



HAL
open science

**Contribution à l'étude du genre dramatique des saṭṭaka,
pièces en langue prakrite : la Karpūramañjarī et ses
successeurs**

Melinda Zulejka Fodor

► **To cite this version:**

Melinda Zulejka Fodor. Contribution à l'étude du genre dramatique des saṭṭaka, pièces en langue prakrite : la Karpūramañjarī et ses successeurs. Littératures. PSL Research University, 2017. Français. NNT : . tel-01852089

HAL Id: tel-01852089

<https://theses.hal.science/tel-01852089>

Submitted on 31 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres
PSL Research University

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études

Contribution à l'étude du genre dramatique des *saṭṭaka*, pièces en
langue prakrite : la *Karpūramañjarī* et ses successeurs

École doctorale de l'EPHE – ED 472

Spécialité : LANGUES, CIVILISATIONS ET SOCIÉTÉS ORIENTALES

COMPOSITION DU JURY :

M. Sylvain BROCQUET
Université Aix-Marseille
Rapporteur

Mme Isabelle RATIE
Sorbonne Paris 3
Rapporteur

M. Georges-Jean PINAULT
EPHE
Examineur

M. C. S. RADHAKRISHNAN
Université de Pondichéry
Examineur

Soutenue par :

Mme Melinda Zulejka FODOR

le 11 décembre 2017

Dirigée par :

Mme Nalini BALBIR

Directrice d'études cumulant

EPHE-Sorbonne Nouvelle Paris 3



École Pratique
des Hautes Études



**CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DU GENRE DRAMATIQUE
DES SAṬṬAKA, PIÈCES EN LANGUE PRAKRITE :
LA *KARPŪRAMAÑJARĪ* ET SES SUCCESSEURS**

Thèse de doctorat

Mme Melinda Zulejka FODOR

sous la direction de Mme Nalini BALBIR

Directrice d'études cumulant

EPHE-Sorbonne Nouvelle Paris 3

École Doctorale de l'EPHE – ED 472

Langues, Civilisations et Sociétés Orientales

Paris, 2017

*pāripārsvakah : abhatthiam ca neṇa. jaha
agaṇia ṇavaṃ ti dosaṃ, aṇirūvia ṇiaḍadā-kaam ṇidaṃ,
pamhusia taṃ asūaṃ rasiā odaṃsaṃtu kidim eaṃ. [CL I.11]*

(gīti)

REMERCIEMENTS

Cette thèse est le fruit d'un travail de recherche de près de sept ans (2010-2017), que j'ai mené, à défaut d'un contrat ou d'un financement doctoral, pendant quatre ans avec, en parallèle, un emploi à temps complet, et durant presque trois ans, sans bénéficier d'un soutien familial sur place¹, ayant vécu dans des conditions précaires. En préambule, je tiens à adresser tous mes remerciements aux personnes avec qui j'ai pu échanger, qui m'ont aidée à achever cette étude et qui m'ont soutenue et encouragée à conduire ce travail jusqu'à son terme, malgré les tiraillements qui m'ont parfois poussée à vouloir l'abandonner.

J'exprime, tout d'abord, ma reconnaissance à ma directrice de thèse, Mme Nalini BALBIR (EPHE-Sorbonne Nouvelle Paris 3), pour avoir accepté de me diriger en doctorat, ainsi que pour son soutien tout au long de ces années. Elle m'a aidée non seulement au niveau professionnel mais aussi personnel. J'ai eu la chance non seulement d'être dirigée par une excellente professeure, très compétente en matière de langue prakrite, mais aussi par une personne humaine et cordiale. Notre collaboration a été marquée par des échanges professionnels et agréables et j'ai toujours reçu des commentaires pratiques, utiles et succincts de sa part. J'ai tenu compte de tous ses conseils chaque fois lucides, légitimes et judicieux. Elle n'a jamais manqué de me répondre, très rapidement dans les cas urgents, s'agissant d'une difficulté professionnelle ou personnelle. Ces années sous sa direction m'ont permis de grandir et j'espère avoir pu être de taille à achever un travail correct et utile pour des recherches sur le genre dramatique du *saṭṭaka* et les sujets connexes. Je souhaite aussi de tout mon cœur que la fin de cette thèse signale le début de nouvelles collaborations et perspectives communes.

Je suis également reconnaissante envers les professeurs et savants qui m'ont considérablement aidée dans l'avancement de mes recherches. M. François GRIMAL (Directeur d'études émérite à l'ÉFEO) a lu et corrigé quelques passages difficiles de l'*Ānandasundarī*, m'a soutenue dans la rédaction des projets de recherche et m'a également fourni des lettres de recommandation. MM. Dominic GOODALL (Directeur d'études à l'ÉFEO) et Nirajan KAFLE (chercheur à l'Université de Leiden) ont relu avec moi l'intégralité de l'*Ānandasundarī* et le premier acte de la *Rambhāmañjarī* lors de mon séjour en Inde. M. RADHAKRISHNAN (Professeur à l'Université de Pondichéry) a relu l'intégralité de la *Śṛṅgāramañjarī* avec moi lorsque j'étais à Pondichéry et m'a transmis quelques références figurant dans certains manuscrits qui n'ont pas encore été publiés.

Je tiens également à remercier Mmes Françoise 'Nalini' DELVOYE (Directrice d'études à l'EPHE, Paris) qui m'a transmis des références d'études sur certaines de mes recherches, Judit TÖRZSÖK (Maître de Conférences à l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3) pour la relecture d'une partie du premier acte de la *Karpūramañjarī* et de quelques passages du quatrième acte de la *Candralekhā*, ainsi que R. MOHADIKAR (Professeure adjointe à l'Université de Pune) pour avoir revisité avec moi quelques passages difficiles dans le premier acte de la *Candralekhā*.

De même, je remercie MM. Tibor KÖRTVÉLYESI (Professeur à l'Université TKBF, Budapest) et Ferenc RUZSA (Professeur à l'Université ELTE, Budapest) pour leur amitié et leur soutien professionnel, Gábor SEMBERY pour son aide dans la transcription de cinq *saṭṭaka*, y compris les *chāyā*, Nicolas DEJENNE (Maître de Conférences à la Sorbonne Nouvelle Paris 3) pour m'avoir orientée vers les bonnes personnes, Philippe CAILLOU (Maître

¹ Ma famille habite à Budapest.

de Conférences à l'Université Paris Sud 11) pour son aide informatique et Sander HENS (Doctorant à l'Université de Gent) pour certaines références concernant le poète Nayacandra Sūri.

Je remercie tout particulièrement Mme Régine PAJOT (enseignante de langue et littérature françaises) pour ses précieuses corrections et remarques depuis mon Master jusqu'à la fin de mon Doctorat. La collaboration avec elle, pendant huit ans, a été très agréable et m'a beaucoup aidée à améliorer ma connaissance de la langue française littéraire et académique.

Je tiens également à exprimer ma gratitude envers le personnel de l'École Française d'Extrême-Orient (ÉFEO) et de l'Institut Français (IFP) à Pondichéry, particulièrement à MM. V. PRAKASH (chercheur à l'IFP), M. KANNAN (chercheur à l'IFP) et K. NARENDRAN (bibliothécaire à l'IFP) pour leur aide précieuse dans l'obtention des manuscrits à Madras et à Thanjavur.

Je remercie l'École Pratique des Hautes Etudes de m'avoir offert le cadre légal et administratif pour achever cette thèse. Je tiens également à exprimer ma gratitude envers mon laboratoire, l'UMR Mondes iranien et indien, pour son immense soutien professionnel, amical et moral. Je ne peux manquer d'exprimer mes remerciements envers le personnel des bibliothèques des manuscrits en Inde² qui m'ont cordialement accueillie, ainsi que les bibliothécaires de la BULAC qui m'ont aidée à acquérir les livres rares que j'ai dû consulter. J'adresse mes remerciements au PRES HESAM et à l'ÉFEO pour les bourses d'études qui m'ont été octroyées : ces sept mois de recherche de terrain (trois financés par l'HESAM, quatre par l'ÉFEO) ont considérablement contribué à l'avancement de mon travail. C'est la seule période financée que j'ai pu entièrement consacrer à ma recherche.

Je suis extrêmement reconnaissante à un ami, M. Luigi GRASSO, ainsi qu'à la Fondation Colette CAILLAT de l'Institut de France, qui ont mis à ma disposition un hébergement gratuit (de juin 2016 à juin 2017 chez M. GRASSO, de juillet à décembre 2017 dans l'appartement sévrien de la Fondation Colette CAILLAT), afin que je puisse terminer ma thèse en temps voulu. Cette aide m'a été très précieuse.

Enfin, je remercie ma famille, et tout particulièrement ma mère, ainsi que mes amis hongrois, italiens et français, pour leur immense soutien moral tout au long de la rédaction de ma thèse (et également financier de la part de ma mère ces dernières années).

Cette version de la thèse prend en compte certaines des remarques faites par les membres du jury lors de la soutenance. Les modifications et additions à apporter au chapitre 5, ainsi que sa restructuration, signalées par M. Brocquet et Mme Balbir lors de la soutenance, seront effectuées pour la publication.

² Le nom de ces bibliothèques figure dans l'Introduction.

ABRÉVIATIONS

Les abréviations des sources primaires, *saṭṭaka* et autres ouvrages, sont intégrées dans la bibliographie. Elles figurent toujours entre accolades.

Nous donnons le numéro de l'acte en chiffres romains et celui de la stance en chiffres arabes ; ils sont séparés par un point : par exemple [KM I.01]. Les lignes des stances sont marquées par des lettres minuscules après le numéro de la stance concernée, séparées par une barre oblique : [KM I.01/ab]. La prose figurant après une stance est signalée par un chiffre arabe qu'une barre oblique sépare du numéro de la stance : [KM I.01/1]. Si un passage en prose est long, et si nous en citons plusieurs extraits, ceux-ci sont numérotés selon l'ordre de leur occurrence dans le texte : [KM I.01/1], [KM I.01/2], etc.

En ce qui concerne les abréviations grammaticales, elles sont conformes aux règles françaises. Pour le reste, nous avons utilisé les abréviations suivantes :

Abl.	Ablatif
Acc.	Accusatif
comm.	commentaire
corr.	correction d'une leçon afin de la rendre grammaticalement correcte
D.	Datif
éd.	édition
éds.	éditions
(f)	féminin
G.	Génitif
I.	Instrumental
L.	Locatif
M.	<i>Māhārāṣṭrī</i>
(m)	masculin
Mg.	<i>Māgadhī</i>
mod.	modification d'une leçon afin de l'ajuster au mètre dans lequel elle apparaît
ms.	manuscrit
mss.	manuscrits
mṭh.	<i>marāṭhī</i> ancienne
N.	Nominatif
(n)	neutre
pk.	prakrit
Ś.	<i>Śaurasenī</i>
sk.	sanskrit
trad.	traduction d'un texte en ancienne langue indienne

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
1 AUTEURS, ŒUVRES ET CONTEXTE HISTORIQUE	15
1.1 Rājasekhara (IX ^e -X ^e siècles, Kānnauj, Uttar Pradesh) : novation et licence poétique 15	
1.1.1 Généalogie familiale.....	15
1.1.2 Tradition poétique	17
1.1.3 Patronages royaux : les rois hindous Gurjara-Pratīhāra et Kalacuri.....	20
1.1.4 Éléments culturels et historiques dans la <i>Karpūramañjarī</i>	24
1.2 Nayacandra Sūri (XIV ^e -XV ^e siècles, Gwalior, Madhya Pradesh) : audace et ironie.	33
1.2.1 Appartenance religieuse	33
1.2.2 Lignage poétique	35
1.2.3 Le héros de la <i>Rambhāmañjarī</i> : Jayacandra, dernier roi hindou Gāhaḍavāla de Kānnauj	39
1.2.4 Patronage royal : le clan Tomara.....	42
1.3 Mārkaṇḍeya (XV ^e -XVI ^e siècles, Trivenī, Orissa) : expertise grammaticale et littéraire.....	44
1.3.1 Œuvres et patronages.....	44
1.3.2 Lignage familial et style poétique	45
1.3.3 Contexte historique et culturel.....	45
1.4 Rudradāsa (XVII ^e siècle, Calicut, Kérala) : humilité et diligence	46
1.4.1 Sa caste et son engagement pour la poésie	46
1.4.2 Le héros de la <i>Candralekhā</i> : Mānaveda II, roi Zamorin de Calicut.....	51
1.4.3 La fête de l'équinoxe vernal à la gloire de Mānaveda.....	53
1.5 Viśveśvara Pāṇḍeya (XVII ^e -XVIII ^e siècles, Bénarès, Uttar Pradesh) : logique et élégance	57
1.5.1 Lignage familial et éducation poétique	57
1.5.2 Un savant polyvalent : poète, théoricien, logicien et exégète	59

1.5.3	Bénarès, carrefour culturel et religieux	60
1.6	Ghanaśyāma (XVIII ^e siècle, Thanjavur, Tamil Nadu) : vantardise et sarcasme	63
1.6.1	Liens familiaux	63
1.6.2	Le poète : sa personnalité, son style et ses œuvres	64
1.6.3	Le ministre Marathe à Thanjavur	70
2	LE RENOUVEAU D'UN GENRE DRAMATIQUE	75
2.1	Rājaśekhara : le <i>saṭṭaka</i> et la <i>nāṭikā</i> sont « frère et sœur »	77
2.2	Pourquoi abandonner le sanskrit en faveur du prakrit ?	80
2.2.1	La singularité de l'expression fait la poésie	80
2.2.2	La langue prakrite est naturellement douce	96
2.3	Deux stances, une réponse	111
3	SUR LES TRACES DE RĀJAŚEKHARA	113
3.1	Une période de spéculations	113
3.2	Nayacandra Sūri : la proie des spéculations	117
3.2.1	Le choix esthétique de Nayacandra Sūri	120
3.2.2	« Du pain et des jeux »	121
3.2.3	Pièce fade au début, épicée à la fin	124
3.3	Rudradāsa : la pierre de touche de l'art consommé des poètes et des acteurs	126
3.3.1	Le <i>saṭṭaka</i> est le cavalier de la <i>nāṭikā</i>	126
3.3.2	La subtilité d'une œuvre en prakrit	127
3.3.3	La subtilité du jeu théâtral	130
3.4	Viśveśvara Pāṇḍeya : un genre envoûtant	133
3.4.1	L'amour en séparation est le plus doux	135
3.4.2	Émerveiller les spectateurs	138
3.5	Ghanaśyāma : pas de véritable poète sans <i>saṭṭaka</i>	140
3.5.1	Le <i>saṭṭaka</i> est entièrement écrit en prakrit	141
3.5.2	Pas de <i>saṭṭaka</i> sans théâtre en abyme	143
4	LES TEXTES : À LA LOUPE DES RÈGLES DRAMATIQUES ET POÉTIQUES ...	147

4.1	Comment assembler les éléments d'une pièce de théâtre classique ?	147
4.2	Mademoiselle « Bouquet de camphre » (<i>Karpūramañjarī</i>).....	153
4.2.1	De la bénédiction à la fin du prologue.....	153
4.2.2	Premier lever de rideau : l'« ouverture »	154
4.2.3	Deuxième lever de rideau : le « reflet ».....	162
4.2.4	Troisième lever de rideau : la « germination ».....	170
4.2.5	Quatrième lever de rideau : de la « délibération » à l'« obtention »	177
4.2.6	Les personnages.....	181
4.2.7	La <i>Karpūramañjarī</i> : un modèle à suivre	182
4.3	Mademoiselle « Bouquet de banane plantain » (<i>Rambhāmañjarī</i>).....	184
4.3.1	De la bénédiction à la fin du prologue.....	184
4.3.2	Premier lever de rideau : l'« ouverture »	187
4.3.3	Deuxième lever de rideau : du « reflet » à la « germination »	193
4.3.4	Troisième lever de rideau : l'« obtention » sans « délibération » préalable	197
4.3.5	Les personnages.....	202
4.3.6	La <i>Rambhāmañjarī</i> : mi-théâtre classique, mi-spectacle musical	204
4.4	Mademoiselle « Croissant de lune » (<i>Candrālekhā</i>)	206
4.4.1	De la bénédiction à la fin du prologue.....	206
4.4.2	Premier lever de rideau : l'« ouverture »	208
4.4.3	Deuxième lever de rideau : le « reflet ».....	215
4.4.4	Troisième lever de rideau : la « germination ».....	224
4.4.5	Quatrième lever de rideau : de la « délibération » à l'« obtention »	230
4.4.6	Les personnages.....	237
4.4.7	La <i>Candrālekhā</i> : la presque <i>nāṭikā</i>	237
4.5	Mademoiselle « Bouquet d'amour » (<i>Śṛṅgāramañjarī</i>)	239
4.5.1	De la bénédiction à la fin du prologue.....	239
4.5.2	Premier lever de rideau : l'« ouverture »	240
4.5.3	Deuxième lever de rideau : le « reflet ».....	249

4.5.4	Troisième lever de rideau : la « germination »	259
4.5.5	Quatrième lever de rideau : de la « délibération » à l'« obtention »	268
4.5.6	Les personnages.....	273
4.5.7	La <i>Śṛṅgāramañjarī</i> : sur le modèle de la <i>nāṭikā</i>	273
4.6	Mademoiselle « Belle de félicité » (<i>Ānandasundarī</i>)	275
4.6.1	De la bénédiction à la fin du prologue.....	275
4.6.2	Premier lever de rideau : l'« ouverture ».....	278
4.6.3	Deuxième lever de rideau : le « reflet ».....	285
4.6.4	Troisième lever de rideau : la « germination »	291
4.6.5	Quatrième lever de rideau : de la « délibération » à l'« obtention »	301
4.6.6	Les personnages.....	310
4.6.7	L' <i>Ānandasundarī</i> : contourner la version originale	310
5	LA LANGUE : À LA LOUPE DES RÈGLES GRAMMATICALES ET LEXICALES	
	313	
5.1	A qui appartient la langue d'un manuscrit ?	313
5.2	Quelle grammaire prendre pour modèle ?	315
5.3	Exceptions, variantes licites et spécificités dialectales dans les <i>saṭṭaka</i>	317
5.3.1	Le traitement des voyelles	317
5.3.2	Les consonnes initiales	322
5.3.3	Les consonnes intervocaliques	323
5.3.4	Les groupes de consonnes	331
5.3.5	Transpositions et abrègements	339
5.3.6	Le traitement de l' <i>anusvāra</i>	340
5.3.7	Composés nominaux et <i>saṃdhi</i>	341
5.3.8	Les formations verbales.....	344
5.3.9	Les formations nominales, déclinaisons et abstraits.....	360
5.3.10	Pronoms adverbiaux, adverbes, conjonctions et enclitiques	366
5.4	Le vocabulaire d'origine régionale et vernaculaire	371
5.5	La langue des <i>saṭṭaka</i> : prakrit hybride littéraire	374

5.5.1	Les conformités grammaticales	374
5.5.2	Evolution générale	376
5.5.3	<i>Prakṛṣṭa-prākṛta</i> versus <i>saṃskṛta-yoni</i>	377
5.6	Circulation des manuscrits de la <i>Karpūramañjarī</i>	379
6	LE GENRE : THEORIES ET QUESTIONS	381
6.1	Pourquoi ôter deux procédés d'introduction ?	381
6.2	Pourquoi « lever de rideau » et non « acte » ?	382
6.3	Le <i>saṭṭaka</i> à faire danser ou à représenter ?	387
6.4	Genre majeur ou genre mineur ?	394
6.5	Genre populaire ou érudit ?	400
6.5.1	Le public idéal du poète.....	400
6.5.2	Qui a compris le théâtre en prakrit ?	402
6.5.3	La danse et le chant comme éléments populaires	406
6.5.4	Sentiments et popularité	416
6.5.5	La popularité des thèmes et des genres	419
6.5.6	Édifice théâtral et spectacle de plein air	420
6.6	Le « paradoxe de l'œuf et de la poule »	422
	CONCLUSION	425
	ANNEXE I : TABLEAUX COMPARATIFS	449
	ANNEXE II : DESCRIPTIONS DES MANUSCRITS DES <i>SAṬṬAKA</i>	455
	BIBLIOGRAPHIE	463
	INDEX <i>LOCORUM</i> DES <i>SAṬṬAKA</i>	493

INTRODUCTION

« Aucun autre poète n'a suivi l'exemple de Rājaśekhara, soit que la difficulté d'écrire toute une pièce dans ce dialecte [le prakrit] 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 la *Karpūramañjarī* avait eu des devanciers, puisque la technique donne les règles du genre, règles qu'il rappelle lui-même dans son prologue.³ »

Qu'est-ce que le *saṭṭaka* ?

Indépendamment du fait qu'à l'époque de Lévi, les *saṭṭaka* tardifs n'avaient pas encore été découverts, sa remarque concernant les difficultés que présente ce genre n'est pas sans fondement.

Le *saṭṭaka* est un genre hybride du théâtre classique indien (*saṃkīrṇa-rūpaka*), apparenté à un autre genre similaire, la *nāṭikā*. Tous deux sont des comédies amoureuses en quatre actes, se caractérisant par l'emploi de nombreux personnages féminins, ainsi que par l'usage abondant de danses, de chants et de musique. Le dénouement est toujours heureux, comme nous le trouvons dans la *Ratnāvalī* et la *Priyadarśikā* de Harṣa (VII^e siècle, Kannauj). En raison de cet aspect musical et de la gaieté que représentent ces genres hybrides, la *nāṭikā* a été notée parmi les dix grands genres dramatiques (*rūpaka*) dans les traités sur l'art théâtral indien, et a joui d'une grande popularité au sein des cours royales.

Bien que le *saṭṭaka* ne se distingue de la *nāṭikā* que par l'omission de deux procédés (*arthopakṣepaka*) servant à introduire l'histoire avant chaque acte (le reste étant conforme aux règles du théâtre classique), ce genre n'a été apprécié que grâce à la *Karpūramañjarī* de Rājaśekhara (IX^e-X^e siècles, Kannauj). Ce qui a prioritairement attiré l'attention des savants, c'est le choix de la langue de l'auteur, d'où également le renom de cette pièce. Alors que, dans une *nāṭikā*, conformément aux règles plurilinguistiques du théâtre classique, le sanskrit et certains dialectes prakrits sont attribués à divers personnages pour indiquer leur statut social, dans la *Karpūramañjarī*, tous les personnages parlent une seule et même langue sans distinction : le prakrit.

À partir du moment où le prakrit a cessé d'être la langue des inscriptions et de la communication dans la vie quotidienne, vers le début de notre ère, elle s'est développée, parallèlement au sanskrit, en tant que langue littéraire. Le *Nāṭyaśāstra* (II^e-IV^e siècles) indique ces deux langues comme étant aptes à la récitation (*pāṭhya*) et le *Kāmasūtra* (VI^e-VII^e siècles) les considère comme deux langues cultivées par les gens lettrés (*nāgarika*).

La langue prakrite, à partir de la *Sattasāī* de Hāla (I^e siècle) qui est devenue le standard de la poésie amoureuse (*śṛṅgāra-kāvya*), a été reliée au sentiment de l'amour (*śṛṅgāra-rasa*). Dans le même temps, cette langue a été considérée comme la plus appropriée au chant (*geya*) en raison de sa musicalité (*śruti-sukha*). Néanmoins, les idées sur ces deux aspects du prakrit ont été développées tardivement. Les théoriciens de l'art poétique ont élaboré le concept des qualités phonétiques (*vṛtti*) applicables au sanskrit. Certains phonèmes de cette langue ont été qualifiés d'« âpres » (*paruṣa*), d'autres de « doux » (*madhura*). Il a ensuite été observé que de nombreux phonèmes « âpres » du sanskrit étaient absents dans la langue prakrite. C'est cette

³ Lévi, S. 1890 : 249.

langue littéraire (*kāvya-bhāṣā*), « douce de nature », que Rājaśekhara a choisie pour sa *Karpūramañjarī*.

Cinq poètes tardifs ont composé des *saṭṭaka* : Nayacandra Sūri (Gwalior, XIV^e-XV^e siècles) la *Rambhāmañjarī*, Rudradāsa (Calicut, XVII^e siècle) la *Candralekhā*, Viśveśvara Paṇḍita (Kāśī, XVII^e-XVIII^e siècles) la *Śṛṅgāramañjarī* et Ghanaśyāma (Thanjavur, XVIII^e siècle) l'*Ānandasundarī*. Selon les ouvrages de Ghanaśyāma, celui-ci est l'auteur de deux autres *saṭṭaka* additionnels. Nous savons, de par sa propre référence dans son *Prākṛtasarvasva*, que Mārkaṇḍeya (Trivenī, XV^e-XVI^e siècles) a également composé un *saṭṭaka* intitulé *Vilāsavatī*. (cf. Annexe I, tableau n° 1.)

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

Le *kāvya*, forme littéraire comportant des textes en prose (*gadya*) et en vers (*padya*), est l'un des plus complexes et des plus sophistiqués, avec de nombreuses règles de l'art poétique (*kāvyaśāstra*) imposées aux poètes. Cette forme littéraire comporte plusieurs variétés (*mahākāvya*, *campū*, *kathā*, etc.), parmi lesquelles figure le texte (*itivṛtta*) des pièces de théâtre (*nāṭaka*). Si une pièce est composée en une langue qui, depuis plusieurs siècles, a cessé d'être le moyen naturel de communication dans la vie quotidienne, et qui est peu cultivée parmi les savants bilingues, parlant une langue vernaculaire et instruits en sanskrit, l'exercice poétique demande, effectivement, une connaissance et un effort supplémentaire. Bien que lire un texte en prakrit, surtout s'il est accompagné d'une traduction sanskrite (*chāyā*), puisse aider le lecteur dans sa compréhension, dans une pièce de théâtre, les spectateurs sont totalement dépourvus de cette facilité. Ainsi, écrire un *saṭṭaka*, comme assister à sa représentation, ressemble plutôt à une « acrobatie » poétique et linguistique réservée aux intellectuels privilégiés, ou bien, comme l'écrit Lévi, aux plus « audacieux ».

Pourquoi le *saṭṭaka* ?

Quoi que les œuvres de Rājaśekhara soient souvent citées dans les recueils de strophes (*subhāṣita*) et que ses idées sur l'art poétique soient évoquées, voire même textuellement reprises dans les traités des théoriciens tardifs, tels qu'Abhinavagupta, Bhoja, Kṣemendra et Hemacandra, les savants occidentaux des XIX^e et XX^e siècles ont récusé les compétences poétiques, dramatiques et linguistiques⁴ de ce poète. Gray (1875–1955) et Warder (1924–2013) lui ont restitué une certaine appréciation littéraire⁵ et les chercheurs, depuis le XXI^e siècle attachent un peu plus d'importance aux informations que ses œuvres fournissent.

L'influence et le génie de Rājaśekhara se manifestent particulièrement dans la tradition du théâtre en langue prakrite qu'il a créée avec le renouveau d'un genre dramatique, le *saṭṭaka*.

⁴ Apte, V. Sh. 1886 : 41-42 ; Keith, A. B., 1924 : 231 ; Lévi, S. 1890 : 292-293 ; Filliozat et Renou, 1953 : 288 ; Winternitz, M., 1963 : 267.

⁵ [VŚBh], Gray 1906 : 5 ; Warder 1988 : 415.

Sa *Karpūramañjarī* est devenue la référence de ce genre, souvent citée et analysée par les théoriciens, puis copiée par les auteurs tardifs. Néanmoins, cette œuvre transcende la limite de son propre genre car certaines de ses scènes sont également devenues des exemples à appliquer dans la satire (*prahasana*). Toutefois, ce ne sont pas les seules raisons pour lesquelles le *saṭṭaka* devrait être étudié.

Peu de pièces de théâtre du Moyen Âge indien ont été traitées et examinées. Pourtant, cette période possède un patrimoine théâtral très riche, et constitue, de plus, une transition entre les pièces de l'Inde ancienne et moderne. Le *saṭṭaka*, genre similaire à la *nāṭikā*, fait partie intégrante de l'héritage de la tradition du théâtre classique indien. Les cinq pièces de ce genre qui nous sont parvenues embrassent cette époque : la première a vu le jour au X^e siècle et la dernière date du XVIII^e siècle.

Ce genre est unique parmi les dix genres traditionnels du théâtre indien ancien, d'abord en ce que sa langue est le prakrit, et non le sanskrit, une langue littéraro-vernaculaire ou vernaculaire. Entre l'apparition du premier *saṭṭaka* et du dernier, la formation et l'utilisation de la langue prakrite ont beaucoup évolué. Comme les cinq pièces appartiennent au même genre littéraire, une étude linguistique peut permettre de saisir l'évolution de cette langue.

Ces pièces du genre *saṭṭaka*, œuvres de grands poètes de cette période étendue, sont riches en éléments historiques et culturels. Elles sont également accompagnées d'instructions scéniques, essentielles pour l'histoire des représentations théâtrales en Inde.

Parmi ces œuvres, le texte de la *Karpūramañjarī* a été publié maintes fois. Il s'agit du *saṭṭaka* qui possède le plus grand nombre de traductions (trois en anglais, une en italien, une en hindi et en d'autres langues indiennes) et d'études. Les autres pièces de ce genre, bien que leur texte ait été publié, ont attiré une moindre attention ; seule la *Rambhāmañjarī* a été traduite en anglais et la *Śṛṅgāramañjarī* en hindi. Aucune traduction française n'en a été réalisée jusqu'à nos jours⁶.

Pendant longtemps⁷, le *Nāṭyaśāstra*, le *Daśarūpaka* et le *Sāhityadarpaṇa* ont été considérés comme des traités sur l'art dramatique indien *par excellence*. Pour Viśvanātha, le *saṭṭaka* est un genre « mineur » (*uparūpaka*) ; de ce fait, les savants occidentaux ont suivi cet avis comme une évidence absolue. La langue de la *Karpūramañjarī* a cependant été mal comprise. Ce malentendu provient du fait que seuls les critiques de Mārkaṇḍeya, les règles plurilinguistiques du théâtre classique et les commentaires des exégètes sanskritistes ont été pris en compte.

Les travaux plus récents⁸ ont contribué à une meilleure connaissance de ce genre. Cependant, la majorité de ces études vise uniquement la *Karpūramañjarī*, et si quelques-unes portent sur les *saṭṭaka* tardifs, elles ne sont pas approfondies. La majorité de ces recherches se concentre uniquement sur l'œuvre en question, sans prendre en compte d'autres éléments importants : le style de l'auteur, l'influence de son époque, chaque auteur devant être évalué dans son propre contexte stylistique, historique et culturel, mis en relation avec la théorie dans laquelle il s'inscrit. Personne n'a tenté de comprendre la *Karpūramañjarī* en s'appuyant sur la

⁶ Hormis la *Candralekhā* que nous avons traduite en français dans le cadre de notre Master à l'EPHE (2009-2010) et que nous avons revisitée dans cette thèse.

⁷ À l'époque de Konow, Lanman et Lévy.

⁸ Ceux d'Upadhye, de Naikar, Ghosh, Poddar, Salomon, Shaha, Raghavan, Bose, Warder et des éditeurs des *saṭṭaka* tardifs.

Kāvyaṃmāṃsā de Rājasekhara. C'est pour cette raison que nous avons choisi de mener une étude approfondie, basée en priorité sur les sources primaires.

Méthodologie

Collationner les éditions et analyser les traductions et les études

Dans un premier temps, notre travail a consisté à étudier chacune de ces cinq pièces. Nous avons recherché, pour chacune d'entre elles, toutes les éditions disponibles : onze éditions de la *Karpūramañjarī*, trois de la *Rambhāmañjarī*, deux de la *Candralekhā*, trois de la *Śṛṅgāramañjarī* et une seule de l'*Ānandasundarī*. Nous avons collationné, puis examiné les éditions et analysé les traductions et les études. Pour chacune de ces pièces, nous avons préparé le texte prakrit avec des variantes et une traduction française qui a servi de base à notre étude. Ce travail que nous avons mené pendant quatre ans concerne la *Karpūramañjarī* (252 p.), la *Rambhāmañjarī* (56 p.), la *Candralekhā* (153 p.), l'*Ānandasundarī* (154 p.) et la *Śṛṅgāramañjarī* (140 p.), ce qui implique un total de 755 pages. Cette analyse a élucidé les points qui demandaient un approfondissement.

La *Karpūramañjarī*

La toute première édition de la *Karpūramañjarī* est apparue dans le *Pandit Old Series*, vol. VII (1872) qui, selon Ghosh, semble être celle du manuscrit N (de Konow *infra*), étant dépourvu de critique⁹. Nous ne l'avons pas consultée.

La *Karpūramañjarī* a été publiée pour la deuxième fois en 1887 dans le numéro 4 de la série *Kāvyaṃālā* par Paṇḍita Durgāprasāda et Kāśinātha Pāṇḍurāṅga Paraba. Comme les éditeurs n'ont pas noté le ou les manuscrit(s) qu'ils ont suivi(s), après lecture de cette édition, nous partageons l'avis de Ghosh qui suppose qu'ils ont utilisé les manuscrits N et R (de Konow *infra*)¹⁰. Étant donné que dans les deux premiers actes, l'*anusvāra* précédant une consonne est conservé, alors que dans les deux derniers il est transcrit par la nasale correspondant au groupe de consonnes qu'il suit, nous supposons que le travail a été partagé, sans accord préalable, entre les deux éditeurs. Néanmoins, ils ont régulièrement corrigé *lanha/sanha* en *lakkha*, ce qui est une erreur, aucun manuscrit ni grammaire prakrite ne comportant cette leçon. Cette édition a été textuellement copiée par Vidyābhūṣaṇa et Vidyāratna (1937), puis par Rāmakumāra (1955), mais ces derniers n'ont pas indiqué la source, ayant toutefois conservé la leçon *lakkha* tout au long de leurs éditions. Les corrections artificielles ne font qu'augmenter dans ces deux copies, les manuscrits n'ayant, très probablement, pas été consultés.

Vidyābhūṣaṇa et Vidyāratna rectifient chaque fois la leçon prakrite *laṭṭhi* de tous les manuscrits en *śaurasenī jaṭṭhi*, *maragaa* en *maragada*, *puṃja* en *kuṃja*. Ils échangent systématiquement les groupes de consonnes en position initiale, devenues simples par assimilation et simplification (p. ex. *pamāṇa*), en consonnes géminées (p. ex. *ppamāṇa*) et les *samḍhi* vocaliques prakrits (p. ex. *mahucchava*, *ṇāmāmtaram*) en leurs correspondants sanskrits (*mahocchava*, *ṇāmāmtaram*). L'édition de Rāmakumāra comporte toutes ces corrections

⁹ [KM], Ghosh M. 1939: XX ; Ghosh, M. 1948, 1972 : 20.

¹⁰ [KM], Ghosh M. 1939: XX ; Ghosh, M. 1948, 1972 : 20.

artificielles, sans critique. Ces rectifications sont incompréhensibles, injustifiables, sans fondement grammatical ou métrique, et vont à l'encontre de tous les manuscrits.

L'édition la plus complète de la *Karpūramañjarī* est celle de Konow et Lanman (1901). Ils ont basé leur texte sur onze manuscrits regroupés en trois recensions identifiées. Le groupe jaïn comporte les manuscrits A, B, C, P et W, le cachemirien les manuscrits N, O et R, ce dernier étant doté de la glose de Vāsudeva et, enfin, celui du Sud, contenant les manuscrits S, U et T. Les manuscrits du Nord, dont les jaïns et les cachemiriens, donnent plus souvent des leçons en *śaurasenī* avec le *t* intervocalique sonorisé, tandis que le groupe du Sud les élimine de préférence. Le groupe jaïn omet la fin habituelle d'une pièce de théâtre, alors que le groupe cachemirien et celui du Sud l'intègrent. Il est à noter que ces versions diffèrent remarquablement. Le texte de Konow et Lanman suit principalement le groupe du Sud en ce qui concerne la fin de la pièce et les passages en vers. Dans les passages en prose, ils préfèrent les leçons *śaurasenī* des manuscrits du Nord. L'éditeur, convaincu que ces derniers doivent être en *śaurasenī* et les passages en vers en *māhārāṣṭrī*, tels qu'ils figurent habituellement dans le théâtre classique, va parfois à l'encontre de la leçon unanime de tous les manuscrits et procède à des hypercorrections. Il transcrit tous les *anusvāra* précédant une consonne par la nasale du même groupe. Indépendamment de leurs hypercorrections, l'apparat critique de cette édition reste le plus complet jusqu'à nos jours. Il a été textuellement copié par Tucci (1922), Suru (1960) et Pāṇḍeya (2004). Tucci ne donne qu'une traduction italienne, avec une très légère amélioration suggérée. Bien que l'édition de Suru ne nous fournisse aucune amélioration du texte, son introduction détaillée et ses notes abondantes sont remarquables. L'édition de Pāṇḍeya n'est qu'une fidèle copie du texte de Konow, sans appareil critique. Aucune de ces éditions ayant reproduit le texte de Konow ne peut être considérée comme fournissant un texte critique.

C'est Ghosh qui tente, pour la première fois (1939), d'améliorer le texte en se basant sur le manuscrit W – qu'il considère comme étant l'un des meilleurs, des plus complets et des plus anciens – ainsi que sur d'autres, inconnus auparavant. Parmi les huit nouveaux manuscrits qu'il utilise, J, X, Y, V et Z appartiennent à la recension du groupe du Sud, et D, G et I à celle du Cachemire. Finalement, il n'a trouvé que peu d'informations intéressantes dans ces manuscrits additionnels assez éloignés du ms. W. Ce n'est donc que rarement qu'il en donne des variantes. Ghosh, lui aussi, transcrit tous les *anusvāra* précédant une consonne par la nasale du même groupe, excepté devant un *s* et dans le préverbe *sam-*. Il révisé son édition à deux reprises (1948, 1972), sans apporter beaucoup d'améliorations, ou consulter de nouveaux manuscrits. Bien que la troisième édition comporte une traduction en anglais, qu'il juge souvent « approximative », les textes des deux dernières sont identiques et contiennent de nombreuses fautes typographiques. Malgré cela, ses éditions critiques sont textuellement les plus fidèles aux manuscrits, les plus authentiques et les plus correctes, selon nous. C'est également le premier savant à signaler les leçons « forcées » et inexistantes de Konow et Lanman, et à tenter de définir le dialecte de cette pièce (plus précisément du ms. W), pensant qu'il s'agit de la *śaurasenī*. Poddar a revisité l'édition de Ghosh (1974) et l'a légèrement améliorée sur la base du manuscrit P, que nous avons pu identifier après une lecture minutieuse. Si les variantes sont parfois citées, les sources ne sont jamais indiquées. Son traitement des *anusvāra* est aléatoire : tantôt il les transcrit en *parasavarṇa*, tantôt il les laisse en *anusvāra*. Toutefois, cette édition comporte une étude très détaillée de la *Karpūramañjarī*, digne de remarque.

Salomon, dans son article (1982), démontre que le prakrit de la *Karpūramañjarī* est un mélange de deux dialectes et divise les stances en *śaurasenī* et en *māhārāṣṭrī*. Il attire également l'attention sur l'artificialité du texte de Konow et Lanman.

Nous avons établi une généalogie de ces éditions et manuscrits. (cf. Annexe I, tableau n°2).

La *Rambhāmañjarī*

La *Rambhāmañjarī* est publiée pour la première fois par R. C. Shastri (1889), lequel fonde son édition sur un seul manuscrit existant à Pune. Cette édition comporte une introduction satisfaisante, ainsi que la *chāyā* et la glose du manuscrit. Poddar l'a rééditée (1976), omettant ces deux dernières, mais y a ajouté une traduction en anglais. Son édition, qui diffère parfois de la première, comporte des variantes dont la source n'est pas indiquée et ne figure pas dans le manuscrit de référence. R. R. Jaina et V. Jaina, dans le cadre de l'édition des extraits des pièces de théâtre jaïnes, ont publié le premier acte de la *Rambhāmañjarī* avec une traduction hindi (1992). Ni leur texte ni leur traduction ne s'écartent considérablement de l'édition de R. C. Shastri.

La *Candralekhā*

La *Candralekhā* a été publiée pour la première fois (1945) par Upadhye, qui s'est appuyé sur un seul manuscrit en prakrit (K, Trivandrum) accompagné d'une traduction sanskrite, sur un autre qui ne contient que la *chāyā* (B, Pune), ainsi que sur une édition ancienne. Upadhye note que les manuscrits de cette œuvre intitulée parfois « *Mānaveda-carita* », comportent uniquement la traduction sanskrite. Il corrige assez souvent le texte prakrit selon la *chāyā* du manuscrit K, et parfois l'améliore sur le modèle de la grammaire de Vararuci (p. ex. K *lalāḍa*, Upadhye *ṇilāḍa*). Shaha¹¹ attire l'attention sur le fait que nombre de ses corrections ne sont pas nécessaires, ni justifiées, et nous partageons son avis. Selon Upadhye, il importe de conserver les *anusvāra*. Ce manuscrit emploie cependant les *parasavarṇa*, notamment dans le cas des nasales dentales (*nt*, *nd*) qu'il transcrit en *anusvāra*. En revanche, l'introduction de son édition contient, pour la première fois, un aperçu sur les cinq *sattaka*, et aborde des sujets importants. Ses notes sont également utiles. Sa deuxième édition revisitée (1967) introduit une légère amélioration du texte et plusieurs notes additionnelles, mais il n'a pas, pour cela, consulté de nouveaux manuscrits. Upadhye est le premier, et peut-être le seul savant, à avoir étudié ce genre dramatique et ses cinq pièces.

La *Śrngāramañjarī*

La *Śrngāramañjarī* a été publiée pour la première fois par Upadhye (1961), dans le *Journal of the University of Pune*. Cet éditeur a utilisé les deux manuscrits existants de cette pièce, tous deux étant de Pune. Le manuscrit P est le plus ancien, le B en est une copie relativement neuve et négligée. B. S. Shastri a réédité la pièce (1978), et y a ajouté une introduction détaillée qui fournit des informations intéressantes sur l'auteur, ainsi qu'une

¹¹ Dans un article (1973).

traduction en hindi et un glossaire. Cette édition a été reprise par J. Joshi (1990). Son édition revisitée comporte une glose, mais elle ne contient que peu de renseignements pertinents.

L'Ānandasundarī

L'Ānandasundarī a une seule édition préparée par Upadhye (1955), utilisant deux manuscrits de cette pièce, le P de Pune et une copie du manuscrit T de Thanjavur. Puisque le début du manuscrit T est fragmentaire, Upadhye a décidé de suivre le manuscrit P comme texte principal et de mettre les variantes et les rajouts, parfois longs, du manuscrit T en notes de bas de page. Il a également jugé les leçons de ce manuscrit moins exactes. Ses notes sont utiles, mais elles se basent uniquement sur le manuscrit P. Son édition comporte également la *chāyā* et le commentaire de Bhaṭṭanātha qui, pourtant, suit le manuscrit T. Upadhye explique, dans son introduction, que l'auteur a d'abord écrit l'original du manuscrit P (P') qu'il a modifié et amplement complété plus tard. Cette nouvelle version est alors devenue l'original du manuscrit T (T').

Les études

Naikar, dans son étude générale sur le genre *saṭṭaka* (1998), bien qu'il ait consulté plusieurs éditions de la *Karpūramañjarī*, a basé son analyse sur l'édition de Konow, ce qui devient évident lorsqu'on rencontre deux termes, *bāullīā* et *vaḍḍattaṇa*, qu'il considère comme étant des mots *deśī*. Le premier apparaît uniquement dans le texte de Konow, les autres éditions, ainsi que les manuscrits B, W, O, S, T et U donnant des variantes complètement différentes. Le second terme est une leçon erronée qui figure correctement dans les manuscrits W, O et R : *vaḍḍhattaṇa*¹². Nous ne pouvons accepter, en aucune manière, ces deux termes comme des vocables *deśī* appartenant aux manuscrits, s'agissant d'un mot *tadbhava*. En ce qui concerne d'autres *saṭṭaka*, il a analysé les textes des éditions existantes, y compris les leçons corrigées ou modifiées par les éditeurs, et non les variantes figurant dans les manuscrits. De plus, il cite un autre terme de la *Rambhāmañjarī*, croyant qu'il s'agit d'un vocable *deśī*, mais qui est, en réalité, une leçon erronée dans l'édition de Poddar. Il donne parfois des termes de la *Candralekhā* qui ne sont pas les variantes du seul manuscrit prakrit, mais les corrections d'Upadhye selon la *chāyā*. De même, il fournit une liste très courte de termes *deśī* figurant dans l'Ānandasundarī, mais cela ne concerne que des vocables du manuscrit P. Dans sa liste de vocables en *śaurasenī*, il ne suit que le courant général, « cliché » le plus connu, selon lequel tous les *t* sonorisés sont une caractéristique de la *śaurasenī*. Il ignore le fait que des termes, tels que *edaṃ*, *ede*, *tāda*, *āadā*, *hada*, *sāmpadi*, *sukidī*, *pahudi*, sont des exceptions selon Vararuci, et pour certains d'entre eux, selon Mārkaṇḍeya. Il insiste sur le fait que le *saṭṭaka* est un *uparūpaka*, un spectacle populaire, apparenté aux spectacles en plein air, tels que le *bombeyāṭa*, le *bayalāṭa*, le *dodḍāṭa*¹³, etc. Il n'a ni consulté les ouvrages des théoriciens, ni analysé la structure des pièces. Il omet également, à ce sujet, les remarques de Warder, Ghosh, Raghavan, Upadhyay et Bose. Lorsqu'il aborde des hypothèses avancées, celles-ci proviennent, dans la plupart des cas, des études d'Upadhye.

¹² Naikar 1998 : 181.

¹³ Ces spectacles ne suivent pas les règles scéniques et structurelles du théâtre classique indien et en sont très éloignés. De plus, ils ne figurent pas non plus parmi les *uparūpaka* donnés par les théoriciens. Naikar, par leur exemple, souhaite souligner que le *saṭṭaka* leur ressemble. Ce genre, selon lui, serait donc un spectacle populaire à danser.

Nous avons consulté uniquement par endroits l'étude de Bh. Simha et K. V. Rekha (2010), mais au premier abord, il semble qu'ils aient principalement suivi tout ce qui avait déjà été dit par Upadhye, Poddar et Naikar.

Cerner les problématiques

Dans un deuxième temps, nous avons recherché, rassemblé, et consulté le maximum d'ouvrages et d'articles abordant le sujet du *saṭṭaka*, de pièces de ce genre ou d'éléments de ces pièces. Ce travail nous a permis de faire un tour d'horizon de tout ce qui a été écrit au sujet de ce genre dramatique et de délimiter les points problématiques. Il est évident qu'aucune étude ne peut se fonder sur ces éditions, notamment si le texte a été artificiellement et fréquemment modifié. Hormis l'article de Salomon, aucune analyse semblable n'a été menée sur les quatre *saṭṭaka* tardifs. La *Karpūramañjarī* contient quatre stances [KM I.01, 06-08], cruciales pour la compréhension du choix de l'auteur et portant sur les terminologies de l'art poétique indien. Toutes les éditions et recherches, suivant le commentaire de Vāsudeva, donnent la même traduction. Raghavan, dans son étude sur le *Śṛṅgāraprakāśa* de Bhoja, est le premier savant à signaler que la stance KM I.07 devrait être interprétée différemment. Personne d'autre que lui n'a jamais tenté de comprendre l'énoncé de Rājasekhara sur la base de ses pièces de théâtre et de sa *Kāvyaṁmāmsā*. Ce travail approfondi nous a conduit à définir les étapes suivantes :

- a) Rechercher, collationner et analyser les manuscrits ;
- b) Rechercher et analyser toutes les théories au sujet du *saṭṭaka* dans les traités sur l'art dramatique et poétique ;
- c) Consulter le maximum d'ouvrages (du domaine public) des auteurs pour comprendre leur style et leurs énoncés dans les *saṭṭaka* ;
- d) Consulter les ouvrages littéraires, prakrits et sanskrits, pour établir des comparaisons ;
- e) Analyser la langue des *saṭṭaka* et les comparer à des grammaires du prakrit ;
- f) Mettre chaque auteur dans son propre contexte historique et culturel.

Rechercher et collationner les manuscrits

Dans un troisième temps, nous avons recherché les manuscrits les plus importants et les avons collationnés avec les textes des éditions : six manuscrits de la *Karpūramañjarī*, un de la *Rambhāmañjarī*, un de la *Candralekhā*, deux de la *Śṛṅgāramañjarī* et trois de l'*Ānandasundarī*. Nous avons contacté la *Staatsbibliothek* de Berlin et, dans le cadre d'une bourse de recherche de terrain financée par HéSam entre avril et juin 2015, nous avons consulté cinq bibliothèques de manuscrits : la *Government Oriental Manuscripts Library* à Madras (GOML), la *Mahārāja Serfoji's Sarasvatī Mahal Library* à Thanjavur (TMSSM), la *Oriental Research Institute and Manuscripts Library* (ORIML) à Trivandrum, la *Governmental Sanskrit College Manuscript Library* à (SCML) Tripunithura et le *Bhandarkar Oriental Research Institute* (BORI) à Pune.

Dans le cadre d'une bourse de recherche de terrain financée par l'École Française d'Extrême Orient (ÉFEO) entre juillet et septembre 2015 et en décembre de la même année, nous avons lu l'intégralité de l'*Ānandasundarī* et le premier acte de la *Rambhāmañjarī* avec MM. Dominic Goodall, Nirajan Kafle et d'autres savants du centre d'ÉFEO à Pondichéry, l'intégralité de la *Śṛṅgāramañjarī* avec M. Radhakrishnan, professeur à l'Université de Pondichéry et certains passages de la *Candralekhā* avec Mme Mohadikar, maître de conférence

à l'Université de Pune. Ce travail nous a permis d'améliorer les textes et les traductions, ainsi que de les préparer pour une édition critique et une analyse à la fois dramatique, poétique, stylistique, linguistique, historique et culturelle.

La Karpūramañjarī

Nous partageons l'avis de Ghosh sur le fait que le manuscrit W de Konow est le plus intéressant à étudier. Nous avons reçu une copie numérique de la *Staatsbibliothek* de Berlin. En comparant ce ms. avec les variantes du ms. W figurant dans l'édition de Konow, nous avons constaté quelques différences, pouvant être dues au fait que ce dernier a omis ce qu'il considérait comme n'étant pas important, ou comme étant une erreur scripturale. Il s'agit d'un des manuscrits les plus anciens, daté de 1472 par un certain Munijayakhadi, dont le nom a été corrigé dans le texte. Dans le colophon [fol. 21b], on lit que ce genre de théâtre est une *nāṭikā* ayant été composée par Monsieur le grand poète Rājasekhara, dont l'œuvre porte le titre de *Karpūramañjarī*¹⁴.

Nous avons consulté une vingtaine de manuscrits de cette œuvre dans les bibliothèques en Inde et porté notre choix sur deux manuscrits de BORI à Pune que nous signalons par les lettres Q et M. Ces manuscrits n'ont pas encore été consultés.

Le manuscrit Q est aussi ancien, complet et correct que le manuscrit W ; il lui ressemble beaucoup et montre également des similitudes avec le manuscrit P qui est relativement récent. Ce manuscrit appartient donc au groupe des manuscrits jaïns. Néanmoins, sa particularité consiste en la leçon *sthāpaka*, comme dans le T, alors que tous les autres comportent *sūtradhāra*. Le manuscrit T a longtemps été considéré comme un texte à part, en raison de cette leçon totalement différente des autres, les savants ayant vu en lui une correction tardive. Après lecture du manuscrit Q, nous avons pu constater que les manuscrits jaïns les plus anciens avaient déjà été divisés en deux sous-recensions : le groupe des manuscrits W et B d'une part, et Q, d'autre part. Le manuscrit T est un « descendant éloigné » de ce dernier, alors que les manuscrits cachemiriens et les S, U du groupe du Sud remontent aux manuscrits W et B.

Il semble que le texte du manuscrit M suive les manuscrits Q et W et, par endroits, les manuscrits cachemiriens, mais rarement ceux du Sud. Ce manuscrit contient cependant des rajouts et omissions que d'autres ne comportent pas. Il n'est donc intéressant que pour les clarifications de certains points douteux, si le texte ne s'écarte pas considérablement des manuscrits W et Q. Avec Mme Balbir, nous avons identifié son lieu de provenance comme étant le Gujarat.

Les manuscrits jaïns et celui du Gujarat contiennent les caractéristiques propres aux écritures jaïnas : utilisation de la *ya-śruti* pour relier la voyelle *a*, substitution de la consonne nasale rétroflexe (*ṅ*) par la dentale (*n*), non différenciation entre les consonnes rétroflexes aspirées et non aspirées, les voyelles *i/u* signalant les *ě/ō* brèves.

En raison de la ressemblance entre le manuscrit Q et le manuscrit T, nous avons choisi de consulter ce dernier qui se trouve dans la TMSSM à Thanjavur, ainsi que ses deux copies que nous indiquons T1 et T2.

La description détaillée de ces manuscrits se trouve dans l'Annexe II (cf. description n°1)¹⁵. Notre texte se fonde prioritairement sur l'édition de Ghosh et les mss. W et Q, et là où

¹⁴ Cf. Ghosh M. 1939 : XIV ; Konow et Lanman 1901 : xxii.

¹⁵ Modification résultant des conseils de M. Brocquet lors de la soutenance de thèse : la description des manuscrits de toutes les pièces ont été déplacées dans l'Annexe II. Cela a décalé la numérotation des pages ; à partir du premier

il s'en écarte, nous indiquons la source. Nous avons établi une généalogie qui inclut les éditions, les manuscrits de Konow, de Ghosh ainsi que notre version (cf. Annexe I, tableau n°3).

La Rambhāmañjarī

Cette pièce a un seul manuscrit (P) qui est en possession de la BORI à Pune. La *chāyā* remonte à une origine plus ancienne que le texte prakrit qui comporte quelques rajouts et parfois des leçons différentes¹⁶. Il s'agit d'un manuscrit jaïn très bien conservé, doté des caractéristiques de l'écriture jaïne, y compris la *ya-śruti*. La description de ce manuscrit figure dans l'Annexe II (cf. description n°2).

La Candralekhā

Nous avons consulté une dizaine de manuscrits de cette pièce dans les bibliothèques de GOML à Madras, ORIML à Trivandrum et SCML à Tripunithura. Ces manuscrits sont en écritures *grantha* ou *malayālam* et ne comportent que la traduction sanskrite et parfois une glose. Le seul manuscrit prakrit, signalé par la lettre K dans l'édition d'Upadhye, étant conservé dans la ORIML à Trivandrum, dont nous avons reçu une copie papier, est en *devanāgarī*. Pour la description détaillée, consulter l'Annexe II (cf. description n°3).

La Śṛṅgāramañjarī

Les manuscrits de cette pièce sont conservés dans la BORI à Pune. C'est le texte du manuscrit P qui fait l'objet de notre analyse, bien que nous ayons consulté à certains moments le manuscrit B. Ce dernier est relativement neuf et comporte, comme le signale Upadhye, de nombreuses erreurs de copie. (Cf. description n°4 dans l'Annexe II.)

L'Ānandasundarī

Nous avons consulté trois manuscrits : le P conservé à la BORI à Pune, qui comporte le texte prakrit (P1) et la *chāyā* de Bhaṭṭanātha (P2), le manuscrit T1 conservé à la TMSSM à Thanjavur, qui contient le texte prakrit, ainsi que le T2, s'agissant de la *chāyā* de Bhaṭṭanātha. Les deux traductions sanskrites suivent le texte prakrit du manuscrit T1. La copie de ce dernier, qu'Upadhye a reçue et dont les variantes et les rajouts figurent dans les notes de bas de page de son édition, sera signalée par T1*. Après lecture du manuscrit T1, nous avons constaté qu'entre la date de copie T1* du ms. T1 et notre consultation, un feuillet avait disparu dans le premier acte. Nous avons également remarqué que les erreurs qu'Upadhye a signalé dans la copie T1* étaient absentes dans le manuscrit original T1. De plus, même s'il s'agit d'un détail, la copie T1* comporte les *ya-śruti*, omises dans le manuscrit T1. Bien que le début du premier acte dans le manuscrit T1 soit fragmentaire, nous l'avons jugé (contrairement à ce qu'Upadhye a dit d'après la copie T1*), plus intéressant au niveau littéraire et plus exact au niveau linguistique que le manuscrit P. Il démontre, en effet, une évolution considérable de la part de l'auteur. Pour la description de ces manuscrits, consulter l'Annexe II, description n°5.

chapitre, il faut enlever 8 du numéro des pages des chapitres 1 et 2, 6 du chapitre 3, 4 du chapitre 4, 5 du chapitre 5 et 4 du chapitre 6 et de la conclusion.

¹⁶ Nous remercions Dominic Goodall pour avoir attiré notre attention sur ce fait.

Nous avons établi une généalogie de ces manuscrits. (cf. Annexe I, tableau n°4). Nous indiquons la source originale de la recension de Pune par la lettre greque π et celle de la recension de Thanjavur par τ .

Rechercher et analyser toutes les théories au sujet du saṭṭaka dans les traités sur l'art dramatique et poétique

Dans un quatrième temps, nous avons recherché tous les traités dramatiques et poétiques qui citent la *Karpūramañjarī* et/ou traitent le genre *saṭṭaka*, soit vingt ouvrages au total¹⁷. Nous avons analysé les passages concernés et les avons comparés aux énoncés des auteurs des *saṭṭaka*. Ce travail nous a permis d'avoir le maximum d'éléments de ce genre à comparer et analyser, de cerner les problématiques issues de la classification des genres théâtraux, et de définir la place du *saṭṭaka*, parmi eux. Il nous a également aidé à comprendre les diverses idées concernant ce genre et à les approuver ou rejeter sur la base de l'analyse des pièces existantes.

Consulter le maximum d'ouvrages des auteurs et comprendre leur style

Dans un cinquième temps, nous avons consulté le maximum d'œuvres du domaine public des auteurs des *saṭṭaka* afin de comprendre leurs idées, leur style et leur appartenance poétique et religieuse : quatre œuvres de Rājaśekhara¹⁸, une de Nayacandra Sūri¹⁹, quatre de Viśveśvara Pāṇḍeya²⁰, six de Ghanaśyāma et une de ses épouses²¹. Ce travail est révélateur et met en lumière les énoncés des auteurs dans les *saṭṭaka*. La *Kāvyaṁīmāṁsā* et le *Bālarāmāyaṇa* sont très utiles en ce qui concerne les stances [KM I.01, 07-08] de la *Karpūramañjarī*. La comparaison entre les stances de la *Rambhāmañjarī* et celles du *Hammīramahākāvya* révèlent également des détails importants. L'analyse des œuvres sur l'art dramatique de Viśveśvara Pāṇḍeya aide à saisir le style de l'auteur et la confrontation de sa *Śṛṅgāramañjarī* avec sa *Mandāramañjarī* élucide certains contextes historiques. Les ouvrages de Ghanaśyāma fournissent des informations supplémentaires sur le style de l'auteur.

¹⁷ Le *Daśarūpaka* de Dhanamjaya et Dhanika, l'*Agnipurāṇa*, l'*Abhinavabhāratī* d'Abhinavagupta, le *Sarasvatīkaṇṭhābharaṇa* et le *Śṛṅgāraprakāśa* de Bhoja, le *Kāvyaṁīmāṁsā* de Hemaçandra, le *Nāṭyadarpaṇa* de Guṇacandra et Rāmacandra, le *Bhāvaprakāśa* de Śāradātanaya, l'*Aucityavicāracarcā*, le *Kavikaṇṭhābharaṇa* et le *Suvṛttatīlaka* de Kṣemendra, le *Nāṭakalakṣaṇaratnakośa* de Sāgaranandin, l'*Alaṁkārasaṅgraha* d'Amṛtānandayogin, le *Kāvyaṁīmāṁsā* de Vāgbhaṭa II, le *Sāhityadarpaṇa* de Viśvanātha, le *Rasārṇavasudhākara* de Siṁhabhūpāla, le *Pratāparudrayaśobhūṣaṇa* de Vidyānātha, la *Camatkāracandrikā* de Viśveśvara Kavicaçandra et le *Saṅgītadāmodara* de Śubhaṅkara. Le *Kāleyakutūhala* de Bharadvāja, bien qu'il s'agisse d'une satire et non d'un traité sur l'art dramatique ou poétique, cite une stance de la *Karpūramañjarī*.

¹⁸ La *Kāvyaṁīmāṁsā*, la *Viddhaśālabhañjikā*, le *Bālarāmāyaṇa* et le *Bālabhārata*.

¹⁹ Le *Hammīramahākāvya*.

²⁰ L'*Alaṁkāraakaustubha*, l'*Alaṁkārapradīpa*, la *Mandāramañjarī* et son commentaire sur la *Rasamañjarī* de Bhānudatta.

²¹ Le *Ḍamaruka*, le *Navagrahacarita*, le *Madanasamjīvana* de Ghanaśyāma, ses commentaires, l'*Abhijñānaśakuntalāsamjīvana*, l'*Uttarāmācaritasamjīvana*, le *Prāṇapraṭiṣṭhā*, ainsi que la *Camatkārataramgiṇī* de ses épouses, Sundaṛī et Kamalā.

Consulter les ouvrages littéraires : prakrits et sanskrits

Dans un sixième temps, nous avons recouru à des traités sur l'art érotique et aux œuvres littéraires. Les informations figurant dans ces ouvrages ne font pas partie intégrante de notre analyse, servant simplement de références. Nous les citons uniquement si elles apportent des preuves en relation avec les *saṭṭaka*.

Analyser la langue des saṭṭaka et les comparer à des grammaires

Dans un septième temps, nous avons analysé la langue des *saṭṭaka* en nous basant prioritairement sur les manuscrits. Nous l'avons comparée à des règles figurant dans six ouvrages sur la grammaire prakrite²². Notre analyse porte essentiellement sur les exceptions, irrégularités et spécificités dialectales. Nous avons tenté d'évaluer le savoir de chaque auteur dans cette langue et de l'identifier avec la grammaire qu'il a suivie. Nous avons établi l'évolution de cette langue durant les siècles. À la fin, nous avons également étudié les citations de la *Karpūramañjarī* afin de suivre la circulation de ses manuscrits, et avons comparé nos résultats avec les divers avis des théoriciens.

Placer chaque auteur dans son propre contexte historique et culturel

Finalement, nous avons établi un ordre chronologique et situé chaque œuvre dans son propre contexte historique et culturel (cf. Annexe I, tableau n°5). Ce n'est qu'après cette analyse préalable que nous avons pu établir des liens entre les pièces elles-mêmes et les diverses théories.

Les difficultés

Les difficultés sont nombreuses. Étant donné que peu d'éléments sont connus sur les *saṭṭaka* et par manque de traductions, nous avons dû étudier prioritairement les œuvres elles-mêmes. Nous les avons analysées mot par mot, nous avons également préparé les textes collationnés en vue d'éditions critiques et donné les premières traductions. Nous avons consulté les *chāyā* et les gloses, mais elles sont parfois trompeuses. Ce travail minutieux, mené pendant cinq ans, a abouti à un corpus considérable. Nous souhaitons intégrer, dans une deuxième partie de cette thèse, les éditions critiques avec les traductions annotées, tout au moins de deux pièces, mais en raison du volume du présent travail, et afin de garder sa cohérence, nous avons écarté cette option.

La majorité des sources primaires, hormis les *saṭṭaka* que nous avons consultés, les traités sur l'art dramatique et poétique, ainsi que les œuvres des auteurs tardifs des *saṭṭaka*, ne comportent ni traduction ni étude. Nous les donnons en forme de résumés ou de références, les citons et traduisons textuellement uniquement si cela est indispensable.

L'ensemble des *saṭṭaka* et les théories apparentées n'ont jamais été étudiés avec une telle profondeur et une telle mise en relation. Bien évidemment, il n'existe aucune théorie parfaite, ni aucune étude dépourvue de fautes, notamment lorsqu'il s'agit d'une première

²² Le *Prākṛtaprakāśa* de Vararuci, le *Śabdānuśāsana* de Hemacandra, le *Prākṛtānuśāsana* de Puruṣottama, le *Prākṛtasarvasva* de Mārkaṇḍeya, le *Prākṛtakalpataru* de Rāmaśarman et la *Ṣaḍbhāṣācandrikā* de Lakṣmīdhara.

tentative de rassembler et de relier tous les éléments du même genre. Compte tenu des diverses hypothèses, souvent contradictoires et basées sur très peu d'éléments au sujet de ce genre dramatique, nous avons trouvé souhaitable de mener tout d'abord une étude approfondie qui peut, en fin de compte, élucider les points douteux et donner un cadre solide sur la question suivante : qu'est-ce que le *saṭṭaka* ?

Les *saṭṭaka* et, en général, les pièces du théâtre indien, touchent de nombreux domaines spécifiques dont nous ne sommes pas spécialiste. Nous n'avons pas analysé les mètres, ni comparé minutieusement nos textes à d'autres œuvres littéraires, car ce travail dépasserait le cadre de cette thèse. Nous donnons néanmoins les références, le plus exhaustivement possible, aux endroits nécessaires.

Enfin, nous voudrions signaler que, dans notre analyse linguistique sommaire (chapitre 5), les exemples de variantes que nous donnons ne sont qu'à titre indicatif ; nous avons omis les sources, telles que le numéro de stanzas ou de folios, dans la mesure où cette thèse porte sur l'étude générale des *saṭṭaka*. L'analyse linguistique n'en est qu'un complément, et pourrait faire l'objet d'une recherche à part pour chacune de ces pièces²³.

Contribution aux recherches

Cette thèse vise essentiellement à faire connaître le genre *saṭṭaka*, ses pièces, ses auteurs et sa langue. Ainsi, nous contribuons à la recherche sur le *saṭṭaka* et sa place parmi les genres théâtraux, la naissance et le renouveau de ce genre dramatique, les diverses conceptions apparentées, ainsi que sur leur auteur, la langue et le contenu de ces pièces.

Néanmoins, notre travail ouvre d'autres horizons et nous espérons qu'il provoquera des réflexions. Ce travail vise également à promouvoir les recherches connexes sur l'évolution de l'art dramatique durant le Moyen Âge, sur les auteurs des *saṭṭaka*, leur vie et leurs ouvrages, ainsi que sur les éléments historiques et culturels que ces pièces nous fournissent.

Les perspectives

Nous envisageons de publier les textes un par un comme œuvres littéraires, après ce travail, avec une introduction générale, sans les alourdir, ni les interrompre avec des analyses.

Nous envisageons également de préparer un index des mots des manuscrits à l'instar de l'ouvrage de François Grimal (2005), travail qui pourra faciliter la consultation des variantes.

Il serait également intéressant de faire l'analyse des *chāyā* de ces pièces, car aucun travail semblable n'a jamais été fait, pouvant ainsi révéler de nombreuses informations importantes pour les recherches linguistiques, en prakrit et en sanskrit, et faire connaître la tradition de la traduction sanskrite.

Les ouvrages de ces auteurs seraient dignes d'études. Les cinq derniers actes du *Bālarāmāyaṇa* et le fragment du *Bālabhārata* de Rājaśekhara²⁴ n'ont pas encore été traduits. Le *Hammāramahākāvya* de Nayacandra Sūri n'a, à présent, qu'une traduction hindi dans le domaine public²⁵. Il serait également pertinent de comparer les descriptions portant sur l'érotisme de la *Rambhāmañjarī* à celles figurant dans le *Naiṣadhīyacarita* de Śrīharṣa, auquel

²³ Addition résultant des remarques faites par M. Brocquet lors de la soutenance.

²⁴ La publication d'une nouvelle édition critique et la traduction anglaise du *Bālarāmāyaṇa* ont été prévues en 2011 à l'École Française d'Extrême-Orient à Pondichéry.

²⁵ Sander Hens, doctorant à l'Université de Gand, travaille sur une traduction en anglais.

l'auteur emprunte ses inspirations. Les ouvrages de Viśveśvara Pāṇḍeya sur l'art poétique mériteraient aussi d'être étudiés et traduits. Les pièces de Ghanaśyāma, qui regorgent d'idées et de termes intéressants, n'ont pas de traduction et n'ont jamais été étudiées.

Résumé des chapitres

Lors de notre analyse, nous avons respecté une certaine cohérence dans le traitement de divers sujets : nous donnons, d'abord, les règles à appliquer, puis les analysons sur la base des textes et, à la fin, nous livrons le résultat de notre étude.

Cette recherche s'appuie sur de nombreuses citations tirées des *saṭṭaka*, dont nous fournissons également la traduction : 117 de l'*Ānandasundarī*, 93 de la *Candralekhā*, 98 de la *Karpūramañjarī*, 70 de la *Rambhāmañjarī* et 132 de la *Śṛṅgāramañjarī*, soit 510 au total. Le nombre de citations par pièce est proportionnel à son volume : la *Rambhāmañjarī* est le *saṭṭaka* le plus court, l'*Ānandasundarī* et la *Śṛṅgāramañjarī* sont les pièces les plus volumineuses, la taille de la *Karpūramañjarī* et de la *Candralekhā* est moyenne.

Dans le **premier chapitre**, nous décrivons la vie des auteurs, leur style, leur appartenance religieuse, leurs œuvres, leur époque, y compris les tendances littéraires et culturelles. Bien que ce chapitre regorge de nombreuses informations et qu'il soit un peu dense, il permettra au lecteur de placer l'œuvre en question dans son contexte, lors de nos analyses.

Dans le **deuxième chapitre**, nous tentons de comprendre le choix du genre et de la langue de Rājaśekhara. La *Karpūramañjarī* comporte quatre stances [KM I.01, 06-08], cruciales pour la compréhension du choix de l'auteur, et portant sur les terminologies de l'art poétique indien. Nous utilisons les œuvres de l'auteur, essentiellement la *Kāvyamīmāṃsā*. Nous possédons un seul chapitre de ce dernier traité sur l'art poétique. Ainsi, les ouvrages des théoriciens antérieurs à Rājaśekhara nous aideront à comprendre ses idées. Ce chapitre est donc une étude partielle de la *Kāvyamīmāṃsā*²⁶.

Dans le **troisième chapitre**, nous donnons, par ordre chronologique, les divers énoncés des auteurs et des théoriciens postérieurs à Rājaśekhara sur ce genre dramatique, et analysons ceux qui figurent dans les *saṭṭaka*. Ces éléments nous serviront également lors des analyses dans les développements suivants.

Dans le **quatrième chapitre**, nous procédons à l'étude des textes ; c'est-à-dire, nous analysons le contenu de ces pièces selon les règles poétiques et dramatiques, en les comparant, par endroits, à d'autres œuvres et pièces de théâtre. L'intérêt de ce travail consiste à comprendre la structure des *saṭṭaka*, leurs points communs et les idées propres à chaque auteur.

Dans le **cinquième chapitre**, nous enquêtons sur la langue des *saṭṭaka* en les analysant sur la base de six grammaires et des lexiques prakrits. Ce travail nous permettra de comprendre le ou les dialectes des *saṭṭaka*, la connaissance des auteurs en matière de prakrit et l'évolution de cette langue.

Dans le **sixième et dernier chapitre**, nous abordons toutes les théories et hypothèses où, selon notre analyse, nous parvenons à une conclusion différente du concept d'usage, ou nous les mettons en question sans pouvoir donner de réponse définitive.

Cette étude comporte également des **Annexes** avec des tableaux comparatifs et des descriptions des manuscrits²⁷, une **bibliographie**, ainsi qu'un **index locorum** des *saṭṭaka*.

²⁶ Addition résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance de thèse.

²⁷ L'annexe II a été ajoutée d'après les conseils de M. Brocquet lors de la soutenance de thèse.

1 AUTEURS, ŒUVRES ET CONTEXTE HISTORIQUE

1.1 Rājaśekhara (IX^e-X^e siècles, Kânnauj, Uttar Pradesh) : novation et licence poétique

Rājaśekhara, poète et théoricien de l'art poétique, est l'auteur de nombreuses œuvres : six compositions sans titre, deux *nāṭaka*, le *Bālarāmāyaṇa* et le *Bālabhārata*, une *nāṭikā*, la *Viddhaśālabañjikā*, un *saṭṭaka*, la *Karpūramañjarī* et un traité d'art poétique, la *Kāvyaṃimāṃsā*. Nous savons, grâce à sa *Kāvyaṃimāṃsā*, qu'il a composé un ouvrage sur la division géographique de l'Inde, intitulé *Bhuvanakośa*²⁸. Hormis ces œuvres, Hemacandra, dans son *Kāvyaṃimāṃsā*, mentionne à deux reprises un grand poème (*mahākāvya*), le *Haravilāsa*, comme une composition de Rājaśekhara²⁹. Renou présente la *Ratnamañjarī*³⁰ comme étant également une *nāṭikā* de ce poète, et remarque que d'autres textes lui sont encore attribués.

La vie de Rājaśekhara étant minutieusement présentée dans les introductions des traductions de ses œuvres publiées, ainsi que dans les études et les articles sur ses ouvrages, nous nous contentons de les synthétiser et d'extraire certaines données plus importantes en relation avec notre étude sur la *Karpūramañjarī*.

1.1.1 Généalogie familiale

Rājaśekhara se nomme lui-même Yāyāvārīya³¹. Dhanapāla, dans sa *Tilakamañjarī*³² et auteur d'*Udayasundarī*³³ se réfèrent à lui sous ce nom. Selon Kedarnath Sharma, la description du lignage des Yāyāvāra *brāhmaṇa* se trouve dans le *Śrībhāgavata* [VII.13] : ce sont des brahmanes qui sillonnaient l'Inde toute entière en demandant l'aumône³⁴. Il s'agissait très probablement de poètes errants à la recherche d'un patronage, comme l'a fait Bilhaṇa³⁵. Rājaśekhara dérive donc de la famille Yāyāvārīya, et nomme quelques membres plus connus, comme Surānanda, Tarala, Kavirāja et son arrière-grand-père, Akālajalada³⁶. Surānanda³⁷, Tarala³⁸ et Akālajalada³⁹ sont mentionnés dans la *Sūktimuktāvalī* comme étant d'excellents poètes. Suru identifie Kavirāja avec celui duquel Vāmana cite une stance pour illustrer le *pādānuprāsa* dans son *Kāvyaṃimāṃsā-sūtrāṇi vṛtti-sametāni*⁴⁰.

Akālajalada était originaire du Mahārāṣṭra (*mahārāṣṭra-cūdā-maṇi*⁴¹). Selon la *Sūktimuktāvalī*, c'était un poète extraordinaire, dont les stances ont été plagiées dans la pièce

²⁸ [KvM], Dalal et Shastry 1916 : 2 ; Renou et Stchoupak 1946 : 2.

²⁹ [KM], Suru 1960 : lxxxiii.

³⁰ « E. V. *Vīrarāghavācārya Āndhra pattrikā* 1930 p. 78 » ; [KvM], Renou et Stchoupak 1946 : 2.

³¹ [BR I.06], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 7 ; Sastri, V. S. 1910 : 3 ; [BBh I], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 518 ; [KvM I], Dalal et Shastry 1916 : 2 ; Renou et Stchoupak 1946 : 28.

³² [KvM], Dalal et Shastry 1916 : xii/2.

³³ [KvM], Dalal et Shastry 1916 : xii/3.

³⁴ [KM], Poddar 1974 : 2/2 ; Venkatesananda, S., 1989 : 181-182.

³⁵ Pollock 2009 : 256.

³⁶ [BR I.13], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 10, 721.

³⁷ [KvM], Dalal et Shastry 1916 : XIV/4.

³⁸ [KvM], Dalal et Shastry 1916 : XIV/5.

³⁹ [KvM], Dalal et Shastry 1916 : XIV/2-3.

⁴⁰ [KvASV-V IV.01.10], Durgaprasad et Parab 1926 : 41 ; [KM], Suru 1960 : lxxviii.

⁴¹ [BR I], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 11.

de théâtre de *Kādambarīrāma*. Les épouses de Ghanaśyāma, Sundarī et Kamalā, dans leur commentaire sur la *Viddhaśālabhañjikā*, décrivent Akālalajada comme une personne possédant un pouvoir surnaturel⁴². Selon Apte, Surānanda – duquel Rājaśekhara cite une stance dans sa *Kāvyaṃmāṃsā*⁴³ et qu’il décrit comme un poète aux paroles douces dans son *Bālarāmāyaṇa*⁴⁴ – était le grand-père de Rājaśekhara⁴⁵. L’épithète *raṇa-vigraha* que la *Sūktimuktāvalī* lui octroie, est un titre honorifique (*viruda*) de prince de la cour Cedi, Śaṅkaragraha I, selon Konow et Lanman, Śaṅkaragraha II (875-915), selon Bhandarkar et Mirashi⁴⁶.

Rājaśekhara est le fils du ministre (*mahā-mantrin*)⁴⁷ – appelé Daurduki dans le *Bālarāmāyaṇa*⁴⁸, Dauhuki dans la *Viddhaśālabhañjikā*⁴⁹ – et de Śīlavatī⁵⁰. Suru, selon certaines sources et l’épigraphe d’Una, identifie le père de Rājaśekhara à Dhīika, ayant le titre de *tantrapāla* dans l’administration de la cour Gurjara-Pratīhāra. Il a été le représentant à la cour de la famille Cālukya, sous le règne de Balavarman et de son descendant Avantivarman I⁵¹.

Son épouse, Avantisundarī, une femme érudite, est souvent citée dans sa *Kāvyaṃmāṃsā*. Dans sa *Karpūramañjarī*, il nous informe de l’origine *kṣatriya* de cette dernière ; il s’agit donc d’un mariage mixte :

pāripārśvakah : *Cāhuāṇa -kula-moli*⁵²-*māliā*
Rāa-sehara-kaimda-gehiṇī,
bhattuṇo kidim Avanti-sundarī
*sā pauṃjaidum edam icchadi*⁵³. [KM I.11]

L’assistant : L’épouse de cet excellent poète Rājaśekhara, guirlande de fleurs sur la couronne de la famille Cāhuvāṇa, Avantisundarī, c’est elle qui souhaite mettre en scène de son époux. [KM I.11]

Selon Konow, Rājaśekhara était plus précisément un Yāyāvāra *brāhmaṇa* appartenant à une secte śaīva⁵⁴. Pour Dalal, il n’était pas sectaire et croyait à la fois à Brahmā, Śiva et Viṣṇu⁵⁵. D’après une lecture approfondie de ses œuvres⁵⁶, il est d’emblée évident que sa divinité d’élection (*iṣṭa-devatā*) absolue est Sarasvatī⁵⁷.

⁴² [CT], Chaudhuri, J. B., 2001 : 16.

⁴³ [KvM XIII], Dalal et Shastry 1916 : 75.

⁴⁴ Cf. [BR I.13] *supra*, 1.1.1 Généalogie familiale.

⁴⁵ Apte, V. Sh. 1886 : 16. ; Suru 1960 : lxvi.

⁴⁶ [KM], Suru 1960 : lxvi.

⁴⁷ [BR I], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 8.

⁴⁸ [BR I], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 11.

⁴⁹ [VŚBh], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 721.

⁵⁰ [BR I], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 11.

⁵¹ [KM], Suru 1960 : lxix.

⁵² Q *moli*, W *mauli*. Cette dernière variante ne s’insère pas dans le mètre.

⁵³ Q *icchadi*, W *icchati*.

⁵⁴ [KM], Konow et Lanman 1901 : 180.

⁵⁵ [KvM], Dalal et Shastry 1916 : xiv-xv.

⁵⁶ Modification résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance de thèse.

⁵⁷ [KvM I], Dalal et Shastry 1916 : 1 ; [BR I.01/a, I.10/a, I.14/b, I.15/a], [BBh I.03/b, I.5/a], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 1, 11, 518.

1.1.2 Tradition poétique

*bhaddam bhodu Sarassāṭṭē kaiṇo ! ṇāmdamtu Vāsāiṇo !
aṇṇāṇam pi param paṭṭadu varā, vāṇī chailla-ppiā*⁵⁸ ! [KM I.01/ab]
Que Sarasvatī [la déesse de la Parole] accorde sa grâce au poète⁵⁹ ! Que
Vyāsa et les autres se réjouissent ! Que la plus belle parole des autres
[grands poètes] subsiste aussi à l'avenir, la bien-aimée des
érudits ! [KM I.01/ab]

Rājaśekhara, comme tous les théoriciens de l'art poétique, rend hommage à la déesse de la Parole, Sarasvatī, mère de l'« homme de poésie » (Kāvya-puruṣa) dans sa *Kāvya-mīmāṃsā*⁶⁰. Le vocable Sarasvatī, ainsi que vāṇī signifient les deux à la fois : la déesse de la Parole et la parole du poète elle-même. Sarasvatī et les poètes sont liés par un cercle vertueux depuis la naissance de la poésie : celle-ci accorde sa bénédiction au poète, et ce dernier lui manifeste de la gratitude en composant de belles œuvres littéraires. Ce même concept figure dans la *Kāvya-mīmāṃsā* :

« Celle qui n'est jamais tarie, bien qu'elle soit traitée de jour en jour par les poètes – ces trayeurs –, puisse-t-elle se fixer en notre cœur, cette vache (qui donne du lait) du beau langage, Sarasvatī⁶¹ ! [...] Ainsi la déesse Sarasvatī fait vœu de fidélité conjugale au poète qui ne tourne vers rien d'autre [que vers le perfectionnement] toute l'activité de son esprit⁶². [...] La déesse de la Parole triomphe comme elle veut : elle est pour les poètes la renommée et la félicité⁶³. »

Sarasvatī a accordé sa grâce à Vālmīki et à Vyāsa. C'est ainsi que les premières poésies, le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata* ont vu le jour⁶⁴. Ces deux auteurs sont considérés, dans la tradition littéraire indienne, comme les tout premiers poètes (*ādi-kavi*), indiqués par *Vāsāiṇo* (sk. : *Vyāsādino*) dans la stance inaugurale (*maṅgala-śloka*) de la *Karpūramañjarī*. Les autres poètes (*aṇṇāṇam*), tels que Kālidāsa, Harṣa, Bhavabhūti, etc., s'inscrivent dans leur lignage, duquel Rājaśekhara tire aussi son origine :

« The poet that was formerly Vālmīki, and next Bhartṛmeṅṭha, and later on as Bhavabhūti, is now appearing as Rājaśekhara.⁶⁵ »

Selon Rājaśekhara, un excellent poète se compare avec le Créateur (Bṛhaspati)⁶⁶, il possède une vision divine (*divya-darśana*) pareille à celle des *yogī*⁶⁷ et il est capable de la décrire (*√kav/varṇana*) avec des mots⁶⁸ :

⁵⁸ *Śārdūlavikrīḍita*.

⁵⁹ Suivant le comm. du ms. W : *bhadram bhavati Sarasvatyā*. Cependant, nous comprenons *kaiṇo* au (m) sg. G., comme Ghosh, et non par (m) pl. N. comme la *chāyā*. Nous expliquons ce choix par la même idée figurant dans la *Kāvya-mīmāṃsā*. De plus, la césure indique également la fin de la phrase. Konow, Lanman, Tucci et Ghosh associent *bhaddam* à *Sarassī*, ce dernier étant, selon eux, un datif. Suru pense qu'il s'agit de l'ablatif « Blessing be from the Goddess of Learning ». Ghosh (1972 : 141), Konow et Lanman (1901 : 223), Suru (1960 : 102), Tucci (1922 : 29). Note ajoutée d'après les remarques faites par M. Radhakrishnan.

⁶⁰ [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 7 ; Renou et Stchoupak 1946 : 45.

⁶¹ [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 6 ; Renou et Stchoupak 1946 : 44.

*bhāva, kahijjadu edam ko bhannai raṇi-vallaha-sihamdo
rahu-kula-cūḍā-maṇiṇo Mahimda-vālassa ko a gurū ?* [KM I.05] (*āryā*).

⁶² [KvM X], Dalal et Shastry 1916 : 54 ; Renou et Stchoupak 1946 : 157.

⁶³ [KvM XIII], Dalal et Shastry 1916 : 75 ; Renou et Stchoupak 1946 : 203.

⁶⁴ [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 7 ; Renou et Stchoupak 1946 : 46.

⁶⁵ [Bbh I.12] et [BR I.16], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 12, 521 ; Sastri, V. S. 1910 : 6.

⁶⁶ [KvM X], Dalal et Shastry 1916 : 54 ; Renou et Stchoupak 1946 : 157.

⁶⁷ [KvM XII], Dalal et Shastry 1916 : 54 ; Renou et Stchoupak 1946 : 178.

⁶⁸ [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 6 ; Renou et Stchoupak 1946 : 44.

« In the tongues of good poets resides in the sight (vision) derived from speech (the vision and in the faculty of divine of speech) i.e. the power of presenting images by means of languages.⁶⁹ »

Pour Rājaśekhara, la « vocation poétique » est divine, surnaturelle et sacrée :

« The literature to which master-poets devote themselves is of transcendent excellence; for it is the seat of perspicuity; it is set off by graceful turns of expression; it is the foremost among sweets because of the honey it pours into the hollow of the ear. It is the vital principle of arts and sciences: i.e. it is this literature that keeps alive learnings of all sorts. It reveals itself in the body of matter or meaning which it bears.⁷⁰ »

« La Poétique (*alamkāra*) est le septième membre, dit Yāyāvāriya, vu qu'elle sert (à comprendre le Veda). [...] Unique refuge de tous les Sièges du Savoir, la Poésie (*kāvya*) est le cinquième Siège du Savoir, dit le Yāyāvāriya.⁷¹ »

Concernant le style et la personnalité de Rājaśekhara, il convient de citer l'avis de ses contemporains. Nous trouvons deux stances dans le *Bālarāmāyaṇa* attribuées à Śaṅkaravarman. La première figure dans la *Viddhaśālabhañjikā*, la seconde dans le *Bālabhārata* :

« If you would drink with your ear what is elixir vitae thereto, if you would compose sentences acceptable to the wise, if you would attain the highest scholarship, if you would reach the limit of the fountain of taste, if you would taste the sweet fruit borne by the tree of life then, listen, my friend, to the mellifluous sayings of the poet Rājaśekhara (flowing with nectar).⁷² »

He is a reliever of the distressed; he has an abundance of valour; he is an ocean of goodness or benevolence; he is liberal; he is the moon from whom flows the nectar of flood (the stream of truth's nectar); he is amiable and is a master-poet (master of poets).⁷³ »

Rājaśekhara a été le maître (*guru*) du roi Mahendrapāla⁷⁴, qui, selon la *Karpūramañjarī*, lui a octroyé le titre de « roi des poètes » :

pāripārśvakah : *suṇadu ! vaṇṇido jjeva tak-kāla-kaīṇaṃ majjhammi*
Maamka-lehā-kahā-kāreṇa Avarāieṇa, jadhā
bāla-kaī kai-rāo Ṇibbhara-rāassa taha uvajjhāo,
ia jassa paehiṃ paramparāe māhappam
*ārūḍham*⁷⁵. [KM I.09]

L'assistant : Ecoute ! Un poète parmi ses contemporains, Aparājita⁷⁶, auteur de « *Mṛgāṅkalekhākathā* », l'a ainsi décrit :

[d'abord] jeune poète, [puis] poète royal, [et enfin] précepteur de Sa Majesté « Impétueuse »⁷⁷ : [il a donc été porté] au rang supérieur grâce à ses promotions successives. [KM I.09]

⁶⁹ [BR I.7], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 4 ; Sastri, V. S. 1910 : 4.

⁷⁰ [BR I.01], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 3 ; Sastri, V. S. 1910 : 1.

⁷¹ [KvM II], Dalal et Shastry 1916 : 3-4 ; Renou et Stchoupak 1946 : 30, 34.

⁷² [BR I.17], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 2 ; Sastri, V. S. 1910 : 6 ; [VŚBh I.7], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 721 ; Gray 1906 : 11.

⁷³ [BR I.18/ab] et [BBh I.11/ab], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 12, 321 ; Sastri, V. S. 1910 : 6.

⁷⁴ [BR I.18/cd] et [BBh I.11/cd], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 12, 521.

⁷⁵ *Āryā*. Nous avons suivi le texte de Ghosh. Les mss. W et Q comportent de nombreuses variantes erronées.

⁷⁶ Rājaśekhara cite, à plusieurs reprises, des stances d'Aparājita dans sa *Kāvyaṃmāmsā*. Dans l'inscription à Bhādāna (*saṃvat* 919), Aparājita figure comme un roi de la dynastie Rāṣṭrakūṭa, appelé également *Mṛgāṅka*. Burgess, J. et Hultsch, E., 1894-95 : 267-276.

⁷⁷ Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

Rājaśekhara, dans sa *Kāvyaṃmāṃsā*, définit le titre *kavirāja* comme un poète qui compose en toutes les langues⁷⁸. Celles-ci sont les amies du poète et du scribe⁷⁹. Pour un poète qui écrit à son gré (*svatantra*), toutes les langues deviennent une⁸⁰ : la langue de la poésie. Effectivement, Rājaśekhara se déclare « expert en toutes les langues » (cf. *savva-bhāsā-cadura* [KM I.07], *sarva-bhāsā-vicakṣaṇa* [BR I.11]).

La lecture de sa *Kāvyaṃmāṃsā* fait apparaître une personnalité libérale qui ne fait que synthétiser les théories de ses prédécesseurs. Il s’abstient de classer les œuvres selon ses propres convictions poétiques, comme le font les théoriciens du *dhvani*. Selon lui, tous les éléments poétiques sont importants et la seule raison d’être de la bonne poésie est le trio du talent (*pratibhā*), de l’étude (*vyutpatti*) et de la pratique (*abhyāsa*). Il évite également de créer des classifications vagues, comme inférieures (*adhama*), moyennes (*madhyama*) et supérieures (*uttama*). Selon lui, tous les types de style poétique ont une place justifiée, chaque œuvre et chaque style devant être évalués dans leur propre contexte. Il défend la liberté d’expression du poète dans le domaine de la littérature contre toutes sortes de restrictions⁸¹. Si, pour Ānandavardhana, la suggestion (*dhvani*) est l’excellence de la poésie (*kāvya-viśeṣa*)⁸², pour Rājaśekhara, la poésie (*kāvya*) est l’excellence de l’expression poétique (*ukti-viśeṣa*)⁸³.

Bien que les pièces de théâtre de Rājaśekhara soient plus citées par les théoriciens tardifs du *dhvani*, sa *Kāvyaṃmāṃsā* n’a pas été entièrement négligée. Abhinavagupta, dans son *Dhvanyālokalocana*, par exemple, la cite⁸⁴, et probablement d’autres le font aussi, sans en indiquer la source.

Un autre trait important de Rājaśekhara est l’intérêt qu’il témoigne à la poésie descriptive. Pour lui, comme le remarque Suru⁸⁵, observer la nature, les coutumes ou les gens lors de ces voyages, est une source intarissable de poésie. Dans ce sens, dit Mirashi, il s’inscrit dans la lignée de Bhavabhūti et Murāri⁸⁶. Les derniers chapitres de sa *Kāvyaṃmāṃsā* sont consacrés à la description détaillée de la nature par le biais des conventions poétiques. Kṣemendra, dans son *Aucityavicāracarcā*, décrit Rājaśekhara à travers une imagination poétique (*utprekṣā*) imitant son style :

« Bearing the scars of the bitings of the teeth of women of *Karṇāṭa* country, pierced with the sharp glances of the *Mahārāṣṭra* women, embraced closely by the bosoms of grown up *Āndhra* women, frightened by the knitting of the eye-brows of the beloved, encircled by the arms of the women of *Lāṭa* country, and threatened with the index finger of the *Malaya* women, the poet Rājaśekhara now seeks for *Vārāṇasī*.⁸⁷ »

Il convient de noter que la *Kāvyaṃmāṃsā* puise des idées dans diverses sources, essentiellement le *Nāṭyaśāstra* de Bharata et le *Harṣacarita* de Bāṇa. Rājaśekhara s’illustre

⁷⁸ [KvM V], Dalal et Shastry 1916 : 19 ; Renou et Stchoupak 1946 : 76.

⁷⁹ [KvM X], Dalal et Shastry 1916 : 50 ; Renou et Stchoupak 1946 : 146.

⁸⁰ [KvM X], Dalal et Shastry 1916 : 51 ; Renou et Stchoupak 1946 : 149.

⁸¹ En réponse aux grammairiens sanskrits qui déclarent les variantes dialectales (*gāvī*, *goṇī*, *gotā* et *gopotalikā*) comme étant incorrectes (*apaśabda*), et aux théoriciens qui trouvent que certains mots sont indécents, Rājaśekhara cite, comme exemple, des strophes des Vēda sacrés prouvant le contraire. Selon lui, ce ne sont que des enseignements. Mais, même ce qui est considéré comme étant erroné ou incongru peut être légitime dans la littérature, car tout dépend du contexte. Cf. [KvM VI], Renou et Stchoupak 1946 : 93-99. Rājaśekhara est du même avis concernant le plagiat, si celui-ci est intelligemment utilisé. Cf. [KvM XI-XII], Renou et Stchoupak 1946 : 162-209.

⁸² [DhvĀ I.13/b], Ingalls, Masson et al. 1990 : 131.

⁸³ Cf. [KM I.07] *infra*, 2.2.1 La singularité de l’expression fait la poésie.

⁸⁴ Cf. : [DhvĀ I.06] *ity ādi-vacanena Kāvyaṃmāṃsā-kāreṇa* [...] *Kāvyaṃmāṃsā-kṛd-vacanam*.

⁸⁵ [KM], Suru 1960 : lxxxii-lxxxiii.

⁸⁶ Mirashi, V. V., 1974 : 386.

⁸⁷ [AVC], Kanta et Panda 2010 : 194.

également dans l'utilisation des longs mètres sanskrits, à propos desquels Kṣemendra fait des éloges dans son *Suvṛttatilaka*⁸⁸.

1.1.3 Patronages royaux : les rois hindous Gurjara-Pratīhāra et Kalacuri

Parmi les œuvres de Rājāsekharā, le *Bālarāmāyaṇa* mentionne le roi Mahendrapāla⁸⁹ en tant que mécène. Dans le *Bālabhārata*, figure le nom de Mahīpāla⁹⁰. Parmi ces rois, Mahendrapāla I (903-907) et Mahīpāla (912-924) ont été des empereurs Pratīhāra à Kānnauj⁹¹. La *Viddhaśālabhañjikā* est dédiée à un certain Yuvarāja I⁹² que Konow identifie avec le roi Kalacuri de la cour Cedi à Tripurī, Keyūravarṣa Yuvarājadeva I⁹³ (915-945)⁹⁴. Le nom de Rājāsekharā apparaît également dans l'inscription de Bilhari des empereurs Kalacuri de Cedi⁹⁵.

Dans le troisième acte de la *Karpūramañjarī*, nous trouvons une ville (*nagara*) qui porte le nom de Kaṇṇaujja. Ce terme prakrit correspond au sanskrit Kānyakubja, la « ville des filles bossues »⁹⁶, figurant dans le dixième acte du *Bālarāmāyaṇa*. Dans le *Bālabhārata* et la *Kāvyamīmāṃsā*, nous trouvons le nom de Mahodaya⁹⁷ qui, selon l'*Abhidānacintāmaṇi* de Hemacandra, est l'autre nom de Kānnauj⁹⁸. La plaque de cuivre de Barah (IX^e siècle) donne ces deux noms, mais utilise Kānyakubja pour désigner la capitale et Mahodaya la province. Toutefois, Kānyakubja et Mahodaya ont été utilisés en alternance pour nommer les deux⁹⁹. Rājāsekharā, dans sa *Kāvyamīmāṃsā*, identifie le territoire de Kānyakubja (i.e. Mahodaya) à la région Pañcāla, le considérant comme étant le centre (*madhyadeśa*) des régions indiennes¹⁰⁰ :

« Le (pays) situé entre *Vinaśana* et *Prayāga*, entre le Gange et la *Yamunā*, (s'appelle) *Antarvedī*. C'est par rapport à ce (pays) qu'il y a lieu de distribuer les Régions (cardinales), disent les maîtres. Mais même cette (hypothèse), c'est Mahodaya qui est le pivot (de la distribution), fonctionnant comme limite, dit *Yāyāvārīya*.¹⁰¹ »

Dans le *Jami-ut-Tawārīkh* de Rashid-ud-din, Kānnauj est également désigné comme étant le territoire du milieu (*madhyadeśa*), et selon la *praśasti* de Bhāva Bṛhaspati (XII^e siècle) à Somnāthpattan, Bénarès y a été incluse¹⁰². Selon Rājāsekharā, les gens du *madhyadeśa* et les princes, à commencer par Rāma, ont le teint clair : blanc ou jaune¹⁰³. Cela coïncide avec le fait que les empereurs Pratīhāra, d'origine Gurjara, proviennent, selon certaines sources, d'un clan

⁸⁸ *śārdūlavikrīḍitair eva prakhyāte Rājāsekharah, śikharīva paraṃ vakraih sollekhair uccaśekharah*. [SVT III.35], Kanta et Panda 2010 : 256.

⁸⁹ [BR I], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 3.

⁹⁰ [BBh I.07/d], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 519.

⁹¹ Tripathi, R. Sh., 1964 : 362-363.

⁹² [VSBh I], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 721.

⁹³ Konow et Lanman 1901 : 186. Notons que le nom de Keyūravarṣa apparaît également dans le commentaire de Ghanaśyāma sur la *Viddhaśālabhañjikā* [PP I.07], Chaudhuri, J. B., 2001 : 7.

⁹⁴ Sears, T. I., 2014 : 194.

⁹⁵ [KM], Konow et Lanman 1901 : 182.

⁹⁶ Tripathi, R. Sh., 1964 : 2-3.

⁹⁷ [BBh], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 518.

⁹⁸ [AbhDCM IV.39], Śāstri, H. G., 1964 : 241.

⁹⁹ Tripathi, R. Sh., 1964 : 3-7.

¹⁰⁰ [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 8 ; Renou et Stchoupak 1946 : 50.

¹⁰¹ [KvM XVII], Dalal et Shastry 1916 : 94 ; Renou et Stchoupak 1946 : 251.

¹⁰² Tripathi, R. Sh., 1964 : 6-7.

¹⁰³ [KvM XVII], Dalal et Shastry 1916 : 95-96 ; Renou et Stchoupak 1946 : 258.

nomade de l'Asie centrale et font remonter leurs origines à Lakṣmaṇa, frère de Rāma, représenté avec la peau claire¹⁰⁴ :

« Inasmuch as the very brother of Rāmabhadra performed the duty of door-keeper (*pratīhāra*), this illustrious clan came to be known as *Pratīhāra*¹⁰⁵. »

Toutefois, la tradition littéraire indienne utilise le terme de *gurjara* comme toponyme, indiquant le pays d'origine des empereurs *Pratīhāra*¹⁰⁶. Pampa, poète canarais, nomme *Māhīpāla* le roi de *Gurjara* (*Gurjara-rāja*)¹⁰⁷.

Rāma est le fils de Raghu (*raghu-nandana*) dans le *Rāmāyaṇa* de Vālmīki, dans le *Viṣṇupurāṇa* et le *Raghuvaṃśa* de Kālidāsa. Cette origine figure également dans les œuvres de Rājaśekhara : « Mahendrapāla – joyau du diadème de la génération des Raghu » (*rahu-kula-cūḍā-maṇiṇo Mahimda-vālassa*) [KM I.05] ; « Mahendrapāla, le meilleur de la dynastie des Raghu » (*raghu-kulaika-tilakena Mahendrapāla-devena*) [BR I]¹⁰⁸ ; « Mahendrapāla, le plus excellent roi d'origine Raghu » (*raghu-kula-tilako Mahendrapālaḥ*) [VŚBh I.06]¹⁰⁹ ; « Sa Majesté Mahendrapāla, le chef des Raghu » (*devo yasya Mahendrapāla-nṛpatiḥ śiṣyo raghu-grāmaṇīḥ*) [BR I.18/d, BBh I.11/d] ; « [Mahīpāla, descendant de Mahendrapāla], roi des rois du territoire indien, perle des descendants des Raghu » (*raghu-vaṃśa-muktā-maṇināryāvartamahārājādhirājena*) [BBh I]¹¹⁰. Le *Rāso* de Cand mentionne quatre familles « descendantes princières » (*rājput*), c'est-à-dire « guerrières » (*kṣatriya*), les Cāhamāna, les Paramāra, les Caulukya et les *Pratīhāra*, chacune tirant leur origine du même dieu, le Feu (*Agni-kula*)¹¹¹. Les descendants de Raghu, selon les épopées, sont d'origine solaire (*sūrya-vaṃśa*).

Le premier roi de ce clan, Vatsarāja (775-800), a combattu contre les Rāṣṭrakūṭa et les Pāla pour s'emparer du territoire enclavé par le confluent du Gange et de la *Yamunā*, y compris la ville prospère de Kānnauj. C'est Nāgbhata II (800-840) qui a définitivement conquis Kānnauj et fait de cette ville la capitale des *Gurjara-Pratīhāra*¹¹². Durant le règne de Mihira Bhoja (840-890)¹¹³, l'empire Kānnauj comprenait l'Est du Punjāb, les Provinces-Unies, le Rājputāna, Gwalior, Ujjain, le Gujerat et le Kathiawar. Mahendrapāla I (890-908) a continué à élargir le territoire et a annexé une grande partie du Magadha. Il est également connu sous le nom de Mahīṣapāla et possède une épithète honorifique : l'« Impétueux »¹¹⁴ (*nibbhara-rāa*) [KM I.09/b]¹¹⁵. Après sa mort, son fils né de la reine Dehanāgā devī, Bhoja II, confédéré du roi Kokalla I de la cour Cedi à Tripurī, est monté sur le trône en 910. Son demi-frère, Mahīpāla (910-940), fils de la reine Mahīdevī, ne pouvant s'y résoudre, s'est allié avec le roi des Candella, Harṣadeva, et s'est emparé du trône. Le règne de Mahīpāla a été mouvementé. Kānnauj a été exposée à des attaques régulières des troupes voisines hostiles et musulmanes. Mahīpāla possède d'autres noms : Kṣitipāla, Herambapāla et Vināyakapāla. Rājaśekhara, dans son *Bālabhārata*, le décrit ainsi :

¹⁰⁴ Daniléou, A., 1971 : 205.

¹⁰⁵ Daniléou, A., 1971 : 221.

¹⁰⁶ Sharma, D. Sh., 1970 : 2-4.

¹⁰⁷ Sharma, D. Sh., 1970 : 4 ; Tripathi, R. Sh., 1964 : 222.

¹⁰⁸ [BR], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 3 ; Sastri, V. S. 1910 : 1.

¹⁰⁹ [VŚBh], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 721 ; Gray 1906 : 10.

¹¹⁰ [BBh], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 519.

¹¹¹ Tripathi, R. Sh., 1964 : 220-221.

¹¹² Daniléou, A., 1971 : 207.

¹¹³ Daniléou, A., 1971 : 207 ; Smith, V. A., 2012 : 200 ; Tripathi, R. Sh., 1964 : 237.

¹¹⁴ Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

¹¹⁵ Dans certains manuscrits de la *Karpūramañjarī* et dans le *Bālabhārata*, nous trouvons la variante « Impavide » (*śrī-nirbhaya-narendra-nandanena*). [BBh], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 519.

« And in that (lineage of *Raghu*) there was born glorious Mahīpāladeva, who has bowed down the locks of hair on the tops of the heads of the *Muralas*; who has caused the *Mekhalas* to suppurate; who has driven the *Kalingas* before him in war; who has spoilt the pastime of (the king who is) the moon of *Keralas*; who has conquered the *Kulūtas*; who is a very awe of the *Kuntalas*; and who by violence has appropriated the fortunes of the *Ramaṭhas*.¹¹⁶ »

Selon Keith, Rājaśekhara a quitté la cour de Mahendrapāla, s'est installé à la cour des Kalacuri, puis est retourné à celle de Mahīpāla. En raison de cette chronologie, il suppose que Rājaśekhara est décédé avant de terminer le *Bālabhārata*¹¹⁷. Par ailleurs, pour Konow et Lanman il s'agirait également de la dernière de ses œuvres¹¹⁸. Selon les études récentes qui suivent l'ordre chronologique établi par Mirashi¹¹⁹, Rājaśekhara s'est installé à la cour Cedi après avoir quitté celle de Mahīpāla. Néanmoins, il est possible qu'il n'ait pas pu achever cette œuvre parce qu'il a dû subitement abandonner la cour à Kānnauj, pour une raison inconnue, peut-être liée à l'opposition constante entre l'empereur Mahīpāla et son demi-frère, ainsi que ses voisins.

Yuvarāja I, petit-fils de Kolkalla I, a stabilisé son pouvoir à Tripurī. Il soutenait la culture et la littérature¹²⁰. Mirashi, lorsqu'il a étudié les inscriptions des Kalacuri, a trouvé quelques similitudes avec des stances de la *Viddhaśālabhañjikā* de Rājaśekhara. Selon lui, cette pièce a été mise en scène à Tripurī pour célébrer la victoire du beau-fils de Yuvarāja I, Baddiga-Amoghavarṣa III, qu'il a emportée sur Govinda IV, empereur de Rāṣtrakūṭa¹²¹.

Il est difficile de définir à quelle période Rājaśekhara a composé la *Karpūramañjarī*. Celle-ci a été commanditée par son épouse, Avantisundarī, et non par un roi-patron. La mention du fait que l'auteur a été le maître de Mahendrapāla est une évidence historique figurant dans toutes ses œuvres. Mais cela ne prouve rien. Konow et Lanman ont identifié deux stances de la *Karpūramañjarī* avec d'autres apparaissant dans certaines des œuvres de Rājaśekhara¹²². Selon eux, la stance V.25 du *Bālarāmāyaṇa* ressemble partiellement aux stances IV.06 de la *Viddhaśālabhañjikā* et IV.02 de la *Karpūramañjarī*. Toutefois, cette similitude est assez grossière. En revanche, la stance II.03 en prakrit du *Bālabhārata*, prononcée par un homme (*puruṣa*) dans le *viṣkambhaka*, correspond *verbatim* à la stance II.32 de la *Karpūramañjarī*, entonnée par le roi. Malgré ce fait, Konow et Lanman supposent qu'elle est la toute première œuvre de l'auteur¹²³.

Gray, dans sa traduction de la *Viddhaśālabhañjikā*, démontre un grand nombre de similitudes avec la *Karpūramañjarī* et trouve que le sujet de la *Viddhaśālabhañjikā* est mieux élaboré. Pour lui, l'arrivée de l'héroïne grâce au pouvoir surnaturel de *Bhairavānanda*, bien que l'idée soit originale, est moins « probable » que l'introduction de *Mṛgānkāvalī* à la cour royale en tant qu'otage. L'auteur s'est beaucoup inspiré des *nāṭikā* de Harṣa dans la *Viddhaśālabhañjikā* et l'a encore améliorée ; estime-t-il¹²⁴.

¹¹⁶ [BBh I.07], Pāṇdeya, R. K. 2004 : 519 ; Tripathi, R. Sh., 1964 : 263.

¹¹⁷ Keith, A. B., 1924 : 232.

¹¹⁸ [KM], Konow et Lanman 1901 : 188.

¹¹⁹ Selon lui, l'ordre de composition de ses œuvres est *Bālarāmāyaṇa*, *Bālabhārata*, *Karpūramañjarī* et *Viddhaśālabhañjikā*.

¹²⁰ Banerji, R. D., 1998 : 11, 31.

¹²¹ Mirashi, V. V., 1955 : lxxiv-lxxxiv ; Mirashi, V. V., 1974 : 380 ; Mirashi, V. V., 1975 : 59-70.

¹²² [KM], Konow et Lanman, 1901 : 206.

¹²³ [KM], Konow et Lanman, 1901 : 184.

¹²⁴ [VŚBh], Gray 1906 : 6.

Mirashi identifie le roi de la *Karpūramañjarī*, appelé *Caṇḍapāla*, futur époux de la fille du roi de *Kuntala* [KM I.12], avec Mahīpāla, ce qui pourrait être soutenu par l'occurrence de la même stance dans la *Bālabhārata*¹²⁵.

De indique une similitude remarquable entre la *Viddhaśālabhañjikā* et la *Karpūramañjarī* et trouve que la seule vraie différence entre les deux œuvres est la langue. Toutefois, il remarque que le thème de ces deux genres « gémellaires », par convention dramatique, doit être similaire. Contrairement à l'avis de Gray, il pense que la présence de la magie tantrique et sa mise en scène « cache-cache » dans la *Karpūramañjarī* sont plus intéressantes que le simple complot du ministre *Bhāgurāyaṇa* dans la *Viddhaśālabhañjikā*. De même, il considère la *Viddhaśālabhañjikā* comme une imitation des *nāṭikā* de Harṣa, qui la rend plutôt fade¹²⁶.

Selon Poddar, Rājaśekhara a joui d'une indépendance totale de tout patronage dans la *Karpūramañjarī*. Ainsi, rien ne prouve que le roi de cette pièce soit Mahīpāla ou l'un de ses patrons. Cette « autonomie » est due à la renommée acquise durant la vie du poète, qui lui a permis de composer une pièce à la demande de son épouse. Poddar analyse des passages similaires dans la *Viddhaśālabhañjikā*, et arrive à conclure que l'auteur a visiblement retravaillé et amélioré certains événements dans la *Karpūramañjarī*. Celle-ci doit donc être postérieure à la *Viddhaśālabhañjikā*¹²⁷.

Il est difficile de définir quelle pièce précédait l'autre, la *Viddhaśālabhañjikā* ou la *Karpūramañjarī*¹²⁸. Toutefois, nous partageons l'avis de Poddar, selon lequel la *Karpūramañjarī* a été composée lorsque l'auteur a séjourné à la cour Cedi. Mahendrapāla I, comme ses prédécesseurs, Nāgabhaṭa et Mihira Bhoja I, a vénéré Bhagavatī et Viṣṇu sous forme d'*ādivarāha*. Et Rājaśekhara dédie son *Bālarāmāyaṇa* à Viṣṇu qui va incarner Rāma¹²⁹. Mahīpāla était dévoué à Bhagavatī et au Dieu du Soleil¹³⁰. Yuvarāja I a cependant fait construire plusieurs temples du culte de Śiva et favorisé le tantrisme śaīva¹³¹. Comme l'occultisme shivaïte est uniquement présent dans la *Karpūramañjarī*, il est probable que l'auteur se soit inspiré des rituels tantriques pratiqués à la cour des Kalacuri. Il convient également de souligner une étrange coïncidence : Rājaśekhara a composé deux œuvres sur les épopées du genre *nāṭaka* à la cour des rois Gurjara-Pratīhāra, tandis qu'il s'est tourné vers la comédie amoureuse (*nāṭikā/saṭṭaka*) à la cour des Kalacuri.

En ce qui concerne la date de la *Kāvyaṃmāmsā*, Rājaśekhara ne la dédie à aucun roi-patron. Sur dix-huit volumes qu'il s'est proposé d'écrire, seul le premier nous est parvenu. Certains savants pensent qu'il n'a pas pu terminer son œuvre, et le fait que les théoriciens tardifs ne citent que ce premier volume soutient cette hypothèse. Ces éléments confirment qu'il a composé ce traité vers la fin de sa vie, indépendamment d'un roi-patron, lorsqu'il était un poète achevé.

Si nous acceptons que le *Bālarāmāyaṇa* est le premier ouvrage de Rājaśekhara, où il parle de ses six œuvres¹³², parmi celles-ci, quatre, à savoir le *Bālabhārata*, la *Viddhaśālabhañjikā*, la *Karpūramañjarī* et la *Kāvyaṃmāmsā* ne sont pas incluses. L'une

¹²⁵ Mirashi, V. V., 1966 : 57-59.

¹²⁶ De, S. K., 1947 : 457-459.

¹²⁷ [KM], Poddar, 1974 : 9-15.

¹²⁸ Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

¹²⁹ [BR I.06/c], Pāṇḍeya, R. K., 2004 : 7 ; Sastri, V. S. 1910 : 3.

¹³⁰ Tripathi, R. Sh., 1964 : 290-291.

¹³¹ Banerji, R. D., 1998 : 11, 31.

¹³² [BR I.12/c], Pāṇḍeya, R. K., 2004 : 10 ; Sastri, V. S. 1910 : 5.

d'elles est évidemment le *Bālarāmāyaṇa*. Si nous supposons que le *Bhuvanakośa*, le *Haravilāsa* et la *Ratnamañjarī* ont été composées avant le *Bālarāmāyaṇa*, deux ouvrages restent inconnus.

Néanmoins, Mirashi pense que ces *ṣaṭ-prabandhāḥ* sont indépendants, et les savants tardifs partagent son avis¹³³. Suru suppose que Rājaśekhara a composé ces œuvres en tant que « poète apprenti » (*bāla-kavi*) en six langues – données par son prédécesseur, Rudraṭa –, car, dans la stance précédente, l'auteur mentionne les trois langues, le prakrit en terme générique comportant quatre dialectes et indique :

« The person that has brought these in their proper places throughout the whole work is a master poet (*kavi-vr̥ṣā*)¹³⁴ »

Suru conclut son argument en constatant que l'auteur, à l'époque de la composition du *Bālarāmāyaṇa*, avait déjà obtenu sa promotion¹³⁵ : « le roi des poètes » (*kavirāja*)¹³⁶. Quelle que soit la langue de ces six œuvres, Rājaśekhara, au moment de la composition du *Bālarāmāyaṇa*, était un poète-enseignant expérimenté. Même si nous ne partageons pas son argument associant ces œuvres aux six langues de Rudraṭa, nous sommes d'accord avec lui sur le fait qu'il s'agit d'ouvrages indépendants, précédant les cinq qui nous sont parvenus.

1.1.4 Éléments culturels et historiques dans la *Karpūramañjarī*

Bien que les protagonistes et l'histoire de la *Karpūramañjarī* soient de pures inventions, cette œuvre contient quelques faits culturels. Dans le troisième acte, le bouffon raconte son rêve, dans lequel un roi historique de Kānnauj fait son apparition :

vidūṣakaḥ : *tado taṁ karaṁḍīāe kadua, Sāara-datto nāma vāṇio gado Pamcālāhivassa siri-Vajjāuhassa ṇaaram Kaṇṇaujjam nāma. tahiṁ ca sā vikkiṇīdā koḍīe suvaṇṇassa.* [KM III.05/1]

Le bouffon : Puis, après l'avoir mis dans sa bourse, [le marchand, du nom de] Sāgaradatta, alla dans la ville de Kānyakubja de Sa Majesté Vajrāyudha, le roi de Pāñcāla. [Le collier] fut vendu pour un milliard [de monnaies] d'or. [KM III.05/1]

Nous avons déjà évoqué que Rājaśekhara identifiait le pays Pāñcāla avec Kānnauj et le territoire du milieu (*madhyadeśa*). Vajrāyudha (770) est l'un des trois empereurs Āyudha de Kānnauj. Son nom n'apparaît dans aucune œuvre si ce n'est la *Karpūramañjarī*. Le *Harivaṃśa* jāina nous informe du règne d'Indrāyudha (783-784) et deux épigraphes contiennent quelques lignes sur la défaite que Dharmapāla, roi du Bengale lui a fait subir, ainsi que le nom de son successeur, Cakrāyudha, que Dharmapāla a fait roi vassal. Malgré cette alliance, Cakrāyudha a été conquis par Nāgabhaṭa II (800-840), roi Gurjara-Pratīhāra¹³⁷.

Rājaśekhara, dans le premier acte de la *Karpūramañjarī*, nous donne le nom de quatre auteurs en langue prakrite : Hāla, Harivṛddha, Nandivṛddha et Poṭṭisa. Le premier, auteur de la *Sattasaī*, est très connu. Le deuxième, grammairien prakrit est cité par Ratnaśrījñāna, le

¹³³ Naikar 1998 : 71-72.

¹³⁴ [BR I.11], Pāṇḍeya, R. K., 2004 : 10 ; Sastri, V. S. 1910 : 5.

¹³⁵ [KM], Suru, 1960 : lxxxii-lxxxiii.

¹³⁶ cf. [KM I.09], [BR I.18/cd] et [BBh I.11/cd], *supra*, 1.1.2 Tradition poétique.

¹³⁷ Daniélou A., 1971 : 207 ; Smith, V. A., 2012 : 199 ; Tripathi, R. Sh., 1964 : 212-218.

commentateur du *Kāvyaḍarśa* de Daṇḍin, et par Namisādhū, exégète du *Kāvyaḷamkāra* de Rudraṭa¹³⁸. Le nom de Poṭṭisa apparaît dans la *Līlāvaī* de Koūhala en tant que ministre. Upadhye note que trois stances dans la *Sattasaī* de Hāla lui sont attribuées selon l'édition de *Nirṇayasagar Press*¹³⁹. Suru mentionne une stance dans la *Sattasaī*, considérée comme étant la composition de Nandivṛddha¹⁴⁰.

Dans le premier acte, un ascète shaīva, Bhairavānanda, apparaît en se présentant comme un fidèle de la secte *kaula* :

Bhairavānandaḥ : (*kiṃcin madam abhinīya*)
*maṃto ṇa taṃto ṇa a kiṃ pi jhāṇaṃ*¹⁴¹,
*jāṇaṃ*¹⁴² *ca ṇo kiṃ pi guru-ppasādā,*
majjaṃ pivāmo, mahilaṃ ramāmo,
*mokkhaṃ ca jāmo kula-magga-laggā*¹⁴³. [KM I.22]
avi a,
raṃḍā caṃḍā dikkhidā dhamma-dārā
majjaṃ maṃsaṃ pijjae khajjae vā,
bhikkhā-bhojjaṃ camma-khaṃḍaṃ ca sejjā,
*Kolo-dhammo kassa ṇo bhādi ramma*¹⁴⁴ ? [KM I.23]
kiṃ ca,
muttiṃ bhaṇaṃti Hari-Bamha-muhā vi devā
jhāṇeṇa vea-paḍhaṇeṇa, kadu-kkiāhim,
ekkeṇa kevalam Umā-daiṇa diṭṭho
*mokkho samaṃ suraa-keli-surā-rasehim*¹⁴⁵. [KM
I.24]

Bhairavānanda : (Faisant semblant d'être légèrement ivre.)

Nous n'avons aucun *mantra* et aucun *tantra*, [mais faisons] un peu de méditation et [possédons] quelque savoir par la grâce du Maître ; nous buvons de l'alcool et jouissons des femmes, nous allons [ainsi] à la libération, suivant la tradition de nos ancêtres ! [KM I.22]

Par ailleurs,

on immole cette petite dévergondée belliqueuse/veuve hors caste, l'épouse du *Dharma*, on boit de l'alcool et on consomme de la viande, on quémande pour le plaisir, et [notre] couchage est une

¹³⁸ Ollett, A., 2016 : 340-342.

¹³⁹ [LV 106/b], Upadhye, A. N., 1966 : 51 ; Nimkar, S. T., 1988 : 12 ; [SS I.73, 89, III.93, V.03], [KM], Suru, 1960 : civ-cv.

¹⁴⁰ [SS IV.92], [KM], Suru, 1960 : civ-cv.

¹⁴¹ Suivant la leçon des mss. M, Q et W ; la *chāyā* de Vāsudeva donne aussi le sk. *dhyānaṃ*. Les éditions ont suivi la variante *jāṇaṃ* (sk. *jñānaṃ*) d'autres mss. Bhairavānanda, selon la didascalie, imite la méditation sur scène (*Bhairavānando dhyānaṃ nāṭayati*). (Addition résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.)

¹⁴² Suivant la leçon des mss. Q et W, ainsi que la *chāyā* (*jñānaṃ*) de Vāsudeva. Les éditions ont suivi la variante *jhāṇaṃ* (sk. *dhyānaṃ*) d'autres mss. (Addition résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.)

¹⁴³ *Indravajrā*.

¹⁴⁴ *Śālinī*.

