopinâtha, qui va chercher Sârvabhau-ma, le pandit du roi Pratâparudra; le pandit arrive avec son fils Candaneçvara et rend hommage à la divine incarnation. Le septième acte se passe à la cour de Pratâparudra; le roi s'entretient avec son pandit du personnage merveilleux qui a paru; des brahmanes arrivent des bords de la Godâ-varî et relatent les miraculeuses conversions de Caitanya; le ministre du roi de Karṇâṭa, Mallabhaṭṭa, survient après eux, et fait un récit analogue; Pratâparudra est impatient de voir le grand homme. L'acte suivant (VIII) ramène à Jagannâtha l'apôtre avec ses disciples, et le met en présence de Pratâparudra qu'il convertit; le neuvième et le dixième font connaître plus par le récit que par l'action les pérégrinations de Caitanya dans le Bengale, à Bénarès, à Allahabad, à Vṛndâvana, la conversion de Rûpa et de Sanâtana, ministres de Hussein-Shah, et la réunion du maître avec ses disciples à Jagannâtha.

Tel est le résumé de ces dix longs actes où Kavikarṇapûra a entassé la plus formidable collection d'allitérations et de jeux de mots qui soit connue. Point d'action; une série de

conversations théologiques ; point de caractères : le prédicateur mystique dont la parole enflammait les populations, consolait les humbles et éblouissait les puissants, Caitanya est un docteur de la loi qui donne des conférences religieuses et fait des tours d'hypnotiseur ; les disciples sont de bons élèves, docilement soumis à la parole du maître, sans caractères ni individualité. Le sujet que le poète avait choisi était un des plus beaux que le théâtre puisse traiter ; l'action d'un apôtre sur les foules, l'ascendant du mysticisme et de l'éloquence sur des esprits simples, les intrigues, les ambitions, les haines, les passions qui se développent autour du révélateur, les triomphes éclatants et les amertumes momentanées, l'infinie variété des moyens qui servent à apprivoiser les âmes humaines offraient un cadre original et grandiose ; Kavikarṇapūra n'y a trouvé que des effets de mots. Il pouvait ouvrir une voie à l'art ; il n'a pas même su suivre la trace de ses devanciers.

LES NĀṬAKAS IRRÉGULIERS

Les drames littéraires, écrits dans une langue artificielle et dans un style laborieux, étaient forcément réservés à un auditoire restreint ou plutôt à un petit nombre de lecteurs rompus à toutes les subtilités de la poétique et à toutes les difficultés de la grammaire. Mais pour servir comme un instrument de propagande religieuse, le théâtre devait se rapprocher du peuple, employer une langue intelligible, claire, qui pût s'entendre et se goûter sans effort. Ainsi se forme un genre nouveau, en rapport étroit avec le nāṭaka : le Citrayajña analysé par Wilson en est le seul exemple bien connu ; les autres ont disparu peu de temps après avoir été composés, en raison de leur faible intérêt littéraire au regard des pandits.

Le Citrayajña a été écrit au commencement du xix^e siècle, par Vaidyanātha Vācaspati Bhaṭṭācārya, sur la demande d'Īṣvaracandra, roi de Nadia, pour la fête de Govinda. Ainsi c'est dans la ville natale de Caitanya, aux lieux où Kavikarṇapūra place la moitié de son action, que cette œuvre a été représentée. L'inspiration en est çivaïte ; l'auteur a voulu

glorifier le dieu puissant et farouche qui tira une vengeance terrible du téméraire Dakṣa. Les actes sont au nombre de cinq; le dialogue est singulièrement imparfait; c'est à peine si la moitié de l'ouvrage est rédigée; le texte est remplacé par de simples indications à l'adresse des acteurs; ainsi le premier acte se termine par ces lignes: « Dakṣa se prosterne aux pieds des dieux, et met sur sa tête la poussière qu'ils ont foulée; après quoi il cherche à gagner leur faveur par des allocutions. De là il se rend à la place du sacrifice lisant ou récitant les formulés ordinaires, et suivi des rois. » Et le second acte commence par ces mots: « Dakṣa entre, prend sa place, et ordonne aux serviteurs de distribuer le riz aux brahmanes, à l'effet d'invoquer leur bénédiction. Ceux-ci reçoivent le riz, le répandent, et prononcent le Svastivacana. » Le dialogue de ces tableaux était laissé à la fantaisie des acteurs, qui improvisaient, naturellement, dans la langue courante et vulgaire. Le spectacle avait ainsi de quoi plaire à tous les fidèles, les savants et les lettrés y trouvaient assez de sanscrit pour satisfaire leur goût littéraire; le public grossier s'égayait aux libres farces des acteurs, toujours portés à l'obscénité et à la bouffonnerie.

Les *châyānāṭakas* marquent un pas de plus vers le théâtre populaire; ils ne répondent à aucune des catégories théoriques. Leur nom est obscur; on serait tenté de l'expliquer par « ombre de drame » si les règles de la grammaire ne s'opposaient à cette analyse du composé *châyā-nāṭaka*. Elles admettent du moins une explication voisine et presque identique: « drame à l'état d'ombre. » Le mot *châyā* se trouve encore comme premier terme dans plusieurs mots composés ayant trait à la musique: *châyānāṭa*, nom d'un rāga, *Samgita-Sāra-Saṅgraha*, 107; *châyātōḍī*, id. ib. 101, 105; *châyālaya*, id. ib. 118; *châyā* seul désigne aussi un rāga (mode musical) ib. 93. Aucun des *châyā-nāṭakas* n'a encore été publié; le *Sāvitrī-carita*, de Çaṅkaralāla, qui porte cette désignation, n'est un *châyā-nāṭaka* qu'au sens littéral du mot; l'ouvrage, composé et publié récemment, est réellement une ombre de drame, malgré ses sept longs actes. Wilson a analysé le plus fameux, le *Dūtāigada* et nous en avons examiné quelques-uns en manuscrit à la bibliothèque du British Museum.

Le *Haridûta* est une imitation du *Dûtângada* ; le sujet est tiré du *Mahâbhârata*. *Yudhiṣṭhira*, désireux d'assurer la paix à ses sujets, essaie de calmer les impatiences belliqueuses de *Bhîma* et envoie *Arjuna* à la recherche de *Kṛṣṇa*. *Kṛṣṇa* arrive, il est accueilli avec des honneurs divins, et l'aîné des *Pândavas* le prie de porter à *Duryodhana* ses propositions de paix. *Kṛṣṇa* se rend au camp des *Kurus* ; *Duryodhana*, d'abord insolent, reconnaît *Kṛṣṇa* et veut l'honorer, mais le négociateur divin repousse tout hommage tant que les *Pândavas* ne seront pas satisfaits. *Duryodhana* refuse de souscrire à leurs conditions ; ses courtisans réclament la mort de *Kṛṣṇa*. *Kṛṣṇa* se manifeste alors sous sa forme divine et les frappe tous. Le drame est traité en trois scènes.

Le *Râmâbhyudaya*, de *Vyâsaçirâmadeva*, est en deux actes : le premier acte s'ouvre par le dialogue de deux *Gandharvas*, *Citrângada* et *Citraratha*, qui décrivent la bataille de *Laikâ* dont ils sont les spectateurs. Ils se retirent pour laisser la place aux vainqueurs. L'armée de *Râma* pousse des cris de joie, et bientôt *Sîtâ* est ramenée à son époux ; l'amour et la honte agitent le cœur de la reine ; elle se soumet à l'épreuve du feu pour établir son innocence. *Indra* et *Daçaratha* causent dans le ciel et décrivent cette épreuve. Les époux royaux retournent à *Ayodhyâ* sur le char *Puṣpaka*. Le second acte se passe à *Ayodhyâ*. *Hanumat* annonce l'arrivée de *Râma* ; *Bharata* tressaille de bonheur à cette nouvelle et court au devant de son frère ; il lui remet les insignes de la royauté, et *Vasiṣṭha* couronne *Râma*. Le chœur des dieux célèbre le souverain et du ciel tombe une pluie de fleurs.

Le *Subhadrâpariṇaya*, du même auteur, est plus court. Il met en scène un messager d'*Arjuna*, *Vasubhûti*, puis *Arjuna*, *Subhadrâ* et sa confidente *Lavaṅgikâ*, enfin *Vâsudeva*. L'enlèvement de *Subhadrâ* se termine par un mariage : *Vâsudeva* ordonne aux habitants de parer la ville ; on célèbre les noces, et l'inévitable pluie de fleurs tombe du ciel. Toutes ces pièces où le poète a sacrifié, sans doute à contre-cœur, la rhétorique à l'action, semblent des ouvrages de circonstance, destinés à amener un spectacle final, à justifier un grand déploiement de mise en scène.

Parmi les nâtakas, le théâtre sanscrit nous présente un véritable monstre, étranger à toutes les lois que nous avons déjà retracées : le Mahâ-nâtika. L'origine de cette production est elle-même un mystère enveloppé de fables. Hanûmat, le singe allié de Râma, composa, dit-on, à la gloire du héros, un drame qu'il écrivit sur des rochers au bord de la mer. Vâlmiki vers le même temps composait une épopée sur le même sujet ; lorsqu'il lut sur les roches l'œuvre du singe-poète, il comprit que le Râmâyana serait éclipsé, malgré sa beauté, et il implora en sa faveur la pitié d'Hanûmat. Indifférent à la gloire littéraire, Hanûmat engagea Vâlmiki à détacher les roches et à les précipiter dans l'Océan. De très longs siècles après, le roi Bhoja fit faire des recherches par des plongeurs ; on retrouva des fragments assez nombreux que le pandit Dâmodara fut chargé de réunir. Telle est la légende rapportée par Mohana-dâsa dans son commentaire ; le récit du Bhojaprabandha est presque identique. Une tradition rapportée par le traducteur du Mahânâtika, Kalikṛṣṇa Bahâdur, substitue Vikramâditya à Bhoja et attribue un premier travail de revision à Kâlidâsa, sous la surveillance d'Hanûmat lui-même*. La pièce se présente dans deux recensions d'aspect fort différent ; l'une, sous le nom de Madhusûdana Miçra, a neuf actes ; l'autre, sous le nom de Dâmodara Miçra en a quatorze. Cette différence du nombre des actes n'implique pas une différence correspondante de développement ; la première a 730 vers, la seconde en a 581 ; la proportion est renversée. Les deux ouvrages ont près de 300 vers communs ; les recenseurs se sont contentés de mettre bout à bout des stances empruntées aux drames et aux épopées de sujet ramaïque. Le style n'a donc rien de personnel ni de caractéristique que l'absence même d'unité ; la fable est à peu près la même dans les deux recensions, comme nous le constaterons dans le chapitre sur le théâtre ramaïque ; les procédés de composition, qui seuls nous intéressent ici, sont exactement identiques.

L'absence de prologue frappe dès le début ; aussitôt après les stances de bénédiction le directeur commence le récit des aventures de Râma jusqu'à son arrivée à Mithilâ, où Sitâ va choisir un époux ; le dialogue se substitue alors au récit ; Sitâ, Râma, Lakṣmaṇa, Janaka, le chapelain de Râvana pren-

nent tour à tour la parole. Lorsque Râma a tendu l'arc jusqu'à le briser, le directeur continue son récit et annonce la colère de Paraçurâma qui approche ; il entre et apostrophe violemment Râma ; les deux héros se menacent, s'apaisent et se réconcilient ; pendant cette scène le directeur décrit de temps en temps les personnages ; puis la paix faite, il décrit les noces de Râma et de Sitâ. Suit une scène d'amour entre les époux, coupée çà et là par les indications du directeur. La pièce continue ainsi jusqu'à la défaite de Râvana et la réunion du héros avec l'héroïne. Un grand nombre de personnages traversent l'action, paraissent, parlent et s'évanouissent en quelque sorte dans le récit.

Le Mahâ-nâtaka, dans les deux recensions, présente comme un entrelacement de morceaux épiques et de morceaux dramatiques. Si on rapproche cette œuvre des productions en langue vulgaire du théâtre indien, comme la Çakuntalâ tamoule de Râmacandra, comme le Râmâyana-nâtaka qui se représente à Ceylan*, il est facile d'en saisir le caractère véritable et d'en comprendre l'origine. Le nom de Hanumat et les légendes que nous avons rapportées semblent indiquer formellement l'antiquité du cadre remanié par Dâmodara et Madhusûdana ; l'inégalité du nombre des actes chez l'un et chez l'autre prouve que l'original était séparé en sections d'une nature différente ; le chiffre extraordinaire de quatorze actes, dans la recension de Dâmodara, surpasse encore de quatre le maximum permis par la théorie : les mahânâtakas ont dix actes, comme le Bâlarâmâyana de Râjasekhara ; il correspond peut-être au nombre des parties de l'original. L'emploi du sanscrit seul, à l'exclusion de tous les prâcrits, aussi bien dans les rôles inférieurs que dans les rôles de femmes, est encore une particularité unique ; il fallait, pour la justifier à l'époque de Bhoja, un parti-pris d'archaïsme, une résolution ferme d'imiter un type fort ancien, antérieur peut-être aux règles de Bharata. Le Mahâ-nâtaka nous reporte ainsi en arrière à une époque où le drame se dégagait à moitié de l'épopée, sans avoir pris encore une existence indépendante.

LA NĀTIKĀ

(Petite comédie héroïque)

Nous avons étudié le caractère du prakaraṇa à propos de la Mṛcchakatikā et du Mālatimādhava, et nous avons constaté les mêmes procédés dans le traitement des sujets d'invention et des sujets légendaires. Nous avons vu également par Ratnāvali et Priyadarçikā que la petite comédie héroïque (*nātikā*) ne différait de la grande que par des détails et ne constituait un genre à part qu'au point de vue théorique. L'analyse d'une autre nātikā postérieure à Harṣa fera ressortir avec plus de relief les traits que nous avons déjà observés. Nous choisirons la Viddhaçālabhañjikā, dont Wilson a déjà donné une analyse sommaire; le texte en est facilement accessible; il a été imprimé deux fois dans l'Inde, et de plus, le poète Rājaçekhara touche d'assez près à la période classique pour prendre rang aussitôt après les maîtres de la scène.

Le prologue terminé, Haradāsa, disciple de Bhāgurāyaṇa, le ministre du roi Vidyādharamalla, apprend aux spectateurs que le roi des Lātas, Candrayarman, vassal de Vidyādharamalla, a fait passer sa fille Mṛgānkāvali pour un fils appelé à être son héritier, et l'a remise à son souverain en paiement d'un tribut qu'il lui devait; il se propose, par ces combinaisons, d'arriver à un objet important. Le roi paraît ensuite avec son bouffon Cārāyaṇa et lui raconte un songe : Il a vu le matin, à l'heure des songes véridiques, une jeune beauté qui s'approchait de lui et lui mettait au cou un collier de perles; le souvenir de la figure rêvée hante son cœur. Le bouffon raille sa promptitude à l'amour et l'engage à se contenter de la reine. Tous deux vont alors au jardin, assistent de loin aux ébats du gynécée; le roi voit passer de loin celle qu'il a entrevue en songe, mais elle disparaît aussitôt. Ils entrent ensuite dans une salle de cristal ornée de peintures et de statues; le roi y retrouve le portrait de la même jeune fille, et aussi sa statue (çālabhañjikā), puis il la montre au bouffon à travers le cristal des murs: dès qu'elle se sent observée, elle s'enfuit. Les hérauts de la cour proclament midi.

(II) Deux suivantes se donnent les nouvelles du palais : la reine veut marier Kuvalaya-mâlâ, fille du roi de Kuntala et que Vidyâdhara a aimée, avec Mṛgâṅkavarman, le prétendu fils de Candravarman. Le roi rentre en scène avec son bouffon et lui avoue son amour toujours croissant : Cârâyaṇa a aussi son intrigue personnelle : Mekhalâ, la sœur de lait de la reine, lui a promis de le marier avec Ambaramâlâ (Guirlande-d'air), fille de Mirage et de Corne-de-Lièvre; le naïf Cârâyaṇa est impatient de voir sa conquête, mais au moment de célébrer la cérémonie, il reconnaît dans la prétendue épousée une simple esclave de la reine. Furieux, il jure de se venger ; le roi le calme et l'emmène dans le jardin où ils voient Mṛgâṅkâvali jouer à la balle ; elle se retire, mais ils la suivent, l'épient, et ils l'entendent causer avec une de ses compagnes : celle-ci lit une pièce de vers en sanscrit destinée à informer le roi de la passion qu'il a allumée. Les hérauts proclament l'heure du soir.

(III) Un dialogue entre gens du harem apprend au public la vérité sur le songe du roi : Bhâgurâyaṇa a su qu'une prophétie promettait la souveraineté universelle à l'époux de Mṛgâṅkâvali ; pour inspirer au roi l'amour de la princesse, il a chargé une de ses suivantes d'introduire sans bruit, dans la chambre à coucher du roi, Mṛgâṅkâvali. Vidyâdharamalla a pris pour une apparition la réalité même. Le bouffon a combiné, lui aussi, son plan de vengeance ; il a aposté une femme dans un buisson, et elle a crié à Mekhalâ, comme une voix du ciel, qu'elle mourrait dans peu de jours si elle ne se traînait pas au plus vite entre les jambes d'un savant brahmane. Le plan a réussi, et la reine en personne prie Cârâyaṇa de sauver sa sœur de lait ; il y consent, la cérémonie s'accomplit et lorsqu'elle est terminée, le bouffon avoue sa machination. La reine soupçonne de complicité son époux et se retire courroucée. Le roi se rend alors avec le bouffon au jardin, et tous deux décrivent à l'envi le lever de la lune, tandis que dans la coulisse un héraut le décrit également. Soudain Mṛgâṅkâvali paraît avec son amie, à qui elle confie ses peines d'amour : les amants se rencontrent ; mais ils se quittent presque aussitôt : la reine vient visiter le jardin qu'un magicien, Siddhanarendra, s'est engagé à faire fleurir hors saison.

(IV) Un héraut annonce l'aurore. Puis la femme de Cârâyana, couchée et endormie près de son mari éveillé, rêve tout haut; elle répète une conversation où la reine essaie de déterminer le roi à épouser Mrgânkâvali, la sœur de Mrgânkavarman, qui doit venir voir son frère et dont la main assure la souveraineté universelle. Elle compte, en réalité, marier le roi avec Mrgânkavarman déguisé et se venger ainsi des ruses du bouffon. Cârâyana se rend auprès du roi et le trouve abattu par la fièvre amoureuse; les filles d'honneur préparent l'attirail du mariage, puis la reine entre avec Mrgânkâvali et Kuvalayamâlâ. La cérémonie nuptiale se célèbre sur la scène; elle est interrompue par l'arrivée d'un messenger. Candravarman vient d'avoir un fils et charge la reine de marier au mieux le faux Mrgânkavarman rendu à son vrai sexe. La reine est prise à ses filets; mais elle couvre sa défaite par un acte de dignité hautaine et donne au roi comme épouses à la fois Kuvalayamâlâ et Mrgânkâvali. Le général de Vidyâdharamalla envoie à son tour un courrier de victoire; il a soumis les derniers rois rebelles à l'autorité de son maître qui est proclamé seigneur suzerain de l'Inde.

Nous retrouvons dans la Viddhaçâlabañjikâ tous les éléments qui entrent dans la recette d'une nâtikâ : la princesse qui apporte avec sa main l'empire universel, et qui vit inconnue dans le palais d'un roi qui s'éprend d'elle; le ministre adroit qui ménage à son maître une intrigue amoureuse utile à la couronne; la reine jalouse, et même le personnage épisodique du magicien. Mais tous ces caractères sont bien ternes et bien pauvres et manquent complètement d'intérêt; le roi n'a pas l'allure galante et courtoise de Vatsa, la reine n'a pas les emportements amoureux ni la majesté de Vâsavadattâ, et Mrgânkâvali ne rappelle la grâce de Ratnâvali que par son nom. L'intrigue est un ramassis d'absurdités incohérentes; l'erreur de la reine sur le sexe de la princesse avec qui elle vit constamment est inadmissible; les épisodes n'ont qu'un lien factice avec l'action; la ruse dont le bouffon est dupe ne sert qu'à provoquer la vengeance dont Mekhalâ est la victime, et cette vengeance n'a d'autre utilité que de motiver la revanche, bien illusoire, de la reine. Que de complications pour un si mince résultat! La crédulité du roi, qui se laisse

marié par sa femme sans chercher à comprendre les raisons de sa conduite, ne concorde que trop avec les autres traits de son caractère. Le seul personnage intéressant est le bouffon ; Cârâyana n'est pas le compère glouton, goulu, poltron et vantard des drames ordinaires ; c'est un esprit simple, naïf, capable d'être la dupe des farces les plus grossières, mais pourvu du gros bon sens populaire ; il aime à parler par proverbes comme les gens du commun. Mais Râjacekhara attachait moins d'importance à cette création qu'aux descriptions dont il a surchargé son œuvre. Lever de lune, lever du jour, heure de midi, amusements du harem, jeux de balle, plaisirs de la balançoire, jardins, etc..., tous les ornements convenus et rebattus trouvent place tant bien que mal dans ce cadre et y sont développés à satiété.

C'est encore le même cadre traité de la même façon que Bilhana a repris au XI^e siècle dans Karnaṣundarī. La princesse qui porte ce nom est la fille du roi des Vidyādharas, et elle doit assurer à son époux l'empire du monde ; le ministre Prañidhi, grâce à de savantes combinaisons, finit par la marier avec le roi, son maître. La pièce commence, comme la précédente, par une longue conversation du roi avec son bouffon auquel il raconte un songe ; comme Vidyādharamalla, il a vu une jeune beauté dont il est follement épris. Il est inutile d'analyser ces quatre actes dépourvus d'intérêt dramatique.

La Vṛṣabhānujā de Mathurādāsa appartient à un cycle différent ; elle se rattache au théâtre kriṣṇaïte ; mais elle n'a pas plus d'action que les autres nāṭikās. Deux bergères, Vanarākṣikā et Vṛndā, cherchent les moyens de réunir Kṛṣṇa et son amante Rādhā. Kṛṣṇa entre dans le bois et raconte à Campakalatā un songe d'amour ; Rādhā qui est tout près l'entend, se montre ; les amants se voient. (II) La fête de l'Amour donne à Rādhā l'occasion de rendre hommage à Kṛṣṇa ; ils se retrouvent. Après une nouvelle séparation (III), Rādhā et Kṛṣṇa goûtent enfin la félicité d'une réunion définitive.

LE SAṬṬAKA

Le genre secondaire appelé *saṭṭaka* se place tout près de la *nāṭikā*, si on en juge par le seul exemple que nous en connaissons, la *Karpūramañjarī* de Rājaçekhara. Le poète justifie, du reste, sa tentative par le seul désir d'étaler son habileté en toute espèce de langue (*sarvabhāṣācatureṇa tena bhañitam*) : « les mots, dit-il, ont beau changer de forme, ils servent toujours de véhicule à l'idée; la poésie est une simple qualité du style, peu importe la langue qu'elle emploie; une composition en sanscrit est rude; en prācrit elle est douce; la différence est la même entre un homme et une femme. » (v. 7 et 8). Il ne faut donc pas s'attendre à des procédés dramatiques nouveaux; Rājaçekhara veut faire du style en prācrit, et il choisit le *saṭṭaka* comme le seul genre qui lui permette d'écrire en prācrit tous les rôles, même celui du roi. Aucun autre poète n'a suivi l'exemple de Rājaçekhara, soit que la difficulté d'écrire toute une pièce dans ce dialecte ait fait reculer les plus audacieux, soit que le petit nombre des connaisseurs capables de juger et d'apprécier le travail ait découragé les tentatives; mais l'auteur de *Karpūramañjarī* avait eu des devanciers, puisque la technique donne les règles du genre, règles qu'il rappelle lui-même dans son prologue. Un document ancien* montre le nom du *saṭṭaka* appliqué de bonne heure à un amusement dramatique, à une sorte de spectacle. Malgré la désespérante monotonie de l'intrigue, nous donnons comme type du *saṭṭaka* l'analyse de *Karpūramañjarī*.

(I) Le roi Candrapāla paraît avec la reine, et tous deux décrivent en vers le printemps dont l'arrivée met leur âme en joie. Le bouffon et une suivante de la reine, Vicakṣaṇā, font, d'autre part, assaut d'esprit et de poésie sur le même thème. La joute est interrompue par l'arrivée du magicien Bhairavānanda qui expose longuement ses théories et ses idées. Il offre de montrer au roi une merveille, et, sur la demande de Candrapāla, précisée par le bouffon, il fait apparaître une jeune fille d'une beauté surnaturelle. Le roi la regarde et s'en éprend sur-le-champ; sa passion est partagée. L'apparition

raconte son histoire; il en ressort qu'elle est la fille de la sœur de la reine. La reine demande de la garder auprès d'elle et l'emmène. Le héraut proclame le soir.

(II) Le roi conduit par la portière du palais cherche un soulagement à sa fièvre d'amour; il dépeint ses souffrances et décrit les charmes de celle qu'il aime; le bouffon vient le rejoindre et reprend cette description; Vicakṣaṇā remet au roi une lettre où Karpūramañjarī (c'est le nom de l'héroïne) décrit ses peines amoureuses; la suivante et sa sœur aînée y ont ajouté des stances de leur composition sur le même sujet. Tout à coup le roi aperçoit la belle en train de se balancer et saisit l'occasion pour décrire le jeu de la balançoire. Le bouffon entraîne Candrapāla dans une autre partie du jardin; ils y retrouvent Karpūramañjarī que la reine a chargée spécialement de soigner plusieurs arbres. Le roi décrit encore amoureusement ses allures; le héraut proclame le soir.

(III) Le roi raconte au bouffon un songe où il a vu sa bien-aimée; le bouffon, pour s'en moquer, lui raconte à son tour un songe de sa façon. La conversation roule ensuite sur les caractères de la passion, dont le bouffon parle avec autant de compétence que son royal ami. Karpūramañjarī paraît alors avec son amie Kuraṅgikā, à qui elle avoue l'ardeur de son amour. Le roi l'entend, s'approche d'elle et la mène au jardin de plaisance. Deux hérauts annoncent et décrivent successivement en longues stances le lever de la lune; les amants touchent à la suprême félicité, quand une servante annonce brusquement l'arrivée de la reine; ils se séparent en hâte, et Karpūramañjarī, pour rejoindre le palais, s'engage dans le souterrain par où le roi l'avait conduite au dehors.

(IV) Le roi et le bouffon décrivent longuement l'été; le roi pense à Karpūramañjarī et demande au bouffon de ses nouvelles: la reine a fait murer le souterrain où la jeune fille était entrée en quittant le roi, et la pauvre amante y est gardée à vue nuit et jour. Le roi n'en paraît pas ému; il reçoit au même moment un message de la reine; elle veut le marier, sur les conseils de Bhairavānanda, avec la fille du roi des Lātas, qui doit assurer à son époux l'empire du monde; la princesse est encore dans son pays, mais le magicien s'engage à la faire paraître dès que le moment en sera

venu. Le roi flaire un tour de Bhairavānanda et accepte. Bhairavānanda délivre Karpūramañjarī par une formule magique; les cérémonies nuptiales se célèbrent, et lorsqu'elles sont terminées, il avoue la ruse : la princesse des Lātas et Karpūramañjarī ne sont qu'une même personne. La reine se retire furieuse, mais le roi remercie le magicien de ce cadeau inespéré.

L'analyse de la pièce nous dispense d'en donner une appréciation; il faut la considérer simplement comme une collection de lieux communs traités en stances prācrites; à ce titre nous pouvons admirer l'aisance de l'auteur même dans les mètres les plus compliqués, la richesse et l'abondance de son lexique. Quant à la fable, nous nous contenterons d'en indiquer l'étroite analogie avec l'intrigue uniforme des nātikās, sans marquer les détails de cette ressemblance qui saute aux yeux.

LE VYĀYOGA

Le vyāyoga n'est qu'un fragment d'épopée découpé en scènes et embelli selon les procédés ordinaires de la poétique. Il est en réalité proche parent du chāyā-nāṭaka. Sur les huit titres de vyāyogas que nous avons relevés, cinq appartiennent certainement au cycle du Mahābhārata; le Dhanamjayavijaya, de Kāñcana Paṇḍita, est le seul publié jusqu'ici. La date en est inconnue*, l'œuvre est représentée à la demande d'un Jayadeva. Le prologue est long; après une triple bénédiction, le directeur décrit l'aurore et l'automne naissante; on lui apporte une lettre de Jayadeva qui voudrait un spectacle où l'héroïque se teinte de merveilleux. Le Dhanamjayavijaya répond à ce désir; l'auteur, Kāñcana-Paṇḍita, et Nārāyaṇa, son père, sont connus et estimés. La pièce commence par une conversation entre Arjuna et le ministre du roi Virāṭa qui expose la situation; la capitale est assiégée par les Kauravas, la situation paraît perdue. Arjuna s'offre pour repousser l'ennemi. Un jeune prince vient chercher Arjuna, le fait monter en char et tandis qu'ils s'élancent contre les Kauravas, un chœur de bergers adresse ses souhaits de victoire au héros. Arjuna décrit la vitesse du char; on entend dans la

coulisse un branle-bas de bataille, et le héros nomme en les dépeignant à son écuyer les chefs ennemis : Duryodhana, Duçâsana, Droṇa, Açvatthâman, Kṛpa, Karṇa, etc... Le roi des dieux, Indra, accompagné de sa portière et d'un Vidyâdhara, vient assister à la bataille et exprime son admiration. Duryodhana accourt en char au-devant d'Arjuna ; les deux adversaires se provoquent, se défient et sortent combattre. Les trois personnages célestes décrivent les phases de la lutte et les effets des traits magiques employés par Arjuna. Celui-ci rentre en scène victorieux ; ses frères et le roi Virâta viennent lui exprimer leurs félicitations. Virâta donne sa fille Uttarâ en mariage au fils du vainqueur.

LE PRAHASANA

La farce (*prahasana*) est de tous les genres littéraires le plus voisin du théâtre populaire ou plutôt du goût commun. On soupire d'aise et presque de joie à passer du monde conventionnel, où se plaisent la comédie héroïque et les genres voisins, à un monde également conventionnel, mais plus humain en somme, parce qu'il est plus vicieux. Les plus anciennes farces ont disparu ; nous savons pourtant que Çivasvâmin au ix^e siècle en avait composé ; les catalogues attribuent même une farce à Kâlidâsa, le Kâlidâsa-prahasana, et une autre à Bâna, le Sarvacarita. Deux seulement ont été publiées : le Dhûrtasamâgama, par Kaviçekhara-Jyotirîçvara, du xv^e siècle, et le Hâsyârṇava par Jagadiça, de date inconnue. Voici la fable du Dhûrtasamâgama (*Coquins-en-compagnie*).

Le disciple Durâçâra se confesse à son maître, le religieux mendiant Viçvanagara. Il a vu dans la matinée une fille de joie, Anaṅgasenâ, et il désire ardemment la posséder ; Viçvanagara a fait aussi de son côté une rencontre galante : il a aperçu la belle Suratapriyâ, et il la convoite. Après ces confidences mutuelles, ils s'en vont mendier et entrent d'abord chez un riche avare, Mṛtâṅgâra, qui les éloigne sous prétexte que sa maison est impure, et qui les adresse à Suratapriyâ. Elle les accueille aimablement et leur offre à dîner ; pendant

qu'on prépare le repas, ils continuent la quête; ils entrent chez Anaṅgasenà. Viçvanagara, ébloui de sa beauté, est impatient d'en jouir et se jette bestialement sur elle; le disciple jaloux veut l'écarter; Anaṅgasenà les repousse tous deux; le maître et le disciple s'empoignent et se battent; la courtisane leur propose l'arbitrage d'Asajjāti-Miçra, un brahmane qui fait métier de trancher les questions délicates. (II) Asajjāti enseigne au bouffon ses théories philosophiques; la vie c'est boire et faire l'amour; le bouffon ajoute: et voler! Les plaideurs se présentent avec Anaṅgasenà et ils exposent le cas. Le brahmane, séduit à son tour par les charmes de la belle, décide qu'il la gardera en séquestre; tandis qu'il rend son verdict, le bouffon cherche à entraîner Anaṅgasenà dans une cachette propice à ses désirs amoureux. Le jugement prononcé, les plaideurs sortent. Le barbier Mūlanāçaka se présente après eux pour réclamer à Anaṅgasenà le paiement d'une dette. Elle le renvoie à Asajjāti qui le désintéresse avec la bourse du disciple; puis Asajjāti demande au barbier de lui arranger les pieds et les mains. Mūlanāçaka lui attache les membres, l'épile et s'enfuit. Le bouffon, accouru aux cris de son maître, le délivre de ses liens.

Le Hāsyaṅava met en scène une société aussi corrompue. Le roi Anayasindhu envoie son espion inspecter la capitale; l'émissaire rentre au palais avec de mauvaises nouvelles: tout va de travers en ville, car chacun pratique le bien. Le roi inquiet mande son ministre Kumativarman et lui demande en quel endroit il pourrait se rendre compte au mieux de l'état des esprits; le ministre lui indique la demeure de l'entremetteuse Bandhurà. Il s'y rend. La vieille entremetteuse présente au royal visiteur sa fille Mrgāṅkalekhà. Le chapelain du roi, Viçvabhaṇḍa accompagné de son élève Kalahāṅkura, vient donner à la jeune fille une leçon de théorie érotique. Les personnages échangent des compliments grotesques. Mrgāṅkalekhà refuse de suivre son professeur qu'elle trouve trop âgé; le disciple lui lance des injures grossières; la discussion s'anime; à ce débordement d'ordures, Bandhurà se rappelle ses jeunes années et elle est prise d'une fièvre amoureuse. On va quérir le médecin Vyādhisindhu; il entre et les compliments bouffes reprennent de plus belle; il

donne une consultation grotesque, prescrit des remèdes qui font aussitôt empirer la maladie, et se sauve. Le barbier Raktakallola, pédicure et chirurgien, se présente avec un de ses clients ensanglanté et estropié qui porte plainte contre sa maladresse ; la cause entendue, le client est condamné ; puis c'est le brahmane Mithyârṇava qui a commis un homicide très involontaire, à ce qu'il prétend, et demande au chapelain de lui indiquer une expiation ; puis les fonctionnaires qui fréquentent la maison de l'entremetteuse, le préfet de police Sâdhuḥimsika, le général Raṇajambuka, l'astrologue Mahâyâtrikâ. Soudain le disciple Kalahâṅkura, pris d'ardeur amoureuse, embrasse Mṛgâṅkalekhâ et veut l'entraîner ; son maître le maudit. Le crépuscule, annoncé par deux hérauts, sépare les personnages.

(II) Viçvabhaṇḍa au matin (description) se rend avec son disciple chez Bandhurâ ; ils trouvent l'entremetteuse occupée à donner des leçons à sa fille. Survient le religieux mendiant Madanândha-miçra, avec son disciple Kulâla ; comme il est midi (description), ils s'installent à déjeuner. Ils aperçoivent la belle Mṛgâṅkalekhâ et essaient aussitôt de supplanter le chapelain et son élève. Bandhurâ prie le religieux d'accomplir chez elle la « libation d'amour » (madanahoma) ; il réclame comme auxiliaire la jeune fille et se retire avec elle dans la coulisse. Viçvabhaṇḍa, consumé de jalousie, lui demande de partager sa conquête ; l'autre y consent. Les deux disciples se promettent une compensation avec la vieille Bandhurâ, enchantée de cette occasion. Un nouveau religieux se présente, Mahânindaka ; il célèbre le mariage de Mṛgâṅkalekhâ avec les deux vieux maîtres, et de l'entremetteuse avec les deux disciples, puis il essaie d'obtenir à son tour les faveurs de la jeune fille.

La morale, on le voit, ne trouve guère son compte dans ces fantaisies de pandits en belle humeur ; l'action ne laisse pas beaucoup moins à désirer ; les deux farces ne sont qu'une succession de tableaux libres jusqu'à l'obscénité, mais du moins gais et mouvementés. La poésie n'y trouve d'emploi que dans les stances érotiques et les descriptions. La satire licencieuse dirigée contre les brahmanes dans presque toutes ces farces n'a rien qui doive surprendre : elle procède du

même sentiment qui a créé le personnage du brahmane bouffon dans le grand drame, et qui se manifeste si nettement dans quelques-uns des drames populaires.

LE BHÂNA

Le monologue (*bhâna*), le genre dramatique qui s'éloigne le plus du drame proprement dit, est aujourd'hui comme autrefois le genre préféré du public, des comédiens, et des auteurs ; c'est qu'en effet les descriptions qui y abondent, ou plutôt dont il se compose exclusivement, offrent à la poésie un excellent cadre, et que les dialogues imaginaires dont il fourmille donnent à l'acteur l'occasion de faire valoir tous ses moyens. Wilson a analysé le Çaradâtîlaka ; tous les autres bhânas sont taillés en quelque sorte sur le même patron. Examinons, par exemple, le Vasantatîlaka de Varada-Âcârya, un des plus estimés, dont le texte a été publié à Calcutta.

Le directeur débite le prologue sans aucun des interlocuteurs ordinaires, puis paraît l'unique personnage de la pièce, Çringâraçekhara. Il décrit l'aurore, puis le lever du soleil, puis le soleil levé, les charmes du printemps, l'amour frémissant dans toute la nature, l'aspect de la ville, le mouvement de la rue, la femme de son ami Anaigaçekhara, Citralekhâ, qui passe ; il lui adresse des compliments galants, mais elle l'éloigne poliment. Il voit alors la sœur puinée d'Anaigacandrikâ, Târâvalî, cause de loin avec elle, la quitte et énonce à propos de cette rencontre quelques réflexions sur les filles de joie. Après Târâvalî paraît bientôt sa mère, une vieille entremetteuse dont l'aspect seul fait fuir Çringâraçekhara. Elle le poursuit et lui réclame le paiement d'une dette contractée envers sa fille ; il la menace d'un rasoir et la vieille se sauve épouvantée. Il entend un tumulte et questionne la belle Candrasenâ, qui lui en apprend la cause : toute la ville se porte au spectacle d'un combat de coqs ; il va voir la lutte et la décrit. Puis il se remet à observer les femmes qui passent : c'est d'abord Mâtangi, chanteuse et musicienne ; puis une belle inconnue ; il se renseigne et apprend son histoire : c'est Vasantakalikâ, femme d'un brah-

mane, qui s'est faite courtisane. Il s'approche d'elle, la flatte, l'enjôle et finit par en obtenir un rendez-vous. Puis il s'arrête à regarder un charmeur de serpents ; il admire ensuite la jeune Hârâvali qui joue à la balle et entame une conversation avec elle. Ce n'est là qu'un tiers du monologue, car Çrîngârāçekhara continue à observer et à décrire jusqu'au lever de la lune.

En somme, le bhāna est d'ordinaire une chronique de boulevardier écrite par un poète et jouée par un acteur habile aux imitations. A chaque instant le personnage en scène parle à la cantonade, prête l'oreille et reprend : « Hein ? vous dites... » et répète les paroles de son prétendu interlocuteur. La variété du jeu et les changements de voix sont même le seul élément dramatique de ce genre, où la part du poète se réduit à de simples variations sur des thèmes donnés. Pour s'élever à la dignité littéraire, le monologue a dû sacrifier la fantaisie et l'originalité. Les théoriciens ont réglementé avec autant de sévérité et de rigueur que les genres les plus nobles ce petit acte joué par un personnage unique. Ils en ont proscrit la peinture des mœurs réelles, comme impropre à la poésie ; ils en ont chassé l'esprit d'imitation, qui l'avait créé, qui s'y affirmait avec une franchise naïve, et qui pouvait seul le rajeunir constamment. Ils ont tué en germe, et de parti-pris, la comédie d'observation. L'Inde les a cependant absous, ou plutôt elle leur a donné raison. Admis parmi les genres supérieurs à l'égal du nāṭaka, le bhāna a été cultivé avec un succès égal, supérieur peut-être. La production des bhānas pendant les derniers siècles dans le sud de l'Inde atteint, si elle ne le surpasse pas, le nombre des nāṭakas actuellement connus. Indifférent aux mérites dramatiques, satisfait à la représentation par les qualités scéniques, curieux surtout de beau style, plus sensible à un vers bien tourné qu'à une situation nouvelle, le public lettré partageait sa préférence entre la comédie héroïque et le monologue comique, et reconnaissait l'égalité des deux genres ; il oubliait l'intervalle considérable qui séparait à l'origine l'humble imitation où s'essayait le théâtre naissant, et la forte production d'un art en pleine maturité, en pleine conscience et en pleine possession de ses ressources.

L'ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE

I. — LA THÉORIE ET LES PROLOGUES

Les théoriciens, qui ont, avec une patience infatigable, classé et catalogué les recettes, les formules et les conventions de la poésie dramatique, ne se sont pas préoccupés d'en approfondir les principes et la raison d'être. Ils ont constaté, sans chercher la moindre explication. Le problème, si souvent débattu dans l'Occident, de l'émotion dramatique, de sa nature et de ses causes, leur a échappé ou les a laissés indifférents. Ils ont considéré le théâtre comme la juxtaposition de deux arts, qui poursuivent simultanément leur fin respective, la poésie et la danse mimée. Pour être débitée par plusieurs acteurs, sous des costumes différents, la poésie ne change pas de qualité : épique aussi bien que dramatique, lue ou récitée aussi bien que déclamée sur la scène, elle produit une émotion, le *rasa*. La danse, la mimique, la mise en scène, le décor contribuent à accroître l'illusion et le plaisir en s'adressant aux autres sens. La représentation surpasse ainsi la lecture par une différence de quantité d'émotion ; elle ne s'en sépare pas par une différence de qualité. L'élément essentiel, dans le drame comme dans les autres ouvrages littéraires, est le *rasa* : Une opération intellectuelle dont l'essence est surnaturelle met le spectateur en communion de sentiments avec le héros, sans anéantir la conscience de son existence personnelle, et transporte en dehors du monde les causes et les effets des émotions qu'il éprouve, ou pour dire mieux leurs *déterminants* (*vibhâvas*) et leurs *conséquents* (*anubhâvas*) ; car il a fallu créer des mots nouveaux pour

désigner les rapports de causalité qui s'établissent dans ce monde immatériel.

Tous les spectateurs ne sont pas aptes à goûter le *rasa* ; c'est une sorte de récompense qu'il faut mériter par une étude assidue des poèmes et par des impressions saines et délicates accumulées pendant les existences antérieures. Mais aussi le plaisir du *rasa* est si exquis qu'on ne saurait le mettre en balance avec d'autres avantages. L'auteur du *Daça-Rûpa* traite avec une ironie dédaigneuse les petits esprits qui regardent les œuvres dramatiques, si délicieuses pourtant, comme un simple moyen d'acquérir des connaissances utiles, à l'instar des chroniques. « Mes compliments, dit-il, à ces braves gens si détachés du plaisir ! » (D. I, 6). Et cependant le divin maître Bharata semble favoriser l'opinion de « ces petits esprits ». Il enseigne que « la pratique constante des bons poèmes permet de juger sûrement les questions de devoir, de passion, d'intérêt et de salut, et aussi les questions d'art, et qu'elle procure la gloire et l'affection. » La plupart des auteurs d'arts poétiques ont développé ces théories ; le commentateur Rucipati¹ les résume avec exactitude. « Il y a, dit-il, des intelligences peu développées, les jeunes princes, par exemple, qui sont incapables de se plaire même à de belles chansons composées par de bons poètes ; elles sont trop alourdies pour s'élever jusque-là. Leur passe-temps favori, c'est la danse, etc... Il faut leur appliquer ce dicton : « Les enfants lèchent d'abord le miel, et boivent ainsi la potion amère. » Bharata déclare (XIX, 122) : « Il n'y a pas de science, pas de métier, pas de connaissance, pas d'art libéral, pas de morale, pas de pratique qui ne se voie dans le drame. » Il convient donc d'employer les représentations dramatiques pour attirer et retenir leur attention ; c'est le seul moyen de les instruire sans les fatiguer. »

Les avantages pédagogiques préconisés par Bharata et les théoriciens utilitaires n'étaient pas de nature à séduire ou à satisfaire le public lettré. Si les auteurs didactiques ont négligé de nous indiquer le genre de plaisir que les esprits cultivés cherchaient au théâtre, les auteurs dramatiques ont

1. Comm. de l'*Anargha-Rûghava*. introd.

réparé cette omission. Pour éveiller l'attention et provoquer l'intérêt des spectateurs, les prologues ont toujours soin de leur indiquer à l'avance les mérites les plus attrayants des œuvres nouvelles. La série de ces documents, disposés dans l'ordre chronologique, permet de suivre et de retracer l'histoire du goût dramatique dans l'Inde.

Kâlidâsa, dans *Mâlavikâgnimitra*, défend les droits des connaisseurs contre la tradition : « Pour être vieille, l'œuvre d'un poète n'est pas toujours bonne, et nouveau ne veut pas toujours dire défectueux. Les honnêtes gens examinent et choisissent; le sot juge toujours sur la foi d'autrui » (v. 2). C'est la même règle qu'il invoque dans *Çakuntalâ*, lorsque le directeur répond à l'actrice trop prompte à espérer le succès : « Les connaisseurs sont-ils satisfaits? C'est alors seulement que je crois au mérite du spectacle; le maître le plus expérimenté n'a jamais confiance dans son jugement » (v. 2). Avant de représenter *Vikramorvaçî*, le directeur s'adresse plus humblement encore aux spectateurs : « Soit que notre zèle mérite votre bienveillance, soit que notre sujet et notre héros méritent votre respect, écoutez avec attention cette œuvre de Kâlidâsa! » (v. 2) La modestie de ces formules contraste étrangement avec les éloges pompeux que se décernent les successeurs dégénérés de Kâlidâsa.

Les trois pièces de Harça répètent, pour se recommander au public, la même stance : « Çri Harça est un poète habile; nous avons un public de connaisseurs; les aventures de notre héros sont intéressantes; nous savons notre métier d'acteurs. Chacun de ces avantages nous garantit, à lui seul, le succès souhaité; et voilà que, par l'effet de ma bonne fortune, nous les avons tous ensemble! » Harça se décerne en passant une épithète flatteuse, mais il se contente de ce simple et vague éloge. Son courtisan Bâna (s'il est réellement l'auteur du *Pârvatîpariṇaya*), est moins modeste. L'actrice est surprise du choix de la pièce, le directeur lui répond : « L'heureux agencement de l'ensemble, la richesse des rasas, l'harmonie de la composition séduisent l'esprit des spectateurs » (v. 5). Bhavabhūti, dans le prologue du *Mahāvīracarita*, précise les

1. *Ratnâv.*, v. 6; *Priyad.*, v. 3; *Nāgân.*, v. 3.

exigences du public : « On veut un drame où s'agitent de grands personnages, profond et terrible, avec une diction grandiose, parfois rude, toujours claire, où des acteurs en dehors du commun expriment l'héroïsme avec des nuances délicates propres à chaque caractère » (v. 2 et 3). Le directeur expose ensuite les titres personnels de Bhavabhūti, issu d'une famille glorieuse de prêtres et de théologiens, et disciple du savant maître Jñānanidhi. Dans l'Uttaracarita, le poète paraphrase avec fierté son surnom de Vaçyavâc : « L'Eloquence le suit, comme Brahma, en épouse soumise » (v. 2). Mais sa réputation d'écrivain lui vaut déjà des détracteurs : « A retourner en tous les sens on trouve toujours un défaut; le style est comme les femmes : si bon qu'il soit, on en médit » (v. 5). Mais c'est surtout dans le prologue de Mâlâtî-mâdhava qu'il prend à partie ses envieux et défend ses ouvrages. Le directeur demande au régisseur : « Quels sont donc les mérites que présentent les connaisseurs, les gens instruits, les vénérables et les brahmanes ? » — Le régisseur : « Des sentiments grandioses exprimés en abondance, des actes que l'amitié embellit, des violences qui aident au succès de l'amour; des conversations intéressantes, et un style sans faiblesses » (v. 4). — Le directeur : « J'ai leur affaire. » Il nomme l'œuvre, l'auteur, et ajoute : « Notre cher ami Bhavabhūti dit ceci : S'il est des gens qui me témoignent du dédain, qu'ils aient de la science, soit! je ne travaille pas pour eux. Il y aura un jour, il y a maintenant des gens faits comme moi, car le temps est sans limites et grande est la terre. Vous avez lu les Vedas, étudié les Upaniṣads, appris le Sāṃkhya, le Yoga. Pourquoi en parler? Un drame n'a rien à y gagner. Avez-vous la hardiesse des expressions, l'élévation des pensées? C'est assez pour vous tenir habile homme et grand savant! » (v. 6-7).

Le prologue de la Mṛcchakaṭikā exalte la variété des connaissances de Çūdraka : « Ṛg-Veda, Sāma-Veda, calcul, art des courtisanes, pratique de l'éléphant lui étaient familiers; la faveur de Çarva dissipa les ténèbres qui couvraient ses yeux.... » v. 4. Il indique également la moralité du drame : « On y voit le syndic des brahmanes d'Avantî, jeune et pauvre. Çarudatta; une courtisane, Vasantasenâ, belle comme

le printemps, s'éprend de ses vertus. A propos de leurs aventures amoureuses, le roi Çûdraka montre la conduite bonne à suivre, la méchanceté des procès, le caractère des méchants et la force de la destinée » (v. 6-7).

Le dernier des auteurs de prakaraṇa, Uddaṇḍa-kavi, est loin d'en être le plus modeste. C'est le roi en personne qui lui a demandé un drame et qui lui en a même indiqué le titre : « Il a dit au poète : Illustre savant Uddaṇḍa ! Ecoute ma parole : Ton éloquence puissante est une vraie vache d'abondance ; ta poésie excellente choisit ses ornements dans les jeux du style. Compose-moi donc un prakaraṇa sans pareil, intitulé Mallikā-mâruta, où le rasa se montre dans une sage mesure. Poète exquis, fais-moi ce plaisir ! » Quelles sont donc les qualités qui ont désigné Uddaṇḍa au choix du souverain ? Son ami Parameçvara, le prince des docteurs en Mimâṃsâ, les a exaltées dans une stance que le directeur récite : « Il a respectueusement étudié les Vedas ; il est impénétrable en logique ; sa pensée s'est calmée à l'étude des traités théoriques ; les arts libéraux lui sont familiers ; la poésie n'a pas de secrets pour lui. Il est digne d'éloges entre tous les poètes, maître des six langues littéraires. Uddaṇḍa, prince des poètes ! tu remplis le monde de surprise et d'admiration ! »

Viçâkhadatta et Bhaṭṭa Nârâyaṇa se contentent de présenter leurs œuvres au public, sans chercher à l'éblouir par des éloges pompeux de leur talent. L'auteur du Mudrârâkṣasa se félicite simplement d'être représenté « devant un auditoire qui sait apprécier les divers genres poétiques » ; Nârâyaṇa sollicite l'attention des spectateurs, « soit pour récompenser le travail du poète, soit pour honorer un sujet respectable ».

Parmi les auteurs dramatiques du second ordre, ceux qui ont osé traiter au théâtre, après les chefs-d'œuvre de Bhavabhûti, les aventures du divin Râma sont les plus intéressants à étudier ici. Malgré la fatuité et la présomption ordinaires des poètes indiens, ils paraissent sentir le besoin de se justifier avant d'entrer en concurrence avec des modèles insurpassables. Écoutons d'abord Râjaçekhara dans le prologue du Bâla-Râmâyaṇa. Le directeur : « La science du poète Râjaçekhara en fait la parure de sa race ; éclore par

les soins d'une noble épouse, sa gloire erre jusqu'aux limites du ciel; la grandeur majestueuse des aventures de Viṣṇu, sous la forme de Râma, surpasse toutes choses; en vérité, c'est sous l'apparence d'un poème, une nouvelle vache d'abondance. » — Le régisseur: « Mais Vâlmiki, le premier des sages, a vu de ses yeux surnaturels le héros et l'histoire qu'il a chantés! Quelle nouveauté votre poète va-t-il nous montrer? » — Le directeur: « Mon ami, à chacun son mérite propre. Il n'est personne qui sache tout. » — Le régisseur: « Sans doute, maître! Mais enfin, si le grand ṛṣi a tenu sous son regard tous les objets de la création, qu'est-ce que l'autre verra de plus avec ses yeux de chair? » — Le directeur: « Ami! ne parle pas ainsi! Les belles ont, sur la lune de leur visage, des yeux faits avec les feuilles de l'indivara; et, sur leur langue, les poètes ont un œil fait d'éloquence. Notre poète est un homme de haute science, et la science vaut mieux que l'invention des sujets.... Le poète dit: Paix et joie aux brahmanes! Nous allons exposer une longue histoire. Honnêtes gens, écoutez-la avec attention. Je vous présente mes respectueux hommages. Ou plutôt, pourquoi tant de modestie? Si mes paroles ont l'ambrosie du beau langage, les bons esprits voudront en goûter jusqu'à l'ivresse. Rien n'est plus triste que de solliciter. — Il sait toutes les langues littéraires, et il dit: La langue divine (le sanscrit) vaut d'être écoutée; les prâcrits ont une harmonie naturelle; l'apabhraṃṣa est joli; le parler des démons (la paicâci) se prête au rasa. Autant de chemins distincts et tous charmants; l'auteur qui les suit avec une égale aisance est le prince des poètes. — Le drame est long assurément, mais le poète déclare ceci: Si quelque bel-esprit reproche au Bâla-Râmâyaṇa d'être trop long, il faut demander à ce délicat s'il y trouve, ou non, des qualités de style. S'il y en a, tout va bien; qu'il lise mes six ouvrages et il y trouvera plaisir; sinon, que la vierge Poésie reste longtemps, toute cassée, dans la bouche du débutant! » Râjaçekhara termine son éloge en citant une strophe de Çaṅkaravarman: « Veux-tu boire l'élixir des oreilles, écrire dans une langue qui plaise aux honnêtes gens, atteindre la plus haute culture, franchir le fleuve du goût, manger le doux fruit de l'arbre de la vie, alors,

ô mon frère, écoute les beaux vers du poète Râjaçekhara : ils distillent de l'ambrosie! » (v. 17).

Murâri compose l'Anargha-Râghava pour distraire « un public lassé des pièces où dominant le terrible, l'horrible, le violent et le merveilleux », et qui réclame « un sujet élevé et grandiose, héroïque et merveilleux dès le début ». Il ne se fait pas scrupule de reprendre un sujet traité par tant d'autres depuis Vâlmiki : « S'il faut délaissier la légende de Râma parce que c'est un thème usé, dites-moi donc quel personnage en ce monde a tant de vertus supérieures ! C'est la grandeur de ces vertus mêmes qui donnait à la voix des poètes l'élévation, le charme et l'éclat. Comment pourront-ils désormais servir leur renommée? (v. 9). Tout imprégnés du parfum des éloges qui célèbrent la race éclatante et glorieuse de Kakutstha, les vers de Murâri avec leur élévation et leur charme semblent être un lac gracieux où s'écoule en partie la source d'ambrosie de Vâlmiki ¹ » (v. 12).

Jayadeva proclame dans un acrostiche les mérites de son ouvrage. Le comédien qui apporte au directeur l'ordre du public s'exprime ainsi : « On veut que, d'acte en acte, les rameaux de tous les rasas y grandissent, que des guirlandes de fleurs nouvelles doucement agitées y jettent leurs vives couleurs, que l'expression y soit équivoque (ou : recourbée en croissant) comme la lune, que la composition en soit harmonieuse ; tel est le drame qu'on attend » ¹ (v. 7). — Le directeur : « Mais comment savoir le nom de ce drame? (Il réfléchit, puis avec joie :) Ah ! je porte sur ma tête, comme un diadème, le lotus bleu, et je le cherche dans la guirlande des vagues agitées de l'Océan ! La stance indique clairement le titre ; c'est le Prasanna-Râghava ! » Un peu plus loin, l'acteur demande : « Comment se fait-il que tant de poètes aient choisi Râma comme héros? » — Le directeur : « Les poètes n'en sont point coupables. S'ils ont toujours pris pour sujet de leurs vers exquis la parure de la race de Raghu, où est leur faute? C'est parce qu'il surpasse en vertus le reste du monde qu'ils l'ont choisi, comme s'ils étaient tous jaloux des

1. *pratyañkamañkuritasarvarasābhirāma-nnavyollasatkusumarājivirājibandham
gharmetarāñçur iva vakratayābhīramyañ nātyaprabandham atimañjulasañ-
[vidhānam*

autres gloires; car il est la demeure où séjourne éternellement le bonheur (v. 13). Ecoute encore ceci : Sa semence, c'est une bonne conduite longtemps pratiquée; sa jeune tige, c'est l'intelligence; son tronc, c'est la fréquentation des cercles de savants; sa nouvelle pousse, c'est l'esprit poétique; sa floraison, c'est la gloire. Et quand l'arbre de la poésie est ainsi en pleine force, on le rendrait stérile et sans fruit, faute de célébrer le diadème de Raghu! » (v. 14). — L'acteur : « L'auteur de la pièce est, à ce qu'on dit, un logicien distingué. Je suis vraiment surpris de voir réunies en une seule personne la poésie et la logique, comme la claire fraîcheur de la lune et l'ardeur violente du soleil. » — Le directeur : « D'où vient ta surprise? Ceux dont la voix se plaît aux fantaisies de l'art, aux caprices de la poésie, pourquoi seraient-ils impuissants à exprimer un raisonnement d'allure rébarbative et tortueuse. Les héros qui s'amuse à imprimer la marque de leurs ongles sur les seins de leur bien-aimée sont-ils incapables de décocher leurs flèches sur le front humide d'un éléphant en fureur? » (v. 19). — L'acteur : « Mais alors notre auditoire, qui sait apprécier la poésie, va écouter avec une joie profonde les vers de Jayadeva. » — Le directeur : « Ne sais-tu donc pas ce que le poète a dit? Parmi tant d'honnêtes gens qui prennent plaisir aux caprices de leur inspiration, combien y en a-t-il qui goûtent l'œuvre d'autrui? Quand les fleurs du manguier ont rempli de leur suc le bassin creusé à ses pieds, l'arbre ne souhaite pas qu'on y verse une coupe d'eau » (v. 20). — L'acteur : « En vérité, Jayadeva a l'expression simple et douce! » — Le directeur : « Elle est détournée et dure par instants. » — L'acteur : « Comment? ce sont aussi des qualités, à votre avis? » — Le directeur : « Mais oui! Si les petits esprits critiquent les expressions détournées des poètes, si les gens sans goût ne célèbrent pas les regards obliques et détournés d'une belle aux yeux de gazelle, ne voit-on pas les connaisseurs rechercher le style détourné? ne voit-on pas Hara lui-même porter au sommet de son diadème le croissant recourbé (vakra) de la lune? (v. 21). Et de plus : Le nuage qui boit et boit les flots de l'Océan d'ambrosie les répand ensuite en grêlons pareils à des perles fines sur un sol de cristal. Mais les paroles des poètes, un

instant dures, répandent ensuite de longs flots d'ambrosie, étrange contraste ! » (v. 22).

Le prologue du Jânaki-pariṇaya est aussi sobre de théories littéraires que le précédent en est prodigue. Rāmabhadrādīkṣita promet simplement à ses auditeurs « une composition correcte et une intrigue qui provoque le rasa ». Il serait superflu de passer en revue les prologues de tous nos drames; l'analyse en serait monotone, et l'histoire du goût dramatique n'a rien à en tirer. La vanité des poètes y va toujours en croissant, à mesure que leur talent diminue. Un auteur du xvi^e siècle, Çeṣakṛṣṇa, mérite pourtant une mention spéciale. Le prologue de son Kāmsavadha permet de constater le chemin accompli par l'art dramatique en dix siècles dans la patrie de Kālidāsa. Lorsque le directeur de la troupe apprend à l'actrice le nom du poète, elle s'écrie : « Comment ! on lui accorde entre les poètes un rang honorable ? » Le directeur réplique par un éloge hyperbolique du génie de Çeṣakṛṣṇa. « Mais, reprend l'actrice, ne dit-on pas qu'il a surtout étudié la grammaire ? » — Le directeur : « Sans doute, et c'est une étude qui orne un poète, loin de le gâter. Le talent le plus heureux en poétique et en rhétorique, s'il manque de grammaire, est comme une femme atteinte de lèpre blanche ; il ne plaît pas aux honnêtes gens » (v. 23). — L'actrice, troublée : « Pardon, je ne l'entendais point ainsi. Les préceptes de grammaire énoncés dans un style rare, rude et obscur, par les mille langues du roi des serpents (Çeṣa = Patañjali) ont dû gâter la langue du poète. Comment pourra-t-il donc plaire aux gens de goût qui aiment la simplicité et l'harmonie ? C'est là ce qui me préoccupe. » — Le directeur, souriant : « Que tu es naïve ! As-tu jamais vu la simplicité et la noblesse naturelles de l'expression attaquées par des défauts de circonstance jusqu'à disparaître entièrement ? »

Si nous passons à d'autres genres dramatiques, nous retrouvons dans les prologues l'éloge banal du style et des facultés poétiques de l'auteur, sans la moindre mention d'une qualité spéciale en rapport avec la nature de l'œuvre. Le poète Jyotirīvara, au commencement de la comédie bouffe intitulée : Dhūrtasamāgama (Coquins-en-compagnie), se présente en ces termes aux spectateurs : « C'est lui qui compose quatre cen-

taines de stances enchaînées et parées d'après les règles de l'art, pour s'amuser simplement, en une seule journée, lui que l'univers entier proclame le trésor des soixante-quatre beaux-arts, l'océan de la science orchestrale ! Gloire à cet excellent poète Jyotirîçvara ! » (v. 8). L'auteur du Hâsyârînava, Jagadiçvara, vante en passant la gaieté de son inspiration ; mais cette gaieté n'est qu'une parure accessoire de sa poésie : « Avec les éclats de rire qui montrent la rangée de perles de ses dents et qui augmentent le charme de son visage, avec les ornements variés qui la décorent, avec le plaisir qu'elle donne aux gens de goût (ou : à ses amants), telle qu'une jeune belle au teint délicat, puisse la poésie de Jagadiçvara plaire comme elle le veut à l'esprit des honnêtes gens ! »

Le monologue comique (bhâna), ce genre si populaire dans l'Inde, n'est guère entré dans la littérature que pour fournir un nouveau cadre aux lieux communs de la poésie. Avant de représenter le Vasantatilaka, un des chefs-d'œuvre du genre, le directeur sollicite en ces termes l'attention du public : « Hein ! vous dites ? (Il prête l'oreille à la cantonade) : Nous voulons un spectacle où tous les cœurs s'épanouissent de plaisir comme des kandalis, où la naïveté, l'harmonie et la profondeur s'unissent pour charmer. — Ah ! justement j'ai entendu dire dans la première des villes du monde, la plus intelligente et la plus artistique, Ujjayini, qu'il existe à Kâñcîpura un poète nommé Varadâçarya ; il est le fils du poète Sudarçana ; il a étudié et approfondi le Vedânta, la logique, et d'autres sciences encore. Ce savant a composé un bhâna, le Vasantatilaka. C'est une œuvre à séduire tous les cœurs, et de plus aisée à jouer. Je vais donc la représenter ; et d'abord je prévient respectueusement les spectateurs de ceci : Les belles expressions, les ornements du style, les qualités estimées, l'accord du sentiment et de la forme me remplissent l'esprit de joie. — Hein ! vous dites ? La logique lui a endurci le cœur ; comment aurait-il cette mélodieuse harmonie du style dont tu parles ? Apprenez donc que le logicien le plus rude de langage peut à l'occasion écrire des vers fort délicats. Trait de foudre sur les montagnes des Daityas, l'ongle du Seigneur est une douce caresse sur la joue de sa bien-aimée ! »

II. — LES DRAMES RAMAÏQUES

Le drame indien, à en juger sur les déclarations des prologues, est surtout une œuvre de style. L'auteur qui traite le sujet le plus rebattu, le thème le plus banal, se recommande aux auditeurs par ses qualités de style et laisse de côté les véritables mérites dramatiques de la pièce. La nouveauté de l'intrigue, l'imprévu des combinaisons, l'originalité de l'agencement paraissent incapables de provoquer l'intérêt du public. Cependant les deux éléments se mêlent et s'unissent si intimement que les variations du goût exercent sur l'un et l'autre une action simultanée ; soit par instinct d'artiste, soit par désir conscient de donner à son ouvrage l'unité de ton, le poète marque des mêmes caractères son style et sa composition. Si la comparaison des stances écrites sur le même sujet à des époques différentes permet de suivre l'évolution du goût poétique, la comparaison des drames fondés sur le même sujet permet de tracer avec autant de sûreté et de précision l'histoire du goût dramatique dans l'Inde.

Entre les sujets préférés des poètes, les aventures de Râma tiennent le premier rang. Depuis les premiers essais du théâtre, le public ne s'est pas lassé de les voir et de les entendre. Leur succès, d'ailleurs, s'explique aisément. L'épopée, populaire aussi bien que savante, les avait célébrées chez tous les peuples et dans tous les dialectes de l'Inde, et elle avait donné à Râma le caractère d'un héros national ; la religion s'était à son tour emparée de lui et l'avait consacré par le culte. Les personnages de Râma et de Sitâ, si vertueux et si malheureux, réalisaient à merveille les types du héros et de l'héroïne théoriques. Les sentiments essentiels de la légende, l'amour et l'héroïsme, étaient justement nécessaires au grand drame ; les sentiments auxiliaires, la pitié, l'horreur, la terreur, se dégageaient naturellement de l'action. Le merveilleux se trouvait atténué à point : Râma et Sitâ, divinités incarnées sous la forme humaine, se rapprochaient assez de l'homme pour sentir et penser comme lui, et s'en éloignaient assez pour être exempts de péché. Les personnages

secondaires mêlés à l'intrigue avaient une ampleur et un relief incomparables ; c'étaient des monstres et des colosses dont le spectateur ne discutait pas l'existence, puisque la religion l'affirmait. Les prédécesseurs lointains de Bhavabhūti, qui n'avaient pas appris à resserrer une longue histoire en sept actes, découpaient en tableaux les épisodes de l'épopée. Le Mahā-nāṭaka en fait foi, ainsi que les représentations demi-religieuses de la Rām-Lilā et de Ceylan. L'action suivait fidèlement le récit à travers le long espace d'années qu'il recouvre, et lui empruntait son allure irrégulière, tantôt lente, et tantôt pressée.

Le théâtre littéraire, à son tour, ne se lassa pas d'exploiter le sujet. Un des plus anciens documents sur le nāṭaka nous montre « le Rāmāyaṇa mis en nāṭaka » et joué par Pradyumna et ses compagnons ¹. Un contemporain de Kālidāsa, le protégé de Mātr̥gupta, Menṭha, paraît avoir transporté au théâtre les aventures de Rāma*. Deux des drames de Bhavabhūti sont tirés de Vālmiki ; son protecteur Yaçovarman compose aussi un drame ramāïque ; un autre roi, Bhīmata, qui règne à Kalañjara, écrit le Svapnadaçānana ; Rājacekhara, le Bāla-Rāmāyaṇa ; peu de temps avant lui, Murāri traite le même sujet dans l'Anargharāghava. Au onzième siècle, le roi de Dhār, Bhoja, charge Dāmodara de remanier un ancien drame ramāïque ; nous retrouvons la légende de Rāma à la fin du xiv^e siècle dans le théâtre du Népal (Abhinavarāghava par Maṇika ; 1390) ; elle fournit sans interruption des drames aux poètes de l'Inde méridionale : Prasanna-Rāghava, Jānakipariṇaya, Sītāvivāha, etc... La plupart de ces drames sont encore inédits ; le choix des éditeurs indiens s'est porté de préférence sur ceux dont la renommée est établie : le Mahāvīracarita, le Bālarāmāyaṇa, l'Anargharāghava, le Mahānāṭaka, le Prasanna-Rāghava, le Jānakipariṇaya. Ces six drames composés à des époques successives de la littérature indienne ont été accueillis comme des chefs-d'œuvre par les générations qui les virent naître, et ils ont conservé à travers les siècles la faveur du public lettré. Ils permettent, à ce double titre, de reconnaître les caractères généraux du goût dramatique dans

1. *Harivaṃṣa* : v. inf.

l'Inde, et d'en étudier les variations passagères à des époques différentes.

LE MAHÂ-VÏRA-CARITA

Le Mahâ-vira-carita a sept actes. Viçvâmitra est revenu d'Ayodhyâ à son ermitage avec Râma et Lakṣmaṇa ; il va offrir un grand sacrifice et a invité le pieux et savant roi de Videha, Janaka, à y assister. Les filles de Janaka, Sitâ et Urmilâ, sont déjà en route vers l'ermitage, conduites par leur oncle Kuçadhvaja. Les princes d'Ayodhyâ et les princesses de Mithilâ se rencontrent chez l'ascète : Râma s'éprend de Sitâ, Lakṣmaṇa d'Urmilâ, et leur passion est aussitôt partagée. La vertu sanctifiante de Râma s'affirme par un miracle ; Ahalyâ, la femme du saint Gautama, métamorphosée en pierre par la malédiction de son époux, reprend sa forme humaine au contact du héros. Un messenger de Râvaṇa vient demander la main de Sitâ pour son maître ; il assiste à un exploit merveilleux de Râma ; une Râkṣasi, Tâdakâ, trouble et insulte les hôtes de Viçvâmitra ; Râma la frappe d'un trait mortel. Le sage bénit son héroïque élève, et lui donne en récompense les armes surnaturelles qui assoupissent et qui endorment ; puis il fait apparaître en sa faveur l'arc de Çiva, qui arrive de son propre mouvement : la main de Sitâ est destinée au guerrier assez fort pour briser l'arme divine. Râma sort aisément vainqueur de cette épreuve, et les mariages souhaités des deux couples se concluent. Deux Râkṣasas, Subâhu et Mârîca, essayent en vain de troubler la fête ; Râma les tue, et le messenger de Râvaṇa se retire mortifié.

II. Mâlyavat, le ministre de Râvaṇa et son aïeul maternel, reçoit la fâcheuse nouvelle. La sœur de Râvaṇa, Çûrpanakhâ, complète ses informations et accroît encore la rage de Mâlyavat. Une lettre de Paraçurâma qu'on lui remet à ce moment lui suggère un plan de vengeance. Il va exciter ce héros, le disciple de Çiva, à punir Râma d'avoir brisé l'arc du dieu (Viṣkambhaka). — Paraçurâma arrive à Mithilâ et provoque insolemment Râma ; celui-ci est impatient de répondre à un défi qui excite sa fierté ; en vain, Sitâ le conjure

avec des larmes de se dérober au péril ; en vain Janaka et son chapelain Çatànanda retardent le duel sous prétexte de cérémonies urgentes. Les deux adversaires font assaut de bravades et d'insultes, et la lutte est inévitable.

III. Le troisième acte reproduit la même situation. Viçvàmitra et Vasiṣṭha tentent sans succès de rappeler Paraçuràma à des sentiments pacifiques ; l'intervention maladroite de Çatànanda ranime son courroux. Janaka et Daçaratha arrivé pour célébrer le mariage de ses fils insistent à leur tour sans mieux réussir : Ràma revient de la cérémonie qui le retenait, appelle résolument son insulteur au combat et sort se mesurer avec lui.

IV. Ràma est vainqueur : Målyavat et Çurpaṅakhà l'apprennent et en sont consternés. Mais Målyavat est fécond en ressources et il combine de nouvelles intrigues. Çurpaṅakhà va prendre la forme et le costume de Mantharà, suivante de la reine Kaikeyi, belle-mère de Ràma, et va semer la discorde dans la famille de Daçaratha. Målyavat prévoit les conséquences politiques de ces dissensions et il les règle en détail (Viṣkambhaka). — Dans le palais de Janaka, prêtres et rois s'embrassent et se félicitent de la victoire : Ràma paraît avec son rival réconcilié ; celui-ci exalte la valeur du jeune prince, lui rend hommage et lui donne son arc puissant contre les démons. Puis Paraçuràma se retire avec Vasiṣṭha et Viçvàmitra. Çurpaṅakhà, sous le déguisement de Mantharà, remet à Ràma une lettre où la reine Kaikeyi lui demande d'intercéder auprès de Daçaratha pour obtenir l'exécution de deux promesses qu'elle en a jadis obtenues : Daçaratha doit, au mépris des droits de la naissance, céder le trône à son dernier-né, Bharata ; et l'héritier présomptif, Ràma, doit passer quatorze ans en exil. Ràma reçoit son message avec une fermeté impassible. C'est à ce moment même que Bharata et son oncle maternel Yudhàjit viennent demander à Daçaratha d'ordonner sur-le-champ le sacre de Ràma ; le vieux roi y consent volontiers et donne ses instructions. Mais Ràma s'approche et lui rappelle les promesses données à Kaikeyi. Daçaratha respecte trop sa parole pour s'y soustraire, mais il s'affaisse sous ce coup brutal. Sità et Lakṣmaṇa veulent suivre Ràma dans l'exil ; quant à Bharata, il refuse la cou-

ronne et ne consent à gouverner que comme le vassal de son frère.

V. Le roi des vautours Jaṭāyu vient sur le mont Malaya rendre visite à son frère aîné le vieux Sampāti. Sampāti, de la cime où il habite, a suivi les aventures de Rāma dans la forêt, son séjour à Pañcāvati, l'outrage subi par Çurpaṅakhā, la mort de tant de Rākṣasas sous les coups du héros, et il est inquiet des conséquences que ces actes vont entraîner. Il recommande instamment à son frère de veiller sur les exilés et part vers l'Océan. Jaṭāyu s'élève alors d'un vol puissant dans le ciel ; il voit l'enlèvement de Sitā par Rāvaṇa, et il s'élançe hardiment contre le ravisseur (Viṣkambhaka). — Lakṣmaṇa se lamente sur la perte de Sitā et sur la douleur de son frère ; Rāma entre à son tour en scène et épanche ses chagrins poignants. La mort de Jaṭāyu, qui a succombé dans une lutte inégale, augmente son deuil. Les deux frères errent dans la forêt Daṇḍaka ; ils sauvent une religieuse qui allait être saisie par le monstre sans tête Kabandha, et elle leur remet une lettre que Vibhīṣaṇa lui a confiée : le frère de Rāvaṇa, exilé de Lanḱā, prie son ami Rāma de le rejoindre à Rṣyamukha, la capitale de l'empire des singes. La religieuse ajoute que Rāma va trouver à Rṣyamukha les parures de Sitā qu'elle a laissé tomber sur sa route. Rāma est impatient de revoir ces chères reliques. Mais le roi des singes, Bāli, sur les instigations de Mālyavat, refuse à Rāma l'entrée de ses états. Les deux héros se provoquent, sortent pour combattre, et bientôt on rapporte Bāli expirant. Avant de mourir, il demande pardon à son adversaire, et il ordonne à son frère Sugriva, qui va lui succéder, d'aider par tous les moyens Rāma dans son expédition contre Rāvaṇa. Les nouveaux alliés scellent leur pacte sur le feu allumé jadis par le saint Mataṅga et qui brûle encore dans son ermitage.

VI. Mālyavat se lamente sur l'insuccès de ses combinaisons. L'armée des singes menace Lanḱā, sous la conduite de Rāma. Des cris dans la coulisse annoncent que la ville est en feu ; la Rākṣasi Trijaṭā vient désigner à Mālyavat l'auteur de cet incendie : Hanumat. Le ministre sort pour envoyer ses espions dans le camp ennemi (Viṣkambhaka). — Rāvaṇa dans son palais décrit amoureusement la beauté de Sitā : la reine

Mandodari annonce l'approche de Râma ; les singes ont achevé de construire un pont sur l'Océan. Le général Prahasta confirme la nouvelle ; la ville est assiégée par une immense armée. Aügada apporte à Râvaṇa les propositions de son ennemi : il doit, pour obtenir la paix, rendre Sitâ et tomber aux pieds de Lakṣmaṇa. Ces conditions irritent plus vivement encore Râvaṇa ; il ordonne de châtier le messager ; mais Aügada s'échappe par un bond vigoureux. Les principaux chefs des Râkṣasas tombent tour à tour sous les traits des singes ; Râvaṇa se décide à combattre en personne. Indra et Citraratha assistent du haut du ciel à la lutte suprême ; ils en décrivent les péripéties et dépeignent les effets des armes magiques maniées par les rivaux, Enfin Râvaṇa tombe mort près de son vaillant fils Meghanâda.

VII. Lankâ, la déesse de la ville où régnait Râvaṇa, se lamente sur son sort ; Alakâ, la ville de Kuvera, vient la consoler. Une voix dans la coulisse annonce l'issue de l'épreuve subie par Sitâ ; elle est sortie intacte du feu et les dieux ont porté témoignage de sa pureté (Viṣkambhaka). — Vibhîṣana amène à Râma le char ailé, Puṣpaka, et l'y fait monter ; Sitâ, Lakṣmaṇa, Sugrîva l'y accompagnent. Ils s'en vont ensemble à Ayodhyâ et décrivent les paysages qui s'offrent à leurs yeux depuis Ceylan jusqu'à l'Himâlaya ; chaque nom, chaque site leur rappelle un souvenir émouvant. Arrivés aux montagnes du nord, Kuvera leur adresse un couple de Kinnaras pour les complimenter et les féliciter. Enfin ils descendent du char aux pieds de l'Himâlaya et se dirigent vers la capitale de la dynastie solaire. Les frères de Râma et les reines veuves de Daçaratha viennent au devant du vainqueur. Viçvâmitra les rejoint et sacre roi Râma.

LE BÂLA-RÂMÂYAṆA

Le Bâla-Râmâyana du poète Râjaçekhara * se place environ deux ou trois siècles après Bhavabhûti, vers le même temps que Murâri. « Jadis vécut le poète fils de Valmika ; il naquit plus tard sur la terre en qualité de Bhartṛmenṭha ; Bhavabhûti continua cette ligne qui s'arrête aujourd'hui à

Rājaçekhara. » (*Bāla-r. I, v. 16*). L'éclatante réputation de Murāri dans la littérature indienne, constatée dès le milieu du ix^e siècle, lui eût valu une place après Bhavabhūti dans cette généalogie spirituelle, s'il avait précédé Rājaçekhara.

Le Bālā-Rāmāyaṇa est un mahā-nāṭaka, une pièce en dix actes, et quels actes ! « Le prologue est long comme un petit acte ; chaque acte est à peu près l'équivalent d'une nāṭikā entière comme Ratnāvali ; le drame entier est le double de l'Uttaracarita ou de Çakuntalā. La moyenne du nombre des stances dans chaque acte est de 74 ; le total en est de 741 ; un acte contient jusqu'à cent cinq stances ; observons de plus que, sur cent cas, le mètre Sragdharā et le Çārdūlavikrīḍita, longs respectivement de 4×21 et 4×19 syllabes, sont employés cinquante fois¹. »

Le dialogue de Çunaçcepha et d'un Rākṣasa déguisé en ascète annonce le prochain svayaṃvara de Sitā ; Rāvaṇa doit concourir pour obtenir la main de la princesse. (Viṣkambhaka). — Rāvaṇa paraît accompagné de son général Prahasta : Janaka et Çatānanda le rejoignent ; Sitā, mandée par son père, entre aussi en scène avec deux amies. Rāvaṇa ordonne d'apporter l'arc de Çiva ; Janaka et les siens redoutent le triomphe du Rākṣasa ; au moment de tirer il refuse dédaigneusement de se soumettre à l'épreuve. Il laisse aux simples mortels le misérable privilège de gagner une femme par un exploit de ce genre. Janaka est irrité de ce mépris insolent et provoque l'orgueilleux prétendant ; ils vont combattre, mais une voix arrête Janaka. Blessé par un outrage de Çatānanda, Rāvaṇa jure de traiter en ennemi l'époux, quel qu'il soit, de Sitā.

II. Bhṛṅgiritī et Nārada viennent sur terre, l'un pour exciter les hostilités entre Rāma et Rāvaṇa, l'autre pour tâcher de les apaiser (Viṣkambhaka). — La portière du palais introduit Rāvaṇa, plus fêru d'amour que jamais ; le souvenir de la beauté de Sitā l'obsède et l'excite. Il a envoyé un messenger à Paraçurāma pour lui demander le secours de sa hache illustre ; le messenger Māyāmaya revient et communique à son roi le refus injurieux opposé à sa demande. Paraçurāma,

1. V. S. Apte, *Rājaçekhara, his life and writings*, Poona, 1886.

accompagné de son disciple Māthara, le suit de près ; après un long dialogue avec son élève, Paraçurāma s'adresse ironiquement à Rāvaṇa. La conversation prend bientôt une allure violente ; les défis et les provocations se pressent ; mais R̥cika et Pulastya et leurs disciples et Bhṛṅgiriti interviennent et apaisent les adversaires.

III. Un couple de vautours paraît d'abord. Le mâle Citraçikhāṇḍa raconte à sa femelle Suvegā le meurtre de Tādakā par Rāma ; cette insulte à Rāvaṇa présage une guerre prochaine qui promet des festins aux oiseaux de proie (Viṣkambhaka). — Rāvaṇa, dans son palais, est en proie à la mélancolie amoureuse ; ses ministres, pour le distraire, organisent une représentation. La troupe céleste dirigée par Kohala vient jouer un drame, le Svayaṃvara de Sitā, composé par Bharata.

Acte intercalaire (Garbhāṅka). — : Rāma et Lakṣmaṇa, avec leur maître Viçvāmītra, arrivent chez Janaka, en exaltant les vertus, la science et la piété de ce roi. Janaka reçoit ses hôtes, entouré de Çatānanda, de Sitā, de son amie Hemaprabhā et de la portière. La vue de Sitā trouble aussitôt le cœur de Rāma. Le concours s'ouvre ; la portière appelle à l'épreuve tous les concurrents. Rāma se présente à son tour et provoque des cris d'admiration ; il triomphe sans peine ; tous les personnages présents le félicitent à l'envi. Rāvaṇa, qui n'a pas cessé, durant toute la représentation, d'interpeller les acteurs, laisse éclater violemment sa jalousie ; Prahasta essaie de le calmer ; pour éviter une nouvelle crise, le spectacle est interrompu.

IV. Bhavabhūti, disciple de Paraçurāma, va à la recherche d'un nouveau maître. Paraçurāma a quitté ses élèves et il s'est dirigé vers Mithilā pour punir Rāma d'avoir brisé l'arc de Çiva (Viṣkambhaka). — Daçaratha avec Mātali et l'Apsaras Saudāmini voyagent dans les airs, en route vers Mithilā où vont se célébrer les noces de Rāma. L'aurore leur montre l'ermitage de Paraçurāma, et Mātali décrit au roi le paysage, ainsi que les exploits et les austérités de l'ermite. Ils arrivent au palais de Janaka au moment où le saint roi adresse à sa fille ses adieux et ses conseils. La beauté et la sagesse de Sitā charment Daçaratha. Soudain, la voix terrible de Paraçurāma se fait entendre ; il paraît et provoque au combat le

jeune époux. Râma croit d'abord à une simple plaisanterie, mais les insultes et les provocations de son rival deviennent plus vives et plus pressantes, et le duel inévitable va s'achever derrière la scène.

V. L'amour continue à troubler Râvana; ses ministres apprennent par la lettre d'un espion les récents événements, le mariage de Sitâ, la défaite de Paraçurâma. Mâlyavat expose à Mâyâmaya les moyens dont il compte se servir pour calmer le roi des Râkşasas; il a fait fabriquer des poupées en bois, qui représentent Sitâ et son amie, et on a caché dans la bouche de ces marionnettes des perruches dressées à réciter leur rôle (Vişkambhaka). — Jusiemment Râvana réclame la vue de Sitâ; Prahasta fait paraître les poupées, et Râvana affolé d'amour croit voir la fille de Janaka; il l'interpelle, il va pour la saisir quand il reconnaît la vérité. Il se rend alors au jardin pour y chercher le calme et réclame sa bien-aimée à la nature entière, aux saisons, aux fleuves, aux rivières, aux fauves, aux oiseaux. L'arrivée de sa sœur Çûrpaṅakhâ l'arrache à son lyrisme; elle lui raconte le traitement cruel que Râma lui a infligé; il jure de venger l'outrage subi par sa sœur.

VI. Mâlyavat a combiné une vengeance subtile. Mâyâmaya et Çûrpaṅakhâ sont partis pour Ayodhyâ, tandis que Daçaratha était parti, accompagné de son épouse Kaikeyi, au ciel où Indra réclamait son secours. Ils ont pris la forme de ces deux personnages, et la fausse Kaikeyi a exigé du faux Daçaratha l'exil de Râma durant quatorze années ainsi que le sacre de Bharata. Mâyâmaya et Çûrpaṅakhâ reviennent annoncer à Mâlyavat le succès de ses plans (Vişkambhaka). — Daçaratha et Kaikeyi redescendent sur terre, apprennent les abus commis sous leur nom, et ils se lamentent. Râma, Sitâ et Lakşmaṇa ont déjà quitté Ayodhyâ et sont arrivés dans le Dekkhan. Vâmadeva, puis Kauçalyâ et Sumitrâ racontent les incidents de leur départ; Sumantra, qui les a accompagnés longtemps, revient alors et apporte des nouvelles. Un parent de Jaṭayu, Ratna-çikhaṇḍa, complète ensuite ces renseignements; il raconte les aventures du couple infortuné, jusqu'à la mort de Jaṭayu, tombé en luttant contre Râvana pour délivrer Sitâ. Daçaratha, accablé de chagrin, prend la résolution de se jeter à l'eau.

VII. Un héraut de cour, Karpûracanda, réveille à l'aurore son collègue Candanacanda, et ils célèbrent tour à tour, en stances sanscrites et prâcrites, l'aurore, Râma, Sugrîva, Hanumat. Le portier du palais les rejoint et convoque au nom de Sugrîva tous les singes sur le bord de l'Océan (Vişkambhaka). — L'armée est réunie; les chefs tiennent conseil. Ils décident de construire un pont sur l'Océan. Mais Samudra (Océan), accompagné de Gaṅgâ et de Yamunâ, se révolte contre cette humiliation et menace de détruire les travaux. Les prières des deux saintes rivières et l'arc déjà tendu de Râma le décident pourtant à céder; les singes aussitôt entassent les roches et les montagnes; Sugrîva en personne excite les travailleurs; deux singes, Dadhittha et Kapittha, décrivent à Râma la construction et les progrès du pont. Tout à coup la tête de Sitâ, lancée de Laiikâ, tombe sur le rivage. L'armée pousse un cri d'horreur; mais la tête prend la parole, et dévoile la ruse des Râkşasas. Ce n'est que la marionnette décapitée par ordre de Mâlyavat. Un Râkşasa, Siṃhanâda, vient alors provoquer Râma; il lui offre un duel sans merci. Râma accepte le défi et sort combattre.

VIII. Deux Râkşasas, Sumukha et Durmukha, se communiquent les nouvelles; la ruine de Lanikâ est inévitable; soldats et généraux tombent à chaque instant frappés par des traits ennemis. La Râkşasi Trijaṭâ, qui vient s'informer auprès d'eux, ne recueille que des nouvelles funèbres (Vişkambhaka). — Râvaṇa, avec sa portière et quatre serviteurs: Karaṅgaka, Kaṅkâlaka, Sumukha, et Durmukha, observe la bataille du haut d'une terrasse. Les nouvelles circulent, toujours plus désastreuses; les défis des combattants parviennent jusqu'aux oreilles du roi; il ordonne d'arracher Kumbhakarṇa à sa torpeur magique, et d'envoyer Meghanâda au champ de bataille. Il regarde alors les prodiges accomplis par Kumbhakarṇa qui emploie des traits surnaturels; mais ces traits mêmes sont impuissants contre Râma. Kumbhakarṇa succombe. Râvaṇa pleure, s'évanouit et ne reprend ses sens que pour courir vers Mandodari.

IX. Un serviteur de Yama, Bhadramukha, vient demander à l'archiviste de la mort, Citragupta, ses tablettes fatales; Indra, qui assiste au combat suprême, veut en connaître

d'avance les résultats. Citragupta lui lit les décrets dont il a la garde et les lui remet (Viṣkambhaka). — Indra paraît, avec Daçaratha et deux câraṇas (panégyristes), monté sur son char que conduit Mâtali. Il regarde et décrit avec ses compagnons les phases du duel effroyable entre Râma et Râvaṇa ; la dernière des dix têtes de Râvaṇa est enfin tranchée ; une pluie de fleurs tombe sur le vainqueur.

X. Laṅkā se désole d'avoir perdu ses habitants : sa sœur Alakâ vient la consoler. Cependant, Sitâ subit l'épreuve du feu, et des voix dans la coulisse en annoncent l'heureuse issue (Viṣkambhaka). — Râma et Sitâ, enfin réunis, Lakṣmaṇa, Trijaṭâ, Vibhīṣaṇa et Sugrîva montent dans le char ailé Puṣpaka pour retourner à Ayodhyâ. Indra leur envoie un Vidyâdhara, Ratnaçekhara, pour leur servir de guide durant le voyage. Ils décrivent en la parcourant l'Inde entière et jettent même un coup d'œil sur le monde de la lune. Hanumat vient à leur rencontre et leur annonce que les préparatifs du sacre sont déjà terminés. Vasiṣṭha, Bharata et Çatrughna arrivent bientôt ; après l'inévitable échange de compliments, Vasiṣṭha couronne solennellement Râma.

L'ANARGHA-RÂGHAVA

L'Anargha-Râghava a valu à son auteur une telle gloire que le nom du poète a remplacé le titre réel de la pièce ; on la désigne presque toujours comme « *le drame de Murâri* » (Murâri-nâṭaka). A défaut d'informations précises sur la date de Murâri, son style et son mauvais goût ont paru à Wilson des raisons péremptoires pour le placer au XIII^e ou au XIV^e siècle. La découverte assez récente du Hara-vijaya de Ratnâkara a ruiné cette hypothèse : Ratnâkara dans son épopée mentionne par équivoque Murâri et son drame (XXXVIII, 67) ; l'époque de Ratnâkara est établie d'une manière certaine ; il appartient à la seconde moitié du IX^e siècle ; le poète de l'Anargha-Râghava, postérieur à Bhavabhūti, est antérieur à Ratnâkara ou, pour le moins, son contemporain. Nous n'avons signalé l'erreur de Wilson que

pour montrer une fois de plus le danger des raisons de sentiment ou de goût dans l'histoire littéraire.

Wilson a donné une analyse exacte de l'*Anargha-Râghava*; nous la reproduisons en la complétant.

I. Le premier acte commence par une conversation entre Daçaratha et Vâmadeva; la portière annonce Viçvâmitra; Vâmadeva l'introduit: le roi et l'ascète font assaut de compliments hyperboliques. Viçvâmitra réclame le secours de Râma contre les Râkşasas qui le troublent. Daçaratha craint d'exposer son fils si jeune encore; Vâmadeva le rappelle à ses devoirs de roi; il fait venir Râma et Lakşmaņa et les confie à Viçvâmitra. Un héraut dans la coulisse chante l'heure de midi. Daçaratha, resté seul avec son chapelain, se lamente sur le départ de ses fils.

II. Çunaḥçepha, disciple de Viçvâmitra, décrit la fuite de la nuit et l'aube. Un autre disciple, Paçumedhra, l'interroge sur Bâli, Râvaņa, les Râkşasas, Jâmbavat, Hamumat, Tâdakâ, et Çunaḥçepha répond avec complaisance à ses questions. Le soleil se lève. Çunaḥçepha va pour ramasser du bois, et Paçumedhra pour voir les princes qui arrivent à l'ermitage. (*Vişkambhaka*). — Râma et Lakşmaņa décrivent la situation de l'ermitage, ses habitants et leurs occupations; puis, ils décrivent encore les chaleurs de midi. Quoiqu'ils ne quittent pas le théâtre, et que le dialogue continue sans interruption, le soir arrive presque aussitôt. Viçvâmitra les rejoint, donne avec eux une longue description du coucher du soleil. Un cri poussé derrière la scène les interrompt; c'est la Râkşasi Tâdakâ qui s'approche. Râma, après avoir hésité quelque temps à la pensée de tuer une femme, sort pour la combattre. A son retour, il s'étend fort longtemps sur la description du lever de la lune. Viçvâmitra lui propose d'aller à Mithilâ prendre des nouvelles du sacrifice qu'y offre le roi Janaka. Suit un questionnaire, avec réponses descriptives, sur la ville et le roi.

III. Le chambellan et Kalahamsikâ, une des suivantes de Sitâ, causent ensemble; la princesse a atteint l'âge nubile, et Râvaņa demande sa main (*Vişkambhaka*). — Viçvâmitra présente les princes à Janaka, suivi de Çatânanda; il presse Janaka de remettre à Râma l'arc de Çiva pour le tendre. Janaka veut retarder l'épreuve, trop difficile pour des bras si

jeunes. Râma est impatient et Çatânanda joint ses instances à celles du prince. Çauşkala, envoyé de Râvaṇa, arrive en ce moment pour demander au nom de son maître la main de Sitâ; mais le Râkṣasa refuse au préalable de se soumettre à l'épreuve imposée. L'envoyé exalte Râvaṇa, Râma le rabaisse dédaigneusement. Çatânanda, au nom de Janaka, invite Râma à éprouver sa fortune. Le prince obéit et sort; ceux qui restent sur la scène décrivent l'action de Râma qui brise l'arc. Il a ainsi mérité Sitâ, et les liens de famille sont encore étendus par la promesse qu'on fait de la main d'Urmilâ, de Mânḍavî et de Çrutakîrti aux frères de Râma. Çauşkala indigné sort en menaçant pour aller porter la nouvelle au ministre de son maître.