¹⁴⁵ *Vasantatilaka*.

pièce de cuir : le dharma de la secte *Kaula* pour qui ne rutilerait-il point ? [KM I.23]

Surtout parce que

même les dieux, comme Viṣṇu et Brahmā, ont prêché la libération par la méditation, par les études védiques, et par les rituels sacrificiels, [mais] un seul, le bien-aimé d'Umā a [pu] prouver le salut suprême, justement à travers la saveur du vin lors des ébats amoureux¹⁴⁶ ! [KM I.24]

La tradition des *kaula* (*kulāgama*) est une secte shaïva vénérant Bhairava comme dieu suprême, l'une des représentations terrifiantes de Śiva, portant le crâne de Brahmā¹⁴⁷. Les rites *kaula* étaient pratiqués dans les lieux déserts, en secret : dans la forêt, les montagnes et sur les terrains de crémation. Les fidèles étaient à la fois des hommes et des femmes, dont les offrandes étaient de la viande, y compris de la chair humaine, du vin et des liquides produits par les organes génitaux durant les rapports sexuels (*kuṇḍa-golaka*). Le résultat de leur pratique pouvait être terrifiant (*bhayāvaha*) ou joyeux (*sukhāvaha*). Par l'éveil de l'énergie *kuṇḍalinī* et l'union des sexes opposés, mâle (*kuleśvara*) et femelle (*kuleśvarī*), le pratiquant expérimentait la réalité absolue (*kaula*). La pratique *kaula* est une expérience spirituelle. Le plaisir qu'un pratiquant obtient en consommant de la viande et du vin, ainsi que par la jouissance sexuelle, est transformé en joie suprême (*ānanda*). Il s'agit d'une transmission orale, du maître au disciple (*gurv-āmnāya*), car les enseignements dans les ouvrages étaient limités. Cela s'appelle aussi la « bouche de la *yoginī* », car le pratiquant reçoit la sagesse de la lèvre inférieure (*adhovaktra*) de la *yoginī*, considérée comme l'utérus (*yoni*) de la création. La pratique différait d'un endroit à l'autre et la tradition comptait six écoles : l'*ānanda*, l'*avali*, le *prabhu*, le *yaugika*, l'*atīta* et le *pāda*¹⁴⁸.

Abhinavagupta était un fidèle de la tradition *kaula* qu'il décrit dans le vingt-neuvième chapitre de son *Tantrāloka*. Cette description comporte, entre autres, des mantras « condensés » (*mūla-mantra* : *sauḥ*, *hā hā*, etc.) dont la récitation résulte de l'expérience de la transe (*unmanā/mantra-vyāpti*), grâce à laquelle le disciple s'identifie à Bhairava¹⁴⁹.

Nous trouvons un élément tantrique similaire dans le *Mālatī-Mādhava* de Bhavabhūti. Dans le cinquième acte, le protagoniste, Mādhava, se rend au lieu de crémation et offre de la viande humaine en propitiation à Śiva, puis entre le maître Aghoraghaṇṭa et son disciple-consort femelle (*dūtī*), Kapālakuṇḍalā, qui veut immoler l'héroïne, Mālatī, en guise de sacrifice. Dans le *Prabodhacandrodaya* de Kṛṣṇamiśra, les *kāpālika* sont décrits comme étant des ascètes à Bénarès, vénérant Śiva, buvant de l'alcool, et sont mentionnés sous divers noms : *Somasiddhānta*, *Parameśvarasiddhānta* et *Bhairavaśāsana*. Dans cette œuvre aussi, la danse fait partie du rituel des *kāpālika*¹⁵⁰, ce derniers s'apparentant à la secte *kaula* et étant des hors caste (*caṇḍāla*)¹⁵¹. Dans la satire intitulée *Kāleyakutūhala* de Bharadvāja (XIX^e siècle), Viratisāgara, le protagoniste, conseille à un mendiant bouddhique (*buddha-bhikṣu*) de se

¹⁴⁶ À comparer avec [PCO III.13, 16, 20], Nambiar, S. K. 1971 : 77, 79, 85.

¹⁴⁷ Cf. [TM], Sharma, S. K. 2002 : 423.

¹⁴⁸ Dyczkowski, M. S. G., 1988 : 59-92.

¹⁴⁹ Dupuche, J. R., 2003 : 151-162.

¹⁵⁰ [PCO], Nambiar, S. K., 1971 : 49, 87.

¹⁵¹ [MMdh], Coulson 2004 : 5, 101-108 ; Chattopadhyaya, B., 2012 : 239.

considérer comme un fidèle des Kaula, afin d’obtenir la jeune femme qu’il désire. Pour cela, le mendiant emprunte les paroles [KM. I.22] au Bhairavānanda¹⁵².

La *Karpūramañjarī* contient deux fêtes, chacune en relation avec le culte de Śiva et Pārvatī. La première, la fête du vent-balançoire (*hindolaka*) a lieu au deuxième acte, lorsque la reine offre une fleur *ketakī* à Pārvatī. Celle-ci fleurit durant l’été et parfois à l’automne¹⁵³, mais grâce au pouvoir surnaturel de Bhairavānanda, elle apparaît au printemps (*madhu/caitra*) :

rājā : *mahu-samae kim kedaī-kusumam ?*
Vicakṣaṇā : *Bhairavānanda-diṅṅa-tarṅta-ppahāṇa devīe*
bhavaṇujjāṇe kedaī-laṭṭhīe ekko dāva pasavo
daṁsido. tassa dohim dala-saṁpuḍehim ajja
himdola-ppabhamjaṇīe cauthīe hara-vallahāe
devīe devīe accidā.

[...] *vidūṣakaḥ* : *ajja himdola-cauthī, etahim Gorim kadua, devīe*
Kappūramañjarī himdola-āroidavvā. [KM II.06/3]

Le roi : Une fleur *ketakī* au printemps ?

Vicakṣaṇā : Une fleur est apparue sur la *ketaka* dans le jardin du palais de la reine, grâce au pouvoir magique de Bhairavānanda. La reine rend aujourd’hui hommage à la bien-aimée de Śiva, avec une paire de pétales falciformes, lors du quatrième [jour de la fête du] vent-balançoire.

[...] Le bouffon : C’est aujourd’hui le quatrième [jour de la fête du] vent-balançoire. Maintenant la reine doit faire monter *Karpūramañjarī*, habillée en *Gaurī*/entièrement en blanc, sur la balançoire. [KM II.06/3]

La seconde fête, celle de *Sāvitrī* (*vaṭa-Sāvitrī-mahotsava*), figure dans le quatrième acte :

Sāraṅgikā : [...] *jaadu jaadu mahā-rāo ! bhattārakam devīe*
viṅṅavedi : ajja vaṭa-Sāvitrī-mahūsavovaaraṇāim,
keli -vimāṇam āruhia, deveṇa pekkhidavvāim
tti. [KM IV.08/1]

Sāraṅgikā : [...] Victoire, victoire à Votre Majesté ! La reine souhaite informer son époux : « Aujourd’hui, Sa Majesté, après être montée sur le toit de la terrasse de loisirs, doit [venir] voir la répétition [du spectacle que nous présenterons] à [l’occasion de] la grande fête de la [déesse] *Sāvitrī*. » [KM IV.08/1]

Il s’agit d’un rituel très répandu en Inde, où les femmes aspergent d’eau un arbre du *banyan* (*vaṭa*) et enveloppent le tronc dans un tissu de coton afin que leur époux et leurs enfants obtiennent une longue vie et que le veuvage leur soit épargné. Il convient de noter qu’un autre élément de croyance populaire liée à la fécondité (*dohada*) figure dans la *Karpūramañjarī* : la

¹⁵² Ramaratnam, S. 1987 : 243-244 ; Ojihara, 1960 : 29.

¹⁵³ Cf. [KvM XVIII], Renou et Stchoupak 1946 : 276, 281.

preuve de l'amour à travers les arbres *bakula*, *tiloka* et *aśoka*¹⁵⁴. Cette scène fait également partie intégrante de ce contexte śaīva qui imprègne l'intégralité de la pièce¹⁵⁵.

Le roi et le bouffon sont témoins de la danse *carcarī* exécutée dans le cadre de cette fête. La *carcarī* est à la fois un chant et une danse populaire, mélange de *rāsaka*, *daṇḍaka* et *nāṭya-rāsaka*. Le quatrième acte du *Vikramorvaśīya* de Kālidāsa, le premier de la *Ratnāvalī* de Harsa, la *Samarāiccakahā* de Haribhadra et la *Kuvalayamālā* d'Uddyotana comportent des chants *carcarī*, accompagnés d'une danse, parfois impulsive, dont le sujet est amoureux ou érotique¹⁵⁶. S'il s'agit d'une danse *carcarī*, elle est toujours accompagnée de chants et de rythmes (*laya* ou *tāla*).

Bhoja la définit comme une danse exécutée par deux jeunes femmes qui se déplacent en synchronisation parfaite au rythme du *tāla*¹⁵⁷. **Śāradātanaya** donne toute une chorégraphie de cette danse : les jeunes filles entrent, dansent par deux, s'agenouillent, exécutent diverses formes circulaires, puis sortent¹⁵⁸. Il semble que la *carcarī*, dans la *Karpūramañjarī*, contienne plusieurs sortes de danses¹⁵⁹. Le *rāsaka*, selon **Abhinavagupta**, et *Śāradātanaya*, est une danse représentée par un groupe de soixante femmes¹⁶⁰. Le *daṇḍa-rāsaka*, dans la *Sanḡitamīmāmsā* de **Kumbhakarṇa**, est représenté devant le roi, où des femmes dansent en cercle fermé, tenant un bâton à la main¹⁶¹. Patel, dans son étude sur la danse folklorique du type « *garbha-rāsaka* », observe que la première œuvre littéraire qui nous fournit une description du *daṇḍa-rāsaka* est la scène de la *carcarī* dans la *Karpūramañjarī* de Rājaśekhara¹⁶². Cette danse est tantôt érotique, tantôt effrayante, ce qui nous fait penser à la fois à la danse douce (*lāsya*) de Pārvaṭī et à la danse frénétique (*tāṇḍava*) de Śiva. Cette *carcarī* possède les caractéristiques des spectacles joués en plein air, où les deux qualités de la danse sont représentées (*nṛtya*) par des femmes¹⁶³. Puisque la danse frénétique est généralement, i.e. selon le *Nāṭyaśāstra*, attribuée aux hommes et non pas aux femmes, cette *carcarī* est décrite par certains théoriciens comme une scène visant à créer de l'humour¹⁶⁴. Du point de vue théorique, elle peut être comique, mais du point de vue shivaïte, remarque Gitomer, la danse frénétique exécutée par des femmes est légitime, liée à Durgā, Kālī et à Pārvaṭī noire¹⁶⁵. Notons que le *Daśakumāracarita* comporte également une scène dans laquelle une courtisane, devenue ascète, danse, chante et joue de la musique pour la propitiation de Śiva¹⁶⁶. La *carcarī*, dans la *Karpūramañjarī*, fait partie intégrante de la fête religieuse de Sāvitrī. De plus, le contenu des stances relatées par le bouffon, comme le note Chattopadhyaya¹⁶⁷, est en relation étroite avec le culte śaīva :

(*tataḥ praviśati carcarī*)
vidūśakaḥ : *muttā-halillā-haraṇuccaō*
lāsāvasāṇe taliṇamsuō,

¹⁵⁴ Cf. 4.2.3.9 La « preuve » d'amour.

¹⁵⁵ Addition résultant des remarques faites lors de la soutenance.

¹⁵⁶ Bhayani 1972 : 15-27 ; Daniélou 1977 : 153-157 ; Kale, M. R. 1967 : 259-279.

¹⁵⁷ [ŚP XI.11/317], Dwivedi, R. 2007 : 671.

¹⁵⁸ [BhP IX], Yatiraja et Ramaswami 1930 : 264.

¹⁵⁹ La *carcarī* peut être *nāṭyarāsaka*, *rāsaka*, *daṇḍarāsaka*, *śamyā*, *dvipadī* et *dvipadīkhaṇḍa*. Warder 1972 : 147-153.

¹⁶⁰ Warder 1972 : 156/376.

¹⁶¹ Warder 1972 : 152/369 ; Patel K., 2009 : 46-47.

¹⁶² Patel, K., 2009 : 47-48.

¹⁶³ À ce sujet, consulter *infra*, 6.3 Le *saṭṭaka* à faire danser ou à représenter ?

¹⁶⁴ Gitomer, D. L., 2000 : 226.

¹⁶⁵ *Idem*.

¹⁶⁶ Cf. [DKC], Kale, M. R. 1979 : 265.

¹⁶⁷ Chattopadhyaya, B., 2012 : 239.

siṃcaṃti aṇṇoṇṇam imīḍ, pecca !
jaṃta-jjaleṇaṃ maṇi-bhāiṇehim¹⁶⁸. [KM IV.09]
paribbhamamṭī vicitta-baṃdham
imāḍ do-so-laha-ṇaccaṇī,
khelaṃti tālāṇugada-ppaāo
tuh'amgaṇe dīsadi daṃḍa-rāso¹⁶⁹. [KM IV.10]
samaṃsa-sīsā, sama-bāhu-hatthā,
rehā visuddhā avarāḍ deṃti,
paṃtīhim dohim laatāla-baṃdham
paro-pparam sāhi-muhī calaṃti¹⁷⁰. [KM IV.11]
mottūna aṇṇā maṇi-vāraāim,
jaṃtehi dhārā-salilaṃ khivaṃti,
paḍaṃti tāo mahilāṇa aṃge,
maṇo-havā vāruṇa-bāṇa-tullā¹⁷¹. [KM IV.12]
imā masī-kajjala-kāla-kā,
ti-kaṃḍa-cāvāḍ, vilāsiṇī,
pulimda-rūveṇa jaṇassa hāsaṃ
sa-mora-picchāharaṇā karaṃti¹⁷². [KM IV.13]
hatthe mahā-maṃsavalī -dharī,
humkāra-phekkāra-ravā, rauddā,
ṇisā-arīṇaṃ paḍisīsaehim
aṇṇā, masāṇāhiṇaṃ kuṇaṃti¹⁷³. [KM IV.14]
kā vi vāida-karāla-huḍukkā
maṃda-maddala-laeṇa miacchī,
bhū-ladāhīm parivāḍi-calāhim
calli-kamma-karaṇammi paaṭṭā¹⁷⁴. [KM IV.15]
kiṃkiṇī-kada-raṇa-jjhaṇa-saddaṃ,
kaṃṭha-gīdi-laa-jaṃtida-tālaṃ,
joinī-valaa-ṇaccaṇa-keliṃ,
tāra-ṇeura-ravaṃ, viraṃti¹⁷⁵. [KM IV.16]
koduhalla-vasa-jaṃgama-vesā,
veṇu-vādaṇa-parā, avarāo,
kāla-vesa-vasa-bhāmia-loā
osaraṃti, paṇamaṃti, hasaṃti¹⁷⁶. [KM IV.17]
 (Commence alors la danse *carcarī*.)

Le bouffon : Amplement parées de sautoirs de perles, vêtues d'une tenue au tissu raffiné, à la fin de leur danse gracieuse, celles-ci s'aspergent mutuellement avec l'eau de

¹⁶⁸ *Indravajrā.*

¹⁶⁹ *Upajāti.*

¹⁷⁰ *Upajāti.*

¹⁷¹ *Upajāti.*

¹⁷² *Upeṇḍravajrā.*

¹⁷³ *Upajāti.*

¹⁷⁴ *Svāgatā.*

¹⁷⁵ *Svāgatā.*

¹⁷⁶ *Svāgatā.*

l'arrosoir, à l'aide de récipients gemmés, regarde ! [KM IV.09]

Circulant dans une admirable chorégraphie, ces deux fois seize danseuses jouent à pas cadencés, suivant le rythme, dans ton jardin, on voit la danse folklorique aux bâtons. [KM IV.10]

Avec leurs têtes régulièrement espacées, ainsi qu'avec leurs mains et leurs bras, ces autres-là se placent sur un alignement parfait, [puis, divisées] en deux rangs, elles exécutent une chorégraphie au rythme de la musique,

[et] avancent ensemble, face à face. [KM IV.11]

D'autres laissent tomber les récipients gemmés, [et] font gicler des jets d'eau [directement] de l'arrosoir, les laissent retomber sur le corps des femmes, comme les flèches aquatiques du dieu Né du cœur. [KM IV.12]

Celles-ci, au corps enduit de noir avec le charbon de la bougie à huile, ces aguicheuses, [chacune] munie d'un arc aux trois flèches, ornée de plumes de queue de paon, font rire les gens avec leur apparence de montagnardes tribales. [KM IV.13]

Tenant une sorte de gros morceaux de viande entre les mains, hurlant et rugissant sauvagement, [portant] des masques de rôdeuses nocturnes, ces autres-là représentent la cérémonie crématore. [KM IV.14]

Au rythme d'une timbale au son doux et d'un tambour en sablier qui résonne terriblement, une certaine femme aux yeux de faon, avec ses [bras aux] lianes qu'elle agite de diverses manières, a commencé à exécuter la répétition de *callī*. [KM IV.15]

Avec le son émis par les grelots cliquetant sur leur ceinture, au rythme des cymbales à main mises au diapason avec le tempo du chant, avec le son de leurs chaînes de chevilles, elles représentent la danse coquette du ventre des *yoginī*. [KM IV.16]

Celles-là, avec leurs vêtements agités dans l'excitation, jouant principalement de la flûte, avec les gens qu'elles font dissiper en raison de leur apparence [féroce] comme [la déesse de] la Mort, rient, s'inclinent, [puis] s'en vont. [KM IV.17]

Ainsi, cette fête de Sāvitrī, conclut Chattopadhyaya, ne correspond pas vraiment au rituel d'usage¹⁷⁷. Le quatrième acte de la *Karpūramañjarī* contient un dernier élément relatif à cette fête, ainsi qu'au rituel des Kaula exécuté sous l'arbre banian (*vaṭa*) :

¹⁷⁷ Chattopadhyaya, B., 2012 : 239.

- Sāraṅgikā* : *edaṃ viṇṇavīdi, aṇaṃtarādikkaṃta-cauddasī-diase devīe pomma-rāa-māṇikka-maṃ gorim kadua, Bhairavāṇaṃdassa pāse paḍiṭṭhāvidā, saṃ ca dikkhā gahidā. tadā tāe viṇṇatto joṣaro guru-dakkhinā-ṇimittam. bhaṇidaṃ ca teṇa : jadi avassaṃ dakkhiṇā dāvva, tā pasādī-kaadu. tado devīe viṇṇattam jaṃ ādisadi [bhaavaṃ] tam kāavvaṃ. [...] tā devīe vihasia bhaṇidaṃ jaṃ ādisadi bhaavaṃ tam kīradi. ahaṃ ca viṇṇaveduṃ pesidā, gurussa guru-dakkhinā sā diṇṇā. [...]*
- Sāraṅgikā* : *devīe kāride pamadujjāṇassa majjha-tṭhida-vaḍa-taru-mūle Cāmuṇḍāaṇe, Bhairavāṇaṃdo devīe samaṃ āgamissadi. [KM IV.17/1]*
- Bhairavānandaḥ* : *iaṃ sā vaḍa-taru-mūle ṇikkaṃtassa suraṃgā-duvārassa pidhāṇaṃ Cāmuṇḍā. iha jjeva. khana-mettaṃ ciṭṭhāmi. (tāṃ Cāmuṇḍāṃ hastena praṇamya) kappāṃta-keli-bhavaṇe kālassa purāṇa-ruhira-sura-pūraṃ jaai piāṃtī Kālī parameṭṭhī-kavāla-casaṇa¹⁷⁸ ! [KM IV.18] [...]*
- rājñī* : *(parikramya puro vilokya ca) ae, iaṃ bhaavadī Cāmuṇḍā. (praṇamyāvalokya ca) adha ? iaṃ Kappūra-maṃjarī ! tā kiṃ ṇedaṃ ?*
- Sāraṅgikā* : *Il faut savoir qu’après quatorze jours écoulés, la reine a paré la [statue de la] déesse Gaurī de gemmes de rubis, [et] l’a offerte à Bhairavānanda, [en échange,] elle a reçu sa bénédiction. Alors, elle a dévoilé le motif de son offrande devant monsieur le grand ascète. Celui-ci lui a répondu que s’il était absolument nécessaire de lui présenter une offrande, une faveur [lui] serait accordée. Ensuite, la reine a acquiescé [disant] que ce que le vénérable [Bhairavānanda lui] indiquait, serait exécuté. [...] Alors, la reine, en riant, a déclaré, qu’il en serait ainsi comme le vénérable [Bhairavānanda] l’avait indiqué. Et moi, j’ai été envoyée pour vous informer qu’elle [Ghanasāramaṅjarī¹⁷⁹, en tant qu’] offrande [convenable] à un guide religieux, avait été promise au maître spirituel. [...] [KM IV.17/1]*
- Sāraṅgikā* : *Quand la reine aura fini [la préparation de] l’autel de Durgā sous le figuier des banians (vaṭa) au milieu du*

¹⁷⁸ *Āryā.*

¹⁷⁹ Ghanasāramaṅjarī et Karpūramaṅjarī ne font qu’un, mais la reine ne le sait pas.

jardin de plaisirs, Bhairavānanda viendra ici avec elle.
[...]

Bhairavānanda : Cette [statue de] Durgā, sous le figuier des banians (*vaṭa*), encombre la porte de sortie du passage secret. Je reste un peu à cet endroit-ci. (Il salue respectueusement [la statue de] Durgā, mains [jointes].).

Vive Kālī qui, dans sa demeure de plaisirs à la fin du monde du dieu de la Mort [Yama], avec la liqueur dans la coupe de [Brahmā, le] dieu Suprême, boit beaucoup de vin symbolisant le sang des aïeux. [KM IV.18] [...]

L'épouse du roi : (Après s'être déplacée autour [de la scène], l'apercevant.) Voici la vénérable Durgā. (En se prosternant, elle l'aperçoit.) Quoi ? C'est Karpūramañjarī ! Comment est-ce possible ?

Pour conclure, l'histoire de la *Karpūramañjarī* est placée dans le contexte shaïva que l'auteur a probablement observé lors de ses séjours à la cour des Kalacuri. Il s'agit d'un rituel *kaula*, où l'offrande est une pucelle¹⁸⁰, l'autel est un arbre banian (*vaṭa*), les déesses vénérées sont à la fois Durgā, Kālī et Gaurī, et la pratique tantrique porte sur les jouissances matérielles : consommation d'alcool, de viande, et sur la sexualité. La danse *carcarī* exécutée par des femmes, à la fois effrayante et érotique, ainsi que les croyances populaires pour obtenir la fécondité (*dohada*), font partie intégrante de ces rituels shivaïtes¹⁸¹.

¹⁸⁰ Chattopadhyaya, B., 2012 : 240-241.

¹⁸¹ Addition résultant de la remarque (« conclusion abrupte ») faite par M. Brocquet lors de la soutenance.

1.2 Nayacandra Sūri (XIV^e-XV^e siècles, Gwalior, Madhya Pradesh) : audace et ironie

Nous ne n'avons que très peu d'éléments sur Nayacandra Sūri. C'était un poète jaïn, dont deux œuvres nous sont parvenues : la *Rambhāmañjarī* et le *Hammīramahākāvya*. Dans le seul manuscrit de la *Rambhāmañjarī*¹⁸² que nous possédons, le scribe nous dit qu'il l'a copié en *saṃvat* 1535 (1479¹⁸³), pour son propre divertissement, dans la ville de *Yoginī[nagara]* à la gloire du sage à la bonne conduite. Le colophon de la seconde œuvre nous informe que le manuscrit a été copié pour que Nayahaṃsasena, disciple de Jayasiṃha Sūri, puisse le lire, à Firozpur (Punjab), au mois de *śrāvaṇa*, *saṃvat* 1542 (1486¹⁸⁴)¹⁸⁵. Nayacandra Sūri déclare également qu'il a été le disciple de Jayasiṃha Sūri, auteur, entre autres, du *Kumārapālacarita*, et mentionne le roi Vīravibhū dans le *Hammīramahākāvya*.

Kirtane identifie ce roi à Vīrama Tomara, soulignant qu'il a vécu quelque soixante-dix ans avant Akbar (1542-1605). Upadhye délimite la date de Jayasiṃha par celle qui figure dans le colophon du manuscrit de son œuvre, le *Kumārapālacarita* : *saṃvat* 1422 (1364-65). Concernant Vīrama Tomara, il utilise deux dates : la première est celle de Duṅgarendradeva (1440-1453), petit-fils de Vīrama Tomara, et l'autre, *saṃvat* 1462 (1405), est écrite sur le colophon du manuscrit du *Yaśodharacarita*, composé par Padmanābha Kāyastha, à la demande de Kuśarāja (1402-1453), ministre du roi Vīrama Tomara. La date de Nayacandra Sūri est ainsi fixée au début du XV^e siècle¹⁸⁶.

Il convient de remarquer que la *Rambhāmañjarī* comporte une citation [RM I.38] figurant textuellement dans la *Subhāṣitāvalī* [134] de Vallabhadeva (XV^e siècle)¹⁸⁷ et dans le *Śrīcaitanya-caritāmṛta* [*Antya-līlā*, I.195] de Kṛṣṇadāsa Kavirāja Gosvāmin (1496 ou 1575¹⁸⁸), une hagiographie de Caitanya Mahāprabhu (1486-1533), fondateur de l'école *vaiṣṇava* au Bengale. Il est évident que la citation dans la *Rambhāmañjarī* ne peut provenir de ces œuvres, leurs auteurs étant postérieurs à Nayacandra Sūri. Cette stance remonte certainement à une source plus ancienne que nous n'avons pu identifier, mais qui aurait été populaire entre le XIV^e siècle et le XVI^e.

1.2.1 Appartenance religieuse

Le titre *sūri* est assigné à un chef d'un ordre religieux parmi les *śvetāmbara*, c'est un rang plus élevé que l'*ācārya*¹⁸⁹. Nayacandra Sūri se dit explicitement inscrit dans le lignage de Jayasiṃha Sūri (XIV^e siècle), et nous fournit quelques informations sur son maître :

« Hail, Kṛṣṇa-rṣi-gaccha, who gladdened the whole earth, the beauty of whose person was like that of a blooming bunch of the *navajāti* flower, and whose praises were celebrated by crowds of learned men, who might well be compared to so many black humming-bees; – he whose feet were ever borne on the crowns of the followers of the Jain religion¹⁹⁰! In the circle of the Sūris, whose actions are the homes of wonders; in

¹⁸² [RM], Shastri, R. C. 1889 : 45 ; Poddar 1976 : 64 ; ms. n° 335/1884-86, BORI.

¹⁸³ Modification résultant des critiques faites par Mme Ratié dans son pré-rapport.

¹⁸⁴ Modification résultant des critiques faites par Mme Ratié dans son pré-rapport.

¹⁸⁵ [HMK], Kirtane, N. J., 1879 : 6, 136.

¹⁸⁶ [CL], Upadhye, A. N. 1967 : 35-36.

¹⁸⁷ [SBhĀ], Haksar, A. N. D. 2007 : 11.

¹⁸⁸ Selon Pierre-Sylvain Filliozat, la date est 1575. Filliozat, P., 1967 : 40.

¹⁸⁹ <http://www.jainpedia.org/>.

¹⁹⁰ [HMK XIV.22], Kirtane, N. J., 1879 : 7, 132.

time, Jayasimha Sūri was born, who was the crowning ornament of the wise; who easily vanquished in disputation Śāraṅga, who was the leading poet among those who were able to write poetical composition in six languages, and who was honest among the most honest; who wrote three works, – (1) *Nyāya Sāraṅgīkā*, (2) a New Grammar, (3) a Poem on Kumāra Nṛpati, – and who hence became known as the chief of those who knew the three sciences of logic, grammar, and poesy¹⁹¹. [...] The author in lineal descent is the grandson of Jayasimha Sūri, the great poet, but in fact in that of poesy his son¹⁹². »

Upadhye identifie deux de ses œuvres : la *Nyāyasāraṅgīkā*, un commentaire sur le *Nyāyasāra* de Bhāsarvajña (900) et le *Kumārapālacarita* composé en dix chapitres. Il souligne que le disciple direct de Jayasimha était Prasannacandra¹⁹³. Selon Narayan, la *ṭīkā* de Jayasimha est intitulée *Nyāyatātparyadīpikā*, et dans le colophon de cette œuvre, l’auteur nomme son maître, Mahendra Sūri, ainsi que son petit-fils « spirituel », Nayacandra Sūri¹⁹⁴. Dvivedī identifie Śāraṅga à un contemporain de Jayasimha, Śāraṅgadhara, ayant vécu à la cour des Tomara au XIV^e siècle¹⁹⁵. Apparemment, Śāraṅgadhara aurait également composé une œuvre sur la vie de Hammīra, roi *Cāhamāna* de Raṇathambor, intitulée *Hammīrakāvya* ou *Hammīrarāsa*¹⁹⁶. Pour ces raisons, nous préférons situer Nayacandra Sūri au tournant des XIV^e et XV^e siècles.

Dans la *Rambhāmañjarī* et le *Hammīramahākāvya*, nous trouvons la mention du concept jaïn de « non exclusion » ou « non absolutisme » (*anekānta/naikānta*), selon lequel la réalité est multiforme. Toute sa conceptualisation est imparfaite et les hypothèses en démontrent seulement une partie. Ce concept a évolué vers la doctrine des « points de vue » (*naya-vāda*) et du « peut-être » (*syād-vāda*)¹⁹⁷. La stance suivante exprime ce concept :

[*sūtradhāraḥ* :] : *kāryāt kāraṇa-saṁvidam vidadhate, naikāntam
utsṛjya yat,
tat teṣām iva no’pi karhi-cana kiṁ cetaś camatkāra-
kṛt ?
naivam cen Nayacandra-Sūri-su-kaver vāñīm
vidhāyāmṛtam,
śrī-Harṣam¹⁹⁸ tam, athĀmaram tam api, tat kiṁ
saṁsmareyur budhāḥ¹⁹⁹. [RM I.17 ; HMK
XIV.46/1²⁰⁰]*

[Le directeur :] Après avoir écarté le concept [jaïna] de « non-exclusion », certains disent qu’on infère la cause de l’effet²⁰¹ ; un [tel concept] comme le leur est également [inclus dans] le nôtre [non-exclusif], alors pourquoi s’étonner ? Si ce n’était pas comme cela,

¹⁹¹ [HMK XIV.23-24], Kirtane, N. J., 1879 : 7, 132.

¹⁹² [HMK XIV.27/ab], Kirtane, N. J., 1879 : 133.

¹⁹³ [CL], Upadhye, A. N. 1967 : 35.

¹⁹⁴ Narayanan, T. K., 1992 : 23.

¹⁹⁵ Dvivedī, H. N., 1973 : 32-33.

¹⁹⁶ [HMK], Kirtane, N. J., 1879 : 7.

¹⁹⁷ Filliozat, J. et Renou L., 1953 : 642-643. Il convient de noter que le terme *naya* figure dans le nom propre de l’auteur.

¹⁹⁸ Correction résultant des remarques faites par Mme Ratié dans son rapport.

¹⁹⁹ *Śārdūlavikrīḍita*.

²⁰⁰ [HMK], Kirtane, N. J., 1879 : 135-136.

²⁰¹ P. ex. la terre à poterie dont on induit les carreaux de terre cuite.

alors les savants inférraient-ils la joie/Śrī Harṣa, et encore l'immortalité/Amaracandra, du poète Nayacandra Sūri dont la parole se transforme en nectar²⁰² ? [RM I.17 ; HMK XIV.46/1]

L'auteur, n'étant pas sectaire, présente ses hommages aux déités à la fois hindoues et jaïnes. Selon Kirtane, cela s'explique par le fait qu'à son époque, il existait une tolérance et une ouverture religieuses. De plus, le style poétique à double sens (*dvayārtha*) était populaire²⁰³.

1.2.2 Lignage poétique

Nayacandra Sūri dérive des Sūri non seulement sa croyance religieuse, mais aussi ses compétences poétiques. De même, dans le domaine de la poésie, il regarde Jayasimha Sūri comme son maître :

« To the lotus-like Gādi of Jayasimha, Nayacandra is like the life-giving Sun; who is the essence of the knowledge of the sciences, who is the exciting Moon to the sea of the races of the poets. This poet, his spirits raised to the height of the subject by a revelation imparted to him in a dream by the king Hammīra himself, has composed this poem, which is gratifying to the assembly of the kings, and in which the heroic (*rasa*) is developed²⁰⁴ »

Le poète dit qu'il a mérité d'être le disciple de Jayasimha grâce aux efforts qu'il a effectués pour créer de toutes nouvelles idées comportant des mètres, des styles poétiques (*rīti*), etc²⁰⁵. Il compare son style à celui de Śrī Harṣa et d'Amaracandra :

nataḥ : *tā kim eyāriso vi acca-bbhūo kavi-rāo attānam*
 vaṅṅayidum udāsivam va bhajanto sambhāvīyadi ?

sūtradhāraḥ : *na hi, na hi ! sa khalv ātmānam upaślokitavān eva,*
 yathā
 pītvā śrī-Nayacandra-vaktra-kamalāvīrbhāvi-
 kāvīyāmṛtam,
 ko nāmĀmaracandram eva purataḥ sākṣān na
 kuryād dhruvam ?
 ādāv eva bhaved asāv amaratā cet, tasya no
 bādhikā,

²⁰² C'est la réponse à la stance RM I.16 *infra*. Il s'agit d'une stance très difficile à comprendre, écrite dans un style détourné. Nous nous sommes également appuyée sur le commentaire qui traduit *no* par *asmākam* et qui insiste sur le fait que cette stance parle de la théorie jaina de non-exclusion à laquelle adhère le poète. Le concept de déduire de l'effet la cause constitue seulement une partie de la réalité, et non la réalité absolue. Les jains emploient, comme exemple, le concept de l'éléphant du point de vue d'un homme qui voit l'intégralité de l'animal et du point de vue des personnes aveugles qui, en le tâtant, l'identifient par un seul membre de son corps. Ces personnes aveugles ont partiellement raison, mais, en fin du compte, aucune d'entre elles n'a raison. De même, ceux qui induisent le style de Śrīharṣa et d'Amaracandra de la poésie de Nayacandra n'en voient qu'une partie. Même si ce dernier s'est inspiré de ces deux poètes célèbres, Nayacandra reste Nayacandra, l'idée étant de le célébrer en le mettant en valeur pour lui-même. Addition explicative résultant des critiques faites par Mme Ratié dans son rapport. La particule interrogative *kim* n'a pas été traduite ; correction résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

²⁰³ [HMK], Kirtane, N. J., 1879 : 8.

²⁰⁴ [HMK XIV.26], Kirtane, N. J., 1879 : 133.

²⁰⁵ [HMK XIV.27/cd], Kirtane, N. J., 1879 : 133.

*durvārah punar eṣa dhāvatu tarām Harṣa-bhramas
cetasi*²⁰⁶ ! [RM I.16 ; HMK XIV.46²⁰⁷]

*Nayacandra-kaveḥ kāvyaṃ rasāyanam ihādbhutam,
santo svadante*²⁰⁸, *jīvanti śrī-Harṣādyāḥ*

*kaviśvarāḥ*²⁰⁹. [RM I.18 ; HMK XIV.46/3²¹⁰]

*lālityam Amarasyeva*²¹¹, *śrī-Harṣasyeva vaktrimā,*

Nayacandra-kaveḥ kāvye dṛṣṭaṃ lokottaraṃ

*dvayam*²¹². [RM I.19 ; HMK XIV.46/4²¹³]

L'acteur : Pourquoi un roi des poètes tellement extraordinaire
semble-t-il indifférent à se décrire lui-même ?

Le directeur : Pas du tout ! Il a ainsi versifié lui-même :
Après avoir dégusté le nectar de la poésie jaillissant
de la bouche de la belle lune (*candra*) gouvernante
(*naya*)/monsieur Nayacandra, qui ne reconnaîtrait pas
directement la lune (*candra*) immortelle
(*amara*)/Amaracandra ? Si [l'épithète
d']« immortel » (*amara*) n'est pas un préjudice à son
égard, qu'un déluge de joie/l'erreur de [l'identifier
avec] Śrī Harṣa inonde irrésistiblement son
cœur²¹⁴ ! [RM I.16 ; HMK XIV.46]

Ici-bas, la poésie extraordinaire du poète Nayacandra
est un élixir d'immortalité (*Amara*), les sages en
jouissent, les souverains des poètes, Śrī Harṣa et les
autres, se perpétuent. [RM I.18 ; HMK XIV.46/3]

Comme le jeu de mots d'Amaracandra, comme les
expressions contournées (*vakrokti*) de Śrī Harṣa, ces
deux [styles] surnaturels apparaissent dans la poésie
du poète Nayacandra. [RM I.19 ; HMK XIV.46/4]

Hormis ces stances identiques dans les deux œuvres, le *Hammīramahākāvya* en contient
une autre qui réfère à Śrī Harṣa [HMK XIV.28] et deux à Kālidāsa [HMK XIV.38 et 46/2],
mais le nom de Rājaśekhara ne figure nulle part.

La vie des deux poètes, Śrī Harṣa et Amaraçandra, est relatée dans le *Prabandhakośa*
de Rājaśekhara Sūri. Le dernier a vécu au XIII^e siècle, sous le règne de Viśāladeva (1243-1261)
à *Aṅhīlvad*²¹⁵. Rājaśekhara Sūri nous informe qu'Amaracandra était le meilleur disciple des
deux Jinadatta Sūri dans la communauté de Jīvadeva Sūri, s'étant illustré dans l'étude du

²⁰⁶ *Śārdūlavikrīḍita*.

²⁰⁷ [HMK], Kirtane, N. J., 1879 : 135.

²⁰⁸ corr., éds. *sudamti*, ms. P *mudamte*.

²⁰⁹ *Anuṣṭubh*.

²¹⁰ [HMK], Kirtane, N. J., 1879 : 136.

²¹¹ ms. *eva*, éds. *eha*.

²¹² *Anuṣṭubh*.

²¹³ [HMK], Kirtane, N. J., 1879 : 136.

²¹⁴ Cette stance comporte un jeu de mots avec *harṣa-bhrama*. Identifier l'auteur à Amaraçandra, pour les jains,
n'est pas gênant (*no bādhiḥkā*), mais l'identifier à Śrīharṣa semble être une erreur, d'où la réponse RM I.17 *supra*.
Addition explicative résultant des critiques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

²¹⁵ [PK], Vijaya, J., 1935 : 61 ; Winternitz, M., 1963 : 81 ; De, S. K., 1947 : 618.

*sāṃkhya*²¹⁶. Là, il a reçu le mantra de *Sarasvatī* de ses maîtres. Grâce à sa récitation assidue, la déesse est apparue devant lui pendant la nuit, et il est devenu le Seigneur des poètes²¹⁷. Il a écrit une œuvre sur la formation du poète (*kaviśikṣā*) intitulée *Kāvyakalpalatā*, une autre sur la métrique, la *Chandoratnāvalī*, un recueil de poèmes (*sūktāvalī*), deux traités, le *Kalākalāpa* et le *Padmānanda*, ainsi que le *Bālabhārata*²¹⁸. Celui-ci est une version abrégée du *Mahābhārata*²¹⁹. C'est grâce à cette dernière œuvre, reconnue par les savants, qu'il a obtenu le titre honorifique (*vidura*) d'« épée de tresse » (*veṇī-kṛpāṇa*)²²⁰. Selon De, il est également appelé Amaracandra Sūri, Amarapaṇḍita et Amarajati²²¹, et est connu pour sa maîtrise de la métrique sanskrite²²².

Śrī Harṣa, fils de Hīra et Māmalladevī²²³, a vécu à Kānnauj durant le règne de Jayacandra (1170-1179)²²⁴. Plusieurs œuvres lui sont attribuées, dont les plus connus sont le *Naiṣadhacarita* et le *Khaṇḍanakhaṇḍakhādyā*. Il est l'un des poètes les plus célèbres de l'épopée ornée en Inde. Rājaśekhara Sūri nous fournit des détails légendaires. Śrī Harṣa s'est lancé dans le métier de poète pour regagner le renom de son père qu'il avait perdu dans un débat littéraire (*vāda*). Pour cette mission, il a invoqué *Durgā*. Apparemment, Mammaṭa était son oncle, et il a regretté de ne pas avoir lu le *Naiṣadhacarita* avant de composer son traité sur l'art poétique²²⁵. Certains savants pensent que ces légendes comportent quelques éléments réels. Patel suppose que l'auteur a connu la théorie de la suggestion (*dhvani*), car ce mot, comme d'autres termes de l'art poétique de cette école, apparaît dans le *Naiṣadhacarita*. Selon Watve, Śrī Harṣa a composé le *Naiṣadhacarita* pour commémorer le libre choix de l'époux (*svayaṃvara*) de Saṃyogitā, fille du roi Jayacandra²²⁶.

Son style, comme le décrivent les savants, est très élaboré. Il contient tous les éléments poétiques, des paronomases (*śleṣa*), diverses figures de style (*alaṃkāra*), des rimes (*yamaka*), etc. Le style poétique l'emporte donc sur l'histoire²²⁷. Śrī Harṣa emploie des stances en paires, où les mêmes mots apparaissent dans un contexte légèrement différent. Il est également connu pour ses descriptions détaillées et « sans tabou », comme le remarque De :

« [The *Naiṣadhacarita*] is based upon the story of Nala and Damayanṭī in the Mahābhārata. Śrīharṣa had a thorough knowledge of the *alaṃkāraśāstra*, the *kāmaśāstra*, the *purāṇas*, the metrics and grammar, and he tries to show all his learning in this work. Winternitz, in commenting on it, says: “What a difference between Nala and Damayanṭī is depicted in the *Mahābhārata* and the sultry erotics bordering on obscenity in cantos XVIII-XX of the *Naiṣadhacarita*, which describe the love life of the newly wedded couple.” And yet, it cannot be denied that Śrīharṣa is a master of language and metrics, and artist in the invention of the elaborate plays on words and that he has many good ideas in his description of Nature²²⁸. »

Patel, dans son étude récente sur le *Naiṣadhacarita*, observe :

²¹⁶ [PK], Vijaya, J., 1935 : 61.

²¹⁷ [PK], Vijaya, J., 1935 : 61.

²¹⁸ [PK], Vijaya, J., 1935 : 61, 63.

²¹⁹ Winternitz, M., 1963 : 81 ; De, S. K., 1947 : 618.

²²⁰ [PK], Vijaya, J., 1935 : 61-62.

²²¹ De, S. K., 1947 : 618.

²²² Winternitz, M., 1963 : 81 ; Keith, A. B., 1993 : 137.

²²³ [NC XXII/22/b], Śivadatta, M. P., 1928 : 923 ; [PK 11], Vijaya, J., 1935 : 54.

²²⁴ [NC XXII/22/4/a], Śivadatta, M. P., 1928 : 925 ; [PK 11] ; Vijaya, J., 1935 : 54.

²²⁵ [PK], Vijaya, J., 1935 : 54-58 ; pour la traduction, cf. Patel, D. M., 2014 : 159-165.

²²⁶ Patel, D. M., 2014 : 9.

²²⁷ Keith, A. B., 1993 : 139-142 ; De, S. K., 1947 : 624-626 ; Winternitz, M., 1963 : 83-86 ; Tripathi, R. Sh., 1964 : 331-333.

²²⁸ De, S. K., 1947 : 624.

« Clearly, Śrīharṣa's *Mahākāvya* stands apart in this regard from most the other classic works of the genre, and readers throughout history have either been attracted to this feature of the poem or, as we glean from Winternitz's comments, repelled by it. More common to the *Naiṣadhīya*'s aesthetic than snatches of audacious content, however, are the multiplying intricate figures of speech that are scattered throughout the poem.²²⁹ »

Nayacandra Sūri s'est beaucoup inspiré du *Naiṣadhacarita* de Śrī Harṣa, et la *Rambhāmañjarī* partage de nombreux points communs avec cette œuvre. Le style de notre auteur imite celui de Śrī Harṣa : ses stances, parfois compliquées, contiennent des paronomases (*śleṣa*) et des expressions contournées (*vakrokti*). Dans la *Rambhāmañjarī*, l'auteur utilise des termes comme l'exagération (*atisayokti*), la profondeur (*gambhīratā*) et la suggestion (*dhvani*). Il a certainement été versé dans la théorie du *dhvani*, parce qu'il mentionne le *Kāvyaṣāstra* dans son *Hammīramahākāvya*, comme étant l'un des meilleurs ouvrages sur l'art poétique²³⁰. Il utilise également des termes relatifs à la « dégustation des sentiments » (*rasāsvāda*)²³¹. C'est certainement pour cette raison qu'il dédie une ligne dans la bénédiction de la *Rambhāmañjarī* à la gloire du Cachemire :

*girām Adhīśvarīm smṛtvā smera-Kāsmīra-vāsinīm*²³² [RM I.02/ab]
Me souvenant de la déesse de l'Éloquence qui demeure dans le pays
agréable du Cachemire. [RM I.02/ab]

Cette déesse de l'Éloquence est Sarasvatī, appelée Śāradā au Cachemire, comme on la voit dans le *Kavikañṭhābharaṇa* de Kṣemendra²³³. Nayacandra Sūri imite même le style de Śrī Harṣa dans l'emploi des stances en paires, où il utilise les mêmes mots ou des synonymes²³⁴ :

namo namo poḍha-varaṅgañānam
auvva-bhāvāṇa kaḍakkhiyānam,
hoṅṇa puvvaṃ visamaṃ viṣaṃ pi
*je tak-khaṇaṃ huṃti suhā-ṣesā*²³⁵. [RM I.04]
namo poḍha-mayacchīṇaṃ acchī-bhāyāṇa savvayā,
*khaṇeṇa je suhāyante bhuccā vi visamaṃ viṣaṃ*²³⁶. [RM I.05]

Hommage, hommage (*namo*) au regard coquet (*kaṭākṣa*)²³⁷ des belles femmes (*varāṅganā*)²³⁸ expérimentées en art amoureux (*prauḍha*) ayant une nature incomparable ! Même si elles ont été un poison (*viṣa*) acerbe (*viṣama*), elles deviennent soudain une excellence de nectar (*sukha*). [RM I.04]

Hommage (*namo*) au regard aguicheur (*akṣī-bhāga*)²³⁹ des jolies femmes (*mṛgākṣī*)²⁴⁰ pratiquant la vie amoureuse (*prauḍha*), qui [nous] délectent (*sukhāyanti*) tout de suite après avoir été aigrement (*viṣama*) venimeuses (*viṣa*). [RM I.05]

²²⁹ Patel, D. M., 2014 : 33.

²³⁰ [HMK XIV.34/a], Kirtane, N. J., 1879 : 135.

²³¹ P. ex. : *carvaṇa-sādhanam* [HMK XIV.33/d], Kirtane, N. J., 1879 : 135.

²³² *Anuṣṭubh*.

²³³ [KKĀ I.24], Kanta et Panda 2010 : 100.

²³⁴ Nous remercions Dominic Goodall et Nirajan Kafle pour nous avoir fait observer ce détail.

²³⁵ *Upeṇḍravajrā*.

²³⁶ *Anuṣṭubh*.

²³⁷ Litt. : du coin de l'œil.

²³⁸ Litt. : belles femmes aux formes généreuses.

²³⁹ Litt. : du coin de l'œil. Un synonyme de *kaṭākṣa*.

²⁴⁰ Litt. : belles femmes aux yeux de faon.

Le héros de la *Rambhāmañjarī*, Jayacandra, est le roi-mécène de Śrī Harṣa. Nayacandra Sūri, comme Śrī Harṣa, a l'audace de détailler ses ébats amoureux avec sa nouvelle épouse, *Rambhāmañjarī*, « sans tabou ». Néanmoins, selon Nayacandra Sūri, Śrī Harṣa a dompté ses passions²⁴¹. Pour lui, la description des ébats amoureux n'est qu'une imagination poétique, et non une expérience réelle :

« Those who speak eloquently of sexual passion, in phrases deeply moving, have never made love. And those who have made love, know not how to describe it. The elephant tusks that poets glorify, white as jasmine, are not what the elephant uses for chewing. No one can ever see the teeth that the elephant uses to chew. Experience is not the source for poets in their poetry. If this were so, why would one see them reply to their critics, saying “This is the way of poets, and not of the ordinary world”. Who in this world has ever seen “Glory, fragrant like the moon, white as the jasmine, cool, like the moonlight”? Or for that matter, who has ever beheld its opposite, infamy, with the opposite characteristics?²⁴² »

Nayacandra Sūri est ironique. Dans le *Hammīramahākāvya*, il décrit les rois hindous, ayant été vaincus par les musulmans, comme des personnes voraces et jouisseuses. Leur luxure est souvent indiquée comme étant la cause de leur défaite. En ce sens, l'auteur semble moraliser avec l'art érotique plutôt qu'adhérer aux auteurs de la poésie amoureuse (*śṛṅgāra-kāvya*). Il commence le *Hammīramahākāvya* et la *Rambhāmañjarī* avec des glorifications (*praśasti*) conventionnelles du héros, qui tournent, durant l'histoire, à la moquerie. Comme le dit Hens²⁴³, le lecteur est perdu dans cette tension entre exaltation et critique, si difficiles à discerner. L'esprit critique de Nayacandra Sūri envers Jayacandra est certainement une « lamentation » similaire, comme dans le cas du *Hammīramahākāvya* :

« Extant literature of the period indicates that the Jains regarded the Muslim victories as a tragic moment in history. [...] Nayacandrasūri also tells us that hearing about the death of the heroic Hammīra, there were many poets who composed poems to sing his glory (14.1). It seems reasonable to conclude that such poems about the invasions of the Muslims and the death of Hammīra formed a part of the literary and probably political culture of Gwalior at [his] time [...]. In addition, Nayacandrasūri makes frequent reference to the *Kali yuga* in his poem. [...] This is not the only poem that laments the defeat of the Hindus at the hands of the Muslims. [...] The subject of the conquest of India by the Muslims was clearly a popular one in the mid-15th century and the texts make the explicit connection between the Muslims onslaught and the *Kali* age.²⁴⁴ »

1.2.3 Le héros de la *Rambhāmañjarī* : Jayacandra, dernier roi hindou *Gāhaḍavāla* de *Kānnauj*

*prabandham Jaitracandrasya vacmi saj-jana-vallabham*²⁴⁵. [RM I.02/cd]

Je raconte l'histoire de Jaitracandra, qui plaît aux gens de bien. [RM I.02/cd]

²⁴¹ [HMK XIV.31/c], Kirtane, N. J., 1879 : 133.

²⁴² Granoff, Ph., 2006 : 37 ; traduction des stances [HMK XIV.30, 33], Kirtane, N. J., 1879 : 134.

²⁴³ Nous remercions Sander Hens pour toutes les informations concernant le contenu du *Hammīramahākāvya* de Nayacandra Sūri. <http://www.jainastudies.ugent.be/SanderHens>.

²⁴⁴ Granoff, Ph., 2006 : 41-43.

²⁴⁵ *Anuṣṭubh*.

Nayacandra Sūri introduit le thème principal avec cette stance figurant dans la bénédiction de la *Rambhāmañjarī*. Cette pièce nous fournit quelques éléments sur le roi Jayacandra que nous allons extraire :

[*sūtradhāraḥ* :] [...] *abhinava-Rāmāvatāra-śrīman-Madana-varma-medinī-dayita-sāmrājya-Lakṣmī-kareṇukālāna-stambhāyamāna-bāhu-daṇḍasya* [...] *-nikhila-Yavana-kṣaya-karo bhava-bhaveti pravara-varasya* [...] *apрати-malla-pratāpa-śrīman-Malladeva-tanujanmanah* ; *satī-matallikā-śrī-Candralekhā-kukṣi-śukti-muktā-maṇeḥ* [...] *-Gaṅgā-Yamunā-srotasvinī-yaṣṭi-dvayam antareṇa ripu-medinī-dayita-datta-dainya-sainya-sāgara-varaṃ pracālayitum akṣamatvāt paṅgur iti prāpta-guru-virudasya* ; *śrīmaj-Jaitra-candra-nareśvarasya* [...] *śrī-kāśī-tīrtha-rājasya vibhoḥ*. [RM I.08/1]

[*Nārāyaṇadāsaḥ* :] *jāo jammi diṇammi esa su-kidī, caṃde juebhūṇā, pattaṃ tammi Dasañṇagesu pabalaṃ jam Khapparāṇaṃ balaṃ jittam jhatti, piyā-maheṇa pahuṇā Jetam ti nāmaṃ tao dinnam jassa, sa ajja veri-dalaṇo diṭṭho Jayamta-ppahū*²⁴⁶. [RM I.44]

[Le directeur :] [...] Lui, dont le bâton, qui est son bras, fixe le poteau de l'éléphante, qui est Lakṣmī royale – le pouvoir – dont le bien-aimé est Madanavarman ²⁴⁷ –, l'incarnation du jeune Rāma [...] le meilleur des chefs, qu'il soit le destructeur de toutes les hordes barbares – ici, les musulmans– [...] beau descendant de Sa Majesté Malladeva, réputé pour être un excellent pugiliste – i.e. un *kṣatriya* – ; perle fine de l'huître perlière qui est la matrice de la belle Candralekhā, la plus excellente parmi les femmes, [...] le Seigneur qui a reçu le titre honorifique (*viruda*) de « boiteux ²⁴⁸ », parce qu'il n'était pas capable de retenir son armée aussi grande que l'océan – qui a frappé l'ennemi, le bien-aimé de la terre – *alias* Pṛthivīrāja²⁴⁹ – entre les deux rivières, le Gange et la *Yamunā*²⁵⁰ ; empereur des hommes, Seigneur

²⁴⁶ *Śārdūlavikrīḍita*.

²⁴⁷ Selon le commentateur : *Madana-varma iti nāma Pṛthivī-nātha*.

²⁴⁸ C'est également l'épithète de Saturne, planète « lente ».

²⁴⁹ Suivant le commentaire dans lequel figure Pṛthivībhū, qui correspond à Pṛthivīrāja.

²⁵⁰ Il s'agit d'une glorification oblique : comme il n'était pas capable de garder son immense armée sur son territoire situé au confluent du Gange et de la *Yamunā*, cette armée a frappé sur ses ennemis hors de son royaume, y compris sur Pṛthivīrāja.

Jayacandra [...], Seigneur du meilleur lieu de pèlerinage, la magnifique *Kāśī*²⁵¹. [RM I.08/1]

[Nārāyaṇadāsa :] Il est né le jour où la lune entrait dans une constellation victorieuse (*abhijit*), ce jour-là, son grand-père a soudainement gagné la force des *kharpara* [et] pris le pouvoir dans les régions de *daśārṇa*, par conséquent, il lui a donné le nom de « Victorieux » ; aujourd'hui j'ai vu ce Seigneur qui détruit son ennemi. [RM I.44]

Aussi bien des inscriptions que des œuvres littéraires et des chroniques musulmanes attestent certains faits. La dynastie Gāhaḍavāla, après une période chaotique, a succédé aux Gurjara-Pratīhāra à Kānnauj. Bien qu'aucun document ne le relie explicitement à une dynastie légendaire, lunaire (*candravamśa*) ou solaire (*sūryavamśa*), ce clan est considéré comme une famille guerrière (*kṣatriya*)²⁵². Néanmoins, Nayacandra Sūri mentionne Jayacandra comme un empereur Ikṣvāku, synonyme du Raghu et de la dynastie solaire²⁵³. Selon les épigraphes, le fondateur de la dynastie était Yaśovigraha, mais le premier empereur important est son descendant indirect, Candradeva, qui a étendu son pouvoir à Bénarès (Kāśī), à Kānnauj (Kuśika), à Ayodhyā/Faizabad (Uttarakośala) et à Delhi (Indrasthāna)²⁵⁴. Govindacandra (1100-1160), grand-père de Jayacandra, a vaincu les musulmans (1109). Selon l'inscription de son épouse, Kumāradēvī, à Sarnath, il a gagné son renom en tant que l'incarnation de Viṣṇu, que Śiva avait délégué pour protéger Bénarès des hordes turques²⁵⁵. Rājasekhara Sūri, dans son *Prabandhakośa*, le déclare clairement roi de Bénarès²⁵⁶. Il existe des témoignages, selon lesquels il aurait annexé une partie de *Magadha*, mais, excepté la *Rambhāmañjarī*, aucune source ne mentionne sa victoire dans la région *daśārṇa* (l'Est de Malva)²⁵⁷. Govindacandra, selon la *Rājataranṅiṇī* de Kalhaṇa, le *Śrīkaṇṭhacarita* de Maṅkha et le *Prabandhacintāmaṇi* de Merutuṅga, entretenait des relations de bon voisinage avec le roi du Cachemire, Jayasiṃha (1128-1149), s'agissant des relations diplomatiques et culturelles. Son fils, nommé Malladeva dans la *Rambhāmañjarī*, mais Vijayapāla dans le *Prṥthivīrājaraso*, est généralement connu sous le nom de Vijayacandra. Bien qu'il se soit battu avec succès contre les musulmans, il a perdu Delhi²⁵⁸.

Nous possédons d'autres informations sur Jayacandra. Sur les plaques de cuivre, ainsi que dans le *Prabandhacintāmaṇi* de Merutuṅga, il est mentionné sous ce nom. En revanche, Rājasekhara Sūri, dans son *Prabandhakośa*, et Nayacandra Sūri, dans sa *Rambhāmañjarī*, le nomment Jaitracandra et Jayantacandra, alors que Cand Bardāi, dans le *Prṥthivīrājarāso*, l'appelle Jait Pavār, Jaitsingh et Jay Candra. Deux inscriptions témoignent de son couronnement en tant que *yuvarāja*. L'une le date au 16 juin 1168, l'autre au 21 juin 1170, à

²⁵¹ Ce n'est pas un *bahuvrīhi* du roi Jayacandra, mais le composé contient un double sens que nous argumenterons plus tard.

²⁵² « (Ep. Ind. IX. pp. 324 327/stance 14) », Tripathi, R. Sh., 1964 : 296.

²⁵³ [PN III], Kale, M. R. 1930 : 39-40.

²⁵⁴ Tripathi, R. Sh., 1964 : 302.

²⁵⁵ Tripathi, R. Sh., 1964 : 308.

²⁵⁶ [PK], Vijaya, J., 1935 : 54.

²⁵⁷ Tripathi, R. Sh., 1964 : 310-311.

²⁵⁸ Tripathi, R. Sh., 1964 : 317-320.

Bénarès. Son investiture dans la religion *vaiṣṇava* par les ablutions dans le Gange a eu lieu en même temps que son intronisation²⁵⁹.

Plusieurs ouvrages littéraires mentionnent son titre honorifique « boiteux » : le *Prabandhakośa* de Rājaśekhara Sūri²⁶⁰ et le *Pradandhacintāmaṇi* de Merutuṅga²⁶¹. Selon les annales du Rājasthān, il a obtenu le titre de « la grande armée boiteuse » (*dal pangla*), car Jayacandra disposait d'une somptueuse et immense armée, avait du mal à la déplacer : quand l'avant-corps de l'armée est arrivé dans le pays de l'adversaire, l'arrière-corps n'avait pas encore quitté son territoire²⁶². Bien que Nayacandra Sūri lui attribue la victoire sur Madanavarman, selon les inscriptions de Madanapur, c'est Pṛthivīrāja qui a occupé le Bundelkand lors du règne de Parmāl (1165-1203), successeur de Madanavarman. Pṛthivīrāja a été l'un des plus grands adversaires de Jayacandra et, selon une légende populaire, lorsqu'il se préparait au *rājasūyayajña* afin de célébrer ses conquêtes en tant qu'empereur universel, à l'occasion duquel un *svayamvara* était organisé pour sa fille Saṃyogitā, celle-ci a été kidnappée par Pṛthivīrāja²⁶³. Les chroniqueurs musulmans décrivent Jayacandra comme l'un des plus grands rois de Bénarès²⁶⁴. Jayacandra et Pṛthivīrāja ont tous deux perdu la vie dans une bataille contre les musulmans. Jayacandra a été le dernier roi hindou de Kānnauj²⁶⁵. Selon Dasharatha Sharma, le succès des envahisseurs musulmans est dû à l'incapacité de former une coalition entre les rois hindous et au fait que ces derniers avaient beaucoup d'ennemis²⁶⁶. Les deux rois, Jayacandra et Pṛthivīrāja, sont devenus des héros aussi populaires dans la littérature indienne que Hammīra.

1.2.4 Patronage royal : le clan Tomara

Nous possédons très peu d'éléments sur le clan Rājput Tomara, et la plupart des informations disponibles sont légendaires. Cette famille est mentionnée sous les noms de Tomara, Tuar, Tunwar, etc. Considérés comme les fondateurs de Delhi, anciennement appelés Indrasthāna ou Indrapat, les Tomara font remonter leurs origines aux Pāṇḍava du *Mahābhārata*, représentants de la dynastie lunaire (*candravaṃśa*).

L'inscription du roi Mahendrapāla à Pehova nous informe de la construction d'un temple *vaiṣṇava* par le clan Tomara, une famille vassale des Gurjara-Pratīhāra. Lors de la période chaotique durant et après le règne de Mahīpāla, les Tomara sont devenus de plus en plus influents à Delhi. Vijayapāla, l'un des derniers rois Gurjara-pratīhāra, selon certaines sources, a livré une bataille contre Tomara Salavaṇa²⁶⁷. D'après le *Pṛthivīrājarāso*, lorsque Vijayacandra, père de Jayacandra, a perdu Delhi, Anaṅgapāla I, considéré comme le fondateur de la dynastie Tomara, a pris le contrôle de la ville²⁶⁸.

À partir du XI^e siècle, les Tomara ont érigé plusieurs temples et, apparemment, le fameux pilier en métal durant le règne d'Anaṅgapāla II à Delhi. Au XII^e siècle, la ville a été

²⁵⁹ « Ep. Ind. IV. pp. 118-121 », Tripathi, R. Sh., 1964 : 321.

²⁶⁰ [PK], Vijaya, J., 1935 : 54.

²⁶¹ Tripathi, R. Sh., 1964 : 321/4.

²⁶² Tod, J., 1920 : 936 ; Sharma, D. Sh., 1970 : 13.

²⁶³ Tripathi, R. Sh., 1964 : 325.

²⁶⁴ Tripathi, R. Sh., 1964 : 323-325.

²⁶⁵ Tripathi, R. Sh., 1964 : 328-329 ; Sharma, D. Sh., 1970 : 16.

²⁶⁶ Sharma, D. Sh., 1970 : 15.

²⁶⁷ Tripathi, R. Sh., 1964 : 280.

²⁶⁸ Tripathi, R. Sh., 1964 : 317.

occupée par Pṛthivīrāja III qui, selon les ballades, a épousé la fille d’Anaṅgapāla III. Pṛthivīrāja III a recruté une armée contre les envahisseurs musulmans, constituée de guerriers Rājput, en fédération avec d’autres familles Rājput, y compris les Tomara. Cette armée, avec Pṛthivīrāja à sa tête, a perdu la deuxième bataille contre les musulmans à Tarāin ou Tarāori, près de Thānesvar, en 1192, ce qui a poussé les Tomara à émigrer vers le Sud²⁶⁹. C’est durant le règne d’Alā ud-Dīn Khaljī (1296-1316), sultan de Delhi de la dynastie des Khaljī, que les Tomara ont déplacé leur siège à Gwalior, anciennement appelé Gopālagiri, mais dans les œuvres jaïnes, la ville est également mentionnée sous les noms de Gopācala et Gopādri.

La dynastie Tomara à Gwalior a obtenu son indépendance sous le règne du roi Vīrasimha (1391-1392²⁷⁰), suite à la situation chaotique et au pouvoir affaibli du Sultanat de Delhi, après la mort de Fīrūz Shāh Tughlūq (1305-1388)²⁷¹. Vīrasimha était non seulement un roi Tomara, mais, selon les informations figurant dans son *Vīrasimhāvaloka*, il est aussi l’auteur de plusieurs œuvres, ainsi que le représentant de la tradition poétique cachemirienne²⁷². Selon certains, il connaissait Jayasimha Sūri, fondateur de l’ordre monastique *śvetāmbara*, appelé *Kṛṣṇa-rṣi-gaccha*²⁷³. C’est dans ce lignage des Tomara de Gwalior que nous trouvons le patron de Nayacandra Sūri, le roi Vīrama Tomara (1402-1423), également nommé Vīramadeva ou Vīramendra²⁷⁴. Aucune épigraphe ne nous est parvenue sur son règne, mais son nom figure aussi dans d’autres œuvres jaïnes. Son ministre, Kuśarāja, a été mécène de Padmanābha, l’auteur du *Yaśodharacarita*. Le roi suivant, Dūṅgarasimha Tomara (1425-1459), et son successeur, Kīrtisimha Tomara (1459-1480), ont remarquablement contribué au développement culturel de Gwalior. Des sculptures de rocher ont été taillées durant le règne de Dūṅgarasimha, et consacrées par Raidhū, poète jaïn (1393-1489)²⁷⁵. Dans ces poèmes en *apabhraṃśa*, il décrit la ville comme un lieu culturellement prospère. Selon les données que nous fournissent ses œuvres, non seulement le roi a patronné l’art, mais maints riches laïcs ont financé des projets culturels.

Gwalior est également le « berceau » de la littérature *bhakti* en langue *braj*, de la musique (*saṅgīta*) et du chant *dhrupad*, qui ont culminé durant le règne de Mān Singh Tomara (1480-1516). Ce roi a également contribué à la construction du fort de Gwalior. En 1518, cette ville a été occupée par les musulmans et le dernier clan des Tomara est devenu leur représentant (*jāgārdīr*)²⁷⁶.

L’époque de Nayacandra Sūri a été une période riche en échanges interculturels : jaïns *digambara* et *śvetāmbara*, *bhakti*, *soufi*, etc. Les langues de la littérature ont été multiples : sanskrit, prakrit, *apabhraṃśa* et *brāj* à Gwalior, ainsi que *hindavī* et persane à Delhi.

²⁶⁹ Smith, V. A., 2012 : 210-211, 234-235 ; Farooqui, S. A., 2011 : 53 ; Sherring, M. A., 1872 : 137-138.

²⁷⁰ Date incertaine.

²⁷¹ Smith, V. A., 2012 : 260 ; Farooqui, S. A., 2011 : 83 ; Sherring, M. A., 1872 : 138.

²⁷² Shrikrishnadas, Kh., 1897 : 1, 311.

²⁷³ Cf. *supra*, 1.2.1 Appartenance religieuse.

²⁷⁴ [HMK XIV.43], Kirtane, N. J., 1879 : 135.

²⁷⁵ Cf. l’article de Granoff, Ph., 2006.

²⁷⁶ Granoff, Ph., 2006 : 31-36 ; Chatterjee, A. K., 1984 : 177-178, 243-244 ; Delvoye, F. N., 1991 : 139-179 ; Busch, A., 2011 : 23, 33, 121.

1.3 Mārkaṇḍeya (XV^e-XVI^e siècles, Triveṇī, Orissa) : expertise grammaticale et littéraire

Acharya, qui a publié le *Prākṛta-sarvasva* de Mārkaṇḍeya, dont l'éditeur général est Upadhye, a mené une étude approfondie sur la vie, les œuvres et les patrons royaux de l'auteur, que nous allons résumer. Connaissant son *saṭṭaka* uniquement par référence, nous ne pouvons l'analyser. Toutefois, nous avons trouvé utile de mentionner cette œuvre, comme le font Upadhye²⁷⁷ et Naikar²⁷⁸, et de fournir également quelques informations complémentaires en rapport avec le contexte littéraire et historique de l'auteur.

1.3.1 Œuvres et patronages

Mārkaṇḍeya (XV^e-XVI^e siècles²⁷⁹, Triveṇī, Orissa) s'est rendu célèbre par sa grammaire sur la langue prakrite, intitulée *Prākṛta-sarvasva*, mais, selon Acharya, il est également l'auteur du *Daśagrīvavadhamahākāvya*. Ce dernier ouvrage a été composé par le poète Mārkaṇḍeya Miśra sous le patronage de Pratāparudradeva (1497-1541), prince héritier de Puruṣottamadeva²⁸⁰. L'ouvrage grammatical est attribué à Mārkaṇḍeya Kavīndra, composé sous le patronage de Mukundadeva I (1559-1568)²⁸¹. Mārkaṇḍeya possède également le titre d'« empereur universel des rois des poètes » (*kavirāja-cakra-cakravartī*), figurant dans le colophon de son *Prākṛtasarvasva*. Acharya suppose que le nom de *kavīndra* est la forme abrégée de ce dernier titre qui signifie que l'auteur a reçu une promotion, remplaçant peut-être son patronyme Miśra.

Mārkaṇḍeya, dans sa description sur l'utilisation incorrecte du génitif en prakrit à la place du datif d'usage, donne des exemples cités de son *saṭṭaka* intitulé *Vilāsavatī*²⁸². Il est évident qu'il ne s'agit pas du *nāṭya-rāsaka*, portant le titre de *Vilāsavatī* mentionné par Viśvanātha dans son *Sāhityadarpaṇa*²⁸³, étant donné que ce dernier a vécu aux XIV^e-XV^e siècles en Orissa. Mārkaṇḍeya est donc l'auteur de trois œuvres : d'un *mahākāvya* et d'un *saṭṭaka* qu'il a écrits durant son jeune âge, ainsi que d'un *vyākaraṇa* qu'il a composé en tant que poète expérimenté.

²⁷⁷ [CL], Upadhye, A. N. 1967 : 43.

²⁷⁸ Naikar 1998 : 96-97.

²⁷⁹ Suivant la datation (1490-1565) d'Acharya. [PkS], Acharya, K. C., 1968 : 38. En ce qui concerne ses arguments, voir son introduction. Par ailleurs, Nitti-Dolci pense également que le patron de Mārkaṇḍeya ne peut être Mukundadeva II (XVII^e siècle) : « One king Mukundadeva ruled in Orissa from 1664 to 1692 according to the calculation of Sterling, that has been generally accepted since Aufrecht down up to R. D. Banerji, the most recent historian of the country. But, as remarked by Grierson, there are in the history of Orissa other kings of this name. The date remains uncertain consequently. In any case Mārkaṇḍeya could not be very ancient; the same Grierson attests that "his village Bīrpratāpapura or Biropura is well-known and there is still a plot of land that is associated with his name. I, however, add with all necessary reservations, that there are two facts that would appear to place Mārkaṇḍeya in an age earlier than the 17th century A.D. », Nitti-Dolci, 1972 : 95. Selon Upadhye et Naikar, il aurait vécu au XVII^e siècle, et ils le datent probablement autour du règne de Mukundadeva II (1655-1690) qui est trop éloigné de celui de Pratāparudradeva. [CL], Upadhye, A. N. 1967 : 43 ; Naikar 1998 : 96.

²⁸⁰ [DVM-Mk XX.57/ab], [PkS], Acharya, K. C., 1968 : 21-22.

²⁸¹ [PkS], Acharya, K. C., 1968 : 38.

²⁸² « *iti mama Vilāsavatī-saṭṭake* » [PkS V.131], [PkS], Acharya, K. C., 1968 : 65 ; [CL], Upadhye, A. N. 1967 : 43.

²⁸³ [CL], Upadhye, A. N. 1967 : 43. Cf. : *nāṭya-rāsakam ekāṅkaṃ bahu-tāla-laya-sthiti* [SD VI.277] [...] *yathā Vilāsavatī* [SD VI.279].

1.3.2 Lignage familial et style poétique

Mārkaṇḍeya, dans son *Daśagrīvavadhamahākāvya*, nous donne des informations sur ses liens familiaux : il était le fils de Maṅgaladeva issu du lignage *kāśyapa brāhmaṇa*, adorateur de Sarasvatī et de Viṣṇu, mais il adresse également des prières à Śiva²⁸⁴. Mārkaṇḍeya a écrit le *Prākṛta-sarvasva* à *Vīrapratāpapura*, village qu'un roi Gajapati a octroyé aux brahmanes. Il maîtrisait les figures de style (*alaṅkāra*), l'allitération (*anuprāsa*) et la rime sanskrite (*yamaka*) de préférence, cette dernière étant probablement due à l'influence du *Gītagovinda*. Il a glorifié les compositions douces (*mṛdu*) et profondes (*gambhīra*), ainsi que le prakrit *śauraseni*²⁸⁵.

1.3.3 Contexte historique et culturel

Pratāparudradeva est originaire de la dynastie des « Seigneurs des éléphants » (*gajapati*). Mukundadeva I, appartenant également à ce même lignage, a été ministre du roi Cakrapratāpa issu de la famille Bhoi, et s'est emparé du trône après sa mort. Les deux rois, Pratāparudradeva et Mukundadeva I, se sont dévoués au culte de Viṣṇu/Kṛṣṇa (Jagannātha « Seigneur de l'Univers »). Le *Gītagovinda* et le mouvement *bhakti* ont eu une influence importante sur la littérature durant leur règne. C'est pendant l'époque de Pratāparudradeva que Lolla Lakṣmīdhara Bhaṭṭa a composé le *Sarasvatīvilāsa* et Rāmakṛṣṇa Bhaṭṭa le *Pratāpamārtaṇḍa*²⁸⁶. Le temple de Purī, sous le règne de Pratāparudradeva, donne lieu à un mouvement libéral, tolérant et miséricordieux de Śrī Caitanya (1485-1533), rompant avec la tradition sociale du brahmanisme. Les cinq grands poètes fidèles de ce mouvement ont composé plusieurs œuvres en *oriyā*.

Mukundadeva I, dernier empereur indépendant d'Orissa²⁸⁷, a patronné la construction d'un escalier de quai (*ghāṭa*) et d'un temple à Trivenī, étant des lieux sacrés pour les hindous. Après son règne, l'État a été disputé par les Moghols, les Afghans et les Marathes, jusqu'à la colonisation britannique en 1803. Lorsque la famine a frappé l'Orissa, les envahisseurs l'ont divisé en quatre circonscriptions, chacune ayant reçu une langue officielle différente (*tēlugū*, *bengālī*, *bhojpurī* et *hindī*)²⁸⁸.

La danse d'Orissa, appelé *mahāri*, remonte à la dynastie Coḍagaṅgā (XI^e-XV^e siècles). Il s'agit de danseuses ayant consacré leur vie au service du temple et de sa divinité tutélaire, Jagannātha, invitées à exécuter des danses lors des rituels et des fêtes, à l'intérieur du sanctuaire et à l'extérieur, dans la cour du temple (*naṭa-maṇḍira*)²⁸⁹.

²⁸⁴ [PkS], Acharya, K. C., 1968 : 21-22, 36.

²⁸⁵ [PkS], Acharya, K. C., 1968 : 37.

²⁸⁶ [PkS], Acharya, K. C., 1968 : 24.

²⁸⁷ [PkS], Acharya, K. C., 1968 : 31.

²⁸⁸ Filliozat, P.-S., 1967 : 215-216.

²⁸⁹ Devi 1972 : 144-157.

1.4 Rudradāsa (XVII^e siècle, Calicut, Kérala) : humilité et diligence

Nous avons très peu d'informations sur la vie de Rudradāsa, la *Candralekhā* étant la seule œuvre qui nous est parvenue. Upadhye estime la date de composition de ce *saṭṭaka* à 1660, durant le règne de Mānaveda II (1658-1662)²⁹⁰.

1.4.1 Sa caste et son engagement pour la poésie

[*sūtradhārah* :] *mārisa ! kassa uṇa Sarassaī-nīsaṃdo saṭṭao
naṭṭidavvo ?*

pāripārśvakah : *kiṃ vi acchariaṃ suṇādu bhāvo ! vāasa-vaanādo
paṃcama-rāo udamcai ; ṇim̐ba-viḍavādo moaṃ
uppajjai ; kārakkhara-phalādo pūsa-raso pasarai ;
jam̐ deva-maṃdira-bāhirālim̐da-sammajjanādi-
vāvāra-matta-parāṇāhim̐to pārasava-pasūhim̐to
sam̐jhā-samaa-sam̐phulla-malliaā-mahura-
maaram̐da-nīsaṃda-gabbhao sam̐dabbho
pahavadi. [CL I.05/2]*

[Le directeur :] [Mon cher] collègue ! Mais qui a [composé] ce *saṭṭaka*, flot de [la déesse de] l'excellente Parole, qu'on va représenter ?

L'assistant : Monsieur, écoutez quelque chose de merveilleux ! Du croisement des corbeaux s'élève la cinquième note ; des feuilles du margousier provient le jus de fruit ; du vomiquier se répand le doux jus ; ainsi, une œuvre littéraire [pareille à] une création s'écoulant du jus sucré des jasmins épanouis, [utilisés] lors d'un rituel journalier [peut] procéder des [*pārasava*,] espèces impures non initiées [aux secrets védiques], qui ne sont employées que pour [les plus basses besognes, comme par exemple] garder propres les terrasses extérieures des sanctuaires religieux. [CL I.05/2]

Selon la *Manusmṛti* et l'*Arthasāstra* de Kauṭilya, le fils d'un brahmane et d'une servante *śūdra* est nommé bâtard (*pārasava*) ou indigène (*niṣāda*). Le terme de *pārasava*, selon la *Manusmṛti*, provient de deux mots : « capable » (*pārayan*) et le « petit d'un animal » (*śāva*)²⁹¹. Elle considère uniquement les trois premières castes, appelées « nées deux fois » (*dvi-ja*), comme dignes d'être initiées aux écritures sacrées. La quatrième, les serviteurs (*śūdra*)²⁹², ainsi que ceux qui sont considérés comme des indigènes (*niṣāda*), des barbares (*mleccha*), etc., sont exclus des études védiques. Comme un enfant est l'héritier de la caste de sa mère, lors d'un mariage mixte (*anantara*), c'est l'origine de cette dernière qui compte²⁹³. Si les castes des deux

²⁹⁰ [CL], Upadhye, A. N. 1967 : 66.

²⁹¹ [MS IX.178, X.08], Bühler, G. 1886 : 62, 67 ; [AŚ VII.21].

²⁹² [MS X.04], Bühler, G. 1886 : 67.

²⁹³ [MS X.06, 15], Bühler, G. 1886 : 67 ; [HC I], Cowell et Thomas 1897 : 40.

parents sont trop éloignées (*anantara*), l'enfant est considéré comme étant un *sūdra*²⁹⁴. Ainsi, un bâtard (*pāraśava*) ne peut faire aucune étude.

Au Sud de l'Inde, le terme de *pāraśava* signifie le même mariage mixte que nous trouvons dans la *Manusmṛti*. Il s'agit, cependant, d'une union entre un homme *nayar* – caste apparentée à celle des guerriers (*kṣatriya*) – et une femme issue d'une caste inférieure. Le terme de *pāraśava* est un titre de *vāriar* ou *vāriyar*, faisant partie de la caste des *ambalavāsi*. Ces derniers sont assignés aux divers travaux dans les temples, divisés selon leur fonction : les *vāriyar*, dont les *pāraśava*, sont chargés du balayage, les *chaikkar* du chant et de la musique, les *mārān* du tambourinage et les *puṣpagan* de la fabrication de guirlandes. En raison de leurs tâches respectives au service du temple, ils sont en contact étroit avec les brahmanes²⁹⁵. Ils travaillaient dans les villages et/ou temples appartenant à une famille brahmane. Ainsi, tenants de ces biens, ils étaient considérés par les villageois comme des aristocrates. Néanmoins, leurs diverses tâches constituaient un ordre hiérarchique : le récitant (*chaikkar*) était un métier supérieur, puis, dans l'ordre, le batteur (*mārār*), le confectionneur de guirlandes (*puṣpagan*) et, à la fin de l'échelle, se situait le balayeur (*vāriyar*)²⁹⁶.

L'assistant fait allusion, d'une part, à la *Manusmṛti*, lorsqu'il appelle les *pāraśava* des « bêtes » (*paśu/śāva*), et au métier (*vyāpāra*) des *vāriyar*, qui est le balayage (*sammārjana*) à l'extérieur du temple (*deva-mandira*). Toutes ses comparaisons sont ironiques : la cinquième note ne provient pas du corbeau (*vāyasa*), mais, selon la convention poétique indienne, de la femelle du coucou (*kokilā*) ; des branches (*viṭapa*) du margousier (*nimba*), on n'obtient pas de jus de fruit (*moca*), mais de l'huile amère utilisée comme remède contre certaines maladies²⁹⁷ ; de même, le vomiquier (*kāraskara*) ne répand pas du jus doux, mais une sève toxique²⁹⁸. Par conséquent, comment un *pāraśava* peut-il être capable d'écrire une œuvre littéraire ?

*sūtradhāraḥ : māriṣa ! mā evvaṃ ! ṇa khu ṇimdaṇijjā tatha-
bhavaṃto pārasavā. jado
jāṇaṃ bamhaṇa-loa-pāda-jualī-sussūsaṇaṃ
bhūsaṇaṃ,
jāṇaṃ ṇimmala-kavva-cavvaṇa-kahā-samsīlaṇaṃ
kīlaṇaṃ ;
vaṃse jāṇa a suddha-vutta-suhaao so Rudda-muttā-
maṇī
jāao tāṇa thuīsu kassa bhuvāṇe jīhā ṇirīhā
bhava*²⁹⁹ ? [CL I.06]

Le directeur : [Cher] collègue ! Ce n'est pas vrai ! Ces messieurs les Pāraśava ne méritent vraiment pas de tels reproches, puisque leur bijou [du jour] consiste en l'obéissance/l'écoute (*śuśrūṣaṇa*) [des stances (*pada*)] devant les pieds (*pada*) des brahmanes, leur clarté [de lune] consiste en la pratique régulière de

²⁹⁴ [MS. X.41], Bühler, G. 1886 : 68.

²⁹⁵ Thurston, E., 1909 : 139 ; Malabar marriage commission, 1891 : 7.

²⁹⁶ Gough, K. et Schneider, D. M., 1974 : 309-312.

²⁹⁷ Ou bien, les feuilles du margousier sont utilisées lors des cérémonies funèbres, on n'en obtient pas la libération totale (*moca*).

²⁹⁸ [ŚBh V.14.12] ; Cf. Meulenbeld, G. J., 2007-2008 : 5-75.

²⁹⁹ *Śārdūlavikrīḍita*.

contes [et] en la dégustation de poèmes immaculés ; dans leur famille, une fine perle rouge (*rudra*), belle et pure, a vu le jour. Ainsi, ici-bas, qui immobiliserait sa langue afin de [ne pouvoir les] louer ? [CL I.06]

La première partie de cette stance nous rappelle la formation poétique (*kavi-sikṣā*) qui consiste à étudier (*vyutpatti/suśrūṣaṇa*) et à pratiquer (*saṃśīlana/abhyāsa*) en la présence d'un maître authentique (*guru*) :

« The desire to compose *kāvya* should be entertained (only) after learning grammar and the meanings of the words and after having served the master therein and after having studied other (*kāvya*) works.³⁰⁰. » « Inborn intuitive intellectual power, listening to many pure compositions and assiduous application, all this is the cause of this wealth of poetry.³⁰¹. Knowledge of what is to be done consists in being acquainted (*paricaya*) with poetical works of others. [...] Application (*abhiyoga*) consists in engaging oneself in the composition of poetical pieces. [...] Attending (*śuśrūṣana*) on superiors consists of attendance (*upadeśa*) upon a teacher (*guru*) capable of imparting instruction in the art of poetic composition. By this means the superior knowledge of the teacher comes over the pupil³⁰². »

« La répétition consiste en la répétition continue de ce qu'on a appris sur la poésie lors de l'enseignement. La répétition constante devient similaire à la vache mythique au pouvoir magique qui fait apparaître le nectar de la poésie³⁰³. »

Vāmana, Rājaśekhara, Hemacandra et Kṣemendra accordent également un emploi du temps journalier à la formation poétique, qui doit se dérouler pendant toute la journée et durant le dernier quart de la nuit³⁰⁴. L'apprenti de la poésie doit également être dévoué à *Sarasvatī*, déesse de la littérature :

« Even though the wonderful *pratibhā* (the intuitive faculty of intelligence), which flows from earlier latent *vāsanās* (impressions) be known not to exist at all, the Lady of Speech certainly bestows a sort of *anugraha* (favour) on the votary who woos her with learning and assiduity.³⁰⁵ » « He should observe the vow in honour of *Sarasvatī*, make sacrifices and should, first of all, worship the Vanquisher of obstacles (*Gaṇeśa*). He should possess discernment, should be devoted to practice, searching (new things), should be confident (*prauḍha*) and should never get tired of work³⁰⁶. »

La stance inaugurale (*maṅgala-śloka*) de la *Candralekhā* de Rudradāsa évoque cette dernière citation du *Kavikaṅṭhābharāṇa* de Kṣemendra, et ressemble à la stance de bon augure – dédiée à *Sarasvatī* – de la *Karpūramañjarī* de Rājaśekhara *supra* :

bhaddam̐ deu Gaṇaṇo ! bhagavāi Bhāsā muhe bhāu sā !
*bhū-devā kusalam̐ kuṇamtu ! kaiṇo savve pasīdamtu ṇo*³⁰⁷ ! [CL I.01/ab]

Que le dieu à la Tête d'éléphant (Gaṇeśa) [nous] accorde une grâce !
Que la déesse de la Parole (Sarasvatī) s'illumine dans la bouche [des poètes] !
Que les rois terrestres sèment la prospérité !
Que tous les poètes nous soient favorables ! [CL I.01/ab]

³⁰⁰ [KvĀk-Bh I.10], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 3.

³⁰¹ [KvD I.103], Sastrulu, V. V., 2008 : 54.

³⁰² [KvĀSV I.03.12-14], Jha, G. 1917 : 12 ; Durgaprasad et Parab 1926 : 9.

³⁰³ [KvĀś-Hc I], Paraba et Śivadatta 1901 : 8.

³⁰⁴ Cf. [KvĀSV I.03.17-20], [KvM X], [KvĀś-Hc I], [KKĀ II.09].

³⁰⁵ [KvD I.104], Sastrulu, V. V., 2008 : 55.

³⁰⁶ [KKĀ II.02], Kanta et Panda 2010 : 103.

³⁰⁷ *Śārdūlavikrīḍita*.

L'auteur justifie donc ses capacités poétiques par son engagement. Comme nous l'avons vu dans le cas de Rājasekhara et de Nayaçandra Sūri, et comme le requiert la tradition de la transmission du maître à son disciple, en Inde, le renom du maître et la réputation de son école (*kavi-kula/guru-kula*) confèrent un certain crédit à l'élève :

pāripārśvakaḥ : *tassa Ruddassa Siriamṭhassa a sisso Ruddadāsa-
ṇāmaheo kila, tassa kaī.*

sūtradhāraḥ : *taṃ uvavajjai.
taraṇi-kiraṇa-jāla-nirattha-taṃdādo evva
araviṃdādo
mahu-ārāṇaṃda-kaṃdo pasarai maramda-
ṇīsaṃdo³⁰⁸. [CL I.07]*

pāripārśvakaḥ : *kiṃ tāriso tāṇaṃ Rudda-Siriamṭhāṇaṃ sikkhā-
viseṣo ?*

sūtradhāraḥ : *kiṃ bhāṇṇai ?
vaḍa-dala -gao vi Ruddo vakkhāṇaṃ jāṇa suṇia
sira-aṃpaṃ,
maṃdaṃdolia-caṃdam [vi] phaṃdamta-Phaṇiṃda-
kuṃḍalaṃ dei³⁰⁹. [CL I.08]*

L'assistant : On dit que Rudra et Śrīkaṇṭha ont un disciple nommé Rudradāsa, c'est l'auteur de cette [œuvre].

Le directeur : On l'approuve.
D'un lotus totalement éveillé par la chaleur des rayons du soleil, se répand un flot de nectar, source du bonheur suprême des abeilles. [CL I.07]

L'assistant : L'enseignement de Rudra et de Śrīkaṇṭha est-il tellement extraordinaire ?

Le directeur : Que dit-on ?
Même Rudra (Śiva) plongé sous un figuier, [dans une profonde méditation,] après avoir entendu leurs commentaires, a opiné de la tête – sur laquelle [même] la lune, [accrochée à ses cheveux,] se balançait doucement [ça et là – et il leur] a offert son bracelet qui est le Seigneur tremblant des reptiles. [CL I.08]

L'offrande de bracelet, ici, le serpent entourant le bras de Śiva, dans cette dernière stance, est un signe de reconnaissance en Inde, mais la comparaison soleil/lotus de la stance [CL I.07] désigne la même chose. Une image similaire apparaît dans la *Viṣamabāṇalīlā*, une œuvre en prakrit, d'**Ānandavardhana** :

« Virtues [i.e. poetic beauties] blossom when admired by men of taste, when graced by the Sun's rays, a lotus become a lotus.³¹⁰ »

Upadhye a identifié Rudra et Śrīkaṇṭha à deux poètes de la cour de Mānaveda I (1655-1658). Rudra, selon lui, également issu de la communauté *pāraśava*, est l'auteur d'un commentaire intitulé *Bhaktapriyā*, sur le *Nārāyaṇīya* – daté de 1585 – de Bhaṭṭatiri (1560-

³⁰⁸ *Āryā*.

³⁰⁹ *Gīti*.

³¹⁰ [DhvĀ], Ingalls, Masson et al. 1990 : 207.

1646). Śrīkaṇṭha, qui appartenait probablement à la même communauté, un contemporain de Rudra, a écrit une œuvre en prakrit, le *Soricaritta*³¹¹. En ce qui concerne Śrīkaṇṭha, il est aussi l'auteur d'une seconde œuvre, intitulée *Raghūdaya*, et il est connu comme étant le poète de la « poésie pittoresque » (*citra-kāvya*) et des rimes sanskrites (*yamaka*)³¹². Quant à Rudra, son nom est parfois confondu avec Rudradāsa :

« Mānaveda and his sister, Manorama Tampurāṭṭi, were the disciples of Śrī Raṅganātha Śāstri, their colleagues being Śekhara and Rudra, probably Warriars of the *Deśamaṅgalam* family. [...] It was when he was Eṛālpād Rāja (Eḷaya Rāja or heir-apparent) that he wrote a commentary called *Vilāsinī* on the *Śuka Sandeśam* of Kariṇṇampillī Lakṣmidāsan Nambūtiri. [...] Rudra Warriar (of *Deśamaṅgalam*) was also a protégé of the Zamorin, and has written a commentary on the *Nārāyaṇīya* of Meppattūr Bhaṭṭatiri called *Bhaktapriyā* and a *Campū* based on *Śiśupālavadhā* of Māgha. It was at the court of this Mānaveda that the warrior disciple of Śrīkaṇṭha Warriar of *Deśamaṅgalam* lived and wrote his *Mānaveda-saṭṭaka*, a drama in Prakrit. He seems to be identical with Rudra Warriar, already referred.³¹³ »

« Another Mānaveda, perhaps the Asvati Tirunāl Mahārāja (1658-1662), who expelled the Portuguese from Cranganore, wrote a commentary called the *Vilāsinī* on the *Śukasandēśa* of Lakṣmīdāsa. From his work, we know that one Raṅganātha, who has not yet been identified, was one of his tutors, and the author was assisted in his labours by Rudra and Śekhara. Rudra enjoys the distinction of being the first among those below the Brāhmin caste to study *Vyākaraṇa*, which, as a *Vedāṅga* or limb of the Veda, had been a sealed book to them. He has written the story of *Śiśupālavadhā* in *campū* form, and the commentary on the *Nārāyaṇīya* known as the *Bhaktapriyā*. The theme of his drama *Mānavedasaṭṭaka* is the marriage of his patron, Mānaveda, with the princess of Aṅga.³¹⁴ »

Une seule œuvre nous est parvenue de Rudradāsa, la *Candralekhā*, que certains manuscrits nomment le *Mānavedacarita*. Ni Śrīkaṇṭha, ni Rudra, autant qu'on le sache, n'a écrit un *saṭṭaka*. Certainement, ce dernier est l'auteur d'autres ouvrages mentionnés et il est versé dans la grammaire et les *vedāṅga*. Rudra, Śekhara et Śrīkaṇṭha semblent être des poètes contemporains de la même communauté *vāriyar*, ainsi que des disciples de Raṅganātha, jouissant du patronage de Mānaveda I. Notre auteur s'inscrit dans ce lignage.

Il convient de remarquer que le *deśamaṅgalam vāriyar* est le titre de l'enseignant, i.e. le tuteur des jeunes enfants, qui a une place distinguée lors des cérémonies³¹⁵. Ramavarma Rāja, dans un article, tente de synthétiser les diverses communautés brahmanes sur la côte de Malabar. Selon ses recherches, il existe trois grands groupes : le premier est versé en grammaire, en philosophie *vedānta* et peut exécuter des sacrifices ; le deuxième comporte ceux susceptibles de devenir enseignants ou ascètes (*saṃnyāsin*) ; le dernier regroupe les *non-tantrin*, qui sont au service du temple et ont le droit d'écouter les enseignements védiques³¹⁶. Il est possible que Rudra ait été un brahmane du premier ou du deuxième groupe et Rudradāsa probablement du dernier.

Quant au style de Rudradāsa, il utilise aussi, de préférence, les rimes (*yamaka*). Cette figure de style, ainsi que la poésie pittoresque (*citrakāvya*) et les chronogrammes, étaient très

³¹¹ [CL], Upadhye, A. N. 1967 : 66.

³¹² Krishnamachariar M. et Srinivasachariar M., 1970 : 373.

³¹³ Ayyar, K. V. K., 1930 : 91-93.

³¹⁴ Ayyar, K. V. K., 1938 : 307-308.

³¹⁵ Ayyar, K. V. K., 1938 : 7, 28.

³¹⁶ Raja, K. R., 1910 : 627.

répandus à cette époque au Kérala. Uddanda, Marar, Bhaṭṭatiri, Śrīkaṅṭha et d'autres poètes les ont utilisés dans leurs œuvres³¹⁷.

1.4.2 Le héros de la Candralekhā : Mānaveda II, roi Zamorin de Calicut

sūtradhārah : *keṇa ṇijuttā puṇa paṭṭaha saṭṭaa-naṭṭaṇe ?*

pāripārśvakaḥ : [...] *siri-Māṇaveaassa atthāṇa-maṃḍava-maṃḍaṇeṇa paṃdia-maṃḍaleṇa*. [CL I.13/1]

Le directeur : Qui vous a ordonné [cela :] « Préparez-vous à nouveau à exécuter une représentation du [genre] *saṭṭaka* ! » ?

L'Assistant : [...] le cercle des savants, joyau du pavillon de la salle d'audience de Sa Majesté Mānaveda. [CL I.13/1]

Les Zamorin étaient les vassaux (*sāmanta*) des Cera, à Nediyyuppu, un village d'Ernad aux III^e-IV^e siècles³¹⁸. Une fois devenus indépendants (*svarūpin*), ils ont obtenu le titre de *Nediyiruppu Svarūpam*, constituant une subdivision des *sāmanta* parmi les *nayar*³¹⁹, une ethnie située au Sud-Ouest de l'Inde, sur la côte de Malabar dans l'État du Kérala. Dans l'échelle sociale, ils ont un statut plus haut que les *nayar*. Comme eux, les Zamorin remontent leurs origines par le lien maternel. Cependant, le chef de la famille est toujours le père. Le mariage mixte est permis par le libre choix d'une fille, si elle épouse un homme issu d'une classe sociale supérieure³²⁰.

Les Zamorin se sont installés à Vikramapuram, où ils ont érigé un immense palais (*koyil*) qui servait également de fortification (*kotta*), d'où le nom de Koyilkotta, devenu, par corruption, Kodikod, connu plus tard comme Calicut³²¹. Le nom du clan Zamorin a été documenté pour la première fois par Abd-ur-Razzaq, chroniqueur et savant persan, envoyé par l'empereur Shah Rukh en 1442. Selon certains, ce terme vient du sanskrit *svāmin* « seigneur » (*tami/tamu, sami/samu, chami/chamu* en *malayālam*) et du *malayālam tiri*, une forme abrégée du titre honorifique *Tirumulpad*. Selon d'autres, le titre Zamorin est la corruption du sanskrit *samudragirirāja*, équivalent du *malayālam kunnalakkon*³²².

Il n'existe pas de date exacte de la fondation de Calicut, et les légendes sont nombreuses sur ce point. Cependant, les historiens l'estiment au début du XI^e siècle. Lorsqu'Ibn Battuta l'a visitée (1342-1347), c'était déjà une ville riche en commerce maritime, importante pour les marchands arabes³²³. Vasco de Gama y a accosté en 1498. La relation Zamorin-Portugais a été marquée par des ruptures et des batailles jusqu'en 1663. Malgré les conflits constants, Calicut a vécu une longue période culturellement riche.

³¹⁷ Ayyar, K. V. K., 1938 : 298-307.

³¹⁸ Ayyar, K. V. K., 1938 : 38, 43, 53-66.

³¹⁹ Le terme *nayar* provient du tamoul *nayattu* « chasser avec un chien ». Les *nayar* constituaient la classe inférieure, les *lokar* la classe moyenne et le *sāmanta* la classe supérieure. Ayyar, K. V. K., 1938 : 41-43.

³²⁰ Ayyar, K. V. K., 1938 : 7-8.

³²¹ Ayyar, K. V. K., 1938 : 2.

³²² Ayyar, K. V. K., 1938 : 11-15.

³²³ Ayyar, K. V. K., 1938 : 80-83.

Mānavikrama (1648-1655), dont le nom complet est Tiruvonam (sk. *śravaṇa*) Tirunāl Mānavikrama Śaktan Thampuram, a célébré son premier festival *mamaka*³²⁴ en 1649³²⁵. C'était un roi cultivé et mécène de la culture. Kakkaseri, un des poètes de sa cour, l'appelait « Trésor de la [déesse de la] Langue » (*Sarasvatī-nidhi*). Il accueillait des savants, des poètes et des musiciens, que la tradition mentionne sous le nom de « dix-huit poètes et demi » (*patinettarakkavikal*). Bien que les noms de ces poètes soient obscurs, d'autres sont connus : Payyur Bhaṭṭatiri ou Patteri, auteur du *Sūtrārthasaṃgraha*, a écrit un commentaire sur les *Mīmāṃsāsūtra* de Jaiminī, ainsi qu'Uddaṇḍa, auteur, entre autres, de la pièce de théâtre *Mallikāmāruta*, Kakkaseri, auteur de *Vasumatīvikrama*, Punam Namputiri, poète en langue *malayālam*, Vasudeva Namputiri, commentateur de la *Viddhaśālabhañjikā* et d'*Anargharāghava*, ou encore Marar, l'auteur du *Kavicintāmaṇi*. Quatre auteurs *bhakta*, qui ont composé en sanskrit et en *malayālam*, étaient célèbres à cette époque. Nārāyaṇa Bhaṭṭatiri, a appris le sanskrit à un âge tardif, et a composé de nombreux *campū* sur la vie de Kṛṣṇa. Il maîtrisait également la composition des chronogrammes. Puntanam a écrit le fameux *Samtānagopāla* et Tunjattu Rāmānujan Eluttaccan est l'un des poètes les plus renommés en *malayālam*, dont les *kilippatu*, écrits sur le thème du *Rāmāyaṇa*, étaient très populaires³²⁶.

Il n'est pas étonnant que Mānaveda I (1655-1658), le neveu de Mānavikrama, ayant grandi dans ce milieu culturel, ait compté parmi les plus grands poètes de l'époque, auteur, entre autres, du *Kṛṣṇanāṭaka* ou *Kṛṣṇanāṭṭam*³²⁷ :

« Déjà, entre le XIII^e et le XVI^e siècles, l'une des premières formes de drame-dansé qui met en scène le *Gītagovinda*, appelée *aṣṭapaṭiyāṭṭam*, est associée au culte dans les temples *viṣṇuītes* et *kṛṣṇaītes* du Kérala. Inspiré par cette forme, le Zamorin de Calicut, Mānaveda [I], crée le *kṛṣṇanāṭṭam*. [...] La légende bien connue [...] raconte que le Zamorin Mānaveda [...] composa en sanskrit une série de huit pièces sur la geste de Kṛṣṇa, la *Kṛṣṇagīti*, et la mit en scène dans le style *kṛṣṇanāṭṭam*. Cette œuvre reprend la structure lyrique du *Gītagovinda*, alternance de *śloka* et *padam* que l'on trouve en *Kathakali*. En revanche, ses thèmes sont tirés du *Bhāgavata Purāṇa* et mettent en scène les hauts faits de la vie de Kṛṣṇa en huit épisodes, de sa naissance [litt. descente du ciel], jusqu'à son retour [litt. : ascension du ciel]. La tradition veut que chacun de ces épisodes corresponde à une offrande votive particulière et cette fonction du théâtre dans le rituel et dans les croyances populaires trouve sa signification dans l'un des contextes – à savoir le climat religieux issu de la renaissance du culte de *bhakti*.³²⁸ »

Selon la tradition, Mānaveda I ne voulait pas partager sa création avec le roi Koṭṭārakara qui, à son tour, a composé le *Rāmanāṭṭam*. Ces nouvelles formes théâtrales marient l'ancienne tradition sanskrite avec les éléments populaires de l'époque et accordent plus d'importance à la danse qu'au texte³²⁹. Le *kathakali* est une forme de théâtre tardive qui combine trois formes dramatiques : le *kūṭiyāṭṭam*, qui est une pièce classique en sanskrit, jouée en troupe, le *cāḷkyār*

³²⁴ Il s'agit d'une fête religieuse, jadis importante à Tirunavayi : la célébration de la descente du Gange, organisée initialement tous les douze ans, lorsque Jupiter entrait dans le signe du lion. Toutefois, les Zamorin l'organisaient chaque année pour exhiber leur pouvoir et la prospérité. La passation du pouvoir incluait deux grandes fêtes, les funérailles du roi prédécesseur et l'intronisation du roi successeur, mais celles-ci ont donné une seule occasion au nouveau roi de faire parade de sa grandeur. En revanche, le *mamaka* lui a permis d'apparaître régulièrement devant son peuple durant tout son règne. Cf. Ayyar, K. V. K., 1938 : 91-120.

³²⁵ Ayyar, K. V. K., 1938 : 215.

³²⁶ Ayyar, K. V. K., 1938 : 16, 298-306.

³²⁷ Ayyar, K. V. K., 1938 : 215, 306-307.

³²⁸ Ayyar et Chemana 1994 : 22, 31-32.

³²⁹ Devi 1972 : 109-115.

kūttu, qui est une danse en solo, et le *kṛṣṇanāṭṭam*³³⁰. Dans ces pièces, le texte appelé « récit à danser » (*aṭṭa-kathā*), remplace la composition littéraire (*itihāsa/kāvya*) du théâtre classique sanskrit (*nāṭaka*). Bien qu'elles conservent certains critères du théâtre classique – les règles du *Nāṭyaśāstra* (elles comportent de sept à dix actes, de longs mètres sanskrits, comme la *sragdharā* et le *sārdūlavikrīḍita*) – et introduisent également la langue *maṇipravālam* et le *malayālam*, ainsi que les mètres populaires. Alors que le *kūṭiyāṭṭam* est représenté à l'intérieur d'un temple, le *Kṛṣṇanāṭṭam* et le *Rāmanāṭṭam* sont joués dans les cours royales, et le *kathakaḷi* en plein air. À côté de ces genres, d'autres spectacles populaires et/ou rituels étaient en usage à cette époque, comme le *mudiyēṭṭu*, le *thiyyaṭṭu*, le *kalam ezhuthu paṭṭu*, le *teyyam* et le *thira*. C'est donc durant cette période que Rudra et Śrīkaṇṭha, les tuteurs de Rudradāsa, étaient au service de Mānaveda I, en qualité de poètes de cour.

Mānaveda II (1658-1662), également nommé Aśvati (sk. *aśvinī*) Tirunāl, fils de Mānaveda I, s'est ligué avec les Hollandais contre les Portugais : selon leur pacte (1661), les Zamorin devaient attaquer ces derniers sur la terre, les Hollandais en mer, et les frais avaient été divisés en proportions égales. En cas de succès, les Zamorin regagneraient Cranganore et les prisonniers de guerre chrétiens seraient déferés aux Hollandais. Mais le roi Zamorin s'est éteint avant la perte de la bataille par les Portugais en 1663³³¹.

À la cour de Mānaveda II, il y avait un poète connu, Cidambara Kavi, dont la pièce de théâtre intitulée *Lakṣmī-Mānaveda* était populaire³³². Upadhye fait remonter Rudradāsa au règne de ce roi, mais nous ne pouvons pas exclure la possibilité qu'il ait aussi vécu durant le règne de Mānaveda I. Rudradāsa ne donne aucune information historique. Le fait que le héros de la *Candralekhā* est Mānaveda II n'est qu'une formalité envers le roi-patron.

Bien qu'il ait vécu plus tard, nous devons ici mentionner Rāma Pāṇivāda, auteur de nombreuses œuvres de divers genres composées en trois langues : sanskrit, prakrit – le plus connu est le *Kāmsavaho* – et *malayālam*.

1.4.3 La fête de l'équinoxe vernal à la gloire de Mānaveda

Nous trouvons une description d'une cérémonie à l'occasion de la fête de Viṣṇu (*viśvotsava*) célébrée chaque année (*saṃvatsara*) à l'équinoxe vernal. Ces stances sont récitées par deux porteuses d'éventail (*cāmara-grāhiṇī*) et la *Candralekhā* est le seul *saṭṭaka* à utiliser ce terme à la place de « gardienne de porte » (*pratīhārī*), terme usuellement employé. Ces stances nous fournissent des éléments intéressants, même s'ils sont colorés d'imagination poétique (*utprekṣā*).

[*ekā*] *pratīhāryoḥ* : (*anyaṃ prati*) *Mam̐ju -bhāsiṇi ! eṇhim,*
visuvosave, saala-loa-loaṇāṇam̐da-puṇṇimā-
caṃdam̐, mahī-mahim̐dam̐, Māṇavedam̐ pekkhia,
saṃvacchaṇam̐ su-ppabhādam̐ karodi eso khu
mahā- rāo, padīva-maṇi-dappaṇa-sāa-kumbha-
puṇṇa-kumbha-ppahudīhim̐ maṃgalehim̐ alaṃ-kide
mahatthāṇa-maṃḍave,
chatteṇam̐ ṇava-puṃdarīa-ruinā ḍim̐ḍirīa-paṃḍure

³³⁰ Ayyar et Chemana 1994 : 18 ; Devi 1972 : 77-88.

³³¹ Ayyar, K. V. K., 1938 : 216-219.

³³² Ayyar, K. V. K., 1938 : 307-310.

*pallamkammi palitta-bhūsaṇa-pahā-pimgehi amgehi
a,
ṇiddamte, ṇava-saṃbu-paṃkaa-muhā-rāo,
aṇamṭāsaṇe
chattāamta-visalla-majjhama-phañe, Nārāṇo va,
tṭhio³³³. [CL IV.02]*

*Mañjubhāṣiṇī : (sānandam) ammo su-ppabhāam idaṃ. ajja su-
ppahādaṃ saṃvacchaṇaṃ. (vilokya) aho !
visuvosava-visesālamkidassa atthāṇassa Sirī, ettha
hi,
ṇīlaṃsuullola-vilambiāṇaṃ
muttā-ladāṇaṃ ṇibiḍamtarāṇaṃ,
rehamti mālā ṇava-pāvusammi ,
jīmūa-lambālaa-vāri-dhārā³³⁴. [CL IV.03]*

*Kalabhāṣiṇī : Mañjubhāṣiṇi, pekkha !
pattesuṃ kaṃcaṇesuṃ, iha kuha vi, ime poma-rāāṇa
puṃjā,
ede muttā-phalāṇaṃ puṇa, taha a ime imda-
ṇīlopalāṇaṃ ,
saṃke, bālā-davāṇaṃ, a-vigahia -rasaṃ,
caṃdiāṇaṃ, tamāṇaṃ
saṃghā sevedum edaṃ ti-huvaṇa-suhaam āadā
ṇivviroam³³⁵. [CL IV.04]*

*Mañjubhāṣiṇī : Kalabhāṣiṇi, imaṃ vi pekkha !
vīamṭīṇa vahūṇa kaṃkaṇa-jhaṇa-kkārilla-do-
vallarī-
maṃdamdolia-cāmalāṇila-kalā-vicchoiaggā ime,
dīvā dīha-sihā mahimda-paiṇo atthāṇa-ritthāṇa se
sāmaggīṭṭe silāhaṇa khu parido rehamti damtā
via³³⁶. [CL IV.05]*

[Une] gardienne ³³⁷ : ([S'adressant] à l'autre.) Mañjubhāṣiṇī !
Aujourd'hui, à l'occasion de la fête de l'équinoxe
vernal, après avoir [bien] observé la pleine lune, joie
suprême aux yeux de tous, le souverain de la terre, [Sa
Majesté] Mānaveda, fait une belle prière matinale
pour l'année ! Voici Sa Majesté, dans la tente royale
ornée d'objets propices, tels qu'une jarre remplie
d'or, un miroir [serti] de pierres précieuses
chatoyantes,
avec son parasol royal au coloris blanc d'un lotus
frais, sur sa couchette aussi claire que le sépia, avec

³³³ Śārdūlavikrīḍita.

³³⁴ Indravajrā.

³³⁵ Sragdharā.

³³⁶ Śārdūlavikrīḍita.

³³⁷ Litt. : l'une des porteuses d'éventail, nommée Kalabhāṣiṇī.

son corps jaunâtre [orné] d'un bijou brillant, à la fin de son sommeil, [Sa Majesté,] avec son visage au teint d'un lotus au coloris d'or, sur son coussin de cobra, dont le capuchon sert de large parasol, se tient comme *Nārāyaṇa*. [CL IV.02]

Mañjubhāṣiṇī : (Joyeusement.) Quel beau lever de jour ! Aujourd'hui, c'est l'aurore de l'année. (Regardant autour [d'elle].) Ah, la Beauté de la salle d'audience particulièrement décorée pour la fête de l'équinoxe vernal, ici, en effet,

les guirlandes des sautoirs de perles fines densément enfilées, suspendues sur le dais composé d'un tissu bleu foncé, brillent comme des gouttes d'eau tombant d'un cumulus d'orage de la nouvelle mousson. [CL IV.03]

Kalabhāṣiṇī : Mañjubhāṣiṇī, regarde !

Quelque part ici-bas, dans ces jarres d'or, dans l'une, des rubis, dans l'autre, des perles fines, et dans celle-là, des gemmes de saphirs ; je dirais qu'il s'agit, [respectivement,] d'un tas d'aurore rouge, de clarté de lune [et] de nuit profonde, elles sont arrivées sans hostilité, pour servir la beauté du triple monde. [CL IV.04]

Mañjubhāṣiṇī : Kalabhāṣiṇī, regarde aussi ceci !

Agités sous une bouffée d'air [venant] des chasse-mouches doucement balancés par des [bras aussi fins que les] lianes des femmes qui s'éventent, sur lesquels tintent les bracelets, les longues flammes de la lumière chancèlent, comme si elles voulaient contribuer, en fait, à la glorification de l'apparat [festif] de la richesse du palais de Sa Majesté. [CL IV.05]

Mānaveda est représenté en *Viṣṇu*, en train de sortir de son sommeil cosmique. Sa couchette est le Śeṣa qui flotte dans une mer de lait, son visage reflète la couleur du lotus qui pousse dans son nombril, et le capuchon de Śeṣa lui sert de parasol. Le festival de *Viṣṇu*, célébré à l'équinoxe vernal, est également la fête du nouvel an au Kérala, lors de la constellation lunaire *asvati* (sk. *aśvin*) qui apparaît au mois de *medam* (sk. *caitra*)³³⁸. Le poète fait probablement allusion au nom officiel de Mānaveda II (Aśvati Tirunāl) et, peut-être, à sa dévotion pour *Viṣṇu*.

Hormis les fêtes annuelles, comme celle de *Viṣṇu*, chaque roi devait exécuter la cérémonie funèbre de son prédécesseur (*tiruvantali*), et tout de suite après, celle de sa propre intronisation (*ariyittuvalcha*³³⁹)³⁴⁰. Les objets tels que décrits ici se trouvent aussi dans les récits

³³⁸ Ayyar, K. V. K., 1938 : 105/1.

³³⁹ Litt. : la « cérémonie de l'épée » que les Zamorin ont reçue de l'empereur tamoul Cheraman Perumal.

³⁴⁰ Ayyar, K. V. K., 1938 : 17.

des Européens ayant assisté à ces cérémonies. De plus, ils nous fournissent une information importante sur le rôle des porteuses d'éventail :

« He takes his seat on the white-and-black [carpet] spread before two golden lamps, placed on either side of the Sword of Bhagavati [...] And on each side he has with him two men, one carrying a large round fan, and the other a fan made from the white tale of an animal like a horse, which among them is much esteemed, fixed on a golden staff. Three men continue to fan him, two on one side and two on the other, and on his right hand walks a page bearing a golden ewer full of water, and on his left another with one of silver. [...] Behind him they bear round water-pots, one of silver on the left and the other one of gold on the right, full of water. Further, in front of him go four parasols on their staves, that is to say, two of very fine white cloth, and two of worked and embroidered silk. Near him they carry an umbrella on a high support which keeps off the Sun.³⁴¹ »

Evidemment, ces éléments sont connus depuis l'antiquité comme symboles de royauté, et ce n'est pas sans raison qu'ils figurent dans cette *praśasti*. Cette glorification se poursuit avec les hommages que les rois présentent à Mānaveda II, signe de vassalité :

Kalabhāṣiṇī : *mahā-rāa ! samṇivaḍiā a saalā caus-simḍhu-rasaṇā-bamḍha-bamḍhurāam vasumḍharāam rāāṇo, uvatṭhidā a duvāruddesam, mahā-rāassa pasādam paḍipālamtā, ciṭṭhamti.*

Kalabhāṣiṇī : Votre Majesté ! Tous les rois de la terre ornée de la ceinture des quatre océans se sont rassemblés et sont alignés devant le portail ; ils attendent de présenter leurs hommages à Votre Majesté.

Les rois vassaux énumérés sont plutôt légendaires : le roi de Vidarbha, dont la capitale est Kuṇḍina [CL IV.07-08], le roi d'Ujjayinī, capitale d'Avantī [CL IV.09-10], le roi de Pāṇḍya [CL IV.11], de Maṇalūra [CL IV.12], de Cola [CL IV.13-14], d'Āṅga [CL IV.15-16], de Magadha [CL IV.17-18], de Kāliṅga [CL IV.19-20], de Karṇāṭa [CL IV.21-22], du Népal et de Kamboja [CL IV.23], de Bundelkhand, de Niṣaḍha, de Bénarès, du Mahārāṣṭra, de Vaṅga, de Mathurā, de Matsya, de Kāñcī, du Cachemire, le Chah persan et le roi *draviḍien* [CL IV.24].

Le fait que Mānaveda II reçoit les rois qui se prosternent un par un devant lui nous laisse supposer qu'il s'agit d'un illustre roi, décrit avec des stances comportant des figures de style, telles que l'imagination poétique (*utprekṣā*) et l'exagération (*atiśayokti*).

³⁴¹ Ayyar, K. V. K., 1938 : 28-35.

1.5 Viśveśvara Pāṇḍeya (XVII^e-XVIII^e siècles, Bénarès, Uttar Pradesh) : logique et élégance

Les noms de Viśveśvara Pāṇḍeya, Viśveśvara Paṇḍita et Viśveśvara Sūri désignent une même personne ayant vécu au tournant des XVII^e-XVIII^e siècles à Bénarès. Celui-ci était à la fois philosophe à l'école de la nouvelle logique (*navya-nyāya*), théoricien de l'art poétique (*alamkāra*), exégète et poète prolifique.

1.5.1 Lignage familial et éducation poétique

<i>naṭī</i> :	<i>kassa kido ? [...]</i>
<i>sūtradhāraḥ</i> :	<i>suṇādu ajjā !</i> <i>vijjā-ṭhāṇe saale accaṃtaṃ ahiṇiviṭṭha-viṇṇāṇo,</i> <i>ai-tikkha-buddhi-vihavo, suvvai Lacchīharo</i> <i>vibuho</i> ³⁴² . [ŚM I.07]
	<i>tassa suo tassa ccia paa-pamma-parāa-paripūo,</i> <i>bahu vibuha-varāhimaṃ, Vīsesara-ṇāmao</i> <i>atthi</i> ³⁴³ . [ŚM I.08]
L'actrice :	Qui est l'auteur de cette [pièce] ? [...]
Le directeur :	Que [ma] noble épouse m'écoute ! Muni d'une habileté sans pareille dans tous les domaines scientifiques, remarquable par sa grande sagacité, le bruit court que c'est l'illustre Lakṣmīdhara. [ŚM I.07] Recouvert de pollen par les pieds de lotus [de Lakṣmīdhara], son fils le plus intelligent, le plus aimé, s'appelle Viśveśvara ³⁴⁴ . [ŚM I.08]

Dans toutes ses œuvres, Viśveśvara indique systématiquement le nom de son père, Lakṣmīdhara, comme référence. Sharma, qui a publié le texte sanskrit et la traduction de la *Mandāramañjarī* de Viśveśvara, nous fournit la liste de ses œuvres, parmi lesquelles figurent l'*Alamkāraakaustubha* et l'*Alamkāramuktāvalī*³⁴⁵. Dans la première, assez volumineuse, l'auteur mentionne son père et se nomme comme Viśveśvara Paṇḍita³⁴⁶ dans le colophon. Dans la seconde, apparaît également le nom de son père, mais l'auteur porte celui de Viśveśvarācārya. Cet ouvrage est un manuel « scolaire », version abrégée de l'*Alamkāraakaustubha*³⁴⁷. Bhanja suppose qu'il s'agit de deux auteurs différents : Viśveśvara Paṇḍita (1760), nom figurant dans l'*Alamkāraakaustubha*, et Viśveśvara Pāṇḍeya (1850), apparaissant dans l'*Alamkāramuktāvalī*³⁴⁸. Néanmoins, Vasanta Vallabha Bhaṭṭa identifie Viśveśvara Pāṇḍeya et Viśveśvara Paṇḍita comme étant une seule et même personne, dont le père et maître est

³⁴² *Āryā*.

³⁴³ *Upagīti*.

³⁴⁴ À comparer avec [MM I.12], [ĀŚŚ 02/cd, 60], [MM], Sharma, S. K. 2005 : viii, xiv, 3.

³⁴⁵ [MM], Sharma, S. K. 2005 : xvi-xvii.

³⁴⁶ [AkK], Paraba et Śivadatta 1898 : 418.

³⁴⁷ [AkK], Śrīnavās, P. 2000 : 6 et 8.

³⁴⁸ [RGĀ], Bhanja, Dh. 2004 : 320.

Lakṣmīdhara³⁴⁹. La situation se complique lorsqu'on lit le colophon de sa *Mandāramañjarī*, qui donne le nom de Viśveśvara Sūri³⁵⁰. Le commentateur de la *Mandāramañjarī*, Tārādatta Panta, nous fournit quelques explications sur cette confusion :

« The poet Lakṣmīdhara or Lakṣmīdhara Sūri, bearing a secondary title as *Pāṇḍeya* of the *Bhāradvāja* lineage (*gotra*) a resident of village *Pāṭiyā* in *Almoḍa* district, a crest-jewel of the scholars or *brāhmaṇas* adored or propitiated with unflinching fervour of the Lord of the Universe (*Viśveśvara*) for the sake of progeny in his ripened age.³⁵¹ »

En lisant ce passage, nous comprenons que Lakṣmīdhara, père de l'auteur, était originaire d'un lignage brahmane au patronyme Bhāradvāja, et que, grâce à son immense savoir (*paṇḍita-ratna*), il a obtenu le titre secondaire (*upanāma*) de « savant » (*pāṇḍeya*). Lakṣmīdhara a également été le maître (*guru*) de son fils, Viśveśvara, ayant hérité de ses titres accumulés (*sūri*, *ācārya*, *paṇḍita* et *pāṇḍeya*) et se déclarant, dans son *Alaṃkāra[kula]pradīpa*, comme étant le meilleur des savants (*paṇḍita-vara*)³⁵².