IV. Mâlyavat décrit le lever du soleil et le chagrin que lui cause le mauvais succès de sa négociation pour le mariage de Râvaṇa. Çurpaṇakhâ arrive de Videha, et annonce que Râma et Sitâ sont unis. Mâlyavat conseille à Râvaṇa d'enlever Sitâ, et, pour rendre l'entreprise moins périlleuse, il avise au moyen d'amener Râma au milieu des forêts : Çurpaṇakhâ doit prendre le déguisement de Mantharâ, suivante de Kaikeyî. Il apprend encore de Çurpaṇakhâ l'arrivée de Paraçurâma à Mithilâ et il en augure d'heureux résultats (Vişkambhaka).

V. La sainte Çravaṇâ cause avec l'ours Jâmbavat. Ils décrivent le voyage de Râma avec sa femme et son frère, jusqu'à leur arrivée dans les forêts. Çravaṇâ va disposer Sugrîva à recevoir amicalement les voyageurs. Jâmbavat écoute une conversation entre Lakṣmaṇa et Râvaṇa déguisé en jongleur, et qui manque de se trahir (sarvavid-Râvaṇo 'ham ou sarva-vidrâvaṇo'ham). Jâtâyû paraît alors et dit à l'ours qu'il a vu Râvaṇa et Mîrica dans la forêt; il prévoit des événements funestes. Jâmbavat va trouver Sugrîva pour lui recommander de veiller à la sûreté de son hôte. Jâtâyû est de son côté témoin de l'enlèvement de Sitâ, et il s'élance à la poursuite du ravisseur (Vişkambhaka). — Lakṣmaṇa paraît, et bientôt il est rejoint par Râma; ils expriment tous deux leur douleur. Un cri de détresse se fait entendre: ils regardent et voient Guha assailli par Kâbandha. Lakṣmaṇa vole à son secours et revient avec Guha. En le délivrant, il

a fait tomber de l'arbre où il était suspendu le corps du géant Dundubhi : Bâli, qui l'y avait fait attacher, se juge insulté : il se présente, échange avec Râma des civilités et des bravades ; ils sortent pour lutter en combat singulier. Lakṣmaṇa et Guha assistent de la scène au duel et en annoncent le résultat : Bâli est tué. Des voix de la coulisse annoncent le couronnement de Sugriva et la résolution qu'il prend d'assister Râma dans son expédition contre les Rākṣasas.

VI. Sâraṇa et Çuka, émissaires de Râvaṇa, décrivent à Mâlyavat la construction du pont sur la mer et l'approche de l'armée. Des voix de la coulisse annoncent que Kumbhakarna et Meghanâda sont sortis pour combattre. On apprend par le même procédé la mort des deux combattants, et le départ de Râvaṇa pour le champ de bataille ; Mâlyavat l'y suit (Viṣkambhaka). — Deux Vidyâdharas, Ratnacûda et Hemâṅgada, assistent du haut des airs au dernier combat et à la défaite de Râvaṇa ; ils en donnent une description lâche et prolixie qui remplit tout le reste de l'acte.

VII. Une voix de la coulisse annonce le départ de Râma pour Ayodhyâ, avec Sitâ, Lakṣmaṇa, Vibhiṣaṇa et Sugriva ; le char Puṣpaka les y transporte. Les personnages décrivent tour à tour le spectacle qui se déroule sous leurs yeux : ils vont du pont de Râma dans les régions supérieures ; ils aperçoivent de là les différentes parties du mont Sumeru ; ils visitent le monde de la lune, redescendent en vue de la terre ; la description du globe commence par Ceylan (distingué de l'île mythique de Laṅkā). Enfin ils s'arrêtent à Ayodhyâ. Le prêtre Vasiṣṭha et les frères de Râma attendent son arrivée. Il est couronné roi.

Nous laisserons de côté le Mahâ-nâṭaka dont la date précise est inconnue, mais qui se place dans l'intervalle entre Murâri et le Prasanna-Râghava. La composition de cet ouvrage, dans ses deux recensions, s'éloigne trop des lois du genre dramatique pour le classer parmi les drames ; la division en actes y est entièrement arbitraire ; les scènes n'y sont que des épisodes détachés, mis en action, et reliés par un récit épique. Nous comptons reprendre bientôt l'examen du Mahâ-nâṭaka, avec tous les problèmes qu'il pose, dans un travail spécial.

LE PRASANNA-RÂGHAVA

L'auteur du Prasanna-Râghava porte un nom illustre ; c'est un honneur qui lui a coûté cher. Il a beau être né à Kuṇḍina, dans le Vidarbha, d'un certain Mahâdeva époux de Sumitrâ, comme le prologue nous en avertit ; on l'a confondu bon gré mal gré avec l'autre Jayadeva, le poète du Gita-Govinda, né à Kenduvilva dans le Bengale, et qui avait pour père Bhojadeva, pour mère Râmâdevi. Il est impossible de préciser même le siècle où vivait notre Jayadeva*. Le Prasanna-Râghava n'est pas cité dans le Sâhitya-Darpana, mais la Çârîgadharapaddhati, compilée au xiv^e siècle, en donne deux vers.

I. Un disciple de Yâjñavalkya, Dâlbhyâyana, annonce le prochain svayaṃvara de Sitâ. Il entend des voix dans la coulisse et prête l'oreille : ce sont deux abeilles, Madhurapriya et Kalâlâpa, qui se donnent des nouvelles. Il suit et répète leur conversation : l'Asura Bâṇa d'une part, de l'autre Râvaṇa se proposent de briguer la main de la princesse. (Praveçaka). — Deux hérauts de cour causent ensemble du svayaṃvara. Mañjiraka renseigne son confrère Nûpuraka sur les nombreux concurrents qui se présentent. Leur conversation est interrompue par un personnage aux allures grossières et brutales qui les insulte et qui jette des regards de dédain sur l'arc destiné à l'épreuve ; il prétend enlever Sitâ par la violence. Les hérauts essaient de le calmer, il prend alors une forme monstrueuse et apparaît avec un corps gigantesque surmonté de dix têtes. C'est Râvaṇa. L'Asura Bâṇa arrive ensuite ; il provoque Râvaṇa, tente sans succès de tendre l'arc, échange avec son rival des propos violents, et se retire. Râvaṇa annonce son intention arrêtée de ravir Sitâ.

II. Un moine mendiant et un ascète s'interpellent, s'abordent, et se reconnaissent mutuellement sous leur déguisement. Ce sont deux espions de Mâlyavat. L'un d'eux annonce à l'autre l'arrivée de Râma et de Lakṣmaṇa conduits par Viçvâmitra, la mort de Tâdakâ, celle de Subâhu (Vişkambhaka). — Râma et Lakṣmaṇa entrent en cueillant des fleurs destinées

à l'offrande du soir. Ils décrivent le charme du printemps. Lakṣmaṇa s'éloigne ; Râma resté seul aperçoit un temple de Caṇḍikâ ; il adresse sa prière à la déesse, entend des voix, prête l'oreille, regarde, et voit entrer Sitâ avec son amie. Sitâ à son tour prie Caṇḍikâ ; son amie lui parle mariage et vante sa beauté ; Râma, caché derrière un buisson, approuve passionnément, mais Sitâ se fâche de ces compliments. Lakṣmaṇa, de loin, l'engage à être moins sévère, car son amant est auprès d'elle. Sitâ cherche avec inquiétude, mais Lakṣmaṇa lui déclare que l'amant dont il parle est son propre frère, Râma ; Sitâ feint de vouloir s'éloigner, mais elle doit remplir l'ordre de ses mères qui l'ont chargée de voir si la liane Vāsantî s'est unie au manguier. Râma attache ses regards sur elle, la suit des yeux ; le prince et la princesse décrivent tour à tour, en aparté, les grâces de l'arbre et de la liane, et la beauté de leur union. L'amie de Sitâ la harcèle d'allusions trop claires à sa passion. Sitâ la prie avec une feinte colère de garder le silence. Soudain, à la vue de Râma, elle sent ses regards la trahir, et son secret lui échapper. Les timides amants n'osent exprimer à haute voix les aveux qu'ils ne peuvent retenir. Une suivante interrompt leur entretien : les mères de Sitâ l'attendent pour la parer du costume nuptial. Râma, resté seul avec Lakṣmaṇa, déplore le départ de l'amante. Le soir tombe : les deux frères en font chacun la description, puis ils s'en vont porter leurs fleurs à Viçvàmitra.

III. Le nain et le bossu du roi se moquent réciproquement de leurs difformités ; on prépare autour d'eux la réception d'un hôte distingué, et le bossu croit deviner à certains indices qu'il s'agit d'un kṣatriya-brahmane ; le nain se moque de cette alliance de mots grotesque et inadmissible. Le personnage attendu doit amener avec lui deux jeunes gens, sans doute des prétendants à la main des deux princesses. Une voix dans la coulisse annonce l'arrivée de Viçvàmitra avec Râma et Lakṣmaṇa (Praveçaka). — L'ascète et ses deux élèves décrivent successivement le lever du soleil. Avant de les présenter à Janaka, Viçvàmitra rappelle aux princes la grandeur et les vertus du roi. Çatânanda vient leur porter les compliments de son maître ; Janaka le suit, et l'ascète, le roi et le chapelain échangent de longs compliments, puis ils font l'éloge de Daça-

ratha et de ses fils. Viçvâmitra aborde enfin la question du mariage ; Janaka ordonne d'apporter l'arc destiné à l'épreuve ; Râma le soulève seul à la stupéfaction du roi de Mithilâ ; Viçvâmitra rappelle les exploits déjà accomplis par son glorieux élève. L'arc est tendu, quand la portière introduit en hâte un religieux chargé d'un message : c'est Paraçurâma qui l'envoie ; il somme Janaka d'épargner une humiliation à l'arc de Çiva son guru. Viçvâmitra ne tient aucun compte de cette interdiction et il ordonne à Râma de déployer sa vigueur en présence des rois assemblés. Janaka fait venir Sitâ dans la salle du svayamvara, et tous les personnages expriment leur émotion tandis que Râma au dehors tend l'arc. Çatânanda apporte la nouvelle du succès, et le mariage des quatre fils de Daçaratha avec les quatre princesses de Mithilâ est aussitôt conclu.

IV. Paraçurâma arrive furieux, prêt à recourir à la violence, s'il en est temps encore, pour préserver d'un outrage l'arc de Çiva. Il veut frapper Janaka, s'élancer sur les prétendants réunis, et il brandit terriblement sa hache. Un disciple de Çatânanda, Tândyâyana, lui apprend en passant l'issue de l'épreuve subie par Râma ; l'arc est brisé. Paraçurâma, dans sa colère, comprend mal les explications de Tândyâyana et s'en prend à Râvaṇa ; mais les voix qui arrivent du dehors dissipent son erreur. Il voit s'approcher deux princes et devine à leurs traits Râma et Lakṣmaṇa. Celui-ci interroge curieusement son frère sur l'histoire et les exploits de Paraçurâma ; Râma répond avec complaisance à ses questions. Les deux héros s'abordent et s'adressent d'abord des compliments. Paraçurâma se sent à la fois ému de fureur et de compassion. Mais sa colère finit par éclater, et les répliques de Râma contribuent à l'exaspérer ; il lève sa hache. Râma, par un sentiment de respect, essaie de l'apaiser. Janaka, Çatânanda et Viçvâmitra l'interpellent aussi du dehors et s'attirent des réponses blessantes. Une injure lancée à Viçvâmitra fait perdre patience à Râma : il sort avec son rival pour combattre. Lakṣmaṇa reste en scène et décrit le duel ; puis les deux adversaires reviennent réconciliés ; Paraçurâma célèbre son vainqueur, mais Râma tombe à ses pieds et lui demande sa bénédiction.

V. La Yamunà conte ses peines à la Gaigà; son frère Bâli a exilé Sugriva, son puîné. La Sarayû, qui les rejoint, est aussi accablée de douleur. Elle rapporte aux deux rivières les aventures de Râma et de Sîtâ depuis leur mariage, la perfidie de Kaikeyî, l'exil des époux que Lakṣmaṇa a suivis. Elle les a perdus de vue après leur départ d'Ayodhyâ, mais elle a chargé un flamant, son hôte ordinaire, de les accompagner et de lui apporter des nouvelles. Le flamant survient et décrit les incidents de l'exil jusqu'au moment où Râma s'est élancé à la poursuite d'une gazelle d'or. Il ignore la suite. Anxieuses, les rivières pressent leur course pour rejoindre Sâgara (Océan) : elles le trouvent en conversation avec la Godâvari et elles prêtent l'oreille. La Godâvari lui raconte l'enlèvement de Sîtâ, la mort de Jaṭâyû, la douleur de Râma, la découverte des parures par les singes et leur transport à Rṣyamukha. La Tuṅgabhadrâ rejoint à son tour Sâgara et apporte de nouveaux renseignements : elle a vu la lutte de Bâli et de Râma, et l'alliance contractée par Sugriva et Hanumat. Soudain une masse énorme bondit au-dessus de Sâgara. Est-ce l'Himâlaya? Est-ce le Vindhya? Sâgara sort pour s'en informer, les rivières le suivent.

VI. La douleur d'une longue séparation a presque privé Râma de sa raison. Il croit voir le soleil en pleine nuit; il s'adresse à la lune, au cakora, à la vague, aux oiseaux, au cakravâka, au kalahaṃsa. — Lakṣmaṇa entend des voix au dehors et prête l'oreille; ce sont deux Vidyâdharas qui causent. L'un d'eux, initié à tous les secrets de la magie, offre à son compagnon de faire paraître devant ses yeux ce qui se passe à Laṅkā. Des plaintes et des appels éclatent aussitôt; Râma reconnaît la voix de Sîtâ; son trouble augmente. Sîtâ paraît; Râma veut la prendre dans ses bras, mais Lakṣmaṇa le retient: ce n'est qu'une magie dont ils sont les spectateurs. Sîtâ est endormie; elle rêve et se croit encore avec Râma sur les bords de la Godâvari. Elle se réveille, entr'ouvre les yeux. Râma la salue, l'interpelle, mais sans obtenir de réponse. Trijaṭâ la rejoint et reçoit ses confidences. Sîtâ redoute les soupçons de Râma, son inconstance même. Râma se défend en vain. Une voix annonce l'entrée dans Laṅkā d'un singe gigantesque; le prince Akṣa va combattre contre lui. Râvaṇa

entre ; il essaie d'attendrir Sitâ, il la supplie. Sitâ s'impatiente, s'indigne, appelle Râma ; le Râkṣasa, furieux, veut la frapper ; il tend la main pour recevoir son glaive ; c'est la tête de son fils Akṣa qu'on y dépose. Exaspéré, il sort chercher une vengeance. Sitâ est désespérée ; elle veut monter sur le bûcher, fait préparer un amas de bois, prend pour y mettre le feu un charbon ; le charbon se change en perle. Hanumat se présente à Sitâ, décline son nom, sa race, ses prouesses, lui donne des nouvelles de Râma, affirme la constance de son amour, reçoit les ordres de Sitâ et se retire. Une voix annonce que les armées sont aux prises. Sitâ rentre dans les appartements intérieurs. Râma et Lakṣmaṇa partent au-devant de Hanumat.

VII. Un disciple de Pulastya, envoyé à Lanḡa par son maître, rencontre un serviteur de Mâlyavat, Karâlaka ; il lui demande l'adresse de Vibhiṣaṇa, auquel il doit remettre un message. Karâlaka lui apprend le départ de Vibhiṣaṇa qui, insulté par Râvaṇa, a passé dans le camp de Râma. Karâlaka lui-même est chargé d'un tableau que Mâlyavat envoie à Râvaṇa (Praveçaka). — Râvaṇa entre avec Prahasta et exhale son amour pour Sitâ, si mal récompensé. Prahasta lui remet un tableau ; Râvaṇa y jette les yeux et s'en fait expliquer les détails ; il représente l'état des partis, leur camp, les travaux des assiégés, la construction du pont, les chefs ennemis. Râvaṇa n'y voit qu'une imagination de peintre et s'en amuse. Mandodari arrive toute troublée ; elle a consulté un oracle qui lui a répondu par un vers énigmatique dont le sens l'inquiète ; Râvaṇa l'explique favorablement ; mais Mandodari et Prahasta l'entendent à l'inverse. Des voix annoncent l'entrée des ennemis dans la ville. Râvaṇa ordonne de réveiller Kumbhakarna et de l'opposer avec Meghanâda à l'invasion des singes ; mais à peine les deux guerriers se sont-ils montrés qu'ils sont frappés à mort. Le Râkṣasa entend la nouvelle terrible, et sort avec Prahasta tenter un dernier effort. Un Vidyâdhara et sa compagne suivent des yeux le duel des rivaux, en décrivent les péripéties et annoncent la défaite et la mort de Râvaṇa. Râma, Sitâ, Lakṣmaṇa, Vibhiṣaṇa, Sugriva entrent en scène, décrivent à tour de rôle le coucher du soleil et le lever de la lune, montent sur le char Puṣpaka,

décrivent quelques paysages (deux ou trois seulement), puis le lever du soleil et l'aurore ; chacun à son tour reprend ces deux thèmes. Enfin ils arrivent à Ayodhyà, descendent du char et rendent hommage au soleil. Les dieux, dans la coulisse, bénissent Râma.

LE JĀNAKĪ-PARIṆAYA

La date du Jānakī-pariṇaya n'est pas moins incertaine que celle du Prasanna-Rāghava. Le poète, Rāmabhadrā-Dikṣita, est le fils de Yajñarāma-Dikṣita et l'élève de Bālakṛṣṇa ; il nomme deux de ses amis, Nilakanṭhādharī et Kaundā l'astrologue. Son nom et celui des personnages qui l'entourent est le seul indice assez précis qui nous permette de le dater : il est probable qu'il vivait vers le xvii^e siècle, dans le Dekkhan.

I. Un messager de Rāvaṇa, Sāraṇa, se rend à Mithilā chez Janaka pour demander au nom de son maître la main de Sitā. Il rencontre son ami Çuka qui l'instruit des difficultés de la situation et l'avertit de l'insuccès qui attend sa démarche. Sitā aime Râma ; Janaka connaît cette passion, mais il tient à ménager les nombreux prétendants, et pour éviter de les froisser il a arrangé une combinaison avec Viçvāmītra. L'ascète doit inviter à son ermitage, sous prétexte d'une cérémonie, la famille de Daçaratha et celle de Janaka. Sāraṇa et Çuka ourdissent un plan compliqué ; il s'agit avant tout de détacher Sitā de Râma, et ensuite de lui inspirer l'amour de Rāvaṇa. Rāvaṇa prendra donc la figure de Râma, le Rākṣasa Vidyujjihva celle de Viçvāmītra, et ils iront ainsi se présenter à Janaka. Tādakā arrêtera en route le vrai Viçvāmītra et le vrai Râma, et retardera leur arrivée à Ayodhyā. Justement Tādakā survient, on l'informe de la ruse et on lui donne son rôle à accomplir (Viṣkambhaka). — Rāvaṇa a pris le déguisement indiqué ainsi que Vidyujjihva ; tous deux avec Sāraṇa s'en vont sur le char Puṣpaka à l'ermitage de Viçvāmītra. Rāvaṇa se plaint de jouer un rôle si piteux et d'être obligé de se dissimuler. Ses acolytes le consolent et l'encouragent. Ils descendent enfin à terre, où Vidyujjihva par sa science magique les rend invisibles. Ainsi

cachés, ils écoutent la conversation de Satyavrata et de Devavrata, deux disciples de Viçvàmitra qui échangent des nouvelles. Janaka est à l'ermitage, Viçvàmitra est absent. Devavrata a peur des Rākṣasas, mais son camarade le rassure : les exploits de Viçvàmitra prouvent assez sa force invincible. Ils célèbrent ensuite Janaka et Rāma, Rāma surtout ; les Rākṣasas sont furieux. Leur colère augmente encore quand les disciples se mettent à parler du mariage projeté, et se moquent du rival éconduit d'avance, Rāvaṇa. Rāvaṇa a peine à se contenir ; il s'éloigne avec ses deux compagnons pour se cacher dans les bois.

II. Le sage Atri et sa femme Anusūyā arrivent à l'ermitage de Viçvàmitra pour assister au grand sacrifice. Ils se demandent quel présent ils vont offrir à Sitā ; elle a déjà reçu des dieux un vêtement et un talisman dont le porteur est toujours protégé contre les atteintes des Rākṣasas. Ils aperçoivent Sucaritā, la suivante de Sitā, qui cueille des tiges de lotus, et devinent à cet indice la fièvre amoureuse qui consume la princesse (Viškambhaka). — Rāvaṇa s'approche de l'ermitage avec Sāraṇa et Vidyujjihva ; ils reconnaissent et décrivent la demeure de Viçvàmitra. Des plaintes, des soupirs étouffés parviennent à leurs oreilles. Est-ce le chant d'un oiseau ? Non, c'est Sitā tourmentée du mal d'amour, et que Sucaritā cherche en vain à calmer. La beauté de la princesse émerveille les Rākṣasas ; heureux l'amant qu'elle préfère ! Çilavatī, une autre suivante, apporte à Sitā un tableau, des pinceaux, des couleurs ; Sitā trace le portrait de Rāma tel qu'elle l'a vu en songe ; sa main tremble, sa voix hésite, des larmes glissent sur ses joues. Les trois Rākṣasas ne peuvent s'empêcher d'admirer le héros représenté sur le tableau. La conversation des suivantes apprend à Rāvaṇa et à ses auxiliaires le nom de la princesse et celui de l'amant ; elles défient les Rākṣasas impuissants contre Sitā, grâce à l'anneau dont Viçvàmitra l'a gratifiée. Rāvaṇa est furieux. Sāraṇa et Vidyujjihva lui proposent un moyen d'aborder Sitā. Sur leurs conseils il prend le costume d'un moine errant et se présente à la jeune fille ; il est accablé, épuisé de fatigue ; il arrive d'Ayodhyā et précède de peu Viçvàmitra avec Rāma. Il glisse en passant un éloge détourné de Rāvaṇa ; Sitā n'y

prête aucune attention ; mais pour le récompenser des nouvelles qu'il apporte, elle lui donne son anneau magique. Puis elle se retire pour porter ses hommages à Atri et Anusûyâ. Râvaṇa rejoint ses compagnons ; ils emportent le tableau oublié par Sitâ et vont prendre le costume de Râma, de Lakṣmaṇa et de Viçvâmitra.

III. Mârîca, échappé aux flèches de Râma, décrit la valeur meurtrière du héros et déplore la mort de Subâhu et de Tâḍakâ. Son ami Karâla, témoin de leur mort, la décrit et la déplore à son tour. Les deux Râkṣasas s'abordent, se félicitent d'être sains et saufs, et combinent un plan de vengeance qui doit servir les intérêts de Râvaṇa. Justement ils voient venir Râma et ses compagnons ; la troupe, fatiguée, s'arrête avant d'entrer dans l'ermitage ; Râma seul, toujours vigoureux, les laisse reposer et va chasser dans la forêt. Les démons profitent de l'occasion pour éloigner Râma de l'ermitage. Karâla prend la forme de Piṅgala, le bouffon de Râma, et Mârîca se métamorphose en Kâçyapa, disciple de Viçvâmitra (Viṣkambhaka.) — Râma vante les plaisirs de la chasse ; soudain il entend la voix de Piṅgala et aperçoit son bouffon menacé par un éléphant. Il accourt le défendre, et se met à causer de son amour, de Sitâ, etc. Mârîca déguisé en Kâçyapa s'approche, les voit, mais est incapable de distinguer le vrai ou le faux Piṅgala. Il prête l'oreille à leur conversation, et par un tour de magie, fait paraître aux yeux de Râma une fausse Sitâ, consumée par une fièvre amoureuse. Le vrai Kâçyapa traverse alors la forêt ; le faux Piṅgala le prend pour son ami déguisé, et court le rejoindre. Le faux Kâçyapa s'approche alors de Râma et la conversation s'embarrasse dans une série de qui-proquos, que complique encore l'arrivée du vrai Piṅgala. Mârîca croit avoir affaire au faux Piṅgala ; Râma croit continuer la conversation à l'instant interrompue ; il montre à son bouffon la Sitâ chimérique que Mârîca a fait paraître à ses yeux, et qu'il est seul à voir. Piṅgala, qui s'y perd, pense être ainsi que son maître la dupe d'un Râkṣasa ; Mârîca, de son côté, cherche à convaincre Râma que son bouffon est un Râkṣasa déguisé. Râma, sourd à leurs discours, continue à regarder amoureusement sa Sitâ. Le vrai Kâçyapa, de son côté, a été rejoint par le faux Piṅgala, qu'il a pris pour le

bouffon de Râma, tandis que Karâla, déguisé, croyait retrouver son ami, également déguisé. Le quiproquo s'explique ; Kâçyapa se sent joué par un Râkçasa ; épouvanté, il s'évanouit. Karâla veut le tuer, mais l'autre court chercher un refuge auprès de Râma. Les deux Piṅgalas et les deux Kâçyapas se trouvent en présence. Râma très embarrassé ne prête qu'à demi son attention ; la fausse Sità captive ses regards. Celle-ci, égarée par la fièvre, veut mourir ; elle se fait construire un bûcher ; ses amies veulent la suivre dans la mort, et elles sortent pour accomplir les rites funèbres. Râma se sent pénétré d'une douleur poignante ; Mârîca et Kâçyapa aiguissent encore son chagrin ; incapable de vivre sans Sità, il veut se précipiter du haut d'une roche. Le vrai Piṅgala et le vrai Kâçyapa l'en détournent ; les deux Râkçasas croient leur triomphe acquis et laissent éclater trop tôt leur joie. La roche où Râma est monté se métamorphose en femme ; c'est Ahalyâ ; délivrée de la malédiction, elle remercie son bienfaiteur et lui désigne le faux Piṅgala et le faux Mârîca ; les Râkçasas s'enfuient sous forme de gazelles ; Râma les poursuit, mais ne réussit pas à les atteindre. Il va rejoindre sa suite inquiète.

IV. Le Gandharva Citrâṅgada entre à Lanikâ sous un costume de Râkçasa pour connaître les intentions de Râvaṇa et en informer Indra. Il rencontre la Râkçasi Uṣtramukhî qui le prend pour Karâla, et qui lui révèle toutes les combinaisons mises en œuvre ou projetées. Le Gandharva renseigné retourne porter les nouvelles à Indra. (Viṣkambhaka). — Janaka discute avec Çatânanda le mariage de sa fille ; il craint, en la donnant à Râma, de pousser Râvaṇa à de cruelles vengeance. Çatânanda dissipe ses inquiétudes : la protection de Viçvâmitra n'est-elle pas la plus sûre des garanties ? Râvaṇa, sous le costume de Râma, arrive au palais accompagné par Sâraṇa en Lakṣmaṇa et Vidyujjihva en Viçvâmitra ; au moment de se présenter à Janaka, il hésite et s'arrête embarrassé ; ses conseillers l'empêchent de reculer. Ils sont accueillis par Çatânanda, puis par le roi qui les complimente affectueusement : la sottise de Râvaṇa manque à plusieurs reprises de le trahir ; mais l'habileté de Sâraṇa et de Vidyujjihva répare ses bévues. Janaka annonce son intention arrêtée de donner

les quatre princesses aux quatre fils de Daçaratha, et il ordonne d'amener Sitâ. Mais à ce moment une voix dans la coulisse dénonce la fraude des Râkçasas et la portière annonce l'arrivée d'un nouveau Viçvâmitra avec un autre Râma et un autre Lakşmaņa. Janaka est fort embarrassé; les trois compères se retirent pour laisser à leur hôte le temps de la réflexion. Viçvâmitra entre alors avec les deux princes et les présente à Janaka; il lui raconte les exploits du jeune héros, la mort de Tâdakâ, de Subâhu. Râvaņa, qui apprend la perte de ses serviteurs, veut en tirer aussitôt vengeance; mais ses acolytes le retiennent. Le récit des prouesses de Râma contre les Râkçasas provoque justement la méfiance de Janaka, qui donne l'ordre de procéder à l'épreuve de l'arc; Râvaņa se réjouit d'avance de l'échec qui attend Râma. Les princesses viennent assister à l'épreuve; les sœurs de Sitâ s'amuse à plaisanter son amour, et l'obligent à l'avouer: trop d'indices l'ont déjà trahie. Râma tend l'arc et le brise; l'assemblée entière admire et applaudit; les Râkçasas seuls sont furieux. Râvaņa est impatient d'attaquer son heureux rival, mais ses conseillers le décident à prendre l'avis de Mâlyavat. Râma et Sitâ épanchent leur amour dans un duo lyrique; Lakşmaņa s'éprend à son tour d'Urmilâ. Le quadruple mariage est apprêté.

V. Khara, frère de Râvaņa, a envoyé son serviteur Virâdha tuer Râma; Râvaņa lui-même a chargé sa sœur Çûrpaņakhâ d'enlever Sitâ. Les deux émissaires se rencontrent et causent des récents événements: le mariage, le retour des époux à Ayodhya; la promesse de Kaikeyi, l'exil de Râma. Virâdha est épris de Sitâ et se propose de l'attirer au loin, sous le déguisement de Râma, pour la posséder. Çûrpaņakhâ a les mêmes sentiments et les mêmes intentions à l'égard de Râma. Chacun d'eux promet à l'autre de renoncer à sa mission, et se promet à part soi de la poursuivre jusqu'à la pleine exécution. (Vişkambhaka). — Râma et Sitâ regardent amoureusement la forêt et la décrivent en strophes galantes. Soudain ils voient paraître deux personnages qui leur ressemblent trait pour trait. Lakşmaņa, d'autre part, observe également ce couple étrange. Çûrpaņakhâ, déguisée en Sitâ, prend Virâdha sous son déguisement pour Râma; Virâdha commet la même

erreur au sujet de la Râkşasi. Ils se rapprochent, se font des coquetteries, s'adressent des compliments tendres et galants, s'amuse ensemble à cueillir des fleurs et s'entraiment mutuellement dans des fourrés discrets, sous les yeux de Râma, de Sîtâ et de Lakşmaņa qui s'amuse de ce spectacle. Les deux amoureux bernés se croient chacun en possession de sa proie et s'enlèvent l'un l'autre par un essort vigoureux. Jaṭâyû, qui revient de voir Sampâti, assiste à cet enlèvement, et trompé par la ressemblance fond sur le couple qui retombe à terre. Virâdha et Çûrpaņakhâ s'aperçoivent alors de leur double méprise. Lakşmaņa aidé de Jaṭâyû tue Virâdha, et la Râkşasi s'enfuit. Les époux apportent leurs compliments à Jaṭâyû qui retourne au Kuņjavat. On entend alors Khara exciter son armée. Râma laisse Sîtâ sous la garde de Lakşmaņa et sort combattre.

VI. La fille de Vibhişaņa, Analâ, et son conseiller Sampâti se rencontrent et se renseignent mutuellement. Râvaņa en personne a ravi Sîtâ et la malheureuse princesse, prisonnière dans le palais de Lanikâ, n'aspire plus qu'à mourir. Râvaņa, absorbé par son amour, refuse de recevoir ses ministres. Et cependant la situation menace. Râma, allié avec les singes, s'approche des états du Râkşasa. Pour apprendre à Râvaņa les nouvelles qu'il ne veut pas entendre, les ministres les ont fait disposer sous une forme dramatique par Uçanas, et les Apsaras vont représenter cette fidèle image de la réalité. Analâ se propose de conduire Sîtâ à ce spectacle pour la distraire; le talisman qui rend invisible aux Râkşasas, donné jadis à Sîtâ, est arrivé par Vidyujjihva dans les mains d'Analâ; elle compte s'en servir pour dissimuler la présence de Sîtâ. (Vişkambhaka). — Râvaņa et son bouffon Mahâpârçva entrent dans la salle de spectacle; Sîtâ et Analâ y prennent place, invisibles. La pièce commence: Râma exprime sa douleur, parcourt les forêts et les montagnes, réclame Sîtâ à la nature entière; Lakşmaņa le console. Ils rencontrent Jaṭâyû mourant qui leur donne le nom du ravisseur, puis Kabandha qui les envoie à Rşyamukha, un bhikşu qui leur indique le chemin, enfin Hanumat et Sugriva. Bâli veut s'opposer au passage de Râma et succombe dans la lutte; son successeur conclut avec Râma un traité d'alliance. Le spectacle provoque

l'explosion de sentiments opposés chez Râvaṇa et Sitâ. Une voix dans la coulisse annonce que Hanumat vient de franchir l'Océan. Râvaṇa inquiet sort prendre les mesures urgentes.

VII. La dernière bataille est terminée ; Sampâtî annonce à Çûrpaṇakhâ désolée la réunion des époux, l'épreuve du feu, le sacre de Vibhiṣaṇa. Les vainqueurs vont retourner à Ayodhyâ ; Hanumat est parti en avant porter la bonne nouvelle. Çûrpaṇakhâ médite une suprême vengeance : elle va devancer Hanumat et annoncer à Bharata l'échec de son frère. (Viṣkambhaka). — Bharata et Çatrughna sont inquiets. Ils ont envoyé des messagers aux informations ; ils ont consulté Viçvâmitra, et sont impatients de connaître le sort du couple exilé. Çûrpaṇakhâ se présente sous un costume de religieuse ; elle arrive, dit-elle, de Rṣyamukha, où elle a appris d'une de ses amies que Râma et son armée ont été anéantis par des Râkṣasas, entrés dans son camp comme auxiliaires. Elle avive la douleur des deux frères et les pousse à monter sur le bûcher, lorsque Hanumat survient et proclame le triomphe de Râma ; les vainqueurs le suivent de près ; on se félicite, on s'embrasse : Viçvâmitra et Vasiṣṭha s'appêtent à sacrer roi Râma.

Bhavabhûti et ses successeurs ont resserré le Râmâyana dans un espace de quelques actes (sept en général ; le Bâla-Râmâyana seul va jusqu'à dix), c'est-à-dire en quelques journées. Dans ce cadre restreint l'art du poète ne vise pas à accumuler le plus grand nombre de scènes possible : il choisit seulement les épisodes ou même les incidents les plus favorables à son talent particulier, quitte à leur donner un relief hors de proportion avec le reste de l'œuvre. Le Mahâviracarita, le premier en valeur des drames ramâïques et le plus fidèle à l'inspiration de Vâlmiki, ne trahit que trop ce défaut. Sur les sept actes, deux sont entièrement consacrés au duel de Râma et de Paraçurâma ; Bhavabhûti se sentait à l'aise dans les sentiments d'une violence grandiose, et il s'est plu à développer outre mesure les défis et les provocations écrits dans un style puissant et sonore. Râjaçekhara qui se traîne péniblement sur les traces de ses devanciers a poussé

ce défaut plus loin encore. Il a ajouté à son modèle un acte nouveau, bâti sur le même thème et la même situation ; seulement c'est avec Râvaṇa que Paraçurâma se querelle (II) avant de recommencer la même scène avec Râma (IV). Le poète ne cherche l'originalité des combinaisons dramatiques que dans la disposition des scènes d'introduction ; ces scènes prennent en effet une importance particulière dans un drame où le sujet est si touffu et si étendu : les événements sont insuffisants pour provoquer la curiosité et l'admiration du spectateur qui les connaît d'avance jusqu'aux moindres détails. Aussi la part de la légende ou plutôt des héros diminue à chaque œuvre nouvelle. Râma, Râvaṇa, Sitâ perdent de plus en plus leurs traits individuels et se fondent dans le moule commun des amants, des rivaux et des amantes de comédie, bons à motiver des stances de galanterie, de lyrisme amoureux, de joie, de désespoir, d'affolement. Mais le drame est à côté d'eux ; il se passe tout entier dans la coulisse ou pendant les intervalles d'actes, et le seul écho qui en parvienne au lecteur lui est transmis par des stances descriptives, sans préjudice des autres descriptions imposées par le genre : lever du soleil, de la lune, etc. Le dernier acte qui ramène Râma et ses compagnons à Ayodhyâ, est presque toujours un cours de géographie lyrique et fantastique ; les voyageurs suivent la route que leur trace l'imagination du poète, et cette route va toujours en se compliquant. Bhâvabhûti choisit les endroits qui parlent aux souvenirs des personnages ; Râjaçekhara donne un tableau complet et détaillé ; Murâri les fait passer en vue du monde lunaire. L'auteur du Prasanna-Râghava désespère sans doute de lutter avec ces modèles écrasants et substitue à ce thème rebattu du voyage aérien une interminable description du lever de la lune, reprise tour à tour par chacun des voyageurs. Les personnages et les scènes épisodiques sont le seul élément de variété dans ces collections de lieux communs ; leur part va en s'étendant aux dépens du sujet réel. Les dialogues de Mâlyavat et de Çurpaṇakhâ, de Sampâtî et de Jatâyû, d'Indra et de Citraratha, de Laṅkâ et d'Alakâ font honneur au génie créateur de Bhavabhûti, mais ils encombrent la pièce. Le mal empire chez Murâri : au second acte, la description de l'au-

rore, les légendes sur Bâli et Râvaṇa rapportées par Çunaḥ-çepha et Paçumedhra; la conversation de Çravaṇâ et de Jâmbavat au cinquième; la description du pont par Sâraṇa et Çuka au sixième ne sont plus guère que des hors-d'œuvre. Le cinquième acte du Prasanna-Râghava est une des créations les plus heureuses de l'imagination indienne. Les Rivières groupées autour du vieux père Océan forment un tableau d'une grâce exquise. Mais le véritable sujet, l'exil des jeunes époux, leurs aventures dans les bois, l'enlèvement de Sîtâ disparaissent à l'arrière-plan. La légende ramaïque est irrévocablement engagée dans la voie funeste qui la mène par une pente naturelle au Jânaki-pariṇaya; la triste évolution est alors achevée: Râma et Sîtâ ne sont plus que des fantoches, Râvaṇa une ganache, et des imbroglios burlesques se substituent à la sublime simplicité du Râmâyana.

L'histoire du drame ramaïque présente en raccourci l'image du théâtre indien. Fidèles à la théorie sans en être les esclaves, les poètes de l'âge classique ont su introduire la variété dans la monotonie des conventions; ils ont mêlé aux passions régulières des éléments nouveaux qui en compliquent le jeu sans en changer l'évolution théorique; ils ont ainsi créé des caractères qui dominent l'action et paraissent même la diriger; l'imagination de l'auteur et la logique du drame s'associent si étroitement que les inventions les plus ingénieuses semblent se déduire de la fable posée. L'art ne s'y reconnaît qu'à sa discrétion même. Les héritiers dégénérés de Kâlidâsa et de Çûdraka rompent l'heureux équilibre de leurs devanciers: ils sacrifient l'intérêt dramatique aux prétendues qualités du style, et cherchent en quelque sorte à briller aux dépens de leurs personnages. Egalemeut étrangers à la connaissance du cœur humain et au respect des légendes qu'ils portent sur la scène, ils se traînent lourdement sur les traces de leurs modèles et reproduisent servilement les personnages, les sentiments et les mœurs de convention. Ils traitent l'action comme un simple ornement du drame, indépendant du sujet et du héros; ils l'encombrent à l'envi d'épisodes, d'incidents, de scènes parasites, tandis qu'ils en réduisent la partie essentielle presque à néant. La décadence envahit en même temps la

poésie et le drame ; le goût puéril qui s'amuse aux allitérations et aux calembours transforme les héros en pantins et la comédie héroïque en féerie.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE

DEUXIÈME PARTIE

LES ORIGINES DU DRAME

LA LÉGENDE

Bharata et le Nāṭya-śāstra

Le génie indien est trop disposé au merveilleux pour le bannir de l'histoire. Si on en croit la tradition indienne, le drame est littéralement tombé du ciel¹; c'est chez les dieux qu'il a pris naissance, et l'aaguste Brahma a composé en personne le code de cet art nouveau, comme un appendice aux quatre Vedas qu'il avait créés. Bharata, qui en reçut la révélation et la transmet aux hommes, raconte ainsi l'origine de ce cinquième Veda². « Un jour que le pieux Bharata avait terminé ses prières, à l'heure où les lectures sacrées sont suspendues, les sages, en tête desquels marchent les Ātreyas, vinrent trouver le muni que ses fils entouraient. Ces magnanimes qui ont dompté la chair et la raison demandèrent au saint, profond connaisseur des rythmes : « Le Veda du théâtre (*Nāṭyaveda*) que le Seigneur a proclamé égal aux Vedas, comment s'est-il formé? qui en est l'auteur? combien a-t-il de parties? quelle en est l'étendue? quelle en est la pratique? que

1. Nāṭakāvatāra, titre du dernier chapitre de Bharata.

2. Bh. I, 2 sqq. Cité Cat. des mss. de Bikaner. — Cf. Saṃgita-dāmodara et Saṃgita-ratnākara*.

Ta Sainteté daigne répondre exactement à nos questions! » Ainsi sollicité par les sages, le muni Bharata commença à leur parler du Nâtyaveda : « Si vous êtes purs, si votre esprit est attentif, écoutez ce résumé du Nâtyaveda composé par Brahma. Après l'âge d'or (Kṛtayuga) et la période de Manu Svâyambhuva vint l'âge d'argent (Tretâyuga) et la période de Manu Vaivasvata. L'amour s'établit alors entre les sexes, et le monde tomba sous l'empire de la passion et de la convoitise. La jalousie, la colère, tous les égarements amenaient partout le malheur. En ce temps-là, les Devas, les Dânavas, les Gandharvas, les Rakṣas, les Yakṣas, les Mahoragas occupaient le Jambudvîpa (l'Inde et les contrées voisines) où président les gardiens du monde. Alors les dieux, Indra en tête, dirent à l'Ancêtre Suprême : « Nous voudrions un jeu qui amuse les yeux et les oreilles; il faut que ce plaisir fondé sur le Veda du théâtre puisse se communiquer même aux Çûdras. Crée un cinquième Veda destiné à toutes les castes. » — « Soit! » répondit-il, et congédiant le roi des Devas, il pensa aux quatre Vedas et entra en méditation. Celui qui sait toute vérité se dit : « Les préceptes du devoir, de l'intérêt et de l'honneur, détaillés aussi bien que résumés, le miroir de tous les actes, le sens réel de tous les traités, le stimulant de tous les disciples vont se trouver dans ce cinquième Veda, combiné avec les traditions (îtiḥâsas). Ce sera le Veda du théâtre (Nâtyaveda). » Telle fut la volonté du Seigneur, et, pensant aux quatre Vedas, il fit le Veda dramatique. Il tira des quatre Vedas respectivement les quatre éléments essentiels. Au R̥g il prit la danse dramatique; au Sâma le chant; au Yajus la mimique; à l'Atharva les passions. Ensuite Brahma demanda à Viçvakarman, l'architecte divin, de lui construire une salle de spectacle, et quand la salle fut achevée, il chargea le muni Bharata d'appliquer en présence des dieux les leçons du Veda dramatique. Çiva, qui assistait à la représentation, se rappela une danse violente qu'il fit exécuter par Taṇḍu, le tâṇḍava, et il l'enseigna à Bharata. La déesse Pârvatî, à son tour, pour témoigner au muni sa satisfaction, lui montra la danse aimable appelée lâsya. Bharata apporta le tâṇḍava aux hommes; quant au lâsya, Pârvatî en personne l'apprit à la

filles de Bâna, Uṣà, qui le communiqua aux bergères de Dvâravati, la ville de Kṛṣṇa, d'où il passa aux femmes du pays de Surâṣṭra qui le répandirent dans le monde. Telle fut la transmission de cet art. Viṣṇu concourut également à le former; c'est ce dieu qui créa les quatre manières dramatiques, véritables mères de la représentation théâtrale¹.

La fable racontée par le Nâtya-çâstra peut suffire à la pieuse crédulité des Indiens; la critique européenne ne saurait s'en contenter. Grâce aux témoignages même des auteurs indiens, elle est en état de substituer l'histoire aux inventions mythiques et de rétablir la filiation authentique du Nâtya-çâstra. La première mention de l'ouvrage se rencontre chez Kâlidâsa, dans Mâlavikâgnimitra. Les deux maîtres de danse du gynécée vantent chacun la supériorité de leur enseignement, et prennent le roi pour arbitre; le roi s'en remet au jugement de la religieuse. La religieuse: « Les plaidoyers sont inutiles. Est-ce que la pratique n'est pas l'essentiel du Nâtya-çâstra²? » Weber traduit en termes vagues: « l'art de la danse »; mais le soin que prend Kâlidâsa de prouver ses connaissances techniques, son obéissance docile aux règles, enfin la valeur précise du mot qu'il emploie, recommandent ou plutôt imposent notre interprétation; le rôle attribué à Bharata dans Vikramorvaçî montre au surplus que le poète regardait le muni comme le législateur de l'art dramatique. Bhavabhûti, à son tour, désigne Bharata comme l'auteur des règles (sûtras) du *taurya-trika*, périphrase poétique du mot *nâtya*³. Enfin l'ouvrage de Bharata est commenté en vers par un contemporain de Kâlidâsa, Mâtrgupta. Mais le Nâtya-çâstra connu de Kâlidâsa et de Bhavabhûti était-il identique au nôtre? Nous avons signalé et mis en lumière par de nombreux exemples l'état flottant du texte de Bharata. Le commentateur Râghavabhaṭṭa cite parallèlement au Nâtya-çâstra un autre traité d'art dramatique intitulé: Âdi-Bharata, le Bharata primitif⁴. Le cata-

1. Cf. p. 88.

2. Mâlavik. I, 15, 11: prayoga-pradhânam hi nâtya-çâstram.

3. Uttacar. 165.

4. V. sup. 33, 34, 36, etc.

logue des manuscrits du sud de l'Inde¹ mentionne un Âdi-Bharata-prastâra, sans ajouter aucune autre information. D'autre part, le poète Civasvâmin, au ix^e siècle, compare la Yamunâ aux ondes obscures avec le style de Bharata. Cette indication, rapprochée du mot *sûtra* chez Bhavabhûti, paraît se rapporter à des aphorismes concis, et s'accorde mal avec la prolixité verbeuse de l'ouvrage qui nous est parvenu. Les sûtras de Bharata se relient à travers le temps à ces *nâta-sûtras* que mentionne Pâṇini². Nous atteignons ainsi le iv^e siècle avant l'ère chrétienne.

Pendant ce long intervalle, l'art dramatique s'est assurément développé; il était du moins créé dès cette époque lointaine. Le Nâtya-çâstra recule les origines du théâtre, il ne les explique pas.

L'HISTOIRE

Si l'Inde a oublié les précurseurs de Kâlidâsa, si les œuvres encore imparfaites des vieux dramaturges ont disparu sans laisser de traces, si la littérature dramatique entre dans l'histoire comme par miracle, avec des chefs-d'œuvre, si la poétique du théâtre se vante d'une origine divine, et prétend être arrivée dès sa naissance à la perfection, la vanité jalouse des brahmanes n'a pas cependant réussi à effacer entièrement le souvenir des progrès successifs qui ont préparé la création du nâṭaka. A défaut des ouvrages dramatiques, les autres genres racontent l'évolution du théâtre, soit par des témoignages formels, soit par des témoignages indirects. La littérature indienne ne manque pas de documents antérieurs à la Renaissance sanscrite : les Saṃhitâs védiques, quelle qu'en soit la date absolue, remontent à des siècles lointains avant l'ère chrétienne; les Brâhmaṇas suivent de près les Saṃhitâs. Les grandes épopées, arrêtées sans doute assez tard sous leur forme actuelle, continuent cependant des traditions, des usages, des procédés même contemporains de l'âge védique et se

1. Oppert, I.

2. IV, 3, 110.

rattachent sans interruption aux antiques itihâsas. Les grands grammairiens, Pāṇini et Patañjali, ont précédé de longtemps le siècle de Vikramāditya; plusieurs textes du canon bouddhique sont aussi de date ancienne. Parmi ces ouvrages de nature si variée, les uns fournissent des documents positifs sur l'état du théâtre, sur les spectacles, sur la forme des représentations, sur l'art dramatique; les autres emploient les procédés caractéristiques du genre dramatique, se servent du dialogue, de la déclamation, de la mise en scène et de l'accompagnement, et développent isolément les éléments constitutifs que le drame doit grouper. Si l'interprétation de ces documents, fondée sur des indications trop vagues ou trop peu certaines, risque de paraître arbitraire ou téméraire, les informations puisées à d'autres sources, tirées des pays voisins, ou même empruntées à des observateurs modernes, permettent de la contrôler et de la préciser. Le vocabulaire même de l'art dramatique a conservé, sans en avoir conscience, des noms intéressants qui éclairent les origines du genre. Réunis, classés et coordonnés, ces documents forment une chaîne dont les anneaux relient Kālidāsa et Bhavabhūti aux vieux poètes sacerdotaux des tribus aryennes.

A. — LA LITTÉRATURE VÉDIQUE

Le plus ancien des livres indiens, l'ainé des recueils védiques, le Ṛg-Veda, est déjà familier avec l'emploi du dialogue: tantôt il interrompt brusquement la prière ou le récit, et s'arrête presque aussitôt; tantôt il s'étend à l'hymne entier. La Saṃhitā du Ṛg-Veda présente quinze hymnes entièrement dialogués*; ils sont répartis dans plusieurs maṇḍalas et attribués à plusieurs familles sacerdotales (I, 165, 170, 179; III, 33; IV, 18; VII, 33; VIII, 100; X, 10, 28, 51-53, 86, 95, 108). La nature de ces chants est assez variée; le nombre des interlocuteurs n'est jamais supérieur à trois: Nema Bhārgava prie, Indra lui répond (VIII, 100); Yami invite son frère à l'amour, Yama la repousse au nom des lois sacrées (X, 10); Purūravas rappelle l'inconstante Urvāṣi, et l'Apsaras se dérobe (X, 95); Agastya, sa femme Lopamudrā et leur fils

échangent des propos énigmatiques (I, 179) ; ainsi font Indra, Vàmadeva, Aditi (IV, 8), Indra, Indràni, Vṛṣàkapi (X, 86), Indra, Vasukra et la femme de Vasukra (X, 28). Parfois un personnage collectif, une sorte de chœur tient lieu d'un personnage : Indra, Agastya, et les Maruts (I, 165, 170) ; Viçvàmitra et les Rivières (III, 33) ; Vasiṣṭha et ses fils (VII, 33) ; Saramà et les Paṇis (X, 108) ; Agni et les dieux (X, 51-53). Quelques exemples suffiront à montrer les caractères généraux de ces compositions.

X, 108. — Saramà, messagère d'Indra, vient réclamer aux démons Paṇis les vaches célestes qu'ils ont dérobées.

Le chœur des Paṇis. — Que désire Saramà qu'elle est venue ici ? Long est le chemin qui s'en va bien loin. Que nous veut-elle ? Qu'a-t-elle à se tant presser ? Comment as-tu franchi les flots de la Rasà ?

Saramà. — Messagère envoyée par Indra, je viens, ô Paṇis, réclamer vos grands trésors. Voilà qui m'a protégée des terreurs et de la chute, et comment j'ai franchi les flots de la Rasà.

Le chœur. — Quel est cet Indra, ô Saramà ? Quelle figure a-t-il, celui dont tu viens messagère de si loin ? Qu'il vienne que nous fassions amitié avec lui et qu'il soit le gardien de nos vaches.

Saramà. — Je ne sache pas qu'on puisse le duper ; c'est lui qui duperait, lui, dont je suis venue messagère de si loin. Point ne le cachent les rivières profondes. Frappés par Indra, vous tomberez par terre, ô Paṇis !

Le chœur. — Ces vaches, ô Saramà, que tu réclames, elles volent aux extrémités du ciel, ma bonne. Qui les lâcherait sans combattre ? Nous aussi, nous avons des armes aigües.

Saramà. — Vos paroles, ô Paṇis, sont sans armes. Quand vos misérables corps seraient impénétrables aux flèches, et inviolé ce long chemin qui mène à vous, Bṛhaspati ni pour ceci ni pour cela ne vous épargnera.

Le chœur. — Ce trésor, ô Saramà, repose dans la pierre, ce trésor de vaches, de chevaux, de richesses. Les Paṇis le gardent qui sont de bons gardiens. Vide est le lieu où tu es venue, sans rien à y trouver.

Saramà. — Eh bien ! ils vont venir les ṛṣis aigüés par le

Soma, Ayàsyā, les Āngiras, les Navagvas. Ils se partageront les vaches de votre étable, et les Paṇis revomiront leurs paroles.

Le chœur. — Sans doute, Saramā, si tu es venue, c'est contrainte par la violence du dieu. Je veux faire de toi ma sœur, ne t'en va pas; nous te donnerons, ma belle, une part des vaches.

Saramā. — Je ne sais que c'est frère ni sœur. Indra sait, et aussi les Āngiras terribles; ils veulent les vaches, ils ont désiré que je vienne ici; hors d'ici, Paṇis, et au large!

(Le chœur). — Loin d'ici, Paṇis, au large! Sortent les vaches mugissantes suivant la loi, les vaches qu'ont découvertes dans leur cachette Bṛhaspati, et Soma, et les pierres, et les ṛsis inspirés!

Ailleurs, les dieux parlementent avec un de leurs égaux, Agni, qui se dérobe à ses fonctions et ne consent à capituler qu'à des conditions onéreuses (X, 51; cf. 53):

Les dieux. — Grande elle était, forte elle était, la membrane dont tu t'es enveloppé pour entrer dans les eaux. Un dieu seul, en te cherchant partout, et maintes fois, a vu ton corps, ô Agni Jātavedas!

Agni. — Qui m'a aperçu? Quel est ce dieu qui m'a cherché en tous lieux? Où donc, ô Mitra et Varuṇa! se cachent les flammes d'Agni qui vont vers les dieux?

Les dieux. — Nous t'avons cherché en maints lieux, Jātavedas, entré dans les eaux, dans les plantes. C'est Yama qui t'a vu, ô lumineux, brillant extrêmement à travers ta décuple cachette.

Agni. — J'avais assez du sacrifice, ô Varuṇa; voilà pourquoi je suis parti; que les dieux ne m'y attachent plus. Je me suis reposé de toutes façons, je ne me soucie pas de cet office, moi Agni.

Les dieux. — Viens: le pieux Manu désire sacrifier; il a tout préparé et tu restes dans les ténèbres, Agni; rends les chemins faciles, les chemins par où vont les dieux; apporte les sacrifices de bon cœur.

Agni. — Les frères aînés d'Agni ont imposé cette charge comme des cochers qui suivent un chemin; c'est par dégoût d'elle, ô Varuṇa, que je me suis enfui; j'ai fui comme un buffle loin de la corde du chasseur.

Les dieux. — Eh bien! nous te donnons une vie exempte de vieillesse pour que, attelé à la besogne, tu n'aies point de mal à subir et que tu portes de bon cœur aux dieux leur part de sacrifice, ô noble!

Agni. — Donnez-moi comme part de nourriture succulente les prayâjas et les anuyâjas (libations de beurre fondu avant et après le sacrifice), à moi tout seul, et que j'aie le beurre fondu et l'esprit des plantes; et que longue soit la vie d'Agni, ô dieux!

Les dieux. — A toi les prayâjas et les anuyâjas, à toi seul; que ce soit ta part succulente du sacrifice; que ce sacrifice tout entier soit à toi; que les quatre régions te rendent hommage!

Parfois le poète entre en scène, soit pour figurer comme personnage du dialogue, soit pour réclamer la récompense due à son œuvre :

Rg. III, 33. Viçvâmitra, prêtre des Bharatas, prie une des rivières qui coulent vers l'Indus d'ouvrir un passage à la tribu.

Viçvâmitra. — Du sein des montagnes, sans contrainte, comme deux cavales en liberté qui luttent de vitesse, pareilles à deux vaches mères qui lèchent, la Vipâç et la Çutudrî se précipitent avec leur lait.

Lancées par Indra, désireuses d'un libre cours, à l'Océan vous allez comme deux chevaux attelés; luttant de vitesse, gonflées de vagues, l'une de vous va vers l'autre, ô belles!

J'ai été vers la Sindhu (Indus), la mère des mères; nous sommes allés à la Vipâç large, bienheureuse, comme deux mères qui lèchent leur veau, elles vont vers leur matrice commune.

Les Rivières. — Nous que tu vois, gonflées de lait, qui courons vers la matrice faite par les dieux, notre courant impétueux ne se peut retenir. Que désire le prêtre qui nous invoque si fort?

Viçv. — Arrêtez-vous à ma parole de soma; soumises à la loi, arrêtez-vous dans votre course pour un instant; ma prière puissante va vers la Sindhu; implorant votre faveur, je vous implore, moi le fils de Kuçika.

Les R. — C'est Indra qui, la foudre à la main, nous a écorché

le chemin ; il a abattu Vr̥tra, l'enveloppeur des rivières ; c'est le dieu Savitar aux belles mains qui conduisait ; c'est en son action bienfaisante que nous allons larges.

Viçv. — Éternellement est à célébrer l'exploit héroïque d'Indra, quand il a fendu Ahi ; de sa foudre il brisa les barrières, et les eaux allèrent cherchant un chemin.

Les R. — Cette parole, chante, ne l'oublie pas ; les races futures la rediront à haute voix ; poète, sois-nous aimable dans tes hymnes. Ne nous rabaisse pas chez les hommes ; hommage à toi !

Viçv. — Allons, sœurs ; prêtez l'oreille au poète ; il est venu de loin vers vous, avec un char comme véhicule ; courbez-vous, faciles à traverser, plus bas que l'essieu, rivières, avec vos ondes.

Les R. — Soit, écoutons tes paroles, ô poète ! Tu es venu de loin avec un char comme véhicule ; je veux me courber pour toi comme une femme aux seins gonflés, je veux m'ouvrir à toi comme la jeune fille à l'époux.

Viçv. — Que les Bharatas te traversent, dans leur course hâtive en quête de troupeaux, tribu pressée par Indra. Que votre cours roule son élan impétueux, je demande votre faveur, déesses.

(*Le chœur ; vers irrégulier*). — Les Bharatas en quête de troupeaux ont traversé ; le prêtre a obtenu la faveur des rivières ; gonflez-vous, dans toute votre force, généreuses, gonflez vos flanes, allez rapidement.

Que la vague emporte les tampons de votre joug, brisez vos barrières ; que les vaches bienfaisantes, sans péchés, ne soient point vides !

Rg. I, 165. Les Maruts, génies des vents et compagnons d'Indra, célèbrent ses exploits.

Indra. — Avec quel élan mes camarades, mes frères de nid, les Maruts se sont précipités ensemble ! quelle est leur intention ? D'où viennent-ils en faisant retentir leur mugissement, ces taureaux avides d'offrandes ?

Les Maruts. — D'où viens-tu, Indra, de si belle humeur, seul ? Comment se fait-il ? Tu t'entretiens par rencontre avec nous qui voltigeons ; dis-nous donc, dieu aux coursiers bais, ce que tu nous veux ?

Indra. — A moi les sacrifices, les prières, les somas bien pressés ; la senteur en monte ; j'ai moi-même apporté la pierre. Ces hymnes nous prient, nous souhaitent ; mes chevaux nous les mènent.

Les M. — Nous allons, Indra, atteler nos corps impétueux aux hommes libres qui sont les plus proches : nous allons nous les atteler fortement, car tu nous arrives à souhait.

Indra. — Où donc était, Maruts, votre fameux souhait quand vous m'avez laissé seul à combattre Vṛtra ? Puissant, fort, redoutable, c'est moi qui dirigeai sur chaque ennemi mes traits.

Les M. — Tu as fait beaucoup pour nous, ô taureau, par tes mille exploits ensemble. Puissions-nous faire, ô Indra, de nombreux actes de vaillance avec force, comme nous le voudrions, Maruts !

Indra. — J'ai tué Vṛtra, ô Maruts, avec ma force, rendu fort par la rage ; c'est moi, moi qui ai la foudre au bras, qui pour Manu ai donné libre cours aux eaux chatoyantes.

Les M. — Il n'est rien dont tu ne triomphes, Maghavan ; il n'est pas de dieu semblable à toi ; aucune créature présente ou passée ne t'atteint ; que ta volonté soit faite, ô grand Indra !

Indra. — Seul même, ma force serait triomphante ; ce que je veux, ma pensée l'exécute ; car je suis puissant, ô Maruts ; tout ce que j'entreprends, moi Indra, j'en sors victorieux.

Votre hymne, Maruts, m'a réjoui, quand vous m'avez adressé cette prière douce à entendre, à Indra mâle, de bonne heure, à moi votre ami, vous mes amis, à moi vous.

Ainsi ceux qui veulent me plaire en augmentant, irréprochables, et ma gloire et ma force par la pensée, ceux-là au teint blanc, ô Maruts, me plaisent et vous me plaisez ainsi.

Le poète. — Qui donc, ô Maruts, vous a ici mis de belle humeur ? Venez en amis, chez des amis, pour rendre intelligibles des sens mystérieux ; faites attention à mes pieuses pratiques.

Ce qui vient d'une personne honorable mérite récompense ; le poète qui nous a faits, c'est la piété du fils de Māna. Allons, Maruts, tournez-vous vers le poète ; c'est en votre honneur qu'il a chanté cette poésie.

A vous cet hymne, Maruts, ce chant du poète fils de Mâna, Mândârya. Venez vous rafraîchir; nous, puissions-nous trouver une demeure où abondent les gouttes rapides.

Les hymnes dialogués n'ont pas d'emploi dans la liturgie*. Les anciennes classifications de la Saṃhitâ les rangeaient dans une catégorie spéciale, les *Samvâdas* (colloques). Plusieurs, en raison de leur caractère équivoque, prêtaient à la discussion; ainsi Yâska comptait l'hymne X, 95, dans les samvâdas; Çaunaka le classait dans les récits légendaires (itihâsa). * M. Oldenberg a tenté assez récemment de déterminer la nature réelle de ces hymnes¹. Il les considère presque tous comme les débris épars d'anciens morceaux épiques; la narration qui les encadrait, laissée à la libre improvisation du rhapsode, n'a jamais pris de forme arrêtée et s'est perdue; mais les paroles des dieux et des saints, consacrées par la sainteté des interlocuteurs, se sont conservées intactes, fidèlement transmises de bouche en bouche jusqu'à l'époque des diascévastes. L'hypothèse est ingénieuse, mais elle ne s'impose pas. L'exposition est en général si nette, le dialogue si bien suivi, qu'un commentaire narratif paraîtrait superflu.

Il est impossible de lire la plupart de ces hymnes sans s'imaginer une sorte de spectacle dramatique. Le tour scénique de l'hymne I, 165, frappait déjà M. Max Müller. « Nous pouvons, dit-il, supposer que ce dialogue des Maruts avec Indra était répété aux sacrifices en l'honneur des Maruts ou même qu'il était joué par deux chœurs figurant, l'un Indra, l'autre les Maruts² ». Les arts auxiliaires du théâtre étaient dès l'époque védique assez développés pour concourir à l'éclat du spectacle. Le Sâma-Veda, simple adaptation musicale des vers du Ṛg-Veda, suppose une étude savante et même raffinée de la musique liturgique. Le chant et la danse étaient les plaisirs favoris de l'Ârya. « Sur la terre les mortels dansent et chantent au son du tambour³ ». Les tribus campées dans le Penjab avaient déjà leurs bayadères chargées de parures⁴,

1. Z. d. D. Morg. Ges. 1886.

2. *Transl. of the Rg-Veda*, vol. I, Hymnes to the Maruts, p. 173.

3. Atharva-V. XII, 1, 41.

4. Ṛg-V., I, 92, 4.

et les cœurs féminins étaient déjà sensibles au prestige de la scène : « Les femmes aiment qui chante et qui danse. ¹ »

Les autres recueils védiques (Samhitàs) ne présentent, à notre connaissance, qu'un seul hymne en dialogue : Atharva-Veda, V. 11 ; le prêtre Atharvan réclame à Varuṇa son salaire, une vache ; le dieu est peu disposé à payer ; mais les sages paroles du prêtre triomphent de ses résistances, et lui arrachent même une promesse d'éternelle amitié.

Les Brāhmaṇas et les Upaniṣads emploient constamment la forme du dialogue en rapportant les discussions des docteurs antiques ; mais le seul passage qui intéresse directement l'histoire de l'art dramatique se trouve dans la Vājasaneyi-Samhitā (XXX). Le mot çailuṣa, qui désigne l'acteur en sanscrit classique, y paraît pour la première fois dans une énumération de danseurs et de musiciens.

B. — L'ÉPOPÉE

Le Mahà-Bhàrata, quelle que soit la date de sa rédaction définitive, représente certainement un état ancien de l'épopée. Les compilateurs de cette énorme encyclopédie brahmanique ont incorporé dans l'histoire des Pāṇdavas les récits antiques connus sous le nom d'itihāsas, que chantaient à la cour des rois les sūtas ou les mādghas, et que les rhapsodes colportaient à travers les villes. La déclamation publique des chansons de geste n'a jamais cessé d'être en faveur dans l'Inde. Bāṇa, au VII^e siècle, montre dans un roman la reine Vilāsavatī empressée à courir au temple de Çiva pour y entendre la lecture du Mahà-Bhàrata² ; Kṣemendra³ accuse ses contemporains d'être aussi prompts à se rendre aux lectures que lents à en pratiquer les enseignements. « Aujourd'hui encore on récite les grandes épopées dans les temples pour l'édification des fidèles ; dans les villages la foule s'assemble autour

1. Çatap. Br. III, 2. 46.

2. Kādambari, p. 61, éd. Peterson*.

3. Cārucaryācataka, cité dans notre étude sur *la Bṛhatkathāmañjari*, p. 13.

des rhapsodes (*kathaka*), et les pleurs et les sanglots du public interrompent souvent la lecture quand le héros du poème part en exil ; mais quand il vient à remonter sur le trône, les maisons du village s'illuminent et s'enguirlandent de fleurs ¹. » Les interprètes des épopées se répartissent en deux classes : les *pāthakas* récitent le texte, repris ensuite par les *dhārakas* qui le commentent en langue vulgaire, à l'usage des auditeurs moins instruits. Les *pāthakas* et les *dhārakas* sont toujours de caste brahmanique. Le maître de maison qui offre les séances à ses invités prend à sa charge l'entretien des lecteurs pendant tout le temps qu'il les garde à son service : le Mahā-Bhārata entier demande trois mois et parfois un semestre ; au terme de leur office, les récitants reçoivent une rétribution magnifique.

Les *kathakas* chantent le poème devant une salle pleine et une assistance mêlée ; ils accompagnent leur débit de gestes élégants. Des danses et des intermèdes musicaux remplissent les intervalles des récitations. Un bas-relief de Sanchi, antérieur à l'ère chrétienne ², figure une séance de *kathakas* ; les récitants tiennent à la main des instruments de musique, dansent des pas et prennent des attitudes. Les récitations épiques ainsi pratiquées confinent au spectacle dramatique : tandis que la poésie déclamée agit sur l'imagination par les oreilles, la danse, le chant, les gestes s'adressent aux yeux et fortifient l'impression d'ensemble. Le spectateur est véritablement dupe d'une illusion dramatique ; son émotion le témoigne. Il croit voir et entendre en personne les héros dont on lui conte les aventures. Les procédés ordinaires de l'épopée indienne aident encore à l'illusion : au lieu des vers clichés qui servent chez Homère et ses imitateurs à introduire les discours des personnages, le Mahā-Bhārata se contente d'une simple indication scénique jetée hors du mètre, et comme à la marge du poème : « Yudhiṣṭhira dit : ... », « Damayanti dit : ... ». L'entrée des interlocuteurs est ainsi soulignée par une rupture de cadence qui l'isole du récit, à la façon des

1. Max Müller; *India, what can it teach us*, p. 81*.

2. Reproduit dans l'ouvrage de M. E. Schlagintweit, *India in Wort und Bild*, I, 176.

panneaux étroits qui séparent la scène du spectateur, et suffisent à la rejeter dans un lointain illimité. La mise en action du dialogue manquait seule pour transformer les lectures en spectacles dramatiques. Que deux rhapsodes s'associent, se partagent les rôles, et le drame est créé.

L'introduction du Ràmâyana, ainsi que l'Uttara-kànda (XCIII) présente justement une association de ce genre. Vâlmiki, sur les conseils de Nârada, compose un poème dont Ràma est le héros ; il l'enseigne à deux de ses disciples, Kuça et Lava, qui s'en vont de ville en ville chanter l'œuvre nouvelle. Ils entrent dans Ayodhyà quand Ràma y célèbre le sacrifice du cheval ; leur talent attire la foule ; le roi veut les entendre et ils récitent en sa présence l'épopée tout entière. C'est seulement au bout de la narration que Ràma reconnaît sous le costume des deux rhapsodes les deux fils qu'avait enfantés Sità exilée.

Le poète Bhavabhùti dans l'Uttara-carita semble avoir voulu rendre hommage à l'influence puissante de l'épopée ramaïque sur la création du drame. Janaka arrive à l'ermitage de Vâlmiki ; il rencontre le jeune Lava, son petit-fils, dont la naissance lui est restée inconnue ; il se sent attiré par une vague sympathie vers l'enfant ; il l'interroge sur l'histoire de Ràma : « Réponds à nos questions. Quels sont les noms des fils de Daçaratha ? Quelle mère a enfanté chacun d'eux ? » — Lava : « Cette section du récit, personne encore ne l'a entendue. » — Janaka : « Le poète ne l'a pas composée sans doute ? » — Lava : « Si fait, mais elle est encore inédite. Le saint muni l'a même traitée en partie sous une autre forme ; il a choisi un épisode émouvant et propre à la représentation, et, son manuscrit achevé, il l'a adressé au muni Bharata, l'auteur des règles de l'art théâtral. » — Janaka : « Quelle est son intention ? » — Lava : « Il veut que Bharata le fasse jouer par les Apsaras. ¹ »

Le lexique de l'art dramatique a conservé le témoignage manifeste des rapports qui unissaient à l'origine le théâtre et l'épopée ; deux des noms qui désignent le comédien :

1. Uttara-car. IV, p. 164.

bhârata et *kuçîlava* sont l'héritage direct des anciens rhapsodes qui chantaient les hauts faits des Pāṇḍavas et de Râma.

Le nom de *bhârata*, appliqué à l'acteur, est généralement expliqué comme un dérivé de *Bharata*, le législateur fabuleux de l'art dramatique. La dérivation proposée est sans doute conforme aux règles de la grammaire; mais pour la préférer aux autres solutions également probables, il convient de démontrer qu'elle est en harmonie avec l'ordre historique. Le personnage du muni Bharata est-il antérieur aux corporations de bhâratas? Le nom qu'il porte se perd dans la brume des temps védiques: la tribu guerrière des Bharatas était déjà glorieuse quand les envahisseurs aryens campaient encore en nomades sur les rives des affluents de l'Indus; elle avait son feu propre (agni Bharata), son offrande spéciale (hotrâ Bhârati) qui prirent place avec honneur dans la liturgie définitive. Un des plus anciens souverains de l'époque héroïque, le fils même de Çakuntalâ et de Duşyanta portait le nom de Bharata; ainsi se nomment encore un grand nombre de personnages légendaires. Le muni Bharata ne saurait prétendre à la même antiquité; il ne paraît pas dans la littérature avant la poésie savante de la Renaissance sanscrite*; à partir de ce moment il est le dieu tutélaire des œuvres de l'esprit, le patron vénéré des théoriciens; mais, malgré son prestige, il reste toujours une figure pâle, indécise, flottante. L'Inde, si prodigue d'inventions mythiques, ne lui a pas donné d'histoire. Un texte unique le désigne comme le premier-né de l'Amour¹. Il n'a pas d'autre fonction que de diriger les représentations dramatiques au ciel; les Apsaras et les Gandharvas sont ses élèves. Sa malédiction chasse du paradis Urvaci, coupable d'une distraction en scène². Quand ses occupations professionnelles ne l'absorbent pas, il pratique l'ascétisme dans un ermitage et forme des disciples³.

Il est impossible d'admettre la réalité historique d'un pareil personnage. Lassen attribue une valeur symbolique à son nom. « Bharata, dit-il, désigne fort justement le rhapsode

1. Bâla-râmâyana, III, p. 118*.

2. Vikram., II, ad fin., III init.

3. Gâlava, Pelava, etc.; Vikram. III.

et le comédien, car l'un et l'autre portent (*bhar*²) dans leur mémoire et colportent les poèmes¹ ». L'explication de Lassen est inacceptable ; la grammaire s'oppose à une pareille formation ; de plus, le sens vague de ce mot, porteur, le rendait apte à désigner encore bien d'autres professions. Au lieu d'expliquer le nom du comédien, le muni Bharata lui doit peut-être son propre nom.

Bhârata, au sens propre, signifie : relatif à la tribu issue de Bharata, relatif aux Bharatas*. L'adjectif, au neutre, est devenu substantif et désigne l'Histoire des Bharatas, le Mahâ-Bhârata ; aujourd'hui encore le nom de Bhârata (réduit souvent, dans la langue populaire, à la forme Bhât) est porté par la première des castes de rhapsodes* ; les Bhâratas récitent le Mahâ-Bhârata, le Râmâyana et les autres épopées nationales ; dans les fêtes et dans les cérémonies religieuses, ils célèbrent les exploits des ancêtres ; ils connaissent les généalogies et sont attachés aux grandes familles comme les gardiens de l'état civil. Ils jouissent d'un prestige surnaturel ; les tribus sauvages même n'osent pas porter la main sur eux, et leur présence dans une caravane est la plus sûre des défenses contre les brigands et les coureurs d'aventures. Les Bhâts modernes sont les successeurs des vieux Bhâratas qui longtemps avant Kâlidâsa célébraient les exploits de la race Lunaire. Le nom des Bhâratas suivit l'évolution des déclamations épiques. Tandis que le drame sortait de l'épopée et s'en séparait, le nom de Bhârata passait du rhapsode au comédien. La puissante corporation des Bhâratas se créa un héros éponyme, en employant à rebours les procédés de formation patronymique. C'est par un travail analogue que les Brâhmanas ont créé le dieu Bharata, personnification du souffle vital (*prâna*), pour expliquer le substantif *bhârati* (simple épithète accolée au mot *vâc*, le parler des Bharatas) dont ils ne comprenaient plus le sens littéral².

Le mot *kuçilava* rappelle l'autre cycle épique. Le duel Kucilavau, dans le Râmâyana, désigne à plusieurs reprises les deux fils jumeaux de Râma et de Sitâ, Kuça et Lava. La

1. Bhagavad-gîtâ, éd. Schlegel-Lassen, *index*, s. v. *Bharata*.

2. Aitar. Br. 2, 24, 6.

formation de ce duel avec l'ã final du premier thème changé en î est sans doute contraire à l'usage. Mais cette étrangeté grammaticale ne suffit pas à discréditer l'interprétation traditionnelle du nom*. M. Weber¹, suivi par le dictionnaire de Petersburg, analyse le mot kuçilava en deux éléments : le péjoratif ku° et l'adjectif çilava dérivé de çilã, mœurs. Les mauvaises mœurs des comédiens leur auraient valu cette désignation peu flatteuse ; M. Weber en rapproche les deux synonymes çailûşa et çailâlin. Mais la formation çilava est plus étrange encore que le duel kuçi-lavau ; le suffixe °va, ajouté à çila, ne se rencontre dans aucun mot et les grammairiens ne le mentionnent pas. Les synonymes cités par M. Weber à l'appui de son étymologie se retournent contre elle : le dérivé çaila ne représente jamais le simple çila, mœurs, mais seulement le mot çila, pierre.

LES DOCUMENTS GRAMMATICaux

C'est également à çila que se rattache le nom de Çilâlin, auteur de *Nata-sûtras*, Aphorismes de l'Art scénique, cité dans Pâṇini². Les acteurs qui pratiquaient ces règles s'appelaient Çailâlin*. D'autres préféraient l'enseignement de Kṛçâçva ; on les nommait Kṛçâçvin³. Les ouvrages de ces deux maîtres sont perdus depuis longtemps ; mais la simple mention de leurs Nata-sûtras fournit à l'histoire de l'art dramatique une donnée importante. Elle prend une valeur exceptionnelle si la date de Pâṇini est solidement établie.

La tradition indienne, attestée par la Bṛhatkathâ de Guṇâdhya, place Pâṇini sous le règne du dernier Nanda, le contemporain d'Alexandre le Grand ; il aurait composé son œuvre pendant la seconde moitié du iv^e siècle avant le Christ. M. Max Müller a accepté cette date, et l'a même prise comme point de départ de sa chronologie védique. MM. Peterson et Pischel ont, au contraire, essayé récemment de ramener le

1. Ind. Lit. p. 214.

2. IV, 3, 110.

3. IV, 3, 111.

grammairien au v^e ou au vi^e siècle après J.-C. Nous croyons avoir démontré, à l'aide des documents grecs comparés aux données de Pāṇini, l'authenticité et l'exactitude absolue de la tradition*.

Le commentaire de Patañjali sur les Règles de Pāṇini, le Mahābhāṣya, nous fait connaître le dernier terme de l'évolution qui tira de l'épopée le drame. Il n'est pas impossible de fixer avec précision le temps où vécut Patañjali.

Son ouvrage, appelé aussi la Cūrṇi, a été commenté à son tour dans la première moitié du septième siècle par Bhartr̥hari* l'auteur du Vākya-pāḍya. Le deuxième chapitre (Kāṇḍa) de Bhartr̥hari raconte l'histoire de la doctrine depuis Patañjali. « Après la mort du maître, Vaiji, Saubhava, Haryakṣa, qui cultivaient la logique toute sèche, laissèrent se perdre le vieil ouvrage ; à la fin, les disciples de Pāṇini n'eurent plus le texte de ce traité ; il n'en restait qu'un seul exemplaire, à force de temps, dans le pays du sud. Candra et d'autres maîtres étudièrent le texte retrouvé à Parvata (dans le Telinganā), s'appliquèrent aux sūtras et aux commentaires et formèrent des branches nombreuses. Mon maître* exercé à toutes les méthodes de la logique et à son propre système, a composé ce livre-ci pour nous. ' » Ainsi Bhartr̥hari est séparé de Patañjali par une longue série de générations. Bhandarkar* a soutenu par des arguments sérieux que le Mahābhāṣya avait été composé vers 140 av. J.-C. ; cette opinion a trouvé des adversaires ardents, mais aussi des partisans zélés. Un examen minutieux des données les plus importantes nous a déterminé à accepter sans hésitation la date proposée par M. Bhandarkar².

L'auteur du Mahābhāṣya combat la règle posée par Kātyāyana dans un de ses Vārttikas (III, 2, 111) et qui prescrit l'emploi de l'imparfait lorsque l'action indiquée s'est passée sous les yeux de celui qui parle ; il cite, pour établir l'inexactitude de cette règle, la phrase suivante : « Vāsudeva a tué Kāṁsa ». — Et en effet, ajoute le commentateur Nāgoji-

1. Vākya-pad. II, 487 sqq.

2. V. *Quid de Graecis veterum Indorum monumenta tradiderint*, Paris, 1890, p. 16 et 38.

Bhaṭṭa, celui qui parle *actuellement* de cet exploit ne l'a pas vu de ses yeux¹. Il s'agit manifestement d'un personnage qui rapporte la mort du tyran, au temps de Patañjali, comme s'il en était le spectateur direct. Un autre passage éclaire et complète celui-ci². Patañjali examine l'emploi du présent dans ces phrases : « Il fait frapper Kāṃsa », « il fait enchaîner Bali ». — Comment, dit-il, peut-on y employer le présent alors que Kāṃsa a été frappé et Bali enchaîné dans un temps si éloigné de nous? Rien de plus juste : c'est qu'en effet les Çaubhikas (c'est ainsi qu'on les nomme) mettent sous les yeux la mort de Kāṃsa, l'enchaînement de Bali. — Mais les rhapsodes aussi emploient cette tournure, et pourtant ceux-ci ne font que parler (et n'agissent pas comme les çaubhikas). C'est que du commencement à la fin ils récitent les pensées et font ainsi paraître les objets des pensées. Et c'est pourquoi ils se montrent distincts les uns des autres aux auditeurs : les uns sont partisans de Kāṃsa, les autres de Vāsudeva; ils prennent même des couleurs différentes : les uns se rougissent la face, les autres se la noircissent. On trouve même les trois temps employés dans l'usage courant : « Va-t'en ; on frappe Kāṃsa » ; va-t'en, on frappera Kāṃsa ; « inutile de partir, on a frappé Kāṃsa ».*

Le terme de çaubhikas³ qui désigne les acteurs dans le passage traduit ci-dessus est expliqué ainsi par le glossateur du Mahābhāṣya, Kaiyyāta : On appelle çaubhikas les maîtres qui apprennent la façon de réciter aux acteurs qui représentent Kāṃsa, etc.

Patañjali donne aussi des renseignements assez nombreux sur les acteurs (nāṭa) : ils pratiquaient non seulement la déclamation⁴, mais encore le chant⁵. Leurs mœurs étaient aussi dépravées, leur situation sociale aussi vile que pendant les temps historiques de la littérature.* Les actrices ne sont, semble-t-il, que des chanteuses et des danseuses⁶. Les

1. Cité dans Goldstücker, *Pāṇini*, p. 230, n. 267.

2. Sur Pāṇini, III, 1, 26.

3. *Çobhikas* dans l'éd. Kielhorn, *çobhanikas* dans Weber.

4. Nāṭasya ṅṛṇōti I, 4, 29 ; nāṭasya ṅṛṣyamah ib.

5. Agāsīn nāṭah.

6. Nartakikā et ses degrés de comparaison, VI, 3, 43.

rôles de femme dans les spectacles de cette époque étaient sans doute tenus par des comédiens déguisés appelés *bhrû-kunçā* qui portaient des cheveux longs et des seins postiches.

LA RELIGION ET LES SPECTACLES

Le premier document positif qui atteste l'existence des représentations dramatiques dans l'Inde associe à l'art nouveau la légende de Kṛṣṇa. Le rapprochement n'est peut-être qu'un simple jeu du hasard ; mais le hasard n'aurait pas grand'peine à se justifier. Aucune divinité ne méritait mieux de présider à la naissance du drame indien que le héros jeune et brillant, bien-aimé des bergères et vainqueur des démons. Le culte de Kṛṣṇa pendant le long cours des siècles reste uni intimement à l'histoire du théâtre ; au moyen-âge, il ranime le genre épuisé, et de nos jours il a suscité un genre nouveau. Les aventures même du dieu le rattachent en personne à la scène : c'est dans une salle de spectacle qu'il terrasse les athlètes de Kāṃsa et qu'il met à mort le tyran. Ses fêtes se célèbrent avec une pompe théâtrale : la Nativité¹, par exemple (Kṛṣṇa-janmāṣṭami) rappelle par la mise en scène le Noël chrétien. On élève un pavillon qu'on décore à la façon d'une étable ; au milieu on place un lit où repose une image de Devakī ; le petit Kṛṣṇa est auprès d'elle, la bouche collée à son sein. Yaçodā y est aussi représentée avec une petite fille qu'elle vient de mettre au monde ; des dieux et des génies entourent le groupe principal : Vasudeva se tient debout, l'épée à la main ; des Apsaras chantent ; des Gandharvas dansent ; des bergères célèbrent la délivrance de Devakī. La nuit se passe à regarder le spectacle (*prekṣaṇaka*). La danse est l'auxiliaire indispensable du culte : Kṛṣṇa a donné l'exemple à ses fidèles ; il a inventé avec les Gopis du Vṛndāvana une ronde ardente et folle, le *rāsa-maṇḍala*.

La fortune de Kṛṣṇa, au théâtre, a pu égaler celle de Rāma ; elle ne l'a point surpassée. Tandis que Bhavabhūti, Murāri, Rājasekhara, Jayadeva et tant d'autres encore transportaient

1. Cf. A. Weber, *Ueber die Kṛṣṇajanmāṣṭami*, Berlin, 1868.

sur la scène, devant un auditoire d'élite, le héros de Vâl-miki, des artistes moins lettrés, mais aussi plus sincères représentaient en présence de la foule émue la vieille légende toujours aimée. La fête de Râma (Râm-Lilâ ou Daçârha) se célèbre aujourd'hui encore par un spectacle populaire* : Les noces de Râma et de Sitâ, l'enlèvement de la princesse, la défaite de Râvaṇa sont représentés en pleine campagne sous les yeux d'innombrables pèlerins, accourus par dévotion autant que par curiosité. Trois enfants âgés d'environ douze ans jouent les rôles du héros, de l'héroïne, et de Lakṣmaṇa. Le dialogue est entièrement supprimé ; la voix des acteurs se perdrait sous le vaste ciel et se confondrait dans le tumulte de la foule ; la fable est d'ailleurs si connue qu'il serait inutile de l'expliquer. L'action est découpée en une série de tableaux frappants, mouvementés, bruyants. Le progrès des temps a introduit dans le spectacle un élément d'attraction inattendu : la fusillade et les feux d'artifice. Et cependant, en dépit de ces enjolivements modernes, l'enthousiasme des spectateurs est si vif, leur dévotion si naïve que Jacquemont écrivait après la Râm-Lilâ : « J'y étais venu, croyant n'assister qu'à la représentation scénique d'un mystère ; je m'éloignai avec le sentiment d'en avoir vu la célébration religieuse elle-même. »

Les autres avatars de Viṣṇu ne se prêtent point aisément à la représentation ; le rapprochement des dix avatars et des dix grands genres dramatiques, au début du Daça-Rûpa, n'est qu'un jeu d'esprit. Toutefois l'abbé Dubois mentionne une troupe de comédiens qui parcouraient le Dekkhan en jouant les *Dix Avatars* ; il n'indique pas, malheureusement, le caractère de ce spectacle¹. La légende du dieu fournissait encore d'autres sujets au théâtre. L'auteur de la Brhatkathâ pañçâci, qui vivait avant la fin du vi^e siècle (Subandhu le cite à cette époque) et probablement au iii^e, à la cour du roi Hâla, raconte l'histoire d'une actrice, Lâsavatî, qui représentait, avec son père Lâsaka, l'enlèvement de l'ambroisie par Viṣṇu déguisé en femme². Le roi voit Lâsavatî dans le rôle

1. *Mœurs des peuples de l'Inde*.

2. Kathâ-S. S. XII, 74, 36 ; Brhatk. Mañj. IX, Bhimabhaṭakhe, v. 16¹.

d'Amṛtikā; il est séduit, achète la jeune fille à son père et l'introduit dans son harem.

Le rival de Viṣṇu, Śiva, est le patron du drame classique. C'est lui que Kālidāsa et Harṣa (le Nāgānanda excepté), et Çūdraka, et Bhavabhūti invoquent au début de leurs œuvres. Le dieu à la fois terrible et bienfaisant, que l'hymne védique du Çatarudriya exalte comme le patron des charpentiers, et des charrons, et des cochers, et des potiers et de tant d'autres corporations, était aussi le protecteur naturel des comédiens. C'est lui qui a inventé la danse violente, le tāṇḍava¹, tandis que Pārvaṭī, sa compagne, créait les pas légers et tendres du lāsya; il est le roi des mimes (*nāṭeçvara*), le grand mime (*mahānāṭa*); il aime les spectacles dramatiques (*nāṭyapriya*). Il rit, il chante délicieusement et joue de plusieurs instruments¹.

Les Sūtras des Pācupatas, secte civaïte, prescrivent le chant et la danse comme deux des six offrandes régulières dues au Seigneur et le commentaire fixe avec précision la valeur de ces deux termes : Le chant consiste à célébrer les qualités et les attributs propres à Maheçvara, en se conformant aux préceptes du Gāndharva-çāstra²; la danse, c'est agiter les mains et les pieds avec un mouvement des autres membres, en manifestant au dehors ses sentiments intérieurs conformément aux règles du Nāṭya-çāstra. Le maître de ballet Gaṇadāsa, dans Mālavikāgnimitra, célèbre la valeur religieuse de son art. « C'est, disent les sages, un sacrifice agréable présenté aux regards des dieux; Rudra, en s'accrochant avec Umā dans un seul corps, l'a partagé en deux genres; on y voit la conduite du monde, issue des trois modes essentiels, et qui provoque tant d'émotions diverses. Les goûts du public sont bien variés, mais un spectacle dramatique (nāṭya) est toujours sûr de plaire. » Une forme inférieure du çivaïsme, le Tantrisme, associe, dans ses pratiques mystérieuses et souvent obscènes, la représentation au culte. « Dans les cérémonies des Vaṭukas, des enfants entre cinq

1. Mahā-Bhār. XIII, 747.

2. Nakulica, cité dans Sarvadārcanasamgraha, 77-78. V. ma traduction : *le Système Pācupata et le Système Çaiva* dans les Mémoires de la Section des Sciences Religieuses de l'École des Hautes-Études, p. 287.

et neuf ans représentaient Çiva et des filles de deux à neuf ans figuraient sa Çakti; et on les tenait pour les divinités en personne (devatâbuddhyâ)¹. »

Les sectes hérétiques déclarèrent la guerre à ces spectacles que le brahmanisme soutenait et détournait à son profit. Les sûtras bouddhiques interdisent sévèrement aux fidèles d'assister aux séances de chant, de danse, de musique et de déclamation*. Leur insistance même prouve l'étendue et la vigueur du mal qu'ils prétendaient combattre; la passion du théâtre était trop enracinée pour céder aux attaques des prédicateurs. Un honnête homme ne pouvait se dispenser d'étudier les arts de la scène; les biographes du Bouddha se trouvèrent obligés de lui attribuer ces connaissances pernicieuses. Au sortir de l'enfance, il passe en présence des plus doctes maîtres un examen encyclopédique; il y prouve, entre autres, sa supériorité dans « l'art de toucher la vinâ, la musique instrumentale, la danse, le chant, la déclamation, la récitation, le comique, le lâsya, l'action dramatique². » Les litanies bouddhiques empruntent même au théâtre une pieuse métaphore; Çâkyamuni y est appelé « le spectateur qui est entré voir la pièce de la Grande Loi³ ». Dans la collection tibétaine du Kandjour, le Vinaya raconte les fêtes offertes aux Nâgarâjas Girika et Manorama par un contemporain du Bouddha, le roi Bimbisâra: « Quand les invités furent assis, l'orchestre se fit entendre; les maîtres de danse chantèrent au son du totaka(?), et les autres se mirent à danser. Les deux jeunes Brahmanes Upatişya et Maudgalyâyana furent d'abord éblouis..... Mais quand la musique cessa, et que les danses et les chants continuèrent, le jeune Kolita dit à Upatişya: « Comment trouves-tu la danse? le chant? la musique? Est-ce bien?...⁴ »

Malgré la rigueur des interdictions prononcées, le Bouddhisme à son tour pactisa avec le théâtre et chercha à en tirer parti pour la propagande. Un recueil ancien de légendes

1. *Cat. Oxford mss.*, analyse du Kulârṇava-tantra, p. 91.

2. *Lalita-Vistara*, XII, p. 178*.

3. *Vipula-dharmanâtaka-darçana-pravişta ity ucyate*; ib. XXXVI.

4. Schiefner dans *Ind. Stud.* III, 483, sq.

édifiantes, l'Avadâna-çataka¹, raconte comment une actrice atteignit un haut degré de sainteté en jouant une pièce bouddhique. Kuvalayà était une charmante danseuse, une musicienne accomplie ; toutes les grâces féminines étaient accumulées sur elle. La confrérie faillit succomber aux charmes de cette magique créature. Aussitôt le Bouddha la transforma en une vieille décrépite et hideuse. Elle s'humilia profondément et implora la grâce du maître, qui l'éleva avec toute sa troupe au rang d'Arhat. Dans une existence antérieure elle avait acquis des mérites qui lui valurent d'entrer dans le Nirvâna sous Çâkyamuni : « En ce temps-là le Bouddha Krakucchanda était dans la ville de Çobhâvati ; il y arriva un directeur de troupe (*nalâcârya*) qui venait du Dakṣiṇâpatha ; à la demande de Bhagavat, le roi Çobha montra aux comédiens une salle et s'adressa ainsi au directeur : « Tu vas jouer en ma présence un drame bouddhique (*bauddham nâtakam*). » Les comédiens obéirent : « Nous le ferons », dirent-ils. Le roi choisit après examen une certaine pièce bouddhique ; il s'assit, entouré de tous ses ministres, et alors le directeur de la troupe parut en scène sous le costume de Bouddha, les autres acteurs étaient costumés en Bhikṣus. Le roi satisfait, ravi, au comble de la joie, donna des présents en abondance au directeur et à sa troupe. » Ces acteurs étaient les mêmes qui parurent avec Kuvalayà à Râjagrha. Un conte bouddhique, passé de l'Inde au Thibet et conservé dans une compilation tibétaine, conte les mésaventures d'un acteur, également originaire du Dakṣiṇâpatha, qui vint représenter à Râjagrha, un jour de grande fête, la vie du Bouddha arrangée en drame ; il comptait servir à la fois sa religion et ses intérêts ; mais il osa s'en prendre aux bhikṣus et en fut cruellement puni ; les bhikṣus donnèrent des représentations en concurrence avec lui et le ruinèrent. Heureusement il se repentit à temps et obtint son pardon*. Le Nâgânanda de Harṣa continue donc une vieille tradition ; le nom de son auteur l'a peut-être sauvé du naufrage où les autres drames bouddhiques* se sont engloutis ; la haine du brahmanisme contre le bouddhisme s'attacha à tous les sou-

1. VIII^e décade, 5^e histoire*.

venirs de la religion vaincue, et s'appliqua à les effacer ; peut-être aussi le penchant naturel du bouddhisme l'avait-il entraîné à employer de préférence dans ses ouvrages dramatiques la langue vulgaire : c'était les vouer d'avance à une prompte destruction.