Shastri³⁵³ et Śivadatta³⁵⁴ nous fournissent des informations complémentaires sur les « savants » (*paṇḍita*) d'Almoḍa. Le village de Pāṭiyā se situe près d'Almoḍa, dans la petite province de Kūrmācala. Les savants de Pāṭiyā, du lignage Pāṇḍeya, étaient les maîtres (*guru*) des rois Caṇḍavaṃśa de Kūrmācala. Le premier maître-enseignant de cette dynastie royale était Śrīvallabha Pāṇḍeya, originaire de Kānnauj, auquel la tradition attribue des pouvoirs tantriques. Lakṣmīdhara en est un descendant éloigné, de la onzième génération après Śrīvallabha Pāṇḍeya, ayant eu deux fils, Mahānanda et Umāpati. À un âge avancé, il a voulu en avoir un troisième, c'est pourquoi il s'est installé à Bénarès avec sa famille et priait Viśvanātha (Śiva), d'où le nom de Viśveśvara. Comme le remarque Sharma, l'auteur semble reproduire cette histoire autobiographique dans sa *Mandāramañjarī* : le roi Rājaśekhara, âgé, avait un fils, Citrabhānu³⁵⁵. La *Śrīṅgāramañjarī* partage beaucoup de points communs avec cette œuvre.

Viśveśvara a composé de nombreux ouvrages dans différents domaines, tels que le théâtre, la poésie, la grammaire, la philosophie, ainsi que l'exégèse. Nous avons synthétisé la liste de Catalogus Catalogorum d'Aufrecht³⁵⁶, celle du commentateur de la *Mandāramañjarī*³⁵⁷ et celle de Vasanta Vallabha Bhaṭṭa³⁵⁸, comptant, au total, vingt-sept compositions :

i) Nāṭya (4) :

- a) *Nāṭaka* (2) : *Abhirāmarāghava*, *Rukmiṇīpariṇaya* ou *Rukmiṇīkalyāṇa*.
- b) *Nāṭikā* (1) : *Navamālikā*.
- c) *Saṭṭaka* (1) : *Śrīṅgāramañjarī*.

ii) Kāvya (1) : Mandāramañjarī.

iii) Anthologie (4) : Āryasaptaśatī, Romāvalīśataka, Vakṣojaśataka, Holīkāśaśataka.

iv) Vyākaraṇa (2) : Siddhāntasudhānidhi, Tārāsahasranāmavyākhyābhīdhārtacintāmaṇi.

v) Alaṃkārasāstra (6) : Alaṃkāraukaustubha, Alaṃkāra[kula]dīpaka, Alaṃkāramuktāvalī, Kavīndrakarṇābharāṇa, Rasacandrikā, Bhāvapradīpa.

³⁴⁹ [MM], Sharma, S. K. 2005 : xv-xvi.

³⁵⁰ [MM], Sharma, S. K. 2005 : ix.

³⁵¹ [MM], Sharma, S. K. 2005 : x-xi.

³⁵² [AkP], Goswāmi, M. 1987 : 80.

³⁵³ [ŚM], Shastri, B. S. 1978 : 9-13.

³⁵⁴ [AkK], Paraba et Śivadatta 1898 : 51-52.

³⁵⁵ [MM], Sharma, S. K. 2005 : xi.

³⁵⁶ Naikar 1998 : 102.

³⁵⁷ [MM], Sharma, S. K. 2005 : xiii.

³⁵⁸ [MM], Sharma, S. K. 2005 : xvi-xvii.

vi) **Ṣaḍ-darśana (3)** : *Tarkakutūhala, Kecanatāntrikagranthā, Tattvacintāmaṇidīdhiti-praveśa.*

vii) **Exégèses (3)** :

a) *Gadyakāvya (1)* : *Samañjasāṭīkā* sur la *Rasamañjarī* de Bhānudatta.

b) *Kāvya (1)* : *Naiṣadhīyakāvyaṭīkā.*

c) Autre (1) : *Aśaucakālinadaśaślokīvivṛteṣṭīkā*

viii) **Autres (4)** : *Kāvyaṭilaka, Kāvya-ratna, Lakṣmīvilāsa, Ṣaṭṭuvarṇana.*

Selon les colophons, Viśveśvara a eu deux fils, l'un, Paraśurāma, a rédigé un commentaire sur le *Naiṣadhīyakāvyaṭīkā* de son père en 1638 (*śaka* 1633) et l'autre³⁵⁹, Jayakṛṣṇa, a commenté la *Rasamañjarī*, en 1721 (*śaka* 1643) selon Sharma, mais en 1712 (*śaka* 1634) selon Naikar. Le manuscrit de Pune (P) de la *Śṛṅgāramañjarī*, publié par Upadhye et Shastri, porte la date de 1716-1717 (*śaka* 1639)³⁶⁰. Dans son *Alaṅkāra-kaustubha*, Viśveśvara cite souvent Jagannātha qui a vécu au milieu du XVI^e siècle à Bénarès. Selon la tradition, ou plutôt la légende, Viśveśvara aurait commencé à composer des œuvres à dix ans et serait mort à quatorze ans³⁶¹. Vu la quantité de ses œuvres, et qu'il avait deux fils, cette information n'est guère probable. Les savants estiment qu'il a vécu au début du XVIII^e siècle³⁶², mais nous préférons le situer au tournant des XVII^e-XVIII^e siècles.

1.5.2 Un savant polyvalent : poète, théoricien, logicien et exégète

sūtradhāraḥ : [...] so kkhu,
ṇāṇā-rūa-kaittaṇa-ppaṇaṇe avvāhao savvaṇo,
savvaṇge kaa-cavvaṇe vi, ahile kavvāme
*avvaṇo*³⁶³,
*cakkīṇaṃ kula-cakka-vaṭṭi-bhaṇī*³⁶⁴ *cakke acukka-*
ṭṭhidī,
ācakkhīadi Akkha-vāa-vaṇṇāhikkhāvaṇe
*akkhao*³⁶⁵. [ŚM I.12]

Le directeur : [...] C'est bien lui, dont on dit qu'il est totalement libre dans la composition de l'art poétique (*kavitva*) de tous les genres, ainsi que dans l'étude³⁶⁶ de toutes les traditions³⁶⁷ (*sarvāṅga*), il est absolument irréprochable dans toutes les traditions littéraires (*kāvya*), il est immuable dans la langue recherchée (*bhaṇīti*) des empereurs et des rois [et] imbattable dans la propagation de la parole de [Gautama] Akṣapāda³⁶⁸. [ŚM I.12]

³⁵⁹ Naikar 1998 : 98.

³⁶⁰ [ŚM], Shastri, B. S. 1978 : 12.

³⁶¹ [CL], Upadhye, A. N. 1967 : 44 ; [MM], Sharma, S. K. 2005 : xii.

³⁶² Naikar 1998 : 98.

³⁶³ Corr. *avvaṇo*, mss. *avvaṇaṃ*.

³⁶⁴ Corr. *-bhaṇīṃ*, mss. *-bhaṇī*.

³⁶⁵ *Śārdūlavikrīḍita*.

³⁶⁶ Litt. : « dégustation » (*carvaṇa*).

³⁶⁷ Modification résultant des critiques faites par M. Pinault lors de la soutenance.

³⁶⁸ L'auteur du *Nyāyasūtra*.

Sans aucun doute, Viśveśvara était versé dans l'art poétique indien. Comme la plupart des ouvrages des théoriciens tardifs, les siens, eux aussi, traitent uniquement les figures de style (*alamkāra*). Dans son *Alamkāraustubha*, il cite ses prédécesseurs, à savoir, Daṇḍin, Bhoja, Vidyādhara, Viśvanātha, Jayadeva, Appaya Dīkṣita, et une trentaine de fois Jagannātha. Selon Bhanja,

« Viśveśvara Paṇḍita's style of interpretation is very concise and unique and sometimes it matches to PR [Paṇḍitarāja Jagannātha]'s style of interpretation. To this vast text, the author's own glossary (commentary) is very helpful for further studies. Without naming this gloss, the author has tried to explain some of the difficult contexts in detail and therefore, alike his book AK [*Alamkāraustubha*], the 'glossary' also needs to be studied with great care.³⁶⁹ »

L'auteur fait également passer son érudition par l'art poétique dans ses œuvres littéraires. C'est ainsi que nous trouvons, dans le deuxième acte de la *Śṛṅgāramañjarī*, un débat sur le *rasasūtra* de Bharata³⁷⁰.

Viśveśvara commence son *Alamkārapradīpa* en proclamant la « comparaison » (*upamā*), sorte de description (*varṇana*) par similitude (*sādṛśya*), comme étant la figure de style *par excellence*, qui engendre (*prayojaka*) l'émerveillement (*camatkāra*)³⁷¹. Sa préférence pour la comparaison est également exprimée dans sa *Mandāramañjarī*³⁷². Bien qu'il cite une définition de la comparaison (*upamā*) similaire à celle d'Appaya Dīkṣita³⁷³, il n'accepte que deux sortes de figures de style : celle qui porte sur le mot (*śabda*), l'autre sur le sens (*artha*). Sur ce point, il suit aussi le concept de Jagannātha³⁷⁴.

Viśveśvara est également versé dans la logique (*nyāya*), qu'il indique par le nom d'Akṣapāda, auteur du *Nyāyasūtra*. Dans le premier acte de la *Śṛṅgāramañjarī*, figure un débat poétique selon les règles et les terminologies de l'école de la logique. Dans sa *Mandāramañjarī*, lors de la description des villes, l'auteur décrit la ville de *Puṣpapura* à Magadha (Bengale), comme étant le centre des savants : le standard des compositions poétiques (*pramāṇaṃ kāvya-viśeṣāṇām*), le domaine de la communauté de la logique (*tarka-samūha-viśaya*), etc³⁷⁵.

Dans le prologue de sa *Mandāramañjarī*, il présente ses hommages aux grands poètes, tels que Vālmīki, Vyāsa, Kālidāsa, Bhavabhūti, Subandhu et Bāṇa³⁷⁶. D'après la lecture de la *Śṛṅgāramañjarī* et de la *Mandāramañjarī*, il semble qu'il ait composé aisément dans les deux styles, *vaidarbhī* et *gauḍīya*, utilisé l'allitération (*anuprāsa*) et la comparaison (*upamā*) de préférence ; il avait eu aussi une vaste connaissance littéraire. Ses stances et sa prose sont élégantes, sans vulgarité, les discours des personnages sont parfois savants, les descriptions soutenues, et l'enchaînement des événements est logique et relativement facile à suivre.

1.5.3 Bénarès, carrefour culturel et religieux

Notre auteur a vécu vers la fin du règne d'Aurangzeb (1658-1707). Ce dernier a mené une campagne au Deccan entre 1682 et 1707. La difficile manœuvre de son immense empire, la résistance constante des Marathes, ainsi que son intolérance envers les religions, ont

³⁶⁹ [RGĀ], Bhanja, Dh. 2004 : 320-321.

³⁷⁰ Cf. *infra*, 2.2.2.1 Amour et suavité selon l'art poétique, 4.5.3.6 Le débat sur le *rasasūtra* : la « satire savante ».

³⁷¹ [AkP], Goswāmi, M. 1987 : 1 ; [AkK], Paraba et Śivadatta 1898 : 3.

³⁷² [MM], Shastri, G. P. 1939 : 19.

³⁷³ [AkP], Goswāmi, M. 1987 : 3 ; Bhandāri, V. 1923 : 14 ;

³⁷⁴ [KĀ], Sarma, P. R. S. 1903 : 5 ; [RGĀ], Bhanja, Dh. 2004 : 16.

³⁷⁵ [MM], Sharma, S. K. 2005 : 12-13.

³⁷⁶ [MM I.05-12], [MM], Sharma, S. K. 2005 : 1-3.

contribué à sa défaite. Après sa mort, le trône a été disputé entre ses trois fils, et Bahadur Shah I (1707-1712) est sorti victorieux. Il a été suivi par les rois moghols, dont les règnes ont été de courte durée, et la situation politique est restée instable. Bénarès était sous le contrôle des Navab d'Awadh (1730-1738) jusqu'à la prise du pouvoir des Zamindar.

Néanmoins, le Nord de l'Inde, au XVII^e siècle, a vécu une époque d'échanges culturels multiples : musulman, hindou, jaïna, etc. L'un des centres se trouvait à Bénarès (*Vārāṇasī*, *Kāśī*). Les cours des empereurs indo-persans ont donné lieu à un développement et à un enrichissement culturel : traduction de textes sanskrits (sacrés, musicaux, littéraires, philosophiques, etc.) en persan³⁷⁷, spectacles musicaux et littéraires.

Bénarès, ainsi que la ville de Navadvīpa au Bengale, étaient les centres de l'école de la nouvelle logique (*navya-nyāya*). Celle-ci est née dans cette ville, avec Raghunātha Śiromaṇi (1477–1547), qui a composé une exégèse sur le *Tattvacintāmaṇi* of Gangeśa Upādhyāya, intitulée *Tattvacintāmaṇidīdhiti*. L'une des plus grandes figures de cette école est Yaśovijaya Gaṇi (1624-1688), un savant jaïn, qui, originaire de Gujarat, a étudié et composé à la cour de Dārā Shikoh (1615–1659)³⁷⁸, fils de Shāh Jahān.

Cette nouvelle logique a mis en question toute la science afin d'arriver à une connaissance correcte (*tattvajñāna*). Jagannātha, considéré comme le dernier grand théoricien de l'*ars poetica*, a utilisé cette nouvelle méthode pour réorganiser la théorie de *dhvani*³⁷⁹. Il a vécu à la cour de Shāh Jahān (1592-1666) qui lui a octroyé le titre de « roi des savants » (*paṇḍita-rāja*)³⁸⁰. Il n'est donc pas étonnant que Viśveśvara ait emprunté des idées à Jagannātha.

Bénarès est également le berceau de la littérature *bhakti* en langue *braj*, représentée par Kabīr (XIV^e-XV^e siècles), Rāmānanda (XV^e siècle), Tulsī Dās et Vallabhācārya (XV^e-XVI^e siècles)³⁸¹. Cependant, la ville est restée habitée par les brahmanes orthodoxes. Bien qu'Aurangzeb ait fait détruire les temples hindous, y compris le fameux temple de Viśvanātha³⁸², Bénarès n'a cessé d'être un lieu de culte shivaïte.

Le puritanisme d'Aurangzeb, comme on le sait, n'a favorisé ni la musique ni la peinture³⁸³. Toutefois, au début de sa carrière, il a patronné les deux disciplines³⁸⁴. De nombreux traités musicaux ont été écrits à l'époque d'Aurangzeb³⁸⁵, et le genre musical *khyal* est devenu populaire à son époque³⁸⁶. Aurangzeb était lui-même érudit, connaisseur de la littérature et mécène de la poésie en langue *braj*³⁸⁷.

Plusieurs langues étaient en usage à Bénarès à l'époque de Viśveśvara : le hindī, le persan, la bengalī, le *braj*, le sanskrit et le prakrit, en tant que langues littéraires. Mīrzā Khān, dans son *Tuḥfat al-hind* (1675), en indique trois : le sanskrit, le prakrit et la *bhāṣā*. Selon Busch, le vocable *bhāṣā* (*bhākhā*) comprend le *braj*³⁸⁸. Mīrzā Khān décrit le prakrit comme une langue

³⁷⁷ Ganeri, J., 2011 : 13-21 ; Busch, A., 2011 : 3-10.

³⁷⁸ Ganeri, J., 2011 : 13-21.

³⁷⁹ Sarma, N. N., 1994 : 3. Notons qu'Appaya Dīkṣita (XVI^e siècle, Vijayanagara), un contemporain de Jagannātha, a également utilisé la méthode de *navya-nyāya*. Cf. Dash, A. et Tripathi, R., 1998 : 88-89.

³⁸⁰ Kane, P. V., 1971/b : 323-325.

³⁸¹ Greaves, E. 1909 : 126-136.

³⁸² Medhasananda, S., 2002 : 15. Ce temple à Vārāṇasī est mentionné dans la *Rambhāmañjarī* de Nayacandra Sūri.

³⁸³ Kossak, S., 1997 : 14.

³⁸⁴ Bor, Delvoye et al. 2010 : 80. Une peinture de lui se trouve au début de sa carrière. Kossak, S., 1997 : 57.

³⁸⁵ Bor, Delvoye et al. 2010 : 90.

³⁸⁶ Bor, Delvoye et al. 2010 : 159-194.

³⁸⁷ Busch, A., 2011 : 156-162.

³⁸⁸ Busch, A., 2011 : 159.

hybride issue du sanskrit et de la *bhāṣā*, la langue des serpents (*nāga*), utilisée dans les glorifications (*praśasti*)³⁸⁹. Il importe de remarquer que cette définition du prakrit ressemble plutôt à la description des langues « littéraro-vernaculaires », construites sur le modèle du prakrit. Bien que l'association au monde des reptiles (i.e. souterrain), puisse avoir une connotation péjorative, dans la littérature indienne, elle a ses propres qualités linguistiques, comme le décrit Rājaśekhara dans sa *Kāvyamīmāṃsā* :

« (La langue) des serpents s'appelle aussi « divine » par métonymie (*upacaryate*), vu le grand pouvoir (de ces êtres) : la langue des serpents est limpide (*prasanna*), suave (*madhura*), élevée (*udātta*), combinaison de composés et de formes analytiques (*samāsa-vyāsa*), comportant nombre de mots dénués de vigueur (*ojas*). Par exemple : Son luth est bien accordé, doux à l'oreille, de belle forme, à la hampe agrémentée par l'éclat de nombreux bijoux, le prince de Vidyādhara le prend en mains et chante des bénédictions en l'honneur de (Śiva) porteur du *pināka*.³⁹⁰ »

La remarque de Mīrzā Khān peut faire allusion à des qualités esthétiques attribuées à la langue prakrite dans l'art poétique indien, ce qui la rend essentiellement apte à la musique (*gandharva*) et au chant (*gīta/geya*) des femmes dans le théâtre classique (cf. Śiva comme *Naṭarāja*).

³⁸⁹ Ollett, A., 2016 : 1-2, 270-273

³⁹⁰ [KvM VII], Renou et Stchoupak 1946 : 104-105 ; Dalal et Shastry 1916 : 30.

1.6 Ghanaśyāma (XVIII^e siècle, Thanjavur, Tamil Nadu) : vantardise et sarcasme

Ghanaśyāma, poète relativement connu et ministre de Tukkojī I (1729-1735) à Thanjavur, était un auteur prolifique qui a laissé nombre de données précises sur lui-même. Ses épouses, également poétesses, fournissent des informations intéressantes sur leur époux. Les éditeurs donnent, en général, une courte bibliographie sur Ghanaśyāma dans ses œuvres et commentaires publiés, mais Chaudhuri a écrit un article exhaustif sur l'auteur et sa vie³⁹¹. Nous allons évoquer les éléments les plus importants qui sont en relation avec l'*Ānandasundarī*.

1.6.1 Liens familiaux

Ghanaśyāma nous a laissé sa date de naissance dans son commentaire sur l'*Uttararāmacarita* de Bhavabhūti, intitulé *Uttararāmacarita-saṃjīvana*³⁹². Selon les calculs astrologiques indiens, dit Chaudhuri, il serait né au tournant du XVII^e siècle, et d'après Shastri, le 13 ou le 14 janvier 1706³⁹³. Dans chacune de ses œuvres, il donne son âge. Ainsi, nous savons qu'il a débuté sa carrière de poète à dix-huit ans³⁹⁴. Il a composé – l'original du manuscrit P de – l'*Ānandasundarī* dans sa jeunesse :

vidūṣakaḥ : *avi so Maharaṭṭha-cūdā-maṇī Ghaṇassāma-kaī,*
 Īso jassa khu puvvao, uṇa Mahādevvo pidā, ajuā
 Kāsī, jassa a Sumdarī piaamā, Sāambharī a ssasā
 sattaṭṭhotti-livi -ppahū, guṇa-khaṇī, Comḍāji-
 Bālājiṇo
 potto, bāvisa-hāṇo caurahī, jo savva-bhāsā-
 *kaī*³⁹⁵ ? [ĀS I.05]

Le bouffon : S'agit-il du poète Ghanaśyāma, principal joyau de la
 couronne de l'État de *Mahārāṣṭra*,
 dont le fils aîné est Īśa, le père est Mahādeva, la mère
 Kāsī, l'épouse la plus chère Sundarī, la sœur
 Śākambharī, le maître de sept langues et huit
 écritures³⁹⁶, mine de qualités, petit-fils de Cauṇḍāji
 Bālāji, étant dans sa vingt-deuxième année, un
 intellectuel ingénieux et poète de toutes les
 langues ? [ĀS I.05]

Ghanaśyāma a aussi écrit son *Navagrahacarita* et son *Ḍamaruka* à vingt-deux ans, et le *Madanasamjīvana* à vingt-huit. Dans ces œuvres, il donne les mêmes informations sur sa famille³⁹⁷. Dans le *Madanasamjīvana*, nous apprenons que son frère aîné, Īśa, est devenu ascète dans une secte śaīva et qu'il a reçu le nom de Cidambara³⁹⁸.

³⁹¹ Chaudhuri, J. B., 1943 : 237-251.

³⁹² [UCR], Kane, P. V., 1971/a : 1 ; Chaudhuri, J. B., 1943 : 237.

³⁹³ Naikar 1998 : 107.

³⁹⁴ Naikar 1998 : 238 ; [D], Ramanujaswami, P. V., 1948 : 4.

³⁹⁵ *Śārdūlavikrīḍita*.

³⁹⁶ [D], Ramanujaswami, P. V., 1948 : 4.

³⁹⁷ [D I.03], Ramanujaswami, P. V., 1948 : 3 ; [NGC I.11], Shastri, B. L. Sh., 1960 : 4 ; [MSJ I.06], Ojihara, Y., 1956 : 16.

³⁹⁸ [MSJ], Ojihara, Y., 1956 : 37 ; Chaudhuri, J. B., 1943 : 237-238.

Nous sommes informés du nom de sa deuxième épouse, Kamalā, dans sa satire *Caṇḍānurañjana* et ses commentaires – l’*Abhijñānaśakuntala-ṭippaṇa*, l’*Uttararāmacarita-saṃjīvanī*, la *Bhāratacampū-saṃjīvanī*, la *Prabodhacandrodaya-saṃjīvanī* et la *Prāṇapratiṣṭhā*³⁹⁹. Dans le *Caṇḍānurañjana*, il procure des informations sur ses grands-pères : Cauṇḍa Bālājī, son grand-père paternel, est originaire de la famille *Bhārgava*, et Timmaji Bālījī, son grand-père maternel, porte le patronyme (*gotra*) *Kauṇḍinya*. Ghanaśyāma, a eu deux fils, Candraśekhara et Govardhana⁴⁰⁰.

Ghanaśyāma était un adorateur de la *Pañcāyatana-devatā*. Il offrait ses hommages à presque tous les dieux et déesses : Śiva, Durgā, Sarasvatī, Gaṇeśa, Cidambara, Kṛṣṇa, Keśava, Paraśiva, Odaneśa, Ghṛteśvara, Santānagopāla, Nārāyaṇa, Navagraha, etc⁴⁰¹.

1.6.2 Le poète : sa personnalité, son style et ses œuvres

1.6.2.1 Une personnalité imbue de soi-même

Dans le deuxième acte de l’*Ānandasundarī*, entre en scène le poète Pārijāta pour enseigner l’art poétique au roi. D’emblée, ce nom désigne une personne fabuleuse, pouvant exaucer des vœux. Initialement, c’est le nom de Ghanaśyāma qui y figurait, mais il a été gommé et remplacé. La façon dont Pārijāta se présente décrit ce que Ghanaśyāma pense de lui-même :

Pārijātaḥ : (parikramya)
jo jāṇādi ṇa kim vi ṇimḍai khu so jāṇādi, jo kim vi so
īsāe ṇa hu geṇhai pphuḍa-rasa-ggaṃṭhantara-ṭṭhaṃ
guṇaṃ,
esā kīsa, mahāṇaṇe vasai ṇaṃ vāṇī, mahā-kedaī-
kukkīla-ppavahaṃta-soha-laharī-sohagga-
*sārāvahā*⁴⁰² ? [ĀS II.04]
(vicintya)
tat-tārikkha-ruī, sinidha -calaṇā, sorabbha-
saṃkeda-bhū,
sejjā-kosala-sālinī, suvaṇṇā, vadḍhaṃta-līlā-rasā,
esā vāra-varaṃgaṇe vva kavidā ! mottūṇa lajjā-
guṇaṃ,
dekkhaṃtesu jaṇesu, saṃsadi kahaṃ majjhāṇaṇaṃ
*cumbai*⁴⁰³. [ĀS II.05]
[...] (saśiraḥ kampam)
aho saṃ paṇṇa-dara-ppahūṇaṃ
vihādi gāḍhaṃ viṇaādireo ,
vuttāmaḷaṃkidi-kuṃḍalāṇaṃ
*sāhicca-hāro via paṃḍidāṇaṃ*⁴⁰⁴. [ĀS II.06]

³⁹⁹ [URC], Kane, P. V., 1971/a : 1.

⁴⁰⁰ [URC], Kane, P. V., 1971/a : 1 ; [PP], Chaudhuri, J. B., 2001 : 10.

⁴⁰¹ Chaudhuri, J. B., 1943 : 239-240.

⁴⁰² *Śārdūlavikrīḍita*. Cette stance correspond presque *verbatim* à une stance dans la *Kāvyaṃmāmsā*, que Rājaśekhara cite d’un certain Pālayakīrti, [KvM IX], Renou et Stchoupak 1946 : 135-139.

⁴⁰³ *Śārdūlavikrīḍita*.

⁴⁰⁴ *Upajāti*.

- [...] *rājā* : (*sapraṇāmam añjalim baddhvā*) *alam ido varam kavva-bam̄dheṇa, idam viṇṇavīadi. ṇāā, vāhā, sam̄daṇā, rāa-hāṇī, koso, raṭṭham, ṇāarā, rajjam amhe, edam savvam̄ te vao-dhoraṇīe ṇūṇam̄ pattaṁ, ṇāha ! sāhīṇa-bhāvam̄*⁴⁰⁵. [ĀS II.07]
- Pārijātaḥ* : (*sānandam*) *alam de ekka-vaṇṇāmiam jevva, kim teṇa maha kajjam̄ ? atthi khu majjha kilittam̄ : kavidā-mahā-sāmarajjam̄*. [ĀS II.07/1]
- Pārijāta* : (Se déplaçant autour [de la scène].)
Celui qui ne connaît rien, critique, celui qui connaît un peu, à cause de sa jalousie, ne comprend pas du tout la qualité demeurant à la fin de la composition, qui est le sentiment esthétique déployé ; comment l'éloquence qui véhicule la beauté extensive [en formes] de vagues onctueuses s'écoulant d'un amas de fleurs *ketakī* épanouies – réside en effet dans ma bouche⁴⁰⁶ ? [ĀS II.04]
(Réfléchissant.)
Avec une telle splendeur, avec ses pieds (*calaṇa*) joliment chaussés/avec des strophes (= *pāda*) bien arrangées ; avec ses sourcils jolis par convention (*sam̄keta*)/avec des thèmes dotés de belles allusions (*sam̄keta*) ; pleine d'expériences au lit (*śayyā*)/pleine de judicieux enchâssements (*śayyā*) ; avec son beau visage (*suvadana*)/ avec de belles expressions (*suvacana*), dont le sentiment (*rasa*) amoureux/esthétique (*rasa*) s'intensifie ; la poésie est pareille, oh, à une courtisane aux formes généreuses ! Après avoir mis de côté la vertu de la pudeur/la qualité de modestie, tandis que les gens rassemblés la regardent, elle embrasse ma bouche. [ĀS II.05]
- Pārijāta* : (Opinant de la tête.)
[Mon] Seigneur ! Parmi les souverains les plus intelligents, nous,
les plus modestes, nous nous illustrons à l'excès, parmi les savants, les bracelets de l'art poétique, de la tradition et de la coutume, [nous nous illustrons] comme un sautoir de savoirs. [ĀS II.06]
- [...] Le roi : (S'inclinant, les mains jointes.) Assez de [cette] composition poétique maintenant, qu'il soit proclamé ceci :

⁴⁰⁵ *Śālinī*.

⁴⁰⁶ Comparer avec l'idée avec [MR II.17], Poulter 2003 : 64 ; [VŚ 02], Gopinath, P. 2011 : 218.

Mes éléphants, mes bêtes de trait, mes chars, mon palais royal, mes richesses, mon empire, mes villes [et] ma royauté, par la tradition [de la promesse] verbale, tout cela sera immédiatement mis, Ô Sire, à ta libre disposition ! [ĀS II.07]

Pārijāta : (Se réjouissant.) Je me contente seulement de ta parole au nectar d’immortalité, que pourrais-je faire avec [le reste] ? Je l’ai, en effet, sous la main : le vaste empire de la poésie⁴⁰⁷. [ĀS II.07/1]

Ghanaśyāma dédaigne les autres poètes, et pense les surpasser en toute qualité littéraire. Ghanaśyāma ne méprise pas uniquement Rājaśekhara [ĀS I.04/4], mais aussi Vālmīki, Vyāsa, Bāṇa, Kālidāsa, Bhavabhūti, Kṛṣṇamiśra et Bhartṛmeṇṭha⁴⁰⁸. Il formule une opinion accablante tant sur les exégètes que sur les théoriciens, exception faite de Bhoja, Mallinātha et Appaya Dīkṣita⁴⁰⁹. Il dit être *Sarasvatī* elle-même⁴¹⁰. Il indique aussi qu’il est connu par des surnoms tels que l’« omniscient » (*sarvajña*), la « source » (*cauṇḍāji*), l’« eau du puits » (*cauṇḍājipānta*), la « parole subjuguée » (*vaśyavaca*), l’« honorable » (*āryaka*) et la « gorge déployée, i.e. lion » (*kaṇṭhīra*)⁴¹¹. Concernant cette dernière appellation, nous apprenons par l’*Ānandasundarī* comment ce titre lui a été octroyé :

viḍūṣakaḥ : *so cevva kaī kaṇṭhīra-kai tti a bhuvanēsu kiccaī, ṇa jāṇāmi tattha ko hedu tti.*

sūtradhāraḥ : *ṇaṃ, tassa vva ekkam siloam suṇia, savvehiṃ jevva, maṇṣi-maṇḍalehiṃ Kaṇṭhīra-kai tti ṇāma-hea-pāritosiāṃ diṇṇaṃ.*

viḍūṣakaḥ : (*sādara-vinaya-vismayam*) *ko ṇu khu so ekko siloo ?* [ĀS I.06/1]

sūtradhāraḥ : (*saṃskṛtam āśritya*)
*sāraṅgā mṛdulāṅgakā vayam amī, sāreṇa hīnā bhṛśaṃ, dīnā, naḥ samavekṣya : hanta bhavataḥ krodhaḥ kathaṃ vardhate ? uddaṇḍonmada-gaṇḍa-maṇḍala-mahā-kumbhīśa-kumbhāmiśa-grāsa-grāma-parigrahāya, param utkaṇṭhasva kaṇṭhīra*⁴¹² ! [ĀS I.07] *iti.*

viḍūṣakaḥ : *jujjai, jujjai.*

Le bouffon : Il est en effet celui qu’on appelle « poète hurlant à gorge déployée », ce dont je ne connais pas la raison.

Le directeur : En effet, après avoir entendu l’une de ses stances, les assemblées des érudits, vraiment toutes, lui ont

⁴⁰⁷ À comparer avec [Nīś 21], Gopinath, P. 2011 : 21.

⁴⁰⁸ Chaudhuri, J. B., 1943 : 248-249 ; [PP I.06/ab], Chaudhuri, J. B., 2001 : 5 ; [D I.09], Ramanujaswami, P. V., 1948 : 4.

⁴⁰⁹ Chaudhuri, J. B., 1943 : 248 ; [PP I.05/b], Chaudhuri, J. B., 2001 : 5.

⁴¹⁰ [D I.05], Ramanujaswami, P. V., 1948 : 3.

⁴¹¹ [MSJ], Ojihara, Y., 1956 : 5 ; [NGC I.14], Shastri, B. L. Sh., 1960 : 5 ; [D I.06], Ramanujaswami, P. V., 1948 : 4 ; [URC VII], Kane, P. V., 1971/a : 157 ; Chaudhuri, J. B., 1943 : 246/93.

⁴¹² *Śārdūlavikrīḍita*.

octroyé le prix du titre de « poète hurlant à gorge déployée ».

Le bouffon : (Avec respect, modestie et admiration.) Quelle est donc cette stance unique ? [ĀS I.06/1]

Le directeur : (En employant le sanskrit.)
« Moi, cette biche au corps tendre, qui suis absolument dépourvue de force, après que tu m'as aperçue en [cet] état misérable, [je t'ai dit] : "Hélas ! Pourquoi ta colère augmente-t-elle ? Oh, [lion] qui hurle à gorge déployée ! Soupire après un autre [animal] pour obtenir une sorte de lichette de viande plantureuse du Seigneur des éléphants qui, furieux, lève la tête !" » [ĀS I.07]

Le bouffon : Cela [lui] convient, cela [lui] convient.

Bhaṭṭanātha, le commentateur de l'*Ānandasundarī*, nous informe que cette stance provient d'une autre œuvre de Ghanaśyāma, intitulée *Anyāpadeśa*. Dans son *Ḍamaruka*, il est plus ironique et explique

qu'il a reçu le titre de « lion » dans une assemblée bruyante, où les mauvais poètes sont comme des chiens avarés, les grammairiens comme des vaches, les connaisseurs des *Véda* comme des biches, les philosophes comme des buffles sauvages [et] d'autres sots comme des cochons, la couronne (*cūḍā*) est octroyée à l'imbécile ; ainsi, en écoutant sa parole éloquente (*bhaṇiti*), celle-ci devient du nectar pour les oreilles⁴¹³.

Ces deux stances ressemblent à celles figurant dans l'*Anyāpadeśaśataka* de Nīlkaṇṭha Dīkṣita⁴¹⁴. Il s'agit d'une figure de style également appelée « compliment indirect » (*aprasuta-prasamsā*), lorsque la description d'un objet absent, par un aspect commun, fait allusion à un objet présent⁴¹⁵. L'objet absent est généralement pris dans la nature, faisant référence à une personne présente que le poète souhaite indirectement glorifier ou critiquer. Dans la stance tirée de l'*Ānandasundarī*, la biche fait semblant d'être un éléphant afin d'échapper au lion. Dans celle du *Ḍamaruka*, Ghanaśyāma se compare à un lion, le « roi des animaux », épithète qui lui est due, par nature, ce qui rappelle le *Pañcatantra* de Viṣṇuśarman⁴¹⁶.

Dans son commentaire sur l'*Uttararāmacarita*, Ghanaśyāma se nomme lui-même modestement « amoureux des guirlandes de lexiques » (*kośāvalī-vallabha*)⁴¹⁷. Selon Kane, Joshi⁴¹⁸ et Chaudhuri⁴¹⁹, il mérite cette appellation, en raison de l'exhaustivité de ses commentaires et de l'abondance des variantes qu'il donne. Il fait, de temps en temps, des

⁴¹³ Nous l'avons traduite du sanskrit ; [D I.10], Ramanujaswami, P. V., 1948 : 4.

⁴¹⁴ Filliozat, P.-S., 1967 : 41-42.

⁴¹⁵ [KĀ 28], Sarma, P. R. S. 1903 : 60.

⁴¹⁶ « The lion needs, in forest station, no trappings, no education, but lonely power and pride; and all the song his subjects sing, is in the words; 'O King! O King!', no epithet beside. And again: The lion, for his appointing, no ceremony, no anointing, his deeds of heroism bring him fortune. Nature crowns him king. The elephant is the lion's meat, with drops of trickling ichor sweet; Though lack thereof should come pass, the Lion does not nibble grass. », [PT I], Ryder, A. W., 1925 : 24.

⁴¹⁷ [URC], Kane, P. V., 1971/a : 1.

⁴¹⁸ [URC], Kane, P. V., 1971/a : 42.

⁴¹⁹ Chaudhuri, J. B., 1943 : 251 ; [PP/CT], Chaudhuri, J. B., 2001 : 11.

remarques intéressantes, comme par exemple dans son *Ḍamaruka* où il appelle « conversation indicative des acteurs » (*pātra-sūcana*) ce que l'on nomme traditionnellement « prologue » (*prastāvanā*).

1.6.2.2 Un style lourd et touffu, un humour au bord de l'obscénité

Cette passion pour les synonymes qui, d'ordinaire, facilite la compréhension du texte que Ghanaśyāma commente, est aussi ce qui rend ses œuvres difficiles à comprendre. Dans l'une de ses premières pièces, le *Dhātukośa*, il critique aussi le lexicologue Amarasimha⁴²⁰. Dans l'*Ānandasundarī*, selon l'auteur, le fruit de l'arbre à pain (*panasa*) pousse directement par terre. Amarasimha, dans l'*Amarakośa*, donne des synonymes, tous désignant un grand arbre⁴²¹. Si Ghanaśyāma avait en tête l'idée d'un fruit épineux (*panasa*)⁴²², cela pouvait être l'ananas, le seul qui germe et fleurit en terre. C'est un bon exemple des difficultés lexicales que le lecteur peut rencontrer dans les œuvres de Ghanaśyāma. Bhaṭṭanātha, le commentateur de l'*Ānandasundarī*, nous fournit parfois les significations rares de certains vocables, sans exhaustivité. Selon lui, Ghanaśyāma se croit supérieur (*utkr̥ṣṭa*) aux autres en raison de son style comportant des descriptions (*varṇanā*) particulières (*viśiṣṭa*), dont les mots ont un sens que d'autres n'ont pas encore utilisé (*parānuktārtha*). Son écriture contient des paronomases (*śleṣokta*), des thèmes sans précédent (*vastv-apūrvatva*) et une densité d'usages particuliers (*viśeṣa-prayoga-gahanatva*), sans compter ses pièces mises en abyme (*garbha-nāṭaka*) dans l'*Ānandasundarī*. Le style de Ghanaśyāma est lourd et dense. Il utilise non seulement des mots rares mais aussi des procédés stylistiques servant à contourner l'expression (*śleṣa*, *atiśayokti*, *vakrokti*, *a-prastuta-praśamsā*, *utprekṣā*, etc.)⁴²³. L'*Ānandasundarī*, bien qu'il s'agisse d'une forme théâtrale courte, regorge de sujets aux terminologies spécifiques (légendaire, botanique, maritime, etc.). Dans son *Ḍamaruka* – même s'il s'agit « officiellement » d'une satire (*prahasana*), qui est, en réalité, un enseignement sur l'art poétique⁴²⁴ – il consacre un chapitre tout entier aux mots difficiles (*abodha*) et aux figures de style, telles que l'exagération (*atiśayokti*), l'expression contournée (*vakrokti*)⁴²⁵, etc. Il se sert de ces mots rares et de ces figures de rhétorique pour créer l'humour, mais ses expressions, dans l'*Ānandasundarī*, tournent parfois à l'obscénité⁴²⁶. Rien n'est étonnant de la part d'un auteur dont les satires abondent en vulgarité⁴²⁷. D'après Upadhye, Ghanaśyāma maîtrise parfaitement les expressions, utilise aisément le langage poétique, ses discours sont savoureux et ses mètres lucides⁴²⁸. Son style est indéniablement sophistiqué. Néanmoins, à notre avis, son mérite littéraire réside dans son vocabulaire.

Il convient de noter que la « bi- ou multi-textualité » a fleuri en Inde entre 1550 et 1800. La première vague de ce « mouvement » d'écriture en *śleṣa-vakrokti* s'est intensifiée au Deccan, et la seconde à Thanjavur et à Madurai. À cette époque, les lexiques aux sens multiples,

⁴²⁰ Chaudhuri, J. B., 1943 : 245.

⁴²¹ [AK II.04.61/b], Padhye et Sardesai 2009 : 39.

⁴²² Cf. *infra*, 4.6.4.4 La *prakarī* : visite dans le jardin botanique.

⁴²³ Chaudhuri, J. B., 1943 : 247, 251 ; [D], Ramanujaswami, P. V., 1948 : 13-14.

⁴²⁴ [CT I.07/a], Chaudhuri, J. B., 2001 : 3.

⁴²⁵ [D], Ramanujaswami, P. V., 1948 : 6-9.

⁴²⁶ [CL], Upadhye, A. N. 1967 : 52.

⁴²⁷ Ramaratnam, S. 1987 : 239.

⁴²⁸ [AS], Upadhye, A. N. 1955 : 20.

tels que *anekārthakośa*, *ekākṣarakośa*, *dvirūpakōśa*, etc., étaient largement utilisés⁴²⁹. Il n'est donc pas surprenant que notre auteur ait également suivi ce courant.

Le défaut de Ghanaśyāma est le manque de précision. Comme le note Chaudhuri, il ne se soucie pas de l'ordre chronologique. Il fait de Kālidāsa le contemporain de Māyaṇa et son fils, Sāyaṇa, et il pense que Bhavabhūti est le protégé de Bhoja⁴³⁰. Il attribue trois œuvres à Rājaśekhara⁴³¹, alors que celui-ci en donne six dans son *Bālarāmāyaṇa*⁴³².

1.6.2.3 Rédiger des ouvrages à tour de bras

Ghanaśyāma, dans sa *Prāṇapraṭiṣṭhā*, tire vanité de pouvoir composer plus de cinq cents œuvres en une journée⁴³³. De plus, il connaît toutes les langues, au contraire de Rājaśekhara qui en maîtrisait uniquement deux : le sanskrit et le prakrit⁴³⁴. Ainsi, il se targue non seulement de la qualité de ses œuvres mais aussi de la quantité.

Comme nous l'avons évoqué [ĀS I.05/c], Ghanaśyāma déclare connaître sept langues et huit écritures. Dans l'un de ses commentaires tardifs, la *Nīlakaṇṭhacampūvākhyā*, il dit avoir composé, au total, soixante-quatre œuvres en sanskrit, vingt en prakrit et vingt-cinq en d'autres langues (*bhāṣā*)⁴³⁵. Étant donné qu'il a écrit l'*Ānandasundarī* dans sa jeunesse, cette œuvre ne cite que quelques-uns de ses ouvrages :

[*vidūṣakaḥ* :] *paḍu-cha-bbhāsā-kavvaṁ ṇāḍaa-bhāṇā rasummilā,*
campū,
Aṅṅāvadesa-sadaam [ca] līlāe viraidam
*jeṇa*⁴³⁶ ? [ĀS I.06]

[Le bouffon :] Par qui ces œuvres poétiques en six langues éloquentes ont-elles été aisément composées – des comédies héroïques et des monologues aux vagues de sentiments, des œuvres alternant prose et vers, [ainsi que] des poèmes aux cent stances en guise d'autres [contextes] ? [ĀS I.06]

En ce qui concerne ses ouvrages qui nous sont parvenus, nous nous contentons de synthétiser et d'énumérer ceux qui figurent dans les publications de Chaudhuri et de Naikar⁴³⁷, soixante-douze au total :

ix) *Nāṭya* (13) :

- Nāṭaka* (4) : *Navagrahacarita*, *Trimañināṭaka*, *Kumāraviyaja*, *Pracaṇḍarāhūdaya*.
- Bhāṇa* (1) : *Madanasamjīvaṇa*⁴³⁸.
- Prahasana* (2) : *Caṇḍānurañjana*, *Ḍamaruka*.
- Ḍima* (1) : sans titre.

⁴²⁹ Bronner, Y., 2010 : 123, 176, 214.

⁴³⁰ Chaudhuri, J. B., 1943 : 247.

⁴³¹ [PP I.14/ab], Chaudhuri, J. B., 2001 : 6.

⁴³² Cf. *supra* [BR I.12], 1.1.3 Patronages royaux : les rois hindous Gurjara-Pratīhāra et Kalacuri.

⁴³³ [PP I.14/ab], Chaudhuri, J. B., 2001 : 6.

⁴³⁴ Chaudhuri, J. B., 1943 : 250.

⁴³⁵ [Ḍ], Ramanujaswami, P. V., 1948 : 3 ; [PP], Chaudhuri, J. B., 2001 : 10 ; Chaudhuri suppose que le *Nīlakaṇṭhacampūvākhyā* est le dernier ouvrage de l'auteur. Chaudhuri, J. B., 1943 : 247 ; [MSJ], Ojihara, Y., 1956 : 6.

⁴³⁶ *Āryā*.

⁴³⁷ Chaudhuri, J. B., 1943 : 240-244 ; Naikar 1998 : 110-118.

⁴³⁸ Selon Chaudhuri et Naikar sans titre spécifique, mais il a été publié par Yutaka Ojihara [MSJ].

- e) *Vyāyoga* (1) : sans titre.
- f) *Nāṭikā* (1) : *Anubhvacintāmaṇi*.
- g) *Saṭṭaka* (3) : *Ānandasundarī*, *Vaikunṭhacarita*, un sans titre.
- x) **Kāvya (6)** : *Prākṛtakāvya*, *Samskṛtakāvya*, *Āryābandhakāvya* (un *Sama-prākṛta-kāvya* et un *Aṣṭapadīpada*, etc. en plusieurs langues), *Bhāratīviyajākāvya*, *Prasaṅgalīlārṇava*, *Ṣaṇmaṇimaṇḍana*.
- xi) **Anthologie (3)** : *Anyāpadeśasahasra*, *Anyāpadeśasataka*, *Śabdarañjana*.
- xii) **Campū (4)** : *Rāmāyaṇacampū* (seul le *Yuddhakāṇḍa* nous est parvenu), *Bhāgavatacampū*, *Nalacampū*, *Hariścandracampū*.
- xiii) **Vyākaraṇa (4)** : *Samskṛtabhāṣāmañjarī*, *Prākṛtabhāṣāmañjarī*, *Śābdikamodana*, *Dhātukośa*.
- xiv) **Alaṅkārasāstra (1)** : *Rasārṇava*.
- xv) **Ṣaḍ-darśana (2)** : *Dvaitabhāñjana*, *Advaitabodha*.
- xvi) **Ṣthalamahātmyas (5)** : sans titres spécifiques.
- xvii) **Bibliographie (1)** : *Bhagavatpāḍacarita*.
- a) **Exégèse (22)** :
- b) *Gadyakāvya* (3) : *Daśakumāracaritaṭippaṇa*, *Vāsavadattavyākhyā*, *Kādambarīvyākhyā*.
- c) *Kāvya* (7) : *Gāthāsaptaśativyākhyā*, *Rākṣasapaddhativyākhyā*, *Prākṛtakāvyaivr̥tti*, *Samskṛtakāvyaivyākhyā*, *Prasaṅgalīlārṇavavyākhyāi*, *Ṣaṇmaṇimaṇḍanavyākhyā*, *Madhurāṣṭakavivṛtiṭippaṇī*.
- d) *Nāṭya* (9) : *Viddhaśālabhañjikāprāṇapratiṣṭhā*, *Prabodhacandrodayavyākhyā*, *Abhijñānaśakuntalāsaṃjīvana*, *Uttararāmacaritasamjīvana*, *Vikramorśvasīyavyākhyā*, *Veṇīsaṃhāravyākhyāna*, *Mahāvīracaritavyākhyā*, *Caṇḍakauśikavyākhyā*, *Pracaṇḍarāhūdayadīpikā*.
- e) *Campū* (4) : *Bhojacampūvyākhyā*, *Bhāratacampūvyākhyā*, *Nīlakaṇṭhavijayacampūvyākhyā*, *Bhāgavatacampūvyākhyā*.
- xviii) **Autres (10)** : *Ganeśacarita*, *Varṇamālā*, *Ambāvijaya*, *Doṣākara* (également un acte de *Ḍamaruka*), *Guṇākara* (également un acte de *Ḍamaruka*), *Abodhākara* (également un acte de *Ḍamaruka*), *Kalidūṣaṇa* (également un acte de *Ḍamaruka*), *Jāṭisaṃtarjana* (également un acte de *Ḍamaruka*), *Kukavisamṭāpana* (également un acte de *Ḍamaruka*)⁴³⁹, *Śleṣārthacitrabhāṣya*⁴⁴⁰.

Les épouses de Ghanaśyāma, Sundarī et Kamalā, ont composé un commentaire sur la *Viddhaśālabhañjikā* de Rājaśekhara, la *Camatkārataraṅginī*. Leurs fils ont également commenté certaines œuvres : Candraśekhara a écrit un commentaire sur le *Ḍamaruka*⁴⁴¹ et Govardhana, bien qu'il ait été aveugle, est l'auteur des exégèses sur le *Vedāntacintāmaṇi* et le *Ghatakarparakāvya*⁴⁴².

1.6.3 Le ministre Marathe à Thanjavur

Thanjavur (Taṃjāvūr), selon une légende, porte le nom d'un *rākṣasa*, nommé « Refuge » (Thañjan), ayant été vaincu par Viṣṇu Nīlaperumāḷ et Ānandāvalli Amman. La ville

⁴³⁹ [CT], Chaudhuri, J. B., 2001 : 5.

⁴⁴⁰ [CT], Chaudhuri, J. B., 2001 : 5.

⁴⁴¹ Chaudhuri, J. B., 1943 : 238-239.

⁴⁴² *Idem* ; [CT], Chaudhuri, J. B., 2001 : 10.

a été disputée par diverses dynasties, les Cola (VIII^e-IX^e siècles), le royaume de Vijayanagara (XIV^e-XVI^e siècles) et les Nāyaka (XVI^e-XVII^e siècles), jusqu'à la conquête du Sultan de Bijāpūr (sk. Vijayapura, mth. Vijāpūr) au Sud de l'Inde en 1638, après quoi les Nāyaka à Thanjavur ont été soumis au Sultan, devant lui payer un tribut⁴⁴³.

L'officier Marathe du Sultan de Bijāpūr, qui a mené une offensive réussie contre les Nāyaka à Ginji (Jeñjī), à Vellore (Vellūr) et Mysore (Maisūr), est Śāhajī Bhosale (1594-1664), père de Śivajī et de Vyamkojī. Śivajī, son deuxième fils né de sa première épouse, Jijābāī, est devenu le célèbre fondateur de l'empire Marathe au Sud-Ouest de l'Inde⁴⁴⁴. Vyamkojī, également nommé Ekojī, son enfant de sa deuxième femme, Tukābāī, est le fondateur du royaume Marathe à Thanjavur⁴⁴⁵.

Les récits qui racontent comment Vyamkojī (1676-1684) s'est emparé du trône à Thanjavur sont parfois contradictoires. Comme son père, il était un officier du Sultan de Bijāpūr, envoyé contre le gouverneur Nāyaka, Aḷagiri, ayant voulu s'affranchir de la vassalité. Vyamkojī a occupé Thanjavur en 1675 et, après la mort du Sultan en 1673, il a saisi l'occasion de devenir indépendant. Contrairement à son demi-frère, Śivajī, il n'a pas eu l'ambition de bâtir un vaste empire Marathe. Il a pris Ginji, une fois que Śivajī a eu assigné leur demi-frère cadet illégitime, Santājī, comme vice-roi dans cette ville et sa région. En revanche, Vyamkojī a payé un tribut à Śivajī jusqu'à la mort de celui-ci⁴⁴⁶.

Vyamkojī I a eu trois fils : Śāhajī, Serfojī (Saraphojī) I, et Tukkojī I. Après sa mort, Śāhajī (1684-1711) a été placé sur le trône de Thanjavur, tandis que Serfojī I a gouverné à Sakkottai, dans le département Kumbakonam de Thanjavur, et Tukkojī I a reçu le contrôle à Mahādevīpuram, dans le département de Mannargudi. À la suite d'une bataille en 1698, qu'Aurangzeb (1658-1707) a menée contre le fils de Śivajī, Rāmram, à Ginji, et qu'il a perdue, Śāhajī a accepté de payer un tribut aux Moghols⁴⁴⁷. Śāhajī n'ayant pas eu d'héritier, son frère, Serfojī I (Saraphojī) a pris le trône (1711-1729), suivi par Tukkojī I (1729-1735)⁴⁴⁸.

Ghanaśyāma, lui-même d'origine marathe⁴⁴⁹, né sous le règne de Śāhajī, est devenu ministre (*mantrin/āmātya*) de Tukkojī I, qu'il appelait le [grand] roi de la côte de Coromandel (*Colendra*)⁴⁵⁰. Nous savons de sa *Nīlakaṇṭha-campū-saṃjīvanī*, qu'il a survécu à Tukkojī I⁴⁵¹. Après la mort de ce dernier, entre 1735 et 1739, les successions au trône à Thanjavur se sont enchaînées (Ekojī II, sa mère, Sujān Bāī, puis Kattu Rāja), jusqu'à l'arrivée de Pratāpasimha (1739-1769), dont le règne a été marqué par des guerres entre Marathes, Moghols, Français et Anglais⁴⁵².

Les Marathes ont hérité d'une ville prospère et culturellement très riche. Mallinātha, célèbre commentateur, a travaillé à la cour de Devarāja I (1404-1422) à Vijayanagara⁴⁵³. À la

⁴⁴³ Krishna et Rajamani 2011 : 4-6 ; Daniléou, A., 1971 : 282-283 ; De Beaucorps, J-M., 2003 : 41-50 ; Gordon, S., 1998 : 45-58.

⁴⁴⁴ Son premier fils n'a pas survécu. De Beaucorps, J-M., 2003 : 50 ; Cf. *infra*, 4.6.3.1 La *patākā* : la poésie comme distraction.

⁴⁴⁵ Gordon, S., 1998 : 37 ; De Beaucorps, J-M., 2003 : 44, 55.

⁴⁴⁶ Krishna et Rajamani 2011 : 5-7 ; Vriddhagirisan, V. 2011 : 162-167 ; De Beaucorps, J-M., 2003 : 336-341.

⁴⁴⁷ Farooqui, S. A., 2011 : 264 ; Gordon, S., 1998 : 97 ; Krishna et Rajamani 2011 : 7 ; Daniléou, A., 1971 : 287.

⁴⁴⁸ Krishna et Rajamani 2011 : 7-9.

⁴⁴⁹ Cf. [ĀS I.05], *supra*, 1.6.1 Liens familiaux.

⁴⁵⁰ Chaudhuri, J. B., 1943 : 246-247 ; [CT/K I. 18/cd], [PP I. 12/b], Chaudhuri, J. B., 2001 : 6, 9 ; [URC VII], Kane, P. V., 1971/a : 157.

⁴⁵¹ [ĀS], Upadhye, A. N., 1955 : 14 ; Chaudhuri, J. B., 1943 : 237 ; [MSJ], Ojihara, Y., 1956 : 5.

⁴⁵² Krishna et Rajamani 2011 : 9-10.

⁴⁵³ [RghV], Kale, M. R. 1922 : xli.

cour des Nāyaka à Thanjavur, vivaient et composaient Appaya Dīkṣita (1520-1593) sous le patronage de Śevappa⁴⁵⁴, Venkaṭapati⁴⁵⁵ et Cinna Bomma⁴⁵⁶. Govinda Dīkṣita, poète-savant, était ministre du roi Raghunātha à Thanjavur (1600-1634)⁴⁵⁷. Nīlakaṇṭha Dīkṣita, arrière-petit-fils d'Appaya Dīkṣita⁴⁵⁸, était ministre du roi Tirumalai (1623-1659) et son protégé à Madurai⁴⁵⁹. Comme nous l'avons évoqué, ce sont les seuls érudits « méridionaux » pour qui Ghanaśyāma avait de l'estime. C'est également durant le règne des Nāyaka que différentes formes de spectacles musicaux, telles que le *kuchipudi*, le *Bhāgavatamelanāṭaka* et la musique *karṇāṭaka* étaient populaires⁴⁶⁰.

Le Sultan Ibrahim (1580-1627) de Bijāpūr, dont Śāhajī Bhosale a été l'officier, était un savant fortement intéressé par la pensée et la musique hindoues. À sa cour, peuplée en majorité de musulmans du Sud (*dakḥiṇī/dakḥiṇī*, du sk. *dākṣiṇa*), diverses langues coexistaient : l'arabe, le persan, l'*urdū*, le sanskrit, la *marāṭhī*, le *tēlugū*, le *kannaḍa*. Cette langue « hybride » n'était passeulement la langue de la vie quotidienne, c'était aussi celle de la cour⁴⁶¹.

Les régents Marathes étaient également des savants et des mécènes de l'art et de la littérature. Vyamkojī I a patronné la littérature en sanskrit et en *tēlugū*, et avec son épouse Dīpabāī, il a écrit des poésies dans ces langues. Śāhajī a fait construire plusieurs bâtiments, tels que la fameuse salle d'audience (*darbār*) dans le palais de Thanjavur et de nombreux hébergements pour les arabes *ḥākim*. Il maîtrisait le sanskrit, le *marāṭhī* et le *tēlugū*, a écrit plusieurs ouvrages dans ces langues et soutenait toute activité littéraire. Le théâtre tamoul, le *kuttu*, était très populaire à cette époque, et plusieurs pièces ont été composées pour être mises en scène dans cette forme de spectacle à danser. Serfojī I a hérité et continué le patronage des activités culturelles de son frère. Tukkojī I, patron de Ghanaśyāma, est l'auteur du *Saṅgītasarāmṛta*, un traité sur l'art dramatique, incluant de la musique et des spectacles populaires. C'est à son initiative que le fameux temple *Śrī Māri-amman* a été construit. Bien que la période après sa mort ait été tourmentée, la vie culturelle n'a pas cessé. Comme les Nāyaka, les empereurs et savants Marathes à Thanjavur étaient de religion « non dualistes » (*advaita*).

1.6.3.1 Le roi de l'*Ānandasundarī* : Śivajī, grand héros Marathe

Il existe plusieurs raisons pour lesquelles Ghanaśyāma a choisi Śivajī comme héros de son *Ānandasundarī*. Fondateur de l'empire Marathe historique, il est devenu le protagoniste « éternel » des ballades en *marāṭhī*. Les Marathes gardent donc la nostalgie de Śivajī, et Ghanaśyāma, ainsi que son roi-patron, Tukkojī I, sont d'origine marathe.

Le nom – « celui qui porte la lune dans sa tresse de cheveux » (*Sihamḍacamḍa*, sk. *Śikhaṅḍacandra*), i.e. Śiva – du héros de l'*Ānandasundarī*, est un jeu de mots. Śivajī est né dans la forteresse Shivneri, dans laquelle se trouve une chapelle dédiée à la déesse Śiva devī. Selon une légende, sa mère, Jijābāī, l'a invoquée pour tomber enceinte, après la mort prématurée de son premier fils. (C'est pour cette raison que Ghanaśyāma fait allusion au héros de sa pièce par

⁴⁵⁴ Kane, P. V., 1971/b : 319.

⁴⁵⁵ Sarma, P. R. S. 1903 : II.

⁴⁵⁶ Filliozat, P.-S., 1967 : 2.

⁴⁵⁷ Vriddhagirisan, V. 2011 : 111-124 ; Filliozat, P.-S., 1967 : 2.

⁴⁵⁸ Vriddhagirisan, V. 2011 : 123 ; Filliozat, P.-S., 1967 : 4.

⁴⁵⁹ Filliozat, P.-S., 1967 : 4.

⁴⁶⁰ Kothari et Pasricha 2001 : 83.

⁴⁶¹ Gordon, S., 1998 : 50-51.

Upadhye suppose que la bataille maritime dans l'*Ānandasundarī* a pour but d'occuper la forteresse *sindhu-durga*⁴⁷⁰. Mais, à notre avis, il s'agit plutôt de la forteresse de *murud-jazīra*. En effet, le terme de *sindhu-durga* « forteresse de la mer », peut être génériquement appliqué aussi bien à la forteresse *sindhu-durga* qu'à celle *murud-jazīra*. De plus, la forteresse *sindhu-durga* a été construite par l'architecte en chef de Śivajī qui était obsédé par la conquête de la forteresse de *murud-jazīra*. Il a ainsi envoyé plusieurs expéditions pour s'en emparer, ce qu'il n'a jamais réussi. D'autre part, l'art dramatique requiert le sentiment merveilleux dans le chaînon dramatique « obtention », ici, un succès extraordinaire. Restituer une victoire à Śivajī alors qu'il n'en a jamais remporté est un grand ravissement plutôt qu'un simple témoignage historique. Enfin, le succès extraordinaire est d'autant plus valable en poésie indienne où l'exagération (*atiśaya*) fait partie intégrante du panégyrique⁴⁷¹.

Dans le quatrième acte, Ghanaśyāma décrit la bataille navale avec une terminologie maritime qui mérite toute l'attention. Les Marathes avaient des *shibar*, navires de transport à deux mâts, de cent tonnes de charge, dont le pont couvrait la moitié du navire. Ses cordages et ses poulies étaient jetés à l'eau lors de l'accostage. Ils pouvaient embarquer soixante chevaux à l'aide de rampes mobiles. Le *tarand* est un gros navire de transport à deux mâts, capable de supporter une cargaison de cent cinquante tonnes. Les fantassins comme les provisions avaient leur place à bord de ce navire. Les *ghurab* à deux mâts, pesant près de deux cents tonnes, étaient équipés de canons. Les *gallivat* à un seul mât et quarante rames, lourds d'environ soixante tonnes, étaient utilisés pour remorquer les *shirab* et les *tarand*⁴⁷². Le *dronī* était similaire au *gallivat*⁴⁷³.

Ghanaśyāma mentionne également le royaume de Khaṇḍī, capitale de Śrīlaṅka durant le règne des *Nāyaka* (1739-1815), avec qui les dirigeants de Thanjavur étaient en conflit⁴⁷⁴.

⁴⁷⁰ [ĀS], Upadhye, A. N. 1955 : 90.

⁴⁷¹ Modification résultant de la remarque (« style télégraphique ») faite par M. Brocquet dans son rapport.

⁴⁷² De Beaucorps, J-M., 2003 : 220.

⁴⁷³ Mookerji, R. K. 1957 : 243.

⁴⁷⁴ Vriddhagirisan, V. 2011 : 90, 96-97, 167.

2 LE RENOUVEAU D'UN GENRE DRAMATIQUE

La *Nāṭyaśāstra* de **Bharata** ne mentionne pas le genre dramatique du *saṭṭaka*. La première tentative de définition figure dans le prologue du premier représentant du genre qui nous est parvenu : la *Karpūramañjarī* de **Rājaśekhara**.

sūtradhāraḥ : (*smṛtvā*) *kadhidaṃ jjeva chaillehim* :
so saṭṭao tti bhaṇṇai dūraṃ jo ṇāḍiāe aṇuharadi,
kiṃ puṇa pavesa-vikkhambhaāim iha kevalaṃ
ṇatthi. [KM I.06]

Le directeur : (Se souvenant.) Les érudits ont dit :
le *saṭṭaka* ressemble beaucoup à la *nāṭikā*, à
l'exception du *praveśaka* et du *viṣkambhaka* qui n'y
apparaissent point⁴⁷⁵. [KM I.06]

Abhinavagupta est le premier théoricien à mentionner le *saṭṭaka* à côté de la *nāṭikā*. En effet, selon lui, ce genre dramatique existait avant *Rājaśekhara*. Dans son exégèse sur le *Nāṭyaśāstra*, l'*Abhinavabhāratī*, il fait remarquer que certains théoriciens de l'art dramatique, comme **Kohala**, l'un des disciples de Bharata, ont indiqué (*lakṣita*) divers genres dramatiques, y compris le *saṭṭaka*⁴⁷⁶. D'autres théoriciens tardifs – comme par exemple Rāmacandra et Guṇacandra, disciples de Hemacandra, dans leur *Nāṭyadarpaṇa*⁴⁷⁷ – donnent aussi le nom de Kohala, le premier indiquant le *saṭṭaka* parmi les genres théâtraux indiens. La phrase d'introduction de la stance ci-dessus (*kadhidaṃ jjeva chaillehim*, sk. *kathitam eva vidagdhaiḥ*, « les érudits ont dit que ») indique également que ce genre dramatique était connu et défini à l'époque de Rājaśekhara.

Le terme de *saṭṭaka* comporte plusieurs variantes dans les manuscrits (*sāṭaka*⁴⁷⁸, *śāṭaka*, *sāḍika*, *sāṭika*, etc.). L'une d'elles est apparue pour la première fois dans les inscriptions de Bharhut (II^e siècle av. J.-C.)⁴⁷⁹ : *sāḍika-sammadaṃ turāṃ devānāṃ* (sk. : *sāḍika-sammadaṃ tūryāṃ devānām*) « la trompette des dieux est la joie du *saṭṭaka* ». Selon Upadhye, les termes *sāḍika*, *sammada* et *tura* correspondent respectivement à la danse, au chant et à la musique des dieux⁴⁸⁰.

D'après Upadhye, les mots *saṭṭaka* et *nāṭikā* sont des synonymes. La racine √*aṭṭ* est d'origine vernaculaire correspondant au sk. √*nṛt* « danser ». La racine √*naṭ*, qui est un terme prakrit sanskritisé, équivaut à l'*aṭṭ* au causatif, tous deux signifiant « représenter ». À partir de ces deux verbes, on obtient les noms *aṭṭa* et *nāṭa* : « représentation » ; le vocable *aṭṭa* est ensuite complété par le préfixe *sa*. Le terme obtenu *saṭṭa* signifie « avec représentation ». Enfin, les deux termes se transforment en mots abstraits par l'ajout de suffixes : *-ka* pour le mot *saṭṭa* et *-ikā* pour le vocable *nāṭa*. Les deux termes ainsi formés, *saṭṭaka* et *nāṭikā*, signifient tous deux : pièce à représenter⁴⁸¹.

Suru pense que le nom *saṭṭaka* dérive de la racine √*saṭ* qui, selon le dictionnaire d'Apte, signifie « montrer, exhiber, manifester ». Comme de √*naṭ*, on reçoit *nāṭika*, de √*saṭ* proviennent

⁴⁷⁵ *Āryā*.

⁴⁷⁶ [NŚ], Ramakrishna, M. K. 1934 : 407 ; [CL], Upadhye, A. N., 1967 : 99.

⁴⁷⁷ [ND], Gandhi et Shrigondekar 1959 : 213 ; [CL], Upadhye, A. N., 1967 : 99.

⁴⁷⁸ Cf. la *chāyā* et la glose de Vāsudeva dans [KM], Durgaprasad et Parab 1887.

⁴⁷⁹ Nous n'avons pas pu consulter la référence originale de cette inscription.

⁴⁸⁰ [CL], Upadhye, A. N., 1967 : 103.

⁴⁸¹ Modification résultant des remarques faites par MM. Brocquet et Pinault lors de la soutenance.

les formations *sāṭika*, *sāḍika*, *sātaka*, etc⁴⁸², figurant dans les inscriptions ainsi que dans certaines œuvres, telles que le *Nāṭyadarpaṇa supra.* ou l'*Agnipurāṇa*.

Raghavan, dans son étude sur le *Śṛṅgāraprakāśa* de Bhoja, remarque que le vocable *sāḍaka/sāṭaka* signifie aussi « étoffe », ce qui pourrait être facilement renvoyé au sk. *yavanikā*, terme technique théâtral remplaçant l'appellation « acte » (*aṅka*) dans le *saṭṭaka*⁴⁸³.

Il est difficile de déterminer la signification précise du nom de *saṭṭaka*. Nous avons uniquement des mentions du nom comportant diverses variantes, mais rien de concret. Le fait que ce terme n'apparaisse pas dans le *Nāṭyaśāstra* avant l'époque de l'auteur de la *Karpūramañjarī*, prouve que sa place parmi les genres théâtraux était controversée, bien qu'il ait été considéré par certains comme peu important à mentionner. C'est Rājaśekhara qui, à la demande de sa femme, *Avantisundarī* [KM I.11], réintroduit ce genre dramatique, laissant la première définition précise que nous avons citée.

⁴⁸² [KM], Suru 1960 : lvii.

⁴⁸³ Raghavan, V. 1963 : 543. Addition résultant des remarques faites par M. Pinault lors de la soutenance.

2.1 Rājaśekhara : le *saṭṭaka* et la *nāṭikā* sont « frère et sœur »

Rājaśekhara définissant le *saṭṭaka* par analogie avec la *nāṭikā*, nous devons évoquer quelques caractéristiques de ce genre. Bharata décrit la *nāṭikā* dans le *Nāṭyaśāstra*, après avoir défini les deux premiers genres dramatiques, le *nāṭaka* et le *prakaraṇa*. Selon lui, la *nāṭikā* est un mélange de ces deux genres : le héros est un roi, l'héroïne une princesse. Le thème est inventé, le sujet est une intrigue amoureuse, et le sentiment (*rasa*) principal est érotique (*śṛṅgāra*). La *nāṭikā*, par définition, contient de nombreux personnages féminins, ainsi que de nombreuses danses, chansons, entre autres⁴⁸⁴. Le sentiment érotique dominant dans ce genre, c'est le style gracieux (*kaiśikī*) qui doit être utilisé⁴⁸⁵.

Tous les personnages parlent une langue associée à leur statut social. Comme Bharata l'a indiqué, les héros, les personnages masculins supérieurs, la reine et les courtisanes parlent en sanskrit⁴⁸⁶. Les femmes de haute naissance communiquent en prakrit, l'héroïne et ses amis en langue prakrite de Śūrasena⁴⁸⁷, le bouffon en *prācyā*⁴⁸⁸ et les personnages de classe inférieure utilisent d'autres langues prakrites régionales.

Dans le *Nāṭyaśāstra*, Bharata prescrit deux « procédés d'introduction » (*arthopakṣepaka*) lors de la description des genres *nāṭaka* et *prakaraṇa* : la scène d'entrée (*praveśaka*) et la scène de support (*viṣkambhaka*). La scène d'entrée, située entre deux actes (*aṅka*), sert à résumer les incidents survenus⁴⁸⁹, à décrire une bataille, la mort d'une personne, le siège d'une ville⁴⁹⁰, le combat d'un héros, la capture d'un adversaire ou encore la conclusion d'un pacte⁴⁹¹. Elle relate aussi tout ce qui ne peut tenir en un acte⁴⁹². Ces événements sont décrits en prakrit⁴⁹³ par des personnages de statut social moyen et bas. Quant à la scène de support, elle est similaire à celle d'entrée (*praveśakavat*), mais se situe au début du premier acte. Les personnages masculins, de statut social moyen⁴⁹⁴, communiquent en sanskrit s'il s'agit d'un *viṣkambhaka* pur (*śuddha*), et ceux de statut moyen et bas en prakrit-sanskrit dans le cas d'un *viṣkambhaka* mixte (*saṃkīrṇa*)⁴⁹⁵.

Comme la *nāṭikā* est une pièce hybride issue du *nāṭaka* et du *prakaraṇa*, ces deux procédés d'introduction sont requis dans ce genre dramatique. Dans la *Priyadarśikā* de Harṣa, après l'introduction (*prastāvanā*), figure une scène de support (*viṣkambhaka*) où le chambellan raconte en sanskrit les événements malheureux, introduisant ainsi l'arrivée mouvementée de l'héroïne dans la pièce. Entre le troisième acte et le quatrième, figure la scène d'entrée (*praveśaka*), dans laquelle deux servantes discutent en prakrit *śaurasenī* des événements qui ont pris une nouvelle tournure. Le sujet de la *Ratnāvalī* de Harṣa est introduit par une scène de support, où le ministre du roi relate en sanskrit l'arrivée tourmentée de l'héroïne à la cour royale.

⁴⁸⁴ [NŚ XX.60-62], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 362.

⁴⁸⁵ [NŚ XXII.73], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 410.

⁴⁸⁶ Tout type de héros, la reine, les mendiants (*parivrāja*), les initiés aux études védiques (*dvija*), les sages (*muni*), les fidèles de Buddha (*śākya*) et les purs brahmanes (*śrotriya*) [hormis le bouffon], les courtisanes, les femmes artistes ainsi que les *apsaras*. [NŚ XVIII.31, 36-42], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 326-328.

⁴⁸⁷ Ainsi que les enfants et les fidèles de Śiva. [NŚ XVIII.35], l'héroïne et ses amies en *śaurasenī* [NŚ XVIII.50], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 327 et 330.

⁴⁸⁸ [NŚ XVIII.50], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 330.

⁴⁸⁹ [NŚ XXI.110], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 397.

⁴⁹⁰ [NŚ XX.20], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 356.

⁴⁹¹ [NŚ XX.22], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 35.

⁴⁹² [NŚ XX.27], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 356.

⁴⁹³ [NŚ XX.32], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 397.

⁴⁹⁴ [NŚ XXI.107], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 397.

⁴⁹⁵ [NŚ XX.36, 108], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 357, 397.

Ici aussi, entre chaque acte, figure une scène d'entrée : deux suivantes discutent en prakrit *śaurasenī* du revirement que prend la situation. De même, dans la *Viddhaśālabhañjikā* de Rājāśekhara, le premier acte commence par une scène de support lorsque l'élève du ministre brahmane du roi explique l'arrivée de l'héroïne à la cour royale. Puis, entre chaque acte, figure une scène d'entrée avec deux suivantes s'exprimant en prakrit *śaurasenī* au sujet du changement de la situation.

Il existe trois autres procédés d'introduction que le poète peut appliquer à son gré : l'annonce dans les coulisses (*cūlikā*), les scènes de « post-acte » (*aṅkāvatāra*) et de « pré-acte » (*mukhāṅka*)⁴⁹⁶. Bharata définit la *cūlikā* comme un procédé d'introduction, lorsqu'un sujet est annoncé dans les coulisses (*antar-yavanikā*) par un personnage quelconque (supérieur, moyen ou inférieur, litt. le cocher, etc.) de l'entourage du protagoniste⁴⁹⁷. Ainsi, toutes les langues sont permises, selon le statut du personnage qui s'exprime hors scène. L'*aṅkāvatāra*, comme l'indique son nom, figure à la fin d'un acte, et il est fondé sur le noyau (*bīja*) de la pièce⁴⁹⁸. Le *mukhāṅka* est un résumé indépendant relaté par un personnage, masculin ou féminin, se situant au début de l'acte⁴⁹⁹.

Le *saṭṭaka* est dépourvu des deux procédés d'introduction requis dans la *nāṭikā*, la scène d'entrée et la scène de support, deux informations que Rājāśekhara donne dans la définition sur ce genre dramatique, mais dont la raison est inconnue. D'autres caractéristiques du *saṭṭaka* apparaissent çà et là dans la *Karpūramañjarī*, sans aucune précision. Par exemple, les actes (*aṅka*) sont signalés par le « lever de rideau » (*yavanikāntara*). Ces caractéristiques ne font pas partie intégrante de la définition du genre. La différence entre une *nāṭikā* et un *saṭṭaka* est tellement infime que ces deux genres ont souvent été confondus dans les manuscrits. Les scribes nomment parfois la *Karpūramañjarī*, la *Rambhāmañjarī* et d'autres *saṭṭaka* tardifs, *nāṭikā*⁵⁰⁰.

Rājāśekhara, dans cette définition, n'explique pas la raison de l'utilisation exclusive de la langue prakrite. Dans la *Karpūramañjarī*, nous trouvons les personnages suivants : le roi, la reine, l'héroïne, l'ascète shaīva, le bouffon, la suivante et les servantes. Selon les règles linguistiques du *Nāṭyaśāstra*, le couple royal devrait communiquer en sanskrit, et le reste des personnages en une langue prakrite. Bharata dispense le héros (ici, le roi), dans certains cas bien spécifiques, d'utiliser le sanskrit, dont nous trouvons des exemples dans la littérature dramatique classique : par exemple, dans la *Viddhaśālabhañjikā*, le bouffon demande au roi pourquoi il s'entretient avec lui en sanskrit, alors qu'habituellement, il le fait en prakrit⁵⁰¹. De même, dans le *Pañcarātra* de Bhāsa, Arjuna, déguisé en eunuque, s'exprime en prakrit, et le directeur, dans la *Mrcchakaṭikā* de Śūdraka, s'adresse à sa femme (*naṭī*) également en prakrit⁵⁰². Bien que, selon la théorie de Bharata, la reine parle le sanskrit, dans la pratique, les reines des pièces de théâtre classique communiquent en prakrit. Dans le cas de la *Karpūramañjarī*, il serait logique que le héros s'exprime en cette langue car il est entouré uniquement de personnages qui la parlent. Cependant, dans les *nāṭikā*⁵⁰³, nous trouvons une distribution similaire des rôles, où le roi conserve le sanskrit comme langue de communication. De plus, le bouffon ne

⁴⁹⁶ [NŚ XXI.106], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 397.

⁴⁹⁷ [NŚ XXI.109], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 397.

⁴⁹⁸ [NŚ XXI.111], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 398.

⁴⁹⁹ [NŚ XXI.112], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 398.

⁵⁰⁰ Addition résultant des remarques faites par M. Radhakrishnan lors de la soutenance.

⁵⁰¹ [VŚBh], Gray 1906 : 20 ; Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 737.

⁵⁰² [MK], Karmakar, R. D. 1937 : 3.

⁵⁰³ Cf. la *Ratnāvalī* et *Priyadarśikā* de Harṣa et la *Viddhaśālabhañjikā* de Rājāśekhara.

s'exprime pas dans le même dialecte prakrit que les femmes du gynécée. Ainsi, la réflexion du directeur figurant après la stance [KM I.06⁵⁰⁴] est totalement légitime :

sūtradhāraḥ : (vicintya) *tā kim ti sakkaam̐ pariharia, pāua-baṁdhe
paaṭṭo kaī ?* [KM I.06/1]

Le directeur : (Réfléchissant.) Alors, pourquoi le poète a-t-il abandonné le sanskrit, et pourquoi se tourne-t-il vers une composition en prakrit ? [KM I.06/1]

Naikar, dans son étude sur le *saṭṭaka*, explique la consternation du directeur par le fait qu'à l'époque de Rājaśekhara, une pièce de théâtre devait correspondre aux règles de la dramaturgie indienne :

« It was unusual in his days to compose a play entirely in Prakrit, the time-honoured practice being to compose drama mainly in Sanskrit, with an occasional use of Prakrit dialects for certain characters. Hence Rājaśekhara must have thought it necessary for himself to offer some explanation for his digression from the accepted convention⁵⁰⁵. »

⁵⁰⁴ Cf. *supra*, 2.1 Rājaśekhara : le *saṭṭaka* et la *nāṭikā* sont « frère et sœur.

⁵⁰⁵ Naikar 1998 : 143.

2.2 Pourquoi abandonner le sanskrit en faveur du prakrit ?

La réponse de l'assistant demande une analyse approfondie. Il semble que Rājaśekhara ait fait un choix « poétique et esthétique » – sauf si le prakrit était la langue du *saṭṭaka* avant son époque, ce pour quoi nous n'avons aucune référence – basé sur ses propres convictions poétiques figurant dans son œuvre sur l'art poétique, la *Kāvyaṃmāmsā*.

2.2.1 La singularité de l'expression fait la poésie

pāripārśvakaḥ : *savva-bhāsā-cadureṇa teṇa bhaṇidaṃ jjeva jahā*
*attha-visesā*⁵⁰⁶ *te ccia, saddā te ccea,*
pariṇamaṃtā[ō] vi,
*utti-viseso kavvaṃ bhāsā jā hoī sā hou*⁵⁰⁷ ! [KM
I.07]

L'assistant : Ce [grand] connaisseur de toutes les langues a bel et bien dit que les divers sens⁵⁰⁸ (*artha*) sont les mêmes, les sons (*śabda*) sont les mêmes ; bien qu'ils se modifient (*pariṇāmanto*)⁵⁰⁹, c'est la singularité (*viśeṣa*) de l'expression poétique (*ukti*) que l'on considère comme de la « poésie » (*kāvya*), quelle que soit la langue⁵¹⁰. [KM I.07]

Les commentateurs sanskritistes ont suivi l'idée rigide des théoriciens, selon laquelle la langue prakrite n'est qu'une pure modification (*pariṇāma*) phonétique du sanskrit⁵¹¹. Vāsudeva, exégète de la *Karpūramañjarī*, donne l'explication suivante :

Avec l'expression « bien qu'ils se modifient », ce qui est dit c'est que le sanskrit est la source du prakrit. On dit [à ce sujet] dans la *Prākṛta-saṃjīvinī* : la source du prakrit est entièrement en sanskrit. Daṇḍin a dit : la langue prakrite est constitué de diverses [variantes] : des mots dérivés (*tadbhava*) [du sanskrit], identiques (*tatsama*) [au sanskrit] et [appartenant] aux langues vernaculaires (*deśī*). Avec le term « la singularité de l'expression poétique » : la poésie a été définie comme divisée en différentes catégories dans le *Kāvyaṃmāmsā*, en disant « le mot et le sens sont sans défaut », etc.⁵¹². Le fait de ne pas prêter attention à la singularité de la langue a été énoncé dans le

⁵⁰⁶ Suivant la leçon des mss. W et Q, acceptée par Konow, Ghosh, Suru et Poddar. D'autres mss. donnent *-ni/v/esā* que Vāsudeva traduit par le sk. *-niveśās*.

⁵⁰⁷ *Āryā*.

⁵⁰⁸ À notre avis, le terme *viśeṣa* réfère aux sens propre (*mukhya*) et figuré (*gauṇa*).

⁵⁰⁹ Le terme de « modification » (*pariṇāma*) est d'une importance capitale dans cette stance. Ce vocable, à notre avis, ne concerne pas la modification phonétique du sanskrit en prakrit (*tadbhava*) et porte sur toutes les langues (*bhāsā*) que Rājaśekhara considère comme étant « littéraires ». Ainsi, notre traduction diffère quelque peu des traductions usuelles que nous allons justifier dans ce qui suit.

⁵¹⁰ Modification résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

⁵¹¹ Cf. toutes les traductions de la *Karpūramañjarī* et Bansat-Boudon 1992 : 164.

⁵¹² L'œuvre de Mammaṭa Bhaṭṭa sur l'art poétique.

[*Sarasvatī*]kaṅṭhābharāṇa⁵¹³ : on utilise le sanskrit pour un sujet [spécifique], et le prakrit pour un autre⁵¹⁴.

Cette conception de la langue prakrite, généralement acceptée, notamment le fait qu'elle provient du sanskrit, a conduit à une interprétation restreinte de la « modification phonétique », comme dans le cas de Konow et Lanman :

« And he who is expert in all languages has said: The various themes remain the same; the words remain the same, although undergoing [certain phonetic] modifications: a poem is a peculiar way of expression, be the language whichever it may.⁵¹⁵ »

Les deux auteurs précisent dans une note que cette « modification » (*pariṇāma*), est le processus phonétique transformant un mot sanskrit en prakrit. Les autres traductions suivent cette interprétation⁵¹⁶.

Raghavan, dans son *opus magnum* sur le *Śṛṅgāraprakāśa* de Bhoja, a fait plusieurs remarques à ce sujet. D'après lui, Rājaśekhara n'a jamais dit que le prakrit était la langue du *saṭṭaka*. La définition de Bhoja s'appuie sur les énoncés de Rājaśekhara [KM I.06-07], et selon celle-ci, le *saṭṭaka* est écrit en « une langue » (*eka-bhāṣā*) qui peut être n'importe quelle langue littéraire (cf. : *bhāṣā jā hoī sā hou* [KM I.07])⁵¹⁷. Il aborde l'idée sur l'expression poétique (*ukti*) de Rājaśekhara et cite, entre autres, la stance concernée de la *Karpūramañjarī* :

« To Rājaśekhara, I think, must go the credit of making important the word *ukti*. [...] What we have now as the *Kāvya-mīmāṃsā*, is only the first chapter thereof named *kavirahasya*. According to Rājaśekhara himself, his next chapter dealt with *auktikam ukti-garbhah*. It is a pity that we have lost the bulk of Rājaśekhara's treatise. It must be in that chapter on *Ukti* that Rājaśekhara classified the various *Uktis* into which poetic expression could be brought. [...] *Ukti* in a general sense emphasising the beauty peculiar to Poetry as distinguished from other writings is found used by Rājaśekhara himself in a verse in the Prologue to his *Karpūramañjarī*. [...]»⁵¹⁸ »

Quoi que Raghavan ne traduise pas textuellement la stance [KM I.07], il rend globalement l'idée qu'exprime la strophe selon lui, qui diffère de la traduction usuelle (*supra*)⁵¹⁹ :

« Neither is the idea (*artha*) the point, nor the mere word (*śabda*) but the manner of expressing that idea in words, *Ukti-viśeṣa*, is the thing which makes for Poetry.⁵²⁰ »

⁵¹³ L'œuvre de Bhoja sur l'art poétique.

⁵¹⁴ *pariṇamanto 'pīty anena prākṛtasya saṃskṛta-yonitvam uktam. tad uktaṃ Prākṛta-saṃjīvyāyāṃ : prākṛtasya tu sarvam eva saṃskṛtaṃ yonih iti. Daṇḍiṇā cōktaṃ : tadbhavas tatsamo deśīty anekah prākṛta-kramah iti. ukti-viśeṣa iti tad adoṣau śabdārthau ity ādinā Kāvya-prakāśe nānā-bheda-bhinnaṃ kāvyam upakṣiptam. bhāṣā-viśeṣānādaraś cōktaḥ Kaṅṭhābharāṇe : saṃskṛtenaiva ko 'py arthaḥ prākṛtenaiva cāparaḥ ity.* [KM], Durgaprasad et Parab 1887 : 9. (Modification résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.)

⁵¹⁵ [KM], Konow et Lanman : 225.

⁵¹⁶ [KM], Tucci 1922 : 33-34 ; [KM], Suru 1960 : 80 [KM], Ghosh 1972 : 182 ; [KM], Poddar 1974 : 172 ; « The Prākṛits of the *Karpūramañjarī* », Sambodhi 5 (2-3), juil.-oct. 1976, fournit un argument intéressant. Il met l'accent (pp. 150-151) sur un vers de la *Karpūramañjarī*, strophe 8, acte I, où Rājaśekhara compare le prakrit au sanskrit pour en définir les caractéristiques : « Les différentes significations restent les mêmes ; bien qu'ils subissent des modifications, les mots sont conservés ; un poème, quel qu'en soit le langage, est un mode particulier d'expression. » Shokker conclut ainsi : « Rājaśekhara's statement shows that the adjustment of Prākṛit to Sanskrit in the drama was achieved by taking Sanskrit as a model and pronouncing it in the manner of Prākṛit », Bansat-Boudon 1992 : 164.

⁵¹⁷ Raghavan mentionne Vādiyaṅghāla, selon qui le *saṭṭika*, i.e. le *saṭṭaka*, est une composition en *apabhraṃśa*. Raghavan, V. 1963 : 541-542. Concernant la définition de Bhoja, consulter 3.1 Une période de spéculations. (Addition résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.)

⁵¹⁸ Raghavan, V., 1938 : 113.

⁵¹⁹ Modification résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

⁵²⁰ Raghavan, V., 1938 : 113.

Outre les remarques de Raghavan, nous avons trouvé, dans le *Vajjālagga*, un recueil de poèmes prakrits (*gāthā*) attribué à Jayavallabha, une idée similaire à la stance concernée⁵²¹ :

« Whether expressed through the medium of Sanskrit or *non Sanskrit*⁵²², the sense (thought, idea conveyed [*artha*]) gives rise to extraordinary delight [*apūrva-rasa-viśeṣa*], depending on the kind of listeners (that one gets) – this is indeed very astonishing [*mahāścarya*]⁵²³ »

Cette œuvre comporte un passage considérable sur les diverses règles poétiques, et emploie la même terminologie que les ouvrages de l'*ars poetica* sanskrit. Ces éléments grammaticaux et poétiques sont donc applicables à toutes les langues littéraires.

Notre traduction (*supra*) de la stance concernée s'appuie sur l'idée de Raghavan et la strophe de Jayavallabha. Nous devons donc aborder autrement cette question, en prenant comme point de départ la réponse de l'assistante sur le choix de la langue de la *Karpūramañjarī*, en prêtant une attention particulière aux mots-clefs : *śabda*, *artha*, *pariṇāma*, *ukti*, *viśeṣa* et *bhāṣā*. Les termes que Rājaśekhara emploie, comme le remarque Renou dans son introduction et tout au long de sa traduction de la *Kāvyaṁmāmsā*, ne sont pas habituels. Afin de comprendre l'intention de l'auteur, l'identification de ces termes dans ce traité sur l'art poétique est indispensable. Nous allons également rechercher ces termes et leur contexte dans les traités sur l'art poétique antérieurs à Rājaśekhara et les évoquer brièvement⁵²⁴.

2.2.1.1 Que signifie *ukti* ?

Le premier concept du langage poétique se trouve dans le *Nāṭyaśāstra* de **Bharata**, faisant partie d'une unité complexe : le théâtre. Dans le chapitre sur le « jeu verbal » (*vācīkābhīnaya*), l'auteur s'exprime sur l'importance de la parole (*vāc*) qui est le corps (*tanu*) dans une représentation théâtrale⁵²⁵, le reste (mimiques, gestuelles, costumes, maquillage, etc.) n'étant que des auxiliaires permettant de clarifier l'acception de la parole (*vākyārtha*). Dans ce même chapitre, L'auteur présente la grammaire à appliquer⁵²⁶. Dans celui sur le « jeu de la langue » (*vāg-abhīnaya*), qui précède « le jeu verbal »⁵²⁷, il stipule trente-six caractéristiques poétiques (*kāvya-lakṣaṇa*)⁵²⁸, dix qualités poétiques (*kāvya-guṇa*)⁵²⁹ et dix fautes (*kāvya-doṣa*) à éviter dans une œuvre littéraire⁵³⁰ : celles qui distinguent la langue poétique (*kāvya*) du

⁵²¹ C'est uniquement le commentateur qui mentionne son nom. Cf. Patwardhan M. V. 1969 : xii.

⁵²² La traduction originale donne « Prakrit » à la place de « non Sanskrit ». Le terme de *sakkayāsakkaya* (skt. : *saṁskṛtāsaṁskṛta*) désigne toutes les langues littéraires correspondant à la *bhāṣā* de Rudraṭa et Rājaśekhara.

⁵²³ [VL I.02], Patwardhan M. V. 1969 : 4, 271.

⁵²⁴ Addition résultant des critiques faites par Mme Ratié lors de la soutenance : nous n'avons pas l'intention de résumer les concepts de l'art poétique des prédécesseurs de Rājaśekhara. Nous recherchons et citons uniquement les termes concernés [KM I.07] et leur contexte, qui figurent dans les traités antérieurs à Rājaśekhara. Ce travail est utile car, comme indiqué dans l'introduction, nous avons un seul chapitre de la *Kāvyaṁmāmsā* où l'auteur synthétise les concepts de ses prédécesseurs.

⁵²⁵ [NŚ XV.02], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 40.

⁵²⁶ [NŚ XV.06-07.], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 40.

⁵²⁷ Il est évident que la numérotation des chapitres dans l'édition de Ghosh est erronée : selon celle-ci, le *vācīkābhīnaya* est le XV^e, le *vāg-abhīnaya* le XVII^e et le *bhāṣā-vidhāna* le XVIII^e. L'ordre reste correct : *vāgabhīnaya*, *vācīkābhīnaya*, *bhāṣā-vidhāna*. Cf. [NŚ XV.01], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 40. Cet ordre est primordial, car il suit une logique descriptive : la langue du *kāvya* (*vāgabhīnaya*), qui peut être récitée en sanskrit et en prakrit (cf. *vācīkābhīnaya*), les caractéristiques du sanskrit (cf. *vācīkābhīnaya*), et ensuite les langues prakrites (cf. *bhāṣā-vidhāna*).

⁵²⁸ [NŚ XVII.04], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 297-98.

⁵²⁹ [NŚ XVII.95], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 315.

⁵³⁰ [NŚ XVII.87], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 313.

langage grammatical, philosophique ou ordinaire. Ces éléments poétiques s'appliquent donc aux langues littéraires (sanskrit et prakrit) utilisées dans les représentations théâtrales :

« A play, abounding in agreeable sounds and senses, containing no obscure and difficult words, intelligible to country-people including clever speeches fit to be interpreted with dances, developing sentiments (by many characters) and having suitable segments and their proper union, becomes in this world fit for presentation to spectators.⁵³¹ »

Bhartṛhari, dans son *Vākyapadīya*, il décrit l'unité du mot et du sens comme étant inséparables⁵³². Selon lui, il existe une relation entre les deux : quand le premier est prononcé, son sens se révèle : c'est la voie de l'expression (*ukti*)⁵³³.

Bhāmaha, dans son *Kāvyaḷaṃkāra*, il définit la littérature comme l'unité du mot (*śabda*) et de son acception (*artha*)⁵³⁴, cette définition étant valable pour tout type de langage : ordinaire, scientifique, philosophique et littéraire. Il distingue la langue poétique par la subtilité (*cārutā*) qui se manifeste dans l'expression (*ukti*), où les paroles (*śabda*) traduisent une idée (*artha*) contournée (*vakra*)⁵³⁵, cette expression (*vakrārtha-śabdokti*) contribuant à l'embellissement du texte⁵³⁶. C'est pourquoi, il déclare que la « description contournée » (*vakrokti*) est une figure de rhétorique supérieure aux autres⁵³⁷.

Daṇḍin, dans son *Kāvyaḷadarśa*, se réfère à l'avis de ses prédécesseurs qui ont défini le corps (*śarīra*) et l'embellissement (*alaṃkāra*) de la littérature (*kāvya*). Selon lui, le corps comporte une série de paroles (*padāvalī*) qui détermine le propos que l'on désire exprimer⁵³⁸. C'est l'embellissement qui rend l'œuvre littéraire magnifique (*śobhā*)⁵³⁹, portant notamment sur l'acception (*arthāḷaṃkāra*)⁵⁴⁰ et le son (*śabdāḷaṃkāra*)⁵⁴¹. Il existe, selon lui, deux types de langage rhétorique (*vāṇmaya*), le naturaliste (*svabhāvokti*) et le contourné (*vakrokti*)⁵⁴²⁵⁴³, le premier réservé aux textes scientifiques, le second à la poésie. À la fin de la présentation du double-sens (*śleṣa*), il souligne que cette figure de style rehausse la beauté de toutes les expressions contournées (*vakrokti*).

Vāmana, dans son *Kāvyaḷaṃkāra-sūtrāṇi vṛtti-sametāni*, donne un aphorisme pour définir la littérature : une œuvre est considérée comme poétique en raison de l'embellissement. Il explique ensuite que le terme « poétique » s'applique [d'abord] au duo formé par le mot et le sens, renforcé (*upādeya*) par des qualités poétiques (*guṇa*) et des figures de style (*alaṃkāra*). Pour lui, les procédés stylistiques sont des enjolivements⁵⁴⁴. L'auteur utilise le terme *ukti* en relation avec une certaine qualité sémantique (*arthaguṇa*), la suavité (*mādhurya*), qui diversifie l'expression (*ukti-vaicitrya*)⁵⁴⁵.

⁵³¹ [NŚ XVII.121], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 320.

⁵³² [VP-Bh II.31], Pillai, K. R., 1971 : 44.

⁵³³ [VP-Bh II.128], Pillai, K. R., 1971 : 128.

⁵³⁴ [KvĀk-Bh I.16], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 6.

⁵³⁵ [KvĀk-Bh I.16], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 6.

⁵³⁶ [KvĀk-Bh V.66], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 111-112.

⁵³⁷ [KvĀk-Bh II.85], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 6, 21, 49. Toutefois, Bhāmaha ne rejette pas la « description naturaliste » (*svabhāvokti*), il la permet dans certains cas, comme par exemple lors d'un récit (*kathā*), [KvĀk-Bh II. 64], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 52.

⁵³⁸ [KvĀdDd I.10], Sastrulu, V. V., 2008 : 6 ; Ray, K., 2004 : 9.

⁵³⁹ [KvĀd II.01], Sastrulu, V. V., 2008 : 57 ; Ray, K., 2004 : 72.

⁵⁴⁰ Cf. deuxième chapitre dans le *Kāvyaḷadarśa*.

⁵⁴¹ Cf. troisième chapitre dans le *Kāvyaḷadarśa*.

⁵⁴² [KvĀd II.363], Sastrulu, V. V., 2008 : 211 ; Ray, K., 2004 : 213.

⁵⁴³ [KvĀd II.363], Sastrulu, V. V., 2008 : 211 ; Ray, K., 2004 : 213.

⁵⁴⁴ [KvĀSV I.01.01], Durgaprasad et Parab 1926 : 1 ; Jha, G. 1917 : 1 ; Lele, W. K. 2005 : 11.

⁵⁴⁵ [KvĀSV III.02.11], Durgaprasad et Parab 1926 : 35 ; Jha, G. 1917 : 55-56.

Rudraṭa, dans son *Kāvyaḷamkāra*, définit la littérature comme Bhāmaha. Selon lui, on forme (*racana*) le mot, et c'est cette formation qui crée la beauté (*cārutva*)⁵⁴⁶. L'auteur nomme cinq figures de style, dont l'« expression contournée » (*vakrokti*), divisée en deux : l'une qui comporte un double sens (*śleṣa-vakrokti*), l'autre qui s'exprime par l'intonation (*kāku-vakrokti*)⁵⁴⁷.

Ānandavardhana, dans son *Dhvanyāloka*, est le premier théoricien à résumer l'avis de ces prédécesseurs, démontrant que toutes leurs théories sont imparfaites. Pour lui, la littérature ne peut être définie ni par les unes ni par les autres, mais elle ne peut, en aucun cas, être la seule combinaison du mot et du sens. La suggestion (*dhvani*) est, selon l'auteur, l'essence (*ātman*) de la poésie⁵⁴⁸ qui peut porter sur l'objet (*vastu*), la figure de style (*alaṃkāra*) et le sentiment (*rasa*). Dans la stance [DhvĀ I.13], il décrit la suggestion (*dhvani*) comme étant l'excellence ou la particularité de la poésie (*kāvya-viśeṣa*), qui repose sur le duo formé par le mot et son sens, mais qui véhicule une acception subtile, suggérée, tel un écho⁵⁴⁹.

Rājaśekhara, dans sa *Kāvyaṃmāmsā*, présente la définition de la littérature à travers une description légendaire, le Kāvya-puruṣa « Homme de la Poésie », dont l'idée est empruntée au *Harṣacarita* de Bāṇa⁵⁵⁰. L'auteur accepte le duo formé par le mot et son sens comme étant le corps (*śarīra*) de la poésie. Cette base, adoptant une forme grammaticale parfaite⁵⁵¹, est constituée de cinq qualités poétiques (*guṇa*), de mètres (*chandas*) et de diverses figures de style (*alaṃkāra*). Selon lui, la poésie est dotée d'un langage (*vacas*) renommé pour ses expressions poétiques (*ukti*), et contient des jeux de mots (*vāk-keli*) et des énigmes⁵⁵².

Il semble que Rājaśekhara utilise le vocable *ukti* « expression poétique » dans un double sens : d'une part, un procédé stylistique correspondant aux concepts de *vakrokti* et de *svabhāvokti* de ses prédécesseurs ; d'autre part, une expression poétique qui se rapproche de l'idée de la *cārutā* de Bhāmaha et Rudraṭa, ainsi que de la *śobhā* de Daṇḍin et Vāmana.

Dans le cinquième chapitre, il traite de la maturité de la parole (*vākya-pāka*) qu'on obtient avec la combinaison du mot et du sens, avec les qualités poétiques (*guṇa*), les figures de style (*alaṃkāra*), les styles poétiques (*rīti*) et l'expression poétique (*ukti*)⁵⁵³, ici, cette dernière étant un procédé stylistique. À certains endroits, quand il parle de la composition du poète, il s'exprime ainsi au sujet du terme *ukti* : « les qualités ou absence de qualités dans un poème sont sous le contrôle de l'expression (*ukti*) [du poète]⁵⁵⁴ » ; « [le poète] doit parler partout de manière expressive (*ukti*)⁵⁵⁵ » ; « des poètes qui sont de vraies mines de trésor de belles paroles (*ukti*) ».

Rājaśekhara est également le premier théoricien de l'art poétique à avoir porté à un niveau supérieur le terme de *sāhitya* « composition », synonyme de *kāvya*. Pour lui, le « savoir de composer » (*sāhitya-vidyā*) signifie savoir correctement combiner (*sahabhāva*) mot et

⁵⁴⁶ [KvĀ-Rṭ II.09/a], Durgaprasad M. P. 1886 : 12.

⁵⁴⁷ [KvĀ-Rṭ II.13-15], Durgaprasad M. P. 1886 : 15.

⁵⁴⁸ [DhvĀI.01], Ingalls, Masson et al. 1990 : 43-74.

⁵⁴⁹ [DhvĀ I.13], Ingalls, Masson et al. 1990 : 131.

⁵⁵⁰ [HC I], Cowell et Thomas 1897 : 29-34.

⁵⁵¹ Rājaśekhara cite la strophe IV.58 du *Rgveda* qui a été interprétée par Patañjali, dans son *Mahābhāṣya*, comme le symbole de la grammaire sanskrite. [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 6 ; Renou et Stchoupak 1946 : 42-44 ; Parashar S. 2000 : 31-32.

⁵⁵² [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 6 ; Renou et Stchoupak 1946 : 42-44 ; Parashar S. 2000 : 31-32.

⁵⁵³ [KvM V], Dalal et Shastry 1916 : 20 ; Renou et Stchoupak 1946 : 78.

⁵⁵⁴ [KvM IX], Dalal et Shastry 1916 : 46 ; Renou et Stchoupak 1946 : 138.

⁵⁵⁵ [KvM X], Dalal et Shastry 1916 : 49 ; Renou et Stchoupak 1946 : 145.

sens ⁵⁵⁶. Ce « savoir de composer » est divisé en soixante-quatre sous-catégories (*upavidyā/kalā*)⁵⁵⁷, ce qui donne la « vitalité » (*ājīva*) à une œuvre poétique⁵⁵⁸. C'est ce *sāhitya* qui constitue une étape de plus entre le corps du texte (i.e. le mot et son sens) et l'expression poétique :

« Il ne manque pas de gens connaissant les règles (*śāsana-vid*) sur les formes et les idées (*śabdārtha*), mais ils ne sont pas poètes. L'œil éloquent de celui qui est un trésor d'érudition respandit ; mais s'il est quelqu'un dans le langage (*vacas*) de qui (réside) une idée (*vastu*) neuve (*nava*), celui-là est à la tête des tisseurs de belles expressions (*ukti-saṃdarbhin*), ses vocables (*gira*) sont purifiants.⁵⁵⁹

Bhoja, dans son *Śṛṅgāraprakāśa*, sur la trace de Rājaśekhara, définit ainsi la poésie (*kāvya-lakṣaṇa*) : c'est l'unité (*sāhitya*) du son et du sens. Ensuite, il donne la définition du son (*śabda*), du sens (*artha*), puis des deux (*sāhitya*). C'est justement dans cette dernière catégorie, l'union des deux (*sāhitya*), que Bhoja a classé les divers éléments poétiques, entre autres, la justesse (*doṣa-hāna*), l'emploi des qualités poétiques (*guṇopādāna*), les figures de style (*alamkāra-yoga*) et les sentiments (*rasāvīyoga*)⁵⁶⁰.

Sommairement, l'expression poétique (*ukti*) du poète, selon Rājaśekhara, se base sur la composition parfaite (*sāhitya*) du mot et du sens (*śabdārtha*). Ceux-ci sont embellis des éléments poétiques (*guṇa*, *rīti*, *alamkāra*, les divers *ukti*, etc.) et l'on obtient ainsi un « style travaillé » (*vākya-pāka*). Cette *ukti* est à rapprocher du même terme employé par Bhartṛhari. Abhinavagupta, dans sa glose sur le *Dhvanyāloka* d'Ānandavardhana, après la stance [DhvĀ IV.6], indique que la beauté d'un style comporte d'autres synonymes (*pariyāya*) nuancés (*chāya*), tels que l'expression poétique (*ukti*), la maturité parfaite (*paripāka*), la juxtaposition (*gumpha*) et l'arrangement (*ghaṭanā*), ainsi que l'idée toute nouvelle (*nava-nava*)⁵⁶¹.

2.2.1.2 Que signifie *pariṇāma* ?

2.2.1.2.1 Un simple changement phonétique ?

Les grammairiens font dériver la langue prakrite du sanskrit⁵⁶² et définissent son lexique comme étant composé de mots dérivés du sanskrit, indentiques au sanskrit et d'origine régionale (*deśī*)⁵⁶³.

Afin de désigner les mots parfaitement identiques à ceux du sanskrit, ils utilisent les termes *tatsama* « identique », *saṃskṛta-samā* « identique au sanskrit », *samāna-śabda* « aux sons identiques ». Du fait que ces vocables sont identiques à leurs équivalents sanskrits, ils ne subissent aucune modification (*pariṇāma*) phonétique. Ainsi, les grammairiens ne font que mentionner quelques exemples au début de leur traité.

En ce qui concerne les mots dérivés du sanskrit, ils emploient des termes tels que *tadbhava* « dérivé », *vibhraṣṭa* « dégradé », *saṃskṛta-yoni* « à la base du sanskrit », *saṃskṛta-*

⁵⁵⁶ [KvM X], Dalal et Shastry 1916 : 51 ; Renou et Stchoupak 1946 : 150.

⁵⁵⁷ [KvM II], Dalal et Shastry 1916 : 4, Renou et Stchoupak 1946 : 31.

⁵⁵⁸ [KvM II], Dalal et Shastry 1916 : 5 ; Renou et Stchoupak 1946 : 39-40.

⁵⁵⁹ [KvM XIII], Renou et Stchoupak 1946 : 208-209 ; Dalal et Shastry 1916 : 78.

⁵⁶⁰ [ŚP], Dwivedi, R. 2007 : 3.

⁵⁶¹ [DhvĀ IV.06], Ingalls, Masson et al. 1990 : 703.

⁵⁶² [ŚĀś I.01], Pischel, R., 1877 : 1 ; [PkS I.01], Acharya, K. C., 1968 : 1 ; [SBhC I.01], Trivedi, K. P., 1916 : 4.

⁵⁶³ [NŚ XVIII.02-03], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 321 ; [KvĀd I.33], Sastrulu, V. V., 2008 : 17 ; [SBhC I.49], Trivedi, K. P., 1916 : 6 ; [PkS I.01] Acharya, K. C., 1968 : 1.

vartman « sur le modèle du sanskrit »⁵⁶⁴ et *apabhraṃśa* « corrompu »⁵⁶⁵. C'est justement dans ces cas que le changement phonétique (*pariṇāma*) aurait eu lieu et c'est uniquement ce lexique *tadbhava* que les théoriciens considèrent important. Cette modification est décrite par les vocables comme *viparyasta* « mal conçu »⁵⁶⁶, *saṃskāra-guṇa-varjita* « dépourvu de perfection »⁵⁶⁷, *sādhyamāna* « à accomplir »⁵⁶⁸ et *siddha* « accompli »⁵⁶⁹. Aucun auteur n'utilise le terme de *pariṇāma*, « modification », pour expliquer cette transformation phonétique. Or, celle-ci pourrait uniquement concerner la phonétique (*śabda*), le sens (*artha*) restant le même ; par exemple : sk. *lakṣaṇa* > pk. *lakkhaṇa* « caractéristique » ; sk. *deśa* > pk. *desa* « pays » ; sk. *bhāti* > pk. *bhāi/bhādi* « il brille », etc.

Concernant les mots d'origine régionale (*deśī*), **Hemacandra**, dans son *Śabdānuśāsana*, note que les caractéristiques des termes *tatsama* et *tadbhava* ne sont pas valables dans le cas des mots *deśī*⁵⁷⁰. Dans la *Deśīnāmamālā*, il inclut ceux qu'il n'a pas traités dans son œuvre sur la grammaire prakrite et qui ne font pas partie du lexique sanskrit. D'autre part, il note que cette œuvre n'est pas un dictionnaire complet des vocables *deśī*, car ils sont innombrables⁵⁷¹. Hormis quelques mots *tadbhava* très éloignés du sanskrit, ayant été classés comme *deśī*, le lexique prakrit d'origine régionale ne résulte pas d'une modification (*pariṇāma*) phonétique.

Le seul endroit où nous trouvons ce terme est la littérature jāīna⁵⁷². Toutefois, la modification (*pariṇāma*) qui y est mentionnée concerne uniquement la prononciation de l'*ardhamāgadhī*, langue sacrée des jāīnas, selon les divers patois des disciples.

2.2.1.2.2 Une formation grammaticale ?

Patañjali, dans le *Mahābhāṣya*, utilise le terme de *vipariṇāma* dans le contexte où opère l'intellect (*buddhi*) et modifie (*vi-pariṇam*) son concept (*sampratyaya*)⁵⁷³. Dans d'autres contextes, ce terme signifie une formation casuelle : flexion, déclinaison⁵⁷⁴, augmentation⁵⁷⁵ ou autre transformation grammaticale⁵⁷⁶.

Bhartrhari, dans le *Vākyapadīya*, emploie le vocable *pariṇāma* dans le sens de la transformation des atomes (*aṇu*)⁵⁷⁷, des sons (*śabda*)⁵⁷⁸, des fruits (*phala*)⁵⁷⁹, des saisons (*rtu*)⁵⁸⁰ et de la nature (*prakṛti*)⁵⁸¹. Il l'utilise également pour décrire les formations grammaticales⁵⁸². Il indique, en lien avec le son (*śabda*), que les atomes, en raison de leur force toute puissante (*sarva-śakti*), par fusion et séparation, constituent toutes formes de

⁵⁶⁴ Cf. les références *supra*.

⁵⁶⁵ [NŚ], Ramakrishna, M. K. 1934 : 376.

⁵⁶⁶ [NŚ XVIII.02] *supra* ; Nitti-Dolci, 1972 : 65.

⁵⁶⁷ [NŚ XVIII.02] *supra* ; Nitti-Dolci, 1972 : 65.

⁵⁶⁸ [SBhC I.49], [ŚĀś I.01] *supra*

⁵⁶⁹ [SBhC I.49], [ŚĀś I.01] *supra*

⁵⁷⁰ [ŚĀś I.01] *supra*

⁵⁷¹ [DNM I.03-04], Pischel, R., 1880 : 2-3.

⁵⁷² *Alaṃkāratilaka* de Vāgbhaṭa, I.01, Pischel, R., 1900 : 17.

⁵⁷³ [MhBh I.01.56.06].

⁵⁷⁴ [MhBh I.03.09.01].

⁵⁷⁵ [MhBh I.03.01.04].

⁵⁷⁶ [MhBh-P III].

⁵⁷⁷ [VP-Bh I.110], Pillai, K. R., 1971 : 25.

⁵⁷⁸ [VP-Bh I.120], Pillai, K. R., 1971 : 27.

⁵⁷⁹ [VP-Bh II.185], Pillai, K. R., 1971 : 79.

⁵⁸⁰ [VP-Bh III.09.45].

⁵⁸¹ [VP-Bh III.07.47].

⁵⁸² [VP-Bh III.14.459, 467].

modification, y compris le mot. Il applique un synonyme, *pāka* « cuisson », d'une part, dans la description de la formation de la parole, qui est d'abord conçue par l'intellect (*manas*), puis, avec l'air inspiré, elle parvient à la maturité (*pāka*) e, enfin, prononcée, elle se révèle au monde⁵⁸³. D'autre part, il relie le processus du mûrissement (*paripāka*) des fruits à celui des idées, nommé « révélation subite de l'intellect » (*pratibhā*), obtenu par la naissance, l'étude, la réflexion, la pratique, des causes invisibles et l'association avec les sages⁵⁸⁴. Le terme de *pariṇāma* exprime donc une transformation causale, comme le lait se transforme en yaourt, l'or en divers bijoux et la feuille verte en une feuille sèche. Dans chaque exemple, il y a une cause qui engendre la transformation, conduisant au changement de propriété (*dharmin*) de l'objet⁵⁸⁵. Dans l'art poétique, l'exemple de l'or prenant la forme de divers bijoux sous la main des orfèvres sert d'illustration comment les mots et leurs sens deviennent diverses expressions poétiques grâce aux poètes⁵⁸⁶.

Rājaśekahara consacre le sixième chapitre de sa *Kāvyaṃmāṃsā* à la description de la grammaire et, pour les formations nominale et verbale des mots, il utilise les termes *vṛtti*⁵⁸⁷ « formation », *vaibhakta/vibhakta* « déclinaison »⁵⁸⁸ et *pariṇata* « flexion ».

2.2.1.2.3 Un style poétique élaboré ?

C'est dans le *Kāvyaḷamkāra-sūtrāṇi vṛtti-sametāni* de **Vāmana** que nous trouvons, à la fin du troisième chapitre sur les qualités poétiques (*guṇa*), quelques stances où apparaît une analogie entre la maturité d'une œuvre poétique (*kāvya-pāka*) et celle d'une mangue (*cūta-pariṇāma*) :

« It is only when all the qualities (*guṇa*) are fully manifest that poetry is said to be fully ripe or developed; and then alone is this ripening of poetry (*kāvya-pāka*) likened to the ripening of the mango (*cūta-pariṇāma*). That poetry, on the other hand, where we have only the grammatically correct forms of nouns and verbs, and where the subject matter is obscene and the qualities not happily used, – such poetry is disliked by the people, resembling as it does, the ripened (*pāka*) *brinjal* fruit (which on ripening is not fit for eating). That piece of composition, the meaning thereof is entirely devoid of all qualities, is absolutely worthless; such sentences for instance, as the pomegranates and the like; such pieces do not deserve the slightest consideration.⁵⁸⁹ »

Lors de l'illustration du style *vaidarbhī*, Vāmana cite une stance qui contient le vocable *pāka* « maturité » relatif à une œuvre poétique qui plaît (*rañjaka*) aux gens dotés d'une empathie esthétique⁵⁹⁰ (*sahrdaya*) :

« That attaining which is in speech the excellence of the words shines forth, – wherein even the unreal thing acquires a reality, – is that *vaidarbhī* diction which produces a

⁵⁸³ [VP-Bh I.113], Pillai, K. R., 1971 : 25.

⁵⁸⁴ [VP-Bh II.148, 152], Pillai, K. R., 1971 : 72.

⁵⁸⁵ Houben, J. E. M. 1995 : 302-309. Addition résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

⁵⁸⁶ Addition résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

⁵⁸⁷ [KvM VI], Dalal et Shastry 1916 : 21 ; Renou et Stchoupak 1946 : 81.

⁵⁸⁸ [KvM VI], Dalal et Shastry 1916 : 22 ; Renou et Stchoupak 1946 : 83.

⁵⁸⁹ [KvĀSV III.2.15], Jha, G. 1917 : 57-58 ; Durgaprasad et Parab 1926 : 36-37.

⁵⁹⁰ Nous avons emprunté l'expression « empathie esthétique » à Robert Vischer – en allemand : *Einfühlung*, « ressenti de l'intérieur » – qui l'a créée en 1873 dans sa thèse de doctorat intitulée *Über das optische Zeitgefühl*. Cette formule désigne la relation entre un individu et une œuvre d'art, permettant d'en comprendre le sens. Elie, M., 2009 : 57-100.

peculiar exhilarating effect [i.e. une certaine maturité plaisante] on the hearts of all men with poetic sensibility.⁵⁹¹ »

Il utilise un autre vocable, *prauḍhatva* « plénitude/expertise », pour décrire la maturité de la « vigueur » (*ojas*), s'agissant d'une qualité sémantique liée à l'expression poétique⁵⁹². Cette même idée se reflète dans les paroles de Bhavabhūti, auquel Rājāśekhara fait remonter ses origines poétiques⁵⁹³ :

Le directeur : Ce qui est la science des Vēda, des *Upaniṣad*, du *Sāṃkhya* et du *Yoga*, pourquoi en parler ? Elle n'a aucune valeur dans [le texte d']une pièce de théâtre ! La maturité (*prauḍhatva*) et l'élégance (*udāratā*) dans la parole (*vacas*), la profondeur (*gaurava*) du sens (*artha*), si elles sont [conjointement] présentes, c'est justement la preuve de l'érudition (*pāṇḍitya*) et de l'art consommé (*vaidagdhya*) [du poète]. [MMdh I.7]⁵⁹⁴

Rājāśekhara, dans le cinquième chapitre intitulé « les modes de la maturation poétique » (*kāvya-pāka-kalpa*), reprend cette idée et la reformule :

« – Grâce à l'exercice (*abhyāsa*), la composition d'un poète gagne continuellement en maturité (*pāka*). Qu'est-ce donc que cette maturité (*pāka*) ? disent les maîtres.

– L'évolution (*pariṇāma*), dit Maṅgala.

– Qu'est-ce donc que le terme d'évolution (*pariṇāma*) ? disent les maîtres.

– C'est le fait qu'on perçoit les désinences nominales et verbales (*sup, tiṅ*), autrement dit, la formation grammaticale correcte (*vyutpatti*), dit Maṅgala.

– Mais c'est là, la correction des vocables (*sauśabdyā*). La maturité (*pāka*), c'est la sûreté (*niṣkampatā*) dans l'emploi des mots (*pada-niveśa*), disent les maîtres. On a dit en ce sens :

On ajoute ou on supprime des mots tant que la pensée (manas) balance ; quand les mots (pada) sont fermement établis (sthāpita), eh bien la parole (Sarasvatī) est parfaite (siddhā).

– C'est après les avoir pris et repris qu'on finit par fixer les mots : ainsi la maturité (*pāka*) consiste à se détourner du besoin de changer (*parivṛtti*) les mots, disent les tenants de Vāmana. Comme on le dit :

Quand les mots ne sont plus susceptibles de changer (parivṛtti), c'est ce que les gens versés dans la manière de poser les formes appellent maturité des formes (śabda-pāka).

– C'est là un manque de talent (*śakti*) et non pas de maturité (*pāka*), dit Avantisundarī [épouse de Rājāśekhara]. Car pour un seul et même sujet (*vastu*), les grands poètes trouvent plusieurs expressions (*pāṭha*) qui ont une parfaite maturité (*paripākavat*). La maturité (*pāka*) consiste donc à composer une œuvre où les formes (*śabda*), les idées (*artha*), les locutions (*sūkti*) soient appropriées (*ucita*) au sentiment (*rasa*). Comme on l'a dit :

La maturité d'une œuvre (vākya-pāka), c'est à mon avis ce dont l'ajustement (grathana) en dû ordre (krama), des qualités (guṇa), des ornements (alaṃkāra), des styles (rīti), des locutions (ukti), des formes (śabda) et des idées (artha) délecte (śvad) les beaux esprits (sudhī).

On a dit aussi :

⁵⁹¹ [KvĀSV I.02.21], Jha, G. 1917 : 8 ; Durgaprasad et Parab 1926 : 6-7.

⁵⁹² [KvĀSV III.02.02], Jha, G. 1917 : 50-51 Durgaprasad et Parab 1926 : 31.

⁵⁹³ Cf. [BR I.16], [BBh I.12], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 12, 521.

⁵⁹⁴ [MMdh I.07], Strehly, G., 1885 : 9 ; Bhandarkar, R. G., 1905 : 16.

Y eût-il auteur (*vaktṛ*), y eût-il sujet (*artha*), y eût-il forme (*śabda*), y eût-il sentiment (*rasa*), sans [la maturité, l'œuvre] manque de ce qui fait que la parole (*vāc*) coule comme un miel.

– La maturité (*pāka*) se laisse communiquer, par telle ou telle forme (*śabda*), dit le Yāyāvāriya [i.e. Rājaśekhara], puisque l'effet (*kārya*) qu'elle [la maturité] engendre permet de l'inférer (*anumāna*). Elle est du domaine de l'expression (*abhidhā-viśaya*), et entre dans l'usage pratique (*vyavahāra*) quand les gens de goût (*sahrdaya*) en ont établi la valeur (*artha*).⁵⁹⁵ »

C'est le seul endroit où le terme de *pariṇāma* apparaît dans la *Kāvyaṁīmāṁsā*. Dans cette citation, l'idée de Bhartṛhari et celle de Vāmana se profilent clairement. Rājaśekhara emploie, comme exemple, la « transformation » (*pariṇāma*) de neuf fruits en analogie avec la « cuisson » (*pāka*) d'une œuvre. Pour Rājaśekhara, le vocable *pariṇāma* est le synonyme du *pāka*⁵⁹⁶. Dans le dixième chapitre de la *Kāvyaṁīmāṁsā*, nous trouvons un autre exemple où l'auteur utilise le terme « maturité » qu'on obtient par l'étude (*vyutpatti*) et l'exercice (*abhyāsa*) de la poésie :

« C'est après avoir médité le style (*rīti*), considéré les qualités (*guṇa*), pénétré la caravane des formes (*śabda*) et idées (*artha*) et poursuivi les signes (*mudrā*) des belles expressions (*sūkti*), que le sage devra faire effort (*prayatna*) dans le domaine de la composition littéraire : qui donc navigue sans gouvernail sur l'océan ? À s'exercer (*abhyāsa*) tous les jours auprès des sages qui ont savouré les *Upaniṣad* du langage, l'essence du verbe (*vāk-tattva*) finit par épanouir un jour ou l'autre, en quelque mesure et de quelque manière que ce soit, chez l'homme qui a vu beaucoup : – cela vient de la maturation (*pāka*) des belles expressions (*sūkti*).⁵⁹⁷ »

Il est évident que Rājaśekhara associe le terme de « maturité » (*pariṇāma/pāka*) à la fois à la qualité littéraire d'une œuvre et à la compétence de l'auteur en matière d'art poétique. Quant à la stance [KM I.07] en question, le terme de *pariṇāma* indique ce processus de « maturation poétique », commençant par la base i.e. le mot et le sens parfaitement assemblés (*sāhitya*) – transformée (*pariṇāma*) et raffinée (*pāka*) par les divers éléments grammaticaux et procédés stylistiques (*guṇa*, *alaṅkāra*, *rīti*, *ukti*, etc.), pour s'achever en une belle expression poétique (*ukti*). C'est ce que Rājaśekhara appelle, par lien causal, « tel peintre, telle peinture⁵⁹⁸ ».