Les monastères bouddhiques du Thibet* ont conservé l'usage de représenter deux fois par an, à la fête du printemps et à celle de l'automne, de véritables mystères ; on y voit paraître les bons génies figurés par les moines, les mauvais génies et les hommes figurés par des laïques ; tous les acteurs portent des costumes aussi riches que bizarres et des masques étranges. La compagnie entière chante d'abord des prières et des bénédictions ; puis un des mauvais esprits s'approche d'un des hommes, et tâche par ses discours et ses plaisanteries de le séduire et de l'entraîner au mal ; il est sur le point de triompher quand plusieurs hommes arrivent au secours de leur semblable, et s'efforcent de le ramener à la raison ; leur intervention détermine le mauvais génie à chercher du secours ; la troupe entière revient, et une bataille violente s'engage. Les hommes invoquent l'appui des bons génies (*Dragsheds*) et on les voit accourir aussitôt ; la lutte est désormais inégale ; les mauvais esprits vaincus s'enfuient, poursuivis par les dieux et les hommes qui leur assènent de rudes coups de bâton. En somme, le spectacle combine les controverses théologiques avec les farces les plus grossières, et réunit les caractères du drame populaire et du drame religieux. Les moines ne connaissent pas l'origine de ces représentations ; ils les donnent pour se conformer à une longue tradition. L'esprit conservateur inhérent aux institutions religieuses nous autorise à considérer ces mystères modernes comme l'exacte reproduction des spectacles pieux offerts autrefois aux fidèles dans les anciens monastères de l'Inde. Nous retrouvons les légendes bouddhiques portées sur la scène dans la littérature birmane* ; nous ne connaissons malheureusement que les titres de ces ouvrages où, comme dans le *Nâgânanda*, les *Jâtakas* sont mis en action.

Le drame populaire et religieux¹ se retrouve également

1. Les Fêtes célébrées à Amoy, *Annales Guimet*, t. XII, 416 sqq.

chez les bouddhistes chinois. M. Groot donne l'analyse d'un de ces mystères, dont Maudgalyàyana est le héros. La pièce est une sorte d'opéra, comme presque toutes les œuvres du théâtre chinois : elle se joue spécialement aux jours de funérailles et à la fête des morts. La mère de Maudgalyàyana a, sans le savoir, mangé de la viande ; son fils s'en aperçoit et la questionne ; elle affirme par un serment solennel son innocence. Des démons surgissent de toutes parts et l'emportent. Maudgalyàyana s'impose d'effroyables austérités ; il voit en songe sa mère soumise à toutes les tortures infernales et se promet de la délivrer. Il entre dans l'enfer, en traverse toutes les régions, assiste à tous les supplices, trouve sa mère en train d'être brûlée à petit feu. Il veut prendre sa place, mais les démons lui refusent cette faveur. Il supplie Çàkyamuni qui lui enseigne le précepte de l'Oulamba : « Les forces réunies du clergé peuvent seules sauver un mort de l'enfer. » Il arrive ainsi à délivrer sa mère. Pendant toute l'action, deux individus déguisés, l'un en cochon, l'autre en singe ou en chien, accompagnent Maudgalyàyana et mêlent leurs farces à ses douleurs tragiques.

Les relations du bouddhisme avec le théâtre sont attestées encore par d'autres documents ; la composition de certains ouvrages prouve la familiarité de leurs auteurs avec les procédés du drame. L'étude du Saddharma puṇḍarīka, par exemple, a conduit M. Kern à ces conclusions : « Le Saddharma-puṇḍarīka n'a pas, comme le Lalitavistara, l'allure d'une épopée ; il a le caractère d'une représentation dramatique (a dramatic performance), d'un mystère longuement développé, où le principal interlocuteur (mais non le seul) est Çàkyamuni, le Seigneur. Il consiste en une série de dialogues, relevés par les effets magiques d'une mise en scène soi-disant surnaturelle. Les parties fantasmagoriques de cet ensemble sont nettement disposées en vue de faire sentir la puissance et la gloire du Bouddha, comme ses discours tendent à prouver sa sagesse incomparable. On y reconnaît des affinités avec l'ordonnance technique du drame indien, dans le prologue ou Nidāna à la fin duquel Mañjuçrī prépare les spectateurs et les auditeurs — c'est tout un — au spectacle de ce grand drame en leur annonçant que le Seigneur va se réveiller de

son sommeil mystique et déployer sa science et sa puissance infinies¹. »

La danse et le chant, ces auxiliaires du théâtre si sévèrement proscrits, sont pourtant l'élément principal des grandes fêtes sociales et religieuses à Ceylan, dès le temps des premiers rois bouddhiques. Le grand monarque Dutthagamani, par exemple, célèbre, après la défaite des Tamouls, un triomphe pompeux où il paraît escorté de danseurs²; c'est aussi au milieu des danseuses et des musiciens qu'il inaugure le Mahathùpo³; son frère Mahadattthiko fête de la même manière la fondation d'un autre thùpa; « il fit représenter des danses et des scènes, et chanter, et jouer de la musique⁴»; enfin il fait représenter sur le dagoba « des divinités qui jouent des instruments⁵ ». Des tableaux du même genre se voient aujourd'hui encore dans les fresques d'Ajanthà, et tracés de main de maître. Le peintre Griffiths, qui les examinait au point de vue esthétique seulement, fut frappé du contraste entre le rigorisme des préceptes bouddhiques et le caractère mondain des images qui ornaient le sanctuaire: « Quels que soient les auteurs des peintures d'Ajanthà, ils doivent avoir vécu constamment dans le monde. Des scènes de la vie courante, processions, chanteurs, chanteuses, danseurs et danseuses, musiciens et musiciennes, sont dessinées souvent avec grâce et toujours avec exactitude. Il fallait pour une telle œuvre des artistes familiers avec ces spectacles, à l'œil affiné et à la mémoire sûre. Il est certain qu'ils n'observaient pas un des dix commandements que Bouddha imposait à ses disciples, à savoir l'interdiction des spectacles publics. Dans tous les exemples que j'ai pu observer, l'action des mains est admirable, et transmet fidèlement l'impression que le peintre a voulu exprimer⁶. »

Les rapports du jaïnisme avec le théâtre sont peu connus;

1. *The Saddharmap. transl. Sacred Books of the East XXI*; Introd. p. IX-X.

2. Nāṭaka; *Mahāv.* p. 157.

3. Nāṭakihī, nānāturiya, *Ib.* 170.

4. *Ib.* 213*.

5. *Ib.* 182*.

6. Cité dans Burgess, *Archæol. Survey of West. India*; n° 9; p. 4-5.

le nombre des textes étudiés est encore trop faible pour permettre d'essayer une esquisse historique. Nous pouvons cependant conjecturer avec assez de vraisemblance que la conduite et la politique de cette religion s'inspirèrent des mêmes principes que sa rivale. La théorie était aussi austère, la pratique aussi accommodante... « Le bhikkhù ne doit pas aller là où on raconte des histoires, où il y a des acrobates, des récitants, des représentations dramatiques, du chant, de la musique, de la viṇā, etc¹ »... Pourtant les dieux ne dédaignent pas ces plaisirs. Quand le dieu Suriyābha vient rendre hommage au Maître, à Mahāvira, il déploie pour l'honorer toutes ses connaissances dans l'art de la scène ; les dieux qui l'accompagnent dansent de trente-deux manières, jouent la musique de quatre façons, chantent quatre sortes de chants ; et plus loin le texte mentionne encore quatre genres de danse, et quatre procédés de représentation (natṭābhinaya¹).

Enfin la littérature sanscrite possède plusieurs drames écrits par des Jāinistes et dont le sujet est tiré des légendes jainas ; par exemple, le Rājimatiprabodha de Yaçaçandra, qui a pour héros l'Arhat Nemi*.

LES MARIONNETTES

Parmi les éléments qui ont pu concourir à la formation du drame, nous devons mentionner un genre de spectacle dédaigné par l'Histoire littéraire : le théâtre de marionnettes. Les marionnettes javanaises ont acquis une réputation universelle, mais Java n'est pas leur patrie ; elles y sont arrivées de l'Inde avec la religion des brahmanes et leurs épopées. L'Inde les connaissait de longue date. Le Mahā-Bhārata mentionne souvent, pour en tirer des comparaisons avec les actions humaines, « ces poupées de bois qu'on agite avec des ficelles » (sūtraprotā)³.

Dans la Brhatkathā⁴, Somaprabhā, fille de l'Asura Maya,

1. Āyāraṃgasuttam, II, 11, 14*.

2. Rājapraçṇiya, cité dans *Ind. Stud.* XVI, 385*.

3. V, 951 ; 1446 ; 5405 ; III, 1139.

4. Kathā-S. S. tar. XXIX.

amuse son amie Kaliṅgasenā, avec des marionnettes dues à l'industrie de son père. « Une d'elles volait, allait cueillir une guirlande de fleurs et la rapportait; une autre apportait de l'eau à volonté; une autre dansait; une autre causait. » Les marionnettes parlantes figurent également dans une scène curieuse du Bāla-Rāmāyaṇa (acte V, garbhāṅka). Rāvaṇa, qui a sollicité en vain la main de Sitā, ne peut se consoler de l'échec qu'il a subi; son orgueil et son amour, également frappés, se refusent aux consolations. Son ministre cherche un moyen de le divertir et de tromper sa douleur; il demande à un artisan, nommé Viçārada, de fabriquer une poupée de bois qui s'agite avec des ficelles, et qui ressemble exactement à Sitā et une autre qui représente sa sœur de lait, Sindurikā. On introduit ces figures en présence de Rāvaṇa; affolé par sa passion, il se jette sur la Sitā de bois, la caresse, l'implore; une perruche, placée dans la bouche de la poupée, et qu'on a dressée à réciter son rôle, répond aux prières du Rākṣasa. L'artiste qui tient les ficelles s'appelle le Sūtradhāra (V, v. 6*). On rencontre aujourd'hui encore dans les pays mahrattes et canarais, des théâtres de marionnettes ambulants (kalasūtrī bhāhulyā, en mahratte) qui vont de village en village; les paysans ne connaissent pas d'autre spectacle dramatique. Les poupées sont en bois ou en papier et habilement articulées. Elles dansent, elles luttent, elles se tiennent debout, elles dorment; elles représentent, en un mot, toutes les actions que comportent les pièces de ce répertoire. Le directeur et son second tirent les ficelles et récitent les rôles¹.

C'est peut-être du pays de Pañçāla (le Tirhut moderne) que les marionnettes se répandirent dans l'Inde, car elles ont gardé le nom de pañçālī ou pañçālikā.

LES PREMIÈRES MENTIONS DU NĀṬAKA

Le passage du Lalīta-Vistara et celui de l'Avadāna-çataka que nous avons cités présentent le plus ancien exemple connu jusqu'ici du mot *nāṭaka*. Le Lalīta-Vistara, d'après les cata-

1. Shankar Pandit, Vikramorvaçī; notes, p. 4.

logues chinois, a été traduit en cette langue dès la première moitié du IV^e siècle; l'Avadāna-çataka, d'après les mêmes autorités, a été traduit en chinois entre 223 et 253 de l'ère chrétienne¹. L'authenticité et la valeur de la tradition chinoise peuvent être révoquées en doute; il est toutefois certain que ces deux ouvrages sont antérieurs au siècle de Vikramāditya et aux drames classiques.

C'est également au III^e siècle que nous reporte le témoignage de Hāla, si on admet la date proposée à la fois par M. Weber et M. Senart². Le vers 344³ de l'Anthologie Prācrite attribuée à Hāla compare l'amour à une pièce de théâtre *nītaka* avec les cérémonies préliminaires⁴. Un document postérieur nous conduit à l'entrée de la période classique; il est emprunté à un supplément du Mahā-Bhārata, le Harivaṃça. Le Harivaṃça est mentionné par Subandhu (VI^e siècle): une des équivoques qui fourmillent dans sa Vāsavadattā porte sur le nom du poème. Les aventures de Kṛṣṇa en sont le sujet. Par une heureuse inspiration, l'auteur a décrit plusieurs genres de spectacles dramatiques avec un luxe de détails qui lui assure la reconnaissance des historiens du théâtre.

Après la mort d'Andhaka, les sujets de Kṛṣṇa célèbrent le pèlerinage à la mer (samudra-yātrā) et cette yātrā est dès lors, comme plus tard, l'occasion de spectacles variés⁵. « Les femmes de la ville, savantes dans l'art du chant et de la danse, ravissaient le cœur des Yādavas. Leurs mélodies aimables, accompagnées de gestes gracieux et soutenues par les instruments de musique, les enivraient de plaisir. Kṛṣṇa avait fait venir Pañcacūdā et ses sœurs de la cour de Kūvera et du palais d'Indra, et il leur avait dit: « Montrez toute votre adresse dans l'art du chant, et la danse, et la pantomime et la musique... » Et les nymphes à la surface des eaux qui les soutenaient comme un terrain solide chantèrent, jouèrent de la musique et donnèrent des représentations comme elles

1. V. Bunyiu Nanjio. *Chinese Tripitaka*.

2. *Das Saptacakam des Hāla*, éd. Weber, p. xxiii. — Senart, *Inscr. de Piyadasi*, II, 527.

3. Éd. Weber = 293 de Bhuvanapāla.

4. Rai-nāḍaa-puvvaramgassa: cf. Daça-Rūpa, II, 39.

5. II, 88, éd. Bombay.

font dans le paradis¹. De nouvelles distractions suivent ce spectacle ; puis les Apsaras viennent donner une seconde fête à Balarâma : « Les unes dansent au son des instruments ; les autres chantent, et leurs gestes charment les spectateurs... ; puis elles forment le râsa (danse en rond inventée par Kṛṣṇa) en prenant la langue, l'air et le costume du pays... ; puis elles représentent en dansant² la mort de Kaṁsa et de Pralamba, la chute de Cànûra au théâtre, etc... (Le texte énumère alors une série d'exploits de Kṛṣṇa)³. » Le muni Nârada se charge d'égayer l'assemblée : « Les cheveux relevés en touffe, le brahmane saute au milieu de la compagnie, et par ses gestes bouffons et ses imitations burlesques il amuse la société ; il imite Satyabhâmâ, et Keçava, et Arjuna, et Baladeva, et la princesse fille de Revata, et il les tourne en ridicule, et il provoque les éclats de rire en répétant leurs gestes, leurs allures et leur rire même⁴. » Les Yâdavas passent ensuite dans la salle du banquet où ils savourent un festin merveilleux ; le repas terminé, les Apsaras reprennent leurs concerts et leurs danses.

Mais ces représentations ont surtout le caractère d'un ballet mêlé de chœurs ; nous voyons paraître le vrai drame dans un autre épisode, la mort de Vajranâbha. Le démon Vajranâbha a obtenu de Brahma, en récompense de sa piété, des faveurs qui le rendent presque invincible ; enivré de sa puissance, il menace Indra qui va demander secours à Kṛṣṇa. « Or en ce moment-là Vasudeva (le père de Kṛṣṇa) célébrait un sacrifice ; à cette occasion, un acteur nommé Bhadra charma les pieux brahmanes assemblés par les qualités de son jeu (sunâtyena). Les munis lui offrirent en récompense une faveur à son choix. L'acteur Bhadra, pareil au roi des dieux, les salua et dit : « Je voudrais être goûté par tous les brahmanes sans exception, et parcourir les sept régions de la terre. Je voudrais aussi, sous tous les costumes où je paraîtrai, représenter exactement le personnage, qu'il soit vivant ou mort. » — Soit,

1. II, 88, v. 37-46.

2. Sens donné par le commentateur.

3. 89 ; 5-9.

4. Ib., 23-27.

répondirent les Brahmanes¹. » Indra envoie alors un flamant céleste au palais de Vajranàbha, et le démon demande des nouvelles à l'oiseau merveilleux, qui lui vante le talent du comédien Bhadra apprécié de l'univers entier. Vajranàbha demande au flamant de lui amener Bhadra et sa troupe. Le fils de Kṛṣṇa, Pradyumna, accompagné de ses amis, part sous un déguisement pour s'introduire dans la capitale du démon. « Pradyumna jouera le héros (nàyaka); Sàm̄ba, le bouffon (vidūṣaka); Gada, le régisseur (pàripàrçva); d'autres les autres rôles. De belles filles, habiles à chanter, à danser et à jouer divers instruments, seront les actrices². « L'arrivée des comédiens met la ville en émoi; on les accable d'honneurs et de présents. « Ils jouèrent alors un drame (nàṭakī-kṛta, tiré du Ràmàyaṇa, ce grand poème; la naissance de Viṣṇu sur terre pour détruire le roi des Ràkṣasas en était le sujet, Lomapàda-Daçaratha employait les séductions des bayadères pour amener dans ses états le grand saint Rṣyaçṛṅga et Çàntà. Ràma, Lakṣmaṇa, Çatrughna, Bharata, Rṣyaçṛṅga et Çàntà étaient représentés fidèlement par les comédiens. Les Dànavas étaient surpris, éblouis; ils vantaient la ressemblance des personnages, les costumes, le jeu, la connaissance précise des rôles, le lien des scènes. Au comble du plaisir, ils manifestaient bruyamment leur admiration; ils se levaient à chaque instant, émus par le spectacle.... Après la pièce, les comédiens amusèrent les Asuras et les munis en s'exerçant sur des sujets particuliers donnés par l'auditoire³. Vajranàbha veut à son tour les voir. Le temps était venu de célébrer la fête de Kàla⁴. Il fit construire un théâtre et demanda au faux Bhadra et à sa troupe d'y donner une représentation. L'orchestre prélude par une symphonie; les actrices chantent ensuite une mélodie. « Puis Pradyumna récite la nàṇḍi (bénédiction); Gada et Sàm̄ba ont pris aussi leurs rôles pour arriver à leurs fins; après la bénédiction, le fils de Rukmiṇi (Pradyumna) célèbre en vers la descente sur terre de la

1. II, 91, 26-33.

2. II, 93; 59-61.

3. II, 93; 6-14.

4. Mahākàlarudra, comment.

Gaṅgâ, qui se rattache au sujet de la pièce. La comédie (nâṭaka) est tirée du cycle de Kuvera et a pour titre ; Le rendez-vous de Rambhâ (Rambhâbhisâra)¹. Çûra joue le rôle de Râvaṇa, Manovatî porte le costume de Rambhâ ; Nalakubara, c'est Pradyumna, et son bouffon, c'est Sâmba. Les Yâdavas avaient par une illusion magique représenté le mont Kailâsa. Nalakubara prononçait contre le ravisseur Râvaṇa une malédiction terrible et caressait Rambhâ encore émue de ce rapt audacieux. L'œuvre (prakaraṇa) avait pour auteur le grand saint Nârada. Les pas, la danse, la pantomime des Yâdavas enchantaient les spectateurs². »

Les deux passages du Mahâ-Bhârata et du Râmâyana où se rencontre le nom du nâṭaka sont à la fois d'une date trop incertaine et d'une nature trop vague pour contribuer à éclaircir les origines du drame. *

LES TERMES TECHNIQUES. — LES PRÂCRITS

Le vocabulaire de l'art dramatique présente un grand nombre de termes originaux, créés, empruntés ou transformés pour répondre aux exigences d'une classification minutieuse. L'histoire de ces mots est souvent obscure ; l'étymologie et la sémantique combinées ne suffisent pas toujours à en rendre raison ; le rapport du nom avec la notion qu'il exprime semble en général assez arbitraire, et les explications proposées par les commentateurs ne sont guère que des jeux d'esprit. Un grand nombre de ces termes techniques frappent à première vue l'attention par un caractère commun, souligné par l'emploi fréquent des lettres cérébrales : leur allure prâcrite détonne au milieu du texte sanscrit qui les encadre. Si la théorie était d'origine purement sanscrite, elle n'aurait pas eu de raison pour inventer des mots en dehors de la langue sanscrite ; le sanscrit était assez riche, il se prêtait assez aisément à tous les genres de composition et de dérivation pour satisfaire aux besoins des théoriciens les plus sub-

1. Cf. *abhisârikâ*, une des situations de l'héroïne dans la technique.

2. II, 93, 26-33*.

tils. Il est permis de se demander si ces vocables étranges ne rappellent pas, comme des survivants, un âge littéraire plus ancien que le drame sanscrit. Avant l'époque des Bhâsa et des Kâlidâsa a fleuri sans doute un théâtre prâcrit, déjà littéraire, mais plus voisin encore des dialectes populaires que l'idiome sacré des écoles brahmaniques. Une littérature didactique, fondée sur les œuvres de ce théâtre et rédigée également en prâcrit, a préparé la venue du Nâṭya-ṣâstra. Bharata a recueilli fidèlement l'héritage des vieux théoriciens ; il a donné la façon sanscrite aux termes techniques susceptibles de la prendre, et il a laissé aux autres leur physionomie originale. Mais l'interprétation sanscrite même n'a pas été toujours exacte, pour être toujours littérale, et la connaissance plus complète des prâcrits anciens éclaircira peut-être l'emploi particulier à la langue didactique de certains mots que le sanscrit ne suffit pas à expliquer.

L'usage et la répartition des prâcrits littéraires, minutieusement réglés par les traités techniques, fournissent au problème des origines une donnée nouvelle, et tendent à confirmer notre hypothèse sur les antécédents prâcrits du théâtre classique. La longue nomenclature des prâcrits chez Bharata et dans le Sâhitya-Darpaṇa n'est que l'application détaillée d'un principe général, unanimement reconnu : « Les rôles inférieurs parlent toujours le patois de leur pays natal ¹. » Mais la pratique courante du nâṭaka réduit les prâcrits à quatre types essentiels : la çauraseni, la mâgadhî, la paiçâci, et la mahârâṣṭri. Trois de ces prâcrits empruntent leur nom à des provinces de l'Inde ² ; mais ils se séparent nettement par leurs traits caractéristiques des patois propres à ces provinces ³ ; le quatrième, le parler des démons (Piçâcas), se place manifestement en dehors de la géographie et même de l'usage réel. Les prâcrits dramatiques sont des langues artificielles et purement littéraires : la mahârâṣṭri et la paiçâci avaient même pris, avant la Renaissance sanscrite, un déve-

1. Daça-R. II. 61.

2. La Çauraseni au pays des Çûrasenas, autour de Mathurâ ; la Mâgadhî au Magadha, autour de Pâṭaliputra = Palibotra = Patna ; la Mahârâṣṭri au Mahârâṣṭra, pays des Mahrattes.

3. Cf. Senart, *Inscriptions de Piyadasi*, II, 488.

loppement individuel considérable ; la mahârâṣṭri a gardé le nom de prâcrit par excellence ; dès l'époque de Hâla (III^e siècle ap. J.-C.) elle exigeait pour être comprise une étude spéciale : « Ceux qui ne comprennent pas à la lecture ou à l'audition un poème prâcrit et qui s'occupent de l'amour, comment ne rougissent-ils pas de honte ? »¹ Le poème du Setubandha, assez estimé pour être attribué par la tradition à Kâlidâsa*, atteste la longue vitalité de la Mahârâṣṭri. C'est en Paicâcî que Guṇâdhyâ avait écrit son grand recueil de contes, la Brhatkathâ. La Mâgadhî doit peut-être sa fortune littéraire aux Jâinistes et aux Bouddhistes qui l'employèrent comme langue sacrée, mais nous la considérons plutôt comme un héritage des anciens *Mâgadhâs*, ces bardes du Magadha (à l'entour de Pâtaliputra, Patna ; le Bihar actuel) qui se répandirent dans l'Inde entière, accueillis avec faveur à la cour des rois dont ils célébraient les louanges, chantres du passé épique et des ancêtres légendaires. La mâgadhî du drame continue probablement les antiques rhapsodies. Seule, la Çauraseni paraît manquer d'antécédents littéraires ; peut-être elle perpétue dans le théâtre classique la vieille tradition du Krichnaïsme.

Le pays des Çûrasenas, avec Mathurâ pour capitale, est la terre-sainte du krichnaïsme ; c'est là que le dieu naquit, passa son enfance, s'illustra par ses premiers exploits ; c'est là qu'il prodiguait aux bergères éprises ses faveurs inépuisables. Consacrée par ces souvenirs, la Çauraseni prit peut-être une valeur religieuse dans les fêtes et les poésies du culte krichnaïte ; Kṛṣṇa et ses amantes, Râdhâ et le chœur des Gopîs continuèrent à parler le dialecte du Çûrasena. C'est ainsi qu'après la renaissance du krichnaïsme le patois de Braj² (*Brajbhâṣâ*), parlé sur le territoire de l'ancienne Çauraseni, prit un caractère sacré, et les poètes qui chantèrent les amours de Kṛṣṇa employèrent désormais ce dialecte ou cherchèrent à s'en rapprocher : témoin Vidyâpati, Caṇḍidâsa, Govindadâsa et tant d'autres lyriques bengalis. L'usage s'est maintenu dans les Yâtrâs : le berger Nanda, dans le Divyonmada, chante un

1. Hâla, v. 2.

2. Auprès de Mathurâ.

hymne en Brajbhàṣà¹. Le rapport naturel de la Çaurasenî avec la légende de Kṛṣṇa a déjà porté Lassen à la considérer comme un souvenir des anciennes représentations krichnaïtes². La description des fêtes de Dvâravati dans le Harivaṅça³ semble confirmer cette opinion : les Apsaras descendent du ciel pour prendre part aux réjouissances des Yâdavas ; elles dansent le râsa, cette ronde que Kṛṣṇa inventa avec les Gopîs, et elles chantent les louanges du dieu, en prenant le costume et la langue du pays. Dvâravati était une colonie des Çûrasenas, et elle avait gardé leur langue, la Çaurasenî.

Pour être classés sur la même ligne par les théoriciens, les quatre grands prâcrits n'en sont pas moins loin d'avoir une importance égale au théâtre. La mahârâṣṭrî, le plus glorieux des prâcrits dans l'histoire littéraire, se rencontre à peine dans les drames ; destinée avant tout à être chantée, elle est exclusivement réservée aux rares stances que les personnages chantent, au lieu de les déclamer avec de simples modulations. La païçâci n'est représentée dans aucune des pièces connues. La mâgadhî n'a qu'un usage restreint. Le véritable prâcrit du drame, le seul qui s'emploie couramment et constamment, est justement le seul qui manque de généalogie dans l'histoire littéraire⁴. La fortune étrange de la çaurasenî atteste sa part prépondérante dans la création du drame classique. C'est aussi aux femmes de Dvâravati, « la ville de Kṛṣṇa », la colonie des Çûrasenas, que revient l'honneur d'avoir propagé la danse dramatique du lâsya. La pratique et la tradition s'accordent ainsi à rappeler l'influence féconde du krichnaïsme, au pays des Çûrasenas.

C'est également à la légende de Kṛṣṇa que se rattache le nom des quatre vṛttis « ces mères de la représentation scénique ». La Sâtvati, la Kaiçiki, la Bhârati, travesties par des étymologistes plus ingénieux qu'exacts, protestent par leur forme même contre ces prétendues dérivations, et portent un témoignage manifeste de leur véritable origine. Les Sâtvatas et les Kaiçikas sont deux des tribus les plus importantes qui

1. Nisikânta, *Essays*, 23.

2. *Ind. Alt.*, II, 507. Cf. aussi *Ind. Stud.*, IV, 269, IX, 380.

3. V. sup.

4. Cf. Garrez, *Journ. Asiat.*, 1872, XX, p. 208.

composent la race Yâdava, dont Kṛṣṇa est le héros et le chef. Souvent même Kṛṣṇa est désigné par le seul nom de Sâtvata. Le rôle de Kṛṣṇa dans le Mahâ-Bhârata, son amitié fraternelle avec Arjuna, expliquent et justifient le nom de la vr̥tti Bhârati, tiré de l'ethnique Bharata. Seule, l'étymologie de la vr̥tti Ârabhaṭi reste donc encore inconnue ; elle recèle aussi sans doute un document historique qui viendra plus tard s'ajouter à ceux que nous avons recueillis.

Les hymnes dialogués du Ṛg-Veda montrent le genre dramatique déjà créé à l'époque où s'ouvre l'histoire de l'Inde ; le dialogue, dégagé de la narration, où les répliques se suivent et s'enchaînent sans l'intervention d'un récitant, n'est pas dès l'origine un artifice d'écrivain ; la littérature l'emprunte à l'usage réel et le transforme alors en procédé. Si les poètes védiques ont composé de véritables scènes à deux ou trois personnages, c'est qu'ils avaient eu sous les yeux des représentations réelles. Le goût des Aryens védiques pour la musique, la danse, le chant, et les spectacles éclatants laisse à croire que l'art dramatique était déjà sorti de l'enfance. Le culte, sans adopter ouvertement ces amusements, les avait détournés à son profit, conformément à la tactique commune des religions indiennes ; les castes sacerdotales s'en servaient pour enseigner aux fidèles la majesté des dieux et la sainteté des lois. Le dialogue était limité alors à trois interlocuteurs ; mais l'introduction fréquente du chœur, humain ou divin, réel ou surnaturel, donnait au spectacle plus d'ampleur et de prestige. Les dialogues védiques ne sont d'ailleurs que des drames rudimentaires ; l'action s'achève aussitôt engagée ; l'exposition, le nœud, le dénouement, s'y juxtaposent au point de se confondre ; les caractères sont à peine esquissés : mais l'acte décisif est accompli, le théâtre a commencé de vivre.

Les déclamations épiques des rhapsodes étendent et enrichissent l'art nouveau ; ambitieux d'intéresser et de toucher leur auditoire, ils ne se contentent pas de choisir les histoires les plus pathétiques, les légendes les plus populaires ; ils s'appliquent à reconnaître les gestes, les attitudes, les intonations, les simples inflexions de voix qui soulignent, com-

mentent et animent le récit. Leur expérience, suivant le tour naturel de l'esprit indien, affecte la forme didactique ; leurs observations personnelles se traduisent en formules brèves, en prescriptions absolues. Les manuels d'expression dramatique se préparent par une sorte de collaboration anonyme ; bientôt même ils sont rédigés, discutés et interprétés.

Un nouveau progrès des récitations épiques les rapproche encore du théâtre : les rhapsodes s'associent, se groupent en compagnies, se partagent le débit, se distribuent les rôles ; pour marquer clairement aux yeux cette répartition, ils prennent des costumes et des insignes distinctifs. Les Bhàratas chantent et représentent les aventures des Pàndavas ; la corporation des Kuçilavas, qui prend pour patrons les deux fils de Ràma, célèbre les rois fabuleux de la dynastie solaire.

Les dieux nouveaux du brahmanisme comme de l'hérésie ont deviné ou senti la puissance de l'art dramatique encore en formation, et cherchent à se l'attacher. Çiva, l'héritier du Rudra védique, le grand acteur, l'inventeur de la danse virile (tànḍava), est reconnu comme le dieu tutélaire des professions théâtrales. Le plus populaire des avatars de Viṣṇu, le héros divin Kṛṣṇa, qui parut jadis lui-même sur un théâtre pour y accomplir un exploit merveilleux, prête au drame sa légende incomparable, mélange exquis d'idylle et d'épopée, et introduit naturellement les spectacles scéniques dans le sensualisme mystique de son culte. Le bouddhisme, adversaire implacable en principe des représentations théâtrales, consent pourtant à transiger avec elles, enfin les adopte et les sanctifie comme moyens de propagande religieuse. Le jaïnisme, aussi rigoureux en théorie, est à son tour obligé de capituler.

Fortifié par les déclamations épiques, encouragé et soutenu par la religion, le drame ne tarda pas dès lors à mûrir ; le nom du nāṭaka commence à se rencontrer chez les écrivains peu de temps après l'ère chrétienne. Les indications trop vagues jusqu'ici ne permettent pas encore de fixer avec plus de précision la date de cette évolution suprême. L'Inde oublieuse n'a pas même gardé le souvenir du génie qui créa la forme définitive du drame. L'interprétation de nos documents permet peut-être de répandre un jour douteux sur

cette période obscure. L'étude du vocabulaire technique nous a prouvé l'existence déjà pressentie d'une littérature didactique plus ancienne, rédigée en langue prâcrité ; l'analyse des prâcrits employés dans le drame classique nous a conduits à les reconnaître comme les représentants ou les héritiers des genres littéraires antérieurs. Çakuntalâ et l'Uttaracarita continuent une tradition prâcrité, comme le Nâtya-çâstra. Le mélange bizarre du sanscrit avec les dialectes inférieurs dans le drame s'explique dès lors et se justifie. Créé en sanscrit, le drame pouvait rester étranger aux divers prâcrits ausi bien que le poème épique, le roman, le conte et les autres genres littéraires. L'Inde ne s'est jamais assez piquée de naturalisme pour reproduire au théâtre la variété du langage réel avec plus de fidélité que les Grecs ou les peuples modernes de l'Occident ; l'histoire entière du drame indien proteste contre une pareille supposition ; jamais l'art n'a évité avec plus de soin le contact de la vie courante. Si le sanscrit partage la place et les honneurs avec les prâcrits dans le drame classique, c'est qu'introduit après coup parmi ses rivaux, il n'a pas réussi à les expulser. La littérature dramatique sanscrite a été précédée, comme les autres genres, d'une littérature dramatique prâcrité, disparue peut-être sans retour, et qui servit de base aux observations des premiers théoriciens. Né peut-être en pays krichnaïte, sur le territoire des Çûrasenas (Mathurâ) ou de leurs colonies (Surâçtra), le drame encore novice parla d'abord la langue du peuple, la çauraseni sans doute ; au contact des autres genres déjà entrés dans la littérature, il se développa, s'affina ; proche parent, par sa naissance et par sa nature, du récit épique, du lyrisme et du conte, il les réunit tous trois dans son cadre grandissant ; mais en les adoptant il leur laissait leur langue originale ; c'est ainsi que la tragédie attique, respectueuse de la tradition, employa aux morceaux lyriques des chœurs le dialecte dorien. Le drame indien applique le même système, mais avec plus de rigueur ; qu'on imagine, pour s'en rendre compte, les grands récits de Sophocle écrits dans la langue d'Homère. Le jour où le sanscrit, longtemps réservé comme langue sacrée, entra dans l'usage littéraire, le théâtre s'en empara pour l'affecter aux personnages dignes de

s'en servir ; seuls les gens de haute éducation eurent le droit de parler la « la langue des dieux » ; les autres rôles conservèrent leurs dialectes ordinaires. L'instrument merveilleux mis enfin à la disposition des poètes hâta la perfection de l'art dramatique.

Entre tant d'éléments qui ont concouru, soit simultanément, soit à des périodes successives, à la création et au développement individuel du genre dramatique, la place d'honneur revient de droit au krichnaïsme. Les dialogues védiques, les récitations épiques ont sans doute à faire valoir des titres antérieurs ; mais, réduit à subir leur influence exclusive, le théâtre risquait de végéter longtemps sans éclat, sans individualité, sans avenir, condamné à un rôle subalterne. Le krichnaïsme a eu la gloire de rattacher par un lien intime les éléments épars de la représentation, de les rassembler en un faisceau harmonieux, de les faire concourir à une impression unique. C'est aussi le krichnaïsme qui développa, propagea, perfectionna, régularisa le genre nouveau ; il sut l'employer avec un art si délicat et une fortune si éclatante au service de son dieu qu'il provoqua la jalousie et l'émulation des cultes rivaux. Toute d'enthousiasme et d'imagination, analogue aux cultes nouveaux de l'Occident jusqu'à susciter sans invraisemblance les rapprochements les plus audacieux et jusqu'à passer tantôt pour leur aïeule et tantôt pour leur fille, ivre d'amour mystique et de plaisirs sensuels, ardente de foi et de passion, éprise de musique, de chants et de danse, la religion krichnaïte était seule digne et seule capable d'enfanter un art si merveilleux, où les jouissances de l'esprit, des oreilles et des yeux se combinent sans s'affaiblir. La puissante vitalité de son génie lui a permis de renouveler après de longs siècles le même miracle : elle était appelée, quinze cents ans après le Christ, à ressusciter sous l'influence de Caitanya le théâtre moribond et à prolonger son existence jusqu'à nos jours pour lui ouvrir peut-être une carrière nouvelle et glorieuse.

La reconnaissance inconsciente de l'histoire conserve encore après de longs siècles, après la disparition totale des œuvres et des noms de la première période, le souvenir vivant de l'action exercée par le krichnaïsme ; le vocabulaire de

l'art dramatique sanscrit présente des termes étranges, mal expliqués par les interprètes indiens, et que l'exégèse critique ramène sans hésitation à la légende, au culte, et à la patrie de Kṛṣṇa. Nous tenons là un indice qui tôt ou tard, quand l'histoire religieuse de l'Inde sera mieux connue, aidera à fixer l'époque où le théâtre, dégagé des genres voisins, prit une vie individuelle dans l'Inde. Mégasthène, au début du III^e siècle av. J. C., cite déjà le pays des Çūrasenas comme la terre sainte du krichnaïsme : « c'est là qu'Héraclès est le plus honoré »¹. Entre le séjour de Mégasthène et les premières mentions du nāṭaka dans les textes indiens s'étend un intervalle de cinq ou six siècles ; c'est dans ce vaste espace que flotte la création réelle du théâtre indien *.

LES ORIGINES LITTÉRAIRES DE LA POÉSIE DRAMATIQUE

Les caractères littéraires du théâtre indien s'expliquent, comme sa formation même, par un développement historique. Les productions antérieures du genre dramatique comme des autres genres se sont depuis longtemps perdues ; mais les documents et les témoignages dont nous disposons peuvent suppléer au silence de la littérature et de l'histoire littéraire.

C'est de l'épopée que le drame se rapproche le plus étroitement par ses origines ; il lui doit peut-être sa naissance, à coup sûr son développement. Les antiques déclamations des rhapsodes (*itihāsas*) aboutissent simultanément à deux genres voisins : l'épopée savante (*mahākāvya*) et la comédie héroïque (*nāṭaka*).

Le Raghuvamśa de Kālidāsa correspond au Rāmāyaṇa de Vālmiki, comme l'Abhijñāna-śakuntalā correspond aux scènes ordinaires des vieux Kuçilavas. Le Sāhitya-darpaṇa (559) définit ainsi l'épopée savante : « C'est une composition en plusieurs chants, dont le héros unique est un dieu, ou un kṣatriya de bonne race, d'un caractère noble et supérieur : parfois on y introduit plusieurs héros : ce sont alors des rois

1. Megasth. ap. Arrien, *Indic.* 8.

issus d'une seule famille. Le sentiment principal est l'érotique, ou l'héroïque, ou le calme; tous les autres peuvent y entrer à titre auxiliaire. On y emploie toutes les jointures du drame. Le sujet est tiré des légendes historiques (itihâsa) ou d'ailleurs, mais les principaux personnages sont toujours vertueux. Les quatre fins humaines y trouvent leur place; une d'entre elles couronne l'action. L'ouvrage commence par une bénédiction, une prière, ou une indication de la matière. Il faut à l'occasion y blâmer les méchants et y exalter le bien. Le nombre des chants n'est jamais inférieur à huit; ils sont d'une longueur modérée, écrits en vers du même mètre dans chaque chant, sauf le vers final.... La fin d'un chant doit toujours annoncer le chant suivant. Les moments de la journée, le soleil, la lune, la nuit, l'aurore, le crépuscule, les ténèbres, le matin, le midi, la chasse, les montagnes, les saisons, les forêts, l'océan, les plaisirs d'amour, la séparation des amants, les ermites, le ciel, une ville, un sacrifice, un combat, une marche, un mariage, la naissance d'un fils, etc., sont les motifs descriptifs à traiter selon l'occasion, avec les incidents et les circonstances accessoires. »

A l'appui de cette définition et pour la compléter, nous allons transcrire la table des matières de deux épopées savantes, issues d'inspirations religieuses différentes jusqu'à l'hostilité, l'une écrite au Cachemire dans le courant du XII^e siècle par Maṅkha, le Çrikanṭhacarita; l'autre composée par un Jaïniste nommé Haricandra à une époque inconnue, le Dharmaçarmābhyudaya.

Çrikanṭhacarita. — I. Bénédiction et prières. — II. Description des gens de bien et des méchants. — III. Description du pays, de la race, etc. — IV. Description du mont Kailāsa. — V. Description du Seigneur. — VI. Description générale du printemps. — VII. Description du jeu de la balançoire. — VIII. Description de la cueillette des fleurs. — IX. Description des jeux dans l'eau. — X. Description du crépuscule. — XI. Description de la lune. — XII. Description du lever de la lune. — XIII. Description de la toilette. — XIV. Description des amusements à boire. — XV. Description des jeux. — XVI. Description de

l'aurore. — XVII. Description de la réunion avec Parameçvara. — XVIII. Description de la confusion des Gaṇas. — XIX. Description du soulèvement des Gaṇas. — XX. Description des apprêts du char. — XXI. Description du départ en campagne des Gaṇas. — XXII. Description du trouble dans la ville des Daityas. — XXIII. Description de la bataille. — XXIV. Description de l'incendie de Tripura. — XXV. Description de l'auteur et de son cercle.

Dharmaçarmābhyudaya. — I. Bénédiction. Description des gens de bien et des méchants. Description du pays de Jambudvīpa. Description du Meru. Description de l'Inde. Description de la contrée Āryāvarta. Description de l'état des Uttarakālas. Description de la ville de Ratnapura. — II. Description du roi, de sa race, de son épouse. Le roi voudrait avoir un fils. Arrive un ermite. Description. — III. Le roi va trouver l'ascète. Description de forêt, de parc, d'ermite. L'ermite annonce au roi la naissance prochaine d'un fils. — IV. L'existence antérieure de Dharmanātha. Description du pays de Vatsa, de la ville de Susimā, du roi Daçaratha. Daçaratha abdique. Exposé des principes de Cārvaka par un ministre. Description des austérités du roi. — V. Des femmes célestes descendent à la cour du roi Mahāsena ; description. Elles se montrent en songe à la reine ; description du songe. Dharmanātha descend dans le sein de la reine. — VI. Description de la reine enceinte. Naissance du prince. Description de la fête donnée à cette occasion par Indra. — VII. Les dieux enlèvent Dharmanātha aussitôt né et le transportent au mont Sumeru. Description de la montagne. Les dieux s'y établissent. Description de chevaux, d'éléphants, etc. — VIII. Le sacre de Dharmanātha. Description de l'océan de lait. Description du sacre. Les dieux rendent ensuite Dharmanātha à sa mère. — IX. Description de l'enfance, de la jeunesse de Dharmanātha. Annonce d'un svayamvara. Le prince s'y rend avec une escorte ; description de la marche. Ils rencontrent la Gaigā ; description. — X. Description des monts Vindhya. — XI. Description des saisons. — XII. Description de la cueillette des fleurs. — XIII. Les jeux dans les eaux de la Narmadā. — XIV. Description du soir ; des-

cription des jeux la nuit. — XV. Description de l'aurore. Dharmanàtha entre dans le Vidarbha; description de ce pays. — XVI. Description du svayanvara; la princesse choisit Dharmanàtha. Il entre en pompe dans la capitale. Description des allures des femmes; description du mariage, le prince revient chez son père monté sur un char aérien; description du voyage. — XVIII. Description des fêtes à Ratnapura; le roi Mahàsena abdique; il expose les principes de la politique à son fils. Description du sacre de Dharmanàtha. Son père adopte la vie ascétique; description. — XIX. Description des batailles livrées par le général de Dharmanàtha. — XX. Description des météores. Dharmanàtha abdique à son tour et va vivre en ermite; il acquiert la science suprême, et va régner parmi les dieux; description de la cour céleste. — XXI. Bref exposé de la doctrine jaïna.

Nous avons choisi à dessein comme types de l'épopée savante deux œuvres de second ordre, où les éléments conventionnels du genre se montrent nettement, dégagés des développements originaux qu'un auteur de génie eût pu tirer de son propre fonds; mais, en réalité, si nous avons examiné les chefs-d'œuvre classiques du mahākāvya, le Raghuvamça de Kālidāsa, le Kirātārjuniya de Bhāravi, son contemporain, le Çiçupāla-vadha de Māgha, nous y aurions trouvé le même luxe de descriptions parasites et la même pauvreté du sujet. Nous avons observé à satiété la même disproportion entre la fable et les descriptions dans les drames; la liste des matières à traiter dans l'épopée savante aurait pu passer tout entière et sans le moindre changement dans les préceptes de littérature dramatique. C'est encore les mêmes épisodes descriptifs qui remplissent les autres genres de la haute littérature: le conte (kathā) et le roman (ākhyāyikā) ne sont jamais qu'un chapelet de descriptions attaché par des artifices plus ou moins adroits à un sujet quelconque. Le célèbre ouvrage de Subandhu, la Vāsavadattā, si vantée par Bṛha qui l'imite*, s'analyse facilement en deux pages, y compris les épisodes et les incidents. « Ce roman s'étend à plaisir sur les saisons et leurs vicissitudes. Les changements de l'année, les luminaires célestes, le jour et la nuit, le lever et le coucher du soleil y

entrent avec une surcharge d'épithètes recherchées et de comparaisons bizarres. Le lieu commun une fois épuisé, Subandhu n'est plus que faible. Les monts Vindhya, la Narmadâ, avec leurs beautés pittoresques, tiennent à coup sûr une place importante dans la narration ; mais Subandhu s'efforce de les dépeindre sans aucun succès.¹ » Les deux cents pages du Harṣacarita où Bâṇa conte les aventures (carita) de son royal patron, Harṣavardhana de Canoge, laissent à peine un résidu de dix pages à l'histoire.

La peinture des amants dans les multiples situations classées par la technique est par excellence le lieu commun où se plaisent les poètes dramatiques. Ce thème est encore un héritage recueilli par le drame ; Kâlidâsa nous en indique lui-même l'origine. Les compagnes de Çakuntalâ voient chaque jour s'aggraver la fièvre, l'abattement et la tristesse de leur amie ; elle n'a pas osé leur confier le secret de son amour ; élevée dans un ermitage, elle croit, dans sa naïveté, donner le change à ses compagnes, aussi ingénues qu'elle. Pourtant Anusûyâ découvre la vérité : « Ma chère Çakuntalâ, tu as gardé dans ton cœur le secret qui le tourmente. Mais j'ai vu comme on dépeint l'état des personnes amoureuses dans les légendes (itihâsa) et les contes (kathâ), et c'est exactement l'état où tu es. »² Le genre galant ou élégiaque débute dans la littérature sanscrite, comme le drame et l'épopée savante, par un chef-d'œuvre de Kâlidâsa, le Megha-dûta. Un Yakṣa banni et séparé de son amante confie au nuage messenger l'expression ardente et mélancolique de ses sentiments. La littérature prâcrite a conservé un monument antérieur du même genre : l'anthologie de Hâla (Hâla-Saptaçataka), en sept cents stances, où les personnages que comporte la technique amoureuse : héros, héroïne, ami, compagne, entremetteuse, etc., expriment des sentiments érotiques, avec une science des nuances conventionnelles à rendre jaloux les disciples plus modernes de Bharata.

Héritier ou parent de tous les autres genres, le drame a mérité à ce titre d'être choisi par les rhétoriciens comme le

1. Hall, *Introd. to Vâsavad.*, p. 27-28.

2. Çak. 50, 18 sqq*.

type de la composition littéraire. Un des plus anciens traités de poétique indienne, le Kāvya-lamkāra-sūtra-vṛtti de Vāmana exprime déjà dans une brève formule l'opinion commune : « Entre les compositions, les dix genres dramatiques (rūpakas : nāṭaka, etc...) sont supérieurs. Comme un tableau multicolore, ils réunissent tous les traits caractéristiques des autres genres ¹ » (1, 3, 31-32).

1. Cf. App. ad 198 (2).

L'INFLUENCE GRECQUE

Nous avons dû nous contenter de tracer à grandes lignes la genèse du théâtre indien ; l'histoire littéraire ne permet pas de suivre étape par étape la formation du type classique depuis les origines du drame jusqu'à Çakuntalâ. Est-il nécessaire d'en conclure que le nâṭaka des théoriciens n'est pas sorti d'une évolution régulière, et qu'il a été transplanté en pleine croissance d'un pays voisin ? Entre les peuples qui sont entrés en contact avec l'Inde aux temps lointains de son histoire, les Grecs seuls ont une littérature dramatique. Est-ce donc la Grèce qui a donné à l'Inde son théâtre ? M. Weber, qui s'est signalé par son opiniâtreté à rechercher les traces de l'influence grecque sur la civilisation brahmanique, a posé hardiment la question dans son admirable *Histoire de la Littérature Indienne*.

« Le drame indien atteint sa perfection dès les premières œuvres que nous en connaissons. La plupart des prologues, il est vrai, présentent la pièce en question comme nouvelle par rapport à celles des poètes antérieurs, mais nous n'avons rien conservé d'eux, non plus que des débuts de la poésie dramatique. On peut dès lors se demander si la représentation des drames grecs à la cour des rois grecs en Bactriane, au Penjab et en Guzerat (car la puissance grecque s'est étendue jusqu'à ces régions) n'a point provoqué l'esprit d'imitation des Indiens, et si elle n'a point été ainsi la *cause originelle* (Ursache) du drame indien. Sans doute il n'y a pas de preuves à en fournir, mais du moins les données de l'histoire rendent incontestablement cette hypothèse possible, d'autant que les plus anciens drames indiens ont été composés

dans l'ouest de l'Inde. Du reste, il n'y a pas de rapport interne entre le théâtre des deux peuples¹. »

Exprimée avec ces réserves, l'hypothèse a paru cependant trop exclusive encore à M. Weber; il l'a corrigée dans un travail postérieur²: il efface l'expression de « cause originelle », et il y substitue « une certaine influence sur le développement du théâtre indien ». M. Pischel, qui est peut-être, entre les orientalistes de l'Occident, le plus familier avec la rhétorique et la poésie dramatique de l'Inde, a jugé brièvement cette opinion. » S'imaginer, dit-il, que le théâtre grec ait exercé une certaine influence sur la formation du théâtre indien, c'est témoigner une égale ignorance du théâtre grec et du théâtre indien³. »

Cette condamnation cavalière ne valait pas une simple raison. La science n'avait pas de profit à attendre, ni de parti à tirer d'un échange contradictoire de sentiments personnels. C'est M. Windisch qui a eu le mérite de poser la question sur un terrain précis et solide, et de donner à la discussion une base définitive. Il a admis en principe la possibilité historique de l'influence grecque sur la création du drame, et il s'est attaché à en démontrer la réalité par une comparaison détaillée des deux théâtres. Son travail, communiqué au Congrès des orientalistes à Berlin, en 1882, a été publié dans les Mémoires du Congrès, et a paru ensuite à part⁴.

M. Windisch rassemble d'abord les textes qui attestent les représentations grecques dans l'Orient après les conquêtes d'Alexandre; il rappelle les documents cités par Bohlen, Reinaud, Lassen, Benfey, Weber, etc..., sur les relations de la Grèce et de l'Inde; il signale⁵ la présence au camp d'Alexandre de nombreux artistes (τετραγῳδοί) qui suivaient le Macédonien et jouaient aux grandes solennités. Tous les documents allégués ne prouvent rien directement. Alexandre ne fit qu'effleurer l'Inde, et les représentations grecques

1. *Ind. Lit.*, 224 et note.

2. *Ind. Stud.*, XIV, 194, note.

3. *Die Recens. d. Çak.*, 19.

4. *Der griechische Einfluss im Indischen Drama*, Berlin, 1882.

5. D'après Otto Lüders, *die Dyonisischen Künstler*, Berlin, 1873.

mentionnées par les historiens s'appliquent à la Susiane, à la Perse, à la Gédrosie, à la Parthie, à l'Arménie, à des provinces enfin qui gravitaient autour de centres helléniques. On peut cependant admettre sans preuve que les rois grecs de la Bactriane entretenirent à leur cour un théâtre grec. Mais comment rattacher ces représentations à l'apparition du nâṭaka? La domination grecque cantonnée dans le bassin de l'Indus, à part les conquêtes éphémères de Démétrius et de Ménandre, disparaît entièrement de l'Inde pendant le premier siècle avant l'ère chrétienne; Kâlidâsa compose ses chefs-d'œuvre cinq ou six cents ans plus tard. Faut-il admettre que l'étude des modèles grecs se soit perpétuée durant cet énorme intervalle dans les écoles brahmaniques? La conjecture tombe d'elle-même sans discussion.

Faut-il supposer sept siècles de *littérature dramatique* disparus sans laisser de traces? Il ne peut être question ici d'un art qui s'essaie et se développe lentement avant de produire ses chefs-d'œuvre. Si l'Inde ignorait l'art dramatique avant d'avoir assisté aux représentations grecques, elle a commencé par copier les modèles étrangers avant de les adapter à son goût. Les emprunts dans l'histoire littéraire se marquent au début par des imitations serviles, et la littérature qui en sort garde toujours un caractère artificiel, scolastique, qui l'isole, la paralyse et arrête son développement; née d'un croisement mal assorti, elle est incapable de se reproduire, s'étiole, dépérit et s'éteint bientôt. Le drame grec, transporté fidèlement dans la littérature indienne, n'aurait jamais abouti au drame indien. Si les modèles grecs ont simplement inspiré les poètes de l'Inde, s'ils n'ont exercé qu'une certaine influence sur un art déjà vivant, comment déterminer les limites de cette influence? Comment en discerner avec précision les derniers vestiges après une évolution de six ou sept siècles?

M. Windisch a, il est vrai, diminué cet intervalle en prenant pour base une chronologie surannée: « Bhavabhūti vivait vers 700 avant J.-C.; Çri Harṣa vers 600; Kâlidâsa des siècles plus tôt, et la *Mṛcchakatikâ* est la pièce la plus ancienne. » Ces affirmations vagues, soutenues par un appareil de chronologie relative, risquent d'égarer les recherches au lieu de

les éclairer. Les noms de Kâlidâsa et de Çûdraka, enveloppés ainsi d'une brume fantastique, s'enfoncent dans un lointain fuyant et trompeur. M. Windisch ne dépasse pas Bhavabhûti ; il ignore de parti-pris le reste du théâtre indien. Il se borne aux œuvres les plus originales et se prive ainsi d'une comparaison indispensable pour discerner sûrement l'invention personnelle du poète et la convention banale ; il s'expose à prendre l'accident pour la loi, l'exception pour la règle.

Nous avons signalé les faiblesses de la méthode. Examinons cependant la valeur absolue des résultats proposés.

M. Windisch reconnaît que les drames offrent « peu de ressemblance » avec la tragédie d'Eschyle ou de Sophocle¹ ; il prend comme terme de comparaison la nouvelle comédie attique. « C'est elle qui pouvait trouver un écho partout, à Rome aussi bien qu'à Ujjayinî, car elle s'occupe de la vie ordinaire des hommes, et avec son ton local, elle contient bien des choses qui ont trait à l'humanité en général². »

Les passages de Plutarque* sur les représentations grecques en Orient, cités par M. Windisch à l'appui de son système, ne le fortifient pas. Le premier se rapporte à Sophocle et à Euripide ; l'autre aux Bacchantes d'Euripide. La comédie n'y est pas mentionnée. Les préférences de M. Windisch ne se justifient pas mieux en fait : malgré son caractère général et son intérêt humain, la comédie attique a dû subir de profondes transformations pour passer d'Athènes à Rome ; et cependant la civilisation grecque avait pénétré le public romain. Plaute et Térence étaient obligés de recourir à la *contaminatio*, au mélange de deux pièces et de deux intrigues pour rendre leurs adaptations tolérables. Si l'Italie, voisine et parente de la Grèce, comprenait si peu l'esprit et les mœurs grecs, l'Inde, si éloignée de la Grèce par son tempérament, ses goûts, ses doctrines et ses institutions, était incapable de les apprécier. L'état social représenté dans les pièces grecques choquait la raison et l'imagination des Indiens ; l'intrigue, fondée sur des données civiles ou légales, manquait d'intérêt autant que de clarté. Les présomptions,

1. P. 14.

2. P. 16.

il faut l'avouer, ne sont pas favorables à la thèse de M. Windisch. Mais les raisons de sentiment ne sauraient prévaloir contre des faits positifs. La comparaison des deux théâtres, limitée aux détails de la technique, fournit-elle des preuves manifestes et irrécusables de leur parenté?

I. *La division en actes.* — Le drame indien est divisé en actes ; le nom sanscrit de l'acte, *aṅka*, signifie aussi : le giron. C'est de ce sens que Bharata, par une interprétation subtile, déduit l'acception technique du mot¹. Mais *aṅka* signifie de plus « signe » et « chiffre », et ces deux sens expliquent mieux l'emploi spécial du mot dans l'art dramatique. Chaque acte de la pièce porte un titre spécial qui lui sert de marque distinctive ; plus souvent encore, il est, comme dans notre théâtre, désigné par son numéro d'ordre. Les *aṅkas* ne sont pas des divisions factices ; ils répondent exactement aux sections naturelles de l'action. Le type du genre dramatique, le *nāṭaka*, doit avoir cinq actes au moins ; ce nombre correspond aux cinq situations (*avasthās*) du personnage principal depuis l'entreprise jusqu'au résultat final, aux cinq éléments de l'action² (*artha-prakṛtis*), et aux cinq jointures (*saṁdhi*). Il a été choisi après une analyse intime des conditions essentielles du poème dramatique. La comédie latine est également divisée en cinq actes ; mais l'observation de cet usage y est purement empirique. La comédie nouvelle des Grecs est si peu connue qu'on ignore la nature et le nombre de ses divisions, si toutefois même elle en avait ; la langue dramatique n'a pas même de mot pour désigner l'acte. En outre, ce chiffre de cinq, que les Latins ne dépassent pas, est chez les Indiens une limite inférieure : la *Mrechakatikā* a dix actes ; *Mālatī-mādhava* en a autant ; *Çakuntalā* a sept actes comme le *Vira-carita*, l'*Uttara-carita* et le plus grand nombre des *nāṭakas* postérieurs.

II. *Les entrées et les conventions scéniques.* — Les conventions scéniques³ sont identiques sur les deux théâtres : on parle haut, bas, à part, à la cantonade. M. Windisch rapproche, pour mieux établir cette ressemblance, le 3^e acte de

1. V. sup., p. 58.

2. V. sup., p. 32 sqq.

3. Cf. sup., p. 61.

Mâlavikâgnimitra et le second acte de l'Eunuque. La preuve est inutile ; ces conventions sont absolument nécessaires à la représentation, et elles s'imposent à tous les théâtres. L'intérêt du spectateur exige également l'annonce des personnages avant leur entrée en scène ; l'incertitude prolongée ou trop fréquente aboutirait vite à l'ennui. Les procédés ne varient pas et ne peuvent varier ; l'adresse du poète à les employer change leur physionomie ; tantôt ils se dissimulent habilement ; tantôt ils éclatent aux yeux ; mais étalés ou cachés, ils n'en sont pas moins indispensables.

III. — *Le rideau*. — Le fond de la scène est fermé par un rideau qu'on appelle en général *yavanikâ* (ou *javanikâ*, forme prâcrite sanscritisée). L'étymologie de ce mot ne paraît pas douteuse ; il est dérivé de Yavana. Les Indiens appliquent le nom de Yavana à une race étrangère, située à l'Occident ; M. Windisch l'assigne aux Grecs, et, malgré les jugements contradictoires des savants, nous acceptons volontiers son interprétation ; nous croyons même avoir contribué à l'établir plus sûrement¹. Mais, réduite à des notions très confuses, la géographie indienne englobait dans cette désignation tous les peuples occidentaux, helléniques ou hellénisés : l'Egypte des Ptolémées, la Syrie des Séleucides, la Bactriane des princes grecs étaient autant et plus que la Grèce propre le pays des Yavanas. Si le rideau de théâtre devait son nom à l'hellénisme, le rapport entre ces deux termes reste si vague qu'il serait téméraire d'en tirer une conclusion positive. Les tapisseries en couleurs² qui servaient à la décoration scénique se fabriquaient peut-être en pays hellénique ; la vieille réputation des tapisseries de Perse permet de croire que, dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, elles étaient appréciées et recherchées dans l'Inde, où elles arrivaient par l'intermédiaire des marchands et des navires grecs. L'appareil scénique du théâtre indien s'écarte trop du théâtre grec pour permettre de supposer que l'Inde a emprunté à la Grèce l'usage des rideaux de fond ; si le sùtradhâra avait appris des architectes

1. V. *Quid de Græcis veterum Indorum monumenta tradiderint*. Paris, 1890.

2. Citra-javanikâ, Mâlâtî. VI, 229, 234.

ou des comédiens grecs l'art de construire et de disposer la scène, l'imitation se reconnaîtrait à des détails plus significatifs. La nécessité de dérober au public la vue des coulisses s'impose aux spectacles les plus grossiers ; un voile d'étoffe se prêtait naturellement à cet emploi. L'hypothèse d'un emprunt matériel au théâtre grec, fondée sur le nom seul de la *yavanikâ*, est démentie par le sens usuel de ce mot. La *yavanikâ* ne désigne pas seulement le rideau de théâtre ; son nom s'applique à toutes les espèces de rideaux indistinctement ; la littérature en fait foi, et les dictionnaires le prouvent formellement¹. *Yavanikâ* n'est pas davantage le seul nom technique du rideau de théâtre : on se sert souvent aussi, pour le désigner, du mot *apaṭi*, qui signifie rideau en général².

Le nom des *Yavanis* et leur emploi régulier dans l'art dramatique achèvent de démontrer la faiblesse d'une argumentation bâtie sur le témoignage équivoque d'un seul mot. Les *Yavanis*, l'arc à la main, accompagnent partout le roi et veillent sur sa personne. Leur nom désigne en principe les femmes grecques ; mais il ne se rencontre guère en dehors de la littérature dramatique, où il est toujours restreint à son acception technique. Faut-il pourtant conclure de ce rapport nominal que les poètes indiens ont emprunté les *Yavanis* à la comédie grecque. Etrange imitation qui transforme en amazones guerrières les jeunes amoureuses de Ménandre ! La *Yavanî* n'explique pas plus en réalité que la *yavanikâ* les origines du théâtre indien. Leur nom indique seulement que les rois recrutaient ce bizarre personnel militaire parmi les nations de l'ouest, soit par razzia, soit par achat, comme ils se procuraient les *yavanikâs*. Les ouvrages grecs attestent que les ports du golfe Persique servaient d'entrepôt à un commerce actif de jeunes filles ; les marchands grecs en chargeaient de véritables cargaisons qu'ils transportaient dans l'Inde pour y exploiter leurs charmes.

La seule conclusion légitime à tirer de ces deux mots, *yavanikâ* et *yavanî*, ne manque pas pourtant d'intérêt ; ils

1. Cf. *Amarak.* II, 6, 3, 22 ; *Halâyudha*, II, 154.

2. Cf. la locution *apaṭikṣepeṇa* aux exemples donnés dans le *Pet. W.*, et v. inf.

permettent de fixer l'élaboration de la technique dramatique à l'époque où l'Inde entretenait avec le monde hellénique des relations florissantes. Le commerce indo-grec paraît avoir atteint son apogée aux derniers siècles de l'empire romain, du II^e au VI^e siècle après J. C. Nous nous trouvons ramenés ainsi à la date approximative où les autres indices tendaient à placer la formation et la réglementation définitives de l'art dramatique.

IV. *La fable de la pièce.* — M. Windisch prend soin de restreindre ici encore la portée de son étude. « Il est difficile d'admettre que les Indiens aient connu et analysé le texte écrit des pièces grecques; mais il leur suffisait de voir le spectacle et d'en apprendre par ouï-dire le sujet, pour être tentés d'en donner une imitation ».... « C'est dans la plus ancienne pièce, la *Mṛcchakaṭikā*, que l'influence des sujets grecs a dû laisser le plus de traces. La *Mṛcchakaṭikā* nous présente des tableaux de la vie courante avec un caractère réaliste qui ne se retrouve dans aucun autre drame ou plutôt dans aucune autre œuvre de la littérature indienne. » Ce réalisme exceptionnel ne peut manquer de provoquer la méfiance autant que la surprise; un phénomène aussi merveilleux se réduit souvent à une simple erreur d'optique. Le génie créateur de Çūdraka produit aisément l'illusion de la vie; mais notre analyse détaillée de la *Mṛcchakaṭikā* a mis en lumière l'étroite parenté de ce drame avec les contes *. M. Windisch réduit l'intrigue aux amours d'un jeune fils de marchand et d'une courtisane, et il ajoute: « C'est là, sans exception, le thème de la comédie gréco-romaine. » Il serait également logique de rattacher la tragédie française à la *nāṭikā*, parce qu'elles prennent toutes deux pour sujet les amours d'un roi ou d'un héros et d'une princesse. Aussi bien M. Windisch ramène l'intrigue de la *nāṭikā* à l'argument ordinaire de la comédie gréco-romaine. « Dans celle-ci, dit-il, on voit un jeune homme épris d'une hétéaire; mais ce projet d'union est contrarié par le père, qui veut donner à son fils une femme de rang égal; au dénouement, la jeune fille se trouve être une citoyenne attique, et tout finit bien. Comparons le sujet de *Mālavikāgnimitra*: le roi Agnimitra s'éprend d'une suivante de la reine Dhāriṇī; mais il est obligé de

prendre garde à la jalousie active de Dhârinî, et surtout d'Irâvatî, la seconde reine. Au dénouement, la suivante, Mâlavikâ, se trouve être une princesse, et Dhârinî l'accorde en mariage au roi. » De part et d'autre nous avons une intrigue d'amour traversée par des obstacles et qui finit par en triompher ; mais c'est là le thème inévitable de toutes les pièces fondées sur un amour ; si les amoureux réussissaient d'emblée et sans effort, il n'y aurait ni intérêt, ni drame possible. La condition véritable de l'héroïne, longtemps ignorée et tout à coup révélée, est un trait de ressemblance plus frappant ; mais ces changements de condition sont fréquents chez tous les peuples ; l'histoire divine de l'Inde en est remplie : des dieux ou des génies, précipités sur la terre par une malédiction, condamnés à une métamorphose de longue durée, retrouvent soudain leur condition première.

La légende fondamentale du Mahâbhârata fournit un exemple ancien de la même donnée. Duryodhana a battu au jeu son rival Yudhiṣṭhira ; l'aîné des Pâṇḍavas a perdu sa fortune, ses états, la liberté de ses frères, de Draupadî et sa liberté même ; le vainqueur, d'abord impitoyable, finit cependant par accepter une transaction ; les Pâṇḍavas et leur commune épouse resteront libres, mais ils s'exileront douze ans dans les forêts, et ils passeront la treizième année cachés sous des noms d'emprunt et des déguisements. Au temps convenu, les cinq frères se rendent chez le roi Virâta et entrent à son service : Yudhiṣṭhira, en qualité de brahmane, sous le nom de Kaika ; Bhima comme cuisinier, sous le nom de Ballava ; Arjuna comme professeur de danse et de chant, sous le nom de Vṛhannala. Draupadî se présente à son tour comme femme de chambre (sairandhri) à la reine Sudeṣṇâ. La reine est séduite par son air noble, et lui répond : « Je te mettrais volontiers sur ma tête, si je ne craignais que le roi se sentit le cœur attiré vers toi.... Sûrement, femme aux belles hanches, aux charmes ravissants, le roi en voyant ta beauté surnaturelle m'oubliera et tournera vers toi tout son cœur. » La jalousie éveillée de Sudeṣṇâ redoute, comme Dhârinî, l'inconstance du royal époux. Draupadî sert la reine pendant dix mois comme femme de chambre. Mais, un jour, le général des armées de Virâta, Kicaka, l'aperçoit ; il lui

adresse une déclaration passionnée; rebuté, il veut la posséder par force avec la complicité de Sudeṣṇā; Bhīma intervient, et tue l'insulteur. Sauf le dénouement tragique, l'intrigue est conforme au thème des nāṭikās.

Une des plus anciennes légendes recueillies dans le Mahā-Bhārata, l'épisode de Nala et Damayanti, présente la même situation. Séparée de son époux, par le jeu cruel du destin, Damayanti réduite à la misère entre dans la ville de Cedi; sa mine lamentable attire les regards; la reine-mère la voit du haut de sa terrasse, la fait venir et l'interroge. « Je suis, répondit-elle, une épouse fidèle à l'époux, ouvrière et servante, sans domicile fixe, sans autre aliment que des fruits et des racines, esseulée; où me trouve le soir, là est ma demeure. » La reine l'engage comme femme de chambre et promet de sauvegarder l'honneur de l'inconnue: l'insolent qui oserait la convoiter sera puni, battu et tué. Damayanti resta longtemps au service de la princesse; mais un jour le brahmane Sudeva, envoyé à la recherche de la princesse par Bhīma son père, la vit au palais de Cedi et la reconnut. Il révéla à la reine la véritable condition de sa servante, et, pour écarter tout soupçon de fourberie, il ajouta: « Certes, il n'est pas de femme qui lui ressemble; elle a entre les sourcils une tache de naissance délicieuse pareille à un lotus sur son teint noir; je l'ai reconnue sous la poussière (de deuil) qui la couvre et l'efface. C'est un signe de naissance que le Créateur même lui a donné. » A ces paroles de Sudeva, la fille de la reine, Sunandā, nettoya le signe tout caché par la poussière. La poussière enlevée, le signe apparut, brillant comme la lune dans un ciel sans nuage. A la vue de ce signe, Sunandā et la reine-mère se mirent à pleurer et à embrasser Damayanti. Le moment de surprise passé, la reine-mère en pleurant parla ainsi lentement à Damayanti: « Tu es la fille de ma sœur, ce signe me le révèle. Ta mère et moi, nous sommes les filles à l'aimable visage du roi magnanime qui gouverne les Daçarṇas, Sudāman. » La situation est dénouée heureusement, grâce à ce signe de reconnaissance.

Le procédé a été souvent exploité dans le drame. M. Windisch en cite plusieurs exemples: L'anneau de Çakuntalā, qui figure au titre même de la pièce: *Abhijñāna-çakuntalā*;

la pierre magique de réunion (*saṃgamamaṇi*), qui permet à Purúravas de reconnaître Urvaçi métamorphosée en liane ; le joyau de Jimûtavâhana tombé du ciel, tandis que Garuḍa enlève le prince, dans le Nâgânanda ; le collier de Ratnâvali et, par extension, le chariot de terre de la Mṛcchakatikâ, où Vasantasenâ jette les bijoux qui serviront ensuite comme pièce à conviction contre Cârudatta ; la guirlande tressée par Mâdhava, portée par Mâlâtî, et que Saudamini présente au dénouement comme signe de reconnaissance. Il était facile d'allonger la liste ; Mâlavikâgnimitra donnait aussi l'anneau de la reine employé par le bouffon à la délivrance de l'héroïne ; Vikramorvaçi, la flèche d'Âyus, marquée au nom du jeune prince et de sa race, et qui apprend à Purúravas l'existence de son fils ; le Mudrârâkṣasa, le cachet de Râkṣasa, qui, surpris par Cânakya, lui permet d'abattre son adversaire, etc... L'emploi fréquent de ce moyen dramatique montre qu'il plaisait au public lettré. Il rappelle certainement de près la péripétie ordinaire des comédies gréco-romaines. la scène de la reconnaissance (*ἀντιγνώρισμός*) amenée par la production inattendue d'une pièce d'identité (*γνώρισμα*).

M. Windisch n'hésite pas à transformer ce rapport en emprunt direct. Il rapproche Mâlavikâ enlevée par les brigands, Ratnâvali perdue dans un naufrage, et la jeune fille du Rudens, enlevée à son père par un brigand, vendue à un leno et naufragée sur les côtes de Sicile ; on repêche parmi les débris un coffret contenant des jouets d'enfant (*παιήματα*, *crepundia*), appartenant à la jeune fille et qui la font reconnaître par son père.

La ressemblance, pour être frappante, ne suffit pas à démontrer l'emprunt. L'épopée, qui nous a déjà fourni l'exemple de Damayantî reconnue à un signe corporel, connaît aussi l'usage des menus objets matériels comme pièces d'identité.

Le poète du Râmâyana a tiré adroitement parti de ce procédé. Tandis que Sitâ se débat et résiste à Râvaṇa qui l'entraîne dans les airs, ses parures tombent sur le sol¹ ; des singes les trouvent, les apportent à leur roi. Sugriva, qui les présente à Râma ; le héros les reconnaît et sait dès lors, à n'en plus

1. III, 58, Gorres.

douter, le rapt commis et le chemin suivi par le ravisseur. Plus tard, quand Râma dirige une expédition contre Râvana, il envoie Hanûmat porter à Sitâ des paroles rassurantes, et il remet au messenger son anneau pour attester l'authenticité du message ; et, en effet, la vue de cet anneau dissipe les incertitudes de Sitâ¹. Les contes abondent en cas analogues ; l'usage de ce procédé n'est pas d'ailleurs une simple imagination de poète ; il était imité de la vie réelle. L'Inde ancienne, aussi bien que la Grèce, ignorait les formalités et les actes de l'état civil ; la vie de famille avec ses incidents, naissance, mariage et mort, avait un caractère entièrement privé. Si les hasards inhérents à l'existence des peuples antiques : incursions de tribus voisines, luttes intestines, voyages aventureux, arrachaient l'individu à sa famille ou à sa tribu et l'isolaient brusquement, des indices matériels, tels que des bijoux ou des signes physiques, restaient les seuls garants de son identité.

Les nomades et les vagabonds perpétuent dans la société moderne l'image du passé lointain ; tantôt des bijoux retrouvés trahissent le meurtrier ; tantôt des signes physiques viennent au secours de la justice hésitante ; aussi les mélodrames contemporains qui portent sur la scène le monde des voleurs et des criminels ont-ils largement usé de l'*abhijñâna*, baptisé d'un nom célèbre : *la croix de ma mère*.

Il n'est pas superflu d'ajouter que le relief donné à l'*abhijñâna* par la discussion de M. Windisch n'est pas en proportion avec l'emploi dramatique de ce procédé. Les théoriciens énumèrent et les poètes pratiquent avec une faveur égale d'autres moyens dramatiques, la lettre, le portrait², etc... La stricte justice prescrit d'en tenir compte ; l'enquête, pour être concluante, doit être contradictoire.

M. Windisch signale encore un indice de l'influence grecque dans le titre même de la *Mrcchakatikâ* ; le *Petit Chariot* a comme un air de parenté avec la Petite Marmite (*Aulularia*), la Petite Casette (*Cistellaria*), etc... La ressemblance est sans doute indéniable, mais elle ne laisse pas de place à

1. V, 32 ; et Ragh., XII, 62.

2. V. p. 93.

l'hypothèse de l'imitation. Le choix du titre est réglé par des lois précises, qui changent avec les genres¹. Les prakaraṇas de l'espèce pure joignent dans leur titre le nom du héros et de l'héroïne ; mais la Mṛcchakatikā est de l'espèce mêlée, elle en est même l'unique échantillon conservé jusqu'ici. Le Sâhitya-darpaṇa (482) cite un drame intitulé *Vadhyaçilā*, le Billot, qui rentre, à en juger sur le titre seul, dans la même catégorie. Les prakaraṇas saṅkirṇas empruntaient sans doute leur titre à un détail caractéristique de la mise en scène.

La fable de la Mṛcchakatikā trahit aux yeux de M. Windisch l'imitation du type grec : le mélange d'une intrigue politique et d'une intrigue domestique est conforme à l'usage de la comédie nouvelle ; l'Epidicus se passe au temps d'une guerre thébaine ; les Captifs ont pour arrière-plan une guerre des Etoliens avec les Eléens. La scène du tribunal sort manifestement d'une inspiration grecque ; pourtant Ménandre et ses rivaux ne l'auraient pas mise en action. Vasantasenā et Cārudatta se rencontrent au temple de l'Amour comme Alcésimarque et Silenium dans la Cistellaria à une fête de Bacchus. Le rang de *vadhū* (épouse de bonne race) accordé par le nouveau roi à la courtisane est un équivalent habile de la péripétie finale où l'héroïne par la révélation de sa véritable naissance recouvre sa liberté. Çarvilaka commet un vol pour se procurer l'argent nécessaire à racheter la servante Madanikā, comme l'amoureux grec recourt à des moyens deshonnêtes pour obtenir la somme qu'exige le leno. Vasantasenā affranchit sa servante ; la comédie gréco-romaine y reconnaît son ἀπελευθέρωσις, sa *libertina*.

L'abondance de ces rapprochements ne compense pas leur faiblesse, ou plutôt elle l'aggrave. Les ressemblances ne portent que sur des détails secondaires, épars, indépendants les uns des autres ; le fond même de la pièce, la teneur de l'action restent intactes ; si la broderie couvre l'étoffe, elle ne la supprime pas. Quand l'Inde aurait réellement emprunté à la Grèce les épisodes, les incidents, les traits où s'exerce la comparaison, l'originalité de la fable n'en serait pas diminuée

1. V. p. 141.

et demanderait encore une explication. Mais l'influence grecque ne se justifie pas mieux en fait ici qu'ailleurs. L'Inde n'a pas eu besoin d'étudier les modèles grecs pour apprendre que les intrigues privées se croisaient parfois avec les événements publics, que les tribunaux siégeaient et prononçaient des sentences parfois erronées, que les fêtes religieuses offraient souvent à l'amour une occasion d'agir, que la passion était capable de pousser une âme faible au mal, et que la liberté s'achetait fréquemment à prix d'argent. Nous avons établi par une étude générale de la littérature le caractère indien de ces traits. Isolés et sans cohésion, si on les explique comme des imitations, ils se coordonnent et s'enchaînent si on les considère comme d'origine indienne. Vasantasenâ est née courtisane, et les barrières infranchissables des castes la séparent à jamais de Càrudatta ; elle peut lui appartenir de cœur, mais le premier venu a des droits légalement fixés sur son corps, Le çakâra lui rappelle durement cette vérité brutale. L'autorité royale peut l'obliger par la violence à remplir les *devoirs* de sa profession, s'il lui prend fantaisie de s'y soustraire. Seule aussi la grâce royale peut, par un privilège supérieur aux lois, élever la courtisane au rang de femme légitime. L'intervention d'Âryaka est indispensable au dénouement ; sans une révolution, l'union de Càrudatta avec Vasantasenâ était impossible. Le conte mis en action par Çûdraka devait combiner les deux intrigues.

La durée de l'action accuse la profonde différence des deux systèmes dramatiques ; le théâtre grec la limite en moyenne à un jour complet ; la règle trop célèbre des vingt-quatre heures n'est pas loin d'être exacte dans la pratique. Le théâtre indien prend en quelque sorte pour unité de mesure l'acte. La durée de l'action représentée dans l'acte ne doit pas dépasser un jour ; l'intervalle entre deux actes ne doit pas être supérieur à un an. Les règles d'Aristote et celles de Bharata sont irréductibles. Faut-il admettre du moins que l'étude de l'Art Poétique grec a provoqué l'émulation des auteurs de Nâṭya-çâstras ? Le tour didactique de l'esprit

1. Cf. l'histoire de Râga-maṅjari dans le *Daça-kumâra*. II, p. 57 sqq. et sup.

indien n'avait pas besoin d'exemples étrangers pour exprimer en lois absolues la pratique courante, et les auteurs n'avaient pas attendu les prescriptions des théoriciens pour sentir et comprendre la nécessité de partager l'action par des espèces de haltes. L'inspiration épique du drame imposait le morcellement du sujet, trop vaste pour entrer sans effort dans les cadres plus étroits du nouveau genre. L'usage enseigna peu à peu les procédés les plus délicats et les plus judicieux. La liaison des scènes, acquise par un premier progrès, entraîna logiquement la limitation de l'acte à vingt-quatre heures ; les mêmes personnages ne pouvaient occuper plus longtemps la scène sans nuire à l'illusion dramatique ; les actes les plus graves, les plus tragiques de l'existence humaine sont coupés par des repos forcés, par le sommeil et aussi par les dévotions journalières, qu'un héros de théâtre n'a pas le droit de négliger¹. L'acte indien n'est donc pas une transposition, une réduction artificielle de la tragédie ou de la comédie grecque ; il est sorti d'un développement local, il est le dernier terme d'une évolution naturelle.

V. *Les personnages*. — Le nombre des personnages contraste avec les habitudes de la comédie grecque, assez économe de rôles. La *Mṛcchakatikā* fait paraître vingt-neuf personnages, *Çakuntalā* trente, *Vikramorvaçī* dix-huit, le *Mudrārākṣasa* vingt-quatre ; *Bhavabhūti*, créateur peu fécond, les réduit à treize dans *Mālatī-mādhava* et à onze dans l'*Uttaracarita*.

Le théâtre indien a, comme les autres théâtres, des rôles généraux, des types arrêtés qui reparaissent dans tous les drames avec des modifications secondaires. Le héros et l'héroïne, les premiers en importance, sont trop conformes au génie indien pour donner prise aux comparaisons. En revanche, l'épouse légitime, rôle de second plan sacrifié à l'héroïne, donne à l'analyse de M. Windisch un résidu d'éléments assez hétérogènes. Tandis que la dignité de ses mœurs rappelle naturellement la *matrona* de Plaute et de Térence, ses luttes contre les caprices inconstants du héros (*l'adolescens*) la rapprochent du *senex*. La synthèse bizarre qui opéra cet amalgame ne suffit pas cependant à rendre compte du person-

1. V. sup., p. 58.

nage ; il s'explique au contraire sans difficulté par les conventions galantes de la poétique : l'épouse aimée jadis, puis délaissée au profit d'une rivale nouvelle, oppose à l'amour de l'héroïne une autre variété de la passion ; le tableau y gagne des nuances plus subtiles et plus délicates ; la physionomie du héros se complète aussi par de nouveaux traits ; sa situation l'oblige à déployer des qualités accessoires, courtoisie, etc... ; enfin les scènes de jalousie corsent l'intrigue et animent l'action. Le théâtre indien a tiré habilement parti des ressources originales que fournit l'institution de la polygamie.

L'Inde n'a pas eu non plus à imiter le *servus currens* pour imaginer le personnage du bouffon (vidûşaka). S'il faut chercher l'image du vidûşaka dans l'Occident, il est nécessaire de sortir des temps classiques pour descendre jusqu'au moyen âge. Le pauvre brahmane, laid, difforme, ignorant et gourmand, mais dévoué au protecteur qui l'entretient et toujours prêt à servir ses intrigues amoureuses, appartient à la même famille que les moines entremetteurs de la comédie italienne, comme le frère Timothée de la Mandragore, et que les chanoines goulus de la vieille satire et de la scène primitive en France. Il a pour pendant la religieuse bouddhiste (parivrâjikâ) qui, malgré la différence de confession, exerce le même métier, tantôt à découvert comme dans Mâlâtî-mâdhava, tantôt à couvert dans Mâlavikâ. Mais, tandis que la religieuse est une forte tête, d'intelligence puissante et d'instruction solide, adroite, avisée, prévoyante, énergique, le bouffon est étourdi, gauche, bavard, compromettant. Le langage des deux rôles souligne leur contraste : la religieuse parle toujours le sanscrit, contre l'usage ordinaire des femmes ; le bouffon, tout brahmane qu'il est, n'emploie jamais la langue consacrée des brahmanes ; il s'exprime toujours en prâcrit.

Le vidûşaka et la parivrâjikâ sont pris l'un et l'autre de la vie réelle ; on les retrouve aujourd'hui encore, auprès des temples fréquentés ; sous le voile de la religion ils poursuivent leurs pratiques immorales ; assis derrière un texte sacré, ils combinent paisiblement des rendez-vous galants qui trouvent un abri propice dans les jardins voisins du temple¹. La

1. J. C. Oman, *Indian Life*, 1889, 150.

comédie irrégulière avait sans doute transporté librement sur la scène le type du brahmane corrupteur (vi-dûṣ), à l'affût des faiblesses féminines¹, plus habile à servir d'entremetteur qu'à expliquer les Vedas. Quand le drame entra plus tard dans la littérature sanscrite, sous le patronage des brahmanes, le type du vidûṣaka dut subir une révision. Il était impossible de le supprimer ; on l'éleva : il passa camarade (vaya-sya) et confident du héros, et l'éclat de son dévouement éclipsa ses défauts de tradition. L'inspiration bouddhique du Nâgânanda a permis au roi Harṣa de dessiner un vidûṣaka moins classique, moins brahmanique, plus rapproché peut-être du type original. Le troisième acte du Nâgânanda est une longue farce, et le pauvre bouffon en est le héros. Il a caché sa figure sous son manteau pour éviter les piqûres d'abeilles ; Çekharaka, le bel-esprit, sort du festin à peu près ivre ; il aperçoit Âtreya voilé, le prend pour son amante ; il lui saute au cou, il le cajole, il veut l'embrasser. La suivante aimée de Çekharaka, Navamâlikâ, descend à son tour au jardin ; Çekharaka reconnaît son amante ; il accuse le bouffon d'avoir pris un déguisement avec préméditation, pour lui jouer un mauvais tour, le menace d'un châtiment prochain, et le confie à la garde de son valet. Le valet, pour garder plus sûrement son captif, le retient par son cordon sacré, mais le cordon casse ; il prend alors le manteau du brahmane, le lui serre étroitement autour du cou, et le tire à lui. Le bouffon demande grâce à Navamâlikâ. Navamâlikâ : « Oui, si tu te prosternes à mes pieds, la face contre terre ! » — Le bouffon (*indigné et tremblant*) : « Oh ! moi ! un brahmane ! tomber aux pieds d'une fille d'esclave ! » Çekharaka réconcilié lui tend alors en signe d'amitié une coupe où vient de boire Navamâlikâ. — Le bouffon (*avec un sourire forcé*) : « Çekharaka, je suis brahmane. » — Le bel-esprit : « Si tu es brahmane, montre-moi ton cordon ! » — Le bouffon : « C'est ton esclave qui l'a cassé en tirant dessus ! » — La suivante (*riant*) : « Eh bien ! récite-nous alors quelques formules des Vedas. » — Le bouffon : « Madame, les formules des Vedas ne vont pas avec cette odeur de liqueur. » Il finit par s'échapper

1. Vidûṣaka = ũnga et cātubatu dans les dictionnaires.

et rejoint son maître, Jîmûtavâhana, qui chante en stances lyriques la beauté de Malayavati, sa nouvelle épouse. La suivante s'adresse alors au bouffon : « Tu as entendu de quels traits il a peint la princesse ? Maintenant, c'est mon tour ; je vais te peindre. » — Le bouffon : « Madame, vous me sauvez ! Faites-moi cette grâce, pour que l'autre ne dise plus que je ressemble à un singe rouge ! » — La suivante : « Révérend, pendant la veillée du mariage, je t'ai vu assoupi, les yeux fermés et je t'ai trouvé beau ainsi. Prends donc cette pose, et je vais te peindre. » Il ferme alors les yeux comme dans le sommeil ; elle se lève, écrase un bourgeon de tamâla et noircit le visage du bouffon. Tout le monde éclate de rire, et le pauvre brahmane se retire furieux.

Le personnage du vidûṣaka, loin d'être un emprunt, prouve l'inspiration locale, directe, originale du drame indien.

Le bel-esprit (viṭa) ressemble au *parasitus edax* dans la mesure où deux civilisations différentes peuvent produire des types analogues. Il vit aux dépens des puissants et des riches, et paie son écot en bons mots et en traits d'esprit ; mais il a une désinvolture, un air d'honnête homme et un parfum de bonne éducation qui le séparent nettement d'Artotrogus et de ses congénères. Le viṭa n'est pas d'ailleurs un personnage exclusivement employé au théâtre ; il se retrouve dans tous les autres genres littéraires, dans les contes aussi bien que dans les romans, comme il se rencontrait dans la vie réelle. Une société débauchée et raffinée crée et entretient une légion d'amuseurs à gages, parasites en Grèce, viṭas dans l'Inde. L'allure, les mœurs, le ton du bel-esprit l'écartent du monde idéal, où le drame classique se plaît à choisir ses héros ; Kâlidâsa et Bhavabhûti* ne s'en servent pas ; Harṣa, qui l'a introduit dans le Nâgânanda, n'a pu le comprendre dans l'action et a dû le confiner à une scène épisodique. C'est seulement dans la Mṛcchakatikâ que le viṭa a une vie réelle ; il y tient de droit une large place auprès du çakâra imbécile et vicieux ; il occupait certainement la même place dans les ouvrages du même genre et de la même espèce (prakaraṇa saṃkirṇa) qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous.

L'analogie du çakâra et du *miles gloriosus* n'est pas moins spécieuse ; l'un et l'autre ont sans doute plusieurs traits

communs : ils sont également vains et libertins, fanfarons et lâches. Mais la comparaison manque d'éléments suffisants. Le çakâra ne paraît que deux fois dans le drame classique ; il traverse une scène épisodique de Çakuntalâ où ses traits sont légèrement esquissés ; il ne prend d'ampleur, comme le viça, que dans la Mr̥chakaṭikâ. Çûdraka est justement, parmi les poètes dramatiques, le créateur le plus puissant ; il donne aux figures les plus banales, les plus usées, un relief saisissant, une individualité tranchée. A prendre indistinctement tous les détails du caractère de Saṃsthâna, et à les comparer avec ceux du miles gréco-romain, on s'expose à de fâcheuses méprises. Une autre méthode permet de les éviter : Bharata a résumé en quelques vers le caractère général du çakâra : « Le çakâra se pare de vêtements splendides, de riches ornements, agit en orgueilleux et en extravagant ; sorti d'une famille infime, il se prend pour un grand personnage, insulte à tout propos, s'irrite et se calme sans raison. » Réduit à cette définition, le çakâra ne coïncide en aucune manière avec le miles gloriosus. La langue du çakâra indique sa véritable origine ; il parle un prâcrit spécial, la çakârî, caractérisé par l'emploi exclusif de la sillante palatale çā. Les grammairiens ont expliqué le nom du çakâra par cette particularité de prononciation : « Il fait (*kar*) çā (ça-kâra ; çā se substitue partout à śā et à sā) ». Cette étymologie spacieuse n'est qu'un jeu d'esprit. La çakârî parlée par le çakâra est aussi, dans le drame, la langue des Çakas, de ces envahisseurs scythiques qui anéantirent à leur profit l'hégémonie grecque dans le Penjab aux environs de l'ère chrétienne. Le çakâra lui-même est un Çaka ; son nom est une formation ethnique tirée de Çaka au moyen du suffixe āra « employé chez les peuples du Nord' ». Le Lalita-Vistara (143,18) mentionne une écriture dite çakârî, çakârîlipi. Le personnage du çakâra a dû se créer au temps où la domination çaka commençait à s'ébranler ; si l'Inde est trop étrangère à l'idée de patrie pour nourrir des sentiments de vengeance contre les envahisseurs qui l'oppriment, sa vanité dédaigneuse la porte du moins à tourner en ridicule les maîtres qu'elle subit. Les contemporains de Çāta-

1. Patañjali, cité par Max Müller, *India*, p. 295.

vâhana « l'ennemi des Çakas » goûtaient le même plaisir à la caricature du çakàra que le public actuel du théâtre de Calcutta aux charges grotesques du gentleman anglais. La situation du çakàra à la cour des rois de théâtre n'est pas une simple convention dramatique ; elle répondait sans aucun doute à la réalité. Les râjas indiens, vassaux du mahârâja çaka, avaient dû plus d'une fois prendre en mariage une princesse scythique, pour se concilier la faveur ou l'appui du suzerain : le dernier des Indo-Grecs, Hermaios, n'avait-il pas consenti à partager son trône avec Kadphises pour sauver les ruines de son autorité ? Les épouses barbares amenaient à leurs époux un cortège de parents grossiers, avides, insatiables, qui traitaient les états du râja en pays conquis. Le mépris du lettré pour l'ignorant, du citadin policé pour le sauvage, éclate dans le portrait du çakàra esquissé par Bharata et largement coloré par Çûdraka. Le type du çakàra marque une date dans l'histoire du théâtre indien ; la fortune des Çakas dans l'Inde en fixe la création aux environs du 1^{er} ou du 11^e siècle après J.-C. Le théâtre était dès alors constitué assez solidement pour recueillir, préserver et consacrer un caractère qui peu de siècles après ne s'expliquait plus et continuait pourtant à s'employer par la force de la tradition.

VI. *Le prologue.* — Le prologue indien, comme le prologue gréco-romain, nomme l'auteur, le titre de la pièce et sollicite la bienveillance du public (*captatio benevolentix*) ; la ressemblance était inévitable et fatale, elle est inhérente aux conditions essentielles du prologue, à sa raison d'être. Mais, en dehors de ces analogies naturelles, les différences éclatent partout. Le prologue grec est un avis au public communiqué directement aux spectateurs par un des comédiens, soit qu'il parle comme orateur au nom de la troupe entière, soit qu'il porte un costume d'emprunt. Le prologue indien est toujours une conversation dialoguée entre le directeur de la compagnie et un de ses auxiliaires ; elle roule en apparence sur des affaires d'intérieur, sur des questions personnelles, mais un esprit avisé et subtil peut y saisir des allusions discrètes au sujet ou aux incidents du drame à représenter ; elle doit toujours aboutir par un détour adroit

à la première scène ; la pièce est commencée au moment où les interlocuteurs du prologue se retirent. Le prologue correspond exactement à nos parades de tréteaux ; il amorce le spectateur, le renseigne assez pour l'intéresser, trop peu pour satisfaire sa curiosité, et l'introduit insensiblement dans le cœur du sujet. Les précautions de ce genre n'étaient plus qu'un appareil inutile à la représentation des drames sanscrits ; l'auditoire cultivé qui seul pouvait y assister et s'y intéresser ne justifiait pas l'emploi de pareils ménagements. La parade du prologue, comme le rôle du çakàra, comme tant d'autres étrangetés apparentes, n'a survécu que par la force des traditions ; les élèves de Bharata ont recueilli l'héritage antique des spectacles grossiers qui s'adressaient au vulgaire ignorant et qui préparaient obscurément l'élaboration des chefs-d'œuvre futurs *.

M. Windisch, au terme de son étude, nous dirions presque de son plaidoyer en faveur de l'influence grecque sur le théâtre indien, s'exprime ainsi : « Si la présente dissertation n'amène pas à croire à l'influence grecque, il faut alors entièrement renoncer à cette hypothèse, car il sera difficile de trouver en sa faveur des arguments plus sérieux ¹ ». Nous souscrivons volontiers à cette déclaration. M. Windisch a réuni, avec une patience ingénieuse et une érudition substantielle, les indices, les vraisemblances, les simples possibilités favorables à sa thèse ; il les a mis en œuvre avec un art séduisant de combinaisons ; il a défendu sa cause avec une conviction sincère et loyale. Un nouvel avocat serait réduit à se servir des mêmes armes, et devrait même se résigner à en rejeter un certain nombre, aujourd'hui faussées. Il était encore légitime, en 1882, de laisser flotter Kālidāsa dans une antiquité indéterminée, de reculer la Mṛcchakaṭikā jusqu'aux dernières lignes de l'horizon de l'histoire, et de rattacher immédiatement l'écllosion du drame classique aux temps de la domination indo-grecque. Nos propres recherches, appuyées sur les travaux récents, ont fixé les cadres de la littérature dramatique et ont commencé à en éclairer les origines. Les œuvres connues actuellement ne partent que du vi^e siècle

1. Op. laud. p. 101.

après J. C. ; les indications dont nous disposons permettent de remonter encore un siècle en arrière ; au delà, c'est la nuit. Nous devinons, à des lueurs vagues et fugitives, un travail d'incubation ; nous en sentons les progrès, nous saisissons même, un à un, les éléments hétéroclites qui concourent à former et nourrir l'embryon ; l'influence étrangère ne se trahit pas au moindre signe, au moindre mot. L'évolution du genre dramatique se continue régulièrement, lente et sûre. Entre la présence des dynasties véritablement grecques, grecques de race et grecques de culture, et l'apparition historique de la poésie dramatique dans l'Inde, s'étend un intervalle de cinq siècles, un abîme. Les plus anciens envahisseurs étrangers qui aient marqué dans la théorie comme dans la pratique du théâtre leur empreinte vivante sont les Çakas, les successeurs mêmes des Grecs. Il ne reste plus des Grecs qu'un nom vague, sans valeur locale ; les Yavanas¹ figurent par habitude dans les énumérations techniques, pêle-mêle avec des races barbares, sans éclat, sans honneur. Les rares vocables qui paraissent préserver leur mémoire, yavanî et yavanikâ, manquent d'intérêt pour l'histoire de la littérature dramatique ; l'un désigne une espèce de rideau employé à la décoration de la scène, et aussi à d'autres usages étrangers au théâtre ; l'autre s'applique à des amazones chargées de garder la personne du roi et qui paraissent uniquement dans la figuration.

A défaut de faits positifs, les preuves de raisonnement ne sauraient prétendre à établir une certitude, mais elles peuvent fonder une solide probabilité. Les arguments recueillis à l'appui de l'hypothèse grecque se retournent contre elle ; les ressemblances signalées s'expliquent naturellement, car elles tiennent aux lois essentielles et fondamentales du genre dramatique. La division du sujet en plusieurs séries de scènes connexes, séparées par un intervalle de temps appréciable, les conventions scéniques qui permettent à l'acteur de parler haut quand le personnage parle bas, de communiquer au public en même temps qu'à son interlocuteur une confidence qu'un tiers placé à côté de lui n'entend pas, sont des procédés

4. Ioniens, Grecs, peuples helléniques.

universels qui appartiennent à la poétique commune de l'humanité. Les autres traits où se marquent de vagues analogies offrent, à les considérer de près, des différences tranchées qui accusent leur originalité. La fable des drames classiques est tirée directement des épopées ou des contes, mis en œuvre et transformés à l'aide de procédés et de ressources empruntés au fonds commun de l'esprit indien, et qui portent tous une garantie incontestable d'origine. Les personnages typiques, en dépit des théoriciens qui les ont arrêtés et raidis à jamais, gardent une expression de vie réelle et locale, et racontent comme des témoins inconscients les destinées du théâtre avant l'ère classique. Le çakara atteste l'existence et l'inspiration presque nationale de la scène indienne au temps de l'hégémonie indo-scythe ; le viṭa, le viduṣaka, ainsi que la parade du prologue, perpétuent la mémoire des spectacles populaires, dégagés de prétentions littéraires ou poétiques, et destinés seulement à amuser le vulgaire. L'étude des origines, telles que nous l'avons tentée, se complète et se confirme ainsi : nous saisissons le théâtre en pleine activité, en pleine vie, en pleine sève au II^e siècle, peut-être même au I^{er} siècle après l'ère chrétienne.

Le raisonnement, comme les faits, dément l'hypothèse de l'influence grecque ; le goût, arbitre douteux, mais contrôle efficace, s'accorde aussi à la repousser. Les littératures savantes de l'Europe, créées ou remaniées sur le modèle des classiques anciens, nous ont familiarisés avec les caractères ordinaires de l'emprunt : il ne se devine pas, il éclate ; il ne se cache pas, il s'avoue orgueilleusement. L'admiration de l'œuvre originale, qui provoque l'imitation, porte l'imitateur à la copier avec une fidélité presque servile ; il peut essayer d'adapter son modèle au goût du temps et du pays, de le naturaliser par une transposition habile ; il ne réussit pas, il ne cherche pas même à en effacer les traits principaux. Les sujets, les sentiments essentiels, l'allure générale de l'action ne se modifient pas. L'œuvre et le souvenir de Guilhem de Castro auraient pu périr, l'inspiration espagnole du Cid n'en aurait pas été moins certaine ; Racine prouverait encore Euripide, si la tragédie grecque devait disparaître un jour.

Les érudits n'auraient pas besoin de recourir à des démonstrations laborieuses ; les œuvres parleraient seules. Quand nous aurions échoué à réfuter les défenseurs de l'influence grecque, nous continuerions cependant à nier leurs doctrines ; la nature de leurs arguments suffirait encore à les condamner.

LA PRATIQUE DU THÉÂTRE

La représentation théâtrale n'est pas une condition indispensable en principe au développement du genre dramatique; séparé du théâtre, il se perpétue cependant comme une forme intéressante de la composition poétique, à l'égal de l'épopée ou de l'idylle; soit qu'il ait passé par emprunt de sa patrie dans une littérature étrangère, soit qu'il survive dans sa patrie même à la disparition des jeux scéniques. Le théâtre sanscrit n'a-t-il été jamais qu'un exercice de littérateur? Des juges éclairés sont portés à le croire. L'emploi d'une langue savante, inintelligible sans une forte éducation, réservait les œuvres sanscrites à un auditoire très restreint; les savantes complications du style, le tour subtil de l'expression, l'enchevêtrement des longs composés où se plaît et s'étale l'art de l'écrivain étaient de nature à embarrasser même les plus érudits et exigeaient des efforts longs et soutenus pour livrer leur sens à l'auditeur; la variété des préterits demandait aussi des connaissances spéciales, une attention studieuse, un lent déchiffrement. La rapidité de la représentation ne s'accommodait guère à ce travail de cabinet. En outre, les changements fréquents de scène, la richesse de la décoration supposée, l'abondance des accessoires les plus étranges, opposés à l'absence des édifices spéciaux dans l'Inde, prouvent que le poète n'avait pas à tenir compte des ressources réelles.

Le sentiment, même converti en raisonnement, n'aboutit guère qu'à des préjugés, et ne tient pas contre le fait. La vie réelle du théâtre sanscrit se manifeste à la fois dans la poétique du drame, dans les œuvres dramatiques, dans les traités d'art théâtral et dans le reste de la littérature. Les théoriciens énumèrent parmi les éléments intégrants du poème

dramatique le chant et la danse avec toutes leurs variétés ; l'un et l'autre y tiennent une place si importante qu'ils sont employés comme principe de classification pour distinguer les genres secondaires et les genres supérieurs ; tantôt ils sont subordonnés à la poésie, tantôt ils la prennent pour auxiliaire. La musique aussi a un emploi régulier, et elle n'est pas restreinte à l'accompagnement ; elle contribue pour sa part à éclairer l'action, et à guider en même temps qu'à émouvoir le spectateur. L'étude des principaux ouvrages dramatiques nous a montré combien les poètes se préoccupent de la scène ; stylistes raffinés, ils ménagent pourtant avec soin les séductions des yeux et des oreilles, et fournissent à leurs interprètes l'occasion de prouver tous leurs talents. Les prologues des drames perpétuent le souvenir de leur première représentation ; l'œuvre nouvelle est presque toujours destinée en principe à rehausser la pompe d'une fête ; un mariage princier, un triomphe, une solennité religieuse sont les circonstances les plus propices au poète comme aux acteurs.

Les indications tirées des ouvrages dramatiques se précisent et se complètent par les traités d'Art dramatique. Le Nāṭya-śāstra de Bharata attend encore un éditeur ; la riche littérature du *saṃgīta* (arts scéniques, musique, chant, danse, etc...) n'est pas même explorée. Les rares textes publiés jusqu'ici sont édités sans critique, sans méthode, et presque sans profit. Nous avons eu recours à quelques manuscrits, mais surtout nous nous félicitons d'avoir recueilli chez les commentateurs des drames un certain nombre de fragments sur la Pratique du Théâtre, qui, réunis et mis bout à bout, ressuscitent le monde et la vie du théâtre dans l'Inde, morts et oubliés depuis si longtemps. Nous ne sommes pas seulement en droit d'affirmer sans hésitation comme sans réserve que les pièces de Kālidāsa, de Harṣa, de Bhavabhūti ont été composées pour la scène et ont été représentées sur la scène ; nous assistons à la *première* mémorable où Çakuntalā vit le jour, en présence de Vikramāditya et de ses courtisans.

La fête du printemps approche ; Ujjayinī, la ville aux riches marchands et la capitale intellectuelle de l'Inde, glorieuse et prospère sous un roi victorieux et sage, se prépare à célébrer la solennité avec une pompe digne de son opulence et de son

goût. La saison, la circonstance sont propices aux spectacles dramatiques; le palais de Vikramāditya est hospitalier à la littérature. Mais où trouver une œuvre assez exquise pour satisfaire la délicatesse du roi, de ses Neuf Perles et de toute sa cour? L'auteur applaudi de Mālavikā, qui a lutté triomphalement avec le souvenir écrasant de Bhāsa, qui a éclipsé par ses débuts éclatants les rivaux ou les devanciers du vieux maître: Somila, les Kaviputra, et tant d'autres noms célèbres, le poète dont le souple génie s'accommode sans effort au ton de l'épopée ou de l'élegie, Kālidāsa vient d'achever une comédie héroïque annoncée comme un chef-d'œuvre par la voix de ses amis; elle a pour héros Duṣanta, pour héroïne Çakuntalā. L'honneur de représenter un nāṭaka de Kālidāsa devant le plus illustre souverain de l'Inde provoque bien des compétitions entre les troupes d'acteurs accourues pour la fête à Ujjayinī; mais le poète a ses comédiens, qu'il a éprouvés et dressés à sa manière avec Mālavikā. Les comédiens suivront leur poète familier, devenu leur maître et leur ami. La compagnie désignée, le directeur se rend au palais, examine la salle destinée au spectacle; le cordeau à la main, il prend ses mesures, fixe l'emplacement et les dimensions de la scène, et laisse à son second le soin de diriger les travaux d'accommodation. Les rôles sont déjà distribués; le professeur de la troupe surveille les répétitions, style les acteurs et les actrices, corrige le ton, l'expression, l'attitude, souligne les intentions du poète, interprète et complète ses indications: le jeune-premier déjà chargé de jouer Agnimitra dans Mālavikā doit apprendre à changer ses effets: le héros n'est plus noble et joyeux, il est noble et supérieur; le bouffon tiendra son emploi ordinaire; l'amoureuse, ingénue dans Mālavikā, paraît ici tour à tour naïve, innocente, passionnée, épouse et mère. Les personnages secondaires, très nombreux, exigent aussi un travail de préparation. Acteurs et actrices, il est vrai, rivalisent de zèle et d'ardeur; piqués d'honneur, stimulés par l'amour-propre et la vanité, ils ont aussi à cœur d'assurer à Çakuntalā une interprétation digne d'elle. Leur solide instruction, leur goût épuré reconnaissent les qualités maîtresses de l'œuvre, l'habileté de l'intrigue, le juste équilibre des sentiments, la fraîcheur de l'imagination. L'or-

chestre répète les mélodies, les airs de danse, la musique de scène.

La fête du printemps est enfin arrivée; le poète et ses comédiens, inquiets, fiévreux sont venus dès l'aube s'installer dans la coulisse et hâter les derniers préparatifs; les uns pilent la brique rouge, l'orpiment, le blanc, le bleu, le noir pour le fard, les combinent en nuances secondaires et récitent des bénédictions propitiatoires; les autres inspectent et disposent les accessoires du décor, les chars, les armes, les étendards, l'oiseau en terre du petit Bharata, le lionceau modelé, et aussi les costumes, les parures, les guirlandes; on étend sur la scène entre les deux portes de la coulisse un tapis; les musiciens y prennent place, accordent les tambourins, le luth, la cithare, la flûte, préludent, s'exercent les doigts et les lèvres, les assouplissent. Au soleil levant, Vikramâditya entre, suivi des courtisans, et s'assoit sur son trône; ses femmes restent à sa gauche; à sa droite les rois vassaux accourus pour rendre leurs hommages, les princes, les hauts fonctionnaires, les littérateurs et les savants, groupés autour de Varâha-mihira l'astrologue et d'Amara-siṃha le lexicographe. La salle resplendit de feux; les pierres étincellent incrustées dans l'or des colonnes comme dans les diadèmes des rois présents; des étendards bariolés flottent au sommet des piliers. La batterie du tambour annonce l'ouverture du spectacle; un chœur chante la bienvenue, rend hommage aux dieux, aux brahmanes, aux rois. Le directeur récite la bénédiction initiale, se tourne vers la coulisse, appelle une actrice, s'entretient un instant avec elle, lui demande une chanson pour séduire l'auditoire. Tout à coup, les deux jolies figurantes placées devant le rideau de la coulisse en écartent les plis, et Duḥṣanta, l'arc et les flèches à la main, paraît monté sur un char; son cocher tient les rênes; lancés à la poursuite d'une gazelle imaginaire, ils simulent par leurs gestes la rapidité de la course; leurs stances pittoresques et descriptives suggèrent à l'imagination un décor que la peinture serait impuissante à tracer. Ils approchent de l'ermitage; le roi descend à terre, congédie le cocher, les chevaux et le char, entend les voix des jeunes filles et se cache. Un mouvement de curiosité agite les spectateurs; fille

d'une Apsaras et création de Kālidāsa, Çakuntalā réunit tous les charmes ; l'actrice saura-t-elle répondre à l'attente des connaisseurs et réaliser l'idéal ? Elle paraît, vêtue d'une simple tunique d'écorce qui semble cacher ses formes et par un contraste habile les embellit encore ; la ligne arrondie du visage, les yeux longs, d'un bleu sombre, langoureux, les seins opulents mal emprisonnés, les bras délicats laissent à deviner les beautés que le costume ascétique dérobe. Son attitude, ses gestes, ravissent à la fois les regards et les cœurs ; elle parle, et sa voix est un chant. La cour de Vikramāditya frémit d'une émotion sereine et profonde : un chef-d'œuvre nouveau vient d'entrer dans l'immortalité.

LA SALLE. — LA SCÈNE. — LES PRÉLIMINAIRES DU SPECTACLE

L'art dramatique de l'Inde ne connaît pas, soit en théorie, soit en pratique, les constructions monumentales réservées exclusivement, et par leur destination même, aux représentations théâtrales. Invités à jouer devant un auditoire choisi, chez un roi ou chez un riche amateur, les acteurs s'accommodent d'une galerie, d'une cour, etc..., qu'ils transforment aisément pour la circonstance en salle de spectacle. Les palais indiens ont presque toujours une annexe naturellement disposée à ce nouvel usage, la *nāṭya-çālā* ou *saṃgīta-çālā* ; le personnel du gynécée y reçoit les leçons de danse (*nāṭya*) et de musique (*saṃgīta*) indispensables à l'éducation des femmes, et de temps à autre le maître y vient constater les progrès et apprécier les talents de son harem. L'ancienne épopée connaît ces salles de concert, qui servent parfois de scène aux aventures de ses héros.

Arjuna, obligé par un serment de vivre sous un nom et un costume d'emprunt, se présente au roi Virāṭa comme maître de danse et de chant ; Virāṭa le charge d'instruire sa fille, la princesse Uttarā. Arjuna donne ses leçons dans une salle spéciale que le roi a fait construire¹. C'est là que Draupadi

1. Mahā-Bhārata, IV, 11 ; 22 init.

attire le misérable Kicaka sous prétexte d'un rendez-vous d'amour, et que Bhîma le tue. Le héros de la Brhatkathâ, le roi Vatsa Udayana, détenu prisonnier chez son ennemi Caṇḍamahâsena, est également chargé d'apprendre le chant et la danse à la princesse Vâsavadattâ; le maître et l'élève s'éprennent l'un de l'autre et s'épousent¹. Les épisodes de ce genre sont fréquents dans les contes*. La nâṭya-çâlâ doit se trouver près de la porte du palais*. Le Saṅgîtaratnâkara* trace, ou plutôt emprunte aux traités antérieurs l'image idéale d'une salle de spectacle. « La salle doit être bariolée, décorée de fleurs de toute sorte, avec un baldaquin de toutes les couleurs et des piliers enrichis de pierreries. » La salle où la reine Vâsavadattâ prend place avec la religieuse Sâṃkṛtyâyanî pour assister à la représentation dramatique de ses propres aventures est conforme à ce type². Sâṃkṛtyâyanî regardant : « Quel beau spectacle que cette salle de spectacle ! l'éclat des pierreries répandues par centaines sur l'or des piliers où s'attachent de larges guirlandes de perles enchante l'œil; des jeunes filles s'y pressent qui surpassent les Apsaras; c'est une salle de spectacle, et l'on dirait le palais aérien des dieux. » La réalité ne répondait que par à peu près à ces descriptions pompeuses; les couleurs vives, les nuances chatoyantes, les fleurs, les drapeaux bariolés, tous ces accessoires d'une fête indienne, paraient la salle à défaut de l'or et des pierreries. Les représentations se donnaient aussi dans une cour intérieure (purâigana); tel est le cas dans le Caitanyacandrodaya; le poète insère dans l'action un acte intercalaire, où le réformateur Caitanya joue un rôle en personne³. Si le spectacle était destiné à embellir la fête d'un dieu (yâtrâ), on représentait le drame dans le temple même, devant la statue de la divinité qu'on voulait honorer et divertir. C'est ainsi que la petite comédie héroïque de Bilhâṇa, Karṇasundari, fut représentée à Anhilvad (Aṇahillapâṭana) dans le temple de Çântyutsava à la fête du Jina Rṣabha⁴. Les temples avaient une salle des bayadères : le

1. Kathâ-S. S., tar. XI sqq.

2. Priyadarçikâ, III, v. 2.

3. Caitan., p. 57.

4. Karṇas., prologue.

nātyamandira, grand hangar porté sur des piliers et percé de portes sur toutes les faces¹, qui se transformait alors en salle de théâtre; on continue à s'en servir au Bengale aujourd'hui encore pour la représentation des yātrās².

Appelés à jouer le plus souvent dans une salle de hasard ou même dans une simple cour, les acteurs transportent de ville en ville, de palais en palais, les matériaux et les accessoires de la scène; ils la construisent eux-mêmes à chaque occasion. Le directeur de la troupe dirige le travail et surveille l'exécution; il est l'architecte (*sūtradhāra*) de son théâtre. M. Tagore résume ainsi les préceptes relatifs à la construction de la scène: « On purifie le sol, on offre le bali, et on pratique ensuite une excavation pour poser les fondations, puis on élève les piliers. Il faut choisir un jour heureux et favorable, un moment astronomique de bon augure pour élever les piliers: ils peuvent être en acacia, en or, en panasa (arbre à pain) ou en santal rouge; le haut est creux, le bas solide et bien raboté. Après un jeûne de trois jours, le directeur fixe le pilier choisi d'après les règles et lui adresse cette prière: « Comme l'inébranlable Meru, comme l'inébranlable Himālaya, comme l'inébranlable Mahendra, sois inébranlable! » Le pilier doit être enfoncé à mi-hauteur dans la terre; on jette du sable en grande quantité tout autour de la base. La dimension de la scène varie avec la pièce à représenter. Une largeur de vingt mains (20 × 18 pouces, environ 10 mètres) est une heureuse mesure³. Il ne faut pas planter de pilier au milieu de la salle. La plate-forme est en bois; on perce des fenêtres dans la toiture, on l'orne de statues, de coupoles, de drapeaux, d'arceaux, de fleurs en guirlandes. La partie inférieure est carrelée et revêtue de stuc. Il ne faut pas que le plancher soit glissant pour éviter les faux pas aux acteurs⁴.

La scène est fermée au fond par un rideau (*yavanikā*, *tiraskarīnī*, *kāṇḍapatikā*, *apatī*, *pratisirā*) qui la sépare du foyer (*nepathya*). Le rideau est en étoffe fine; sa couleur doit

1. Raj. Mitra; *Antiq. of Orissa*, I, 33.

2. Nisikanta Chattopadhyaya, *Essays*, p. 40.

3. Cf. *Saṃgīta-Dāma*., 39^a.

4. *Eight principal Rasas*, p. 60.

être en harmonie avec le sentiment principal de la pièce¹ : blanche, pour un spectacle érotique ; jaune, s'il est héroïque ; sombre, s'il est pathétique ; bariolée, s'il est comique ; s'il est tragique, noire ; s'il est horrible, sombre ; s'il est violent, rouge ; noire enfin, s'il est merveilleux. Certaines autorités permettent l'emploi du rideau rouge dans tous les cas. Le rideau est tombant tant que les acteurs sont en scène ; lorsqu'un personnage entre, deux jeunes filles que leur beauté désigne à cet emploi soulèvent le rideau pour lui donner passage. C'est cette manœuvre qu'on appelle *dhṛtir yavanikāyās*². Quand l'entrée est précipitée, brusque, c'est le personnage lui-même qui écarte le rideau violemment (*apatikṣepa*). Telle est au vi^e acte de Çakuntalâ l'entrée du chambellan quand les deux servantes se mettent à chanter malgré la défense du roi.

La scène communique par deux portes³ avec le *nepathya-gr̥ha* : la coulisse, les loges d'acteur et le foyer. Le *nepathya-gr̥ha* est placé à l'ouest de la scène et couvre le tiers de la superficie totale⁴. La scène est située en contre-bas du foyer ; l'acteur descend en scène (*raṅgāvataraṇa*, *raṅgāvatāraka*, *°tārīn*). Le mot sanscrit *nepathya* est peut-être une forme à demi-prâcritisée de *naipathya*, dérivé régulier de *ni-patha*, qui signifierait « chemin de descente* » ; Weber, qui a émis cette hypothèse sur l'origine du mot, en déduit à tort que le niveau du foyer était inférieur à celui de la scène. La leçon *naipathya* substituée à *nepathya* dans les manuscrits du sud de l'Inde⁵ appuie l'étymologie proposée. Râjaçekhara mentionne dans le Bâla-Râmāyaṇa une « seconde coulisse » (*dvitīyanepathye*, p. 169) : Râvaṇa assiste dans son palais à une représentation dramatique ; les personnages de ce drame intercalaire paraissent sur une scène construite sur la scène même, et cette seconde scène a sa coulisse propre, d'où un héraut de cour, invisible, adresse un salut poétique au roi Janaka.

1. Tagore, *ib.*, p. 59.

2. V. Bhar. cité dans l'App. (376) sur le *pūrvaraṅga*.

3. Bharata, II, et XXXIII cité dans Grosset, *Musique hindoue*, p. 80, n. 10.

4. Tagore, 60.

5. Bollensen, *Mâlavikâ*, p. 155.

Quand les préparatifs sont terminés, le personnage qui offre la représentation (*sabhâpati*) entre dans la salle avec ses invités (*sabhâsadas*). Les traités techniques ne manquent pas d'énumérer les qualités idéales des spectateurs. « Le *sabhâpati*¹ est galant, libéral, habile à discerner le mérite chez l'acteur, prompt à en saisir la moindre apparence, l'esprit curieux, disert, sans jalousie, adroit à plaisanter, réfléchi, profond, instruit dans tous les beaux-arts, versé dans tous les ouvrages techniques, avide de gloire, affable; il devine la pensée d'autrui; il a la mémoire solide; il sait apprécier l'orchestre; il témoigne sa satisfaction par des cadeaux généreux; il connaît les variétés de la danse mimée ou rythmée; il voit d'un seul coup d'œil l'excès ou le défaut; il juge avec compétence et impartialité; il a le sens du beau et l'émotion vive; il est sincère, noble, fidèle à ses affections, reconnaissant, compatissant, vertueux, ennemi du mal, ami de la science. Tel est le véritable *sabhâpati*. » « Les *sabhâsadas*² sont curieux, impartiaux, attentifs, diserts, instruits dans les règles, prompts à reconnaître le fort et le faible d'une œuvre, disposés au respect, sans orgueil; ils s'entendent aux parties de l'orchestre, aux sentiments et à leur expression, rebelles à la médisance, aimables, inaccessibles à l'envie, largement ouverts à toutes les impressions. » « Le vrai spectateur³, c'est celui qui est heureux quand le héros est heureux, triste quand il est triste, colère quand il est colère, effrayé quand il est effrayé. » Le président de la compagnie et ses invités, introduits dans la salle, se placent dans un ordre fixe et réglé. « Le *sabhâpati*⁴ s'assoit sur un trône splendide; à sa gauche les femmes du gynécée; à sa droite les grands; derrière les grands, le trésorier et les principaux fonctionnaires; près d'eux les savants versés dans les connaissances pratiques et sacrées, et aussi les poètes au goût fin et délicat; les astrologues et les médecins sont au centre de ce groupe. A gauche, les ministres et le reste des

1. *Samgitaratnâk*.*

2. *Âdibhar*.*

3. *Bharata*.*

4. *Samgitaratn*.*

courtisans. Tout autour, de sémillantes beautés employées au service du harem. Devant le maître, les brahmanes ; derrière lui, les porteuses de chasse-mouches, élégantes et gracieuses. En avant, à main gauche, les récitants, les panégyristes éloquentes et savants. Les gens de service s'assoient tout à l'entour. Des gardes, l'épée à la main, veillent sur le maître pendant la représentation. » « Il ne faut pas admettre dans la salle les ignorants, les Barbares, les gens de basse condition et les hérétiques¹. »

Les spectateurs placés, le préambule de la représentation commence ; il comprend une série d'actes et de rites religieux destinés à écarter tous les obstacles ; l'ensemble en est désigné sous le nom de *pûrvaraṅga* : le Daça-Rûpa (III, 2 com.) explique ce mot par l'adverbe *pûrvam*, d'abord, et la racine *raj*, satisfaire, égayer : c'est là, dit-il, qu'on a la première satisfaction (*pûrvam rajyate*) ; c'est, en d'autres termes, la salle du théâtre. La Bhâva-prakâçikâ complète cette explication : l'amphitryon, ses hôtes, le public, les chanteurs, les musiciens, les acteurs et les actrices s'y donnent réciproquement du plaisir*.

Les éléments du préambule sont au nombre de vingt-deux² : 1) Le *pratyâhâra*, la batterie de tambour qui correspond à nos trois coups. Dans l'acte embryonnaire intercalé Caitanya-candrodaya, III, p. 56, Premabhakti et Maitrî se rendent ensemble à un spectacle donné par Kṛṣṇa, incarné sous la forme de Caitanya. Elles entendent tout à coup le tambour, les cymbales, etc... dans la coulisse et Premabhakti s'écrie : « Tiens ! le *pûrvaraṅga* commence : voilà le *pratyâhâra*. » C'est à ce moment qu'on dépose le tapis (*kutapa-vinyâsa*) où l'orchestre doit prendre place. — 2) L'*avatarâṅga*, la descente sur scène ; les chanteurs sortent de la coulisse par les deux portes et se disposent avec les musiciens sur le tapis. Le tambour³ se place face à l'est ; les tambourins se mettent à sa gauche ; à sa droite, face au nord, le chanteur ; à la gauche du chanteur, le luth ; à droite du luth, la cithare et la flûte. Le

1. Tagore, 61.

2. Bh. V, 9 sqq., cité *Ind. Studien*, XVI, 104-5.

3. Bh. XXXIII, cité dans Grosset, *Musique hindoue*, 80, 10.

chœur fait face au coryphée. — 3) L'*ārambha*, le commencement; le chœur décrit un tour en chantant. — 4) L'*ācraṇā*; les musiciens préparent (accordent?) leurs instruments. — 5) Le *vaktrapāṇi*; ils se mettent en état (purifient?) la bouche et les mains (pour les instruments à vent et à percussion). — 6) La *parighaṭṭanā*; ils accordent les instruments à cordes. — 7) La *samsvadana*, pour se faire la main, l'assouplir. — 8) Le *mārga*, qui est triple: citra, vārtika, dakṣiṇa. — 9) 10) 11) Les trois espèces d'*āsrita*: *jyeṣṭha*, *mudhya*, *kaniṣṭha*. — 12) Le *gītaka*, concert vocal, chœur. — 13) Le *tāṇḍava*, danse d'homme. — 14) L'*utthāpana*. — 15) Le *parivartana*. — 16) La *nāndī*, bénédiction propitiatoire. — 17) 18) *Ṣuklāvakaṣṭe*. — 19) Le *raṅgadvara**, véritable commencement de la représentation; c'est là que commence l'œuvre du poète; c'est là aussi qu'on emploie pour la première fois la voix et le geste à l'expression d'un sentiment. — 20) La *cāri*, allures amoureuses? — 21) La *mahācāri*, allures tragiques? — Le 22^e élément est incertain.

Si minutieuse et compliquée que soit cette énumération, elle paraît être incomplète. Nous trouvons dans d'autres textes la mention d'autres rites: l'hymne aux dieux protecteurs des régions célestes (*dikpālāstuti*) et l'hommage à la bannière d'Indra (*jarjarapūjā*). On prend un roseau qui a cinq nœuds, et appelé jarjara (percé); on peint en blanc la section supérieure, en bleu sombre la suivante, en jaune la troisième, la quatrième en rouge, et la dernière en nuances bariolées; on y attache des drapeaux de toute couleur; puis on adresse la prière à Gaṇeṣa, dieu qui éloigne les obstacles, et aux dieux qui veillent sur les points cardinaux¹.

La préparation du fard prend également un caractère religieux: on emploie comme fard l'arsenic jaune, le noir de fumée, le rouge. Quand l'acteur prend l'arsenic jaune, il prononce la formule suivante: « C'est pour servir à farder que Svayambhū t'a créé; puisses-tu me donner la réussite de mes désirs. » Il met alors sur une planchette de l'arsenic et de la brique, il les réduit en poudre fine, les mêle avec la main, et s'en farde ensuite*. Enfin, quand le soleil est à peu près levé¹.

1. *Uditabhūyiṣṭha*, Mālatī. prol.; *Kaṃsavadha*, prol.; *Karṇasun-*

les sons de la dhruvâ annoncent l'entrée d'un personnage; le régisseur (*pāripārcvika*) entonne un chœur avec toute la troupe¹; le directeur récite la bénédiction préliminaire (*nāndi*)². Le spectacle commence.

LA TROUPE. — LES ACTEURS

Le personnage principal d'une troupe d'acteurs (*naṭavarga*, *natyā*), est le directeur, *sūtradhāra* (porte-cordeau, architecte³ qui dirige la construction de la scène) : « Les instruments de musique⁴, les traités techniques, les nombreux dialectes, l'art de gouverner, le commerce des courtisanes, les ouvrages sur la poétique, les allures, les façons, la rhétorique, le jeu dramatique, les arts industriels, la métrique, les planètes, le zodiaque lunaire, le parler local, la terre, les contrées, les pays, les montagnes, les habitants, l'histoire ancienne, les généalogies royales : voilà ce que doit savoir le *sūtradhāra*. Il écoute attentivement les leçons de théorie et de pratique, et sa mémoire les enregistre avec fidélité; puis il les transmet à son tour à d'autres. Telles sont les qualités qu'il doit acquérir; écoutez maintenant ses qualités naturelles : Il a de la mémoire, de l'esprit, de la dignité, de la noblesse; il est ferme, honnête, bien portant, aimable, patient, maître de lui, aimable en paroles, véridique, courtois et sans cupidité. » C'est lui qui accomplit toutes les cérémonies du *pūrvaraṅga*, qui récite la *nāndi*; il est le personnage obligé du prologue; enfin il est le grand premier rôle de la pièce. Dans *Mālatīmādhava*, il représente *Kāmandakī*, la religieuse bouddhiste qui mène l'intrigue; dans *Ratnāvalī*, il joue le roi *Vatsa*. Il est, en général, marié avec une actrice de la troupe⁵ qui gouverne

dari et *Dhananṣayavijaya*, le directeur décrit l'aurore qui se lève; *Priyadarṣ. III*, p. 27, l. 17 « *atīkrāntā saṃdhyā* » dans le *garbhāṅka*.

1. *Caṇḍakauṣ.*, prol.; « *kiṃ nārabyasi saṃgitakaṃ kuṣilavaiḥ saha?* »; id. *Veṇi. prol.*

2. *V. sup.* 131 sqq.

3. *V. sup.* p. 373.

4. *Bh. XXXIV*, 94 sqq.*

5. On rencontre le féminin *sūtradhāri* sous la forme *prācrite* deux

le ménage¹ dans l'intervalle des représentations, et qui, malgré son emploi dramatique, ne néglige aucun de ses devoirs domestiques. Elle a soin de préparer le repas de son époux (Mr̥cch.), de conjurer par de bonnes œuvres les dangers qui le menacent (Mudrār.); elle pousse l'affection conjugale jusqu'à s'imposer un jeûne pour obtenir dans une autre existence le même époux (Mr̥cch.). Sa vie est pourtant assez pénible; il lui faut être prête à jouer, quand la pièce commence, quels que soient ses chagrins personnels : tantôt c'est le fiancé de sa fille qui est parti pour un pays lointain, et qui ne revient pas au jour du mariage (Ratnāv.); tantôt c'est un misérable comédien qui prend un déguisement pour lui enlever sa fille (Jānakīpar.)^{*}

Le sūtradhāra est assisté dans ses fonctions par deux subalternes : le *sthāpaka* et le *pāripārçvika*. «² Quand le sūtradhāra a achevé les cérémonies du pūrvaraṅga, il sort; le *sthāpaka* entre alors en prenant telle ou telle attitude (*sthānaka*) et il asseoit (*āsthāpayati*) le sujet de la pièce. Il indique, soit par son costume, soit par son langage, la nature du sujet, s'il est divin, humain, ou mixte, l'intrigue, la situation ou le personnage qui va paraître. » La pratique constante du théâtre est en désaccord avec les théoriciens; le *sthāpaka* ne paraît pas dans un seul des prologues connus^{*}. Son rôle théorique est toujours assigné expressément au sūtradhāra par tous les manuscrits. Cependant le Daça-Rūpa et le Sāhitya-Darpaṇa continuaient à copier servilement les prescriptions de leurs devanciers, comme si les usages étaient demeurés immuables; seul le commentaire indique parfois les changements introduits par le temps; nous savons ainsi que les cérémonies du pūrvaraṅga, si compliquées chez Bharata, étaient réduites à la nāṇḍī seule au temps de Viçvanātha, et que les fonctions réparties jadis entre le sūtradhāra et le *sthāpaka* étaient dévolues au sūtradhāra seul³. Rien ne permet d'établir, même avec l'approximation la plus large, l'époque de

fois dans la Mr̥cchakaṭikā : navaṇāḍāadaṃṇaṇuḡḡhitā ṣuttadhālivva, p. 52 et 58.

1. Gṛhīṇī, Mr̥cch. Mudrār. Karṇasund., etc.

2. D. III, 3, et Aval.; S. 283^{*}.

3. S. 283.

cette transformation ; elle paraît antérieure à tous les drames classiques. L'explication figurée et quasi-symbolique du nom du *sthâpaka*, répétée par tous les théoriciens, donne à croire qu'ils en ignoraient le sens réel. Si le *sûtradhâra* était l'architecte de la scène, s'il portait le cordeau et traçait les plans, le *sthâpaka* était sans doute une sorte de contre-maitre (*sthâpayo*, construire), qui exécutait l'ouvrage et qui disposait tous les accessoires. L'analogie de leurs fonctions a peut-être déterminé les théoriciens à partager le prologue entre ces deux personnages.

« Le *pâripârçvika*¹ (*a latere, régisseur*) a les qualités du *sûtradhâra*, mais à un degré moindre ; il joue les personnages moyens (*madhyamâ prakṛti*, v. inf.). » Il paraît constamment dans le prologue à côté du directeur (*Vikram.*, *Mâlavik.*, *Mâlâtî.*, *Veṇî.*, *Karpûram.*, etc...). Il reçoit ses ordres et les transmet aux acteurs ; c'est lui qui dirige les chœurs (*Veṇî.*, *Caṇḍak.*). Il donne au *sûtradhâra*, lorsqu'il lui parle, le titre de *bhâva* (maître, docteur), et le directeur l'appelle *mârṣa* (ou *mârṣa*)².

Pour être un simple comédien, les qualités exigées sont encore assez difficiles à réunir³ : « Il faut de la fraîcheur, de la beauté, un visage large et agréable, des yeux longs, des lèvres rouges, des dents jolies, un cou rond comme un bracelet, des bras bien faits, une taille fine, des reins larges, des cuisses puissantes ; il faut du charme, de la grâce, de la dignité, de la noblesse, de la fierté, le teint bien clair ou bien foncé. » L'auteur ne parle pas des qualités morales et sa réserve se comprend aisément. Les acteurs ont été de tout temps notés d'infamie dans l'Inde. Les exemples grammaticaux cités par Patañjali dans son *Mahâbhâṣya* attestent, dès cette époque lointaine, leur gourmandise et leur goinfrerie (II, 3, 67) ; souvent ils recevaient des coups de bâton (III, 2, 127) ; leurs femmes passaient pour être peu farouches : « Quand la femme d'un acteur paraît en scène, demandez-lui : « A qui es-tu ? à qui es-tu ? » Elle répondra toujours : « Je suis à toi, je suis à toi. » (VI, 1, 13). La littérature en-

1. Bh. XXXIV, 101*.

2. D. II, 63. — S. 431*.

3. *Samgitaratnâk.**

tière confirme le témoignage de Patañjali. « Les artistes ont toujours une effronterie extraordinaire; mais celui qui vit de la scène et du théâtre les surpasse encore tous¹. » Les lexiques donnent sans malice comme synonyme usuel de *naṭa*, de *çailūsa*, etc..., des mots comme *jāyājīva*, « qui vit de sa femme », etc... Dans la vieille épopée de Vālmiki, Sītā accuse Rāma de vouloir la livrer à d'autres, et elle le compare à un comédien (II, 30,8). La loi sanctionne ces mœurs en instituant une peine spéciale et fort atténuée pour l'adultère commis avec la femme d'un acteur, « car ces gens-là envoient leurs femmes à d'autres, ou encore ils se cachent pour les laisser se prostituer². » Les acteurs forment, dans l'organisation sociale du brahmanisme, des castes impures et méprisées. Le code de Viṣṇu (XVI, 8) assigne la profession d'acteur (*raṅgāvatarāna*) à la caste des *Āyogavas* issue du mariage illégal contracté par un *Çūdra* avec la fille d'un *Vaiçya*. Baudhāyana (II, 1,2,13) énumère parmi les péchés mineurs (*upapātakas*) la profession d'acteur (*raṅgopajivana*) et de maître d'art dramatique (*nāṭyācāryatā*). Hormis les cas de détresse, les brahmanes ne doivent pas manger des aliments offerts par un acteur³ : le *sūtradhāra*, dans le prologue de la *Mṛcchakaṭikā*, obligé de chercher dans *Ujjayinī* un brahmane qui consente à accepter son invitation, désespère d'en rencontrer dans une ville si riche. Enfin le témoignage d'un acteur n'est pas reçu en justice⁴.

Cependant, en dépit de la loi et des préjugés, les gens de théâtre obtenaient souvent, grâce au prestige de leur art, la protection, l'amitié et la faveur des rois. Le dernier des rois de la race de Raghū chantés par Kālidāsa, *Agnivarna*, se plaisait à rivaliser dans son palais avec les acteurs les plus habiles⁵. Un autre héros de Kālidāsa, le roi *Agnimitra*, si épris de musique et de danse, eut un fils, *Vasumitra*, qui hérita des goûts paternels et qui les expia cruellement. « Il aimait follement les danses des femmes (*lāśya*); un jour,

1. *Kuṭṭanimata*, v. 855.

2. *Manu* VIII, 362.

3. *Manu* IV, 215; *Yājñavalkya* I, 161.

4. *Manu* VIII, 65; *Yājñ.* II, 70.

5. *Ragh.* XIX, 36.

Mitradeva le surprit au milieu de ses comédiens (çailûṣa) et lui trancha la tête avec son épée¹. » Bhartṛhari, dans une de ses stances morales (III, 57), s'écrie : « Nous ne sommes point des acteurs (naṭa), ni des libertins beaux-esprits, ni des chanteurs, nous ne savons pas tenir des propos malséants ; qui sommes-nous donc pour voir le roi ? » Les rapports des gens de théâtre avec les gens de lettres portent souvent l'empreinte d'une familiarité cordiale. Bâṇa nomme parmi ses camarades (*vayasya*) les deux chanteurs (*gâyana*) Somila et Grahâditya, les flûtistes (*vamçika*) Madhukara et Pâravata, le maître de musique (*gândharvopâdhyâya*) Durdaraka, le danseur (*lâsakayuvan*) Tâṇḍavika, l'acteur (*çailâliyuvan*) Çikhaṇḍaka, l'actrice (*nartakî*) Hariṇikâ². Dans le prologue de Mâlatî-mâdhava (l. 36), le directeur, après avoir énoncé la brillante généalogie de Bhavabhûti, ajoute : « L'affection (*sauhṛda*) naturelle du poète pour les acteurs l'a porté à nous remettre son nouveau drame ». Dans le prologue du Mahâvira, le directeur déclare de même : « Sachez-le bien ; le poète Bhavabhûti est notre ami (*mitradheya*). » Naturellement, les acteurs ainsi admis dans l'intimité des poètes et des rois étaient l'élite de la corporation ; pour représenter une pièce écrite en sanscrit, les interprètes devaient ajouter aux qualités professionnelles une connaissance solide de cette langue si raffinée et si délicate ; les comédiens sanscrits s'élevaient ainsi presque au niveau des écrivains dont ils jouaient les œuvres.

Les actrices (*naṭî*), comme nous l'avons déjà observé en passant, étaient souvent les légitimes épouses des acteurs ; mais les liens légaux ne suffisaient pas à les enchaîner dans le devoir. Elles tiraient parti, en général, de leurs charmes personnels autant que de leur talent dramatique ; le prestige de la scène était un moyen plus puissant d'exciter et d'amorcer les cœurs. On les classe toujours sur la même ligne que les courtisanes, ou plutôt elles ne sont qu'une variété de cette famille si grande dans l'Inde. L'héroïne de la Mṛcchakaṭikâ, la courtisane amoureuse Vasantasenâ, assez séduisante pour vivre de sa seule beauté, n'en a pas moins étudié et même

1. Harṣacarita.

2. Harṣacar. 31.

pratiqué le théâtre. Lorsqu'au premier acte elle fuit devant Samsthânaka, et lui échappe à la faveur de l'obscurité, l'imbécile amant, croyant la tenir, saisit par les cheveux l'esclave Radanikâ ; elle crie, et il s'étonne d'entendre une autre voix : « N'en soyez pas trop surpris, reprend le viṭa ; à paraître en scène (raṅgapraveça), à étudier les beaux-arts, et à s'exercer aux moyens de tromper, elle a appris à bien jouer de la voix. » (v. 42). En traversant la quatrième cour du palais de Vasantasenâ, Maitreya y rencontre des courtisanes occupées à jouer des cymbales, de la viṇâ, à chanter ; d'autres « apprennent à réciter des pièces de théâtre¹. » Un passage curieux du Daçakumâra décrit l'éducation idéale de l'actrice². La belle Kâmamañjarî a gagé de séduire un ascète établi près de Campâ ; elle feint de renoncer au monde et va rejoindre l'anachorète. Sa mère « dont elle est la seule ressource » vient la réclamer. « O vénérable, dit-elle, ma fille, ton esclave, m'accuse d'avoir mal agi envers elle. Ma faute, c'est d'avoir rempli mon devoir. N'est-ce pas le devoir d'une mère de courtisane de veiller, dès sa naissance, à former ses membres, à développer ses charmes et ses forces, à embellir son teint, à ouvrir son intelligence, à maintenir en équilibre les humeurs, l'appétit, et l'organisme au moyen d'une nourriture sagement mesurée ; à lui montrer rarement son père même, passé cinq ans ; à l'anniversaire de sa naissance et aux jours fériés, il faut célébrer en sa faveur des cérémonies propitiatoires ; il faut lui donner un professeur d'art érotique avec les sciences auxiliaires, la dresser à la danse, au chant, à la musique, à l'art dramatique, à la peinture, aux goûts, aux parfums, aux fleurs, et encore à l'écriture, à la prononciation ; puis lui donner une simple teinture de grammaire, de logique, d'astronomie ; les professions, les finesses de la plaisanterie, les jeux veulent une étude approfondie ; reste alors à chercher un homme de confiance qui lui apprenne patiemment les raffinements du plaisir. Aux processions, aux fêtes publiques, on l'exhibe en grande toilette avec une suite nombreuse ; a-t-elle l'occasion de paraître dans un concert,

1. Naṭṭaam pâṭhianti, IV, p. 70, l. 3.

2. Daçakum. II, p. 39 sqq.

on gagne d'avance le suffrage de plusieurs connaisseurs pour lui assurer le succès ; on fait publier son nom en tous lieux par des artistes appréciés ; on charge des comédiens, pîthamardas, viṭas, vidûṣakas, et des religieuses de prôner dans toutes les réunions mondaines sa beauté, son caractère, ses connaissances, sa grâce, son charme. » Ainsi les mères d'actrices avaient, dans l'Inde, inventé jusqu'aux claqueurs même et devancé la réclame.

L'uniformité des pièces indiennes entraînait une distribution fixe des emplois dans la troupe. Il fallait, du côté des acteurs, un amoureux (*nāyaka*), un bouffon (*vidûṣaka*), un bel esprit (*viṭa*), et, parmi les femmes une amoureuse (*nāyikā*), une confidente (*sakhī*). Les autres emplois n'avaient pas de titulaires fixes. Les indications des prologues sur la répartition des rôles sont malheureusement peu nombreuses : dans les deux nāṭikās du roi Harṣa qui ont l'une et l'autre pour héros Vatsa Udayana, le sūtradhāra jouait le rôle du roi ; son frère puiné représentait le ministre Yaugandharāyaṇa dans Ratnāvalī, et le chambellan du roi Dṛḍhavarman dans Priyadarçikā. Dans Mālatī-mādhava, le sūtradhāra jouait la religieuse bouddhiste Kāmandakī, et le pāripāreṅvika Avalokitā, l'élève de la religieuse. Il ne faut pas se hâter d'en conclure que les rôles de femmes étaient toujours tenus par des hommes. Le personnage de l'actrice dans les prologues et la fréquente mention des actrices dans les textes contredisent nettement cette supposition ; des documents formels la condamnent. Le personnage de Vāsavadattā dans l'Udayanacarita (Priyad. III, garbhāṅka) est tenu par Āraṇyakā, tandis qu'une autre suivante de la reine, Manoramā, doit représenter Vatsa ; mais, à l'insu de Vāsavadattā, c'est le roi en personne qui joue son propre rôle. La représentation de Ratnāvalī décrite par Dāmodara montre également une actrice chargée du rôle de l'héroïne. Si la religieuse et son élève étaient représentées par des acteurs, l'exception est bien naturelle ; ces deux personnages n'avaient de féminin que le costume ; leur caractère et leurs allures permettaient de les assimiler sans violer les convenances ou le goût à des rôles masculins.

Ainsi organisée, la troupe courait le pays en quête d'occa-

sions favorables : les changements de lune, le sacre d'un roi, une procession, une pompe religieuse, un mariage riche, le retour d'une personne chère, la prise de possession d'une ville ou d'une maison, la naissance d'un fils ne se fêtaient pas dignement sans une représentation dramatique¹. Les spectacles prenaient quelquefois le caractère d'un véritable concours entre plusieurs compagnies. Les auteurs de drames ramaïques aiment à fonder leurs prologues sur des rivalités de ce genre, qui donnent au spectateur un avant-goût des luttes héroïques entre Râma et Râvaṇa. « Il faut traiter avec honneur le public réuni à la procession de Puruṣottama ; un acteur venu de je ne sais quel pays et nommé Kalahakandala (Brandon-de-Discorde) donne constamment des représentations où abondent le tragique, le terrible, l'horrible, le merveilleux et qui troublent violemment le monde. Aussi ai-je reçu comme une faveur l'ordre de jouer un drame où s'expriment et se manifestent des sentiments que le spectateur préfère. Moi, le disciple de Bahurûpa qui professait le Nâṭya-veda, moi, Sucarita, natif du Madhyadeça, je suis vraiment un homme heureux ! Car — Satisfaire le public, c'est le plus cher désir du comédien ; si un autre a dérobé sa faveur, je saurai la reconquérir !² » Le prologue du Bâla-Râmâyaṇa part d'une donnée analogue : « Vous savez sans doute la promesse de Dhûrtiḷa, le professeur d'art dramatique (nâṭyâcârya) : « Qui saura, a-t-il dit, dans une œuvre où dominant l'héroïque et le merveilleux montrer un talent extraordinaire aura ma fille en mariage, car elle est accomplie dans l'art dramatique et la danse. » Déjà le comédien Raṅgavidyâdhara est venu du Midi (Dakṣiṇâpatha) pour concourir, et il a échoué. Je veux à mon tour subir l'épreuve. » Râjaçekhara transporte ce prologue, presque sans modification, dans le Pracanda-pâṇḍava : Raṅgavidyâdhara promet sa fille à l'acteur qui interprétera dignement le drame ; le sûtradhâra se présente avec ses quatre frères pour concourir contre ses cent cousins. L'émulation se transformait parfois en concurrence déloyale, si on en croit le prologue du Prasanna-Râghava :

1. Saṃgitaratnâk*.

2. Anargha-Râgh. prologue.

« Mon frère Guṇârâma, après avoir représenté le Haracâ-pâropana devant le roi Ratijanaka, en a reçu comme témoignage de satisfaction le titre de Raṅgavidyâdhara. C'est une gloire à laquelle il tient; mais voici qu'un misérable comédien du Midi se fait passer pour Guṇârâma et dérobe à mon frère sa chère réputation. Guṇârâma, dès qu'il l'a su, est parti pour le Sud; et maintenant, à ce que j'ai appris, il s'est lié d'amitié avec un chanteur nommé Sukanṭha, et il remporte avec lui de grands succès dans les cours du Dekkhan. » Jayadeva n'a imaginé cette histoire que pour préparer le public à l'intrigue de son drame, mais il ne l'aurait pas inventée si elle avait choqué trop ouvertement la vraisemblance.

LA MISE EN SCÈNE

Le matériel scénique n'était guère de nature à embarrasser la troupe dans ses continuels déplacements. Les accessoires du spectacle étaient partagés en quatre catégories* : *pusta*, *alamkāra*, *saṃjīva* et *aṅgaracanā*. Les roches, les véhicules, les chars célestes, les cuirasses, les boucliers, les armes, les étendards et tous les ouvrages analogues s'appellent le *pusta* (travail de modelage). Les guirlandes, les parures, les vêtements, tous les ornements qui se portent sur le corps rentrent dans l'*alamkāra* (ornement). Tout ce qui paraît de vivant sur la scène est désigné par *saṃjīva* (vivant). L'*aṅgaracanā* (arrangement des membres) consiste surtout dans le fard, etc. Ces quatre éléments concourent à la représentation matérielle (*âhârya abhinaya*). Mais l'usage des décors semble étranger au théâtre indien. Les changements de scène qui s'y présentent fréquemment exigeaient, pour être réalisés, un art théâtral arrivé à sa perfection : nous n'avons pas un texte dans la littérature connue qui permette seulement d'en affirmer l'existence réelle. Les longues descriptions poétiques qui remplissent tous les drames semblent au contraire destinées à susciter dans l'imagination le tableau qui ne s'offre pas aux yeux. Enfin la langue du théâtre, dans les indications scéniques, substitue aux verbes qui expriment directement l'action du personnage (p. ex. : Elle arrose l'arbre) une péri-

phrase avec le mot *nāṭay* qui signifie : représenter par des gestes une action (p. ex. l'arrosage d'un arbre). Les commentaires qui développent ces indications prouvent qu'elles étaient exprimées exclusivement par la mimique. Les mots *vṛkṣasecanam nāṭayati* (elle représente l'arrosage d'un arbre), sont ainsi expliqués dans l'Arthadyotanikā : « Elle dispose d'abord ses mains en *nalinīpadmakoṣa* (bourgeon de lotus), elle les croise sans les appliquer l'une contre l'autre, les recourbe en bec de perroquet, et les tourne vers le sol en opposant le revers de l'une au revers de l'autre ; ainsi disposées, elle les ramène vers l'épaule, la tête tombante, le corps légèrement incliné. * » Tandis que Çakuntalā effrayée fuit devant l'abeille, elle exprime sa crainte par des signes (*bhramabādhām rūpayati*) : « Elle secoue vivement la tête ; ses lèvres tremblent ; la paume ouverte, les doigts étendus (sauf le pouce qui se recourbe et se fixe à la base de l'index), elle retourne ses mains devant son visage. * » Priyaṃvadā et Anusūyā cueillent des fleurs (*kusumāvacaṃ nāṭayantyaū*) : « Leur main gauche est à plat, disposée en *arāla*, les doigts écartés avec une légère courbure, l'index courbé en arc, le pouce entièrement courbé ; la main droite placée en avant ou sur le côté fait le bec d'oie (*haṃsāsya*), le pouce, l'index et le médius rapprochés et disposés à la façon des trois feux sacrés, les deux autres doigts écartés et dressés. * » Quand le roi monte en char avec Mātali (*rathādhirohaṇam nāṭayati*), il indique cette action au spectateur en élevant successivement les deux jambes et en lançant en avant ses pieds qu'il recourbe *. Un personnage qui parle bas à un autre en présence d'un tiers en avertit le spectateur par le geste du *tripatāka* : il étend tous les doigts en repliant l'annulaire seul *. Si l'acteur feint d'entendre une voix au dehors et répond à la cantonade, il tourne la tête de côté et il reste le regard fixe *.

Les traités de mimique ne se contentent pas d'enseigner les gestes de convention qui indiquent au spectateur l'action du personnage ; ils décrivent les manifestations extérieures des sentiments avec autant de patience et de minutie que les ouvrages de rhétorique en mettent à cataloguer les sentiments mêmes. Çakuntalā exprime la honte de l'amour (*çṛṅgā*

ralajjāṃ rūpayatī): « Elle détourne la tête ; ses paupières se rejoignent aux deux bouts ; la pupille est baissée et la paupière retombe*. » — Lorsqu'elle souffre du mal d'amour, « sa tête est vacillante, ses regards vagues errent de tous côtés, ses bras et ses mains pendent inertes » ; ou bien « elle joint les mains, les doigts entrecroisés, et elle y appuie la joue. * »

L'expression dramatique a encore un auxiliaire important : le costume (*nepathya*)* ; l'influence du costume sur le spectateur est si active que le théoricien Mātṛgupta lui attribue une saveur poétique spéciale, le *nepathya-rasa**. Les quatre couleurs fondamentales qui servent de fard aux acteurs sont : le blanc, le bleu, le jaune et le rouge. En les combinant on obtient de nouvelles nuances, par exemple la teinte pigeon (*kapota*) en mêlant le blanc et le bleu*. On donne un teint clair ou foncé aux rois ; aux personnages heureux on donne le teint clair*. Les Kirātas, les Barbaras, les Andhras, les Dravidas, les peuples de Kāçi et du Koçala, les Pulindas, les gens du Dekkhan ont le teint sombre ; les Çakas, les Yavanas, les Pahlavas, les Bālhikas sont clairs ; les Pāñcālas, les Sūrāsēnas, les Māhiṣas, les Uḍras, les Māgadhas, les Aṅgas, les Vanigas, les Kaliṅgas ont le teint foncé*. La couleur du costume varie aussi avec les personnages : elle est tantôt claire, tantôt bigarrée, tantôt foncée. Lorsqu'on se présente à un dieu, qu'on célèbre une fête ou qu'on accomplit une observance pieuse, on porte un costume clair. Les dieux, les Dānavas, les Yakṣas, les Gandharvas, les Uragas, les Rakṣas, les rois et les amoureux portent un costume bariolé. Le costume foncé indique un fou, un distrait, un voyageur, une personne souffrante. Les détails mêmes de la toilette sont caractéristiques : par exemple le ministre, le chambellan, le marchand, le bouffon, le chapelain portent des turbans enroulés autour de la tête*.

LA REPRÉSENTATION

Si la pénurie des documents nous oblige à coudre bout à bout des fragments épars pour en tirer quelques informations sur la pratique du théâtre, nous sommes réduits presque aux

seules ressources de l'imagination pour reconstituer l'ensemble d'une représentation dramatique. Peu de textes en parlent; aucun n'en donne une description détaillée¹. Le passage le plus intéressant se trouve dans le *Kuṭṭanimata* (les Leçons de l'Entremetteuse) de Dâmodaragupta. Le poète, qui vivait à la cour de Jayâpîḍa, roi de Cachemire, dans la seconde moitié du VIII^e siècle, décrit une représentation de Ratnâvali, la nâtikâ composée par Harṣa de Canoge au siècle précédent. Par malheur, ce poème si curieux est incomplet; le texte en est mal établi, et la représentation s'arrête après le premier acte. « Le maître de danse dit au fils de Simhabhata: Daigne regarder un seul acte de la pièce, afin que ma peine ne soit pas stérile. Le prince royal y consentit d'un mouvement de sourcils; le maître alors fit préparer tous les instruments et distribua les rôles. A la fin de l'ouverture jouée par les flûtes, etc., le directeur (*sūtrin*) entre en scène; il a l'air résolu et commence par se gagner le cœur des spectateurs en vantant l'habileté du poète, l'intérêt des aventures du roi Vatsa. Il exécute une dhruvâ qui a huit kalâs comme mesure, en respectant le ton et le temps, appelle ensuite l'actrice et cause avec elle d'affaires domestiques. Lorsqu'il a annoncé l'entrée d'un personnage du drame, il recule adroitement de quelques pas et se retire avec sa ménagère sur un chant de sortie. A propos du kathodghâta (sic corr.), le ministre (Yaugandharâyaṇa) entre alors et annonce qu'un plan compliqué doit assurer l'éclatant triomphe de son souverain; il voit le roi Vatsa monter sur la terrasse du palais pour assister aux gais ébats de la fête de l'Amour, et s'en va travailler au succès de ses combinaisons. Le roi, accompagné de son bouffon, paraît sur sa terrasse et s'étonne du spectacle dont il est témoin; les victoires de son armée réjouissent son cœur. Les yeux épanouis, il regarde avec une surprise joyeuse les danses de ses sujets, et s'écrie: Ami, vois, vois! Enfants,

1. Cf. aussi la représentation du Lakṣmî-svayaṃvara mentionnée dans *Vikram*. (sup. 182-3), et le spectacle joué par les Apsaras devant Çiva et Pârvati, dans le *Kumâra-sam*. (sup. 182); enfin le *Harivaṃça* (sup. 326-329). I-tsing, cinquante ans après le roi Harṣa, rappelle la représentation théâtrale du Nâgânanda au temps de ce prince. (Voir sup. 191.)

jeunes gens, vieillards, belles aux libres allures, sans souci de ce qu'on doit dire et de ce qu'on doit taire, tous dansent avec une joie croissante!... Puis deux servantes envoyées par Vâsavadattâ entrent en dansant.... Les yeux agités, le roi pris de curiosité s'écrie : Quel charme de les voir ainsi s'amuser toutes deux ! (Description de leurs jeux ; 876-880 ; elles se jouent du bouffon ; 881.) Après avoir longtemps joué, elles s'approchent du roi et lui communiquent le message de la fille de Pradyota. « La reine, Sire, vous commande.... » ; elles s'arrêtent, se regardent honteuses, et reprennent : « Pardon, vous recommande d'assister à la cérémonie où elle veut rendre hommage à l'Amour. Roi qui ornez la terre, tel est, dit-elle, mon vif désir. » Leur message accompli, elles disparaissent derrière le rideau (yavanikâ-antarite). Le rideau s'écarte (apanitâtiraskariṇî), et voici la reine accompagnée d'une servante qui porte dans ses mains les objets du culte ; c'est Ratnâvalî, mais Vâsavadattâ ne le sait point. La reine s'aperçoit de la présence de Sâgarikâ, accuse son monde de négligence, et, toute troublée, dit à Kâñcanamâlâ : « Renvoie cette jeune fille au gynécée, et prends les fleurs et le reste, avant qu'elle tombe sous les yeux du roi. » Kâñcanamâlâ s'approche de Sâgarikâ et lui dit : « Pourquoi es-tu là ? Tu as laissé partir Medhâvinî (la perruche). Va-t-en vite, et ne tarde pas. » L'ordre de la reine exécuté, Sâgarikâ remet la perruche aux mains de Susaṅgatâ et reste là pour assister aux rites en l'honneur de l'Amour. « Je m'en vais, dit-elle, regarder, cachée par ce berceau de sinduvâra ; je veux voir si l'Amour est honoré ici des mêmes cérémonies qu'au gynécée de mon père. » Elle voit le roi Vatsa pareil au Désir incarné, à l'Amour sous forme humaine ; et elle s'écrie : « Gloire au dieu ! ».... Un héraut récite alors dans la coulisse : « Il charme les yeux ; il a une splendeur intacte ; il donne la joie et semble répandre des rayons d'ambrosie ; voici qu'à l'heure du soir, les princes de la terre attendent le moment de voir Udayana. » Lorsqu'elle entend cet autre nom, la princesse, au comble de la surprise, rend hommage au roi dans son cœur : « C'est donc lui Udayana, ce roi à qui mon père m'a

1. Kuttanimata, 866-872. Description de la fête.

accordée! Ah! ce n'est point en vain que le sort m'a contrainte à servir autrui. Tandis que personne ne sait ma présence ici, je me retire bien vite. » Et arrachant à grand'peine ses regards du héros, elle quitte la scène¹. « Vois, mon ami; la fête de l'Amour nous a si bien ravi le cœur que nous avons laissé passer sans y prendre garde l'heure du crépuscule. La montagne du Levant cache encore l'époux de la Nuit (l'astre lunaire); mais la pâleur de l'Orient le trahit, comme la pâleur de l'amante trahit son secret d'amour². O reine, le lotus de ton visage semble décolorer les lotus, et les abeilles jalouses se couchent en hâte dans leur calice. » Ayant ainsi parlé, le roi fit quelques pas³ et sortit en sandales* avec tous les personnages. Quand l'acte fut terminé, quand les chants et la musique se turent, le prince..., etc.⁴

Le témoignage de Dâmodara prouve que les œuvres classiques continuaient à être représentées longtemps après la mort des auteurs; les acteurs en renom aimaient à s'y mesurer; les mérites de Ratnâvali, comme de Çakuntalâ ou de l'Uttaracarita, établis et consacrés par des épreuves répétées, n'avaient plus besoin d'un interprète pour être appréciés à leur juste valeur; la part du comédien ne risquait pas de se confondre avec celle du poète; les qualités ou les défauts du jeu se détachaient nettement sur le rôle et prenaient leur franc relief. Les représentations des pièces sanscrites paraissent avoir été encore assez fréquentes au Cachemire pendant le XI^e siècle; Kṣemendra, dans ses conseils pratiques aux aspirants-poètes, les engage à voir jouer les nâṭakas pour se former le goût⁵. Mais brusquement les Musulmans entrent dans l'Inde, renversent les dynasties locales, imposent aux vaincus leurs préjugés et leurs passions; le théâtre créé par la religion nationale est condamné et pros crit par la religion étrangère; il doit disparaître. Les compagnies d'acteurs, privées des riches patrons qui les entrete-

1. Utsasarja raṅgabhuvaṃ.

2. Udayanagâḥ, vers entièrement emprunté à Harṣa, Ratnâv. I, v. 25.

3. Citraiç caraṇa-nyâsaiḥ parikramaṃ kṛtvâ.

4. Kuṭṭanimata, 856-906.

5. Kavikaṇṭhâbharāṇa, p. 15.

naient, cherchent asile à la cour des roitelets épargnés, se dispersent, s'évanouissent; les antiques traditions meurent avec les derniers comédiens sanscrits. La production dramatique ne cesse pas cependant; elle continue, toujours abondante, dans les provinces les plus opposées, au Népal et à Tanjore, au Bengale et au Guzerate. Mais, séparé de la scène, le drame s'étiole, s'engourdit, perd son caractère propre. Le mariage, le sacre, la naissance d'un prince hindou provoquent encore une éclosion d'ouvrages prétendus dramatiques, exactement conformes aux règles de Bharata, mais sans intérêt, sans mouvement, sans action, incapables de tenir la scène; si par hasard ils y montent pourtant, c'est pour y étaler cruellement la décadence, ou plutôt la chute de l'art¹; des savants de cabinet, transformés pour la circonstance en comédiens, déclament péniblement des rôles qu'ils ne savent pas jouer; le public qui les regarde les écoute sans les comprendre: la culture sanscrite a fini avec la liberté de l'Inde; des langues nouvelles, des littératures nouvelles ont envahi le territoire aryen et l'en ont chassée; elle s'est réfugiée dans les collèges et y a pris un air pédantesque. C'est seulement après une longue somnolence qu'une seconde Renaissance rappellera l'Inde à ses vieilles traditions nationales; la religion de Kṛṣṇa viendra, par un second miracle, ressusciter le théâtre mort et par une révolution hardie lui rendra un auditoire naïf et pieux.

1. Cf. le Caitanyacandrodaya, acte intercalaire.

LE THÉÂTRE MODERNE ET CONTEMPORAIN¹

Les Yâtrâs

L'histoire du théâtre en langue vulgaire confirme le témoignage formel ou indirect des documents sanscrits. Elle paraît commencer avec le moyen-âge; la littérature maithili, au Behar, connaît des auteurs dramatiques dès les premières années du xv^e siècle. Mais en réalité les *nâṭaks* des poètes maithilis ou hindis ne méritent leur titre que par la forme de leur composition; écrits sans entente de la scène, sans souci de la représentation, ils copient maladroitement les modèles classiques du sanscrit. Les langues vulgaires ont à peine le droit de les réclamer; les personnages parlent le sanscrit et les prâcrits; le dialecte populaire n'est employé que dans les chants. Les noms de leurs auteurs méritent pourtant d'être recueillis avec piété; si leurs œuvres manquent d'intérêt et de vie, s'ils n'ont pas compris l'inspiration de l'art ancien, ils en ont perpétué le culte avec une fidélité touchante. Leurs essais discrets ont frayé lentement la voie au théâtre moderne; ils ne pouvaient pas secouer brusquement les préjugés anciens contre les langues populaires, mais ils ont eu la gloire de sentir les premiers que le théâtre devait pour ressusciter reprendre contact avec la multitude. Au Behar, Bidyâpati Thâkur composa vers 1400 deux drames maithilis, le *Pârijât haraṇ* et le *Rukmiṇi svayambar*; deux siècles plus tard, Deb écrivait (vers 1604) le *Deb*

1. Le système de transcription dans ce chapitre n'est pas uniforme; obligé de recourir le plus souvent à des documents de seconde main, nous avons reproduit en général la graphie de nos autorités.

Mâyâ Prapañch en hindi ; en 1650, Niwâj écrivait une Çakuntalâ¹.

Mais c'est au Bengale que revient l'honneur d'avoir rappelé le théâtre à la vie, en le tirant de ses cadres vermoulus pour le rajeunir et le transformer. Le sentiment artistique du krichnaïsme, qui avait tiré de l'enfance le drame bégayant et l'avait préparé à ses hautes destinées, régénéré par les prédications inspirées de Caitanya, s'incarna une seconde fois par un penchant naturel dans son art préféré. Le théâtre sanscrit lui-même trahit au xv^e siècle par une vibration nouvelle l'influence vivifiante qui le pénètre. Le prosélytisme par suggestion, mis en scène dans le Caitanyacandrodaya, aboutit par l'intermédiaire des hymnes, des chants, des rondes et des danses à une nouvelle forme dramatique.

Associés aux processions (*yâtrâs*) du culte, ces spectacles en prirent le nom, et ils le gardèrent encore après s'être détachés des cérémonies religieuses pour mener une existence indépendante². Nées du krichnaïsme, les yâtrâs sont restées, pendant une carrière déjà longue d'un siècle, fidèles à leur inspiration originelle : le divin amant des bergères n'a jamais cessé d'en être le héros préféré. Les auteurs ne se sont pas interdit toutefois de sortir du cycle krichnaïte ; ils ont emprunté sans scrupule leurs sujets au Mahâ-Bhârata et au Râmâyana. Sur les listes de yâtrâs figurent l'Exil de Sîtâ (Sîtâvanavâsa), l'Enlèvement de Sîtâ (Sîtâharana), la Mort de Râvana (Râvanavadha), la Bataille de Kuruksetra (Kuru-ksetra-yâtrâ) ; le çivaïsme même a prêté parfois ses divinités et ses légendes : témoin les Amours de Çiva et Pârvatî. Mais les naïfs spectateurs des yâtrâs ne goûtaient pas ces innovations ; ils ne se fatiguaient pas d'entendre éternellement les mêmes histoires, de revoir les mêmes personnages. La nouveauté les déroutait ; ils aimaient à retrouver comme d'anciens amis les types familiers.

La plupart des yâtrâs n'ont pas survécu aux solennités qui

1. *The modern vernacular of Hindustan*, by G. Grierson, Calcutta, 1889, p. 154.

2. *Die Yâtrâs oder die Volksschauspiele Bengalens*, par Nisikanta Chattopadhyaya, dans ses *Indische Essays*, Zürich, 1883.

les ont fait naître ; improvisées pour divertir la multitude des fidèles, elles se servaient de la langue populaire, et ne visaient point aux mérites littéraires qui paraissaient leur être interdits en principe. Elles ne cherchaient à plaire que par des farces grossières et des obscénités. L'auteur anonyme d'une étude sur les Plaisirs au Bengale¹ se déclarait « écœuré de ces spectacles dégoûtants ». Un témoignage récent confirme cette impression : « Les plus ignobles danses que j'aie vues, écrit M. Wilkins², s'exécutaient devant l'idole d'une divinité, et passaient pour contribuer à la pompe d'une solennité religieuse. »

La renaissance des études sanscrites et la pratique des drames classiques ont enfin commencé à épurer et à affiner le goût ; un auditoire plus délicat s'est déjà formé, qui réclame des satisfactions intellectuelles. Des brahmanes, instruits autant que pieux, se sont proposé de plaire aux lettrés en même temps qu'au vulgaire, et d'employer leur talent au service de la foi et de l'éducation. Sans renoncer au dialecte bengali, ils l'ont enrichi et ennobli par des emprunts fréquents au sanscrit ; sans briser les formes traditionnelles de la yâtrâ, ils les ont remaniées et les ont rapprochées du nâṭaka. Applaudies à la représentation, leurs œuvres ont ensuite trouvé des lecteurs enthousiastes, et la littérature bengalie compte maintenant un nouveau genre.

Le plus illustre réformateur de la yâtrâ est Kṛṣṇakamala Gosvâmin, pasteur de la communauté vichnouite à Dacca ; il est l'auteur du Svapna-vilâsa (1860), du Divyonmâda (1860), du Vicitra-vilâsa (1874). Les traits originaux de la yâtrâ primitive subsistent dans ces trois pièces ; la forme seule a été perfectionnée : le Vicitra-vilâsa est même distribué en cinq actes, avec des scènes régulières, à l'imitation du théâtre sanscrit ; mais le fond n'a point subi de modification.

La fable varie à peine dans les yâtrâs ; les mêmes personnages reparaissent toujours, quel que soit l'épisode traité. Le héros Kṛṣṇa est entouré de plusieurs amis dévoués ou plutôt dévots à sa personne : Subala, Çridâma, Sudâma, etc. Le

1. *Calcutta Review*, XV, 1851.

2. Wilkins, *Modern Hinduism*, 1887, p. 225.

rôle du vidûṣaka est supprimé. L'héroïne est Râdhâ, la bergère bien-aimée de Kṛṣṇa; elle est assistée de neuf compagnes fidèles : Lalitâ, Viçâkhâ, Citrâ, Campakalatikâ, Raṅgadevî, Sudevî, Āiṣâ, Tuṅgavidyâ, Indurekhâ. Deux autres bergères, Vṛndâ et Candrâvali, sont à la fois les amies et les rivales de Râdhâ; leur beauté séduit un instant le dieu, mais elles ne tentent pas de le retenir et s'estiment assez heureuses d'avoir obtenu ses faveurs passagères. La bossue Kubjâ, épouse légitime de Kṛṣṇa, est le souffre-douleur et le bouffon de la compagnie; on la berne, on la dupe, on la raille, on la maltraite; elle expie cruellement l'honneur immérité de son titre. Les belles-sœurs de Râdhâ, Jaṭilâ et Kuṭilâ, tiennent les rôles odieux; elles poursuivent leur parente de reproches, d'insultes et de calomnies. Le dénouement est toujours heureux : quand elle a cherché assez longtemps son bien-aimé, déploré sur tous les modes son infidélité, épié ses traces, couru les bois et les bosquets, confié les chagrins de son cœur à ses amies, Râdhâ retrouve enfin Kṛṣṇa qui la console de sa longue attente.

La variété de langage prescrite par la poétique du drame sanscrit ne se retrouve pas dans les yâtrâs; tous les personnages, quel que soit leur sexe, leur dignité, leur emploi, parlent la langue vulgaire. La musique, le chant et la danse n'ont pas moins d'importance que le dialogue; la yâtra est un opéra-ballet. Les femmes, autrefois admises et admirées sur la scène, n'ont plus le droit d'y paraître; les Hindous se sont laissé entamer par les préjugés des Musulmans; les rôles féminins sont joués par des jeunes gens en travesti. La représentation est ouverte par une bénédiction (*nândî* ou *maṅgala-gîta*) chantée en chœur par la troupe avec le poète ou le directeur comme chef. Le directeur (*adhikârin*) adresse ensuite une prière au public pour solliciter sa bienveillance : l'antique parade (*prastâvanâ*) est réduite à un monologue. La représentation est divisée en trois parties, séparées par des intermèdes grotesques.

La mise en scène est d'une simplicité rudimentaire; le magasin de costumes et d'accessoires tiendrait dans un sac; il y faut quelques vêtements de berger en calicot imprimé ou même en fine mousseline de Dacca, des barbes, des perruques

et des houlettes. La scène est séparée de la coulisse par un simple rideau qu'on manie avec des cordons de tirage. Si le spectacle se donne chez un riche particulier, on élève dans le *nâta-mandira* du palais une scène improvisée; s'il se donne dans un temple, comme un plaisir offert au dieu, on place l'idole sur une estrade et les acteurs jouent à ses pieds, sans avoir de scène à construire. Les premiers rangs des spectateurs s'assoient par terre, les autres restent debout. Les représentations durent, en général, presque toute la nuit, depuis onze heures du soir jusqu'à six ou sept heures du matin¹.

Les rapports officiels continuent à signaler les progrès constants des yâtràs; le dialogue s'y développe toujours davantage; le chant, la danse, l'acrobatie passent au rang d'auxiliaires secondaires. Les acteurs, sortis en général des basses castes, se travaillent à déclamer pompeusement de grandes phrases bourrées de mots sanscrits².

LA RÉSURRECTION DU THÉÂTRE CLASSIQUE

C'est aussi à la patrie des yâtràs que l'Inde doit la résurrection du théâtre classique³. L'année 1857 marque le début d'une ère nouvelle. Babu Asutosh Dev offrit en cette année à l'auditoire d'élite réuni dans son palais de Simla la représentation de Çakuntalâ traduite en bengali. Jouée par des acteurs de hasard ignorants des antiques traditions, la pièce manqua son effet; mais la tentative n'en provoqua pas moins une noble émulation. Babu Kaliprasanna Singh de Jorasanko organisa deux mois plus tard une représentation intime du Venî-samlhâra. Le Babu avait l'instinct du théâtre; il dressa ses acteurs, dirigea leurs études, et remporta un éclatant succès. Encouragé par les applaudissements de ses hôtes, il monta Vikramorvaçi et joua lui-même un des principaux rôles (novembre 1857). Raja Pratap Chandra Singh, qui pos-

1. Nisikanta Chattopadhyaya, *op. laud.*; Wilkins, *op. laud.* p. 225.

2. *Report on books published in India*, 1887.

3. Kissory Chand Mitra, *The modern Hindu drama*, Calcutta Review, 1873.

sédait une fortune énorme, s'intéressa à la tentative et la prit sous son patronage. Il fit construire dans sa villa, à Belgachiya, un vaste théâtre; Babu Kesar Chandra Ganguli rassembla des acteurs, les forma, surveilla les répétitions; Kshetramohan Gosain organisa un orchestre; le Pandit Rāmanārāyaṇa écrivit une traduction de Ratnāvalī, qui fut brillamment exécutée, en présence du lieutenant-gouverneur du Bengale, des juges et des magistrats de Calcutta et d'autres fonctionnaires (août 1858). Le Çarniṣṭhā-nāṭaka succéda à Ratnāvalī en 1859.

La famille des Tagore, qui rattache sa généalogie à Bhaṭṭa Nārāyaṇa, l'auteur du Venī-saṃhāra, concourut puissamment à la résurrection du drame. Raja Jatindra Mohan Tagore donna, dans sa résidence de Pathuriaghatta, une représentation de Mālavikāgnimitra (1859); en 1865 il composa un drame régulier sur les amours de Vidyā et de Sundara, et il le fit représenter dans son palais. L'histoire de Vidyā et de Sundara n'est pas moins populaire au Bengale que les aventures de Kṛṣṇa; elle est également un thème favori des yātrās. L'héroïne, Vidyā, princesse de la maison de Burdvan, impose à ses prétendants un tournoi littéraire et promet sa main au vainqueur. Sundara, prince de Kāñcīpura, jure de triompher. Il a recours aux bons offices d'une fleuriste, entremetteuse par métier, qui lui procure une entrevue privée avec Vidyā; le prince et la princesse font assaut de science et de littérature; Sundara prouve son éclatante supériorité, et l'épreuve finit par un mariage secret. Chaque nuit Sundara se rend à la chambre de la princesse par un souterrain creusé sous la maison de la fleuriste. Vidyā devient enceinte, sa mère le reconnaît bientôt à des signes certains et elle en informe le roi, Virasiṃha. Le roi ouvre une enquête, découvre l'auteur de l'intrigue et le condamne à mort. Mais, au moment de l'exécution, la véritable condition de Sundara se découvre et Virasiṃha lui accorde sa fille en mariage. L'histoire est presque identique au roman de Bilhaṇa, et elle en est probablement imitée; l'une et l'autre sont peut-être aussi des variations sur un thème commun.

Le nom de Sourindro Mohun Tagore, le chef actuel de cette illustre famille, restera éternellement associé à la Renaissance du théâtre indien par la reconnaissance de ses

compatriotes et la justice de l'histoire. Ses publications savantes, généreusement distribuées, lui ont valu avec les plus éminentes distinctions une notoriété universelle. Nous avons invoqué plus d'une fois, au cours de notre travail, son témoignage comme une autorité. Versé comme les maîtres du passé dans la science si compliquée du Saṅgita, il l'a vulgarisée dans son pays et l'a rendue accessible aux Occidentaux. Son œuvre est trop considérable et trop variée pour être appréciée ici en détail. Nous nous contenterons de rappeler les services qu'il a rendus à l'art dramatique par sa traduction anglaise du *Veṅi-saṅhāra*, sa traduction bengalie de *Mālavikāgnimitra*, sa compilation bengalie du *Daça-Rūpa* et du *Sāhitya-darpaṇa* : le *Bhāratīya-nāṭya-rahasya* (avec une brève analyse de drames assez nombreux en Appendice), ses Huit Principaux Rasas des Hindous, étude théorique de la Poétique du sentiment avec l'application pratique de la musique ancienne, telle qu'elle est enseignée dans les traités techniques, à la déclamation des drames classiques. Créateur d'une école de musique qu'il entretient à ses frais, il prépare pour l'avenir une génération d'artistes qui rendront peut-être une gloire nouvelle à l'art longtemps perdu de Bharata.

Les rénovateurs du drame indien, malgré leur goût classique, n'ont pas essayé de produire sur la scène les chefs-d'œuvre de Kālidāsa ou de Bhavabhūti dans leur langue originale. Le spectacle eût trouvé trop peu d'amateurs en état de l'apprécier. Les représentations sanscrites ne sont qu'un divertissement d'érudits, comme les tragédies grecques ou les comédies latines dans nos collèges ; c'est ainsi qu'en 1869 les élèves du Government College à Calcutta ont représenté le *Veṅi-saṅhāra* en sanscrit¹.

L'INFLUENCE EUROPÉENNE

Les spectacles européens, importés par les représentations des troupes anglaises dans les grandes villes, ont déjà commencé à se répandre dans l'Inde. Les drames classiques

1. Tāranātha Tarkavācaspati, Introd. à son édition de *Mālavikā*, p. 2.

et les derniers *grands succès* de l'Occident passent, soit par traduction, soit par adaptation, au répertoire des compagnies locales. Les acteurs engagés à Baroda pour les fêtes du Guikowar, en janvier 1880, jouaient alternativement Çakuntalâ et Târâ; Târâ couvrait, sous son costume mârâthi, le Cymbeline de Shakespeare. M. Harold Littledale, qui assistait à ces représentations, en a donné un curieux tableau¹. Le théâtre élevé pour la circonstance consistait en perches de bambou et en toile. La scène, ensablement badigeonné, formait un ovale de 3 pieds de haut, 20 de large, et 40 de profondeur. Elle était coupée par un rideau de fond sur lequel un peintre avait brossé le combat d'un éléphant et d'un tigre, et décorée d'un proscenium en toile où se voyaient des portraits de héros et de dieux en étrange attirail. Trois montants soutenaient de chaque côté de la scène une rangée de lampes; on avait converti à cet usage un arbre réel et en pleine croissance. La salle était disposée en amphithéâtre: le public était assis en rangées semi-circulaires; les deux premiers rangs avaient des chaises et des fauteuils; le troisième des bancs; le reste était assis par terre. La troupe avait à son répertoire Çakuntalâ et plusieurs adaptations de Shakespeare. La représentation de Târâ dura cinq heures trois quarts, de 9 heures 10 du soir à 2 heures 55. A 9 heures le sûtradhâra entre en scène avec deux chanteurs et deux instrumentistes, une cithare et un tam-tam; ils attaquent l'ouverture et chantent une prière à Nârâyana. Le sûtradhâra dirigeait le chœur; M. Littledale compare les chants à des piailllements d'enfants soutenus par une cornemuse et un chaudron. Un instant de silence; puis le bouffon arrive en se dandinant et contrefait le chœur. Le directeur lui adresse des réprimandes, il y répond par des moqueries grossières. On reprend l'hymne, le rideau s'écarte, et Gaṇeça avec sa tête d'éléphant paraît. Il conseille au directeur de célébrer Sarasvatî. Sarasvatî danse un pas rapide. Le chœur reprend l'hymne et la pièce commence.

Les acteurs, pendant tout le spectacle, chiquaient du bétel. Leur jeu consistait plus en déclamation qu'en action; dans

1. *Macmillan's Magazine*, mai 80.

les moments les plus tragiques ou les plus pathétiques, ils restaient immobiles. Ils semblaient se proposer surtout de présenter aux yeux des groupes artistiques, et ils y réussissaient. Les décors étaient fort simples : la façade d'une maison ; trois palmiers pour indiquer la forêt, et une demi-douzaine de chaises. Les toilettes seules étaient d'un luxe éblouissant. Quand l'action se passait à l'intérieur de la maison, les acteurs quittaient leurs sandales. Tous les rôles de femmes étaient joués par des hommes, et admirablement.

LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN

Le théâtre dans l'Inde aryenne

Le réveil de la tradition antique, l'évolution des yâtràs krichnaïtes, l'influence de l'Europe enfin ont ranimé le théâtre indigène. Le Bengale a déjà une production dramatique abondante. Le plus illustre nom de cette période toute récente est Dina Bandhu Mitra (1829-1873), l'auteur du Nila Darpaṇa (Le Miroir de l'Indigo). La culture de l'indigo, propagée sans mesure par des sociétés anglaises, aboutit vers 1860 à un désastre financier qui ébranla le crédit de l'Inde. Le Nila Darpaṇa dénonça le mal avec une franchise brutale ; un philanthrope anglais qui le traduisit dans sa langue natale, le Rev. James Long¹, fut poursuivi par l'administration et condamné pour diffamation à l'amende et à la prison.

Les préoccupations sociales et politiques du Bengale contemporain se reflètent ainsi dans son théâtre et dès ses premières œuvres. C'est de la même inspiration qu'est sorti le Kulinakulasarvasva-nâṭaka par Râmanârâyaṇa Tarkaratna : les familles ennoblies (kulinas) de la caste brahmanique au Bengale ne doivent pas contracter mariage avec les autres tribus brahmaniques ; pour légitimer ou du moins pallier une mésalliance, l'argent seul a assez de prestige ; les Kulinas,

1. Hunter, *India*, p. 354.

recherchés et sollicités à l'envi, ont fini par vivre de leur titre ; la polygamie leur a même permis de multiplier démesurément le système de l'enrichissement par la dot. Un riche propriétaire de Rangpur, Kâlicandra, ouvrit un concours sur la question de la Polygamie Kulina. La pièce de Râmanârâyana obtint le prix (1857). Le Vidhavà-vivâha (le Mariage des Veuves), par Umeçacandra Mitra (1856) traite dans le même esprit un autre problème social qui passionne les réformateurs contemporains : mariées longtemps avant l'âge nubile, souvent dès le bas-âge, veuves avant d'être épouses, les femmes resteront-elles toujours condamnées par la loi et par les préjugés à un veuvage perpétuel¹ ?

La farce partagée avec la comédie à thèse la faveur du public. La recette en est simple ; il suffit pour exciter le rire de bafouer le gouvernement et les fonctionnaires, de représenter les employés anglais comme des tyrans accessibles aux séductions de l'argent, et de peindre la chasse aux places et aux titres².

L'agitation religieuse qui a tiré du brahmanisme réformé le brahmoïsme, et qui a divisé ensuite le brahmoïsme en deux sectes³, a trouvé un écho sur la scène. Le successeur de Ram Mohun Roy, le brillant héritier de Caitanya, Keshab Chander Sen, s'est servi du théâtre pour propager les doctrines syncrétiques de la Nouvelle Dispensation. Sur sa demande, Trailokyâ Nath Sannyal composa le Nava-Vṛndâvana (La Nouvelle Forêt de Kṛṣṇa). Keshab en personne y jouait le rôle d'un jongleur ; il exécutait devant le public des tours symboliques, par exemple la combinaison instantanée en un seul et unique emblème de la croix, du croissant, de l'om, du trident çivaïte et du khunti viçhnouïte. On y voyait aussi un oiseau moribond qui représentait « la colombe sacrée descendue du ciel il y a 1,800 ans et tombée aujourd'hui sous les coups de la raison humaine ». Soudain l'oiseau disparaissait et un autre descendait du ciel portant autour du col un billet

1. Weber, *Ind. Streif.* II, 203-4. Cf. Long, *A descriptive catalogue of Bengali works*, Calcutta, 1856.

2. E. Schlagintweit, *Indien in Wort und Bild.* II, p.11-12.

3. V. mon article *Brahmoïsme* dans la *Grande Encyclopédie*.

avec cette inscription : Nava Bidhâner jai! (Vive la Nouvelle Dispensation!)¹

L'influence européenne saute aux yeux dans la pratique des annonces et de la réclame qui ont remplacé l'antique *prastâvanâ*. Les directeurs indiens s'entendent admirablement à manier les mots sonores et les épithètes ronflantes pour amorcer le spectateur; témoin l'Avis suivant, paru dans les journaux de Lahore et reproduit par M. J. Campbell Oman².

Samedi et dimanche 28 et 29 mai

NATIONAL THEATRE, 6, BEADON STREET

Samedi 28 mai 1881

A 9 h. du soir sera représenté, avec les améliorations nécessaires et la grandeur additionnelle, le drame historique nouveau et original de Babu Girish Chunder Ghosh,

ANUNDO ROHO, OU AKBAR

Ce nouveau drame n'est pas une histoire usée exposée dans un dialogue lourd et monotone; l'ouvrage n'est pas non plus farci de ces discours in-octavo (*octavo speeches*) horriblement fatigants et de monologues. Le grand homme d'Etat, le puissant monarque Akbar est portraicturé d'une façon vraiment dramatique (*truely histrionic pen*).

Les dernières paroles de Rana Pratap arracheront des larmes de tout œil humain!

La scène où Akbar souffre des effets du poison, tombant victime de ses propres machinations malicieuses, ce monarque des monarques dont le souffle seul pouvait en un jour changer la fortune de ce vaste Empire Indien, souffrant les inexprimables tortures de l'enfer dans son pavillon isolé au centre d'un étang, et maintenant si pauvre qu'il n'a personne pour consoler son âme brûlante ou verser une goutte d'eau sur sa langue ardente, cette scène d'une épouvante grandiose aura, nous l'affirmons, une impression qui ne s'effacera jamais de l'esprit des spectateurs, et donnera une leçon à l'appui de cette Vérité, que les sentiers tortueux de la politique sont toujours périlleux.

Un rôle tout à fait original et strictement national, sublime et magnanime, sera joué par Babu Girish Chunder Ghosh.

Des chants où l'âme se fond — où la religion et l'amour se mêlent

1. Goblet d'Alviella, *L'Evolution religieuse contemporaine*, p. 353-4; *Brahmo year-book*, 1882, p. 56; 1883, p. 10.

2. *The new Indian Theatre*, dans *Indian Life*, Londres, 1889.

harmonieusement — produiront sur-le-champ la confiance et l'amour de Dieu dans le cœur des plus athées!

Décors. — Pour la beauté des décors, nous n'avons que ceci à dire : « Venez et voyez! »

Le jour suivant, dimanche, à 6 h. du soir, cet étincelant

Mélodrame

LA STATUE MAGIQUE

Tous les journaux locaux ont parlé très haut de cette pièce, à la fois comme production pratique et comme œuvre dramatique.

Nota. — C'est cette pièce si bien accueillie où des statues de marbre sont au dénouement transformées en beautés vivantes.

G. C. Ghosh,
Directeur.

Babu Girish Chunder Ghosh a obtenu récemment encore un grand succès par une œuvre où le Bouddha figure avec honneur, la Caitanyalîlâ (Jeux de l'Intelligence). Le rôle assigné à l'ancien adversaire du brahmanisme témoigne l'esprit libéral et éclectique du Bengale moderne.