La notion d'*ukti* de Rājaśekhara est à rapprocher des concepts de Bhartṛhari⁵⁹⁹ et de Vāmana⁶⁰⁰. Mais comment une expression poétique devient-elle un *ukti-viśeṣa* ?

2.2.1.3 Talent créateur, talent réceptif : *ukti-viśeṣa*

Bhartṛhari, dans le *Vākyapadīya*, décrit Brahman, source de la parole (*śabda-tattva*) qui se manifeste, dans le monde des mortels, par le sens (*artha*). Cette source unique (*eka*), la graine-mère (*sarva-bīja*), avec la force (*śakti*), prend diverses formes (*anekathā*) : jouissance (*bhoga*), jouisseur (*bhoktṛ*) et objet à jouir (*bhoktavya*)⁶⁰¹. Selon le modèle de la lumière, le mot (*śabda*) a également deux fonctions (*śakti*) : être perçu (*grāhyatva*) et se faire percevoir (*grāhakatva*)⁶⁰². La force (*śakti*) dépend des mots (*śabda*) ; elle est la base de l'univers,

⁵⁹⁵ [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 77-79 ; Parashar S. 2000 : 63-65 ; Dalal et Shastry 1916 : 20-21.

⁵⁹⁶ Addition résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

⁵⁹⁷ [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 157 ; Parashar S. 2000 : 158-59 ; Dalal et Shastry 1916 : 54.

⁵⁹⁸ [KvM X], Dalal et Shastry 1916 : 49 ; Renou et Stchoupak 1946 : 145.

⁵⁹⁹ Cf. *supra*, 2.2.1.2.2 Une formation grammaticale ?

⁶⁰⁰ Cf. *supra*, 2.2.1.2.3 Un style poétique élaboré ?

⁶⁰¹ [VP-Bh I.01-06], Pillai, K. R., 1971 : 1.

⁶⁰² [VP-Bh I.55], Pillai, K. R., 1971 : 12.

l'essence (*ātman*) du talent inné (*pratibhā*) et se manifeste sous diverses formes⁶⁰³. Bien que Bharṭṛhari suppose un lien causal entre un concept, son concepteur et son percepteur, il croit que l'inférence (*anumāna*) dépend de la capacité (*śakti*) de ce dernier⁶⁰⁴.

Bhāmaha pense qu'avec l'étude (*upadeśa*), on peut composer des œuvres scientifiques (*śāstra*), mais quelqu'un qui souhaite écrire des œuvres littéraires doit être talentueux (*pratibhāvāt*)⁶⁰⁵. Par l'étude, il définit l'acquisition des caractéristiques de la littérature (*kāvya-lakṣaṇa*), de la grammaire, de la prosodie, des épopées, ainsi que des récits, ceux-ci constituant la cause de la littérature (*kāvya-hetu*), etc. Après avoir maîtrisé la grammaire, il faut, selon lui, pratiquer à côté d'un maître et examiner la littérature⁶⁰⁶.

Daṇḍin ne partage pas son avis. Pour lui, les trois facteurs réunis, i.e. le talent inné (*pratibhā*), l'étude (*śruta*) et la pratique (*abhiyoga*) constituent la cause (*kāraṇa*) de la poésie, et même si le premier est absent, on peut acquérir une certaine capacité intellectuelle avec les deux autres⁶⁰⁷.

Vāmana emploie le terme de *niṣpad* « accomplir/mûrir », synonyme de *pariṇāma* et de *pāka*, en relation avec la *pratibhā*. Pour lui, cette dernière est le noyau (*bīja*) du génie poétique (*kavitva*)⁶⁰⁸, sans quoi, aucune œuvre poétique ne peut être accomplie (*niṣpanna*). Il s'agit d'une capacité particulière que l'on peut obtenir par la naissance et non par les livres (*pustaka*)⁶⁰⁹. Toutefois, il différencie le bon élève (*śiṣya*) du mauvais par sa capacité intellectuelle discriminative (*viveka*)⁶¹⁰.

Selon **Rudraṭa**, la capacité innée (*śakti*), l'étude (*vyutpatti*) et la pratique (*abhyāsa*) sont les trois éléments permettant de composer une belle (*cāru*) poésie. Il définit la capacité innée (*śakti*) comme une absorption méditative dans laquelle surgissent les mots parfaits. Il indique que cette capacité est également appelée talent (*pratibhā*) par d'autres théoriciens et qu'il en existe deux sortes : l'une innée, l'autre cultivée, la première étant supérieure. Concernant l'étude (*vyutpatti*), elle est définie par la discrimination (*viveka*) correcte en raison de la connaissance de la grammaire, de la prosodie, etc. Une connaissance diversifiée est donc requise. La pratique a lieu à côté d'un excellent poète ou d'une personne juste, de manière assidue. C'est uniquement de cette façon que la poésie peut refléter le talent (*śaktimat*)⁶¹¹.

Ānandavardhana, dans son *Dhvanyāloka*, ne définit ni le talent, ni l'étude, ni non plus la pratique, et n'élabore aucun système ou consigne. Il aborde ces notions çà et là dans son ouvrage et rattache tout à sa théorie sur la suggestion (*dhvani*). Selon lui, la poésie requiert un talent inné particulier (*pratibhā-viśeṣa*), à la fois surhumain (*aloka-sāmānya*) et vibrant (*parisphurata*)⁶¹². Grâce à la suggestion (*dhvani*), la littérature est illimitée, relevant du domaine du talent inné⁶¹³. La suggestion se trouve uniquement dans les œuvres des poètes qui possèdent la capacité d'origine (*kāraṇa-śakti*)⁶¹⁴ : un excellent poète est doté d'un immense

⁶⁰³ [VP-Bh I.118], Pillai, K. R., 1971 : 26.

⁶⁰⁴ [VP-Bh I.32-36], Pillai, K. R., 1971 : 6-7 ; cf. Kapoor, K., 2005 : 131-138.

⁶⁰⁵ [KvĀk-Bh I.05], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 2.

⁶⁰⁶ [KvĀ-Bh I.09-10], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 3.

⁶⁰⁷ [KvĀd-D II.104], Sastrulu, V. V., 2008 : 54-55 ; Ray, K., 2004 : 68-70.

⁶⁰⁸ [KvĀSV I.03.16], Durgaprasad et Parab 1926 : 3 ; Jha, G. 1917 : 3.

⁶⁰⁹ [KvĀSV I.03.16], Durgaprasad et Parab 1926 : 3.

⁶¹⁰ [KvĀSV I.02.01-02.], Durgaprasad et Parab 1926 : 2-3.

⁶¹¹ [KvĀ-Rṭ I.14-20], Durgaprasad M. P. 1886 : 5-7.

⁶¹² [DhvĀ I.06], Ingalls, Masson et al. 1990 : 119.

⁶¹³ [DhvĀ IV.06], Ingalls, Masson et al. 1990 : 702.

⁶¹⁴ [DhvĀ III.16], Ingalls, Masson et al. 1990 : 457.

talent inné (*pratibhātiśaya-yukta*) et n'a aucune difficulté dans la composition poétique⁶¹⁵. Il fait souvent référence aux gens dotés d'une empathie esthétique (*sahrdaya*). Ces personnes comprennent la suggestion, bien que celle-ci n'ait jamais été enseignée avant lui⁶¹⁶.

Plusieurs siècles après Bharṭṛhari, ce sont des théoriciens cachemiriens des VIII^e et IX^e siècles, **Bhaṭṭa Lollaṭa**, **Śakuṅka**, **Bhaṭṭa Tauta** et **Bhaṭṭa Nāyaka**, qui ont tenté, avec zèle, de comprendre et de décrire comment la psyché humaine peut apprécier (litt. déguster) le sentiment esthétique (*rasa*) représenté dans une pièce de théâtre⁶¹⁷.

Toutefois, **Rājaśekhara** est le premier à reprendre les idées de Bharṭṛhari⁶¹⁸ et de Vāmana et à les revisiter, dans le quatrième chapitre de sa *Kāvyaṁmāmsā*, intitulé « Disciples et inspiration » :

« – Dans l'activité poétique, le rassemblement mental (*samādhi*) du poète joue le rôle décisif, dit Śyāmadeva. [...]

– L'exercice (*abhyāsa*), voilà ce que Maṅgala préconise. [...]

– Les deux réunis font rayonner le talent (*śakti*), celui-ci est la seule cause (*hetu*) déterminante en poésie, dit Yāyāvāriya [i.e. Rājaśekhara] – Il se développe en partant de l'inspiration (*pratibhā*) et de l'expérience (*vyutpatti*), car les deux actions consistant en l'inspiration (*pratibhā*) et l'expérience (*vyutpatti*) ont le talent (*śakti*) pour agent (*karṭr*). L'inspiration (*pratibhā*) est ce qui fait rayonner (*pratibhāsayaṭi*) dans l'esprit la masse des mots (*śabda*), la caravane des idées (*artha*), la trame des ornements poétiques (*alamkāra*), les procédés d'expression (*ukti*) et autre chose de ce genre. [...] L'inspiration (*pratibhā*) est double : créatrice (*kārayitrī*) et réceptive (*bhāvayitrī*). [...] La première] est triple : innée (*sahajā*), empruntée (*āhāryā*) et apprise (*aupadeśikī*) [Selon ces trois sortes d'inspiration,] les poètes (*kavi*) sont aussi de trois sortes : par la grâce de Sarasvatī (*sārasvata*), issu de l'exercice (*ābhyāsika*) et de l'instruction (*aupadeśika*). [...] ils se différencient par] l'excellence [...], dit Yāyāvāriya⁶¹⁹. [...] L'inspiration réceptive (*bhāvayitrī*) [...] elle fait venir à l'être le labeur et l'intention du poète. C'est grâce à elle, en vérité, que cet arbre, l'activité (*vyāpāra-taru*) du poète, porte ses fruits (*phalita*). [...] Selon leur sujet, ils] sont de deux sortes, ceux qui manquent d'appétit (*ārocikī*) et ceux qui avalent tout jusqu'à l'herbe (*satṛṇābhyavahārī*). [...] Ils sont de quatre sortes, dit Yāyāvāriya : [les deux mentionnés complétés par] les envieux (*matsarī*) et [par] ceux qui (savent) déterminer l'essence des choses (*tattvābhiniveśī*)⁶²⁰. Il [l'expert] discrimine les règles de l'entrelacs (*gumphaṇa*) des vocables (*śabda*), il se délecte aux beaux dits (*ukti*), il lèche intensément le nectar du sentiment (*rasa*), il discerne l'intention profonde (*tātparya*) de l'auteur, qui est son cachet (*mudrā*). Grâce à des mérites acquis, seuls quelques beaux esprits – dépérissant eux-mêmes faute d'un juge capable de discerner, et se détournant de l'extérieur –, rencontrent, et parfois seulement, un tel homme qui comprend la peine que donne une œuvre poétique.⁶²¹ »

« À quoi sert au poète sa composition poétique, si elle n'existe que dans son esprit, si les sujets aptes à recevoir ne conduisent pas son œuvre aux dix points de l'espace [i.e. gloire, un des buts de la poésie (*kāvya-prayojana*)].⁶²² »

Selon Rājaśekhara, le pouvoir (*śakti*) est la cause principale (*hetu*) de la poésie, apparaissant sous forme de talent (*pratibhā*), non seulement chez qui prononce (*kārayitrī*) une expression poétique (*ukti*), mais aussi chez qui la comprend (*bhāvayitrī*). Peu importe si ce

⁶¹⁵ [DhvĀ III.31], Ingalls, Masson et al. 1990 : 535.

⁶¹⁶ [DhvĀ I.01/b], Ingalls, Masson et al. 1990 : 58.

⁶¹⁷ Gnoli, R., 1985 : XIV-XX.

⁶¹⁸ Kapoor, K., 2005 : 138.

⁶¹⁹ [KvM IV], Renou et Stchoupak 1946 : 56-58 ; Dalal et Shastry 1916 : 11.

⁶²⁰ [KvM IV], Renou et Stchoupak 1946 : 62-63 ; Dalal et Shastry 1916 : 13.

⁶²¹ [KvM IV], Renou et Stchoupak 1946 : 65 ; Dalal et Shastry 1916 : 14-15.

⁶²² [KvM IV], Renou et Stchoupak 1946 : 65 ; Dalal et Shastry 1916 : 15.

talent est inné (*sahaja*), approprié (*āhāryā*) ou appris (*aupadeśikī*), c'est l'excellence (*utkarṣa*, *śreyas*⁶²³) qui fait la distinction. C'est donc le talent qui est capable de créer d'excellentes expressions (*ukti-viśeṣa*), mais celles-ci restent latentes jusqu'à leur approbation par un talent réceptif. Cette idée repose sur le concept de l'école *mīmāṃsā* de la dualité de *puruṣa-prakṛti* et le terme *bhāvayitrī* de Rājāśekhara correspond au *sahṛdaya* de ses prédécesseurs. À la lumière de ces éléments tirés de la *Kāvya-mīmāṃsā*, l'énonciation du poète sur la poésie dans la *Karpūramañjarī* devient d'emblée significative. Il nous reste une dernière notion à examiner.

2.2.1.4 « Quelle que soit la langue » ?

Le terme « langue » (*bhāṣā*) figure dans la grammaire sanskrite, l'*Aṣṭādhyāyī*, de **Pāṇini**, qui signifie la langue sanskrite d'usage [III.02.108], tandis que le vocable *chandasi* [I.02.62] fait référence au sanskrit védique. **Patañjali**, dans son commentaire intitulé *Mahābhāṣya*, désigne le premier par le vocable *laukika* « mondain » et le second par *vaidika* « savant ».

Au sens large, le mot *loka* « monde » indique la région géographique, nommée *āryāvarta*, où les langues mondaines et védiques sont à l'usage. Ce monde est constitué de diverses langues : le sanskrit classique, le sanskrit védique, ainsi que les prakrits, l'*apabhraṃśa*, les patois et les langues des barbares (*mleccha*). Alors que le sanskrit est considéré comme correct (*sādhu*, *śabda*, *dharma*), les autres langues non sanskrites sont estimées incorrectes (*asādhu*, *apaśabda*, *adharmā*). Néanmoins, Patañjali souligne que le domaine d'usage des mots est vaste, provenant du monde qui est la seule autorité. Ainsi, les grammairiens admettent que toutes ces langues, correctes ou incorrectes, sont en usage (*lokataḥ*) et qu'elles véhiculent une certaine dénotation (*abhidhā*). Dans cette éventualité, l'énonciation de Rājāśekhara (*bhāṣā jā hoī sā hou* KM I.07)) inclurait toutes les langues, y compris les patois et le langage des barbares.

Si ces langues sont incorrectes, et que la littérature (*kāvya*) se fonde essentiellement sur la grammaire – principe unanimement approuvé par les théoriciens de l'art poétique –, comment sont-elles devenues aptes à être utilisées en littérature ? Deshpande fournit l'explication suivante :

« The grammar of Sanskrit in the minds of its users was not derived exclusively from a study of Pāṇini's grammar, but there were various different inputs which led to the formation of this user-grammar. Pāṇini's grammar was only one of the many inputs. A study of the existing traditional literature was an important factor. Similarly, the mother-tongue of the user was a very powerful factor. While the grammarians despised any such extraneous influences, the literary tradition often welcomed them. Vākpatirāja says in his *Gauḍavaho*: "The beauty of Sanskrit words blossoms with a tinge of Prakrit. The effectiveness of Prakrit also increases by the elevating process of the Sanskritization. A tinge of Prakrit added to Sanskrit brought Sanskrit closer to the language of the home, while a judicious Sanskritization made Prakrit into a language of a higher cultural status."⁶²⁴ »

2.2.1.4.1 Langues du théâtre ou langues de la poésie ?

À l'époque du *Nāṭyaśāstra*, la littérature aurait existé en diverses langues. Dans le chapitre sur le « jeu verbal », **Bharata** définit deux langues (*vāc*) à réciter (*pāṭhya*) : le sanskrit

⁶²³ [KvM IV], Dalal et Shastry 1916 : 13.

⁶²⁴ Deshpande, M. M., 1993 : 35 ; [GV 65], Paṇḍit, Sh. P., 1887 : 20.

et le prakrit⁶²⁵. Quand l'auteur décrit le mode d'emploi de différentes langues attribuées aux personnages selon leur rôle à jouer, il précise que ces règles sont exclusivement relatives au théâtre (*nāṭya/prayoga/nāṭaka*). La terminologie « œuvre littéraire » (*kāvya*) figure uniquement dans une stance autorisant les poètes à employer toute autre langue vernaculaire (*deśa-bhāṣā*), car, dans une pièce de théâtre (*nāṭaka*), des poèmes (*kāvya*) issus de plusieurs régions peuvent apparaître (*nānā-deśa-samuttha*)⁶²⁶. Il importe donc de distinguer les langues du théâtre de celles de la poésie. Dans cette œuvre, le vocable *bhāṣā* « langue » est utilisé comme terme générique pour toutes les langues. Alors que dans l'univers divin (litt. « au-delà/au-dessus », sk. *ati*) et dans le cercle des aryens (*ārya*) c'est le sanskrit qui est en usage, dans le monde humain (*jāti*), le sanskrit, les prakrits, les dialectes (*[deśa-]bhāṣā*) et les sous-dialectes (*[deśa-]vibhāṣā*), ainsi que les patois des incultes (*mleccha*) se côtoient. Toutefois, deux langues prakrites, la *māhārāṣṭrī*⁶²⁷ et la *śaurasenī*, sont attribuées aux personnages issus de la classe supérieure.

La position distinguée de ces deux langues, i.e. le sanskrit et le prakrit, apparaît également dans le *Kāmasūtra* de **Vātsyāyana**. Selon lui, les gens civilisés (*nāgaraka-vṛtta*) se cultivent au moyen de récitations, de réunions, de musique, de danse et de théâtre, et racontent des histoires en sanskrit et en prakrit⁶²⁸. La littérature prakrite a toujours été considérée comme la langue des gens cultivés (litt. « non-vulgaires », sk. *agrāmya*) :

« The poor (unfortunate) *gāthā* laments when it is being learnt by uneducated rustics (*grāmya*). It is tortured (harassed) like a cow being milked by ignorant (unpractised) milkmen. Oh, *gāthā*, you will be mutilated (disfigured) or be even degraded (corrupted or spoiled) like a piece of sugar-cane being nibbled and munched hard and forcefully by the teeth of a rustic (*grāmīna*)⁶²⁹. »

C'est à partir de **Bhāmaha** que le nombre des langues littéraires commence à augmenter. Il introduit l'*apabhraṃśa* en tant que troisième langue⁶³⁰. **Daṇḍin** définit, pour la première fois, la *māhārāṣṭrī* comme étant la langue prakrite par excellence (*prakṛṣṭa-prākṛta*). Il reconnaît la *śaurasenī*, la *gauḍī* (i.e. *māgadhī*) et la *lāṭī* en tant que prakrits, et apparente l'*ābhīrī* et les autres dialectes à l'*apabhraṃśa*. Il mentionne la *bhūta-bhāṣā* (i.e. *paśācī*) comme ayant été jadis la langue de la *Bṛhatkathā*, et le sanskrit, le prakrit et l'*apabhraṃśa* sont rattaché à de divers genres littéraires⁶³¹. **Vāmana** demeure silencieux sur l'usage des langues dans la littérature⁶³². **Rudraṭa** fixe le nombre des langues littéraires (*kāvya-bhāṣā*) à six (*ṣaḍ-bhāṣā*) : le sanskrit, le prakrit (*māhārāṣṭrī*), la *śaurasenī*, la *māgadhī*, la *paśācī* et l'*apabhraṃśa*. Néanmoins, il souligne que les dialectes régionaux sont nombreux⁶³³. Pour **Ānandavardhana**, seuls le sanskrit, le prakrit et l'*apabhraṃśa* sont acceptables comme des langues de la littérature, chacune attribuée à divers genres⁶³⁴. De leur côté, Daṇḍin, Vāmana et Rudraṭa remarquent que dans le théâtre classique, ces langues (*miśra/bahu-bhāṣā*) varient selon le statut des personnages.

⁶²⁵ [NŚ XV.05], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 253.

⁶²⁶ [NŚ XVIII.03, 23, 25, 29, 40, 44, 45, 46, 47, 61], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 92-98.

⁶²⁷ Bharata ne nomme pas cette langue, mais les règles phonétiques qu'il donne dans [NŚ XVIII] sont celles de la *māhārāṣṭrī*.

⁶²⁸ [KS I.04.16, 25, 37], Doniger et Kakar 2003 : 19-21.

⁶²⁹ [VL II.07-08], Patwardhan M. V. 1969 : 7 (sk.), 273 (trad.).

⁶³⁰ [KvĀk-Bh I.16], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 6.

⁶³¹ [KvĀd I.34-38], Sastrulu, V. V., 2008 : 17-19.

⁶³² [KvĀSV V.01.13], Durgaprasad et Parab 1926 : 62.

⁶³³ [KvĀk-Rt II.12, XVI.36], Durgaprasad M. P. 1886 : 13, 196.

⁶³⁴ [DhvĀ III.07], Ingalls, Masson et al. 1990 : 418-419.

Le concept linguistique de **Rājaśekhara** est une synthèse des idées de ses prédécesseurs. Pour lui, les deux termes, littérature (*kāvya*) et langue (*bhāṣā*), désignent la même chose⁶³⁵. Dans la *Kāvyamīmāṃsā*, il donne une description détaillée sur les langues qu'il considère comme littéraires. Dans le troisième chapitre, lorsqu'il définit la poésie, il attribue quatre langues à l'« Homme de la poésie » : le sanskrit (sa bouche), le prakrit (ses bras), l'*apabhraṃśa* (ses fesses) et la *paśācī* (ses pieds). À la fin, il rajoute une cinquième catégorie, la langue mixte (sa poitrine)⁶³⁶. Rājaśekhara définit ces cinq catégories par genres littéraires, la dernière étant associée, sans aucun doute, au théâtre classique. Comme Daṇḍin, il sépare la *paśācī* du prakrit, car cette langue est attribuée à la *Bṛhatkathā*. Les autres langues prakrites (i.e. la *māhārāṣṭrī*, la *śaurasenī*, la *māgadhi/gauḍī* et la *lāṭī* de Daṇḍin et Rudraṭa) sont regroupées sous un terme générique « prakrit », probablement dû au fait qu'aucune de ces langues n'a jamais été explicitement associée à un genre littéraire spécifique, même si la *māhārāṣṭrī* était la langue de la *Sattasāī*, du *Gauḍavaho*, etc⁶³⁷.

Rājaśekhara divise la langue divine (*divya*), i.e. le sanskrit en deux : la langue des dieux (*deva*) et celle des êtres divins (*deva-yoni*). Tous communiquent en sanskrit dans les cieux, mais dans le monde des mortels (*jāti*), certains peuvent changer de langue : les dieux, les *vidyādhara*, les *gandharva* et les *yoginī* conservent le sanskrit comme moyen de communication, mais utilisent des éléments grammaticaux et poétiques en une proportion dissemblable ; les *piśāca* et les fidèles de Śiva parlent la *bhūta-bhāṣā* et les *apsaras* le prakrit⁶³⁸. Cette description correspond à l'univers divin et au cercle des aryens de Bharata.

L'auteur, dans la *Kāvyamīmāṃsā*, donne une description détaillée d'un concours poétique (*parīkṣaṇā*). Lorsque le roi, qui est également poète, organise un concours de poésie⁶³⁹, les poètes qui composent en sanskrit, ainsi que les connaisseurs des Vēda, des *purāṇa*, des *smṛti*, de la philosophie, médecine et astrologie, s'installent au Nord⁶⁴⁰. Les poètes qui ouvrent des œuvres en prakrit, suivis des acteurs, danseurs, chanteurs, musiciens, narrateurs, comédiens et batteurs de mesure, prennent place à l'Est. À l'Ouest, se trouvent les poètes récitant en *apabhraṃśa*, avec les peintres, sculpteurs, joailliers, bijoutiers, orfèvres, charpentiers et forgerons. Enfin, au Sud, s'installent les poètes en *bhūta-bhāṣā*, suivis des parasites, courtisanes, saltimbanques, mimes, jongleurs, lutteurs et soldats. Les dames du harem parlent le sanskrit et le prakrit, les serviteurs l'*apabhraṃśa* et le *māgadhi*⁶⁴¹. À la fin, Rājaśekhara ajoute qu'un poète versé en toutes les langues peut prendre place à son gré.

Cette description sur l'usage des langues dans le monde humain que Rājaśekhara nomme *āryāvarta*, correspond au concept de *bhāratavarṣa* de Bharata, y compris la distribution des langues. Néanmoins, Rājaśekhara a synthétisé le concept linguistique de l'art dramatique et celui de l'art poétique (cf. Annexe I, tableau n°6). Si, dans la littérature (*kāvya*) le sanskrit et le prakrit peuvent être utilisés, la science s'exprime uniquement en sanskrit. Nous pouvons en conclure que, pour Rājaśekhara, le vocable « langue » inclut quatre langues littéraires (*kāvya-bhāṣā*), i.e. le sanskrit, le prakrit, l'*apabhraṃśa* et la *paśācī*. De plus, le terme générique « prakrit » incorpore les langues prakrites majeures, à savoir, la *māhārāṣṭrī*, la *śaurasenī* et la

⁶³⁵ [KvM II], Dalal et Shastry 1916 : 3 ; Renou et Stchoupak 1946 : 31.

⁶³⁶ [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 6 ; Renou et Stchoupak 1946 : 42.

⁶³⁷ Addition résultant des remarques faites par M. Radhakrishnan lors de la soutenance.

⁶³⁸ [KvM. VIII], Renou et Stchoupak 1946 : 98-104.

⁶³⁹ [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 157.

⁶⁴⁰ [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 158.

⁶⁴¹ [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 158-159.

māgadhī. Enfin, la notion de « mélange » (*miśra*) est utilisée pour signaler le plurilinguisme du théâtre classique (*nāṭya-bhāṣā*), et désigner le territoire du *madhya-deśa*, poitrine du Kāvya-puruṣa, où les savants autochtones, tels que Rājaśekhara, connaissent toutes ces langues.

Notre analyse des termes figurant dans la stance [KM I.07], à la lumière de la *Kāvya-mīmāṃsā*, souligne les remarques de Raghavan. L'expression *bhāṣā jā hoī sā hou* réfère aux quatre langues littéraires de Rājaśekhara : le sanskrit, le prakrit, la *paśācī* et l'*apabhraṃśa*. Selon l'auteur, toutes ces langues, basées sur la combinaison (*sāhitya*) du mot et du sens (*śabdārtha*), sont aptes à exprimer la poésie (*ukti*). C'est l'évolution progressive (*pariṇāma* : *vyutpatti* et *abhyāsa*) du poète dans l'art poétique qui lui permettait de composer des expressions (*ukti*) de plus en plus belles (*pariṇāma/pāka*). Rājaśekhara décrit cette évolution (*pariṇāma*) par un lien causal (« tel peintre, telle peinture ») et l'illustre par le mûrissement des fruits. Néanmoins, la vraie poésie (*kāvya*) émane du talent (*pratibhā*) qui est capable de conférer un aspect particulier (*viśeṣa*, *utkarṣa*, *śreyas*) à ces expressions. Celles-ci (*ukti-viśeṣa*) ne sont appréciées que par un public également talentueux qui s'en délecte. Les concepts de Rājaśekhara (*pariṇāma*, *pratibhā*, *kārayitrī* et *bhāvayitrī*) se fondent sur les théories de Bharṭṛhari et de Vāmana⁶⁴².

La stance [KM I.07] de Rājaśekhara est une réponse générale (*sāmānya*), une définition de la poésie (*kāvya-lakṣaṇa*) en termes concis, qui vaut pour ses quatre langues littéraires. La question reste ouverte.

2.2.1.5 Pourquoi le prakrit ?

2.2.1.5.1 Est-ce un libre choix du poète ?

Rājaśekhara a probablement eu la liberté poétique d'introduire une nouveauté dans le domaine théâtral, mais il est peu probable qu'il ait rompu avec la tradition plurilingue du théâtre classique d'une manière arbitraire, sans objectif.

2.2.1.5.2 Est-ce le souhait du « patron » ?

La *Karpūramañjarī* a été commanditée par l'épouse du poète, Avantisundarī [cf. : KM. I.11], et non par son mécène, le roi, comme dans le cas du *Bālarāmāyaṇa* et du *Bālabhārata*, ni non plus par le harem de celui-ci, comme nous le trouvons dans la *Viddhaśālabhañjikā*. Le fait qu'une femme demande à son époux de composer une œuvre littéraire n'est pas étrange dans la littérature prakrite (cf. la *Līlāvatī*⁶⁴³). Rājaśekhara, dans la *Kāvya-mīmāṃsā*, reconnaît que la femme, à l'instar de l'homme, peut devenir poète ; d'ailleurs il cite souvent les idées de son épouse, érudite en art poétique⁶⁴⁴.

La *Kāvya-mīmāṃsā* nous informe également que le succès d'une œuvre dépend des critiques que prononcent les experts en poésie, le roi et son assemblée, devant lesquels le poète la présente⁶⁴⁵. Le commanditaire (*viññāpaka*) et le critique (*viññānin/bhāvaka*) de l'œuvre forment donc une seule et même personne. Rājaśekhara souligne que « dans la demeure du poète, l'emploi des langues (*bhāṣā-niyama*) est réglé suivant ce que le patron (*prabhu*) a

⁶⁴² Addition résultant de la remarques (« conclusion abrupte ») faite par M. Brocquet lors de la soutenance.

⁶⁴³ [LV-K 41], Upadhye, A. N., 1966 :11 ; Nimkar, S. T., 1988 : 5.

⁶⁴⁴ [KvM X]. Renou et Stchoupak 1946 : 155.

⁶⁴⁵ [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 157, 159.

fixé⁶⁴⁶ ». Étant donné que l'auteur est un *kavirāja*, libre dans ses choix poétiques et linguistiques, il est peu plausible qu'il ait adapté sa pièce au goût de son commanditaire⁶⁴⁷. Rājaśekhara tient beaucoup à cette licence poétique qu'il exprime également dans le *Bālarāmāyaṇa* et le *Bālabhārata*. Néanmoins, le fait que le commanditaire de cette pièce est une femme, experte en art poétique, et notamment l'épouse du poète, n'est pas sans importance.

2.2.1.5.3 Est-ce le sujet qui détermine la langue ?

Pour ce qui est de l'utilisation des langues en poésie, Rājaśekhara se prononce en ces termes dans le neuvième chapitre intitulé : « manière de réaliser le sujet » (*artha-vyāpti*) :

« À quoi bon en dire davantage ? Dans toutes les langues comme en sanskrit, il faut procéder suivant la convenance (*sāmarthyā*), suivant le goût (*ruci*), et suivant l'intérêt (*kautuka*) qu'on veut éveiller. Il faut comprendre l'arrangement correct (*abhidhāna*) des formes et des idées (*śabdārtha*) pour manier l'expression et la chose à exprimer (*abhidheya*). On dit à ce propos :

Tel sujet (*artha*) est arrangé (*racana*) par un bon poète (*sukavi*) sous la forme d'une expression (*ukti*) sanskrite, tel autre en prakrit, tel autre encore en mots *apabhraṃśa* ; que dis-je ? Un autre enfin en langue des *bhūta*. Tel sujet se laisse traiter en deux ou trois langues, un autre en quatre : le bon poète dont l'esprit hardi fait comme il a été dit, l'univers est inondé de sa renommée.⁶⁴⁸ »

Comme nous l'avons vu dans la citation de Vāsudeva⁶⁴⁹, l'idée d'associer les langues littéraires à des thèmes (*artha*) est généralement attribuée à Bhoja⁶⁵⁰. Cependant, celui-ci ne fait que répéter ce qui a été dit par Rājaśekhara. Le sujet de la *Karpūramañjarī*, comme celui de la *Viddhaśālabhañjikā* est l'amour (*śṛṅgāra*). L'auteur lui-même, en relation avec la langue sanskrite, s'exprime en ces termes :

« Voici la langue des dieux [i.e. le sanskrit] : Tresse (*samdr̥bdha*) de composés et de formes analytiques (*samāsavyāsa*), telle est la langue des mangeurs d'ambrosie, chargée des sentiments d'érotisme (*śṛṅgāra*) et de merveilleux (*adbhuta*), comportant des allitérations (*anuprāsa*), douée de noblesse (*udāra*⁶⁵¹). »

Ces éléments sont contradictoires et donc peu concluants. Les deux langues se prêtent au traitement de l'amour. La strophe [KM I.08] fournit une réponse précise.

2.2.2 *La langue prakrite est naturellement douce*

[*pāripārśvakaḥ* :] avi a,
parasā sakkaa-baṃdhā paua-baṃdho vi hoi
suumāro,
purusa-mahilāṇa jettiam ihaṃtaram tettiam
*imāṇam*⁶⁵². [KM I.08]

[L'assistant :] Et encore,
les compositions en sanskrit sont âpres, alors que
celles en prakrit sont suaves, la différence entre les

⁶⁴⁶ [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 147.

⁶⁴⁷ [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 149.

⁶⁴⁸ [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 143.

⁶⁴⁹ Cf. *supra*, 2.2.1 La singularité de l'expression fait la poésie.

⁶⁵⁰ Cf. *infra*, 2.2.2.1.2 Le concept de Rājaśekhara.

⁶⁵¹ [KvM VII], Renou et Stchoupak 1946 : 101-102.

⁶⁵² *Āryā*.

deux est aussi grande que celle entre un homme et une femme dans le monde. [KM I.08]

Les manuscrits jaïns, y compris les deux plus anciens Q et W, omettent l'intégralité de cette stance. Ghosh, qui base ses éditions sur le manuscrit W, souligne :

« This stanza does not occur in the best ms. W, and a very old ms. B, and modifies the statement about the practical similarity between Pk. and Sk. (one being the evolution of the other) and the author's indifference about the language to be employed in *kāvya*, which is immediately to follow. Hence it has been considered spurious.⁶⁵³ »

Poddar, dans son étude sur la *Karpūramañjarī*, partage cet avis :

« As regards the verse found in some MSS of KM declaring Sk. to be like a man and Pk. delicate like a woman, it has rightly been pointed out by Prof. Ghosh that it is spurious.⁶⁵⁴ ».

Nous suivons l'opinion de Ghosh et Poddar, selon laquelle il s'agit d'un rajout postérieur, car cette stance ne figure pas dans les anciens manuscrits jaïns et son langage diffère quelque peu du reste du texte de la pièce⁶⁵⁵. Cependant, leurs autres arguments ne sont pas tenables :

- a) Rājaśekhara n'était pas indifférent aux langues ;
- b) Cette stance [KM I.08] ne modifie pas l'énoncé de l'auteur dans la stance précédente.

Au contraire, en raison de l'universalité de la stance [KM I.07], la réponse de Rājaśekhara a été complétée plus tard par une strophe supplémentaire. Il convient de remarquer que les manuscrits jaïns, y compris les plus anciens (B, W et Q), omettent non seulement cette stance, mais également la fin habituelle des pièces de théâtre⁶⁵⁶. Cependant, les recensions cachemiriennes (N, O, R, G, D et I) et méridionales (S, U, T, J, X, Y, V et Z) comportent les deux. Alors que la stance [KM I.08] est presque identique dans ces deux groupes de manuscrits, leurs versions de la fin de la pièce divergent considérablement. La stance [KM I.08] signale donc une étape de production intermédiaire, s'agissant d'un rajout postérieur aux manuscrits jaïns B, W et Q, mais antérieur aux manuscrits cachemiriens et méridionaux. Elle a très probablement été rajoutée durant la période de spéculations⁶⁵⁷. (Cf. Annexe I, tableau n° 10⁶⁵⁸)

Les manuscrits du Sud ont inversé la stance précédente avec celle-ci. Ainsi, la phrase d'introduction « Ce [grand] connaisseur de toutes les langues a bel et bien dit » tombe non seulement entre ces deux stances, mais elle interrompt aussi l'unité de deux argumentations suivant une logique : la première est universelle (*sāmānya*) et se réfère à la langue en général, la seconde est spécifique (*viśeṣa*) et concerne uniquement le prakrit. L'inversion de ces deux stances renverse cette logique. Les éditions basées sur ces manuscrits ne fournissent aucune explication à ce sujet. Nous avons suivi les manuscrits cachemiriens qui respectent l'ordre des deux stances.

⁶⁵³ [KM], Ghosh M. 1939 : 67 ; Ghosh 1972 : 145.

⁶⁵⁴ [KM], Poddar 1974 : 36.

⁶⁵⁵ La stance [KM I.08] est purement en *māhārāṣṭrī*.

⁶⁵⁶ Le *kāvya-saṃhāra* et le *praśasti*, ce dernier étant également connu comme *Bharata-vākya*. Cf. 4.1 Comment assembler les éléments d'une pièce de théâtre classique ?

⁶⁵⁷ Cf. 3.1 Une période de spéculations.

⁶⁵⁸ Concernant la généalogie des manuscrits, consulter l'Introduction *supra* et 5.6 Circulation des manuscrits de la *Karpūramañjarī infra*. Addition résultant du discours de soutenance de Mme Fodor.

Vāsudeva est assez laconique dans son commentaire. Il explique uniquement le terme « femme » (*mahilā*) par un synonyme comportant une connotation « femme amoureuse » (*kāminī*)⁶⁵⁹.

Selon Acharya⁶⁶⁰ et Bhattacharya, il s'agit d'une stance de grande importance et nous partageons leur avis. Ce dernier souligne :

« According to Bharata women should speak in prakṛt when they are in female nature (*strīnām strīprakṛtau*), as the result female ascetic may speak in Sanskrit. [...] Though Bharata does not mention what should be the nature of woman, but [...] she should have feelings of love and passion for earthly pleasure. Her body, mind and speech are tender and sweet. [...] Sanskrit, as Bharata says, is a language of *uddāta* type, but Prakṛta is sweet and suitable for love sentiment and expression of tenderness of sweet-herated lady. So Rajashekhara in his prologue of *Karpūramañjarī* says [citation de la stance KM I.08]. We have already told Abhinava views that Prakṛt should be used in the *Bhāratī Vṛtti* for its deep connection with *Kaiśikī Vṛtti* which is suitable for love sentiment.⁶⁶¹ »

La stance [KM I.08] est basée sur une idée figurant dans la *Kāvyaṁmāmsā* et le *Bālarāmāyaṇa* de Rājasekhara et vise à combler habilement sa réponse et préciser le motif pour lequel l'auteur a opté pour la langue prakrite⁶⁶². Elle met en lumière la véritable raison du choix linguistique de l'auteur renvoyant à une stance figurant dans son *Bālarāmāyaṇa* :

La langue divine [i.e. le sanskrit] est grandiose, les principaux prakrits sont doux de nature (*prakṛti-madhura*), l'*apabhraṁśa* est très charmant, la langue des *bhūta* est savoureusement arrangée⁶⁶³.

Toutefois, le prakrit et le sanskrit n'étaient pas si nettement tranchés selon la valeur douce ou âpre qu'ils représentent dans les stances de Rājasekhara. Le terme « doux » (*mādhurya*) était déjà présent dans les épigraphes d'Asoka comme une qualité sémantique comportant la répétition⁶⁶⁴. Dans le *Rgveda*, nous trouvons une stance dans laquelle l'adjectif « doux » (*madhu*) est appliqué à la langue védique⁶⁶⁵ (*chandas*)⁶⁶⁶. Dans le *Mahābhārata*, ce terme figure plusieurs fois en relation avec la parole, le chant et les gens maîtrisant une langue sophistiquée⁶⁶⁷. Dans l'*Arthasāstra* de Kauṭilya, nous trouvons une description d'un « langage de la diplomatie⁶⁶⁸ » qui définit l'âpreté comme une écriture irrégulière (*viśama-varṇa*), rude (*sthita*) et vive (*apṛati-rāgin*), et la suavité par une écriture régulière (*sama-varṇa*), entrecoupée (*cheda*), onctueuse (*cikkaṇa*) et délicate (*mṛdu*)⁶⁶⁹. Il semble que cet adjectif correspond à une langue recherchée, disons « littéraire ».

Amour, femme et douceur ont été définitivement associés à la langue prakrite avec la *Sattasāi* de Hāla, qui unit la poésie prakrite, semblable à l'ambrosie, à l'art amoureux (*kāma*)⁶⁷⁰. Ce « lieu commun » est ensuite devenu récurrent dans la littérature prakrite ; celle-ci foisonne d'exemples, comme dans le *Vajjālagga* et le *Gauḍavaho* :

⁶⁵⁹ [KM], Durgaprasad et Parab 1887 : 9.

⁶⁶⁰ « Dr. Ghosh omits one important verse which is clearly in M. », [PkS], Acharya, K. C., 1968 : 49.

⁶⁶¹ Bhattacharya, S. 2005 : 273-274. Cette remarque d'Abhinavagupta est également citée dans les ouvrages de Bansat-Boudon, cf. Bansat-Boudon 2004 : 230 ; Bansat-Boudon 1992 : 323.

⁶⁶² Addition résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

⁶⁶³ [BR I.11/ab], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 5.

⁶⁶⁴ Tieken, H., 2006 : 95-115.

⁶⁶⁵ Modification résultant des remarques faites par M. Pinault lors de la soutenance.

⁶⁶⁶ [RV VI.11.03].

⁶⁶⁷ [MBh I.14.01/03, I.65/07, I.73/36].

⁶⁶⁸ Nous avons emprunté ce terme à Tieken, cf. Tieken, H., 2006 : 111.

⁶⁶⁹ [AS-K II.10/10, II.13/24-25].

⁶⁷⁰ [SS 02.], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 35 ; Khoroché P. et Tieken H. 2009 : 3.

« While Prakrit poetry [*prākṛta-kāvya*], charming [*lalita*], full of sweet (pleasing) sounds (diction) [*madhurākṣara*], loved by young ladies and characterised by the sentiment of love [*saśṛṅgāra*] is available, who can possibly bear and read Sanskrit poetry?⁶⁷¹ »

« New subjects, rich compositions sweet on account of the softness [*śiśira*, comm.: *madhurā*] of their words: these have nowhere abounded, since the world began, except in Prakrit.⁶⁷² »

2.2.2.1 Amour et suavité selon l'art poétique

Dans le *Nāṭyaśāstra*, les composantes de la représentation théâtrale sont, pour **Bharata**, l'unité du jeu (*abhinaya*) avec le corps (*āṅgika*), la parole (*vācika*), les costumes (*āhārya*) et les manifestations corporelles spontanées (*sāttvika*)⁶⁷³ de l'acteur. Il décrit huit sentiments, dont quatre principaux – amoureux (*śṛṅgāra*), héroïque (*vīra*), furieux (*raudra*) et odieux (*bībhatsa*) –, et quatre secondaires, comique (*hāsya*), merveilleux (*adbhuta*), pathétique (*karuṇa*) et terrible (*bhayānaka*). Tous les sujets (*artha*) sont dotés d'un ou de plusieurs sentiments (*rasa*). On connaît huit états émotionnels durables (*sthāyibhāva*), chacun correspondant à un sentiment : la passion (*rati*) est relative à l'amoureux, la colère (*krodha*) au furieux, la tristesse (*śoka*) au pathétique et la peur (*bhaya*) au terrible. De même, le courage (*utsāha*) correspond à l'héroïque, le dégoût (*jugupsā*) à l'odieux, le rire (*hāsa*) au comique et l'émerveillement (*vismaya*) au ravissement. Les causes (*hetu*) engendrant les sentiments sont des états stimulants (*vibhāva*), car ils les éveillent (*vibhāvvyate*). Les états qui en sont issus (*anubhāva*) permettent de les ressentir (*anubhāvvyate*), et ce sont les états transitoires (*vyābhicāri-bhāva*) qui les transmettent. Chacun de ces états émotionnels (*bhāva*) agit au moyen du jeu (*abhinaya*) de la parole (*vāg*), du corps (*aṅga*) et des manifestations corporelles spontanées (*sattva*). Un sentiment est produit (*niṣpatti*) lorsque ces trois sortes d'état émotionnel apparaissent ensemble (*saṃyoga*) et se manifestent (*vyañjana*) en un état durable. Le spectateur (*nāṭya-yokṛt*) reconnaît (*viññeya*) un sentiment par analogie (*sāmānya*) avec l'état durable correspondant. C'est ainsi que les spectateurs intelligents (*su-manas*) expérimentent (litt. dégustent : *āsvādayanti*) un sentiment⁶⁷⁴. Ce concept est connu, dans l'art poétique, comme le *Rasasūtra* de Bharata.

Le corps du théâtre, i.e. le texte (cf. *supra*), doit être composé de manière à pouvoir véhiculer ces sentiments. La déclaration de Bharata à ce sujet est explicite. Selon lui, les divers états émotionnels sont des effets (*karuṇa*) car ils animent (*bhāvayati*) le sujet de la poésie (*kāvyaārtha*), c'est-à-dire, ce que le poète souhaite exprimer (*kaver antargataṃ bhāvam*). Vu que le terme de *rasa* était réservé au théâtre, **Bhāmaha**⁶⁷⁵ et **Daṇḍin** ont emprunté à la poésie non-dramatique le vocable *rasavat* « doté du sentiment », faisant allusion au concept de Bharata. **Rudraṭa**, quant à lui, fait un pas en avant, disant que les grands poètes rendent la poésie (*kāvya*) savoureuse (*sarasa*)⁶⁷⁶. Il déclare clairement que le sentiment amoureux est le meilleur et affirme que, sans sentiment, la littérature reste fade⁶⁷⁷. Dans le même sens, **Ānandavardhana** désigne le *rasa* comme l'élément le plus essentiel de la suggestion (*dhvaner*

⁶⁷¹ [VL III.11], Patwardhan M. V. 1969 : 11, 275.

⁶⁷² [GV I.92.], Paṇḍit, Sh. P., 1887 : 28.

⁶⁷³ [NŚ VI. 23, VIII.09], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 103, 151.

⁶⁷⁴ [NŚ VI.15-38, VII.01-08], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 100-107, 119-122.

⁶⁷⁵ [KvĀk-Bh V.62], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 110-111. Néanmoins, Bhāmaha considère le *rasa* comme un élément important du *mahākāvya*. [KvĀk-Bh I.21], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 8.

⁶⁷⁶ [KvĀk-Rt I.04], Durgaprasad M. P. 1886 : 3.

⁶⁷⁷ [KvĀ-Rt II.38, XV.21], Durgaprasad M. P. 1886 : 17, 163-166.

ātmāṅgi)⁶⁷⁸. Toutefois, **Rājasekhara** est le premier théoricien à définir le sentiment en tant qu'essence (*ātman*) de la poésie⁶⁷⁹. Le sentiment et sa réalisation constituent donc des éléments cruciaux, non seulement au théâtre, mais également en poésie. **Abhinavagupta** appuie cette thèse et souligne :

« C'est dans le théâtre que sont les *rasa* (*nāṭyaṃ eva rasāḥ*). Le *rasa* est aussi dans la poésie (*kāvya*) pour peu qu'elle ressemble au théâtre (*nāṭya*). Notre maître enseigne que le *rasa* apparaît dans le domaine de la signification poétique lorsque surgit en soi une perception [des choses] qui est comme une perception directe (*pratyakṣa-kalpa*).⁶⁸⁰ »

2.2.2.1.1 Comment véhiculer les sentiments ?

Selon **Bharata**, le sentiment amoureux provient de la passion (*rati-prabhava*) et inclut toute chose aimable (*śṛṅgāravat*). Il peut être exprimé de trois manières différentes : par le biais de la parole (*vāc*), du costume (*nepathya*) et de l'action (*kriyā*). Parmi ses états conséquents, nous trouvons la parole douce (*mādhurya*), coquette (*lalita*) et gentille (*smita*)⁶⁸¹. Lors de la description de l'état durable, la passion, Bharata dit qu'elle est essentiellement sereine (*āmoda*) et gaie (*saumya*)⁶⁸². Le terme « doux » (*mādhurya*) et ses synonymes, « tendre » (*saukumārya*) et « agréable » (*kānti*), sont des qualités poétiques figurant dans le chapitre sur le « jeu de la langue » (*vāg-abhinaya*) du *Nāṭyaśāstra*⁶⁸³. L'auteur les définit en ces termes :

Lorsqu'une phrase est répétée et entendue à plusieurs reprises, et qu'elle n'est pas effrayante, on dit c'est la douceur (*mādhurya*)⁶⁸⁴. [...] Les mots provoquent l'agrément avec des *saṃdhi* fermement joints et sont en relation avec les thèmes/sens agréables, on dit que c'est la tendresse (*saukumārya*)⁶⁸⁵. [...] Ce qui, avec un arrangement, comporte des mots juxtaposés provoquant la sérénité dans le cœur à travers l'ouïe, est appelé amabilité (*kānta*)⁶⁸⁶.

Bharata prescrit quatre types de style dramatique (*vṛtti*) à utiliser dans le théâtre : verbal (*bhāratī*), énergique (*sāttvatī*), violent (*ārabhaṭī*) et gracieux (*kaiśikī*)⁶⁸⁷, leur but étant de mettre en action (*kriyā*) l'œuvre littéraire⁶⁸⁸. Parmi les caractéristiques du style verbal, on trouve l'âpreté (*paruṣā*) qui abonde en paroles (*vāk-prādhānya*), étant associée aux personnages masculins (*puṣa-prayojya*), à la langue sanskrite (*saṃskṛta-pāṭhya-yukta*), ainsi qu'à deux sentiments, le merveilleux (*adbhuta*) et le pathétique (*karuṇa*)⁶⁸⁹. Le style gracieux, quant à lui, est relatif aux personnages féminins (*strī-saṃyukta*), aux danses (*nṛtta*), aux chants (*gītā*)⁶⁹⁰ et à l'expérience dans l'art amoureux (*kāmopabhoga*). Il est également lié à l'amour entre un homme et une femme, exprimé par le biais de diverses paroles et de différents états

⁶⁷⁸ [DhvĀ II.03], Ingalls, Masson et al. 1990 : 214.

⁶⁷⁹ [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 6 ; Renou et Stchoupak 1946 : 42-44 ; Parashar S. 2000 : 31-32.

⁶⁸⁰ Bansat-Boudon 1992 : 97-98.

⁶⁸¹ [NŚ VI, 47-48, 77], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 84-85, 90, 110.

⁶⁸² [NŚ VII.09], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 122.

⁶⁸³ Il convient de remarquer que Bharata prescrit les mètres doux (*mṛdu*) dans le sentiment amoureux. [NŚ XVII.109], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 318.

⁶⁸⁴ [NŚ XVII.100], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) 316.

⁶⁸⁵ [NŚ XVII.102], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 317.

⁶⁸⁶ [NŚ XVII.103], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 317.

⁶⁸⁷ [NŚ I.41-46], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) 7-8.

⁶⁸⁸ [NŚ XXII.23], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 404.

⁶⁸⁹ [NŚ. XXII.08, 25, 64], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 401, 403, 410.

⁶⁹⁰ [NŚ XXVII.93].

émotionnels : furieux, hilarant et lamentable⁶⁹¹. La stance [KM I.08] fait allusion aux personnages féminins (*mahilā*) qui communiquent en prakrit, en *māhārāṣṭrī* dans les passages en vers et en *śaurasenī* dans ceux en prose, ainsi qu'aux personnages masculins (*puruṣa*) parlant le sanskrit⁶⁹².

Selon **Bhāmaha**, la sonorité agréable des sons (*śruti-sukha*) est supérieure à tous les autres procédés stylistiques. Il mentionne uniquement trois qualités poétiques (*guṇa*), la suavité (*mādhurya*), la clarté (*prasāda*) et la vigueur (*ojas*). La suavité et la clarté sont reliées entre elles. La première est définie comme étant agréable à écouter et comporte peu de mots composés. La seconde est facile à comprendre, même pour les femmes et les enfants⁶⁹³. On obtient de la vigueur dans une poésie si celle-ci comporte de longs composés nominaux⁶⁹⁴. L'auteur donne deux styles poétiques (*rīti*), la *vaidarbhī* et la *gauḍīya*. Lorsqu'il définit la première, il nous semble d'emblée évident qu'elle correspond à la définition du duo de la suavité et clarté : elle est dotée d'idées non-élaborées (*a-puṣṭārtha*) et est dépourvue de descriptions contournées (*vakrokti*). Elle est aussi claire (*prasanna*), simple (*rju*), tendre (*komala*) et contient de nombreux sons agréables à entendre (*śruti-peśala*). Elle apparaît alors comme un chant (*geya*)⁶⁹⁵. En revanche, le style *gauḍīya* comporte des idées claires et judicieuses, ainsi que de nombreuses figures de style. Bhāmaha traite l'allitération (*anuprāsa*) et la rime (*yamaka*) immédiatement après la description de la suavité et de la clarté. Pour lui, l'*anuprāsa* est une technique où apparaissent des lettres similaires (*sarūpa-varṇa*, p. ex. *kiṇṭayā ciṁtayā*). Toutefois, il fait remarquer que sa forme vulgaire (*grāmyānuprāsa*) reste la même en mots composés (p. ex. *lola-mālā-nīlālikulākulagale*) et qu'il existe une allitération des mots entiers (*lāṭānuprāsa*, p. ex. *dr̥ṣṭam dr̥ṣṭi-sukhām*). Selon lui, lorsque les lettres sont similaires, mais que le sens des mots est différent, la langue devient encore plus belle⁶⁹⁶. La rime est la répétition de lettres ayant une autre acception, et est remplie de vigueur (*ojasvin*), de mots clairs (*pratītaśabda*) et de termes juxtaposés⁶⁹⁷.

Daṇḍin est le premier théoricien à avoir essayé d'arranger les styles poétiques (*mārga*), les qualités poétiques (*guṇa*), deux figures de styles, l'allitération et la rime, dans une unité cohérente exprimant certains *rasa*. Pour lui, il existe dix qualités poétiques (*guṇa*) : la structure (*śleṣa*), la clarté (*prasāda*), la régularité (*samatā*), la suavité (*mādhurya*), la tendresse (*sukumāratā*), l'intelligibilité (*artha-vyakti*), l'élégance (*udāratva*), la vigueur (*ojas*), la splendeur (*kānta*) et la composition (*samādhi*). Selon sa théorie, toutes sont utilisées dans les styles *vaidarbhī* et *gauḍīya*, mais toujours de manière opposée⁶⁹⁸. Cela signifie que chaque qualité a deux aspects. Le *gauḍīya* préfère la structure approximative (*śaithilya*, i.e. longs composés nominaux ou juxtaposition brute de mots), et la *vaidarbhī*, la structure précise (i.e. désinences, conjugaisons, etc.). La structure approximative comporte des lettres *alpa-prāṇa*, donnant lieu à une allitération. Celle-ci consiste en la récurrence de lettres (*varṇa*) et en la juxtaposition brute (*bandha-pāruṣya*) de mots⁶⁹⁹. La régularité (*samatā*) est requise au début et

⁶⁹¹ [NŚ XX. 55].

⁶⁹² Addition résultant des remarques faites par M. Radhakrishnan lors de la soutenance.

⁶⁹³ [KvĀk-Bh II.01, 03], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 21-22.

⁶⁹⁴ [KvĀk-Bh II.02]. Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 21.

⁶⁹⁵ [KvĀk-Bh I.34], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 11-12.

⁶⁹⁶ [KvĀk-Bh II.05-08], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 22-23.

⁶⁹⁷ [KvĀk-Bh II.17-18], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 27.

⁶⁹⁸ [KvĀd I.41-42], Sastrulu, V. V., 2008 : 29.

⁶⁹⁹ [KvĀd I.59-60], Sastrulu, V. V., 2008 : 31 ; Ray, K., 2004 : 42.

à la fin des stances. Elle peut être une composition (*bandha*) tendre (*mṛdu*⁷⁰⁰), rude (*sphuṭa*⁷⁰¹) ou un mélange des deux (*madhyama*). La clarté est définie par des mots faciles à comprendre et bien connus, étant l'une des caractéristiques du style *vaidarbhī*. Cependant, la *gauḍīya* penche pour des mots non conventionnels. La suavité est définie comme le sentiment dans la parole et dans le sujet. Le sentiment dans la parole est exprimé grâce à la régularité (*samatā*) des syllables (*śruti*). La suavité dans le style *vaidarbhī* ne supporte pas la rime (*yamaka*)⁷⁰². La tendresse (*sukumāratā*) est marquée par l'abondance de lettres (*akṣara*) non rudes (*a-niṣṭhura*). Néanmoins, l'utilisation de lettres uniquement tendres (*komala*) conduit à recevoir une structure approximative (*bandha-śithila*). Le style *gauḍīya*, au contraire, préfère les lettres rudes (*niṣṭhurākṣara*) ; ce style est donc *a-sukumāra/a-komala*⁷⁰³. La vigueur (*ojas*) consiste en de nombreux composés nominaux comportant des syllabes longues et courtes de proportion égale. Cette qualité est employée dans les deux styles dans les passages en prose, mais dans les stances, elle est réservée à la *gauḍīya*⁷⁰⁴. La splendeur (*kānta*) est le « bien-aimé » de tout le monde. Elle est employée dans les descriptions et les récits des faits réels dans le style *vaidarbhī* (cf. *svabhāvokti*). Toutefois, la *gauḍīya* préfère l'exagération (*atyukti*)⁷⁰⁵.

La théorie de Daṇḍin contient des contradictions. Selon lui, la *gauḍīya* omet la régularité. Toutefois, dans ses exemples, ce style comporte une régularité, rude ou tendre, alors que la régularité de la *vaidarbhī* est mixte. Le terme *alpaprāṇa* (*k, c, ṭ, t, p, g, j, ḍ, d, b, ṇ, ñ, ṅ, n, m, y, r, l, v*) apparaît lors du traitement de la structure (*śleṣa*), en contraste avec les *mahāprāṇa* (*kh, ch, ṭh, th, ph, gh, jh, ḍh, dh, bh, ś, ṣ, s, h*). D'après les exemples de Daṇḍin, il semble que le terme *mṛdu* « tendre » comporte uniquement des *alpaprāṇa* isolées, tandis que l'« âpre » (*sphuṭa*) contient des *mahāprāṇa*, des consonnes géminées et des groupes de consonnes (par ex. : *cc, cch, rjh, kṣ*). **Premacandra**, dans son exégèse, attribue les voyelles brèves (*hrasvasvara*) à la tendresse (*mṛdu*) et les voyelles longues (*dīrgha-svara*) à l'âpreté (*sphuṭa*)⁷⁰⁶. La qualité « tendre » est définie par le terme *a-niṣṭhura*. **Jivānanda**, qui a commenté ce passage, donne deux synonymes : *a-paruṣā* et *a-gāḍhata*⁷⁰⁷. D'après l'explication de Premacandra, la tendresse résulte de l'utilisation exclusive des *alpaprāṇa* sous formes isolées (*mṛdu*), alors que l'« âpreté » se traduit uniquement par des *mahāprāṇa* et des groupes de consonnes (*sphuṭa*), car, pour Daṇḍin, la *gauḍīya* est le style poétique de l'exagération (soit très âpre, soit très tendre), ces deux excès étant considérés comme « rudes » (*pāruṣa*). La *vaidarbhī* est un style « équilibré » (ni trop âpre, ni trop tendre), c'est pourquoi l'auteur recommande de mélanger quelques consonnes *mahāprāṇa* et des groupes de consonnes (*sphuṭa*) dans la qualité « tendresse ». Selon Premacandra, si les *alpaprāṇa*, comme *r* ou *t*, forment un groupe de consonnes avec les *mahāprāṇa*, l'âpreté est produite. De même, certaines *mahāprāṇa* en forme isolée, comme *dh*, peuvent engendrer la suavité⁷⁰⁸.

⁷⁰⁰ L'exemple que Daṇḍin nous fournit des mots déclinés avec des consonnes simples, non aspirées, et des semi-voyelles est *kokilālāpavācālo mamaiti malayānilaḥ*.

⁷⁰¹ L'exemple que l'auteur utilise comporte un long composé nominal, avec des consonnes géminées et des groupes de consonnes : *ucchalacchikarācchācchanirjharāmbhaḥkanokṣitaḥ*.

⁷⁰² [KvĀd I.51-52, 61-62], Sastrulu, V. V., 2008 : 27-28, 32-33 ; K. Ray p. 36, 41-43 ; Cf. Lahiri, P. C., 1974 : 67-71.

⁷⁰³ [KvĀd I.69-72], Sastrulu, V. V., 2008 : 38-39 ; Ray, K., 2004 : 49-52 ; Cf. Lahiri, P. C., 1974 : 72-73.

⁷⁰⁴ [KvĀd I.80-81], Sastrulu, V. V., 2008 : 43-44 ; Ray, K., 2004 : 56-57 ; Lahiri, P. C., 1974 : 76-78.

⁷⁰⁵ [KvĀd I.85, 92], Sastrulu, V. V., 2008 : 45, 48 ; Ray, K., 2004 : 59, 62 ; Lahiri, P. C., 1974 : 78-80.

⁷⁰⁶ Ray, K., 2004 : 34.

⁷⁰⁷ Sastrulu, V. V., 2008 : 38.

⁷⁰⁸ Ray, K., 2004 : 40.

Vāmana est le premier théoricien à définir le style poétique (*rīti*) en tant qu'essence (*ātman*) de la littérature (*kāvya*)⁷⁰⁹, consistant (*bandha*) essentiellement en des qualités poétiques (*guṇa*). Il indique que ce sont les seules autorités qui contribuent à l'embellissement du texte et qu'elles sont éternelles⁷¹⁰. Bien qu'il conserve les dix qualités de Daṇḍin, il distingue clairement les qualités relatives au son (*śabda-guṇa*) de celles relatives au sens (*artha-guṇa*), et introduit leur opposées, les fautes (*doṣa*)⁷¹¹.

Pour Vāmana, le style poétique (*rīti*) est un arrangement particulier (*racanā*) des mots (*pada*). C'est l'essence des qualités qui fournit cette spécificité⁷¹². L'auteur utilise, à plusieurs endroits, un synonyme d'arrangement (*racanā*), à savoir, composition (*bandha*, *kāvya-bandha*)⁷¹³. Les qualités (*guṇa*) de la composition (*kāvya-bandha*) sont des qualités phonétiques (*śabda-guṇa*). Il introduit un troisième style poétique, la *pañcālī*⁷¹⁴. Selon lui, la *vaidarbhī* comporte toutes ces qualités. Elle est dépourvue de fautes poétiques, étant ainsi agréable à entendre, telle que les notes du luth *vipañcī*. La *gauḍīya* renvoie à la splendeur et à la vigueur. Elle est totalement privée de suavité et de tendresse, regorgeant de mots composés (*samāsa*) et de grandiloquence (*atyulbaṇa*). La *pañcālī*, dotée de suavité et de tendresse, omet la splendeur et la vigueur (*ojas*), ainsi que la grandiloquence⁷¹⁵. Vāmana, comme Daṇḍin, considère la *vaidarbhī* comme le meilleur style, car elle contient toutes les qualités, tandis que les autres n'en possèdent que quelques-unes (*stoka*).

Selon Vāmana, la vigueur consiste dans des composés nominaux (*gāḍha-bandha*)⁷¹⁶. Pour lui, le terme *śithila* signifie l'absence totale de mots composés, appartenant ainsi à la qualité clarté⁷¹⁷, d'où son intérêt dans les commentaires étymologiques (p. ex. *aśokaḥ vṛkṣaḥ*) Quant à la composition, elle peut être ascendante (*āroha*) ou descendante (*avaroha*). La première consiste en de nombreuses longues lettres, densément serrées, la seconde est son opposée. Si la première est en relation avec la vigueur, la seconde a un lien avec la clarté⁷¹⁸. La suavité est définie par des mots séparés, ainsi que par l'absence de mots composés⁷¹⁹. La tendresse est diamétralement opposée à la rudesse (*a-jaraṭhatva*), c'est-à-dire, la non âpreté (*a-paruṣa*)⁷²⁰. La splendeur désigne la radiance (*aujvalya*). La structure (*śleṣa*), selon l'auteur, a une connotation « molle » (*masṛṇa*), lorsque plusieurs mots semblent n'en former qu'un seul⁷²¹. L'intelligibilité (*artha-vyakti*) renvoie à la facilité de la compréhension⁷²². L'élégance se traduit par un style extraordinaire, les mots apparaissant de manière ludique⁷²³. Enfin, la régularité désigne la non interruption de la séquence de mots⁷²⁴.

⁷⁰⁹ [KvĀSV I.02.06], Durgaprasad et Parab 1926 : 3 ; Jha, G. 1917 : 4 ; Lele, W. K. 2005 : 25.

⁷¹⁰ [KvĀSV III.01.01], Durgaprasad et Parab 1926 : 25 ; Jha, G. 1917 : 39 ; Lele, W. K. 2005 : 13.

⁷¹¹ Vāmana est également le premier théoricien à définir la faute poétique (*doṣa*) comme étant l'opposée de la qualité ; selon lui, une faute peut, dans des circonstances spécifiques, embellir la poésie. [II.1.1, III.1.1-3].

⁷¹² [KvĀSV I.02.06-07], Durgaprasad et Parab 1926 : 3 ; Jha, G. 1917 : 4.

⁷¹³ [KvĀSV I.03.13, III.01.04], Durgaprasad et Parab 1926 : 3, 9 ; Lele, W. K. 2005 : 27. Ce même terme (*bandha*) figure dans la stance [KM I.08].

⁷¹⁴ [KvĀSV I.02.09], Durgaprasad et Parab 1926 : 3-4 ; Jha, G. 1917 : 4.

⁷¹⁵ [KvĀSV I.02.11-13], Durgaprasad et Parab 1926 : 4 ; Jha, G. 1917 : 5.

⁷¹⁶ [KvĀSV III.01.05], Durgaprasad et Parab 1926 : 25-26 ; Jha, G. 1917 : 39-40.

⁷¹⁷ [KvĀSV III.01.06-09], Durgaprasad et Parab 1926 : 26.

⁷¹⁸ [KvS III.01.13-14], Durgaprasad et Parab 1926 : 27-28. Cette définition est à renvoyer à la composition musicale de *dhruvā*, *rūpaka*, *drupad*, etc. Cf. *supra*, 6.5.3.1 La *dhruvā* insuffle la vie au théâtre.

⁷¹⁹ [KvĀSV III.01.21], Durgaprasad et Parab 1926 : 28-29.

⁷²⁰ [KvĀSV III.01.22], Durgaprasad et Parab 1926 : 30.

⁷²¹ [KvĀSV III.01.11], Durgaprasad et Parab 1926 : 27.

⁷²² [KvĀSV III.01.24], Durgaprasad et Parab 1926 : 30.

⁷²³ [KvĀSV III.01.23], Durgaprasad et Parab 1926 : 30.

⁷²⁴ [KvĀSV III.01.12], Durgaprasad et Parab 1926 : 27.

Udbhaṭa, dans son *Kāvyaśāstram*, ne s'occupe ni de la qualité, ni du style poétique. Néanmoins, c'est le premier théoricien à avoir créé trois styles phonétiques (*vr̥tti*) en relation avec les sentiments, lors du traitement de l'allitération : âpre (*paraṣā*), urbain (*upanāgarikā*) et rustique (*grāmyā*)⁷²⁵. Le style âpre contient les sons *ś, ṣ, ṭ, ṭh, ḍ, ḍh*, des groupes de consonnes contenant *r* (*kra, rka*, etc.), ainsi qu'un *h* suivi d'une consonne liquide (*hra, hva, hla, hya*)⁷²⁶. Le style urbain comporte un *s*, isolé ou apparaissant dans un groupe de consonnes (*sm, sv, st*, etc.), des nasales combinées avec d'autres consonnes de leur propre groupe (*ṅk, ṅkha, ṅg, ṅgh*, etc.) ou un *m* relié à une consonne (*mp, mb, ms*, etc.), ainsi que les occlusives sourdes non aspirées *k, c* et *p*⁷²⁷. Cependant, ce style omet les cacuminales isolées (*t, ṭh, ḍ, ḍh*). Le style rustique comprend toutes les lettres qui ne sont pas attribuées aux deux styles précédents, par exemple le *l*. Ce style est également appelé « tendre » (*komala*). « Les poètes, dont l'esprit est attentif, le glorifient dans les œuvres littéraires » a écrit Udbhaṭa⁷²⁸.

C'est **Rudraṭa** qui tente, pour la première fois, de relier le style poétique et l'allitération aux divers sentiments. Selon lui, un mot peut apparaître sous deux styles phonétiques (*vr̥tti*) différents : composé (*samāsa*) et non composé (*asamāsa*). Le premier comprend trois styles poétiques (*rīti*), selon le nombre de mots figurant dans un composé nominal : la *pañcālī* comporte de deux à trois mots, la *lāṭiyā* entre cinq et sept, et la *gaudīya* autant que la puissance de la composition le nécessite. Lorsque le style poétique (*vr̥tti*) est dépourvu de composés nominaux, il s'agit de la *vaidarbhī*. Selon Rudraṭa, la qualité phonétique (*śabda-guṇa*) siège dans la beauté (*cārutva/saundarya*) des composés nominaux (*racanā/gumpha*)⁷²⁹.

Toutefois, cet auteur parle d'un deuxième type de composition (*racanā*) qui contribue également à la beauté (*ramaṇīya*) de la structure d'une phrase : l'allitération qui, selon lui, est une figure de style portant sur la phonétique (*śabdālamkāra*). Il définit cette dernière par l'apparition récurrente d'une, de deux ou de trois consonnes avec des voyelles non significatives. Cela se réalise par le biais de cinq styles phonétiques (*vr̥tti*) : « doux » (*madhurā*), « outrecoquant » (*prauḍhā*), « âpre » (*paraṣā*), « coquet » (*lalitā*) et « gentil » (*bhadrā*). Le style « doux » comporte des consonnes sourdes non aspirées, précédées d'une nasale du même groupe (*ṅk, ṅc, ṅt, nt, mp*), *l* géminé (*ll*), ainsi que *r* et *n* suivis d'une voyelle brève (*n, r + a, i, ṛ, l, u*). Le style « outrecoquant » contient des consonnes sourdes non aspirées, hormis le *ṭ* cacuminal, jointes à un *r* (*rk, kr, rc, cr, rt, tr, rp, pr*), ainsi que *k* et *p* reliés au *t* (*tk, kt, tp, pt*). Le style « âpre » se réalise avec le *s* et le *h* joints au *r* (*rs, sr, rh, hr*), ainsi qu'avec le *ṣ* et le *ś* sous toutes les formes. Le style « coquet » est formé avec les consonnes sonores aspirées, hormis le *ḍh* cacuminal, ainsi que *r* et *s*, suivis d'une voyelle brève (*gh, dh, bh, r, s + a, i, ṛ, l, u*), et de plus, avec *l* isolé. Enfin, le style « gentil » utilise les consonnes qui n'appartiennent à aucun autre style, par exemple les cacuminales (*t, ṭh, ḍ, ḍh*), les sourdes aspirées (*kh, ch, th, ph*), les nasales isolées, hormis la dentale (*ṅ, ṅ, m*), ainsi que les semi-voyelles⁷³⁰. Il convient de noter que l'*Agnipurāṇa* donne les mêmes *vr̥tti* et *rīti* que Rudraṭa. Toutefois, il inclut l'*anusvāra* et le *visarga* dans la qualité âpre⁷³¹.

⁷²⁵ [KvS I.03].

⁷²⁶ [KvS I.04].

⁷²⁷ [KvS I.05].

⁷²⁸ [KvS I.06].

⁷²⁹ [KvĀk-Rt̥ II.03-06, 10/a], Durgaprasad M. P. 1886 : 9-13.

⁷³⁰ [KvĀk-Rt̥ II.13, 18-21, 24-26, 28-29], Durgaprasad M. P. 1886 : 13-19.

⁷³¹ [AP 340.01-04, 343.01-10], Gangadharan, N., 1984 : 927-928, 933-934.

Rudraṭa associe deux styles poétiques, la *vaidarbhī* et la *pañcālī*, aux styles phonétiques « doux » et « coquet », ainsi qu’au sentiment amoureux (*śṛṅgāra*). Il prescrit également l’utilisation de ces deux styles dans les sentiments pathétique, terrible et merveilleux. La *lāṭiyā* et la *gauḍīya* sont attribuées au sentiment furieux⁷³².

Ānandavardhana emprunte les quatre styles dramatiques à Bharata, les trois qualités poétiques à Bhāmaha et les trois styles phonétiques à Udbhata⁷³³, mais il n’accepte pas les *mārga* et *rīti*. Il souligne que la suavité est essentielle dans le sentiment amoureux (*śṛṅgāra*), et qu’elle est foncièrement requise dans tout type de littérature⁷³⁴. Il en va de même pour la clarté⁷³⁵. Selon lui, la vigueur est employée pour exprimer les sentiments furieux et merveilleux. Il pense que le choix du nombre de mots constituant un composé nominal est optionnel, mais que si le poète souhaite suggérer un sentiment, il doit les utiliser selon l’usage⁷³⁶.

2.2.2.1.2 Le concept de Rājasekhara

Chaque auteur a contribué au développement de l’esthétique des phonèmes dans l’art poétique. **Rājasekhara** intègre les idées de tous ses prédécesseurs dans un cadre cohérent, parfois en réinterprétant et en ajustant certains éléments.

Il regroupe les dix qualités de Daṇḍin et de Vāmana selon les cinq attributs de son « Homme de Poésie ». Son attribut « régulier » (*sama*) comporte les qualités de « régularité » et « composition » de Daṇḍin et Vāmana. L’attribut « clair » (*prasanna*) contient la « clarté » et l’« intelligibilité ». Le « doux » (*madhura*) consiste en la « suavité » et la « tendresse »⁷³⁷. L’« élégant » (*udāra*) est relié à l’« élégance » et à la « splendeur ». Enfin, le « vigoureux » (*ojasvin*) correspond, bien évidemment, à la « vigueur ». Quant à la « structure » (*śleṣa*) de Daṇḍin et Vāmana, elle peut être intégrée respectivement dans le « régulier » et le « clair » de Rājasekhara⁷³⁸.

L’auteur sépare les deux *mārga* de Daṇḍin et les trois *rīti* de Vāmana des styles poétiques de Rudraṭa, et ce, pour de nombreuses raisons. Du point de vue des composés nominaux, la *vaidarbhī* de Daṇḍin signifie un style « équilibré », tandis que la *gauḍīya* représente les deux excès : trop tendre (*a-samāsa*) ou trop dur (*bahu-samāsa*). Vāmana introduit la *pañcālī* correspondant au premier cas de figure et la *gauḍīya* au second. Ces styles poétiques sont reliés au sanskrit. En revanche, la *vaidarbhī* de Rudraṭa est le style le plus doux, ses *pañcālī* et *lāṭiyā* équivalant à la *vaidarbhī* de Daṇḍin et Vāmana.

Ainsi, Rājasekhara associe les *mārga* à l’univers divin et au cercle des aryens de Bharata, dont la langue est le sanskrit. (Cf. Annexe I, tableau n°7). Le langage de chaque groupe de divinités comporte une ou plusieurs qualités poétiques de Rājasekhara⁷³⁹. Trois *rīti* sont attribuées au monde humain de Bharata, comportant les quatre langues de Rājasekhara (*supra*)⁷⁴⁰. Toutefois, lorsque l’auteur harmonise les styles dramatiques (*vṛtti*) et régionaux (*pravṛtti*) de Bharata avec les *rīti*, il apparaît un quatrième style poétique en accord avec le

⁷³² [KvĀ-Rt XIV.37, XV.20], Durgaprasad M. P. 1886 : 163-166.

⁷³³ [DhvĀ], Ingalls, Masson et al. 1990 : 670-672.

⁷³⁴ [DhvĀ II.07], Ingalls, Masson et al. 1990 : 251, 257.

⁷³⁵ [DhvĀ II.09-10, III.06], Ingalls, Masson et al. 1990 : 252-259, 403.

⁷³⁶ [DhvĀ III.05-06], Ingalls, Masson et al. 1990 : 400-403, 415.

⁷³⁷ Rājasekhara, dans la *Karpūramañjarī*, utilise ces deux termes comme des synonymes.

⁷³⁸ [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 6 ; Renou et Stchoupak 1946 : 42 ; Parashar S. 2000 : 31.

⁷³⁹ [KvM VII], Dalal et Shastry 1916 : 28-41 ; Renou et Stchoupak 1946 : 98-114.

⁷⁴⁰ [KvM VII], Dalal et Shastry 1916 : 28-41 ; Renou et Stchoupak 1946 : 98-114.

concept de Rudraṭa. Notons que la *pañcālī* et l'*avantī* de Rājaśekhara correspondent respectivement à la *lāṭiyā* et *pañcālī* de ce dernier. (Cf. Annexe I, tableau n°8)

Rājaśekhara définit le terme de *pravṛtti* comme un « mode d'arrangement vestimentaire » (*veṣa-vinyāsa-krama*), *vṛtti* comme un « mode d'arrangement des divertissements » (*vilāsa-vinyāsa-krama*) et *rīti* comme un « mode d'arrangement verbal » (*vacana-vinyāsa-krama*). Il inclut, dans cet ensemble, les diverses régions (*deśa*) regroupées en quatre territoires principaux (Nord-Est, Nord-Ouest, Centre et Sud), correspondant chacun à un style poétique :

- a) La *gauḍīya* : au Nord-Est de l'Inde ; nous trouvons l'« Homme de Poésie » en colère (*ruṣā*, cf. *raudra*), des gens à la peau claire qui portent des vêtements masculins (*puruṣa*) blancs (*ruci*). Ces éléments symbolisent la gloire et l'héroïsme. C'est l'usage (*pravṛtti*) d'*oḍra* et de *māgadhī*. La danse et les instruments de musique appartiennent au style *bhāratī*. Le style poétique *gauḍīya* comporte des allitérations et des mots composés⁷⁴¹.
- b) La *pañcālī* : au Nord-Ouest, où le cœur de l'« Homme de Poésie » est quelque peu attendri (i.e. moins furieux). On y trouve l'usage (*pravṛtti*) intermédiaire (*madhyama*) des Pañcāla, ainsi que deux styles mélangés : la *sātvatī* avec quelques danses, chants et musiques instrumentales, ainsi que des gestes gracieux. L'*ārabhaṭī* comporte des mouvements impétueux, le style de *pañcālī* rempli de métaphores (*upacāra*), contenant moins de mots composés et d'allitérations que la *gauḍīya*⁷⁴².
- c) L'*avantī* : dans l'Inde centrale, où l'usage (*pravṛtti*) est l'*avantī*, situé entre le *pañcāla* et la *vaidarbhī* (litt. du Sud), le style dramatique est une combinaison de *sātvatī* et *kaiśikī*⁷⁴³.
- d) La *vaidarbhī* : dans l'Inde du Sud, l'« Homme de Poésie » est amoureux (*anurakta*, cf. *śṛṅgāra*). Le style dramatique est la *kaiśikī*, et consiste en une variété de danses, de chants, de musiques et de gestes. Le style poétique (*rīti*), riche en métaphores (*upacāra*), est la *vaidarbhī*. Il contient des allitérations judicieuses dépourvues de mots composés⁷⁴⁴.

Rājaśekhara a laissé un résumé dans le sixième chapitre de la *Kāvyamīmāṃsā* :

« [...] les gens du *Vidarbha* aiment la formation par désinences casuelles, les *Gauḍa* sont épris de la formation par composés, les gens du sud [i.e. *avantī*] affectionnent les dérivés secondaires, ceux du nord [i.e. *pañcālī*] se plaisent à l'emploi des suffixes primaires, et les gens de bien [i.e. les *śāstrin/vedin*] recherchent les formations verbales.⁷⁴⁵ [...] Leurs emplois, mis en lumière par ceux qui en connaissent les caractères particuliers, font que de jour en jour la masse des verbes prend de l'extension.⁷⁴⁶ »

Rājaśekhara, dans ces œuvres, attache autant d'importance à ces styles qu'aux expressions poétiques. La *vaidarbhī* est particulièrement glorifiée par des termes tels que « qualité douce » (*madhurima-guṇa*), « dépôt du thème » (*vastu-nyāsa*), « indication de belles

⁷⁴¹ [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 6-7 ; Renou et Stchoupak 1946 : 47-49 ; Parashar S. 2000 : 35-37.

⁷⁴² [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 7-8 ; Renou et Stchoupak 1946 : 50-51 ; Parashar S. 2000 : 37-38.

⁷⁴³ [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 8 ; Renou et Stchoupak 1946 : 51-52 ; Parashar S. 2000 : 38.

⁷⁴⁴ [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 8 ; Renou et Stchoupak 1946 : 52-53 ; Parashar S. 2000 : 38-39.

⁷⁴⁵ La ressemblance entre le concept sur les quatre *rīti* de Rudraṭa et de Rājaśekhara et celui de Bāṇa est frappante. À comparer avec *Harṣacarita* : *śleṣa-prāyam udīcyēṣu, pratīcyēṣu artha-mātrakam, utprekṣā dākṣiṇātyeṣu, gauḍeṣv akṣara-ḍambharaḥ* [HC I.7-8].

⁷⁴⁶ Renou et Stchoupak 1946 : 84-85.

expressions et de beaux motifs » (*sūkti-mudrā-nivedya*), « clarté » (*prasāda*), « création d'une parfaite maturité » (*anupama-prauḍha-janma*), « saveur esthétique » (*rasa*), « beauté de l'arrangement » (*saṃdarbha-śrī*), dans le *Bālarāmāyaṇa*⁷⁴⁷. Dans la *Viddhaśālabhañjikā*, l'auteur orchestre ce style « charmant » (*hṛdyā*), le mètre *śikhariṇī*, la « parole dotée de belles expressions » (*sūkti-yuktā vācaḥ*), la « suavité incomparable » (*madhuram paryāptam*) et la clarté distinguée (*niṣpramādaḥ prasādaḥ*)⁷⁴⁸. Dans la *Karpūramañjarī*, il accorde une place éminente aux styles poétiques (*rīti*), lui ayant dédié la deuxième moitié de la stance de bon augure (*maṅgala-śloka*) :

vacchomī taha māgahī phuradu ṇo sā kim pi pañcālīā

rīdīāu lihamtu kavva -kusalā, joṇham caorā via ! [KM I.01/cd]

Que la *vaidarbhī*, ainsi que la *māgadhī*, et un peu la *pañcālīkā* nous éclairent ! Que ceux qui connaissent la poésie dégustent ces [trois] styles, comme les oiseaux *cakora* [savourent] les rayons de lune ! [KM I.01/cd]

Rājaśekhara relie l'« Homme de Poésie » et son épouse, la « Connaissance de la littérature » (*Sāhitya-vidyā*), par un lien amoureux, car, dans le monde des mortels, il n'existe pas de sentiment plus fort que l'amour⁷⁴⁹. Ce sentiment est donc présent dans les quatre régions y compris leurs styles, que les amoureux sillonnent, en guise de lune de miel.

Dans un autre passage, Rājaśekhara associe ses quatre langues littéraires aux quatre styles et régions : le sanskrit et l'*apabhraṃśa* à la *gauḍīya*, l'*apabhraṃśa* et la *bhūta-bhāṣā* à la *pañcālī*, la *bhūta-bhāṣā* et le prakrit à l'*avantī*, le prakrit à la *vaidarbhī*. Toutes ces langues sont en usage au centre (Kānyakubja)⁷⁵⁰.

En ce qui concerne les styles phonétiques (*vṛtti*), Rājaśekhara ne fournit aucune description, bien qu'il les emploie dans ses œuvres. Il mentionne, dans ses exemples, que le roi du Māgadha interdit les lettres cacuminales et dures (*t, th, ḍ, dh, ṣ, ś et kṣ*) et celui de Śūrasena prohibe les lettres âpres (*pāruṣa*). Il est difficile de déterminer le style phonétique de Rājaśekhara. À notre avis, il est à rapprocher de celui d'Udbhata, car il considère les consonnes cacuminales comme étant dures. Rājaśekhara utilise le style âpre lorsque Rāvaṇa se met en colère : son discours abonde en *ś* et en *ṣ*, en consonnes *t, ḍ* cacuminales, en groupes consonantiques contenant un *r* ; de plus, les sifflantes (*ś, ṣ, s*) sont également jointes à un *r* (*śr, str*)⁷⁵¹. Il contient également de longs mots composés. Dans sa *Viddhaśālabhañjikā*, le roi amoureux et désespéré emploie un style doux : des nasales précédant les lettres de leur propre groupe, les *r, l, s* suivis d'une voyelle brève⁷⁵², mais peu de mots composés.

Si Rājaśekhara a séparé les *mārga* des *rīti*, c'est également en raison de la différence de la valeur phonétique qu'ils représentent en sanskrite et en prakrite. Les valeurs, « suave » et

⁷⁴⁷ [BR III.14], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 93 ; Sastri, V. S. 1910 : 53.]

⁷⁴⁸ [VŚBh I], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 93 : 747 ; Gray 1906 : 25.

⁷⁴⁹ [KvM III], Dala et Shastry 1916 : 7 ; Renou et Stchoupak 1946 : 47 ; Parashar S. 2000 : 35.

⁷⁵⁰ [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 149.

⁷⁵¹ Rāvaṇa : (*saroṣam dhanur ādāya*)

asmad-doraṇḍa-vandāncana-nibiḍa-guṇa-granthitha-bhugnobhaya-śrī-vya-śrī-bhāvordhva-puṣṭha-truṭad-anaṇuraṇat-karmaṇaḥ kārmukasya, kalpāntodbhrānta-bharga-prahata-ḍamaru-koḍḍāmaradhvāna-dhīra-ṣṭāṅkārastāratārastridaśanīsamito vyomarandhraṃ ruṇaddhu. [BR I.46], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 33.

⁷⁵² *mandrādarah kusuma-patṛiṣu pelaveṣu*

nūnaṃ bibharti madanaḥ pavanāśramadhya

dvāra-prakāṇḍa-saralāḥ katham anyathā 'mī

śvāsāḥ pranartitadukūla-daśāḥ saranti. [VŚBh II.03], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 755.

« âpre », que Daṇḍin attribue à ses styles poétiques (*mārga*), sont différentes de celles d’Udbhaṭa, de Rudraṭa, de l’*Agnipurāṇa* et d’Ānandavardhana. Selon lui, les consonnes *alpaprāṇa* isolées sont considérées comme « suaves », alors que les *mahāprāṇa*, y compris les *ś*, *ṣ* et *s*, ainsi que les consonnes géminées et les groupes consonantiques sont « âpres ». Après modification phonétique en prakrit, les lettres partagent les mêmes valeurs. En guise d’illustration, les sk. *ś* et *ṣ*, qui deviennent *s* en prakrit, restent des consonnes *mahāprāṇa*, donc « âpres ». Les groupes de consonnes sanskrits deviennent des consonnes géminées ou aspirées en prakrit (p. ex., sk. *kt* > pk. *tt*, sk. *st* > pk. *th/tth*), étant tous « âpres ». Ainsi, il n’existe aucune différence considérable entre le sanskrit et le prakrit, selon les règles de Daṇḍin⁷⁵³. De plus, sa *vaidarbhī* mélange des sons suaves et âpres que nous pouvons d’ailleurs observer dans la stance tirée de la *Viddhaśālabhañjikā*⁷⁵⁴, car le roi est un personnage du cercle aryen, parlant sanskrit, apparenté à l’univers divin (cf. *supra*).

Parmi les lettres considérées comme « âpres » (*paruṣā*) par Udbhaṭa, figurent les *ś* et *ṣ*, les cacuminales, tous les groupes de consonnes contenant un *r*, ainsi que le *h* joint à des semi-voyelles. Ces lettres sont absentes en prakrit, sauf les *ṭ*, *ṭh*, *ḍ*, *ḍh* cacuminaux. Dans le style urbain (*upanāgarikā*), les nasales combinées avec d’autres consonnes de leur propre groupe restent les mêmes en prakrit, bien qu’elles puissent être remplacées par un *anusvāra*⁷⁵⁵.

Le style « doux » (*madhurā*) de Rudraṭa et celui de l’*Agnipurāṇa* partagent les mêmes sons que dans le prakrit, sauf que les nasales sont souvent remplacées par un *anusvāra* (*m̐k*, *m̐c*, *m̐j*, *m̐ṭ*, *m̐t*, *m̐p*). Le style « coquet » (*lalitā*) partage également les mêmes sons qu’en prakrit : *gha*, *dha*, *bha*, *r* et *s*, suivis d’une voyelle brève. Le style « âpre », contenant les groupes de consonnes comportant un *r*, ainsi que les *ś* et *ṣ* isolés ou non, est totalement omis de la langue prakrite. Le style « outrecuidant » (*prauḍhā*) contient les groupes consonantiques non-aspirés contenant *r* ou *t* qui, par assimilation, sont absents en prakrit. Le style « gentil » (*bhadra*), comportant le reste des consonnes, y compris les cacuminales, est neutre. (Cf. Annexe I, tableau n°9).

Pour en donner un exemple, prenons le vocable « lune », lié à l’amour dans la poésie indienne, et figurant dans les descriptions amoureuses. Ce mot comporte plusieurs synonymes en sanskrit : *candra*, *śaśi*, *indu*, *mṛgāṅka*. Les deux premiers vocables sont considérés comme âpres (*ndr*, *ś*), les deux derniers comme « doux » (*nd*, *ṅk*). Toutefois, en prakrit, les quatre termes deviennent « doux » (*m̐d*, *s*, *m̐k*) : *caṁda*, *sasi*, *iṁdu*, *miamka*. Le poète peut plus facilement trouver un synonyme « doux » en prakrit qui s’insère dans le mètre, par rapport au sanskrit. Cependant, il serait plus difficile de composer une expression comportant les sentiments héroïque ou furieux en langue prakrite, si le thème demande de l’âpreté, ce que le sanskrit permet plus naturellement. En langue prakrite, ces deux sentiments peuvent être exprimés uniquement par le biais des composés nominaux, d’où l’importance des *rīti*, en tant que *racanā*. Il convient néanmoins de noter que les phrases verbales et les désinences casuelles que représente le style *vaidarbhī* de Rudraṭa et Rājaśekhara sont plus proches des langues parlées. Ainsi, ce style peut être considéré comme « naturel ».

La *māhārāṣṭrī*, que Daṇḍin considère comme la langue prakrite *par excellence*, puisqu’elle supprime « généreusement » les consonnes non-aspirées intervocaliques, obtient une douceur « extra ». En revanche, une composition en *māgadhī*, comportant les sons doux du

⁷⁵³ Sauf la *māhārāṣṭrī*.

⁷⁵⁴ [VŚBh II.03], *supra*.

⁷⁵⁵ Phrase ajoutée d’après le discours de soutenance de Mme Fodor.

prakrit, mais utilisant le *ś* âpre à la place du *s* doux, devient « ridicule ». C'est l'une des raisons pour lesquelles la première est attribuée aux femmes et la seconde aux personnages de basse extraction, comme le *śa-kāra* dans la *Mṛcchakaṭikā*.

L'énoncé de Rājaśekhara dans le *Bālarāmāyaṇa* [BR I.11], est reformulé par un scribe dans la *Karpūramañjarī* [KM I.08]⁷⁵⁶, selon lequel la langue prakrite est douce de nature, est pertinent. Il est non seulement basé sur un cliché provenant de la littérature prakrite, mais aussi sur l'évolution de la théorisation des styles phonétiques et des langues littéraires dans l'art poétique, étant en totale harmonie avec le sujet et le sentiment d'un *saṭṭaka* : l'amour (*śṛṅgāra*). Ainsi, dans la *Karpūramañjarī*, le prakrit ne remplit pas la fonction d'indiquer le statut social de certains personnages, il exprime le sentiment amoureux (*śṛṅgāra-rasa*) qui imbibe l'intégralité de la pièce. Comme l'explique Mammaṭa, dans le *Kāvyaṇṣa*, dans le sentiment amoureux, on savoure la qualité phonétique suave⁷⁵⁷. Rājaśekhara a composé la *Karpūramañjarī* selon les règles linguistiques de l'art poétique et non d'après celles de l'art dramatique. Pour lui, le sanskrit et les *mārga* de Daṇḍin sont apparentés aux univers divins (*divya* et *deva-yoni*), alors que le prakrit et les *rīti* d'Udbhaṭa et de Rudraṭa au monde humain (*āryā-varta*). Ainsi, la *nāṭikā* est la « sœur divine » du *saṭṭaka*, son « frère mondain »⁷⁵⁸.

C'est pour cette raison que **Bhoja**, dans son *Sarasvatī-kaṇṭhābharaṇa*, dans le deuxième chapitre intitulé « ornements phonétiques » (*śabdālamkāra*), cite textuellement la stance [BR I.01] de Rājaśekhara, que nous avons évoquée en relation avec la stance [KM I.08] : « those carried by *Prākṛta* are naturally sweet »⁷⁵⁹. Dans ce même chapitre, il note, citant la *Kāvyaṇṣa* de Rājaśekhara⁷⁶⁰, que le choix de la langue dépend de l'objectif du poète⁷⁶¹. Cet objectif (*artha*)⁷⁶² est déterminé par le sentiment que le poète souhaite véhiculer, d'où l'intégration par Bhoja des quatre langues littéraires du monde humain (*jāti*) de Rājaśekhara dans ce chapitre. **Abhinavagupta**, dans son *Abhinavabhāratī*, lorsqu'il commente le *saindhavaka*, sorte de *lāsyāṅga* où l'acteur récite en prakrit⁷⁶³, souligne que cette langue favorise le sentiment amoureux ; c'est pourquoi la *Karpūramañjarī* est entièrement composée en cette langue⁷⁶⁴.

À partir de **Mammaṭa**, les qualités phonétiques d'Udbhaṭa se consolident dans l'art poétique⁷⁶⁵. **Hemacandra**, **Viśvanātha**⁷⁶⁶ et **Jagannātha** suivent le même schéma. Toutefois, selon ce dernier, si les groupes de consonnes suggèrent la qualité vigoureuse, il serait plus cohérent d'y inclure les groupes de sons comportant une nasale (*para-savarṇa* : *ṅ, ṅī, ṅ, n*) ou un *anusvāra* (*ṁ*)⁷⁶⁷. Par conséquent, les styles phonétiques perdent de leur importance. C'est

⁷⁵⁶ Modification résultant des remarques faites par mme Ratié lors de la soutenance.

⁷⁵⁷ [KvP 68].

⁷⁵⁸ Addition résultant du discours de soutenance de Mme Fodor.

⁷⁵⁹ [SKĀ II.16], Siddhartha S. 2009 : 150-151.

⁷⁶⁰ Cf. *supra*, 2.2.2 La langue prakrite est naturellement douce.

⁷⁶¹ [SKĀ II.16], Siddhartha S. 2009 : 150-151.

⁷⁶² Cette stance a souvent été mal interprétée. Certains ont traduit *artha* par le « sens » des mots. Comme dans le cas de la strophe [KM I.07], c'est uniquement les sons (*śabda*) qui sont différents dans les langues, et non le sens.

⁷⁶³ [NŚ IX.131], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 376.

⁷⁶⁴ « Du fait que le prakrit est essentiellement utile au *śṛṅgārarasa*, c'est dans cette langue seulement que Rājaśekhara a composé le *saṭṭaka* intitulé *Karpūramañjarī*. », Bansat-Boudon 1992 : 323 ; Bansat-Boudon 2004 : 239/36.

⁷⁶⁵ [KvP VIII.74-76] ; Lahiri, P. C., 1974 : 226-232.

⁷⁶⁶ [SD VIII.03-06], Mitra 1956 : 318-321.

⁷⁶⁷ [RGĀ], Bhanja, Dh. 2004 : 146-149.

l'une des multiples raisons⁷⁶⁸ pour lesquelles certains auteurs vont à « contre-courant » et emploient le sanskrit dans une composition où le prakrit serait plus approprié⁷⁶⁹.

⁷⁶⁸ Consulter 6.6.2 Qui a compris le théâtre en prakrit ?

⁷⁶⁹ [ĀŚŚ 52] ; cf. aussi Ollett, A., 2016 : 172.

2.3 Deux stances, une réponse

Selon Rājaśekhara, la poésie est le domaine du poète, celui-ci en étant le « Seigneur » (Prajāpati). Peu importe le sujet, c'est le talent (*pratibhā*) qui le rend apte à la littérature. Les éléments poétiques, les mots et leurs sens (*śabdārtha*), les qualités phonétiques (*śabdaguṇa*) et sémantiques (*artha-guṇa*), les styles poétique (*rīti*), phonétique (*vṛtti*) et dramatique (*vṛtti*), ainsi que les diverses figures rhétoriques (*śabdārthālaṃkāra*) ne sont que ses accessoires lui permettant de les adapter (*aucitya*) au sentiment (*rasa*) :

« – Admettons qu'il y ait une caravane illimitée de sujets. Mais la composition (*nibandha*) convient pour un sujet comportant un sentiment (*rasavat*), non pour un autre dépourvu de sentiment (*nirasa*), dit Aparājita. [...]

– C'est juste, dit Yāyāvārīya. Tel sujet (*vastu*) est prouvé comme susceptible (*aṅguṇa*) de sentiment (*rasa*), tel autre comme non susceptible (*viṅguṇa*). Mais dans un poème (*kāvya*), ce sont les paroles du poète (*kavi-vacana*) qui développent un sentiment (\sqrt{ras}) ou qui manquent de sentiment ($vi\sqrt{ras}$), ce ne sont pas les sujets (*artha*). On se rend compte de ce fait par la loi de la présence ou de l'absence (*anvaya-vyatireka*). [...] De même il y a un sentiment (*rasavat*) dans la description d'une ville, d'un cheval, etc. (cf. *svabhāvokti*), même dans le cas d'une séparation de deux amants (*vipralambha*), il faut [employer] un sentiment exagéré (*ati-rasavat*). [...]

– Que la forme d'un sujet (*vastu*) soit telle ou telle, le sentiment qu'elle contient (*rasavat*) dépend de la nature particulière (*prakṛti-viśeṣa*) de celui qui l'énonce (*vaktṛ*). Le même sujet qui loue un (individu) passionné (*rakta*), un être sans passion (*virakta*) le blâme, un indifférent (*madhyastha*) demeure en face de lui, tel qu'il était, dit Pālayakīrti.

– La forme d'un sujet (*vastu*) se transmet au moyen des tournures subtiles de la langue (*vidagdha-bhaṇiti-bhaṅgi-nivedya*), elle n'est pas fixée naturellement (*na niyata-svabhāva*), dit Avantisundarī. On dit à ce propos :

La nature propre d'un sujet (vastu-svabhāva) est chose accessoire (atantra) pour le poète (kavi) ; les qualités (guṇa) et l'absence de qualités (a-guṇa) dans un poème (kāvya) sont sous le contrôle de l'expression (ukti-vaśa). [...]

– Les deux théories sont exactes, dit le Yāyāvārīya.⁷⁷⁰ [...]

« [...] Le poète duquel surgit une caravane d'idées (*artha*), encore inconnues (*adr̥ṣṭa*) aux anciens maîtres, source unique de sentiment (*rasa*) et de formes variées comme la pensée, a le nom de *cintāmaṇi*, il n'a point son pareil.⁷⁷¹ »

Dans les stances [KM I.07], Rājaśekhara s'exprime en ces termes : puisque toutes les langues [littéraires] (*bhāṣā*), i.e. le sanskrit, le prakrit, l'*apabhraṃśa* et la *bhūta-bhāṣā*, partagent des sons (*śabda*) similaires et peuvent exprimer les mêmes sens (*artha*), chacune est apte à la poésie (*kāvya*). Toutefois, il ne s'agit pas d'un langage ordinaire ou scientifique⁷⁷², la poésie requiert une évolution grammaticale et poétique (*pariṇāma*) au moyen d'un arrangement (*sāhitya*), de qualités (*guṇa*), de figures stylistiques (*alaṃkāra*), de styles poétiques (*rīti*), phonétiques (*vṛtti*), etc. De cette façon, elle décrit un sujet (*vastu*) quelconque de manière savoureuse (*rasavat*). Autrement dit, le choix du sujet et sa description poétique doivent être adaptés (*aucitya*) au sentiment (*rasa*) à exprimer. L'expression poétique (*ukti*) ainsi reçue peut être belle (*śobhā/cāru/saundarya*), mais elle devient particulière (*viśeṣa*) si le poète (*kārayitrī*), grâce à son talent (*pratibhā*), peut éveiller et véhiculer un sentiment (*rasa*) chez le public

⁷⁷⁰ [KvM IX], Renou et Stchoupak 1946 : 135-139 ; cf. Parashar S. 2000 : 135-139 ; et Dalal et Shastry 1916 : 42-43.

⁷⁷¹ [KvM XII, IX], Renou et Stchoupak 1946 : 182. ; cf. Parashar S. 2000 : 186 ; Dalal et Shastry 1916 : 65.

⁷⁷² Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir.

(*bhāvayitrī*) doté de talent (*pratibhā*). Cet *ukti-viśeṣa* est une expression poétique sans précédent (*a-pūrva*) et jamais vue auparavant (*a-dṛṣṭa*), pour cette raison l'on appelle poésie (*kāvya*). Cette stance de Rājaśekhara définit la poésie (*kāvya-lakṣaṇa*), en général, comme nous le trouvons dans tous les traités sur l'art poétique⁷⁷³.

Comme le sujet d'un *saṭṭaka* est l'amour (*śṛṅgāra*) et que la langue prakrite, en raison de sa qualité phonétique (*śabda-guṇa*), est douce de nature [BR I.11], cette langue est plus apte à exprimer le sentiment amoureux que le sanskrit, dont la composition phonétique (*bandha*) est plus âpre. Cette différence est connue dans les styles dramatiques du théâtre classique et dans la littérature prakrite. La stance [KM I.08] exprime cette idée par l'exemple (*dṛṣṭānta*) de « homme-femme » (*purusa-mahilā*, sk. : *puruṣa-mahilā*) comportant également une paronomase « âpre-douce » (*parusa-mahulā*, sk. : *paruṣa-madhurā*)⁷⁷⁴.

La théorie sur la poésie de Rājaśekhara se reflète dans les œuvres de **Kṣemendra** :

« When absorbed (*tanmaya*) in the various flavours (*rasa*), captivated (*vaśī-kṛta*) by the joy (*harṣa*) in each poetic quality (*guṇa*), bursting into maturity (*pāka*) with the sprinkling of discriminatory (*viveka*) talents, the mind (*manas*) gives rise to the [skill of] poetry (*kavitva*) like a sprout, being ripe (*prasūta*) from within.⁷⁷⁵ »

« Just as sweet (*mādhura*), bitter (*tikta*) and other flavours (*rasa*), when mixed cleverly (*kuśala*), similarly, the erotic (*śṛṅgāra*) and other sentiments, when put together in a clever way (*vicitra*), provide indescribable joy (*āsvāda*).⁷⁷⁶ »

Puisque la *nāṭikā* est un genre de théâtre classique populaire, décrit en détail dans les ouvrages dramatiques, les règles plurilinguistiques prescrites pour sa composition doivent être respectées. Tel est le cas de la *Viddhaśālabhañjikā*. Toutefois, le *saṭṭaka*, sorte de *nāṭikā* « négligée » ou « non populaire » à l'époque de Rājaśekhara, a permis à l'auteur d'y introduire ses innovations, tout en respectant le sujet principal : l'amour. Le fait que l'auteur l'a composé à une période tardive de sa vie, après avoir acquis un certain renom et, donc une certaine indépendance, et que cette pièce avait été commanditée par son épouse, ces éléments ont considérablement contribué à son libre choix de la langue.

Rājaśekhara n'a jamais dit que le prakrit était la langue exclusive du *saṭṭaka*, et cela ne fait pas partie de la définition qu'il cite. Il a fait un choix personnel, basé sur certaines règles poétiques et sa pièce est devenue une référence unique de ce genre, y compris la langue. Avec la *Karpūramañjarī*, il a donné une valeur littéraire au genre *saṭṭaka* et a ainsi créé, volontairement ou non, sa tradition.

⁷⁷³ Cf. *tad adoṣau śabdārthau saḡuṇāvanalaṃkṛtī punaḥ kvāpi* [KvP I].

⁷⁷⁴ Addition résultant du discours de soutenance de Mme Fodor.

⁷⁷⁵ [KKĀ I.18], Kanta et Panda 2010 : 98.

⁷⁷⁶ [AVC I.17], Kanta et Panda 2010 : 164.

3 SUR LES TRACES DE RĀJAŚEKHARA

Entre Rājaśekhara (IX^e-X^e siècles) et Nayaçandra Sūri (XIV^e-XV^e siècles), auteur du *saṭṭaka* subséquent, presque cinq siècles se sont écoulés. Nous ne connaissons aucune autre pièce de ce genre dramatique durant cette époque, ni non plus aucune référence. En revanche, la *Karpūramañjarī* a provoqué des discussions, et cette période a été marquée par une théorisation zélée. Les théoriciens ont ainsi tenté de préciser divers éléments du *saṭṭaka* qui n'ont cependant pas été définis : quelles peuvent donc être ses langues (*bhāṣā*) ? Quels sont ses chaînons dramatiques (*saṃdhi*) ? Ses styles dramatiques (*vṛtti*) ? Ses sentiments (*rasa*) ? Le personnage du héros et le type d'héroïne à appliquer dans le *saṭṭaka* et la *nāṭikā* ont également fait l'objet de spéculations. Apparenter le *saṭṭaka* aux genres majeurs ou mineurs a aussi été un sujet ayant suscité les débats⁷⁷⁷.

3.1 Une période de spéculations

Il est évident que **Dhanika** (X^e siècle), le commentateur du *Daśarūpaka* de **Dhanaṃjaya** (X^e siècle), a connu le *saṭṭaka* car qu'il cite en exemple une stance de la *Karpūramañjarī*⁷⁷⁸. Pourtant, l'auteur et le commentateur demeurent muets sur l'existence de ce genre dramatique. Néanmoins, Dhanamjaya note, au sujet de la *nāṭikā*, qu'elle est habituellement composée de quatre actes, mais que leur nombre peut varier (un, deux ou trois actes), et que ce genre dramatique possède une multitude de variétés⁷⁷⁹. Nous avons de fortes raisons de croire que cette remarque concerne, entre autres, le *saṭṭaka*.

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

Abhinavagupta (X^e-XI^e siècles), comme nous l'avons évoqué, mentionne le *saṭṭaka* à côté de la *nāṭikā*, du *troṭaka* et de la *prakaraṇikā*, sous le nom de Kohala⁷⁸¹, laissant une remarque sur le choix de la langue prakrite de Rājaśekhara dans son commentaire sur le *lāsyāṅga saindhavaka*⁷⁸², mais il ne fournit aucune définition précise de ce genre⁷⁸³.

Bhoja (XI^e siècle), est le premier théoricien postérieur à Rājaśekhara à donner, dans son *Śṛṅgāraprakāśa*, la définition du *saṭṭaka* et à parler de sa langue. Selon lui, le *saṭṭaka* est composé sur le modèle de la *nāṭikā*, mais, étant écrit dans une seule langue (*eka-bhāṣā*) et non en prakrit et en sanskrit (*a-prākṛta-saṃskṛta*), et il est dépourvu des scènes d'entrée et de support⁷⁸⁴. Selon Raghavan, et nous partageons son avis, Bhoja n'a pas défini la langue du *saṭṭaka*, elle pourrait être l'une des langues littéraires, comme il a été indiqué par Rājaśekhara dans la stance [KM I.07]. Apparemment, la différence entre le *saṭṭaka* et la *nāṭikā*, pour Bhoja,

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

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

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

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

⁷⁸¹ 2 Le renouveau d'un genre dramatique.

⁷⁸² 2.2.2.1.2 Le concept de Rājaśekhara.

⁷⁸³ Addition résultant des remarques de Mme Ratié lors de la soutenance.

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

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

Hemacandra (XI^e-XII^e siècles), dans son *Kāvyaṅuśāsana*, copie littéralement la définition de Bhoja, mais ajoute que, comme dans la *nāṭikā*, dans le *saṭṭaka*, les événements convergent aussi vers un dénouement heureux (*phala*), dont le plaisir (*rati*), les caractéristiques du corpus (*śarīra*, i.e. « histoire » *itivṛtta/vastu*), les chaînons dramatiques (*saṃdhi*), leurs subdivisions (*saṃdhyāṅga*), etc., ont été minutieusement expliqués par Bharata⁷⁸⁶.

Rāmacandra et **Guṇacandra** (XII^e siècle), dans leur *Nāṭyadarpaṇa*, reprennent mot pour mot la définition de Bhoja⁷⁸⁷.

Śāradātanaya (XII^e siècle), dans le *Bhāvaprakāśana*, nous fournit la définition suivante dans le huitième chapitre : « Le *saṭṭaka* n'a ni scène d'entrée (*praveśaka*) ni scène de support (*viṣkambhaka*), à la place des actes (*aṅka*), il comporte quatre "leviers de rideau" (*yavanikāntara*) et [sa langage] est le prakrit par excellence (*prakṛṣṭa-prākṛta*) »⁷⁸⁸, référant à la définition de la *māhārāṣṭrī* de Daṇḍin⁷⁸⁹. Dans le neuvième chapitre, après une remarque sur les vingt variétés des divers genres relatifs à la danse expressive (*nṛtya-bheda*), il aborde à nouveau ce genre dramatique : « Le *saṭṭaka* est une variété de la *nāṭikā* comportant diverses danses dramatiques (*nṛtya*). Les styles dramatiques gracieux (*kaiśikī*) et verbal (*bhāratī*) lui sont associés, le sentiment furieux et les autres (*raudra-rasādi*), ainsi que tous les chaînons dramatiques (*saṃdhi*) sont absents. Il est écrit en langues des Mahārāṣṭra et des Śūrasena. Les quatre actes (*aṅka*) sont remplacés par les "leviers de rideau" (*yavanikāntara*). Les états de faiblesse, tels que le déclin (*sādana*), le tremblement (*skhalana*) et l'agitation (*bhrānti*), sont omis. Selon certains, le roi ne devrait pas parler en prakrit ; d'autres disent qu'il devrait s'exprimer en *māgadhī* ou en *śaurasenī*. Le *saṭṭaka* est une variété particulière (*viśeṣa*) du genre théâtral (*rūpaka*), écrit sur le modèle de la *nāṭikā*. Des théoriciens pensent que cette particularité consiste en sa langue prakrite, comme par exemple la *Karpūramañjarī* de Rājaśekhara⁷⁹⁰ ».

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

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

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

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

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

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

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

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

sont empruntés au *prakaraṇa*. Cependant, la particularité de la *nāṭikā*, du *saṭṭaka* et d'autres genres similaires, réside dans le type d'héroïne qu'ils utilisent⁷⁹².

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

Vāgbhaṭa II (XIV^e siècle), dans son *Kāvyaṇuśāsana*, cite littéralement la définition de Bhoja⁷⁹⁵.

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

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

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

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

⁷⁹² *nāyikā-nāyakākhyāt saṃjñā prakaraṇādīṣu, nāṭikā-saṭṭakādīnām nāyikābhir viśeṣanam*. [AkSgr IX.31], Bālakṣṇamūrti, P. 1950 : 109.

⁷⁹³ Appelé *vimarśa* par d'autres théoriciens.

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2 Nayacandra Sūri : la proie des spéculations

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

« Nayacandra employs both Sanskrit and Prākṛit in this play, and the use of them by different characters is interesting. The *naṭa*, the queens Vasantasenā and Rambhā, *Pratihārī*, *Viḍūsaka* and *Ceṭī* speak Prākṛit. [...] The *Sūtradhāra*, king Nārāyaṇadāsa and Maṅgala-pāṭha have their speeches in Sanskrit, but their verses are in Sanskrit as well as in Prākṛit. [...] The *Nāndī* verses are in both the languages. [...] The *Daśarūpaka* [...] admits a varying number of acts in a *Nāṭikā*, which has been a model for later *Saṭṭaka*. [...] The *Bhāvaprakāśana* and *Nāṭakalakṣaṇaratnakośa* record an opinion that Sanskrit was allowed for the king in a *Saṭṭaka*; but this play allows not only the king but also some other characters to speak in Sanskrit⁸⁰¹. It is really noteworthy convention that Nayacandra is making even his Sanskrit-speaking characters utter some of their verses in Prākṛit. When [...] a Prākṛit-speaking character, the *Ceṭī*, utters a Sanskrit verse, the apologetic *saṃskṛtam āśritya* is there. Nayacandra makes the bards sing the glory of Jaitracandra in three languages, Sanskrit, Prākṛit and *Marāṭhī*⁸⁰². »

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

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

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

Il n'existe aucune information dans son œuvre sur un patron ou une personne qui aurait commandité cette pièce. La compagnie théâtrale souhaite mettre en scène une certaine œuvre pour le divertissement du cœur des gens de bien⁸⁰⁴. Il s'agit d'une pièce de théâtre composée de

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

⁸⁰² [CL], Upadhye, A. N., 1967 : 42.

⁸⁰³ Naikar 1998 : 144-145.

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

la quintessence du sentiment amoureux⁸⁰⁵. La référence la plus étonnante à ce genre figure dans une stance, lorsque l'acteur interroge le directeur au sujet de l'auteur :

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

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

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

Et encore,

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

Comment la *Rambhāmañjarī* ne pourrait-elle pas surpasser la *Karpūramañjarī* ? On n'obtient aucune banane du camphrier, en revanche on obtient du camphre grâce aux bananiers⁸¹². [RM I.15]

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

⁸⁰⁶ Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

⁸⁰⁷ *Śārdūlavikrīḍita*.

⁸⁰⁸ corr. *enhiṁ*, éds., ms. *inhiṁ*.

⁸⁰⁹ *Gīti*.

⁸¹⁰ Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

⁸¹¹ *Āryā*.

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

Dans cette description sur l'auteur [RM I.13], nous trouvons de nombreux éléments empruntés aux œuvres de Rājaśekhara : la promotion [KM I.09], épouser la déesse Sarasvatī⁸¹³ [KvM], le connaisseur des [six] langues littéraires [KM I.07], ses prédécesseurs, les grands poètes [BR I.16], sa réputation [BR. I.06]. À la lumière de la réaction de l'acteur, qui interroge le directeur sur l'indifférence de l'auteur – ironiquement intitulé « un si grand poète royal » (autre renvoi à Rājaśekhara) – de se présenter décevant⁸¹⁴, et de la réponse du directeur décrivant ensuite Nayacandra Sūri en sanskrit, il nous semble évident qu'il s'agit d'une moquerie envers Rājaśekhara. Il est clair que Nayacandra Sūri n'accepte pas l'emploi exclusif du prakrit dans le *saṭṭaka*. La stance [RM I.13] (*tad artham saṭṭakam āśritya*⁸¹⁵), semble être une imitation ironique de la stance [KM I.07] (*savva-bhāsā-cadureṇa bhaṇidam*) de la *Karpūramañjarī*. De même, la vantardise présentée dans ces trois stances paraît ridiculiser le courage de Rājaśekhara pour avoir osé entreprendre un *saṭṭaka* entièrement en prakrit. Lorsqu'on regarde le colophon du *Hammīramahākāvya* qui contient quatre stances identiques en sanskrit sur l'auteur⁸¹⁶, la stance [RM I.13] est non seulement absente, mais aucune information similaire n'apparaît. Tout cela semble confirmer notre hypothèse : il s'agit d'une imitation de Rājaśekhara.

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

Cette œuvre peut effectivement être comparée à la *nāṭikā* décrite dans le *Daśarūpaka* de Dhanamjaya⁸¹⁸ : le nombre d'actes, la distribution des langues selon le statut social des personnages, un acteur dialoguant avec le directeur, le style *bhāratī* du prologue, etc.⁸¹⁹. Néanmoins, Nayacandra omet les deux procédés d'introduction et nomme les actes « levers de rideau », conformément aux règles du *saṭṭaka*.

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

- a) Ce genre dramatique existait avant Rājaśekhara, où l'emploi de règles linguistiques conventionnelles du théâtre classique était de mise⁸²⁰.
- b) Nayacandra Sūri, Bādarāyaṇa et d'autres experts de même opinion possédaient un manuscrit jāin qui omettait la stance [KM I.08].
- c) Il y a eu une tentative de rapprocher ce genre dramatique de la *nāṭikā*, sa « sœur populaire ».

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

⁸¹³ [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 157.

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

⁸¹⁵ Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

⁸¹⁶ Cf. *supra*, 1.2.2 Lignage poétique.

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

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

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

⁸²⁰ Chakravarti, Ch., 1931 : 169-173 ; Naikar 1998 : 141.

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

3.2.1 Le choix esthétique de Nayacandra Sūri

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

Après la bénédiction, le directeur (*sūtradhāra*) entre et entonne trois stances en prakrit en hommage à Kāma [RM I.06], au rapport sexuel [RM I.07] et conjugal [RM I.08]. Il fait appel à un acteur qui parle toujours en une seule langue, le prakrit, tant dans les passages en prose que dans ceux en vers. Le directeur, dans les passages en prose, dialogue toujours en sanskrit. À un endroit précis, cette langue est extrêmement utile : il récite une tirade, annonçant la mise en scène d’une pièce de théâtre, glorifiant le roi en style *gauḍīya*, remplie de longs composés nominaux doté d’une qualité poétique vigoureuse, ainsi que de consonnes « âpres », véhiculant le sentiment héroïque. Cette sorte de glorification (*praśasti*) est totalement absente de la *Karpūramañjarī*. Le choix du sanskrit est justifié. Pour rompre la monotonie, Nayacandra Sūri insère, au milieu de cette tirade, un passage facile à chanter⁸²¹. Jusqu’à la fin du prologue (*prastāvanā*), le directeur récite toutes les stances en prakrit en relation avec le thème de la pièce et avec ce genre dramatique. Les seules stances où le directeur emploie le sanskrit sont celles [RM I.16-19] qui présentent loyalement l’auteur, Nayacandra Sūri.

Dans la pièce, la reine, l’héroïne, la *pratīhārī*, la suivante et le bouffon parlent en prakrit, dans les passages en prose et en vers. La suivante entonne une seule fois une strophe [RM II.14] en sanskrit, s’agissant d’une citation⁸²².

Nārāyaṇadāsa n’est pas un roi, comme le suppose Upadhye, mais un brahmane, car le roi l’appelle « mon cher ami », et dans les didascalies, il est mentionné comme étant un *purohita*⁸²³. Il utilise le sanskrit dans les passages en prose et le prakrit dans les stances, hormis une seule, lorsqu’il annonce au roi la bonne nouvelle : le mariage conclu⁸²⁴.

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

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

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

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

⁸²⁴ [RM I.46].

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

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

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

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

3.2.2 « *Du pain et des jeux* »

Nayacandra Sūri décrit le public avec dédain. Celui-ci est constitué de gens de bien, originaires des quatre directions, rassemblés à Bénarès [Kāśī], ville de Śiva/capitale de Jayacandra, pour une cérémonie de purification⁸²⁶. Cette œuvre est destinée à les divertir. L'acteur, surpris, demande au directeur :

naṭaḥ : *suhā-pihāṇa-visa-mayara-visa-kumbhāṇaṃ va*
 vayaṇa-matta-miṭṭhāṇaṃ hiyaya-duṭṭhāṇaṃ,
 mahocasiluccayāṇaṃ va vipphuḍa-kūḍāṇaṃ naḍa-
 vidāṇaṃ, nāṇā-rāya-kumārāṇaṃ, kahā-kahāṇagādi-
 sāmsavaṇa-sūlā-kida-kannāṇaṃ, kaham esim

⁸²⁵ Naikar 1998 : 6.

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

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

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

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

*sūtradhāraḥ : (kim api smṛtvā) huṃ ! (uccaiḥ prakāśam
śārdūlavikrīḍita-saṭṭaka-bandham adhikṛtya)
jo Ikkhāga-naresa-vaṃsa-tilao, rūveṇa jo kāmīṅ-
savvaṅga-ppasaramta-pī-jaṇago Kāmu vva kāmam
sayā,
dāṇeṇam bali-bhoya-vikkama-kahā-nivvāhago
nāyago
so eso Jayacānda-ṇāma, ṇa pahū kassāsaye
pīdo. [RM I.09]
asyaiva Jaitracandra-nāmno nareśvarasya, nala-
nṛpasyeva dhīra-lalita-guṇottarasya,
dāmodarasyeva⁸²⁸ nānā-varāṅganāṅga-bhoga-
prasaṅga-raṅgītānaṅga-rasa-sarit-parisphurat-
taraṅgasya, śṛṅgāra-rasa-sāra-nibaddham
prabandham āvir-bhāvyantas teṣāṃ raṅgam
utpādayituṃ prabhavāmaḥ. yataḥ
su-kāṭhi sannibaddhā jahutta-guṇa-nāyagā,
pasanna-payā,
kassa na haranti hiyayam, vara-ppabandhā
miyacchi vva⁸²⁹ ? [RM I.10]*

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

⁸²⁷ Rajendran, C. 2003 : 125.

⁸²⁸ Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

⁸²⁹ *Āryā*.

est comme Kāma, objet d'envie, qui produit⁸³⁰ le désir se répandant dans tout⁸³¹ le corps des [jeunes] femmes amoureuses, qui, pour la générosité, est un héros égalable aux récits sur les rois [héroïques] comme Bali, Bhoja et Vikrama⁸³², c'est lui, le Seigneur appelé Jayacandra ; dans le cœur de qui ne susciterait-il pas d'émotions ? [RM I.09]

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

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

L'auteur annonce le mariage arrangé du roi avec sa huitième épouse [RM I.20]⁸³³ et les ébats amoureux [RM I.21⁸³⁴] que les protagonistes vont représenter devant ce public. La mise en scène d'une pièce érotique en prakrit devant un public pieux en pèlerinage à Bénarès, vise probablement à ironiser sur l'hypocrisie, que nous trouvons également dans la *Kāvyaśāstra* de Rājaśekhara :

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

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

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

⁸³⁰ Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

⁸³¹ Addition résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

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

⁸³³ Cf. *infra*, 4.3.1 De la bénédiction à la fin du prologue.

⁸³⁴ Cf. *infra*, 6.5.3.1 La *dhruvā* insuffle la vie au théâtre.

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

3.2.3 Pièce fade au début, épicée à la fin

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

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

L'acteur : C'est vrai, c'est vrai. Ce sont les œuvres des excellents poètes⁸³⁷ qui peuvent pendant longtemps amuser l'esprit des érudits, et rien d'autre, car [la poésie] que les grands poètes démontrent est un flot savoureux offrant la joie (*prīti*) aux gens cultivés, il en existe peu qui subsistent pour longtemps, comme la saveur [sucrée] de la mangue [dans la bouche] ; bien que [les œuvres] faites avec des chants soient nombreuses, elles restent peu de temps comme [le goût] des cucurbitacées, et sont faciles à composer par tout le monde. [RM I.11]

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

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

Dans le *Sarasvatīkaṇṭhābharaṇa* de Bhoja, cette maturité poétique devient une qualité phonétique (*śabda-guṇa*) sous un terme synonymique (*prauḍha*), dont le nombre est réduit à trois : noix de coco (*nālikera*), raisin (*mṛdvī*) et mangue (*āmra*)⁸³⁹. Toutefois, il parle de trois types de « maturité amoureuse » (*pāka-prema-bhakti*), portant les mêmes noms que ces qualités⁸⁴⁰.

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

⁸³⁶ *Śārdūlavikrīḍita*.

⁸³⁷ Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

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

⁸³⁹ [SKĀ I.24.72], Siddhartha S. 2009 : 68-69.

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

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

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

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

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

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

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

Le terme de *sahṛdaya* « spectateur doué d'empathie esthétique », figure pour la première fois dans le *Kāvyaśāstra-sūtrāṇi vṛtti-sametāni* de **Vāmana**. Néanmoins, c'est dans le *Dhvanyāloka* d'**Ānandavardhana**, originellement intitulé *Sahṛdayāloka*, que ce terme devient important⁸⁴³. **Abhinavagupta**, lorsqu'il commente la première stance dans cette œuvre, définit le *sahṛdaya* comme étant une personne capable de s'identifier avec l'objet en question, car son cœur, tel un miroir, a été poli par l'étude et la pratique constantes de la poésie. La joie suprême (*ānanda*), selon lui, est une béatitude, n'étant rien d'autre que la capacité d'éprouver le sentiment (litt. : savourer la saveur)⁸⁴⁴. Selon les théoriciens, cette expérience esthétique, même s'il s'agit d'un événement triste représenté sur scène, est finalement délectable (*bhoga*), ce qu'Abhinavagupta interprète comme « joie pure » (*ānanda-ghana*)⁸⁴⁵. Le vocable « joie » (*ānanda*), selon lui, n'est autre que le fait de se délecter du sentiment (*rasa*)⁸⁴⁶.

3.3.1 Le saṭṭaka est le cavalier de la nāṭikā

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

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

⁸⁴¹ *Śārdūlavikrīḍita*.

⁸⁴² Cf. *supra*, 2.2.2.1 Amour et suavité selon l'art poétique.

⁸⁴³ [DhvĀ III.16], Ingalls, Masson et al. 1990 : 473.

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

⁸⁴⁵ Gnoli, R., 1985 : XXXVI.

⁸⁴⁶ [DhvĀ], Ingalls, Masson et al. 1990 : 70.

⁸⁴⁷ *Vasantatilakā*.

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

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

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

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

Ce même terme, « pierre de touche » (*nikaṣa*), figure dans la *Mṛcchakaṭikā* de Śūdraka, lorsque le *viṭa* décrit le protagoniste, Cārudatta, comme « le meilleur des gens vertueux » (*sucarita-nikaṣa*)⁸⁴⁸ et dans le *Raghuvamśa* de Kālidāsa [RghV I.10], comme exemple de discrimination entre une chose excellente et une autre médiocre⁸⁴⁹. Vāmana cite également ce terme : la prose est la pierre de touche du poète⁸⁵⁰. Le terme « pierre de touche » (*nikaṣa*) employé par Rudradāsa est en connexion avec l’autre terminologie qu’il utilise : la connaissance (*vijñāna*) de la représentation théâtrale (*prayoga*).

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

3.3.2 La subtilité d’une œuvre en prakrit

Le directeur appelle ce *saṭṭaka* destiné à être représenté (*nartitavya*), le « flot de [la déesse de] la Parole⁸⁵¹ ». Il le compare à une « composition littéraire [pareille à] une création s’écoulant du jus sucré des jasmins épanouis, [utilisés] lors d’un rituel journalier⁸⁵² ». L’auteur distingue clairement une œuvre littéraire écrite en prakrit d’une autre :

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

⁸⁴⁸ [MK], Karmakar, R. D. 1937 : 34.

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

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

⁸⁵¹ Cf. *infra*, 6.3 Le *saṭṭaka* à faire danser ou à représenter ?

⁸⁵² Cf. *infra*, 1.4.1 Sa caste et son engagement pour la poésie.

⁸⁵³ *Gīti*.

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

abbhatthiam̐ ca ṇeṇa. jaha

agaṇia ṇavam̐ ti dosam̐, aṇirūvia ṇiaḍadā-kaam̐

ṇidam̐,

*pamhusia tam̐ asūam̐ rasiā odamsaam̐tu kidim̐ eam̐*⁸⁵⁷. [CL I.11]

sūtradhāraḥ :

kiṃ aṇṇam̐ ? pāḍa-bam̐dho evva rasiāṇam̐

āṇam̐dam̐ kam̐dalei, jado,

jaha hoi avara-mālā mālai-mālā a mahuāṇam̐,

taha hoi aṇṇa-bhāsā pāḍa-bhāsā a

*rasiāṇam̐*⁸⁵⁸. [CL I.12]

pāripārśvakḥ :

ṇam̐ teṇa ccia bhaṇiam̐.

bhāsā khu pāḍa-māi visao siri Māṇa-vea-caria-

sirī,

rasa-gabbho sam̐dabbho sajjana-pīdīṇa jovvaṇam̐

*eam̐*⁸⁵⁹. [CL I.13]

L'assistant :

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

Quoi encore ?

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

Ainsi, il est demandé

de ne pas considérer une « nouveauté » (*nava*) comme un défaut (*doṣa*), de ne pas montrer une erreur (*nindā*) de près, [et] de faire table rase de la rancœur (*asūya*) ; que les gens de goût (*rasika*) offrent une guirlande [de fleurs] à cette œuvre⁸⁶⁰ ! [CL I.11]

Le directeur :

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

⁸⁵⁴ mod. *kaīṇo*, ms. *kaiṇo*.

⁸⁵⁵ mod. *sisīrā*, ms. *sisirā*.

⁸⁵⁶ *Gīti*.

⁸⁵⁷ *Gīti*.

⁸⁵⁸ *Gīti*.

⁸⁵⁹ *Gīti*.

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

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

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

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

Dhaṇika, dans son commentaire, précise que le spectateur est « doué de goût » (*rasika*), car il est capable de percevoir le goût (*rasa*) d'une œuvre (*kāvya*) savoureuse (*rasavant*)⁸⁶². C'est **Bhoja** qui associe, pour la première fois, l'amour à l'amour propre⁸⁶³, présent chez le poète, l'acteur et le spectateur (*rasika*). En raison de son propre état délectable (*rasanīyatva*), il possède la saveur (*rasatva*), et on l'appelle « spectateur doté d'une empathie esthétique (*rasika*)⁸⁶⁴ ». Ce même terme est emprunté aux traités de musique indienne, comme par exemple le *Sanḡitaratnakāra* de **Śārṅgadeva**, où le *rasika* est l'un des cinq types de chanteur (*gāyaka*) absorbé (*āviṣṭa*) dans l'expérience esthétique (*rasa*)⁸⁶⁵. Selon Premalata, le *rasika* est la catégorie supérieure représentée par des musiciens dotés de *rasa* qui se laissent émouvoir, versant des larmes (*aśru*) et frissonnant (*pulaka*) de joie. Le *rasika*, selon lui, se laisse guider par le goût du public pour créer une expérience esthétique, s'adonnant aux émotions⁸⁶⁶. Pour les *Vaiṣṇava*, le *rasika* n'est pas seulement une personne douée d'empathie esthétique, c'est aussi un fidèle bien-aimé⁸⁶⁷. Dans le « style poétique » du mouvement *bhakti* (*rīti-mārga/rīti-grantha*), dont le sujet favori est l'amour de Rādhā et Kṛṣṇa, le *rasika* est un véritable interprète des mots du poète⁸⁶⁸. Dans les pièces musicales sur la vie de Kṛṣṇa et Rādhā, nous trouvons ce terme pour désigner un spectateur sensible⁸⁶⁹. C'est également le milieu culturel de l'époque de l'auteur.

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

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

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

⁸⁶² [DR IV.01], Venkatacharya, T. 1969 : 138.

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

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

⁸⁶⁵ [SGRĀ III.03.21], Shringy et Sharma 1993 : 151, 153.

⁸⁶⁶ [SGRĀ], Shringy et Sharma 1993 : 154.

⁸⁶⁷ Busch, A., 2011 : 35.

⁸⁶⁸ Busch, A., 2011 : 69.

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

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

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

3.3.3 La subtilité du jeu théâtral

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

Le jeu (*abhinaya*), comme le dit Bharata dans le chapitre sur le succès du théâtre (*siddhivyañjaka*), est le métier de l'acteur (*nartaka*)⁸⁷². Savoir danser (*nṛtta*), mimer (*nṛtya*) et représenter (*nāṭya*), résulte d'un apprentissage du jeu corporel (*āṅgikābhinaya*) et d'une concentration contribuant au contrôle total des mouvements. Toutefois, savoir représenter les émotions (*bhāva*) et reproduire les manifestations corporelles spontanées (*sāttvika*), comme la paralysie, la transpiration, le frissonnement, la voix tremblante ou brisée d'émotions, le frémissement, le changement de teint (rougir ou pâlir), l'écoulement des larmes ou l'évanouissement⁸⁷³, impose une tâche difficile à l'acteur. L'intonation (*kāku*) fait partie intégrante du jeu dramatique, c'est pour cette raison que Rājaśekhara n'accepte pas la théorie de Rudraṭa, selon qui il s'agit d'une simple figure de style (*alaṃkāra*)⁸⁷⁴.

Selon les indications de **Bharata**, l'acteur doit prendre garde à la représentation des états émotionnels (*bhāva*), des jeux corporels (*aṅga*) et des manifestations corporelles subtiles (*sattva*) lorsqu'il imite diverses émotions (*bhāva*) dans le rôle des personnages⁸⁷⁵. Il explique la manifestation de ces états corporels subtils (*sāttvika*) par l'essence pure (*sattva*) de l'esprit (*manas*)⁸⁷⁶. Le *sattva* se manifeste naturellement dans tout être humain lorsqu'il est heureux (*sukha*) ou malheureux (*duḥkha*), sous forme (*svarūpa*) de larmes de joie ou de tristesse, par exemple. Lorsque l'acteur se concentre et vit son art, il rappelle ces états et les reproduit fidèlement (*yathā-svarūpa*) ; c'est pourquoi l'on appelle *sāttvika* l'« état provenant de l'essence pure de l'esprit »⁸⁷⁷. Comme le remarque **Nandikeśvara**, un contemporain de Bharata, dans son *Abhinayadarpaṇa*, seuls les acteurs qui connaissent le cœur (*bhāvajña*) sont capables d'imiter les huit manifestations corporelles spontanées de manière réaliste⁸⁷⁸. Ainsi, Bharata déclare que le théâtre (*nāṭya*) se fonde essentiellement dans l'état pur de l'esprit⁸⁷⁹ et dans les caractères humains (*śīla*), dont l'autorité (*pramāṇa*) est le monde (*loka*) lui-même⁸⁸⁰. Une œuvre qui

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

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

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

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

⁸⁷⁴ [KvM VII], Renou et Stchoupak 1946 : 105-106.

⁸⁷⁵ [NŚ XXVI.127] ; Ghosh skt. p. 221, trad. p. 513.

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

⁸⁷⁷ [NŚ VII.93].

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

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

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

abonde en *sattva* (*sattvātirikta*) est, par conséquent, supérieure (*jyeṣṭha*⁸⁸¹/*vara*) aux autres⁸⁸². **Abhinavagupta**, dans l'*Abhinavabhāratī*, commente en ces termes :

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

Bharata décrit le succès du théâtre par la réaction du spectateur qui peut être humaine ou divine. Dans les deux cas, c'est l'état pur de l'esprit (*sattva*) qui opère chez le spectateur, provoquant en lui des manifestations physiques et vocales spontanées (*sāttvika*)⁸⁸⁴. C'est donc le même *sattva* qui surgit lors du processus de la réalisation du sentiment du côté des spectateurs, comme l'explique **Bhaṭṭa Nāyaka**, un contemporain de Rājasekhara⁸⁸⁵ :

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

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

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

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

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

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

⁸⁸³ Bansat-Boudon 1992 : 149.

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

⁸⁸⁵ Pollock 2010 : 144.

⁸⁸⁶ Gnoli, R., 1985 : 45-48, 147, 170.

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

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

jeu de l'acteur : en voyant celui-ci pleurer ou rire véritablement, la même émotion peut être éveillée chez les spectateurs dotés d'une empathie esthétique ; c'est l'illusion du théâtre⁸⁸⁹.

Cette idée de Rudradāsa s'appuie également sur la théorie du *sattva* figurant dans le vingt-quatrième chapitre⁸⁹⁰ du *Nāṭyaśāstra*, intitulé la « représentation universelle⁸⁹¹ », que Bharata associe essentiellement au sentiment amoureux et à la beauté féminine :

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

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

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

⁸⁹⁰ Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 442-485.

⁸⁹¹ Cf. Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 442.

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

3.4 Viśveśvara Pāṇḍeya : un genre envoûtant

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

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

- D. les coulisses : Avec les [dieux] principaux/les protagonistes Kāma et Rati, avec l'ondolement de la liane vernale qui fleurit [litt. rit]/avec la danse (*lāsya*) gracieuse et le rire, avec le bouffon perturbé par la souffrance causée par la séparation de la bien-aimée⁸⁹⁷, regardez⁸⁹⁸, la saison printanière, qui se caractérise par la chaleur du soleil, elle est comparable au genre *saṭṭaka* qui enchante le cœur, dont la langue prakrite attise le désir, composé au sujet de deux amoureux. [ŚM I.03]
- Le directeur : (Prêtant l'oreille.) Oh, la stance d'introduction du sujet à représenter, comme souhaitée, a éclos. [...] [ŚM I.03/1]
- Le directeur : Il y a seulement peu de temps, [ma] chère épouse a introduit le sujet [de ce *saṭṭaka*] en glorifiant le printemps avec les comparaisons habituelles (*upamāna-pada*), qu'il soit représenté⁸⁹⁹ !
- L'actrice : Oh, c'est merveilleux ! J'ai pensé que la comparaison (*sādrśya*) devrait être plaisante (*ramaṇīya*) et avoir des caractéristiques communes avec le *saṭṭaka*, j'ai

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

⁸⁹⁴ Les *chāyā* donnent à tort *-prāyakam*.

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

⁸⁹⁶ *Pṛthivī*.

⁸⁹⁷ Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

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

⁸⁹⁹ À comparer avec [VŚBh I], Gray 1906 : 10.

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

Viśveśvara Pāṇḍeya introduit dans sa description tous les éléments relatifs à l'amour, qui figurent dans le *Nāṭyaśāstra* : l'amour qui provient de l'état émotionnel passionné (*rati*) se base sur une apparence ardente (*ujjvala*), car, dans ce monde, toutes les choses brillantes (*śuci*), pures (*medhya*) et éblouissantes (*ujjvala*) sont à comparer avec l'amour. Toute chose éclatante est aimable (*śrṅgāravat*) ; tout ce qui attise (*ujjvala*) le cœur (*hṛdaya*) entre dans le domaine du sentiment amoureux. Celui-ci apparaît généralement dans le bonheur (*sukha*), il est associé aux choses agréables, comme par exemple le printemps (*ṛtu*) et l'union entre un homme et une femme⁹⁰⁰. Le vocable *ujjvala* « ardent » deviendra, plus tard, synonyme de l'amour (*śrṅgāra*)⁹⁰¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.4.1 L'amour en séparation est le plus doux

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

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

sūtradhāraḥ : *aṇumaṃ idaṃ amhāṇaṃ.*

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

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

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

Viśveśvara Pāṇḍeya s'inscrit dans la continuité de la théorie d'Ānandavardhana, de Rājaśekhara⁹⁰⁶, d'Abhinavagupta, de Mammaṭa et de Jagannātha qui considèrent l'amour en séparation comme étant le plus délicat. Ānandavardhana est le premier théoricien à distinguer les deux sortes d'amour par la suavité, celle-ci est encore plus intense dans l'amour en séparation (*vipralambha-śṛṅgāra*) et dans le sentiment pathétique (*karuṇa*), participant ainsi de

⁹⁰² *Gīti*.

⁹⁰³ À comparer avec [MM], Shastri, G. P. 1939 : 90.

⁹⁰⁴ [RGĀ], Bhanja, Dh. 2004 : 8-9.

⁹⁰⁵ *Gīti*.

⁹⁰⁶ Cf. *infra*, 2.3 Deux stances, une réponse.

l'émotion du cœur du spectateur⁹⁰⁷. La glose d'**Abhinavagupta** contient des pensées similaires à l'énonciation de Viśveśvara Pāṇḍeya :

« [...] For in all creatures, gods, animals, men, and the like, there is an unbroken proclivity (*vāsanā*) towards the emotion of love (*rati*). Accordingly, there is no one who is not inclined to respond sympathetically to it. Even an ascetic can be struck by its charm⁹⁰⁸. And so it is said to be sweet. For a sweet substance, such as sugar or the like, when it comes on contact with the tongue, will immediately prove desirable to everyone, wise, foolish, healthy or sick⁹⁰⁹. [...]»⁹¹⁰ »

Il explique le vocable « plus intense » par le fait que l'amour en séparation progresse graduellement, imbibant le cœur du spectateur avec rudesse, impénétrabilité, impulsivité et passions naturelles que représente cette forme d'amour⁹¹¹. Mammaṭa suit Abhinavagupta⁹¹² et Jagannātha cite *verbatim* Mammaṭa⁹¹³.

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

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

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

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

⁹⁰⁸ À comparer avec [ŚŚ 65], Gopinath, P. 2011 : 179.

⁹⁰⁹ À comparer avec [ŚŚ 63], Gopinath, P. 2011 : 177.

⁹¹⁰ [DhvĀ], Ingalls, Masson et al. 1990 : 252.

⁹¹¹ [DhvĀ], Ingalls, Masson et al. 1990 : 254.

⁹¹² [KvP 68/b-69/a].

⁹¹³ [RGĀ], Bhanja, Dh. 2004 : 127-128.

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

⁹¹⁵ [RGĀ], Bhanja, Dh. 2004 : 85.

⁹¹⁶ *Upagīti*.

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

Le directeur : C'est aujourd'hui, lorsque la nuit a laissé la place à l'aube, que [ma] chère épouse qui, endormie dans son lit, – faisant trembler de colère sa [lèvre inférieure de] pétale, fronçant en mouvement constant ses sourcils – s'est éloignée de moi et m'a dit : « Ne me touche pas ! »⁹¹⁷. Alors, j'ai ainsi réfléchi : « Est-ce la manifestation d'un rêve ? Est-ce la courtoisie décrite au moyen habile de camoufler la jalouse ?⁹¹⁸ ». Puisque son regard m'a averti de ne pas la réveiller [et] que l'arrivée des spectateurs m'a pressé, je suis parti sans avoir su le fin mot de l'histoire⁹¹⁹. Par égard pour ces derniers, j'ai commencé à préparer la mise en scène d'un *saṭṭaka*. Disant que je l'engagerais dans cette pièce, j'ai tranquilisé [ma] noble épouse. Pendant que je venais [ici], je l'ai entendue présenter ses hommages à la belle saison avec des prières appropriées. J'ai repris [mon] haleine, j'ai été honoré de la retrouver. [ŚM I.12/1]

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

Les paroles de l'actrice ressemblent à une des quatre catégories de l'amour en séparation, celui causé par la jalousie (*māna-vipralambha*) qui, selon **Dhanamjaya**, peut être provoqué par une vision à l'état de sommeil⁹²⁰ et remédié au moyen de pacification (*sāman*). Toutefois, l'état de rêve apparaît dans une autre catégorie de l'amour en séparation : celui précédé par l'affection (*pūrva-rāga-vipralambha*)⁹²¹, point de départ de ce *saṭṭaka* commandité par les spectateurs (*sāmājika*).

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

⁹¹⁸ Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

⁹¹⁹ Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

⁹²⁰ [DR IV.59-60], Haas 1962 : 136.

⁹²¹ [SD III.188-189] ; Mitra 1956 : 112.

3.4.2 Émerveiller les spectateurs

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

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

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

Le vocable « étonnement » (*camatkāra*), provient du théâtre. Il est de nature à émerveiller, comme l'exprime le sentiment merveilleux (*adbhuta*), dont le versant (*bhāva*) « émerveillement » (*vismaya*) se manifeste dans lesdites manifestations corporelles spontanées (*sāttvika*)⁹²⁶. C'est pourquoi **Abhinavagupta** dit que l'émerveillement (*camatkāra*) est l'équivalent de la joie suprême (*ānanda*), dont la nature est la béatitude⁹²⁷. Se délecter (*bhoga*) d'une pièce de théâtre, selon cet auteur, revient à s'émerveiller (*camatkāra*), les deux états provenant de l'expérience esthétique (*rasa*)⁹²⁸, et celle-ci reste longuement dans l'esprit⁹²⁹. **Kṣemendra**, dans son *Kavikaṇṭhābharaṇa*, dit que sans stupéfaction (*camatkāra*), le poète n'a pas de talent et la poésie aucune valeur poétique⁹³⁰. Ce *camatkāra* opère donc à trois niveaux, comme l'*ukti-viśeṣa* de Rājaśekhara [KM I.07], le *bhoga* de Bhaṭṭa Nāyaka et la *ramaṇīyatā* de Jagannātha⁹³¹. Les spectateurs de la *Śṛṅgāramañjarī* sont également dotés d'une intelligence remarquable (*buddha-vara*) :

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

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

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

⁹²⁵ [MK I], Karmakar, R. D. 1937 : 37.

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

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

⁹²⁸ Gnoli, R., 1985 : 114.

⁹²⁹ Gnoli, R., 1985 : 97.

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

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

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

naṭī : *acchariaṃ, acchariaṃ⁹³² ! jeṇa keṇa vi kae paoe,*
mahappāṇaṃ ahiṇiveso tti.

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

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

⁹³² Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

3.5 Ghanaśyāma : pas de véritable poète sans *saṭṭaka*

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

vidūṣakaḥ : *ko ṇu khu tassa kaī ?*

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

Le bouffon : Mais qui est en fait son auteur ?

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

Le commentateur, Bhaṭṭanātha, nous explique qu'il s'agit d'une devinette. Le nom de Rājaśekhara est apparenté à Śiva (cf. *raṇi-vallaha-sihaṃdo* [KM I.05]), alors que celui de Ghanaśyāma est synonyme de Kṛṣṇa, le premier étant la déité des guerriers et le second est l'une des incarnations de Viṣṇu. Selon les *purāṇa*, la suprématie de la caste des guerriers (*kṣatriya*) s'est achevée lorsque ce dernier, incarné comme Paraśurāma, a vaincu les premiers et placé les brahmanes en tête de la hiérarchie sociale, d'où l'association d'idée de la suprématie de Ghanaśyāma⁹³³.

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

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

vidūṣakaḥ : *kiṃ sāmājia-leho eso ?*

sūtradhāraḥ : *aha-im̐ ? [ĀS I.04/3]*

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

⁹³³ [ĀS], Upadhye, A. N. 1955 : 58-59.

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

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

Le directeur : Bien sûr ! [ĀS I.04/3]

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

3.5.1 Le *saṭṭaka* est entièrement écrit en prakrit

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

sūtradhāraḥ : (*smaraṇam abhinīya*) *atthi ettha Āṇaṇḍa-suṇḍarī-ṇāma-heaṇṇ tārīkkhaṇṇ saṭṭaam, taṇṇ jevva imassim mahā-samāe joggam.*

vidūṣakaḥ : *pāuḍaṇṇ khu taṇṇ savvaṇṇ !*

sūtradhāraḥ : *ado jevva saṭṭaam ti bhaṇṇijjai.* [ĀS I.04/4]

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

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

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

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

sūtradhāraḥ : (*sollāsam*) *ajja, kim cakkhijjamaṇṇa-ṇava-duvvo simḍhu-desa-ghoḍo via phura-phuraṇṇtoṭṭho dīsasi ?*

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

sūtradhāraḥ : (*śiraḥ kampayan*) *ṇa lajjio. tattha jevva suṇāhi ! pākhaṇṇo ṇa mahamaṇṇ tidikkhai, viḍo sīlāi, vijjamaṇṇa jado,*

*jaṇṇ jaṇṇ jassa su-dul-lahaṇṇ khidisu, so taṇṇ taṇṇ muhā ṇimḍai*⁹³⁴. [ĀS I.08/ab]

huṇṇ, avahido suṇāhi !

te savve uṇa ekka-desa-kaīṇo, je ekka-bhāsā-caṇṇa,

⁹³⁴ *Śārdūlavikrīḍita*.

*so saṃpuṇṇa-kaī vihāi bhuvāṇe, jo savva-bhāsā-
kaī*⁹³⁵. [ĀS I.08/cd]

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

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

Le directeur : (Secouant la tête.) Il n'a pas honte. Ecoute donc ceci ! L'hérétique ne peut souffrir le sacrifice, le jouisseur la morale, le sot le savoir, celui qui a acquis à grand-peine une chose quelconque dans le monde, blâme vainement ci et ça⁹³⁶. [ĀS I.08/ab]

Hum, écoute[-moi] attentivement !

De surcroît, tous les poètes issus d'un seul pays/d'un seul domaine sont ceux qui connaissant une seule langue ; le poète achevé qui brille dans le monde, c'est celui qui est versé dans toutes les langues⁹³⁷. [ĀS I.08/cd]

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

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

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

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

⁹³⁵ Śārdūlavikrīḍita.

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

⁹³⁷ Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

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

⁹³⁹ *Anuṣṭubh*.

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

Le directeur : [...] ([Il parle] dans le vide, à la cantonade.)
Messieurs les spectateurs, qu'en dites-vous ?
(Mettant de côté le prakrit[, il récite la réponse des spectateurs en sanskrit.]

« Celle qui efface toute arrogance avec les ondes de l'océan de barattage, c'est la langue du poète Ghanaśyāma ; à qui celle-ci ne ferait-elle pas plaisir ? [ĀS I.09]

C'est bien la composition de ce poète « qui hurle à gorge déployée », un *saṭṭaka*, qu'il faut vite représenter (*abhineyatva*) ! » (Sur ce, [le directeur] balbutie de joie.)

Hourra ! La chance nous a souri, parce que les spectateurs sont la rive du lac, cette agréable salle de théâtre, entièrement décorée, est la rivière sur la tête du danseur grandiose [Śiva,], le *saṭṭaka* est le parfum du lotus, le poète est la parole au goût du plaisir ; vive le compositeur en six [langues]⁹⁴⁰ ! [ĀS I.10]

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

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

3.5.2 Pas de *saṭṭaka* sans théâtre en abyme

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

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

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

⁹⁴¹ Cf. *supra*, 1.6.2.1 Une personnalité imbue de soi-même.

⁹⁴² [ĀS], Upadhye, A. N. 1955 : 58.

que le roi et l'héroïne puissent se revoir, tous deux jouant un rôle dans la pièce⁹⁴³. Dans le septième acte de l'*Uttararāmacarita* de Bhavabhūti, figure une pièce en abyme relatant l'histoire de Sītā. Toute la pièce principale porte sur la séparation de deux amoureux, Rāma et Sītā, cette dernière ayant été répudiée. Dans la pièce en abyme, Vālmīki met en scène la vie de cette dernière, qu'elle a vécue en parallèle, pendant que la pièce principale montrait la vie de Rāma. C'est à la fin de la pièce que les deux amoureux peuvent finalement s'unir⁹⁴⁴. Dans le troisième acte du *Bālarāmāyaṇa* de Rājasekhara, Rāvaṇa regarde une pièce mise en scène par Kohala, racontant la compétition organisée pour obtenir la main de Sītā, où Rāma a cassé l'arc de Śiva. Cette représentation, projetant le succès de Rāma, met Rāvaṇa en colère⁹⁴⁵.

Le théâtre en abyme a longtemps été confondu avec les procédés d'introduction *aṅkāvatāra* et *aṅkamukha*. L'*aṅkāvatāra*, dans le *Daśarūpaka* de **Dhanamjaya**, est défini comme la « sortie » de l'acte à la fin⁹⁴⁶. **Abhinavagupta** mentionne **Kohala** qui définit l'*aṅkāvatāra* comme l'usage d'un acte à la fin d'un acte⁹⁴⁷. **Kuntaka**, dans son *Vakroktijīvita*, nous informe que ce type de théâtre est une sorte de *prakaraṇa* « contourné » (*vakra*), où les personnages de la pièce principale jouent aussi bien le rôle des personnages que celui des spectateurs. Selon lui, le théâtre en abyme octroie une beauté particulière (*camatkāra-vaicitra*) à la pièce principale pour émerveiller le public. Celui-ci observe l'interaction entre les personnages et les spectateurs du théâtre en abyme⁹⁴⁸. Selon **Bhoja**⁹⁴⁹, le théâtre en abyme (*garbhāṅka*) est une représentation (*prayoga*) à la fin d'un acte dans lequel a lieu un autre acte, et qui est relative au noyau (*bīja*) de la pièce principale⁹⁵⁰. Il utilise les termes *garbhāṅka* et *aṅkāvatāra* comme des synonymes⁹⁵¹. **Rāmacandra** et **Guṇacandra**, dans leur *Nāṭyadarpaṇa*, partagent l'avis de Bhoja. C'est le *Rasārṇavasudhākara* de **Siṃhabhūpāla** qui en fournit une définition achevée :

Le théâtre en abyme apparaît au milieu d'un acte, mais jamais dans le premier acte. Il comporte l'ouverture (*mukha*), [les événements d']une seule journée, la bénédiction (*nāṇḍī*) et l'introduction du sujet. Il est dépourvu de tous les procédés d'introduction, y compris la *cūlikā*. Il est joué par trois ou quatre acteurs, il n'est pas trop volumineux, mais orné de ses propres actes (*aṅkāṅga*) sur lesquels il s'appuie. Dans l'*Uttararāmacarita*, il sert à augmenter le sentiment [pathétique], dans le *Bālarāmāyaṇa*, à exalter le héros et, dans l'*Amogharāghava*, à promouvoir le sujet⁹⁵².

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

⁹⁴³ [PD III], Daniélou 1977 : 35.

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

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

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

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

⁹⁴⁸ [VOJ IV.12-13].

⁹⁴⁹ Modification résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

⁹⁵⁰ [ŚP XI.207], Dwivedi, R. 2007 : 662.

⁹⁵¹ [ŚP XI.391], Dwivedi, R. 2007 : 685.

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

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

Comme l'écrit **Dhanaṃjaya**, les procédés d'introduction permettent de narrer des événements indicatifs (*sūcyā*) qui ne se prêtent pas à la représentation (*drśyā-śravya*). Tandis que les sujets à représenter (*drśyā*) dans les actes (*aṅka*), y compris le théâtre en abyme (*garbhāṅka/garbhāṅka*), sont imbibés de sentiments (*rasa*), où tout est spectaculaire (*pratyakṣa*)⁹⁵³, les événements narratifs (*saṃsūcyā*) fournissent des détails inappropriés (*anucita*) à une représentation théâtrale et sont dépourvus de sentiment (*nīrasa*). Ainsi, ils doivent être racontés dans les cinq procédés d'introduction⁹⁵⁴.

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

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

⁹⁵³ [DR III.27], Haas 1962 : 91.

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

4 LES TEXTES : À LA LOUPE DES RÈGLES DRAMATIQUES ET POÉTIQUES

Une pièce de théâtre classique est formée d'éléments portant sur la structure et le jeu verbal et émotionnel. Les théoriciens, depuis Bharata, sont unanimes sur le fait que les éléments structurels, appelés chaînons dramatiques (*saṃdhi*), sont les plus importants dans une pièce de théâtre. Les théoriciens les expliquent en les comparant à un homme pourvu ou dépourvu de ses membres. Selon Bharata, une pièce peut être pauvre en histoire, mais ne peut manquer des chaînons requis⁹⁵⁵.

Ce cadre rigide de la dramaturgie (*nāṭyaśāstra*) laisse peu de marge d'action aux poètes. De même, l'art poétique indien (*alaṃkāraśāstra*) – qui définit non seulement les règles poétiques à appliquer, mais aussi les conventions poétiques (*kāvya-samaya*)⁹⁵⁶ –, la restreint davantage. Il n'est donc pas étonnant que les poètes reprennent souvent les idées de leurs prédécesseurs et leur empruntent des thèmes. C'est pour cette raison que Rājaśekhara dispense, pour la première fois, les poètes de la faute de la répétition et introduit l'emprunt libre des thèmes, des sens et des mots, à condition toutefois qu'ils ajoutent une valeur de plus, une certaine touche personnelle⁹⁵⁷.

Dans ce chapitre, nous tentons de repérer les éléments structurels (*saṃdhi*, *saṃdhy-aṅga*, *saṃdhy-antara*) des *saṭṭaka*, en accordant une attention toute particulière aux innovations que les auteurs introduisent dans ce cadre théâtral. Nous allons également noter les similitudes avec d'autres œuvres et citer, si possible, leurs sources, ainsi que les diverses théories dramatiques et poétiques ayant été énoncées en rapport avec ces œuvres. Cette étude nous aidera aussi à analyser le *saṭṭaka* selon la danse à exécuter (*nāṭya/nṛtya*) et à le classer en genre « majeur » ou « mineur »⁹⁵⁸.

4.1 Comment assembler les éléments d'une pièce de théâtre classique ?

La structure du théâtre est strictement codifiée depuis le *Nāṭyaśāstra* de **Bharata**, et est restée essentiellement intacte durant des siècles. Elle commence par les préparatifs (*pūrvaraṅga*), y compris la bénédiction (*nāṇḍī*)⁹⁵⁹ et le prologue (*prastāvanā/āmukha*), en style verbal (*bhāraṭī*)⁹⁶⁰. La bénédiction est récitée par le directeur (*sūtradhāra*) derrière le rideau et, selon les théoriciens, entre ensuite le régisseur (*sthāpaka*) – ou un acteur (*naṭa*)⁹⁶¹ – qui établit le thème de la pièce au moyen de paroles laudatives⁹⁶². Puis, le directeur reprend sa place et

⁹⁵⁵ Cf. [NŚ XXI.54-55], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 386 ; Cf. [SD VI.117], Mitra 1956 : 218.

⁹⁵⁶ Ce terme est apparu, pour la première fois dans le *Kāvyaśāstra* de Vāmana [KvĀSV V]. Rājaśekhara consacre les quatre derniers chapitres de son *Kāvyaśāstra* aux conventions poétiques. [KvM XIV-XVIII].

⁹⁵⁷ Rājaśekhara, dans sa *Kāvyaśāstra*, aborde ce sujet dans plusieurs chapitres : « L'emprunt de forme » (*śabdaharaṇa*) [KvM XI] ; « Les divers poètes selon l'emprunt de sens et de forme » (*śabdārtha-haraṇeṣu kaviprabhedāḥ*) [KvM XII] ; « Les subdivisions dans les emprunts du sens » (*artha-haraṇeṣu ālekhyā-prakhyādibhedāḥ*) [KvM XIII]. Il reconnaît que le poète est naturellement capable de créer une chose toute nouvelle, tel un *cintāmaṇi*. Renou et Stchoupak 1946 : 182.

⁹⁵⁸ Cf. *infra*, 6.4 Genre majeur ou genre mineur ?

⁹⁵⁹ [NŚ V.24-25], Ghosh 1951 (vol. I., sk.) : 79.

⁹⁶⁰ [NŚ V.137-140], Ghosh 1951 (vol. I., sk.) : 94 ; [DR III.03], Haas 1962 : 80.

⁹⁶¹ [DR III.02], Haas 1962 : 79.

⁹⁶² [NŚ V.167-175], Ghosh 1951 (vol. I., sk.) : 97-98 ; [SD VI.26], Mitra 1956 : 178.

présente l'œuvre, ainsi que son auteur, à l'aide d'un autre personnage. Celui-ci peut être un assistant (*pāripārsvaka*), le bouffon (*vidūṣaka*)⁹⁶³, un collègue (*mārṣa*) ou encore une actrice (*naṭī*)⁹⁶⁴.

Viśvanātha remarque qu'un acteur peut assister le directeur, mais il est inférieur à l'assistant⁹⁶⁵. Dans la plupart des pièces de théâtre classique, nous trouvons *sūtradhāra* à la place de *sthāpaka*⁹⁶⁶ ; selon Viśvanātha, ce sont deux personnages identiques. Il remarque qu'à son époque, comme les préparatifs n'étaient pas complets, le directeur (*sūtradhāra*) s'acquittait aussi de la tâche du *sthāpaka*⁹⁶⁷. **Siṃhabhūpāla** donne uniquement le *sūtradhāra* qui, dans la bénédiction et le prologue, peut discuter avec un acteur (*naṭa*)⁹⁶⁸.

À la fin du prologue, le directeur et son assistant annoncent l'histoire (*itivr̥tta*), quittent la scène et la pièce peut commencer (*ārambha*)⁹⁶⁹. La transmission entre la fin du prologue et l'ouverture de l'histoire a lieu selon cinq types de style *bhāratī* que nous allons signaler aux endroits correspondants.

L'histoire de la pièce (*itivr̥tta*), qui constitue le corpus (*śarīra*) du théâtre (*nāṭya*), est divisée en cinq chaînons dramatiques (*saṃdhi*)⁹⁷⁰ reliés les uns aux autres : l'« ouverture » (*mukha*), le « reflet » (*pratimukha*), la « germination » (*garbha*), la « délibération » (*avamarśa*⁹⁷¹/*vimarśa*⁹⁷²) et l'« obtention » (*nirvahaṇa*)⁹⁷³. Il existe cinq situations (*avasthā*) relatives au développement du sujet que le protagoniste doit traverser : le début (*prārambha*), l'effort (*prayatna*), l'opportunité (*prāpti-sambhava*), la certitude (*niyatā-prāpti*) et la réussite (*phala-prāpti*)⁹⁷⁴. Le sujet de l'histoire se développe également en cinq phases (*artha-prakṛti*) : la graine (*bīja*), la goutte (*bindu*), l'événement (*patākā*), l'incident (*prakarī*) et le fruit (*kārya*)⁹⁷⁵. Le *bīja*, le *bindu* et le *kārya* sont obligatoires, la *patākā* et la *prakarī* sont optionnelles.

Au début (*prārambha/ārambha*), l'auteur veut éveiller la curiosité des spectateurs, la graine (*bīja*) se révèle et le héros commence (*mukha*) son exploit pour atteindre le fruit (*phala*). La goutte (*bindu*), selon les théoriciens, imbibe toute la pièce à partir de la révélation de la graine, tantôt elle disparaît, tantôt elle réapparaît, mais s'écoule toujours au fond. **Śāradātanaya** mentionne l'avis de Kohala, selon lequel elle se révèle durant la pièce par des références occasionnelles, tel un rappel⁹⁷⁶. Le « reflet » (*pratimukha*) est une image qui ressemble à l'objet désiré, qui y fait allusion. La « germination » (*garbha*) est le désir conçu pour atteindre l'objet. L'effort (*prayatna*) pousse le héros vers son but. Tout au long de son périple, l'opportunité (*prāpti-sambhava*) se présente, puis disparaît. Le héros, après avoir pris cela en compte (*vimarśa*), s'assure de pouvoir arriver au terme de son exploit (*niyatā-prāpti*). Enfin, il emporte (*nirvahaṇa*) le fruit (*phala-prāpti*).

⁹⁶³ [NŚ V.28-29], Ghosh 1951 (vol. I., sk.) : 80.

⁹⁶⁴ [DR III.08], Haas 1962 : 82.

⁹⁶⁵ [SD VI.32-33], Mitra 1956 : 181.

⁹⁶⁶ Haas 1962 : 80.

⁹⁶⁷ [SD VI.32-33], Mitra 1956 : 181.

⁹⁶⁸ [RĀS III.140, 164-166], Venkatacharya, T. 1979 : 362, 403-404.

⁹⁶⁹ [NŚ V.01-30] Ghosh 1951 (vol. I., sk.) : 60-62.

⁹⁷⁰ [NŚ XXI.01] ; Ghosh, 1951 (vol. I., trad.) : 378.

⁹⁷¹ [DR I.81], Haas 1962 : 24.

⁹⁷² [NŚ XXI.41], Ghosh 1951 : (vol. I, trad.) 384.

⁹⁷³ [NŚ XXI.36] ; Ghosh, 1951 : (vol. I., sk.) 130, (vol. I., trad.) 383-384.

⁹⁷⁴ [NŚ XXI.07-08] ; Ghosh, 1951 : (vol. I., sk.) 127, (vol. I., trad.) 379.

⁹⁷⁵ [NŚ XXI.20-21] ; Ghosh, 1951 : (vol. I., sk.) 129, (vol. I., trad.) 381.

⁹⁷⁶ [BhP VII], Yatiraja et Ramaswami 1930 : 204.

Parler d'un héros (*nāyaka/vīra*) dans une comédie amoureuse paraît étrange. Néanmoins, selon la théorie indienne, comme le remarque **Bharṭhari**, la plus grande prouesse est de résister aux flèches du dieu de l'Amour (*Kāma*)⁹⁷⁷.

Selon les théoriciens, l'« ouverture » doit comporter la graine et le commencement. Le « reflet » contient la goutte (*bindu*) et l'effort (*prayatna*)⁹⁷⁸. La « germination » (*garbha*) doit obligatoirement contenir l'opportunité et, si possible, une *patākā*⁹⁷⁹. La « délibération » est l'évolution de l'événement qui s'est produit dans la « germination » et comporte la colère (*krodha*), la tentation (*vilobhana*) et la malchance (*vyasana*). À la fin, toutes les conditions sont rassemblées, le périple du héros se termine par l'« obtention » de l'objet désiré.

Chaque chaînon dramatique a ses propres subdivisions, dont les noms et le nombre diffèrent parfois selon les théoriciens, et quelques-unes sont interchangeable. Globalement, Viśvanātha et Sāgaranandin suivent la théorie de Bharata, tandis que Vidyānātha et Simhabhūpāla adoptent celle de Dhanamjaya. À partir de **Dhanamjaya**, certaines subdivisions sont définies comme étant obligatoires. L'appellation de ces subdivisions est approximative, car elles couvrent plusieurs aspects. Ainsi, la traduction littéraire du nom d'une subdivision peut regrouper d'autres aspects et ne redonne pas toujours le concept qui lui est associé.

Dans l'« ouverture », l'« allusion » (*upakṣepa*), l'« épanouissement » (*parikara*) et l'« établissement » (*parinyāsa*), enchaînés les uns aux autres, ainsi que l'« éloge » (*vilobhana*), la « germination » (*udbheda*) et le « dépôt [de germe] » (*samādhāna*) doivent être présents. Le « reflet » doit comporter la « poursuite » (*parisarpa*), le « tourment » (*tāpana*) de Bharata – remplacé par l'apaisement (*śama/prasama*) de Dhanamjaya⁹⁸⁰ –, la « réprimande » (*vajra*), la mention (*upanyāsa*) et l'« éloquence » (*puṣpa*)⁹⁸¹. Les subdivisions de la « germination » (*garbha*) sont au nombre de treize dans le *Nāṭyaśāstra*, acceptées par Viśvanātha et Sāgaranandin, mais ne sont que douze dans le *Daśarūpaka*. **Dhanamjaya** omet la supplication (*prārthanā*) qui est une demande pour divertissement sexuel ou pour festoyer⁹⁸². Selon **Vidyānātha**, cette subdivision est sans goût (*virasa*)⁹⁸³. Les théoriciens sont d'accord sur la règle selon laquelle l'« affirmation fallacieuse » ou « sous prétexte » (*abhūtāharaṇa*), l'indication (*mārga*), la querelle (*toṭaka*), la déception (*abhibala*) et la révélation de la graine (*ākṣepa*)⁹⁸⁴ doivent impérativement faire partie de ce chaînon. Ils définissent l'« objection » (*apavāda*), le « pouvoir » (*śakti*), l'« affirmation » (*vyavasāya*), la « clairvoyance » (*prarocanā*) et le « résumé » (*ādāna*), comme les subdivisions les plus importantes du chaînon « délibération »⁹⁸⁵. **Dhanamjaya** omet la « fatigue » (*kheda*), remplace l'« insulte » (*druti*) de Bharata par la « réprimande » (*dyuti*) et utilise parfois des synonymes⁹⁸⁶. Concernant l'« obtention », ce chaînon doit comporter quatorze subdivisions. Bharata et Dhanamjaya donnent une interprétation divergente pour quelques-unes, mais s'accordent sur la « liaison » (*saṃdhi*), l'« éveil » (*vibodha*), l'« indication » (*grathana*), la « courtoisie » (*prasāda*), la « joie » (*ānanda*), la « confirmation » (*kṛti*), la « délivrance » (*samaya*) et la « glorification »

⁹⁷⁷ [ŚŚ 58], Gopinath, P. 2011 : 172.

⁹⁷⁸ [DR I.37 et 51], Haas 1962 : 12 et 15.

⁹⁷⁹ [DR I.66], Haas 1962 : 20.

⁹⁸⁰ En fait, le *tāpana* de Bharata correspond au *vidhūta* de Dhanamjaya et le *paryupāsana* de Bharata au *śama* de Dhanamjaya.

⁹⁸¹ Gupta, M. 2010 : 154.

⁹⁸² [NS XXI.86/b], Ghosh 1951 : (vol. I, trad.) : 392.

⁹⁸³ [PRYBh V.72].

⁹⁸⁴ Gupta, M. 2010 : 154.

⁹⁸⁵ Gupta, M. 2010 : 154.

⁹⁸⁶ [NS XXI.64-66], Ghosh 1951 : (vol. I, trad.) 387 ; [DR I.82], Haas 1962 : 25.

(*praśasti*). Dhanamjaya interprète la « certitude » (*nirṇaya*) de Bharata par « narration », l'« accusation » (*paribhāṣaṇa*) par la « conversation », la « surprise » par l'« imprévu » (*upagūhana*), la « récompense » par la « satisfaction » (*bhāṣaṇa*), le « rétrospectif » (*pūrvavākya*) par l'« anticipation » (*pūrvabhāva*) et le « dénouement » (*kāvya-samhāra*) par la « conclusion » (*upasaṃhāra*). **Sāgaranandin** remplace la « liaison » (*saṃdhi*) par le « thème » (*artha*), l'« éveil » par l'enquête (*anuyoga*) et la « confirmation » (*kṛti*) par la « splendeur » (*dyuti*). Il remarque que ce dernier chaînon doit comporter le sentiment merveilleux (*adbhuta*)⁹⁸⁷, ce qui se trouve, d'ailleurs, dans toutes les pièces de théâtre classique.

Ce processus est relatif à l'histoire principale (*ādhikārika*) exclusivement, et non à une histoire auxiliaire (*prasāṅgika*)⁹⁸⁸. L'« événement » (*patākā*) signale une tournure propre à l'histoire principale, susceptible de survenir dans la « germination » (*garbha*) et dans la « délibération » (*vimarśa*)⁹⁸⁹. L'« événement » qui, selon Dhanamjaya et Dhanika, dans la « germination » est optionnel⁹⁹⁰, est absent de la définition de Bharata. Vidyānātha⁹⁹¹ et Siṃhabhūpāla⁹⁹² acceptent la définition de Dhanamjaya, alors qu'Abhinavagupta et Viśvanātha suivent Bharata et omettent la *patākā* de la « germination ». Selon ce dernier, la *patākā* sert à promouvoir le sujet principal⁹⁹³. Sāgaranandin la définit comme un événement comportant un héros secondaire (*upanāyaka*)⁹⁹⁴. Viśvanātha ajoute que l'objet à obtenir doit être autre que celui du héros⁹⁹⁵. Śāradātanaya remarque qu'il est utilisé dans les genres longs, tels que le *nāṭaka*, les genres courts ne le contenant pas⁹⁹⁶. Selon Dhanamjaya, la *patākā* est de longue durée, alors que la *prakārī* est brève⁹⁹⁷. Cette dernière est indépendante du but principal et sert à embellir l'histoire ; selon Bhoja, Śāradātanaya et Siṃhabhūpāla, elle permet de décrire la saison ou une affaire auxiliaire⁹⁹⁸.

Il existe un élément appelé « fixation de l'étendard » (*patākā-sthāna*) qui, malgré son nom qui s'apparente à l'événement⁹⁹⁹ a une toute autre fonction : permettre au spectateur de revenir au sujet principal, le rappeler à la graine (*bīja*). Bharata définit quatre fonctions obligatoires dans une pièce, au moyen de la suggestion, de l'allusion, etc¹⁰⁰⁰. L'auteur peut les utiliser à son gré ; néanmoins, Mātrgupta et Sāgaranandin les interdisent dans le dernier chaînon¹⁰⁰¹. La définition des quatre *patākā-sthāna* est généralement acceptée par les théoriciens. La première est un rebondissement suggéré, la deuxième est exprimée au moyen

⁹⁸⁷ Dillon, Fowler et al. 1960 : 23.

⁹⁸⁸ [NŚ XXI.02-03] ; Ghosh, 1951 : (vol. I., sk.) 126, (vol. I., trad.) 378.

[NŚ XXI.16] ; Ghosh, 1951 : (vol. I., sk.) 128, (vol. I., trad.) 380.

⁹⁸⁹ [NŚ XXI.28-29] ; Ghosh, 1951 : (vol. I., sk.) 129, (vol. I., trad.) 382.

⁹⁹⁰ Bhattacharya remarque que la traduction de Haas est incorrecte. La *patākā* est optionnelle (*patākā syān na vā*), tandis que l'opportunité de l'obtention de l'objet désiré est obligatoire (*syāt prāpti-sambhavaḥ*). Bhattacharya, S. 2005 : 107. Cela est évident du fait que ce dernier est étroitement lié à l'apparition et à la disparition de l'objet désiré, exprimé dans la définition de Dhanamjaya par *dr̥ṣṭa-naṣṭasya bīja syān veṣaṇam muhuḥ*. [DR I.66], Haas 1962 : 20.

⁹⁹¹ [PRYBh III.01.05].

⁹⁹² [RĀS III.97].

⁹⁹³ [NŚ XXI. 24], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) : 381.

⁹⁹⁴ [NLRK], Dillon, Fowler et al. 1960 11.

⁹⁹⁵ [SD VI.], Mitra 1956 : 193.

⁹⁹⁶ [ŚP XI.193-194], Dwivedi, R. 2007 : 210.

⁹⁹⁷ [DŚ I.21] ; Haas, 1962 : 7.

⁹⁹⁸ [ŚP XI.193-194], Dwivedi, R. 2007 : 1314-1315 ; Siṃhabhūpāla cite Śāradātanaya, [RĀS III.17], Venkatacharya, T. 1979 : 305.

⁹⁹⁹ Litt. : « étendard » (*patākā*).

¹⁰⁰⁰ [NŚ XXI.30-35], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 382-383 ; [DR I.22], Haas, 1962 : 7.

¹⁰⁰¹ [NLRK], Shastri, B. S. 1972 : 25 ; Bhattacharya, S. 2005 : 130-131.

du langage poétique comportant des doubles sens et des exagérations, la troisième et la quatrième se font également au moyen du langage poétique, mais la troisième comporte un dialogue et la quatrième y fait allusion. Néanmoins, Viśvanātha affirme que les poètes sont libres d'utiliser les *patākā-sthāna* à leur gré¹⁰⁰². Leur nombre et leur forme dépendent de l'auteur et il est parfois difficile de les identifier ou de les différencier de l'apparition de la goutte (*bindu*). Nous tenterons de les signaler, sans exhaustivité.

Si les cinq chaînons donnent le cadre de l'histoire, leur nombre diffère entre les genres. Le *nāṭaka*, et éventuellement le *prakaraṇa*, les comportent tous les cinq¹⁰⁰³. Comme la *nāṭikā* et le *saṭṭaka* dérivent de ces deux¹⁰⁰⁴, ils sont également dotés de tous¹⁰⁰⁵. Néanmoins, selon Śārādātanaya, dans le cas de la *nāṭikā*, le quatrième, la « délibération » (*vimarśa*) est abrégée (*lopa*)¹⁰⁰⁶. Dhanamjaya propose aux poètes de définir d'abord la graine (*bīja*) et le fruit (*phala/kārya*) de la pièce, puis de la diviser en cinq chaînons (*saṃdhi*)¹⁰⁰⁷. Ainsi, ce sont les éléments structurels du théâtre qui forment la « colonne vertébrale » du texte.

Selon Bharata, l'auteur peut également recourir à l'emploi des compléments des chaînons (*saṃdhy-antara*) et des dialogues variés de l'intrigue (*vīthī*)¹⁰⁰⁸. Ainsi, notre analyse porte essentiellement sur ces éléments structurels. La plupart des exemples que les théoriciens citent sont généralement tirés des *nāṭaka* et parfois des *nāṭikā*. La difficulté consiste en la différence de genres : le *nāṭaka* est long et élaboré, alors que la *nāṭikā* et le *saṭṭaka* sont courts. Il est beaucoup plus difficile d'insérer toutes les subdivisions dans une pièce courte que dans une longue.

Les autres éléments dramatiques sont associés soit à l'expression verbale (*vāk*), soit à l'expression émotionnelle (*bhāva*). Ainsi, le discours comporte des caractéristiques (*lakṣaṇa*) et des ornements (*bhūṣaṇa*). Ces deux derniers ont évolué durant les siècles, ainsi que le nombre des ornements (*alaṃkāra/būṣaṇa*)¹⁰⁰⁹.

Les sentiments (*rasa*) et leurs versants, les états émotionnels (*sthāyibhāva*), sont également réglementés par rapport aux états stimulants (*vibhāva*), conséquents (*anubhāva*) et transitoires (*vyābhicāri-bhāva*). Concernant le sentiment amoureux (*śṛṅgāra*), lorsque les amants sont séparés l'un de l'autre (*vipralambha*), le *Nāṭyaśāstra* leur indique dix états à traverser : le languissement (*abhilāsa*), l'anxiété (*cintā*), le souvenir (*anusmṛti*), la valorisation des qualités [de l'autre] (*guṇa-kīrtana*), l'excitation (*udvega*), la lamentation (*vilāpa*), l'enivrement (*unmāda*), la maladie (*vyādhi*), l'hébétude (*jaḍatā*) et la mort (*maraṇa*)¹⁰¹⁰. Bharata interdit certains états transitoires, tels que le délaissement (*ālasya*), l'affolement (*augrya*) et l'écoeurement (*jugupsā*)¹⁰¹¹. Bien que Dhanamjaya accepte les dix¹⁰¹², dans le

¹⁰⁰² Mitra 1956 : 187.

¹⁰⁰³ [NŚ XXI.43], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 385.

¹⁰⁰⁴ Ainsi que la *prakaraṇikā*, sorte de *prakaraṇa*, et le *troṭaka*, sorte de *nāṭaka*.

¹⁰⁰⁵ Le *ḍima* et le *samavakāra* en comportent quatre, le *vyāyoga* et l'*īhāmṛga* trois, le *prahasana*, la *vīthī* et l'*aṅka* deux. [NŚ XXI.44-47], Ghosh, 1951 : (vol. I., sk.) 385.

¹⁰⁰⁶ [BhP VIII], Yatiraja et Ramaswami 1930 : 244.

¹⁰⁰⁷ [DR III.30], Haas, 1962 : 90.

¹⁰⁰⁸ Il en existe treize : le dialogue au moyen de synonymes et d'allusions (*udghātyaka*), l'enchaînement (*avalagita*), le faux compliment (*prapañca*), la farce burlesque (*trigata*), le glissement de sens (*chala*), le jeu de mots (*vākkeli*), la menace (*adhibala*), l'altercation animée (*gaṇḍa*), la réinterprétation (*avasyandita*), l'énigme (*nālikā*), le propos incohérent (*asatpralāpa*), la blague (*vyāhāra*) et l'adoucissement (*mrdava*). [NŚ XX.114-115], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 371 ; [DR III.13], Haas 1962 : 84 ; Lévi, S. 1890 : 112-117.

¹⁰⁰⁹ [DR IV.89], Haas, 1962 : 147.

¹⁰¹⁰ [NŚ XXIV.169-171], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 465.

¹⁰¹¹ [NŚ VI. 45-48], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 108-110.

¹⁰¹² [DR IV.60], Haas, 1962 : 132.

sentiment amoureux, il exclut la mort¹⁰¹³. En pratique, dans aucune pièce de théâtre classique la mort n'apparaît, le dénouement étant toujours heureux.

Si Bharata ne classe pas les divers états stimulants, Dhanamjaya distingue ceux qui ont un effet direct (*ālambana*) et ceux qui stimulent indirectement (*uddīpana*)¹⁰¹⁴, cette distinction étant adoptée par tous les théoriciens tardifs.

En ce qui concerne le style gracieux (*kaiśikī*), il est relié à l'expression verbale et émotionnelle, et appliqué essentiellement lors de la première rencontre (*sambhoga*) des protagonistes.

Tous les personnages sont dotés de qualités et de rôles prédéfinis. De plus, leur apparence physique, leur façon de parler et de s'adresser aux autres sont minutieusement prescrites.

Les éléments structurels, verbaux et émotionnels se chevauchent souvent ; un discours peut donc correspondre à divers éléments à la fois.

¹⁰¹³ [DR IV.56], Haas, 1962 : 131.

¹⁰¹⁴ [NŚ VI. 45-48], Ghosh, 1951 : (vol. I, trad.) 108-110 ; [DR IV.2], Haas, 1962 : 106.

4.2 Mademoiselle « Bouquet de camphre » (*Karpūramañjarī*)

4.2.1 De la bénédiction à la fin du prologue

Après les préparatifs invisibles, le rideau (*yavanikā*) est tiré. La stance d'inauguration (*maṅgala-śloka*) est dédiée à Sarasvatī¹⁰¹⁵, aux anciens grands poètes, ainsi qu'aux trois styles poétiques¹⁰¹⁶, afin qu'ils soient propices à l'auteur et à la compagnie théâtrale¹⁰¹⁷. La seconde stance de la bénédiction (*nāndī*) s'adresse à Kāma et à sa parèdre, Rati, faisant allusion à leurs ébats amoureux et au thème principal de la pièce :

akalia-parirāmbha-vibbhamāim
ajāṇia-cūmbaṇa-ḍambarāim dūram,
aghaḍia-ghaṇa-tāḍaṇāim ṇiccām
*ṇamaha Aṇaṅga-Raīṇa mohaṇāim*¹⁰¹⁸. [KM I.02]

Inclinez-vous sans cesse devant les ébats amoureux du dieu Incorporel [Kāma] et de Rati, dont l'embrassade n'est jamais véhémence, le baiser n'est jamais bruyant et le toucher n'est jamais impétueux. [KM I.02]

Cette façon de faire l'amour peut être rapprochée de celle des femmes de la ville décrite dans le *Kāmasūtra* de Vātsyāyana¹⁰¹⁹ : elles aiment les ébats amoureux mais les pratiquent discrètement. Il convient de noter que, dans le théâtre classique, la représentation de l'érotisme en scène est interdite¹⁰²⁰.

Bharata prescrit de la musique, des chants et des danses au commencement de la pièce, mais ceux-ci doivent être brefs afin de ne pas lasser les spectateurs¹⁰²¹. Après la bénédiction récitée par le directeur (*sūtradhāra*), son homologue, le régisseur¹⁰²² (*sthāpaka*), doit entrer en scène et chanter des stances laudatives en relation avec le thème principal (*vastu*), avec la graine (*bīja*) ou bien encore avec l'ouverture (*mukha*)¹⁰²³. Bien que les théoriciens soient unanimes sur le fait qu'à la fin de la bénédiction (*nāndy-ante*) le *sthāpaka* doit entrer, dans la pratique, aucune pièce de théâtre antérieure à la *Karpūramañjarī* n'emploie ce vocable. Le manuscrit T de cette pièce donne *sthāpaka*, cette leçon ayant été acceptée par Konow. Ghosh pense qu'il faudrait garder le *sūtradhāra*, car le manuscrit le plus ancien, le W du groupe jāīn, et tous les autres, le conservent. Néanmoins, notre manuscrit Q donne également la variante *sthāpaka*. Dans ce sens, ces manuscrits, le T et Q, suivent plus à la lettre la théorie dramatique que d'autres pièces du théâtre classique.

Le directeur ou le régisseur récite deux stances à la gloire de Śiva et de Pārvatī [KM I.03-04], dont les ébats amoureux font l'objet de la poésie amoureuse, comme dans le *Kumārasambhava* de Kālidāsa. Il établit ainsi le thème principal de la pièce¹⁰²⁴, et fait allusion à la représentation d'une pièce de théâtre classique par la description des préparatifs invisibles,

¹⁰¹⁵ [KM I.01/ab], *supra*, 1.1.2 Tradition poétique.

¹⁰¹⁶ [KM I.01/cd], *supra*, 2.2.2.1.2 Le concept de Rājaśekhara.

¹⁰¹⁷ [NŚ V.24-25], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 79.

¹⁰¹⁸ *Puṣpitāgrā*.

¹⁰¹⁹ [KS II.05.30], Doniger et Kakar 2003 : 50.

¹⁰²⁰ [NŚ XXII.296].

¹⁰²¹ [NŚ V.164-165], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 97.

¹⁰²² La fonction du régisseur en Inde est différente de celle de la tradition théâtrale européenne. Le régisseur, dans le théâtre européen, s'occupe de la bonne régie du matériel. Pavis, P., 2009 : 297.

¹⁰²³ [NŚ V.167], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 97. ; [DR III.02], Haas 1962 : 79.

¹⁰²⁴ [DR III.04], Haas 1962 : 80.

tels que l'arrangement des instruments (*pratyāhāra*), l'ajustement des divers instruments de musique (*āśrāvanā/parighaṭṭanā*), la répétition (*vaktrapāṇi/samghoṭanā*), etc¹⁰²⁵. Cette description, propre à la *Karpūramañjarī*, est étrange dans un prologue¹⁰²⁶. Le directeur fait ensuite appel à l'assistant (*pāripārśvaka*) et entame le prologue (*prastāvanā*)¹⁰²⁷. Celui-ci, qui comporte un style verbal (*bhāratī*), sert à éveiller la curiosité des spectateurs, ainsi qu'à présenter la pièce et l'auteur¹⁰²⁸ au moyen de dialogues variés (*vīthī*), de moqueries (*prahasana*), etc¹⁰²⁹. À la fin du prologue, l'assistant dévoile la graine (*bīja*) : le roi Caṇḍapāla épousera la fille du roi de Kuntala et deviendra ainsi un empereur universel (*cakravartin*) [KM I.12]. Enfin, tous deux quittent la scène en annonçant l'arrivée du protagoniste. Cette sorte d'introduction du personnage est appelée « excès de la représentation » (*prayogātīśaya*)¹⁰³⁰.

4.2.2 Premier lever de rideau : l'« ouverture »

4.2.2.1 La prakarī comme état stimulant indirect

L'ouverture (*mukha*) comporte essentiellement la graine (*bīja*) et le commencement (*ārambha*)¹⁰³¹. La pièce débute (*prārambha*) par une *prakarī* décrivant les états stimulants indirects (*uddīpana-vibhāva*) relatifs au sentiment amoureux, à savoir le printemps¹⁰³² :

rājā : *devi dakkhiṇāhiva-ṇarimda-ṇamdiṇi, vaddhāvīasi
imiṇā vasaṃtārambheṇa ! jado
biṃboṭṭhe bahalaṃ ṇa demti maṇaṃ, ṇo gaṃdha-
tellāvilā
veṇō viraṃti leṃti ṇa, tahā aṃgammi kuppāsaṃ,
jaṃ bālā, muha-kumkumammi vi ghaṇe vaṭṭaṃti
ḍhillāarā,
taṃ maṇṇe sisiraṃ viṇijjia balā patto
vasaṃtosavo*¹⁰³³. [KM I.13]

devī : *ahaṃ pi paḍi-vaddhāvīā bhavissaṃ. jadhā
chollaṃti daṃta-raaṇāi gade tusāre
īsīsi caṃdaṇa-rasammi maṇaṃ kuṇaṃti.
eṇhiṃ suvaṃti ghara-majjhima-sāliāsu
pāaṃta-puṃjida-paḍaṃ mihuṇāiṃ peccha*¹⁰³⁴ ! [KM I.14]

Le roi : Ô [ma] reine, fille du roi régnant du Deccan, par ce déploiement du printemps, tu es félicitée, puisque les femmes n'enduisent plus leurs lèvres, n'oignent plus

¹⁰²⁵ [NS V.17-21], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 78-79.

¹⁰²⁶ Cf. [KM I.04/1] *infra*, 6.2 Pourquoi « lever de rideau » et non « acte » ?

¹⁰²⁷ [NS V.172-173], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 98.

¹⁰²⁸ Cf. *supra*, 1.1 Rājaśekhara (IXe-Xe siècles, Kānnauj, Uttar Pradesh) : novation et licence poétique, 2 LE RENOUVEAU D'UN GENRE DRAMATIQUE.

¹⁰²⁹ [NS XXII.24], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 404-405 ; [DR III.04-08], Haas 1962 : 80-82.

¹⁰³⁰ [NS XXII.35], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 405 ; [DR III.12], Haas 1962 : 83-84.

¹⁰³¹ [DR I.37], Haas, 1962 : 12.

¹⁰³² À comparer avec [RV I], Daniélou 1977 : 153-155 ; [VO II], Bansat-Boudon 1996 : 244 ; [KSbh], Devin, C., 2005 : 40.

¹⁰³³ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹⁰³⁴ *Vasantatilakā*.

leurs cheveux d'huiles essentielles, ne portent plus de pardessus sur leur corps [et] ne soucient plus d'appliquer une grasse pâte de safran sur leur visage ; je crois que la fête de la belle saison, après avoir violemment vaincu le froid, est arrivée. [KM I.13]

La reine : Moi aussi, je serai, en retour, [celle qui te ferai] félicitée, car maintenant que le froid est parti, les couples se brossent les dents [qui sont pareilles] aux perles fines, ils pensent à embaumer légèrement leur visage avec de la pâte de santal, dorment dans les courettes à l'intérieur de la maison, les couvertures étant roulées en boule vers les pieds, regarde ! [KM I.14]

Les chantres glorifient le roi avec des métaphores (*rūpaka*) et annoncent l'arrivée de la belle saison [KM I.15-16]. Le roi et la reine continuent à décrire les régions embellies par la floraison, en tant qu'arsenal du dieu de l'Amour [KM I.17-18] :

devī : *jahā nivedidaṃ vaṃdīhiṃ, paatṭā jjeva Malaññilā.*
tahā a
Laṅkā-toraṇa-māliā-taraliṇo,
Kumbhubbhavassāsama
maṃdamdolida-caṃdaṇa-dduma-ladā-kappūra-
sampakkino,
kaṃkollī-kula-kampiṇo phaṇi-ladā-ṇippaṭṭa-
ṇaṭṭāvaā,
caṃdaṃ cumbida-Tambapaṇṇi-salilā vāamti
*cettāññilā*¹⁰³⁵. [KM I.17]
avi a
māṇaṃ muṃcadha ! deha vallaha-jaṇe diṭṭhaṃ
taraṃguttaraṃ !
tāruṇṇaṃ diahāññi paṃca daha vā pīṇa-tthaṇu-
tthambhaṇaṃ !
itthaṃ koila-maṃju-siṃja-misā devassa Paṃcesuṇo
diṇṇā cetta-mahūsaveṇa sahasā āṇa vva
*savvaṃkasā*¹⁰³⁶. [KM I.18]

La reine : Comme cela a été énoncé par les chantres, les vents de Malaya se sont soulevés : secouant les festons sur les arcades du [Śrī]Laṅkā, touchant le camphre, ils font doucement balancer les lianes de santal dans l'ermitage d'Agastya, agitant les nombreuses [fleurs] sur les arbres de *kakkolī*, faisant danser toutes les feuilles de bétel, embrassant avec véhémence l'eau [de la rivière] Tāmrapaṇṇī, les vents vernaux soufflent. [KM I.17]

¹⁰³⁵ *Śārdūlavikrīḍita.*

¹⁰³⁶ *Śārdūlavikrīḍita.*

Et puis,
cessez d'être arrogantes ! Offrez [votre] regard
papillonnant à [votre] bien-aimé ! La jeunesse [des
femmes] aux seins fermes et ronds est éphémère¹⁰³⁷ !
Ainsi, à travers les chants mélodieux des coucous, la
belle saison semble soudain donner l'ordre puissant
du dieu de l'Amour aux cinq flèches, qui touche tout
le monde¹⁰³⁸. [KM I.18]

Kṣemendra, dans son *Aucityavicāracarcā*, cite cette dernière stance comme exemple de l'impropriété (*anaucitya*). Il applique les règles d'Ānandavardhana : aucun sentiment (*rasa*), complémentaire ou d'inhibition, ne peut être introduit dans le sentiment principal¹⁰³⁹. Selon lui, le sentiment de quiétude (*śānta*), figurant dans les paroles « la jeunesse ne dure que cinq ou dix jours », ne permet pas au sentiment amoureux – qui imprègne l'intégralité de la strophe – de s'épanouir entièrement¹⁰⁴⁰.

4.2.2.2 Le débat poétique : la « satire savante »

Dhanamjaya décrit la satire (*prahasana*) pure (*śuddha*) comme un genre joué par des brahmanes, des servantes (*ceṭī*), etc., comportant des dialogues comiques (*hāsyavaconvita*)¹⁰⁴¹. Bien que **Dhanika** indique l'emploi des membres de la *vīthī* dans la satire mixte (*saṃkīrṇa*)¹⁰⁴², Bhoja les prescrit également dans sa forme pure¹⁰⁴³. Dans le *prahasana*, le sentiment comique (*hāsyā*) et ses rires sont à appliquer. Cet épisode traite la querelle entre le *vidūṣaka*, un brahmane et la suivante (*ceṭī*) de la reine, étant une affaire mondaine¹⁰⁴⁴. Le rôle du couple royal est secondaire ; il s'agit donc d'une *patākā*.

La querelle commence par l'ostentation (*prapañca*) du bouffon – nommé Kapiñjala – qui affiche son savoir sur l'art poétique et méprise les autres, y compris la reine et le roi. Il se targue d'avoir été chargé de porter des ouvrages chez le beau-père de son beau-père¹⁰⁴⁵. Cette référence est due au statut du bouffon qui est issu d'un mariage mixte, ne jouissant donc pas du même droit qu'un brahmane pur. La suivante, Vicakṣaṇā (« l'Intelligente »), lui réplique par un jeu de mots (*vākkeli*). Le bouffon, courroucé, se lance alors dans une altercation (*gaṇḍa*) et dans sa menace (*adhibala*), il l'insulte¹⁰⁴⁶. La suivante lui propose alors d'entamer un débat poétique au sujet du printemps. Le bouffon récite la stance suivante :

[*vidūṣakaḥ* :] *phullu-kkaram kalama-kūra-samam vahaṃti*
 je simduvāra-vidāvā maha vallahā te,
 je gāliassa mahisī-dahiṇo saricchā

¹⁰³⁷ Litt. : elle ne dure que cinq ou dix jours. À comparer avec [SS 247], Boccali, Sagrarnoso et al. 1990 : 83.

¹⁰³⁸ À comparer avec [DKC V], Kale, M. R. 1979 : 245-247.

¹⁰³⁹ Cf. : [DhvĀ III.24], Ingalls, Masson et al. 1990 : 508.

¹⁰⁴⁰ Kanta et Panda 2010 : 171-172.

¹⁰⁴¹ [DR III.56], Haas 1962 : 99.

¹⁰⁴² [DR III.55], Venkatacharya, T. 1969 : 160.

¹⁰⁴³ [ŚP XI.266], Dwivedi, R. 2007 : 667. Notons que selon Śāradātanaya, la *ceṭī*, les brahmanes, etc. apparaissent dans la forme mixte, c'est-à-dire, qui contient les membres de la *vīthī*. Selon lui, le *prahasana* est comme un monologue (*bhāṇavat*). [BhP VIII], Yatiraja et Ramaswami 1930 : 247.

¹⁰⁴⁴ Bhoja, sur la satire : *lokopācāra-yuktā yā vārtā*. [ŚP XI.263], Dwivedi, R. 2007 : 667.

¹⁰⁴⁵ Cette tâche n'est pas forcément péjorative, elle désigne une personne ignorante, cf. Yajñavidyā [PCO VI], Nambiar, S. K. 1971 : 157.

¹⁰⁴⁶ À comparer avec [VŚBh II], Gray 1906 : 32.

*te kim ca muddha-viailla-pasūṇa-pumjā*¹⁰⁴⁷. [KM I.19]

[Le bouffon :] Les plantes *sinduvāra*, qui portent des multitudes de fleurs similaires au riz au lait, sont mes favorites, de même que les jasmins, beaux et abondants, pareils au lait filtré de buffle¹⁰⁴⁸. [KM I.19]

Bhoja, dans son *Sarasvatīkaṇṭhābharāṇa*, mentionne cette stance comme exemple de l'humour créé par le bouffon¹⁰⁴⁹. Puis la suivante rit (*vihāsita*)¹⁰⁵⁰ et se moque de lui. À son tour, encouragée par la reine, elle récite sa propre stance :

Vicakṣaṇā : [...] *je Laṅkā-giri-mehalāhīm khalidā sambhoakhiṇṇorāi-phāra-pphulla-phaṇāvalī-kavalāṇe pattā dariddattaṇaṁ, te eṇhīm Malaṅṇilā virahiṇī-ṇīsāsa-saṁpakkiṇo jādā jhatti sisuttaṇe vi bahalā tāruṇṇa-puṇṇā via*¹⁰⁵¹. [KM I.20]

Vicakṣaṇā : [...] Les vents de Malaya ont trébuché contre les chaînes de la montagne de Laṅkā, se sont affaiblis après avoir été interceptés dans les capuchons disposés en file¹⁰⁵², étalés et gonflés des serpents femelles lasses d'avoir joui ; maintenant qu'ils sont emplis de soupirs des épouses abandonnées, même s'ils sont encore jeunes, ils ont soudain repris des forces, comme s'ils regorgeaient de vitalité juvénile. [KM I.20]

Le roi annonce que la suivante est la gagnante (*sukavīnam sukavi*), parce qu'elle a été intelligente (*Vicakṣaṇā/catura*) dans ses expressions poétiques (*ukti*). La reine l'approuve, disant qu'elle est le « joyau principal sur le diadème des poètes » (*kavi-cūḍā-maṇi*)¹⁰⁵³. La remarque du roi rappelle la définition de Rājaśekhara : *ukti-viśeṣaḥ kāvyam* [KM I.07]¹⁰⁵⁴. Selon lui, il existe trois sortes de poètes : didactique (*śāstra*), poétique (*kāvya*) et celui qui connaît les deux, chacun s'illustrant dans son propre domaine¹⁰⁵⁵. Il est évident que le bouffon n'a pas pu gagner, c'est un brahmane qui connaît les traités (*śāstra*), et son rôle au théâtre est d'amuser les spectateurs. En revanche, la suivante est une messagère qui maîtrise la langue

¹⁰⁴⁷ *Vasantatilakā*.

¹⁰⁴⁸ À comparer avec [VŚBh I], Gray 1906 : 18.

¹⁰⁴⁹ [SKĀ II.170/407], Siddhartha S. 2009 : 1140-1141, *te kim ca* remplacé par *ruccamī* qui ne figure dans aucun manuscrit.

¹⁰⁵⁰ Une façon de rire que Bharata prescrit dans le cas des personnages de statut moyen. [NŚ VI.56], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 111.

¹⁰⁵¹ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹⁰⁵² À comparer avec [DKC V], Kale, M. R. 1979 : 245.

¹⁰⁵³ Suivant les mss. B, P, W, Q, N, M, O et R. Aucune édition ne donne cette leçon. L'expression *kavi-cūḍā-maṇi* a été attribuée au roi dans l'édition de Konow et Lanman, que toutes les autres ont copiée sans consulter les manuscrits. Même dans la *Rambhāmañjarī*, c'est la reine qui la prononce.

¹⁰⁵⁴ Cf. *supra*, 2.2.1 La singularité de l'expression fait la poésie.

¹⁰⁵⁵ [KvM V], Renou et Stchoupak 1946 : 70.

complexe de la poésie¹⁰⁵⁶. Le bouffon et la suivante se lancent ensuite dans un dialogue de faux compliments (*prapañca*), suivi d'un adoucissement (*mṛdava*)¹⁰⁵⁷ :

- Vicakṣaṇā* : *ajja mā kuppā ! kavvaṃ jjeva de kavittaṇaṃ piṣuṇedi. jado – ṇia-kaṃtā-rattaṇa-ṇimdaṇijje vi – atthe sukumārā de vāṇī : lambatthaṇīe via ekkāvalī, tuṃḍilāe via kaṃculiā, kāṇāe via kajjala-salāā ; suṭṭhu-araṃ ṇa bhādi ramaṇijjā.*
- vidūṣakaḥ* : *tujjha uṇa ramaṇijje vi atthe ṇa suṃdarā saddā-valī : kaṇaa-kaḍisuttae via loha-kimkaṇī-māliā, paḍi-paṭṭe via ṭasari-viraanā, goramḡīe via caṃdaṇa-caccā : ṇa cāruttaṇaṃ avalaṃbedi. tadhā vi tumāṃ vaṇṇīasi. [KM I.20/1]*
- Vicakṣaṇā* : Monsieur, ne t'emporte point ! C'est bien ton poème qui révèle ta veine poétique, car sur ton sujet – pourtant déplacé – qui fait rougir/flatte ta propre épouse –, tes mots étaient très doux : comme sur des seins flasques, un [beau] sautoir de perles¹⁰⁵⁸, comme sur un ventre rebondi, un [joli] corset, comme sur une femme borgne, un contour noir [bien dessiné] ; [ainsi,] ton excellente [poésie] ne brille absolument pas.
- Le bouffon : Et sur ton sujet pourtant brillant, la juxtaposition de tes mots n'était pas très jolie : comme sur une ceinture en or, un feston de cloches de ferraille, comme sur le devant du turban d'une personne haut placée, une décoration de toile brute, comme sur un corps au teint satiné, une pâte de santal : [tous ces éléments] n'accentuent point la beauté. Malgré cela, tu as été complimentée. [KM I.20/1]

Dans l'art poétique, la poésie est souvent comparée au corps d'une belle femme¹⁰⁵⁹, comme nous l'avons vu dans les paroles de Ghanaśyāma¹⁰⁶⁰. Néanmoins, comme la poésie, le corps féminin n'est pas uniquement doté de qualités (*guṇa*), il comporte aussi des défauts (*doṣa*). Les stances récitées par les deux personnages nous rappellent les paroles de **Bhāmaha**¹⁰⁶¹. Même si le sujet est bien choisi, si les mots ou les sens ne lui conviennent pas, ils se transforment en défauts.

La querelle se poursuit par l'énonciation des énigmes (*nālikā*), une altercation animée (*gaṇḍa*) ainsi que par des insultes variées (*adhibala*). Ces dernières, frisant l'obscénité, sont

¹⁰⁵⁶ [NŚ XXV.11-18], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 487-488 ; [VL 413], Patwardhan M. V. 1969 : 327 ; [SS 181], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 71 ; [KS V.04.66], Doniger et Kakar 2003 : 121 ; [DKC], Kale, M. R. 1979 : 248 ; [MK I], Karmakar, R. D. 1937 : 49.

¹⁰⁵⁷ Ce dernier est décrit comme une qualité tournée en défaut et en vice. Lévi, S. 1890 : 117.

¹⁰⁵⁸ À comparer avec [SS 654], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 156.

¹⁰⁵⁹ Les exemples sont nombreux, cf. Bhāmaha [KvĀK IV.58], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 73.

¹⁰⁶⁰ Cf. [ĀS II.05].

¹⁰⁶¹ [KvĀK II.56], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 21.

absentes dans les autres pièces de théâtre classique antérieures, dans lesquelles l'outrage le plus fort est l'appellation « fils/fille d'esclave !¹⁰⁶² ». Enfin, le bouffon se retire sous sa tente¹⁰⁶³.

Il semble que Rājaśekhara ait utilisé la *prakarī* et la satire du débat poétique pour introduire et établir les deux sentiments principaux du *saṭṭaka* : l'amoureux (*śṛṅgāra*) et son « dérivé », comique (*hāsya*)¹⁰⁶⁴.

4.2.2.3 Bhairavānanda : la « satire merveilleuse »

Le bouffon entre brusquement, annonçant l'arrivée de Bhairavānanda, un ascète śaīva réputé pour son pouvoir surnaturel. Après que le roi l'a fait installer sur un coussin, Bhairavānanda, légèrement ivre (*mada*), se présente comme un fidèle de la doctrine des Kaula¹⁰⁶⁵. L'ouverture de la pièce commence seulement ici : le roi désire voir un tour de magie. C'est la première subdivision, l'« allusion » (*upakṣepa*). Bhairavānanda met ainsi en avant (*prapañca*) son pouvoir :

*Bhairavānandaḥ : damsemi taṃ pi sasiṇaṃ vasuhā-vaiṇṇaṃ
thambhemi tassa vi ravissa rahaṃ ṇahaddhe,
āṇemi jakkha-sura-siddha-gaṇaṃgaṇāo,
taṃ ṇatthi bhūmi-valae mahajaṃ ṇa
sajjha*¹⁰⁶⁶ ! [KM I.25]

Bhairavānanda : Je montre même celle-ci, descendue sur terre : la lune ; je puis aussi arrêter à mi-ciel le char de celui-ci : le soleil ; je peux également faire venir les belles épouses des rôdeurs du ciel qui sont les saints (*siddha*), les divinités (*sura*) [et] les trolls (*yakṣa*) ; rien n'existe sur cette terre que je ne puisse évoquer¹⁰⁶⁷ ! [KM I.25]

Puis, il demande au roi de lui montrer ce qu'il veut voir. C'est l'« épanouissement » (*parikara*). Sur ce, le roi demande au bouffon de désigner la perle des filles pour tester le pouvoir de Bhairavānanda, constituant l'« argument » (*yukti*). Le bouffon décrit une belle fille qu'il a vue à Vidarbha, correspondant à l'« établissement » (*parinyāsa*). Bhairavānanda, absorbé dans une transe, la fait téléporter sur place. L'apparition de l'objet souhaité engendre alors l'« éloge » (*vilobhana*) :

*rājā : ahaha ! acchariaṃ ! acchariaṃ !
jaṃ dhoamjāṇa-soṇa -loṇa-juam, laggāla-aggam
muham
hatthālabida-kesa-pallava-cae dolamti jaṃ
biṃduṇo,
jaṃ ekkam sicaamcalam ṇivasidaṃ taṃ ṇhāṇa-keli-
tṭhidā*

¹⁰⁶² *dāśīe sude, gabbha-dāśīe sudā*, [PD II, III.] ; *ā dāśīe dhīe, ā dāśīe putta*, [RV I, II, IV.] ; *āḥ eṣa dāsyāḥ putrah* [AbhJŚ VI.].

¹⁰⁶³ À comparer avec [NĀ III], Kale, M. R. 1919 : 33 ; Daniélou 1977 : 107.

¹⁰⁶⁴ [NŚ VI.39], Ghosh 1951 : (vol. I, trad.) 107.

¹⁰⁶⁵ Cf. [KM I.22-24], *supra*, 1.1.4 Éléments culturels et historiques dans la *Karpūramañjarī*.

¹⁰⁶⁶ *Vasantatilakā*.

¹⁰⁶⁷ À comparer avec [PCO III.14, 23], Nambiar, S. K. 1971 : 77, 89 ; [RV IV.09] ; Daniélou 1977 : 210.

āṇīdā iam : abbhudekka-jaṇaṇī
*joīsareṇāmuṇā*¹⁰⁶⁸ ! [KM I.26]

Le roi : Ah ! ah ! ah ! Quel miracle ! Quel miracle !
Parce que ses yeux, au contour noir qui s'est estompé dans l'eau, sont rouges, [et] ses mèches de cheveux sont collées sur son visage, vu que l'eau s'égoutte de sa chevelure abondante qu'elle presse avec ses mains, [et] que son vêtement est constitué d'un seul tissu brodé, elle était en train de s'ébattre dans son bain quand monsieur le *yogī* nous l'a amenée, cette femme, par un tour de magie¹⁰⁶⁹ ! [KM I.26]

L'héroïne, apercevant le roi qui la fixe du regard, opère la subdivision « obtention » (*prāpti*). Les paroles (*citte lihijjadi ṇa kassa vi*) de la stance suivante constituent le « dépôt » [de germe] (*samādhāna*) :

[*rājā* :] *ekkeṇa pāṇi-ṇaliṇeṇa ṇivesaamī*
vatthamcalam ghaṇa-thaṇa-tthala-samsamāṇam,
citte lihijjadi ṇa kassa vi, samjamamī
*aṇṇeṇa camkamaṇado calidam kaḍillam*¹⁰⁷⁰. [KM I.27]

[Le roi :] Comme elle rajustait, en haut, la bordure de son vêtement mis pêle-mêle sur le décolleté de sa poitrine ferme, d'une main au lotus, [et] qu'elle arrangeait, en bas, sa toilette déplacée dans la promenade, de l'autre [main], dans la mémoire de qui [cette scène] ne serait-elle pas gravée ? [KM I.27]

Lorsque le roi fait allusion aux sentiments contradictoires qu'il éprouve, bonheur et douleur, cela constitue le « conflit des sentiments » (*vidhāna*) :

rājā : (*vidūṣakam apavārya*)
jaṁ mukkā savaṇamtareṇa sahasā tikkhā kaḍakkha-
cchaḍā
bhimgāhiṭṭhida-kedaaggima-dala-ddoṇī-sariccha-
cchavī,
taṁ kappūra-raseṇa ṇaṁ dhavalido, joṇhāe ṇaṁ
ṇhāvīdo,
muttāṇam ghaṇa-reṇuṇa vva churido jādo mhi
*etthamtare*¹⁰⁷¹. [KM I.29]

Le roi : ([S'adressant] confidentiellement au bouffon.)
Quand maintes œillades aiguës, vives, dont la splendeur est semblable au calice de pétales à la pointe du *ketaka* recouvert de grosses abeilles noires, ont été lancées en direction de mes oreilles, je suis alors devenu [pâle,] sur-le-champ, comme si j'avais

¹⁰⁶⁸ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹⁰⁶⁹ À comparer avec [VŚBh I.], Gray 1906 : 14.

¹⁰⁷⁰ *Vasantatilakā*.

¹⁰⁷¹ *Śārdūlavikrīḍita*.

réellement été imprégné du camphre le plus blanc,
imbibé d'une lumière [très blanche], parsemé d'une
poudre épaisse de perles [fines],. [KM I.29]

Le roi et le bouffon admirent et louent longuement l'héroïne pour sa beauté, correspondant à la subdivision « curiosité » (*paribhāvanā*), servant justement à éveiller la curiosité. Lorsque le roi confirme à nouveau avoir été touché par la beauté de l'héroïne, c'est la « germination » (*udbheda*) :

rājā : *edāe edam dāva, jado*
lāvaṇṇam ṇava-jacca-kaṁcaṇa-ṇiham, ṇettāṇa
dīhattaṇam
kaṇṇehim khalidam, kavola-phalaā do-haṁḍa-
caṁdovamā,
esā Paṁca-sareṇa saṁdhida-dhanū-damḍeṇa
rakkhijjāe
jeṇam soṣaṇa-mohaṇa-ppahudiṇo, vimdhamti maṁ
*maggāṇā*¹⁰⁷². [KM I.32]

Le roi : Tel est son cas, parce que
sa beauté est pareille au meilleur or pur, ses grands
yeux s'étirent jusqu'à ses oreilles, [et] les pommettes
de ses joues sont comme deux croissants de lune.
[Cette beauté] est protégée par le [dieu aux] Cinq
flèches avec son équipement, dont les flèches – la
confusion, la destruction, etc. – me transpercent. [KM
I.32]

L'héroïne se présente comme la fille de Śaśiprabhā, originaire de la région Kuntala. La reine pense la connaître et la nomme Karpūramañjarī. Avec l'apparition de l'objet à atteindre (*kārya*), c'est-à-dire l'héroïne, qui est l'état stimulant direct (*ālambana-vibhāva*), commence l'exploit du héros correspondant à la subdivision « action » (*karāṇa*). Les chantres annoncent la fin de la journée, chacun rentrant dans son palais respectif. La « rupture » (*bheda*) de Bharata correspond au départ de l'héroïne.

Dhanamjaya interprète l'*udbheda* par la découverte d'une chose cachée¹⁰⁷³ et le *bheda* par l'incitation,¹⁰⁷⁴ ce qui prouve qu'ici, Rājasekhara a suivi la théorie de Bharata. **Bhoja**, dans son *Sarasvatīkaṇṭhābharāṇa*, place Bhairavānanda parmi les personnages inférieurs, en tant qu'hérétique (*pāṣaṇḍa*), et cite la stance [KM. I.25]¹⁰⁷⁵. **Dhanika**, dans son commentaire sur le *Daśarūpaka*, mentionne la stance [KM.I.23]¹⁰⁷⁶, comme un exemple de faux compliment (*prapañca*), irréel (*asadbhūta*) et trompeur (*mithaḥstrota*)¹⁰⁷⁷.

Selon la théorie théâtrale, dans la satire (*prahasana*) mixte (*saṁkīrṇa*), les fidèles shivaïtes, les moines bouddhistes et les brahmanes sont engagés dans l'escroquerie (*dambha*)

¹⁰⁷² Śārdūlavikrīḍita.

¹⁰⁷³ [DR I.50], Haas 1962 : 14.

¹⁰⁷⁴ [DR I.50], Haas 1962 : 15.

¹⁰⁷⁵ [SKĀ V.04.406], Siddhartha S. 2009 : 1140-1141.

¹⁰⁷⁶ Cf. *supra*, 1.1.4 Éléments culturels et historiques dans la *Karpūramañjarī*.

¹⁰⁷⁷ *asadbhūtaṁ mithaḥ stotraṁ prapañco hāsya-kṛṇmataḥ. asadbhūto nārthena pāradāryādi-naipunyaḍinā yānyonyastutiḥ sa prapañcaḥ. yathā Karpūramañjarī. Bhairavānandaḥ : raṁḍā caṁḍā [...]* [KM I.23], [DR III.16], Haas 1962 : 85 ; [DR III.15], Venkatacharya, T. 1969 : 142.

et la duperie (*dhūrta*)¹⁰⁷⁸. Dans le *Rasārṇavasudhākara* de **Siṃhabhūpāla**, parmi les cinq nouveaux éléments qu'il a introduits dans le genre « satire », l'un s'appelle « fausseté » (*aṅṛta*), dont l'exemple est la stance [KM I.22] de Bhairavānanda¹⁰⁷⁹.

Bien que cet épisode soit doté des caractéristiques de la satire hybride, il comporte le sentiment merveilleux (*adbhuta*), dont la magie (*māyā/indrajāla*) et l'émerveillement (*camatkṛti/hāhākāra*) font partie intégrante¹⁰⁸⁰. Concernant le rôle de Bhairavānanda et son personnage, il semble que Rājasekhara se soit inspiré du *Daśakumāracarita* de Daṇḍin¹⁰⁸¹ et du *Harṣacarita* de Bāṇa¹⁰⁸². Les savants occidentaux ont jugé cette scène par des critères esthétiques, la comparant à la *Viddhasālabañjikā*. Dans la *nāṭikā*, le *viṣkambhaka* sert à introduire l'héroïne dans l'histoire. Comme ce procédé est omis dans le *saṭṭaka*, l'auteur a recouru à la magie (*adbhuta*) afin de combler cette fonction. Ainsi, le rôle de Bhairavānanda est prioritairement une question technique et non esthétique.

4.2.3 Deuxième lever de rideau : le « reflet »

4.2.3.1 Le « désir » : chagrin d'amour du roi

Cet acte commence par la subdivision nommée « désir » (*vilāsa*) du chaînon « reflet » (*partimukha*)¹⁰⁸³, élément généralement accepté par les théoriciens. Le roi évoque et ressasse passionnément le spectacle dont il a été témoin : la beauté de l'héroïne. La gardienne tente de détourner son attention, en vain :

pratīhārī : (svagataṃ) kadhaṃ ajja vi so jjeva siri-tāḍī-samcao
tāo cceva a-kkhara-paṃtīo. tā vasamta-vaṇṇaṇeṇa
siḍhilaāmi se tag-gadaṃ māṇasaṃ. (prakāśaṃ)
diṭṭhiṃ deu mahā-rāo īsīsi-jaraḍhāamāṇe
kusumāarammi ! [KM II.01/1]

rājā : (tad an-ākaraṇya, punas tām anusamdhāya, tā
sānurāgam)
atthāṇī-jaṇa-loaṇāṇa bahalā lāvaṇṇa-kalloliṇī,
līlā-vibbhama-hāsa-vāsa-ṇaarī, sohagga-pāliṭṭhiā,
ṇetteṃdīvara-dīhiā, maha puṇo siṃgāra-saṃjīviṇī,
jaṃ jādā, aha Mammahaṇa dhaṇuḥe tikkho saro
samdhido¹⁰⁸⁴. [KM II.03]
(sonmādam iva) [...]

La gardienne : (À part.) Comment peut-il être encore dans cet état-
là, à répéter les paroles de son histoire dans la même
chanson monotone ? Ainsi, je vais apaiser son esprit
obsédé en lui décrivant le printemps. (À haute voix.)
Prêtez attention, Votre Majesté, à cette abondante

¹⁰⁷⁸ [NŚ XX.102-104], Ghosh 1951 : (trad. vol.1) 369 ; [DR III.57], Haas 1962 : 100 ; [ŚP XI.262-264], Dwivedi, R. 2007 : 667 ; [BhP], Yatiraja et Ramaswami 1930 : 247.

¹⁰⁷⁹ [RĀS III.274/b-276 et III.281/b-282/a], Venkatacharya, T. 1979 : 426-427 et 437-438.

¹⁰⁸⁰ Cf. *infra*, 6.5.4.3 Le miracle (*adbhuta*).

¹⁰⁸¹ À comparer avec Vidyeśvara, [DKC], Kale, M. R. 1979 : 253.

¹⁰⁸² À comparer avec Bhairavācārya, [HC III], Cowell et Thomas 1897 : 92.

¹⁰⁸³ [NŚ XXI.76/a], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) : 390.

¹⁰⁸⁴ *Śārdūlavikrīḍita*.

floraison qui pousse avec un déploiement progressif ! [KM II.01/1]

Le roi : (Ne lui prêtant aucune attention, passionnément.)
Devant les regards de la foule rassemblée, comme un grand flot de beauté, comme une ville donnant lieu à des divertissements et à des ébats amoureux, comme un palais royal somptueux, comme un lac oblong rempli de lotus bleus – ses yeux –, elle est devenue la femme qui ressuscite à nouveau ma passion, parce que le dieu de l'Amour a fixé sa flèche pointue sur son arc. [KM II.03]

(Comme une [personne] ivre [d'amour].) [...]

Le fait que le roi ne l'écoute pas constitue la subdivision « refus » (*vidhūta*) et lorsqu'il continue à rêver de l'héroïne, il fait l'objet de « poursuite » (*parisarpa*). La langueur (*utsuka/abhilāṣa*), le souvenir (*smṛti*) et l'ivresse (*unmāda*) sont les états transitoires (*vyabhicārin*) de l'amour en séparation (*vipralambha-śṛṅgāra*)¹⁰⁸⁵. Parmi les dix états du chagrin d'amour, figurent l'énumération des qualités (*guṇa-kathā*) de l'objet désiré, le rabâchage (*pralāpa*) et la détresse (*udvega*)¹⁰⁸⁶. Le bouffon arrive avec Vicakṣaṇā et, observant le roi, le décrit dans un tel état :

vidūṣakaḥ : (*puro vilokya*) *eso pia-vaasso, haṁso via mukka-māṇaso, karī via maa-kkhāmo, muṇāla-damḍo via ghaṇa-ghamma-milāṇo, diṇa-diṇṇa-dīvo via vialia-cchāo, pabhāda-puṇṇimā-caṁdo via paṁdura-parikkhīṇo, ciṭṭhadi*. [KM II.06/1]

Le bouffon : (Regardant devant [lui].) Ce cher ami ressemble à un cygne qui quitte le lac Mānasa/qui perd la raison, à un éléphant affaibli par l'ardeur/[homme] puissant embrasé par la passion ardente, à une tige de lotus infléchie par la chaleur/un être frêle anéanti par l'amour, à une lampe allumée pendant la journée, dont la lumière est réprimée, à la pleine lune à l'aube qui perd sa clarté. [KM II.06/1]

La fièvre (*saṁjvara*) et l'hébétude (*jaḍatā*) sont, selon Dhanamjaya, les deux derniers états avant la mort (*marāṇa*)¹⁰⁸⁷. Les paroles ambiguës du bouffon signalent un changement de situation, correspondant au premier *patākā-sthāna*, faisant allusion à l'amour en union (*sambhoga*) :

vidūṣakaḥ : *ajja Viakkhaṇā mae saha saṁdhiṁ kāduṁ āgadā. kida-saṁdhīe edāe saha maṁtaṁtassa ettiā velā laggā.*

rājā : *saṁdhi -karaṇassa kiṁ phalaṁ ?*

vidūṣakaḥ : *esā ahimada-jaṇa-ppesidā leha-hatthā jaṁ Viakkhaṇā āgadā*. [KM II.06/2]

¹⁰⁸⁵ [NŚ VI], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 109.

¹⁰⁸⁶ [NŚ XXIV.169-171], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 465 ; [DR IV.60], Haas 1962 : 132.

¹⁰⁸⁷ [DR IV.60], Haas 1962 : 132.

- Le bouffon : Vicakṣaṇā est arrivée pour s'unir (*saṃdhi*) avec moi.
Après [cette] union, on a passé tellement de temps à discuter.
- Le roi : Et quel est le résultat de cette « union » ?
- Le bouffon : Vicakṣaṇā est venue, parce qu'elle a cette lettre entre les mains, envoyée par la personne désirée. [KM II.06/2]

4.2.3.1.1 La lettre d'amour : les remords

La lettre (*lekha*) est un des compléments du chaînon (*saṃdhy-antara*) que l'auteur peut employer à son gré. Le bouffon et Vicakṣaṇā apportent une lettre au roi que l'héroïne a rédigée. Cette lettre est écrite sur un pétale de *ketaka* que Bhairavānanda, grâce à son pouvoir, a fait fleurir au printemps¹⁰⁸⁸ pour l'offrir à Gaurī à l'occasion de la fête de la balançoire :

rājā : (*prasārya vācayati*)
haṃsīm kuṃkuma-paṃka-piṃjara-taṇuṃ kāūṇa jaṃ
vaṃcido
ta-bbhattā kila cakka-vāa-gharaṇī esa tti
maṇṇaṃtao,
edaṃ taṃ maha du-kkidaṃ pariṇadaṃ dukkhāṇa
sikkhāvaṇaṃ
ekkattho vi ṇa jāsi jeṇa visaṃ diṭṭhī-ti-hāassa
*vi*¹⁰⁸⁹. [KM II.08]

- Le roi : (Il l'ouvre [et la] lit.)
La femelle du cygne blanc s'est teinte de jaune roussâtre à l'huile de safran ; on dit, à juste titre, que le Seigneur a été dupé, pensant que c'était la femelle de l'oiseau *cakravāka*¹⁰⁹⁰. Tout est ma faute, et le châtement juste qui me sert de leçon, c'est que je ne peux même pas te voir du coin de l'œil, en aucun cas. [KM II.08]

Selon les conventions poétiques, les *cakravāka* vivent en couple et se séparent pendant la nuit. Cette scène avec la lettre de l'héroïne ressemble à celle du deuxième acte de la *Ratnāvalī*¹⁰⁹¹.

4.2.3.2 Le « tourment » : l'héroïne mourante

Le « tourment » (*tāpana*) est l'une des subdivisions du « reflet » décrivant l'état désespéré d'une personne souffrante ou en danger, dans le *Nāṭyaśāstra* de Bharata. Ici, le danger est la mort de l'héroïne. Vicakṣaṇā et sa sœur, Sulakṣaṇā, les messagères et suivantes de l'héroïne, ont chacune composé une strophe décrivant son état (*avasthāna*) :

¹⁰⁸⁸ À comparer avec [RV II], Daniélou 1977 : 164.

¹⁰⁸⁹ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹⁰⁹⁰ Le couple des *cakravāka* fait allusion aux amoureux. À comparer avec [VŚBh III], Gray 1906 : 51 ; [MD 80], Assier de Pompignan 2007 : 29.

¹⁰⁹¹ [RV II], Daniélou 1977 : 173-175 ; [AbhJŚ III], Bansat-Boudon 1996 : 136.

- Vicakṣaṇā : *dudīo uṇa mae pia-sahīe avatthā-ṇivedao kadua siloo lihido, ettha.*
- rājā : *(vācayati)*
saha diaha-ṇisāhim dīharā sāsa-damḍā
saha maṇi-valaehim bāha-dhārā galaṃti,
tuha suhaa ! vioe tīḥ ubbimbirīe
saha a taṇu-ladāe dubbalā jīvidāsā¹⁰⁹². [KM II.09]
- Vicakṣaṇā : *iha jjeva, edāe avatthāe maha mahalla-bahiṇiāe*
Sulakkhaṇāe, olaggāviāe bhavia, silogo kado. taṃ
mahā-rāo suṇadu !
ṇīsāsā hāra-jaṭṭhī-sarisa-pasaraṇā, caṃdanuccoḍa-
kārī
caṃḍo dehassa dāho, sumaraṇa-saraṇā hāsa-sohā
muhammi,
aṃgāṇaṃ paṃḍu-bhāvo diaha-sasi-kalā-komalo kiṃ
ca tīe
ṇiccaṃ bāha-ppavāhā, tuha suhaa-kade, hoṃti
kullāhi tullā¹⁰⁹³. [KM II.10]
- Vicakṣaṇā : J'ai aussi écrit une deuxième stance sur l'état de ma chère amie, la voici.
- Le roi : (Il la lit.)
 Sa respiration se mesure au rythme des jours et des nuits, les larmes de ses yeux tombent parallèlement au glissement de ses bracelets de pierres précieuses¹⁰⁹⁴ et l'espoir de survie de cette femme souffrante au corps fragile est faible en ton absence, ô être cher ! [KM II.09]
- Vicakṣaṇā : Concernant son état, voici une stance composée par ma sœur aînée, Sulakṣaṇā, qui est devenue [sa] servante engagée. Que Votre Majesté l'écoute !
 Son soupir émane comme un sautoir de perles, l'ardeur brûlante de son corps fait sécher la pâte de santal, sur son visage, son beau sourire est un souvenir fugace, le teint pâle de ses membres est tel un fragment pâlissant de la lune sur la voûte diurne ; de plus, ses larmes coulent à flots et de manière incessante comme des rivières, pour toi, ô être cher ! [KM II.10]

En fait, l'héroïne se trouve dans le même état d'amour en séparation que le roi. Celui-ci admet aussi l'affinité poétique (*su-kavitva*) de la sœur de Vicakṣaṇā¹⁰⁹⁵. Ces stances sont des

¹⁰⁹² *Mālinī.*

¹⁰⁹³ *Sragdharā.*

¹⁰⁹⁴ Il s'agit d'une image poétique conventionnelle : l'héroïne est tellement maigre que ses bracelets glissent de son poignet. Chaque goutte de larme correspond à un bracelet tombé.

¹⁰⁹⁵ À comparer avec [SS 486], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 127.

messages (*saṃdeśa*), l'une des douze représentations verbales (*vāgabhinaya*) de Bharata¹⁰⁹⁶, constituant le devoir (*kārya*) d'un messenger¹⁰⁹⁷ souhaitant unir des amoureux¹⁰⁹⁸.

Siṃhabhūpāla, dans le *Rasārṇavasudhākara*, cite la stance [KM II.9] pour illustrer l'« accumulation des mots » (*padoccaya*), en tant qu'ornement (*bhūṣaṇa*), plus précisément un figure de style de qualité (*gunālamkāra*)¹⁰⁹⁹.

4.2.3.3 Le « flash de plaisanterie » : la remarque malséante du bouffon

Le bouffon reconnaît ironiquement l'habileté de Vicakṣaṇā et de sa sœur en matière de poésie, les appelant « incarnations de Sarasvatī ». Bien qu'il ne veuille plus mesurer ses compétences avec les deux femmes, il récite sa propre stance qui décrit le corps de l'héroïne, ce qui est une indélicatesse de sa part [KM II.13]. Le roi lui fait des remontrances. Cette dernière scène est un exemple de l'humour relatif au bouffon¹¹⁰⁰, appelé « flash de plaisanterie ».

4.2.3.4 L'« éloquence » comme état stimulant direct

Vicakṣaṇā relate au roi comment Karpūramañjarī était parée pour la fête. Elle récite la première ligne de la stance en mètre *āryā*, et le roi la complète avec la seconde, comportant la figure de style nommée imagination (*utprekṣā*) et des conventions poétiques (*kāvya-samaya*) [KM II.12-22], comme par exemple :

Vicakṣaṇā : *diṅṅā valaāvalīḥ kara-kamala-ppauṭṭha-ṅāla-
jualammi,*

rājā : *tā bhāṇa kiṃ ṅa hi rehai vivarīam maṅa-
toṅīram*¹¹⁰¹ ? [KM II.16]

Vicakṣaṇā : On a orné d'un ensemble de bracelets ses avant-bras
et ses mains, comme des tiges et des fleurs de lotus,

Le roi : Dis donc, ce n'est pas le carquois du dieu de l'Amour
à l'envers qui rayonne ? [KM II.16]

Ces stances descriptives font l'objet de la subdivision « éloquence » (*puṣpa*). **Bharata** la définit comme l'expression de la particularité (*viśeṣa-vacana*) d'un objet¹¹⁰². **Sāgaranandin** ajoute que cette particularité est mentionnée au moyen de comparaisons, comme étant supérieure à autre chose¹¹⁰³. C'est exactement cette comparaison que nous trouvons dans ces stances.

4.2.3.5 L'« acheminement » : le débat sur la beauté féminine/poétique

Cette récitation devient un débat sur la beauté de la femme, que l'on peut également appliquer à la poésie, notamment la qualité (*guṇa*) et l'ornement (*alamkāra*). Le bouffon se moque du roi, disant que les ornements (*bhūṣaṇa*) sont parfois laids (*dūṣaṇa*) sur une femme naturellement belle [KM II.23]. Le roi continue à exalter la beauté physique de l'héroïne [KM

¹⁰⁹⁶ [NŚ XXIV.49-51, 55/a], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 450-451.

¹⁰⁹⁷ [SD III.47].

¹⁰⁹⁸ [NŚ XXV.15], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 488.

¹⁰⁹⁹ [RĀS III.112], Venkatacharya, T. 1979 : 376.

¹¹⁰⁰ Cf. *infra*, 6.5.4.1 L'humour (*hāsyā*).

¹¹⁰¹ *Āryā*.

¹¹⁰² [NŚ XXI.80/b], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 391.

¹¹⁰³ Dillon, Fowler et al. 1960 : 20.

II.24]¹¹⁰⁴. Le bouffon insiste et lui demande si les plus belles pierres précieuses sont valorisées une fois incrustées dans l'or [KM II.25]. Selon le roi, les hommes intelligents sont impressionnés par la beauté naturelle et non par les parures [KM II.26]. Le bouffon persévère, disant que les ornements sont appliqués parce qu'ils sont agréables (*priya*) et que c'est la coutume (*rūḍhi*), comme indiqué par le Créateur [KM II.27]. Le roi maintient son affirmation selon laquelle la beauté naturelle n'a pas son pareil, justement parce qu'elle est naturelle et non déguisée par des ornements [KM II.28]. Cette subdivision est nommée « acheminement » (*pragamana*) et figure dans tous les traités¹¹⁰⁵. Les théoriciens le définissent comme un dialogue fait de demandes et de réponses (*uttarottara*). Toutefois, **Vidyānātha** précise que le thème porte sur la graine (*bīja*) servant à rehausser le sentiment amoureux (*anurāga*)¹¹⁰⁶.

4.2.3.6 La « référence » : le plan du bouffon et de Vicakṣaṇā

Vicakṣaṇā met fin à ce débat, revenant à l'état mourant de l'héroïne et demande au bouffon d'informer le roi de leur plan¹¹⁰⁷. Cette subdivision est la « référence » (*upanyāsa*), servant de pacification, selon Bharata.

4.2.3.7 La « contemplation » : la fête de la balançoire en l'honneur de Gaurī

Le roi et le bouffon sont invités à la fête de la balançoire où l'héroïne est habillée en Gaurī, installée sur un palanquin. Après cette fête, le roi pourra la revoir. Il décrit, ainsi le spectacle [KM II.30-32] :

rājā : (*vilokya svagataṃ*) *ae dolārūḍhāe maha vallahāe*
vaanaṃ puṇṇimā-imdu tti ṇiddisadi. (samyag
avalokya)
vicchāamto ṇaara-ramaṇī-maṃḍalassāṇaṇāim
viccholeṃto gaṇa-kuharaṃ kaṃti-joṇhā-jaleṇaṃ,
pecchamṭīṇaṃ hiaa-ṇihidaṃ ṇiddalaṃto a dappam
dolā-līlā-sarala-taralo dīsade se muheṃdū¹¹⁰⁸. [KM
II.30]
avi a,
uccehim gourehim, dhua-dhavalā-
vaḍāḍambarillāvalīhim
ghamṭīhim, vimdurillāsura-taruṇi-vimāṇāṇusāraṃ
lahamṭī,
pāāraṃ lamghaamṭī kuṇadi, raa-vasā uṇṇamamṭī,
ṇamamṭī,
jamṭī dolā salīlam jaṇa-maṇa-haraṇaṃ
buddaṇubbuddaṇehim¹¹⁰⁹. [KM II.31]

¹¹⁰⁴ À comparer avec [NĀ III.06], Kale, M. R. 1919 : 30 ; Daniélou 1977 : 105.

¹¹⁰⁵ [DR I.52], Haas 1962 : 16 ; [NLRK], Dillon, Fowler et al. 1960 : 19-20 ; [SD VI.91] ; Mitra 1956 : 203 ; [RĀS III.81].

¹¹⁰⁶ [PRYBh III.12-13].

¹¹⁰⁷ Cf. : [KS V.04.45-66], Doniger et Kakar 2003 : 119-121.

¹¹⁰⁸ *Mandākrāntā*.

¹¹⁰⁹ *Sragdharā*.

Le roi : ([La] regardant, à part.) Oh, quand tu désignes « la pleine lune », c'est le visage de ma bien-aimée hissée sur la balançoire. (Regardant en direction [du spectacle].)

Ombageant les visages des beautés urbaines qui l'encerclent, rinçant le vide de l'espace avec de l'eau aux beaux reflets, et brisant l'orgueil ancré dans le cœur des spectatrices, son visage de lune, ondulant çà et là, jouant sur la balançoire, apparaît. [KM II.30]

De surcroît,

Avec ses [quatre] portières, avec ses guirlandes de clochettes cliquetant et d'étendards au tissu blanc éblouissant, en imitant le beau char aérien des demi-dieux (*asura*), se déplaçant, descendant le long du rempart, elle fait un mouvement brusque, se baisse, se relève, la balançoire avance coquettement, ses mouvements ondulants ravissent le cœur des gens. [KM II.31]

Le bouffon propose au roi de réciter avec lui des stances. Ce dernier, en tant qu'auteur d'un aphorisme (*sūtra-kāra*), entonne la première ligne, et le bouffon, tel un commentateur (*vr̥tti-kāra*), chante la seconde. Toutes ces stances en mètre *āryā* [KM II.33-40] ont pour sujet la beauté de l'héroïne, décrite par le biais d'imaginaires poétiques (*utprekṣā*). Ici, il s'agit de l'un des compléments du chaînon (*saṃdhy-antara*), appelé « contemplation » (*dhī*) :

rājā : *saṃmuha-pavaṇa-paṇollia-varilla-dara-dāviāim*
aṃgāim,

vidūśakaḥ : *hakkāriūṇa Maṇam pāsesuṃ ṇivesaṃti*
*vva*¹¹¹⁰. [KM II.36]

Le roi : Ses membres sont visibles là où son vêtement a été écarté par le vent qui souffle en face [d'elle],

Le bouffon : comme si, invitant le dieu de l'Amour, ils étaient transférés à son lasso. [KM II.36]

4.2.3.8 La fin de la fête de la balançoire

Lorsque le spectacle est terminé, le roi exprime sa déception :

rājā : (*saviśādam*) *avaiṇṇā Kappūra-maṃjarī, rittā dolā,*
rittam ca majjha cittam, rittāim daṃsaṇussua-jaṇa-
ṇaṇāim.

vidūśakaḥ : *tā vijjullehā via iam khaṇa-diṭṭha-ṇaṭṭhā.*

rājā : *mā evaṃ bhaṇa ! Hariamda-puri vva diṭṭhā*
paṇaṭṭhā a. [KM II.40/1]

Le roi : (Désespéré.) Karpūramañjarī est descendue, le palanquin est vide, mon cœur aussi, les yeux curieux des gens du spectacle le sont également.

¹¹¹⁰ *Āryā.*

Le bouffon : Tel un éclair, elle a disparu en un clin d'œil.
 Le roi : Ne parle pas ainsi ! C'est comme la ville [légendaire]
 de Hariścandra, qui tantôt apparaît, tantôt disparaît
 [sur le firmament]. [KM II.40/1]

Ce dernier dialogue est une référence à la « goutte » (*bindu*) qui, tantôt apparaît tantôt disparaît.

4.2.3.9 La « preuve » d'amour

La « preuve » (*avadhāraṇa*) est l'un des compléments du chaînon (*saṃdhy-antara*)¹¹¹¹ ; ici, elle fait partie de la subdivision « poursuite ». **Sāgaranandin** et **Siṃhabhūpāla** donnent le terme « preuve de la cause » (*hetv-avadhāraṇa*)¹¹¹² et l'interprètent comme une allégation mensongère relative à la cause. Toutefois, Siṃhabhūpāla note que d'autres l'utilisent comme une investigation du sujet, dans le cas de la gent féminine, qu'elle comporte des paroles mensongères ou non. Dans cet épisode, l'héroïne est mise à l'épreuve pour connaître la cause de son état languissant. La scène commence par un rappel à la graine (*bīja*) :

rājā : *saṃñihido saṃkea-kālo kadhido maṃtīhim pi.*
 [...] [KM II.41/1]

Le roi : Les conseillers m'ont également prévenu de l'heure
 du rendez-vous imminent. [...] [KM II.41/1]

Elle continue par une *vīthī* servant à créer l'humour. Le dialogue commence par un dialogue entre le bouffon et Vicakṣaṇā, comportant des allusions (*udghātyaka*), mais, à la fin, il se transforme en une altercation (*gaṇḍa*) et une menace (*adhibala*). Enfin, Vicakṣaṇā révèle le motif pour lequel la reine a demandé au roi d'assister à cette épreuve :

vidūṣakaḥ : [...] *tā kīsa ? duvāruddese bhavidavvam ?*

Vicakṣaṇā : *devīe ādesena.*

vidūṣakaḥ : *kiṃ tīe ādeso.*

Vicakṣaṇā : *tahim devīe bāla-taruṇo tiṇṇi ārovidā.*

vidūṣakaḥ : *ke ? ke ?*

Vicakṣaṇā : *kuravaa-tilaāsoā.*

vidūṣakaḥ : *tā kiṃ tehim ?* [KM II.42/1]

Vicakṣaṇā : *bhaṇidā sā devīe jadhā,*
kuravaa-tilaāsoā ālimgaṇa-damsaṇagga-calāṇa-
haā,
viasamti suṃdarīṇam tā tāṇam dehi
*dohalaam*¹¹¹³. [KM II.43]
eṇhim, taṃ sampāḍaissadi.

vidūṣakaḥ : *tā maragaa-puṃjādo pia-vaassam āṇia, tamāla-*
viḍavamtaridaṃ ṭhavia, edam paccakkham
karaissam.

Le bouffon : [...] Pourquoi Sa Majesté resterait-elle à l'entrée ?

Vicakṣaṇā : Ordre de la reine.

Le bouffon : Quel est son ordre ?

¹¹¹¹ [NŚ XXI.48-50], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 386.