L'abondante production du Bengale défraie en grande partie les théâtres des autres provinces de l'Hindoustan. Le dernier Rapport officiel sur les publications dans l'Inde (année 1887) signale plusieurs tentatives originales. Au Guzerat, le Puru-Vikrama (la valeur de Puru) transportait à la scène les luttes d'Alexandre et de Porus, pour exalter le patriotisme et le courage des Rajpoutes. Un littérateur hindi avait écrit, pour le jubilé de la reine et impératrice Victoria, le Bhârata Saubhâgya (l'Heureuse Fortune de l'Inde). Le Penjab n'est pas créateur; il emprunte à ses voisins leurs pièces en vogue, et rassemble ainsi les genres et les inspirations les plus hétéroclites. M. Campbell Oman, pendant son long séjour à Lahore, a assisté à la représentation de plusieurs pièces en langue vulgaire (penjabi). Deux d'entre elles sont manifestement imitées de modèles européens.

Aladin, ou la Lampe Merveilleuse, est un conte des Mille et une Nuits métamorphosé en féerie dans l'Occident et rentré sous cette nouvelle forme dans l'Orient, sa patrie. Le magicien, les génies, les fées, les apparitions, les change-

ments à vue, les trappes, les praticables, les trucs, la mise en scène et les accessoires avaient paru sur tous nos théâtres d'Europe avant d'aller divertir et éblouir le public de Lahore. La représentation d'Aladin se donnait dans un grand hangar élevé pour la circonstance, pauvrement éclairé par un lustre à quatre branches suspendu au milieu de la salle et par deux lampes à réflecteurs fixées à des pieux le long du mur; la scène était bordée par une rampe. La troupe était composée de dix Parsis, et d'une seule femme, une Européenne; la coutume moderne interdit aux femmes indigènes de paraître sur une scène de théâtre. La pièce était jouée en ourdou (la *lingua franca* de l'Hindoustan), et presque tout entière chantée avec un accompagnement de *sarungee* et de tambourin.

La Cour d'Indra (*Indra-Sabhā*) est un bizarre amalgame d'éléments persans, indiens et européens. La Péri Subz aime follement le prince de l'Inde, Goulfam; elle a recours aux sortilèges d'un magicien, et Goulfam apparaît devant elle. Moins épris que la Péri, le prince ne consent à vivre avec son amante que si elle lui ouvre la cour d'Indra, le paradis. L'accès en est sévèrement interdit aux mortels; la Péri hésite effrayée, mais sa passion l'entraîne; elle cède et introduit Goulfam parmi les bienheureux; il peut enfin contempler les danses des bayadères célestes; mais un génie reconnaît l'intrus, le dénonce au souverain des dieux; Indra condamne le prince de l'Inde à passer le reste de sa vie dans une prison souterraine, et bannit du ciel sa complice. Tout, naturellement, s'arrange au dernier acte: Indra entend exalter la beauté, la voix et les pénitences d'une pauvre religieuse; il la fait venir, et lui offre les faveurs les plus précieuses; elle refuse. Le dieu lui demande alors de choisir une grâce. « Donne-moi Goulfam » répond la Péri, qui se dissimulait sous le costume religieux. Indra désarmé lui rend son amant.

La Cour d'Indra est un opéra plutôt qu'un drame; le livret rappelle d'assez près Vikramorvaçī; l'œuvre de Kālidāsa s'éclaire même par ce rapprochement; elle plaisait sans doute aux spectateurs par les mêmes mérites que l'ouvrage moderne: le *clou* de l'Indra-sabhā, la scène indiquée par le titre et qui lui vaut son succès, est la cour d'Indra: Le roi

du ciel est assis sur son trône, entouré de courtisans et de serviteurs, dans un paysage constellé d'astres, de soleils et d'éclairs, et bordé de montagnes fantastiques. Il s'ennuie et donne l'ordre d'appeler une bayadère divine. Une Péri sort aussitôt d'une trappe, vêtue d'une gaze pailletée, chargée d'anneaux et de bracelets. Elle danse un pas sur un rythme lent, sans élever jamais son pied à plus d'un demi-pouce du sol, en balançant son corps et en agitant ses bras avec grâce. « Rien au monde ne contraste plus que le costume, les mouvements, l'allure d'une bayadère et ceux d'une danseuse en jupe courte sur les planches d'un théâtre européen ; et voici qui n'est pas fait pour affaiblir le contraste : la gracieuse péri est, en fin de compte, un homme qui figure sur le programme comme « Master Homi »¹.

Le drame de *Prahlâda*, donné par M. Oman comme le type des pièces populaires, sort d'une inspiration strictement hindoue, et même étroitement sectaire. L'auteur a mis en scène un des avatars de Viṣṇu. Le fils du puissant démon Hiraṇyakaçipu, Prahlâda, est un adorateur dévot du dieu Viṣṇu ; son père s'efforce en vain de l'arracher à ce culte. Prahlâda ne cède ni aux prières, ni aux menaces. Hiraṇyakaçipu, irrité, ordonne de le conduire au supplice. Mais Viṣṇu sort d'une colonne du palais, sous la forme d'un homme-lion (Narasimha), et tue son adversaire. Les personnages surnaturels de la légende sont ramenés dans le drame à des proportions humaines ; la vie des dieux et des démons y est modelée sur la vie courante du peuple hindou. Prahlâda passe devant la boutique d'un potier ; une chatte vient de mettre bas et a logé ses petits dans le four. Prahlâda a pitié de ces pauvres animaux qui courent grand risque de rôtir, il appelle la femme du potier et la prie de porter ailleurs les petits chats. « Pourquoi donc ? répond la ménagère. Si Râma (Viṣṇu) veut qu'ils vivent, il les sauvera bien ». Prahlâda raille une pareille crédulité. La femme du potier ne réplique pas ; elle se contente d'allumer le feu, et elle l'entretient quatre jours durant. Quant le foyer s'éteint enfin, les petits chats en sortent sans brûlure. Prahlâda est converti par ce miracle ;

1. *Campbell Oman*, p. 191.

il proclame la puissance de Viṣṇu avec la ferveur d'un néophyte. Sa mère l'entend, s'indigne, et le met en pension chez un brahmane. Voilà Prahlâda en classe; ses condisciples s'amuse à leurs dépens du pauvre hère qui les instruit et lui jouent des tours pendables. Prahlâda ne se mêle pas à leurs jeux et continue à invoquer Râma; les punitions, les corrections pleuvent sur lui sans l'émouvoir. Enfin, dépité, le maître rend Prahlâda à sa famille. La pièce se termine comme la légende par l'apparition vengeresse de Viṣṇu.

La représentation de Prahlâda était gratuite. Un riche marchand, pour remercier la divinité d'avoir favorisé ses entreprises, offrait à ses concitoyens ce spectacle moral et pieux. Le public était simplement assis par terre, sous le ciel étoilé; l'émotion était sincère et profonde, malgré la naïveté du jeu des acteurs: Le souffleur se dissimulait à gauche de la scène; les personnages, avant de parler, se rapprochaient de lui à tour de rôle; le dialogue était ainsi coupé de marches et de contre-marches exécutées avec une solennité majestueuse.

M. Oman reproduit le programme d'une autre pièce à succès, *Puran Bhagat*. Nous lui empruntons ce document, avec ses longueurs et ses gaucheries.

PURAN BHAGAT

Cette pièce, qui est dans toutes les bouches au Penjab, est la reproduction expresse avec quelques altérations d'un drame domestique qui s'est passé dans cette province. Elle donne un exemple de cette vérité proverbiale: « Le meurtre finit par se découvrir », et l'auteur a sans doute eu l'intention de montrer que, si le secret peut voiler un temps l'acte du meurtrier, la « Providence », qui ne laisse pas un moineau tomber sur le sol sans y prendre garde, saura par un moyen ou un autre révéler et punir le coupable. Le triomphe de la vertu sur le vice est aussi représenté d'une manière frappante.

Argument de la pièce

A Sealkote (Penjab) il y avait un roi appelé Saliwan qui était marié à la reine Lona (la fille d'un savetier). Elle était parfaitement accomplie et belle, mais également cruelle et incontinent. Le roi n'en avait pas d'enfant. La première des femmes du roi lui avait donné un fils, appelé Puran. Le roi était passionnément épris de Lona, et n'avait

jamais aimé la mère de Puran. Un jour il ordonna à son fils d'aller voir sa belle-mère. Le prince voulait obéir à la volonté paternelle, mais sa mère lui conseilla d'éviter la reine Lona à cause de sa nature intrigante. Cependant il obéit à l'ordre de son père et trouva un accueil très aimable. La reine Lona se prit de passion pour lui, et sur-le-champ lui déclara son amour. Puran repoussa ses avances avec dédain. Elle, désappointée et contrariée dans ses désirs, accusa Puran de lui avoir manqué de respect et d'avoir attenté à son honneur et à sa fidélité. Le roi Saliwan, en entrant dans le palais, trouve sa femme dans un état d'affliction ; il prête foi à ses accusations sans preuves et ordonne d'emprisonner Puran. Lona, affolée par l'amour, veut encore séduire Puran ; elle demande au roi la permission d'aller le trouver dans sa prison sous prétexte de le moraliser, l'obtient, pénètre près du prince, et, au lieu des bons avis, elle lui demande instamment de satisfaire sa passion. Le prince refuse ; Lona, en voyant le roi et la mère de Puran aux écoutes, prétend qu'elle porte à Puran l'amour d'une mère, mais que Puran est encore pervers et veut l'aimer comme sa maîtresse. Le roi est furieux, et ordonne de jeter Puran dans un puits. La reine-mère essaie en vain d'obtenir son pardon ; elle ne réussit qu'à provoquer la colère du roi qui l'exile dans les jungles.

Des ermites découvrent Puran dans un puits et l'en tirent ; il se joint à eux comme fakir. Puran entre en ville sous le costume d'un derviche, et demande la charité dans une maison où habite une belle et riche orpheline, Sundara ; la jeune personne se prend de pitié et d'amour pour lui et le prie d'accepter ses propositions. Il l'engage à s'abstenir d'une pareille passion. Elle supplie. A ce moment le chef spirituel de Puran entre et conseille à Puran de renoncer aux plaisirs du monde. Sundara, déçue, se déguise en religieuse pour suivre Puran.

Une nuit, le roi Saliwan voit en songe le maître spirituel de Puran qui lui révèle les intrigues de Lona et l'innocence de son fils ; pour punir le roi, il le rend aveugle et il lui prescrit comme unique remède de laver ses mains dans le sang de Lona.

La reine-mère d'une part, de l'autre Sundara, se rencontrent en errant dans une jungle ; après des explications elles se reconnaissent sous leur costume d'emprunt. Mais une petite digression est nécessaire ici.

Le roi, maintenant informé de sa folie, veut se venger et tuer Lona. En ces conjonctures Puran entre et prie son père de pardonner à la coupable. Le maître spirituel le presse d'en finir avec elle, mais sur les instantes sollicitations de Puran Lona obtient son pardon. Lona s'accuse sincèrement de son crime. Le maître promet au roi de le guérir : il envoie Puran à la recherche de sa mère. Puran a bien des difficultés à surmonter avant de la retrouver ; enfin tous les personnages sont réunis. Le roi consolé, soulagé de tous ses maux, marie Puran à Sundara, et la toile tombe aux accents d'un chant délicieux.

Le théâtre dans l'Inde dravidiennne. — Entre les langues dravidiennes qui se partagent l'Inde méridionale, le Tamoul seul a une littérature dramatique. Le Telougou, le Canarais, le Malayala n'ont pas de théâtre¹. Malgré l'abondance de ses productions, le théâtre tamoul est encore presque inconnu ; les documents accessibles se bornent à deux traductions, l'une complète, l'autre fragmentaire, et à quelques analyses trop courtes.

Le drame littéraire en tamoul est imité du type sanscrit ; il mêle la prose et les vers ; la langue qu'il emploie se distingue à la fois du style poétique (içai) et du parler courant (iyal) ; elle les combine l'un et l'autre et porte le nom caractéristique de *nâḍagam*, simple transcription du sanscrit *nâṭaka*². Le drame populaire « n'est pas d'un ordre supérieur ; il tourne presque toujours en vaste farce. Il se plaît surtout à tourner en ridicule les indulgences trop commodes promises aux pires criminels par les légendes locales des temples, et à représenter les rivalités des sectes. Des portions d'anciens drames traduits en tamoul sont jouées parfois aux mariages ; quand on donne un *nautch* (spectacle de bayadères) on ajoute assez souvent un drame au programme. Mais en général, dans l'Inde méridionale, le drame est au-dessous du mépris, à en considérer du moins la pratique. L'attirail primitif de Thespis et de sa compagnie valait bien ce qu'on trouve à Madras ou aux alentours. La passion extraordinaire des indigènes pour les processions splendides, les fêtes nocturnes des temples et leurs cérémonies, explique peut-être cette situation. L'esprit indigène n'est point *intellectuel* ; il réclame l'excitation de chants et de danses obscènes aux fêtes, et des spectacles fastueux à suivre d'un regard fixe et émerveillé. Le genre le plus populaire est le *bhâṇa*³ ». « Pour les drames anciens, la représentation était toujours accompagnée de danse ; les vers étaient d'abord déclamés, et repris

1. Wilson, *Cat. Mackenzie*², Introd. p. 25. — Taylor, *Cat. Raisonnée (sic)* I, p. 19.

2. Senathi Raja, *The pre-sanscrit element in Tamil; Journ. of. Roy. As. Soc.* XIX; p. 13 du tirage à part.

3. Taylor, *op. laud.*, ib.

aussitôt en chœur par tous les musiciens et l'acteur qui tournait autour de la scène¹. »

Nous avons donné, en étudiant le chef-d'œuvre de Kâlidâsa, une analyse de la Çakuntalâ tamoule et nous en avons indiqué les traits originaux² : l'entrelacement du récit épique et de l'action dramatique, l'absence de divisions extérieures, l'introduction des chœurs, le réalisme obscène, la verve gouailleuse qui s'exerce aux dépens des saints du brahmanisme transformés en libertins ridicules.

Le drame de Sâranga (c'est à dire Çârînga, ou plus exactement Çârîngadhara), dont M. Lamairesse a traduit de nombreux passages³, est une production moderne et très populaire du poète Maṇikapulle. Il a été représenté à Pondichéry en 1866; trois dessins très exacts et très complets de ce spectacle, scène et spectateurs compris, ont figuré à l'Exposition universelle de 1867. L'auteur s'est contenté, pour transporter à la scène la légende ancienne, de la découper en trois actes. Le roi Narendra, qui règne à Mahendrapuri, a deux femmes : Ratnâṅgi et Citrâṅgi ; la première, sage et vertueuse, a enfanté un prince, Çârînga ; l'autre, ardente et passionnée, n'a pas d'enfants. Excitée par la beauté du prince, elle rêve de le posséder. Tandis que Narendra est à la chasse, elle l'attire dans son palais par des moyens perfides, lui avoue son amour, le supplie de satisfaire ses désirs incestueux. Çârînga, épouvanté, s'enfuit ; mais Citrâṅgi lui dérobe sa ceinture et l'accable d'invectives. Narendra, à son retour, ne voit pas Citrâṅgi venir, selon la coutume, à sa rencontre, il se rend près d'elle, la trouve abattue, désespérée ; il la presse de révéler la cause de ses chagrins. Elle accuse Çârînga d'avoir attenté à son honneur (I). — Le roi, bouleversé, convoque ses ministres et leur demande conseil. Tous refusent de croire aux monstrueuses calomnies de Citrâṅgi et proclament la vertu impeccable de Çârînga ; Narendra se rend avec eux auprès de Citrâṅgi pour procéder à un supplément d'enquête : avisée de leur approche, la perfide épouse se roule

1. Senathi Raja. *op. laud.*, p. 13 du tirage à part.

2. V. sup. p. 171 sqq.

3. *Poésies populaires du Sud de l'Inde*, Paris, 1867.

par terre, s'arrache les cheveux, prononce des imprécations terribles, simule la folie du désespoir et reste sourde aux questions. Le spectacle de cette douleur achève de convaincre le roi ; malgré l'avis de ses conseillers, il déclare le prince coupable d'inceste et le condamne à avoir un pied et un poing tranchés. En vain Ratnàngi le supplie de revenir sur ce jugement précipité ; il donne l'ordre aux bourreaux d'emmener Çàrniga dans un bois voisin et d'y exécuter la terrible sentence. Les bourreaux, désarmés par la splendeur d'innocence de Çàrniga, se refusent à mutiler l'infortuné ; le prince, respectueux des ordres paternels, les presse d'accomplir leur devoir. Les bourreaux obéissent ; mais aussitôt une voix du ciel proclame l'innocence du supplicié et les Siddhas descendent de leurs demeures aériennes pour le consoler et l'emmener avec eux (II). — De retour au palais, les bourreaux annoncent au roi le prodige. Narendra se lamente, gémit d'avoir cédé aux conseils de Citràngi ; il est impatient d'en tirer vengeance. L'habileté perfide de Citràngi détourne l'orage : elle accuse sa rivale Ratnàngi et les ministres d'avoir soudoyé les bourreaux. Narendra se laisse encore duper et il va sévir lorsque la voix du ciel se fait entendre dans le palais et proclame la vérité. Narendra ordonne de jeter l'abominable Citràngi dans un four à chaux, prend avec Ratnàngi le costume des ermites, et tous deux partent à la recherche de leur fils. Ils finissent par le retrouver sur une montagne où il se livre aux méditations pieuses. Çàrniga console ses parents, mais refuse de retourner à la capitale ; il désigne son ami Sumantra comme l'héritier du trône, et s'envole au ciel où il prend place parmi les Siddhas (III).

L'histoire de Çàrniga est identique à celle de Puran Bhagat. Il est intéressant de retrouver ainsi, dans deux littératures indépendantes, dans deux provinces séparées par la nature, la race et la langue, le même sujet traité sous d'autres noms et accueilli avec une égale faveur. Malheureusement les extraits donnés par M. Lamairesse ne permettent pas de juger la contenance du drame tamoul. La division en actes, si elle est authentique, est un emprunt au type sanscrit, car la Çakuntalâ de Râmacandra n'en présente pas de traces ; mais le nombre des actes, réduits à trois, est une déviation des

règles sanscrites qui prescrivent une étendue d'au moins cinq actes au nâṭaka.

Les brèves analyses de Wilson et de Taylor donnent cependant des indications utiles sur la nature des sujets traités par les poètes.

Le Tiruvaranda-Nâṭaka¹ est fondé sur la légende d'un prince Coḷa qui offrit son fils à Çiva pour expier le meurtre involontaire d'un veau tombé sous les roues de son char; Çiva, satisfait de cet acte de piété, ressuscita le jeune homme. L'auteur se nomme Terumalaya.

(2). Le Kuçalava-nâṭaka² est une traduction libre de l'Uttaracarita par Binadhitten.

(3). Le Palininondi-nâṭaka³ raconte les aventures de Bahusimha, général de Chimmapa Nâyaka, qui s'éprit d'une courtisane et vola pour elle les bijoux du roi. Son crime est découvert et il est condamné à avoir les bras et les jambes coupés; la sentence est exécutée; mais l'infortuné amoureux adresse une prière à Subrahmaṇya, dieu du temple local de Palini, qui lui rend ses membres.

(4). Cidambarakoravangi; les aventures de Çivakàmâman, une des formes de Durgâ, avec la divinité du temple de Cidambara.

(5). Payamukhiçvarakoravangi; les amours de Saurasa-Cintâmaṇi-amman avec Payamukha-igvara, forme de Çiva adorée à Terupâkayur.

(6). Çârügadhara-Yacchagâna. — Le drame de Çârügadhara ou Çâruga; v. sup.

(7). Valliyammâ-nâṭaka⁴; aventures de Valliyammâ, incarnation de Pârvatî, trouvée dans un bois par des chasseurs; arrivée à maturité, Nârada vante sa beauté à Skanda qui va la voir, s'éprend d'elle et l'épouse.

(8). Jñanamati-yulla-nâṭaka⁵; dialogue entre le râja de Kondipattam et la déesse Valliyammâ, à Cidambara; elle

1. Mack. 1.

2. Taylor III, 10.

3. Ib. III, 11.

4. Ib. III, 11.

5. Ib. III, 9.

l'instruit dans la sagesse divine et lui enjoint de fixer sa résidence dans le temple.

(9). Sanakâdi-mundi-nâṭaka; aventures de Kallatangan de Madura, qui vole le cheval de Surupû-Khan pour en faire cadeau à une courtisane; il est reconnu coupable; on lui coupe les pieds et les poings: le rāja de Kilakeri envoie un médecin pour guérir ses blessures. Il visite tous les temples célèbres du Dekkhan, et s'en va finalement à la Mecque où Mahomet lui rend ses membres perdus.¹

Nondi-nâṭaka ou plutôt Tirukanchur-nondi-nâṭaka; aventures identiques d'un voleur célèbre; son châtement, sa guérison miraculeuse.

² Bhaktangiri-renu-nâṭaka ou Vaijayanti-vilāsa; Vaijayanti est une danseuse dont le talent charme le roi; elle reçoit en récompense un territoire affranchi d'impôts dans le temple de Çiraiṅga. Elle parie avec une amie de soumettre à son caprice le prêtre Vipranârāyaṇa; elle s'approche tandis qu'il cueille des fleurs pour la chapelle, l'amorce habilement, l'entraîne jusque chez elle; mais les parents de la danseuse le renvoient avec des coups de bâton. Le dieu, sur les prières du jeune brahmane, lui donne une des cinq coupes d'or employées aux offrandes, et il en fait hommage à la bayadère. On constate l'absence de la coupe, et le brahmane troublé se jette aux pieds du dieu qui confirme publiquement son cadeau. L'adresse triomphante de la bayadère lui vaut le surnom de Vaijayanti. Il est facile de deviner combien un pareil sujet prêtait aux farces licencieuses dirigées à la fois contre le dieu et les dévôts. « Le drame est probablement inspiré du même sentiment que le Tartufe de Molière. »

³ Matiyulla-nâṭaka, le drame de bon sens. Son objet est d'enseigner le système Tattva, mais il est difficile de déterminer l'intention réelle de l'auteur; peut-être veut-il s'en moquer. Certain roi renonce au trône, se retire dans un lieu sauvage et y rencontre des ermites; il exprime son mépris pour eux et déclare englober dans le même dédain le christia-

1. Taylor; I, 515; III, 10-11.

2. Ib. II, 496.

3. Ib. III, 9.

nisme et l'islamisme. Les ermites le reconnaissent pour un esprit supérieur et lui demandent d'exposer le système Tattva ; il y consent : les leçons qu'il leur donne sont bourrées d'équivoques. La supposition la plus probable, c'est que la pièce est une farce destinée à jeter le ridicule sur tout ce qui porte le nom et l'air d'une religion.

¹Cheta-cati-nondi-nâṭaka ; c'est une imitation des productions hindoues par un poète mahométan de Vaguta. Un bandit musulman a pillé villes et villages, et a offert les dépouilles à une bayadère du temple de Madura, qui finit par le repousser. Il va alors à Ginjee, vole le cheval du nabab ; il est surpris et condamné à la mutilation. Mais un autre musulman, Cheta-cati, lui donne un palanquin pour se rendre à la chapelle de son dieu tutélaire ; il y va, prie, et est guéri. « C'est sans doute une satire détournée des livres hindous qui offrent un pardon trop facile aux criminels. »

Taylor ne mentionne qu'un seul bhâṇa, malgré la popularité de ce genre : l'Ammâl bhâṇa ; l'auteur est un vieux brahmane de Conjeveram : un débauché y décrit ses passe-temps un jour de fête.

Nous avons classé à la suite des genres secondaires du théâtre sanscrit quatorze variétés de spectacles, en usage dans l'Inde contemporaine, et qui marquent les étapes successives du drame depuis l'embryon presque inconscient encore jusqu'à la forme littéraire ; nous les rappelons brièvement ici pour compléter le tableau du théâtre actuel : les tableaux vivants (*jhânki*), l'exhibition de personnages célèbres (*mūrti*), l'exhibition de tableaux accompagnée d'un boniment (*citrā*), les imitations muettes (*parivāṛta*), les scènes à grand spectacle avec une courte intrigue (*sajjita*), les tours de jongleurs (*tumbaki*), la sotie (*dīpikā*), la diablerie (*jugupsitā*), etc.

LES MARIONNETTES

Les spectacles de marionnettes, destinés à un auditoire enfantin d'âge ou d'intelligence, révèlent le sentiment dra-

1. Taylor III, 11.

matique d'un peuple sous sa forme la plus simple, la plus naïve ; la représentation dont M. Oman rend compte prend à ce titre un intérêt particulier. Une série de rajas tout pailletés viennent successivement s'asseoir sur une série de trônes dorés. Chaque fois qu'un des hauts et puissants rajas entre dans la salle, suspendu par un fil qui devrait être invisible, le directeur du théâtre annonce les titres sonores et pompeux du personnage, qui s'installe solennellement sur son siège. La musique joue avec vigueur, et un autre chef illustre fait son entrée ; et ainsi de suite, jusqu'au moment où tous les trônes sont occupés.

A peine réveillé de sa longue torpeur, le théâtre montre déjà une activité féconde ; il s'essaie avec succès à la comédie de mœurs, à la bouffonnerie, au drame historique, à la féerie, à l'opéra, au mélodrame, au monologue ; il porte hardiment sur la scène les controverses religieuses et les discussions sociales ; sous la double influence des traditions et du présent, il se manifeste en même temps sectaire et libéral, conservateur et révolutionnaire. Tandis qu'il cherche à se frayer des voies nouvelles, il resserre pieusement les liens qui l'attachent à un passé glorieux : les œuvres de Kālidāsa, de Bhavabhūti, de Harṣa remontent sur la scène qui leur était fermée pendant tant de siècles, elles épurent, élèvent, ennoblissent le goût, forment un auditoire toujours plus nombreux, toujours plus apte à les comprendre et à les admirer, et des artistes toujours plus dignes de les interpréter. Les spectacles krichnaïtes, lointains ancêtres de Çakuntalā et de l'Uttara-carita, refleurissent avec plus d'éclat et plus d'honneur qu'aux plus beaux jours de leur ancienne histoire. Les genres inférieurs, les marionnettes, les tableaux vivants, les parades, les pantomimes, tous ces embryons de l'art dramatique continuent à prospérer, et rappellent leur humble filiation aux genres plus ambitieux, en voie d'entrer dans la littérature. Le théâtre même tend à devenir une institution permanente ; plusieurs grandes villes ont des édifices spéciaux ; mais la plupart des compagnies jouent encore sous des hangars, sur

une scène improvisée ; les représentations sont périodiques, quotidiennes même, ou encore accidentelles ; tantôt les spectateurs y paient leur place, comme en Europe ; tantôt un riche particulier en supporte seul les frais. La mise en scène se transforme et se développe sous l'influence occidentale ; mais l'antique simplicité du décor, des costumes et des conventions se rencontre encore fréquemment. L'art et la littérature dramatiques présentent ainsi le phénomène étrange qui s'observe également dans les institutions sociales, politiques et religieuses de l'Inde ; par une dérogation surprenante aux lois naturelles, les types anciens y persistent à côté des types nouveaux, sans rien perdre de leur originalité et de leur vitalité. Si l'Inde, malgré sa haute culture, a manqué du sentiment historique, comme on l'en accuse souvent, elle n'a pas de peine à s'en excuser. La succession des phénomènes, qui crée et nourrit l'histoire, n'existe pas dans sa vie personnelle ; ils s'y juxtaposent sur le même plan, sans une apparence même de perspective ; le passé ne se fond pas dans le présent, il se perpétue sans altération. L'Inde n'a donc pas d'autre histoire que celle de ses conquérants.

Le magnifique épanouissement du théâtre, aussitôt après une léthargie désespérée, prouve la vigueur et la vitalité du génie dramatique de l'Inde. Les circonstances actuelles l'ont ranimé, comme jadis elles l'avaient paralysé ; mais elles ne sauraient prétendre à l'avoir créé. L'influence européenne, en dépit des apparences, est une quantité négligeable ; elle saute aux yeux précisément parce qu'elle est superficielle. Le théâtre moderne est l'héritier direct du théâtre ancien ; l'un et l'autre présentent les mêmes caractères essentiels ; dégagés de leurs accessoires, réduits à leurs principes, ils révèlent leur parenté, ou plutôt leur identité fondamentale.

CONCLUSION

Le théâtre est la plus haute expression de la civilisation qui l'enfante. Qu'il traduise ou qu'il interprète la vie réelle, il est tenu de la résumer sous une forme frappante, dégagée des accessoires insignifiants qui l'encombrent, réduite à ses lignes essentielles, généralisée dans un symbole. L'originalité de l'Inde s'est exprimée tout entière dans son art dramatique ; elle y a combiné et condensé ses dogmes, ses doctrines, ses institutions. Ses religions s'accordaient à enseigner la transmigration des âmes, à maudire la perpétuelle succession des existences et à proposer comme le souverain bien l'inertie ou l'anéantissement éternels. Ses philosophes, orthodoxes ou hérétiques, étaient unanimes à nier la personnalité humaine, absorbée dans l'Être unique ou dans le vide universel. Ses législateurs fondaient l'État, monarchique ou populaire, sur le système des castes. Inspiré par ces principes, le génie indien produisit un art nouveau, que le nom du *rasa* résume et symbolise, et qui se condense dans une brève formule : Le poète n'exprime pas, il suggère.

L'art indien est nécessairement aristocratique ; le système des castes réserve à une élite la culture intellectuelle, et l'interdit à la multitude. La science et la littérature dans l'Inde sont toujours restées sous la tutelle jalouse de la religion ; elle les surveille, les traite en subalternes, presque en esclaves, et n'ouvre leur domaine qu'à ses préférés. La langue littéraire, le sanscrit, est aussi la langue des dieux et des prières ; les droits de la naissance sont indispensables pour l'étudier ; le mérite personnel ne compte pas : l'individu ne vaut que comme membre d'un organisme. Le privilège de la naissance n'est point cependant une faveur monstrueuse du

hasard; la transmigration le justifie. La somme des actes antérieurs détermine l'existence actuelle; les mérites acquis obtiennent pour récompense une condition élevée. Les brahmanes et les grands personnages apportent avec eux, en entrant dans le monde, une capacité innée de discerner et de goûter le beau, qui résulte de leurs études antérieures; la pratique des livres saints qui a élevé et purifié leur âme leur a aussi affiné l'esprit. L'auditoire du poète, pour être strictement limité, n'est donc point fait pour décourager son talent; il y gagne au contraire des ressources nouvelles. Sûr d'être compris, même à demi-mot, grâce aux facultés naturelles des spectateurs, il peut se dispenser d'exprimer intégralement la pensée ou le sentiment; il est libre de choisir entre les éléments de l'idée ou de l'impression, les traits les plus heureux, les plus exquis, les plus délicats, les plus subtils même; l'intelligence de l'auditeur saisira le sens caché ou voilé, et le goût saura gré au poète de lui épargner les détails qui manquent d'intérêt.

La noblesse morale du public impose au poète une obligation morale; l'art doit éviter les impressions troublantes qui risqueraient de détruire l'équilibre de l'âme et de la dégrader. Le spectacle deviendrait dangereux et condamnable s'il excitait les passions et s'il ébranlait la vertu par la peinture des vices. Il est tenu, pour mériter de vivre et de prospérer, de respecter la pureté native des auditeurs et d'enseigner le bien. Mais la poésie a pour essence l'émotion; le drame choisira les sentiments les plus nobles, et s'il en admet d'autres, il aura soin de les reléguer à un rang subalterne, et de les employer à rehausser et à glorifier la vertu. Quoique assagie, l'illusion dramatique exige encore des tempéraments; si l'impression générale du drame est infailliblement bonne, si les personnages ne manquent pas de recueillir le fruit légitime de leurs actions, si le vice est toujours puni et la vertu toujours récompensée, l'intérêt de la fable n'en réclame pas moins un mélange à proportions presque égales de bonheurs et de malheurs, de joies et de catastrophes. La pièce n'existerait pas si le héros parvenait sans encombre à l'accomplissement de ses desirs; pour attirer la sympathie, il faut qu'il mérite en fait son succès, qu'il lutte et qu'il

triomphe des périls. L'existence du théâtre paraît compromise par ce dilemme : supprimer l'émotion ou supprimer l'intérêt. Le génie indien s'est tiré adroitement de cette difficulté : il a écarté résolument le drame de la vie réelle, et l'a confiné dans le monde idéal des légendes et des contes. Il a inventé une société imaginaire sur le modèle de la société brahmanique, mais si distincte que la confusion n'est jamais possible. L'esprit peut dès lors s'abandonner sans crainte au poète, il peut jouir à plaisir des émotions offertes ; s'il consent à s'y prêter, il est assuré de n'en pas être la dupe. Comme à l'aspect d'un paysage fantastique, la teinte générale de l'action, des sentiments, du style l'avertit de son illusion. Les conditions nouvelles où il se trouve diffèrent si bien de la vie ordinaire que la poétique a dû créer des mots nouveaux pour les désigner : l'impression et l'expression changent à la fois de nom et de nature.

La réglementation si minutieuse et si compliquée en apparence du théâtre sanscrit découle de ces principes généraux ; les lois qui gouvernent l'action, les mœurs, les personnages, le style ont une valeur absolue. Les dix grands genres reconnus par les théoriciens ne diffèrent en réalité que par des traits secondaires ; le nombre des actes, l'état social du héros, le sentiment prédominant distinguent le nāṭaka du prakāraṇa, du vyāyoga, du samavakāra, etc... ; Bharata et ses élèves ont senti cette identité fondamentale, ils ont choisi comme type de l'œuvre dramatique la comédie héroïque, et se sont dispensés d'étudier à fond les autres genres. L'action est toujours négligée, souvent dédaignée : une intrigue enchevêtrée absorbe l'attention, fatigue la mémoire, occupe l'esprit sans lui donner une jouissance poétique. Les faits manquent d'intérêt, de *savoir*, ils ne prennent de valeur que par leur action sur les âmes humaines ; ils n'ont pas d'autre mérite que de provoquer des impressions et des émotions. L'art du poète doit donc viser à obtenir la plus grande somme de sentiments par la moindre action possible. S'il invente une fable de toutes pièces, il se trouve obligé de l'exposer en détail pour la rendre intelligible, et s'encombre ainsi d'une surcharge de faits ; il l'évite au contraire s'il emprunte une légende connue ou un conte populaire : il pourra se borner à

présenter les personnages et à indiquer l'action, et compter sur la collaboration complaisante du public pour compléter l'exposition. Le plagiat même de l'intrigue est un mérite ou du moins un avantage ; l'auditeur suit sans effort une fable qu'il connaît d'avance. La poétique et la pratique favorisent d'ailleurs le passage de l'épopée à la scène ; le drame se meut aisément dans le vaste domaine du poème épique ; il se transporte à sa fantaisie du palais à l'ermitage, de la terre au ciel ; la décoration rudimentaire laisse un libre essor au poète ; l'acteur change de place, et le lieu de la scène se déplace avec lui. La durée de vingt-quatre heures accordée à l'acte, l'intervalle d'un an autorisé entre deux actes consécutifs permettent à l'action de s'étendre sur un vaste espace, sans que la vraisemblance ait à souffrir ; le spectateur ne se refuse point à admettre le développement continu d'une action sous ses yeux pendant une journée entière, l'expérience de la vie courante n'y contredit point. L'intervalle d'une année, correspondant à une interruption de la représentation, ne risque pas de dérouter le spectateur ; il est sûr de reconnaître le personnage lorsqu'il reparaitra ; cette limitation qui ménage les intérêts du public ne peut pas embarrasser l'auteur : la Poétique lui reconnaît le droit de resserrer en une seule année les événements plus dispersés dans la légende. Elle met en outre à sa disposition un procédé qui trahit l'inspiration épique du théâtre. Chaque acte peut être précédé d'un prologue particulier, joué par des personnages sans importance et destiné à suppléer au simple récit ; le spectateur apprend ainsi en bloc sous la forme dramatique la plus rudimentaire les renseignements indispensables à la clarté de l'intrigue.

La nature de l'action est déterminée par le caractère des personnages. Le théâtre emprunte à la société réelle la division des castes pour l'appliquer avec une rigueur absolue à ses créations. L'individu s'y efface et disparaît dans l'espèce ; le type triomphe de la variété. L'organisation de ce monde idéal reproduit la constitution classique du brahmanisme. Le roi, uniformément noble, est assisté de ministres uniformément fidèles et zélés, de juges irréprochablement intègres, de généraux toujours habiles, de chambellans parfaitement

vénérables, de confidents entièrement dévoués. Le menu peuple compte aussi peu dans le drame que dans la vie ; on le tient à l'écart. L'intrigue, presque toujours enfermée dans le harem ou dans le palais, reste sans contact avec la rue. L'auditoire distingué des salles de spectacle évite avec trop de soin les classes infimes ou infâmes pour aimer à les retrouver sur la scène. Les personnages d'élite adoptés par le drame se prêtent mieux d'ailleurs aux exigences de l'art. La pureté de l'émotion artistique réclame la pureté des sentiments exprimés ; moins indulgent que la religion, l'art veut des vertus immaculées. La sympathie donnée aux vices ou aux faiblesses est une dégradation de l'âme. Quand la légende mise en œuvre laisse une tache au héros, si légère qu'elle soit, le poète doit l'effacer. Les rôles imposés par une vieille tradition, et qui jurent avec l'esthétique du théâtre prennent bon gré mal gré un air de dignité et de noblesse ; les auxiliaires gagés des intrigues amoureuses qui exerçaient jadis leur vil métier sous le manteau de la religion se transforment en serviteurs honnêtes et en conseillers avisés. Le parti du mal est représenté par le rival et ses acolytes ; adversaires du héros qui symbolise le bien, ils sont condamnés d'avance à l'insuccès final ; mais leur échec ne risque pas de provoquer une pitié douloureuse qui laisserait le spectateur sous une impression attristante ; ils ne cessent pas un seul instant d'exciter l'antipathie et le mépris, et le public applaudit à leur défaite avec joie.

La condition ordinaire du héros entraîne logiquement la prépondérance de l'amour et de l'héroïsme. Un homme de haute naissance ne cherche qu'à séduire ou à vaincre. Les autres sentiments, l'horreur, la terreur, la pitié, l'effroi, le rire et la surprise ne sont admis qu'à titre accessoire. Mais les sentiments humains doivent se purifier pour entrer dans ce monde idéal. Si le héros aspire aux combats, c'est pour venger la justice offensée ; s'il poursuit une femme de ses sollicitations, c'est pour lui offrir un mariage légitime. La polygamie offrait au drame une ressource qu'il n'a pas négligée ; le héros peut sans manquer à ses devoirs conjugaux entreprendre une conquête nouvelle ; le harem admet plus d'une épouse, et la jalousie des deux rivales peut sans scan-

dale se changer en amitié au dénouement. Souvent même l'amour du héros sert à son insu des desseins plus élevés ; son mariage assure à l'univers une longue paix sous un sceptre unique : ses aventures se croisent avec une intrigue politique et préparent le succès d'une juste révolution. Mais les amours impures que le théâtre populaire se plaît à peindre sont repoussées avec horreur de la scène classique. L'adultère et l'inceste peuvent attirer la foule par leurs excitations brutales ; la poésie frémit de dégoût et se réfugie dans les émotions qui ne pervertissent point. Entre les sentiments secondaires, le merveilleux trouve son emploi au dénouement ; son intervention n'y choque pas la vraisemblance ; les personnages et l'action planent si haut au-dessus de l'humanité qu'on n'est pas surpris lorsqu'ils rencontrent les dieux.

L'inflexible unité des caractères bannit le drame de la conscience. Le héros parfait ignore les luttes intérieures, les chocs violents de deux passions aux prises, les batailles du plaisir et du devoir ; il suit sa route sans dévier, ferme en ses propos, inaccessible aux pensées mauvaises. La passion maîtresse parcourt étape par étape un chemin régulier, constant, fixé à jamais par les théoriciens. Le poète ne s'évertue pas à analyser les rapports de ces états successifs, à en reconnaître les points d'insertion ; la continuité de la personne ne l'intéresse pas, ou plutôt ses dogmes fondamentaux lui interdisent d'y croire ; la conscience n'est qu'une série d'impressions et de sensations juxtaposées. Pour exprimer le sentiment intime du personnage et pour le communiquer au spectateur, le poète n'a qu'à ressusciter, par la magie de l'imagination, les circonstances qui l'ont créé ; grâce à leur aptitude naturelle, les spectateurs vibreront à l'unisson. La poésie dramatique, comme ses sœurs, évoque des images, des sons, des caresses, des parfums et leur laisse le soin de suggérer l'idée ou l'émotion ; elle est descriptive et lyrique.

La forme du drame s'accorde merveilleusement avec son génie. L'action qui motive et qui réunit les tableaux successifs a son expression propre, la prose aux allures simples, nettes et rapides, qui instruit sans prétendre à plaire. Le lyrisme se traduit naturellement en vers, mais le lyrisme indien s'est créé un outil conforme à son inspiration ; les impressions

instantanées qu'il aime à rendre s'encadrent sans effort dans la stance aux quatre membres harmonieusement équilibrés ; les détails, sans perdre leur valeur, concourent à l'ensemble ; les traits éclatants, les images, les métaphores s'accumulent jusqu'au bout de la stance où éclate en vigoureux relief et en pleine lumière le mot essentiel.

La caste a marqué son empreinte sur le langage même ; les personnages parlent des langages variés selon leur naissance et leur condition. Les gens de haute famille et de bonne éducation parlent la langue religieuse et littéraire, le sanscrit. Pris comme une sorte d'étalon, le sanscrit a été savamment déformé et converti par l'élaboration des grammairiens en dialectes artificiels, les prâcrits, plus ou moins dégradés et répartis entre les personnages en raison de leur situation sociale.

L'écart entre la vie et le théâtre est trop considérable pour que l'esprit passe sans secousse de l'une à l'autre. Le prologue ménage précisément cette transition ; c'est un pont jeté de la réalité à la fiction. Le spectateur voit paraître d'abord des comédiens sans déguisement qui s'entretiennent sur un ton naturel de leurs affaires privées, de la troupe, du spectacle à représenter ; il croit assister en tiers à une conversation particulière ; insensiblement le ton du dialogue, des équivoques discrètes suggèrent à la pensée une autre direction ; par un détour adroit, l'entretien introduit le drame. L'action est engagée avant que les comédiens aient quitté la scène pour laisser la place aux acteurs. Le spectateur glisse doucement dans l'illusion dramatique, prévenu contre une crédulité trop naïve et des ébranlements trop violents.

Le théâtre grec est sorti comme le théâtre indien d'une évolution régulière et complète ; né du chant, de la danse et de la musique, il a également gardé le souvenir de ses origines ; adopté par la littérature, le *théâtre* n'en est pas moins resté un *spectacle*, propre à charmer les yeux et les oreilles en même temps que l'esprit. Formé des mêmes éléments, créé sous les auspices de l'épopée et de la religion, l'art dramatique des deux races a cependant abouti à deux types divergents. Le *nâtaka*, par sa nature autant que par son nom, se rapproche de la danse scénique ; le *drame* est

l'action même. Tandis que le nâṭaka « imite un état¹ », le drame « imite une action² ». « La constitution de l'action est la partie la plus importante de la tragédie, car elle est une imitation, non de l'homme en général, mais de l'homme agissant, vivant, heureux ou malheureux. Or le bonheur et le malheur sont dans l'action, et la fin de la tragédie est une action, non un état³. » Aristote et Bharata se contredisent en termes formels, comme le génie grec et le génie indien. « Fort de corps autant que d'intelligence⁴ », le Grec aime l'action jusqu'à la fièvre; la vie ne suffit pas à l'en rassasier; il en demande au théâtre. Les Indiens comme « tous les barbares de l'Orient méridional ont la puissance et la vivacité subtile de l'esprit, sans la force du corps⁵. » Énergiques par le climat, écrasés par la nature qui les entoure, ils renoncent d'avance à une lutte inégale; leur religion et leur philosophie condamnent et maudissent l'action, principe de l'erreur et du mal. La tragédie exalte dans ses héros l'activité humaine; tourmentés de passions violentes qui surexcitent leur personnalité, ils n'admettent point d'obstacles; leur volonté ne craint pas d'entrer en conflit avec la toute-puissance aveugle du destin; trop énergiques pour céder et trop faibles pour vaincre, ils succombent du moins avec honneur. La tragédie est une lutte qui s'achève par une défaite; elle a pour ressorts nécessaires la terreur et la pitié.

Les doctrines de l'Inde n'opposent pas comme des adversaires naturels la terre et le ciel, les dieux et les hommes; elles les confondent dans un perpétuel échange. Le tourbillon des existences entraîne sans cesse les hommes vers le ciel et les dieux vers la terre; l'âme en ses transmigrations parcourt le cycle des conditions possibles; la force irrésistible des mérites et des péchés règle seule cette évolution; la victoire est aux plus dignes, les vaincus n'ont droit qu'au mépris. Le héros du nâṭaka est donc un vainqueur; il a atteint la perfection morale; le succès de ses entreprises est dès lors

1. V. sup., p. 29.

2. Aristote, *Poétique*, VI.

3. Ib.

4. Aristote, *Politique*, VII.

5. Ib.

assuré. Le nâṭaka est une conquête, qu'il s'agisse d'un royaume ou d'un cœur ; il s'inspire de deux sentiments : l'héroïsme ou l'amour.

La tragédie française, création factice empruntée de toutes pièces à une littérature morte, s'est écartée à son insu des modèles qu'elle voulait imiter, et a subi l'influence du temps et du pays. Elevés dans une religion qui méprise et déteste le corps, nourris d'une philosophie qui se fonde sur la conscience comme la première des réalités, les classiques français emprisonnent le drame dans l'âme. Leurs personnages, séparés de la nature, sont incomplets et mutilés ; ils manquent de sensations, leurs sentiments se développent par le jeu d'une force interne. Transportés sur la scène, dans un décor, incarnés dans des comédiens, ils étonnent la raison et choquent la vraisemblance par leur indifférence aux formes qui les entourent. Les personnages du théâtre indien sont au contraire absorbés par la nature ; ils vivent comme des reflets ou comme des échos ; ils attendent les impressions du dehors pour les convertir en sentiments. Isolés du monde, ils cesseraient d'être. Cependant l'inspiration aristocratique de la tragédie française, en l'écartant à son insu des classiques grecs, l'a rapprochée du nâṭaka ; destinée à une cour royale, séparée de la foule par le choix de ses sujets, elle s'est piquée de dignité et de noblesse ; elle s'est détournée de la vie réelle et a créé une société de convention avec des types invariables qu'Aristote eût sans doute refusé de reconnaître, mais que Bharata aurait volontiers adoptés.

Les romantiques ont connu le théâtre indien ; ils l'ont admiré et n'ont pas dédaigné de l'imiter. Goethe a célébré dans une strophe célèbre l'ineffable beauté de Çakuntalâ ; l'influence de Kâlidâsa se reconnaît dans le prologue de Faust¹. Les Parisiens du XIX^e siècle ont même assisté à la résurrection de la Mṛcchakaṭikâ. En 1850, deux littérateurs épris d'exotique et de couleur locale, Gérard de Nerval et Méry, donnaient à l'Odéon le Chariot d'Enfant ; Çûdraka aurait pu se

1. Le prologue sur la scène de Faust a été composé en 1797. Goethe connaissait alors Çakuntalâ par la version allemande de Forster publiée en 1791.

plaindre de l'adaptation, fausse autant que criarde ; la pièce réussit pourtant, et le critique autorisé de l'école romantique écrivit un feuilleton à la gloire du roi-poète ; un peu plus tard Gautier tirait un ballet de Çakuntalâ et M. Reyer en composait la musique. Les romantiques ne pouvaient manquer de goûter le théâtre indien ; adversaires résolus de la tragédie classique, insurgés contre les trois unités, épris des formes et des couleurs, ils aimaient les libres allures du nâṭaka et son lyrisme exubérant. Ils prétendaient peindre à la fois l'homme et la nature, les sentiments et les sensations ; mais, comme trop de poètes dans l'Inde, ils n'ont pas su observer la mesure ; la description a chassé du drame l'étude intime des passions. L'accessoire a tué l'essentiel. La ressemblance entre les deux systèmes s'arrête là. Le sentiment national, sorti de la Révolution, dirigea vers l'histoire le goût pittoresque du romantisme ; le drame historique se proposa de ressusciter autour d'un héros une époque entière avec ses mœurs, ses croyances, ses préjugés, sa vie journalière. L'Inde dédaignait trop les faits pour les introduire dans l'art : ses principes esthétiques y répugnaient. Le nâṭaka s'est toujours confiné dans son monde idéal.

Tandis que l'Occident rajeunissait et renouvelait à plusieurs reprises ses genres, ses procédés et ses formules, l'Inde restait fidèle aux vieilles règles de Bharata. Après quinze siècles d'une vie inégale, tantôt florissante et tantôt moribonde, elles n'ont pas épuisé leur vitalité ; elles marquent encore l'idéal du théâtre, dans la patrie de Kâlidâsa ; les littérateurs continuent à s'y soumettre, les auteurs moins scrupuleux tendent à s'en rapprocher. Mais pour être attachée aux traditions antiques, l'Inde n'est pas immuable. La souplesse du génie oriental dissimule ses agitations et donne à distance l'illusion d'une perpétuelle inertie ; mais l'Inde n'échappe pas plus que le reste du monde à la loi souveraine du progrès ; la nature n'admet pas la stabilité. Les brahmanes et le peuple croient de bonne foi respecter les dogmes anciens et les coutumes du passé ; scrupuleux adorateurs des textes consacrés, ils se feraient scrupule d'en altérer une syllabe, mais les subtilités loyales de leur interprétation les accom-

modent sans cesse à un esprit nouveau. Les réformateurs religieux des temps modernes n'ont même pas songé à révoquer en doute l'autorité du Veda; ils ne l'ont pas attaqué, ils lui ont emprunté leurs armes de combat; mais si leurs yeux suivaient les mots anciens, leur intelligence y voyait des idées nouvelles. L'Inde s'est transformée à son insu. L'empire mongol, en soumettant l'Inde entière à une seule domination, lui a appris une organisation fondée sur d'autres bases; l'extension de l'islamisme a contraint les préjugés brahmaniques à un contact instructif: le bouddhisme et le jaïnisme, aux jours les plus brillants de leur histoire, étaient traités par les orthodoxes comme des sectes révoltées, comme des hérésies exécrables; mais la lutte se livrait sur un terrain commun; les traditions, les légendes, les personnages sacrés des deux partis se pénétraient et se confondaient souvent. L'islamisme au contraire, né en pays lointain, apportait des dogmes inconnus, des principes étrangers à l'esprit indien, des pratiques contraires aux préjugés locaux. Les plus ignorants apprirent par une expérience journalière que les lois brahmaniques ne régnaient pas sur l'univers entier et que les dieux brahmaniques avaient des rivaux redoutables. Les conquêtes et la propagande religieuse des Européens complétèrent la leçon. L'éducation du peuple par les faits marchait de pair avec ses progrès effectifs; la disparition des grands royaumes hindous et l'abaissement de l'aristocratie avaient amené au jour la multitude, absorbée jadis dans le rayonnement de la majesté royale. La religion, mêlée à la vie sociale jusqu'à se confondre avec elle, trahit dès l'ouverture des temps modernes la transformation de l'Inde; les grands réformateurs sortent des classes les plus humbles; le brahmanisme orthodoxe, pour résister aux entreprises menaçantes du Coran et de l'Évangile, se tourne avec sollicitude vers les petits, les misérables et les déshérités; pour exercer directement son action, il adopte les langues populaires si longtemps dédaignées. L'art, inséparablement lié à la religion et à la politique, change avec elles; le théâtre, restauré pour la défense et la propagation de la foi, dut s'accommoder à un auditoire nombreux et illettré. La morale du brahmanisme aristocratique, qui avait présidé jadis à la constitution du

nâtaka, n'était plus de situation; un autre esprit l'avait transformée. Le drame classique se piquait d'être surtout une œuvre littéraire, et s'estimait quitte envers la morale s'il ne la choquait pas; il se flattait de maintenir ses auditeurs en état de pureté, il ne prétendait pas les y conduire. Le théâtre moderne, créé pour l'enseignement des vérités, a des visées pratiques et positives; il veut plaire, sans doute, mais il tient à instruire. Le rôle qu'il se propose élargit son domaine: il ne rompt pas avec les spectacles légendaires ou fabuleux qui charmaient les générations passées; le peuple comme les hautes castes aime l'idéal; il y cherche une exaltation passagère, l'oubli des trivialités qui l'obsèdent, l'illusion des grandes passions et des grands sentiments, un rêve d'or qui berce ses misères; mais la légende et la fable portées à la scène servent désormais à démontrer une vérité générale. Le spectateur venu pour s'amuser reçoit en surplus une leçon. Mais l'inspiration didactique du théâtre lui ouvre encore d'autres sujets. Instruire, n'est-ce pas d'abord corriger? Le drame ne doit plus hésiter à regarder en face le mal et le vice, que la morale du passé lui interdisait de connaître; son œuvre d'amélioration lui prescrit d'étudier et de mettre à nu les plaies sociales pour appeler un prompt remède. Les travers, moins dangereux, ne demandent pas un traitement aussi énergique; le ridicule est une arme assez forte contre eux; si l'attaque ne porte pas de fruits, elle amuse du moins à leurs dépens, et la vengeance ne manque pas de charmes.

Ainsi le théâtre indien, porté par une évolution régulière à la comédie héroïque, s'en est éloigné par un développement logique qui aboutit aux pieux mystères, aux comédies à thèse et aux farces. L'Occident, en dépit de ses divergences profondes, a suivi la même voie. En Grèce, la comédie nouvelle fleurit sur les ruines de la tragédie antique; en France, la tragédie glorieuse de Corneille et de Racine finit en décomposition avec le régime qui la soutenait; une révolution politique, religieuse et sociale enfante le drame romantique, qui disparaît à son tour devant la comédie de mœurs. Une loi commune gouverne à travers les pays et les siècles la

marche de l'art dramatique. L'avenir du théâtre indien est ainsi lié par des affinités essentielles à l'avenir général du théâtre. Est-il possible à l'imagination de devancer les temps et de fixer aux génies futurs leur œuvre, comme la science fixe aux astres leur chemin ? Nous n'hésitons pas à le croire. La complexité des éléments à introduire dans le calcul, la variété infinie des incidents soudains empêchent à coup sûr de marquer pas à pas la route où marcheront nos successeurs. Mais les étapes sont déjà réglées ; le but si lointain qu'il soit se laisse entrevoir. L'étude du théâtre indien prouve par un nouvel exemple la logique infaillible de l'histoire. L'avenir sort du passé et le continue en le transformant. L'esprit humain n'erre pas à l'aventure dans un dédale inextricable, il n'est pas prisonnier dans un cercle sans issue. Il avance par un progrès lent, mais sûr. Économe d'efforts comme la nature, il reprend les créations des générations éteintes pour les adapter au goût nouveau. L'Inde antique a façonné le nâṭaka, qui reste encore la plus heureuse invention dramatique du génie indien. Son accord avec les lois fondamentales de la pensée indienne, son harmonie esthétique, son unité logique, sa souplesse aux inspirations les plus variées le rapprochent de la perfection ; mais réservé à une petite élite de spectateurs cultivés, jaloux de satisfaire leur goût raffiné, il était entraîné nécessairement à exagérer l'élégance jusqu'à l'affectation, la distinction jusqu'au maniéré, la dignité jusqu'à la raideur ; l'horreur du trivial l'a poussé hors de la nature, le culte d'un idéal trop étroit l'a enfermé dans la convention. Le jour où l'esprit aura vivifié le monde, où la culture aura cessé d'être un privilège pour devenir le patrimoine universel, où les classes encore inertes ou éveillées à peine auront appris à goûter la sereine volupté des jouissances intellectuelles, les formes jadis aristocratiques de l'art ressusciteront. Retrempé au sein du peuple, ranimé par l'âme collective de la foule, rapproché de la vérité sans s'éloigner de l'idéal, littéraire et populaire, juste équilibre de la fiction et de la réalité, de la convention et de la vie, le théâtre héroïque : nâṭaka ou tragédie, comédie ou drame, sera le théâtre des générations futures.

TABLE DES MATIÈRES

TOME PREMIER

PREMIÈRE PARTIE

	Pages
BIBLIOGRAPHIE ET LISTE DES ABRÉVIATIONS	1
INTRODUCTION	1
LES TRAITÉS D'ART DRAMATIQUE	11
LA POÉTIQUE DU DRAME	22
Les genres dramatiques	29
Le sujet	30
Le héros.	62
L'héroïne	72
Le sentiment	86
Les accessoires du poème dramatique	87
<i>Les quatre manières. — Les moyens dramatiques. — Les ornements dramatiques. — Les trente-six beautés. — Les éléments de la guirlande.</i>	
Les Personnages	121
<i>Rôles d'hommes. — Rôles de femmes. — Rôles neutres. — Noms des personnages. — Langue des personnages.</i>	
Le Prélude du drame	131
Les grands genres dramatiques	140
Les genres secondaires.	145
HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE	153
Les précurseurs de Kālidāsa	157
Kālidāsa.	163
Harṣa.	184
La Mṛcchakaṭikā de Çūdraka.	196
Bhavabhūti.	211
<i>(Uḍḍaṇḍī. — Le Mallikāmāruta)</i>	217-219
La poésie dramatique après Bhavabhūti	224
Les nāṭakas irréguliers.	240
La nāṭikā	245
Le saṭṭaka	249
Le vyāyoga.	250

Le prahasana	252
Le bhâṇa	255
L'ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE	257
La théorie et les prologues	257
Les drames ramaïques	267
<i>Le Mahāvīracarita. — Le Bālarāmāyaṇa. — L'Anargharāghava. — Le Prasannarāghava. — Le Jānakīpariṇaya.</i>	

DEUXIÈME PARTIE

LES ORIGINES DU DRAME	297
La légende (Bharata et le Nāṭyaśāstra)	297
L'histoire	300
<i>La littérature védique. — L'épopée. — Les documents grammaticaux. — La religion et les spectacles. — Les marionnettes. — Les premières mentions du nāṭaka. — Les termes techniques; les prācrits. — Les origines littéraires de la poésie dramatique.</i>	
L'INFLUENCE GRECQUE	343
LA PRATIQUE DU THÉÂTRE	367
<i>La salle; la scène; les préliminaires du spectacle. — La troupe; les acteurs. — La mise en scène.</i>	
LE THÉÂTRE MODERNE ET CONTEMPORAIN	393
<i>Les yātrās. — La résurrection du théâtre classique. — L'influence européenne. — Le théâtre dans l'Inde aryenne. — Le théâtre dans l'Inde dravidienne.</i>	
CONCLUSION	417

FIN DU PREMIER TOME.

LE
THÉÂTRE INDIEN

PAR

SYLVAIN LÉVI

DOCTEUR ÈS LETTRES,
MAÎTRE DE CONFÉRENCES A L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES,
CHARGÉ DE COURS A LA FACULTÉ DES LETTRES,
LAURÉAT DE L'INSTITUT

APPENDICE ET INDEX



PARIS

ÉMILE BOUILLON, LIBRAIRE-ÉDITEUR

67, RUE RICHELIEU, 67

(EN FACE DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE)

—
1890

APPENDICE

TEXTE. — NOTES. — EXCURSUS

Nous avons réuni dans cet appendice les fragments, conservés en général par les commentateurs, des ouvrages relatifs à l'Art dramatique qui sont inédits ou perdus; nous y avons également renvoyé les notes et éclaircissements de quelque étendue; nous avons préféré cette disposition, qui dégage le texte, au système ordinaire, plus commode en apparence, mais qui surcharge les pages, choque les yeux, partage et fatigue l'attention, et qui finit souvent par étouffer l'œuvre sous une sorte de végétation parasite. La division du livre en deux parties matériellement distinctes permet de se reporter aisément de l'une à l'autre. Cette séparation nous autorisait enfin à aborder et à discuter avec ampleur plusieurs problèmes intéressants qui se rattachaient à notre sujet sans en former partie intégrante. La composition même de l'appendice, naturellement découpé en sections indépendantes les unes des autres, nous rendait plus libres d'avancer des hypothèses, sans avoir à les grouper en corps de doctrines.

Les chiffres placés en tête des notes indiquent les pages du I^{er} tome auxquelles elles se rapportent (nous rappelons que l'astérisque dans le texte indique un renvoi à l'appendice). Pour faciliter les références, nous classons les notes dans l'ordre où elles se présentent sur la page, en plaçant d'abord celles qui se rapportent au texte, puis celles qui répondent aux astérisques des notes (distinguées par la lettre *n* : ainsi 31, n. 5, signifie que la note de l'appendice se réfère à la note 5 de la page 31). Les chiffres placés entre parenthèses

à la suite du numéro des pages correspondent à l'ordre relatif des notes dans la même page de texte (ainsi : 11 (1) signifie : la note répond à la première astérisque du texte de la page 11).

1. ADD. — William Jones raconte, dans la Préface de sa traduction de Çakuntalâ, comment il a découvert l'existence et la véritable nature des nâtakas. Le passage mérite d'être cité en entier ; il ouvre une ère nouvelle dans l'histoire du théâtre indien, et marque le point de départ des études européennes ; en outre, il permet de juger par un exemple frappant la grandeur et les difficultés de l'œuvre accomplie par les premiers orientalistes. Les notions acquises avant leur venue n'étaient en général qu'erreur et chaos. Leur labeur opiniâtre autant qu'enthousiaste a épargné à la science nouvelle les longs tâtonnements du début et l'ont rangée presque aussitôt de pair avec ses aînées.

« Dans une des *Lettres édifiantes*, qui, généralement parlant, ne doivent être consultées qu'avec précaution, j'avais lu le passage suivant : On trouve au nord de l'Inde un grand nombre de livres appelés *Nataes*, qui, comme les Brahmanes l'assurent, contiennent beaucoup de faits historiques sans aucun mélange de fables.

« Ayant conçu le plus vif désir de connaître l'état réel de cet empire avant sa conquête par les barbares du Nord, je cherchai, dès mon arrivée au Bengale, à me mettre en état de lire ces livres, soit avec le secours des traductions, s'ils avaient été traduits, soit en apprenant la langue dans laquelle ils étaient écrits. Dès que je fus capable de converser avec les Brahmanes, ils m'assurèrent que les Nataes n'étaient pas des histoires, mais qu'on désignait au contraire par ce nom des ouvrages pleins de fictions et de fables, composés sur divers sujets et en différents dialectes indiens ; que leur forme ordinaire était celle de dialogues en prose et en vers, pour être récités devant les anciens Radjas dans leurs assemblées publiques.

« Cette définition ne m'en donna pas une idée précise, mais j'en conclus cependant que ces dialogues roulaient sur des sujets de morale et de littérature, tandis que quelques

Européens que je consultai avaient cru comprendre qu'ils ne traitaient que de la poésie, de la musique et de la danse.

« Enfin un Brahmane très éclairé, nommé Radhacant, qui avait longtemps observé les coutumes anglaises, parvint à faire cesser mes incertitudes, et à me causer autant de joie que de surprise, en me disant que notre nation avait des compositions du même genre qu'on représentait publiquement à Calcutta pendant la saison froide, et qui, ainsi qu'il l'avait appris, portaient le nom de *comédies*. »

11 (1). — Bharata passe pour être l'auteur d'un autre ouvrage, le Kāvya-lakṣaṇa écrit en kârikâs ou vers didactiques ; le Kāvya-lakṣaṇa est mentionné dans un traité de rhétorique écrit au xvi^e siècle, la Sâhitya-kaumudî de Vidyâ-bhūṣaṇa (Peterson, *Rep.* 2^d, p. 11). M. Peterson a retrouvé quelques fragments d'un traité attribué à Çri kavi-keçari-Bharata et portant comme titre Bharata-kârikâs (*Rep.* 3^d, p. 352). Le commentateur de la Sâhitya-kaumudî rapporte que les kârikâs étaient un extrait abrégé du Vahni-Purâṇa (= Agni-P.) (*Rep.* 2^d, p. 12 ; Weber, *Cat. Berlin. Hss.* II, n^o 820).

11 (2). — M. Pischel (*Götting. Gel. Anz.*, 1885, p. 763-4) a recueilli dans le Nâṭya-çâstra quelques indications dont il a cherché à tirer parti pour fixer la date de la composition au vi^e ou au vii^e siècle. La liste des peuples étrangers n'a rien de caractéristique ; c'est celle qu'on retrouve aussi bien dans les épopées que dans la littérature classique :

çakâç ca yavanâç caiva pâhlavâ bâhlikâç ca yâḥ
prâyeṇa gaurâḥ kartavyâḥ (P^a, p. 1.14^a ; P^b, 122^b.)

La mention de plusieurs opinions en désaccord ne prouve pas l'existence d'une *littérature* technique avant le Nâṭya-çâstra (anye tu, P^b, 62 ; anyair apy uktam, 60 ; puis vient un çloka.). Elle confirme l'hypothèse que nous avons émise sur la formation du Nâṭya-çâstra (v. sup. p. 27 sqq. 298 sqq. 308 sqq.).

13 (1). — La bibliothèque de l'India-office, à Londres, contient un ouvrage intitulé Bharata-Nâṭya-çâstra (n^o 3025 en lettres teliṅgas ; n^o 3089, copie en devanâgari). Ce n'est qu'un mauvais traité de danse, sans rapport avec le vrai Nâṭya-

çâstra. Le Bharata-çâstra de la collection Mackenzie (p. 161) est, d'après les indications de Wilson, un ouvrage du même genre et sans doute le même ouvrage. La même conjecture s'applique vraisemblablement au Bharata-çâstra qui figure dans le Catalogue d'Oppert, I, 6019.

13 (2). — Une citation de Bharata dans Râghavabhâṭṭa (A. dy. p. 20 cité inf.) prouve qu'il avait pour autorité un manuscrit de la r cension du Nord, si on peut l'appeler ainsi (A, B, P). Il cite un passage avec la mention *ṣoḍaṣādhyaḥ*, qui se retrouve dans le 16^e chapitre de B et de P, lequel correspond au 17^e de G.

15 (1). — La simple énumération de ces essais indique quelle confusion subsiste encore dans l'étude de Bharata. M. Hall a reproduit les numéros d'ordre des chapitres dans son manuscrit; M. Regnaud a pris ceux du ms. G; et M. Grosset est revenu aux chiffres de B.

15 (2). — (Ex. A. dy. 230 = Bh. XIX, 12, 25-26; A. dy. 126 = Bh. XIX, 32-33; A. dy. 156 = Bh. XXXIV, 45; A. dy. 62 = Bh. XXXIV, 68-70, etc.) On est tenté de se demander si notre N tya-ç stra ne contient pas en grande partie le commentaire en vers composé sur les s tras primitifs par M trgupta.

18 (1). — Dhanika est mentionné après V lmiki, Vy sa, K lid sa, Amarasimha et M gha parmi les favoris de la poésie, dans un vers traditionnel rapporté par M. Cowell. (*J. R. As. Soc. né 5, XV, 175*).

18 (2). — Le commentaire de l'Anargha-R ghava cite (p. 7) un long extrait en vers du Daça-r pa (v. note sur 132 (1)) qui ne se retrouve pas dans notre texte; le passage est tiré peut-être du commentaire de Deva-p ni.

20.

n tivasamgatav d bharatamuner matavirodh c ca
s hityadarpaniy  na grhit  prakriy  pr yaḥ

N tacakandrik , init.

21. — Hall (Introd. au Daça-Rûpa) cite encore trois ouvrages : 1. le Nâtya-çekhara cité par Nârâyana Dikṣita dans le commentaire de la Viddhaçalabhañjikâ. Je n'ai pu retrouver cette citation ; l'ouvrage est peut-être identique au Raṅgaçekhara. 2. Le Rûpa-cintâmaṇi cité par Raṅganâtha ; c'est un koṣa. 3. Le Nâṭakâvatâra cité par Mohanadâsa-miçra, le commentateur du Hanûman-nâṭaka (init.) ; ce n'est peut-être que le dernier chapitre de Bharata. — L'ouvrage porté au Catalogue de l'India-Office sous le titre de Nâṭakaparibhâṣâ (nos 3029 et 3088) ne traite que de la danse.

29 (1).

avasthâ yâ tu lokasya sukhaduḥkhasamudbhavâ
tadiyânukṛtiḥ prâjñair nâṭyam ity abhidhiyate

Bhar. dans An. R., comm. 9.

29 (2). — Rûpaka est un dérivé régulier de rûpa ; mais les théoriciens indiens, grands amateurs d'étymologies fantaisistes, l'ont rattaché au causal ropay, faire monter ; car, disent-ils, le comédien fait monter sur sa personne, superpose à son corps, un nouveau personnage, Râma, par exemple.

30 (1). — Tagore mentionne une autre division des genres, classés d'après la danse qu'ils emploient. La danse est de deux espèces : mârگا ou deçî ; le mârگا est la danse que Brahma alla jadis chercher (mârگا^o) auprès de Mahâdeva, et que Bharata exécuta devant le dieu ; la deçî comprend les variétés locales en usage sur la terre et qui servent à distraire et amuser les rois. Les mârگا-nâṭyas, d'origine divine, sont de vingt espèces : les dix rûpakas, et de plus la nâṭikâ, la prâkaṣikâ, la bhâṇikâ, la haṃsikâ, la viyogini, la dipikâ, la kalotsâhatarâ, la citrâ, la jugupsitâ et la vicitrârthâ. Les deçî-nâṭyas, au nombre de seize, sont le saṭṭaka, le troṭaka, la goṣṭhî, le vṛndaka, le çilpaka, le preñkhaṇa, le saṃlâpaka, le halliça, le râsaka, le çrigadita, la bhilukî, la tumbakî, le sajjita, le parivarta, la mûrti et la prahelikâ :

brahmâdyair mârگitaṃ çambhoḥ prayuktaṃ bharatâdibhiḥ
gândharvaṃ vâdanaṃ nrtyaṃ yat sa mârگا iti smṛtaḥ

deçe deçe nrpâdinâṃ yad âhlâdakaraṃ param
 gânaṃ vâdyam tathâ nrtyam tad deçity ucyate budhaiḥ
 mârgadeçiti nâtyasya bhaved dvayam udîritam
 brahmanâ yat tapas taptvâ mârgitaṃ çivayohi purah
 mârganâtyam ca tat prâhus tac ca vimçatidhocyate
 nâtaṃ ca prakaraṇam bhâṇam prahasanaṃ ðimalaḥ
 vyâyogasamavakârau vîthyañkehamrgâ iti
 rūpakâṇi daçaitâni bhâçitâni kapardinâ
 nâṭikâ prâkaçikâ ca bhâṇikâ haṃsikâ tathâ
 viyogini ca ðipikâ kalotsâhatarâ punaḥ
 citrâ jugupsitâ caiva vicitrârtheti durgayâ
 evam mârganâtyam uktaṃ çivâbhyâṃ brahmaṇe purâ
 dantilâdibhir uktâni deçinâtyâni soðaçâ
 satṭakaṃ trotakaṃ goçṭhi vṛndakaṃ ca tataḥ param
 çilpakaṃ preñkhaṇam saṃlâpakaṃ ceti tataḥ param
 halliçarâsakâv uktâv evam çrigaditaṃ tathâ
 bhiluki tumbaki caiva sajjitaṃ parivartakam
 mûrtiḥ prahelikâ ceti soðaçoktâni sûribhiḥ

Tagore, 2-3.

30, n. 6.

bhârataṃ varṣam âçritya kartavyam nâtakâdikam
 sthânântare samudbhûtir yato na sukhaduḥkhayoh

Bharata, dans An. R., comm., p. 9.

dâridryavyâdhijarâçitoṣṇâdyudbhavâni duḥkhâni
 bibhatsam ca vidadhyâd anyatra na bhârâtâd varṣât
 varṣeṣv anyeṣu yato maṇikamayi mahi hitam sulabham
 vigatâdhivyâdhijvarâdvandvâ lakṣâyuṣo lokâḥ

Rudrâta XVI, 40-41.

Dans Bharata XVIII, 90^d, au lieu de nityakaṣṭam hi,
 P. donne devavihiteṣu ; et 92 lire :

teṣu hi varṣeṣu sadâ na tatra duḥkham na vâ çokah
 ye teṣâm api vâsâḥ purâṇavâdeṣu parvatâh proktâḥ P.

31 (2). — De même si Duḥçanta oublie Çakuntalâ qu'il a
 épousée, Kâlidâsa l'explique par l'effet d'une malédiction, tan-
 dis que le Mahâbhârata ne cherche point à justifier cet oubli.

31, n. 5. — A. dy., p. 230, cite sous le nom de Mâtrgupta le
 vers de Bharata avec la variante :

yad âdhikârikaṃ vastu samyak prâjñaiḥ prayujyate.

P. lit de même.

32, n. 1. — Bhâvaprakâçikâ, cité dans A.dy., p. 168.

çobhâyai vaidikâdinâṃ yathâ puṣpâkṣatâdayaḥ
 atha rtuvarṇanâdis tu prasaṅge prakari bhavet.
 phalaṃ tu kalpyate yasyâḥ parâarthâyaiva kevalam
 anubandhavibhinânâṃ prakari çrûyate yathâ

Ce dernier vers se retrouve dans P (correspondant à Bhar. de Hall, XIX, 24-25) qui rétablit ainsi la seconde ligne :

anubandhavihinâṃ yat prakarim iti nirdiçet.

32, n. 4. — A. dy. cite, p. 15, comme étant de l'Âdibharata, le vers XIX, 8 de Bh. avec la variante :

autsukyamâtrabandhas tu.

P. lit de même.

An.R. comm., cite, p. 12, également sous le nom de Bharata :

bahukâryasya saṃbhâra ârambha iti kirtitah.

33, n. 2. — A. dy. p. 115 cite Sudhâkara :

prâptyâçâ tu mahârthasya siddhisadbhâvabhâvanâ.

Ib., n. 3. — A. dy. lit ainsi le premier pâda :

niyatâṃ tu phalaprâptiṃ.

P de même.

Ib., n. 4. — Cité sous le nom de Mâtrgupta dans A. dy., p. 250, avec les variantes :

samartham... itivṛttam (vr̥tte P).

34, n. 3. — Mâtrgupta, cité dans A. dy., p. 15 :

kvacit kâraṇamâtraṃ tu kvacie ca phaladarçanam
 kvacid ârambhamâtraṃ tu phalam uktvâ kriyâ kvacit
 vyâpâraç ca viçeçoktaḥ kvacid vâ phalasâdhakaḥ
 bahudhâ rūpakeçv evaṃ bijarūpeṇa dr̥çyate
 phale yasya hi saṃhâraḥ phalabijaṃ tu tad bhavet
 vastubijaṃ kathâ jñeyâ arthabijaṃ tu nâyakaḥ.

34, n. 4. — A. dy., p. 69, cite le vers de Bh. comme de l'Âdibharata, avec la variante :

samâptim bandhasya (optir b° P).

An. R., comm., p. 11, cite également ce vers avec les variantes

phalavicchedakâraṇam phalam yâvac ca nodeti

et ajoute ce vers attribué à Bh. comme le précédent :

tailabindur yathâ toyam svaçaktyâ vyâpya tiṣṭhati
kâvyâṅgâni tathâ binduḥ saṅdarçya mukhatâṃ vrajet

35, n. 2. — A. dy., p. 114, cite le vers suivant de l'Âdibharata :

kavibhiḥ kâryakuçalai rasabhâvam apekṣya tu... = Bh. XIX, 103 -
vyutkrameṇâpi kâryâṇi (aṅgâni).

et, p. 33, le Rasârṇavasudhâkara :

mukhâdisaṅdhyâṅgânâṃ kramo nâyaṃ vivakṣitaḥ
kramasyânâdṛtatvena bharatâdibhir âdimaiḥ
lakṣyeṣu vyutkrameṇâpi kathanena vicakṣaṇaiḥ.

37. — A. dy., p. 33, cite ce vers anonyme (de Bharata?):

tannispattes tu kathanam parinyâsam pracakṣate.

Le vers donné par Hall semble résulter d'une fausse lecture; car P. lit :

tannivṛttiḥ (corr. niṣpattiḥ) parinyâso vijñeyaḥ kavibhiḥ sadâ.

40, n. 4. — A. dy., p. 69, cite ce vers du Sudhâkara :

bijaparakâçanam yatra dṛçyâdṛçyatayâ bhavet
tat syât pratimukhasaṅdhir.

ib. n. 5. — A. dy., p. 77 :

vilâsaḥ saṅgamârthas tu vyâpâraḥ parikirtitaḥ.

42, n. 1. — La définition de la narmadyuti citée dans S. est tirée de Bharata. P. la place entre les vers XIX, 77 et 78.

Le texte de Hall n'en donne pas de définition, par omission sans doute.

42, n. 2. — Le Sâh.-D. donne pragamana : la Nâṭaka-candrikâ également. Le Bh. de Hall lit praganana, mais P. rétablit pragayana.

46, n. 2.

bhāvino' rthasya yaj jñānaṃ kramaḥ sa parikirtitaḥ.

Bhar. dans Jagaddhara, sur Mâlâtî, p. 186.

Ib. n. 4.

vyāpyena vyāpakajñānam anumānam udiritam.

Bhar. dans Jagaddhara, sur Mâlâtî, p. 43.

48, n. 3.

yatra pralobhanakrodhavyasanādyaair vimṛṣyate
bijâdau garbhanirbhinnāḥ so' vamaṛṣa itiryate.

Sudhâkara dans A. dy., 168.

50, n. 5. — A.dy., p. 222, cite une autre définition du chalana :

âtmâvasâdanaṃ yat tu chalanaṃ tad udâhṛtam.

Et il donne comme exemple du chalana ainsi entendu dans le sens de découragement : Çak. IV, 140, 1 — v. 176 inclus.

P. concorde avec S.

avamânakṛtaṃ vākyaṃ kāryârthaṃ chādanaṃ bhavet.

51, n. 4. — P. donne la même définition que S. et dans les mêmes termes.

54, n. 3. — A. dy., p. 255, cite une définition qui concorde avec celle du Daça-R. :

mithaḥ sañjalpanaṃ yat syât tad âhuḥ paribhāṣaṃ.

56, n. 4. — P. donne le même vers que S. 403.

57, n. 3.

patākāyās tv avasthānaṃ kvacit (prāptyāçāyām).

Sudhākara, cité dans A, dy., 115.

Ib. n. 5. — Corr. dans Bhar. XVIII, 18 :

opramāda (P.) otha vidravo (P.) pratyakṣaṃ tāni na syuḥ (P.).

et 19 :

nagaroparodhanaṃ (P.) pratyakṣāṇi ou °kṛtāni nānke (P.).

An. R., comm., p. 15, cite sous le nom de Bharata les vers I, II, 3312 du Daça-R.

An. R., comm., p. 53, cite un long extrait du Nāṭakasūtra relatif aux objets qu'on ne doit pas représenter :

krodhaprasādaçokāḥ çāpotsargau ca vidravodvāhu
adbhutadarçanam aṅke kvāpi pratyakṣajā na syuḥ
yuddhaṃ rājyabhraṃço maraṇaṃ nagaroparodhaṃ ca
āpratyakṣāṇi bhavanti praveçakāḥ saṃvidheyāni
na kāryaṃ çayanaṃ raṅge nāṭyayogam apekṣatā
kenacid vyapadeçena tadvicchedaṃ ca kārayet
çastrāghātaṃ vadhaṃ caiva maithunam yuddham eva ca
naite pratyakṣato nāṭye darçanīyāḥ kathaṃcana
bhaved arthavaçād vāpi puruṣaḥ sahitaḥ striyā
na ca taccumbanaṃ kuryān nirvyājāliṅganaṃ na ca
dantacchedaṃ nakhacchedaṃ tathā lajjākaraṃ ca yat
bhojanaṃ salilakriḍāṃ raṅgamadhye parityajet.

58, n. 1.

aṅke praveçāḥ pātrāṇāṃ nāhetuḥ parikirtitaḥ
arthaprasaṅgam ālambya teṣāṃ nirgama iṣyate
vistāro guṇasaṃpattē svabhāvād uddhṛtir na hi
vairasyāsya bhaved aṅko dīrgho rogīva paṇyatām
naikatrāṅke praçaṇisanti bahupātravibhāvanām
na caikaikarasodrekaṃ nāpi vistarayojanam.....
bijārthayuktiyuktaṃ ca kṛtvā kāryaṃ yathārasam
niṣkramaṃ tu tataḥ kuryāt sarveṣāṃ raṅgavartinām.

Nāṭakasūtra, cité dans An. R., comm. 53.

59, n. 1.

aṅkacchede kāryaṃ māsakṛtaṃ varṣasaṃcitaṃ vāpi
tat sarvaṃ kartavyaṃ varṣād ūrdhvaṃ na kadācit.

59, n. 3.

vrttavartīṣyamānānām kathāṅgānām nivedakaḥ
 saṃkṣepoktiḥ sa viṣkambho madhyamapātrayojitaḥ
 kuto' pi svecchayā prāptaḥ saṃbandho nobhayaḥ api
 viṣkambhako sa vijñeyaḥ kathārthasyāpi sūcakaḥ
 [—————saṃbandhenobhayopari
 —————yas tu kāvyārthasūcakaḥ.

Mālati, comm. 33.]

viṣkambhako dvidhā jñeyaḥ çuddhaḥ saṃkīrṇa eva ca
 çuddho madhyamapātreṇa saṃkīrṇo madhyamādhamaḥ
 saṃskṛtoktyā ca çuddhaḥ syāt saṃkīrṇo nicabhāṣayā.

Bharata dans An. R., comm. 70.

asūcitasya pātrasya praveço naiva yujyate
 tato viṣkambhakenāsyā sūcanaḥ racāyed budhaḥ.

Saṃgitakalpataru, ib.

tatra viṣkambhako bhūtabhāvivastvaṃçasūcakaḥ
 amukhyapātracaritaḥ saṃkṣepaikaprayojanaḥ
 dvidhā sa çuddho miçraç ca miçraḥ syān nicamadhyamaḥ
 çuddhaḥ kevalamadhyo'yam ekānekakṛto dvidhā.

Sūdhākara dans A. dy. 84.

çuddho madhyamapātreṇa saṃskṛtoktyā nibodhyate.

Mālati, comm. 306.

60, n. 4.

aṅkāvasāne yatraiva bhāvino' űkasya sūcyate
 vastubijam upodghātaiḥ so' űkāvātāra ucyate.

Bharata dans Mālati, comm. 68.

61, n. 1.

yat tu prayogabāhulyād artho' űke na samāpyate
 bahuvrttānto' lpakathaiḥ sa vidheyaḥ praveçakaiḥ
 aṅkānām antarāleṣu saṃkṣiptārthaprayojanaiḥ
 bhṛtyavarge kathābaddho vijñeyo' yaṃ praveçakaḥ.

Bharata, ib., 74.

61, n. 2.

yat tu çrāvyaṃ na sarvasya svagataḥ tad ihocyate.

Bharata, ib., 36 et An. R., comm. 39.

hrdayasthaṃ vaco yat tu tad ātmagatam ucyate.

Bhar. dans An. R., comm. 39.

Âtmagatam n'est qu'une variété du svagatam ; c'est un aparté où le personnage s'interpelle.

nigūḍhabhāvasaṃyuktam apavāritakaṃ bhavet.

Bharata, dans Mālatī, comm. 99.

rahasyaṃ tu yad anyasya parāvṛtyā prakāṣyate
nātyadharmasamāveçāt smṛtaṃ tad apavāritam.

Bharata, dans An. R., comm. 42.

61.

pātrasyālpatayā yatra pātraṃ naiva praveçyate
nepathya ity uktvākāçe lakṣyaṃ baddhveti cocyate.

Bharata, ib. 10.

62. — L'expression *prathama kalpa* se rencontre plusieurs fois dans les drames (Çak. 105, 1 ; cf. 72, 4 paḍhamo saṃkappo ; et Mālav. 13, 10). Le sens indiqué par les commentateurs comme par le contexte ne souffre pas de difficultés ; il faut traduire : « Excellente idée ! ». Le composé *prathamakalpita* signifie : « de premier ordre » (cf. Böhtlingk et Roth, s. v. *kalp*. caus. 1, ad fin.). Cet emploi du mot *prathamakalpa* n'explique pas la convention scénique mentionnée dans notre texte ; elle est peut-être l'invention d'un théoricien fourvoyé, qui n'aura pas compris le sens de cette locution dans les passages où elle se trouve.

62, n. 2. — Jagaddhara, dans Mālatī., comm., p. 17, cite les vers II, 1, 2, du Daça-R. sous le nom de Bharata, et cite également sous ce nom la définition suivante des qualités nécessaires :

vinayaḥ çilasampattir madhuraḥ priyadarçanaḥ
tyāgaḥ sarvasvadānaṃ syād dakṣaḥ kṣiprakaro mataḥ
priyaṃvado' nutkaṭavāk sasneho lokarañjanaḥ
mitaprustutavāg vāgmī nityakarmarataḥ çucilḥ
khyātavaṃçō rūḍhavaṃçalḥ soḍaçāt trimçako yuvā
vānmanaḥkarmabhir yaç ca na calaḥ sa sthiro mataḥ
dhṛtiḥ sarveṣu yā prītir utsāho glānir eva ca
smṛtiḥ kālāntarañānaṃ prajñā tikṣṇamatir matā
kalāç cātra catuḥṣaṣṭir mānaç cittasamunnatiḥ
çūralḥ saṃgrāmanipuṇo rūpavān drçya ucyate
atīpratāpas tejasvī çāstracakṣus trayīparaḥ
ātmavat sarvabhūtāni yaḥ paçyati sa dhārmikalḥ

tadguṇās tu mahābhāgyam audāryaṃ sthairyadakṣate
 aujvalyaṃ dhārmikatvaṃ ca kūlinatvaṃ ca vāgmitā
 kṛtajñatvaṃ nayajñatvaṃ çucitā mānaçilatā
 tejasvitvaṃ kālavattvaṃ prajārañjakatodayaḥ.

Sudhākara, dans A. dy., 15.

70, n. 3.

vilāsaḥ puruṣe yathā
 mandasaṃcariṇī dṛṣṭir gatiç ca vṛṣabhāyitā
 smṛtipūrvas tathālāpo vilāsaḥ kathyate yathā.

Bh. dans Mālati., comm. 246.

71, n. 1.

tan mādhyamaṃ yatra gātradrṣṭyādeḥ sprhaṇiyatā
 sarvāvasthāsu sarvatra.

A. dy., p. 97.

71, n. 2.

yasya prabhāvād antaḥsthāḥ çokaharṣādayo bahiḥ
 dehassthā nopalabhyante tad gāmbhīryam udāhṛtam.

Bh. dans An. R., comm. 12

72, n. 4 (et 73, n. 1).

tatra kanyātvarūḍhā syāt salajjā pitṛpālītā
 sakhikelīṣu visrabdhā prāyo mugdhā guṇānvitā.

Sudhākara dans A. dy., 75.

75, n. 2. — Bharata, cité dans le comment. de Mālati., p. 18, s'exprime comme le Daça-R., sauf le second pāda : nānyodhā nātyavedibhiḥ. Est-ce une simple erreur de mémoire du commentateur, ou cette variante indique-t-elle que l'exclusion de l'amour adultère était absolue au temps de Bharata?

79, n. 2.

bhāvād iṣatprakāço yaḥ sa hāva iti kathyate.

An. dans A. dy., 39.

akṣibhruvor vikārādyāḥ çṛṅgārasya ca sūcakāḥ
 sagraivarecakā bhāvā hāvās tebhyaḥ samutthitāḥ

Bhar. dans Mālati., comm. 337.

79, n. 3.

nānāvikāraiḥ suvyaktaḥ çṛṅgārākṛtisūcakaiḥ
 hāva eva bhaved dhelā.

Sudhākara dans A. dy., 75.

nāriṇāṃ priyaṣaṃbhogalajjāsādhvasakautukaiḥ
svabhāvāviṣkṛto vego heleti parikirtitaḥ.

Bhar. dans Mālatī., comm. 49.

79, n. 5.

rūpayauvanalāvanyair upabhogopabr̥ṃhitaiḥ
alaṅkaraṇam aṅgānāṃ çobhietī parikirtitā.

Bhar. dans Mālatī., comm. 42.

81, n. 3.

yo vallabhāsannagato vikāro gatyāsanasthānavilokanādu
nānāvīdhākūtacamatkṛtiç ca parāṇmukhaṃ cāsyam ayaṃ vilāsaḥ.

Nāgarasarvasva dans A. dy., 50.

yānasthānāsanādināṃ netravaktrādikarmaṇām
utpadyate viçeso yaḥ sa vilāsa iti smṛtaḥ.

Bharata dans Mālatī., comm. 248.

dayitāvalokanādau viçeso' ṅakriyāsu yaḥ
çṛṅgārāceçṭāsahito vilāsaḥ samudiritaḥ.

Bhar., ib., 49.

81, n. 7.

yad antarnihitasyāṅgaiḥ savyāpārair manobhuvāḥ
savriçḍāviṣkṛtiḥ striṇāṃ tad āhuḥ kilakiñcitam.

Bhar. dans Mālatī., comm. 255.

82, n. 1.

svābhilāṣaprakaṣaṇaṃ moṭṭāyitam itiritam.

Sudhākara dans A. dy., 75.

çrutvā kathāṃ priyajanasya sakhimukhebhyaḥ
karṇodarasthitacalattanutarjanikam
yat sāṅgabhaṅgam iha jṛmbhitam aṅganānāṃ
moṭṭāyitaṃ tad udiṭaṃ kavibhiḥ purāṇaiḥ.

Bhar. dans Mālatī., comm. 75.

89, n. 2.

çṛṅgārārthaṃ trapākāri vākyaṃ goṣṭhiṣu narma tat.

Bhar. dans Mālatī., comm. 87.

sahāsyavacanaprāyaṃ narmecchanti mañiṣiṇaḥ

Bhar., ib., 40.

upacāraḥ stripuṅṅsayor manojanmanibandhanaḥ
sa evātra pariñeyo narmasaṃjñāḥ prayoktṛbhiḥ.

Bhar., ib., 91.

90, n. 3.

narmasphoṭas tu bhāvānāṃ dehassthānāṃ prakāṣanām.

Bhar., ib., 223.

Ib., n. 4.

kāryakāraṇato yatra nāyako gopayet tanum
narmagarbhaḥ sa kathito nātyavedibhir uttamaḥ.

Bhar., ib., 238.

94.

svapno dūtaḥ ca lekhaḥ ca nepathyoktis tathaiva ca
ākācavacanāṃ caiva jñeyā hy antarasamdhayaḥ.

Mātrgupta, dans A. dy., 20.

95.

vivakṣitārthakalitā pattrikā lekha ucyate.

An. dans A. dy., 102.

Ib.

citram ākārasya vilekhanam.

An. dans A. dy., 217.

96.

tatra sāma priyaṃ vākyaṃ sānuvṛttiprakācakam.

Ib., 105.

Ib.

daṇḍas tv avinayādīnāṃ dṛṣṭyā ṣṛutyā ca tarjanam.

Sudhākara dans A. dy., 37.

Ib.

krodhas tu cetaso diptir aparādhādidarṣanāt.

An. cité dans A. dy., 225.

Ib.

bhayaḥ tv ākasmikas trāsaḥ.

Ib., 223.

97.

ojas tu vāgupanyāso nijaçaktiprakāçakaḥ.

Ib., 225.

Ib.

samvṛtiḥ svayam uktasya svayaṃ pracchādanaṃ bhavet.

Ib., 83.

Ib.

bhrāntir viparyayañānaṃ prasaṅgasyāviniçayāt.

Ib., 216.

Ib.

niçayo hetunārthasya mataṃ hetvavadhāraṇam.

Rasārṇavasudhākara dans A. dy., 174.

98, n. 2.

sahasavârthasam̐pattir nâyakasyopakârikâ
patâkâsthânakam.

Âdibharata, dans A. dy., 41.

sam̐dhau prathamē tan matam.....

Ib., ib.

100, n. 1.

mukhe pratimukhe garbhe vimarçe ca caturşv api
bhedâh sam̐dhişu kartavyâh patâkâsthânakasya tu

Mâtrgupta, dans A. dy., 110.

mukhasam̐dhim ârabhya sam̐dhicatuşṭaye krameṇa bhavanti.

An. dans S. D., 303, comm.

104, n. 3.

âkhyânam tu tad uddiştam̐ yat purâvrttakîrtanam.

Bhar. dans Mâlâtî., comm. 92.

105, n. 1.

upamâdyair alam̐kârair guṇaiḥ çleşâdibhis tathâ
ratnâdhyair bahubhir yuktam̐ bhûşañair iva bhûşañam.

Mâtrgupta dans A. dy., 20.

guṇâlam̐kârabahulam̐ bhâşañam bhûşañam matam.

Sudhâkara, ib.

Ib., n. 2.

vâkyam akşarasam̐ghâto bhinnârthaçliştavarṇakam.

Cité ib., 248.

Ib., n. 4.

vâkyam yad gûḍhatulyârtham̐ tad udâharaṇam̐ matam.

Cité ib., 41.

106, n. 1.

sa hetur iti nirdişto yat sâdhyârthaprasâdhakam.

Cité A. dy., 210.

Ib., n. 5.

sam̐baddhârthânurûpo yah padaughah sa padoccayaḥ.

Ib. 31.

Ib., n. 6.

kathanâd anyaceştânâṁ sâdhyasiddhir nidarçanam.

Bhar. dans Mâlâtî., comm. 93.

107, n. 1. — Le texte publié par M. Regnaud présente une lacune à la place des définitions de l'abhiprāya et de la prāpti.

109.

niruktir niravadyoktir nāmany arthaprasiddhaye.

Cité A. dy., 30.

Ib., n. 5.

abhyarthanāparam vākyaṃ vijñeyo' nunayo budhaiḥ

Cité A. dy., 253.

110, n. 1.

mālā syād yad abhiṣṭārthaparakāṣanam.

Cité A. dy., 107.

mālā bahūnāṃ hetūnāṃ nirdeṣaḥ sādhyasiddhaye.

Cité Mālatī., comm., 227.

Ib., n. 4.

yatra bhāvanayopetam ātmānam atha vā param
prcchann ivābhidhatte' rthaṃ sā prcchety abhidhiyate.

Bhar. dans Mālatī., comm. 79.

Ib., n. 5.

prasiddhir lokavikhyātair vākyaair arthaprasādhanam.

Cité A. dy., 29.

111, n. 3.

saundaryādiguṇaṣṭāḥ gūṇakīrtanam atra hi.

Cité A. dy., 73.

Ib., n. 5.

manorathas tu vyājena vivakṣitanivedanam.

Cité A. dy., 112.

Ib., n. 7. — D'après une citation de l'A. dy., cette beauté s'appelait aussi madhurabhāṣaṇa :

yat prasannena manasā pūjyapūjayitur vacaḥ
smṛtiprakāṣanaṃ yat tat smṛtaṃ madhurabhāṣaṇam.

A. dy., 259.

112.

prathamasaṃdhyupalakṣaṇatvaṃ dvādaśānām uktam.

Abhinavabhāratī d'Abhinavagupta, citée A. dy., 64.

Théâtre indien. t. II.

112, n. 1.

supratītaṃ (corr. apratītaṃ) viśmṛtaṃ vā yatra kāryaṃ prakācyate
tad udghātakam ity āluḥ praçnottaramanoharam.

Bhar. dans Mālatī., comm. 10.

113. — Le Sudhākara mentionne aussi ces deux divisions :

dvidhāvalagitaṃ proktaṃ arthāvalagitātmakam
anyaprasaṅgād anyasya saṃsiddhir prakṛtasya ca.

Cité A. dy., 13.

114, n. 1. — Le mss. P. diffère entièrement ici du texte de Hall :

çrutisārūpyārthātmani bahavo' rthā yuktibhir niyujyante
etad dhāsyam ahāsyam vā trigataṃ nāma vijñeyam.

115, n. 3.

anavāraṇabhāvvyarthavādo gaṇḍa iti śmṛtaḥ.

Bhar. dans An. R., 44.

116, n. 2.

mūrkhajanasamnikarṣe hitam api yatra prabhāṣate vidvān
na ca gṛhyate' sya vacanaṃ vijñeyo' satpralāpo' sau.

P.

119, n. 4. — P. diffère ici de Hall et semble mieux en harmonie avec le commentaire d'Abhinavagupta :

prakṛtaṃ yad viyuktaṃ tu paṭhed āntarasamsthitā
madanenānalipsāṅgī (?) sthitapāṭhyaṃ vidhīyate.

120, n. 5.

vaimūḍhakaṃ tu lāsyam syāt puṃsaḥ strīveṣadhāraṇam.

Bh. dans Mālatī. comm. 229.

1b., n. 6. — P. est tout différent et se rapproche de S.

pātraṃ vibhraṣaṣaṃketam suvyaktakaraṇānvitam
prakṛtair vacanair yuktaṃ viduḥ saindhavakaṃ budhāḥ.

121.

çokavibhramayukte tu vyādhicintāsamāçrite
çrutavārtādivairūpye yojyā dvipadikā budhailḥ.

Bhar. dans Mālatī., comm. 36.

dhruvâ tu gîtibhedo 'yaṃ vṛndasâmâ nibadhyate
 sa ca pañcadhâ tathâ hi
 prâveçiki niṣkrâmaṇi parikrâmaṇy avasthitih
 utthâpani tu pañcamyâ dhruvâ nâtyârthasiddhaye
 tatra prâveçiki jñeyâ praveçe gânyogataḥ.

Bhar. dans An. R., 20.

prâveçiki âkṣepiṇi krâmiki utthâpini prâsâdiki iti pañca dhruvâḥ.

Bhar. dans Karpûramañjari, comm. 6.

prathayati pâtraviçeṣân sâmajikamanâṃsi rañjayati
 anusam̐dadhâti ca rasân nâtyavidhâne dhruvâ gîtiḥ.

Bâlarâmây. I, v. 20.

Ib. (2).

rañge viçanti niryânti ye tatkâryârthinah punaḥ
 te sarva eva pâtrâṇi kirtitâni prayokṭṛbhiḥ.

Bhar. dans An. R., 10.

pâtraṃ tu nartanâdhâro.

Saṃgîtaratnâk. VII, 12, 11.

122, n. 3.

vikṛtâṅgavacoveṣair hâsyakâri vidûṣakaḥ.

Sudhâkara dans A. dy., 55.

vaihâsikaḥ kelikaraḥ prahâsi ca vidûṣakaḥ.

Bhar. dans An. R., 146.

123, n. 2.

prasahyamânakâmârto bahusthânasamutthitaḥ
 svâvasthâdarçanârthaṇi ca preṣayed dûtam âtmanaḥ.

Bhar. dans Mâlâti., comm. 318.

paṭutâ dhṛṣṭatâ cetiṅgitañjatvaṃ pratâraṇam
 deçakâlajñatâ caiva dûtikṛtye guṇâ matâḥ.

Ib., 115.

lajjitaṃ nârthavantaṃ vâ rūpiṇam vâ tathâturaṃ
 dûtam vâpy aṭha vâ dûtîṃ na tu kuryât kathaṃcana.

Ib., 16.

niṣṭârthâ mitârthâ ca tathâ çâsanahârikâ
 sâmarthyotpâditâhinâ dûtî tu vividhâ matâ.

Ib., 32.

Ib., n. 3.

ubhayor bhâvam âçritya parâpekṣavivarjitam
svabuddhyâ kurute kâryaṃ niṣṣṭârthaḥ prakîrtitaḥ.

Bhar. dans An. R., 140.

stripuṃsayor âçayam âdadhânâ
svayaṃ ca kâryaṃ pratipâdayanti
ṣṣṭârthikâ sâ paradârayoge
dûti niyojyâ bahudhâ sudhibhiḥ.

Bhar. dans Mâlâtî., comm., 100.

Ib., n. 4.

vidhavekṣaṇikâ dâsî bhikṣuki çilpakârikâ
praviçya câçu viçvâsaṃ dûtikâryaṃ ca vindati.

Bhar. dans Mâlâtî., comm. 16.

kârur dâsî ca dhâtreyî prativeçyâ ca çilpikâ
bâlâ pravrajitâ ceti nâyikânâṃ sakhijanaḥ.

Bhar., *ib.*, 27.

126, n. 5. — Cité sous le nom de Mâtrgupta, A.dy., 57,
avec les variantes :

41^a grhakakṣâ. — 42^a yâmeṣu. ^b yâmaçuddhiviçâradâḥ
^d yavanyo 'pi matâḥ kvacit

kirâti câmaradhârir yavanî çastradhâriṇî.

vers cité par Kaṭavema, comm. de Çak. (dans Pischel, *De recens. Çak.*, 44).

yavanî yuddhakâle râjño 'straṃ dadâti.

Ib.

128, n. 2.

antaḥpuracaro vṛddho vipro guṇagaṇânvitaḥ
sarvakâryârthakuçalaḥ kañcukîty abhidhiyate
jarâvaiklavayayuktena viçed gâtrena kañcukî.

Bhar. dans An. R. 109.

Ib.

kâpâlikâs tu ghaṇṭântanâmânaḥ samudâhṛtâḥ.

Bhar. dans Mâlâtî., comm. 31.

129 (1).

rājann iti r̥ṣibhir vācyah.

Bh. dans A. dy., 21.

rājann iti tapodhanah (rājānam āha).

Bh. dans An. R., 23.

Voir la jolie scène de l'Uttaracarita où le vieux chambellan appelle Rāma « Rāmabhadra » et reprend bien vite « deva ».

āyusmann iti vācyas tu rathi sutena sarvadā.

Bh. dans A. dy., 16.

āyusmann iti vṛddhena vācyo bālah çubhāçayah.

Bh. dans Mālati., comm. 319.

tathāyusmann iti dvijah (nṛpatim āha).

Bh. dans A. dy., 23.

devānām api ye devā mahātmāno maharṣayah
bhagavann iti te vācyā yās teṣāṃ yositas tathā.

Bh. dans A. dy. 259.

devāç ca liṅgīnaç caiva nānāsmṛtidharāç ca ye
bhagavann iti te vācyāḥ puruṣāḥ striya eva ca.

Bh. dans Mālati., comm., 9.

bhagavann āha rājā tam (tapodhanam).

Bh. dans An. R., 23.

kulaṃ çilaṃ dayā dānaṃ dharmah satyaṃ kṛtajñatā
adroha iti yeṣv etat tām āryān sampracakṣate.

Bh. dans Mālati., comm. 9.

āryeti nṛpatir vipraṃ

Bh. dans An. R., 23

āryeti brāhmaṇaṃ brūyāt

Id., ib., 58

sarvastribhiḥ patir vācyā āryaputreti yauvane.

Bh. dans A. dy., 8.

ib. (2).

jārastriyas tu sambhāṣyāḥ sarvāḥ parijanena tu
bhaṭṭini svāmīnīty evaṃ nātye prāhur vicakṣaṇāḥ.

Bh. dans Mālati., comm. 149.

samānābhis tathā sakhyo halā bhāṣyāḥ parasparam.

Bh. dans A. dy., 26.

130, n. 1.

parivrānmuniçākyaṣu tāpasaçrottriyeṣu ca
dvijā ye caiva liṅgasthāḥ saṃskṛtaṃ teṣu yojayet.

Ādibharata dans A. dy., 21.

dhiroddhate dhiralalite dhirodātte tathaiva ca
dhirapraçānte ca tathā pāṭhyaṃ yojyaṃ tu saṃskṛtam.

Id., ib., 15.

saṃmatānāṃ devatānāṃ rājānyāmātyasainike
vaṇīnmāgadhasūtānāṃ pāṭhyaṃ yojyaṃ tu saṃskṛtam.

Māṭṛgupta, ib.

devānāṃ bhūpatināṃ ca sacivānāṃ purodhasām
amātyavaṇigādīnāṃ pāṭhyam icchanti saṃskṛtam.

Bh. dans An. R., 22.

yojyaṃ vidūṣakonmattabālatāpasayoṣitām
nicānāṃ paṇḍakānāṃ ca nicagrahavikāriṇām
vidvadbhiḥ prākṛtaṃ kāryaṃ kāraṇāt saṃskṛtaṃ kvacid.

Māṭṛgupta dans A. dy., 126.

divyāyā gaṇikāyāç ca çilpakāryās tathaiva ca
vidagdhāyāḥ striyā bhāṣāṃ saṃskṛtenāpi yojayet.

Bh. dans Mālati., comm. 242.

saṃskṛtabhāṣāvācaḥ prāyo nāṭye khalu striyāḥ çlāghyāḥ
kvacid api vidagdhātāyāḥ prabodhanārthaṃ praçasyante.

Bh., ib., 81.

saṃskṛta... (v. sup.)

kvacid api tapaḥprabhāvād vidagdhātābodhanāc ca çasyante.

Bh. dans An. R., 113.

ceṭi prākṛtabhāṣiṇi syāc ca saṃskṛtabhāṣiṇi.

Id., ib.

prākpraticibhuvoh sindhvor himavadvindhyaçailayoh
antarāvasthitaṃ deçam āryāvartaṃ vidur budhāḥ
āryāvartaprasūtāsu sarvāsv eva hi jātiṣu
saurasenīṃ samāçritya bhāṣāṃ kāvyे prayojayet.

Māṭṛgupta dans A. dy., 8.

nāyikānāṃ sakhināṃ ca saurasenī prakirtitā.

Bh., ib., 25.

131 (1). Nous avons reproduit la distribution indiquée dans l'introduction de l'édition Stenzler (VI et VII). En réalité le petit Rohasena parle, à quelques irrégularités près, la çaurasenī.

Il ne faut pas s'imaginer toutefois que la variété des prâcrits entraîne une inextricable confusion de langages. La plupart ne diffèrent que par certains caractères morphologiques ou phonétiques régulièrement fixés et limités à un petit nombre; le sanscrit en est toujours la base, et les prâcrits ne sont guère que des prononciations spéciales du sanscrit. Témoin les exemples suivants choisis dans la *Mrcchakatikâ* et accompagnés de la traduction sanscrite :

Çauraseni (3,5 éd. Stenzler). NAṬĪ. ajja iam mhi (ârya, iyam asmi). — SŪTRADHĀRAḤ. ajje sâadam de (ârye svâgataṃ te). — N. âṇaveḍu ajjo ko nioo aṇuciṭṭhiadu tti (âjñâpayatv âryaḥ ko niyogo' nuṣṭhiyatâm iti).

Avantikâ (100, 23 ib.) VIRAKA. eso pavahaṇavâhao bhaṇâdi ajjacârudattassa pavahaṇaṃ vasantaseṇâ ârûḍhâ pupphakaraṇḍaṃ jinnujjâṇaṃ piadi tti (eṣa pravahaṇavâhako bhaṇati âryacârudattasya pravahaṇaṃ vasantaseṇâ ârûḍhâ puṣpakaraṇḍakaṃ jirṇodyânaṃ niyate iti).

Prâcyâ (6, 1). MAITREYA. adha vâ mae vi mitteṇa parassa âmantanaâiṃ bhakkhidavvâiṃ (atha vâ mayâ api maitreyeṇa parasya âmantranakâni bhakṣitavyâni).

Mâgadhi (38, 15) SAṂVĀHAKA. tado teṇa ajjeṇa çavitti palicâlake kada mhi câlittâvaçeṣe ca taççim jûdobajivi mhi çamvutte (tatas tena âryeṇa savrttiḥ paricârakaḥ kṛto 'smi cârityâvaçeṣe ca tasmin dyûtopajivy asmi samvṛtṭah).

Çâkâri (13,6) ÇAKĀRA. antaleṇa çuçiniddhâ eçâ gaṇiâ jeṇa maṃ bhaṇâdi ehi çante çî kilinte çî tti (antareṇa susnigdhâ eṣâ gaṇikâ yena mâṃ bhaṇati ehi çrânto 'si klânto 'si iti).

Câṇḍâlî (158, 19) CAṆḌĀLAU. çuṇâdha ajjâ. eçe çatthavâhaviṇaadaattaçça natthike çâradattaçça puttake ajjacâludatte nâma (çṛṇuta âryaḥ eṣa sârthavâhavinayadattasya naptâ sâgaradattasya putraka âryacârudatto nâma).

Dhakkî (36, 18) MĀTHURA. tassa jûdiarassa muṭṭhipahâreṇa nâsikâ bhaggâ âsi tâ ehi ruhirapahaṃ aṇusareṃha (tasya dyûtikarasya muṣṭiprahâreṇa nâsikâ bhagnâ âsit. tad ehi rudhirapatham anusarâmas).

Ib., n. 1.

âçir namaskriyârûpaḥ çlokaḥ...
nânditi kathyate.

Bh. dans A. dy. 2 ; Âdibhar., ib., 5 ; Mâtṛgupta
dans comm. Vikram. 6.

âçir namaskriyâvastu.

Bhâsa dans A. dy. 2

pûrvaṃ kṛtâ mayâ nândi âçirvacanasamvutâ.

Bh. (1^{er} adhyâya) dans A. dy., 5.

harottamāṅgasthitavastuvarṇanair
vākyaṛthabhūmnārthapadais trisaṅkhyaiḥ
ṣaḍbhiḥ caturbhir nṛpaviprasaṅpat
samāçiṣā saṅpravadanti nāndim.

Saṅgītakalpataru, ib., 6.

devadvijanṛpādīnām āçīrvacanapūrvikā
nāndī kāryā budhair yatnān namaskāreṇa saṃyutā.

Bh. dans An. R., 4.

devatāder namaskāro gurūṇām api ca stutiḥ
gobrāhmaṇaṅpādīnām āçir nāndī.

Kohala, ib. 7.

devadvijanṛpādīnām āçīrvacanapūrvikā
nandanty asyaṅ surā yasmāt tasmān nāndīti kīrtitā.

Devapāṇi, dans Daçarūpaṭikā, dans comm. de Vikram. 6.

āçīrvacanasam̐yuktā nityaṅ yasmāt prayujyate
devadvijanṛpādīnāṅ tasmān nāndīti saṅjñitā.

Bh. dans Nātyapradīpa (ms. I.O. 1148).

nandanti kāvyāni kavīndravargāḥ kuçīlavāḥ pāriṣadāç ca santaḥ
yasmād alaṅ sajjanasīndhuhaṅsi tasmād iyaṅ sā kathitā nāndī.

Nātyapradīpa dans A. dy., 5.

stutyarthe nadidhātau vā saṅṛddhyarthe vā punaḥ
pṛṣodarādīpāṭhena nāndīsādhanam īritam.

iti kecit; An. R. 7.

candranāmāṅkitā kāryā sa rasānāṅ yato nidhiḥ.

An. dans A. dy., 6.

gaṅgā nāgapatiḥ somaḥ sudhānando jayāçiṣaḥ
ebhir nāmapadaiḥ kāryā nāndī kavibhir aṅkitā
pṛaçastapadavinyāsā candrasaṅkīrtanānvitā
āçīrvādaparā nāndī yojoyeyaṅ maṅgalānvitā
candrasaṅkīrtanaṅ yatra tadadhīno rasottamaḥ
pṛite candramasi sphitā rasaçrīr iti bhātvikih (?).

Bh. dans Mālatī, comm., 4.

132 (1).

namaskṛtir māṅgalikī āçīḥ patrāvalī tathā
nāndī caturdhā nirdiṣṭā nāṭakādiṣu dhīmatā
namaḥpradhānavākyena komalena padena ca
kalpitā çaṅbhunā yuktā namaskṛtir itīritā
devasyārdhenducūḍasya vilāsenopavarnitā
maṅgalānugataṅ vākyaṅ yatra māṅgalikīti sā

devadvijanrpadinâm âçirvâdavibhûsitâ
nândi maṅgalasaṃyuktâ syâd âçir iti tadvidah
vâcyârthabijaracitâ çrṅgârâdisamanvitâ
saṃyuktâ candrapadmâbhyâṃ patrâvaly abhidhiyate.

Daçarûpaka dans An. R. 7 (peut-être le comm. de Devapâni).

yasyâṃ bijasya vinyâso hy abhidheyasya vastunaḥ
çleşeṇa vâ samâyuktâ nândi patrâvaliti sâ.

Nâtyadarpaṇa dans A. dy., 6.

1b. (2).

aṣṭâṅgapadasaṃyuktâ praçastâ vedasaṃmatâ.

Bh. (prathamâdhyâye) dans A. dy., 5.

aṣṭâbhir dvâdaçabhir vâ padaiḥ samyaṅ niyojitâ.

Bh. dans An. R., 3.

kâcid dvâdaçapadâ nândi kâcid aṣṭapadâ smrtâ.

Bh. dans Mâlatî., comm., 4.

nândi padair dvâdaçabhir aṣṭâbhir vâpy alaṃkrtâ.

Bh. (pañcamâdhyâye) dans A. dy. 6; et An. R. 7.
tâṃ ṣoḍaçapadâm eke kecid âhuç catuspadâm.

Bh. dans An. R. 7.

tryasratâlânugatâ tripadâ ṣaṭpadâ dvâdaçapadeti caturasratâlânugatâ
catuspadâ aṣṭapadâ ṣoḍaçapadeti pṛthak trividhaiva. nâtaḥ param api
bhûyastvâd âdrtâ.

Abhinavagupta, Bharataçikâ, dans A. dy., 6.

pañcatriṅçatpadâ nândi nityam eva çubhâvaha
syân nâyakasya ca kaver yadi çambhuvibhûsitâ

Bh. dans An. R. 7.

133 (1).

padâm çlokâvayavabhûtâni tinântâni subantâni vâ çlokaturiyâṃça-
rûpâni vâ avântararûpâni vâ — (iti vyâkhyâya punar uktam) —
âcâryasvarasas tv avântaravâkyeṣv eva padatvam,

Abhinavagupta, Bharataçikâ, A. dy., 6.

çlokapâdah padam kecid suptinântam athâpare
pare vântaravâkyâikaśvarûpaṃ padam üçire

Nâtyapradîpa, ib.

suptinântam padam câtra çlokapâdaç ca vâ padam.

Nâtyalocana dans An. R. 7.

Ib. (2).

namo' stu sarvadevebhyo dvijâtibhyas tato namaḥ
 jitaṃ somena vai rājñā çivaṃ gobrahmaṇâya ca
 brahmottaraṃ tathaiṅvâstu hatâ brahmadviṣas tathâ
 praçâstv imâṃ mahârâjaḥ pṛthiviṃ ca sasâgarâṃ
 râjyaṃ pravartatâṃ caiva raṅgaḥ svâṃçalḥ samṛdhyatu
 prekṣâkartaṃ mahân dharmo bhavatu brahmabhâṣitaḥ
 kâvyakartaṃ yaçaç câpi dharmaç câpi pravardhatâṃ
 ijjayâ cânayâ nityaṃ priyantâṃ devatâ iti.

dvâdaçapadâ nândi donnée par Bh. (pañcamâdhyâye)

dans A. dy., 6.

Ib. (3).

ânandaṃ vidadhâtu padmavasatiḥ çambhuḥ çivaṃ yacchatu
 çrinâthaḥ çriyaṃ âtanotu tanutâṃ sitâpatir vâñchitam
 herambaḥ kurutâṃ avighnaṃ anaghaṃ vâg brahma vidyotatâṃ
 vyâsoktaṃ tad udetu vastu bhârato nâtye 'stu naḥ kautuki.

nândi aṣṭapadâ du Vilakṣakurupati, citée par Abhinava-
 gupta; A. dy., 6.

Ib. (4).

..... çlokaiḥ kâvyârthasûcakaiḥ.

Bh. dans A. dy., 2; Âdibhar. ib., 5; Mâtṛgupta dans
 comm. de Vikram., 4.

134.

kṣemaṃ sarvagurur datte magaṇo bhûmidaivataḥ
 yas tu çridaḥ.

Bhâmaha dans A. dy., 4.

135.

atha pâtrâṇi tatrâdau nândi nândiṃ tu yaḥ paṭhet.

Bh. dans An. R., 7.

sûtradhâraḥ paṭhen nândiṃ madhyamaṃ svaram âçritaḥ.

Bh. (pañcamâdhyâye) dans A. dy., 2, 6; An. R., 7;
 Mâlâtî., comm. 4.

sûtradhâraḥ paṭhen nândim anyo vâ raṅgabhûmigalḥ.

Saṃgitalkalpataru dans An. R., 8.

Ib., n. 2.

yatra kiṃcin natau pâdau syâtâṃ mûlaprasâritau
 vaiṣṇavaṃ tat tu nirdiṣṭaṃ sthânakaṃ viṣṇudaivatam.

Iyotiriçvara dans comm. de Vikram., 7.

136.

nândim prayujya nişkrâmet sûtradhârah sahanugah
sthâpakah praviçet tatra sûtradhâraguṇâkṛtiḥ.

Âdibhar. dans A. dy., 6; Bh. dans An. R., 7 et
Mâlati., comm. 6.

sûtradhâraguṇâkârah sthâpakah praviçet tataḥ
upacâreṇa so 'py atra sûtradhâro 'bhidhiyate.

Çâtakarṇa dans An. R., 7.

apare tu : paṭântarita eva nândim paṭhitvâ sûtradhârah praviçati
vadati ca.

An. R., 8.

apare tu : dikpâlastutijarapûjântam eva pûrvaraṅgam nândivyati-
riktaṃ kṛtvâ sûtradhâre vinirgate tatsamaguṇatvât sthâpaka eva
sûtradhâro nândim javanikântaḥ paṭhitvâ raṅgabhûmâv âgatya
kâvyam âsthâpayet.

Samgîtakalpataru dans comm. de Vikram., 6.

yad vâ : anyenaiva paṭhitâ tadante sûtradhârah praviçati vadati ca.

An. dans An. R., 7.

137, n. 2.

tataḥ (≡ nândyanantaraṃ) çlokaṃ paṭhed ekaṃ gambhiraśvaraśam-
devastotraṃ puraskṛtya yasya pûjâ pravartate. [yuktam]

Bh. dans Mâlati., comm. 97.

Ib. (1). — Le choix de la saison à décrire est réglé par des lois précises, et c'est une erreur d'y chercher, comme fait M. Windisch, une indication sur le temps réel de la représentation : « S'il s'agit d'une bataille dans la pièce, c'est l'automne qu'il faut décrire; s'il s'agit d'un mariage, c'est l'été ou le printemps ».

çarat saṅgrâmavişaye vivâhe jyesthamâdhavau.

Bh. dans Mâlati., comm. 7.

Le Venîsaṅhâra qui est un drame militaire a une description de l'automne dans le prologue; ainsi fait le Dhanam-jaya-vijaya, le seul vyâyoga publié jusqu'ici; le prologue de Çakuntalâ chante l'été; celui de Mallikâmâruta, du Jânakipariṇaya, etc., le printemps.

Ib., n. 3.

prarocaná tu kartavyá pûrvaraṅgârthasiddhaye.

Raṅgaçekhara, par Jyotiriçvara, dans An. R., 16.

bhâvasiddhiḥ prarocaná.

Nâtyadarpaṇa, ib.

Ib. (2).

saṅkṣepād uta vistarād vidadhîta prarocanâm....

praçamśā tu dvidhā jñeyā cetanācetanāçrayā

cetanās tu kathānāthakavisabhyaṇāṭhī smṛtāḥ

acetanau deçakālau kālo madhuçaraṇmukhaḥ.

Sudhākara dans A. dy., 8.

138, n. 1.

itthaṃ raṅgavidhānasya saṅbandhādiprasiddhaye

gotraṃ nāma ca badhniyāt pūjāvākyaṃ sabhāsadām

vāñchākalāpaḥ prathamam kalāvidhîr anantaram

vāñchāçūnyā na drçyante vyavahārāḥ kathamcana

vāñchākalāpas tu kaver abhiçtārthaparakāçanam

svābhidheyagatatvena sâ dvidhā paripaṭhyate

svagataṃ tu svagoatrādisviyakirtiparakāçanam

abhidheyagataṃ yat tat kāvyanāmnā prakāçanam.

Bhāvaprakāçikā dans A. dy., 9.

vidher yathaiiva saṅkalpo mukhatam pratipadyate

pradhānasya prabandhasya tathā prastāvanā matā

arthasya pratipādyasya tirtham prastāvanā matā.

Sudhākara dans A. dy., 14.

svair aṅgaic çāpi vithyaṅgaiḥ prakuryād āmukhaṃ budhaḥ.

Mâtṛgupta dans A. dy., 13.

gotraṃ nāma ca badhniyāt pūjāvākyaṃ ca sarvataḥ

nātakasya ca yan nāma garbhanirdiçtalakṣaṇam.

Bh. dans Mālati., 9; An. R., 15.

140 (1).

nepathyoktam çrutam yatra tv ākāçavacanam tathā

samāçrityāpi kartavyam āmukhaṃ nātakādiṣu.

Nakhakuṭṭa dans Sāh. D. 295 (comm. marqué
par erreur 296).

Ib., n. 1.

prakhyâtavastuvişayaṃ dhîrodâttâdinâyakam
 râjarşivamçacaritam tathâ divyâçrayânvitam
 yuktaṃ vṛddhivilâsâdyair guṇair nânâvibhûtibhiḥ
 çṛṅgâravirânyatarapradhânarasaşaṃçrayam
 prakṛtyavasthâsaṃdhyâṅasaṃdhyantaravibhûşañaiḥ
 patâkâsthânakair vṛttitadaṅgaiç ca pravṛttibhiḥ
 nâtyâlamkaraṇair nânâbhyâsayukpâtrasaṃcayaiḥ
 aṅkapraveçakair âḍhyaṃ rasabhâvasamujjvalam
 sukhaduḥkhotpattikṛtaṃ caritaṃ yac ca bhûbhṛtâm
 itivṛttaṃ kathodbhûtaṃ kiṃcidutpâdyavastu ca
 nâṭakaṃ nâma taj jñeyaṃ rūpakaṃ nâtyavedibhiḥ.

Mâtrgupta dans A. dy., 9.

devatâdarçanântaṃ tu kartavyaṃ nâṭakaṃ budhaiḥ
 râjarşidarçanântaṃ vâ te 'pi devaiḥ samâ matâḥ.

Bh. dans An. R., 320.

prakhyâtonnatanâyakaṃ rasamayaṃ râjarşivamçodbhavaṃ
 sâṅgaṃ bhaṅgajayânvitam rasamayaṃ tattatpurâṇâçrayam
 bhâşâvaibhavasundaraṃ pravilasannânâvilâsaṃ valad
 vṛttivyâptam açeşasaṃdhisahitaṃ saptânkavan nâṭakam.

Saṅgîtakalpataru dans An. R., 15.

Le totaka, mentionné dans Bharata XVIII, 11 (Hall) comme une variété du nâṭaka, n'est qu'une fausse lecture. P. restitue nâṭaka.

141 (1). — Bharata semble n'en reconnaître que deux espèces :

çṛṅgârahâsyabahulaṃ çântâdbhutarasânvitam
 dvyâṅkam ârabhaṭihînaṃ prâha prahasanaṃ muniḥ.

Bh. dans An. R., 108.

Cf. infra, le prahasana.

142, n. 1.

dvidhâ prakaraṇaṃ tat tu çuddhaṃ saṅkirṇam eva ca
 kulastriracitaṃ çuddhaṃ saṅkirṇaṃ veçyayâ kṛtam.

Bh. dans Mâlâtî., comm. 17.

144. — Le *Mālavikāgnimitra*, donné comme exemple de la *vithi* (S. 533), n'a pas de rapport avec la définition du genre. Kālidāsa lui-même présente dans le prologue sa pièce comme un *nāṭaka*. L'erreur du *Sāhitya-D.* ne peut guère s'expliquer que par une faute de lecture.

Ib., n. 1.

nānārasasamāyuktā saṃdhidvayavibhūṣitā
arthaprakṛtibhiḥ pūrṇā syād ekāṅkā tu vithikā
tribhiḥ pātraiḥ prayojyeyam uttamādhamamadhyamaiḥ
kartavyā nāyikā cātra ṣṛṅgāradvayasamāyuktā.

Bh. dans *Mālatī.*, comm. 70.

147, n. 4. — Rājaçekhara le définit lui-même (*Karpûr.* I, v. 6; le texte original est en *prācrit*).

tat sātakaṃ iti bhāṇyate dūraṃ yan nāṭikā anuharati
kiṃ punar atra praveçakaviṣkambhakau na kevalaṃ bhavataḥ.

Le commentateur cite encore cette autre définition :

saiva praveçakenāpi viṣkambheṇa vinā kṛtā
aṅkasthānīyavinīyastacaturjavanikāntarā
prakṛṣṭaprākṛtamayī sātakaṃ nāmato bhavet.

Sudhākara.

Le commentateur écrit constamment : *sātaka*. Le *Pet. Wort.* cite s. v. *çātaka* : *çātaka, nāṭakabheda* ; *Bhar.* dans *Çabdakalpadruma*. *Çātaka* est évidemment une variante graphique de *sātaka* ou *sātaka*.

148 (1).

lāmpatyabahulā nīco nāyakaç copanāyakaḥ
nīcavaṃçasamudbhūtā nāyikānīcatatparā
surāpānasamāyogān nṛtyagītasamākulā
aṅkadvayasamāyuktā jñeyā prākaṣikā budhaiḥ.

Tagore, *The eight principal Rasas*, p. 12.

150, n. 2. — Plusieurs peintures dans les temples de Bagh, district de Rāth, au sud du Mālva, représentent ce genre de spectacle. Burgess décrit ainsi l'une d'elles : « On

y voit six femmes autour d'un homme qui porte un habit tacheté et un couvre-chef gris, de grandes pendeloques aux oreilles, et un long collier ; à sa droite, par terre, deux tambours. Trois femmes ont de petites cymbales ; les trois autres de courtes baguettes, et la septième un tambourin. Elles semblent vivement intéressées. » *Archæol. Survey of W. India*, n° 9, p. 95.

Ib. (1). — Voir le texte des définitions de la haṃsikâ, etc., dans Tagore *op.*, *laud.*, 13, *sqq.*

157 (1).

sûtradhâraḅtârambhair nâḅakair bahubhûmikaiḅ
sapatâkair yaço lebhe bhâso devakulair iva.

Harṣacarita, introd. v. 16.

Ib. (2).

bhâsammi jalaḅamitte kantideve a jassa rahuâre
saubandhave a bandhammi hâriyande a âḅando.

Gâudavaho, v. 800.

La traduction sanscrite donne :

bhâse jvalanamitṛe kuntideve ca yasya raghukâre
sobandhave ca bandhe hâricandre ca ânandaḅ

et le commentaire interprète ainsi :

bhâsaḅ jvalanamitraḅ kuntidevaḅ iti kavayaḅ ; raghukâraḅ kâlidâsaḅ.

La grammaire seule suffit à mettre en garde contre cette interprétation ; la place du mot *ca* entre *kantideve* et *rahuâre* serait au moins singulière dans un ouvrage écrit avec un soin minutieux comme celui-ci ; de plus, l'expression *sobandhave bandhammi* semble appeler par symétrie des périphrases analogues dans le premier et le second pàda. Le vers de Râjaçekhara, cité plus loin, justifie l'épithète de *jvalanamitra* donnée à Bhâsa ; dès lors il ne reste plus qu'à expliquer *kantideve* par le sanscrit *kântideve* comme l'apposition de *raghukâre*.

Ib. (3).

Bhâso râmilasomilau...

Vers cité dans la Çârîngadharapaddhati, 8, 17, et publié par Aufrecht. V. aussi Subhâsitâvali, introd., s. v. Bhâsa.

158 (1). — V. Peterson, *Report on search of mss.* 1883-1884, p. 46.

Ib. (2).

..... bhâso hâsaḥ kavikulaguruḥ kâlidâso vilâsaḥ....

Prasanna-R., p. 9.

Ib. (3).

bhâsanâṭakacakre 'pi chekaiḥ kṣipte parikṣitum
svapnavâsavadattasya dâhako 'bhûn na pâvakaḥ.

Râjaçekhara dans la Sûktimuktâvali ; cité Subhâsitâv.

s. v. Bhâsa.

Ib. (4). — Le Tâpasavatsarâja de Mâtrarâja Anaṅgahaṛṣa (v. Hultzsch dans *Götting. Nachrichten*, 1886, p. 224 sqq.) est aussi fondé sur cet incident.

Ib. (5). — Peut-être faut-il expliquer comme une allusion au Svapnavâsavadatta le passage fameux de Mâlatî (II, 92) où Kâmandakî mentionne d'illustres héroïnes : Çakuntalâ, Urvaci, Vâsavadattâ, qui ont choisi elles-mêmes leurs époux. Il ne peut s'agir de la Vâsavadattâ de Subandhu dont l'histoire est sans rapport avec la légende citée par Bhavabhûti. Les fiançailles de Vâsavadattâ avec Saṃjaya, auxquelles la Brhatkathâ ne fait aucune allusion, étaient peut-être une invention du dramaturge.

159, n. 2. — Le même vers est également attribué à Bhâsa dans la Subhâsitâhârâvali, et à Mâlavarudra dans Kṣemendra, Aucityavicâracarcâ 123.

161 (1). — Ce vers se retrouve dans Bhartrhari, 1, 3 ; la collection de stances qui nous est parvenue sous ce nom semble formée de pièces empruntées à des auteurs divers et groupées d'après le sujet.

161 (2). — D'après les données de la Râjataranginî relevées et mises bout à bout par Shankar Pandit (*Gaûdavaḥo, Introd. XXIV sqq.*). Tuñjina, le contemporain de Candra, aurait régné de 105 à 69 avant J.-C. ; Hiranya et Toramaṇa, contemporains de Vikramāditya d'Ujjayini, auraient régné de 88 à 118 après J.-C. ; cinq règnes séparent ces deux princes d'un autre Vikramāditya, roi du Cachemire, qui gouverna ce pays de 517 à 559 après J.-C. ; dans l'intervalle se place, il est vrai, le règne de Raṇāditya qui dura *trois cents ans*, à en croire Kalhaṇa. Ce chiffre monstrueux indique assez le trouble de la chronologie qui servait de base à l'historien cachemirien ; il suffit du reste, pour en indiquer la valeur absolue, de citer la date attribuée à Gonarda III, qui ouvre les temps historiques ; ce prince, dont le prédécesseur était contemporain du grand docteur bouddhiste Nāgārjuna, et qui succédait lui-même aux rois indo-scythes, Huṣka, Juṣka et Kaniṣka, aurait régné en 1184 avant J.-C. Or le sacre de Kaniṣka semble fixé d'une manière définitive à l'an 78 après J.-C. et Nāgārjuna vécut dans la seconde moitié du 1^{er} siècle de l'ère. Si nous réunissons, comme il est vraisemblable, en un seul et même personnage, le Vikramāditya du Cachemire et celui d'Ujjayini, et si nous attribuons à cet unique Vikramāditya la date où Kalhaṇa place le Vikramāditya du Cachemire, en concordance avec les indications tirées d'autres documents, l'intervalle entre Kaniṣka et Vikramāditya est ramené de 1701 ans (1184 avant J.-C. — 517 après J.-C.) à quatre siècles et demi. Le relevé des données précises relatives aux divers règnes (*Shankar Pandit, CLXXVI sqq.*) permet d'accorder une certaine créance à la série de noms royaux, telle que Kalhaṇa la donne, indépendamment de leur date. Tuñjina qui précède de six règnes Vikramāditya doit avoir vécu moins d'un siècle avant lui : si on prend en effet la moyenne des règnes depuis Yaçaskara (x^e siècle) jusqu'au roi contemporain de Kalhaṇa en 1151, le chiffre obtenu est 10 ans ; on obtient encore la même moyenne à procéder sur un ensemble de 43 rois, à partir de Lalitāditya. Ainsi Candraka semble appartenir à la première moitié du v^e siècle. (Cunningham adopte 319 comme date de Tuñjina).

163 (1). — Il n'y a point lieu d'ajouter à cette liste le nom de Dhâvaka qui n'a jamais eu d'autre existence que celle d'une *varia lectio*. Certains mss. de Mâlavikâgnimitra le substituent dans le prologue au nom de Bhâsa; on a voulu lui attribuer la paternité du Nâgânanda, œuvre postérieure à Kâlidâsa. Mais nous verrons plus loin que cette hypothèse s'écroule. Le nom de Dhâvaka ne se retrouve enfin dans aucune des anthologies connues. Quelques manuscrits du Kâvyaprakâça le désignent comme un protégé de Çri Harça, mais les mss. cachemiriens, les plus authentiques, examinés par Bühler, portent tous Bâna, et non Dhâvaka.

163 (2). — Voir pour la bibliographie générale : Weber, *Indische Literaturgeschichte*, 2^e ed., et Max Müller, *India, what can it teach us* (Appendix : *Renaissance of Sanscrit literature*). Nous n'avons indiqué en principe que les travaux ou les articles parus après la publication de ces deux ouvrages ou qui n'y sont point relevés. — Cf. aussi pour la plupart des poètes dramatiques l'Introduction de la *Subhâsitâvalî*, ed. Peterson et Durgaprasad (*Bombay series*).

164. — Les œuvres qui portent le nom de Kâlidâsa ou qui lui sont attribuées par la tradition indigène sont énumérées ainsi par Çeçagiri Çâstrî (*Ind. Antiq.*, I, 340) : le Raghuvamça, le Kumârasambhava, le Nalodaya, le Setubandha, épopées savantes (la dernière en prâcrit); Çakuntalâ, Vikramorvaçi, Mâlavikâgnimitra, Hâsyârñava, œuvres dramatiques; le Rtusamhâra, poème descriptif; le Meghadûta, élégie; le Çrigâratilaka, la Praçnottaramâlâ, la Vṛttatârâvalî, le Çrutabodha, traité de métrique; le Jyotirvidâbharana, traité d'astronomie. La liste pourrait s'allonger encore considérablement; plus jaloux d'assurer l'immortalité à leur œuvre qu'à leur nom, les pandits ont mis volontiers sous le nom du grand poète leurs propres élucubrations, et la tradition a trop peu de critique pour faire le départ des apocryphes. Les seules œuvres vraiment authentiques de Kâlidâsa paraissent être le Raghuvamça, le Kumârasambhava, Çakuntalâ, Vikramorvaçi, Mâlavikâgnimitra, le Meghadûta. Les derniers

chants (VIII-XVII) du Kumârasambhava ont soulevé de vives discussions (v. Weber, *Ind. Streifen* III, 217, 229; Shankar Pandit, *Introd. to Raghuvamça*, vol. III; Jacobi, *die Epen Kâlidâsa's*, 1882) et semblent être d'une autre main.

165 (1). — La légende se trouve citée comme très connue déjà dans le *Pœrakum Bâ sirit*, ouvrage cinghalais du XIV^e siècle. V. James d'Alwis, *Sidatsangarâva*, p. CLI sqq.) ; *The Orientalist*, vol. II, part. XI et XII; Rhys Davids dans *J. Roy. As. soc.*, janvier 1888; Bendall, *ib.* p. 440, donne le titre de deux ouvrages récents fondés sur cette tradition : 1^o *The Historical Tragedy entitled Kalidas by Simon de Silva Seneviratna*, Colombo, 1887; 2^o *Kalidas Charitaya*, poème en 255 stances, *ib.*, id.

165 (2). — Fergusson suppose que la date de la bataille gagnée par Vikramâditya à Korur en 544 servit de base aux astronomes qui placèrent l'origine de l'ère 600 ans (6×100 ou 60×10) plus tôt, soit 56 av. J. C.

165 (3). — M. Georg Huth a dans un travail récent (*Die Zeit des Kâlidâsa, mit einem Anhang: zur Chronologie der Werke des Kâlidâsa*, Berlin, 1890) réuni toutes les données des ouvrages de Kâlidâsa qui peuvent concourir à fixer son époque; il a aussi passé en revue les principales opinions émises jusqu'ici. Il aboutit aux conclusions que nous avons proposées dans notre ouvrage, sans y parvenir toutefois par les mêmes arguments et la même méthode que nous. Il considère le VI^e siècle comme la date « la plus vraisemblable » de Kâlidâsa, et classe les drames dans l'ordre suivant : Mâlavikâ, Çakuntalâ, Urvaçi. Ainsi confirmée par des recherches indépendantes, notre opinion gagne encore en probabilité.

La date solidement établie de Bhartrihari nous conduit aussi par une série d'inductions certaines à la même époque. Bhartrihari mourut entre 652 et 655 (v. inf.) Son maître Vasurâta soutint une controverse grammaticale contre Vasubandhu sous le règne de Bâlâditya (Wassilief donne par erreur de

transcription Prâditya, qui n'est pas sanscrit; le chinois rend Pra et Bâla par le son Po-lo), fils de Vikramâditya. Bhartṛhari né à la fin du vi^e siècle est séparé par deux générations du grand Vikramâditya :

Bhartṛhari, mort vers 652
disciple de
|
Vasurâta, contemporain et beau-frère de Bâlâditya,
fils de
|
Vikramâditya.

Le règne de Vikramâditya se place donc dans la première moitié du vi^e siècle (sur Bhartṛhari, v. note inf.).

Il convient encore de rappeler pour mémoire l'hypothèse proposée par Bhau Daji (*Journ. of Bombay Branch*, VI, 218 sqq.) et adoptée par Fauche (Appendice à la trad. du *Daça-kumâra*, Paris, 1862) dont l'autorité n'est guère propre à la recommander. Frappé du silence de la Râja-taraṅginî sur Kâlidâsa, il essaie de démontrer l'identité de Kâlidâsa et de Mâtrgupta son contemporain et son confrère en faveur auprès de Vikramâditya. La série de substitutions qui finit par transformer Kâli-dâsa en Mâtr-gupta a le tort d'être purement arbitraire. Les deux personnages sont constamment distingués dans la tradition indienne qui les cite souvent côté à côté. L'hypothèse a eu d'ailleurs si peu de fortune que la discussion en serait oiseuse.

Le mystérieux Mâtrgupta a provoqué récemment une nouvelle hypothèse. M. Hoernle a proposé (*Journ. Roy. As. Soc. Bengal*, 1889, II, *On the seal of Kumâra Gupta II*) de l'identifier avec Mihirakula qui régna sur le Cachemire vers le milieu du vi^e siècle.

177. — Le texte commenté par Raiganâtha insère dans le prologue (v. 3) la stance « mattânâṃ kusumarasena . . . » citée par le Daça-Rûpa et qui ne se retrouve pas dans les autres textes imprimés.

182 (1). — Pischel, *De Kâlidâsa Çâkuntali recensioibus*,

pars I, Vratislav. 1870.—Pischel, *Die Recensionen der Çakuntalâ, Antwort an Weber*, Breslau, 1875. — A. Weber, *Die Recensionen der Çakuntalâ, Entgegnung gegen Pischel; Ind. Studien*, XIV. — Burkhard, *Die kaçmîrer Çakuntalâ-Handschrift*, Wien, 1884.—Pischel, *Vikramorvaçiyam nach dravidischen Handschriften*, Berlin, 1875.

On a négligé jusqu'ici une autre méthode de critique qui nous paraît plus sûre et plus féconde. Elle consiste à comparer Çakuntalâ et Vikramorvaçi avec les très nombreuses imitations des dramaturges postérieurs. Ainsi Harşa, un siècle après Kâlidâsa, répète dans Priyadarçikâ la scène de l'abeille, et l'amante obligée de quitter l'amant s'éloigne lentement en excusant sa démarche par un *urutthambha*, une raideur des cuisses. Ce trait se trouve dans la recension bengalie de Çak. (I, ad. fin.) et manque dans la devanagari. Weber alléguait justement cette expression comme un exemple du mauvais goût qui avait frelaté la recension devan. et en avait tiré la beng. L'imitation de Harşa tourne directement contre Weber; elle prouve une fois de plus quel danger présentent en critique les considérations de goût personnel. Autre exemple: Râjacekhara, dont l'érudition semble solide, met dans la bouche de Sitâ cette exclamation :

« amba vasundhare pasida... paðhamam me antaram deÿja »

Bâla-Râmây., p. 41.

L'imitation de Çak. (acte V) est flagrante; elle confirme la lecture du texte bengali. La recension devanagari a :

bhaavadi vasuhe dehi me vivaram.

On a constaté aussi l'existence de plusieurs recensions du Veni-saṃhâra (V. ed. Grill, Introd. XXIX).

182 (2). — Kṣemendra, Kavikanthâbharana V. 1. Kṣemendra donne cet exemple tiré de Çivasvâmin :

âtanyan sarasam svarûparacanâm ânandi bindûdayam
bhâvagrâhi çubhapraveçakagunam gambhiragarbhasthiti
uccairvrtti sapuṣkaravyatikaram saṃsâraviṣkambhakam
bhindydâd vo bharatasya bhâsitam iva dhvântam payo yâmunam.

L'eau de la Yamunâ est comparée dans une série d'épithètes à double sens avec le style de Bharata.

Bhavabhūti emploie la même figure, *Mâlâti*, p. 79, l. 135 :

pañbhāvayā kkhū esā kavataññāssa.

Le *Çiçupâlavadhâ* en contient de nombreux exemples :

I, 69, avāpya çailuṣa ivaiṣa bhūmikām...

II, 8, bhavadgīrām avasapradānāya vacāmsi naḥ
pūrvaraṅgaprasaṅgāya nāṭakīyasya vastunaḥ

III, 9; XIV, 50 (un festin est comparé par équivoque à un drame) :

svādayan rasam anekasaṅskṛtaprākṛtair akṛtapātrasaṅkaraiḥ
bhāvaçuddhisahitair mudanḥ jano nāṭakair iva babhāra bhojanaiḥ.

En voici quelques-uns tirés de l'*Anargha-Râghava* :

katham anyad eva kim api prahasanaṃ sūtrayati (p. 108)
gātrair girā ca vikalaç caṭum içvarāññam
kurvanṃ ayaṃ prahasanasya naṭaḥ kṛto 'smi
tat tvam punaḥ palitavarṇakabhājam enaṃ
nāṭyena kena naṭayiṣyati dirgham āyuh (p. 109) [ham]
daçamukhavadhanāṭyasūtradhāro raghupatir asya ca pāripārçvako
prakaraṇaphalabijabhāvakānām amṛtabhujām samupāsmahe sa-
[bhājam (VI, v. 48).

V. aussi *Ratnākara*, *Haravijaya* XXXVIII, 69.

Une des plus curieuses parmi les stances de ce genre est celle du *Mudrârākṣasa* (IV, 3) où *Rākṣasa* compare ses combinaisons politiques à celles du poète dramatique et donne un véritable plan de drame :

kāryopakṣepam ādau tanum api racayaṃs tasya vistāram icchan
bijānām garbhitānām phalam atigahanaṃ gūḍham udbhedayaṃç ca
kurvan buddhyā vimarçam prasṛtam api punaḥ saṅgharan kāryajā-
[tam]
kartā vā nāṭakānām imam anubhavati kleçam asmavidho vā.

(Cf. aussi *ib.* VI, p. 229.

184. — Il est bon de rappeler ici, pour en finir avec elle, l'erreur de Wilson qui confond le roi *Harṣavardhana* avec un autre *Harṣa* qui régnait au Cachemire au commencement du XII^e siècle. Malgré les nombreux documents qui permettent aujourd'hui de corriger cette confusion, elle n'en est pas moins répétée dans les éditions récentes de *Ratnâvali*, de

Priyadarçikâ parues dans l'Inde (*Nirṇayasagar Press*, Bombay 1882 et 1884). Shankar Pandit a recueilli des renseignements abondants sur Harṣa Çilâditya dans l'Introduction du *Gauḍavaho* (Bombay 1887), et particulièrement note I et note IV.

185. — V. Hall, *Vāsavadattâ, Introd.*, p. 16. Dhāvaka a dû disparaître définitivement de ce passage, comme il a disparu du prologue de Mâlavikâ, devant l'étude critique des textes. V. Bühler, *Rep.* p. 69, et le vers du Sârasamuccaya cité dans Subhâsitâv. s. v. Harṣadeva.

190 (1). — Sâmkṛtyâyanî est la parivrâjikâ, comme Kauçikî de Mâlavikâ. Elle figure avec ce titre parmi les personnages du Tâpasavatsarâja ; Yaugandharâyaṇa se sert d'elle comme d'une entremetteuse pour présenter à Padmâvatî le portrait du roi et inspirer à la princesse l'amour de Vatsa.

190 (2). — La légende de Vatsa semble avoir perdu sa popularité après Harṣa. Nous la retrouvons au théâtre dans le Tâpasavatsarâja, comédie héroïque composée par Mâtrârâja Anaigaharṣa antérieurement à la seconde moitié du ix^e siècle (Abhinavagupta et Ânandavardhana le citent). L'intrigue y est aussi fondée sur une ruse de Yaugandharâyaṇa, qui veut marier Vatsa avec Padmâvatî, alors qu'il a déjà épousé Vāsavadattâ. Hultsch qui a donné l'analyse de ce drame avec des extraits (*Götting. Nachrichten* 1886. p. 224 sqq.) conclut ainsi : Le Tâpasavatsarâja n'a qu'une très mince valeur comme poésie et comme drame. — Le Daça-Rûpa mentionne encore un Udayanacarita (II, 53) où figurait un éléphant de bois dont Vatsa se servait, comme les Grecs du cheval de Troie, pour introduire ses soldats dans la place.

191 (1). — V. p. ex. Shankar Pandit, *Raghuvaṃça*, Introd., 51 sqq. pour Kâlidâsa ; Anundoram Borooah, *Bhava-bhûti and his place in sanskrit literature*, p. 4.

191 (2). — V. Fujishima, *J. Asiat.*, 1888. nov. déc., p. 424

sq. Max Müller, *India what can it teach us?* p. 211, cite ce passage d'I-tsing; mais il n'a pas reconnu dans le nom chinois du roi Kie-zhieh (Kiaï-ji) la traduction régulière du sanscrit Çilāditya.

193. — C'est à ce dénouement du Nâgânanda que Mâgha fait allusion dans une stance que les commentaires n'ont pas comprise (Çiçup. XX, 44). Çiçupâla, au moyen d'une formule magique, fait apparaître des serpents :

bharatajñakavipranītakāvya-grathitānka iva nāṭakaprapañcaḥ (var. °prabandhaḥ)

Cette allusion est le seul document précis dont on dispose pour fixer la date de Mâgha. La Subhâṣitâvalī cite un vers sous la signature Kâlidâsa-Mâghau. La collaboration est impossible, car Mâgha est au moins le contemporain de Harṣa et postérieur au moins d'un siècle à Kâlidâsa.

195 (1). — Le Sūcīpatram de Paṇḍitarāja-Râmaçâstrin mentionne (p. 23) une bouffonnerie de Bâṇabhāṭṭa, le Sarva-carita-prahasana.

195 (2). — M. Pischel admet l'authenticité du Pârvatīpariṇaya (*Götting. Gel. Anz.* 1883, p. 1238 sqq.). V. aussi K. T. Telang, *On the Pârvatīpariṇaya (Indian Antiq.* III, 219) et l'édition de la pièce par Glaser (Wien 1883, 8°) ainsi que sa traduction (Triest, 1886)

196 (1). — La tradition indienne place en tête des poètes dramatiques Kâlidâsa; l'expression ordinaire porte: Kâlidâsâdayaḥ, Kâlidâsa, etc... (litt. ceux qui ont pour commencement Kâlidâsa).

196 (2). — M. Windisch, le plus récent et le plus zélé défenseur de l'ancienneté absolue de la Mṛcchakāṭikā, signale (*Der griechische Einfluss im Ind. Drama*, Berlin 1882, p. 43 et note) une double offense aux convenances dramatiques dans cette pièce: au VIII^e acte, le çakāra commet en scène une tentative de meurtre sur Vasantasenā; au X^e, Çarudatta est conduit sur scène au supplice. Or les règles de l'art dra-

matique interdisent de montrer aux spectateurs le *vadha* et le *marana*, la mort violente et la mort naturelle. M Windisch tire avantage de cette prétendue violation pour affirmer l'antiquité de la *Mr̥chakatikā*. L'irrégularité fût-elle réelle, il serait cependant téméraire d'en conclure que Çūdraka est antérieur aux règles parce qu'il ne les observe pas avec une docilité parfaite. Mais ici, comme partout ailleurs, Çūdraka est d'accord avec la théorie : Le çakāra ne tue pas Vasantasenā ; c'est par sottise qu'il la croit morte ; Cārudatta de même est sauvé avant l'exécution. M. Windisch remarque lui-même en note que des pièces classiques et conformes à la théorie présentent des scènes semblables. Dans *Mālati-mādhava*, p. ex. (acte IV), Aghoraghanṭa lève son glaive sur Mālatī et va l'égorger quand Mādhava arrive, dégaine à son tour, et chasse devant lui Aghoraghanṭa qu'il va tuer dans la coulisse. Le *Mudrā-rākṣasa* montre Candanadāsa conduit au supplice. Le *Nāgānanda* (V) va à l'extrême limite de la légalité : on voit paraître Jimūtavāhana tout meurtri, tout ensanglanté, criblé de blessures, et son meurtrier Garuḍa auprès de lui ; Jimūtavāhana meurt même sur la scène, mais la règle n'est pas violée entièrement, car une pluie d'ambrosie le ressuscite presque aussitôt ; il y a eu simplement interruption de vie.

Sur la prétendue ancienneté de la *Mr̥chakatikā*, cf. surtout notre chapitre sur l'Influence Grecque.

198 (1). — Mentionnons encore la tradition rapportée par Bhau Daji (*Journ. Bombay Br. As. soc.* VIII, 240) : D'après Rājasekhara, Çūdraka était un brahmane, ministre de Sātavāhana qui lui céda la moitié de son royaume. Çūdraka (var. Çūdrika) est également représenté dans les mêmes relations avec Sātavāhana (ou Çāli^o) dans le *Viracarita* (*Ind. Stud.* XIV, p. 147). Le *Gaṇapāṭha* (Pāṇ. IV, 1, 110) donne le patronymique Çaudrakāyana (g. acvādi). — Çūdraka est devenu à son tour un héros de drame, témoin le *Vikrānta-Çūdraka* cité *Sarasvatik. ābh.*, p. 378.

Çūdraka était aussi le héros d'une *parikathā*, le *Çūdraka-vadha*, que mentionne Rāyamukuta dans son commentaire

sur Amara. I, 1, 5, 6 (Aufrecht, Z. d. D. M. Ges. XXVIII, p. 117).

198 (2). — Vâmana, Kâvyâl. III, 2, 4. La date de la Kâçikâvṛtti et de la Kâvyâlamkârasûtravṛtti est fixée à cette époque par le témoignage de l'épigraphie cambodgienne. Une inscription du ix^e siècle mentionne la Kâçikâ. Ainsi tombe le système de Cappeller qui voulait distinguer le Vâmana littérateur du Vâmana mentionné par la Râjatar. IV, et placer le premier à la fin du xii^e siècle.

205. — Notons encore dans le Daçak. II un autre trait de ressemblance : un personnage est accusé faussement d'avoir dérobé à une courtisane sa cassette de bijoux.

208. — M. Pischel a également admis en principe la date relativement moderne de la Mṛcchakāṭikâ, puisqu'il a essayé de prouver que le véritable auteur était Daṇḍin. Mais l'unique argument sur lequel il appuie cette thèse est sans consistance et n'a été admis par personne. (V. *Revue Critique* 1887, p. 441 ; *Proceedings J. As. Soc. Bengal* August, 1887).

Le déguisement de l'auteur réel sous le nom de Çûdraka, qui paraîtrait aux Européens un sacrifice pénible d'amour-propre, n'a rien qui puisse surprendre les Orientaux ; le sentiment de la propriété littéraire est assez peu développé dans l'Inde, et ce n'est pas une des moindres tâches de la critique que de reconnaître sous la fausse signature la main qui l'apposa : témoin les nombreux ouvrages attribués à Kâlidâsa, p. ex. le Jyotirvidâbharâṇa ; témoin encore les drames de Harṣa dont le véritable auteur ne sera peut-être jamais connu ; témoin aussi le Pârvatipariṇaya dont l'attribution à Bâṇa est si douteuse. Un des vers les plus fameux de la Mṛcchakāṭikâ, cité dans tous les ouvrages de rhétorique comme l'exemple classique de la figure appelée utprekṣâ : limpativa tamo'ngâni est attribué dans la Subhâsitâvali à Vikramâditya, dans la Çârîngadhara-Paddhati à la collaboration de Vikramâditya et Menṭha. Ce fait suffirait à prouver combien il convient peu d'attacher quelque importance au nom de Çûdraka donné

dans le prologue. Le nom d'un de ces rois légendaires se substituait à l'autre sans difficulté.

210. — La découverte et l'étude des anciens commentaires permettra peut-être de fixer l'époque de l'interpolation. Au témoignage du commentateur Lallā Dikṣita, elle se rencontre dans des manuscrits qui remontent aux premières années du xvii^e siècle. Le nom de Nilakanṭha est si commun dans l'Inde qu'il ne peut servir de fondement à aucune hypothèse chronologique. Les rapports entre Çūdraka et Bhavabhūti, que nous étudions un peu plus loin, appellent l'attention sur une ressemblance de nom très probablement insignifiante. Le père de Bhavabhūti s'appelait Nilakanṭha; le bisaïeul de Nilakanṭha était un « grand poète » (mahākavi; v. sup. p. 212). Il n'y a malheureusement rien de précis à tirer de ce rapprochement.

211. — Nous adoptons ici comme partout ailleurs les dates établies par Shankar Pandit dans son édition du *Gaṅḍavaho, Introd.* Ses chiffres diffèrent légèrement de ceux qu'a proposés M. Cunningham, suivi par M. Bühler; ils reposent sur un examen sérieux du texte de Kalhana. Dans la note IV, M. Shankar Pandit propose de placer Bhavabhūti entre 620 et 685, mais ces dates sont arbitraires. — Nous ne mentionnons que pour mémoire les imaginations du Bhojaprabandha qui place Bhavabhūti avec Kālidāsa à la cour de Bhoja, roi de Dhârâ, et les théories de M. F. E. Hall, *Vāsavadattâ, Introd.*, p. 27, qui le rejette avant Subandhu, lequel précéda Bâṇa. Les pandits le considèrent comme un contemporain de Kālidāsa ou plutôt comme son disciple; ils racontent sur leurs rapports une anecdote analogue à celle de Cécilius et TERENCE. (V. *Mālatimādhava ed. Bhandarkar, Introd.*).

214 (1). — Cf. p. ex. l'histoire du marchand converti au jainisme et qui revint à ses devoirs (*svadharmā*; p. 59), et aussi la conduite de Mantragupta qui à son avènement persécute les hérétiques (chap. VII); enfin (ib.) la mention du péril couru par un jeune prince à qui les hérétiques prêchent l'abandon de la famille (p. 156).

214 (2). — V. une autre histoire de mariage par surprise dans le Daçakumàra, pùrvapìth. V.

216. — Ce nom de Çrikanṭha est souvent traduit : gosier de l'éloquence. Anundoram Borooah reprend cette interprétation (*Minerva-throated*). Mais Çri ne désigne pas l'éloquence; c'est la Fortune ou la Beauté. Çri devient aussi un terme honorifique placé souvent p. ex. devant les noms propres. Tel est le cas dans la formation du composé Çrikanṭha, employé souvent comme un surnom de Çiva. Le rapprochement avec un autre nom du même dieu, Nilakanṭha, prouve l'exactitude de notre interprétation.

224 (1). — Il est curieux de noter chez Wilson une observation entièrement opposée : « Le défaut le plus marquant de la pièce est d'être conçue en dépit des lois dramatiques. » Plus loin il mentionne « la rudesse de la composition. » De telles erreurs chez un juge aussi compétent prouvent la nécessité d'étudier à fond la technique avant de tenter la critique du théâtre indien. — Nous avons cru utile de répéter l'analyse très exacte que Wilson a donnée de la pièce.

224 (2). — J. Grill, l'éditeur du Veni-samhàra, a proposé d'identifier le poète Bhaṭṭa Nàràyaṇa avec un des cinq chefs de familles brahmaniques Gaudas que le roi du Bengale Âdisùra appela dans son royaume vers la fin du VII^e siècle. — M. Weber (*Ind. Streif.* III, 102) combat à la fois l'identification et la date assignée à Âdisùra. Les preuves manquent à l'appui de l'hypothèse de Grill. Raja Sourindro Mohun Tagore, le glorieux restaurateur des études musicales au Bengale, rattache sa généalogie à Bhaṭṭa Nàràyaṇa; sa traduction anglaise du Veni-samhàra lui a été inspirée par un sentiment de famille.

Une des nândis du Veni. est citée dans la Çârṅg.-Paddh. sous le nom de Niçà-Nàràyaṇa.

225. — M. Jacobi (*Wiener Zeitschrift*, II, 213 sqq.) a cru pouvoir fixer l'année et le jour même où le Mudrà-ràkṣasa fut représenté pour la première fois. Quelques manuscrits intro-

duisent dans le dernier vers du drame le nom du roi Avantivarman (855-884) ; d'autre part le prologue fait allusion à une éclipse de lune. En combinant l'astronomie avec l'histoire, M. Jacobi arrive à la date du 2 décembre 860 ; la pièce aurait été écrite pour plaire à Çûra, ministre d'Avantivarman. L'argumentation de M. Jacobi n'aboutit qu'à une vraisemblance ; la preuve positive reste encore à donner.

226. — Cf. p. ex. l'entrée de Nipunaka qui se présente comme un chanteur de cantilènes, ou de Virâdhagupta déguisé en charmeur de serpents et poète prâcrit, avec l'entrée du faux ascète qui vient porter les nouvelles au roi Râjahamsa dans le Daçakumâra (*I. Pûrv. init.*).

228. — Il cite Bhavabhûti et il est cité dans le Yaçastilaka écrit en 959 ap. J. C. M. Fleet (*Ind. Antiq.* XVI, 175 sqq.) indique comme la date la plus vraisemblable le premier quart du x^e siècle. M. Peterson, *J. As. Soc. Bombay* XXII, p. 685, se rallie à cette opinion et renonce à sa première attribution. Cf. cependant p. 269 : Le silence de Râjaçekhara sur Murâri paraît indiquer une date antérieure. — Sur Râjaçekhara en général (sauf les données historiques), v. Vaman Shivram Apte, *Râjaçekhara, his life and writings*, Poona 1886.

229. —

kâlîñjarapatiç cakre bhimaçali pañcanâtakim
prâpa prabandharâjatvañ teçu svapnadaçânanam.

(Râjaçekhara dans la *Sûktimuktâvali* et la *Subhâçitâkîrîv.*
citées Kâvyamâlî)

235. — V. sur ces chœurs, particulièrement développés dans la secte de Caitanya, l'article de Beames, *Indian Antiq.*, 1873, p. 4.

238. — Il faut se garder de donner la même épithète au Pratâpayaçobhûçânanâta. le drame que Vaidyanâtha a inséré comme exemple à l'appui des règles dans son Art Poétique : le Pratâparudriya. Fidèle à son plan qui consiste

à donner des exemples relatifs au roi Pratâparudra son protecteur, il l'a pris comme héros de son drame. Si difficile qu'il puisse paraître de rester impersonnel et vague en portant à la scène un sujet contemporain, Vaidyanâtha y est parvenu; si son drame était le seul document relatif à Pratâparudra, il serait impossible de fixer la date de ce roi ou de connaître son histoire. Chacun des cinq actes est une série de stances banales. Au premier acte deux Vaitâlikas chantent l'éloge du roi; puis paraît Pratâparudra avec sa câmaradhari, son purohita, ses ministres; ils tiennent conseil. Le second décrit le départ en campagne contre les ennemis; le troisième, la victoire; le quatrième, les fêtes du triomphe; le cinquième, le sacre.

Mais une autre pièce dont l'India Office a un manuscrit, le Gaigadâsapratâpavilâsa paraît mériter le titre de drame historique, et comme tel est digne d'un examen sérieux. Le drame raconte avec des détails précis les victoires de Gaigadâsa, roi d'Ahmedâbâd, allié de Mallikârjuna fils de Pratâpadeva, et vainqueur des musulmans du Guzerat. L'auteur se nomme Gaṅgâdhara; la pièce est en neuf actes.

Mentionnons encore le châyânâtaka porté sans titre au catalogue des mss. de Bikaner (n° 433) avec cette indication: on the history of the Âdil Shâhi dynasty.

243. — Taylor, dans son *Catalogue raisonné* (sic), mentionne encore un Mahânâtaka de sujet identique sous le nom de Bodhayanacari (?), I, p. 11. n° 2225, et un autre encore, I, p. 80, n° 1791, compilé par ordre de Immadi deva raya (Nimmadi, III, p. 741). Ânavardhana, contemporain d'Avantivarman (ix^e siècle) mentionne le Mahânâtaka (Pischel, *Götting. Anz.*, 1885, p. 761). Il en existait donc une recension antérieure à Bhoja.

244. — M. Hugh Nevill a donné dans le *Taprobanian* (1887) le compte rendu d'une représentation du Râmâyana par des Tamouls de Ceylan. La pièce était en six actes; outre les acteurs, il y avait un chœur qui accompagnait la pièce. Le Kattiyankara (the Marshall) entre d'abord et explique la situation. Le spectacle dure douze heures, de cinq heures du

soir à cinq heures du matin. La fable suit de près l'épopée. Les acteurs de ce drame ont, paraît-il, un répertoire assez riche, mais M. Nevill ne donne point de détails.

248. — Une inscription du stûpa de Bharhut, monument qui remonte au 1^{er} ou au 11^e siècle avant le Christ, porte : Sâdika sammadam turam devanam (Cunningham, *Stûpa of Bharhut*, planche LIV, n° 32; Hoernle, *Ind. Antiq. X*, 257, n° 14; Hultsch, *Z. d. D. Morg. Ges. XL*, 66, n° 50); elle accompagne un bas-relief qui représente une scène de danse. Hoernle et Hultsch sont d'accord pour interpréter le mot sâdika comme un équivalent du sanscrit çâṭaka = nâṭaka-bheda, sorte de spectacle dramatique (Pet. Wört.). Or sâṭaka n'est qu'une notation différente du sattaka (ç = s, âṭ. = att en prâcrit).

251. — Observons que deux vers du Dhanamjaya vijaya (p. 10 et 12) se retrouvent dans le Mahânâṭaka (XIV, 66; XIV, 3).

268. — Râjaçekhara (Bâlarâm. I, v. 16) le mentionne comme son prédécesseur entre Vâlmiki et Bhavabhûti. Peut-être aussi s'agit-il d'une épopée savante, du Bhattikâvya communément attribué à Bhartṛhari, mais qu'I-Tsing ne mentionne pas parmi les œuvres de ce poète. (Le mot *Pida* où Max Müller veut reconnaître la mention de Bhatti ne peut en être la transcription.) La date fournie par le nom de Çri Dharasena, roi de Valabhî (530-545 d'après Lassen; vers 571 d'après les inscriptions s'il s'agit de Çri Dharasena II; si c'est Çri Dharasena I, la date est reportée au commencement du VI^e siècle) concorde avec nos données sur Vikramâditya et son époque. La confusion de *Bhartṛhari* et *Bhartṛmenṭha* n'est pas invraisemblable; l'un aurait absorbé l'autre dans sa gloire.

272. — Râjaçekhara mentionne Ratnâkara à la fin d'une demi-stance où il énumère les grands poètes (V. Sûktimuktâvali dans *J. R. As. Soc. Bombay Branch*, 1887, p. 60). Ratnâkara joue dans son poème, le Haravijaya, sur le nom et le drame de Murâri. Les trois poètes peuvent avoir été

des contemporains tout en appartenant à des générations différentes. Murāri serait le plus ancien, Rājaçekhara le plus jeune des trois. La date de Ratnākara est solidement établie; il florissait au temps d'Avantivarman dans la seconde moitié du ix^e siècle.

281. — Les vers du Prasanna-Rāghava insérés dans le Mahānāṭaka, rec. Dāmodara, laissent à penser que Jayadeva est antérieur au règne de Bhoja.

297, n. 2. — Le Saṅgīta-dāmodara et le Saṅgīta-ratnākara résument et complètent ainsi Bharata :

ihānuçrūyate brahmā çakreṇābhārthitaḥ purā
cakārākṣya vedebhyo nātyavedaṃ tu pañcamam
upavedo 'tha vedāç ca catvāraḥ kathitāḥ smṛtau
tatropavedo gāndharvaç çivenoktaḥ svayaṃbhūve
tenāpi bharatāyoktas tena satye pracāritaḥ
çivābjayonibharatās tasmād atra prayojakāḥ.

Saṅgīta-d., 39^a.

rgyajūḥsāmavedebhyo vedāç cātharvānaḥ kramāt
nātyaṃ cābhīnayānviṭaṃ rasān saṅgrhya padmabhūḥ
vyarīkhat (? vyalīkhat) trayam idaṃ dharmakāmārthamokṣadam
duḥkhārtiçokanirvedakhedavicchedakāraṇam.

Saṅgītaratnāk. VII, 8 sqq.

nātyavedaṃ dadau pūrvaṃ bharatāya caturmukhaḥ
tataç ca bharataḥ sārḍhaṃ gandharvāpsarasāṃ gaṇaiḥ
nātyaṃ nṛtyaṃ tathā nṛttam agre çaṃbhoḥ prayuktavān
prayogaṃ uddhataṃ smṛtvā svaprayuktaṃ tato haraḥ
taṇḍunā..... bharatāya vyadīçat
lāsyaṃ asyāgrataḥ prītyā pārvati samadīçat
buddhvātha taṇḍavaṃ taṇḍor martyebhyo munayo 'bruvan
pārvati tv anuçāsti sma lāsyaṃ bānātmajam uçām
tayā dvāravatīgopyas tābhīḥ saurāçtrayoçītaḥ
tābhīç tu çīkṣitā nāryo nānājanapadāspadāḥ
evaṃparamparāprāptam etal loke pratiçhitam.

Saṅgītaratnāk. VII, 3 sqq.

301. — Nous n'avons compté parmi les dialogues que les hymnes répartis entre plusieurs interlocuteurs (*içis*) dans la Sarvānukramaṇi. La critique européenne a proposé d'expliquer en forme de dialogue un certain nombre d'autres

hymnes védiques ; mais ces interprétations, arbitraires et personnelles, contraires à la tradition ancienne et respectable de l'Anukramaṇi, ont soulevé de vives contestations, et n'ont pas jusqu'ici réussi à s'imposer. Nous n'avions point à entrer ici dans le détail de ces discussions ; nous avons donc résolument laissé de côté cette catégorie d'hymnes, qui n'aurait d'ailleurs pas apporté d'élément nouveau à notre étude.

307 (1). — Le commentaire de Sāyana, si riche en renseignements liturgiques, se contente d'une indication vague à propos de ces hymnes : « le caractère de l'hymne en indique l'usage » (laiṅgiko viniyogaḥ, I, 170, 179 ; III, 33) ; « l'emploi en est passé » (gato viniyogaḥ, X, 10, 28, 51, 95).

L'hymne X, 86, est le seul qui s'emploie dans le rituel : il entre dans la récitation du prêtre appelé brāhmaṇacchaṁsin à une cérémonie particulière ; mais il n'a point la tournure dramatique, quoique trois personnages y prennent la parole. Indra, Indrāṇi et Vṛṣṭikapi s'expriment tour à tour en énigmes, mais sans se donner la réplique.

307 (2).

samvādaṁ manyate Yaska itihāsaṁ tu Çaunakaḥ.

Max Müller, *Rg-Veda*, vol. VI, 19.

La différence s'effaçait entièrement plus tard ; Çankara emploie l'un des deux mots pour définir l'autre : « itihāsaḥ ity Urvaçi-Purūravasoḥ samvādādih » (*Comment sur la Bṛhad-draṇyaka-up.* II, 855 sq., éd. Bibl. Indica).

308, n. 2. — Au commencement du VII^e siècle, un brahmane allié à la famille royale du Cambodge, Somaçarman, donnait à un temple un Bhārata (Mahā-) complet (açeṣa) pour en faire des lectures régulières (Barth, *Inscr. sanscr. du Cambodge*, p. 30).

309, n. 1. — Max Müller, *India*, p. 81, cite un grand nombre de références. Voir en outre : *Proceedings of the Americ. Or. Soc.*, oct. 1886, p. II, communication de Protap Chandra Roy. — *Calcutta Review* XV (1851), *Bengali games*

and amusements. — Emil Schlagintweit, *Indien in Wort und Bild*, vol. II, p. 11 et 12. — Sherring, *Hindu tribes and castes*.

311, n. 1. — Après une invocation à l'Amour :

tatrabhavataḥ parameṣṭhino mānasabhavaḥ prathamaputrasya
nāṭyayoner bharatācāryasya...

Bālarāmīy. III, p. 118.

311. — Un passage du Mahā-Bhārata paraît faire allusion au muni Bharata comme patron des comédiens et des danseurs; dans le chapitre de l'Anuṣāsana-parvan consacré à l'éloge des brahmanes (adhy. 33), il est dit : « (Entre les brahmanes) d'aucuns sont voleurs, d'aucuns sont menteurs, d'aucuns comédiens et danseurs (nāṭa-nartakāḥ XIII, 2094) et le commentaire de Nilakaṇṭha interprète formellement : « Bharatādayaḥ. Bharata, etc. » — Mais l'Anuṣāsana-parvan tout entier n'est qu'une colossale interpolation, absolument étrangère à la fable de l'épopée, et qui échappe à toute chronologie.

312 (1). — Les critiques occidentaux, sous l'influence des scoliastes sans doute, se sont laissé souvent entraîner à des interprétations arbitraires fondées sur des étymologies incertaines. Tel est le cas justement pour le sens du mot Bharata dans le Ṛg-Veda. M. Roth, dans le *Pet. Wört.*, et derrière lui l'école védique allemande, ramène ce nom propre à la racine *bhar*, porter, et le considère comme une formation analogue au participe passif bhṛta, porté, entretenu; il en multiplie dès lors les sens sans aucune raison. Le feu, l'Agni entretenu par une famille, reçoit souvent dans le Ṛg le nom de cette famille, dont il fait partie en quelque sorte. L'Agni des Bharatas s'appelle naturellement l'Agni Bharata. M. Roth y voit une épithète incolore, vague : le feu entretenu. Et pourtant le Mahābhārata conserve le souvenir de la valeur vraie du mot. Il mentionne (III, 14, 135) l'Agni Bharata comme un Agni particulier, qui a un fils, Bharata, et une fille, Bharati; il ajoute, il est vrai, pour expliquer ce nom, l'étymologie des commentateurs : *bharaty eṣa prajāḥ sārvaś tato bharata*

ucyate « il supporte, entretient (*bhar*), toutes les créatures : de là son nom ». Le second sens du P.-W. : soldat, mercenaire à la solde (= *bhṛtya*) est également à supprimer. Tous les exemples qu'il en donne s'expliquent parfaitement par le sens de Bharatas, pris comme le nom d'une race guerrière et militaire ; ce nom s'oppose parfaitement au mot « roi », comme le nom des sujets à celui du chef (V, 54,14), aussi bien que dans la formule du sacre (*Taittir. Brāh.*, 1, 7, 4, 2) : « Bharatas, voici votre roi ; à nous brahmanes, Soma est notre roi ». Ce nom de Bharatas est sans doute un des plus anciens qui aient servi à désigner l'ensemble des tribus aryennes de l'Inde ; il conserve encore ce sens dans l'expression Bhārata varṣa, la contrée des Bharatas, qui désigne l'Inde aujourd'hui encore.

312 (2). — Sherring, *Hindu tribes and castes*, Calcutta, 1872-81.

313 (1). — Le composé Kuçi-lava a pu être formé sur l'analogie des dvandvas où sont réunis un nom d'homme et un nom de femme ; celui-ci terminé par une désinence féminine devient le premier élément : Mālatī-mādhava ; Jānakī-rāma, etc...

313 (2). — Le rapprochement de Çilālin et de Kṛṣāçvin dans Pāṇini laisse à penser que la misère ordinaire des comédiens errants leur avait valu des appellations ironiques, choisies pour le sens qu'elles exprimaient et pour les souvenirs tout différents qu'elles évoquaient dans l'esprit. Les Kṛṣāçvins, « les gens aux chevaux maigres », rappelaient plaisamment par la ressemblance du nom et le contraste des faits la légende du grand héros indo-iranien, Kṛṣāçva ; et les Çailālins (« qui couchent sur la pierre » çaila + ālaya ? cf. çailūṣa : çaila + *racine* vas, us ?) formaient une opposition risible avec l'école védique du même nom (mentionnée dans l'Anupada-sūtra, *Ind. Stud.* XIII, 429 ; l'Āpastambiya-çrautasūtra cite le Çailāli-Brāhmaṇa).

314 (1). — Voir sur cette question (outre la bibliogr. donnée

par Weber): Burnell, *On the Aindra school*, Mangalore, 1875; Pischel, *Der Dichter Pāṇini*. Z. d. D. Morg. Ges. 1885, p. 95 et 313; Kielhorn, *der Grammatiker Pāṇini*, Nachrichten der K. Gesell. d. Wiss. Göttingen, 1885; Peterson, *Introd. à la Subhāṣitā*. s. v.; mes *Notes sur l'Inde...* Journ. Asiat., février-mars 1890, et inf. la littérature de Patañjali.

Le Gaṇapāṭha complète les informations de l'Aṣṭādhyāyī; il enseigne les dérivés suivants de la racine naṭ : naṭa (81,92, 141,13); naṭi (81,92); natyā (naṭānāṃ samūhaḥ, troupe d'acteurs, 141,13); nāṭa (81,94; 12,102); nāṭi (81,94).

314 (2). — Sur la date de Bhartṛhari, voir Max Müller, *India, what can it teach us?* et Ryauon Fujishima, *Deux chapitres d'I-Tsing*, dans le Journal Asiatique, janv. 1889. Le pèlerin chinois I-tsing, qui voyagea et étudia dans l'Inde de 675 à 695, et qui écrivit sa relation de 692 à 695, raconte la vie de Bhartṛhari, nomme ses ouvrages (entre autres le commentaire sur Patañjali), et ajoute : « Il est mort il y a quarante ans (donc entre 652 et 655). »

314 (3). — Le nom du maître de Bhartṛhari est donné par le commentaire de Puṅyarāja. Il s'appelait Vasurāta. La biographie chinoise de Vasubandhu, traduite par Wassilief dans son ouvrage sur le *Bouddhisme*, raconte la controverse que ce docteur bouddhique soutint à propos de son Abhidharmakoṣa contre un brahmane Vasurāta, qui était très fort en grammaire (p. 221), et qui avait critiqué l'ouvrage à ce point de vue. Vasurāta était le beau-frère de Bālāditya (Wassilief donne *Prāditya*, transcription erronée), le fils de Vikramāditya, qui régnait à Ayodhya et qui gouvernait tout l'Est et le Bengale. Au temps de cette controverse, Vasubandhu était déjà vieux; il était déjà en pleine gloire sous Vikramāditya (p. 219). Nous retrouvons ici, mais plus lâche, le lien établi par la légende entre Vikramāditya et Bhartṛhari.

314 (4). — Voir, outre la bibliogr. de Weber et les Notes additionnelles à la seconde édition, p. 10, : Bhandarkar, *The date of Patañjali*, Journ. of Bombay Branch. 1885; Peterson, *Introd. to the Aucityālamkāra* de Kṣemendra, Bombay 1885;

et la *réplique* de Bhandarkar, *Journ. of Bombay Br.* 1885 (2^e article); Böhtlingk, *Z. d. D. Morg. Ges.* 1885, pp. 528-31; Kielhorn, *Quotations in the Mahābhāṣya*, *Ind. Antiq.* 1885, p. 326.

315 (1). — C'est à M. Weber que revient le mérite d'avoir signalé ce passage et les suivants dans sa magistrale étude sur le Mahābhāṣya (*Ind. Stud.*, XIII).

315 (2). naṭasya bhuktam placé entre chātrasya hasitam et mayūrasya nṛttam (II, 3, 67); yadā chātro hasati, naṭo bhuikte (ib.); naṭam āghnānaḥ, donner des coups à un comédien, est considéré comme une chose ordinaire (III, 2, 127). Les mœurs dissolues des comédiennes fournissent une comparaison humoristique avec la conduite des voyelles (VI, 1, 3.)

316.

stanakeçavati stri syāl lomaçaḥ puruṣaḥ smṛtaḥ
ubhayor antaraṃ yat tu tadabhāve napuṃsakam
līngāt strīpuṃsayor jñāne bhrūkumse ṭāp prayujyate.

Kārikā citée dans le Mahābhāṣya, IV, 1, 3 (v. *Ind. Stud.* XIII, index).

317 (1). — V. inter alia: Heber (l'évêque), *Voyage à travers l'Inde*; V. Jacquemont, *Journal*, t. I; F. de Lanoye, *l'Inde contemporaine* (1855), pp. 285-294; Richard Temple, *Indian Antiq.*, X, p. 289.

317, n. 2. —

kadācid atha nānādigdeçasamcāracañcurāḥ
nartakaḥ kīlako nāma taṃ nṛpaṃ draṣṭum āyayau
tatsutā lāsikā nāma tasyāgre vasudhāpateḥ
nanartāhitavaikuṇṭhavanitākārabhūmikā
amṛtahaṛaṇaṃ satyam anayānukṛtaṃ muhuḥ

Bṛhatkathāmañjari, loc. laud.

318. — Çiva passait déjà pour l'inventeur du tāṇḍava à l'époque où les Grecs entrèrent en relations avec l'Inde, au iv^e siècle av. J. C. Mégasthène raconte que « Dionysos apprit aux Indiens à honorer et les autres dieux et lui-même en jouant des cymbales et des timbales; il leur apprit aussi la danse

satyrique appelée chez les Grecs kordax. » (*Megas. Fr. 23*, dans *Arrien, Ind. c. 7*). Dionysos est très certainement le Çiva hindou ; quant au kordax, c'est une danse violente et effrénée qui s'employait précisément dans l'ancienne comédie grecque ; son caractère répond assez exactement au tãḍava indien.

319. —

« naccañ gitañ vāḍitañ pekkañ akkhānañ, paṭissarañ evarūpā visūkadassanā paṭiviraṇo samaṇo Gotamo ». *Brahmajālasutta*, Grimblot, *Sept Suttas* ; p. 9 ; *Sāmaññaphalasutta*, ib., p. 135.

Le mot *visūka* qui accompagne toujours cette énumération a provoqué des recherches sans résultat jusqu'ici. Burnouf l'expliquait par vi-sūc, exprimer : spectacle qui exprime les sentiments ; Weber l'interprète par vi-çoka, chasse-tristesse, amusement. Le commentaire de Buddhagoṣa, *Brahmajālasutta-vañṇanā* (*Sumaṅgala-vilāsinī* p. 77), nous met sur une autre voie :

visūkañ paṭāni-bhūtañ dassanañ ti visūkadassanañ

visūka y est expliqué par *paṭāni-bhūta*, sanscrit *pratāni* de *pratāna*, rejeton de plante, ramification (*pratānini* est une des épithètes de la liane). *Visūka* signifie donc exactement ramifié. N'est-il pas permis d'y voir un adjectif correspondant au sanscrit *viṣvañc*, *viṣvak*, et reformé sur l'analogie du féminin *viṣuci* ? *visūka* ne serait qu'une épithète de *dassanañ* employée isolément plus tard dans le sens du composé.

319, n. 2. — *Lalitavistara*, chap. XII, p. 178 :

viṇāyañ vāḍyañṭe gitapaṭhite akhyāte hāsye lāsye nāṭye.

M. Foucaux ajoute dans sa traduction : le drame, pour traduire le mot *rūpe* ; mais le mot est trop vague pour en tirer ce sens précis ; il est du reste suivi par le mot *rūpakarmanī* qui désigne certainement le modelage.

320 (1). — *Kah-gyur* VII, 221-229 ; *Indian tales from Tibetan sources*, Schiefner-Ralston : XIII *The overreached actor*, p. 236 sqq. Le roi Bimbisāra, contemporain du Bouddha, élève deux temples aux Nāgarājas Girika et Sundara, et

institue en leur honneur une fête semestrielle. « Cette fête attirait la foule des six grandes villes. Un jour un acteur y vint du *sud* (le sud est la patrie classique des comédiens, dans les textes bouddhiques et dans nombre de prologues) avec l'intention de découvrir un moyen d'amuser la compagnie et de gagner sa vie. Il espérait atteindre ces deux fins s'il glorifiait le plus excellent des êtres (Bouddha). Comme la multitude était pleine de foi en Bhagavat, il désira le prendre comme sujet de glorification ». Il va demander aux six Bhikṣus des renseignements qu'ils lui refusent; la Bhikṣuṇī Sthūlanandā lui raconte la naissance et la vie du Bouddha, conformément à l'Abhiniṣkramaṇa-sūtra. L'acteur en compose son drame; il savait bien que par ce moyen il pourrait exalter plus haut encore la foi parmi les masses des croyants. Il planta sa tente à Rājagṛha le jour de la fête des Nāgarājas, battit le tambour, et quand une grande foule se fut assemblée, il montra dans un drame les événements de la vie de Bhagavat en harmonie avec l'Abhiniṣkramaṇa-sūtra. Et les acteurs qui jouaient le drame et les spectateurs qui y assistaient furent confirmés dans la foi; et il fit un large profit.

Pour se venger des Six qui avaient montré si peu de complaisance, il résolut d'amuser le public à leurs dépens. Il avait vu un d'eux Chanda prier bassement un de ses confrères, Udayin, de partager avec lui des gourmandises dont Udayin se régalaient en égoïste. Il transporta l'incident et les personnages sur la scène, en forme de farce. Le public éclata de rire et déclara que c'était une bouffonnerie folle. Et l'acteur fit une grosse recette.

Les six Bhikṣus, piqués d'honneur, voulurent prendre leur revanche. Ils demandèrent aux douze Bhikṣuṇīs de leur apprendre le drame qu'elles avaient composé sur la vie du Bodhisattva Kuru. Elles le leur apprirent; ils prirent au palais des costumes et des parures, plantèrent une tente près de celle de l'acteur. Au bruit du tambour, le public accourut, et aussi l'acteur. Le drame fut si bien joué que l'acteur croyait voir un spectacle divin joué par des divinités. Quand les Six s'en allèrent, après avoir changé de costumes, l'acteur les guetta à la porte pour savoir qui ils étaient. Il remarqua les oreilles d'Udayin encore teintes d'orpiment, et lui demanda

s'il avait joué. Udayin lui répondit que pour le punir ils lui feraient désormais une concurrence qu'il ne pourrait pas supporter. L'acteur effrayé implora son pardon et abandonna sa recette aux Six.

320, n. 1. — L'histoire de Kuvalayâ est analysée dans Feer, *le Livre des Cent Légendes* (Études bouddhiques), Paris, 1881; p. 39 et p. 233. Je dois à l'obligeante amitié de M. Serge d'Oldenbourg la communication du texte que je n'ai pu me procurer à Paris (*Ms. de l'Ind. Off. Lib.*, 152, fol. 221):

yâvad dakṣiṇâpathâd anyataro naṭâcârya âgataḥ. tatra çobhena rājñâ bhagavataḥ sakâçât sabhâdarçanaṃ kṛtaṃ. naṭâcâryâṇâṃ âjñâ dattâ « bauddhaṃ nâṭakaṃ mama purastân nâṭayitavyam » iti. tair âjñâ çirasi pratighâtâ « evaṃ bhadanta » iti. tataḥ sa naṭair bauddhaṃ nâṭakaṃ vicâryam upanirjitaṃ (?) kṛtam yâvad rājâ amâtyaganaparivṛto, naṭayitum ârabdhas tatra naṭâcâryaḥ svayam eva buddhaveçenâvatirṇaḥ pariçîçtâ naṭâ bhikṣuveçena. tato rājñâ hr̥ṣṭatuṣṭapramudîtena naṭâcâryapramukho naṭagaṇo mahatâ dhana-skandhena.

320 (2). — Le Lokânanda de Candragomin, composé sans doute à l'imitation du Nâgânanda, existe encore en traduction tibétaine (*Târanâtha*, trad. all. 159 n.; *Avadânakalpalatâ*, fasc., I, p. V). Le Nâgarâja et le Çânticarita, portés dans notre catalogue comme drames bouddhiques, sont peut-être identiques au Nâgânanda.

321 (1). — Emil Schlagintweit, *Buddhism in Tibet*, 1863, p. 233. — *Description of a mystic Play*, by Cap. Godwin Austen, Journ. of As. Soc. of Bengal, 1865, p. 71. — *Tibetan festival*, Ind. Antiq. 1876. On représente dans l'Arrakan des drames religieux analogues à ceux-ci. V. Sp. Hardy, *Eastern Monachism*, p. 236.

321 (2). — V. *Trubner's Or. and Am. Record* 1887, liste d'ouvrages birmans mis en vente: Kesasiri Jataka, a Burmese drama, etc. . . .

323, n. 4. —

naṭanaccāni gītāni vāditāni ca kārayi. . .
sanaccagītavādehi samajjam akarum (Mahāv. p. 23).

323, n. 5. —

naccakadevatā ceva turīyavādakadevatā (ib. p. 182).

324, n. 1. —

akkhāiyatṭhāṇāni vā mānummāṇiyatṭhāṇāni vā mahayāhayana-
ṭṭagītavaiyatamṭi. . . ṭṭhāṇāni »

Āyāraṅgasuttam II, 11, 14

324, n. 2. — Le texte et le commentaire du Rājapraçṇiya, analysés dans ce passage, ne donnent pas de renseignements détaillés sur les diverses espèces de danse, de chant, etc.

324 (1). — Les autres drames jainas portés sur notre catalogue sont : Añjanāpāvanaṃjaya ; Jñānasūryodaya ; Kumudacandra ; Sulocanāvivāha. — V. encore des mentions de nāṭakas, *Çatruñj. Māh.*, I., 46 et *Rṣabha-pañcācīkā*, v. 45.

325 (1). —

sūtradhāracaladdārugātreyam yantrajānaki
vaktrasthasārikālāpā laṅkendram vacaṇiṣyati.

Bālarām. V, v. 6.

325 (2). — Les variantes pañcani, pañcami, montrent qu'on avait oublié le sens original du mot et qu'on cherchait à le rattacher à pañca, cinq.