¹¹¹² [RĀS III.185/a] ; [NLRK], Dillon, Fowler et al. 1960 : 24

¹¹¹³ *Āryā.*

Vicakṣaṇā : Là-bas la reine a fait planter trois arbrisseaux.
 Le bouffon : Lesquels ?
 Vicakṣaṇā : Un *kurabaka*, un *tilaka* et un *aśoka*.
 Le bouffon : A quoi servent-ils donc ? [KM II.42/1]
 Vicakṣaṇā : La reine lui a dit que
 le *kurabaka*, le *tilaka* et l'*aśoka*, [le premier] enlacé,
 [le deuxième] regardé du coin d'œil et [le dernier]
 touché de la pointe du pied d'une beauté, se couvrent
 de fleurs, ensuite, [ces trois arbres] matérialisent leur
 souhait [pour une grossesse] ! [KM II.43]

Le soupçon de la reine s'avère réel, et Karpūramañjarī provoque la floraison des trois arbres : le *kurabaka* [KM II.44-45], le *tilaka* [KM II.46] et l'*aśoka* [KM II.47]¹¹¹⁴. Le roi décrit chaque phase¹¹¹⁵. Le chantre annonce la tombée de la nuit et chacun rentre dans son palais respectif.

Cette dernière scène constitue la subdivision « rencontre des castes » (*varṇa-saṃhāra*), telle que décrite par **Abhinavagupta**, citée dans le *Sāhityadarpaṇa* de **Viśvanātha**. Il s'agit de la présence simultanée sur la scène des personnages (*pātrā*) de diverses castes (*varṇa*)¹¹¹⁶. Ici, nous en trouvons quatre : le roi, un *kṣatriya*, le bouffon, un brahmane, l'héroïne, d'origine noble (*ārya*) et la suivante (*śūdra*).

Dans cet acte correspondant au chaînon « reflet », l'effort (*prayatna*) se manifeste dans les actions du roi qui veut revoir l'objet désiré, et avec le *bindu* émergé et prononcé, les subdivisions obligatoires sont aussi présentes.

4.2.4 Troisième lever de rideau : la « germination »

Cet acte commence par la manifestation explicite et irréversible de la « germination » (*garbha*) de l'amour¹¹¹⁷ :

rājā : (tām anusandhāya)
dūre kijaḍu caṃpaassa kaliā ! kajjaṃ haliddē kim
ollollāi vi ? kaṃcaṇeṇa gaṇaṇā kā ṇāma jaccēṇa
vi ?
lāvannaṃssa ṇavuggadiṃdu-mahu-racchāssa tissā
puro
paccaggehi vi kesarassa kusumukkerehīṃ kim
*kāraṇaṃ*¹¹¹⁸ ? [KM III.01]
avi a,
maragaa-maṇi-gucchā hāra-laṭṭhi vva tārā,
bhamaraka-valiaṃtā mālaī-mālia vva
rahasa-valia-kaṃṭhī, tīē diṭṭhī variṭṭhā,
*savaṇa-paha-ṇiviṭṭhā, māṇasaṃ me paiṭṭhā*¹¹¹⁹. [KM
 III.02]

¹¹¹⁴ À comparer avec [RV I.18].

¹¹¹⁵ À comparer avec [MĀ III], Bansat-Boudon 1996 : 387 : 356.

¹¹¹⁶ [SD VI.94] ; Mitra 1956 : 205.

¹¹¹⁷ À comparer avec [RV III.01-03], Daniélou 1977 : 188 ; [PD III.05], Daniélou 1977 : 40.

¹¹¹⁸ *Śārdūlavirīḍita*.

¹¹¹⁹ *Mālinī*.

Le roi : (Pensant à elle¹¹²⁰.)
 Que la fleur de *campaka* soit tenue à l'écart ! À quoi sert le curcuma jaune, même s'il est onctueux ? Que mettre alors en valeur avec le meilleur or ? En comparant sa beauté à la douce lueur de la nouvelle lune, que faire avec un tas de *kesara*, même les plus tendres ? [KM III.01]
 Et encore,
 avec les pupilles comme les perles de gemmes d'émeraude enfilées sur un sautoir, comme une guirlande de jasmin entourée d'abeilles noires, avec son visage brusquement tourné de profil, avec ses grands [yeux] se prolongeant jusqu'à ses oreilles, son regard a pénétré dans mon cœur. [KM III.02]

4.2.4.1 Le « rêve » du roi : état conséquent de l'amour en séparation

Le rêve est à la fois un complément du chaînon dramatique (*saṃdhy-antara*) et un état provenant (*anubhāva*) de l'amour en séparation (*vipralambha*)¹¹²¹. Cette scène commence par un rêve du roi :

vidūṣakaḥ : *bho vaassa, kiṃ tuvaṃ bhajjā-jido pai vva kiṃ pi kiṃ pi kuru-kurāamto ciṭṭhasi ?*
rājā : *vaassa, piāṃ siviṇaam diṭṭham, tam aṇusamdhāmi.*
vidūṣakaḥ : *kādisaṃ taṃ , tā kadhedu pia-vaasso !* [KM III.02/1]
rājā : *jāṇe, paṃkaruhāṇaṇā siviṇae maṃ keli-sejjā - gadaṃ kaṃdoṭṭeṇa taḍa-tti tāḍidumaṇā hatthamtare saṃṭhidā. tā koḍḍeṇa mae vi jhatti gahidā ḍhillam varillamcale taṃ mottūṇa gadaṃ ca tīḥ sahasā ṇaṭṭhā a ṇiddā vi me*¹¹²². [KM III.03]

Le bouffon : Ô cher ami, pourquoi es-tu en train de faire cui-cui [avec des bribes de phrases] tel un mari dominé par sa femme ?

Le roi : Mon ami, je suis en train de reconstruire le beau rêve que j'ai fait.

Le bouffon : Et quel est-il ? Que mon cher ami [me] le raconte ! [KM III.02/1]

Le roi : Je pense qu'en rêve, dans mon lit de délices, une femme au visage de lotus est apparue à distance d'un empan [de moi], tout d'un coup, m'a frappé avec un

¹¹²⁰ Litt. : la contemplant.

¹¹²¹ [NS VI et XXI.48-50], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 109 et 384.

¹¹²² *Śārdūlavikrīḍita*.

lotus bleu, puis, moi aussi, par jeu, j'ai subitement saisi le pan de son costume mais, après l'avoir lâché, elle a soudain disparu, ainsi que mon sommeil¹¹²³. [KM III.03]

4.2.4.2 La patākā : le « rêve » du bouffon

L'auteur utilise le rêve du roi sous prétexte d'y introduire un événement (*patākā*) expérimenté par le bouffon, constituant l'« affirmation fallacieuse » (*abhūtāharaṇa*) :

vidūṣakaḥ : (*svagatam*) *bhodu evaṃ dāva ! (prakāśam) bho vaassa ajja mae vi siviṇaam diṭṭham.*

rājā : (*sa-pratyāśam*) *tā kahijjadu kīdisaṃ taṃ siviṇaam ?* [KM III.03/1]

Le bouffon : (À part.) Que je fasse maintenant ainsi ! (À haute voix.) [Mon] cher ami, moi aussi, récemment j'ai fait un rêve.

Le roi : (Avec espoir.) Alors raconte-moi, quel est ce rêve ? [KM III.03/1]

Le bouffon raconte au roi son rêve plein d'absurdités : il a été absorbé par les nuages qui, versant de la pluie, ont fécondé des huitres perlières¹¹²⁴ et il s'est réincarné dans soixante-quatre perles fines, avec lesquelles un joaillier a créé un sautoir de perles. Celui-ci a alors été vendu au roi Vajrāyuddha qui l'a mis autour du cou de sa bien-aimée [KM III.04-05]. Pendant la nuit, lors de leurs ébats amoureux, le sautoir – i.e. le bouffon –, s'est coincé entre les seins opulents de la reine et il s'est évanoui/réveillé [KM III.06-07]¹¹²⁵. Le roi pense que le bouffon veut le distraire de son chagrin d'amour [KM III.08], mais l'intégralité du discours du bouffon a permis d'indiquer (*mārga*) le but réel.

4.2.4.3 La philosophie de l'amour

Il semble que l'auteur recourt au dialogue au moyen de synonymes et d'allusions (*udghātyaka*) de la *vīthī*, afin d'intégrer trois subdivisions : l'« indication » (*mārga*), l'« hypothèse » (*rūpa*) et l'« exemplification » (*udāharaṇa*). Le bouffon indique (*mārga*) au roi son but réel par des questions :

vidūṣakaḥ : *bho devī-gade paṇaa-parūḍhe pemme kiṃ ṇu Kappūra-maṃjarim savvaṃga-vitthāria-loaṇo piamaṃto via paloesi ? kiṃ tado parihāmaṇa-guṇā devī.* [KM III.08/1]

Le bouffon : Après que [ton] amour s'est pleinement manifesté envers la reine, pourquoi jettes-tu des regards sur Karpūramañjarī, comme si tes yeux grands ouverts voulaient la dévorer des pieds à la tête ? La reine est-elle donc complètement dépourvue de qualités ? [KM III.08/1]

¹¹²³ À comparer avec [VŚBh I], Gray 1906 : 14.

¹¹²⁴ À comparer avec [NīŚ 67], Gopinath, P. 2011 : 67.

¹¹²⁵ À comparer avec [VŚBh I], Gray 1906 : 15.

Les réponses du roi comportent les subdivisions « hypothèse » (*rūpa*) et « exemplification » (*udāharāṇa*) [KM III.09-19]. **Sāgaranandin** explique le terme *rūpa* par l'argumentation logique et l'*udāharāṇa* par un discours soutenu¹¹²⁶. Cette scène de la *Karpūramañjarī* correspond à cette théorie. Le sujet du dialogue est l'amour. Le roi veut rester fidèle à la reine¹¹²⁷ et dit qu'il existe une différence entre l'amour et l'attirance [KM III.9]. Le bouffon ne laisse pas divaguer son esprit et demande à nouveau au roi ce qu'on appelle « amour » ? Le roi réplique que c'est un sentiment réciproque né au moment d'une rencontre. Le bouffon lui demande alors de le décrire. Le roi explique l'amour mutuel comme étant un répit pour le cœur [KM III.10]¹¹²⁸. Le bouffon lui demande d'indiquer comment on le reconnaît. Après que le roi ait décrit cet état [KM III.11-12], le bouffon lui demande pourquoi il faut parler de l'attirance. Il lui répond que c'est la beauté naturelle qui engendre l'amour et non les moyens décoratifs ; de plus, l'amour est universel [KM III.13-19] :

[*rājā* :] *jā cakka-vaṭṭi-ghariṇī, jaṇa-gehiṇī jā*
 pemmammi tāṇa ṇa tilaṃ pi visesa-lambho,
 jāṇe sirīṭṭe jai kijaḍi ko vi bhedo
 *māṇikka-bhūsaṇa-ṇiamaṇa-kumkumehim*¹¹²⁹. [KM
 III.15] [...]
 samaṇi-valaa-kaṃcī-ṇeurā vesa-lacchī
 maragaa-maṇi-mālā tāriā hāra-laṭṭhī,
 hīaa-haraṇa-maṃtaṃ jovaṇaṃ kāmīṇṇaṃ
 jaai maṇa-kaṃḍaṃ chaṭṭhaaṃ laṭṭhaaṃ
 *ca*¹¹³⁰. [KM III.18]

[Le roi :] Que ce soit l'épouse d'un empereur ou la femme d'un individu ordinaire, concernant l'amour, il n'y a même pas la moindre différence, à ma connaissance, [l'amour] ne fait aucune distinction parmi les beautés par leurs gemmes, parures, habits et fleurs de safran. [KM III.15] [...]
 [Le corps] surpasse [en beauté] les bracelets gemmés, les ceintures, les ornements de pieds, les toilettes et les parures, les colliers de gemmes d'émeraude et les sautoirs de perles : la jeunesse des femmes passionnées, dont la magie ravit les cœurs [des hommes], conquiert [en tant que] sixième belle flèche de l'Amour¹¹³¹. [KM III.18]

4.2.4.4 L'opportunité d'obtenir l'objet désiré

L'opportunité (*prāpti-sambhava*) se présente dans la subdivision appelée « progrès » (*krama*). Dans une annonce derrière le rideau (*cūlikā*), le roi et le bouffon entendent la voix de

¹¹²⁶ [NLRK], Dillon, Fowler et al. 1960 : 20-21.

¹¹²⁷ À comparer avec [VO II], Bansat-Boudon 1996 : 258 ; [VŚBh III], Gray 1906 : 43-44.

¹¹²⁸ Cf. [KS III.05.29], Doniger et Kakar 2003 : 92 ; [MMdh I], Coulson 2004 : 68.

¹¹²⁹ *Vasantatilakā*.

¹¹³⁰ *Vasantatilakā*.

¹¹³¹ À comparer avec [AbhJŚ III], Bansat-Boudon 1996 : 183 ; [RV III], Daniélou 1977 : 188 ; [SV IV.01], Kale, M. R. 1982 : 30.

l'héroïne mourante [KM III.20]. Cette stance est également un chant d'entrée (*praveśikī-dhruvā*)¹¹³². Le bouffon annonce le changement de situation par le deuxième *patākā-sthāna* :

vidūṣakaḥ : *sudaṃ pia-vaasseṇa, bhariā kaṇṇā pīusa-gaṃdūseṇa. tā, kiṃ ajja vi uvekkhīdi ghaṇa-gammaṇa kilimmaṃtī muṇāliā, gāḍha-kkaḍhia-dūsaheṇa salileṇa siṃcijjaṃtī keli-kusuma-puttaliā, cham-māsia-mottiāṇaṃ taḍa-tti phuṭṭaṃtī ekkāvalī, gaṃṭhi-vaṇṇaa-keāriā lūḍijjaṃtī gaṃdha-hariṇeṇa. tā saccaṃ siviṇaṃ de saṃpaṇṇaṃ. ehi, pavisamha ! ubbhijjadu maara-ddhaa-paḍāam ! paatṭadu kaṃṭha-kuharammi paṃcama-humkāraṇaṃ riṃcholī ! thakkaṃtu bāha-ppavāhā ! maṃtharijjaṃtu ṇīsāsa-ppasarā ! lahadu lāvaṇṇaṃ puṇa ṇava-bhāvam !* [KM III.20/1]

Le bouffon : [Mon] cher ami l'a entendue, ses oreilles sont emplies d'une gorgée de nectar. Aussi sera-t-elle mise en évidence encore aujourd'hui, cette tige de lotus en train de fléchir sous le soleil ardent, cette poupée de fleurs en train de se faire asperger d'eau insupportablement [chaude], portée à ébullition [à proximité d'elle]. Son sautoir à un seul rang de perles fines, chacune pesant six *māṣa*, brusquement se déchire, son tapis de feuilles de *granthi* est brouté par les bœufs. Donc, ton rêve s'avère réel. Viens, entrons ! Que l'étendard au dauphin se déploie ! Que la gamme [des notes] dans le canal guttural des chanteurs de la cinquième [note] soit entonnée ! Que les flots de larmes cessent ! Que le rythme de la respiration ralentisse ! Que la beauté regagne son état de fraîcheur ! [KM III.20/1]

Le bouffon révèle un passage secret à travers lequel le roi peut rencontrer l'héroïne¹¹³³, qui correspond à la « révélation » (*ākṣepa*). C'est un des procédés que le *Kāmasūtra* prescrit au roi pour rencontrer une femme dans le harem¹¹³⁴. Les douces paroles que prononce le roi [KM III.21-24] appartiennent à la « propitiation » (*saṃgraha*) et sa réaction sur l'effet de l'effleurement à l'« inférence » (*anumāna*) :

[*rājā* :] (*sparśa-sukham abhinīya*)
je ṇavassa tausassa kaṃṭaā,
je kadamba-mukulassa kesarā,
ajja tujjha kara-phamsa-sakkhīṇo
*te havaṃtu maha aṃga-ṇiggadā*¹¹³⁵. [KM III.24]
 [Le roi :] (Mimant le bonheur de [les] toucher.)

¹¹³² Cf. *infra*, 6.5.3.1.1 La *praveśikī dhruvā* dans la *cūlikā*.

¹¹³³ [VŚBh III], Gray 1906 : 40 ; [MR II], Poulter 2003 : 63.

¹¹³⁴ [KS V.06.26-27], Doniger et Kakar 2003 : 128-129.

¹¹³⁵ *Rathodhatā*.

Que les épines d'une coloquinte fraîche, [ainsi que]
 les poils du bouton de *kadamba*, qui sont à présent
 émis sur mon corps deviennent les témoins [de la joie]
 du toucher de ta main¹¹³⁶ ! [KM III.24]

Cette dernière stance est un exemple de l'une des manifestations corporelles spontanées (*sāttvikabhāva*), le frisson de plaisir (*romāñca*), qui est également la manifestation de l'amour¹¹³⁷. Les chantres annoncent le crépuscule¹¹³⁸.

4.2.4.5 La récitation poétique

Les personnages présents sur scène se lancent dans la composition poétique [KM III.29-34] à propos de la lune décrite par les chantres. Le bouffon recourt à l'« appropriation de mots » (*śabda-haraṇa*), empruntant les vocables (*tribhuvana*, *kanda*) [KM III.29] au deuxième chantre [KM III.28]. Kuraṅgikā, l'une des suivantes de l'héroïne, récite sa stance [KM III.30]. Puis, elle en révèle une de l'héroïne :

[Kuraṅgikā :] *(Karpūramañjarī lajjate, Kuraṅgikā paṭhati)*
maṃḍale sasa-harassa gorae,
daṃta-paṃjara-vilāsa-corae,
bhādi laṃchaṇa-mao, phuraṃtao
*keli-koila-tulaṃ dharaṃtao*¹¹³⁹. [KM III.31]
 (Karpūramañjarī est intimidée¹¹⁴⁰, Kuraṅgikā récite :)
 [Kuraṅgikā :] Sur le disque blanc pâle de la lune voleuse du charme
 d'une cage d'ivoire, brille son signe, la gazelle,
 apparaissant comme un coucou familier¹¹⁴¹. [KM
 III.31]

Le roi la complimente en ces termes : « une toute nouvelle signification (*abhinavārtha*), une variété d'expressions (*ukti-vicitratva*), de beaux sons (*ramaṇīya śabda*) et un écoulement de sentiments (*rasa-nisyanda*) ». La « variété d'expression » constitue, selon **Vāmana**, la qualité sémantique « douce »¹¹⁴². La qualité phonétique « douce » est reconnaissable par les sons (*ṃt, ṃj, ṃch, ṃḍ, k, l, r, s, etc.*)¹¹⁴³. La stance comporte des rimes (*yamaka*) initiales et finales.

Le roi continue la description de la lune, dévoilant une menace qui correspond aux subdivisions « duperie » (*abhibala*) et « querelle » (*toṭaka*) :

rājā : *paṃḍuraṃgi jai rajjāe muhaṃ*
komalaṃgi khaḍīā-raseṇa de,
dijjāe puṇa kavola-kajjalāṃ
*tā lahejja sasīṇo viḍaṃbaṇaṃ*¹¹⁴⁴. [KM III.33]
(candram uddiśya)

¹¹³⁶ À comparer avec [RV II], Daniélou 1977 : 181.

¹¹³⁷ [NS XXIV.162], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 464.

¹¹³⁸ Cf. [RV III.], Daniélou 1977 : 190 ; [VO II], Bansat-Boudon 1996 : 252.

¹¹³⁹ *Rathodhdhatā*.

¹¹⁴⁰ À comparer avec [SS 343], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 101.

¹¹⁴¹ À comparer avec [VSBh III], Gray 1906 : 39.

¹¹⁴² [KvĀSV III.02.11], Jha, G. 1917 : 35.

¹¹⁴³ Cf. *supra*, 2.2.2.1.2 Le concept de Rājaśekhara.

¹¹⁴⁴ *Rathodhdhatā*.

*mukka-samka hariṇamka ! kim tuvaṁ
sumdarī-parisareṇa himḍasi,
tujjha bimba-pari-paṁdurattaṇaṁ
pecca diṇṇam imiṇā muheṇa de*¹¹⁴⁵ ! [KM III.34]

Le roi : Ô belle au corps frêle ! Si l'on colorait ton pâle visage avec la meilleure pâte de craie, mais si l'on remplissait tes joues avec le coloris noir [utilisé] pour le contour des yeux, on obtiendrait une imitation [moqueuse] de la lune au dessin de lapin ! [KM III.33]
(Pointant [le doigt] vers la lune.)
Ô lune, marquée par la gazelle, qui n'a pas peur ! Pourquoi te promènes-tu à proximité de cette beauté ? Regarde ! C'est la face de cette belle qui a donné tous les reflets à ta pâleur¹¹⁴⁶ ! [KM III.34]

4.2.4.6 La disparition de l'objet désiré

Entendant un bruit qui se rapproche d'eux et craignant que la reine ait appris quelque chose, tous les personnages sortent, affolés. La fin de cet acte renvoie aux subdivisions « affolement » (*udvega*) et « panique » (*vidrava*).

Cet épisode de la *Karpūramañjarī*, à partir de l'opportunité d'obtenir l'objet désiré jusqu'à la fin, contient les trois « plaisanteries » (*narma*) du style gracieux (*kaiśikī*). Le « jaillissement de plaisanterie » (*narma-sphūrja*) correspond à la première rencontre (*sambhoga*) qui commence par le bonheur (*sukha*) et se termine par la peur (*bhaya*)¹¹⁴⁷, embrassant l'intégralité de la première rencontre. L'« épanouissement de la plaisanterie » (*narma-sphoṭa*), selon **Bharata**¹¹⁴⁸, se manifeste par des touchers rapides et l'expression de divers états émotionnels (*bhāva*)¹¹⁴⁹. La « germination de la plaisanterie » (*narma-garbha*) a lieu lorsque le héros va à la rencontre de sa bien-aimée, *incognito*¹¹⁵⁰. Dans la *Karpūramañjarī*, cela correspond au moment où le bouffon propose de se rendre dans le jardin par un passage secret. Nous pouvons observer que Rājaśekhara, comme Dhanamjaya, et plus tard Vidyānātha, omet la « supplication » (*prārthanā*).

¹¹⁴⁵ *Rathoddhatā*.

¹¹⁴⁶ À comparer avec [RV III], Daniélou 1977 : 195 ; [ŚŚ 05], Gopinath, P. 2011 : 117 ; [SS 207], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 76.

¹¹⁴⁷ [NŚ XXII.51], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 408 ; [DR II.80], Haas 1962 : 69.

¹¹⁴⁸ [NŚ XXII.52], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 408. Dhanamjaya parle de l'expression délicate et modérée des sentiments : [DR II.81], Haas 1962 : 69.

¹¹⁴⁹ Cf. [KM III.24] *supra*

¹¹⁵⁰ [NŚ XXII.53], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 408 ; [DR II.82], Haas 1962 : 69.

4.2.5 Quatrième lever de rideau : de la « délibération » à l'« obtention »

4.2.5.1 La « délibération »

Ce chaînon commence par le blâme (*apavāda*) du roi qui compare la chaleur ardente estivale au temps passé loin de l'être cher :

rājā : *aho, gāḍhaaro amha gimho ! aho, pavalo malaa-*
pavaṇo ! tā kahaṃ ṇu sahidavvo ? jado,
iha kusuma-sarekka-goarāṇaṃ
idam ubhaṃ pi hu dūsahaṃ ti maṇṇe,
jaraḍha-ravi-karālido a kālo
*suhā-janeṇa piṇa vipalāmbho*¹¹⁵¹. [KM IV.01]

Le roi : Hélas, la chaleur estivale nous a envahi ! Hélas, la
brise de Malaya est cinglante ! Comment peut-on
supporter cela ? Car
il existe deux [choses] insupportables qui
appartiennent à un seul [et même] domaine du dieu
Muni de flèches de fleurs, je pense : la saison de
l'ensoleillement cruellement ardent, et la séparation
de l'être cher au corps délicat. [KM IV.01]

Évidemment, ses paroles suggèrent aussi la subdivision « fatigue » (*kheda*). Entre alors le bouffon qui est en train de se quereller avec un perroquet :

vidūṣakaḥ : (*sakrodham*) *ā dāsīe putta ! sullaa-karaṇa-juggo si !*
Le bouffon : (En colère.) Ô fils d'esclave ! Tu n'es bon qu'à passer
au gril !

Ghosh suppose qu'il s'agit d'un ajout postérieur¹¹⁵², mais cela est peu probable. Tous les manuscrits comportent cette scène. De plus, c'est quasiment la copie fidèle de la scène du troisième acte de la *Ratnāvalī*¹¹⁵³, mais elle ressemble aussi à une scène dans le cinquième acte de la *Mrcchakaṭikā*¹¹⁵⁴. Rājaśekhara semble l'avoir introduite pour constituer le « conflit » (*saṃpheṭa*). L'hypothèse que cette scène est hors sujet et hors contexte peut être attribuable au manque d'inspiration de la part de l'auteur qui s'applique à se conformer aux règles dramatiques.

Le roi continue à blâmer le soleil ardent en faisant allusion aux tourments provoqués par l'amour en séparation [KM IV.02-03]. Le bouffon tente alors de le calmer et de prouver que l'été est compatissant [KM IV.04] ; cette stance correspond au « pouvoir » (*śakti*) :

vidūṣakaḥ : *mā evaṃ bhaṇa !*
paṃḍu-cchavi-cchurida-ṇāa-ladā -dalāṇaṃ
sāhāra-tella-paripesala-poppalāṇaṃ,
kappūra-paṃsu-parivāsida-caṃdaṇāṇaṃ

¹¹⁵¹ *Puṣpitaḅgrā*.

¹¹⁵² [KM], Ghosh M. 1939 : 78 ; Ghosh 1948, 1972 : 166.

¹¹⁵³ [RV II], Daniélou 1977 : 170-172. Bien que dans la *Ratnāvalī*, il s'agisse d'une des subdivisions de la germination appelée « querelle ».

¹¹⁵⁴ [MK V], Karmakar, R. D. 1937 : 149.

*bhaddam ñidāha-divasāṇa vaassa hou*¹¹⁵⁵ ! [KM IV.04]

Le bouffon : Ne dis pas cela !
Avec les feuilles de bétel brillantes au teint pâle, avec les noix d'arec assaisonnées d'huile de sésame et de jus de mangue, avec le baume de santal mélangé à la fine poudre de camphre, que les jours caniculaires soient charitables, ô mon ami ! [KM IV.04]

À ce moment-là, le roi indique le remède qu'il lui faudrait [KM IV.05-06] :

*rājā : idam puṇa ettha ramañijjam,
sapaṃcama-taraṃgiṇo savaṇa-sīlā veṇuṇo
samaṃ sisira-vāriṇā vaaṇa-sīlā vāruṇī,
sacāmdaṇa-ghaṇa-tthaṇī saṇa-sīlā kāmīṇī :
ñidāha-divasosaham bhaṇa ! ṇa sīlam kassa
vi*¹¹⁵⁶ ? [KM IV.05]

Le roi : Maintenant, c'est à nouveau réjouissant, les flûtes au trille de la cinquième note : la fraîcheur pour l'oreille ; la liqueur [mélangée] à de l'eau froide : la fraîcheur pour la bouche ; la bien-aimée au buste opulent embaumé de santal : la fraîcheur dans le lit. Dis-moi ! Le remède pendant les jours de la chaleur [estivale] n'est-il pas pour tout le monde la fraîcheur ? [KM IV.05]

Le roi continue à se plaindre de la chaleur, le bouffon l'apaise, puis il demande des nouvelles de l'héroïne¹¹⁵⁷. Jusqu'ici, Rājaśekhara semble suivre le *Nāṭyaśāstra*. Le long récit du bouffon qui vient ensuite correspond à la subdivision « entreprise » (*vyavasāya*), ayant assisté en personne aux événements et ayant promis de les relater au roi. Néanmoins, le contenu correspond au « tumulte » (*vidrava*) dans le *Daśarūpaka*. **Dhanañjaya** le définit comme la détention d'une personne par un ennemi¹¹⁵⁸. Dans la *Karpūramañjarī*, la reine a découvert le roi avec l'héroïne. Furieuse, elle l'a faite emprisonner¹¹⁵⁹ et a posté cinq gardiennes dans les quatre directions, chacune munie d'une arme. Son action comporte l'« humiliation » (*sādana/chalana*) à l'égard de l'héroïne, et, pour le roi, elle signifie une « obstruction » (*niṣedha/virodhana*). Ce sont les subdivisions de ce chaînon.

Entre alors Sāraṅgikā, la suivante de la reine. Elle invite le roi et le bouffon, au nom de cette dernière, à la fête *Sāvitrī-vaṭa*, dont fait partie la danse *carcarī*. Le bouffon décrit ce spectacle¹¹⁶⁰. A la fin, entre à nouveau Sāraṅgikā, venue informer le roi que la reine a arrangé un mariage. Elle raconte au roi le motif du retournement, conformément à la subdivision « résumé » (*ādāna*). Dans la région de Lāṭa, le roi Caṇḍasena a perdu sa fille, Ghanasāramañjarī (synonyme de *Karpūramañjarī*)¹¹⁶¹. La manière dont la fille du roi de Kuntala a disparu en pays

¹¹⁵⁵ *Vasantatilakā*.

¹¹⁵⁶ *Prthivī*.

¹¹⁵⁷ À comparer avec [MĀ IV], Bansat-Boudon 1996 : 360.

¹¹⁵⁸ [DR I.85], Haas 1962 : 25.

¹¹⁵⁹ À comparer avec [RV IV], Daniélou 1977 : 217 ; [MĀ III], Bansat-Boudon 1996 : 361.

¹¹⁶⁰ Cf. *supra*, 1.1.4 Éléments culturels et historiques dans la *Karpūramañjarī*.

¹¹⁶¹ À comparer avec [RV IV], Daniélou 1977 : 215-216.

Lāṭa est étrange. L'époux de cette fille, selon un oracle, deviendra empereur universel (*cakravartin*). Cette annonce peut être un *patāka-sthāna*. C'est ainsi qu'elle a été destinée au roi. Cette nouvelle correspond plutôt à la subdivision « relation » (*prasaṅga*) de **Sāgaranandin** qui la définit comme l'annonce d'un événement inattendu¹¹⁶².

La reine a présenté ses offrandes à Bhairavānanda afin de retrouver Ghanasāramañjarī et de la confier au roi. Dans les paroles de ce dernier, la subdivision « clairvoyance » (*prarocanā*) est manifeste, car il prévoit son succès¹¹⁶³ :

rājā : (*sākūtam*) *vaassa, saccaṃ edaṃ Bhairavāṇaṃdassa*
viambhiam ti takkemi. [KM IV.17/1]

Le roi : (Intentionnellement.) Cher ami, je soupçonne que ce
sera un véritable tour d'adresse de la part de
Bhairavānanda. [KM IV.17/1]

La réponse du bouffon donne lieu au troisième *patākā-sthāna*, signalant un changement de situation :

vidūṣakaḥ : *evaṃ ṇedaṃ. ṇa hu maa-lamchaṇam amtareṇa aṇṇo*
miamka-maṇi-puttaliṃ pajjharāvedī, ṇa hu saraa-
samīram amtareṇa sehāliā-kusumukkaraṃ vā
kiredi. [KM IV.17/2]

Le bouffon : Tout à fait ! Rien d'autre que la lune ne pourra
soudainement faire fondre une poupée faite de
gemmes de pierres de lune ; rien d'autre que la brise
automnale ne pourra subitement faire prospérer les
fleurs de *śephālikā*. [KM IV.17/2]

Le chaînon « délibération » se termine ici. Rājasekhara a respecté sa structure et ses éléments : il a fait évoluer l'histoire figurant dans la « germination », à savoir la rencontre des protagonistes, dont la conséquence est la colère de la reine comme élément obligatoire, et a utilisé entre autres, les subdivisions recommandées.

4.2.5.2 L'« obtention »

Comme indiqué par **Sāgaranandin**, et comme nous le trouvons dans la *Ratnāvalī*¹¹⁶⁴, le *Mālatīmādhava*¹¹⁶⁵, l'*Abhijñānaśakuntala*¹¹⁶⁶, et d'autres pièces classiques, Rājasekhara introduit, lui aussi, le sentiment merveilleux (*adbhuta*) par le jeu de Bhairavānanda, bien qu'ici il ne s'agisse pas d'un tour de magie, mais d'une simple découverte. L'élément merveilleux est toujours lié à la « surprise » (*upagūhana*).

Bhairavānanda entre en scène, salue Durgā [KM IV.18¹¹⁶⁷], dont la statue est placée sous l'arbre *vaṭa*, et découvre l'entrée du passage secret que le roi et l'héroïne ont utilisé dans le troisième acte. La mise en scène est très particulière. Deux lieux sont représentés à la fois : le jardin des plaisirs et la prison de l'héroïne. Les personnages se déplacent de l'un à l'autre.

¹¹⁶² [NLRK], Dillon, Fowler et al. 1960 : 22 ; à comparer avec [RV IV], Daniélou 1977 : 205.

¹¹⁶³ [NS XXI.96], Ghosh 1951 : (vol. I, trad.) 394 ; [DR I.93], Haas 1962 : 27.

¹¹⁶⁴ [RV IV], Daniélou 1977 : 220.

¹¹⁶⁵ [MMdh X], Coulson 2004 : 194.

¹¹⁶⁶ [AbhJŚ VII] Bansat-Boudon 1996 : 220.

¹¹⁶⁷ Cf. *supra*, 1.1.4 Éléments culturels et historiques dans la *Karpūramañjarī*.

Les paroles de Bhairavānanda rappellent le sujet principal, correspondant à la subdivision « liaison »/« thème » (*saṃdhi/artha*) :

Bhairavānandaḥ : *putti, icchiam varam laha !* [KM IV.18/1]

Bhairavānanda : Ma fille, obtiens l'époux désiré ! [KM IV.18/1]

L'« enquête » de la reine fait l'objet de la subdivision « éveil » (*vibodha*). Ses paroles, indiquant le but de la pièce, correspondent à l'« indication » (*grathana*) :

rājñī : [...] (*Bhairavānandaṃ prati*) *iam viṇṇavādi, ṇia-bhavaṇe vivāha-sāmaggiṃ kadua, āgada mhi. tado tam geṇhia āgamissam.* [KM IV.18/2]

L'épouse du roi : [...] ([S'adressant] à Bhairavānanda.) Je suis venue pour vous informer que j'avais préparé les accessoires pour le mariage dans mon propre palais. Je vais les chercher et je reviens ici. [KM IV.18/2]

La reine, soupçonnant que Ghanasāramañjarī et Karpūramañjarī sont une seule et même personne, accuse Bhairavānanda d'utiliser son pouvoir magique pour la duper : c'est la subdivision « accusation » (*paribhāṣaṇa*). Le roi entre et reconnaît clairement Karpūramañjarī ; il s'agit de la « certitude » (*nirṇaya*). La « confirmation » (*kṛti*) apparaît lorsque Bhairavānanda demande le consentement de l'héroïne. La cérémonie du mariage exécutée par le bouffon constitue la « délivrance » (*samaya*)¹¹⁶⁸. Lorsque la reine reconnaît que Karpūramañjarī¹¹⁶⁹ est en réalité Ghanasāramañjarī, il s'agit de la « surprise » (*upagūhana*) de Bharata. L'obtention de la main de Karpūramañjarī correspond à la « joie » (*ānanda*), exprimée par l'une des manifestations corporelles spontanées (*sāttvikabhāva*) :

rājā : (*karam ādāya*)
je kaṃṭā tiusa-muddha-phalesu hoṃti
je keā-kusuma-gaṃdha-dalāvalīsu,
phaṃseṇa ṇūṇam iha, majjha sarīra -tullā,
*te suṃdarīḥ bahalam pulaamkurillā*¹¹⁷⁰. [KM IV.21]

Le roi : (Prenant sa main.)
Celles qui sont les épines sur les fruits verts de *trapuṣa* et sur les rangées de pétales des fleurs parfumées de la *ketakī*, par ton toucher, elles sont comme [les poils hérissés] sur mon corps, pareilles au frisson abondant de plaisir de cette beauté. [KM IV.21]

Le mariage est conclu par le jet de grains de riz dans le feu nuptial. Les manuscrits du groupe jaïn s'achèvent à cet endroit, laissant ce chaînon tronqué. Ceux des groupes cachemirien et méridional diffèrent. Seul, le premier contient une sorte de « récompense » (*bhāṣaṇa*) de Bharata :

Bhairavānandaḥ : *vivāhe dakkhiṇā dijjadu ācāriassa.*

rājā : *dijjadu ! vaassa, gāma -saam te diṇṇam !*

vidūṣakaḥ : *sotthi hodu ! (iti nṛtyati)* [KM IV.21/1]

¹¹⁶⁸ Pour la ressemblance entre la *Karpūramañjarī* et le *Daśakumāracarita*, consulter [DKC], Kale, M. R. 1979 : 254.

¹¹⁶⁹ À comparer avec [PD IV], Kale, M. R. 1928 : 39-41.

¹¹⁷⁰ *Vasantatilaka*.

Bhairavānanda : Il faut donner une récompense au prêtre de la cour pour le mariage.

Le roi : Qu'il soit récompensé ! Mon ami, reçois cent villages.

Le bouffon : Prospérité [à Votre Majesté] ! (Sur ce, il se met à danser.) [KM IV.21/1]

Le chantre fait référence à la parole (*vākya*) et à l'état (*bhāva*) du roi dans la stance [KM IV.22], c'est la « rétrospective » (*pūrva-vākya*). Les paroles du roi, qui diffèrent quelque peu dans les deux groupes de manuscrits (cachemirien et méridional), mais qui comportent le même contenu, font l'objet des subdivisions usuelles « récompense » (*bhāṣaṇa*) et « dénouement » (*kāvya-saṃhāra*). Ce dernier est le fruit (*phala*) de la graine (*bīja*) semée au début de la pièce :

Bhairavānandaḥ : aṅṅam kim de piam karīadu ?

*rājā : ido vi param kim piām, jado
devī rosa-kasā-māṇasa-vāi ṇo hoi sāvattae,
laddhā puṅṅa-sasaṃka-maṃḍala-muhī siṃgāra-
saṃjīviṇī,
saṃjā āvi cakka-vaṭṭi-padavī, kim aṅṅam
abbhatthaṇam ?
savvaṃ tujjha aṅuggaheṇa bharidaṃ jaṃ māṇuse
labbhai¹¹⁷¹ ! [KM IV.23]*

Bhairavānanda : Quelle autre faveur puis-je t'accorder¹¹⁷² ?

Le roi : Qui peut être plus précieux ici, quand la reine, au cœur [apaisé], n'est plus rouge de colère à l'égard de la deuxième épouse, j'ai obtenu cette belle au visage rond comme la pleine lune, qui ressuscite les passions, je suis même devenu l'empereur universel, que pourrais-je demander de plus ? Par ta grâce, j'ai accompli tout ce qu'on peut obtenir dans la vie mondaine ! [KM IV.23]

La « glorification » (*praśasti*) à la fin de la pièce diverge également dans les deux groupes, mais tous deux satisfont les critères. Selon les règles structurelles de l'art dramatique, les manuscrits du groupe cachemirien sont les plus complets, comportant l'intégralité des subdivisions du chaînon « obtention ».

4.2.6 Les personnages

Le héros de la *Karpūramañjarī* comporte les mêmes caractéristiques que le personnage dans la *Ratnāvalī* : il est tranquille (*dhīra*), charmant (*lalita*)¹¹⁷³ et intelligent (*dakṣiṇa*) concernant les affaires amoureuses¹¹⁷⁴. C'est un personnage supérieur (*uttama*) et expert dans les arts et les traités¹¹⁷⁵. L'héroïne est une femme destinée exclusivement au protagoniste

¹¹⁷¹ *Śārdūlavikrīḍita*. Suivant les manuscrits du groupe du Sud.

¹¹⁷² À comparer avec [MĀ V], Bansat-Boudon 1996 : 398 ; [MMdh X], Coulson 2004 : 196 ; [VŚBh IV], Gray 1906 : 68.

¹¹⁷³ [NŚ XXXIV.18-19], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 203 ; [DR II.05], Haas 1962 : 41.

¹¹⁷⁴ [DR II.07-08], Haas 1962 : 42-43.

¹¹⁷⁵ [NŚ XXXIV.03-04], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 201.

(*svā*)¹¹⁷⁶, elle est jeune (*kaniṣṭhā*)¹¹⁷⁷, noble (*udāttā*) et charmante (*lalitā*)¹¹⁷⁸ et inexpérimentée dans l'art amoureux (*mugdā*)¹¹⁷⁹. La reine est une « simple » reine, car elle est jalouse de sa rivale¹¹⁸⁰. Son personnage correspond à l'épouse aînée dans le *Kāmasūtra*¹¹⁸¹. Le bouffon est l'ami fidèle du roi (*pīṭhamarda*), lui tenant compagnie dans son chagrin d'amour¹¹⁸². Il est le héros secondaire des *patākā*¹¹⁸³. C'est un brahmane et un clerc (*purohita*) au service du roi dans les devoirs religieux, par exemple le mariage¹¹⁸⁴. La gardienne (*pratihārī*) est une femme au service du roi¹¹⁸⁵. Nous avons déjà évoqué les suivantes Vicakṣaṇā et Sulakṣaṇā, comme des messagères. Hormis ce rôle qui leur est attribué, ce sont des servantes qui aiment se quereller avec d'autres. Bhairavānanda est un hérétique.

4.2.7 La *Karpūramañjarī* : un modèle à suivre

À la lumière de notre analyse, la *Karpūramañjarī* satisfait tous les critères d'une pièce de théâtre classique. **Sāgaranandin** pense que la délibération est absente¹¹⁸⁶, ce qui semble curieux, d'autant plus que le quatrième acte ressemble au quatrième acte de la *Ratnāvalī*. Selon la définition de Bharata, c'est le *vyāyoga* et l'*īhāmṛga* qui omettent ce chaînon dramatique, dont le thème n'est pas l'amour¹¹⁸⁷. Pour **Śāradātanaya**, dans le cas de la *nāṭikā*, ce chaînon est abrégé (*lopa*), et ce genre sert aussi de modèle pour le *saṭṭaka*¹¹⁸⁸. Dans un autre chapitre sur les genres « mineurs », il dit que le *saṭṭaka* est dépourvu de tous les chaînons¹¹⁸⁹. Cela nous donne l'impression d'avoir deux genres portant le même nom – voire des noms similaires –, l'un étant une pièce de théâtre, l'autre un spectacle musical, paraissant régulièrement confondus. À la lumière de notre analyse, les idées de Sāgaranandin et de Śāradātanaya sont sans fondement¹¹⁹⁰. Même la « délibération » de la *Karpūramañjarī* est complète.

La remarque d'**Amṛtānandayogin**, acceptée par **Viśvanātha**¹¹⁹¹, selon laquelle l'héroïne est d'une importance capitale dans la *nāṭikā* et le *saṭṭaka*¹¹⁹² est cohérente, dans le sens que sa beauté fait plus souvent l'objet de discours dans ces genres que dans d'autres. La mention de l'origine de l'héroïne sert essentiellement à indiquer son tempérament, conformément au *Kāmasūtra*.

¹¹⁷⁶ [DR II.24], Haas 1962 : 48.

¹¹⁷⁷ [NS XXV.44], Ghosh 1951 : (vol. I, trad.) 491 ; [DR II.31], Haas 1962 : 52.

¹¹⁷⁸ [NS XXXIV.25-28], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 203-204.

¹¹⁷⁹ [DR II.26], Haas 1962 : 49.

¹¹⁸⁰ [NS XXXIV.38-39], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 205.

¹¹⁸¹ [KS IV.02.01-16], Doniger et Kakar 2003 : 98-99.

¹¹⁸² [NS XXXIV.21-22], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 203.

¹¹⁸³ [DR II.12], Haas 1962 : 44.

¹¹⁸⁴ [DR II.72], Haas 1962 : 66.

¹¹⁸⁵ [NS XXXIV.61-62], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 208.

¹¹⁸⁶ Cf. *supra*, 3.1 Une période de spéculations.

¹¹⁸⁷ [NS XXI.45], Ghosh 1951 : (vol. I, trad.) 385. Ces deux genres représentent la bataille : dans le *vyāyoga*, le protagoniste est une personne connue, alors que dans l'*īhāmṛga*, c'est un être céleste. Tous deux comportent ainsi très peu de personnages féminins. [NS XXI.78-83 et 90-93], Ghosh 1951 : (vol. I, trad.) 365-366 et 367-368.

¹¹⁸⁸ [BhP VIII], Yatiraja et Ramaswami 1930 : 244.

¹¹⁸⁹ Cf. *supra*, 3.1 Une période de spéculations.

¹¹⁹⁰ Si les spectacles musicaux sont considérés comme étant similaires au monologue (*bhāṇa*), contenant obligatoirement deux chaînons, l'« ouverture » et l'« obtention », dans leur cas aussi, l'omission de tous les chaînons est inacceptable.

¹¹⁹¹ [SD VI.143/b], Mitra 1956 : 225.

¹¹⁹² Cf. *supra*, 3.1 Une période de spéculations.

Si **Śāradātanaya** et **Sāgaranandin** notent la présence des sentiments amoureux et merveilleux, et l'absence de sentiments héroïques, furieux, terribles et odieux¹¹⁹³, c'est une évidence théorique, s'agissant d'une histoire amoureuse, où le sentiment comique et le merveilleux sont complémentaires, au contraire des autres, qui sont inhibiteurs. Comme la colère et sa pacification sont prescrites dans la « germination », le sentiment furieux, conformément aux règles, est représenté par la jalousie de la reine. Dans la plupart des *nāṭikā*, et donc dans la *Karpūramañjarī*, le motif de l'union charnelle est la « nouvelle rencontre » (*navatva*)¹¹⁹⁴.

Le seul endroit où l'on pourrait critiquer la *Karpūramañjarī*, c'est dans le chaînon « ouverture » (*mukha*), car il est disproportionné : entre le début (*prārambha*) du texte et la première subdivision, la « suggestion » (*upakṣepa*), figurent une longue *prakārī* et un long débat poétique. De plus, Rājāśekhara semble omettre le commencement (*prārambha*) usuel. L'histoire ne commence réellement qu'avec l'apparition de Bhairavānanda. Néanmoins, la mise en scène « cache-cache » de Bhairavānanda, dans l'« obtention », est originale et rend le jeu scénique plus intéressant et animé. Il s'agit d'une des particularités de cette pièce.

Hormis la langue, Rājāśekhara a intégré dans le *saṭṭaka* d'autres éléments qui serviront de modèle. Le *viṣkambhaka*, dans les *nāṭikā*, sert à introduire l'héroïne. Comme celui-ci est absent dans les *saṭṭaka*, Rājāśekhara recourt à l'emploi de la magie représentée en la personne de Bhairavānanda. Le débat poétique et les stances chantées en alternant les personnages sont également ses propres innovations. Le débat savant n'est pas inhabituel dans les genres théâtraux, nous le trouvons, par exemple, dans le deuxième acte du *Mālavikāgnimitra* de Kālidāsa. Cependant, il fait partie intégrante de l'intrigue afin que le roi puisse revoir l'héroïne, tandis que dans la *Karpūramañjarī*, hormis le fait qu'il permet de créer l'humour et de préparer l'atmosphère avant l'apparition de l'héroïne, c'est une scène indépendante. Si le théâtre a pour but d'éduquer¹¹⁹⁵, le débat poétique joue un rôle. Il fournit non seulement des exemples, mais aussi un jugement explicatif, ou bien éducatif, prononcé par un expert, le roi. Cette conclusion est omise dans le *Mālavikāgnimitra*. Les stances chantées en alternant les personnages créent une ambiance musicale particulière qui rapproche ce genre des spectacles musicaux.

Le style de Rājāśekhara, l'utilisation des expressions poétiques (*ukti*), des descriptions détaillées et des longs mètres, apparaissent clairement tout au long de la pièce. Il convient de remarquer qu'il existe une ressemblance remarquable entre l'histoire de la *Karpūramañjarī* et celles de la *Ratnāvalī* de Harṣa, du *Daśakumāracarita* de Daṇḍin et du *Harṣacarita* de Bāṇa. Dans le cinquième chapitre (*ucchvāsa*) du *Daśakumāracarita*, le magicien Vidyeśvara marie le protagoniste, Rājāvāhana, avec l'héroïne qui porte le même nom que l'épouse de Rājāśekhara¹¹⁹⁶. Bhairavācārya, ascète shaīva dans le *Harṣacarita*, réalise un tour de magie similaire¹¹⁹⁷.

¹¹⁹³ Cf. *supra*, 3.1 Une période de spéculations.

¹¹⁹⁴ [NŚ XXIV.208], Ghosh 1951 : (vol. I, trad.) 471.

¹¹⁹⁵ [NŚ I.108-109], Ghosh 1951 : (vol. I, trad.) 14.

¹¹⁹⁶ [DKC], Kale, M. R. 1979 : 53, 254.

¹¹⁹⁷ [HC III], Cowell et Thomas 1897 : 88-99.

4.3 Mademoiselle « Bouquet de banane plantain » (*Rambhāmañjarī*)

4.3.1 De la bénédiction à la fin du prologue

Les déités, Viṣṇu et Lakṣmī, qui président (*iṣṭa-devatā*) à la première stance de l'inauguration (*maṅgala-śloka*) sont en relation avec le thème principal, car Bharata attribue le sentiment amoureux (*śṛṅgāra*) à Viṣṇu¹¹⁹⁸ :

*damṣṭrāgroddhata-paṅka-piṇḍa-vad, iyaṁ viśvā samastāpy aho yena
gacchantī pralayaṁ varāha-vapuṣā yenodadedhrīyata,
devaḥ – śrī-kuca-kumbha-pattra-racanā-cāturya – cintā-maṇiḥ.
sa śreyāṁsi carī-karītu kṛtinām kalyāṇa-Koṭīśvaraḥ !¹¹⁹⁹ [RM I.01]*

Cette terre toute entière, pendant qu'elle courait au désastre, comme une boule de boue, a été soulevée par les pointes des défenses [de *Viṣṇu* en forme] de sanglier (*varāha*)¹²⁰⁰, parce qu'il a voulu la retirer de l'eau ; joyau exauçant les rêves (*cintāmaṇi*)¹²⁰¹, expert de l'arrangement des pétales de lotus sur les seins, aussi gros que des jarres d'eau, de la Belle [*Lakṣmī*]¹²⁰², beau Seigneur des biens innombrables (*koṭīśvara*)¹²⁰³, puisses-tu octroyer toujours la plus grande prospérité aux méritants ! [RM I.01]

L'auteur rend hommage à Sarasvatī demeurant au Cachemire et à Jayacandra, roi Gāhaḍavāla [RM I.02]¹²⁰⁴. Il dédie la troisième stance à Kāma et à ses flèches :

*kallāṇaṁ virayaṁtu Vammaha-sara-jjālā-ulāṇaṁ sayā
rāummatta-calaṁta-kamta-taruṇī-dīha-cchado-ñicchaḍā°!
pañcehim pi sarehi jā viraiyā do-do-vibhāyā dasā
jehim a-ppatihāya-matta-pharasā tā tak-khaṇaṁ niṭṭhidā¹²⁰⁵. [RM
I.03]*

Que le déluge des yeux étirés des belles jeunes femmes, papillonnant sous l'effet enivrant de l'amour, inonde¹²⁰⁶ les hommes de bonne famille embrasés par la flèche du salut de Kāma ! Ces regards, lancés uniquement du coin de l'œil, effacent en un seul instant les dix états amoureux que les cinq flèches [du dieu] de l'Amour a scindés et jumelés. [RM I.03]

Les dix états amoureux sont ceux que nous avons évoqués en relation avec l'amour en séparation¹²⁰⁷. Les cinq flèches du dieu de l'Amour ont divers effets sur le corps humain : le

¹¹⁹⁸ *śṛṅgāro Viṣṇudevatyo* [NŚ VI.44/a], Ghosh 1951 : (vol. I, trad.) 108.

¹¹⁹⁹ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹²⁰⁰ Prajāpatī (*Taittirīya Saṁhitā, Taittirīya Brāhmaṇa, Taittirīya Āraṇyaka, Śataptha Brāhmaṇa*), Brahmā et Viṣṇu (*Rāmāyaṇa, Viṣṇu Purāṇa*). L'histoire est similaire : l'eau a englouti la terre et cette dernière a été soulevée par le dieu (ici, Viṣṇu) en forme de sanglier.

¹²⁰¹ *Cintāmaṇi*, cf. [VDhOP III.346.2].

¹²⁰² Lakṣmī. Selon le *Viṣṇu Purāṇa*, Viṣṇu a été revêtu des qualités de la déesse Lakṣmī qui est sa parèdre.

¹²⁰³ Une épithète de *Viṣṇu*. L'image est à comparer avec [SS 151], Boccali, Sagrarnoso et al. 1990 : 65.

¹²⁰⁴ Cf. *supra*, 1.2.3 Le héros de la *Rambhāmañjarī* : Jayacandra, dernier roi hindou Gāhaḍavāla de Kānnauj.

¹²⁰⁵ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹²⁰⁶ Litt. : provoque le bonheur aux hommes.

¹²⁰⁷ [DR IV.60], *supra*, 4.1 Comment assembler les éléments d'une pièce de théâtre classique ?

lotus rouge (*aravinda*) rend fou (*unmādana*), l'*aśoka* brûle (*tāpana*), la fleur de mangue (*cūta*) dessèche (*śoṣaṇa*), la fleur de *navamallikā* paralyse (*stambhana*) et le lotus bleu (*nīlotpala*) enivre (*sammohana*)¹²⁰⁸. Dans les deux stances subséquentes [RM I.04-05], l'auteur rend hommage aux femmes expérimentées dans l'art de l'amour (*prauḍhā*)¹²⁰⁹.

À la fin de la bénédiction (*nāndī*), le directeur (*sūtradhāra*) entre et établit le thème de la pièce : la libération à travers l'amour (*kāma-mokṣa*). Dans ses stances, il glorifie (*prarocanā*) Kāma, Śiva et Pārvatī :

sūtradhāraḥ : *namaha namaha loyā-deva-devaṃ tam ikkaṃ,*
jaṇiya-jaga-pamoyaṃ, pāṇa-nāhaṃ Raīe !
Hari-Hara-pamuhehiṃ vaṃcaṇā-tapparehiṃ
kim, iha jagam asesaṃ jaṃ viṇā hi miyaṃ
*va*¹²¹⁰. [RM I.06]

jhāṇeṇa nivvui-payaṃ jai niccaleṇa
tā tan na atthi surae vi kahiṃ pi dūre !
kāmīṇa jaṃ rai-rasesu havijja jhāṇaṃ
*joīsaraṇa na hu taṃ siviṇe vi, manne*¹²¹¹. [RM I.07]
api ca,

jayaṃtu annunna-vilagga-cittā
jāyā-vaī ū : Giri-jā Haru vva,
ghuṭṭhamti niccaṃ aharāṃ iyaṃ je,
*ṭṭhiyā vi maccaṃmi, surā-visesaṃ*¹²¹². [RM I.08]

Le directeur : Inclinez-vous ! Inclinez-vous devant le seul dieu [situé au-dessus] des divinités ici-bas, pour qui le plaisir est créé dans le monde, le bien-aimé de Rati ! Qu'avons-nous à faire de Viṣṇu et de Śiva et des autres¹²¹³, qui passent leur temps à nous duper, alors que sans lui, l'humanité toute entière serait comme morte¹²¹⁴ ? [RM I.06]

Si avec la méditation assidue on acquiert une sorte de délivrance, cette dernière n'est pas non plus inaccessible dans le rapport conjugal ! Toutefois, celle que l'amant éprouve lors des délices de l'amour, ces messieurs les ermites ne l'obtiennent même pas en rêve, à mon avis. [RM I.07]

Et puis, victoire à ceux dont les cœurs sont mutuellement liés, épouse et époux, comme la fille de la montagne [Pārvatī] et Hara [Śiva], qui savourent inlassablement cette liqueur particulière, étant le nectar [s'écoulant]

¹²⁰⁸ Cf. : [SS 325-327], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 98.

¹²⁰⁹ Cf. *supra*, 1.2.2 Lignage poétique.

¹²¹⁰ *Mālinī*.

¹²¹¹ *Vasantatilakā*.

¹²¹² *Upajāti*.

¹²¹³ Cf. [AŚ 03], Rebière 1993 : 11 ; [ŚŚ I.01], Gopinath, P. 2011 : 113.

¹²¹⁴ À comparer avec [ŚŚ 01], Gopinath, P. 2011 : 113 ; [PCO I.13], Nambiar, S. K. 1971 : 11.

des lèvres inférieures¹²¹⁵, même dans le monde des mortels. [RM I.08]

Cette image remonte au *Kumārasambhava* de Kālidāsa. Bhartṛhari, à la fin de son *Śṛṅgāraśataka*, explique que Śiva a consacré sa vie à l'ascétisme, ayant réussi à résister à la séduction de l'Amour avec la beauté charmante du printemps. C'est pourquoi, il a pu foudroyer Kāma par son regard du troisième œil. Mais dès qu'il a aperçu Pārvaṭī, il s'est tellement attaché à l'érotisme qu'il s'est lui-même transformé, devenu mi-homme mi-femme. Śiva est donc le seul dieu à être vénéré à la fois par ceux qui ont renoncé au monde et ceux qui prennent du plaisir¹²¹⁶.

Le directeur fait ensuite appel à un acteur (*naṭa*) et entame le prologue (*prastāvanā*)¹²¹⁷. Dans leur dialogue au style verbal (*bhāratī*), ils expliquent l'occasion de cette représentation, présentent les spectateurs, la pièce et l'auteur¹²¹⁸. À la fin, ils annoncent la graine (*bīja*) :

sūtradhāraḥ : *Ikkhāgūna naresa-vaṃsa-tilao so Jetacānda-ppahū
juttī pariṇīya satta-ghariṇī rūveṇa jā accharā,
eyāṇim bhavidum jahutta-vihiṇā bhū-
maṇḍalākhamḍalo
Rambham tam pariṇedi, aṭṭhamatiyam, eyammi saṭṭe
vare*¹²¹⁹. [RM I.20]

Le directeur : Le souverain Jaitracandra, portant la marque de la génération des rois des Ikṣvāku sur son front¹²²⁰, après avoir politiquement (*yukti*) épousé sept femmes incarnées en nymphes célestes, dans cet excellent *saṭṭaka*, afin qu'il devienne, en accord avec la prophétie, l'empereur de l'intégralité du globe terrestre, fera le tour du feu nuptial avec Rambhā, sa huitième épouse. [RM I.20]

Le nombre des épouses est symbolique. Elles représentent les directions (*diśā*). Rambhā est également le nom d'une nymphe céleste (*apsara*) connue pour sa beauté inégalable. Indra est le symbole de l'empereur universel. Dans la strophe suivante, un chantre complète le *bīja* en divulguant les ébats amoureux des protagonistes [RM I.21¹²²¹]. Il s'agit d'une *dhruvā* que l'on entend derrière le rideau (*nepathye*), pressant le directeur et l'acteur de quitter la scène. Dans leurs dernières paroles, le premier informe du commencement (*prārambha*) de la pièce¹²²². Toutes ces conditions constituent l'« ouverture » (*mukha*) de cette œuvre.

¹²¹⁵ Cf. *Kumārasambhava* de Kālidāsa.

¹²¹⁶ [ŚŚ 97], Gopinath, P. 2011 : 212. En ce qui concerne le *Kumārasambhava*, Indra a envoyé Kāma pour que Śiva soit séduit par la beauté de Pārvaṭī, car les déités souhaitent mettre à la tête de leur armée un chef de guerre, qui serait le fils de Śiva. Le but de ce poème est essentiellement la naissance de Kārttikeya et non l'érotisme. Devin, C., 2005 : 41.

¹²¹⁷ [NŚ V.172-173], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 98.

¹²¹⁸ Cf. *supra*, 1.2 Nayacandra Sūri (XIVe-XVe siècles, Gwalior, Madhya Pradesh) : audace et ironie, 3.2 Nayacandra Sūri : la proie des spéculations.

¹²¹⁹ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹²²⁰ Le meilleur parmi les rois Ikṣvāku. Une autre appellation de la généalogie du soleil (*sūrya-vaṃśa*), cf. *supra*, 1.2.3 Le héros de la *Rambhāmañjarī* : Jayacandra, dernier roi hindou Gāhaḍavāla de Kānnauj.

¹²²¹ Cf. *infra*, 6.5.3.1 La *dhruvā* insuffle la vie au théâtre.

¹²²² *Idem*.

4.3.2 Premier lever de rideau : l'« ouverture »

Trois stances de *praveśikī-dhruvā* annoncent l'entrée du roi, la première en sanskrit, la deuxième en prakrit et la dernière en *marāṭhī* ancienne avec des rimes¹²²³. Les deux premières décrivent le roi comme s'il était Kṛṣṇa, portant, par exemple, des plumes de paon dans les cheveux, observant les danses (*nṛtya*) et les chants (*gīta*) exécutés lors de son entrée [RM I.22-23]¹²²⁴. Elles sont précédées par une longue didascalie, décrivant le roi Jayacandra. Cette introduction s'appelle « excès de la représentation » (*prayogātiśaya*).

Entrent ainsi le roi Jaitracandra, la reine, l'amie (*sakhī*) de la reine, le bouffon, qui est un clerc royal (*purohita*), ainsi que l'escorte. Les chantres ajoutent deux stances *dhruvā*, la première comporte les noms des sept épouses comparées à des nymphes célestes, la seconde donne celui des personnages [RM I.24-25] : la reine, Vasantasenā, comparée à Urvaśī, Karpūrikā, sa suivante et le bouffon nommé Rohaka.

4.3.2.1 La prakarī comme état stimulant indirect

Comme la *Karpūramañjarī*, cette pièce commence par une *prakarī*, décrivant des états stimulants indirects (*uddīpana-vibhāva*) relatifs au sentiment amoureux, à savoir le printemps :

[rājā :] *devi ! Kāśyapa-kula-pradīpa-nandane ! asmād
vilocanānandane ! vikasita-vividha-kusuma-
prakara-parimala-surabheḥ, surabheḥ
samārambheṇa varddhāpyase !
ede de Malayācalāo-pavaṇā vāyaṃti seyāpahā
villāṃti dduma-pallavā nava-navā Kamdappa-
bhallī-nihā,
guṃjāntā mahuraṃ, bhamaṃti bhamarā rukkhāo
rukkhamtaraṃ :
saṃpattā surahī, mahī-vara-vahū-sohagga-
vitthāragā*¹²²⁵. [RM I.28]

Vasantasenā : *deva ! lāhaṇe paḍilāhaṇaṃ khu ocidī-maṃcadi,
namukkāre paḍinamukkāro paḍibhādi. tā ahaṃ pi
paḍivaddhāviyā-payaviṃ paḍivattum icchāmi. [...]
te nūṇaṃ na buhā bhaṇaṃti Mayaṇaṃ vīraṃ vasaṃte
vi je
paṃcesuṃ sisorāiyesu vi, jahā loya-ppavāha -ṭṭhiyā,
gīyaṃ, puppha-bharā, pika-jjhaṇi, karā caṃdassa,
cittāṇilo,
jeuṃ tassa pavaṭṭiyassa bhuvāṇaṃ, savve vi imhaṃ
sarā*¹²²⁶. [RM I.29]

[Le roi :] Ma reine ! La joie de la gloire de la famille Kāśyapa !
Le bonheur de nos yeux ! Tu as été félicitée avec le

¹²²³ Cf. *infra*, 6.5.3.1.2 La rime dans la *dhruvā*.

¹²²⁴ À comparer avec [JNVN I.04], Dāsa K. et Dāsa P. 2006 : 17.

¹²²⁵ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹²²⁶ *Śārdūlavikrīḍita*.

déploiement de la belle saison au parfum suave issu de nombreuses variétés de fleurs épanouies !

Les brises du mont Malaya qui soufflent effacent la sueur, les très tendres bourgeons des arbres s'agitent comme les flèches d'Amour, bourdonnant doucement, les abeilles volent çà et là d'arbre en arbre : le printemps, qui déploie la beauté de son épouse, la plus ravissante, la Terre, il est arrivé. [RM I.28]

Vasantasenā : Majesté ! Lorsqu'on reçoit [un cadeau], il est d'usage de demander une récompense, lors des salutations [d'une personne] la réciprocité paraît séante. Donc, moi aussi, je souhaiterais t'offrir en retour mes compliments [les plus] cordiaux. [...]

Ces gens ne sont pas intelligents, ceux qui suivent le courant de la masse, disent que Kāma est un héros doté des cinq mêmes flèches au printemps qu'en hiver, etc. [Cependant,] le chant, la multitude des fleurs, la mélodie des coucous, la clarté de la lune, [ainsi que] les brises vernales, tous sont aussi ses flèches en cette saison [vernale] qui commencent à conquérir la terre¹²²⁷. [RM I.29]

Le chantre glorifie le roi au moyen de comparaisons (*upamāna*) et annonce l'arrivée de la belle saison. Le roi et la reine se mettent à décrire les diverses régions embellies par la floraison, en tant qu'arsenal du dieu de l'Amour [RM I.30-34].

4.3.2.2 Le débat poétique : la « satire savante »

Comme dans la *Karpūramañjarī*, la querelle commence par l'ostentation (*prapañca*) du bouffon qui affiche son savoir sur l'art poétique, méprisant les autres, y compris la reine et le roi. Il se targue d'avoir été chargé de porter des ouvrages chez son arrière beau-père. Karpūrikā, la suivante, lui donne la réplique par un jeu de mots (*vākkeli*). Le bouffon, courroucé, se lance dans une altercation (*gaṇḍa*), une menace (*adhibala*), insultant la suivante. Celle-ci lui propose alors de disputer un concours poétique au sujet de la lune montante. Le bouffon accepte le défi et récite deux stances, l'une comportant une expression poétique (*ukti*), l'autre une hyperbole (*atyukti*) :

[*vidūṣakaḥ* :] *nakkhatta-akkhaya-sañāha-tale visāle*
 thāle hiram-maṇi-mae disi-deviyāe,
 *aṃka-cchaleṇa tilatilla-guḍaṃsa-yutto*¹²²⁸
 *caṃdo vibhādi, gayāṇe bali-ruḍḍhiyavva*¹²²⁹. [RM
I.35]

Karpūrikā : *esā uttī !*

¹²²⁷ À comparer avec [DKC V], Kale, M. R. 1979 : 246-247.

¹²²⁸ Corr. -*yutto*, éds., ms. -*yukto*.

¹²²⁹ *Vasantatilakā*.

- vidūṣakah* : (tad vacanam anākarṇitam iva kṛtvā devīm
anusamdhāya)
saccam bhaṇāmi : maha pāṇa-hiyā-muheṇa
jittassa dukkha-bharao ai-paṇḍurassa
juttā-tavassa uvamā sasiṇo ; kim anne
muddhā bhaṇānti a-halam bahu-vagga-
jālam¹²³⁰ ? [RM I.36]
- Karpūrikā* : (kara-tala-cālanenopahāsābhinayam nāṭayantī)
deva ! niya-pāṇa-harāe rakkhasiyāe Babbariyāe
vayaṇeṇa tavassa parājayeṇa, Babbariyāe muhassa
gorattaṇa-sumdarattaṇa-sūyageṇa, maha-jjhaṇiṇā
esā ai-uttī !
- [Le bouffon :] Dans un grand plat fait de gemmes et d'or, dont le
fond est parsemé de grains de riz intacts – les étoiles
–, composée de molasse, d'huile et de graines de
sésame noire en guise de taches, la lune brille sur le
firmament comme l'oblation de la déité des
directions¹²³¹. [RM I.35]
- Karpūrikā* : Et voilà l'expression (*ukti*) !
- Le bouffon : (Faisant semblant de ne prêter aucune attention aux
paroles [de la suivante], il se dirige vers la reine.)
Je dis vrai : le visage de mon bien-aimé a triomphé du
soleil. Celui-ci, attristé, est devenu très pâle. Ainsi il
est convenable de le comparer à la lune. Pourquoi les
imbéciles radotent-ils en vain ? [RM I.36]
- Karpūrikā* : (Elle gesticule tout en s'éventant de la main [et] fait
semblant de rire.) Votre Majesté ! Avec le soleil
conquis par le visage de [son] épouse, Barbarikā,
comparable à un démon [qui ôte la vie], avec
l'indication de la pâleur et de la beauté du visage de
celle-ci, voilà une hyperbole (*atyukti*) réalisée au
moyen d'une suggestion (*dhvani*) fantastique !

L'hyperbole (*atīśayukti*), selon Mammaṭa, se présente lorsque le comparant absorbe l'objet comparé¹²³². Dans son *Kāvyaṭīkā*, il explique que le sens suggéré peut émerger lorsque le sens indiqué est effacé (*tiraskṛta*) ou bien, celui-ci suggère le sens inverse (*apara*)¹²³³. Le changement du teint de visage (*mukha-vaivarṇya*), selon Bharata, est l'un des états provoqué (*anubhāva*) par le sentiment terrible (*bhayānaka*)¹²³⁴. Selon *Karpūrikā*, l'épouse du bouffon est aussi effrayante qu'un démon, elle fait même peur au soleil qui, par conséquent, devient pâle. La beauté est donc le sens indiqué, mais en réalité, elle suggère le contraire, la laideur.

¹²³⁰ *Vasantatilakā*.

¹²³¹ A comparer avec [SS 14], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 38.

¹²³² Porcher, M. 1978 : 110.

¹²³³ [KvP IV.24-25], Shastri, S. N. Gh., 1973 : 83-85.

¹²³⁴ [NŚ VI], Ghosh 1951 : (vol. I, trad.) 115. Cf. [SD III.237] et [RĀS II.332]. Notons que cet état est partagé avec le sentiment pathétique.

Effectivement, Bharata, dans son *Nāṭyaśāstra*, décrit le démon comme un personnage laid, corpulent, furieux, doté d'une voix fracassante¹²³⁵. À son tour, Karpūrikā récite sa stance :

Karpūrikā : *caṁdo vibhādi nisi-vāra-vilāsiṅīe
muttāhalam va arahaṭṭa-vivaṭṭamāṇam,
amka-cchaleṇa guṇa-vaṭṭana-magga-ramdha-
sesāvagāsa-uvadaṁsiya-bhū-vilāsam*¹²³⁶. [RM I.37]

Karpūrikā : L'astre nocturne brille comme une perle fine sur la roue tournante de sa bien-aimée – la nuit –¹²³⁷, en guise de tache, il a un trou pour être enfilé, à travers lequel le jeu coquet des sourcils [de sa bien-aimée] est visible. [RM I.37]

Le roi loue Karpūrikā pour sa compétence poétique (*kavitva*). Selon lui, son poème possède une signification profonde (*artha-gambhīra*) qu'il faut creuser afin de comprendre le sens caché (*marman*), ce qui est difficile, même pour les grands poètes. La qualité sémantique « profondeur » apparaît pour la première fois dans le *Sarasvatīkaṅṭhābharaṇa* de Bhoja. Il la définit comme une expression dont la compréhension requiert (*savyapekṣa*) la connaissance du sens commun figurant dans les traités (*śāstrārtha*). Dans son exemple, la description impropre de Viṣṇu permet de rappeler à l'audience ses qualités propres, communément connues dans les traités¹²³⁸. Dans les paroles du roi, la définition de Bhoja est clairement reconnaissable. Selon la convention poétique, ce sont les étoiles, constituant le harem de la lune, qui sont comparées aux perles fines enfilées sur un sautoir, déposé autour du cou de la nuit, bien-aimée de la lune. Ici, la lune est représentée comme la perle principale.

Le roi récite une stance qui figure textuellement dans le *Śrīcaitanya-caritāmṛta*, ainsi que dans la *Subhāṣitāvalī* de Vallabhadeva¹²³⁹, et dont le premier pied ressemble à celui figurant dans une des stances de Bāṇa¹²⁴⁰. Comme il s'agit d'une citation, l'auteur conserve sa langue originale, le sanskrit :

rājā : *[...] yad uktam :*
kiṁ kaves tasya kāvyena ? kiṁ kāṇḍena
dhanuṣmataḥ ?
parasya hṛdaye lagnaṁ, na ghūrṇayati yac-
*chiraḥ*¹²⁴¹ ? [RM I.38]

Le roi : [...] Comme il a été dit :
À quoi sert la poésie d'un bon poète, [et] à quoi sert
la flèche d'un bon archer, si, après avoir pénétré dans
le cœur d'autrui, elle ne fait pas hoher la tête ? [RM
I.38]

Opiner de la tête est un signe d'estime. Le commentaire en marge explique la victoire de la suivante par le fait qu'elle est une messagère qui maîtrise toutes les subtilités du langage

¹²³⁵ [NŚ XXXV.07-08], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 214.

¹²³⁶ *Vasantatilakā*.

¹²³⁷ La perle est fixée sur une roue qui tourne pour être percée avec un outil pointu. Nous remercions Monsieur Dominic Goodall pour cette explication.

¹²³⁸ [SKĀ I.80/ab], Siddhartha S. 2009 : 81, 405.

¹²³⁹ Cf. *supra*, 1.2 Nayacandra Sūri (XIVe-XVe siècles, Gwalior, Madhya Pradesh) : audace et ironie.

¹²⁴⁰ [HC I.09] ; Cowell et Thomas 1897 : 2.

¹²⁴¹ *Anuṣṭubh*.

poétique. La reine, comme dans la *Karpūramañjarī*, approuve le roi et attribue le titre de « joyau principal sur le diadème des poètes » (*kavi-cakra-cūḍā-maṇi*) à la suivante.

La querelle continue par des énonciations d'énigmes (*nālikā*), des altercations animées (*gaṇḍa*) et des insultes variées (*adhibala*). Le bouffon frise l'obscénité et, finalement, se retire sous sa tente. Sans lui, les personnages s'ennuient. À cet égard, Karpūrikā récite une stance qui ressemble aux paroles de la reine dans la *Karpūramañjarī*¹²⁴² :

Karpūrikā : *deva, kahaṃ ciṭṭhadi amhehim viṇā Rohago,*
 Rohagaṃ viṇā amhe ? jado
 rāsaha-vasaha-turaṃgā, jūārā, paṃḍiyā, ḍimbhā,
 na sahaṃti ikka ikkaṃ ikkeṇa viṇā na
 *ciṭṭhaṃti*¹²⁴³. [RM I.40]
 dunhaṃ pi, gaddaha-mittī amhāṇaṃ, so kahaṃ pi na
 vihadeti.

Karpūrikā : Votre Majesté, comment Rohaka peut-il rester sans nous, et nous sans lui ? Parce que les ânes, les bœufs, les chevaux, les joueurs, les érudits, [et même] les bébés, ne peuvent ni s'associer, ni se séparer. [RM I.40]
 Pour nous deux, c'est l'amitié à l'âne, nous ne pouvons nous séparer en aucune manière.

Comme dans la *Karpūramañjarī*, avec la *prakārī* et le débat poétique, l'auteur a établi le sentiment amoureux et le sentiment comique.

4.3.2.3 Le mariage arrangé

Ainsi que dans la pièce de Rājaśekhara, l'ouverture commence après le débat poétique. Néanmoins, la *Rambhāmañjarī* omet le sentiment merveilleux (*adbhuta*) et la scène n'est pas non plus une satire. Après la querelle entre le bouffon et la suivante, la reine revient à la glorification du printemps et fait allusion à la graine (*bīja*), correspondant à la première subdivision « allusion » (*upakṣepa*) :

devī : (*vasaṃtaṃ smṛtvā*)
 mayamko sappamko, malaya-pavaṇā deha-tavaṇā
 kuhū-saddo ruddo, suma-sara-sarā jīvida-harā,
 varāīyaṃ rāī uvajaṇai niddaṃ pi na khaṇaṃ
 kahaṃ hā jīvissai iha virahiyā, dūra-
 *pahiyā*¹²⁴⁴ ? [RM I.41]

La reine : (Se souvenant du printemps)
 La lune, qui comporte un faon, renferme un serpent, la brise de Malaya brûle les corps, le chant des coucous est terrifiant, les cinq flèches de fleurs ôtent la vie, la nuit étouffante ne nous laisse même pas un petit répit ; hélas ! son époux étant loin, comment une

¹²⁴² [KM I.21], sans le bouffon, les personnages sur scène s'ennuient.

¹²⁴³ *Upagīti*.

¹²⁴⁴ *Śikhariṇī*.

femme séparée de cet être cher peut-elle survivre ? [RM I.41]

Le mètre *śikhariṇī* est utilisé, comme dans cette stance, pour décrire la séparation douloureuse des amants. Le roi se souvient d'avoir envoyé Nārāyaṇadāsa, son messenger, pour avoir des nouvelles de *Rambhāmañjarī*, constituant l'« épanouissement » (*parikara*). Le bouffon entre, dansant comme une femme, et informe le roi de l'arrivée de *Rambhāmañjarī* à la cour royale, correspondant à l'« établissement » (*parinyāsa*) :

vidūśakaḥ : *Cauriyāi pāṇi-ggahaṇa-sāmaggī-ṣaṇāha-maṇḍava-tthā, nibaddha-pāṇi-ggahaṇa-kamkaṇā, devī vi, Rambhā vi.* [RM I.42/2]

Le bouffon : La reine *Rambhā*[*mañjarī*] aussi, portant le bracelet de mariage au poignet, vêtue de toutes les toilettes et parures de noce, patiente, avec *Caturikā*, dans la salle de réception. [RM I.42/2]

Entre alors Nārāyaṇadāsa. Il récite trois stances laudatives [RM I.43-45], dont l'une comporte quelques informations historiques¹²⁴⁵. Ces stances font l'objet de la subdivision « attrait » (*vilobhana*). Nārāyaṇadāsa explique au roi la cause de son retard et l'informe du succès de sa mission, correspondant à l'« argument » (*yukti*) :

Nārāyaṇadāsaḥ : (*tathā smṛtvā*)
*vārtākhilā, śubha-phalaiva cirāyitaṃ tu
sad-dūta-lakṣaṇam ito bahu kiṃ vadāmaḥ ?
tvāṃ puṅkṣu, tām ca yuvatīṣu, vidhir vyadhatta-
saṃyojya, samprati punaḥ saphalāśrayas
tu*¹²⁴⁶. [RM I.46]

Nārāyaṇadāsa : (Évoquant [sa mission].)
Les nouvelles sont complètes, je suis en retard pour la bonne cause. Que dois-je dire de plus, ici, du rôle d'un bon messenger ? Toi, parmi les hommes et elle, parmi les jeunes femmes, vous étiez unis par le lien du mariage selon la coutume, mais maintenant, soyez la demeure du succès ! [RM I.46]

L'« obtention » (*prāpti*) est incluse dans la stance chantée en coulisse [RM I.47], proclamant l'origine de l'héroïne et le mariage conclu : née dans le clan *Kimmīra*, petite-fille de *Devarāja*, fille de *Madanavarman*, roi de *Lāṭa*. Le roi *Haṃsa* l'a offerte à *Jayacandra*. Maintenant, elle est comme *Rambhā*, la nymphe céleste, reçue par *Jayacandra* qui incarne *Indra*. Comme le commentaire le souligne, *Madanavarman* correspond à *Prthivīrāja*, l'adversaire de *Jayacandra* qui a kidnappé sa fille, *Samyogitā*¹²⁴⁷. L'histoire est renversée : ici, le roi *Jayacandra* épouse la fille de *Prthivīrāja* par l'intermédiaire du roi *Haṃsa*. Cette subdivision, comme la définit *Bharata*, concerne le résumé de l'ouverture [RM. I.09].

Le « dépôt » [de germe] (*samādhāna*), ici, correspond aux stances [RM I.48-49] du bouffon et de Nārāyaṇadāsa, décrivant *Rambhā* comme *Rati* et *Jayacandra* tel que *Kāma* auquel *Śiva*, apaisé, a restitué le corps. Ces stances font allusion à celle [RM I.10] comportant la graine

¹²⁴⁵ Cf. *supra*, 1.2.3 Le héros de la *Rambhāmañjarī* : *Jayacandra*, dernier roi hindou *Gāhaḍavāla* de *Kānnauj*.

¹²⁴⁶ *Vasantatilakā*.

¹²⁴⁷ Cf., *supra*, 1.2.3 Le héros de la *Rambhāmañjarī* : *Jayacandra*, dernier roi hindou *Gāhaḍavāla* de *Kānnauj*.

(*bīja*), comme l’explique Bharata. Le « conflit des sentiments » (*vidhāna*) est similaire à la description de la *Karpūramañjarī* [KM I.29]. Le toucher par la flèche du dieu de l’Amour, étant le regard aigu de l’héroïne, provoque à la fois la joie et la souffrance [RM I.50-57]. La description de la beauté de cette dernière sert à éveiller la curiosité des spectateurs, constituant la « curiosité » (*paribhāvanā*). Lorsque le chantre annonce l’heure du mariage sous une constellation de bon augure, apparaît la « germination » (*udbheda*) de Bharata. Le mariage [RM I.59-60] correspond à l’« action » (*karāṇa*)¹²⁴⁸.

En ce qui concerne la dernière subdivision (*bheda*), elle renvoie, à notre avis, à l’« incitation » de Dhanamjaya, car, contrairement à la *Karpūramañjarī*, les chantres annoncent le lever du soleil et non le crépuscule, même si la nouvelle mariée doit se séparer du roi.

4.3.3 Deuxième lever de rideau : du « reflet » à la « germination »

4.3.3.1 Le « désir » : le chagrin d’amour du roi

Cet acte commence par la subdivision appelée « désir » (*vilāsa*), comme dans la *Karpūramañjarī* :

rājā : *(katicit padāni dattvā, tām eva nāyikām
anusamdhāya)
tīe tayā jam iha gāḍha-vilagga-pāya-
neura-cālaṇa-misā valiyacchi diṭṭham,
kāle jayam ca Mayaṇeṇa sareṇa chinnaṃ,
mukkeṇa piṭṭhi-pariṇiṭṭhiya-muṭṭhi teṇa*¹²⁴⁹. [RM
II.01]

Le roi : (Faisant quelques pas, c’est bien l’héroïne à qui il pense.)
Quand elle [m’]a regardé du coin de l’œil, faisant semblant d’arranger ses chaînes de cheville collées à ses pieds, j’ai alors été dûment frappé avec la flèche lancée par Amour, qui tire habilement avec son poing mis de côté¹²⁵⁰. [RM II.01]

Le chantre annonce l’arrivée de la nuit derrière le rideau, souhait favorable au roi [RM II.2]. Cette stance signale un changement de situation, s’agissant d’un *patākā-sthāna*. La gardienne essaie de détourner l’attention du roi et de l’orienter vers la beauté des arbres *aśoka*, *bakula* et *tilaka*, connus pour l’épreuve d’amour (Cf. KM), mais, en vain [RM II.04-07]. Il s’agit du « refus ». Le roi continue à rêver de l’héroïne [RM II.08]. Il est impatient d’avoir des nouvelles par l’intermédiaire du bouffon¹²⁵¹. Cela constitue la « poursuite » (*parisarpa*).

4.3.3.2 La lettre d’amour : les remords

Entrent alors le bouffon et la suivante, Karpūrikā, portant la lettre d’amour de l’héroïne au roi. Karpūrikā lui explique alors que la reine Rājimatī a convenablement installé l’héroïne

¹²⁴⁸ La description de la cérémonie du mariage est à comparer avec [MMdh VI], Coulson 2004 : 117.

¹²⁴⁹ *Vasantatilakā*.

¹²⁵⁰ À comparer avec [SS 479], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 125.

¹²⁵¹ À comparer avec [MĀ IV], Bansat-Boudon 1996 : 360.

dans le palais, l'a isolée et elle-même se prépare pour des ébats amoureux avec le roi. La lettre est un message en forme de *saṭṭaka* (*saṁdesa-saṭṭayam*) :

Karpūrikā : *kāūṇam*¹²⁵² *cakkavāim dhavala-taṇuruham caṁda-*
bhāgāhi, eṇam
leveṇam haṁsa-buddhiṁ paiuva-caraṇā ta-ppio
vaṁcido jam ;
dukkhāṇam sikkhagam taṁ pariṇadam, iha me
dukkayam, jeṇa nātham
hā diṭṭhī vi daṭṭhum pahavami na khaṇam ega-
*ṭhāṇa-ṭṭhido vi*¹²⁵³. [RM II.11]
jaha, suhaya amha bhāvasi tattha vi, bhāvesi taha
ya annesim,
tā tuha na demi dosam, jai eum lahasi tā
*esi*¹²⁵⁴. [RM II.12]

Karpūrikā : Ayant été repeinte, la femelle du couple *cakravāka* avec les particules [claires] de la lune en un [oiseau] aux plumes blanches¹²⁵⁵, avec cette couleur, le mâle [du couple *cakravāka*] a été dupé, pensant qu'elle était un cygne femelle, il s'est détourné d'elle. La conséquence de mon imprudence est parvenue à maturité, et j'en souffre à présent ; hélas ! je ne peux plus voir mon Seigneur bien qu'il séjourne au même endroit. [RM II.11]
Comme toi, [mon] amour, tu m'es cher, tu l'es également aux autres [épouses], je ne te reprocherai donc rien. Si tu obtiens [l'opportunité de] venir, tu viendras. [RM II.12]

Le message de l'héroïne est l'imitation de la lettre d'amour [KM II.08] dans la *Karpūramañjarī*, d'où l'expression « message de *saṭṭaka* », bien que Nayacandra Sūri ait inversé le sens. Le roi accuse l'héroïne d'être paresseuse (*ālasya*), car elle n'a pas écrit la lettre elle-même, mais l'a dictée à *Karpūrikā*. Selon Dhanamjaya, c'est un état interdit dans le sentiment amoureux¹²⁵⁶.

4.3.3.3 Le « tourment » : l'héroïne mourante

Le « tourment » (*tāpana*) correspond à la même situation dans la *Karpūramañjarī* : le danger est le risque de mort de l'héroïne. *Karpūrikā* prend la défense de cette dernière, expliquant au roi sa « paresse » par son état désespéré. À cet égard, elle entame une citation sanskrite¹²⁵⁷ :

Karpūrikā : *galaty ekā, mūrchā bhavati punar anyā, yad anayoḥ*

¹²⁵² Mod. *kāūṇam*, éd.s., ms. *kāuṇam*.

¹²⁵³ *Sragdharā*.

¹²⁵⁴ *Āryā*.

¹²⁵⁵ Le plumage du tadorne (*cakravāka*) est de couleur rouille, alors que celui du cygne (*haṁsa*) est blanc.

¹²⁵⁶ [DR IV.56], Haas, 1962 : 131.

¹²⁵⁷ Nous n'avons pas pu identifier la source.

*kim apy āsīn madhyam, subhaga ! nikhilāyām api
niśi,
likhantyaś tatrāsyāḥ kusuma-śara-lekham tava kṛte
samāptim svastīti prathama-pada-bhāgo 'pi na
gataḥ*¹²⁵⁸. [RM II.14]

Karpūrikā : Une fois, elle s'est évanouie, puis elle a repris ses esprits, elle a eu un peu [de force] entre ces deux [états] pendant toute une nuit, Ô être cher ! alors qu'elle vous écrivait cette lettre en flèche de fleurs, elle n'est même pas arrivée à rédiger la toute première formule de politesse¹²⁵⁹. [RM II.14]

4.3.3.4 La patākā : le « rêve » du bouffon

À ce sujet, le bouffon raconte son rêve absurde qui ressemble à celui figurant dans le troisième acte de la *Karpūramañjarī*. Cet épisode est constitué des subdivisions « plaisanterie » (*narma*), « flash de plaisanteries » (*narma-dyuti*) et « acheminement » (*pragamana*). Le bouffon était une jeune abeille, avalée par la fleur de santal, puis, il est devenu le santal lui-même. Il a été offert à l'amie (*sakhī*) du roi [RM II.15], et finalement :

*vidūṣakah : Kappūriyāe, kuṁkuma-miyamaya-kappūra-surahi-
davvehim,
ghaṣiṇa, ovalitto Rambhāe thora-
sihaṇesu*¹²⁶⁰. [RM II.16]
*patte raya-rasa-samae, deveṇa sihiṇovavīḍam,
āliṁgaṇeṇa gāḍham pīḍio,
paḍibuddho*¹²⁶¹. [RM II.17]
*tā eyassa sumiṇassa pahāveṇa iyāṇim jjeva
milissadi sā kuraṁgacchi tti takkemi.*

Le bouffon : Karpūrikā, en m'écrasant, [a préparé] une pâte mélangée de camphre, de musc et de safran, avec laquelle elle a oint les seins opulents de Rambhāmañjarī. [RM II.16]
Quand l'occasion de déguster l'amour est arrivée, Votre Majesté a empoigné sa poitrine, [votre] étreinte m'a violemment pressé, ce qui m'a réveillé. [RM II.17]
Donc, je pense que, par la puissance de ce rêve, vous devriez bientôt rencontrer [cette femme] aux yeux de gazelle.

¹²⁵⁸ Les deux dernières lignes sont en mètre *Śikhariṇī*, mais nous ne sommes pas arrivés à identifier les deux premières.

¹²⁵⁹ À comparer avec [MMdh I], Coulson 2004 : 68-69.

¹²⁶⁰ *Āryā*.

¹²⁶¹ *Upagīti* ou *Udgīti*, car la première ligne comporte 27 unités (*mātrā*), cependant, la seconde est tronquée, elle en contient 23.

Ces dernières paroles du bouffon permettent également de signaler un changement de situation (*patākā-sthāna*). Le bouffon dévoile son stratagème, à savoir comment le roi pourra revoir l'héroïne, correspondant à la « référence » (*upanyāsa*) de Dhanamjaya. Nayacandra Sūri omet le reste des subdivisions du chaînon « reflet », y compris la « réprimande » (*vajra*) et l'« éloquence » (*puṣpa*) qui sont, pourtant, obligatoires, et passe directement à la « germination » (*garbha*).

4.3.3.5 L'opportunité d'obtenir l'objet désiré

La première rencontre secrète doit apparaître, comme pour la *Karpūramañjarī*, dans la « germination ». Le roi prononce son souhait de revoir l'héroïne, correspondant à l'« indication » (*mārga*). Les paroles du bouffon comportent les subdivisions « hypothèse » (*rūpa*) et « exemplification » (*udāharaṇa*) de Sāgaranandin, car il suppose le succès du roi. Il soutient son hypothèse par la citation d'un proverbe. Le bouffon et Karpūrikā indiquent au roi l'*āsoka*, dont une branche conduit à l'appartement de l'héroïne. Celle-ci descend et tous deux représentent des actes érotiques :

nāyikā : *(rājānaṃ cheka-suratopacāra-smaraṇena kim api durmanāya-mānaṃ prati) turiyadu ! turiyadu ! tao vi aīva rammaṣa saḥāva-rasiyassa khu esa avasaro. jao na vi taha cheya-rayāim haramti puṇar uttarāya-rasiyāim, jaha jattha va tattha, va jaha va taha va sabbhāva-ramiyāim*¹²⁶². [RM II.18]
*(rājā pramuditam anaṃga-krīḍrām nāṭayati) nāhīe aho dimti saṃpāṇim piya-yamassa paḍhama-surae, suraya-rasāo vi muyam ahiyam uvajaṇai tassa sā esā*¹²⁶³. [RM II.19]
*avi ya mayañuddīvaṇamaṃtam javai va vevaṃta-taṇu-layā esā, paḍhame suraya-saṃgame ha ! ha !, na ! na !, mama muṃca ! muṃca ! vayaṇa-misā*¹²⁶⁴. [RM II.20]

L'héroïne : ([S'adressant] au roi, dont le cœur est quelque peu serré quand il pense à l'art de l'amour sophistiqué¹²⁶⁵.) Dépêchez-vous ! Dépêchez-vous ! Ce moment est l'occasion même de jouir d'un plaisir naturel, car ce ne sont pas les délices suprêmes/du Nord qui apportent du plaisir aux gens expérimentés [dans l'art

¹²⁶² *Āryā*.

¹²⁶³ *Gīti*.

¹²⁶⁴ *Gīti*.

¹²⁶⁵ À comparer avec [SS 476], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 125.

de l'amour], mais, d'une manière ou d'une autre, ici ou ailleurs, ce sont les délices naturelles. [RM II.18] (Le roi mime le bonheur des ébats amoureux du dieu incorporel.)

Lors du premier rapport, elle dépose sa main au-dessous du nombril de son bien-aimé, c'est elle qui lui procure du plaisir qui surpasse même la saveur des délices. [RM II.19]

Et encore,

Lors du premier rapport, au corps tremblant, elle dissimule [sa joie] avec des paroles « Ah ! Ah !, Non ! Non !, Lâche-moi ! Lâche-Moi ! », comme si elle récitait les formules magiques (*mantra*) excitantes du dieu de l'Amour¹²⁶⁶. [RM II.20]

Les paroles de l'héroïne figurent parmi les gémissements, comme prescrits dans le *Kāmasūtra*¹²⁶⁷. Une femme originaire de Lāṭa, selon Vātsyāyana, très concupiscente, gémit doucement¹²⁶⁸.

Nous pouvons reconnaître, dans ce chaînon, le « progrès » (*krama*), la supplication (*prārthanā*) – bannie par Dhanamjaya et Vidyānātha – la « révélation » de la graine (*ākṣepa*) et, enfin, la « rencontre des [personnages de diverses] castes ». À la fin, craignant que la reine les ait entendus, ils rentrent dans leurs palais respectifs, correspondant à l'« affolement » (*udvega*) et à la « panique » (*vidrava*).

Cette partie de la *Rambhāmañjarī* comporte le style gracieux (*kaiśikī*), avec ses trois plaisanteries, comme dans la *Karpūramañjarī*. Néanmoins, l'« épanouissement de la plaisanterie » (*narma-sphoṭa*), n'est pas manifeste dans les effleurements vifs (*lava*), mais dans une union charnelle rapide, que l'héroïne nomme « amour naturel ».

Cette « économie » du texte, c'est-à-dire la contraction des chaînons « reflet » et « germination », peut être expliquée par le fait que le chagrin d'amour du roi exprimé au début de ces deux chaînons est absolument identique à ceux de la *Karpūramañjarī*.

4.3.4 Troisième lever de rideau : l'« obtention » sans « délibération » préalable

4.3.4.1 La délibération

Ce chaînon est totalement absent de la *Rambhāmañjarī* et dans ce sens, Nayacandra Sūri semble suivre Sāgaranandin. Les subdivisions de la « délibération », comme nous l'avons vu, demandent la fatigue, l'obstacle, la colère, l'accusation, l'altercation, la querelle, etc., qui ne figurent pas dans cette œuvre.

¹²⁶⁶ À comparer avec [AŚ 04 et 35], Rebière 1993 : 12 et 43.

¹²⁶⁷ [KS II.07.08 et 21], Doniger et Kakar 2003 : 57-58.

¹²⁶⁸ [KS II.05.27], Doniger et Kakar 2003 : 49. Cf. [AAR V.69], Wojtilla 1986 : 61.

4.3.4.2 L'obtention

Cet acte commence par l'enquête de la reine qui découvre les signes accusant la rencontre des protagonistes :

devī : (samantād avalokya)
gehaṃ kāma-caritta-citta-ṛayaṇā-kāmaggi-
samdīvagam,
caṃdujjoya-suhā-vahā ya ṛayaṇī, rammo
vasamtūsavo,
sijjā sajja-rayovayāra-ruirā, hālā hale nimmalā
savvaṃ tāva suhaṃ have jai gale muttā-valī
vallahō¹²⁶⁹. [RM III.01]

La reine : (Regardant partout autour [d'elle].)
Un appartement qui ressuscite la passion amoureuse avec l'arrangement des images [représentant] la pratique de l'art de l'amour, la nuit qui diffuse la clarté de la lune, la fête vernale qui est agréable, un lit chaleureusement préparé avec des accessoires sexuels, du vin délicieux ; [mon] amie ! tout cela pourrait faire plaisir si le bien-aimé s'accroche au cou comme un sautoir de perles¹²⁷⁰. [RM III.01]

Selon **Vātsyāyana**, dans les sociétés matriarcales et à Kosala, les femmes utilisent des accessoires sexuels¹²⁷¹. Il en donne une description dans le *Kāmasūtra*¹²⁷². Dans les traités sur l'art érotique, il n'y a de référence à aucune position appelée « sautoir de perles ». **Kalyāṇamalla**, dans l'*Anaṅgaraṅga*, décrit une position où les amants se mettent les mains autour du cou, nommée « inclinée » (*bandhurita*)¹²⁷³. L'utilisation du vin comme produit de détente pour une femme est connue par le *Kumārasambhava* de Kālidāsa¹²⁷⁴ et la *Sattasāī* de Hāla¹²⁷⁵. La constatation de la reine signale l'apparition de la graine (*bīja*), correspondant à la « liaison »/« thème » (*saṃdhi/artha*) de Dhanamjaya et Sāgaranandin.

Au lieu de s'emporter et d'être jalouse de la nouvelle épouse, la reine devient désireuse. Le roi entre et récite deux stances [RM III.03-04] qui constituent la subdivision « éveil » (*vibodha*), car elles visent le fruit (*kārya*). La remarque de Karpūrikā [RM III.05] sur le fait que le roi et la reine vont passer à l'acte correspond à la « certitude » (*nirṇaya*) de Bharata. Dans cette stance, cette dernière relate les manifestations corporelles spontanées (*sāttvika*) que les personnages éprouvent lors du toucher :

[Karpūrikā :] avara-ppara-pharisa-vasā eyāṇim piccha !
pulaiyaṃgāṇam,
jāo so kovi raso, sahadi na jo aṅga-vattham api
teyam¹²⁷⁶. [RM III.05]

¹²⁶⁹ Śārdūlavikrīḍita.

¹²⁷⁰ À comparer avec [AŚ 65], Rebière 1993 : 73.

¹²⁷¹ [KS II.05.28], Doniger et Kakar 2003 : 49.

¹²⁷² [KS VII.02.01-07], Doniger et Kakar 2003 : 166-167.

¹²⁷³ [AAR X], Wojtilla 1986 : 142.

¹²⁷⁴ [KSbh], Devin, C., 2005 : 97.

¹²⁷⁵ [SS 545, 551], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 137-138.

¹²⁷⁶ Āryā.

[Karpūrikā :] Regarde leur corps qui frissonne (*pulakita*) par le toucher (*sparśa*) réciproque, un certain sentiment (*rasa*) s'est créé, qui ne supporte même pas la chaleur de leur vêtement. [RM III.05]

Elle montre au bouffon qu'il n'est pas séant de rester là. La conversation comporte une « plaisanterie » (*vyāhāra*), l'un des membres de la *vīthī*. Sur ce, ils quittent la scène. Le roi et la reine font l'amour. La stance qui contient la description de leurs ébats amoureux figure dans la didascalie, en sanskrit :

(*iti madana-vinoda-krīḍām nāṭayataḥ :*
vaktraṁ vaktreṇa, vakṣaḥstham api su-ciraṁ vakṣasā, bāhumūle
bāhubhyām pīḍiyivā, tanu-tanu-latayā nirvibhedam tanuṁ ca,
devyā krīḍams tathā, sāva-bhajata surate sarva-nārīśvaratvam ;
śāmbhuḥ sopy arddha-nārīśvara-tanu-ghaṭanā-prema-garvam
*yathaujjhat*¹²⁷⁷. [RM III.07])

(Sur ce, ils miment le batifolage et les ébats amoureux :

Visage contre visage, poitrine très longuement [collée] contre poitrine, les deux avant-bras [du roi] serrés sous les aisselles [de la reine], le corps [du roi] enveloppé dans les bras [de la reine] au corps frêle. Le roi joue avec la reine lors du rapport sexuel de manière à assumer le rôle du Seigneur ; même Śiva, au corps mi-homme mi-femme, a renoncé à son orgueil lorsqu'ils font l'amour. [RM III.07])

Cette position correspond à la « roue de l'Amour » (*smara-cakra*) dans l'*Anaṅgaraṅga*, où l'homme prend appui sur ses mains. Selon Kalyāṇamalla, c'est la position préférée de la gent masculine¹²⁷⁸. Lorsque les personnages font une pause, le roi prononce le nom de l'héroïne. La reine, sans s'emporter, réplique avec politesse et humilité : le roi n'a pas besoin de lui demander la permission. C'est la « confirmation » (*kṛti*), ce qui engendre la « joie » (*ānanda*) du roi. Celui-ci gratifie la reine de bétel et de bijoux, qui sont une forme de « récompense » (*bhāṣaṇa*).

La scène suivante constitue l'« obtention » (*prāpti*) de l'objet désiré. Le roi et l'héroïne récitent des stances laudatives en mètre *āryā*, avant de passer à l'acte. La première ligne est chantée par le roi en sanskrit, la seconde par Rambhāmañjarī en prakrit. À la fin, ils exécutent le baiser ([RM III.14-16] *iti vakra-mīlanam nāṭayataḥ*), la griffure ([RM III.17] *iti nakha-dānam*) et l'embrassade ([RM III.18] *iti madya-sparśanam*). Lors de la griffure, le frisson, comme manifestation corporelle spontanée (*sāttvika*) est décrit :

rājā : *madana-mada-matta-kuñjara-kumbhau tava,*
sarasijākṣi ! kuca-kumbhau,

devī [RM] : *uvajāṇai pulaya-suhie laggo vi nahaṁkuso*
*tuhaccariyam*¹²⁷⁹ ! [RM III.17]

Le roi : Ma belle aux yeux de lotus ! Tes deux seins fermes sont comme les deux bosses frontales de l'éléphant¹²⁸⁰ enivré de désir.

¹²⁷⁷ *Sragdharā*.

¹²⁷⁸ [AAR X], Wojtilla 1986 : 138-139 ; cf. [KS II.06.24-25], Doniger et Kakar 2003 : 54.

¹²⁷⁹ *Gīti*.

¹²⁸⁰ C'est une convention poétique, cf. [ŚŚ 79], Gopinath, P. 2011 : 193. Les éléphants indiens ont deux bosses frontales alors que les africains en ont une seule.

La reine [RM] : Lorsque tes ongles les ont touchés, leur ont causé un frisson (*pulaka*) de joie, c'était merveilleux ! [RM III.17]

La didascalie est parfois intégrée en prakrit dans les stances :

rājā : *satataṃ nitamba-bhāraṃ vahator, vata ! caraṇayor
gatiḥ kā te ?*

devī [RM] : *taṃ jāṇesi tumaṃ ciya ! (bhaṇirī hasioṇa¹²⁸¹, laggae
kaṃṭhe)¹²⁸². [RM III.19]*

Le roi : Ah, quelle aide ont tes jambes pour supporter tout le temps le poids de tes hanches ?

La reine [RM] : Tu le sais très bien ! (dit-elle en riant, les [jambes] accrochées au cou [de son bien-aimé]). [RM III.19]

Leur façon de faire l'amour est résumée dans les dernières stances. Le manuscrit ne donne pas de leçon explicite pour savoir qui chante ces stances [RM III.20-21].

[*nepathye ?*] *aṃgāṇi aṃge, vihi-nimmiyāṇi,
oṇātirittāi havaṃti jāṇi,
aṃgehi savvaṃga-suhāvahehīm
pieṇa kijjaṃti samāṇi tāṇi¹²⁸³. [RM III.20]
(ity arddha-samasyayā prema-rasaṃ puṣpāntau,
Anaṅga-līlāṃ nātayataḥ)
eyeṇaṃ viviheṇa bhoga-vihiṇā saṃmohayittā piyaṃ,
gāḍhuṭṭha-ggaha-pīḍiyoru-sihaṇaṃ dāoṇa¹²⁸⁴
āliṃgaṇaṃ,
jāva jjeva suvaṃti te rai-rasassaṃte ya tāvaṃ ca
ṇaṃ
suṃ-vuṭṭho, paṇa-sadda-vāiya-ravo, paccūsa-
saṃsūyago¹²⁸⁵. [RM III.21]*

rājā : *(sasambhramam utthāya) aye ! jātam eva
prabhātaṃ. durjana-maitrīva gataiva rajanī
atrpta-śeṣā rati-rāsa-yūnām
ko-daṇḍa-śeṣaḥ kusumāyudho 'bhūt,
ākāśa-śeṣaṃ śasi-bimbam āsīt
pratyūṣa-śeṣā rajanī babhūva¹²⁸⁶. [RM III.22]*

[Un chantre ?] Les membres du corps [de l'héroïne] façonnés par le Créateur, sont devenus peu discernables sur le corps [du bien-aimé], que celui-ci, avec ses membres causant du plaisir, leur fasse la même chose ! [RM III.20]

¹²⁸¹ C'est également la leçon du ms. pour *hasiūṇa*.

¹²⁸² *Gīti*.

¹²⁸³ *Indravajrā*.

¹²⁸⁴ À la place du *dāūṇa*.

¹²⁸⁵ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹²⁸⁶ *Indravajrā*.

(Sur ce, au milieu de leur batifolage, déployant le sentiment amoureux, [tous deux] imitent les ébats amoureux du Dieu Incorporel.)

Après avoir donné l'extase à sa bien-aimée avec ses diverses méthodes de jouissance, il saisit ses seins et ses cuisses selon les huit méthodes véhémentes ; à la fin de leurs ébats amoureux, pendant qu'ils dorment, le son de l'instrument de musique aux cinq notes [du luth] indiquant l'arrivée de l'aube, sonne. [RM III.21] (Égaré, il se lève.) Hélas ! Le matin est arrivé. La nuit, telle l'ami des méchants, elle est passée.

Le roi :

Du batifolage lascif de la jeunesse n'est resté que l'inassouvissement, de l'armement du Dieu aux [cinq flèches en] fleurs n'est resté que son arc, du reflet de la lune n'est resté que l'espace vide, de la nuit n'est restée que l'aube. [RM III.22]

Les huit méthodes, selon Babhravya et ses fidèles, sont l'étreinte, le baiser, la griffure, la morsure, la posture, le gémissement, la femme prenant le rôle de l'homme¹²⁸⁷ et le sexe oral¹²⁸⁸.

Les chantres annoncent le lever du soleil et disent que pour ceux qui ont été séparés (*viraha*) pendant longtemps, la première rencontre semble durer une seconde. Le « dénouement » (*kāvya-saṃhāra*) est partiellement absent dans cette pièce. À la question de Karpūrikā, la réponse du roi omet l'expression du fruit (*phala*).

rājā : *kaḥ kotra soḥ ?*

(praviśya paṭākṣepeṇa)

Karpūrikā : *āṇavedu mahā-rāo ! esa mhi, devasya caraṇa-kamala-olaggiṇī mahuriā Kappūriyā.*

rājā : *komalatara-kara-kamalāvalambana-yatnena prāpyatām devīm antar-amṭaḥpuram ! vayam api, prātaḥ-kṛtyam sūtrayitvā, sva-sūtram dhārayāmaḥ ! (iti niṣkrāntāḥ sarve) [RM III.24/1]*

Le roi :

Qui est là ?
(Entre alors [Karpūrikā], écartant [Brusquement] les rideaux.)

Karpūrikā :
À vos ordres, Majesté ! C'est moi, la gentille Karpūrikā, toute dévouée à Votre Seigneur [qui s'incline devant] vos pieds de lotus.

Le roi :
Que la reine [Rambhāmañjarī], s'efforçant de s'appuyer sur [toi] avec sa main de lotus tendre, soit ramenée au palais du harem ! Nous aussi, après avoir terminé nos prières matinales, que nous passions [chacun de nous] à nos propres devoirs !
(Sur ce, tous sortent.) [RM III.24/1]

¹²⁸⁷ *viparīta*, Cf. aussi [SS 816], À comparer avec [SS 597], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 184.

¹²⁸⁸ [KS II.02.05], Doniger et Kakar 2003 : 40.

La pièce se termine ici, comme un acte. Nous ne savons pas si telle était la volonté de l’auteur ou bien si le dernier acte a été perdu ou inachevé. La « glorification » (*praśasti*) est probablement un ajout tardif, louant Māgha, Bhāravi, Kālidāsa, Harṣa et Nayacandra Sūri [RM III.25]. La dernière strophe est une citation d’une autre œuvre jaïne¹²⁸⁹ :

āsīj janaḥ kṛta-ghnaḥ, kriyamāṇa-ghnas tu sāmpratām dṛṣṭaḥ,

iti me manasi vitarko : bhavitāḥ lokā katham bhavitā ? [RM III.26]

« Il existait des gens qui ont manqué de reconnaissance envers [ceux qui leur ont] octroyé [des faveurs], on voit encore des ingrats envers ceux qui leur rendent service » ; j’ai une idée en tête, comment ces gens-là y sont-ils parvenus ? » [RM III.26]

4.3.5 Les personnages

Le roi est le même type de héros (*dhīra-lalita*) que le protagoniste de la *Karpūramañjarī*¹²⁹⁰, comme annoncé dans le prologue de la *Rambhāmañjarī*¹²⁹¹.

L’héroïne correspond également à celle de la pièce de Rājaśekhara, mais elle diffère quelque peu dans son habileté en art érotique. Selon **Bharata**, seules les jeunes femmes (*mugdā*) n’ayant pas eu d’expérience sexuelle peuvent traverser les dix états de l’amour en séparation¹²⁹². **Dhanamjaya** autorise cela également dans le cas d’une femme ayant un peu plus d’expérience (*madhyā*) en la matière et d’une autre totalement expérimentée (*pragalbhā*)¹²⁹³. Selon **Rudraṭa**, une femme inexpérimentée en amour ne connaît pas les habiletés de l’art érotique¹²⁹⁴, celle ayant un peu plus d’expérience affiche son appétit sexuel¹²⁹⁵, alors que la dernière est plus habile dans la pratique de l’union charnelle¹²⁹⁶. Rudraṭa définit la jeune mariée (*navodhā*) comme étant une jeune femme inexpérimentée, mais qui le devient au fil du temps¹²⁹⁷. **Rudrabhaṭṭa**, dans sa *Rasakalikā*, partage l’avis de Rudraṭa, mais permet les types *mugdā* et *madhyā*, s’agissant de l’épouse d’un seul homme (*svā*), alors que la *pragalbhā* ne peut être qu’une femme commune (*sāmānya*)¹²⁹⁸. D’après lui, une femme totalement (*pragalbhā*) ou un peu (*madhyā*) versée dans l’*ars erotica*, affiche son orgueil (*māna*) de trois manières : tranquille (*dhīra*), rude (*adhīra*) et mixte (*dhīrādhīra*)¹²⁹⁹.

Pour **Siṃhabhūpāla**, la femme tranquille retient sa colère et s’exprime au moyen d’expressions « contournées » (*vakrokti*)¹³⁰⁰ ; la rude verse des larmes (*āśru*) et la troisième utilise en plus des mots empreints de la qualité poétique « âpre » (*paruṣā*) que les théoriciens décrivent comme des « paroles masculines » (*puruṣa-vacana*)¹³⁰¹. Le terme *prauḍha* s’apparente à la fois à la qualité phonétique (*śabdagaṇa*) « âpre »¹³⁰² et à la qualité sémantique

¹²⁸⁹ [RM], Poddar 1976 : 64 ; cf. [MSuS 5583-01-02].

¹²⁹⁰ Cf. *supra*, 4.2.6 Les personnages.

¹²⁹¹ Cf. *supra*, 3.2.2 « Du pain et des jeux ».

¹²⁹² [NŚ XXIV.168], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 465.

¹²⁹³ [DR II.25], Haas 1962 : 49.

¹²⁹⁴ [KvĀk-Rt XII.18/b], Durgaprasad M. P. 1886 : 144.

¹²⁹⁵ [KvĀk-Rt XI.11/a], Durgaprasad M. P. 1886 : 143.

¹²⁹⁶ [KvĀk-Rt XI.11/b], Durgaprasad M. P. 1886 : 143.

¹²⁹⁷ [KvĀk-Rt XIII.14], Durgaprasad M. P. 1886 : 158.

¹²⁹⁸ [RK I.23-25], Sankaranarayan, K. 1988 : 15-16, 113.

¹²⁹⁹ [DR II.30], Haas 1962 : 51.

¹³⁰⁰ [RĀS I.100], 44.

¹³⁰¹ [RĀS I.101], Venkatacharya, T. 1979 : 44 ; [RK 34], Sankaranarayan, K. 1988 : 16-17, 116-118.

¹³⁰² Cf. *supra*, 2.2.2.1.1 Comment véhiculer les sentiments ?

(*arthaguṇa*) « orgueilleuse » (*prauḍhā*)¹³⁰³. **Bhoja** introduit la qualité poétique *prauḍhi*, en tant que qualité phonétique s’agissant de la maturité (*paripāka*), comme le goût de la mangue¹³⁰⁴, et l’expression du sens intentionné (*vivakṣitārtha*), s’il s’agit d’une qualité sémantique. Ainsi, le terme *prauḍhā* peut être associé à ces deux types d’héroïne, *madhyā* et *pragalbhā*, si elles expriment leur orgueil d’une manière rude ou mixte, comme nous le trouvons dans la *Rasamañjarī* de **Bhānudatta** et ses commentaires¹³⁰⁵.

Toutefois, les théoriciens ne sont pas d’accord sur l’utilisation des termes *madhyā*, *pragalbhā* et *prauḍhā*. Bhoja définit la *madhyā* comme une femme qui a atteint la maturité en âge (*paripūrṇa*) et la *pragalbhā* par celle devenue adulte (*saṃpūrṇa*) et habile (*kausāla*) [dans l’art érotique]. **Vidyānātha** remplace le terme *pragalbhā* par *prauḍhā*, et donne la même définition que Bhoja (*saṃpūrṇa*). Bhānudatta emploie *prauḍhā* comme synonyme de *pragalbhā*¹³⁰⁶. **Vidyānātha** et les commentateurs de la *Rasamañjarī* citent, quant à eux, une stance qui divise les femmes en « fille » (*mugdhā/bālā*), « jeune femme » (*madhyā/taruṇī*) et « femme adulte » (*prauḍhā*)¹³⁰⁷, figurant dans l’*Anaṅgaraṅga* de Kalyāṇamalla¹³⁰⁸ et dans le *Pañcasāyaka* de **Jyotirīśvara Kaviśekhara**¹³⁰⁹. Néanmoins, **Viśvanātha** explique le terme *madhyā* par la maturité dans la jeunesse (*prauḍhā-yauvana*), ainsi que par les multiples unions charnelles (*vicitra-suratā*)¹³¹⁰. **Kalyāṇamalla** nous informe que l’on satisfait une fille avec du bétel et des guirlandes de fleurs, une jeune femme avec des bijoux et une femme adulte avec l’assouvissement de ses désirs¹³¹¹.

Selon la définition de Bharata, l’héroïne de la *Rambhāmañjarī* serait une fille inexpérimentée (*mugdhā*). D’après Rudraṭa, il s’agirait d’une jeune mariée (*navoḍhā*), sans connaissances pratiques (*mugdhā*) au début, mais qui acquiert graduellement de l’expérience. Pour Kalyāṇamalla, Bhānubhaṭṭa et Vidyānātha, elle serait du type *prauḍhā*, équivalant au *pragalbhā*. Néanmoins, Bhānudatta et ses commentateurs la définiraient comme *prauḍhā*, si elle était du type rude ou mixte. Selon la définition de Bhoja et de Viśvanātha, il s’agirait du type *madhyā/prauḍhā*.

Il est difficile de déterminer l’âge de l’héroïne. Comme Nayacandra Sūri, dans la bénédiction, glorifie les femmes matures (*prauḍhā*)¹³¹², celle-ci est probablement expérimentée. *Rambhāmañjarī* a un seul époux/amant (*svā*), par conséquent, le type *pragalbhā* peut être exclu. Elle affiche son désir et aime les rapports variés, correspondant au type *madhyā* de Viśvanātha. Dans la stance [RM II.18] (*supra*), elle s’exprime directement (*vivakṣitārtha*), ce qui confirme la « maturité » (*prauḍhā*) selon Bhoja. Toutefois, elle ne pleure pas et n’utilise pas de paroles âpres, comme les types rude et mixte selon Bhānudatta. À notre avis, il s’agit d’une jeune femme (*taruṇī/madhyā*) de type tranquille (*dhīra*), comme décrite par de Viśvanātha.

La reine Vasantasenā est une « grande reine » (*mahādevī*), car elle n’est pas jalouse de la nouvelle épouse¹³¹³. Cependant, la reine Rājīmatī correspond au même personnage dans la

¹³⁰³ [KvĀSV III.02.02], Durgaprasad et Parab 1926 : 31.

¹³⁰⁴ Cf. *supra*, 3.2.3 Pièce fade au début, épicée à la fin.

¹³⁰⁵ [RsM, entre stances 11 et 12], Pāndey V. K. 2010 : 30 et 34.

¹³⁰⁶ [RsM], Pāndey V. K. 2010 : 40-43, 107, 122, 137.

¹³⁰⁷ [PRYBh I.63] ; [RsM], Pāndey V. K. 2010 : 10.

¹³⁰⁸ [AAR], Wojtilla 1986 : 50.

¹³⁰⁹ [PS II.15].

¹³¹⁰ [SD III.59].

¹³¹¹ [AAR], Wojtilla 1986 : 49.

¹³¹² Cf. *supra*, 1.1.2 Tradition poétique ; (*poḍha*) à comparer avec [SS 815], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 184.

¹³¹³ [NŚ XXXIV.35-37], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 204-205.

Karpūramañjarī, car elle tente d'isoler l'héroïne, considérée comme sa rivale. Le rôle de Nārāyaṇadāsa correspond à celui d'un clerc de la cour royale (*purohita/purodhas*) tel que décrit dans le *Nāṭyaśāstra* : noble, intelligent, versé dans la diplomatie, ami du roi, etc¹³¹⁴.

La suivante Karpūrikā est la même que Vicakṣaṇā dans la *Karpūramañjarī*. Le caractère du bouffon et le rôle des gardiennes de porte sont identiques aux personnages respectifs dans la *Karpūramañjarī*.

4.3.6 La *Rambhāmañjarī* : mi-théâtre classique, mi-spectacle musical

La *Rambhāmañjarī* est un *saṭṭaka* « atypique ». Elle satisfait les critères des règles structurelles de l'art dramatique uniquement aux endroits où elle copie la *Karpūramañjarī*. Dans le reste du texte, les chaînons sont incomplets, voire absents, et ne comportent même pas les subdivisions obligatoires.

Les stances figurant dans les didascalies ne sont pas des indications scéniques, étant destinées à être chantées. Celles sans personnage indiqué, ni mention « derrière le rideau » (*nepathye*), sont également censées être chantées par un chantre (*vaitālika*) ou un vocaliste (*gāyika*) hors scène. S'agit-il de l'incompétence dans l'art dramatique de l'auteur, de sa volonté expressive ou d'une influence littéraire (*bhakti*) et musicale (*dhrupad/geya*) de son époque ? Il est difficile de répondre. Nous avons une sorte de pièce hybride où une pièce de théâtre initiale (i.e. la copie de la *Karpūramañjarī*) se transforme en une pièce musicale (i.e. la *Rambhāmañjarī*). En effet, la *Rambhāmañjarī* montre plus de similitudes avec le *Jagannāthavallabhanāṭaka*, pièce musicale (*saṃgīta-nāṭaka*)¹³¹⁵, qu'avec des pièces de théâtre classique. Dans cette dernière aussi, les didascalies comportent des stances et des chants ; les vachères sont des femmes expérimentées dans l'art amoureux (*prauḍhā*)¹³¹⁶. Dans ce sens, la *Rambhāmañjarī* est « conforme » au concept de Śāradātanaya : la partie « *Karpūramañjarī* » satisfait sa définition du *saṭṭaka* comme genre « majeur », et la partie « *Rambhāmañjarī* » correspond à la description de ce genre en tant que « mineur ». Dans d'autres aspects, cette œuvre satisfait les critères du *Daśarūpaka* et du *Nāṭakalakṣaṇaratnakośa*¹³¹⁷.

La cause de l'union charnelle n'est pas une nouvelle rencontre, mais un mariage arrangé (*paripāṭi*)¹³¹⁸. Faute de *viṣkambhaka*, Nayacandra Sūri recourt à cette solution à la place de la magie, pour introduire l'héroïne. Bien que, dans certains cas, les manifestations corporelles spontanées (*sāttvika*) provoquées par le toucher ne soient pas représentées (*abhinaya*), mais relatées par les acteurs [RM III.05, 17], lors de la première rencontre [RM II.18-20] et dans l'obtention de l'objet désiré [RM III.07], elles sont bien présentes. L'hypothèse de Poddar, selon laquelle les ébats amoureux ne sont pas représentés sur scène est, selon nous, sans fondement ; les didascalies, comportant les indications de griffer, d'embrasser et d'enlacer [RM III.14-18], la démentent. Le nom de l'héroïne indique explicitement l'importance de sa beauté dans ce genre, confirmant l'énoncé d'Amṛtānandayogin.