329, n. 2. — Le Harivaṅça mentionne aussi un autre genre de spectacle plus grossier : Kamsa, pour se débarrasser de Kṛṣṇa et de son frère Balarāma, les fait lutter dans une espèce de cirque contre deux pugilistes renommés, Cāmura et Muṣṭika (*éd. Bombay* II, 28, 29, 30. — L'épisode des faux comédiens est imité dans le *Brahmapurāṇa*, Uttarakhaṇḍa chap. 26-30 ; nous n'avons pu consulter un texte de ce Purāṇa encore inédit ; le ms. de la Bibliothèque Nationale est incomplet. Aufrecht analyse ainsi les chapitres en question : Daityæ, ambiguo Nāradaæ consilio instigati quum Vṛka-

karmaṇe duce Dṛṣṭyapuram mimarum et saltatorum forma intrassent (in urbe ipsa fabulam Vṛtravadha appellatam egerunt) conciduntur. (*Catalog. Oxf.*, p. 19 b.).

329 (1). — Le mot *nāṭaka* se présente une fois dans le Mahā-Bhārata, mais dans un passage plus que suspect. Le poète décrit le palais de Brahma (II) et énumère les habitants de la demeure : il y place tous les genres littéraires personnifiés, entre autres le *nāṭaka au masculin*.

bhāṣyāṇi tarkayuktāni dehavanti viçāmpate
nāṭakā vividhāḥ kathākhyāyikakārikāḥ.

(II, 453.)

Le Rāmāyaṇa donne également un exemple de *nāṭaka* I, 5, 18, description d'Ayodhyā :

vadhūnāṭakasamghaiḥ ca samyuktāṃ sarvataḥ purim.

Le *Pet. W.* admet ici le sens d'*acteur* qui ne se retrouve dans aucun autre passage ; mais le commentaire explique : *vadhūnāṇāṃ nāṭakaçāśāsamudāyairi* « les salles de spectacle des femmes » avec une simple extension de sens toute naturelle, inverse à l'évolution du mot *théâtre* en français, employé d'abord conformément à l'étymologie pour désigner le spectacle objectivement, puis étendu aux œuvres représentées, qu'elles soient actuellement jouées ou non. Le théâtre de Corneille signifie ainsi les œuvres dramatiques de Corneille.

Enfin la traduction abrégée ou fragmentaire (l'auteur a négligé de nous en avertir) de l'Abhinīṣkramaṇa-sūtra, donnée par S. Beal sous le titre de *A romantic history of Buddha*, présente aussi le mot *nāṭaka*, ch. LVIII, p. 377. » Maṇi-ruddha found the king in the Nāṭaka-hall, listening to the music of his dancing women ». Mais la traduction révèle une telle absence d'esprit critique qu'il est impossible d'en tirer le moindre parti.

331. — Le témoignage de Bāṇa (*Harṣacar.* init.), confirmé récemment par les inscriptions cambodgiennes, prouve que le véritable auteur du Setubandha est Pravarasena.

333. — Les compagnons d'Alexandre dans l'Inde furent également frappés de la passion des Indiens pour le chant et la danse. Arrien, qui suit avec fidélité les mémoires des chefs ou des savants qui prirent part à l'expédition, raconte que les Indiens accouraient sur les rives de l'Hydaspe pour voir passer la flotte d'Alexandre, et l'accompagnaient de leurs chants barbares. « S'il est un peuple, ajoute-t-il, qui aime le chant (φιλοφθεσι) et qui aime la danse (φιλοεργήματα), c'est certainement les Indiens depuis que Dionysos et les compagnons de Dionysos ont promené leurs bacchanales dans l'Inde. » (*Anab.* VI, 3, 5.)

337. — Il n'y a aucune conclusion à tirer sur l'âge du drame classique du fait rapporté par Friederich, à savoir qu'on ne retrouve aucun des grands drames indiens dans la littérature de Bali. Friederich lui-même observe « que les drames ne rentrent point dans la littérature sacrée et que les Brahmanes ont pu les négliger à ce titre ». (*V. Ind. Stud.* II, 136 sq.). Ajoutons que le catalogue des Tuturs (*Doctrinal writings*) à Bali porte un traité de *naranātya*.

340. — V. *Cartellieri*, Bāṇa and Subandhu, dans la *Wiener Z. für die Kunde des Morgenl.* 1887.

341, n. 2. — L'édition de Pischel donne « idihāsakadhāṇu-bandhesuṇ » ; le mot kadhā se retrouve dans presque toutes les variantes citées. Le texte devanagari (éd. Bombay, 91) porte « idihāsaṇibandhesu » et le msc. cachemirien publié par Burkhard : « idihāsagadesu maṇavuttantesu. »

344. — M. Kephallēnos a publié en 1887 à Athènes (imp. Sakellarios) une dissertation qui paraît se rapporter à cette question : « Les courtisanes grecques dans le drame indien » (Αἱ ἐλλήνηδες ἐταῖραι ἐν τῷ Ἰνδικῷ δράματι). Mais le sujet annoncé est à peine effleuré. M. Kephallēnos se borne au personnage de Vasantasenā dans la *Mṛcchakatikā*, et il se contente de traduire quelques passages de M. Windisch. L'ouvrage ne contient rien d'original ; c'est une simple compilation, et bien pauvre encore, de textes empruntés souvent à des sources peu

autorisées, en particulier à la *Letteratura Indiana* et l'*Enciclopedia Indiana* de M. de Gubernatis. — M. Josef Zubaty a publié sur la même question une série d'articles en langue tchèque dans les *Listy Filologike* à Prague (1887).

346. — Le premier passage est tiré de l'opuscule *De Fortuna Alexandri*, p. 128 D : καὶ Περσῶν καὶ Σουσιανῶν καὶ Γεδρωσίων παῖδες τὰς Εὐρυπίδου καὶ Σοφοκλέους τραγωδίας ἤδον. Le second est tiré de la vie de Crassus, xxxiii; c'est l'anecdote bien connue sur la scène des Bacchantes jouée par l'acteur Jason en présence du roi Orodes, au moment où on apporte au roi la tête de Crassus. Malgré l'importance attachée d'ordinaire à ces deux passages, nous sommes tenté d'y reconnaître une simple invention de rhéteur; le nom du bon Plutarque n'est pas une garantie absolue d'authenticité. M. Spiegel (*Erân. Alterth.* III, p. 110, note) exprime la même opinion.

Les deux témoignages peuvent se placer sans doute au même rang que la lettre du brahmane Dindime ou Dandamis à Alexandre insérée dans l'*Anonymus, de Brachmanis; in Collectione Londinensi, 1688, cum hisce operibus: Palladius, de moribus Brachmanorum et Ambrosiaster, id.*): « Nous ne connaissons point ces assemblées tumultueuses, ces jeux, ces spectacles qui font vos délices. A quoi serviraient vos comédiens au milieu d'un peuple qui en méprise souverainement la profession, et qui ne fait rien qu'on puisse tourner en ridicule? Il ne se passe point de scènes cruelles parmi nous, propres à fournir matière à vos tragédies. Les Brahmanes frémiraient s'ils voyaient exposer des jeunes gens aux bêtes féroces ou des hommes forts et robustes s'attaquer de sang-froid, se battre et s'assommer les uns les autres. » Il ne serait pas plus téméraire de s'appuyer sur ces déclamations ampoulées pour nier l'existence du théâtre dans l'Inde à l'époque d'Alexandre.

350. — Les rapports du prakaraṇa et des contes ne paraîtront peut-être pas décisifs à M. Windisch; il est disposé à considérer bon nombre de contes indiens comme inspirés directement par des comédies grecques, dont ils seraient une simple analyse. L'Inde, cette terre des conteurs par excel-

lence, où, six siècles avant le Christ, le Bouddha charmait et convertissait ses auditeurs par des paraboles morales, aurait été réduite à emprunter, par une transmission encore inexplicquée, les sujets des comédies grecques, si monotones, si pauvres et si minces que les imitateurs latins se trouvaient obligés d'en fondre plusieurs ensemble pour obtenir un semblant d'intrigue. L'originalité que les conteurs indiens auraient dépensée à transformer leurs modèles étrangers leur suffisait en vérité pour imaginer des histoires nouvelles.

360. — Kumârasvâmin, dans le commentaire du Pratâparudriya I, 38, désigne Kalahaṃsa comme le viṭa de Mâlâtî-mâdhava. Rien n'autorise cette supposition arbitraire, ni dans la pièce, ni dans le caractère du personnage.

363. — Nous laissons de côté les chap. VII et VIII de M. Windisch qui sont simplement des appendices à son travail ; il y laisse à peu près complètement de côté sa thèse. Il se contente de comparer le sûtradhâra au *πρωταγωνιστής*, et de rappeler, à propos des bénédictions liminaires adressées souvent à Çiva, que ce dieu correspond au Dionysos grec, dont les fêtes amenaient les représentations dramatiques. Mais il indique à peine ces rapprochements, et ce serait fausser sa pensée que d'y insister.

372 (1). — Cf. *Daçakumâra*, IV, p. 108, 15. Une princesse est élevée dans un palais souterrain où se trouvent plusieurs salles de spectacles : bhûmigr̥he nânâmaṇḍapaprek-ṣâgr̥he.

Ib. (2).

nâtyaçâlâ ca kartavyâ dvâradeçasamâçrayâ.

Garuḍa-Purâṇa, cité Çabda K. Dr.

nâtyaçâlâ, prâsâdadvârasamipagṛham.

Ib.

La salle était voisine de la galerie de tableaux (*citraçâlâ*) et même communiquait directement avec elle, comme l'atteste

Priyadarçikâ III, p. 31, où le roi Vatsa, au moment d'entrer en scène, envoie le bouffon et Manoramâ dans la galerie de tableaux pour observer de là son jeu.

Ib. (3).

vicitrâ syân nṛttaçâlâ puṣpaprakâraçobhitâ
nânâvitânaśaṃpannâ ratnastambhavibhūsitâ.

Śaṅgitaratnâk. VII, 1326.

La salle de spectacle est désignée par un grand nombre de mots : nâṭyaçâlâ, śaṅgitaçâlâ, nâṭyâgâra, prekṣâgṛha, raṅgamaṇḍapa, raṅgaçâlâ.

La scène est appelée : raṅga, raṅgabhūmi.

374. — M. Bollensen. *Mâlavikâ*, p. 115, ramène naipathya à nâya = nâyaka-pathya « utile au héros ». L'explication est trop forcée pour qu'on ait à s'y arrêter.

raṅgabhūmer bahiḥsthânaṃ yat tan nepathyam ucyate.

Bhar. dans An. R., 20.

nepathyam varṇikâkṣitih.

Id., ib.

antarjavanikâm âhur nepathyam.

Sâgara dans Vikram., 7.

nepathyam syâj javanikâ raṅgabhūmiḥ prasâdhanam.

Ajaya dans A. dy., 7.

375, n. 1.

çṛṅgâri bhūrido mânyâmânyapâtravivecakalḥ
çṛimân guṇalavasyâpi grâhakalḥ kautuke rataḥ
vâṃmi nirmatsaro narmanirmâṇanipunaḥ sudhiḥ
gaṃbhîrabhâvaḥ kuçalaḥ sakalâsu kalâsu ca
samastaçâstravijñânaśaṃpannaḥ kirtilolupaḥ
priyavâk paracittajño medhâvi dhâraṇânvitalḥ
tūryatrayaviçesajñaḥ pâritoṣikadânavit
sarvopakaraṇopeto deçimârgavibhâgavit
hinâdhikavivekajñaḥ prâjño madhyasthadhiradhîḥ
svâdhinaparicâraç ca bhâvako rasanîrbharaḥ
satyavâdi kulînaç ca prasavavadanottaraḥ

sthirapremâ kṛtajñā ca karuṇāvaruṇālayāḥ
dharmiṣṭhāḥ pāpabhīruḥ ca vidvadbandhuḥ sabhāpatiḥ.

Samgitaratnāk. VII, 1320-26 (Cf. Tagore, 60).

Ib. n. 2.

sabhyās tu vibudhair jñeyā ye didrksānvitā janāḥ
madhyasthāḥ sāvadhānāḥ ca vāgmino nyāyavedināḥ
truṭitātruṭitābhijñā vinayānamrakandharāḥ
agarvā rasabhāvajñās tūryatritayakovidāḥ
asadvādaniṣeddhāraḥ caturā matsaracchidāḥ
amandarasanīsyandahṛdayā bhūṣaṇojjvalāḥ
suveśā bhogino nānābhāṣāvīraviṣāradāḥ
svasvocitasthānasusthās tatpraçaṃsāparāyaṇāḥ.

Ādibharata dans A. dy., 9; cf. Samgitaratnāk.,
1318-1320 (cf. *ib.*).

Ib., n. 3.

yas tuṣṭe tuṣṭim āyāti ṣoke ṣokam upaiti ca
kruddhāḥ kruddhe bhaye bhītaḥ sa nātye prekṣakāḥ smṛtaḥ.

Bh. dans Mālatī., comm. 9.

Ib., n. 4.

tasyāṃ simhāsanaṃ ramyam adhyāsita sabhāpatiḥ
vāmato 'ntathpurāṇi syuḥ pradhānā dakṣiṇena tu
pṛṣṭhabhāge pradhānāṇāṃ koṣāṅgikaraṇādhipāḥ
tatsaṃnidhau tu vidvāṃso lokavedaviṣāradāḥ
rasikāḥ kavayo 'py atra caturāḥ sarvarātiṣu
mānyān jyotirvido vaidyān vidvanmadhye niveṣayet
syād vāme karabhāge tu mantriṇāṃ parimaṇḍalam
tatraiva sevyamānānāṃ anyeṣāṃ upaveṣanam
vilāsīnyāḥ parito 'ntathpurāṣya ca...
purato 'pi nṛpasya syuḥ pṛṣṭhabhāge tu bhūpatēḥ
cārucāmaradhāriṇyo rūpayauvanasaṃbhṛtāḥ
svakaṅkaraṇātkāraṇīrvāṇajanamānasāḥ
agrimā vāmabhāge syur agre vā gopakārakāḥ
kathakā vandinaḥ cātra vidyāvantaḥ priyaṃvadāḥ
praçaṃsākuṣalāḥ cānye caturāḥ sarvadhātuṣu
tataḥ paraṇi tu parito parivāropaveṣanam
aṅgarakṣās tu tiṣṭheyuḥ sarvataḥ ṣāstrapāpayaḥ.

Samgitaratnāk., 1327-37 (cf. Tagore, loc. laud.).

376.

tatra pūrvaṃ pūrvaraṅgaḥ.

Māṅgalya dans Vikram., comm. 6.

yan nāṭyavastunaḥ pūrvaṃ raṅgavighnopaçāntaye
kuçilavāḥ prakurvanti pūrvarangaḥ sa ucyate.

Bhāvaprakāçikā dans A. dy., 7.

(Cité aussi comme extrait du Vasantarājīya dans Mallinātha,
sur Māgha II, 8.)

sabhāpatiḥ sabhā sabhyā gāyakā vādakā api
naṭi naṭaḥ ca modante yatrānyonyānurañjanāt
ato raṅga itī jñeyaḥ pūrvaṃ yat sa prakalpyate
tasmād ayaṃ pūrvaraṅga itī vidvadbhir ucyate
tasya dvāviṃçaty aṅgāni cotthāpanāmukhāni ca.

Bhāvaprakāçikā dans A. dy., 7.

pūrvaraṅgo bhaved eṣām ādau devācernāvidhiḥ
tadvidhātā sa vijñeyaḥ sūtradhāraḥ ca sūtrabhṛt.

Sāgara dans Vikr., comm. 5.

gītikriyā ca vādyaṃ ca varṇikāgrahaṇaṃ tathā
dhṛtīr javanikāyāc ca pūrvaraṅgaḥ caturvidhaḥ.

Bh. dans An. R., 21.

377 (1).

yasmād abhinayo hy atra prāthamy ād avatāryate
raṅgadvāram ato jñeyaṃ vāgaṅgābhinayātmakam.

Bh. (?) dans Sāh. D. 282, comm.

raṅgadvāram ārabhya kavīḥ kuryāt.

Id., ib.

Ib. (2).

sūtradhārākhyo bharaṭo naṭa eva dikpālastutijarjarapūjādīnāndyan-
taṃ pūrvaraṅgaṃ javanikāntar vidadhīta.

Comm. du Saṃgītakalpataru cité dans Vikr., comm. 6.

atha jarjarapūjā

pañcaparvayuto vaṃço jarjaraḥ parikīrtitaḥ
ūrdhvhaparvaṇi çuklaḥ syāt tadadho nilavarṇakaḥ
tataḥ pītas tato raktaḥ citravarṇas tataḥ param

sarvavarṇapatākābhiḥ sarvataḥ samalaṃkṛtaḥ
tatra gaṇapatidikpālādipūjāṃ kuryāt.

Samgītadāmodara, 39^b.

çakradhvajasya ca jarjara iti pūrvacāryakṛtā samjñā.

Comm. de Vikram., 6.

Ib. (3).

haritālādisāmagrī maṣī saiva tu varṇikā
tatra haritālagrahaṇamantraḥ
varṇikāgrahaṇārthaṃ tvaṃ nirmīto 'si svayambhuvā
devaiç ca vandite nātye sarvasiddhiprado bhava
abhimantrya tataḥ paṭṭe haritālaṃ tatheṣṭakām
tāvad dhi cūrṇayed yāvat paramārthasamaṃ bhavet
pāṇiyāloḍitaṃ kṛtvā tayā raktaṃ pralepayet
rūpacihnakriyātulyo masiveço mato budhaiḥ.

Samgītadām. 39.

378, n. 4. — Le texte de Hall, dans ce passage, est très fautif. P. donne les lectures suivantes :

94, çāstrāneka, nānāpāṣaṇḍa ; 98, pramāṇacāratājñāç ;
99, avadhārya prayoktā ca çāstraṃ caivopadeçane ; 102, alubdhaḥ.
caturātodyaniṣṇāto 'nekabhūṣāsamāvṛtaḥ
nānābhāṣaṇatattvajñō nītiçāstrārthatattvavit
veçyopacāracaturaḥ paureṣaṇavicakṣaṇaḥ
nānāgatipracārajñō rasabhāvaviçāradaḥ
nātyaprayoganipuṇo nānāçitpakalānvitaḥ
chandovidhānatattvajñāḥ sarvaçāstravicakṣaṇaḥ
tattadgitānugalayakalātālāvadhāraṇaḥ
avadhā(r)ya prayoktā ca yoktṛñām upadeçakaḥ
evaṃguṇagaṇopetaḥ sūtradhāro 'bhidhiyate.

Mātrgupta, A. dy., 5.

379 (1). — Il est presque inutile d'ajouter que les incidents de ménage introduits dans le prologue par le poète sont toujours en rapport étroit avec le sujet même de la pièce et présentent souvent comme un raccourci de l'intrigue.

Ib., n. 2.

sūtradhāraguṇākāraḥ sthāpakaḥ praviçet tataḥ
upacāreṇa so 'py atra sūtradhāro 'bhidhiyate.

Çātakarṇa, dans An. R., 7.

Ib. (2). — Le seul emploi du sthâpaka dans un prologue se rencontre dans le *Subhadrâharâṇa*, çrigadita par Mâdhavabatta (*éd. Kâryamâlâ*, 1888). Mais le sthâpaka se substitue au sùtradhâra dans le cours même du prologue, sans que rien dans le dialogue annonce ou justifie cette substitution, sans que le texte mentionne l'entrée ou la sortie d'un personnage. L'intrusion du sthâpaka paraît purement arbitraire.

380, n. 1.

sùtradhârasya pârcve yaḥ pravacan kurute 'rthanâm
kâvyârthasûcanâlâpaṃ sa bhavet pâripârcvikah.

Bh. dans Mâlatî., 9.

Ib., n. 2. — M. Max Müller explique mârîṣa comme une déformation du sanscrit mârçya, « pareil à moi ».

sùtradhâraḥ punaḥ pâripârcvakenâbhidhiyate
bhâva ity eva tenâsâv api mârṣas tu mârîṣaḥ

Bh. dans An. R., 14.

utkrṣto vidyayâ bhâvaḥ kiṃcidûnas tu mârîṣaḥ.

Id., *ib.*

Ib., n. 3.

sauṣṭhavaṃ rûpasam̐pattiç câruvistirṇavakratâ
vimalanetratâ bimbâdharatâ kântadantatâ
sukambukaṇṭhatâ caiva latâsaralabâhutâ
tanumadhyatâtisthûlo nitambaḥ karabhorutâ
lâvaṇyakântimâdhuryadhairyaudâryapragalbhatâḥ
gauratâ çyâmataiva te tajiñaiḥ pâtraguṇâ matâḥ.

Sam̐gitaratnâk. VII, 1220-1224.

385, n. 1.

draṣṭavye nâṭyanr̥tye tu parvakâle viçesataḥ
nr̥tyaṃ tv atra narendrânâm abhiçekamalhotsave
yâtrâyâṃ devayâtrâyâṃ vivâhe priyasam̐game
nagarânâm agarânâm praveçe putrajanmani.

Sam̐gitaratnâk. VII, 14-15.

386.

çailayānavimānāni carmavarmāyudhadhvajāḥ
yāni kriyante tāny eva sa pusta iti saṃjñītaḥ
alaṅkāraḥ ca vijñeyo mālyābharaṇavāsasām
nānāvidhasamāyogo yathāṅgeṣu vinirmītaḥ
yaḥ prāṇināṃ praveças tu sa saṃjīva iti smṛtaḥ
tair aṅgaracanā kāryā nānāveçapradhānataḥ.

Nartakanirṇaya, cité par Ram Das Sen, Aitihasika
Rahasya.

387 (1).

nalinīpadmaçoçau kṛtvā skandhapradeçaṃ nītvāvadhūtena çirasā
manān namitayā dehyaṣṭyā ca sahādhomukhau (ava) nītau. tallak-
ṣaṇaṃ tu
açliṣṭasvastikau santau çukatunḍāv adhomukhau
mithaḥ parānmukhau kṛtvā yau kṛtau padmaçoçakau
nalinīpadmaçoçau tau
yad adhaḥ sakṛd ānītam avanītaṃ tad ucyate.

A. dy., p. 27.

Ib. (2).

sa cābhinayo vidhutenā çirasā kampitādhareṇa mukhadeçasthitena
parānmukhatalena cancalena patākeneti. tallakṣaṇāni
tiryaggataṃ drutataraṃ vidhutaṃ tat prayujyate
çitārte tvarite bhite
vyathāyāṃ kampito 'nvartho bhītau çite jaye ruṣi
tarjanīmūlasaṃlagnakuñcitāṅguṣṭhako bhavet
patākaḥ saṃhatākāraḥ prasāritatalāṅgulīḥ.

A. dy., 34.

Ib. (3).

vāmahastenottānenārālena dakṣiṇena puraḥpārçvādīsthītenaucityā-
cyutasam̐yuktēna haṃsāsyeṇa. tallakṣaṇaṃ
tarjanyaḍiṣṭv aṅguḷiṣu prācyāḥ prācyāḥ parāparāḥ
dūrasthorddhvā manāgvakrā dhanurvakrā tu tarjani
aṅguṣṭhaḥ kuñcito yatra tam arāṇaṃ pracakṣate
[ādyā dhanurlatākārā kuñcito 'ṅguṣṭhakaḥ tathā
çeṣā bhinnordhvavālitā arale 'ṅgulayaḥ kare

Bh. dans Mālatī., comm. 153.]

lagnās tretāgnisaṃsthānās tarjanyaṅguṣṭhamadhyamāḥ
 çeṣe yatrordhvavirale sa haṃsāsyo 'bhidhīyate
 aucityācyutasañyuktaṃ kusumāvacayādiṣu.

A. dy., 115.

Ib. (4).

ūrdhvajānucāryā. tallakṣaṇaṃ tu saṃgītaratnākare
 kuñcitotksiptapādasyājānustanasamaṃ (?) yadā
 nyasyas tad dhi (?) kṛto ' nyo 'ṅghrīr ūrdhvajānus tadā bhavet.

A. dy., 229.

Ib. (5).

sa eva tripatākāḥ syād vakritānāmikāṅgulīḥ.

Saṃgītaratnāk. dans A. dy., 39.

Cf. *D. I*, 59 et *Aval.*; et aussi *Harṣacarita* IV, 96, l. 11 où le roi, s'adressant à sa femme qu'un songe vient d'effrayer, se sert de ce geste.

Ib. (6).

ākaraṇaṃ abhiniya ; tac ca pārçvānatena çirasā stabdhena netreṇa.
 tallakṣaṇaṃ tu :
 pārçvasyābhimukhaṃ yat tu tat pārçvānatam ucyate
 prayojyam ākaraṇādau pārçvasthasyāvalokane
 yat tu niçcalapuṭaṃ syāt stabdhanetraṃ pracakṣate.

A. dy., 84.

388 (1).

parāvṛttena çirasā lajjitayā dṛçā ca. tallakṣaṇe tu
 parāṇmukhikṛtaṃ çirṣaṃ parāvṛttam udiritam
 tat kāryaṃ kopalajjādikṛte vaktrāpasāraṇe
 mitho 'bhigāmipakṣāgrāpy adhastādगतatārakā
 patitordhvapuṭā dṛṣṭir lajjayāṃ lajjitā matā.

A. dy., 40.

Ib. (2).

madanabādhāṃ nirūpya : lolitena çirasā dolena hastakena çūnyayā
 dṛṣṭyā ityādi jñeyaṃ. tallakṣaṇāni :
 çiraḥ syāl lolitaṃ sarvadikkaiḥ çithilalocanaiḥ
 lambamānu patākau tu çlathāṃsau çithilāṅgulī

dolo bhaved asau
 samatârâputâ dṛṣyadr̥ṣṭiḥ çûnyavilokini
 atha vâ dolasthâne karkatam kuryât. tallakṣaṇam
 anyonyasyântarair yatrâṅgulyo niḥsr̥tya hastayoh
 antar bahir vâ dṛṣyante karkataḥ so 'bhidhiyate
 antaḥsthitâṅgulih pr̥ṣṭhe tv aṅgulinām hanuḥ dadhat
 cintâyām atha khede vâ
 ata evoktam
 sûcayanty antaram bhâvam ye karâḥ karkatâdayaḥ
 viṣaṇṇâdiṣv api prâyaḥ prayojyâs te satām matâḥ.

A. dy., 86.

1b. (3).

Râmâdivyañjako veṣo naçe nepathyam iṣyate.

Bh. dans A. dy., 7.

1b. (4).

karmarûpavayojâtideçakâlânuvartibhiḥ
 mâlyabhûṣaṇavastrâdyair nepathyarasa ucyate.

Mâtr̥gupta dans A. dy., 7.

1b. (5).

sito nilaç ca pitaç ca caturtho rakta eva ca
 ete svabhâvajâ varṇâ yañi kâryam tv aṅgavarṇanam
 saṃyogajâḥ punaç cânya upavarṇâ bhavanti hi
 sitanilasamâyogât kapota iti saṃjñitaḥ.

Nâtyalocana dans A. dy., 7.

1b. (5).

râjanaç câjyagarbhâbhâ gaurâḥ çyâmâs tathaiva ca
 ye câpi sukhino martyâ gaurâḥ kâryâs tu te budhaiḥ.

Id., ib.

1b. (7).

kirâtâ barbarândhrâç ca draviḍâḥ kâçikoçalâḥ
 pulindâ dakṣiṇâtyâç ca prâyeṇa tv asitâḥ smṛtâḥ
 çakâç ca yavanaç caiva pâhlayâ bâhlikâç ca ye
 prâyeṇa gaurâḥ kartavyâ uttarâṃ paçcimâṃ diçam
 pâncâlâḥ sûrasenâç ca mâhiṣâ uḍramâgadhâḥ
 aṅgâ vaṅgâ kaliṅgâç ca çyâmâḥ kâryâs tu varṇataḥ

Bh. (= P^a p. 144*) cité par Pischel.

Ib. (8).

çuddho vicitro malinas trividho veṣa ucyaṭe
 devābhigamane caiva maṅgale niyamasthite
 veṣas tatra bhavec chuddha ye cānye prayatā narāḥ
 devadānavayakṣāṇāṃ gandharvoragarakṣasāṃ
 nṛpāṇāṃ kāmukāṇāṃ ca citro veṣo vidhiyate
 unmattāṇāṃ pramattāṇāṃ adhvagāṇāṃ tathaiṃva ca
 vyaśanopahatāṇāṃ ca malino veṣa iṣyate...
 amātyakañcukiçreṣṭhividūṣakapurodhasāṃ
 veṣṭanābaddhapattāṇi pratiçirṣāṇi kārayet.

Nāṭyalocana dans A. dy., 7.

391. — Quand l'action se passe à l'intérieur de la maison, l'acteur quitte ses sandales ; cf. p. 401, l. 7.

CATALOGUE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

I. BIBLIOGRAPHIE¹

- Bendall, Cecil.* — Catalogue of the Buddhist Sanskrit Manuscripts in the University Library, Cambridge, 1883.
- Bhandarkar, R. G.* — Report on the search for Sanskrit Mss. in the Bombay presidency during 1883-84. Bombay, 1887.
- Bikaner.* — A Catalogue of Sanskrit Mss. in the library of the Maharaja of Bikaner compiled by Rajendralala Mitra. Calcutta, 1880.
- Bühler Rep.* — Detailed Report of a tour in search of Sanskrit Mss. made in Kasmir, Rajputana and Central India. Bombay, 1877.
- Bühler. I. O.* — Manuscrits donnés par M. Bühler à l'India Office Library.
- Burnell. I. O.* — Manuscrits légués par Burnell à l'India Office Library.
- Central prov.* — Catalogue of Sanskrit Mss. existing in the Central provinces ed. by F. Kielhorn. Nagpur, 1874.
- D.* — Daça-Rûpa (Bibliotheca Indica).
- Führer, A.* — Ueber indisches Bibliothekswesen, dans Centralblatt für Bibl. 1885.
- Guz.* — Catalogue of Sanskrit Mss. from. Guzerat etc. by G. Bühler. Bombay, 1871-73.
- Hall, Vāsavad. Intr.* — Vāsavadattā, ed. by F. E. Hall (Bibliotheca Indica).
- Hodgson As. Soc.* — Catalogue of Buddhist sanskrit Mss. in the possession of the Royal Asiatic Society (Hodgson Collection), by Cowell and Eggeling; dans Journ. of R. As. Soc. new ser. VIII (1876).
- I. O.* — Sanskrit Mss. of India Office Library, London.
- Kāvya.* — Kāvya-mälâyâ āgāmiṣv atīkeṣu mudraṇārthaṃ ṣoḍhayitum upa-krāntānāṃ granthānāṃ nāma-mālā. Bombay, 1887.
- Khatmandoo.* — A List of Sanskrit works supposed to be rare at Khatmandoo.
- Mackenzie.* — A Descriptive Catalogue of the Oriental Mss. in the Mackenzie Collection by H. H. Wilson, 2^e ed. Madras, 1882.

(1) Nous n'avons pas indiqué, naturellement, les catalogues que nous avons consultés sans profit pour nos recherches.

- Mys.* — Catalogue of Sanskrit Mss. in Mysore and Coorg by Lewis Rice. Bangalore, 1884.
- Notices.* — Notices of Sanskrit Mss. by Rajendralal Mitra. Calcutta.
- N. W. prov.* — A Catalogue of Sanskrit Mss. in private libraries of the North-Western provinces. Bénarès. 1874 —
- Op.* — Lists of Sanskrit Mss. in the private libraries of Southern India, by G. Oppert. Madras, 1880, 2 vol. (a, b.)
- Oxford.* — Catalogus Codicum sanscriticorum bibliothecæ Bodleianæ. Confecit Th. Aufrecht. Oxonii, 1864.
- Paṇḍitarājardmaçāstriṇaḥ pustakānaṃ sūcipatram.*
- Peterson.* — Report on the Search for Sanskrit Mss. in the Bombay Circle. I, 1882-83. II, 1883-84. III, 1884-86.
- S.* — Sâhitya-darpaṇa (Bibliotheca Indica).
- Sarasvatik.* — Sarasvatī-Kaṇṭhâbharāṇa ed. by Anundoram Borooah. Calcutta, 1883.
- Tanj.* — A classified Index to the Sanskrit Mss. in the Palace at Tanjore by A. C. Burnell. London, 1880.
- Taylor.* — Catalogue raisonnée (*sic*) of Oriental Mss. by Rev. W. Taylor, 3 vol. Madras, 1857.
- Wilson.* — Specimens of Hindu Théâtre.

* L'astérisque indique les pièces éditées en Europe ou dans les principales collections de l'Inde (Bombay Sanskrit Series, Jibananda Vidyasagara à Calcutta, le Paṇḍit de Bénarès et la Kāvya-mâlâ de Bombay).

II. — CATALOGUE DES OUVRAGES DRAMATIQUES

- Añjanâpavananjaya, nâṭaka jaina par Hastimalla. *Mys.* 2790.
Atandracandrikâ, v. Âtandra°
Aditikuṇḍalâharana, nâṭaka par Kâdamba. *Bühler Rep.* 104.
Adbhutadarpana, nâṭaka par Mahâdeva. *Kâvyam.*
Adbhutaraṅga, prahasana. *Kâvyam.*
Anaṅgajivana, bhâṇa par Varada. *Tanj.*
Anaṅgabrahmavidyâvilâsa, bhâṇa par Varadâcârya. *Bühler I. O.* 93.
Anaṅgamaṅgala, bhâṇa par Sundarakavi. *Kâvyam.*
Anaṅgalatikâ, nâṭaka. *I. O.* 243.
Anaṅgavijaya, bhâṇa par Jagannâthapaṇḍita. *Tanj.*
Anaṅgasamjivana, bhâṇa par Varada. *Op. b.* 8800. (cf. Anaṅgajiv°).
Anaṅgasarvasva, bhâṇa par Lakṣmîrîṣiṅhakavi. *Tanj.*
Anantajivana, bhâṇa par Varadakavi Âtreya. *Taylor I,* 82 (cf. Anaṅgajiv°).
* Anargharâghava, nâṭaka par Murâri.
Anutâpânka. *S.* 481.
* Abhijñânaçakuntalâ, nâṭaka par Kâlidâsa.
Abhinavarâghavânanda, nâṭaka par Maṇika. *Bendall, add.* 1658.
Abhirâmamani, nâṭaka par Sundaramiçra. *Wilson.*
Amṛtodaya, nâṭaka. *Khatmandoo.*
Amogharâghava, nâṭaka. *Hall, Vâsavadattâ, Introd.*
Arjunarâja, nâṭaka. *Op. b,* 316.
Ahalyâsaṅkrandana, nâṭaka. *Op. a,* 4105.

Âtandracandrikâ, nâṭaka par Jagannâtha. *Peterson, II,* 71.
Ânandakoça. *Hall, Vâsavadattâ, Introd.*
Ânandatilaka, bhâṇa. *Op. a,* 6824.
Ânandasundari, saṅgâka. *Op. b,* 8009.

Indirâpariṇaya, nâṭaka. *Op. a,* 5497.
Indumatipariṇaya, nâṭaka. *Op. b,* 6882.

Ujjivitamadâlâsa, par Bhaṭṭa Râma. *Hall, Vâsavadattâ, Intr.*
* Uttarakâmarita, nâṭaka par Bhavabhûti.
Udayanacarita. *D. II,* 53.
Udâttrarâghava, nâṭaka par Mâyurâja. *D. III,* 22.

Uđárarághava, nářaka. *Guř. II, 116*¹.

Unmattaprahasana, par Veńkateřa kavi. *Tanj.*

* Unmattarághava, nářaka par Bháskara.

Uřárágodaya, nářiká par Rudracandradeva. *Notices, I, 119 ; III, 194.*

Uřápariřaya, nářaka par řrĩnivásácarya. *Mys.*

Aĩdavánanda, nářaka par Rámacandrakavi. *Tanj.*

* Kańsavadhá, nářaka par řeřakřřa.

Kanakavallipariřaya, nářaka. *Op. a, 4557.*

Kanakávatimádhava, řilpaka. *S. 551.*

Kandarpakeli, prahasana. *S. 534-535.*

Kandarpadarřa, bhářa par Veńkatakavi. *Tanj.*

Kanyámádhava, nářaka. *Op. a, 1782.*

Kamalákańřhirava, nářaka par Náráyařa. *Tanj.*

Kamalinikalahańsa, nářaka par Cũđamańidĩksita. *Op. a, 2569*

Karalábharařa, bhářa par Rámacandradiřsita. *Tanj.*

Karuřakandala, *Hall, Váśavadattá, Intr.*

* Karřasundari, nářiká par Bilhařa.

* Karpũramańjari, nářiká par Rájařekhara.

Kalavatikámarũpa, nářaka. *Op. a, 2785.*

Kalánanda, nářaka par Rámacandrakavi. *Tanj.*

Kalyáńipariřaya, nářaka. *Op. a, 5504.*

Kántimatipariřaya, nářaka par Cokkanátha. *Tanj.*

Kámadattá, bhářiká. *S. 556.*

Kánavilása, bhářa par Veńkappa. *Mys.*

Kámakřřipariřaya, nářaka. *Mys.*

Kálidásaprahasana. *Op. a, 6884* (cf. Kářio)

Káleyakutũhala, prahasana par Bharadvája. *Bũbler Rep. 116.*

Kářidásaprahasana. *Op. a, 7594* (cf. Káli°)

Kińpacanářaka. *Notices I, 58.*

Kuńđamálá, nářaka par Nágayya. *Tanj.*

Kundamálá. *S. 291.*

Kumáragirirářiya, nářaka. *Op. a, 8282* (En réalité, commentaire sur řakuntalá.)

Kumudacandra, nářaka jaina par Yařařcandra. *Bũbler Rep. 834.*

Kumbha. *S. 476* (drame ramaĩque.)

Kulapatyańka. *S. 473.*

Kuvalayavati, nářiká par řrikřřakaviřekhara. *I. O.*

Kuvalayářvamadálasa, nářaka par Vanřamańi. *Catalog der Bibliothek D. Morg Ges. II, 7 sqq.*

Kuvalayářvamadálasa, nářaka par Křřnadatta. *Notices, VI, 2035.*

Kuřakumudvatiřa, nářaka par Atirátrayájin. *Tanj.*

Kusumabánavilása, nářaka. *Op. a, 5515.*

1. L'ouvrage est en réalité une épopée.

Kusumaçekharavijaya, ihâmṛga. *S.* 518.

Kṛtyarāvaṇa. *S.* 423.

Kṛṣṇakutūhala, par Madhusūdana Sarasvatī. *Central prov.* 1874, p. 70 (cf. Viṣṇuko)

Kṛṣṇabhakticandrikā, nāṭaka par Anantadeva. *Peterson, II, p. 103.*

Kṛṣṇalīlātaraṅgini, nāṭaka par Nārāyaṇa. *Tanj.*

Kṛṣṇābhyaudaya, prekṣaṇaka par Lokanātha bhaṭṭa. *Tanj.*

Keliraivataka, halliça. *S.* 555.

Keçavacarita, cité dans la *Nāṭakacandrikā*.

Kautukasarvasva, prahasana par Gopinātha. *Wilson.*

Kridârasātala, çrigadita. *S.* 550.

Gaṅgadâsapratâpavilâsa v. Pratâpavilâsa.

Gaṅgâvatarāṇa, nāṭaka. *Burnell, I. O. 182.*

Gṛhavr̥kṣavāṭikā. *S.* 469.

Godâpariṇaya, nāṭaka par Keçavanātha. *Op. a, 5523.*

Godâvaripariṇaya, nāṭaka. *Mys.*

Gopalilārṇava, bhāṇa par Govinda. *Tanj.*

Gopīcandana, nāṭaka. *Khatmandoo.*

Gopīcandra, nāṭaka. *Bendall add. 1389.*

Govindavallabha, nāṭaka. *Notices, IV, 1672.*

Goṣayātrā, nāṭaka par Shital Chandra Bidyabhusham ; ed. Calcutta, 1885.

* Caṇḍakauçika, nāṭaka par Ārya Kṣemeçvara.

Caṇḍivilâsa, nāṭaka par Rudraçarma Tripāṭhi. *Peterson, III, p. 334.*

Candrakalā, nāṭaka par Nārāyaṇa kavi. *Mys.*

Candrakalā, nāṭikā par Viçvanāthakavirāja. *S. 131, 447 et pass.*

Candraprabhā, nāṭikā. *Notices, I, 124.*

Candrarekhāvidyādharma, nāṭaka. *Tanj.*

Cittavṛttikalyāṇa, nāṭaka par Nallādikṣita. *Mys.*

Citrabhārata, nāṭaka par Kṣemendra, cité dans le *Kavikaṇṭhābharaṇa* du même auteur.

Citrayajña, nāṭaka par Vaidyanātha Vācaspati. *Wilson.*

Cidambaraṇana. *Op. a, 6732.*

Cûḍamaṇi nāṭaka. *Op. a, 5975.*

* Caitanyacandrodaya, nāṭaka par Kavikarṇapūra.

Chalitarāma. *S.* 528.

Châyānāṭaka. *Bikaner, 483.*

Jagannāthavallabha, nāṭaka par Rāja Rāmānanda. *Notices IV, 1565.*

Jaganmohana, nāṭaka *Taylor II, 43.*

* Jānakīpariṇaya, nāṭaka par Rāmabhadradikṣita (= Cokkanātha. *Tanj.*)

Jānakīpariṇaya, nāṭaka par Sitārāma. *Mys.*

Jānakīpariṇaya, nāṭaka par Bhaṭṭa Nārāyaṇa. *Mys.*

Jānakirāghava. *Weber, Ueber das Rāmāyaṇa, p. 252 ; S. 371.*

- Jāmadagnyajaya, sujet de vyāyoga mentionné par S.
 Jāmbavatikalyāṇa, nāṭaka par Kṛṣṇarāja. *Tanj.*
 Jivānmuktikalyāṇa, nāṭaka par Nallādikṣita. *Mys.*
 Jivānmuktikalyāṇa, nāṭaka par Somayāji. *Mys.*
 Jivānanda, nāṭaka par Ānandarāyādhvarin. *Mys.*
 Jñānamudrāpariṇaya, nāṭaka. *Op. a, 5537.*
 Jñānasūryodaya, nāṭaka jaina par Vādicandra Sūri. *Peterson, II, 267.*
- Taraṅgadatta, prakaraṇa. *D. III, 38* (Cf. Raṅgado).
 Tāpasavatsarāja, nāṭaka par Mātrarāja Anaṅgahaṛṣa (*V. Hullsch, Götting. Nachrichten 1886, 224 sqq.*)
 Tumburunāṭaka, cité dans le *Saṅgitadāmodara*.
 Tripuradāha (?) ḍima, cité d'après Bharata. *S. 517.*
 Tripurārināṭaka *Op. a, 1849.*
- Dānakeli, bhāṇikā par Rūpa Gosvāmin. (*Ram Das Sen, Aitihāsika Rahasya, p. 134.*)
 Dānakelikaumudī, bhāṇikā par Mahādevakaviṇḍācārya Sarasvatī. *Tanj.*
 Dūtāṅgada, chāyānāṭaka par Subhaṭa. *Wilson.*
 Devadurgatiprahasana par Rammoy Bidyabhushan. Calcutta, 1884.
 Devimahādeva, ullāpya. *S. 545.*
 Draupadisvayaṅvara. *Op. a, 6002.*
- * Dhanaṅjayavijaya, vyāyoga par Kāñcana Paṇḍita.
 Dharmavijaya, nāṭaka par Çukla Bhūdeva. *Notices, I, 65.*
 Dhūrtacarita, prahasana. *S. 536*
 Dhūrtanartaka, bhāṇa par Sāmarājadikṣita. *Wilson.*
 Dhūrtaprahasana par Jyotiriçvara. *Peterson, II, 80.* (Cf. Dhūrtasam°).
 Dhūrtaviḍambana, prahasana par Mahādeva. *Central Prov. 1874, p. 70.*
 * Dhūrtasamāgama, prahasana par Jyotiriçvara Kaviçekhara.
- Nāṭakamelaka. *S. p. 46.* (Corr. Laṭaka° q. v.)
 Narakāsuvijaya. nāṭaka par Dharmapaṇḍita ou Dharmasūri. *Kāvyaṃ.*
 Narmavati, nāṭyarāsaka. *S. 543.*
 Nalacaritra. nāṭaka. *Op. a, 2865.*
 Nalabhūmipālarūpaka, nāṭaka. *Op. b. 8869.*
 Nalānanda, nāṭaka par Jivavibudha. *Tanj.*
 * Nāgānanda, nāṭaka par Çri Harṣa.
 Nāgarājanāṭaka. *Catalogue de Paṇḍitarājarāmaçāstrin, p. 23.*
 Nārāyaṇivilāsa. nāṭaka. *Taylor, I, 81.*
 Nīrdoṣaḍaçaratha, cité dans le *Sarasvatik. p. 377.* (6^e acte du Bālarāmāy. ?).
 Nirbhayabhīma, vyāyoga par Rāmacandra mahākavi. *Kāvyaṃ.*
 Nilāpariṇaya, nāṭaka par Dṛgbhavat. *Tanj.*
 Naiṣadhānanda, nāṭaka par Kṣemiçvara. *Peterson, III, 340.*
- Pañcabāṇavijaya, bhāṇa. *Mys.*

- Pañcabâṇavilâsa, bhâṇa. *Op. a*, 8063.
 Pañcaçaravijaya. *Op. a*, 6372.
 Pâñcasâyaka, par Jyotiriçvara. *Bénarès*, 177.
 Pañcâyudhaprapañca, par Trivikrama. *Mys*.
 Palaṇḍumaṇḍana, prahaṣana. *Bühler*, I. O. 96.
 Pâṇḍavânanda. *D. III*, 13.
 Pâṇḍavâbhyudaya, châyânâṭaka par Râmadeva. *British Museum*.
 Pârijâtanâṭaka, par Kumâratâtaya. *Tunj*.
 Pârijâtaharaṇa, par Gopâladâsa. *Oxford*, 468.
 Pârijâtâharaṇa, nâṭaka par Umâpatidhara. *Notices*, V, 1888.
 Pârthaparâkrama, vyâyoga. *Bühler*, *Rep.* 1872-73.
 * Pârvatipariṇaya, nâṭaka par Bâṇa.
 Pârvatîsvayaṃvara, nâṭaka. *Op. a*, 2887.
 Pâṣaṇḍaviḍambana, prahaṣana. *Kāvyaṃ*.
 Purañjanacarita, nâṭaka par Kṛṣṇadatta. *Notices*, VI, 2000.
 Purañjananâṭaka, par Haridâsa. *Central prov.* 1874, p. 70.
 Puṣpabhūṣita, prakaraṇa. *D. III*, 38; *S.* 511.
 Puṣpamâlâ, par Candraçekhara. *S.* 282.
 Pûrṇapururuṣârthacandra, nâṭaka. *Taylor*, I, 479.
 * Pracaṇḍapâṇḍava, nâṭaka par Râjaçekhara.
 Pracaṇḍabhairava, vyâyoga par Sadâçiva. *Tunj*.
 Pratâparudrayaçobhūṣaṇanâṭaka, par Vidyânâtha Upâdhyâya.
 Pratâpavilâsa, nâṭaka par Gaṅgâdhara.
 Pradyumnavijaya, nâṭaka par Çaṅkaradikṣita. *Kāvyaṃ*.
 Pradyumnânanda, bhâṇa par Veṅkaṭâcârya. *Mys*.
 Pradyumnâbhyudaya, nâṭaka. *Taylor*, I, 480.
 * Prabodhacandrodaya, nâṭaka par Kṛṣṇamiçra.
 Prabhâvatî, nâṭaka par Viçvanâtha Kavirâja. *S.* 346, 484.
 Prabhâvatipariṇaya, nâṭaka par Harihara. *Notices*, VII, 2395.
 Pramâṇâdarça, nâṭaka par Çukleçvara. *Hall*, *Vâsavadattâ*, *Intr.*
 Prasannacaṇḍikâ. *Khatmandoo*.
 * Prasannarâghava, nâṭaka par Jayadeva.
 Prahâsana (?) *Op. b.* 3203.
 Prahâsanânâṭaka (?) par Kâlidâsa; édité à Madras, 1883.
 Prahlâdacarita. *Hall*, *Vâsavadattâ*, *Intr.*
 * Priyadarçikâ, nâṭikâ par Çri Harṣa.

Bâlacarita. *S.* 346.

Bâlabhârata, v. Pracaṇḍapâṇḍava.

* Bâlarâmâyana, mahânâṭaka par Râjaçekhara.

Bâlivadha, preñkhaṇa. *S.* 547.

Bilhaṇanâṭaka, par Billhaṇa. *Mys*.

Bṛhannâṭaka. *Op. a*, 6616.

Bhagavadabjaka, cité dans le *comment. de Rucipati sur l'Anargharâghava*, p. 7.

Bharatârjunanâṭaka, par Hastimallasena. *Op. b.* 325.

Bhânuprabandha, prahasana par Veñkateça. *Tanj.*

Bhânumatipariṇaya, nāṭaka. *Op. b.*, 475.

Bhâminivilāsa, nāṭaka. *Op. a.*, 7351. (Les stances de Jagannātha?)

Bhâvanāpuruṣottama, nāṭaka par Çrinivāsâtirātrayājin. *Tanj.*

Bhikṣāṭana, nāṭaka. *Op. a.*, 6098. (Titre d'un kāvya de Vallabha; v. s. v. Subhāṣitāv.)

Bhimavikrama, vyāyoga par Mokṣāditya. *British Museum.*

Bhaimipariṇaya, nāṭaka. *Op. a.*, 3441.

Bhairavaprādurbhāva, nāṭaka. — *Hodgson, As. soc. n° 36.*

Mathurānāṭaka, par Cainicandraçekhara. *Central prov. 1874, p. 72.* (Probablement erreur pour Madhurāniruddha, q. v.)

Madanapārijāta, nāṭaka par Viçveçvara. *Op. b.*, 8066.

Madanabhūṣaṇa, bhāṇa. *Tanj.*

Madanamañjari, nāṭaka par Viliṇātha. *Tanj.*

Madanasamjivana. *Hall, Vāsav. Intr.*

Madālasapariṇaya, nāṭaka. *Mys.*

Madhumālatināṭaka. *Guç. II*, 120.

Madhurāniruddha, nāṭaka par Candraçekhara. *Wilson.*

Mantrāṅganāṭaka. *Op. a.*, 6111.

Maratakavallipariṇaya, nāṭaka par Çrinivāsadāsa. *Tanj.*

* Mallikāmāruta, prakaraṇa par Uddaṇḍakavi, Uddaṇḍi ou Daṇḍi.

* Mahānāṭaka, attribué à Hanumat, et compilé d'une part par Madhusūdana, d'autre part par Dāmodara Miçra.

* Mahāvīracarita, nāṭaka par Bhavabhūti.

Mahāvīrānanda. *Hall, Vāsavad. Intr.*

Mādhavānandakāvya, par Nanda Paṇḍita. *N. W. prov. VI, p. 28.*

Mādhavānala, nāṭaka par Kaviçvara. *Peterson, I*, 133.

Mādhavānala, nāṭaka par Ānandhara. *Guç. II*, 120.

Mâyākāpālīka, saṃlāpaka. *S.* 549.

* Mālatimādhava, nāṭaka par Bhavabhūti.

Mālamaṅgala, bhāṇa. *Op. a.*, 2668.

* Mālavikāgnimitra, nāṭaka par Kālidāsa.

Mithyācāra, prahasana par Vaidyanātha. *Kāvya.*

Mithyājñānaviḍambana, par Ravidāsa. *Guç. II*, 122.

Miçrabhāṇa, par Gundarāma. *Taylor, II*, 363.

Mukuṭatāḍitaka, nāṭaka par Bāṇa (v. *Peterson, II, Appendix.*)

* Mukundānanda, bhāṇa par Kāçipati.

Muktipariṇaya, nāṭaka par Sundaradeva. *Tanj.*

Muṇḍitaprahasana, par Çivajyotirvid. *Peterson, II*, 83.

Muditakuvalayāçva, nāṭaka par Rāmabhadrā. *Catalog d. Biblioth. D. Morg. Ges. II*, 7 sqq.

Muditamadālasa, nāṭaka par Kumāranarendrasāha. *Kāvya.*

* Mudrārākṣasa, nāṭaka par Viçākhadatta.

Murārināṭaka. V. Anargharāghava.

Murārivijaya, nāṭaka par Kṛṣṇakavi. *Peterson, III*, 337.

- Mṛkṣānāṭaka. *Cat. des mss. de la Société Asiatique de Calcutta, 1838, n^o 506.*
 Mṛgānkalekhā, nāṭikā par Viçvanātha. *Wilson.*
 * Mṛcchakaṭikā, prakaraṇa par Çûdrakarāja.
 Megheçvaranāṭaka, par Hastimallasena. *Op. b, 326.*
 Menakāhita, rāsaka. *S. 548.*
 Maithilipariṇaya, nāṭaka par Hastimallasena. *Op. b, 327.*
 Moharājaparājaya, nāṭaka par Mantri Yaçaḥpāla. *Peterson, III, Cambaylist, n. 18.*
- Yatirājavijaya, nāṭaka par Varadācārya. *Tanj.*
 Yayāticartira, nāṭaka par Rudradeva. *Wilson.*
 Yayātivijaya, nāṭaka. *S. 440.*
 Yayātiçarmiṣṭha, aṅka. *S. 519 (cf. Çarmiṣṭhā °)*
 Yādavodaya, kāvya. *S. 546.*
 Yogānanda, prahasana par Aruṇagirinātha. *Tanj.*
- Raghunāthavilāsa, nāṭaka par Yajñanārāyaṇa. *Tanj.*
 Raghuvilāpa, nāṭaka par Rāmacandra. *Bühler Rep. 760.*
 Raṅgadatta. *S. 512 (cf. Taraṅga °)*
 Raṅganāthanāṭaka. *Op. b, 3769.*
 Ratimanthana, nāṭaka par Jagannātha. *Kāvyaṃ.*
 Ratnaketūdaya, nāṭaka. *Tanj.*
 Ratnamañjarī par Rājacekhara. *Central prov. 1874, p. 74.* (En réalité, interprétation en sanscrit de la Karpūramañjarī.)
 * Ratnāvalī, nāṭikā par Çri Harṣa.
 Rambhāmañjarī, nāṭaka par Nayacandra. *Kāvyaṃ.*
 Rasadana, bhāṇa par Yuvarāja. *Kāvyaṃ.*
 Rasikarañjanabhāṇa, par Çrinivāsācārya. *Edité à Mysore 1885.*
 Rasollāsa, bhāṇa par Vedāntācārya Çrinivāsa. *Tanj.*
 Rāghavānanda, nāṭaka par Veṅkaṭeçvara Kavi. *Tanj.*
 Rāghavābhyaudaya, nāṭaka par Gaṅgādharasūnu. *Tanj. (S. 498 cite le même titre.)*
 Rājimatiprabodha, nāṭaka jaina par Yaçaçandra. *Bhandarkar, 1887, p. 5.*
 Rāmacandranāṭaka. *Guç., II, 112.*
 Rāmacandrodaya. *Oxford, 2013.*
 Rāmacarita. *Weber, Ueber das Rāmāyaṇa, 252.*
 Rāmanāṭaka. *Op. a, 4567.*
 Rāmānkanāṭikā par Dharmagupta. *Bendall, add. 1409.*
 Rāmānanda. *Cité dans le comment. de Rucipati sur l'Anargharāghava, p. 70 : et S. 308.*
 Rāmābhyaudaya, nāṭaka par Yaçovarman cité par Abhinavagupta : v. Z. D. *M. G. XXXVI, 521. (D I, 42, cite le même titre.)*
 Rāmābhyaudaya, chāyānāṭaka par Vyāsaçrirāmadeva. (*British Museum.*)
 Rāmāyaṇanāṭaka, par Someçvaradeva. *Peterson, III, n. 543.*
 Rāmodaya, nāṭaka par Çrivatsalāñchana. *Führer, n. 45.*
 Rukmiṇīkalyāṇa, nāṭaka par Cūḷamaṇi. *Op. a, 2988.*
 Rukmiṇipariṇaya, nāṭaka par Varadakavi. *Tanj.*

Rukmiṇipariṇaya, nāṭaka par Rāmacandra. *Op. a*, 2690.

Rukmiṇisvayaṇvara, nāṭaka. *Op. a*, 2990.

Rukmiṇiharṇa, nāṭaka par Çeşaçricintāmaṇi. *British Museum*.

Revatihālānta, par Puruṣottama dikṣita. *Tanj.*

Raivatamadānikā, goṣṭhi. *S.* 541.

Lakṣmisvayaṇvara, nāṭaka par Çrinivāsakavi. *Taylor*, I, 81.

Laṭakamelaka, prahasana par Çāṅkhadhara. *Peterson*, II, p. 57.

Lambodara, prahasana. *Mys.*

Lalitāmādhava, nāṭaka par Rūpa Gosvāmin. *Bibl. Nationale*, Paris.

Lavalipariṇaya, nāṭaka par Appāçāstri. *Mys.*

Lingadurbhedanāṭaka, par Dādīmabhaṭṭa. *Führer*, p. 50, n. 43.

Lilāmādhukara, bhāṇa. *S.* 513.

Lokānanda, nāṭaka bouddhique par Candragomin (*Tāranātha*, Schiefner, p. 155, note).

Vakulamālinipariṇaya. *Op. a*, 5153.

Vajramukuṭivilāsa, nāṭaka. *Op. b*, 3794.

Vaṭucaritra, nāṭaka. *Op. a*, 5638.

Vadhyaçilā. *S.* 482.

* Vasantatilaka, bhāṇa par Varadācārya.

Vasantabhūṣaṇa, bhāṇa. *Op. a*, 5158.

Vasulakṣmikalyāṇa. *Op. b*, 2701.

Vasantikā, nāṭikā par Rāmacandra. *I. O.* 2353.

Vasantikāpariṇaya, nāṭikā par Çrimat chatayati. *Mackenzie*.

* Vikramorvaçi, nāṭaka par Kālidāsa.

Vikrāntabhīma. *Oxford*, 180^a 30.

Vikrāntaçūdraka, cité dans le *Sarasvatik*. p. 378.

Vijayapārijāta, nāṭaka par Harijivana Miçra. *Notices*, I, 129.

Vidagdhamādhava, nāṭaka par Rūpa Gosvāmin. *Wilson*.

* Viddhaçālabhañjikā, nāṭikā par Rājaçekhara.

Vidyāpariṇaya, nāṭaka par Ānandarāya Makhin. *Tanj.*

Vidyāpariṇaya, nāṭaka par Vedakavisvāmin. *Op. a*, 3484.

Vinatānanda, vyāyoga par Govinda. *Tanj.*

Vinodaraṅga, prahasana par Sundaradeva. *Bühler I. O.* 106.

Vindumatī, durmallikā. *S.* 553.

Vibhīṣaṇanirbhartsanāṅka. *S.* 477.

Vilakṣakurupati, cité par Abhinavagupta; v. *Arthadyotanikā*, p. 6.

Vilāsavati, nāṭyarāsaka. *S.* 543.

Viṣṇukutūhala, par Madhusūdana Sarasvati. *Hall, Vāsavadattā, Intr.* (cf. Kṛṣṇa°.)

Virabhadravijrmbhāṇa. *Hall, Vāsavadattā, Intr.*

Viravijaya, ihāmṛga par Çrikṛṣṇa miçra. *N. W. prov.* IX.

Virānanda. V. Mahāvira°.

Vṛttivallabha, nāṭaka par Laghuvyāsa. *Guz.*, II, 124.

* Vṛṣabhānujā, nāṭikā par Mathurādāsa.

Veṅkaṭeçaprahasana, par Veṅkaṭeça. *Bühler*, I. O. 107.

* Veṇiṣaṃhâra, nâṭaka par Bhaṭṭa Nârâyaṇa.
Vedântavilâsa, nâṭaka par Ammâl. Mys. (Cf. Yatirâjavijaya)

Çakuntalâ ; v. Abhijñâna°.

Çarmiṣṭhâyayâti, nâṭaka par Bhâgavata Kṛṣṇakavi. Mys.

Çarmiṣṭhâvijaya, nâṭaka par Nârâyaṇa Çâstrin ; Madras, 1884.

Çânticaritra, nâṭaka bouddhique. *Ind. Stud.*, I, 466.

Çâradatilaka, bhâṇa par Çaṅkara. *Wilson*.

Çṛṅgârakoça, bhâṇa par Kâçyapa Abhinavakâlidâsa. *Tanj.*

Çṛṅgârâjivana, bhâṇa. *Tanj.*

Çṛṅgâratarangiṇi, nâṭaka par Veṅkaṭâcârya. Mys.

Çṛṅgârâtilaka, bhâṇa par Râmabhadra. *Tanj.*

Çṛṅgârâtilaka, prasthâna. S. 544.

Çṛṅgârâdipikâ, bhâṇa par Veṅkaṭâdhvari. *Kavyam*.

Çṛṅgârâbhûṣaṇa, bhâṇa par Vâmanabhaṭṭa Bâṇa. *Tanj.*

Çṛṅgârârasodaya, miçrabhâṇa par Liṅgaguṇṭanarâma. *Bühler*, I. O. 108.

Çṛṅgârâsarvasva, bhâṇa par Kauçika Nallâbudha. *Tanj.*

Çṛṅgârâsarvasva, bhâṇa par Svâmimiçra. *Op. b*, 2754.

Çṛṅgârâstavaka, bhâṇa par Nṛsiṃha. *Tanj.*

Çṛidâmacaritra, nâṭaka par Sâmarâjadikṣita. *Wilson*.

Samvarâṇanâṭaka. *Op. a*, 6255.

Samkalpasûryodaya, nâṭaka. *Mackenzie*.

Satyabhâmâpariṇaya, nâṭaka par Kṛṣṇakavindra. *Op. a*, 2260.

Satyabhâmâvilâsa, nâṭaka par Kṛṣṇakavindra. *Op. b*, 2888.

Satsaṅgavijaya, nâṭaka par Vaidyanâtha. *Notices*, I, 66.

Sabhânâṭaka, par Maheçvara. *Guz.* II, 127.

Sabhâpativilâsa, nâṭaka par Dharmarâja. *Tanj.*

Samayasâra, nâṭaka par Amṛtacandrasûri. *Guz.* II, 126.

Samudramathana, sujet de samavakara cité par S. 516.

Sarasakavikulânanda, bhâṇa par Râmacandra. Mys.

Sarvacaritanâṭaka, prahasana par Bâṇa bhaṭṭa. *Cat. de Paṇḍitardjarâmaçâstrin*,
p. 23.

Sânandagovinda, nâṭaka par Gopâlabhaṭṭa. *Führer*, n. 46.

Sândrakutûhala, prahasana par Kṛṣṇadatta. *Peterson*, III, 359.

Sârasvatâdarça, nâṭaka par Appâçâstrin. Mys.

Sitânanda, nâṭaka par Tâtârya. *Tanj.*

Sitârâghava, nâṭaka. *Op. a*, 6279.

Sitâvivâha, nâṭaka. *Tanj.*

Sitâsvayanvara, nâṭaka. *Op. a*, 3075.

Sudarçanavijaya, nâṭaka par Çrinivâsâcârya. *Mackenzie*.

Subhagânanda, prahasana. *Tanj.*

Subhadrâdhanamjaya, nâṭaka par Gururâmakavi. *Tanj.*

Subhadrâpariṇayana, châyânâṭaka par Vyâsaçirâmadeva.

Subhadrâpariṇayana, nâṭaka par Raghunâthâcârya. *Op. b*, 726.

Subhadrâvijaya, nâṭaka. *Op. a*, 3079.

- * Subhadrâharâṇa, çriḡadita par Mâdhava.
 Sulocanâvivâha, nâṭaka. *Mys.*
 Sevantikâpariṇaya, nâṭaka. *Op. a, 4378.*
 Somavallikayâḡânanta, prahasana par Diṇḡimakavi. *Taylor I, 82 et 334.*
 Saugandhikâharâṇa, vyâyoga. *Op. a, 1654. S. 514.*
 Stambhitarambha, troṭaka. *S. 510.*
 Svapnadaçânana, nâṭaka par Bhîmaṭa (d'après la *Sûktimuktâvali*).
 Svapnavâsavadattâ, nâṭaka par Bhâsa (d'après *Râjaçekhara*).
 Hanumannâṭaka. V. Mahânâṭaka.
 Haragaurivivâha, nâṭaka par Râja Jagajjyotirmalla. *Bendall, add. 1695.*
 Haridûta, châyânâṭaka. *British museum.*
 Hariçcandraṇṭya. *V. Gotting. Anz. 1883, p. 1240.*
 Hariçcandrayaçaçcandracandrikâ, nâṭaka. *Op. a, 6704.*
 Hariharânusaraṇayâtrâ, nâṭaka par Nṛsiṃhabhaṭṭa. *Kâvyam.*
 Hâsyaratnâkara. *Hall, Vâsavad. Intr.*
 * Hâsyârṇava, prahasana par Jagadiça.

III. CATALOGUE DES POÈTES DRAMATIQUES

- Atirâtrayâjin, auteur de Kuçakumudvatîya, petit-fils d'Appayadiçita ;
 xv^e siècle.
 Anaṅgharṣa. V. Mâtrarâja.
 Anantadeva, auteur de Kṛṣṇabhakticandrikâ.
 Appâçâstrin, auteur de Lavalîpariṇaya et de Sârasvatâdarça.
 Amṛtacandra Sûri, auteur de Samayasâra.
 Anmâl, auteur de Vedântavilâsa.
 Aruṇagirinâtha, auteur de Yogânanda.
 Ânandarâya Makhin, auteur de Vidyâpariṇaya, fils de Nârâyaṇa, vit à Tan-
 jore vers 1750.
 Ânandarâyâdhvarin, auteur de Jivânanda, identique au précédent.
 Ânandhara, auteur de Mâdhavânala.
 Immadidevarâya ; v. Nimmadi°.
 Uddaṇḡakavi, Uddaṇḡin, auteur de Mallikâmâruta.
 Umâpatidhara, auteur de Pârijâtâharâṇa, contemporain de Lakṣmaṇasena du
 Bengale ; xii^e siècle.
 Kavikarṇapûra, auteur de Caitanyacandrodaya, né au Bengale en 1525.
 Kaviputra (oputrau). Devancier(s) de Kâlidâsa, mentionné dans Mâlavikâgni-
 mitra, prologue.
 Kaviçvara, auteur de Mâdhavânala.

- Kāncana Paṇḍita, auteur de Dhanamjayavijaya.
 Kādamba, auteur d'Aditikuṇḍalaharaṇa.
 Kādambarirāma: akālaladaçlokaic citram ātmakṛtair iva
 jātaḥ kādambarirāmo nāṭake pravaraḥ kaviḥ
 (*Rājacekhara, dans Sūktimuktāvali*).
 Kālidāsa, auteur de Abhijñānaçakuntalā, Vikramorvaçī, Mālavikāgnimitra,
 Kālidāsaprahasana (?), Prahasananāṭaka (?) (commencement du vi^e siècle).
 Kāçipati, auteur de Mukundānanda.
 Kāçyapa Abhinava Kālidāsa, auteur de Çṛṅgārakoça.
 Kumārātātaya, de Venkaṭagiri, auteur de Pārijātanāṭaka.
 Kumāranarendrasāha, auteur de Muditamadālasa.
 Kṛṣṇakavi Bhāgavata, auteur de Çarmiṣṭhāyayāti (probablement identique au
 suivant).
 Kṛṣṇakavi, appelé aussi Çeçakṛṣṇa, auteur de Murārivijaya et Kāmsavadha,
 fils de Nṛsiṃha bhaṭṭa (2^e moitié du xv^e siècle), favori du fils de Toḍar-
 mal, le ministre d'Akbar.
 Kṛṣṇakavindra, auteur de Satyabhāmāpariṇaya et Satyabhāmāvilāsa.
 Kṛṣṇadatta, auteur de Purañjanacarita, Kuvalayāçviya et Sāndrakutūhala,
 natif de Mithilā, vit à la cour de Puruṣottama deva d'Orissa (1^{re} moitié du
 xvii^e siècle).
 Kṛṣṇamiçra, auteur de Prabodhacandrodaya, sous Kirtivarman, roi de Kalañ-
 jara (2^e moitié du xi^e siècle).
 Kṛṣṇarāya, auteur de Jāmbavatīkalyāṇa (xv^e siècle).
 Keçavanātha, auteur de Godāpariṇaya.
 Kauçika Nallābudha. V. Nallābudha.
 Kṣemiçvara Ārya, auteur de Caṇḍakauçika et Naiṣadhānanda, petit-fils de
 Vijayaprakoṣṭha, favori de Mahīpāla, le vainqueur du Carnate.
 Kṣemendra Vyāsadāsa, auteur de Citrabhārata (xi^e siècle).
- Gaṅgādharma, auteur de Pratāpavilāsa, sous Gaṅgadāsa, roi d'Ahmedabad
 (xiv^e siècle?).
 Gaṅgādharasūnu, auteur de Rāghavābhyudaya.
 Gururāmakavi, auteur de Subhadrādhanaṅjaya.
 Gopāladāsa, auteur de Pārijātaḥaraṇa, médecin, père de Gaṅgadāsa l'auteur
 de Chandomañjari.
 Gopāla bhaṭṭa, auteur de Sānandagovinda.
 Gopinātha, auteur de Kautukasarvasva.
 Govinda, auteur de Gopālalilāṅava, fils de Raṅgāçīrya bhaṭṭa.
 Govinda, auteur de Vinatānanda, fils de Çeṣayajñeçvara de Bénarès.
- Candra, dramatique cachemirien, contemporain de Tuñjina.
 Candraçekhara, auteur de Puṣpamālā, ministre du roi Bhānudeva et père de
 Viçvanātha Kavirāja l'auteur du Sāhitya darpaṇa.
 Candragomin, auteur de Lokānanda (vii^e siècle).
 Cayanī ou Cainī Candraçekhara Rāyaguru, auteur de Madhurāniruddha et
 de Mathurānāṭaka (?), fils de Gopinātha.

Cûḍāmaṇi, auteur de Rukmiṇīkalyāṇa.

Cûḍāmaṇidikṣita, auteur de Kamalīnikalahāṃsa.

Cokkanātha, v. Rāmabhadradikṣita.

Chatayati, auteur de Vāsantikāpariṇaya, prêtre vaiṣṇava, favori du roi Gajapati Mukundadeva (xv^e siècle).

Jagajjyotirmalla, auteur de Haragaurivivāha, roi de Bhātgaon, Népal (compose son drame en 1629).

Jagadiṣa, auteur de Hāsyaṛṇava.

Jagannātha Paṇḍita, auteur d'Anaṅgavijaya, fils de Ḣrinivāsa de Tanjore.

Jagannātha, auteur d'Atandracandrikā, fils de Pitāmbara, petit-fils de Rāmabhadra.

Jagannātha, auteur de Ratimanthana.

Jayadeva, auteur de Prasannarāghava.

Jivavibudha, auteur de Nalānanda (antérieur à la deuxième moitié du xv^e siècle.)

Jyotiṛiṣvara Kaviṣekhara, auteur de Dhūrtasamāgama et Pañcasāyaka, fils de Dhaneṣvara et petit-fils de Rāmeṣvara, écrit sous Narasiṃha deva de Vijayanagar, deuxième moitié du xv^e siècle.

Tātārya, auteur de Sitānanda.

Trivikrama, auteur de Pañcāyudhaprapāṇca.

Daṇḍin. Substitué par confusion à Uddaṇḍin, l'auteur de Mallikāmāruta.

Dāḍimabhaṭṭa, auteur de Liṅgadurbheda.

Dāmodara miṣra, auteur d'une recension de Mahānāṭaka, sous le roi Bhoja.

Diṇḍimakavi, auteur de Somavallikā.

Dṛgbhavat (?) auteur de Nilāpariṇaya.

Dharmagupta Bālavāgiṣvara, auteur de Rāmāṅka, fils de Rāmadāsa, du Népal, antérieur à la fin du xiv^e siècle.

Dharma Paṇḍita ou Sūri, auteur du Narakāsuravijaya.

Dharmarāja (?), auteur de Sabhāpativilāsa.

Nanda Paṇḍita, auteur de Mādhavānanda.

Nayacandra, auteur de Rambhāmañjarī.

Nallādikṣita, auteur de Cittavṛttikalyāṇa et Jīvanmuktikalyāṇa.

Nallābudha Kauṣika, auteur de Ḣṛṅgārasarvasva.

Nāgayya, auteur de Kuṇḍamālā.

Nārāyaṇa, auteur de Kamalākāṇṭhīrava, fils de Lakṣmidhara, originaire de Brahmadeṣāgrahāra dans le Kāñcīmaṇḍala.

Nārāyaṇa, auteur de Kṛṣṇalīlātaraṅgiṇī.

Nārāyaṇa, auteur de Candrakalā.

Nārāyaṇa Bhaṭṭa, auteur de Veṇisaṃhāra.

Nārāyaṇa bhaṭṭa, auteur de Jānakipariṇaya.

Nimmadidevarāya (?) ou Immadi (?), auteur d'une recension de Mahānāṭaka.
(Taylor, I, 80.)

Nṛsimha, auteur de Hariharānusaraṇayātrā.

Nṛsimha, auteur de Çṛṅgārastavaka.

Puruṣottamadikṣita, auteur de Revatihālānta.

Pradyumna, poète dramatique, mentionné dans la Sūktimuktāvali. (V. Subhāṣ.
s. nom.)

Prahlādana, auteur de Pārthaparākrama.

Bāṇa, auteur de Pārvatipariṇaya, Mukuṭatāḍitaka, Sarvacarita (vii^e siècle).

Bilhaṇa, auteur de Bilhaṇanāṭaka et Karṇasundarī (deuxième moitié du
xi^e siècle).

Bodhayanacari (sic ; Baudhāyanācārya ?), auteur d'une recension de Mahā-
nāṭaka (Taylor, I, 11).

Bharadvāja, auteur de Kāleyakutūhala.

Bhartṛmeṇṭha, v. Meṇṭha.

Bhavabhūti, auteur de Mahāvīracarita, Uttararāmacarita, Mālatimādhava
(fin du vii^e siècle).

Bhāsa, auteur de Svapnavāsavadattā, antérieur à Kālidāsa.

Bhāskara, auteur d'Unmattarāghava

Bhīmaṭa, auteur de Svapnadaçānana et de quatre autres drames, roi de
Kālañjara.

kālañjarapatiç cakre bhīmaṭaḥ pañcanāṭakim

prāpa prabandharājatvaṃ teṣu svapnadaçānanam.

(*Rājaçekhara dans Sūktimuktāvṛ et Subhāṣītabhāṣā*).

Bhūdeva Çukla. V. Çukla.

Maṇika, auteur d'Abhinavarāghavānanda, poète népalais (fin du xiv^e siècle).

Mathurādāsa, auteur de Vṛṣabhānujā, né à Suvarṇaçekhara dans le Madhyadeça.

Madhusūdana Sarasvatī, auteur de Viṣṇukutūhala et Kṛṣṇakutūhala).

Mahādeva Kaviçācārya Sarasvatī, auteur de Dānakelikaumudi.

Mahādeva, auteur d'Adbhutadarpaṇa.

Maheçvara, auteur de Dhūrtaviḍambana.

Maheçvara, auteur de Sabhānāṭaka.

Mātrarāja Anaṅgahaṛṣa, auteur de Tāpasavatsarāja, antérieur à la deuxième
moitié du ix^e siècle.

Mādhava, auteur de Subhadrāharāṇa.

Māyurāja, auteur d'Udattarāghava.

Murāri, auteur d'Anargharāghava.

Meṇṭha (Bhartṛ), dramatique cachemirien, favori de Mātṛgupta (vi^e siècle).

Mokṣāditya Vyāsa, auteur de Bhimavikrama, composé en 1328.

Yajñanārāyaṇa, auteur de Raghunāthavilāsa.

Yaçalpāla mantrin, auteur de Moharājaparājaya.

Yaçaçandra, auteur de Kumudacandra et Rājimatiprabodha, poète jaina.
 Yaçovarman, auteur de Rāmābhyudaya, roi de Canoge, contemporain de
 Bhavabhūti (fin du vi^e siècle).
 Yuvarāja, auteur de Rasasadana.

Raghunāthācārya, auteur de Subhadrāpariṇaya.
 Ravidāsa, auteur de Mithyājñānaviḍambana.
 Rāghavānanda, auteur d'un nāṭaka, cité S. 120 et 668, contemporain de
 Viçvanātha Kavirāja.
 Rājaçekhara, auteur de Karpûramañjarī, Viddhaçālabhañjikā, Pracaṇḍapāṇḍava
 (ou Bālabhārata), Bālarāmāyaṇa (viii^e-ix^e siècle.)
 Rāma bhaṭṭa, auteur d'Ujjivitamadālasa.
 Rāmacandra, auteur de Raghuvilāpa.
 Rāmacandra, auteur de Sarasakavikulānanda, Aindavānanda, Kalānanda (vit
 à Tanjore à la fin du xviii^e siècle).
 Rāmacandra, auteur de Vasantikā, antérieur à 1588.
 Rāmacandra, auteur de Rukmiṇīpariṇaya.
 Rāmacandradikṣita, auteur de Karalābharaṇa.
 Rāmacandra mahākavi, auteur de Nirbhayabhīma.
 Rāmadeva Vyāsa, auteur de Pāṇḍavābhyudaya, Subhadrāpariṇaya, Rāmā-
 bhyudaya, antérieur à 1428.
 Rāmabhadra, auteur de Çṛṅgāratilaka.
 Rāmabhadra, auteur de Muditakuvalayāçva, composé au Népal en 1665.
 Rāmabhadradikṣita Cokkanātha, auteur de Jānakīpariṇaya.
 Rāmānanda Rāya, auteur de Jagannāthavallabha, écrit sur l'ordre de Pratā-
 parudra d'Orissa (fin du xv^e siècle).
 Rāmila, devancier de Kālidāsa, mentionné dans Mālavikāgnimitra, prologue.
 Rudracandradeva Çṛikūrmagirivareçvara, auteur d'Uçārāgodaya.
 Rudra Tripāṭhin, auteur de Caṇḍicarita et Caṇḍivilāsa.
 Rudradeva, auteur de Yayāticarita.
 Rūpa Gosvāmin, auteur de Lalitamādhava, Vidagdhamādhava, Dānakeli,
 adepte de Caitanya et ministre de Hussein-Shah (fin du xv^e siècle).

Lakṣmiṁṣiṇha kavi, auteur d'Anaṅgasarvasva, fils de Nṛsiṅhācārya.
 Laghuvyāsa, auteur de Vṛttivallabha.
 Liṅgaguṇṭanarāma, auteur de Çṛṅgārarasodaya.
 Lokanātha bhaṭṭa, auteur de Kṛṣṇābhyudaya.

Vaṇçamaṇi, auteur de Kuvalayāçvamadālasa, écrit au Népal en 1628.
 Varada ācārya, auteur d'Anaṅgajivana, Anaṅgabhramavidyāvilāsa, Vasanta-
 tilaka, Yatirājavilāsa.
 Varada kavi, auteur de Rukmiṇīpariṇaya.
 Vādicandra Sūri, auteur de Jñānasūryodaya, jaina.
 Vāmana bhaṭṭa Bāṇa, auteur de Çṛṅgārabhūṣaṇa.
 Viṭṭhala, auteur de Chāyānāṭaka.
 Vilinātha kavi, auteur de Madanamañjarī.

- Vidyânâtha Upâdhyâya, auteur de Pratâparudrayaçobhûṣaṇa.
 Viçvanâtha Kavirâja, auteur de *Prabhâvati, Candrakalâ (et du Sâhityadarpaṇa), fils de Candraçekhara.
 Viçvanâtha, auteur de Mṛgâṅkalekhâ, fils de Trimaladeva.
 Viçâkhadatta ou °deva, auteur de Mudrârâkṣasa, fils de Vateçvaradatta et petit-fils de Pṛthu (VIII^e siècle?).
 Veṅkaṭa kavi, auteur de Kandarpadarpaṇa.
 Veṅkaṭâcârya, auteur de Pradyumnânanda, Çṛṅgâratarangiṇi.
 Veṅkaṭâdhvarin, auteur de Çṛṅgârâdîpikâ.
 Veṅkaṭeçça kavi, auteur de Veṅkaṭeççaprahasana, Bhânuprabandha, Unmattaprahasana.
 Veṅkaṭeççvara kavi, auteur de Râghavânanda.
 Veṅkappa, auteur de Kâmavilâsa.
 Vedakavi Svâmin, auteur de Vidyâpariṇaya.
 Vaidyanâtha Vâcaspati, auteur de Citrayajña.
 Vaidyanâtha, auteur de Satsaṅgavijaya.
 Vaidyanâtha, auteur de Mithyâcâra.

- Çaṅkara, auteur de Çâradatilaka.
 Çaṅkarâdikṣita, auteur de Pradyumnâvijaya, fils de Bâlakṛṣṇa, petit-fils de Dhunḍîrâja, sous le roi Sabhâsiṃha.
 Çaṅkadhara, auteur de Laṭakamelaka.
 [Çâkalamalla, auteur d'Udârârâghava (en réalité poète épique)].
 Çivajyotirvid, auteur de Muṅḍitaprahasana.
 Çivasvâmin, auteur dramatique cachemirien, 2^e moitié du IX^e siècle.
 vâkpañcadvipadiçatâny atha mahâkâvyâni sapta kramâd
 vyakṣapratyahanirmitastutikathâlaksâṇi caikâdaça
 kṛtvâ nâṭakanâṭikâprakaraṇaprâyan prabandhân bahûn
 viçrâmyaty adhunâpi nâṭiçayitâ vâṇi Çivasvâminah.
 (*Sûktimuktâv. citée Laghukâvyamâlâ III, p. 132, en note*).
 Çukla Bhûdeva, auteur de Dharmâvijaya, écrit à Delhi au XVI^e siècle.
 Çukleçvara, auteur de Pramâṇâdarça.
 Çûdraka, auteur de la Mṛcchakaṭikâ.
 Çeçaçricintâmaṇi, auteur de Rukmiṇîharana, écrit avant 1675.
 Çṛîkṛṣṇa kaviçekhara, auteur de Kuvalayavati, écrit avant 1643.
 Çṛîkṛṣṇa miçra, auteur de Viravijaya.
 Çṛînivâsa Atîrâtrayâjin, auteur de Bhâvanapurûṣottama, fils de Bhavasvâmin et Lakṣmî, petit-fils de Kṛṣṇabhâṭṭâraka.
 Çṛînivâsa kavi, auteur de Lakṣmîsvayamvara.
 Çṛînivâsa dâsa, auteur de Maratakavallîpariṇaya, fils de Devarâja.
 Çṛînivâsa Vedântâcârya ou Âcârya, auteur de Sudarçanavijaya, Uçâpariṇaya, Rasollâsa.
 Çrivatsalânîchana, auteur de Râmodaya.

- Sadâçiva, auteur de Pracandabhairava.
 Sâmarâjadîkṣita, auteur de Çṛidâmacarita et Dhûrtanartaka, fils de Naraharîdikṣita.

Sitârâma, auteur de Jânakipariṇaya.

Sundarakavi, auteur d'Anaṅgamaṅgala.

Sundaradeva, auteur de Vinodaraṅga.

Sundaradeva, auteur de Muktipariṇaya, fils de Govinda.

Sundara miçra, auteur d'Abhirâmanamaṇi (xvi-xvii^e siècle).

Subhaṭa, auteur de Dûtâṅgada.

Somila, devancier de Kâlidâsa.

Someçvaradeva, auteur de Râmâyaṇanâṭaka.

Hanumat, auteur de Mahânâṭaka.

Harijivanamiçra, auteur de Vijayapârijâta, fils de Lallâmiçra

Haridâsa, auteur de Puraṅjana.

Harihara, auteur de Prabhâvatipariṇaya.

Harṣa (°vardhana), auteur de Ratnâvali, Priyadarçikâ, Nâgânanda, roi de
Canoge, au milieu du vii^e siècle.

Hastimallasena, auteur de Bharatârjuna, Megheçvara, Maithilipariṇaya, Añja-
nâpavanaṇjaya.

INDEX GÉNÉRAL

Nous avons réuni dans le même index tous les mots susceptibles de provoquer l'intérêt ou d'attirer l'attention, et nous les avons disposés dans l'ordre de l'alphabet français, *exception faite pour le Ç* que nous avons classé à la suite du C, en raison de son importance dans la transcription des mots sanscrits. Les *termes techniques* de la dramaturgie indienne sont imprimés en *italiques*. Le chiffre romain **II** renvoie à l'appendice.

- abhijñāna*. 354 (cf. 352-4).
 Abhijñānaçakuntalā. 141. 174. 337.
 352 (v. aussi Çakuntalā).
 Abhidharmakoṣa. II, 52.
abhimāna. 103.
 Abhinava-Bhārati. 16. 94.
 Abhinavagupta. 16. 44. 94. 119. 132.
 133. 158. II, 39.
 Abhinavarāghava. 268.
abhinaya. 29.
 Abhinīṣkramaṇasūtra. II, 55. 58.
abhiprāya. 107.
 Ābhīra. 131.
 Abhirāma-maṇi. 20.
ābhiri. 131.
abbisārikā. 77.
abbūtāharaṇa. 44. 48.
ācārya. 15.
 Ācāryaratna. 239.
 acte (v. aussi *aṅka*). 347. 357. 411.
 420.
 acteur, v. *naṭa*.
 actrice, v. *naṭī*.
āçamsā. 101.
āçis. 100.
 — 132.
 Açokadatta. 215.
- āçravaṇā*. 377.
āçraya. 101.
 Açvatthāman. 225. 252.
ādāna. 52.
adbhuta. 86.
ādhamā prakṛti. 121.
 Adharma. 238.
adbibala. 47. 48.
 — 115.
ādbikārika. 31.
adbikārin. 136. 396.
adhyavasāya. 102.
 Ādi-Bharata. 299. II, pass.
 Ādi-Bharata-prastāra. 300.
 Ādil Shāhi. II, 46.
 Ādisūra. II, 44.
 Aditi. 174. 302.
 adulescens. 357.
 Advaita. 238.
 Agastya. 220. 302.
 Aghoraghāṇṭa. 93. 128. 213-215. II,
 41.
 Agni. 212. 302. 303-304. II, 50.
 Agni Bharata. II, 50.
 Agnimitra. 167. 168. 169. 176. 350.
 369. 381.
 Agni-Purāna. 16. 145.

- agnisamāvopāna*. 197.
 Agnivarṇa. 182. 381.
 Ahalyā. 269. 289.
āhārya abhinaya. 29. 386.
 Ahmedābād. II, 46.
 Ajanṭā. 323.
 Ajaya. 237.
 Ajitāpiṭa. 15.
ajjukā. 129.
ākāṣabbāṣita. 61.
ākāṣavacana. 95.
 Ākāṣavāṇi. 172.
ākāṣe lakṣyaṃ baddhva, v. *ākāṣabbāṣita*.
 Akbar. 403.
ākhyāna. 104.
ākhyāyikā. 340 sq.
ākraṇḍa. 100.
 Akṣa. 284. 285.
akṣamā. 100.
akṣarasamghāta (ohāta, ohali). 105.
ākṣepa. 47. 48.
ākṣipta. 47.
 Aladin. 404. 405.
 Alakā. 272. 277. 293.
alamkāra, v. *sattvaja alamkāra*, *nātyā-*
lamkāra, *nāṭakālamkāra*.
alamkāra (décor). 386.
 Albirouni. 27.
 Alcésimarque. 355.
 Alexandre le Grand. 226, 313. 344.
 II. 59. 60.
 Allahabad. 239.
 Amarasimha. 163. 370. II, 4. 42.
amātya. 124. 129.
ambā. 129.
 Ambaramālā. 246-247.
 Animāl bhāṇa. 414.
 Amour. 355.
amreṣitayamaka. 118.
 Amṛtikā. 318.
āmukha. 138 (v. aussi prologue).
 ἀμυκῆ. 353.
 Analā. 291.
ānanda. 55.
 Ānandavardhana. 158. 224. II, 39.
 46.
 Anaṅgacandrikā. 255.
 Anaṅgaṅekhara. 255.
 Anaṅgasenā. 252-253.
 Ananta. 88.
 Anargha-Rāghava. 20. 268. 277-280.
 II, 4.
 Anayasindhu. 253-254.
 Andhaka. 326.
 Andhras. 388.
 Aṅgada. 272.
aṅga (jaina). 132.
 Aṅgas. 388.
aṅgaracana. 386.
aṅgika. 29.
 Anhilvad. 372.
 Añjanāpavanamjaya. II, 57.
aṅka (v. aussi acte). 58. 347.
aṅka (*utsṛṣṭikā*). 30. 144.
aṅkaccheda. 59.
aṅkamukha, v. *aṅkāśya*.
aṅkāśya. 60.
aṅkāvatāra. 60.
 Anonymus, de Brachmanis. II, 60.
antarasamdhī. 94.
anubhāva. 86. 257.
anucārikā. 126.
anuktasiddhī. 111.
anukūla. 69.
anumāna (omā). 46.
anunaya. 109.
 Anundoram Borooah. 19. II, 39. 44.
 Anupadasūtra. II, 51.
anusamdhī. 57.
ānuśaṅgika. 31.
 Anusūyā. 135. 174. 175. 341. 387.
 — 287. 288.
anuvṛtti. 103.
anyā, *anyastrī*. 75.
 Āpastambīya-śrautasūtra. II, 51.
apaṭi; *okṣepa*. 349. 373 sq.
apavāda. 48. 52.
apavāritam. 61.
 ἀπαρῖται. 355.
 Apsaras. 11. 97. 310. 311. 327.
ārabaṭi vṛtti. 88. 92 sq. 333.
ārambha. 32.
ārambha. 377.
 Āranyakā. 188-190. 384.

- ardhamāgadhī*. 130.
 Ardhanārī. 160.
 Arhat. 320. 324.
 Aristote. 22. 28. 356. 424. 425.
 Arjuna. 225. 242. 251-252. 327. 333.
 351. 371.
 Arménie. 345.
 Arrakan. II, 56.
 Arrien. II, 59.
 Arthadyotanikā. 15. 20. 160. 387.
arthāpatti. 110.
arthaprakṛti. 32. 34. 347.
arthaviçeṣaṇa. 102.
arthavṛtti. 93.
arthopakṣepa. 59.
 Artotrogus. 360.
 Arundhati. 221. 222.
ārya. 129.
 — 118.
 Āryaka. 131. 200-211. 355.
āryaputra. 129.
 Āryāvarta. 339.
 Asajjāti-Miçra. 253.
āsārita. 377.
asatpralāpa. 116.
āsina. 120.
 Aṣṭamahāçricaitīyastotra. 185.
 Aṣṭāvakra. 219.
 Asutosh Dev. 397.
āṭavika. 124.
 Atharvan. 308.
 Atharva-Veda. 89. 298. 308.
 Athènes. 346.
atidhṛti. 119.
atijagati. 119.
atmagatam. 61.
 Ātreya. 195. 359.
 Ātreyas. 297.
 Ātreyaī. 220.
 Atri. 287. 288.
 Auçinari. 180.
audārya. 80.
 — 71.
 Aufrecht. 18. II, 42. 57.
 Aulularia. 354.
 Austen Godwin. II, 56.
 Avadāna-çataka. 320. 325. 326.
 Avadānas. 191.
avalagita. 113. 139.
 Avaloka. 17. 18. 57. 146.
 Avalokitā. 213-215. 384.
avamarçasaṃdhī, v. *vimarçasaṃdhī*.
avantikā. 130.
 Avantivarman. 202. II, 45. 46. 48.
avapāta. 93.
avasthā. 32. 347.
avasyandita. 115.
avatarāṇa. 376.
 Ayodhyā. 113. 242. 269-295. 310.
 II, 52. 58.
 Āyogavas. 381.
āyukta. 124.
āyuktā. 126.
 Āyus. 179. 180. 181. 353.
āyusman. 129.
 Bābhavya. 188.
 Bacchantes. 346. II, 60.
 Bacchus. 355.
 Bactriane. 343. 345. 348.
 Badarikā. 178.
 Bagh. II, 30.
baburūpi. 152.
 Bahusimha. 412.
 Bakulāvalikā. 168.
 Bakulavithi. 144.
 Bālabhārata (Pracandapāṇḍava). 229.
 Baladeva. 327.
 Bālāditya. II, 35. 52.
 Bālakṣṇa. 286.
 Balarāma. 327. II, 57.
 Balarāmāyaṇa. 58. 98. 136. 140. 180.
 183. 229. 244. 268. 272-277. 292.
 325. 374.
 Bālhikas. 388.
 Bali (démon). 315.
 — (île). II, 59.
 Bāli. 31. 67. 92. 271. 278. 280. 284.
 291. 294.
 Bālivadha. 148.
 Ballava. 351.
 Bāṇa. 157. 158. 165. 184. 185. 195.
 198. 208. 252. 259. 308. II, 58.
 — 281. 299. 340. 341. 382. II,
 34. 42. 43.