En comparant la *Rambhāmañjarī* avec le *Hammīramahākāvya*, on note clairement que l'auteur est plus versé dans le genre de la grande poésie (*mahākāvya*) que dans le drame, et qu'il est également plus à l'aise.

¹³¹⁴ [NŚ XXXIV.91], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) : 211.

¹³¹⁵ [JNVN I.20], Dāsa K. et Dāsa P. 2006 : 24.

¹³¹⁶ [JNVN I.25], Dāsa K. et Dāsa P. 2006 : 26.

¹³¹⁷ Cf. *supra*, 3.1 Une période de spéculations.

¹³¹⁸ [NŚ XXIV.208], Ghosh 1951 : (vol. I, trad.) 471.

Si Nayacandra Sūri n'est pas aussi habile dans l'emploi de diverses figures de style que Śrīharṣa, il utilise assez adroitement et fréquemment les stances jumelées. L'auteur s'est plus inspiré des traités sur l'art érotique (*kāmasāstra*) et de la littérature amoureuse (*śṛṅgārakāvya*) que des traités sur l'art dramatique et les pièces de théâtre classique. Il serait intéressant de comparer les scènes érotiques de la *Rambhāmañjarī* à celles figurant dans le *Naiṣadhīya* de Śrīharṣa, mais ce travail dépasse le cadre de cette thèse.

4.4 Mademoiselle « Croissant de lune » (*Candralekhā*)

4.4.1 De la bénédiction à la fin du prologue

La *Candralekhā* dispose d'une seule stance d'inauguration (*maṅgala-śloka*) dédiée à Gaṇeśa, à Sarasvatī et aux grands poètes¹³¹⁹, ainsi qu'aux spectateurs dotés d'une empathie esthétique¹³²⁰, afin qu'ils soient propices à l'auteur et à la compagnie théâtrale. À la fin, entre le directeur (*sūtradhāra*), qui récite trois stances à la gloire (*prarocanā*) de Śiva et Pārvaṭī, établissant ainsi le thème principal de la pièce, à savoir l'amour :

sūtradhāraḥ : *paṇamaha sui-rāa-haṁsaesum*
Hara-ṇaaṇesu muhambuū-suesum
paa-kamala-pahāviaṁ Umāe
*paḍhama-ṇaimmi avamga-bhiṁga-mālam*¹³²¹. [CL I.02]
avi a
deve caṁda-sihā-maṇimmi paṇae, salloa-kalloliṇim
cūḍā-maṁḍaṇa-lāliam ṇia-pahā-rattamsuaggeṇa, je
siggham chāḍia, hoṁti pemma-kalaha-cchede duve
dakkhiṇā
pāā pavvaa-kaṇṇaāē pauram lacchim paachhamtu
*vo*¹³²² ! [CL I.03]
avi a
dara-mhere There, gahia-bahumāṇe Mahu-mahe,
Suṇāsīre dhīre, Suraṇa-muhe patta-vaḍaṇe,
ghaṇṇāṇamde Khamde, paṇai -samae Bhūda-paiṇā
khaṇam diṇṇe puṇṇe, paṇamaha kaḍakkhe
*bahuvihe*¹³²³. [CL I.04]

Le directeur : Prosternez-vous devant [la pudeur d'Umā] ! Alors que les cygnes royaux blancs, les yeux de Śiva sont désireux de voir le visage de lotus [de Pārvaṭī], celle-ci dirige soudain son regard du coin de l'œil, pareil à une rangée d'abeilles noires, vers ses pieds de lotus, dès la première salutation. [CL I.02]

Et puis,

[Śiva,] le dieu portant la lune en guise de joyau sur son chignon, après s'être prosterné [devant Pārvaṭī] dont le pan de l'étole reflétant son [visage au] teint rouge [de jalousie] a recouvert le flot [de la rivière] céleste, la bien-aimée [de Śiva qu'il porte] en tant que

¹³¹⁹ Cf. *supra*, 1.4.1 Sa caste et son engagement pour la poésie ; 3.3 Rudradāsa : la pierre de touche de l'art consommé des poètes et des acteurs.

¹³²⁰ Cf. *supra*, 3.3 Rudradāsa : la pierre de touche de l'art consommé des poètes et des acteurs.

¹³²¹ *Puspitāgrā*.

¹³²² *Śārdūlavikrīḍita*.

¹³²³ *Śikhariṇī*.

bijou dans sa natte¹³²⁴, [Śiva,] habile à apaiser une querelle amoureuse, [incliné,] a rapidement ombragé les deux pieds généreux/droits¹³²⁵ de la Fille de la montagne [Pārvatī]¹³²⁶, qui sont [alors] devenus indulgents. Qu'ils vous octroient une immense prospérité [Lakṣmī] ! [CL I.03]

En outre,

légèrement souriants devant le [dieu] « Aïeul » [Brahmā], empreints de respect devant le [dieu] « Assassin de Madhu » [Viṣṇu], fermes devant le [dieu] « au Soc et à la charrue » [Indra], pleins de modestie devant le [dieu] « Chef des troupes célestes » [Gaṇeśa], remplis de joie devant Skanda, [tels sont] les divers regards bienheureux que le « Maître des esprits » [Śiva] leur a lancés rapidement du coin de l'œil au moment de la posternation ; inclinez-vous [devant ses regards] ! [CL I.04]

Après cette glorification, comme dans la *Karpūramañjarī*, le directeur fait allusion à la représentation d'une pièce de théâtre classique au moyen de la description des préparatifs invisibles, tels que l'installation des instruments (*pratyāhāra*), leur ajustement (*āśrāvaṇā/parighaṭṭanā*), la répétition (*vaktrapāṇi/saṃghoṭanā*), et encore l'installation des vocalistes (*avatarāṇa*)¹³²⁷. Il fait ensuite appel à l'assistant (*pāripārśvaka*). Ensemble, ils présentent, en style verbal (*bhāratī*), la pièce, l'auteur¹³²⁸, etc. Avant de quitter la scène, la graine (*bīja*) est annoncée :

[*pāripārśvakaḥ* :] *assim̐ khu saṭṭaa-vare ṇia-bhattuassa
cakkesarattaṇa-karāṇa guṇāṇa ṭhāṇam̐
cāruṃ samuvvhai taṃ kila Caṃdaleham̐
Am̐gesarassa taṇaam̐ siri Māṇa-veo*¹³²⁹. [CL I.14]

[l'Assistant :] C'est dans cet excellent *saṭṭaka* de mon maître, qu'on dit que le Seigneur Mānaveda passera au rang des excellences [qui ont atteint] la souveraineté universelle, [et qu'il] épousera la belle Candralekhā, fille du roi du Bengale. [CL I.14]

¹³²⁴ Pārvatī est jalouse de la rivière Gaṅgā, bien-aimée de Śiva. La jalousie la fait rougir de colère, et la couleur se reflète sur sa robe originellement de couleur claire.

¹³²⁵ C'est une plaisanterie.

¹³²⁶ Faisant allusion à Pārvatī déterminée à enlever le Gange de la natte de Śiva.

¹³²⁷ [NŚ V.17/b], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 78-79. Cf. *infra*, [CL I.04/1] 6.2 Pourquoi « lever de rideau » et non « acte » ?.

¹³²⁸ Cf. *supra*, 1.4 Rudradāsa (XVIIe siècle, Calicut, Kérala) : humilité et diligence, 3.3 Rudradāsa : la pierre de touche de l'art consommé des poètes et des acteurs.

¹³²⁹ *Śārdūlavikrīḍita*.

4.4.2 Premier lever de rideau : l'« ouverture »

Entre alors le roi qui exprime à nouveau la graine, et commence (*prārambha*) la pièce. Ce commencement explicite, tel que décrit par Bharata¹³³⁰, est absent dans les deux pièces précédentes.

rājā : (svagatam) aho, kia -karaṇijjāṇaṃ vi āsāe
aṇavasāṇadā. jado
savve sāhu, pavatṭidā khu paurā, saṃtosīā,
bamhaṇā,
vittehiṃ kau -saṃcaehi vihiā devā pasādummuḥā,
pattā cea caus-samudda-rasaṇālamkāriṇī medhiṇī
dāṇiṃ satta-samudda-muddiam imaṃ patthei me
māṇasaṃ¹³³¹. [CL I.15]

Le roi : (À part) Ah, même si l'on a fait ce qu'il fallait, le désir ne s'épuise pas ; quand tout va bien, les citoyens sont très occupés, les brahmanes sont satisfaits, les déités, auxquelles on demande des faveurs, deviennent propices [à notre égard] après qu'on a exécuté de nombreux sacrifices, [et] la terre a également reçu une ceinture décorée de quatre océans. [Mais] à présent, mon cœur désire la chevalière de sept océans¹³³². [CL I.15]

Il s'agit de l'« ouverture de l'histoire » (*kathodghātā*) du style verbal, lorsque le personnage entrant reprend le thème annoncé dans le prologue¹³³³, et son propos se base sur le sens de la graine¹³³⁴. Cette stance introduit également l'« allusion » (*upakṣepa*).

4.4.2.1 La prakārī comme état stimulant indirect, revisitée

Comme dans les deux pièces précédentes, la *Candralekhā* commence par la description du printemps, établissant ainsi les circonstances :

[*rājā :*] (*prakāśaṃ, samantād avalokya, saharṣaṃ*) devi !
imassiṃ surahi-samae samārambha-
saṃbharijjaṃta-siri-maṇahara-dharaṇi-kamaliṇī-
kamalāṃtammi amhāṇaṃ mahā-ṇaarammi,
maaramda-gaṃhūsaṇaṃ saṃpādehi jahiccham
uccalamta-chappaa-rimcholi-lambhiṇaṃ acchīṇaṃ.
eaṃ khu,
lolamāṇaṃga-tuṃga-ddhaa-vaḍa-
pavaṇaṃdoliāsa-Gaṃgaṃ

¹³³⁰ [NŚ XXI.09], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 379 ; cf. [MM], Shastri, G. P. 1939 : 162.

¹³³¹ *Sragdharā*.

¹³³² Il existe deux conceptions du monde selon les Écritures indiennes : l'une comporte quatre continents rangés en cercles concentriques autour du mont Meru, l'autre en a sept. [DKC IV], Kale, M. R. 1979 : 242.

¹³³³ [NŚ XXII.32], Ghosh, 1951 : (vol. I., trad.) 405.

¹³³⁴ [SD VI], Mitra 1956 : 182.

*khelaṃtuddāma-rāmā-calaṇa-haa-suhāṃta-
kaṃkeli-jālam,
kīlaṃtāsesa-loa-ppaāḍia-muravāḍaṃbaram tamba-
cūḍa-kkoḍa-ggholaṃta-kolāhala-muhala-disā-
akkam ekkam vibhāi*¹³³⁵. [CL I.16]

[Le roi :] (Regardant de tous les côtés, joyeusement, à haute voix.) [Ma] reine ! Au début de ce printemps qui s'apprête à embellir la terre ravissante avec l'exubérance des lotus dans notre grande ville, accorde-moi une gorgée de miel à ta fantaisie avec tes yeux pareils à un essaim d'abeilles papillonnantes ! En effet, le Gange dans le ciel qui flotte au vent [comme] le tissu d'un étendard brandi que le dieu Incorporel [Kāma] agite, la multitude des fleurs d'*asoka* se réjouissant au coup de pied des belles femmes impétueuses qui s'amuse, les tambours *muraja* [et] *āḍambara* qui sonnent ouvertement pour tous ceux qui se divertissent, l'horizon résonnant dans [toutes les] directions du bruit fracassant du coq [qui chante] à gorge déployée, rayonnent ensemble. [CL I.16]

La reine et le roi décrivent leur ville ornée par la floraison printanière, faisant ainsi allusion à l'amour [CL I.17-18]. Cette introduction qui ressemble plutôt à *Ratnāvalī* de Harṣa, ne suit pas la *Karpūramañjarī*.

4.4.2.2 Le débat poétique : la « satire savante »

Le bouffon, nommé Cakoraka, entre dans le jeu et décrit la ville en prose, en style *gauḍīya*, contenant des allitérations (*anuprāsa*) et des imaginations poétiques (*utprekṣā*). La suivante, Candanikā, fait de même dans le même style, employant des allitérations et des conventions poétiques (*kāvya-samaya*). Le roi la félicite pour la justesse (*sādhu*) de sa description¹³³⁶. Offensé, le bouffon se targue d'être issu d'une famille de poètes. Il souhaite prouver ses capacités et récite une autre prose, dont le contenu ressemble à celui de la stance [KM I.19] :

vidūṣaka : *suṇādu vaasso ! eso jahā : miṭṭha-bhuṃjaṃta-
bamhaṇa-loa-kolāhalo via koila-kolāhalo pamodaṃ
uppādei. mahāṇasa-dhūmappasaro vva
kusumuppaḍaṃta-mahūara-gaṇo ṇaṇa-pīdim karei.
bahalajja-bhajjaṃta-sarisava-gaṃdho puppha-
gaṃdho ghāṇaṃ āṇaṃdei.* [CL I.18/1]

Le bouffon : Que [mon] ami m'écoute ! Ceci, par exemple : le gazouillement des coucous provoque autant de joie que la manducation bruyante des brahmanes

¹³³⁵ *Vasantatilakā*.

¹³³⁶ La description du bouffon, à notre avis, est plus ingénieuse.

lorsqu'ils se délectent de confiseries ; la [vue d'une] fleur épanouie [cause autant de plaisir] aux abeilles qu'une dense fumée de cuisine aux yeux [d'un brahmane] ; le parfum des fleurs réjouit autant le nez [d'un brahmane] que [l'odeur] des graines de moutarde frites dans une grande quantité de beurre purifié. [CL I.18/1]

Le roi, souriant (*sasmitam*), approuve le bouffon (*saccaṃ etaṃ*) ; celui-ci, outrecuidant (*garva/abhimāna*), s'adresse à la suivante avec une injure provocatrice (*uttejana*), sans toutefois aller jusqu'à la vulgarité. Ce sont deux termes d'ornement dramatique (*nāṭyālamkāra*) figurant dans le *Sāhityadarpaṇa* et le *Nāṭakalakṣaṇaratnakośa*¹³³⁷. La suivante s'abstient d'entrer dans une altercation. Avec l'absence de vulgarité et de la colère des personnages inférieurs, Rudradāsa s'éloigne légèrement de la *Karpūramañjarī* et se rapproche des *nāṭikā*. Le bouffon propose d'aller dans le jardin d'émeraude. La conversation entre les personnages révèle l'« épanouissement » (*parikara*), car elle fait pousser la graine (*bīja*) :

- rājā* : (*dakṣiṇākṣi-spandanam*) *devi !*
phaṃdae paala-pamha-māliam
dāhiṇam maham idam viloaṇam
kiṃ phalam ? aha vitakkiehi kiṃ ?
keṇa devva-saraṇī muṇīadi ? [CL I.19]
- Candanikā* : (*saharṣam*) *ajja-utta, devveṇa cciaa jāṇīadi !*
vidūṣaka : *kiṃ ca mae vi ekkeṇa baṃhaṇena ?*
Candanikā : *ayya Caoraa, kiṃ tue jāṇīadi ?*
vidūṣaka : *hodi ! puvvam evva vaassassa caus-simḍhu-baṃdha-*
baṃdhuram vasuṃdharam deūṇa vi, a-kidattheṇa
vihīṇā puṇo – satta-samudda-muddiam eam
vaassassa – bhuma-aṃcale baṃdhium aam
āraṃbho kīrai tti. [CL I.19/1]
- devī* : *bho bhaavam Vihe, puṇo vi evvam eva hohi !*
Le roi : (Clignant de l'œil droit.) [Ma] reine !
Mon œil droit, [comme] une guirlande de lotus
tremblants, cille, que va-t-il advenir ? À quoi sert de
spéculer ? Qui connaît les voies du destin¹³³⁸ ? [CL
I.19]
- Candanikā* : (Joyeusement.) Vénérable Seigneur, seul le destin
[nous] le révélera !
Le bouffon : À quoi bon [alors] un brahmane comme moi ?
Candanikā : Monsieur Cakoraka, que peux-tu nous apprendre ?
Le Bouffon : Mademoiselle, même si, il y a bien longtemps, le
destin a octroyé la terre ornée de la ceinture de quatre
océans à [mon] ami, du fait que [son] destin n'était
pas encore accompli – [mon] ami [devrait recevoir] la

¹³³⁷ [SD VI.196] ; Mitra 1956 : 241 ; [NLRK], Dillon, Fowler et al. 1960 : 37.

¹³³⁸ À comparer avec [NĀ V], Daniélou 1977 : 127 ; [MMdh I], Coulson 2004 : 41 ; [VŚBh IV], Gray 1906 : 65.

chevalière de sept océans –, on dit que [le destin] a commencé à la fixer sur la bordure de ses sourcils.

La reine : Oh, vénérable [dieu du] Destin ! Agis encore une fois exactement comme [auparavant]¹³³⁹ ! [CL I.19/1]

Le cillement de l'œil droit d'un homme, selon les croyances indiennes, est un bon présage. La stance du roi pourrait donc servir d'un *patākā-sthāna*.

Ils entrent dans le jardin d'émeraude. À partir de là, nous trouvons la « miniature » du premier acte de la *Karpūramañjarī*. Les chantres glorifient le roi au moyen de comparaisons [CL I.19-20]. Le bouffon et le roi s'émerveillent devant la beauté du jardin. La reine et le roi se félicitent mutuellement, comme dans [KM I.13-14] :

devī : *dāṇim ahaṁ vaḍḍhāvaissam ayya-uttam.*
ede cūsia-Cola-bāla-mahilā-bhālimdu-seāamā
pijjantā jaṇa-ṇāsiāhi ṇalinī-ṇālīa-kelī-arā,
līlā-lālia-Keralī-cihuraā-āṇamda-ṇīsamdiṇo
romamcuggamañānumea-calaṇā kīlanti
*vāamkurā*¹³⁴⁰. [CL I.24]

rājā : *ahaṁ vi tumam vaḍḍhāvissam.*
attānam vi bubhukkhidāṇa puḍhamam dāūṇa
Ṇāāna, to
tumgā maṅgala-camdaṇaddi-bhiuṇo kādūṇa pām
khaṇā,
eṇhim gaṇhia sorahekka-ṇīlaam Kamdappa-
mittamtaram
taṁ ālimgium ūsuā parisaram pattā a
*cettāṇilā*¹³⁴¹. [CL I.25]

La reine : Maintenant, je vais complimenter mon noble époux. Après avoir atteint la sueur sur la marque portée sur le front des jeunes femmes Cola, ils les font dessécher ; après s'être humés par le nez des gens, ils font le jeu de la tige de lotus¹³⁴² ; après s'être répandus joyeusement dans la chevelure des femmes du Kérala, ils font des jeux coquets ; les souffles du vent, avec [leurs] mouvements qu'on induit du frissonnement du duvet, s'amuse. [CL I.24]

Le roi : Moi aussi, je vais te complaire. D'abord, après s'être sacrifié pour les serpents faméliques, puis, après être soudain descendu du haut sommet des montagnes rocheuses de Bhrgu au [parfum du] santal sacré, et maintenant, ayant occupé la demeure du printemps embaumé, l'autre ami [du dieu] de l'Embrasement [Kāma], le vent vernal

¹³³⁹ C'est-à-dire, il doit avoir le même succès avec la terre aux sept océans qu'il a obtenu avec celle qui en comportait quatre.

¹³⁴⁰ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹³⁴¹ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹³⁴² Cf. [URC III.16], Kale, M. R. 1982 : 31.

(*caitra*), aspirant à t’embrasser, est ici arrivé¹³⁴³. [CL I.25]

Ils récitent encore deux stances décrivant la brise printanière [CL I.26-27]. Le bouffon, se sentant ignoré, se targue à nouveau de sa veine poétique. Il se lance dans une altercation (*gaṇḍa*) avec la suivante qui lui propose un débat sur la poésie. Elle doit réciter une stance en mètre *sragdharā*, décrivant la brise de Malaya, et tout cela en rimes (*yamaka*). La reine encourage Candanikā qui récite la stance suivante :

- Candanikā : *taha śuṇāhi tuvaṃ !*
bālā vālāli-taṇhā|pasamaṇa-kusalā|
caṃdaṇaddissa tuṃgā,
siṃgā siṃgāra-viddā|-viraṇa-guruṇo| maṃtharaṃ
viṃphuraṃtā,
lolaṃ lolamba-ālaṃ| parimala-aralaṃ| bhāmaṃtā,
haraṃtā
māṇaṃ māṇaṃsiṇṇaṃ|, ṇava-surahi-sirī|-
baṃdhavā gaṃdhavāhā¹³⁴⁴. [CL I.28]
- rājā : *sāhu, Caṃdaṇie, sāhu. jado jamae vi su-hao saddo*
su-amo attho. [CL I.28/1]
- Candanikā : [S’adressant au bouffon] Toi alors, écoute !
Jeune expert à apaiser la soif d’une rangée de serpents du haut de la montagne de santal¹³⁴⁵ ; se répandant lentement de la cime du Maître propagateur de l’art érotique, faisant errer une multitude d’abeilles noires enivrées avec ses vagues de parfum, ôtant l’orgueil des femmes vaniteuses, le vent [porteur de parfum] est le bel ami de la fraîche fragrance. [CL I.28]
- Le roi : C’est bien, Candanikā, c’est bien. Car, même dans les rimes (*yamaka*), nous trouvons des sons délicats (*subhaga-śabda*) aux sens facilement concevables (*sugamārtha*). [CL I.28/1]

La *sragdharā* est l’un des mètres les plus longs, et est généralement utilisé dans la glorification qui requiert la qualité « vigueur » (*ojas*). Chaque pied, selon Kṣemendra, devrait commencer par un *ā* ou une syllabe longue et se terminer par un *visarga* – inexistant en prakrit –, ou du moins avec une syllabe longue ; les césures (|) devraient aussi être respectées¹³⁴⁶, c’est-à-dire, tomber à la fin d’un mot et non au milieu. La rime (*yamaka*) est l’ornement phonétique (*śabdālaṃkāra*) du style *gauḍīya* qui requiert également la « vigueur ». Cependant, ici, le thème (*vastu*) demande la « suavité » (*mādhurya*) et le style *vaidarbhī*. Tel est le défi que le bouffon a lancé. Bien que le roi n’emploie pas les terminologies habituelles, le *subhaga-śabda* correspond à la qualité phonétique « douce » (*mādhurya*) et le terme *sugamārtha* à la qualité sémantique « clarté » (*prasāda*)¹³⁴⁷, toutes deux constituant le style *vaidarbhī*. Candanikā, selon

¹³⁴³ À comparer à la stance de Vicakṣaṇā [KM I.20], *supra*, 4.2.2.2 Le débat poétique : la « satire savante ».

¹³⁴⁴ *Sragdharā*.

¹³⁴⁵ Selon la mythologie indienne, les serpents gardent le bois de santal dans la montagne de Malaya. Cf. [VŚBh I], Gray 1906 : 19.

¹³⁴⁶ [SVT I.37, II.41-42], Kanta et Panda 2010 : 230 et 245-246.

¹³⁴⁷ Cf. *supra*, 2.2.2.1.1 Comment véhiculer les sentiments ?

lui, est parvenue à satisfaire à tous ces critères. Contrairement à la *Karpūramañjarī*, le bouffon accepte ici sa défaite et n'insulte pas la suivante, à l'instar des *nāṭikā*.

4.4.2.3 La déesse Cintāmaṇi : le sentiment merveilleux

Cette scène est élaborée sur le modèle de la *Karpūramañjarī*. Le bouffon annonce l'arrivée du ministre (*amātya*) Sumati. Celui-ci informe le héros que le roi Sindhunātha (« Seigneur de l'océan ») a envoyé son ministre, Suśruta, pour lui offrir un « joyau exauçant les vœux » (*cintāmaṇi*)¹³⁴⁸.

Les noms sont purement symboliques et font allusion au barattage de l'océan (*samudra-mathana*) duquel quatorze éléments précieux sont apparus, dont les trois joyaux (*ratna*), y compris la gemme *kaustubha* qui ne peut que décorer la poitrine de Viṣṇu. D'autre part, ils renvoient à l'image du « monstre aquatique », chef des serpents (*nāga*), appelé Makara, portant le *cintāmaṇi* sur le front¹³⁴⁹. Le *makara* est légalement 'un des neuf trésors (*nidhi*) de Kubera, Seigneur de l'océan, grâce auxquels on obtient l'éléphante (*padminī*) de la déesse de la Prospérité (Lakṣmī, épouse de Viṣṇu)¹³⁵⁰. Le *makara* est aussi l'emblème sur l'étendard de Kāma. Cette référence fait donc allusion à un empereur universel (*cakravartin*), c'est-à-dire, « porteur du *cakra* de Viṣṇu »¹³⁵¹, ainsi qu'à l'amour accompli. Dans tous les cas, le roi, notamment Mānaveda II, est représenté comme Viṣṇu, ce que l'on peut imputer à l'influence du culte de Kṛṣṇa à l'époque de l'auteur¹³⁵².

Le bouffon doute du pouvoir surnaturel d'un « caillou » et propose au roi de le tester, correspondant à la subdivision « argument » (*yukti*). Il prononce un vœu, renvoyant à l'« établissement » (*parinyāsa*) :

vidūṣakaḥ : *jujjai ! tā ahaṁ kiṁ ci patthemi ṇaṁ mahā-raaṇaṁ.*
 (vicintya, apavārya) bho vaassa, eṇiha iha mahiale
 jā kaṇṇaāṇaṁ raāṇa-bhūā kaṇṇaā taṁ purado
 daṁsehi tti patthemi ! [CL I.29/1]

Le bouffon ! Accordé ! Je vais donc demander quelque chose à ce
 grand joyau. (Réfléchissant, [il s'adresse] à part [au
 roi].) Ça y est, [mon] ami ! Je lui demande de faire
 apparaître devant [nous] maintenant la fille qui est la
 plus belle parmi toutes celles ici-bas ! [CL I.29/1]

L'héroïne fait son entrée, tous s'émerveillent de sa beauté, constituant la subdivision « éloge » (*vilobhana*) :

rājā : *(savismayam) ahaha !*
 aho ! mahiale kahaṁ aviralujjalā vijjulā ?
 tahiṁ phurai puṇṇimā kahaṁ aho ! vahaṁtī
 kuhuṁ ?
 aho ! kaṇṇa-kumbhae avi kahaṁ dariddattaṇaṁ ?

¹³⁴⁸ Cf. [VŚ 32], Gopinath, P. 2011 : 248 ; [TM], Sharma, S. K. 2002 : 425.

¹³⁴⁹ [NīŚ 4], Gopinath, P. 2011 : 4.

¹³⁵⁰ [MkP LXVIII], Pargiter, F. E., 1897 : 416-419.

¹³⁵¹ [VP I.13.46].

¹³⁵² Cf. *supra*, 1.4.2 Le héros de la *Candralekhā* : Mānaveda II, roi Zamorin de Calicut.

*ghaṇe puliṇa-maṃḍale kaha ṇāi ṇa
samāḍisai*¹³⁵³ ? [CL I.31]

Le roi : (Avec émerveillement.) Oh là là !
Oh, sur cette terre, un éclair d'un éclat si intense,
pourrait-il se produire ? Oh, la pleine lune, revêtue de
la nouvelle lune, peut-elle briller ? Oh, la pauvreté,
même [celle] d'un pot en or, peut-elle exister ? La
rivière, sur un îlot très sableux, peut-elle se voir ? [CL
I.31]

Le roi contemple longuement l'héroïne [CL I.32-33] qui croit voir Rati et Kāma dans le couple royal. Les paroles du bouffon constituent un *patākā-sthāna* :

vidūṣakaḥ : (*sāvadhānaṃ nirūpya*) *bho vaassa, pekkha pekkha
cakkavaṭṭi-mahisī-pada-lāha-imḍha-baṃdhurāi
imāe abbhuda-kaṇṇaāe aṃgāi* ! [CL I.33/1]

Le bouffon : (La contemplant minutieusement.) [Mon] ami,
regarde ! Regarde les mains et les pieds de cette fille
extraordinaire qui portent la marque d'une noble
épouse d'un empereur universel ! [CL I.33/1]

L'héroïne observe son propre cœur palpiter et ses jambes trembler, ce qui correspond à la subdivision « obtention » (*prāpti*), exprimant le bonheur. Le roi décrit l'héroïne qui était en train de cueillir des fleurs lorsqu'elle a été téléportée [CL I.35]. Cette stance ressemble à [KM I.26]. Le roi prononce des paroles signalant les subdivisions « dépôt » [de germe] (*samādhāna*) [CL I.36] et « curiosité » (*paribhāvanā*) [CL I.37] :

[*rājā* :] (*svagatam*) *aho ! iha ṭṭhidāe vi se āḍhatta-ṇivvahaṇe
ahiṇiveso. jado
puṇṇe pasūṇa-ṇiarehi tahiṃ luehiṃ
khiṇṇe sirīṣaa-sirī-hasire karammi,
ṇetteṇa kiṃci paḍikuṃcia*¹³⁵⁴ *-caṃcalenaṃ
ādei majjha maṇa-phullam iaṃ rasollaṃ*¹³⁵⁵. [CL
I.36]

[Le roi :] (À part.) Ah, je suis dévoué à l'accomplissement [de
la tâche] entamée par cette fille, même si elle est ici,
car,
après que sa main, emplie d'une multitude de fleurs
coupées, s'amusant avec la beauté du *śirīṣa*, s'est
épuisée, avec ses yeux quelque peu papillonnants de
biais, elle fleurit mon cœur avec la manifestation des
sentiments (*rasa*)¹³⁵⁶. [CL I.36]

Les paroles du bouffon, lequel remarque l'amour naissant, correspondent à la « germination » (*udbheda*) :

¹³⁵³ *Prthivī*.

¹³⁵⁴ Corr. *paḍikuṃcia-*, éds., ms. *parikuṃcia-*.

¹³⁵⁵ *Vasantatilakā*.

¹³⁵⁶ À comparer avec [SS 597], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 146.

vidūṣaka : (rājānaṃ nirīksya, nirvarṇya, apavārya) bho vaassa,
na kevalaṃ lakkhaṇai tujjha ṇaṇaṃ vi, kim vi
Pemma-paravasāi, se aṃgaṃ āliṃgaṃti. [CL I.37/1]

Le bouffon : (Contemplant le roi, le décrivant discrètement.)
[Mon] ami, tes yeux, soumis quelque peu à l'empire
d'Amour, ne sont pas seulement révélateurs [de tes
sentiments], ils embrassent aussi ton corps. [CL
I.37/1]

Cette situation intimide l'héroïne qui lui cause un « conflit de sentiments » (*vidhāna*) constituant la subdivision du même nom. La reine, l'apercevant, lui offre un siège. Le chantre annonce la fin de la journée [CL I.39-40]. L'héroïne reconnaît dans le roi l'homme que son père lui avait décrit. La reine raccompagne l'héroïne au harem. La fin de cet acte correspond à la « rupture » (*bheda*) de Bharata :

rājā : (sanirvedam)
majjhammi haṃta paḍiūṇa pamoā-vamjhā
saṃjhā karāla-muha-bhīsaṇa-saṇnivāā,
devāṇa dāṇava-ghaḍaṃ va disāṇa-majjhaṃ
pīusa-pāṇa-vihadiṃ sahasā karedi¹³⁵⁷. [CL I.41]

Le roi : (Écœuré.)
Hélas ! Après que le crépuscule, futile quant au
plaisir, avec sa terrible bouche grande ouverte, nous a
interrompu, il prive soudain mes yeux de la
dégustation du nectar, comme une troupe de démons
[prive] les dieux [du *soma*]. [CL I.41]

4.4.3 Deuxième lever de rideau : le « reflet »

4.4.3.1 Le « désir » : le chagrin d'amour du roi

Cet acte, comme dans les pièces précédentes, commence par le chagrin d'amour du roi, le « désir » (*vilāsa*) :

rājā : (niśvasya sāsamsam)
lajjā-jamtaṇa-lamchiā vi sahasā tamsāvalōsuā
taṃ desaṃ ṇava-puṃḍarīa-ṇiaracchaṇṇaṃ kuṇaṃtā
khaṇaṃ,
saṃcārā cauraṃ bhamaṃta-bhumaā muddhā
siṇiddhā imā,
maṇḍaṃ demtu puṇo vi keāa-sihā-lacchīṇaṃ acchīṇa
se¹³⁵⁸. [CL II.01]

Le roi : (Soupirant, avec espoir.)
Bien qu'ils soient restreints par la timidité,
véhémentement désireux de regarder du coin de l'œil,
ils ont recouvert, en un instant, ce lieu d'un tas de
lotus frais, puissent ses beaux yeux aux feuilles

¹³⁵⁷ *Vasantatilakā*.

¹³⁵⁸ *Śārdūlavikrīḍita*.

pointues de *ketaka* aux tendres sourcils touffus se
mouvant rapidement ça et là, me procurer à nouveau
du nectar ! [CL II.01]

La porteuse d'éventail (*cāmara-grāhiṇī*) tente en vain de détourner son attention, en lui décrivant la beauté du printemps [CL II.02]. Le roi continue à rêver de l'héroïne [CL II.03-05]. Comme dans la *Karpūramañjarī*, cette scène comporte les subdivisions « refus » (*vidhūta*) et « poursuite » (*parisarpa*). Le souhait du roi de revoir l'héroïne, qu'il a prononcé à plusieurs reprises dans ce chaînon [CL II.01/d, II.04/d], constitue l'« effort » (*prayatna*).

La porteuse d'éventail déclare que Kāma est le seul dieu du triple monde à se positionner au-dessus de Brahmā, Viṣṇu et Śiva [CL II.06]¹³⁵⁹. Le roi décrit son état lamentable dans l'amour en séparation :

[*rājā* :] *jālā helā-vihasia-Raī loaṅgoare sā
bālā, tālā-pahudi parusā camdiā-mamda-vāā,
jālā-mālā palaa-sihiṇo pallavālī-muṇālī-
mālā, hālāhalam avi a kolāhalo koilāṇam*¹³⁶⁰. [CL
II.08]

[Le roi :] *(vicintya) kim ṇu khu vaasso me cirāadi ?*
Quand la jeune femme a disparu [comme] Rati au rire
aguicheur devant mes yeux, dès lors, les douces brises
agréables sont devenues cinglantes, les guirlandes des
lotus tendres se sont transformées en des festons de
feu qui brûlent à mort, de plus, le chant des coucous
est [pareil à] la sève issue de plantes toxiques. [CL
II.08]
(Réfléchissant.) Mais pourquoi mon ami tarde-t-il
ainsi ?

4.4.3.2 La *patākā* aux « plaisanteries »

Le bouffon entre, portant des nouvelles au roi. Il décrit l'état pitoyable du héros, comme dans la *Karpūramañjarī*. Cependant, ici, Rudradāsa renverse l'ordre des subdivisions et insère le « flash de plaisanterie » (*narma-dyuti*) et la « plaisanterie » (*narma*) avant le « tourment » (*tāpana*)¹³⁶¹. Le roi lui demande des nouvelles de la reine. La réplique du bouffon constitue le « flash de plaisanterie » :

vidūṣakaḥ : *kim damila-mamḍaāe pavatṭo si ? ujjuaṃ evva
puccha : kim diṭṭhā tattahodī maṇi-sambhave ? tti
[...] kim mae ṇa muṇiaṃ maragaārāmādo evva tue
devī-pakkha-vādassa satilo salilamjalī diṇṇa
tti ?* [CL II.08/1]

Le bouffon : Pourquoi te comportes-tu d'une manière
cérémonieuse ? Demande[-moi] franchement : « As-
tu vu la demoiselle née du joyau » ? [...] Ne savais-je
pas, depuis [l'événement du] jardin de plaisirs

¹³⁵⁹ Cf. [RM I.06], *supra*, 4.3.1 De la bénédiction à la fin du prologue.

¹³⁶⁰ *Mandākrāntā*.

¹³⁶¹ L'ordre devrait être *tāpana*, *narma* et *narma-dyuti*.

d'éméraude, que tu as donné une offrande d'eau avec des graines de sésame dans le creux de [tes] mains pour la faveur de la reine ? [CL II.08/1]

L'offrande d'eau avec des graines de sésame est un rite funéraire. Ici, il s'agit d'une expression idiomatique qui équivaut à « faire une croix sur », « faire le deuil de », « tirer un trait sur », « enterrer »¹³⁶². Le roi, comme dans « la philosophie de l'amour » dans le troisième acte de la *Karpūramañjarī*, exprime sa fidélité envers la reine :

rājā : *mā mā evvaṃ !*
jai vi maṇam imassim kaṇṇaāam ṇibaddham
taha vi galai devī-pakkha-vādo kham me ;
sarai kamaliṇāam diṇṇa-kelī-paāro
*visumarai khu ṇo so māṇasaṃ rāa-haṃso*¹³⁶³. [CL II.09]

Le roi : Non, ce n'est pas du tout comme ça !
Même si [mon] esprit s'est attaché à cette fille, pourquoi [ma] faveur pour la reine cesserait-elle ? Il se laisse aller, par nature, aux ébats amoureux offerts par les [demoiselles] lotus, [en même temps,] le cygne royal n'oublie pas son [épouse, le] lac¹³⁶⁴. [CL II.09]

Le bouffon raconte alors ses aventures dans un épisode (*patākā*) où il joue le rôle d'un héros secondaire. Il prétend avoir vu, sur son chemin, la servante Tamālīkā porter une statue, faisant semblant de ne pas l'avoir aperçu, ce que le roi trouve étrange. Ensuite, il décrit longuement son périple amusant, constituant la « plaisanterie ».

Le discours du bouffon comporte des exemples d'« acheminement » (*pragamana*), correspondant à la définition de **Viśvanātha** : un discours contenant une excellente réponse¹³⁶⁵. Les réponses du bouffon possèdent parfois un certain trait d'esprit, comme par exemple lorsqu'il raconte au roi comment la reine l'a gâté. Le roi est ironique :

rājā : *kiṃ bhaṇṇai sambhāvaṇā-ṇivūṇattaṇaṃ devī !*
vidūṣakaḥ : *(serṣyam) kiṃ evvaṃ bhaṇasi ? kiṃ Nārade*
saṃpatte mahoṇa-mahisī ṇa bahu maṇṇai ? kiṃ
Vasiṭṭhe paviṭṭhe Mahumaha-mahilā ṇa silāhei ?
kiṃ Araviṃda-maṃdire abhāgae caṃda-sehara-
suṃdarī ṇāhiṇaṃdei ? [CL II.09/1]

Le roi : Que dire du savoir-faire de la reine au sujet de l'hospitalité !

Le bouffon : (Avec amertume.) Pourquoi parles-tu ainsi ? Après que Nārada est arrivé [chez elle], l'épouse du dieu Bienfaisant ne l'a-t-elle pas hautement apprécié ? Après que Vasiṣṭha est apparu [chez elle], la femme du dieu Meurtier de Madhu ne l'a-t-elle pas chaleureusement salué ? Après que le dieu Siégeant

¹³⁶² Cf. [AbhJŚ III], Bansat-Boudon 1996 : 135.

¹³⁶³ *Mālinī*.

¹³⁶⁴ À comparer avec [VO II], Bansat-Boudon 1996 : 258.

¹³⁶⁵ [SD VI.91] ; Mitra 1956 : 203-204.

sur un lotus lui a rendu visite, la belle [parèdre] du dieu [portant le croissant] de Lune [accrochée] à son chignon ne s'est-elle pas réjouie ? [CL II.09/1]

À la fin, il en vient aux faits, introduisant avec les mêmes mots ambigus ceux du bouffon dans la *Karpūramañjarī*, faisant allusion à l'amour en union (*saṃbhoga*), permettant de signaler un changement de situation (*patākā-sthāna*) :

vidūṣakaḥ : *tado, mae maha kida-saṃdhī, gaā sā.*

rājā : *(sasmitam) kerihō sa saṃdhī ?*

vidūṣakaḥ : *eriso ! (iti pattrikām darśayitvā) eso tatta-hodīe abbhuda-kaṇṇāe Sarassāi-vilāso akkhara-viṇṇāso a.* [CL II.10/1]

Le bouffon : Ensuite, après avoir terminé notre union, elle est partie.

Le roi : (Légèrement souriant.) Quelle sorte d'« union » ?

Le bouffon : Comme ça ! (Sur ce, il montre une lettre.) C'est la manifestation de [la déesse de] la Parole et les lettres manuscrites de la jeune [et] merveilleuse demoiselle. [CL II.10/1]

4.4.3.3 La lettre d'amour : la déclaration

Rudradāsa rompt avec la « tradition » de ces prédécesseurs et, au lieu des remords, il choisit la déclaration d'amour comme sujet du message de l'héroïne :

rājā : *(saharṣam ādāya, vācayati)*

ko uṇa kuṇai ṇiroham avagāhia jhatti pakkhavāda-dhuaṃ ?

iha ko vi rāa-haṃso ukkaliaṃ māṇasammi

*vaḍḍhei*¹³⁶⁶. [CL II.11]

(saromāñcam)

savaṇa-uḍa-goaro vi a phāsa -suhāi vva jhatti maha daṃto,

uppulaam [me] aṃgam uppala-ṇaṇāam kuṇai

*saṃdeso*¹³⁶⁷. [CL II.12]

(punar api dvis-trir vācayati)

Le roi : (La prenant avec joie, il la lit.)

« Qui donc pourrait l'arrêter ? Ici-bas, un certain cygne royal, après s'être soudain plongé dans le lac/[mon] cœur, avec le battement de ses ailes augmente la vague/[mon] désir.¹³⁶⁸ » [CL II.11]

(Frissonnant [de plaisir].)

Même s'il ne touche que le pavillon de [mes] oreilles, il me procure tout d'un coup [une sensation] pareille aux délices du toucher, le message de cette femme

¹³⁶⁶ *Gīti.*

¹³⁶⁷ *Gīti.*

¹³⁶⁸ À comparer avec [RV II], Daniélou 1977 : 175.

aux yeux de lotus bleus provoque en moi un frisson
[de plaisir]. [CL II.12] (Il relit deux ou trois fois).

La didascalie indique la représentation d'une manifestation corporelle spontanée (*sāttvika*) de la part de l'acteur.

4.4.3.4 Le « tourment » : l'héroïne mourante

Le roi relit la lettre de l'héroïne à plusieurs reprises. Le bouffon lui demande de ne pas rabâcher (litt. « mâcher », sk. *carvaṇa*) trop longtemps cette lettre, car Candanikā, la suivante et messagère de l'héroïne, lui a également destiné une lettre en deux stances :

rājā : (*vācayati*)
rattāsoaṃ vahai Surahī sā vi taṃ dakkhiṇaṃ,
caṃdo moham vahai bhuvaṇe sā vi teṇaṃ ṇaamgī,
so jīādo ṇivaḍai saā Paṃca-bāṇassa bāṇo
pacchā teṇa dalia-taṇuā sā vi bālā
*khaṇeṇaṃ*¹³⁶⁹. [CL II.13]
avi a,
caṃdā te sāsa-damḍā taha, jaha suhaā gimha-
vādāṇa vādā,
bāhā tivva-ppavāhā taha, jaha saalā diṇṇa-muddā
samuddā,
deho vaḍḍhamta-dāho taha, jaha palauddamḍa -
sūro umāro ;
Kāmo kiṃ kādu-kāmo, ṇa a uṇa muṇḍemo, dūmiāe
*imāe*¹³⁷⁰. [CL II.14]

Le roi : (Il les [lui] fait lire.)
« Après l'avoir aperçu, la vache mythique aussi porte la fleur rouge d'*aśoka*, la lune la brillance dans le monde, de même cette belle femme ; le trait du dieu aux Cinq flèches attaque toujours par-derrière l'être vivant, c'est pourquoi cette jeune femme au corps frêle s'écroule. » [CL II.13]
« De surcroît,
Ses expirations haletantes sont aussi ardentes qu'une bouffée de vent estival est agréable, les torrents de ses larmes sont si abondants que les océans s'en réjouissent, son corps donne autant de fièvre que le soleil aux rayons mortels est fatal, quels sont les desseins que Kāma a destinés à cette pauvre femme affligée, nous ne les connaissons pas encore. » [CL II.14]

Le roi complimente Candanikā pour son style fluide (*saraṇī*) et la juxtaposition de mots (*saṃdarbha*). Selon le bouffon, Candrikā la surpasse encore :

¹³⁶⁹ *Mandākrāntā.*

¹³⁷⁰ *Sragdharā.*

rājā : (*vācayati*)
ṇa caṁdo āṇaṁdam kuṇai ṇa a kaṁdoṭṭa-kaliā,
ṇa māaṁda-ssaṁda-ppaalia-maraṁdo vi pavaṇo,
ṇa saṁdo ṇīsaṁdo Malaa-a-rasāṇaṁ vi ; visamaṁ
vasaṁtīe tīe, kim iha muṇṅemo ? kim bhaṇimo¹³⁷¹
ca¹³⁷² ? [CL II.15]

Le roi : (II la lit.)
« La lune ne procure pas de la joie, ni le bourgeon du lotus bleu, ni le vent, malgré le jus qui s'écoule du manguier qu'il secoue, ni non plus le [baume] onctueux issu des saveurs du bois de santal ; c'est la versatilité du printemps ; que pourrions-nous [vous] faire connaître et dire [de plus] ici-bas ? [CL II.15]

Le roi félicite Candrikā de la composition (*saṁdarbha*) délicate (*subhaga*). À notre avis, comme dans le débat poétique, il s'agit de l'arrangement (*racanā*) des sons (*śabda*), conformément à la qualité phonétique requise.

Le bouffon achève son récit en informant le roi d'un spectacle musical que la reine organise et que l'héroïne exécute. Ils peuvent l'écouter depuis la lisière du jardin de rubis.

4.4.3.5 L'« éloquence » : le spectacle musical

Le spectacle musical est un *lāsyāṅga*, du type *saindhavaka*, où un amant ou une amante, dans son chagrin d'amour, entonne un chant en dialecte (non-sanskrit), accompagné d'un instrument de musique¹³⁷³. Śūdraka, dans sa *Mṛcchakaṭikā*, nous informe que jouer du luth est essentiellement utile dans l'amour en séparation¹³⁷⁴. Nous trouvons un spectacle similaire dans la *Priyadarśikā*, ainsi que dans le *Nāgānanda* de Harṣa¹³⁷⁵. Cette sorte de *lāsyāṅga* correspond d'autant plus au *saṭṭaka* que sa langue et le sentiment à représenter sont les mêmes que dans ce genre dramatique¹³⁷⁶. Cette scène constitue l'« éloquence » (*puṣpa*) et partage les mêmes idées que celle du deuxième acte de la *Karpūramañjarī*.

devī : *haṁje Caṁdaṇie, vivaṁciṁ uvaṇehi !*
Candanikā : *jaṁ Bhaṭṭiṇī āṇavedi ! (vipaṅciṁ upanayati)*
(nāyikā ādadāti)
vidūṣakaḥ : *bho vaassa, pekkha ! vivaṁci-ggahaṇaṁ evva kahei*
gīe pariaa-ṇivunattanaṁ. potthaa-kavaliā-
pariggaho evva piṣuṇei guru-kula-vāsaṁ. asi-
lehuddharaṇaṁ evva sūei khullirī-sikkhā-visesaṁ.
(nāyikā vipaṅciṁ yathā sthānaṁ vinyasya-tantrīṁ
tāḍayati) [CL II.20/1]
nāyakaḥ : (*avalokya*)

¹³⁷¹ Mod. *bhaṇimo*, éd., mss. *baṇemo*.

¹³⁷² *Śikhariṇī*.

¹³⁷³ [NŚ XX.143], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 376 ; [SD VI.220] ; Mitra 1956 : 246 ; [NLRK], Dillon, Fowler et al. 1960 : 54.

¹³⁷⁴ [MK III.01-05], Karmakar, R. D. 1937 : 80-82.

¹³⁷⁵ [PD III], Daniélou 1977 : 39-43 ; [NĀ I], Daniélou 1977 : 75-76 ; voir aussi [SV V], Kale, M. R. 1982 44.

¹³⁷⁶ Cf. *supra*, 2.2.2.1.2 Le concept de Rājaśekhara.

- taṃtīṇaṃ haṇaṇeṇa pāṇi-kamalaṃ dolamgulī-
pallavaṃ,
heluṇṇāmia-komalekka-bhumaā-lehaṃ muhaṃbho-
ruhaṃ,
thoraṃ vāma-thaṇaṃ vipaṃci-taiālāvuttanaṃ
pāviam,
maṇṇe, Paṃcasarassa paṃcama-saro edaṃ khu se
āsiam¹³⁷⁷. [CL II.21]*
- nāyikā : (*gāyati*)
*kusala-vasaṃta-sahāo kuṃḍaliuddaṃḍa-kusuma-
kodaṃḍo,
kuṇai ṇia-vikkameṇaṃ Kusuma-saro ekka-sāsaṇaṃ
bhuvanaṃ¹³⁷⁸. [CL II.22]*
- nāyakaḥ : (*savismayam*) *aho, gāmāṇaṃ vivittadā ! aho,
sarāṇaṃ visuddhadā ! aho, sudīṇaṃ viṇioa-kkamo !
kiṃ ca, kadivaa-guṇa-ggahaṇa-gavva-vaṃcīde
vipaṃcie, gaṇijja¹³⁷⁹-guṇaṃ amia-guṇāṃ imāe
aṇurāamī kahaṃ ṇa lajjasi taṃ ? ahava
parivādiṇīṇaṃ avaāso ṇatthi saṃkāe. [CL II.22/1]*
- La reine : Chère Candanikā, apporte-nous le luth *vipaṅcī* !
Candanikā : Comme la Souveraine le voudra. (Elle apporte le luth
vipaṅcī.)
(L'héroïne le prend.)
- Le bouffon : Regarde, [mon] ami ! Rien que la manière de tenir le
luth *vipaṅcī* fait preuve de son habileté dans la
pratique de la musique ; rien que la manière
d'emballer le manuscrit dans un tissu fait montre de
l'appartenance à une excellente école ; rien que la
manière de soulever le plectre démontre sa maîtrise
exceptionnelle dans la pratique [de la musique]/rien
que sa manière de dégainer l'épée démontre sa
maîtrise exceptionnelle dans l'art martial.
(L'héroïne gratte les cordes du luth *vipaṅcī* préparé
comme [décrit ci-dessus].) [CL II.20/1]
- Le héros : ([L'] observant.)
Avec le grattement des cordes, le lotus de sa main a
des bourgeons qui s'agitent : ses doigts, le lotus de
son visage [se pare] avec ses tendres sourcils unis
dans [un seul] trait légèrement courbé, le luth *vipaṅcī*

¹³⁷⁷ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹³⁷⁸ *Gīti*.

¹³⁷⁹ *gaṇijja-* : K *gaṇijja-*, Up (éd.) *agaṇijja-*. Sk. *gaṇīya* ; la *chāyā* du ms. K donne *agaṇita* ; Upadhye suit la *chāyā* de l'éd. M *agaṇīya*. Il propose de lire en (f) sg. V. : *gaṇijja-guṇe*. [CL], Upadhye, A. N., 1967 : 83. Néanmoins, Patawardhan et Shaha ne partagent pas cet avis. Nous suivons leur proposition, selon laquelle il s'agit du (m) sg. Acc. *gaṇijja-guṇaṃ* qui est l'objet du *aṇurāamī*. Nous le comprenons comme un Acc. adverbial. Shaha, S. M. 1973 : 127.

- a obtenu une troisième courge, qui est son gros sein gauche ; je pense que son siège est en vérité le cinquième trait du dieu aux Cinq flèches. [CL II.21]
- L'héroïne : (Chantant.)
Complice du printemps expert, [muni de] l'arc aux fleurs élevé et courbé, [le dieu à] la Flèche de fleurs, par sa puissance, donne le monde à un seul gouvernement. [CL II.22]
- Le héros : (Emerveillé.) Ah ! Quelle pureté de gammes ! Ah ! Quelle justesse de notes ! Ah ! Quelle application de l'échelle des sons ! Oh, toi, luth *vipañcī* fier de résonner avec peu de cordes, avec tes qualités limitées, n'as-tu pas honte de t'éprendre de cette femme aux qualités de l'élixir d'immortalité ? Ou plutôt, un luth [aux sept cordes]/une femme dolente, n'a pas l'occasion de douter, n'est-ce-pas ? [CL II.22/1]

Les dernières phrases du roi constituent la subdivision « réprimande » (*vajra*). La *vipañcī* est un luth aux neuf cordes, alors que la *parivādinī*, comme la *citrā*, n'en a que sept¹³⁸⁰. Dans le *Nāṭyaśāstra*, ce sont les deux luths principaux¹³⁸¹. **Bharata** définit sept notes vocales humaines. En principe, le nombre de cordes de la *vipañcī* est supérieur. Bharata indique clairement que le son du luth doit accompagner la voix humaine, reproduisant les mêmes notes¹³⁸². Ainsi, tous deux partagent le même nombre de sons. Dans la littérature, la *vipañcī* est considérée comme le luth *par excellence*, associée au sentiment amoureux (*śṛṅgāra*). La réprimande du roi fait allusion à ces éléments, comportant une dénégation inversée (*paryastāpahnūtī*) et une exagération (*atisayoktī*) : l'excellente qualité du luth aux neuf cordes est démentie et transférée à l'héroïne. Ainsi, les paroles du roi suggèrent même que la musique vocale de cette dernière surpasse les qualités musicales de la *vipañcī*.

La *vipañcī* est grattée à l'aide d'un plectre (*koṇa*), tandis que dans l'autre (*citrā/parivādinī*), c'est la main qui est utilisée¹³⁸³. Le **Ghunyatu'l Munya** décrit ce plectre comme un morceau de canne¹³⁸⁴. Le bouffon y fait allusion par le terme *asi*, signifiant littéralement « épée ». Le terme *khuralī* signifie non seulement les « arts martiaux », mais aussi la pratique musicale, comme par exemple dans la poésie *kṛṣṇaite*, où le mot composé *muralī-khuralī* se traduit par « le jeu de la flûte »¹³⁸⁵. Les mots ambigus du bouffon servent évidemment à créer l'humour.

Dans le *Ghunyatu'l Munya* figure une description détaillée de la *vipañcī*, qui est assemblée avec un manche en bois fixé sur deux courges. C'est le luth le plus grand, posé par terre durant le jeu musical¹³⁸⁶. Dans l'imagination poétique (*utprekṣā*) du roi, lorsque l'héroïne gratte les cordes de la main droite, elle se penche vers le côté gauche, son sein gauche devenant

¹³⁸⁰ [NŚ XXIX.120], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 45 ; [TM], Sharma, S. K. 2002 : 449 ; [MK V.11], Karmakar, R. D. 1937 : 148 ; [HC], Cowell et Thomas 1897 : 109.

¹³⁸¹ [NŚ XXXIII.15], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 162.

¹³⁸² [NŚ XXXIII.31-35], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 164.

¹³⁸³ [NŚ XXIX.120], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 45.

¹³⁸⁴ [GhM], Sarmadee, Sh. 2003 : 67.

¹³⁸⁵ [HBhRĀS II.02.04].

¹³⁸⁶ [GhM], Sarmadee, Sh. 2003 : 66-67.

ainsi un troisième support. Cette image fait également allusion à l'opulence de la poitrine de l'héroïne, en la comparant à la taille et à la rondeur d'une courge.

Le bouffon et le roi, comme dans la *Karpūramañjarī*, admirent la beauté de l'héroïne et récitent des stances laudatives en mètre *āryā*, dont la première ligne est chantée par le premier, décrivant fidèlement la beauté de l'héroïne, la seconde par le roi qui utilise les conventions poétiques (*kāvya-samaya*), comme comparaison (*upamā*) [CL II.24-32] :

vidūṣakaḥ : *parilasia-ciura-mālā kisse ṇava-phulla-malliā-saalā* ?

rājā : *lāvaṇṇa-diṇa-sirīe rehai pacchā sa-tāraā raanī*¹³⁸⁷. [CL II.24]

Le bouffon : Elle possède de brillantes tresses entièrement [ornées] de jasmins frais, qui est-elle donc ?

Le roi : La nuit avec ses étoiles resplendit derrière la beauté de [ce] beau jour¹³⁸⁸. [CL II.24]

Selon la convention poétique, la chevelure d'une beauté indienne, de couleur noire, est associée à la nuit profonde. Les jasmins représentent donc les étoiles. À la fin du spectacle, l'héroïne sort avec la reine et son escorte, à la suite duquel le roi exprime sa déception, comme dans la *Karpūramañjarī* :

rājā : *paduma-vadaṇā dāṇim parirahio paduma-rāa-ārāmo, atthamia-caṁda-leho gaaṇābhoo vva hoi ṇaṭṭa-paho*¹³⁸⁹. [CL II.33]

Le roi : Le jardin de plaisirs aux rubis vient d'être dépourvu de [son] visage de lotus, la clarté de la lune a disparu, comme si elle avait été consommée par la voûte céleste, sa lumière est éteinte¹³⁹⁰. [CL II.33]

La goutte (*bindu*) se manifeste dans la réapparition et la disparition de l'héroïne dans ce chaînon.

4.4.3.6 Le complot

Cette scène commence par la « rencontre des castes » (*varṇa-saṁhāra*), telle que décrite par Abhinavagupta et figurant dans la *Karpūramañjarī*. Entrent deux servantes, Naktamālikā et Tamālikā, conversant. Le roi et le bouffon comprennent que la reine a organisé ce spectacle pour vérifier si le roi éprouve bien de l'attirance pour l'héroïne. Le bouffon fait allusion à ce qu'il a vu à l'aube, constituant la « référence » (*upanyāsa*). Le dialogue des servantes révèle un secret : à la proximité du roi, une merlette (*śārikā*) a été cachée, durant le spectacle, dans une statue ; elle sait apprendre et répéter tout ce qu'elle entend¹³⁹¹, ce qui met le roi dans une situation difficile. Ce complot correspond à la subdivision « obstacle » (*nirodha*). Le chantre

¹³⁸⁷ *Gīti*.

¹³⁸⁸ Cf. [SS 719], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 167.

¹³⁸⁹ *Gīti*.

¹³⁹⁰ À comparer avec [ŚŚ 14], Gopinath, P. 2011 : 128.

¹³⁹¹ À comparer avec [AŚ 15], Rebière 1993 : 23 ; [SS 553, 590], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 138, 145 ; [MD 82], Assier de Pompignan 2007 : 29 ; [MK IV], Karmakar, R. D. 1937 : 133.

annonce l'heure de midi. Le bouffon essaie de tranquilliser le roi inquiet. Ses paroles font l'objet de la subdivision « pacification » (*paryupāsana*) :

- vidūṣakaḥ* : *ettha kā cimtā ? [...] sā a tuha dakkhiṇṇadāe mihira-pahāe timira-paḍala-paṇāsam pāvihii !* [CL II.34/1]
- Le bouffon : Pourquoi s'inquiéter maintenant ? [...] Grâce à ta galanterie/ton habileté [aussi] brillante [que] le soleil, puisses-tu arriver à dissiper le voile des ténèbres ! [CL II.34/1]

4.4.4 Troisième lever de rideau : la « germination »

Ce chañon commence par les paroles du roi, exprimant la « germination » de son amour de manière explicite et irréversible, comme dans la *Karpūramañjarī* :

- rājā* : (*svagatam*)
maha khaṇa-saṁṭhavo so, devī-diḍha-kova-seu-baṁdheṇaṁ,
*ukkaṁṭhā-ṇai-sotto bhiṇṇe tassim su-dūsaho vahai*¹³⁹². [CL III.01]

- Le roi : (En aparté.)
Elle a été obstruée pour un instant par le barrage de la colère tenace de la reine, la vague de la rivière de mon désir, après qu'elle l'a brisé, coule [à nouveau,] si difficile à supporter. [CL III.01]

Le bouffon et le roi décrivent l'arrivée du crépuscule, mais les deux descriptions sont en contradiction. En fait, la stance du bouffon contient une « affirmation fallacieuse » (*abhūtāharaṇa*) qu'il utilise comme prétexte avant d'aller droit aux faits :

- vidūṣakaḥ* : *bho, pekkha ! saccha-mahuro daram ullasanto phulluggamo aṇaha-pallava-malliāṇaṁ,*
*diṇṇo disāsu saalāsu bhavissa-joṇhā-saṇṇāha-bīa-ṇiara vva paosaeṇaṁ*¹³⁹³. [CL III.03]
- rājā* : *kumua-ṇiara-gholaṁtāli-rimcholi-pāso dalia-dhavalā-mallī-phulla-sohaṭṭahāso,*
*ahisarai purillo maṁ paosāhidhāṇo ghaṇatama-tama-kālo, haṁta ! kālo karālo*¹³⁹⁴. [CL III.04]
- kiṁ me saraṇaṁ ?*

- Le bouffon : Oh, regarde le déploiement de l'épanouissement des jasmins aux boutons blancs illuminant avec leur blancheur suave d'un cristal ! Comme une multitude de germes enfilés de clair de lune imminent, le Crépuscule les a offerts à toutes les [demoiselles] Directions. [CL III.03]

¹³⁹² *Gīti.*

¹³⁹³ *Vasantatilakā.*

¹³⁹⁴ *Mālinī.*

Le roi : Tel un lasso [confectionné] d'un essaim d'abeilles s'empressant autour d'un tas de lis d'eau blancs¹³⁹⁵, tel un gros rire [aux dents] de jasmins blancs épanouis¹³⁹⁶, hélas ! la terrible nuit (*kāla*), le noir de l'obscurité la plus foncée/la terrible Mort (*Kāla*)¹³⁹⁷, le temps du déclin le plus obscur qu'on appelle crépuscule, avance face à moi. [CL III.04]
 Ai-je un refuge/une flèche de Kāma (*śaraṇa*) ?

4.4.4.1 La *patākā* : le récit du bouffon

La réponse du bouffon, et tout ce qu'il va raconter au roi, constituent la subdivision « acheminement » (*mārga*), selon l'interprétation de Dhanamjaya, c'est-à-dire, indiquer le but réel :

vidūṣakaḥ : *vaassa, Caṁdaṇiāe vaṇam saraṇam !* [CL III.04/1]
 Le bouffon : [Mon] ami, la parole de Candranikā est [ton] refuge/une flèche de Kāma ! [CL III.04/1]

Le bouffon relate au roi que les suivantes sont tristes car elles ne peuvent pas apaiser l'amour fiévreux de l'héroïne au moyen de produits refroidissants. Elle se trouve dans le bois de bananier, à côté d'un lac oblong, allongée sur une couchette de fleurs, mourante¹³⁹⁸. Les suivantes demandent au bouffon de trouver un stratagème ingénieux (*upāya*) pour la sauver. Ses paroles correspondent à la définition de la subdivision « hypothèse » (*rūpa*) de Dhanamjaya, supposant que sans l'intervention du roi, elle mourra. Celui implore Kāma, dieu du triple monde :

rājā : (*sakarūṇam*) *bhaavam ti-bhuvana-mahaṇijja-sāsaṇa Kusuma-sarāsaṇa !*
gahia-calaṇam eam kaṁ vi patthemī attham :
parusa-ara-muhehim maggaṇehim imehim,
kisala-miulam aṁgam chinda mā suṁdarīe !
*ṇavara maha pahāram evva tehim padehi*¹³⁹⁹ ! [CL III.05]

Le roi : (Avec pitié.) Ô vénérable [dieu] Muni de flèches de fleurs, dont le pouvoir est vénéré par les [habitants des] trois mondes !
 Ayant touché tes pieds, je te demande cette chose : avec [tes] flèches dont les pointes sont les plus aiguës, ne transperce pas le corps, aussi tendre qu'un bourgeon, de cette beauté ! Avec elles n'assène de coups qu'à moi ! [CL III.05]

¹³⁹⁵ Le *kumuda* est une fleur nocturne, une espèce de lis d'eau de couleur blanche, qui s'ouvre au clair de lune, d'où son nom distingué.

¹³⁹⁶ Il s'agit d'une convention poétique où les dents sont comparées à des jasmins blancs.

¹³⁹⁷ Le poète fait allusion à Yama, dieu de la Mort, qui lance son lasso sur les personnes dont la dernière heure a sonné. Cf. : l'histoire de Sāvitrī et Satyavān. *Kāla* « temps » est l'un de ses noms, signifiant également « noir », comme la nuit (*kālī*).

¹³⁹⁸ À comparer avec [AbhJŚ III], Bansat-Boudon 1996 : 133 : [VO II], Bansat-Boudon 1996 : 250.

¹³⁹⁹ *Mālinī*.

Le bouffon lui réplique qu'il faut passer à l'action au lieu d'implorer Kāma. En rapprochant leur destination, ils soulignent que la nuit [CL II.06-09] leur est propice et non défavorable. Le bouffon propose au roi d'aller vers le lac oblong où demeure l'héroïne, car la reine est absente, étant allée vénérer la déité tutélaire (*sthaleśvara*).

4.4.4.2 L'opportunité d'obtenir l'objet désiré

Comme dans la *Karpūramañjarī*, l'opportunité (*prāpti-sambhava*) se présente dans le « progrès » (*krama*). Dans une annonce derrière le rideau (*cūlikā*), le roi et le bouffon entendent la voix de l'héroïne qui se meurt [CL III.11], ainsi que l'imploration de ses suivantes [CL II.12]¹⁴⁰⁰. Ces stances sont également des chants d'entrée (*praveśikī-dhruvā*)¹⁴⁰¹. Le bouffon annonce le changement de situation avec le troisième *patākā-sthāna* :

vidūśakaḥ : *kiṃ saala-bhuvanekka-ṇāhe, mahā-rāāhi-rāe
dharāṇi-alam parirakkhamāṇe Māṇavee kiṃ
saraṇam ti cimṭādi ?* [CL III.12/1]

Le bouffon : Pendant que Votre Majesté Mānaveda – seul empereur de la terre toute entière, Seigneur suprême des plus grands rois – protège le globe terrestre, comment cette pensée « Ai-je un refuge/une flèche de Kāma ? » peut-elle se présenter [à ton esprit] ? [CL III.12/1]

Entrent alors l'héroïne et les suivantes, Candanikā et Candrikā. Le bouffon demande à l'héroïne de se lever, mais elle n'y parvient pas. Le roi, négligeant toute formalité (*upacāra*), prend sa main et s'assied à ses côtés¹⁴⁰², à l'instar de la *Karpūramañjarī*. Chacun des protagonistes entonne une stance *udgīti* [CL III.12-13] qui apparaît comme des passages en prose dans les éditions d'Upadhye¹⁴⁰³. De même, les paroles du roi et de l'héroïne comportent la subdivision « propitiation » (*saṃgraha*) et leur réaction émotionnelle (*sāttvika-bhāva*) correspond à l'« inférence » (*anumāna*) :

rājā : (*sparśa-sukham abhinīya, svagatam*)
*mama vahai vilola-loaṇāe
kara-ala-phāmsa-suhā-raseṇam aṅgam,
ṇava-jala-hara-toa-bimdu-vimda-
ppasarāṇa-tuṭṭha-kaamba-yatṭhi-soham*¹⁴⁰⁴. [CL III.15]

nāyikā : *sahi Camdanīe ! kiṃ vasaṃtam ai-kkamia patto gimho
jeṇa sijjānti gattāim ?*

Le roi : (Mimant la joie d'être touché, en aparté.)

Le sentiment du bonheur lors de l'effleurement de la main de [cette femme] aux yeux papillonnants emporte mon corps qui diffuse le rayonnement des tiges de *kadamba*

¹⁴⁰⁰ À comparer avec [RV II], Daniélou 1977 : 167-168.

¹⁴⁰¹ Cf. *infra*, 6.5.3.1.1 La *praveśikī dhruvā* dans la *cūlikā*.

¹⁴⁰² À comparer avec [AbhJŚ III], Bansat-Boudon 1996 : 138.

¹⁴⁰³ [CL], Upadhye, A. N., 1945 : 53 ; Upadhye, A. N., 1967 : 53. À partir de la stance [CL III.12], notre numérotation diffère de celui d'Upadhye.

¹⁴⁰⁴ *Puspitāgrā*.

[flèches de Kāma] réjouies sous un déluge de gouttes de pluie d'un jeune cumulus orageux¹⁴⁰⁵. [CL III.15]

L'héroïne : [Ma chère] confidente, Candanikā ! Est-ce que le printemps est passé et l'été est arrivé me faisant transpirer ?

Les protagonistes font allusion aux manifestations corporelles spontanées (*sāttvika-bhāva*), le roi a des « frissons » (*romāñca*), l'héroïne à des « sueurs » (*sveda*), chacune exprimant l'amour¹⁴⁰⁶. La réponse de Candanikā comporte la « révélation » de la graine (*ākṣepa*) :

Candanikā : (*saparihāsam*) *pia-sahi ! ṇam, kālovagaṇa samīve vasaṁteṇa rāa-haṁsa-tilaṇa asoṇaṁda-kāriṇā Kamdappa-mitteṇa ṇeṇaṁ cia de aṁgāi sijjānti.* [CL III.15/1]

Candanikā : (Se moquant [d'elle].) [Ma] chère confidente ! Certes, ton corps transpire car le printemps, arrivé au bon moment, ami de Kāma, procurant le bonheur à l'*aśoka*, le meilleur des cygnes royaux, se trouve à [tes] côtés. [CL III.15/1]

Sur ce, l'héroïne imite l'embarras. Le roi se permet une plaisanterie (*narman*) :

rājā : (*sasprham*) *haṁho ! hariṇa-laṁchaṇa ! mā puvvaddi-sire tirohiadāe¹⁴⁰⁷ ciṭṭhehi ! uṭṭhehi taṁ amhāṇaṁ aṇugaṇhiuṁ, kuṇa khaṇaṁ joṇhā-paāsuggamaṁ ! dāṇiṁ jeṇa piāa se pia-sahi-ccheutti-saṁsūaṇe, saṁlakkhijjau ṇaṁ vilakkha-hasia-cchāāvalakkhaṁ muhaṁ¹⁴⁰⁸ !* [CL III.16]

Le roi : (Amoureuement.) Oh, toi, [lune] marquée par la gazelle !
Ne reste pas cachée derrière le sommet de la montagne du levant ! Lève-toi pour nous accueillir, sors immédiatement ta clarté [pour illuminer] le ciel !
Après le mot d'esprit révélateur de la chère confidente de [ma] bien-aimée, daigne faire apparaître [son] visage pâle nuancé montrant un sourire d'embarras ! [CL III.16]

La remarque de Candanikā et la plaisanterie du roi prendront de l'importance dans le quatrième acte.

¹⁴⁰⁵ À comparer avec [RV II], Daniélou 1977 : 181 ; [VO II], Bansat-Boudon 1996 : 252 ; cf. [KM III.24] *supra*, 4.2.4.4 L'opportunité d'obtenir l'objet désiré.

¹⁴⁰⁶ [NS XXIV.162], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 464.

¹⁴⁰⁷ Notons que le *ā* dans *tirohiadāe* ne s'insère pas dans le mètre.

¹⁴⁰⁸ *Śārdūlavikrīḍita*.

4.4.4.3 La récitation poétique

Cette scène est la copie quasi fidèle de la récitation poétique du troisième acte de la *Karpūramañjarī*. Les deux chantres, Mañjukaṅṭha (« Gorge suave ») et Madhurakaṅṭha (« Gorge douce »), décrivent la pleine lune sur le firmament nocturne, dans les deux stances [CL III.15-18]. Le roi félicite Mañjukaṅṭha pour ses paroles pareilles au nectar (*makaranda*). Candanikā récite une stance [CL III.19] et l'héroïne lui fait des compliments par un jeu de mots. Puis c'est au tour de Candrikā de révéler sa stance [CL III.20]. Le roi s'émerveille devant le débat poétique (*kavitva-kalaha*) avec l'ostentation du savoir qui surenchérit (*aham-ahamikā*). Le bouffon veut aussi afficher son savoir en la matière et chante une stance indécente [CL III.21] qui n'engendre aucune réaction :

[*vidūṣakaḥ* :] *caṁdaṇa-caccia-savva-disaṁto*
cāru-Caora-suhāi kuṇaṁto,
dīha-pasāria-dīhii-vuṁdo
*dīsai diṇṇa-raso ṇava-caṁdo*¹⁴⁰⁹. [CL III.23]

[Le bouffon :] Se montrant oint de pâte de santal, elle provoque le plaisir au bien-aimé de l'oiseau *cakora*, avec ses rayons qu'elle diffuse au loin, la nouvelle lune, emplie de sentiments, apparaît. [CL III.23]

Cette stance est censée créer de l'humour. Le *cakora* est un oiseau nocturne qui vit en couple et, selon les croyances indiennes, s'alimente des rayons de lune. Ce terme est également le nom propre du bouffon (*Cakoraka*), qui est un brahmane. Néanmoins, ce qui est oint de santal, c'est l'héroïne, dont le visage est comparé à la pleine lune. Candrikā propose au roi de lire une strophe composée par cette dernière :

Candrikā : (*nāyikā lajjate*)
(*paṭhati*)
vahai kalamka-miseṇaṁ kāla-bhuamgaṁ saṣī
ṇiucchaṁge,
kiraṇālī-ṇālehim kirai kahaṁ aṇṇahā
*garalam*¹⁴¹⁰. [CL III.24]
(L'héroïne rougit.)

Candrikā : (Récitant.)
La lune au dessin de lapin, porte un serpent noir autour de ses propres hanches en guise de taches, sinon, comment pourrait-elle verser du venin avec ses rayons [qui sont] des dards (*āli-nāla*) ? [CL III.24]

Cette scène a également été empruntée à la *Karpūramañjarī* [KM III.31]. Le roi félicite l'héroïne pour la finesse de l'arrangement (*saṁdarbha-cātura*), ainsi que pour le sentiment qui se répand (*rasa-nisyanda*). Ses stances [CL III.25-26] font l'objet de la « duperie » (*abhibala*) et de la « querelle » (*toṭaka*), comme dans la *Karpūramañjarī* :

rājā : [...] *pie !*
āṇaṇeṇa, tuha ṇijjio saṣī,
loaṇeṇa, puṇa ṇijjio mio,

¹⁴⁰⁹ *Dodhaka.*

¹⁴¹⁰ *Āryā.*

*tāṇa jujjai duvāṇa saṅgamo,
aggado vicaraṇaṃ alajjadā¹⁴¹¹. [CL III.25]
(candraṃ prati) haṃho, hariṇa-lamchaṇa ! tumam
khu imāe ṇia-rūva-ṇijjia-lacchīe komalacchīe,
cumbanto bimbaeṇaṃ ramasi bisa-laā-paṃḍuraṃ
gaṃḍa-rehaṃ
diṇṇāṇaṃdo kuṇaṃto viharasi sihiṇe tak-khaṇaṃ
aṃkapālim ;
ālolehim karehim kuṇasi a raaṇāsamsaṇaṃ
samsaṇaṃ te,
puṇṇaṃ puṇvaṃ khu puṇṇaṃ kidam, ahaha tue,
jeṇam emea hosi¹⁴¹². [CL III.26]*

Le roi :

[...] [Ma] chérie !

Ton visage, il l'emporte sur la lune, [ton] regard, il l'emporte aussi sur la gazelle, [il se peut que] l'alliance de toutes deux [la lune et la gazelle] leur convienne, [mais elles] n'éprouvent pas de honte de parader devant [toi]¹⁴¹³ ! [CL III.25]

([Regardant] en direction de la lune.) Ah, [toi,] marquée par la gazelle ! C'est vraiment toi qui, à l'égard de cette [femme] aux yeux doux dont la belle forme l'emporte [sur toute] beauté, lorsque ton reflet embrasse le trait de ses joues aussi pâles que les plantes aquatiques, te réjouis. Tu resplendis aussitôt de bonheur lorsque tu enlaces sa poitrine, et lorsque tu touches sa ceinture avec [ta] clarté vacillante, tu te mets en avant ; mais quel acte méritant as-tu fait auparavant, ah ! ah ! pour te permettre d'agir ainsi ? [CL III.26]

La scène est interrompue par un bruit qui s'entend de loin. Candanikā suppose que la reine est de retour. Effrayés, les personnages rentrent dans leur palais respectif, constituant les subdivisions « affolement » (*udvega*) et « panique » (*vidrava*). Néanmoins, le terme utilisé par Rudradāsa dans la didascalie, synonyme de « panique », correspond à celui du *Daśarūpaka* (*sambhrama*), s'agissant de la même subdivision¹⁴¹⁴.

Nous pouvons observer que, comme Rājaśekhara, l'auteur omet également la « supplication » (*prārthanā*), restant, dans ce sens, fidèle à la *Karpūramañjarī*. Néanmoins, il y fera allusion dans le quatrième acte.

Ici, comme dans les pièces précédentes, à partir de l'obtention de l'objet désiré jusqu'à la fin de l'acte, figurent les trois « plaisanteries » du style gracieux. Cependant, la « germination

¹⁴¹¹ *Rathodhdhatā*.

¹⁴¹² *Sragdharā*.

¹⁴¹³ À comparer avec [RV III], Daniélou 1977 : 195 ; [ŚŚ 05], Gopinath, P. 2011 : 117 ; [SS 207], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 76 ; [KM III.33-34] *supra*, 4.2.4.5 La récitation poétique.

¹⁴¹⁴ [DR I.79], Haas 1962 : 23.

de plaisanterie » (*narma-garbha*) ne signifie pas seulement aller à la rencontre de l'héroïne *incognito*, mais sauver sa vie, comme l'explique Viśvanātha dans le *Sāhityadarpaṇa*¹⁴¹⁵.

4.4.5 Quatrième lever de rideau : de la « délibération » à l'« obtention »

4.4.5.1 La délibération

Cet acte, comme dans la *Karpūramañjarī*, commence par le blâme (*apavāda*) du roi :

rājā : (*sānuśayaṃ svagatam*) *haṃta ! kahaṃ sampaḍie vi muhutta-daāluṇā devveṇa cirābhalasie, cāmpaa-dala-komalaṃgīe khaṇa-saṃṇihāṇe, imeṇa a-vissambha-bhaa-kāriṇā dakkhiṇṇa-hadaeṇa vaṃcido mhi ?* [CL IV.00/1]

Le roi : (Avec remords, s'étant replié sur lui-même.) Hélas ! Après que le destin m'a fait grâce pour un instant dans l'accomplissement de mon désir chéri depuis longtemps qui est la rencontre éphémère avec cette [femme] au corps aussi tendre que les pétales de *campaka*, pourquoi ce pauvre [destin] maladroit, créant la peur et la méfiance, m'a-t-il trahi ? [CL IV.00/1]

Le roi fait allusion à l'interruption de sa rencontre avec l'héroïne. Nous avons signalé, dans le chaînon précédent, l'omission de la « supplication » (*prārthanā*). Néanmoins, la solution de Rudradāsa consiste à rapprocher des pièces du théâtre classique :

rājā : [...] *jado, tuṃgāṇaṃ sihiṇāṇa tāṇa khu amāmtāṇa vacchatthale, dūre ciṭṭhau amkapālī-kahaṇaṃ, phaṃso vi ṇāsādio ; cheottīsu sahīe, kiṃ vi ṇamiam muddham muhambhoruham tam unṇāmia dakkhiam vi ṇa mae, kā vā kahā cumbaṇe*¹⁴¹⁶ ? [CL IV.01]

Le roi : [...] Car, [ses] seins opulents qui étaient très près de [ma] poitrine, qu'importe de parler de leur étreinte, [si] aucun contact ne s'est produit ; devant les mots d'esprit de [sa] confidente, par pudeur, [son] visage de lotus est resté légèrement baissé, je ne l'ai jamais vu levé, que dire alors de l'embrasser ? [CL IV.01]

Le roi renvoie à la stance [CL III.16]. En réalité, il n'est pas arrivé à la « supplication », car avant de l'embrasser, l'héroïne a baissé la tête. Ainsi, l'omission de la « supplication » est

¹⁴¹⁵ [SD VI.128/a] ; Mitra 1956 : 221.

¹⁴¹⁶ *Śārdūlavikrīḍita*.

justifiée, comme nous le trouvons dans la *Ratnāvalī* et dans l'*Abhijñānaśakuntala*¹⁴¹⁷. Le languissement du roi constitue la « fatigue » (*kheda*).

4.4.5.1.1 La prakarī : glorification à l'équinoxe vernale

Si la *prakarī* permet de créer la beauté, la description de la fête de l'équinoxe vernal et la glorification du roi Mānaveda le prouvent¹⁴¹⁸. Les deux gardiennes de porte, Kalabhāṣiṇī (« Chanteuse à voix douce ») et Mañjubhāṣiṇī (« Chanteuse à voix suave »), entonnent d'abord deux stances chacune, puis elles alternent les lignes et, enfin, les pieds :

Kalabhāṣiṇī : *eso saala-jaṇa-vallaho Maaha-vallaho. [...] puloadu mahā-rāo !*

*eso, padaṃta-mauḍaṃta-samappiehiṃ
muttā-halehi dhavalehi ṇiraṃtarehiṃ,
tārāvarohaṇa-vahū-ṇibiḍaṃkapāliṃ
kāredi pāda-ṇaha-bimba-ṇisesaram te*¹⁴¹⁹. [CL IV.18]

Mañjubhāṣiṇī : *[...] Kalimgo [...]*

*eso a tujjha karuṇā-rasa-lālasena
cittaṇa citta-raaṇaṃ ṇava-pāda-vīdham,
ollī-karei ṇai-gholira -moli-mālā-
ṇīsaṃdamāṇa-maaramda-a-dhoraṇīhim*¹⁴²⁰. [CL IV.20]

Mañjubhāṣiṇī : *eso Nepāla-pālo paṇamai calaṇe tujjha kāruṇṇa-lolo ;*

Kalabhāṣiṇī : *Kambo-eso vi eso paṇivaḍai sihā-līḍha-pāvīdha-pāso ;*

Mañjubhāṣiṇī : *eso accedi cūḍā-maṇi-kiraṇa-pasūṇehi Paṃcāla-ṇāho ;*

Kalabhāṣiṇī : *eso bhūmiṃ pavaṇṇo, vilasai vihiāmitta-dukkho Turukkho*¹⁴²¹. [CL IV.23]

Mañjubhāṣiṇī : *eso Cedi-padīro,*

Kalabhāṣiṇī : *aam iha ṇisaḍho,*

Mañjubhāṣiṇī : *esa Vārāṇasīso ;*

Kalabhāṣiṇī : *eso so pārasīo,*

Mañjubhāṣiṇī : *aam avi Maharaṭṭhesaro,*

Kalabhāṣiṇī : *Vaṃgo ;*

Mañjubhāṣiṇī : *eso Maddāhi-rāo,*

Kalabhāṣiṇī : *aam iha Mahurā-vallabho,*

Mañjubhāṣiṇī : *esa Maccho ;*

¹⁴¹⁷ [SD VI], Mitra 1956 : 207 ; à comparer avec [RV III], Daniélou 1977 : 188 ; [AbhJŚ III], Bansat-Boudon 1996 : 142.

¹⁴¹⁸ Cf. *supra*, 1.4.3 La fête de l'équinoxe vernal à la gloire de Mānaveda.

¹⁴¹⁹ *Vasantatilakā*.

¹⁴²⁰ *Vasantatilakā*.

¹⁴²¹ *Sragdharā*.

- Kalabhāṣiṇī* : *ede Kassīra-Kamcī-Damila-pai-muhā bhūmi-pālā namānti*¹⁴²². [CL IV.24]
- Kalabhāṣiṇī* : Voici le roi du Magadha, le bien-aimé de tout le monde ! [...] Regardez, Votre Majesté ! Celui-ci, lorsqu’il courbe [la tête ornée] d’un diadème où des perles fines éblouissantes sont densément incrustées, celles-ci, descendues [comme] les étoiles – épouses [de l’astre brillant] –, il les fait étroitement enlacer le Seigneur de la nuit, le reflet des ongles de tes pieds¹⁴²³. [CL IV.18]
- Mañjubhāṣiṇī* : [...] C’est le roi du Kaliṅga ! [...] Cet [homme,] puisque [son] cœur aspire à ressentir ta compassion, il imbibe ton tabouret neuf, composé de [gemmes] colorées, d’une [grande] quantité de miel qui se répand d’une guirlande [ornant] sa tête, lors de la prosternation. [CL IV.20]
- Mañjubhāṣiṇī* : Voici le roi du Népal qui se jette à tes pieds, aspirant à ta compassion ;
- Kalabhāṣiṇī* : Le monarque du Cambodge aussi, il se prosterne devant ton tabouret en le touchant avec son chignon ;
- Mañjubhāṣiṇī* : Celui qui t’honore des rayons bourgeonnants de la gemme principale de sa couronne, c’est le chef du [pays] Pañcāla ;
- Kalabhāṣiṇī* : Celui qui se jette à terre, c’est le prince turc qui s’illustre en infligeant le malheur à ses adversaires. [CL IV.23]
- Mañjubhāṣiṇī* : Voici le prince de [la cour] Cedi,
- Kalabhāṣiṇī* : ici, c’est le [chef de la tribu] Niṣadha,
- Mañjubhāṣiṇī* : [et] voici le shah de Vārāṇasī ;
- Kalabhāṣiṇī* : Voici le [shah] persan,
- Mañjubhāṣiṇī* : et encore l’Empereur du Mahārāṣṭra,
- Kalabhāṣiṇī* : celui du Bengale ;
- Mañjubhāṣiṇī* : Voici le Seigneur du [pays] Madra,
- Kalabhāṣiṇī* : ici, c’est le Souverain de Mathurā,
- Mañjubhāṣiṇī* : c’est le [roi du pays] Matsya ;
- Kalabhāṣiṇī* : En commençant par les seigneurs du Cachemire, de Kāñcī [et] des Draviḍa, les vassaux terrestres s’inclinent [devant toi]. [CL IV.24]

4.4.5.1.2 Reprise de la délibération

À la fin de l’accueil des rois, Mānaveda est impatient d’avoir des nouvelles par l’intermédiaire du bouffon¹⁴²⁴. Sur ces entrefaits, ce dernier entre et lui souhaite « bonne

¹⁴²² *Sragdharā*.

¹⁴²³ À comparer avec [MR II], Poulter 2003 : 83.

¹⁴²⁴ À comparer avec [MĀ IV], Bansat-Boudon 1996 : 360.

chance » (*diṣṭyā* [...] *vardhase*) à l'occasion de la fête de l'équinoxe vernal. La réplique du roi comporte les subdivisions « fatigue » (*kheda*) et « conflit » (*sampheṭa*), avec des mots furieux :

rājā : (*dīrgham niḥśvasya*)
dahaṃti Malaāṇilā, paritavanti maṃ koilā,
aam harai jīviaṃ paharaṇummuho Vammaho,
hahā ! kaha vi sā khaṇam hīaa-vallahā dullahā,
khaṃ ṇu puṇa diṭṭhiā bhaṇa vaassa vaḍḍhāmi
*hā*¹⁴²⁵ ? [CL IV.26]

Le roi : ([Poussant] un long soupir.)
 La brise de Malaya me brûle, les coucous
 m'embrasent, braquant son arme sur moi, le dieu de
 l'Amour me prive de cette vie, hélas ! il est à présent
 très difficile d'obtenir la bien-aimée de mon cœur ;
 [mon] ami, comment diable oses-tu me souhaiter
 « bonne chance » ? [CL IV.26]

Sur ce, le bouffon raconte au roi que la reine a mis l'héroïne en prison, ayant posté cinq gardiennes de porte dans les quatre directions. Puis, le bouffon avoue avoir divulgué la rencontre du roi avec l'héroïne près du lac oblong¹⁴²⁶. Cette partie de la scène correspond à l'« entreprise » (*vyavasāya*) de Bharata et au « tumulte » (*vidrava*), comme dans la *Karpūramañjarī*. L'action humiliante de la reine envers l'héroïne constitue l'« humiliation » (*sādana/chalana*) et l'« obstruction » (*niṣedha/virodhana*).

Le bouffon lui relate encore que la cause de la fureur de la reine est autre. Cette nouvelle correspond à la « relation » (*prasaṅga*) de **Sāgaranandin**, similairement à la *Karpūramañjarī*¹⁴²⁷. Le prince Candraketu, fils de Candravarman – roi d'Anga –, cherche sa sœur, Candralekhā, disparue lorsqu'elle était en train de jouer avec ses amies¹⁴²⁸, cf. [CL I.36] *supra*. Elle a été promise en mariage au roi car, selon les présages, son époux deviendra l'empereur universel de la terre aux sept océans. Le récit de l'histoire fait l'objet du « résumé » (*ādāna*), et le présage constitue la « clairvoyance » (*prarocanā*), ainsi qu'un *patāka-sthāna*. La réponse furieuse du roi correspond à la définition du « pouvoir » (*śakti*) de Bharata : entrer en conflit avec quelqu'un, démontrer son pouvoir :

rājā : (*sasambhramaṃ, khaḍgam ādāya*)
mottūṇaṃ jo khu saṃkaṃ haria kumariaṃ majjha
diṇṇaṃ ṇivālo
bālo bhū-loa-gole ṇivasai ṇibhiam tassa veeṇam
eso,
sattūṇaṃ ṇiṭṭhuraṭṭhi-kkhuḍaṇa-caḍa-caḍārāva-
vāāla-hāro
khaggo rāvei ṇūṇaṃ raṇa-Siri-calaṇaṃ
*soṇiālattaehim*¹⁴²⁹. [CL IV.27]

le roi : (Excité, tirant [son] épée.)

¹⁴²⁵ *Prthivī*.

¹⁴²⁶ À comparer avec [VO II], Bansat-Boudon 1996 : 239-240.

¹⁴²⁷ [NLRK], Dillon, Fowler et al. 1960 : 22.

¹⁴²⁸ À comparer avec [RV IV], Daniélou 1977 : 215-216.

¹⁴²⁹ *Sragdharā*.

Celui qui, au mépris de la peur, a enlevé la princesse qui m'a été destinée, ce roi ignorant, qui vit en cachette sur le globe terrestre, passera, sans tarder, au fil de l'épée qui tranche « tchat-tchat » les os durs de [mes] ennemis ; celle-ci va bien peindre en rouge les pieds de la Belle [déesse] de la bataille [*raṇa-Śrī*] avec cette laque : le sang ! [CL IV.27]

Le choix du mètre, ainsi que les composés nominaux comportant des consonnes cacuminales, expriment cette colère. Sur ce, le roi ordonne de rassembler tous les empereurs venus pour la fête de l'équinoxe vernal. Le bouffon termine son récit en l'informant que la reine, attristée, vient pour lui demander de l'aide.

4.4.5.2 L'obtention

La reine entre, accompagnée de Tamālikā et relate son malheur au roi. Celui-ci cherche une solution pour le dénouement (*kārya*), constituant la subdivision « éveil » (*vibodha*) :

rājā : (*vicintya*) *bhaavadī cintāmaṇi-devadā evva ettha saraṇam. (aṅjalim baddhvā) bhaavadi cintāmaṇi-devade ! eso aṅjalī, saṁṇihim dehi ! uddhara imādo aṇatthādo ! (iti nimīlita-locanas¹⁴³⁰ tiṣṭhati) (tataḥ praviśaty paṭākṣepeṇa¹⁴³¹ Cintā-maṇi-devatā) [CL IV.27/1]*

Le roi : (Réfléchissant.) Ici, le seul recours est la vénérable déesse Cintāmaṇi. (Joignant les mains.) Ô vénérable déesse Cintāmaṇi, je t'en prie, montre-toi ! Délivre-nous de cette calamité ! (Sur ce, il reste les yeux fermés.)

(Entre alors, en tirant brusquement les rideaux, la déesse Cintāmaṇi.) [CL IV.27/1]

Comme dans la *Karpūramañjarī* et la *Ratnāvalī*, conformément à la théorie de Sāgaranandin, le sentiment merveilleux (*adbhuta*) est de retour dans ce chaînon avec la réapparition de la déesse Cintāmaṇi¹⁴³². Ces paroles font l'objet de la « liaison »/« thème » (*saṁdhi/artha*), ramenant à l'ouverture :

Cintā-maṇi-d. : *alam sambhamena ! mae ṇīdā ettha evvāṇīdā. esā a sā. (iti nāyikām darśayati) [CL IV.27/2]*

La d. Cintāmaṇi : Assez de confusion ! C'est moi qui l'ai enlevée, et maintenant, je la ramène sur-le-champ. La voici. (Sur ce, elle montre l'héroïne.) [CL IV.27/2]

L'échange de paroles du couple royal manifeste la « surprise » (*upagūhana*) :

devī : (*savismayam aṅjalim baddhvā*) *Ayyautta, kiṁ eam ?*

rājā : *devi !*

dhammillo imda-ṇīlam, phaliha-maragaam loṇam lola-tāram,

¹⁴³⁰ Corr. *locanas*, ms. *-locanā*.

¹⁴³¹ Corr. *paṭākṣepeṇa* : éds., ms. *apaṭākṣepeṇa*. Il s'agit de l'entrée brusque est spectaculaire d'une déité.

¹⁴³² À comparer avec Gaurī [NĀ V], Daniélou 1977 : 144.

*māṇikkam oṭṭha-bimbam, ṇava-saḍaṇa-gaṇe samcao
mottiāṇam,*

*somālam poma-rāam kara-caraṇa-alam, savvam
amgam pavālam ;*

tā maṇṇe, haṁta ! cimtā-maṇi-samaha-kidā,

*devadāṇam va esā*¹⁴³³. [CL IV.28]

La reine : (Surprise, les mains jointes.) [Mon] noble époux,
qu'est-ce [tout] cela ?

Le roi : [Ma] reine !

Sa tresse est faite de saphir, ses yeux, [pareils] à des
étoiles vibrantes, sont faits de cristaux et
d'émeraudes, sa bouche, [aussi rouge que] le fruit du
bimba, est faite de rubis, dans ses dents saines¹⁴³⁴ [on
reconâit] une multitude de perles fines, ses tendres
paumes et la plante de ses pieds sont faites de grenats,
son corps tout entier est fait de corail ; oh ! à mon
avis, pourvue d'une gamme de pierres précieuses qui
exaucent les souhaits, elle [compte] certainement
parmi les déités. [CL IV.28]

À la demande de la reine, la déesse Cintāmaṇi confirme que la jeune femme qui est
devant eux est bien l'héroïne Candralekhā, correspondant à la « certitude » (*nirṇaya*)¹⁴³⁵. La
reine, réjouie, demande à cette dernière de l'embrasser. Celle-ci, confuse, fait profil bas. Les
paroles de la reine qui la traite de « très ingrate » (*ati-nirghṛṇā*), avant de la serrer dans ses bras,
constituent l'« accusation » (*paribhāṣaṇa*). L'évocation de l'accomplissement (*kārya*) de la
graine (*bīja*) correspond à l'« indication » (*grathana*) :

*Cintā-maṇi-d. : mahā-rāa-mahisi ! suṇesu dāṇim ! esā khu
Camdalehā ṇia-pāṇi-ggāhiṇo satta-
sāarālamkaraṇam meṇim kare samappei. tā
aṇumaṇṇa bhaṭṭāram se pāṇi-ggahaṇattham. [CL
IV.28/1]*

La d. Cintāmaṇi : Votre Altesse la reine ! Écoutez-moi maintenant !
C'est bien Candralekhā qui offrira à celui qui
demandera sa main la terre embellie des sept océans.
Permetts donc à [ton] Seigneur d'obtenir sa
main ! [CL IV.28/1]

Le consentement de la reine fait l'objet de la subdivision « confirmation » (*kṛti*)¹⁴³⁶.
Dans le dialogue suivant, le souhait de la déesse, déceimment accepté par le roi, correspond à la
« courtoisie » (*prasāda*) :

*Cintā-maṇi-d. : ṇa kevalam ime ṇa gacchaṁti, kimtu satta-dīva-
vāsiṇo vi savve sampāam ettha samṇivaḍihimti.*

rājā : kim kim ṇa phalai bhaavadīe pasādo ! [CL IV.28/2]

¹⁴³³ *Sragdharā*.

¹⁴³⁴ Litt. : neuves.

¹⁴³⁵ À comparer avec [PD IV], Kale, M. R. 1928 : 39-41.

¹⁴³⁶ À comparer avec [MĀ V], Bansat-Boudon 1996 : 397.

La d. Cintāmaṇi : Non seulement ces rois resteront, mais tous les habitants des sept continents vont se réunir ici [et] maintenant. [CL IV.28/2]

Le roi : Tout ce que la grâce de la vénérable déesse octroie !

Néanmoins, cette subdivision inclut aussi une seconde « offrande » :

devī : [...] *ayya-utta, parigheppau esā maha bahiṇiā*
Caṃdalehā !

rājā : *kassa vā devīe pasādo ṇāhiṇaṃdanijjo* ? [CL IV.28/3]

La reine : [... Mon] noble époux ! Que ma cousine Candralekhā soit acceptée [pour épouse] ! [CL IV.28/3]

Le roi : Mais qui refuserait la grâce de la reine ?

Le fait que le roi accepte l'héroïne pour épouse, tel que décrit dans la didascalie, correspond à la « délivrance » (*samaya*). Les paroles du bouffon incluent deux subdivisions : la « joie » (*ānanda*) et la « rétrospective » (*pūrva-vākya*) :

vidūṣakaḥ : (*saharṣam utthāya*) *haṃta ! saphalo me maragaa-*
ujjāṇa-patthaṇā-parisamo. tā sotthi hou vaassassa !
sivam hou devīe ! suham hou devīe Caṃdalekhāe !
kiṃ ca, maha vibhavam hou ! kallāṇam hou
Vammahassa ! bhaddam hou mahumāsassa !
kusalam hou Malaāṇilassa ! maṃgalaṃ hou
hariṇa-lamchaṇo ! jaau puḍhamo raso ! vaḍḍhau
Vammaha -parakkama-siddhī ! (iti nr̥tyati) [CL
IV.28/4]

Le bouffon : (Se levant, avec joie.) Oh, mes efforts dans le jardin d'émeraude ont porté leurs fruits ! Que [mon] ami ait du succès ! Que la reine se réjouisse ! Que la reine Candralekhā soit heureuse ! Et aussi, que moi, je sois opulent ! Que le dieu de l'Amour soit bienveillant ! Que le printemps soit favorable ! Que la brise de Malaya soit prospère ! Que la lune marquée par la gazelle [nous] soit propice ! Vive la première saveur [l'amour] ! Que le succès héroïque du dieu de l'Amour soit triomphant ! (Sur ce, il se met à danser.) [CL IV.28/4]

Les formalités habituelles à la fin de l'histoire soulignent la « récompense » (*bhāṣaṇa*) et le « dénouement » (*kāvya-saṃhāra*) :

Cintā-maṇi-d. : *Cintāmaṇi-saṃbhavāṃ kim annaṃ puṇa devīaṃ*
sampādanijjaṃ ?

rājā : (*abhinandya*) *ado varaṃ kiṃ me piyaṃ ?*
āṇaṃdaṃ Caṃdavammā kaha vi a gamio
ṇaṃdanaṃ daṃsaṇeṇaṃ
pattā citte pasādaṃ hīaa-bahiṇiā-saṃgamaṇaṃ ca
devī,
laddhā muddhā a sattaṇṇava-lasia-mahī-patti-
sampatti-mūlaṃ

*hatthe me Caṁdalehā ; bhaavadi ! tumae taṁ ṇa,
jaṁsi cchuhā me*¹⁴³⁷. [CL IV.29]

La d. Cintāmaṇi : À l'égard de l'apparition de [la déesse] Cintāmaṇi, quoi d'autre faut-il encore accomplir pour la reine¹⁴³⁸ ?

Le roi : (Se réjouissant.) Dorénavant, que pourrais-je [encore] désirer d'autre ?

Candravarman, en revoyant [sa] fille, a atteint, tant bien que mal, la joie suprême, la reine, en retrouvant [sa] chère cousine, a obtenu la joie dans son cœur, et je tiens dans mes bras, la jeune Candralekhā, source de prospérité qui est la terre entourée des sept océans ; vénérable [déesse] ! je ne désire rien de plus de ta part ! [CL IV.29]

La pièce se conclut avec le souhait laudatif d'usage, constituant la dernière subdivision, la « glorification » (*praśasti*), connue comme étant la réplique de Bharata (*Bharata-vākya*).

4.4.6 Les personnages

La pièce compte le roi, l'héroïne, la reine, le bouffon et les suivantes, comme dans la *Karpūramañjarī*. Le rôle des ministres est secondaire. Seuls leurs noms, Sumatī « Bien astucieux » et Suśruta « Bien instruit », reflètent la définition de Bharata, selon laquelle un ministre est intelligent, versé dans la diplomatie et les *śruti*¹⁴³⁹. Les porteuses d'éventail – ce dernier fait de poils de yak pour chasser les mouches – remplacent les gardiennes de porte (*pratīhārī*) dans les pièces précédentes, pour des raisons culturelles¹⁴⁴⁰. Bien qu'aucun traité sur l'art dramatique ne mentionne ces personnages, leur rôle est ici identique à celui des gardiennes de porte. Notons que, selon le *Kāmasūtra*, les femmes de la région du Bengale sont délicates, parlent gentiment et tombent facilement amoureuses¹⁴⁴¹. C'est le pays d'origine de l'héroïne.

4.4.7 La Candralekhā : la presque nāṭikā

Rudradāsa a fidèlement suivi la *Karpūramañjarī* et respecté sa structure et ses éléments. Les manifestations corporelles spontanées (*sāttvika*) sont également représentées dans l'opportunité d'obtenir l'objet désiré. La cause de l'union charnelle est la « nouvelle rencontre ».

Toutefois, Rudradāsa a légèrement amélioré l'histoire. Il a introduit, directement après l'entrée des personnages du premier acte, la première situation (*avasthā*) de l'histoire, appelée « début » (*prārambha*) [CL I.15], omise dans la *Karpūramañjarī*. Concernant la distribution des subdivisions du premier chaînon, l'« ouverture » (*mukha*), Rudradāsa l'a revisitée afin qu'elle soit équilibrée : la *prakarī* et le débat poétique sont plus courts, la félicitation mutuelle

¹⁴³⁷ *Sragdharā*.

¹⁴³⁸ À comparer avec [MĀ V], Bansat-Boudon 1996 : 398 ; [MMdh X], Coulson 2004 : 196 ; [VŚBh IV], Gray 1906 : 68.

¹⁴³⁹ [NŚ XXXIV.91], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 211.

¹⁴⁴⁰ Cf. *supra*, 1.4.3 La fête de l'équinoxe vernal à la gloire de Mānaveda.

¹⁴⁴¹ [KS II.05.34], Doniger et Kakar 2003 : 50.

du couple royal est intégrée dans les subdivisions. L'omission de la « supplication » (*prārthanā*) du chaînon « germination » (*garbha*) est expliquée dans le chaînon suivant. Le dernier chaînon est cependant complet. Dans l'ensemble, la structure de la *Candrālekhā* montre une grande parenté avec les règles du *Sāhityadarpaṇa* de Viśvanātha, ainsi qu'avec d'autres pièces de théâtre classique. Cependant, le jeu scénique est moins intéressant que dans la *Karpūramañjarī* et la déesse Cintāmaṇi ne représente que l'élément « merveilleux » (*adbhuta*) pour introduire l'héroïne.

Si Rudradāsa a conservé le débat poétique, il l'a légèrement modifié. Contrairement à la *Karpūramañjarī*, celui-ci fait partie intégrante de la structure et de l'histoire, omettant l'octroi du titre « joyau principal sur le diadème des poètes », à l'instar des *nāṭikā*. La *Candrālekhā* omet également la vulgarité du bouffon, comme dans les *nāṭikā*. À la place de la scène de l'épreuve de l'*aśoka*, du *bakula* et du *tilaka*, Rudradāsa a inséré un *lāsyāṅga*, un élément du théâtre classique qui rehausse le sentiment amoureux. Il a cependant conservé l'exaltation de la beauté de l'héroïne : lorsque le roi et le bouffon chantent des stances tout en alternant les lignes, comme nous le trouvons dans la *Karpūramañjarī*. Dans le troisième acte, l'opportunité d'obtenir l'objet désiré et la récitation poétique sont de fidèles imitations des mêmes scènes dans le *saṭṭaka* de Rājaśekhara. Globalement, nous avons l'impression que les améliorations de Rudradāsa rapprochent davantage le *saṭṭaka* de la *nāṭikā*.

Le *praśasti* à la gloire de Mānaveda dans le prologue et sa glorification, au début du quatrième acte, à l'occasion de la fête de l'équinoxe vernal, constituent la singularité de cette pièce.

Les stances de Rudradāsa sont moins élaborées que celles de la *Karpūramañjarī*. L'auteur utilise plus de clichés (*kāvya-samaya*) que d'idées originales et ses descriptions sont également moins réussies que celles de Rājaśekhara. En revanche, il emploie habilement les rimes (*yamaka*), les mètres longs, ainsi que les sons (*śabdagaṇa/śabdālaṅkāra*). Son penchant pour les éléments phonétiques se manifeste clairement dans les louanges du roi en relation avec l'art poétique, favorisant l'agrément des sons (*subhaga-śabda/mādhurya*) et la clarté du sens (*sugamārtha/prasāda*). Néanmoins, la prépondérance de ces figures de style et de ces qualités phonétiques est probablement due à une forte influence du *Gītagovinda* et du *Kṛṣṇanāṭṭam*¹⁴⁴², conférant un certain aspect musical à cette pièce, comme dans le *Jagannāthavallabhanāṭaka*¹⁴⁴³.

¹⁴⁴² Cf. *supra*, 1.4.1 Sa caste et son engagement pour la poésie.

¹⁴⁴³ [JNVN II.24], Dāsa K. et Dāsa P. 2006 : 48-49.

4.5 Mademoiselle « Bouquet d’amour » (*Śṛṅgāramañjarī*)

4.5.1 De la bénédiction à la fin du prologue

Viśveśvara Pāṇdeya consacre les deux stances de bénédiction à Śiva et Pārvatī, ainsi qu’à Kāma et Rati :

*īsā-guṃphia-māṇa-gaṃṭhi-siḍhili-ārattha-pajjānae
tārā-vallaha-sehare, ṇaha-sihā-dullakka-savvaṃgao,
jāe aṃtara-saṃvasaṃta-kalahāvesāhibaddha-ṭṭhiī,
addheṃdū paḍihāsae ; kuṇau sā tumhāṇa Gorī piāṃ¹⁴⁴⁴ ! [ŚM I.01]
avi a*

*cāva-puppha-maāṃ taha ccia saraṃ gheṭṭūṇa, bhimṅa-cchaḍā-
āḍhattaṃ sahasā viadḍhia guṇaṃ, veddhuṃ pautto Raim,
tīe gatta-mauttaṇeṇa jaṇiāsamaṅho vi, seambuṇā
ukkaṃpeṇa a pāṇiṇo pamuio ; Pupphāuho rakkhau¹⁴⁴⁵ ! [ŚM I.02]*

Alors que le dieu à la tête [ornée] du bien-aimé des étoiles [Śiva] s’était courbé afin de desserrer le nœud de l’orgueil que Gaurī a noué avec sa jalousie, le croissant de lune [du dieu], dont tout l’ensemble est difficile à voir dans ces flammes – les ongles –, brille durablement fixé comme un accès de colère logé au cœur de la déesse. Que Gaurī vous accorde sa grâce ! [ŚM I.01]

Et puis,

Après avoir empoigné ses flèches constituées de fleurs, ainsi que son arc, après avoir tendu la corde prise par un essaim d’abeilles noires, il a commencé par viser Rati. Bien qu’il ait pensé avoir une cible facile en raison de la sveltesse de son corps, avec la transpiration et le tremblement de sa main, il s’est réjoui ; que le dieu à l’Arme de fleurs règne ! [ŚM I.02]

Entre alors le directeur (*sūtradhāra*) pour faire cesser la divulgation du thème principal dans la bénédiction. Il entend ensuite un chant laudatif (*prarocanā*) derrière le rideau, permettant d’établir (*sthāpana*) le sujet de la pièce qui correspond, en réalité, à la définition du *saṭṭaka* [ŚM I.03]. Comme le remarque le directeur, la particularité de ce chant est d’être entonné par une femme. Effectivement, la théorie dramatique, bien qu’elle n’exclue pas explicitement un personnage féminin, attribue cette tâche au régisseur (*sthāpaka*) en tant que personnage masculin et supérieur, tandis qu’ici, c’est l’assistante qui l’accomplit. Les paroles du directeur suggèrent que la bénédiction (*nāndī*) et le chant laudatif (*prarocanā*) permettent, d’une manière ou d’une autre, d’établir le sujet principal. De plus, il s’agit d’une *dhruvā* précédée par une improvisation vocale (*ālāpa*) introduisant le chant. Ces évidences démontrent l’abrègement des préparatifs par la contraction de ses éléments, comme signalé par Viśvanātha dans son *Sāhityadarpaṇa*.

¹⁴⁴⁴ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹⁴⁴⁵ *Śārdūlavikrīḍita*.

Le directeur convoque l'actrice pour entrer en scène, et tous deux commencent à présenter la pièce et son auteur¹⁴⁴⁶ en style verbal (*bhāratī*). Comme nous l'avons évoqué, le sujet principal est l'amour en séparation, auquel le directeur fait allusion lorsqu'il décrit les gestes effroyables de l'actrice qu'elle a manifestés, minée par la jalousie, inconsciemment dans son rêve¹⁴⁴⁷. Le prologue se termine par ce sujet :

sūtradhāraḥ : *tado na kim vi edaṁ. jado,*
atthāṇaṁ asaṁtāṇaṁ vi iha aṇuhava-goarearāṇaṁ
vi,
ṇiddā jaṇei bohaṁ adiṭṭha-sakkāra-
*māhappā*¹⁴⁴⁸. [ŚM I.14]

nepathye : *sāhu, sāhu.*

naṭī : *ko eso ajjāṁ salāhedi ?*

sūtradhāraḥ : *appa-hiaa-ṭṭhiattha-saṁvāda-parituṭṭheṇa keṇa vi*
hodavvaṁ ! (nipuṇaṁ nirūpya) kahaṁ ?
uvavaṇāgao, mahā-rāa-Rāaseharo jjea eso, dīsadi.
tā aṇaṁtarāhiṇae pavatṭāmo. (iti niṣkrāntau)

Le directeur : Alors, ce n'était rien, car
le rêve, si puissant qu'il est capable de faire percevoir
une chose jamais vue comme réelle, engendre l'éveil
même des choses irréelles qu'on ne peut même pas
expérimenter ici-bas. [ŚM I.14]

D. les coulisses : Oui, oui.

L'actrice : Qui est-ce qui approuve [mon] respectable époux ?

Le directeur : On doit être très heureux de [pouvoir] discuter du
propos de son propre cœur ! (Il fait un geste habile.)
Oh, ce doit être Sa Majesté Rājasekhara¹⁴⁴⁹ qui
semble être arrivée au jardinet. Nous passons donc à
la scène suivante. (Sur ce, tous deux disparaissent.)

Il s'agit du même type d'ouverture du style verbal que dans la *Candralekhā* : le personnage entrant reprend le thème annoncé dans le prologue (*kathodghātā*), cependant basé sur les mots et non sur le sens¹⁴⁵⁰, comme nous le verrons dans les paroles du roi¹⁴⁵¹.

4.5.2 Premier lever de rideau : l'« ouverture »

4.5.2.1 Le rêve : état conséquent de l'amour en séparation

Entre alors le roi, ayant séjourné dans le jardin ; il répète textuellement les mots [ŚM I.14] du directeur :

rājā : *sutṭhu bhaṇidaṁ keṇāvi, taṁ jahā « ... »* [ŚM I.15]

Le roi : Quelqu'un a parlé juste, que « ... » [ŚM I.15]

¹⁴⁴⁶ Cf. *supra*, 1.5 Viśveśvara Pāṇḍeya (XVIIe-XVIIIe siècles, Bénarès, Uttar Pradesh) : logique et élégance, 3.4 Viśveśvara Pāṇḍeya : un genre envoûtant.

¹⁴⁴⁷ Cf. *supra*, 3.4.1 L'amour en séparation est le plus doux.

¹⁴⁴⁸ *Āryā*.

¹⁴⁴⁹ À comparer avec [MM], Shastri, G. P. 1939 : 16-23.

¹⁴⁵⁰ [SD VI], Mitra 1956 : 182.

¹⁴⁵¹ À comparer avec [RV I], Daniélou 1977 : 150-151.

Le bouffon entre et relate son rêve au roi, correspondant à l'« allusion » (*upakṣepa*), car il sème la graine (*bīja*) :

vidūṣakaḥ : *uvavaṇṇaṃ bhaṇai pia-vaasso, kaham aṇṇahā ?*
gaṇa-sariāi soṭṭe, Abbhamu-vallaha-gaiṃdam
ārūho,
araaṃbara-saṃvīo, diṭṭho si bhavaṃ mae
*pasutteṇaṃ*¹⁴⁵². [ŚM I.16]

Le bouffon : [Mon] cher ami parle avec pertinence, pourquoi [ferait-il] autrement ?

Dans le flot de la rivière céleste, monté sur le chef des éléphants – le bien-aimé d'Abhramu – vêtu du ciel dégage (*a-rajās*)¹⁴⁵³, je vous ai vu [ainsi, mon ami] dans mon rêve¹⁴⁵⁴. [ŚM I.16]

Le bien-aimé d'Abhramu est Airāvata, l'aïeul des éléphants, monture d'Indra. Indra, comme nous l'avons évoqué dans la *Rambhāmañjarī* [RM I.20-21], représente le rang d'un empereur universel. Les paroles du roi font l'objet de l'« épanouissement » (*parikara*), car elles font pousser la graine (*bīja*) :

rājā : *vaassa Goama, peccha vihiṇo aṇahijāmattaṇaṃ !*
tado,
appāṇurūa-ramañijja-paattha-sattha-
lāheṇa ṇivvuda-maṇammi jaṇe samatte,
aṇṇāa-dullaha-jaṇaṃtara-daṃsaṇeṇa
*rattim divaṃ bahu guṇei viāra-bhāraṃ*¹⁴⁵⁵. [ŚM I.17]

Le roi : [Mon] ami Gautama, regarde le piètre état de la destinée ! Car,

une fois que l'homme a rassasié son désir par la conquête réussie d'une charmante (*ramañīya*) personne (*padārtha*), du fait d'en avoir aperçu (*darśana*) une autre inconnue et difficile à obtenir, y penser (*vicāra*) sans être désemparé¹⁴⁵⁶ rend les jours et les nuits très longs¹⁴⁵⁷. [ŚM I.17]

On reconnaît, dans ses paroles, la même idée exprimée par le roi de la *Candralekhā* [CL I.15]. Rājaśekhara raconte au bouffon qu'il a vu, dans son rêve à l'aube, une certaine beauté, créature de Prajāpati, manifestation des nymphes célestes¹⁴⁵⁸. Ce rêve a créé l'effet de l'« établissement » (*parinyāsa*) de la graine (*bīja*) dans le cœur du roi :

rājā : *saṃpatta-jamma-phalao vva Surāhi-ṇāha-*
rajje paḍiṭṭhidim uvāgamiṃ vva saccam,

¹⁴⁵² *Gīti*. Mod. *pasutteṇaṃ*, éds., mss. *pasutteṇa*.

¹⁴⁵³ La *chāyā* rend le pk. *araa* par le sk. *vara*.

¹⁴⁵⁴ Cf. [NīŚ 88], Gopinath, P. 2011 : 88.

¹⁴⁵⁵ *Vasantatilakā*.

¹⁴⁵⁶ Litt. : le poids de la pensée.

¹⁴⁵⁷ À comparer avec [VŚBh IV], Gray 1906 : 61 ; [MMdh VII], Coulson 2004 : 142-144.

¹⁴⁵⁸ À comparer avec [VD], Gray 1913 : 89 ; [AAR], Wojtilla 1986 : 116 ; [VŚBh I], Gray 1906 : 13-16 ; [JNVN II.49-51], Dāsa K. et Dāsa P. 2006 : 58-59. Dans ces deux genres de pièce de théâtre, l'amour, à première vue, se produit dans un rêve.

*Bamhekka-bhāa-paḍilambhaṇa-metta-vejja-
āṇāṇda-kāṇḍala-maṇḍo vva tahiṃ ṭhido
mhi*¹⁴⁵⁹. [ŚM I.18]

Le roi : Quand je l'ai vue, j'ai obtenu le fruit de ma naissance, comme si j'étais en réalité transféré dans l'empire du Seigneur des déités [Indra], et je suis resté là-bas, comme si j'avais la conscience pleine de la joie [suprême] connue uniquement de [ceux qui ont réussi à] devenir un avec Brahmā. [ŚM I.18]

Le roi compare le sentiment amoureux à la joie suprême de la libération, dont le concept remonte à la *Chāndogya Upaniṣad*. C'est une autre façon d'exprimer la supériorité de Kāma dans le monde¹⁴⁶⁰. Le bouffon constate que cette joie est due à la perception (*darśana*) d'une personne (*padārtha*) exceptionnelle (*apūrva*). Sur ce, le roi décrit la singularité (*viśeṣa*) de cette personne, constituant la subdivision « éloge » (*vilobhana*) :

*rājā : aṅṅo vi tīe viśeso vaasseṇa viṅṅādo bhodu ! taha hi,
jaraṃta-sara-paṃḍurā kara-ale kavola-tthālī,
puro vi visaa-ggahovaram aṇeṇa suṅṅaṃ maṇaṃ,
tahāhara-milāṇadā aṇumiṇṇha-bhāvaṃ, thaṇa-
ppakaṃpa-aṇumāviaṃ sasiā ekkam
ujjimbhai*¹⁴⁶¹. [ŚM I.19]

Le roi : Que [mon] ami connaisse aussi l'autre particularité de cette femme ! En effet, avec ses joues blêmes – [pareilles à] une canne à sucre sèche – qu'elle a tenues entre ses paumes¹⁴⁶², avec son esprit absent de la perception de l'objet en face [d'elle], avec ses lèvres pâles, dont on déduit son état fiévreux, elle pousse un soupir qui laisse inférer le ballotement de sa poitrine¹⁴⁶³. [ŚM I.19]

Ici, le roi décrit l'état d'une personne dans l'amour en séparation (*vipralambha*) que le bouffon déduit de sa description [ŚM I.20]. Il se permet une plaisanterie, disant que c'est pour cela que le bouffon s'appelle Gautama, comme l'auteur du *Nyāyasūtra*. À partir d'ici, ce dernier commente chaque phrase/stance, constituant la subdivision « argument » (*yukti*). Le roi lui raconte avoir vu, dans son rêve, la suivante Vasantatilakā entrer dans le jardin et demander à l'héroïne de partir, le crépuscule étant arrivé [ŚM I.21]. Le bouffon constate que l'état de l'amour en séparation persiste depuis longtemps. Le roi raconte comment, lors de son départ, leurs regards se sont fortuitement croisés, ce qui l'a touché [ŚM I.22]. Le bouffon répond que cela signifie que le regard de l'héroïne n'est pas indifférent (*anupekṣaṇīya*), peut-être amoureux (*anurāga*). Le discours du roi constitue l'« obtention » (*prāpti*) :

rājā : laḍaha-kumua -dāma-dīharehiṃ

¹⁴⁵⁹ *Vasantatilakā*.

¹⁴⁶⁰ Cf. *supra*, [RM I.06] 4.3.1 De la bénédiction à la fin du prologue, et [CL II.06] 4.4.3.1 Le « désir » : le chagrin d'amour du roi.

¹⁴⁶¹ *Prthivī*.

¹⁴⁶² Signe de l'amour en séparation, cf. [NŚ XIII.198-199], Ghosh 1951 : (vol. I, trad.) 237 ; [MMdh III], Coulson 2004 : 82-83.

¹⁴⁶³ À comparer avec [AŚ 85], Rebière 1993 : 93.