- Bandhurâ. 253-254.
 Barbaras. 388.
 Bârhatâka. 177.
 Baroda. 400.
 Barth. II, 49.
bauddha nîṭaka. 320.
 Baudhâyana. 381.
 Beal. II, 58.
 Beames. II, 45.
 Behar. 393.
 bel-esprit. v. *viṭa*.
 Belgachiya. 398.
 Bénarès. 166. 229. 239.
 Benfey. 344.
 Bengale. 8. 19. 136. 197. 237. 239.
 281. 373. 392. 394. 398. 401. 404.
 II, 2. 44. 52.
 bengali (recension, v. *ce mot*). 181.
 II, 37.
 bengali (théâtre). 401 sqq.
 Bérar. 212.
 Bhadra. 327. 328.
 Bhadradatta. 129.
bhadra. 145.
bhadramukha. 129.
 Bhadramukha. 276.
bhâgavan. 129.
 Bhâgavata-Purâṇa. 178. 237.
 Bhâgurâyana. 245-247.
 Bhairavânanda. 249-251.
 Bhaktangiri-renu-nâṭaka. 413.
 Bhakti. 238.
bhâṇa. 30. 136. 141. 145. 146. 155
 sq. 255 sq. 414.
 Bhîṇḍs. 151.
 Bhandarkar. 3. 314. II, 43. 52.
bhâṇi. 146.
bhâṇikâ. 145. 150. II, 5.
 Bhânudeva. 18.
 Bhânumatî. 95. 224.
 Bhao Daji. 15.
 Bharata (dieu). 312.
 Bharata (Çak.). 135. 170. 172. 175.
 180. 311. 370.
 Bharata (Râm.). 242. 270. 275. 277.
 292. 328.
 Bharata (muni). 9. 11. 12. 13. 14.
 15. 16. 17. 18. 20. 25. 27. 28. 29.
 35. 37. 39. 40. 45. 48. 49. 51. 52.
 60. 62. 69. 71. 93. 94. 95. 96.
 98. 105. 107. 111. 117. 118. 124.
 128. 130. 132. 133. 135. 139. 142.
 145. 146. 147. 154. 158. 179. 180.
 182. 183. 190. 193. 207. 221. 224.
 244. 258. 274. 297-300. 311-312.
 330. 341. 347. 356. 361. 362. 368.
 379. 392. 399. 424. 425. 426. II,
 3. 4. 5. 37. 50.
 (Çri kavi-keçari-)Bharata. II, 3.
bharata. 93.
 bharata (agni). 311.
bhârata. 311 sqq.
 Bharatas. 311-312. 333. 334. II, 51.
 Bharata-kârikâs. II, 3.
 Bharata-Nâṭya-çâstra. II, 3. 4.
bharatasamuccaya. 182.
 Bhârata-Saubhâgya. 404.
 Bharata-ṭikâ. 16.
 Bhârata-varṣa. II, 51.
 Bharatî. II, 50.
bhârati. 312.
 bhârati (hotrâ). 311.
bhârati vṛtti. 88. 93. 137. 332.
 Bhâratiya-nâṭya-rahasya. 399.
 Bhâravi. 165. 224. 340.
 Bharhut. II, 47.
bhartṛdâraka. 129.
 Bhartṛhari. 314. II, 32. 35. 36. 47.
 52.
 Bhartṛmeṇṭha. 183. 184. 268. II,
 42. 47.
 Bhâsa. 153. 157. 158. 159. 160. 167.
 185. 330. 369. II, 32.
bhâṣya. 56.
 Bhâṣârṇava. 18.
 Bhâskara. 180.
 bhât. 312.
bhaṭṭa. 129.
 Bhaṭṭa-Nârâyana. 224. 225. 261.
 398. II, 44.
 Bhaṭṭa-Nâyaka. 15. 16.
 Bhaṭṭikâyya. II, 47.
bhaṭṭini. 129.
 Bhau-Daji. II, 36. 41.

- bhāva*. 17. 30.
 — 79.
 — (titre). 380.
Bhavabhūti. 5. 9. 19. 31. 58. 154.
 166. 180. 183. 206. 207. 211-
 224. 259. 260. 261. 268. 272. 273.
 277. 292. 293. 299. 300. 301. 310.
 316. 318. 345. 346. 357. 360.
 368. 399. 415. II, 38, 43. 45. 47.
 — 274.
Bhāva-prakāçikā. 20. 376.
bhavati. 129.
bhaya. 96.
bhayānaka. 86.
bheda. 39.
 — 96.
bhikṣu. 320. II, 55.
bhikṣukī. 214.
bhīluki. 151. II, 5.
Bhīma. 99. 225. 242. 351. 352. 372.
Bhīmaçukla. 166.
Bhīmaṭa. 229. 268.
bhogini. 126.
Bhoja. 164. 166. 243. 244. 268. II,
 43. 46. 48.
Bhojadeva. 281.
Bhojaprabandha. 164. 165. 243. II,
 43.
bbramabādhāṇi rūpayati. 387.
bhraṇça. 109.
bhrānti. 96.
Bhr̥ṅgiriṭi. 273. 274.
bhr̥ṅkuṇça. 316.
bhūṣaṇa. 105.
Bhuvanābhyudaya. 16.
bibboka. 82.
bibhatsa. 86.
Bihar. 331.
bija. 34.
Bilhaṇa. 248. 372. 398.
Bimbisāra. 319. II, 54.
Binadhitten. 412.
bindu. 34.
Bindumati. 150. 151.
Bodhayanacari. II, 46.
Boehtlingk. 2. II, 53.
Bohlen. 344.
Böllensen. 2. 114. II, 62.
bouddhisme. 207. 213. 319 sqq. 331.
 358-360. 427. II, 54 sqq.
bouffon, v. *vidiṣaka*.
Brahma. 11. 14. 17. 88. 297. 298
 327. II, 5. 58.
Brāhmaṇa. 312.
Brahmapurāṇa. II, 57.
Braj. 331.
brajbbhāṣā. 331.
Bṛhaspati. 171. 196.
Bṛhatkathā. 178. 192. 204. 212. 215.
 226. 313. 317. 324. 331. 372. II,
 32.
Bruguière. 1.
Buddha. 66. 185. 191. 319. 320. 322.
 323. II, 54. 61.
Buddharakṣitā. 213.
Bühler. 16. 17. 21. II, 34. 43.
Bunyu Nanjio. 326.
Burdvan. 398.
Burgess. II, 30.
Burnell. II, 52.
Cachemire. 183. 211. 338. 389. 391.
 II, 33. 36. 38.
Caitanya. 19. 20. 154. 237-240.
 337. 372. 394. 402. II, 45.
Caitanyacandrodaya. 136. 237-240.
 372. 394.
Caitanyalilā. 404.
caḥita. 84.
Cakora. 198.
cakravālayamaka. 118.
Calcutta. 255. 362. 398. 399.
Cambodge. II, 49.
Campā. 383.
Campakalatikā. 396.
Cāṇakya. 91. 154. 226-228. 353.
Caṇḍa-Kauçika. 19.
cāṇḍilī. 131.
Caṇḍamahāsena. 372.
Candanacaṇḍa. 276.
Candanadāsa. 226-228. II, 41.
Candanaka. 131.
Candaneçvara. 239.
Caṇḍicatāka. 195.
Caṇḍidāsa. 19. 331.

- Caṇḍikā. 282.
 Candra. 314. II, 33.
 Candraçekhara. 18.
 Candragomin. II, 56.
 Candragupta. 226-228.
 Candraka. 161.
 Candrakalā. 19.
 Candraketu. 198. 221-224.
 Candrapāla. 249-251.
 Candrāvali. 396.
 Candravarman. 245-247.
 Canoge. 165. 184. 185. 211. 341.
 389.
 Cāṇūra. 327. II, 57.
 Cappeller. 2.
 captatio benevolentiae. 362.
 Captifs. 355.
 Cārāyaṇa. 245-248.
cāri. 377.
 Cartellieri. II, 59.
 Cārudatta. 64. 128. 131. 198-211.
 353. 355. 356. II, 40. 41.
 Cārṅvaka. 231. 339.
 caste. 156. 420. 423.
 Castro (Guilhem de). 365.
 Caturikā. 174.
caturvyavasitayamaka. 118.
 Cécilius. II, 43.
 Cedi. 352.
ceṣa. 125.
 Ceylan. 165. 186. 188. 217. 244.
 268. 323. II, 46.
chādana. 50.
chala. 114.
chalana. 50.
 Chanda. II, 55.
 chāyāṇ. 241.
chāyānāṭaka. 241. 251.
 Cheta-cati. 414.
 Cheta-cati-nondi nāṭaka. 414.
 Chézy. I sq.
 Chimmapa-Nāyaka. 412.
 Cid. 365.
 Cidambara. 412.
 Cidambarakoravangi. 412.
 Cistellaria. 354. 355.
citra. 95.
citrā. 152. 414. II, 5.
 Citrā. 396.
 Citraçikhaṇḍa. 274.
 Citragupta. 276. 277.
 Citralekhā. 180. 181.
 — 255.
 Citrāṅgada. 242. 289.
 Citrāṅgi. 410. 411.
 Citraratha. 180. 242. 272. 293.
 Citra-yajña. 156. 240.
 Cola. 412.
 comédie bouffe. v. *prahasana*.
 comédie bourgeoise. v. *prakaraṇa*.
 comédie grecque (nouvelle). 346.
 350. 428.
 comédie héroïque, v. *nāṭaka*.
 comédie héroïque (petite), v. *nāṭikā*.
 comédie latine. 347. 350.
 comédie en prācrit, v. *saṅgita*.
 Conjeveram. 414.
 contaminatio 346.
 conventions scéniques. 61. 347.
 Corneille. 428.
 coulisse, v. *nepathya*.
 Cowell. 191. 206. II, 4.
 Crassus II, 60.
 crepundia. 353.
 crois de ma mère. 354.
 cūlikā 60.
 Cunningham. II, 33. 43. 47.
cūrṇaka. 140.
 Cūrṇi. 314.
 Cymbeline. 400.
çabdavṛtti. 93.
 Çaci. 238. 239.
 Çailālin. 313. II, 51.
 Çailāli-brāhmaṇa. II, 51.
 çailāliyuvan. 382.
çailūṣa. 308. 313. 381. 382.
 Çaka. 129. 131. 361. 362. 364. 388.
çakāra. 124. 207. 360-362. 363. 365.
çakāri. 131. 361.
 çakārīlīpī. 361.
 Çakaṭadāsa. 227.
çakti. 50. 52.
 Çakti. 319.
 Çakuntalā. I. 2. 5. 12. 32. 33. 34. 36.

37. 40. 42. 47. 48. 51. 53. 54.
59. 60. 61. 86. 87. 95. 96. 97.
99. 133. 134. 135. 141. 154. 163.
166. 169. 170-177. 179-180. 181.
186. 189. 196. 207. 244. 273. 311.
335. 341. 343. 347. 352. 357. 361.
368. 369. 371. 374. 387. 391. 397.
400. 410. 415. 425. 426. II, 2. 6.
9. 32. 37.
— 394. 411.
- çakvari*. 119.
çakyabhikṣuki. 214.
Çākyamuni. 319. 320. 322.
Çālivāhana. II, 41.
çama, çamana. 41.
Çambaraka. 217-218.
Çambhu. 132.
Çambūka. 220. 222.
Çaṅkara (philosophe). II, 49.
Çaṅkaralāla. 241.
Çaṅkaravarmaṇ. 16.
Çaṅkhacūḍa. 192-194.
Çaṅku. 163.
Çaṅkuka. 15.
Çāntā. 328.
Çānticaritra. II, 56.
Çāntyutsava. 372.
Çāradātilaka. 142. 255.
Çāradvata. 135. 174.
Çarmiṣṭhā-nāṭaka. 398.
Çarmiṣṭhāyayāti. 145.
Çārṅga. 410. 411. 412.
Çārṅgadhara. 410. 412.
Çārṅgadhara-paddhati. 18. 160. 183.
184. 281. II, 42. 44.
Çārṅgadhara-Yacchagāna. 412.
Çārṅgarava. 135. 174.
Çarvāṇi. 17.
Çarvilaka. 131. 191-211. 355.
çāṭaka. II, 30. 47.
Çātakarṇa. 20.
Çātānanda. 270. 295.
Çatapatha-Brahmaṇa. 178.
Çatarudriya. 318.
Çātavāhana. 178. 362.
çatha. 68.
Çatrughna. 277. 292. 328.
çaubhika. 315.
Çaudrakāyaṇa. II, 41.
Çaunaka. 307.
çauraseni. 130. 131. 330 sqq.
Çauṣkala. 279.
çāvāri. 131.
Çekharaka. 195. 359.
Çeṣagiri-Çāstri. II, 34.
Çeṣakṛṣṇa. 265.
Çiçupāla. II, 40.
Çiçupāla-vadha. 340. II, 38.
Çikhaṇḍaka. 382.
çīla. 313.
çila. 313.
Çilālin. 313. II, 51.
Çilavati. 287.
çilpaka. 145. 149. II, 5.
çilpakūri (viki). 127.
Çirṣa. 396.
Çiva. 17. 119. 132. 143. 160. 182.
191. 195. 204. 214. 269. 273.
274. 278. 283. 298. 308. 318.
319. 334. 394. 412. II, 44. 53.
54. 61.
Çivakāmāmmaṇ. 412.
Çivasvāmin. 202. 252. 300. II, 37.
Çobha. 320.
çobhā. 70.
— 79.
— 105.
çobhanika. 315.
Çobhāvati. 197. 320.
çobbika. 315.
çāvākakṛtyāni. 132.
Çravaṇā. 279. 294.
çraṇya. 57.
Çri. 149. II, 44.
Çridāma. 395.
Çridāmacarita. 237.
çriḡadīta. 145. 146. 149. II, 5.
Çrikaṇṭha. II, 44.
Çrikaṇṭhacarita. 338-339.
Çriṅga. 413.
Çriṅgapuri. 166.
Çrivāsa. 238.
çriḡāra. 86.
Çriḡāraçekhara. 255-256.

- çrîṅgāralajjīm rūpayati.* 388.
Çrîṅgāratilaka. 148.
Çrutakirti. 279.
Çûdra. 381.
Çûdraka. 6. 9. 152. 154. 160. 196-211. 216. 227. 260. 294. 318. 346. 350. 356. 361. 362. 425. II, 41. 42. 43.
Çûdrakakathâ. 160. 198.
Çûdrakavadha. II, 41.
Çûdrika. II, 41.
Çuka. 280. 286. 294.
Çuklāmbara. 238.
çuklāvakyṣṭe. 377.
Çunaḥçepha. 273. 278. 294.
Çuṅga. 167.
Çûra. II, 45.
 — 329.
Çûrasenas. 331. 332. 335. 337.
Çurpaṅakhâ. 269-272. 273. 279. 290. 291. 292. 293.
Dharmarakṣitâ. 214.
Dhāvaka. II, 34. 39.
dhiraçânta. 64.
dhiralalita. 64.
dhiodatta. 65.
dhioddhata. 66.
dhṛṣṭa. 68.
Dhṛtarâṣṭra. 225. 234.
dhṛtir yavanikâyis. 374.
dhruvâ. 121. 389.
Dhūrtacarita. 142.
Dhūrtasamâgama. 252-253.
Dhvani. 224.
dikpâlustuti. 377.
ḍima. 30. 142. 153.
Dina-Bandhu-Mitra. 401.
Diṅnâga. 164.
Dionysos. II, 53. 54. 59. 61.
dîpaka. 118.
dîpikâ. 151. 414. II, 5.
dîpti. 80.
 directeur, v. *sûtradhîra.*
diṣṭa (dṛṣṭa). 107.
Divyonmâda. 331. 395.
ḍombi. 146.
Doria. 1.
- doṣa. 111.
 drame historique. II, 46.
Draupadi. 204. 224. 225. 351. 371.
drava. 50.
Draviḍas. 388.
dṛṣya. 29. 57.
Dṛṣyapura. II, 58.
Dṛḍhavarma. 188. 189. 384.
Droṇa. 110. 225. 252.
dṛṣṭânta. 106.
Dubois. 317.
Duḥçāsana. 252.
Duḥçanta. 95. 135. 170-176. 311. 369. 370. II, 6.
Dundubhi. 280.
Durâçâra. 251-252.
Durdaraka. 382.
 durée de l'action. 356-7. (v. aussi *aika*).
Durgâ. 17. 160. 412.
durmallikâ. 145. 150.
Durmukha. 113. 220.
 — 276.
Durvâsas. 174. 175.
Duryodhana. 72. 99. 110. 116. 224. 225. 242. 252. 351.
dûta; ântî. 95. 123.
Dûtâṅgada. 241. 242.
Duṣṭhagâmaṇi. 323.
Dvâravatî. 299. 331.
dviguḍhaka. 120.
dvîpadikâ. 121.
dyuti. 50.
Daçakumâracarita. 197. 203. 204. 214. 216. 217. 356 n. II, 42. 44. 45. 61.
Daçaratha. 219. 242. 270-295.
 — 339.
Daçârha. 317.
Daçârṇas. 352.
Daça-rûpa. 5. 13. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 27. 28. 64. 94. 100. 113. 114. 117. 130. 143. 146. 162. 190. 207. 224. 258. 317. 376. 379. 399. II, 4. 5. 36. 39.
Dacca. 395. 396.
Dadhitha. 276.

- Dâgineya. 215.
 Daityas. 339. II, 57.
 Dakṣa. 241.
dakṣiṇa. 68.
 Dakṣiṇâpatha. 320.
dâkṣiṇâtîyâ. 131.
dâkṣiṇya. 109.
 Dâlbyâyana 281.
 Damayanti. 309. 352. 353.
 Dâmodaragupta. 203. 384. 389. 391.
 Dâmodara-Miçra. 243. 268. II, 48.
 Dânakeli. 20. 237.
 Dânavas. 328. 388.
daṇḍa. 96.
 Daṇḍaka. 271.
 Daṇḍin. 166. 203. 204. 217. II, 42.
odatta; *odattâ*. 128.
 Deb. 393.
 Deb Mâyâ Prapañch. 394.
deçî; *onâtîya*. II, 5.
 Dekkhan. 286. 317. 388. 413.
 Démétrius. 345.
 Deogarh. 229.
deva. 129.
 Devakî. 316.
 devanagari (recension; *v. ce mot*).
 181. II, 37.
 Devapâni. 18. II, 4.
 Devavrata. 287.
devî. 125.
 Devîmahâdeva. 148.
dhairya. 80.
dhakki. 131.
 Dhanan̄jaya. 9. 17. 18. 28. 39. 83.
 94.
 Dhanan̄jayavijaya. 251. 252. II, 47.
 Dhanika. 17. 18. 65. 144. 147. II,
 4.
 Dhanvantari. 163.
 Dhâr. 268.
 Dhârâ. II, 43.
dhâraka. 309.
 Çri Dharasena. II, 47.
 Dhârîpi. 167. 168. 169. 350. 351.
 Dharmaçarmâbhyudaya. 338. 339 sq.
 Dharmânâtha. 339 sq.
 Egypte. 348.
eka (?) 146.
 Epidicus. 355.
 épouse légitime. 357.
 Eschyle. 346.
 Eunuque. 348.
 Euripide. 346. 365.
 fable du drame (*v. aussi rasti*). 35
 sqq. 419 sq.
 fard. 377.
 Fauche. II, 36.
 Faust. 425.
 Feer. II, 56.
 Fergusson. 165. II, 35.
 Flect. II, 45.
 Forster. 1.
 Foucaux. II, 54.
 Friederich. II, 59.
 Fujishima. II, 39. 52.
 Gada. 327.
gâmbhîrya. 71.
 Gaṇadâsa. 167. 168. 318.
 Gaṇapâtha. II, 41.
 Gaṇas. 339.
gaṇḍa. 115.
 Gândhâri. 116. 225.
 Gandharva. 142. 388.
 Gândharva-çâstra. 318.
gândharvopâdhyâya. 382.
 Gaṇeça. 171. 377. 400.
 Gaṅgâ. 134. 184. 191. 220-223. 239.
 276. 284. 329. 339.
 Gaṅgadâsa. II, 46.
 Gaṅgadâsapatâpavilâsa. II, 46.
 Gaṅgâdhara. II, 46.
gaṇikâ. 127.
garbhâṅka. 97. 136. 222. 274.
garbhasaṁlîhi. 35. 44. 57.
garhâṇa. 110.
 Garrez. 206. 333 n.
 Garuḍa. 192-194. 353. II, 41.
garva. 101.
 Gauḍa. 211.
 Gauḍas. II, 41.
 Gauḍavaho. 159. 211. II, 39. 43.
gaudîyâ. 130.
 Gaurî. 191. 192. 193. 194.
 Gautama. 269.

- Gautama. 174.
 — 167. 169.
 Gautami. 135. 174.
 Gauthier. 426.
gāyikī. 127.
 Gédrosie. 345.
 gentleman. 362.
geyapada. 119.
ghanṭa. 128.
 Ghaṭakarpara. 163.
 Ginjee. 414.
 Girika. 319. II, 54.
 Girish Chunder Ghosh. 403. 404.
 Gita-govinda. 7. 156. 235-237. 281.
gītaka. 377.
 Glaser. 196. II, 40.
 γλώσσας. 353.
 Goblet d'Alviella. 403, n.
 Godāvāri. 239. 284.
 Gœthe. 425.
 Gokarṇa. 192.
 Gonarda III. II, 33.
 Gopālabhaṭṭa. 212.
 Gopis. 316. 331. 332.
 Gopinātha. 239.
goṣṭhi. 145. 147. II, 5.
gotraskhalita. 96.
 Goulfam. 405.
 Govinda. 240.
 Govindadāsa. 331.
 Govindavallabha. 237.
 Grahāditya. 382.
grathana. 54.
 Grecs. 164. 335. 343-366. 423-429.
 II, 39. 53.
 Griffiths. 323.
 J. Grill. II, 44.
 Groot. 322.
 Grosset. 15. II, 4.
 Gubernatis (A. de). II, 60.
 Guha. 279.
 Guikowar. 400.
guṇa, v. *sāttvika guṇa*.
 Guṇādhyā. 178. 313. 331.
guṇakīrtana. 111.
guṇātīçaya. 108.
guṇātīpāta. 108.
 Guṇavinmayagaṇi. 195.
 Guzerat. 343. 392. 404. II, 46
halī. 129.
 Hāla. 178. 317. 326. 331. 341.
 Hāla-Saptaçataka. 341.
 Hall (Fitz-Edward). 13. 15. 17. 18.
 II, 4. 5. 39. 43.
halliça (oka). 145. 150. II, 5.
hambo. 129.
 Haṃsavatī. 177.
haṃsīkī. 150. II, 5.
haṇḍe. 129.
hañjā. 129.
 Hanūman-nāṭaka. 141. II, 5.
 Hanūmat. 141. 242. 243. 244. 271.
 276. 277. 278. 284. 285. 291.
 292. 354.
 Haradāsa. 245.
 Haradatta. 167.
 Hārāvāli. 256.
 Hara-vijaya. 277. II, 38. 47.
 Hardy (Spence). II, 56.
 Hari. 88. 236.
 Haricandra. 338. 339 sq.
 — 157.
 Haridāsa. 136.
 Haridūta. 242.
 Hariṇīkā. 382.
 Hārīta. 174.
 Harivaṃça. 326. 332. II, 57.
 Harṣa (ovardhana). 6. 9. 137. 155.
 158. 165. 184-195. 208. 211. 245.
 259. 318. 320. 345. 359. 360.
 368. 384. 389. 415. II, 34. 37.
 38. 39. 40. 42.
 Harṣa. II, 38.
 Harṣacarita. 165. 184. 195. 198.
 341. 382, n. II, 68.
 Haryakṣa. 314.
hasita. 81.
 Hastināpura. 172.
hāsya. 86.
 Hāsyārṇava. 252. 253-254.
hāva. 79.
 Hayagrīva. 183.
 Hayagrīvavadha. 183.
 Heber. II, 53.

- helî.* 79.
 Hemângada. 280.
 Hemaprabhâ. 274.
 Héraclès. 337.
 Hermaïos. 362.
 héroïne (v. aussi *nâyikî*). 357.
 héros (v. aussi *nâyaka*). 357. 418.
 419. 421. 424.
hetu. 106.
hetvavadhârâna. 96.
 Heymann. 13.
 Himavat. 196.
 Hiouen-Thsang. 184. 185. 191. 208.
 Hiranya. II, 33.
 Hiranyakaçipu. 406.
 Hoernle. II, 36. 47.
 Holtzmann. 164.
hrî. 96.
 Hultsch. II, 39. 47.
 Hunter. 401, n.
 Huška. II, 33.
 Hussein-Shah. 237. 239.
 Huth (Georg). II, 35.
 Hydaspe. II, 59.
 Īçvaracandra. 240.
ihâmga. 30. 145. 153.
 Immadi deva raya. II, 46
 Indra. 95. 171. 178. 179. 196. 242.
 272. 275. 276. 277. 289. 293.
 298. 301. 302. 305. 307. 326.
 327. 328. 339. 377. 405. II, 49.
 Indrâñi. 302. II, 49.
 Indra-Sabhâ. 405. 406.
 Induçarman. 227.
 Indurekhâ. 396.
 Irâvati. 96. 167. 168. 169. 351.
 islamisme. 427.
itihâsa. 298. 307. 308. 337. 341.
itivṛtta. 30.
 I-tsing. 191. II, 47. 52.
 Jacobi. II, 44. 45.
 Jacquemont. 317. II, 53.
 Jagadiça. 252.
 Jagannohana Çarman. 19.
 Jagannâtha. 239.
 Jagannâthavallabha. 237.
jaḡati. 119.
 jaïnisme. 323. 331. 427. II, 57.
 Jâmbavat. 278. 279. 294.
 Jambudvipa. 293. 339.
 Janaka. 219-224. 243. 269-295. 30.
 374.
 Jânakiharâna. 165.
 Jânakipariṇaya. 136. 265. 268. 286-
 292. 294.
 Jânakirâma. II, 51.
janântikam. 61.
 Janasthâna. 220.
 Jânuka. 174.
jarjarapûjâ. 377.
 Jason. II, 60.
 jâtaka. 218.
 Jaṭâyû. 271. 275. 279. 284. 291.
 Jâṭilâ. 396.
 Jâtukarñi. 212.
 Java. 324.
javanikî, v. *yavanikî*.
 Jayâ. 196.
 Jayadeva. 158. 180. 263. 28. 316.
 386. II, 48.
 Jayadeva. 251.
 — 235. 236. 281.
 Jayadratha. 225.
jayâjîva. 381.
 Jayâpîḍa. 198. 203. 389.
 Jayasenâ. 167.
jbânki. 152. 414.
 Jimûtaketu. 192-194.
 Jimûtavâhana. 65 sq. 191-195. 353.
 360. II, 41.
 Jina. 372.
 Jivasiddhi. 227.
 Jñânamati-yulla-nâṭaka. 412.
 Jñânanidhi. 212. 260.
 Jñânasûryodaya. II, 57.
 Jones William. 1. 163. II, 2.
 Jorasanko. 397.
jugupsitâ. 151. 414. II, 5.
 Juška. II, 33.
jyesthâ. 75.
 Jyotiriçvara. 20. 265.
 Jyotirvidâbharâna. II, 42.
 Kabandha. 271. 279. 291.
 Kâçi. 388.

- Kāṣikāvṛtti. II, 42.
 Kāṣyapa. 288. 289.
 Kādambari. 195.
 Kadphises 362.
 Kalh-gyur. II, 54.
 Kaiçikas. 332.
kaiçiki vṛtti. 88. 89 sq. 332.
 Kaikeyi. 270. 275. 279. 284. 290.
 Kaiṭabha. 88.
 Kaiyyaṭa. 315.
 Kāla. 328.
 Kalahaṃsa. 128. 213-215. II, 61.
 Kalahaṃsikā. 278.
 Kalahānkura. 253-254.
kalahāntariti. 77.
 Kalakaṇṭha. 217-218.
 Kalālāpa. 281.
 Kalañjara. 229. 268.
 Kalānkura. 204.
kalasūtri bahulyā. 325.
 Kalāvilāsa. 203.
 Kalhaṇa. 15. 161. 183. II, 33, 43.
 Kali. 238.
 Kāli. 166. 198.
 Kālicandra. 402.
 Kālidāsa. 1. 3. 5 et pass. 15. 21. 134.
 152. 153. 154. 156. 157. 158. 161.
 163-184. 190. 195. 196. 198. 206.
 207. 208. 212. 216. 252. 259.
 265. 268. 294. 299. 300. 301.
 312. 318. 330. 331. 337. 340.
 341. 345. 346. 360. 363. 368.
 369. 371. 381. 399. 405. 410.
 415. 425. 426. II, 6. 34. 35. 36.
 37. 39. 40. 42. 4.
 Kālidāsa-Māghau. II, 40.
 Kālidāsa-prahasana. 252.
 Kalikṛṣṇa Bahādur. 243.
 Kālindī. 217-218.
 Kālīṅga. 188. 189. 388.
 Kālīṅgasenā. 325.
 Kaliprasanna Singh. 397.
 Kallatangan. 413.
kalotsāhatarā. 151. II, 5.
kalpitā upamā. 117.
 Kāma. 186. 196. 213.
 Kāmadattā. 150.
 Kāmamañjari. 214. 383.
 Kāmandakī. 213-216. 378. 384.
 Kaṃsa. 205. 314. 315. 316. 327.
 II, 57.
 Kaṃsavadha. 237. 265.
 Kanakalekhā. 216.
 Kanakāvati-mādhava. 149.
 Kāñcana-Pañḍita. 251.
 Kāñcīpura. 398.
kāñciyamaka. 118.
kañcukin (okiya). 128.
 Kandjour. 319.
 Kañska. II, 33.
kañṣṭhā. 75.
 Kañka. 351.
 Kañkālaka. 276.
kānti. 79.
 Kaṇva. 87. 95. 135. 170-175.
 Kanyakubja. 184.
 Kapālakunḍalā. 213-215.
kapāṭa. 100.
 Kapittha. 276.
 Karabhaka. 174.
 Karāla. 288. 289.
 Karālā. 214.
 Karālaka. 285.
karāṇa. 40.
 Karaṅgaka. 276.
 Karṇa. 110. 225. 229. 252.
karṇā (?). 146.
 Karṇapūraka. 131.
 Karṇasundarī. 168. 248. 372.
 Karṇāṭa. 239.
 Karṇisuta. 204.
 Karpūracanḍa. 276.
 Karpūramañjari. 147. 168. 249-251.
 Kārtikeya. 179.
karuṇa. 86.
kārya. 31. 34.
kathā. 340 sq.
kathaka. 309.
 Kathā-Sarit-Sāgara. 206.
kathodghāta. 158. 389.
 Kātyāyana. 314.
 Kātyāyani. 217.
 Kauçalyā. v. Kausalyā.
 Kauçiki. 167. 169. II, 39.

- Kauṇḍā. 286.
 Kauravas. 95. 224. 234. 251.
 Kausalyā. 221-223. 275.
 Kaviçekhara Jyotirīçvara. 252. 265.
 Kavikaṇṭhābharaṇa. 391.
 Kavikarṇapūra. 154. 237-240.
 Kavīputra. 157. 161. 369.
kāvya. 145. 146. 148.
 Kāvya-darçā. 217.
 Kāvya-lakṣaṇa. II, 3.
 Kāvya-lakṣaṇa-sūtravṛtti. 198. 342.
 II, 42.
 Kāvya-mālā. 237.
 Kāvya-nāṭakālakṣaṇa. 21.
 Kāvyanirṇaya. 18.
 Kāvya-prakāça. 16. 19. 185. II, 34.
kāvya-saṃhāra. 56.
 Keçava. 327.
 Kekaya. 172.
keli. 84.
 Kelirāivataka. 150.
 Kellner. 198.
 Kenduli. 236.
 Kenduvilva. 237. 281.
 Kephallénos. II, 59.
 Kern. 322.
 Kesar Chandra Ganguli. 398.
 Kesasirijātaka. II, 56.
 Keshab Chander Sen. 402.
ķhaṇḍitā. 76.
 Khara. 290. 291.
kbeda. 49.
 Kicaka. 351. 372.
 Kielhorn. II, 52. 53.
 Kilakeri. 413.
kilakiñcita. 81.
kiñcitsadyā upamā. 117.
 Kīrātas. 388.
 Kīrātārjuniya. 224. 340.
 Kīrtivarmaṇ. 229.
 Kissory Chand Mitra. 397.
 Koçala. v. Kosala.
 Kohala. 136. 274.
 Kolita. 319.
 Kondipattam. 412.
 kordax. II, 54.
 Korur. II, 35.
 Kosala. 187. 388.
 Krakucchanda. 320.
krama. 45.
 Kṛçāçva. 313. II, 51.
 Kṛçāçvin. 313. II, 51.
 Kṛidārasātala. 149.
krōdha. 96.
 Kṛpa. 225. 252.
 Kṛṣṇa. 20. 178. 205. 225. 234-239.
 242. 248. 299. 316. 326. 327.
 328. 331. 332. 333. 334. 337.
 392. 395. 396. 398. 402. II, 57.
 Kṛṣṇa Dvaipāyana. 161.
 Kṛṣṇajanmāṣṭami. 316.
 Kṛṣṇakamala Gosvāmin. 395.
 Kṛṣṇamiçra. 154. 229-234. 236.
 Kṛtayuga. 298.
kr̥ti. 55.
 Kṣapaṇaka. 163.
 Kṣemendra. 192. 203. 308. 391.
 II, 37.
 Kshetramohan Gosain. 398.
ks̥ipti. 47.
ks̥obha. 101.
 Kṣoṇidhara-Miçra. 18.
 Kubjā. 396.
 Kuça. 221-224. 310. 312.
 Kuçadhvaja. 269.
 Kuçalava-nāṭaka. 412.
kuçilava. 311 sqq. II, 51.
 Kulāla. 254.
 Kulīnas. 401. 402.
 Kulīnakulasarvasva-nāṭaka. 401.
kumāra. 124.
 Kumāradāsa. 165. 166.
 Kumāra-saṃbhava. 182. 193.
 Kumārasvāmin. 20. II, 61.
kumāri. 126.
 Kumativarmaṇ. 253-254.
 Kumabhakarṇa. 276. 280. 285.
 Kumbhilaka. 131.
 Kumudacandra. II, 57.
 Kumudikā. 204.
 Kuṇḍina. 281.
 Kuñjavat. 291.
 Kuntala. 217. 246.
 Kuraṅgikā. 250-251.

- Kuru (bodhisattva). II, 55.
 Kurus. 242.
 Kurukṣetra-yâtrâ. 394.
 Kusumaçekharavijaya. 145.
kusumâvacayanî ulâyanîyanu. 387.
kutâpavînyâsa. 376.
 Kuṣilâ. 396.
kuṭṭamîta. 82.
 Kuṭṭanimata. 203. 381 n. 389.
kutîhala. 84.
 Kuvalayâ. 320. II, 56.
 Kuvalayâçvacarita. 19.
 Kuvalaya-mâlâ. 246-247.
 Kuvera. 272. 326. 328.
 Lahore. 403. 404. 405.
lakṣaṇa. 104 sqq.
 Lakṣmaṇa. 97. 219-223. 243. 244.
 269-295. 328.
 Lakṣmaṇasena. 237.
 Lakṣmî. 178.
 Lakṣmisvayamvara. 182.
lalita. 71.
 — 82.
 Lalitâ. 396.
 Lalitâditya. 211. II, 33.
 Lalita-Mâdhava. 20. 237.
 Lalitavistara. 322. 325. 361.
 Lallâdikṣita. 197. II, 43.
 Lamaisse. 410. 411.
 Lamartine. 5.
 Langlois. 2.
 Laṅkâ. 242. 271. 272. 276. 277.
 284. 285. 289. 291. 293.
 F. de Lanoye. II, 53.
 Lâsaka. 317.
 lâsakayuvan. 382.
 Lâsavatî. 317.
lâsikâ. 150.
 Lassen. 235. 311. 312. 332. 344 II,
 47.
lâsya. 17. 94. 119. 318. 332. 381.
 Lâṣas. 250.
 Laṣaka-melaka. 75. 142.
 Lava. 221-224. 310. 312.
 Lâvaṇaka. 158.
 Lavaṅgikâ. 213-215. 242.
leṣa. 111.
lekha. 95.
 libertina. 355.
lilâ. 81.
 Lilâmadhukara. 142.
 Littledale Harold. 400.
 Lohajaṅgha. 204.
 Lokânanda. II, 56.
 Lomapâda-Daçaratha. 328.
 Lona. 407. 408.
 Long (James). 401.
 Lopamudrâ. 301.
 Mackenzie. II, 4.
maa. 83.
 — 96.
 Madanamañjari. 75. 215.
 Madanândha-Miçra. 254.
 Madanikâ. 131. 199-211. 355.
 Madayantikâ. 213-215.
 Mâdhava. 64. 75. 93. 213-216. 223.
 353. II, 41.
 Mâdhavabhâtta. II, 66.
 Mâdhavya. 174.
 Madhu. 88.
 Madhukara. 382.
 Madhukarikâ. 174.
 Madhurapriya. 281.
mâdhurya. 70.
 — 80.
 Madhusûdana. 141. 243. 244.
madhyâ. 73.
madhyamâ prakṛti. 122.
 Madîrâva. 212. 213.
 Madura. 413. 414.
 Mâgha. 340. II, 4. 40.
 Magadha. 172. 330 n. 331. 388.
mâgadha. 308. 331.
mâgadhi. 130. 131. 330 sqq.
 Mahâ-Bhârata. 161. 170. 171. 204.
 224. 228. 242. 251. 308. 309.
 312. 324. 326. 329. 333. 351.
 352. 371. 394. II, 6. 49. 50. 58.
 Mahâbhâṣya. 314. 315. 380. II, 53.
mahâcûri. 377.
 Mahâdatthiko. 323.
 Mahâdeva. 281. II, 5.
mahâdevî. 125.
 mahâkâvya. 195. 337.

- mahānāṭa. 318.
mahānāṭaka. 140. 273.
 Mahā-nāṭaka. 7. 156. 243. 244.
 268. 280. II, 46. 47. 48.
 Mahānindaka. 254.
 Mahāpārçva. 291.
 Mahārāṣṭra. 330, n.
mahārāṣṭri. 130. 330 sqq.
 Mahāsena. 339.
 Mahāthūpo. 323.
mahattarā. 126.
 Mahāvira. 324.
 Mahāvīracarita. 212. 268. 269-272.
 292.
 Mahāyātrika. 254.
 Maheçacandra Nyāyaratna. 197.
 Maheçvara. 318.
 Mahendrapurī. 410.
 Māhiṣas. 388.
 Mahoba. 229.
 Mahomet. 413.
 Mahoraga. 142.
 Mahrattes. 330, n.
 Maitreya. 130. 198-211. 383.
 Maitri. 136.
 — 238.
 Makaranda. 72. 120. 214-215. 223.
mālā. 110.
 Mālatī. 75. 120. 213-216. 353. II,
 41.
 Mālatimādhava. 2. 28. 60. 72. 93.
 120. 128. 133. 141. 144. 154.
 180. 202. 207. 211. 212-216. 217.
 219. 245. 347. 348 n. 357. 358.
 378. 384. II, 32. 38. 41. 51. 61.
 Mālava. 17.
 Mālavarudra. II, 32.
 Mālavikā. 78. 167. 168. 169. 170.
 176. 177. 351. 353. 358.
 Mālavikāgnimitra. 90. 96. 144. 154.
 157. 166-170. 185. 186. 187.
 189. 198. 203. 259. 299. 348.
 350. 353. 358. 369. 398. 399. II,
 30. 34. 39.
 Malaya. 192.
 Malayaketu. 91. 227.
māliyamaka. 118.
 Malayavati. 65. 66. 192-194. 360.
 Mālīni. 170.
 Mallabhaṭṭa. 239.
 Mallikā. 217-218.
 Mallikāmāruta. 141. 202. 217-219.
 Mallikārjuna. II, 46.
 Mallinātha. 164.
 Mālyavat. 269-295.
 Mandākini. 217-218.
 Madanamālā. 206.
 Mandārikā. 128.
 Māṇḍavi. 279.
 Mandodari. 272. 276. 285.
 Mandragore. 358.
 Madras. 409.
maṅgalagīta. 396.
maṅgalīki. 132.
 Maṅḍika. 268.
 Manikapulle. 410.
 Maṅiruddha. II, 58.
 Maṅjuçri. 322.
 Maṅkha. 338.
 Manoramā. 188-190. 384. II, 62.
 Manorama. 319.
manoratha. 111.
 Manovati. 329.
 Mantharā. 270. 279.
 Mantragupta. 216. II, 43.
mantrin. 124.
 Manu (lois). 381 n.
 Manu Svāyaṃbhūva. 298.
 Manu Vaivasvata. 298.
mārga. 44. 48.
 — 377.
mārga : onāya. II, 5.
 Mārīca. 269. 279. 288. 289.
 — 174.
 marionnette. 275. 324 sq. 414 sq.
mārīça (mārça). 380.
 Maruts. 302. 305-307.
 Māruta. 217-218.
 Mātali. 87. 95. 174. 175. 179. 274.
 277. 387.
 Mataṅga. 271.
 Mātāṅgadvākara. 184.
 Mātāṅgi. 255.
 Māṭhara. 274.

- Mâthura. 131. 210. 330 n. 331. 335.
 Mathurâdâsa. 248.
 Matiyulla-nâṭaka. 413.
 Mâtrarâja Anaṅgharṣa. II, 32. 39.
 Mâṭṛgupta. 12. 15. 94. 183. 184.
 268. 299. 388. II, 4. 36.
 matrona. 357.
 Maudgalya. 167.
 Maudgalyâyana. 319. 322.
maugḍhya. 83.
maïyâ. 96.
 Maya. 324.
 Mâyâkâpâlîka. 149.
 Mâyâmaya. 273. 275.
 Mayûra. 184.
 Mâyurâja. 31.
 la Mecque. 413.
 Mégasthène. 337. II, 53.
 Meghadûta. 164. 341.
 Meghanâda. 272. 276. 280. 285.
 Mekhalâ. 246-247.
 Menâ. 196.
 Menakâ. 170. 171. 175.
 Menakâhita. 149.
 Ménandre (poète) 349. 355.
 Ménandre (roi). 345.
 Meṅṭha (v. Bhartṛmeṅṭha).
 Méry. 425.
miçra. 31.
 Miçrakeçi. 174. 175.
 Mihirakulâ. II, 36.
 miles gloriosus. 360.
mitârtha. 123.
 Mithilâ. 243. 269. 274. 278. 279.
 283. 287.
 Mithyârṇava. 254.
 Mitra. 178.
 Mitradeva. 382.
 Mitrâvasu. 192-194.
 Mlecchas. 164.
 Mohanadâsa-miçra. 141. 243. II, 5.
 Molière. 413.
 Mongolie. 192.
 Monier Williams. 9. 181.
 monologue, v. *bhâṣya*.
mottâyita. 82.
 Mṛcchakaṭikâ. 2. 75. 128. 130. 131.

141. 154. 158. 184. 195. 196-211.
 216. 227. 245. 345. 347. 350.
 354. 355. 357. 360. 361. 363.
 381. 382. 425. II, 40. 41. 42.
 59.
mydava. 117.
 Mṛgâṅkalekhâ. 253-254.
 Mṛgâṅkâvalî. 245-247.
 Mṛgâṅkavarman. 246-247.
 Mudrârâkṣasa. 2. 91. 133. 225-228.
 353. 357. II, 38. 41. 44.
 Mṛtâṅgara. 252.
mugḍhâ. 72.
mukhasamḍhi. 35. 36.
 Mukuṭatâḍitaka. 195.
 Mûlabhadra. 204.
 Mûladeva. 204.
 Mûlanâçaka. 253.
 Max Müller. 15. 307. 313. II, 40.
 47. 49.
 Muñja. 17.
 Muralâ. 220.
 Murâri. 263. 268. 272. 273. 277.
 280. 293. 316. II, 45. 47. 48.
 Murâri-nâṭaka. 277.
mûrti. 152. 414. II, 5.
 Muṣṭika. II, 57.
 Mysore. 165. 166.
nâḍagam. 409.
 Nadia. 239. 240.
 Nâgânanda. 71. 90. 185. 190-195.
 208. 318. 320. 321. 353. 359.
 360. II, 34. 41. 56.
 Nâgarâja (drame). II, 56.
 Nâgarâjas. 318. II, 54 sq.
 Nâgârjuna. II, 33
 Nâgoji-Bhaṭṭa 314.
 Nahuṣa. 15.
 Nakhakuṭṭa. 20. 140.
 Nakula. 95.
 Nala. 352.
 Nalacampû. 195.
 Nalakubara. 329.
nâlîkâ. 115.
namaskṛtî. 132.
 Nanda. 331.
 Nandas. 198. 226. 313.

- Nandana. 214-215.
nāndī. 132.
 — 131 sqq. 328. 377. 378. 379.
 396.
 — (acteur). 135.
nāndika. 132.
 Nandin. 196.
 Nandisūtra. 132.
napuṃsaka. 127.
 Nārada. 179. 180. 196. 273. 310.
 327. 329. 412.
naranātya. II, 59.
 Narasiṃha. 406.
 Nārāyaṇa. 19.
 — 251.
 — (Viṣṇu). 18. 89. 400.
 Narendra. 410. 411.
narma. 41.
 — 89.
narmadyuti. 42.
narmagarbha. 90.
narmasphaṅja (oṣṭhūrja). 90.
narmasphoṭa. 90.
 Narmavati. 148.
nartaki. 127. 382.
nartakikā. 315.
naṭa. 315. 380 sqq. II, 52. 53.
natac. II, 2.
naṭacārya. 320. 381.
nāṭak. 393.
nāṭaka. 16. 30. 32. 140. 147. 153
 sqq. 182. 202. 207. 240. 325 sqq.
 337. 342. 343. 345. 347. 395.
 412-414. 419. 423 sqq. II, 2. 58.
Nāṭaka-candrikā. 19.
nāṭaka irrégulier. 240.
Nāṭaka-lakṣaṇa. 21.
nāṭakālamkāra. 117.
Nāṭakaparibhāṣā. II, 5.
Nāṭaka-prakāṣa. 20
 — ratnakoṣa. 20.
Nāṭakasūtra. 20.
Nāṭakāvatāra. II, 5.
nāṭakiyā. 127.
naṭasūtra. 300. 313.
naṭavarga. 378.
nāṭayā. 387.
Théâtre indien. — T. II.
naṭeçvara. 318.
naṭi. 380 sq. 382 sqq. II, 52.
 — II, 52.
nāṭikā. 69. 145. 146. 147. 154 sq.
 185. 245 sqq. 350. 352. 384.
 II, 5.
naṭṭābbhinaya. 324.
nāṭya. 29. 299. 318.
naṭyā. 378. II, 52.
nāṭyācārya. 381. 385.
nāṭyaçālū. 371 sq.
Nāṭya-çāstra. 11. 12. 14. 15. 16. 27.
 28. 29. 297-300. 318. 330. 335.
 356. 368. II, 3. 4.
Nāṭya-çekhara. II, 5.
 — darpaṇa. 20.
nāṭyālamkāra. 100.
Nāṭya-locana. 20.
nāṭyamandira. 373.
Nāṭya-pradīpa. 15. 17. 20.
nāṭyapriya. 318.
nāṭyarāsaka. 145. 147.
Nāṭya-Veda. 11. 17. 297. 298.
Navamālikā. 195. 359.
Nava-Vṛndāvana. 402.
nāyaka (v. aussi *héros*). 30. 62 sqq.
 328. 384.
nāyikā (v. aussi *héroïne*). 72 sqq.
 384.
Nema Bhārgava. 301.
Nepal. 268. 392.
nepathya: nepathyagryha. 373.
nepathyarasa. 87. 388.
nepathye. 61.
nepathyokti. 95.
Nerval (Gerard de). 425.
netar, v. *nāyaka*.
Nevill (Hugh). II, 46. 47.
Nicula. 164.
Niçā-Nārāyaṇa. II, 44.
nidarçana. 106.
Nila Darpaṇa. 401.
Nilakaṇṭha. 212. II, 43.
 — (comment.). II, 50.
 — (interpol.). 210. 211.
 II, 43.
 — (Çiva). 17. II, 44.
 7.

- Nilakaṅṭhādhvari. 286.
 Nimmadi. II, 46.
 nindā. 117.
 Nipuṅaka. 227. II, 45.
 Nipuṅikā. 113.
 nirmuṅḍa. 128.
 nirṇaya. 54.
 nirodha. 42.
 nirukti. 108.
 nircabaṅasaṃdhi. 35. 52.
 Nisikanta Chattopadhyaya. 332 n.
 397 n.
 nisṣṭārtha. 123.
 Nitambavati. 214.
 niti. 102.
 Nityānanda. 239.
 nivedana. 104.
 Niwāj. 394.
 niyatāpti. 33.
 Nondi-nāṭaka. 413.
 nyta. 29.
 nṛtya. 29.
 ojas. 96.
 Oldenberg. 307.
 Oldenbourg (Serge d'). II, 56.
 Oman (J.-C.). 358 n. 403. 404.
 406. 407. 415.
 Oppert. II, 4.
 Orissa. 19.
 Orodos. II, 60.
 Oulamba. 322.
 paçcāttāpa. 101.
 Paçumedhira. 277. 294.
 Paçupatas. 318.
 pada. 132 sq.
 pādūdiyamaka. 118.
 pādūntayamaka. 118.
 Padmapura. 212.
 Padmāvati. II, 39.
 padocaya. 106.
 Pahlavas. 388.
 pañçāci. 130. 131. 330 sqq.
 पाञ्चस. 353.
 Palibotra. 330 n.
 Palini. 412.
 Palininondi-nāṭaka. 412.
 Pañcacūḍā. 326.
 Pañçāla. 326.
 pañçāli (oika). 325.
 Pañcavaṭi. 220-270.
 Pañḍavas. 225. 234. 242. 308. 333.
 351.
 Pāṇini. 133. 300. 301. 313. 314.
 II, 51.
 Paṇis. 302-303.
 Parabhr̥tikā. 174.
 Paraçurāma. 66. 67. 92. 143. 244.
 269-295.
 parasitus edax. 360.
 Pārāvata. 382.
 paribhāṣā (oṣaṇa). 54.
 paribhāva (oṇi). 39.
 paricārīkā. 126.
 pariḡhaṭṭanā. 377.
 parihāra. 103.
 Pārijāt haraṇ. 393.
 parikara (okriyā). 36. 40.
 parikathā. II, 41.
 parinyāsa. 37. 40.
 pārīpārçva (oika). 328. 378. 379.
 380. 384.
 parivāda. 102.
 parisarpa. 41. 44.
 parivarta. 152. 414. II, 5.
 parivartaka. 91.
 parivartana. 377.
 parivrājīkā. 358. sqq. II, 39.
 Parthie. 345.
 Parvata. 314.
 Parvataka. 91.
 Pārvatī. 119. 179. 182. 195. 298.
 318. 394. 412.
 Pārvatipariṇaya. 58. 195. 259. II, 40.
 42.
 paryupāsāna (oāsti). 42.
 patākā. 32. 34. 57.
 patākāsthānaka. 98 sqq.
 Pāṭaliputra. 228. 330 n. 331.
 Patañjali. 301. 314. 315. 380. 381.
 II, 52.
 pāṭhaka. 309.
 Pathuriagatta. 398.
 Patnā. 152. 330 n. 331.
 pātra. 121.

- patrivali*. 132.
 Payamukha-içvara. 412.
 Payamukhiçvarakoravangi. 412.
 Penjab. 307. 343. 361. 404.
 penjabi (théâtre). 404 sqq.
 Peri. 405. 406.
 Perse. 345. 348.
 personnage (v. aussi *pūtra*, *prakṛti*).
 421.
 Peterson. 158. 195. 313. II, 3. 45.
 52.
phalāgama. 33.
phalaprāpti. 33.
phalayoga. 33.
 φιλωδοί. II, 59.
 φιλοζημιονες. II, 59.
 Piçāca. 130. 131. 143.
 Piṅgala. 288.
 Pischel. 2. 15. 18. 158. 181. 182.
 206. 313. 344. II, 3. 40. 42. 46.
 52.
pīṭhamarda. 72. 384.
 Plaute. 346. 357.
 Plutarque. 346. II, 60.
 Pœrakum Bâ sirit. II, 35.
 politique (théâtre). 401 sq.
 polygamie. 358. 402. 421.
 Pondichéry. 410.
 Porus. 404.
 Prabhâvatipariṇaya. 19. 180.
 Prabodha-candrodaya. 1. 229-235.
 Pracandapāṇḍava (v. Bālabhārata).
 385.
pracchedaka. 120.
prâcrit (prākṛta). 129. 182. 206 sq.
 249. 329 sqq. 423. II, 23.
prācyā. 130. 131.
praçamsī. 117.
praçasti. 48.
 — 56. 57.
 Praçastiratnâvali. 19.
pradhāna. 96.
 Prāditya. II, 36. 52.
prādivivāka. 124.
 Pradyumna. 268. 328. 329.
pragalbha. 74.
 rāgalbhya. 80.
 pragayana. 42. 44.
 praharṣa. 104.
 prahasana. 30. 137. 142. 155 sq. 252
 sqq.
 Prahasta. 272. 273. 274. 275. 285.
 prahelikā. 152. II, 5.
 Prahlāda. 406. 407.
 prakāçam. 61.
 Prakāçikā. 114.
 prakaraṇa. 30. 141. 147. 154. 202.
 207. 355. 419. II, 60.
 prakaraṇī. 145. 146. 147.
 prakarī. 32. 34. 57.
 prākāçikā. 148. II, 5.
 prakhyūta. 31.
 prakṛti. 121 sq.
 Pralamba. 327.
 Praṇidhi. 248.
 prapañca. 113.
 prāpti. 38.
 — 107.
 prāptisaṃbhava. 33.
 prāptyiçū. 33.
 prarocanī. 51. 52.
 — 137.
 prārthanī. 48.
 prasāda. 55.
 prasaṅga. 50.
 prasaṅgika. 31.
 Prasanna-Rāghava. 158. 180. 268.
 280. 281-286. 293. 294. II, 48.
 prasiddhi. 110.
 prastāvanī. 396. v. aussi *āmukhā*
 prasthāna. 145. 146. 148.
 Pratâpadeva. II, 46.
 Pratâparudra. 19. 237. 239. II, 46.
 Pratâparudriya. 19. 20. II, 45. 61.
 Pratâpayaçobhūṣaṇanāṭaka. II, 45.
 Pratâparudra - yaço'lamkāranāṭaka.
 19.
 Pratap Chandra Singh. 397.
 prathamakalpa. 62.
 pratihāri. 126.
 pratimukhasaṃdhi. 35. 40.
 pratimāyaka. 72.
 pratiçedha. 52.
 pratyābhāra. 376.

- pratyutpannamatitva.* 96.
Pravarasena. II, 58.
pravartana. 104.
praveçaka. 61.
pravṛttaka (pravartaka). 139.
Prayāga. 191.
prayatna. 33.
prayogādhibhikṣa. 124.
prayogāṭicaya. 137.
preçhā. 110.
prekṣana. 145. 148.
Premabhakti. 136. 238.
prekhaṇa. 145. 148. II, 5.
prekhaṇakārikā. 127.
Priyadarçikā. 98. 146. 168. 185.
 188-189. 190. 191. 194. 245.
 384. II. 37. 39. 62.
Priyamvadā. 135. 174. 175. 387.
priyokti. 111.
prologue (v. aussi amukha). 259 sqq
 362. 385. 423.
proṣitapriyā. 77.
ρωταγωωνστῆς. II, 61.
Protap Chandra Roy. II, 49.
protsāhana. 103.
Pṛthivi. 222.
Ptolémées. 348.
Pulastya. 274. 285.
Pulikeçī. 184.
Pulindas. 388.
Puṇḍarika. 21.
Puṇyarāja. II, 52.
Purāṇas. 16. 30. 198.
Puran Bhagat. 407. 408. 411.
purāṅgaṇa. 372.
Purūravas. 177-182. 301. 353.
Puruṣottama. 179. 238.
Puru-Vikrama. 404.
pūrvabhāva. 56.
pūrvāraṅga. 376 sqq. 378.
pūrvavākya. 56.
puṣpa. 43. 44.
Puṣpadūṣitaka (obhūṣṇ). 141. 202.
puṣpagandhikā. 120.
Puṣpakalā. 18.
Puṣpamitra. 167. 169.
pusta. 386.
Racine. 365. 428.
Radanikā. 131. 383.
Rādihā. 235-236. 239. 248. 331.
 396.
Radhacant. II, 3.
Rāgamañjarī. 204. 356 n.
Rāghavabhāṭṭa. 15. 134. 299 II, 4.
Rāghavānanda. 19.
Rāghavavilāsa. 19.
Raghu. 157. 381.
Raghu-vaṇiça. 182. 337. 339.
Raivataka. 174.
Raivatamadanikā. 147.
Rājaçekkhara. 58. 136. 140. 147.
 157. 158. 180. 183. 228-229. 244.
 245-251. 261. 268. 272. 273.
 292. 293. 316. 374. 385. II, 37.
 41. 45. 47. 48.
Rājagrha. 320. II, 55.
Rājahaṃsa. II, 45.
rājan. 122. 129.
Rājanallūr. 171.
Rājapraçniya. II. 57.
Rājatarāṅgiṇī. 15. 198. II, 33. 36. 42.
Rājendralāl Mitra. 237.
Rājimatiprabodha. 323.
Rakṣas; Rākṣasa. 143. 388.
Rākṣasa. 91. 226-228. 353. II, 38.
Raktakallola. 254.
Rāma. 31. 59. 66. 67. 72. 97. 98.
 113. 141. 183. 212. 219-224. 234.
 242. 243. 244. 261. 267-295. 310.
 311. 312. 316. 317. 328. 334.
 353. 354. 381. 385. II, 5.
Rāmabhadrā Dikṣita. 265. 286.
Rāmābhyaudaya. 212. 242.
Rāmacandra. 171. 244. 411.
Rāmādevī. 281.
Rāmānanda. 59.
Rāmanārāyaṇa. 398.
Rāmanārāyaṇa Tarkaratna. 401. 402.
Rāmāyaṇa. 91. 219. 221. 222. 223.
 229. 243. 268. 292. 310. 312. 328.
 329. 337. 353. 394. II, 46. 58.
Rāmāyaṇanāṭaka. 244.
Ramayantikā. 217-218.
Rambhā. 171. 178. 329.

- Rambhâbhisâra. 329.
 Râmila. 160. 161. 198.
 Râm-Lilâ. 268. 317.
 Râm Mohun Roy. 402.
 Raṇâditya. II, 33.
 Raṇajambuka. 254.
 Raṅgaçekhara. 20. II, 5.
 Raṅgadevi. 396.
raṅgadvâra. 137. 377.
 Raṅganâtha. 17. 18. 20. 114. 217.
 II, 5. 36.
raṅgaṇṇa. 383.
raṅgapûjâ. 136.
raṅgâvatarana; *otâraka*; *otârin*. 374.
 381.
 Raṅgavidyâdhara. 385.
raṅgopajivana. 381.
 Raṅpur. 402.
rasa. 16. 17. 30. 86. 257. 417.
râsaka. 145. 146. 148. II, 5.
 Rasârṇava-sudhâkara. 20.
rathâdbhirçhaṇam nâṭayati. 387.
 Ratnacûḍa. 280.
 Ratnaçekhara. 277.
 Ratnâkara. 277. II, 38. 47. 48.
 Ratnâṅgi. 410. 411.
 Ratnapura. 339. 340.
 Ratnâvali. 2. 34. 36. 39. 42. 44. 48.
 49. 53. 60. 61. 69. 95. 98. 100.
 133. 146. 155. 158. 168. 174.
 185-188. 190. 191. 193. 194.
 234. 245. 247. 273. 353. 378.
 384. 389. 391. 398. II, 38.
 — 214.
raudra. 86.
 Râvaṇa. 31. 72. 91. 136. 219-229.
 243. 244. 269-295. 317. 325.
 329. 353. 354. 374. 385.
 Râvaṇavadha. 394.
 Râyamukuta. 20. II, 41.
 Reika. 274.
 Recensions. 181. 210. 243. II, 4. 37.
 régisseur, v. *pârîpârçvika*.
 Regnaud. 15. II, 4.
 Reinaud. 344.
 religieuse (bouddhiste), v. *parîerâ-
 jikâ*. 384.
 Revata. 327.
 Reyer. 426.
 R̥g-Veda. 89. 177. 197. 298. 301.
 307. 333. II, 50.
 rideau (v. aussi *yavanikâ*). 348.
 Rohasena. 131. 200-211. II, 23.
 romantique (théâtre). 425 sq. 428.
 Rome. 346.
 R̥ṣabha. 372.
 R̥ṣyaçr̥ṅga. 219. 328.
 R̥ṣyamukha. 271. 284. 291. 292.
 Rucipati. 258.
 Rudens. 353.
 Rudra. 135. 318. 334.
 Rudraça. 35.
 Rukmiṇi-svayambar. 393.
 Rumanvat. 187.
rûpa. 29.
 — 45.
 Rûpa-cintâmaṇi. II, 5.
 Rûpa Gosvâmin. 19. 20. 237 sqq.
rûpaka. 29. 30. 342. II, 5.
rûpaka. 117.
rûpayo. 387.
 Rûpiṇikâ. 204.
sabhâpati. 375.
sabhâsad. 375.
saciva. 124. 129.
 Sadânanda. 172.
 Saddharma-puṇḍarika. 322.
sâdharanî. 75.
sâdho. 129.
 Sâdhuhiṃsika. 254.
sadyçi upamâ. 117.
 Sâgara. 20.
 — 284.
 Sâgarikâ. 75. 95. 98. 100. 186-188.
 190.
sâhasa. 96.
sâhâyya. 103.
 Sâhitya-darpaṇa. 3. 16. 17. 18. 19.
 20. 27. 28. 40. 41. 44. 52. 94.
 105. 107. 113. 114. 115. 117.
 130. 136. 137. 139. 142. 145.
 147. 151. 180. 190. 224. 281.
 330. 337. 355. 379. 399.
 Sâhitya-kaumudî. II, 3.

- saindhava*. 120.
sainika. 124.
 Saint-Victor. 5.
sajjita. 151. 414. II, 5.
sakhi. 384.
 Saliwan. 407. 408.
 salle de spectacle. 371 sq.
sāma. 96.
samādhāna. 38. 40.
sāmānta. 124.
samavakāra. 30. 143. 153.
 Sāma-Veda. 89. 197. 298. 307.
samaya. 55.
 Samayamātrkā. 203.
 Sāmba. 328. 329.
samḥbrama. 47.
samḥcārīkī. 126.
samḥcāya. 106.
samīdaṣṭayamaka. 118.
samīdeṣabāraka. 123.
samudhi. 35.
 — 35. 347.
samīdhyaṅga. 35.
samīdhyantara. 95.
samgamamaṅgī. 353.
sāṅghātya (samhātya). 91.
samgīta. 368.
samgītaçūlī. 371.
 Samgītadāmodara. 104.
 Samgītaratnākāra. 372.
 Samgīta-Sāra-Samgraha. 241.
samgraha. 46.
 Samiddhārthaka. 227.
 Saṁjaya. II, 32.
samjīva. 386.
samkyti. 119.
 Sāṁkrtyāyani. 189. 190. 372. II, 39.
samkṣepa. 111.
samkṣipti. 92.
samlāpa. 92.
samlāpaka. 145. 149. II, 5.
 Sampāti. 271. 291. 292. 293.
sampheṭa. 49.
 — 93.
 Samsthānaka. 199-211. 301. 383.
samsvadānī. 377.
samudgayamaka. 118.
 Samudra. 276.
samvāda. 307.
 Saṁvāhaka. 131.
samvṛti. 96.
 Sanakādi-mundī-nāṭaka. 413.
 Sanātana. 239.
 Sanchi. 309.
 Sandrocottos. 226.
 sanscrit (*saṁskṛta*). 3 sq. 129 sqq.
 417.
 Saramā. 302-303.
 Sāraṇa. 280. 286. 287. 289. 290.
 294.
 Sāraṅga. 410.
 Sārasaka. 177.
 Sārasamuccaya. II, 39.
 Sārasikā. 217-218.
 Sarasvatī. 163. 182. 400.
 Sarasvatikaṅṭhābharāṇa. II, 41.
 Sarayū. 284.
sārīpya. 110.
 Sārvabhauma. 239.
 Sarvacarita. 252.
 Sārvānukramaṇī. II, 48.
sāṭaka. II, 30. 47.
 Sātavāhana. II, 41.
sattāka. 145. 147. 249 sqq. II, 5.
sattvaja alamkāra. 78.
sāttvika abhinaya. 29.
 — *guṇa*. 70.
 Sātvatas. 332.
sātvati vṛtti. 88. 91 sq. 332.
 Satyabhānā. 327.
 Satyavrata. 287.
 Saubhava. 314.
 Saudāminī. 274.
 — 213-215. 353.
 Saumilla. 157. 160. 161. 198. 369.
 382.
saumya. 129.
 Saurasa-Cintāmaṇi-amman. 412.
 Sāvītri-carita. 241.
 Sāyana. II, 49.
 scène du théâtre. 373.
 Schiefner. II, 54.
 Schlagintweit. 402, n. II, 50. 56.
 Séleucides. 348.

- osená.* 128.
senápati. 124.
 Senart. 326. 330, n.
 Senathi Raja. 409, n. 410, n.
 senex. 357.
 servus currens. 358.
 Setubandha. 331. II, 58.
 Shakespeare. 400.
 Shankar Pandit. 3. 114. 170. 325, n.
 II, 33. 39. 43.
 Sherring. II, 50. 51.
siddha. 31.
osiddhá. 128.
 Siddhas. 192.
 Siddhanarendra. 246-247.
 Siddhárthaka. 227.
siddhi. 109.
 signe de reconnaissance, v. *abhijñána.*
 Silenium. 355.
 Siṃhanáda. 276
 Simla. 397.
 Sinduriká. 325.
 Sitrá. 184.
 Sitá. 98. 113. 136. 219-224. 242.
 243. 244. 267-295. 310. 312. 317.
 325. 353. 354. 381. II, 37.
 Sitáharana. 394.
 Sitávanavása. 394.
 Sitáviváha. 268.
 Skanda. 412.
 Skandapurána. 198.
snátaka. 128.
 socialisme (au théâtre). 401 sq.
 Somaçarman. II, 49.
 Somadeva. 157. 159. 192. 204.
 Somaprabhá. 324.
 Somarâta. 174.
 Somila (v. Saumilla).
 Sophocle. 346.
 Spiegel. II, 60.
spṛhá. 101.
sragdhara. 134.
sr̥ṣṭártha. 123.
 Stambhitarambha. 147.
 Stenzler. 2.
sthairya. 71.
sthápaka. 135. 379. II, 66.
 Sthávaraka. 201-211.
sthavirá. 126.
sthaiyibháva. 86. 94.
sthaiyini. 125.
sthitapáṭhya. 119.
 Sthúlanandá. II, 55.
 Subáhu. 269. 281. 288.
 Subala. 239. 395.
 Subandhu. 157. 317. 326. 340. 341.
 II, 32. 43.
 Subhadrá. 242.
 Subhadráharana. 149.
 — II, 66.
 Subhadráparaṇaya. 242.
 Subhâsitávali. 161. 183. 184. II. 42.
 Subrahmanya. 412.
 Subz. 405.
 Súcaka. 174.
 Sucaritá. 287.
 Sudâman. 352. 395.
 Sudeṣṇá. 351. 352.
 Sudeva. 352.
 Sudevi. 396.
sugṛhitábhidha. 129.
 Sugriva. 32. 72. 92. 271. 272. 276.
 277. 279. 280. 284. 285. 291.
 353.
 Sûktimuktávali. 202.
 Sulocanáviváha. II, 57.
 Sumantra. 411.
 — 275.
 Sumitrá. 275.
 — 281.
 Sumukha. 276.
 Sunandá. 352.
 Sundara. 408.
 — 398.
 — II, 54.
 — miçra. 20.
 Sûrasena. 388.
 Suráçtra. 299. 335.
 Suratapriyá. 252.
 Suriyábha. 324.
 Surupû-Khan. 413.
 Sûrya. 191.
 Susaṃgatá. 186. 187. 190.
 Susiane. 345.

- Susîma. 339.
 sîta. 308.
 sîtra. 324
 sîtradhâra. 135 325. 373 378 sq.
 384. 385. 400. II, 61.
 sîtradhâri. 378.
 sîtrin. 389.
 Suvegâ. 274.
 svâ (sviyâ). 72.
 svâbhâvika rasa. 87.
 svâdhinapatikâ, obhartykâ. 76.
 svagatam. 61.
 svâmin. 129.
 svâmini. 125. 129.
 svapna. 95.
 Svapnadaçânana 229. 268.
 Svapnavâsavadattâ. 158. 167. II, 32.
 Svapnavilâsa 395.
 Svayambhû. 377.
 Syrie. 348.
 Tâçakâ. 274 281. 286. 288. 290.
 Tagore (voir Thâkur). 148. 150.
 152. 373. 398. II, 5.
 Tagore (Jatindra Mohan). 398.
 Tagore (Sourindro Mohun). 398.
 II, 44.
 Tamasâ. 220.
 Tamouls. II, 46.
 tamoul (théâtre). 407 sqq.
 tâṇḍava. 17. 119. 318. 377. II, 53.
 Tâṇḍavika. 382.
 Tâṇḍâyâna. 283.
 Tanjore. 392.
 tapana. 83.
 tâpana. 41.
 Tâpasavatsarâja. II, 32. 39.
 Târâ. 100.
 Târaka. 196. 269. 278.
 Târanâtha. 165.
 Târanâtha Tarkavâcaspati. 399 n.
 Târâṅgadattâ. 141. 202 207.
 Târâvali. 255.
 Tartufe. 413.
 tâta. 129.
 Tattva 413. 414.
 tauryatrika. 299.
 Taylor. 1. 409 n. 412. 414. II, 46.
 tejâs. 71.
 Telang (K. T.) 3. II, 40.
 Teliṅgana. 314.
 Temple (Richard). II, 51.
 Têrence. 346. 357. II, 43.
 Terumalaya. 412.
 Terupâkayur. 412
 Thâkur (Bidyâpati). 393.
 Thespis. 409.
 Thibet. 320. 321.
 Timothée. 358.
 tiraskariṇî. 373. 390.
 Tirhut. 326.
 Tirukanchur-nondi-nâçaka. 413.
 Tiruvaranda-nâçaka. 412.
 titre du drame. 141. 355.
 Toramâna. II, 33.
 toçaka. 46. 47. 48. 145. 147. 177.
 II, 5. 29.
 tragédie française. 350. 425. 428.
 tragédie grecque. 346. 424. 428.
 Trailokya-Nath-Sannyal. 402.
 Tretâyuga. 298.
 Trichinopoly. 166.
 trigata. 114.
 trigûḍha. 120.
 Trijaçâ. 271. 276. 277. 284.
 Trilocanâditya. 20.
 trimûḍhaka. 120.
 tripataka. 387.
 Tripura. 143. 339.
 troçaka (v. toçaka). 46.
 Tullu (Râvajî Vasudeva) 165. 166.
 tulyatarka. 106.
 tumbaki. 151. 414. II, 5.
 Tumburu. 178. 180.
 Tuṅgabhadrà. 284.
 Tuṅjina. 161. II, 33.
 Tuturs. II, 59.
 udâharana. 45.
 — 105.
 Udâtтарâghava 31.
 Udayanacarita. 92. 384.
 — II, 39.
 Udayin. II, 55.
 udbhedu. 39. 40.
 Uddaṇḍa-Kavi. 202. 217-219. 261.

- udghātya* (°ka). 112. 139.
 Udras. 388.
 Udumbaras. 212.
udvega. 47.
udyama. 101.
 Ujjayinī. 15. 163. 164. 166. 184. 203.
 204. 346. 368. 369. 381. II, 33.
uktapratyukta. 120.
ullāpya. 145. 148.
ullāsaka. 145.
ullekha. 102.
 Umā. 318.
 Umeçacandra Mitra. 402.
 Unmatta-Rāghava. 180.
upadeça. 104.
upadiṣṭa. 108.
upaçūhana. 56.
upakṣepa. 36. 40.
upakṣipta (°i). 47.
upamā. 117.
upanyāsa. 43. 44.
upapatti. 101.
uparūpaka. 30.
 Upatiṣya. 319.
upasamhāra. 56. 57.
upasthūyika. 128.
 Uragas. 388.
 Urmilā. 269. 279. 290.
 Urvaçī. 177-181. 182. 301. 311. 353.
 II, 32.
 Uṣā. 299.
utkīrtana. 103.
utpādyā. 31.
 Utpalarāja. 17.
utprāsana. 101.
utprekṣita. 31.
utsṛṣṭikāṅka, v. *aṅka*.
uttamā prakṛti. 121.
uttamottamaka. 120.
 Uttarā. 371.
 Uttaracarita. 2. 97. 113. 133. 154.
 212. 219-224. 273. 310. 335. 347.
 357. 391. 412. 415. II, 21.
 Uttarakāṇḍa. 219. 222. 310.
 Uttarakoçalas. 339.
uttejana. 102.
utthāpaka. 91.

- utthāpāna*. 377.
vācika abhinaya. 29.
 — *rasa*. 87.
 Vaçyavāc (Bhavabhūti). 260.
vadhā. 96.
vadhū. 355.
 Vadhyaçilā. 355.
 Vaguta. 414.
 Vahni-Purāṇa. II, 3.
 Vaiçya. 381.
vaidarbhi. 131.
 Vaidyanātha Vācaspati Bhaṭṭācārya.
 240.
 Vaijayanti. 413.
 — *-vilāsa*. 413.
 Vaiji. 314.
 Vājasaneyī-Saṃhitā. 308.
vajra. 43. 44.
 Vajranābha. 327. 328.
vākkeli. 114.
 Vākpati. 157.
 Vākpatirāja. 17. 211.
vaktrapāni. 377.
 Vākya-pādiya. 314.
 Valabhi. II, 47.
 Valliyammā. 412.
 Valliyammā-nāṭaka. 412.
 Valmika. 183.
 Vālmiki. 31. 97. 220-223. 243. 263.
 268. 292. 310. 317. 333. 381. II,
 4. 47.
 Vāmadeva. 275. 278. 302.
 Vāmana. 198. 342. II, 41.
 Vaman Shivrām Apte. II, 45.
vāṃçika. 382.
 Vanarakṣikā. 248.
 Vaṅgas. 388.
 Varada Ācārya. 255.
 Varāhamihira. 163. 165. 370.
 Vararuci. 163. 165. 182. 207.
 Vardhamānaka. 131.
varṇa. 44.
varṇasamhāra. 43.
varṣadhara. 128.
 Varuṇa. 178. 308.
vāsakasajjā. 76.
 Vasantaka. 186. 187.

- Vasantasenâ. 75. 128. 131. 199-211.
 353. 355. 356. 382. 383. II, 40.
 41. 59.
 Vasantatilaka. 255-256. 266.
 Vasanti. 220.
 — 166.
 Vâsavadattâ. 95. 98. 100. 158. 186-
 190. 247. II, 32. 39.
 Vâsavadatta (roman). 326. 340. 372.
 384. II, 32.
 Vasiṣṭha. 219-223. 242. 270-295.
 302.
vastu. 30.
vastûttbhāna. 92.
 Vasubandhu. II, 35. 52.
 Vasubhūti. 188. 242.
 Vasudeva. 205. 242. 316. 327.
 Vâsudeva. 314. 315.
 Vasukra. 302.
 Vasulakṣmî. 169. 186.
 Vasumitra. 167. 169. 381.
 Vasurâta. II, 35. 52.
 Vatsa. 64. 69. 75. 92. 95. 98. 100.
 158. 185-189. 234. 247. 372.
 378. 384. II, 39. 62.
 — 339.
vatsa. 129.
 Vaṭukas. 318.
vayasya. 129.
 Veda. 11. 89. 359. 427.
 Veniṣaṃhâra. 35. 39. 40. 95. 116.
 155. 161. 224. 397. 398. 399. II,
 37. 44.
 Vetâlabhaṭṭa. 163.
 Vetravati. 174.
vibhâva. 86. 257.
 Vibhîṣaṇa. 91. 271-295.
vibhrama. 81.
vibodha. 53.
 Vicakṣaṇâ. 249-251.
vicalana. 52.
vicâra. 107.
vicchitti. 81.
vicitrârthâ. 151, II, 5.
 Vicitra-vilâsa. 395.
 Victoria. 404.
 Viçâkhâ. 396.

- Viçâkhadatta (odeva). 154. 225-228.
 261.
 Viçârada. 325.
viçeṣaṇa (viçeṣakti). 108.
 Viçvabhaṇḍa. 253-254.
 Viçvakarman. 298.
 Viçvâmitra. 170. 171. 269-295. 302.
 303-305.
 Viçvanagara. 252-253.
 Viçvanâtha. 9. 18. 19. 20. 28. 39.
 40. 45. 48. 49. 51. 52. 56. 60. 83.
 94. 180. 379.
 Viçvâvasu. 217-218.
 Vidagdha-Mâdhava. 20. 237.
 Vidarbha. 167. 169. 212. 281. 340.
 Viddhaçâlabhanañjikâ. 58. 245-248.
 II, 5.
 Videha. 269. 279.
vidhâna. 39.
 Vidhavâ-vivâha. 402.
vidhâta (odhrta). 41.
 Vidiçâ. 197.
vidrava. 47.
 — 49.
 Vidûṣaka. 215.
vidûṣaka. 122. 129. 328. 358 sqq.
 365. 384.
 Vidyâ. 398.
 Vidyâ-bhûṣaṇa II, 3.
 Vidyâdhara. 192. 193. 217. 248.
 Vidyâdharamalla. 245-247.
 Vidyânâtha. 19. II, 45. 46.
 Vidyâpati. 331.
 Vidyujjihva. 286. 287. 289. 291.
vibrta (vikrta). 83.
 Vijayâ. 196.
 Vijayasena. 188. 189.
 Vikramâditya. 3. 15. 161. 163. 164.
 165. 183. 184. 197. 198. 208.
 243. 301. 326. 368. 369. 370.
 371. II, 33. 35. 36. 42. 47. 52.
 Vikramasiṃha. 204.
 Vikramorvaçî. 2. 17. 18. 20. 113.
 137. 147. 166. 169. 177-182. 215.
 299. 325, n. 353. 357. 397. 405.
 II, 37.
 Vikrânta-Çûdraka. II, 41.

- vikrāntayamaka.* 118.
vikṣepa. 83.
vilāsa. 40.
 — 70.
 — 81.
Vilāsavatī. 148.
 — 308.
vilāsikā. 145. 149.
vilobhana. 37.
vimarśasam̐dhi. 35. 48. 57.
vimarśasam̐dhi, v. *vimarśa*°.
vimūḍbaka. 120.
Vinaya. 319.
Vindhyaketu. 188.
vipañcī. 134.
viparyaya. 109.
vipralabdā. 77.
Vipranārāyaṇa. 413.
vīra. 86.
Viracarita. 31. 58. 60. 60. 92. 141.
 155. 347. II, 41.
Virādha. 290. 291.
Virādhagupta. 227. II, 45.
Virāga. 238.
virabhoḥkaṅṭhitā. 76.
Viraka. 131.
Virasiṃha. 398.
Virāṭa. 251-252. 351. 371.
Viriñci. 17.
virodhana. 51.
Viṣamāditya. 183.
visarṇa. 102.
viṣkambhaka. 59.
Viṣṇu. 17. 88. 135. 166. 178. 179.
 223. 237. 238. 299. 317. 318.
 328. 334. 381. 406. 407.
Viṣṇubhakti. 234.
Viṣṇu-Purāṇa. 178.
Viṣṇurāta. 217-218.
Viṣṇusūnu. 17.
visūka. II, 54.
viṭa. 123. 207. 213. 360. 365. 384.
vithi. 30. 94. 112. 137. 144.
vithy-aṅga. 112 sqq.
vīyoginī. 151. II, 5.
vṛddhā. 126.
Vṛhannala. 351.
Vṛkakarman. II, 57.
vṛkṣasecanam̐ nātayati. 387.
Vṛndā. 248. 396.
vṛndaka. 151. II, 5.
Vṛndāvana. 235. 238. 239. 316.
Vṛṣabhānujā. 248.
Vṛṣākapi. 302. II, 49.
Vṛtravadha. II, 58.
vṛtti. 87 sqq. 332.
vyabhicāribhāva. 86. 94.
Vyādhisindhu. 253-254.
vyāhāra. 49.
 — 116.
Vyāsa. 170. II, 4.
vyavasāya. 51. 52.
vyāyoga. 30. 136. 143. 155. 251 sq.
 419.
Wassilief. II, 35. 52.
Weber. 2. 132. 170. 182. 206. 299.
 313. 326. 343. 344. 374. 402, n.
 II, 37. 44. 52. 53.
West. 1.
Wilkins. 395.
Wilson. 2. 3. 17. 169. 210. 214.
 237. 240. 241. 245. 255. 277.
 278. 409, n. 412. II, 4. 38. 44.
Windisch. 3. 197 sqq. 344-366. II,
 40. 41. 59. 60. 61.
Wolff. 2.
yācūd. 103.
Yaçaçcandra. 324.
Yaçaskara. II, 33.
Yaçastilaka. 157. 159. II, 45.
Yaçodā. 316.
Yaçovarman. 211. 268.
Yādavas. 326. 327. 328. 332. 333.
Yādavodaya. 148. 151.
Yajñarāma Dikṣita. 286.
Yājñavalkya. 281. 381, n.
Yajur-Veda. 89. 212. 298.
Yakṣa. 142. 388.
Yama. 301.
yamaka. 118.
Yami. 301.
Yamunā. 191. 276. 284. 300. II,
 37.
Yāska. 307.

- yātrā* (spectacle). 373. 394 sqq
yātrā. 372.
 Yaugandharāyaṇa. 185. 186. 188.
 384. II, 39.
 Yavanas. 167. 348. 364. 388.
 Yavani. 126. 349. 364.
varanikā. 348 sqq. 364. 373. 390.
- Yoganidrā. 205.
 Yudhājī. 270.
 Yudhiṣṭhira. 66. 72. 161. 204. 224.
 225. 242. 309. 351.
yukti. 38. 40.
 — 104.
 Zubaty (Joseph). II, 60.
-

INDEX

DES

PASSAGES TRADUITS DU SANSKRIT

I. PASSAGES TIRÉS D'ŒUVRES DRAMATIQUES

Anargharâghava.		Kulapaty-añka.	
Prologue	p. 385	100
v. 9 et 12	263		
III, v. 21	63	Gṛhavr̥kṣavâṭikâ.	
		111
Anutâpa-añka.			
.	101	Candrakalâ.	
		80
Uttaracarita.		107
Prologue, v. 2 et 5	260	108
I, v. 39	115	108
III, v. 26	115	111
IV, p. 164.	310		
V, v. 35	50	Caitanyacandrodaya.	
		III, p. 56	376
Udâtтарâghava.		p. 60-61	136
.	92		
Kaṃsavadha.		Chalitarâma.	
Prologue	265	113
		115
Karpûramañjarî.			
I, v. 23	113	Dhûrtasamâgama.	
		Prologue, v. 8	265
Kundamâlâ.			
Prologue	139	Nâgânanda.	
		Prologue, v. 3	137
Kumbha.		v. 4	65
.	101	I, v. 6	65

I, v. 13.	119
III, passim	359-360
V, v. 92.	65
Pāṇḍavānanda.	
.	112
Prabodhacandrodaya.	
nāndi	134
Prabhāvatī.	
.	102
.	107
Prasanna-Rāghava.	
Prologue, p. 3	386
v. 7, 13, 14, 19, 20, 21, 22	263-264
Priyadarçikā.	
Prologue, v. 3	137
III, v. 2	372
Bālarāmāyaṇa.	
Prologue, v. 2	385
v. 6-v. 17 pass.	262-263
v. 16	273
Mallikāmāruta.	
Prologue	261
Mahānāṭaka (<i>rec. Madhusūdana</i>).	
II, v. 12	63
III, v. 23	65
v. 50	70
Mālatīmādhava.	
Prologue, 13, 36.	382
v. 4, 6, 7	260
I, p. 37.	39
p. 41 (196).	79
p. 48 (238).	81
p. 49 (241).	79
p. 55 (154).	90
II, p. 84 (91).	80
p. 96 (193).	64
V, p. 165 (54).	102
IX, p. 308.	49

Mālavikāgnimitra.

Prologue	157
v. 2	259
I, v. 4	318
p. 18, 19	60
II, p. 25.	116
III, v. 39	68
IV, v. 72	90
v. 73.	78

Mudrārākṣasa.

nāndī	133
Prologue (fin)	139
I, p. 36-37	116

Mṛcchakaṭikā.

I, v. 42	383
III, init.	130
X, v. 4	260
v. 6-7	260
v. 12.	64

Ratnāvalī.

Prologue, v. 6	137
p. 3	36, 38
I, p. 4	34
v. 8	33, 37
v. 10	64
p. 7	114
p. 11	38
p. 14	39, 40
v. 24	37
p. 15	38
II, p. 17.	40
p. 18.	33
p. 20.	41
v. 28 et 29	93
v. 30.	99
p. 31.	41
p. 32.	41
p. 33.	89
p. 34.	41, 43
p. 35.	42
v. 43.	43
v. 44, 45.	42
p. 38.	43, 89
III, p. 44.	44, 45

III, p. 45	44, 46
p. 47	45
p. 48	47
v. 56	45
v. 57	48
v. 60	47
v. 61	46
p. 54	47
p. 55	33, 98
p. 57	47
p. 58	47
IV, v. 66	50
p. 63	48, 51
v. 75	51
v. 79	49
p. 71	50
p. 74	52
p. 76	52, 53
p. 77	55
p. 78	51, 53, 54, 55
p. 79	56
p. 80	55, 56

Râghavânanda.

.	76
-----------	----

Râmâbhyudaya.

.	104
-----------	-----

Vadhyaçilâ.

.	101
-----------	-----

Vasantatilaka.

.	266
-----------	-----

Vikramorvaçi.

Prologue, v. 2	259
v. 3 (ed. Nirṇaya-sagar Press.)	114
IV, v. 17	116
v. 51	114
Scène ?	112

Vibhīṣaṇanirbhartsanâṅka.

.	101
-----------	-----

Vilakṣakurupati.

nândi	133
-----------------	-----

Viracarita.

Prologue	382
v. 2, 3	260
I, v. 26	63
v. 37	70
v. 53	63
II, v. 10	67
v. 16	66
v. 34	92
v. 37	62
v. 38	91
III, v. 5	43
v. 8	63
IV, v. 21	62
v. 22	67
v. 45	63
V, v. 49	91

Venisamphâra.

Prologue	138
I, v. 7	98
v. 14	107
v. 15	71
v. 26	39
v. 28, 29	99
II, v. 31	111
v. 32	109
v. 40	106
v. 50	104
III, v. 67	102
v. 81	110
101	100
ad fin.	103
IV, pass.	102, 110
V, v. 120	103
v. 142	114
v. 143	115
v. 144	108
v. 148 sqq	51
v. 150	115
v. 159	51
VI, pass	56, 110

Çakuntalâ.

nândi	134
prologue	139, 259
I, 6, 4	34

I, 6, 6	102	III, 66,15	98
6, 12	34	v. 91	43
7, 1	32	ad fin.	111
8, 8	102	IV, scène I	33, 160
v. 17	107	74,46	44
v. 19	80, 110	v. 99	44,95
v. 20	106	80,11	45
12, 8.	109	v. 102	46, 100
v. 21	37	v. 113	108
v. 22	38	90,9	45,47
v. 24	95	V, v. 123	66
17-18.	103	95-96.	99
18,10.	79	v. 125	47
19,1	61	102,2.	102
19,8	79	102,10	46
19,10.	105	v. 136	106
20,1	79	v. 138	48
20,2	98	105-106	96
v. 25	107	v. 139	97
v. 27	38	106,12	49
23,8	104	108,13	100
v. 28	39	110,7.	101
v. 29	107	VI, 119,1.	52
25,12.	39	120,9.	50
v. 30	81	v. 154	96
II, 34-35.	109	v. 155	71
v. 38.	117	127,14	51
37,5	34	v. 167	106
v. 43	111	142,2.	52
v. 44	79	143,10	97
v. 45	73, 82	144,3.	101
40,6.	33, 40	v. 181	97
42,10.	62	145,4.	96
ad fin.	97	v. 182	51
III, 46,7	61	VII, 157,10	53
48,7	41	158,6.	55
49,9	41	158,8.	105
50,18.	341	159,7.	56
52,15.	41	160,13	55
v. 70.	46	v. 207.	53
v. 71.	43	161,11	55
57,11.	41, 96	v. 210	109
v. 77.	110	163,12	54
v. 78.	43	163,14	104
v. 88.	101	v. 216	112
66,13.	89	166,16	54

167,11	55	Hâsyârṇava.	
168,14	55		
v. 221	56		266

II. PASSAGES INCERTAINS OU TIRÉS D'AUTRES ŒUVRES

Amaru.		Bhâsa.	
.	68	159
.	73	160
.	74		
.	74	Mâgha.	
.	75	VII, 18.	82
.	77	VIII, 24	84
.	78		
		Raghuvamça.	
Rg-Veda.		VII, 7	84
I, 165	305		
III, 33	304	Râmila.	
X, 51	303	161
X, 108	302		
		Vâkpati.	
Kuṭṭanimata.		157
. 389-390-391			
		Anonymes.	
Candraka.		68
.	162	68
		69
Kumârasaṅbhava.		70
VII, 17.	81	70
		71
Daçakumâra.		72
.	383	73
		73
Dhanika.		73
.	70	74
.	74	74
.	80	74
		76
Padmagupta.		76
.	82	76
		77
Bhartṛhari.		77
I, 87	118	79
III, 57	382	80

.	81	89
.	81	90
.	81	101
.	82	102
.	82	103
.	83	103
.	83	105
.	83	106
.	83	108
.	83	109
.	84	109
.	84	139
.	89		

Vu et lu

En Sorbonne, le 19 octobre 1889

par le *Doyen de la Faculté des Lettres de Paris*

A. HIMLY.

Vu

Et permis d'imprimer

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris

GRÉARD.

ADDITIONS ET CORRECTIONS

Nous croyons superflu d'indiquer les erreurs qui portent sur des caractères pointés ; elles sont pour ainsi dire inévitables dans un ouvrage de quelque étendue, surtout quand les mots sanscrits, au lieu de former un texte suivi, sont encadrés dans un texte de langue différente. Les indianistes corrigeront sans peine ces fautes, indifférentes au reste des lecteurs.

P.	51. Çak. IV, 127, 14. —	—	Corrigez : Çak. VI, 127, 14
	58. achevé	—	achevée
	59. <i>vikṣambha</i>	—	<i>viṣkambha</i>
	68. Mâlav. III, 30	—	Mâlav. III, 39
	88. <i>sâttrati</i>	—	<i>sâttrati</i>
	90. Mâlav. IV, v. 71	—	Mâlav. IV, v. 72
	91. <i>sâttrati</i>	—	<i>sâttrati</i>
	93. Ratnâv., 128 et 129	—	Ratnâv. v. 28 et v. 29.
	96. Irâvati	—	Irâvati
	96. Çak. VI, 145, 94	—	Çak. VI, 145, 4
	101. Çak. v. 110, 7	—	Çak. V, 110, 7
	169. Vidharba	—	Vidarbha
	207. Cakyamuni	—	Çâkyamuni
	275. Jusiemment	—	Justement
	390. <i>apanitâtiraskariṇi</i>	—	<i>apanitâ tiraskariṇi</i>
	Tome II, P. 1 (au titre) TEXTE	—	TEXTES

Note additionnelle sur la versification dramatique (I, 118, 119)

La *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* (XLIV) a publié, depuis l'impression de notre ouvrage, un article important pour l'étude de la versification dramatique :

Metrische Sammlungen aus Stenzler's Nachlass, veröffentlicht von Dr. Kulman. L'auteur y donne le dépouillement métrique complet de la *Mṛcchakaṭikâ*, des trois drames de Kâlidâsa, de *Mallikâmâruta*, des trois drames de Harṣa, de *Pârvatipariṇaya*, *Mudrârâkṣasa*, des trois drames de Bhavabhûti, de *Veni-saṃhâra*, des trois drames sanscrits de Râjasekhara, de *Caṇḍakauçika*, *Mahânâṭaka*, *Prasannarâghava*, *Prabodhacandrodaya*, *Dhûrtasamâgama*, *Caitanya-candrodaya*.



TABLE DES MATIÈRES

TOME SECOND

	Pages
APPENDICE : TEXTES — NOTES — EXCURSUS.	1
CATALOGUE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE.	71
I. BIBLIOGRAPHIE.	71
II. CATALOGUE DES OUVRAGES DRAMATIQUES.	73
III. CATALOGUE DES POÈTES DRAMATIQUES.	82
INDEX GÉNÉRAL.	89
INDEX DES PASSAGES TRADUITS DU SANSKRIT.	117
ADDITIONS ET CORRECTIONS.	123







CIRCULATE AS MONOGRAPH

AS
162
B6
fasc.83

Bibliothèque de l'École
pratique des hautes
études. Section des
sciences historiques
et philologiques

**PLEASE DO NOT REMOVE
SLIPS FROM THIS POCKET**

CIRCULATE AS MONOGRAPH

**UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY**