*saraa-suhāṇihi-caṃdiujjalehim,
taha vara-taṇue kao mhi ollo
amaa-maehim kaḍakkha-ṇijjharehim*¹⁴⁶⁴. [ŚM I.22]

Le roi : Au moyen d'une longue guirlande de beaux lis d'eau, de la belle clarté de la lune automnale, une cascade de regards du coin de l'œil de [cette] merveilleuse femme svelte, empreinte d'un élixir d'immortalité, m'a ainsi imbibé¹⁴⁶⁵. [ŚM I.22]

Dans la strophe suivante, le roi relate que l'héroïne a quitté la scène, accompagnée de Vasantatilakā [ŚM I.23]. Il fait ensuite allusion à la graine (*bīja*) [ŚM I.14-15, 17], ce qui correspond au « dépôt » [de germe] (*samādhāna*) :

*rājā : parāvalia āṇaṇāmaa-maūha-juttam disam,
vivajjia-disamtarāhimuha-cakkavāa-tthaṇam,
maṇa-tṭhia-ciruccia-ppaṇaa-sāra-viṇṇāvao
kao mai vilakkhaṇo suaṇue
kaḍakkhuggamo*¹⁴⁶⁶. [ŚM I.24]

Le roi : C'est exactement à cet endroit-là, où, après qu'il s'est orienté vers la direction [de l'Est] illuminée par le nectar de son visage [de lune, de manière que] la demeure des oiseaux *cakravāka* – qui se sont tournés dans la direction opposée – a été abandonnée¹⁴⁶⁷, il m'a fait reconnaître l'essence de l'amour que je caressais depuis longtemps, le regard délibéré du coin de l'œil que cette beauté m'a lancé. [ŚM I.24]

Le bouffon commente cette partie du rêve comme l'amour inévitable prévu par le destin [ŚM I.25]. Le roi relate que, alors qu'il avait peur de la reine (*nivedana-sāṅkā*), car Vasantatilakā était présente lors de cette rencontre, et qu'il souffrait de l'amour en séparation (*vipralambhena dunomi*), la fanfare matinale l'a brusquement réveillé. Cette confusion émotionnelle constitue le « conflit des sentiments » (*vidhāna*). Le bouffon informe le roi que le matin en question est un moment favorable et qu'il peut rapidement faire parvenir un rêve à maturité (*pariṇāma*) [ŚM I.25/1]. Le roi en doute, notamment parce que la femme de son rêve lui est totalement inconnue [ŚM I.26]. Le bouffon insiste, disant que c'est le destin qui décide de l'accomplissement du désir [ŚM I.27]¹⁴⁶⁸. Ce dialogue sert à éveiller la curiosité, correspondant à la subdivision portant le même nom (*paribhāvanā*), mais au sens surnaturel. Cette scène se termine par la « germination » (*udbheda*) :

*rājā : tīe hou ṇa vā kahā-avasaro, sā edu mā edu vā
ṇettāṇam visaattaṇam, phurau vā tīe ṇa vā
saṃgamo,*

¹⁴⁶⁴ *Puṣpitāgrā*.

¹⁴⁶⁵ À comparer avec [ŚŚ 74], Gopinath, P. 2011 : 188.

¹⁴⁶⁶ *Prthivī*.

¹⁴⁶⁷ Traduction incertaine. À notre avis, cette scène se déroule à l'aube. Le soleil se lève à l'Est. Les *cakravāka* sont des oiseaux diurnes. Puisque son visage comparé à la pleine lune a illuminé la direction de l'Est, les *cakravāka* ont cru voir l'arrivée de la lune dans la nuit ; c'est pourquoi ils sont partis dans une autre direction. Cf. [MMdh II], Coulson 2004 : 73-74.

¹⁴⁶⁸ À comparer avec [NīŚ 94], Gopinath, P. 2011 : 94.

*tīa ccea kae ṇa aṇṇa-visae saṃrajjae māṇasaṃ
nīsāsā ppasaṃrati uṇha-pharisā savvā taṇū
ḍajjhāi*¹⁴⁶⁹. [ŚM I.28]

avi a

*edāssim ujjāṇe caṃda-muhī ṇetta-goarī hūā,
ia cīmtia ajja uṇo ettha ccia āado mhi
ummaio*¹⁴⁷⁰. [ŚM I.29]

Le roi : Que j'aie [encore] l'occasion de discuter avec elle ou non, qu'elle vienne [encore] dans le champ de vision de mes yeux ou non, que la rencontre se réalise ou non, [mon] cœur n'a plus d'autre plaisir que pour elle, [mon] corps tout entier, touché par le feu, s'embrase avec de longs soupirs qui se diffusent. [ŚM I.28]

Et puis,

c'est dans ce jardin où cette beauté au visage de lune est devenue l'objet de [ma] vue, en réfléchissant ainsi, enivré [d'amour], je suis aujourd'hui retourné à cet endroit précis¹⁴⁷¹. [ŚM I.29]

4.5.2.2 Le débat philosophique

Viśveśvara remplace le débat poétique par un débat philosophique (*vāda*). La méthodologie de ce débat est celle que nous trouvons dans le *Nyāyasūtra* et d'autres œuvres de l'école de la logique.

Vasantatilakā entre à la fin du discours du roi. Celui-ci craint qu'elle l'ait entendu parler [ŚM I.28-29]. Il lui demande l'objet de sa visite. La réponse de la suivante est ambiguë :

*Vasantatilakā : devassa ṇaṇa-maggāṇuhavādo, kim aṇṇaṃ sevaa-
jaṇassa ?* [ŚM I.29/1]

Vasantatilakā : Pour observer le cheminement du regard de Votre Majesté, quel autre [propos] un serviteur pourrait-il avoir ? [ŚM I.29/1]

Le bouffon lui demande de préciser son propos (*viśeṣa*). Elle réplique qu'il doit exister un autre contexte (*prasaṅgāntara*). Le roi la soupçonne de faire allusion (*upakṣipta*) à ce qui a été mentionné auparavant (*upakrānta*). Le bouffon l'accuse d'être arrivée à ce moment précis. Elle réplique que cela ne le regarde pas. Il lui demande alors de quoi ils ont discuté. Vasantatilakā répond qu'il s'agissait de l'explication de l'état en séparation (*virahāvasthā-pratipādanam*). Le bouffon tente de camoufler l'aveu du roi, disant que celui-ci a décrit (*priya-vayasyena varṇitā*) celui d'une autre personne (*kasyāpy avasthā*), dont le contexte était la description du printemps (*madhu-māsa-varṇana-prasaṅgena*). Ce camouflage est l'occasion d'un vrai débat philosophique :

*Vasantatilakā : aha kassa [vi] aṇṇassa attāṇo ṇāvattḥāe, aṇṇa-
paccakkhā-jogattaṇeṇa tassa īrisāvattḥā-viraho tue
kahaṃ viṇṇādo ?*

¹⁴⁶⁹ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹⁴⁷⁰ *Gīti*.

¹⁴⁷¹ À comparer avec [DKC I], Kale, M. R. 1979 : 252.

- vidūṣakaḥ* : *viraha-āraṇassa ahāva-ñiccaṇa.*
- Vasantatilakā* : *ñāiamtarassa uṇa keriso ahāva-ñiṇṇaovāo ?*
- vidūṣakaḥ* : *ajja ñāiamtarassa a-damsaṇeṇa.*
- Vasantatilakā* : *edaṃ vi ṇa ñiṇṇaiuṃ tīrai.*
- vidūṣakaḥ* : *tā kiṃ aviṇṇāde vi atthe icchā hoi tti vattuṃ pauttāsi ?*
- Vasantatilakā* : *tumaṃ kiṃ a-saṃṇihidassa atthassa paāraṃtareṇāvi viṇṇāṇaṃ ṇa hoi tti vattu kāmo si ?*
- vidūṣakaḥ* : *eārisa-kutakkāvalambaṇeṇa tumhehiṃ atthā aṇṇahā karijjaṃti.*
- Vasantatilakā* : *tā tumaṃ jjea paccakkha-viruddhaṃ ālambaṃto mahā-takkio.*
- vidūṣakaḥ* : *tā kiṃ pamāṇam aṃtareṇāvi attha-kappaṇaṃ tue ahimadaṃ ?*
- Vasantatilakā* : *tue vi, kiṃ saṃtammi vi pamāṇe, atthāvalāvo ahippeo.*
- vidūṣakaḥ* : *tado tue uṇṇīde atthe, kiṃ pamāṇaṃ ?*
- Vasantatilakā* : *uvaṇṇattha-saddo jjea.*
- vidūṣakaḥ* : *tā bhaṇa keriso so ?*
- Vasantatilakā* : *tīe hou ṇa vā (ity ādi padya-dvayaṃ [ŚM I.28-29] punaḥ paṭhati)*
- rājā* : *(svagatam) aho, ekkavāruccāria-ggahaṇa-sāmacchaṃ.*
- vidūṣakaḥ* : *aṇṇa-paradāhippāeṇa vi, tassa uvavaṇṇadāe kahaṃ te ahimaa-siddhī ?*
- Vasantatilakā* : *aṇṇa-paradāe ppamāṇa-virahādo.*
- vidūṣakaḥ* : *mā aṇṇahā sambhāvehi ! saccaṃ jjea ppia - vaasseṇa kassa vi avatthā vaṇṇidā.*
- Vasantatilakā* : *eāriassa sacca-vāiṇo tuha attadā-ñiccaṇa evvaṃ paccassaṃ ?*
- vidūṣakaḥ* : *kahaṃ me attadā-viraho ? [ŚM I.29/2]*
- Vasantatilakā* : *putta-sira-ppharisā jai attattaṇam attaṇo ṭhavejja bhavaṃ,*
tā tuha savaha-saehiṃ aṇṇaha attho bhava sacco¹⁴⁷². [ŚM I.30]
- Vasantatilakā* : Cela dit, dans la situation de quelqu'un d'autre où tu n'étais pas présent, comment connais-tu l'état de l'amour en séparation de cette personne avec d'autre moyen [de connaissance valide (*pramāṇa*)] que l'expérience directe (*pratyakṣa*) ?
- Le bouffon : Certainement en raison de l'inexistence de la cause de l'état en séparation.
- Vasantatilakā* : Quelle méthode d'inférence t'a fait parvenir à l'« inexistence d'une autre héroïne » ?

¹⁴⁷² Āryā.

- Le bouffon : C'est que jusqu'à présent, je n'ai pas vu l'autre héroïne.
- Vasantatilakā : Cela ne le prouve pas non plus.
- Le bouffon : Veux-tu dire que le désir d'un objet existe même s'il n'est pas connu ?
- Vasantatilakā : Tu veux dire que la connaissance d'un objet non présent est impossible avec un autre [moyen de connaissance valide (*pramāṇa*)] ?
- Le bouffon : En t'appuyant sur une si mauvaise logique, tu parviendras à une autre [mauvaise] cause.
- Vasantatilakā : C'est plutôt toi le grand théoricien de la logique qui t'appuies sur une contradiction avec l'expérience directe.
- Le bouffon : À quel moyen de connaissance valide, qui serait approprié à la [démonstration de] preuve et qui n'est pas [l'expérience directe], penses-tu ?
- Vasantatilakā : Quel que soit le moyen de connaissance valide, tu as l'intention de nier l'objet.
- Le bouffon : À l'égard de l'objet concerné, quel est donc [ton] moyen de connaissance valide ?
- Vasantatilakā : C'est justement à travers la parole (*śabda*) prononcée [par une personne crédible (*āpta*)].
- Le bouffon : Alors, dis[-moi] laquelle est-ce ?
- Vasantatilakā : « Que j'aie [encore] l'occasion de discuter avec elle ou non... » (Et ainsi de suite, elle répète les stances [ŚM I.28-29 *supra.*].)
- Le roi : (À part.) Ah ! Elle a confirmé la validité de l'énonciation que [j'avais] juste avant prononcée.
- Le bouffon : Comment peux-tu prouver ton hypothèse basée sur la [seule] description de quelqu'un d'autre ?
- Vasantatilakā : En l'absence de moyen de connaissance valide, sur la dépendance d'autrui.
- Le bouffon : Ne continue pas à spéculer ! Il est absolument vrai que [mon] cher ami a décrit une certaine situation.
- Vasantatilakā : Étant justement convaincue de ta crédibilité, vais-je te faire confiance, à toi, qui es si franc ?
- Le bouffon : Pourquoi manquerais-je de crédibilité ? [ŚM I.29/2]
- Vasantatilakā : Si tu prouves ta propre crédibilité en touchant la tête de tes enfants, cela s'avérera vrai, sinon, cent malédictions pèseront sur toi ! [ŚM I.30]

Dans ce débat, Viśveśvara a appliqué certaines règles de débat philosophique de l'école de la logique (*nyāya*). L'investigation (*parīkṣā*) a pour but d'arriver à la connaissance réelle (*tattva-jñāna*) d'une chose. Elle commence par le doute (*saṃśaya*), cf. [ŚM I.26], sans objet concret, ni possibilité de certitude (*prasaṅga*). Lorsque le doute est prononcé, comme objet à examiner (*vimṛśya*), l'investigation se fait au moyen de questions-réponses (*uttarottara*), de

thèses (*pakṣa*) et antithèses (*vipakṣa*), jusqu'à l'affirmation (*avadhāraṇa*) conclusive (*nirṇaya*) de l'objet, comportant cinq étapes.

Les moyens de connaissance valide (*pramāṇa*) permettent d'arriver à une conclusion correcte de l'objet (*prameya*), car ils lui sont attachés. L'expérience directe (*pratyakṣa*) est le moyen de connaissance valide le plus important, les autres reposant sur elle : l'inférence (*anumāna*), la comparaison (*upamāna*) et le témoignage verbal (*śabda*). Toutefois, avoir une expérience directe de l'inexistence d'un objet, relève également du domaine du *pratyakṣa*¹⁴⁷³. Le témoignage verbal (*śabda*) est valide, uniquement si la source est crédible (*āpta*), cf. [ŚM I.30], ce qui peut renvoyer aux Écritures ou à une personne. Dans le cas de cette dernière, la crédibilité (*āpti*) de l'objet (*artha*) provient du fait qu'elle l'a vu en personne (*sākṣāt*).

Selon les *naiyāyika*, le rêve (*svapna*) fonctionne comme la remémoration (*smṛti*). La mémoire (*smaraṇam*) participe de l'âme (*ātman*), car connaître (*jñā*) est sa nature (*svabhāva*). La remémoration (*smṛti*) provient [de vingt-cinq causes (*hetu*), comme par exemple] l'absorption (*pariṇidhāna*), le ressassement (*abhyāsa*), la séparation (*viyoga*), le bonheur et le malheur (*sukha-duḥkha*), le désir et l'aversion (*icchā-dveṣa*), l'amour (*rāga*), etc. Un objet expérimenté dans un rêve (*svapne viśaya-grahaṇam*) a déjà été expérimenté auparavant (*pūrvapalabdha-viśaya*), cf. [ŚM I.27]¹⁴⁷⁴. Quand que l'âme (*ātman*) a connu le bonheur (*sukham*) résultant du contact direct (*saṃnikarṣa*) avec une chose (*artha*) et qu'elle voit un objet similaire, elle souhaite (*icchatī*) s'en emparer (*ādātum*)¹⁴⁷⁵, cf. [ŚM I.17 ŚM I.28]. Néanmoins, la remémoration, comme le rêve, n'est ni vraie (*yathārtha*), ni fausse (*ayathārtha*) jusqu'à son approbation. Par la connaissance juste (*tattva-jñāna*), on obtient le bonheur suprême (*nihśreyasa*), cf. [ŚM I.18].

Dans ce contexte, le débat met en lumière d'autres aspects du rêve que nous avons indiqués entre accolades en relation avec les éléments philosophiques concernés¹⁴⁷⁶. Ce débat comporte encore : le piège (*chala*) s'agissant d'une expression délibérément ambiguë et d'un masquage (*vighāta*) du discours (*vacana*), tous deux servant à tromper l'adversaire. Il ne s'agit donc pas d'un débat (*vāda*), mais d'une dispute (*jalpa*), où les arguments captieux sont permis¹⁴⁷⁷. Admettre avoir perdu est une reconnaissance de la thèse (*mata-anujñā*)¹⁴⁷⁸. Le roi, en aparté, a déjà reconnu la justesse du raisonnement de la suivante, mais ici, il tranche en admettant la conclusion, et met Vasantatilakā dans le secret.

4.5.2.3 Le « tableau »

Le tableau (*citra*), comme la lettre (*lekha*), est un des compléments du chaînon (*saṃdhyantara*) que l'auteur peut employer à son gré¹⁴⁷⁹. Vasantatilakā soupçonne que l'héroïne, que le roi a vue en rêve, est sa confidente, mais pour en être sûre, elle lui demande de la décrire plus précisément [ŚM I.31]. Le roi lui propose alors de la peindre sur un tableau [ŚM I.32]. Mais

¹⁴⁷³ [NS II.02.01], Angot 2009 : 479.

¹⁴⁷⁴ Cf. [KM III.03] *supra*, 4.2.4.1 Le « rêve » du roi : état conséquent de l'amour en séparation.

¹⁴⁷⁵ [NS I.01.10, 21 et 25, II.02.40, III.02.41, IV.02.34], Angot 2009 : 244-247, 291-292, 382, 339-340, 534-537, 608-611, 719.

¹⁴⁷⁶ À cet égard, consulter [MM], Shastri, G. P. 1939 : 64-66.

¹⁴⁷⁷ [NS I.02.02-03, I.02.10-11, 14], Angot 2009 : 343, 357, 364.

¹⁴⁷⁸ [NS. V.II.20-22], Angot 2009 : 802.

¹⁴⁷⁹ Comme dans [AbhJŚ VI], Bansat-Boudon 1996 : 187, 191-192 ; [VO II], Bansat-Boudon 1996 : 248-249 ; [NĀ II], Daniélou 1977 : 89-90 ; [RV II], Daniélou 1977 : 165-166 ; [MMdh I], Coulson 2004 : 44, 57-58 ; [JNVN III.18], Dāsa K. et Dāsa P. 2006 : 72.

Vasantatilakā veut également savoir si le roi ressent le même amour à l'égard de Śṛṅgāramañjarī. Les paroles et la réaction du roi sont révélatrices :

rājā : *saale vi mae paattha-jāe*
daiā dīsadi bhāvaṇovaṇīdā
vilihijjai sā uṇo kahaṃ vā
*ṇa hu edaṃ lihiam ṇa va tti buddhī*¹⁴⁸⁰. [ŚM I.34]
avi a
bāhujjharo vi lihiam lihiam ja reham
āpuṃsai, kkhalai tī maṇam bharamtam,
ṇo lehaṇī parama-vevira-aṃsulimmi
*pāṇimmi thāi, kham ettha a kiṃ lihissam*¹⁴⁸¹ ? [ŚM
I.35]
taha vi ādhatto mhi. (iti likhitvā darśayati)

Le roi : Dans chaque détail exécuté de l'objet, je vois ma bien-aimée en imagination ; mais comment se profile-t-elle donc ? Ce n'est pas du tout [son] image. Mon esprit [hésite] si c'est la sienne ou non. [ŚM I.34]
De plus,
quels que soient les contours que j'ai dessinés, mes larmes les effacent ; à cause d'elle, j'ai le cœur gros, palpitant ; ne pouvant pas tenir le pinceau dans ma main avec mes doigts si tremblants, comment et que vais-je dépeindre maintenant ? [ŚM I.35]
Malgré cela, je l'ai entrepris [le portrait]. (Après l'avoir dessiné, il le montre.)

Vasantatilakā, à part, reconnaît Śṛṅgāramañjarī [ŚM I.36] et dit à haute voix que si l'héroïne n'était pas si belle, le roi ne serait certainement pas tombé amoureux d'elle [ŚM I.37]. Cette scène constitue l'« action » (*karaṇa*).

4.5.2.4 La « lettre »

La suivante, une fois convaincue que l'objet de l'amour du roi est sa confidente, lui révèle une stance :

Vasantatilakā : *(iti etaṃ ślokaṃ likhati)*
āṇāe vihiṇo, paiṇṇa-ṇaṇā se se dihāṇam muhe
āloam tuha paṃjaramtara-ṭhiā ekkam caorī gaā,
bīāvekkhaṇa-kamkhirīṇa visao sā caṃda-diṭṭhī a te,
pāsāmtara-rumbhia ccia, dasam ṇi-ppacchimaṃ
*pāiī*¹⁴⁸². [ŚM I.38]

Vasantatilakā : (Sur ce, elle esquisse une stance.)
« Sur ordre du destin, la femelle de *cakora*, qui se tenait dans sa cage avec des yeux allant d'une direction à l'autre, est tombée dans ton regard. Et la

¹⁴⁸⁰ *Mālabhāriṇī*.

¹⁴⁸¹ *Vasantatilakā*.

¹⁴⁸² *Śārdūlavikrīḍita*. Mod. *pāiī*, éds., mss. *pāiī*.

lune de ta vision, objet de celles qui désirent te jeter
un autre regard, retenue à l'intérieur du palais, atteint
sa dernière extrémité. » [ŚM I.38]

Dans la première partie de la stance, Vasantatilakā fait allusion au rêve du roi, lorsque son regard a croisé celui de l'héroïne [ŚM I.24]. Dans la seconde, elle suggère d'abord que l'héroïne baisse son visage à fin que personne ne puisse voir ses yeux. Ensuite, elle insinue que Śṛṅgāramañjarī demeure dans le palais du roi, car la déité présidente de l'Est est Indra. La femelle du *cakora* signifie naturellement la femme dans un couple amoureux.

Le roi ne comprend pas le message et demande des explications. Vasantatilakā lui dit qu'il s'agit d'une stance composée par une certaine héroïne amoureuse de quelqu'un, dont elle ne connaît pas les sentiments. La suivante explique au roi que cet état est l'effet d'une certaine cause (*kārya-kāraṇa-bhāva*). Le roi l'interroge davantage, et enfin, la suivante dévoile que la lettre provient de Śṛṅgāramañjarī, elle que le roi a vue dans son rêve et dessinée sur le tableau. C'est la cause de sa visite. Le roi lui demande alors de consoler sa confidente et de ne pas divulguer cette affaire (*saṃdeśa*). Puis, le chantre annonce le crépuscule et tous disparaissent. Cette scène constitue la « rupture » (*bheda*) ; l'héroïne n'est plus un rêve et la séparation est désormais réelle.

4.5.3 Deuxième lever de rideau : le « reflet »

4.5.3.1 Le « désir » : le chagrin d'amour du roi

Ce chaînon, comme dans les pièces précédentes, commence par le chagrin d'amour du roi, appelé « désir » (*vilāsa*) :

rājā : (citra-phalakam vivṛtya nirūpya) vaassa,
jo tīe avaavaāṇa saṅṅiveso
oiṅṅo kaha via citta-paṭṭae so,
ṅettāṅam maāṅa-viāra-ghummirāṅam
vicchittī uṅa aṅuhūi-metta-gejjhā¹⁴⁸³. [ŚM II.01]

Le roi : (Après avoir retourné le tableau, il le contemple.)
[Mon] ami,
celle qui a été la posture de ses membres, s'est
incarnée d'une manière ou d'une autre sur ce tableau.
Toutefois, le piètre état de ses yeux papillonnants
causé par la passion enivrée est saisissable
uniquement par la perception cognitive. [ŚM II.01]

Le terme *vichitti* « déchirure » est l'une des grâces naturelles d'une femme, lorsque sa toilette, ses parures, son maquillage et ses onguents sont désordonnés, déchirés et estompés¹⁴⁸⁴. Le vocable *anubhūti* « compréhension » désigne une autre fonction du mental (*buddhi*), similaire à la remémoration (*smṛti*), où opèrent les quatre moyens de connaissance valides (*pramāṇa*)¹⁴⁸⁵.

¹⁴⁸³ *Praharṣiṅī*.

¹⁴⁸⁴ [NS XXIV.16], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 444-445.

¹⁴⁸⁵ [NS III.1.24-25], Angot 2009 : 544-545 ; [TS 75].

4.5.3.2 La « poursuite » et le « refus »

Comme dans les pièces précédentes, la « poursuite » (*parisarpa*) et le « refus » (*vidhūta*) se mélangent dans la conversation. Ici, les deux éléments se manifestent dans les paroles du roi qui souhaite à la fois revoir l'héroïne et ne pas blesser la reine, alors que dans les pièces précédentes, le « refus » était exprimé pour ne pas prêter attention aux paroles de la gardienne de porte. De plus, Viśveśvara la remplace par le bouffon, dont le rôle n'est pas de distraire le roi de son chagrin d'amour, mais plutôt de l'attirer sur le danger : l'héroïne qui se meurt.

Puis le bouffon entre et constate l'état désespéré du roi [ŚM II.02]. Celui-ci décrit l'objet de son désir [ŚM II.03]. Le bouffon fait une remarque sur l'effet du regard du roi qui peut torturer l'héroïne [ŚM II.04], mais ce dernier continue à décrire sa beauté [ŚM II.05].

4.5.3.3 Le « tourment » comme ruse ingénieuse

Le bouffon recourt à un stratagème et demande au roi de lui parler avec franchise au lieu de décrire la beauté de l'héroïne séparée de son bien-aimé, sous forme poétique :

vidūśakaḥ : *vaassa,*
 tumhe, vaṃka-vibohā jāṇīdha [kkhu] amtag-gaam
 bhāvam,
 *amhe, jahā-suaṃ ccia, jāṇīmo ujjua-sahāvā*¹⁴⁸⁶. [ŚM
I.06]

Le bouffon : [Mon] ami,
 Toi, en tant que connaisseur des [expressions]
 contournées (*vakrokti*), tu comprends [bien]
 l'émotion (*bhāva*) renfermée, moi, je conçois la
 franchise factuelle (*svabhāvokti*) comme je
 l'entends¹⁴⁸⁷. [ŚM II.06]

Par conséquent, le roi décrit l'héroïne dans son état d'agonie, correspondant à la « torture » (*tāpaṇa*) :

rājā : *tā suṇīadu kaittaṇāhippāo !*
 pāṇeseṇa a daṃsaṇo ṇa, ṇa samāsaṃghassa
 lesubbhavo
 so diṭṭho uṇa attaṇa tti paramo kāmāhio aggaho ;
 sacchamḍattaṇam atthi ṇa tti ṇa bhava tattha pautti
 parā teṇaṃ attha-vasēṇa pajjvasiṇo pāṇa-
 *ppahāṇaṃ gaī*¹⁴⁸⁸. [ŚM II.07]

Le roi : Qu'on écoute donc le but de l'art poétique !
 Son bien-aimé ne peut la voir, elle n'éprouve pas la
 moindre consolation, mais elle le considère comme
 « [l'homme qui] lui appartient », ainsi, son désir
 s'intensifie ; elle n'est pas indépendante, il n'y a donc

¹⁴⁸⁶ *Āryā*. La première ligne comporte 28 unités (*mātrā*). Soit on en enlève une et on obtient une *upagīti*, soit on en ajoute deux [*kkhu*] et on obtient une *āryā*.

¹⁴⁸⁷ À comparer avec [JNVN IV.14], Dāsa K. et Dāsa P. 2006 : 85.

¹⁴⁸⁸ *Śārdūlavikrīḍita*.

rien à faire, [et] dans ces circonstances, son état a atteint la fin de sa vie. [ŚM II.07]

Le bouffon persiste et remarque qu'il est curieux que le roi n'ait jamais vu l'héroïne, bien qu'elle demeure dans son palais. Sur ce, celui-ci s'exprime par des termes voilés sur la jalousie de la reine qui garde l'héroïne loin de lui dans le plus grand respect pour eux (*paramādareṇa*). Le bouffon demande au roi en quoi leur relation (*sambandha*) regarde la reine, pendant que Śṛṅgāramañjarī souffre. Sa réponse exprime la loyauté habituelle envers la reine, pouvant être considérée comme équivalent au « refus » :

rājā : *kiṃ ajja vi eḍaṃ tue ṇa samāṇṇidaṃ ?*
vijjānti ettha loe mahilāṇaṃ jettīāṃ dukkhāṃ,
tāṃ savatti-samubbhaa-dukkhādo ṇavara
*hijjānti*¹⁴⁸⁹. [ŚM II.09]

Le roi : Tu n'as encore jamais entendu cela ?
Ici, dans le monde, il existe les malheurs d'une vénérable femme [la reine] qui sont plus grands que la souffrance d'une co-épouse [l'héroïne]. [ŚM II.09]

Le bouffon lui répond qu'il a déjà passé trop de temps séparé de sa bien-aimée, c'est le moment d'aller la voir. Selon le roi, ce n'est qu'un rêve, un désir [ŚM II.10], refusant toute opportunité, ce que le bouffon rappelle à la stance [ŚM I.27] *supra*. Le roi refuse, disant qu'on ne peut s'appuyer uniquement sur le destin. Le bouffon lui réplique :

vidūṣakaḥ : *kahaṃ diṭṭha-parihāro ṇāma, jeṇa mae tattha ko vi*
uvāo kappio ciṭṭhai. [ŚM II.10/1]

Le bouffon : Et s'il y avait une solution pour la voir, j'aurais déjà élaboré une ruse ingénieuse (*upāya*). [ŚM II.10/1]

Le roi se réjouit et le bouffon lui murmure un secret à l'oreille. Cette scène ne satisfait pas la définition de Bharata, selon laquelle le « tourment » permet de voir le danger (*apāyadarśana*), mais celle de **Viśvanātha** : montrer le génie d'une ruse (*upāyādarśana*)¹⁴⁹⁰. La démarche du bouffon correspond à l'« acheminement » (*pragamana*) consistant en des questions-réponses, afin d'arriver au but.

4.5.3.4 L'effort pour obtenir l'objet désiré

Mādhavikā entre et informe le roi qu'à l'occasion du jour festif de Kāma (*Kusumāyudhasya tithiḥ*), la reine organisera une cérémonie religieuse (*pūjā*) dans le jardin [ŚM II.11]¹⁴⁹¹. Le roi lui confirme qu'il y assistera. Après qu'elle a quitté la scène, il s'adresse au bouffon, exprimant explicitement l'« effort » (*prayatna*), une des situations (*avasthā*) requises dans ce chāṇon :

rājā : *vaassa, jahā uvakkamto attho ṇa hīadi, tahā paatto*
kādavvao. [...]

rājā : *ujjāṇammi paḍiṭṭhiā sasi-muhī diṭṭhā mae, ajja sā*
tāricchā uvaṇijjai ccia uṇo, jaṃ bhāvaṇāe phudam
huttam tassa jahā karemi gamaṇam lāhassa tissā
tahā

¹⁴⁸⁹ Āryā.

¹⁴⁹⁰ [SD VI.91/a].

¹⁴⁹¹ À comparer avec [RV I], Daniélou 1977 : 152 ; [SS 369], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 106.

- taṅhāe-amaa-ddaha vva paḍiam ṇivvāi me māṇasam*¹⁴⁹². [ŚM II.12]
- vidūṣakaḥ : *sāhedi kkhu hoṃtaṃ atthaṃ citta-vuttī.*
Le roi : [Mon] ami, de même qu'on ne lâche pas l'affaire en question, on doit maintenir l'effort (*prayatna*). [...]
- Le roi : C'est dans ce jardin que j'ai vu la femme au visage de lune, aujourd'hui, cette même personne sera à nouveau conduite ici, il est clair dans ma pensée que je m'approcherai d'elle afin de l'obtenir, que mon cœur se libère [enfin] de la soif d'existence, comme s'il se jetait dans le lac du nectar d'immortalité. [ŚM II.12]
- Le bouffon : La fonction de l'esprit réussit assurément à réaliser le but qui doit advenir.

4.5.3.5 La prakarī comme état stimulant indirect

En cheminant vers le jardin, le roi [ŚM II.13] et le bouffon [ŚM I.14] décrivent la beauté du printemps. Le roi continue sa description :

- rājā : vaassa, ido pecchiadu !
ummilla-campaa-kadāmbaa-jāa-saṃgā
ede silīmuha-gaṇā thimiā phuraṃti,
kāduṃ vase ti-huaṇaṃ Rai-vallahena,
katthūriāi gulia vva huā huāse*¹⁴⁹³. [ŚM II.15]
(*pavana-sparśam abhinīya.*)
*Laṃkālaṃkāra-vāmā-kua-sama-salile sīdaṃ
vipphudaṃtā
Lovāmuddāi viddāvia-taṇu-ladiā āsamuddā
vimaddā,
saṃbhāvīaṃta-tāvī-sisira-jalalava-ṇhāṇa-taṅhāa-
bhūā
vāā maṃ gaṃdhasāra-ppharisa-surahiṇo
dakkhiṇaccā chivaṃti*¹⁴⁹⁴. [ŚM II.16]
*ede, caṃdaṇa-rukkha-saṃgada-mahādavvī-
arāhīsara-
ppaccuggiṇṇa-halāhalāi va, khala-pphamsāulā
māruā,
vallīsum kida-bhūri-vellaṇa-bharā, bāṇe
Pasūṇesuṇo
diddhe, kiṃ ṇu kuṇaṃti ? hā virahiṇaṃ savvāṇa
kāuṃ vahaṃ*¹⁴⁹⁵. [ŚM II.17]
- Le roi : [Mon] ami, qu'on jette un regard par ici !

¹⁴⁹² Śārdūlavikrīḍita.

¹⁴⁹³ Vasantatilakā.

¹⁴⁹⁴ Sragdharā.

¹⁴⁹⁵ Śārdūlavikrīḍita.

Cet essaim d'abeilles noires associé à une très grande masse de fleurs [rouge feu] de *campaka* épanouis, se disperse, comme si le bien-aimé de Rati, voulant dominer les trois mondes, jetait dans le feu des boulettes de musc. [ŚM II.15]

(Il fait semblant de ressentir le vent.)

Diffusant la fraîcheur [qu'ils transportent] de la transpiration de la poitrine des femmes qui sont les ornements de [Śrī]Laṅkā, devenus faibles, ils ont été chassés de l'océan par Lopāmudrā, devenus humides dans l'eau fraîche de la rivière Tāpī et embaumés par le contact du santal durant leur voyage au Sud, les vents vernaux m'effleurent. [ŚM II.16]

Associées à des méchants, pareilles à du venin émis par le Seigneur des serpents aux grands capuchons attachés aux arbres de santal, chargées d'encercler les jeunes bourgeons – les traits du dieu aux Cinq flèches de fleurs – sur les lianes, les brises les ont trempés dans le poison, hélas ! Que ne font-elles pour massacrer tous ceux qui sont séparés de leur être cher¹⁴⁹⁶ ! [ŚM II.17]

Le *campaka* a des fleurs rouge feu, comparées au feu sacrificiel dans lequel Kāma jette des boulettes de musc. Celles-ci provoquent la brusque dispersion des cendres, ressemblant à l'envolée d'abeilles noires [ŚM I.15]. Le style de Rājaśekhara [KM I.17, 20 *supra*.] se reconnaît dans les stances [ŚM I.16-17]. La dernière comporte trois formes d'imagination poétique (*utprekṣā*), la première porte sur la cause (*hetu*), la deuxième sur la caractéristique (*svarūpa*) et la dernière sur le résultat (*phala*). Les personnages récitent encore une stance chacun, puis arrivent au jardin. Ils entendent un bruit et le bouffon suppose que la reine s'approche. Le roi confirme son hypothèse (*yujyate sambhāvitārthasya tarkaḥ*). Entre alors la reine qui décrit le jardin comme une beauté personnifiée [ŚM II.20], ce qui nous rappelle le style de Kālidāsa¹⁴⁹⁷. Le roi arrive, disant que c'est la meilleure occasion pour rencontrer la reine, puis il parle du pollen diffusé par les fleurs, le comparant à des voyageurs séparés de leurs bien-aimées [ŚM II.21]. Tous s'installent à l'endroit indiqué par la reine. Les descriptions du jardin nous rappellent non seulement la *prakāṣī* de la *Karpūramañjarī*, mais le deuxième acte de *Vikramorvaśīya*. Cette scène constitue l'« éloquence » (*puṣpa*).

4.5.3.6 Le débat sur le *rasasūtra* : la « satire savante »

Cette partie ressemble au débat poétique dans la *Karpūramañjarī*, mais elle est légèrement modifiée afin d'être adaptée à l'histoire et à ce chaînon. Cette scène commence par la subdivision « obstacle » (*nirodha*) :

vidūṣakaḥ : (*vāmākṣi-spandam abhinīya*) *bho vaassa, tumhāṇaṁ ajja eriso ucchavo uvaṭṭhido. mama uṇa vāma-*

¹⁴⁹⁶ [ŚŚ 34], Gopinath, P. 2011 : 148.

¹⁴⁹⁷ [VO II], Bansat-Boudon 1996 : 243-245.

nettaṃ papphurai, tā ṇa jāṇe kiṃ ajja me huvissadi.
[ŚM II.21/1]

Le bouffon : (Clignant de l'œil gauche.) Oh, [mon] ami, aujourd'hui, une bien [joyeuse] fête a lieu. Mais mon œil gauche cille, je ne sais donc pas ce qui va m'arriver aujourd'hui. [ŚM II.21/1]

Le cillement de l'œil gauche d'un homme signale un mauvais présage¹⁴⁹⁸. Cette remarque du bouffon provoque une dispute avec la suivante, Mādhavikā, constituant la subdivision « réprimande » (*vajra*). Il est cohérent que Viśveśvara ait ici inséré les membres de la *vīthī*. Mādhavikā se moque du bouffon avec un « glissement de sens » *chala* :

*Vasantatilakā : eṇhiṃ vi pāvaṇijje Mammaha-pūāim sotthi*¹⁴⁹⁹-
vāṇie
vipphurai vāma-ṇettaṃ ; vivarīaṃ phalai
*vivarīe*¹⁵⁰⁰. [ŚM II.22]

Vasantatilakā : C'est justement aujourd'hui, lors du discours d'inauguration purificateur pour la vénération du dieu de l'Amour, que [ton] œil gauche cille ; quand la situation est contraire, l'aboutissement est contraire. [ŚM II.22]

Le bouffon, offusqué, insulte la suivante (« menace » *adhibala*). Celle-ci répond brusquement et commence avec lui une vive « altercation » (*gaṇḍa*). Le bouffon se targue de l'érudition dont il a hérité [ŚM II.23] et attend d'être défendu par le roi. La suivante le rappelle à son rôle [dans le théâtre] : amuser le harem, tel un ballon que les femmes frappent du pied¹⁵⁰¹. L'altercation continue par des échanges en style *vīthī*. À la fin, le bouffon, offensé, se retire sous sa tente. La suivante continue à se moquer de lui, disant que c'est justement grâce à son départ, abandonnant le discours d'inauguration, qu'il va prouver son mauvais présage.

La reine tente d'apaiser le bouffon en lui demandant de pardonner l'insolence de Mādhavikā et lui promet que personne ne sera jamais irrespectueux envers lui. Malgré cela, la querelle au sujet du savoir se poursuit jusqu'à ce que le bouffon propose une investigation (*parīkṣaṇa*). La reine accepte et fixe un débat (*vivāda*) pour calmer (*nirvāta*) leur querelle (*kalaha*). Le bouffon, obligé (*anugrḥīta*), revient. Cette partie de l'acte fait l'objet de la « pacification » (*paryupāsana*). Avant de commencer le débat, le roi fait une remarque judicieuse à la reine :

rājā : devi,
vijao viṇiggaho vā satti-asattīhi aṇṇaara-sajjho,
tāṇa jahattham kahaṇam majjhatthāṇam puṇa
*ṇioo*¹⁵⁰². [ŚM II.27]

Le roi : [Ma] reine,
Le résultat [du débat] entre les deux, [que ce soit] une victoire ou une défaite, [dépend] de leur compétence ou de leur incompétence, néanmoins, le devoir d'un

¹⁴⁹⁸ Cf. par exemple [MK V], Karmakar, R. D. 1937 : 167.

¹⁴⁹⁹ Corr. *sotthi*-, éds., ms. *setthi*-.

¹⁵⁰⁰ *Āryā*.

¹⁵⁰¹ Cf. [TM], Sharma, S. K. 2002 : 394.

¹⁵⁰² *Āryā*.

arbitre est de prononcer un jugement impartial¹⁵⁰³. [ŚM II.27]

Le bouffon saisit cette occasion pour demander à la reine de lui faire une dernière faveur (*abhilāṣa*) :

vidūṣakaḥ : *jai vi devī pia-vaasso a amhāṇaṃ parikkhaṇe samatthā, taha vi devīe Vasantatilāe, vaassassa a mama uvari pakkhavādo sambhāvīadi. amteura-jaṇo vi savvo mamovari daḍhaaraṃ bahu-viddeso. tā majjhattho aṇṇo āṇavīadu !* [ŚM II.27/1]

Le bouffon : Bien que la reine et [mon] cher ami soient des experts dans notre investigation, on suppose cependant [votre] partialité, la reine pour Vasantatilakā et [mon] ami en ma faveur. Tout le monde, y compris les gens du palais du harem, éprouvent, de plus en plus violemment une grande haine contre moi. Par conséquent, qu'une autre [personne] impartiale vienne arbitrer [ce débat] ! [ŚM II.27/1]

La reine, afin de pouvoir nommer l'arbitre le plus compétent, demande au bouffon de lui indiquer le sujet (*viṣaya*) du débat. Celui-ci donne le sentiment [amoureux] (*rasa*). Le roi comprend la démarche du bouffon :

rājā : (*svagatam*) *aho, vaassassa upakkamtattha-sāhaṇa-viaddhatā !* [ŚM II.27/2]

Le roi : (A part.) Oh, c'est la tactique consommée de [mon] ami dans le domaine de l'accomplissement de notre affaire¹⁵⁰⁴ ! [ŚM II.27/2]

La reine, après une longue hésitation, sous la contrainte, demande à Mādhavikā d'amener Śṛṅgāramañjarī pour s'acquitter de la mission de l'arbitre. La remarque du roi constitue la « référence » (*upanyāsa*) de Bharata, s'agissant d'une remarque basée sur le raisonnement (*upapattikṛta*). Néanmoins, la définition de Siṃhabhūpāla serait également pertinente – un sujet lié à la ruse (*yukti*)¹⁵⁰⁵ –, car le but du bouffon est d'arranger une rencontre entre les protagonistes.

La reine leur ordonne de commencer l'argumentation (*udgrāha*). L'investigation (*parīkṣā*) se déroule, comme nous l'avons évoqué dans le premier acte, au moyen de questions-réponses (*uttarottara*) :

vidūṣakaḥ : (*Vasantatilakām uddiṣya*) *bhodi, bhaṇa dāva ko eso siṃgāro ṇāma kaī-bheo a atti.*

Vasantatilakā : *sarūvaṃ dāva se bhaṇāmi. vihāvāṇuhāva-samcāriṇaṃ ekka-kālaṃ uvaṭṭhiīe, āaraṇa-bhaṃge samvutte, saam ceca paāsanto appa-rūo āṇaṃdo rai tti maṃttīadi. sā jassa paidī so siṃgāro ṇāma.*

vidūṣakaḥ : *jai evvaṃ, tā ekko ceca raso bhavē tti, tassa bahu-vihadā aṇ-uvavaṇṇā.*

¹⁵⁰³ À comparer avec [MĀ I], Bansat-Boudon 1996 : 387 : 322.

¹⁵⁰⁴ À comparer avec [ŚM I.03/b], *supra*, 3.4 Viśveśvara Pāṇḍeya : un genre envoûtant.

¹⁵⁰⁵ [RĀS III.46/b], Venkatacharya, T. 1979 : 326.

- Vasantatilakā* : *vihāvādīṇaṃ bheṇa utta-dosāṇavaāso*. [ŚM II.27/3]
 Le bouffon : (S’adressant à *Vasantatilakā*.) Mademoiselle, dites-moi, qu’est-ce que l’amour et combien de divisions a-t-il ?
- Vasantatilakā* : Je vais décrire sa nature (*svarūpa*). Avec la présence simultanée des [sentiments] déterminants (*vibhāva*), conséquents (*anubhāva*) [et] transitoires (*saṃcārin*), une fois l’illusion rompue, très spontanément, la joie suprême (*ānanda*) resplendit d’elle-même, on dit que c’est le « plaisir » (*rati*).
- Le bouffon : S’il en était ainsi, il y aurait un seul sentiment (*rasa*), sa diversité n’existerait pas.
- Vasantatilakā* : Avec les différents [états, tels que les] déterminants (*vibhāva*) et ainsi de suite, la faute (*doṣa*) mentionnée ne se maintient pas. [ŚM II.27/3]

Le vocable *svarūpa* est synonyme de *prakṛti* « état naturel/état de base ». Le plaisir (*rati*), l’état émotionnel (*sthāyibhāva*) est la forme naturelle du sentiment amoureux (*śṛṅgāra*), ce dernier étant sa transformation (*vikṛti*) que l’esprit (*ātman*) savoure¹⁵⁰⁶. Sa manifestation est variée, car la modification (*vikāra*) d’une base (*prakṛti*), selon les *naiyāyika*, peut prendre de multiples formes¹⁵⁰⁷. Deux exemples sont appliqués : le lait qui se transforme en yaourt, fromage, etc. et l’or, dont on peut fabriquer divers bijoux¹⁵⁰⁸.

Entre alors Śṛṅgāramañjarī, excitée, dont les paroles nous rappellent celles d’autres œuvres¹⁵⁰⁹ :

Śṛṅgāramañjarī : (*svagatam*) *hīaa, samassasa, samassasa !*
*jassa kae uttamasi bhamasi*¹⁵¹⁰ *vijūrasī taha*
jjalasi,
tassa a-vīa-viloṇa-mahodao uvaṇao
*eṇhim*¹⁵¹¹. [ŚM II.28]

Śṛṅgāramañjarī : (À part.) Ô [mon] cœur, sois courageux, reste impavide !
 Celui pour qui tu palpites, tu t’épuises, t’excites et t’embrases, c’est une immense chance de voir aujourd’hui [ce bien-aimé] unique ici présent. [ŚM II.28]

Le comportement des deux protagonistes manifeste une preuve d’amour :

Śṛṅgāramañjarī : (*rājānam avalokya, svagatam*)

¹⁵⁰⁶ Cf. *Rasasūtra supra*, 2.2.2.1 Amour et suavité selon l’art poétique.

¹⁵⁰⁷ [NS II.2.40-50], Angot 2009 : 504-510.

¹⁵⁰⁸ Le *Nyāyasūtra* discute ce sujet en relation avec les phonèmes (*śabda*), mais apparemment, ici, il s’applique aussi au sentiment. Les deux exemples diffèrent dans le processus de modification, à savoir s’il est réversible ou non, mais ce point est secondaire dans notre contexte et dépasse le cadre de cette thèse.

¹⁵⁰⁹ À comparer avec [AbhJŚ V], Bansat-Boudon 1996 : 167 ; [RV III], Daniélou 1977 : 193 ; [SS 202], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 75.

¹⁵¹⁰ Mod. *bhamasi*, édcs., mss. *bhamasi*. La modification ne concerne que le mètre pour compléter le nombre d’unités (*mātrā*) requis.

¹⁵¹¹ *Upagīti*.

*jai vi ṇa saṃgo sulaho diṭṭhassa ppaḍhamam*¹⁵¹² *ajja vā assa,*

*taha vi mamammi vi rāo atthi imassa tti ciṭṭhadi viseso*¹⁵¹³. [ŚM II.31]

rājā : *(svagatam) haṃta, aṇuggahio mhi Mammaheṇa ! ahia-viasiehim, īsa-gucchīkaehim, ahimuha-valiehim, do-parāvaṭṭiehim, rahasa-taraliehim, vibbhamāghummirehim, vara-aṇu-ṇaṇehim jam ṇivō imehim*¹⁵¹⁴. [ŚM II.32]

Śṛṅgāramañjarī : (Regardant le roi, à part.)

Bien qu'il n'ait pas été facile de rencontrer [cet homme] que je vois aujourd'hui pour la première fois ; il est pourtant étrange que je ressente son amour [dans mon cœur] aussi. [ŚM II.31]

Le roi : (À part.) Ah, le dieu de l'Amour m'a fait une faveur ! Avec ses [yeux] totalement écarquillés, légèrement courbés, tournés vers moi, deux fois détournés, très papillonants, agités et roulés, le regard de la plus belle femme frêle m'a [ainsi] pénétré. [ŚM II.32]

La description du roi est conforme à la manifestation de l'amour du type « désireux » (*kāmyā*) dans le *Nāṭyaśāstra*, exprimé au moyen du regard¹⁵¹⁵. La reine décide leur amour justement par le mouvement de leurs yeux. Elle décide donc de commencer la *pūjā* avec le roi et de laisser les autres terminer le débat :

Vasantatilakā : *tassa a duve bheā : sambhoo vippalambho a tti.*

vidūṣakaḥ : *kerise te ?*

Vasantatilakā : *jattha ṇāīā-ṇāā aṇṇoṇṇa-pphaṃsa-damsaṇādi aṇuhomti, so paḍhamo. jattha a aṇṇaaram ṇa pāvīadi, so bō.*

vidūṣakaḥ : *bō kkhu ṇivvea-jaḍadā-vāhi-ppamuha-bhāva-bhāvaṇijjo, kadham rai-jaṇao tti ?*

Vasantatilakā : *tattha vi aṇuhavattha-ppamāṇo rai-viseso.*

vidūṣakaḥ : *(svagatam) ṇivuttam kkhu maha vivāa-ppaoṇam. tā alam ediṇā paāseṇa. (prakāśam) ṇa tue saha jampissam !*

Vasantatilakā : *kim tti ṇa jampasi ?*

vidūṣakaḥ : *tuha bhaṃge vi padiṭṭhā-virahēṇa.*

Śṛṅgāramañjarī : *sahi, pajjatto assa ṇiggaho uttarassa a-pphuraṇeṇa.* [ŚM II.36/1]

Vasantatilakā : Il a deux subdivisions : « [l'amour] en union (*sambhoga*) et [celui] en séparation (*vipralambha*) ».

Le bouffon : Quelles sont-elles?

¹⁵¹² Mod. *ppaḍhamam*, éds. mss., *ppaḍhamam*. La modification concerne le mètre.

¹⁵¹³ *Gīti*.

¹⁵¹⁴ *Mālinī*.

¹⁵¹⁵ [NS XXIV.160], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 464.

- Vasantatilakā : Lorsque l’héroïne et le héros expérimentent mutuellement le toucher, le regard, et ainsi de suite, c’est la première (*sambhoga*). Et quand l’un ou l’autre n’est pas possible, c’est la seconde (*vipralambha*).
- Le bouffon : C’est exactement la seconde, là où il faut endurer divers états (*bhāva*), tels que l’indifférence (*nirveda*), l’hébétude (*jaḍatā*) et la maladie (*vyādhi*) ; comment pourrait-elle engendrer le plaisir (*rati*) ?
- Vasantatilakā : Même dans ce cas, c’est la particularité (*viśeṣa*) du plaisir (*rati*) qu’on peut expérimenter [uniquement] au moyen des connaissances valides (*pramāṇa*).
- Le bouffon : (À part.) Mon propos [à travers] ce débat a bien atteint son but. Je cesse donc de m’évertuer. (À haute voix.) Je ne discuterai plus avec toi !
- Vasantatilakā : Mais pourquoi ne discutes-tu plus [avec moi] ?
- Le bouffon : Parce que je n’ai pas [l’intention de] continuer jusqu’à ton anéantissement.
- Śṛṅgāramañjarī : [Ma chère] confidente, il vient [justement] d’admettre sa défaite, car il n’est pas capable de répondre. [ŚM II.36/1]

Selon le *nyāya*, abandonner une dispute et ne pas pouvoir répondre à son adversaire équivalent à admettre la défaite¹⁵¹⁶. Comme l’explique Jagannātha, la tristesse (*śoka*) dans l’amour en séparation n’est pas un état permanent (*sthāyibhāva*), mais transitoire (*vyābhicārin*). En définitive, il est joyeux (*rati*), et dans ce sens, il ne diffère pas de l’amour en union (*sambhoga*)¹⁵¹⁷. Les signes de l’amour, tels que décrits dans le *Nāṭyaśāstra*, sont manifestés dans les regards, les frissons de plaisir, la sueur, etc¹⁵¹⁸. Le roi reconnaît ces signes sur son propre corps, en conclusion du débat [ŚM II.37].

La reine congédie Śṛṅgāramañjarī, car sa mission d’arbitre est terminée. La dernière subdivision, la « rencontre des castes » (*varṇa-saṃhāra*), s’achève ici. La reine et le roi procèdent ensemble à la célébration de Kāma. Le roi prononce une strophe qui correspond à la manifestation de la goutte (*bindu*), requise dans ce chaïnon :

rājā : (*svagatam*)
eṅhim a sā maṇa-vibhama-kappa-vallī
mottūṇa ṇetta-visaam caliā khaṇeṇa ,
eṅhim a rosa-kalusī-kida-Kāma-bāṇa-
*saṃghō vva puppha-ṇiāro paḍio mamammi*¹⁵¹⁹. [ŚM II.39]

Le roi : (En aparté.)
 Et maintenant, cette femme [aussi] tendre qu’une liane agitée par l’amour, après avoir quitté mon champ de vision, a disparu en un instant, et maintenant, comme une envolée de flèches du dieu de

¹⁵¹⁶ [NS V.02.05 et 16], Angot 2009 : 790 et 800.

¹⁵¹⁷ [RGĀ 49.01], Bhanja, Dh. 2004 : 79-80.

¹⁵¹⁸ Cf. *supra*, [NŚ XXIV.160-162].

¹⁵¹⁹ *Vasantatilakā*.

l'Amour enivré de passion, une multitude de [pétales de] fleurs se sont répandus sur moi. [ŚM II.39]

Le roi adresse une strophe à la reine, la décrivant comme une liane. Le chantre forme un souhait contenant toutes les références aux exploits du dieu de l'Amour dans le monde divin :

nepathye : *ñto jeṇa Piā-maho vi taṇaā-taṇhāi duṭṭhattaṇaṃ,*
āhīrī-aharāmaa-ddava-ruī jeṇa kido Kesavo,
Ruddo jeṇa muṇimda-vaṃda-ghariṇī-maggaṃtaro
ṇimmio,
tumhāṇaṃ bhaavaṃ Pasūṇa-visiḥo so hou
*sokkhāvaho*¹⁵²⁰ ! [ŚM II.41]

D. les coulisses : Celui qui a persuadé même l'Aïeul [Brahmā] de commettre un péché par appétence de [sa propre] fille [Sarasvatī], celui qui a rendu Viṣṇu [Kṛṣṇa,] désireux de l'élixir d'immortalité s'écoulant des lèvres inférieures des vachères, celui qui a mis Śiva sur la voie vers son épouse [Pārvatī qui pratiquait l'austérité] parmi les grands ermites, que le Vénérable dieu aux Flèches en bourgeons [Kāma] vous apporte du bonheur ! [ŚM II.41]

4.5.4 Troisième lever de rideau : la « germination »

Le bouffon fait une constatation sous prétexte d'en venir droit aux faits. Celle-ci correspond à l'« affirmation fallacieuse » (*abhūtāharaṇa*) :

rājā : *vaassa, diṭṭhiā, te uvakkamo phalāṇubamdhī*
saṃvutto.

vidūṣakaḥ : *aho, visamo pemma-pariṇāmo, jado*
ṇa gaṇeṃti iṭṭha-damsaṇidaṃ bhatti-paritāvam
khaṇa-metta-suhāe tattha sakāmaṃ
*pavaṭṭaṃti*¹⁵²¹. [ŚM III.01]

Le roi : [Mon] ami, Dieu merci, ton plan est parvenu à un résultat fructueux.

Le bouffon : Oh, le mûrissement de l'amour est versatile¹⁵²², car on néglige le côté douloureux de l'amour [en séparation aspirant] à voir l'objet désiré, pour un plaisir qui ne dure qu'un instant, on devient amoureux¹⁵²³. [ŚM III.01]

La réponse du roi comporte l'« hypothèse » (*rūpa*) [ŚM III.02] et l'« illustration » (*udāharaṇa*), cette dernière ressemblant à l'exemple tiré de *Veṇīsamhāra* par **Viśvanātha** et **Sāgaranandin**¹⁵²⁴ :

¹⁵²⁰ *Śārdūlavikrīḍita.*

¹⁵²¹ *Anuṣṭubh.*

¹⁵²² Litt. : irrégulier. Le terme *viśama* signifie également douloureux, mais ici, le bouffon parle de l'état d'amour, qui est tantôt joyeux (*sukha*), tantôt douloureux (*duḥkha*), comme l'amour en union et en séparation.

¹⁵²³ À comparer avec [SS 235], Boccali, Sagrarnoso et al. 1990 : 81.

¹⁵²⁴ [SD VI.97], Mitra 1956 : 206 ; [NLRK], Dillon, Fowler et al. 1960 : 21.

rājā : *vaassa, kiṃ evvaṃ kaḥīdi, jado
ekkāvekkhaṇa-mettaṃ vi paramaṃ maṇṇaṃti
rajjāhiyaṃ,
aṇṇoṇṇeṇa viloṇaṃ puṇa suhā-soassaī-majjaṇaṃ ;
uggāḍha-ppaṇaāṇubamḍha-raiaṃ do-kaṃdalī-
bamḍhaṇaṃ
Bamhekkattaṇa-bhāvaṇā-uvaṇadaṃ āṇamda-
kaṃdaṃ paraṃ¹⁵²⁵. [ŚM III.02]
avi a
vahaṃtu vibuhāmuḥā suhidadaṃ suhāsāhiyaṃ
varaṃtu a caoraā caria-caṃdiā caṃdiā,
mae uṇa varaṃgaṇā taṇu-taraṃgaṇā jaṃ kidā
ṇa, uvvariam aṇṇaṃ uvari kiṃ vi sokkhaṃ
ido¹⁵²⁶ ! [ŚM III.03]*

Le roi : [Mon] ami, quand dit-on [cela] ? Car
On dit qu'un seul regard est supérieur au royaume le plus excellent, mais une œillade réciproque [équivalent à] une plongée dans la rivière de nectar ; deux [personnes] entièrement attachées l'une à l'autre engagées dans une relation d'amour profond, c'est la source de la joie engendrée par la perception imaginative [pareille à] l'unité avec Brahmā. [ŚM III.02]
Et puis,
Peu m'importe si les déités conservent leur surplus de nectar de bonheur ! Peu m'importe si les *cakora* installés sur la lune consomment [toute] sa clarté ! Je considère cette beauté au corps svelte comme étant le plus grand bonheur auquel rien d'autre n'est comparable ! [ŚM III.03]

Alors que le rêve (*svapna*), le doute (*saṃśaya*), la remémoration (*smṛti*), etc. sont les signes (*liṅga*) de l'esprit (*manas*), le désir (*icchā*), la volonté (*prayatna*), le bonheur (*sukha*), le malheur (*duḥkha*) et la connaissance (*jñāna*) sont ceux (*liṅga*) de l'âme (*ātman*). Une fois que cette dernière (*ātman*) a expérimenté le bonheur (*sukha*) par un contact direct (*saṃnikarṣa*) avec un objet (*artha*) et qu'elle en voit un autre, similaire, elle souhaite (*icchatī*) s'en emparer (*ādātum*)¹⁵²⁷. Le terme de *bhāvanā* désigne une fonction de l'âme (*ātman*)¹⁵²⁸. C'est la différence entre l'objet désiré conçu au moyen de la « compréhension » (*anubhūti*) [ŚM II.01] au début du « reflet » et le même objet saisi par l'imagination (*bhāvanā*), au début de la « germination » [ŚM III.02].

Selon l'argument du bouffon, les regards qu'ils ont échangés n'ont pas pu apaiser totalement leur soif d'existence (*trṣṇā*) [ŚM III.04]. Le roi lui explique qu'un regard quelconque

¹⁵²⁵ Śārdūlavikrīḍita.

¹⁵²⁶ Pṛthivī.

¹⁵²⁷ [NS I.01.10, 16], Angot 2009 : 291-292, 298.

¹⁵²⁸ [TS 75].

excite uniquement les sots, mais qu'un regard particulier lancé au moment approprié rend heureux les sages [ŚM III.05].

4.5.4.1 La *patākā* : le récit du bouffon

Le bouffon va alors droit aux faits, son récit fait l'objet de l'« acheminement » (*mārga*). Il raconte au roi que la reine a compris leur sentiment réciproque et, par conséquent, elle fait surveiller Śṛṅgāramañjarī. Pour éviter tout complot, elle a interdit à Vasantatilakā de le rencontrer, mais malgré cela, il a réussi à la revoir. Le bouffon décrit l'état agonisant de l'héroïne dans les strophes [ŚM III.08-12]. Puis, il raconte qu'elle a voulu mettre fin à sa vie en se pendant à une liane¹⁵²⁹, parce qu'elle ne pouvait plus revoir le roi¹⁵³⁰, mais Vasantatilakā l'en a empêché :

[*Vasantatilakā* :] *sahi, kiṃ ci kālam maha vaaṇeṇa mā evvaṃ
ahiṇiveso karīadu ! jai uṇa maṃ agaṇia, evvaṃ ccia
kāduṃ ṇibbaṃdham karissasi, tado mae paḍhamam
parimukkesu [pāṇesu], jahiccham aṇuciṭṭhassasi
tti.* [ŚM III.12/1]

[*Vasantatilakā* :] « [Ma] chère confidente, que ta décision ne soit pas encore réalisée pendant peu de temps tandis que je prends la parole ! Puisque je suis considérée comme négligeable, tu vas procéder de même à la pendaison. Alors, quand je me serai ôtée la vie, tu pourras exécuter [ton propos] à ton gré¹⁵³¹ ! » [ŚM III.12/1]

Bien que l'héroïne ait abandonné ses intentions, elle est restée silencieuse. Ainsi, Vasantatilakā lui a promis d'arranger une rencontre avec le roi. À la fin de son récit, le bouffon lui transmet le message (*saṃdeśa*) de Vasantatilakā :

[*Vasantatilakā* :] *tā edaṃ gāham mahā-rā-saāse paḍhissasi :
jai ko vi aṇukkoso, guṇāaro vā siṇeho vā,
devassa atthi hiae, tā aṇukampīadu varāṭ*¹⁵³². [ŚM
III.13]

[*Vasantatilakā* :] Tu vas donc réciter cette strophe en présence de Sa Majesté :

« S'il existe un peu de compassion, de vertu ou d'affection dans le cœur de Sa Majesté, qu'il prenne donc le misérable en pitié ! » [ŚM III.13]

Le chantre, dont les paroles sont significatives et indicatives, annonce le soir :

nepathye : *saṃrajjamta-malīmasamta-Jala-
givvāṇāhivāsāmuho,
upphullamta-gulucchiamta-kumuambhoāvalī-
kāṇaṇe
eso kamta-parammuhāhimuhadā-sampādi-moāvalī,*

¹⁵²⁹ À comparer avec [VD], Gray 1913 : 29, 132 ; [NĀ II], Daniélou 1977 : 93 ; [RV III], Daniélou 1977 : 195.

¹⁵³⁰ À comparer avec [PD IV], Kale, M. R. 1928 : 32.

¹⁵³¹ À comparer avec [SS 619], Boccali, Sagromoso et al. 1990 : 150 ; [MMdh VI, X], Coulson 2004 : 125, 187.

¹⁵³² *Upagīti*.

*cakkāi-ahisārio paaḍadam jāo paosa-
kkhaṇo*¹⁵³³. [ŚM III.15]

D. les coulisses : En face du firmament de l'empire de Varuṇa [l'Ouest], où la couleur rougeâtre [du coucher du soleil] est en train de foncer, avec la forêt pleine de lotus qui se referment et de lis d'eau qui s'épanouissent, le soir, visiblement tombé, a fait de l'oiseau *cakravāka* – qui a abandonné le contact direct avec son bien-aimé, duquel il est séparé [pendant la nuit] – le coureur de nuit (*abhisārika*)¹⁵³⁴. [ŚM III.15]

Le lotus est une plante diurne alors que le lis d'eau est nocturne. Le *cakravāka* est un oiseau diurne qui vit en couple. Ainsi, pendant la nuit, il est séparé de sa compagne. Dans cette imagination poétique (*utprekṣā*), la nuit a transformé les *cakravāka* en amants qui se rencontrent en secret, pendant la nuit (*abhisārika*)¹⁵³⁵. Le bouffon demande au roi de sauver la vie de l'héroïne :

vidūśakaḥ : (*ākarnya*) *vaassa alam vilambeṇa !
tuha saṅgama-taṅhāe, saṅkea-kuḍamgaam pattā,
aṅ-ahigaa-vallaha-jaṅā aṅuhou ṇa jīa-mokkham
sā*¹⁵³⁶ ! [ŚM III.16]

Le bouffon : (Prêtant l'oreille.) [Mon] ami, assez de retards !
Par le désir de te rencontrer, elle est [déjà] arrivée à la tonnelle, lieu du rendez-vous. Que [ta] bien-aimée, faute de te rencontrer, n'aille pas attenter à sa vie ! [ŚM III.16]

Le consentement du roi constitue le « progrès » (*krama*).

4.5.4.2 La prakarī : la démarche des coureurs de nuit

Les stances [ŚM III.17-40] comportent la description de la nuit profonde, du chemin que les amoureux arpentent et de l'excitation qui les incite à aller à la rencontre de l'autre¹⁵³⁷. Les strophes abondent en imagination et conventions poétiques. Nous ne pouvons ici les citer toutes, mais nous allons en résumer le sens. Les abeilles quittent les lotus et s'envolent vers les lis d'eau¹⁵³⁸, les jasmins et les *campaka* [ŚM III.17]¹⁵³⁹. Lors du crépuscule, qui n'est ni jour, ni nuit, la taille de l'ouverture des lotus et des lis d'eau est la même [ŚM III.18]. Comme l'ami des lotus, le soleil, s'en va, les pétales de cette fleur se sont collés les uns aux autres [ŚM III.19]. Les fruits mûrs des jaquiers qui jalonnent le chemin ressemblent à des marquages lumineux dans les ténèbres, tels des repères [ŚM III.20]. Les arbres *tamāla*, *tāla* et *muni*, dont le feuillage est de couleur foncée, apparaissent dans le cœur du roi, comme d'effrayantes troupes de

¹⁵³³ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹⁵³⁴ À comparer avec [MĀ V], Bansat-Boudon 1996 : 387 ; [RV III], Daniélou 1977 : 197.

¹⁵³⁵ [NŚ XXIV.219], Ghosh 1951 : 473.

¹⁵³⁶ *Upagīti*.

¹⁵³⁷ À comparer avec [VŚBh III], Gray 1906 : 46 ; [MMdh VII], Coulson 2004 : 147-149 ; [MD 70-72], Assier de Pompignan 2007 : 26 ; [MK V], Karmakar, R. D. 1937 : 154-162.

¹⁵³⁸ [NīS 74], Gopinath, P. 2011 : 74.

¹⁵³⁹ À comparer avec [SS 442, 591], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 119, 145.

ténèbres [ŚM III.21]. Dans le palais de la déité de la forêt, le cygne [le roi] entend les cliquetis des chaînes de cheville [ŚM III.22]. Les arbres *tamāla* représentent les ténèbres¹⁵⁴⁰, et les bourgeons [rougeâtres] de *campaka* les étincelles [ŚM III.23]. Les ténèbres sont formées d'essaims d'abeilles noires, les bourgeons [rougeâtres] de *campaka* sont pareils à des bijoux d'or qui resplendissent [ŚM III.24]. En raison du soir qui tombe, les yeux perdent graduellement leur fonction [ŚM III.25]. Le bouffon, sous prétexte d'être âgé et de ne rien voir dans l'obscurité, veut s'arrêter [ŚM III.26]. Le roi lui réplique que sur un chemin connu il faut poser les pieds par souvenir [ŚM III.27]. Le bouffon répond que même un chemin mille fois parcouru peut devenir dangereux pendant la nuit, et que ce n'est pas dans son intérêt d'avancer [ŚM III.28]. Ils arrivent au jardin. Le roi décrit l'obscurité comme si la vue avait été ointe d'huile noire [ŚM III.29], disant que lorsque les gens ferment les yeux, les chouettes les ouvrent¹⁵⁴¹ [ŚM III.30].

rājā : *raiṁ pāvaṇa diahaṁ daṭṭho*¹⁵⁴² *kaṭṭhāṇa jaṁ oho,*
tassa vva alā-gaṇo bhuaṇaṁ pūrei tama-
*miseṇa*¹⁵⁴³. [ŚM III.31]

Le roi : Le feu du soleil a brûlé pendant le jour un amas de bois et la masse de charbon qui en résulte – les ténèbres – remplit le monde. [ŚM III.31]

Il existe une seule personne qui vagabonde dans le noir pour l'amour, le roi [ŚM III.32]. Si celui-ci n'a pas pu rencontrer sa bien-aimée et qu'il était triste, ses sujets ne peuvent pas non plus être satisfaits [ŚM III.33].

vidūṣakaḥ : *(nepathye pada-śabdaḥ)*
kiṁ vi paehi ahihaā samñihidā ārasai bhūmī,
aṇumijjai āacchadi samkea-gharaṁ tuha kae
*sā*¹⁵⁴⁴. [ŚM III.34]

([Ils entendent] un bruit de pas dans les coulisses.)

Le bouffon : La terre, frappée par des pas imminents, hurle, on en déduit qu'elle s'approche, pour toi, du lieu de rendez-vous. [ŚM III.34]

Le roi confirme que dans cette obscurité profonde et ce silence absolu, personne d'autre ne peut arriver [ŚM III.35]. Apparaissent alors Śṛṅgāramañjarī enveloppée dans un pardessus bleu foncé et Vasantatilakā¹⁵⁴⁵.

Śṛṅgāramañjarī : *muddhattaṇaṁ paḍhama-sāhasa-ujjamo a*
dukkhaṁ vīo -jaṇidaṁ para-taṁtadā a,
rattī, vaṇaṁ ai-ghaṇaṁ timiraṁ aramdhāṁ,
*ṭhāvijjae, sahi, kahaṁ ṇu paam dharāe*¹⁵⁴⁶ ? [ŚM
III.36]

Vasantatilakā : *eso vilakkhaṇo ccia ahiṣāra-vihī varoru-mahilāṇaṁ,*

¹⁵⁴⁰ À comparer avec [MMdh VIII], Coulson 2004 : 170.

¹⁵⁴¹ La deuxième ligne de cette stance est obscure.

¹⁵⁴² Notons que la leçon pk. *daṭṭho* pour le sk. *dagdha* n'est pas usuelle.

¹⁵⁴³ *Upagīti*.

¹⁵⁴⁴ *Upagīti*.

¹⁵⁴⁵ Cf. [VO III], Bansat-Boudon 1996 : 264-265.

¹⁵⁴⁶ *Vasantatilakā*.

*jassim viloa-magge paḍiūlā hotim aṇuūlā*¹⁵⁴⁷. [ŚM III.37]

avi a

*dhāvai purao purao muha-jonhāe tuha pavāho,
vaaṇāvaraṇa-ṇiamsaṇa-majjhima-magga-
ppaṇāleṇa*. [ŚM III.38]

Śṛṅgāramañjarī : (*timiraṃ nirūpya*)

avi diaham asesam attaṇo āavehim

dasa-saa-kiraṇeṇāpūrio āsi loo,

ṇavari a Jaunāe kim ca MaṃdAṃtaehim

*ṇiaa-asidadāe saṃpadam pūrio so*¹⁵⁴⁸. [ŚM III.39]

rājā :

(*ākarnya, svagatam*)

*savaṇāṇam amaa-pāraṇa-janaā, ṇivvāvaā taṇu-
jarassa*

mottia-visaā, ede gabbhia-vaṃkatthaā

*vaṇṇā*¹⁵⁴⁹. [ŚM III.40]

Śṛṅgāramañjarī : Le manque d'expérience dans les affaires amoureuses, la première tentative de rencontre, la souffrance née dans l'amour en séparation, la dépendance d'une autre personne, la nuit, la forêt très dense, l'obscurité impénétrable ; [ma chère] confidente, comment pourrait-on poser les pas par terre ? [ŚM III.36]

Vasantatilakā : C'est exactement la caractéristique du procédé des affaires amoureuses des femmes aux formes généreuses, où, sur un chemin dépourvu de lumière, le défavorable devient favorable. [ŚM III.37]

Et puis,

L'onde lumineuse de ta face te devance toujours, en raison de la fente entre [les pans dépliés de] ton pardessus qui recouvre ton visage¹⁵⁵⁰. [ŚM III.38]

Śṛṅgāramañjarī : (Contemplant l'obscurité.)

Même si toute la journée le soleil aux mille rayons a comblé le monde de sa propre lumière, à présent, la *Yamunā*, ainsi que la Mort et Saturne l'ont rempli de leur propre noirceur. [ŚM III.39]

Le roi :

(Prêtant l'oreille, en aparté.)

Ses mots (*varṇa*) comportant des sens (*arthaka*) aux expressions contournées (*vakrokti*) possèdent la propriété fébrifuge des perles fines contre l'ardeur de

¹⁵⁴⁷ *Āryā*.

¹⁵⁴⁸ *Mālinī*.

¹⁵⁴⁹ *Āryā*.

¹⁵⁵⁰ À comparer avec [SS 415], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 114.

mon corps, inondant mes oreilles du nectar
d'immortalité. [ŚM III.40]

4.5.4.3 L'opportunité d'obtenir l'objet désiré

Vasantatilakā indique à l'héroïne le reste du chemin à parcourir toute seule [ŚM III.41-42]. Śṛṅgāramañjarī craint que le roi ne vienne pas [ŚM III. 43]. Elle observe le tremblement de son bras gauche et le cillement de son œil gauche, signalant un bon augure [ŚM III. 44]¹⁵⁵¹. Vasantatilakā l'encourage, disant que toutes ses qualités sont dignes d'être remarquées par le roi. Selon lui, rencontrer une personne qui ne nous aime pas est plus douloureux que l'amour en séparation [ŚM III.47]. Le bouffon laisse avancer le roi seul vers le lieu de rendez-vous et reste au-dehors pour surveiller avec Vasantatilakā¹⁵⁵². Le roi encourage Śṛṅgāramañjarī, intimidée, à entrer dans une tonnelle. À la fin, il la prend par la main et la fait entrer. Le fait que l'héroïne ne retire pas sa main lui révèle ses émotions [ŚM III.52]. Le roi lui demande d'enlever son voile pour que la brise puisse essuyer la sueur (*sveda*) sur son visage [ŚM III.53]. Puis, c'est lui qui l'ôte et la découvre en train de pleurer¹⁵⁵³. Les paroles du roi font l'objet de la « supplication » (*prārthanā*) :

rājā : *paṇamia-muha-aṃdam, pamha-gholaṃta-vāhā-*
*vali-lava-viṇivā kim pi ta ṅhā*¹⁵⁵⁴ *gaṃḍam,*
ai-pasaria-sāsāhā-vea-ppakaṃpa-
*tthaṇa-m[a]julaam eam īrisam hoi tuṅṅam*¹⁵⁵⁵. [ŚM
III.54]

avi a
bāhujjhareṇa mailī-kidam āṇaṇam te
*majjemi vā suaṇu*¹⁵⁵⁶ *! cāru-kareṇa maṃdam,*
ṅīsāsa-vea-vihuraṃ hiaaṃ paraṃ a
*hattheṇa kim pi siḍhileṇa parāmisāmi*¹⁵⁵⁷. [ŚM
III.55]

(iti tathā karoti)

Le roi : Les joues de ton visage de lune baissé sont un peu mouillées à cause de l'écoulement de quelques gouttes de larmes avec le battement de tes cils¹⁵⁵⁸, les bourgeons de tes seins tremblant à cause de l'amplitude véhémente de ta forte respiration, tout cela se produit si rapidement. [ŚM III.54]

De plus,

ô femme svelte, avec ma belle main je vais doucement essuyer ta bouche souillée par le torrent de tes larmes, et avec mon [autre] main un peu tremblante je vais

¹⁵⁵¹ À comparer avec [AbhJŚ I], Bansat-Boudon 1996 : 104.

¹⁵⁵² À comparer avec [MĀ IV], Bansat-Boudon 1996 : 373 ; [MĀ V], Bansat-Boudon 1996 : 387.

¹⁵⁵³ À comparer avec [SS 649], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 155.

¹⁵⁵⁴ Suivant la *chāyā* qui donne *tan snāta-*.

¹⁵⁵⁵ *Mālinī*.

¹⁵⁵⁶ Corr. *suaṇu*, mss., éd. *suṇau*, *chāyā* : *sutanu*.

¹⁵⁵⁷ *Vasantatilakā*.

¹⁵⁵⁸ À comparer avec [AbhJŚ IV], Bansat-Boudon 1996 : 157 ; [SS 367], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 105.

toucher ton cœur agité par ta respiration
haletante. [ŚM III.55]
(Sur ce, il s'exécute.)

L'héroïne attire l'attention du roi sur le fait que l'amour qu'ils ressentent est également un obstacle, car tous deux sont loyaux envers la reine [ŚM III.56]. Le roi comprend qu'ils sont condamnés à vivre toujours en séparation. Pensant qu'elle doute de son amour, il lui jure qu'il l'aime. L'héroïne lui demande de cesser la galanterie. Par ses paroles, commence la « querelle » (*toṭaka*) :

rājā : *ñīluppalacchi ! tumam ujjhia māṇasaṃ me,*
 savvāhie vi visae ṇa ruim uvei,
 edaṃ vi maṇṇasi jai cchala-vāa-mettaṃ
 *tā pāṇiṇā tuha ahaṃ hiaaṃ chivāmi*¹⁵⁵⁹. [ŚM III.58]
 (*iti tathā karoti*)

Śṛṅgāramañjarī : *suṇādu, bhaṭṭā !*
 aṇuūlaṃ āariaṃ saṃtaṃ pemmaṃ paāsei,
 *jaṃ saha va dhāvaṇijjaṃ, taṃ va*¹⁵⁶⁰ *sāheṃtī*
 *āhāsaṃ*¹⁵⁶¹. [ŚM III.59]

Le roi : Ô [femme aux] yeux de lotus bleus ! Après t'avoir
abandonnée, mon âme ne trouvera plus de plaisir dans
aucun autre objet, si tu penses que tout cela n'est rien
qu'une parole vide, alors je vais toucher ton cœur
avec ma main. [ŚM III.58]
(Sur ce, il s'exécute.)

Śṛṅgāramañjarī : Écoutez, [mon] Seigneur !
L'amour s'avère réel [quand] il arrive naturellement,
[mais] lorsqu'il faut le développer de force, je dis
qu'il en est seulement l'imitation. [ŚM III.59]

Sur ce, le roi s'incline devant elle [ŚM III.60], mais elle retire ses pieds. Cette scène est similaire à la rencontre des protagonistes dans le *Mālavikāgnimitra* de Kālidāsa¹⁵⁶². A ce moment-là, entre Vasantatilakā. Nous apprenons que Mādhavikā, une servante, s'est déguisée en Śṛṅgāramañjarī et la remplace pendant la nuit. Elles sont venues sous prétexte de planter un végétal printanier (*mādhavī*) dans le jardin du dieu de l'Amour¹⁵⁶³, mais maintenant, elles doivent partir. Cela fait l'objet de l'« affolement » (*udvega*). La conversation suivante correspond à la « révélation » (*ākṣipta*), selon la définition de **Sāgaranandin** et de **Viśvanātha**, car il s'agit du développement de la graine (*bīja*) :

rājā : *suṃdari ! pemma-viseso amhesu tue kao saṃ ccea,*
 tassa a-viccheo uṇa atthijjai ajja
 *amhehim*¹⁵⁶⁴. [ŚM III.61]

¹⁵⁵⁹ *Vasantatilakā*.

¹⁵⁶⁰ Mod. *vva*, éd.s., mss. *ccia*. La *chāyā* donne *tad eva*.

¹⁵⁶¹ *Upagīti*.

¹⁵⁶² Cf. [MĀ], Bansat-Boudon 1996 : 373.

¹⁵⁶³ À comparer avec [SS 322], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 98 ; [VŚBh III], Gray 1906 : 53 ; [MMdh I], Coulson 2004 : 44 ; [SV IV], Kale, M. R. 1982 : 31-33.

¹⁵⁶⁴ *Āryā*.

- Vasantatilakā* : *mahā-pasāo deassa eso sirammi paḍiggahivo.*
ekkaṃ uṇa viṇṇavīadi :
vāvāraṃtara-sattī, pahuttaṇaṃ, iara-juai-sabbhāvo,
hoṃti guṇā jassa ime saṃkijjai tassa pemma-
viccheo¹⁵⁶⁵. [ŚM III.62]
- rājā* : *kahaṃ evvaṃ āsaṃkātāmo ?*
keai-mālai-mallī-ladāsu bhamaro bhamau ṇāma,
tassa uṇa pammiṇīe jo rāo, so aṇ-aṇṇa-
sāmaṇṇo¹⁵⁶⁶. [ŚM III.63]
- Le roi : [Ma] belle ! Entre nous, tu as créé, très spontanément, un amour extraordinaire. Mais maintenant je t'en supplie, nous ne devons [plus] l'interrompre. [ŚM III.61]
- Vasantatilakā* : La gentillesse de [Votre] Majesté restera gravée dans [notre] esprit. Il y a encore une [chose] qui doit être portée à votre connaissance : [votre] engagement dans d'autres affaires [royales, votre] statut marital¹⁵⁶⁷, la présence d'une autre femme, voilà les éléments considérés comme les conditions de la rupture de votre [relation] amoureuse¹⁵⁶⁸. [ŚM III.62]
- Le roi : Pourquoi se méfier ainsi ?
 Bien que l'abeille noire papillonne [de fleurs en fleurs] comme sur la *ketakī* et sur divers jasmins, l'amour qu'elle éprouve pour le lotus n'est à nul autre pareil¹⁵⁶⁹. [ŚM III.63]

Le roi est un homme de haut de rang, marié, ayant des obligations royales, qui ne lui permettent pas de rencontrer une autre femme en secret.

Le style *kaisikī* s'applique tant à cet épisode qu'à la *Karpūramañjarī* et la *Candralekhā*. Le « jaillissement de plaisanterie » (*narma-sphūrja*) embrasse l'intégralité de la première rencontre. L'« épanouissement de plaisanterie » (*narma-sphoṭa*) est exprimé au moyen de manifestations corporelles spontanées (*sāttvika*), telles que le tremblement, la transpiration et les larmes. La « germination de plaisanterie » (*narma-garbha*) est la démarche secrète du héros, telle que définie par Viśvanātha. Néanmoins, Viśveśvara semble avoir omis la « duperie » (*abhibhala*) et la « panique » (*vidrava*).

¹⁵⁶⁵ *Gīti*.

¹⁵⁶⁶ *Udgīti*.

¹⁵⁶⁷ Litt. : seigneurie.

¹⁵⁶⁸ À comparer avec [AbhJŚ], Bansat-Boudon 1996 : 197.

¹⁵⁶⁹ À comparer avec [SS 48, 139, 621, 643, 754, 755], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 45, 63, 150, 154, 173.

4.5.5 Quatrième lever de rideau : de la « délibération » à l'« obtention »

4.5.5.1 La délibération

Ce chaînon commence par le discours du roi qui rêve (litt. « se souvient » *smaraṇa*) de l'héroïne, décrivant le moment du toucher [ŚM IV.01], constituant la « fatigue » (*kheda*). Comme dans la *Candralekhā* [CL IV.01 *supra.*], le « blâme » (*apavāda*), bien que moins explicitement prononcé, consiste dans le regret de ne pas avoir pu embrasser sa bien-aimée :

rājā : *ṇettāim muha-caṁda-damsaṇa-rasā, sottāi vāā-*
suhā-
sottehim suatā, deha-ladiā-pphamseṇa gattam tahā,
āmoṇa kalevarassa suhidā ṇāsā vi me takkhaṇe,
appattāhara-bimba-cumbaṇa-rasā jīhā uṇo
*jūrai*¹⁵⁷⁰. [ŚM IV.02]

Le roi : [Mes] yeux ont savouré l'image de son visage de lune, le discours de nectar de [cette femme aux] belles dents s'est versé [dans mes] oreilles, de même que son corps svelte a touché le mien, la senteur de son corps a ainsi réjoui [mon] nez aussi, mais à ce moment-là, n'ayant pas réussi à goûter le baiser dans le récipient de [ses lèvres aussi rouges que le fruit] *bimba*, [ma] langue se désole. [ŚM IV.02]

Ici, le roi décrit les organes des sens (*indriya*) et leur objet respectif (*indriyārtha*). La vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat ont tous reçu leur objet, hormis le goût. Selon le *Nyāyasūtra*, c'est l'âme (*ātman*) qui expérimente, ressent, connaît toutes les choses et en jouit (*bhokta*). Le corps (*śarīra*) est le réceptacle (*āyatana*) de la jouissance (*bhoga*) et ce sont les organes des sens qui la rendent possible (*bhoga-sādhana*). Les objets des sens (*artha*) qui permettent d'en jouir (*bhoktavya*) et la jouissance elle-même (*bhoga*) se produisent au niveau mental (*buddhi*). Le *nyāya* reconnaît cinq organes et objets des sens (cf. *supra.*). Le signe (*liṅga*) de l'existence du mental (*buddhi/manas*) se manifeste dans la connaissance successive des objets, l'expérience n'est pas donc simultanée¹⁵⁷¹. C'est cet enchaînement que nous trouvons dans la description du roi.

Le roi récite la calamité qui lui est arrivée, comportant les subdivisions « altercation » (*sampheṭa*) et « tumulte » (*vidrava*). Néanmoins, alors que le « tumulte » consiste en l'emprisonnement, comme dans les pièces précédentes, le terme *sampheṭa* décrit l'état désespéré du roi, causé par la fureur de la reine. Celle-ci, après avoir entendu le complot ourdi par le bouffon et la suivante, les a fait emprisonner¹⁵⁷². Le roi ne sait que faire et blâme le destin. Il pense qu'avec sa galanterie, il pourra apaiser la reine. Ces paroles indiquent l'« obstruction » (*niṣedha/virodhana*). Puis, entre brusquement le bouffon, dont la description vise à créer l'humour :

vidūṣakaḥ : *bhaa-ṭhara-bhāva-pariveviraṁgao*

¹⁵⁷⁰ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹⁵⁷¹ [NS I.11-17], Angot 2009 : 289-299.

¹⁵⁷² À comparer avec [RV III, IV], Daniélou 1977 : 201-206.

garua-kkhuhā-khuhia-savva-imdio,
ai-tiñhiā-ahia-sukka-kamthao
*gamio mhi jāla-gaa-pakkhiṇo gaim*¹⁵⁷³. [ŚM IV.07]
avi a
ṇiccaṃ virohrīhim mamaṃ hi amteurassa dāsīhim,
devīa lahia āṇaṃ, kiṃ kiṃ ṇa kiam
*aṇaṇurūaṃ*¹⁵⁷⁴ ! [ŚM IV.08]
sampadam uṇa,
guḍa-joa-mahuriehim piulehim ajja pakkehim,
devīa modaehim suhido mhi kao Gaṇāhiṇāho
*vva*¹⁵⁷⁵. [ŚM IV.09]

Le bouffon : Tout [mon] corps tremble à cause de la vieillesse et de la peur, tous [mes] organes des sens sont agités par une faim pesante, [ma] gorge est extrêmement desséchée et assoiffée, je suis comme un oiseau capturé dans un filet. [ŚM IV.07]
 Et puis,
 les servantes du palais du harem me sont toujours hostiles sur ordre de la reine, quelles [choses] incongrues ne m'ont-elles pas faites ! [ŚM IV.08]
 Mais aujourd'hui,
 la reine m'a adouci avec beaucoup de friandises, des plats sucrés avec de la mélasse, comme si j'étais le dieu Gaṇeśa. [ŚM IV.09]

Les subdivisions « fatigue » (*kheda*) [ŚM IV.07], « humiliation » (*sādana/chalana*) [ŚM IV.08] et « pouvoir » (*śakti*) [ŚM IV.09] sont exprimées par le bouffon. Il s'approche du roi et tente de le consoler. Selon ce dernier, quand un malheur encore plus grand que celui dont on souffre nous arrive, on préfère récupérer la douleur antérieure. Puis il demande des nouvelles à l'héroïne.

4.5.5.2 Le « message » divin

Le message (*dūta*) est l'un des compléments du chaînon (*samdhya-antara*). Le bouffon relate au roi que la reine est allée vénérer Pārvatī [noire]. Les stances qui décrivent la déesse comme Kālī montrent son apparence et ses actes terribles¹⁵⁷⁶. L'auteur, en harmonie avec le sujet, utilise le style *gaudīya* et le mètre *daṇḍaka*. Après que la reine a présenté ses hommages à la déesse Kālī, elle se prépare à rentrer chez elle, toute pleine de dévotion. Sur son chemin vers le palais du harem, une certaine voix, au son d'un tonnerre provenant d'un cumulus d'orage, la gronde en vers :

dhammo paivvaāṇaṃ uvaaraṇaṃ ṇavara-daiassa,
*bālā vi aṇavarāhaṃ kaatthane ettie ṇa aṇurūā*¹⁵⁷⁷. [ŚM IV.14]

¹⁵⁷³ *Mañjubhāṣiṇī*.

¹⁵⁷⁴ *Āryā*.

¹⁵⁷⁵ *Udgīti*.

¹⁵⁷⁶ À comparer avec [MMdh I], Coulson 2004 : 45.

¹⁵⁷⁷ *Upagīti*.

« Le devoir d'une épouse fidèle est uniquement de servir son bien-aimé, aucune femme ne mérite une si grande torture sans être coupable. » [ŚM IV.14]

La reine envoie l'armée partout pour chercher la personne qui lui a parlé, mais celle-ci est introuvable. Elle comprend alors le message, laisse partir le bouffon et Vasantatilakā, et orne Śṛṅgāramañjarī de parures. Cet épisode comporte l'« entreprise » (*vyavasāya*) et la « relation » (*prasāṅga*) de **Sāgaranandin**. L'entreprise est basée sur un choix conforme à la raison, ici, la compréhension judicieuse de la reine. La relation, comme nous l'avons évoqué, est un revirement¹⁵⁷⁸ de la situation que les paroles du roi expriment clairement :

rājā : *aho, acchariaṃ ! acchariaṃ !*
 majjāntassa mahañṇavammi sahasā poassa
 āsāṇaṃ,
 atthakke vi mahāmdhaāra-kavalī-bhūassa dīvāmo,
 kaṃthe saṃṭhia-jīṇassa amaāsāro sarīraṃtare,
 ujjāntassa a Mammaheṇa daiā-lāhassa
 *sambhāvaṇā*¹⁵⁷⁹ ! [ŚM IV.15]

Le roi : Oh, c'est miraculeux ! C'est miraculeux !
 Pour celui qui est en train de se noyer dans le vaste océan, soudain, arrive un bateau¹⁵⁸⁰ ; pour celui qui est englouti par l'obscurité profonde, soudain, apparaît la lumière ; pour celui qui est en train de s'étouffer¹⁵⁸¹, le nectar d'immortalité inonde [soudain] son corps ; pour celui qui s'efforce d'obtenir l'être cher, le dieu de l'Amour [soudain] le lui rend possible ! [ŚM IV.15]

Les remarques confiantes du roi durant le récit du bouffon et la dernière ligne de cette stance constituent la « clairvoyance » (*prarocanā*), car la nouvelle lui confirme la certitude d'un heureux dénouement. Il semble qu'ici, le « résumé » (*ādāna*) soit également conforme à la définition de **Sāgaranandin**, s'agissant de l'approche de la graine (*bīja*)¹⁵⁸².

4.5.5.3 L'obtention

La première subdivision « liaison »/« thème » (*saṃdhi/artha*) est la réapparition de la graine (*bīja*), ce que signale la didascalie : entrent alors la reine, Śṛṅgāramañjarī, Vasantatilakā et Mādhavī. Les paroles de la reine font l'objet de l'« accusation » (*paribhāṣaṇa*) :

devī : (*svagatam*)
 paaṃta-paḍḍio, tahāṇuṇṇaa-mettae vāvaḍo,
 mae taha uvekkhio pia-amo kaheṃto piāṃ,
 saam-kaa-ai -kkamaṃ, ahaha ! saṃbharamī a taṃ,

¹⁵⁷⁸ [NLRK], Dillon, Fowler et al. 1960 : 22.

¹⁵⁷⁹ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹⁵⁸⁰ À comparer avec [RV IV], Daniélou 1977 : 216.

¹⁵⁸¹ Litt. : dont l'air vital est dans la gorge.

¹⁵⁸² [NLRK], Dillon, Fowler et al. 1960 : 22.

*imassa vaaṇambuaṃ kaha viloiuṃ tīrai ?*¹⁵⁸³ [ŚM IV.16]

La reine : (En aparté.)
Tombé à mes pieds, voulant uniquement m'apaiser ainsi, j'ai tout de même répudié mon bien-aimé qui me parlait gentiment. Malheur ! c'est moi qui ai commis la transgression, je m'en souviens, comment pourrais-je le regarder dans ses yeux de lotus¹⁵⁸⁴ ? [ŚM IV.16]

L'intention de la reine d'unir les protagonistes, bien qu'elle ne soit pas prononcée, constitue l'« éveillé » (*vibodha*). Les paroles de l'héroïne, ayant compris le propos de celle-ci, comportent l'« indication » (*grathana*) et la « certitude » (*nirṇaya*) :

Śṛṅgāramañjarī : (svagatam) ṇamo bhaavado Dev[v]assa !
sappa-pphaṃsaṃ via, sihi-sihā-saṃṇihāṇaṃ va,
sīhī-
jīhālehullihāṇaṃ iva, jā kāla-ūḍāsaṇaṃ va,
dūrā amhaṃ ṇaṇa-milaṇaṃ maṇṇae sā vi eṇhim
aṇṇoṇṇeṇaṃ kaa-pariarā attañā
*daṃsaṇaṃmi*¹⁵⁸⁵. [ŚM IV.17]

Śṛṅgāramañjarī : (À part.) Hommage au Vénérable Destin !
Celle qui considérait notre œillade auparavant comme le toucher du serpent, comme l'imminence de la flamme, comme le coup de langue râpeuse d'une lionne, comme un repas empoisonné, cette même personne aujourd'hui est prête (*kr̥ta-parikarā*)¹⁵⁸⁶ à nous laisser mutuellement échanger des regards. [ŚM IV.17]

Le fait que la reine offre la main de l'héroïne signale la « confirmation » (*kr̥ti*), et le fait que le roi l'accepte déceimment correspond à la « courtoisie » (*prasāda*) :

devī : *ajja-utta ! imassim ahammi, imam Siṅgāra-*
mañjarim devassa uvahāraṃ karemi.
rājā : *jahā āṇavedi devī ! jado,*
geṇhai dei a atthaṃ karei ṇiggahaṃ a taḥā
*icchā-mettā, atto vihi vva, loo pahuppaṃto*¹⁵⁸⁷. [ŚM IV.20]
tā aṇ-ai-kkamañijjo devīe ṇioo.

La reine : [Mon] noble époux ! En ce jour solennel, je remets en cadeau à [Ta] Majesté Mademoiselle Bouquet d'amour (Śṛṅgāramañjarī).

Le roi : Comme la reine le souhaitera ! Car,

¹⁵⁸³ *Pr̥thivī*.

¹⁵⁸⁴ À comparer avec [VO II], Bansat-Boudon 1996 : 257 ; [MĀ III], Bansat-Boudon 1996 : 358.

¹⁵⁸⁵ *Mandākrāntā*.

¹⁵⁸⁶ Litt. : elle a attaché la ceinture. Il s'agit d'une expression : s'apprêter à faire quelque chose, se préparer pour faire quelque chose.

¹⁵⁸⁷ *Āryā*.

donner et recevoir, favoriser et défavoriser d'un simple souhait, c'est l'apanage du puissant, ou du destin. [ŚM IV.20]

Il ne faut donc pas contrarier les ordres de la reine.

La reine propose à Śṛṅgāramañjarī un rang égal, en tant que co-épouse du roi [ŚM IV.21]¹⁵⁸⁸, et ils procèdent alors à la cérémonie du mariage. Le roi constate qu'en obtenant la main de l'héroïne, deux problèmes seront résolus : la souffrance de la reine et celle de Śṛṅgāramañjarī [ŚM IV.22]. Ils font le tour du feu nuptial selon les coutumes des Gandharva et le mariage est conclu. Cette partie constitue la « délivrance » (*samaya*). Le bouffon réclame sa « récompense » (*bhāṣaṇa*) pour ses peines, et le roi lui offre un bracelet de son poignet¹⁵⁸⁹.

4.5.5.4 L'élément merveilleux

À ce moment-là, apparaît brusquement le ministre Cārubhūti, venu féliciter le roi à l'occasion de son mariage et lui annoncer qu'il est devenu l'empereur universel (*cakravartipati*). Il s'agit de la « surprise » (*upagūhana*). À la demande du roi, il lui explique la raison. Son récit fait l'objet de la « rétrospective » (*pūrva-vākya*). Pendant qu'il errait, dépourvu de son armée, il est arrivé à l'ermitage du grand sage Mataṅga. Tandis qu'il séjournait chez lui, ils ont vu un démon (*rākṣasa*) en train d'enlever une jeune fille. Mataṅga, éprouvant de la compassion pour la belle, et grâce à son pouvoir surnaturel, les a fait tomber par terre¹⁵⁹⁰. Ayant à peine touché terre, dépouillé de sa figure démoniaque, le démon est apparu sous les traits d'une beauté vêtue de l'apparat céleste. Elle leur a expliqué qu'à cause de ses péchés, Gaurī l'avait transformée en démon. Elle s'appelle Maṇimālī et appartient au cortège des déités¹⁵⁹¹. Avec l'acte de Mataṅga, sa malédiction a pris fin. Celui-ci s'en est enquis auprès de la jeune femme qu'elle a voulu enlever. Maṇimālī lui a répondu que c'était la fille de *Jaṭāketu*¹⁵⁹², roi d'*Avantī*, offerte par la déesse *Gaurī*. Sur ce, Mataṅga s'est ainsi exprimé :

*dāe bhaṭṭā cakka-vattī huviṣṣadi. ekkaṃ uṇa iam kimci kālaṃ
uvarohaṃ pāvia, ahimadaṃ varaṃ lahissadi tti.* [ŚM IV.23/1]

« L'époux de cette fille sera un empereur universel. Après avoir passé quelque temps en souffrance, elle obtiendra le fiancé de son choix ! ». [ŚM IV.23/1]

La reine a honte d'avoir été la cause de la souffrance de Śṛṅgāramañjarī, mais le ministre lui assure que cela était prédit et inclus dans leur projet. Les formalités habituelles à la fin de l'histoire correspondant à la « récompense » (*bhāṣaṇa*) et au « dénouement » (*kāvya-saṃhāra*), clôturent l'histoire :

amātyaḥ : *evvaṃ jahā āṇavedi mahā-rāo ! avi a dea, ido
avaraṃ vi kim te piāṃ [ka]rejja.*

rājā : *āṇā bhūmī-pai-sira-mañī-mañjarī-majjha-pālā,
[pārā ?¹⁵⁹³]-vārāvahi-vasumaī¹⁵⁹⁴, bhū-
vibhaṃgekka-sajjā*

¹⁵⁸⁸ À comparer avec [MĀ V], Bansat-Boudon 1996 : 387 : 397.

¹⁵⁸⁹ À comparer avec [MĀ II], Bansat-Boudon 1996 : 387 : 335 ; [RV II, III], Daniélou 1977 : 175, 189.

¹⁵⁹⁰ À comparer avec [RghV V.54], Kale, M. R. 1972 : 40.

¹⁵⁹¹ À comparer avec [MM], Shastri, G. P. 1939 : 50-58 ; [VŚBh IV], Gray 1906 : 66.

¹⁵⁹² Son nom signifie « chef portant des tresses de cheveux », donc Śiva.

¹⁵⁹³ Le texte est lacunaire. La *chāyā* propose cette leçon.

¹⁵⁹⁴ Mod. -*vasumaī*, éd. mss. -*vasumai*.

*eṇacchē [kulia ?¹⁵⁹⁵]-uṇāā thera-kaṇṇā varassa,
 je aṇṇāā, kim avaram ido jam tue sāhiam
 ṇa¹⁵⁹⁶ ? [ŚM IV.24]*

Le ministre : Comme [Ta] Majesté le souhaite ! [Ta] Majesté, ici-bas, y aurait-il encore autre chose qui pourrait te faire plaisir ?

Le roi : Voici mon ordre : en plein milieu de nombreux rois qui sont comme des bijoux sur la couronne de l'empereur de la terre, avec un seul froncement de sourcils, la terre toute entière jusqu'à l'océan a été conquise [par moi], avec cette beauté aux yeux de faon [d'origine noble mon] mariage a été garanti, tout cela [m']était inconnu [auparavant], qu'y a-t-il d'autre, ici-bas, que tu n'as pas [déjà] accompli ? [ŚM IV.24]

Conquérir la terre avec un froncement de sourcils fait allusion au récit de Cārubhūti, ayant été privé de son armée. En d'autres termes, la conquête s'est déroulée sans bataille. Cette image comporte une autre signification : lorsque les deux sourcils se réunissent en un seul par le froncement, selon la convention poétique, il s'agit de l'arc du dieu de l'Amour¹⁵⁹⁷. Le monde a donc été assujetti à l'amour. Le froncement renvoie également à l'expression faciale de l'actrice lors de son sommeil, que le directeur ne pouvait pas déchiffrer. La pièce se termine par une stance constituant la « glorification » (*praśasti*).

4.5.6 Les personnages

Le roi, la reine, le bouffon, l'héroïne, Vasantatilakā et Mādhavikā correspondent aux personnages respectifs dans la *Karpūramañjarī* et la *Candralekhā*. Le rôle du ministre est le même que celui dans cette dernière œuvre.

4.5.7 La *Śṛṅgāramañjarī* : sur le modèle de la *nāṭikā*

Viśveśvara a respecté l'intégralité des éléments structurels de l'art théâtral. Il utilise autant de compléments des chaînons (*saṃdhy-antara*) que Rājaśekhara dans la *Karpūramañjarī*. Il semble suivre la théorie de Sāgaranandin et de Viśvanātha. Les manifestations corporelles spontanées (*sāttvika*) sont largement représentées, comme par exemple lors de la première rencontre. Comme dans la *Karpūramañjarī*, la cause de l'union charnelle est la « nouvelle rencontre ».

Viśveśvara a conservé la *prakarī* et le débat de la *Karpūramañjarī*, mais les a transposés dans le deuxième acte afin de donner ses propres idées dans le premier. Néanmoins, c'est le seul auteur à omettre les chants récités en alternant les personnages. Il convient de remarquer que les passages de danses et de chants, tels que la *carcarī* dans la *Karpūramañjarī*, la *carcarikā* dans la *Rambhāmañjarī* et le *lāsyaṅga* dans la *Candralekhā* sont oubliés. Il est évident que le poète s'est largement inspiré des pièces classiques, surtout celles de Kālidāsa. Son *saṭṭaka*

¹⁵⁹⁵ Le texte est lacunaire. Nous proposons cette leçon.

¹⁵⁹⁶ *Mandākrāntā*.

¹⁵⁹⁷ [AbhJŚ V], Bansat-Boudon 1996 : 173 ; [SS 505], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 130 ; [KSbh], Devin, C., 2005 : 28.

ressemble plutôt à une *nāṭikā* en prakrit, dépourvue de deux procédés d'introduction, conformément à la définition de Viśvanātha.

En tant que *naiyāyika*, il a introduit des éléments philosophiques et les a combinés avec des éléments dramatiques de manière que tous deux forment une unité harmonieuse¹⁵⁹⁸. L'idée du rêve, comme point commun et servant aussi de point de départ, est digne d'être remarquée. Dans le prologue, le directeur entreprend un *saṭṭaka* inspiré du songe de son époux. Il annonce également l'amour en séparation, dont le rêve est un état conséquent. La pièce commence par le rêve du roi qui souffre d'être séparé de la beauté dont il a rêvé. Dans un débat philosophique, remplaçant le débat poétique de la *Karpūramañjarī*, le rêve a une autre signification : la femme de ses pensées est réelle. Le désir du roi, au début des deuxième et troisième actes, correspondant respectivement aux chaînons « reflet » et « germination », se manifeste à un autre niveau. Dans le « reflet », son expérience n'est que cognitive (*manas/anubhūti*), alors que dans la « germination », elle est concrète (*ātman/bhāvanā*). L'histoire suit aussi un « fil conducteur » (*sūtra*) de manière logique et cohérente.

Le mérite de Viśveśvara ne se réduit pas uniquement aux éléments philosophiques. Ses stances font également preuve de sa compétence en matière d'art poétique. Bien que son style évoque celui de Kālidāsa, il est également capable d'imiter les descriptions de Rājaśekhara à l'endroit approprié : dans la *prakarī* [ŚM II.16-17]. Comme tous les auteurs, il utilise amplement les conventions poétiques (*kāvya-samaya*), souvent en forme de comparaison (*upamā*) ou réinterprétées par une imagination poétique (*utprekṣā*). Celle-ci est une sorte de comparaison absolue (*ananvaya*)¹⁵⁹⁹ que Viśveśvara définit, dans son *Alaṃkārapradīpa*, comme une imagination (*sambhāvanā*) qui repose sur la similitude (*tādātmya*) entre un attribut artificiel (*a-prakṛta*) et un attribut naturel (*prakṛta*) de l'objet en question¹⁶⁰⁰. Dans l'*Alaṃkāraustubha*, Viśveśvara écrit que, lorsque l'objet à comparer (*upameya*) coïncide (*sambhāvya*) avec celui à appliquer par similitude (*sāmya-prayoginā*), on le nomme « imagination poétique » (*utprekṣā*). Cette définition ressemble à celle d'Appaya Dīkṣita¹⁶⁰¹. Dans la glose de son *Alaṃkāraustubha*, Viśveśvara explique que l'imagination poétique est possible lorsque la phrase comporte une comparaison conventionnelle, telle que le visage de lune¹⁶⁰². L'imagination poétique peut porter sur une caractéristique (*svarūpa*), une cause (*hetu*) et un effet (*phala*)¹⁶⁰³. Comme nous l'avons vu, l'auteur est capable d'appliquer les trois dans une seule stance [ŚM II.17]. Il convient également de remarquer la grande variété de mètres que Viśveśvara emploie.

Comme dans toutes les œuvres prakrites, dans la *Śṛṅgāramañjarī*, les sentiments suaves et âpres sont aussi exprimés par des styles poétiques (*rīti*), aux endroits appropriés. Viśveśvara, comme Rudradāsa, s'abstient de toute vulgarité. Le bouffon ne se lance jamais dans une dispute terminant par des propos grossiers. Les discours sont plutôt profonds, élégants et savants. Finalement, la *Śṛṅgāramañjarī* est la preuve qu'il existait des auteurs tardifs, capables de composer des œuvres poétiques dans un style recherché.

¹⁵⁹⁸ Il le fait également dans la *Mandāramañjarī*, [MM], Shastri, G. P. 1939 : 25, 41-42.

¹⁵⁹⁹ [AkK], Paraba et Śivadatta 1898 : 3.

¹⁶⁰⁰ [AkP], Goswāmi, M. 1987 : 9.

¹⁶⁰¹ [KĀ], Sarma, P. R. S. 1903 : 31.

¹⁶⁰² [AkK], Paraba et Śivadatta 1898 : 107.

¹⁶⁰³ [AkP], Goswāmi, M. 1987 : 9.

4.6 Mademoiselle « Belle de félicité » (*Ānandasundarī*)

4.6.1 De la bénédiction à la fin du prologue

Ghanaśyāma consacre quatre stances à la bénédiction, la première est dédiée à Viṣṇu et Lakṣmī, la seconde à Śiva et Pārvatī, la troisième à Kāma et aux femmes expérimentées dans l'art érotique, et la dernière à l'acte sexuel où la femme joue le rôle de l'homme :

*attāṇaṃ kottthuhāmi ppaḍi-halidadaṃ jāṇia, kkouhallāṃ
kāduṃ jāva ppavaṇṇā maṇasi amarisaṃ Bhaggavī dāva sigghaṃ ;
muddhe kiṃ bhāu-saṃgaṃ kuṇasi ? ṇa hu tuhāvattava ? tti ppahāsaṃ
bollaṃto Cakkapāṇī sa-rahāsa-daiāliṃgio pāu tumhe¹⁶⁰⁴. [ĀS I.01]
avi a*

*jaṃ ṇāhī-ala-gaṃṭhia-kkimi-paḍī-saddūla-cammaṃcalaṃ,
aṇṇoṇṇaṃ Rai-ṇāha-sāsaṇa-vasā koḍeṇa rattim-diaṃ,
taṃ bimāhara-cuṃbi-caṃga-masiṇa-tthora-tthaṇāliṃgiaṃ
mokkaṃ sokkha-gharaṃ padeu mihūṇaṃ tumhāṇa
vimhāvaṃ¹⁶⁰⁵. [ĀS I.02]*

alam imiṇā !

*paṃcesu-ppahuṇo tiloa-jaiṇo jāṇaṃ kaḍakkho saro,
bhū -daṃḍo, dhaṇu-vallarī, bhua-laā-pāso a tattāriso,
tāṇaṃ soḍasa-hāṇāṇa mahilā-hīrāṇa jīvosahaṃ
ṇīvī-mokka-mahā-suham bhajaha ! ṇaṃ Kāmāriṇo dullaham¹⁶⁰⁶. [ĀS
I.03]*

aṇṇaṃ ca,

*lulaṃta-kaa-māliam, savaṇa-dhilla-kaṃdoṭṭaṃ,
jhaṇaṃta-maṇi-maṃḍaṇaṃ, salila-maṃḍalillāliam ,
thala-ccua-visesaṃ, thaīda-dīha-diṭṭhi-cchaḍaṃ,
pamoda-rasa-ṇibbharaṃ jaai bhīru-vīrāidaṃ¹⁶⁰⁷ ! [ĀS I.04]*

Après avoir connu notre succès [lors de l'apparition] du joyau *kaustubha*, jusqu'à l'apparition rapide de la fille de Bhṛgu pour nous exciter, dans notre cœur [nous sommes] impatients ; « Oh, femme innocente ! Pourquoi cherches-tu des liens fraternels ? Tu n'as vraiment pas honte ? » – dit en souriant le dieu qui porte le disque à la main [Viṣṇu], étroitement enlacé par sa bien-aimée. Puisse-t-il vous protéger !. [ĀS I.01]

De plus,

s'étant enveloppé dans une pièce de peau de tigre nouée autour de leur taille avec le Seigneur des vers¹⁶⁰⁸, à cause de la puissance de l'ordre de l'époux de Rati, jour et nuit, [ce couple s'adonne] violemment aux baisers sur les lèvres aussi rouges que le *bimba* [et] aux embrassades

¹⁶⁰⁴ *Sragdharā*.

¹⁶⁰⁵ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹⁶⁰⁶ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹⁶⁰⁷ *Prthivī*.

¹⁶⁰⁸ Il s'agit d'une plaisanterie faisant allusion au serpent.

des beaux gros seins tendres ; que le duo surprenant [de Śiva et Pārvatī] vous accorde la libération, demeure du troisième ciel. [ĀS I.02]

Assez de celui-là !

Le Seigneur aux cinq flèches, victorieux dans le triple monde, a une flèche qui est leur regard du coin de l'œil, un arc en roseau qui est leur trait de sourcils, un lasso qui est leur avant-bras de liane et des choses similaires, ces diamants de femmes ayant dépassé l'âge de seize ans, ont un remède de vie, grande jouissance détachant leur jupe, qui est assurément difficile à obtenir [même] pour Śiva ; prenez-y part ! [ĀS I.03]

De surcroît,

avec la guirlande de fleurs en désordre [sur son buste], la fleur de lotus relâchée derrière ses oreilles, les bijoux cliquetants [sur ses membres], le maquillage imbibé de ses gouttes de sueur, le motif de santal tombé sur ses joues, le scintillement de ses longs yeux ayant chaviré dans l'extase, vive l'acte [sexuel] au rôle masculin de [la femme] timide, empli de sentiments de désir ! [ĀS I.04]

Après la bénédiction, le directeur (*sūtradhāra*) entre sur scène et montre une lettre qu'il a reçue de la part des spectateurs. Il semble que les stances de la bénédiction servent aussi à introduire le thème principal avec des paroles laudatives (*prarocanā*), car ces dernières sont omises. Le directeur fait entrer le bouffon pour qu'il la lise. Ils commencent à présenter la pièce, ainsi que l'auteur¹⁶⁰⁹, dans un style verbal (*bhāratī*). Vers la fin du prologue, le directeur dit :

(nepathye mahān kala-kalaḥ)
sūtradhāraḥ : (*ākaraṇya sollāsam*) *jado maṅgala-ḍimḍima-*
saṅgīda-ravo samujjumbhai, tado pauḍam
uvaṭṭhiam, maṅṅe. (kṣaṇam udgrīvikam avalokayan)
luḍhamta -bhasalāvalī-panāa-ḍambarā-cumbiā
phuḍamta -ṇava-malliā viṇipadaṃti¹⁶¹⁰
raṅgamgaṇe,
aṅamta-muha-devaā-mahida-khīra-simḍhu-tthalī-
kaḍhamta-paa-maḍḍalī-ṇibiḍa-bimdu-
līlāharā¹⁶¹¹. [ĀS I.11]
(sadaḥ prati) ajjā, kiṃ bhaṇaha ? Bharada-utta
tuvarīadu tuvarīadu tuvarīadu tti ? (kṣaṇam sthivā,
sacintam niśvasan) avi ṇāma maha vi putto bhavia
so vi aham via, Bharada-utta tti hakkāraṇassa
ṭhāṇa-mahī bhava. (parikrāmitakena ātmagatam)
kaham vā majjha putta-joggattaṇam jam ghariṇī
aphulliṇī samvuttā ? (prakāśam) alam viārehiṃ !
aham, maṅṅaṇam pariṇemi, daṃḍa-
kumāriam putta-mahūsavāa,
Sihamḍa-caṃdo via Caṃḍa-vea-

¹⁶⁰⁹ Cf. *supra*, 1.6 Ghanaśyāma (XVIIIe siècle, Thanjavur, Tamil Nadu) : vantardise et sarcasme, 3.5 Ghanaśyāma : pas de véritable poète sans *saṭṭaka*.

¹⁶¹⁰ Corr. *viṇipadaṃti* suivant la *chāyā*, éd., ms. *viṇipadaṃti*.

¹⁶¹¹ *Prthivī*.

*kaṅgaṃ mahī-maṇḍala-savva-bhomo*¹⁶¹². [ĀS I.12]

(Un grand bruit s'entend depuis les coulisses.)

Le directeur : (L'écoutant avec joie.) Puisque le son du chant et du tambourin de la stance inaugurale a commencé, je pense que le sujet [de cette pièce] est prêt. (La tête levée, il regarde autour [de lui] un moment.)

Embrassés par les abeilles noires ivres d'amour qui les butinent, quelques jasmins, tout récemment épanouis, tombent sur la scène, ils ressemblent à des gouttes ludiques abondant en tourbillons de lait bouillant sur la surface de l'océan de lait baratté par les meilleures déités à l'aide du cobra [mythique]. [ĀS I.11]

([S'adressant] aux spectateurs.) Messieurs, qu'en dites-vous ? « Fils de Bharata, allons, dépêchez-vous ! » (S'arrêtant un instant, [plongé] dans ses réflexions, il pousse un soupir.) Puissé-je moi aussi avoir un fils qui, comme moi, deviendra un « fils de Bharata ». (En se déplaçant autour de la scène, à part.) Mais comment pourrais-je avoir l'aptitude de [faire] un enfant, quand mon épouse est ménopausée ? (À la cantonade.) Assez de réflexions !

Moi, j'épouse cette belle princesse, qui est mon bâton, pour la célébration d'un enfant, comme Śikhaṇḍacandra, le souverain universel sur le globe terrestre, [qui épouse] la fille de Caṇḍavega. [ĀS I.12]

Nous apprenons de cette stance que la graine (*bīja*) de cette pièce consiste à avoir une progéniture (*phala*). Contrairement aux précédentes, ce sera la cause de l'union charnelle, et non la « nouvelle rencontre »¹⁶¹³. Selon le *Nāṭyaśāstra*, l'appellation « Bharata » désigne un acteur expérimenté qui est le directeur d'une compagnie théâtrale¹⁶¹⁴. Nous pouvons observer l'influence du *kuchipudi* non seulement dans la fusion de la bénédiction et de l'établissement du thème par glorification, mais également dans le fait que le directeur tient à la main un bâton. Ce bâton, appelé « houlette » (*kuṭilaka*) dans le *Nāṭyaśāstra*¹⁶¹⁵, était le cadeau de Brahmā, devenu accessoire du bouffon dans les pièces classiques¹⁶¹⁶. Dans le *kuchipudi*, c'est le directeur qui le possède¹⁶¹⁷. En Inde, le rituel d'épouser un arbre, un pot de terre, etc. peut, selon la croyance, chasser le malheur¹⁶¹⁸. À la fin du prologue (*āmukha*), le directeur annonce l'arrivée du protagoniste, dans le style nommé « excès de la représentation » (*prayogātīśaya*) :

(*nepathye* :) *edu edu bhāṭṭā !*

¹⁶¹² *Upajāti*.

¹⁶¹³ [NŚ XXIV.208], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 471.

¹⁶¹⁴ [NŚ XXXV.91], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 226.

¹⁶¹⁵ [NŚ I.60-61], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 10.

¹⁶¹⁶ [NŚ XIII.143-146], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 231 ; [MĀ IV], Bansat-Boudon 1996 : 376-377 ; [MK I], Karmakar, R. D. 1937 : 32.

¹⁶¹⁷ Kothari et Pasricha 2001 : 24 et 49.

¹⁶¹⁸ Nous remercions Dominic Goodall et Nirajan Kafle pour ces explications.

sūtradhārah : (*śabdānusāram vilokya sānanda-vismayan*) *aho kham ? paccūse evva paḍibuddho, paḍihāriā-ṇivedijjanta-maggo, mahā-rāo amteurādo dhammasaṇaṭṭhāṇa-maṇḍavaṃ sevai ; tā aham vi, aṇuvada-jogga-karaṇijjāa sajjīthomi. (iti niṣkrāntaḥ)* [ĀS I.12/1]

(D. les coulisses :) Par ici, [venez] par ici, [mon] Seigneur !

Le directeur : (Après avoir regardé en direction du bruit, avec joie et surprise.) Oh, comment ? Réveillée justement à l'aube, sur son chemin, elle est annoncée par sa gardienne, Sa Majesté, arrivée du palais du harem, s'installe [maintenant] dans sa salle d'audience, sur son trône légitime ; ainsi, moi aussi, je m'appête à la tâche suivante qu'il faut exécuter. (Sur ce, il sort.) [ĀS I.12/1]

4.6.2 Premier lever de rideau : l'« ouverture »

Entrent alors le roi et la gardienne, un bâton à la main :

pratihārī : *edu, edu devvo !*

rājā : (*parikramya*)

*jala-ṇihi-rasaṇāe vallaho mhi kkhidīe, paṇaa-bharida-ṇīdīa vva raṃjemi loam ; kula-samuida-sīlā peasī caṃga-rūvā, Dharaṇi-kia-ṇivāsā sāsaṇa-ṭṭhā ṇareṃdā*¹⁶¹⁹. [ĀS I.13]

La gardienne : Par ici, [venez] par ici Votre Majesté !

Le roi : (Se déplaçant autour [de la scène])

Je suis le bien-aimé de cette terre ceinte par l'océan, je réjouis le peuple justement avec ma conduite comblée d'affection ; la bien-aimée au beau corps a une morale conforme à sa noble origine, les rois terrestres placés sur le trône ont une demeure préparée par la vénérable Terre. [ĀS I.13]

Le roi relate qu'il vient d'envoyer son ministre, *Ḍiṇḍiraka*, contre *Vibhāṇḍaka*, le chef des *Siddi*, soutenu par une horde de démons (*rākṣasa*)¹⁶²⁰ qui demeurent dans une forteresse, en plein milieu de l'océan (*sindhu-durga*)¹⁶²¹. Pourtant, il a un souhait qu'il chéri depuis longtemps et qui le préoccupe. Ses paroles constituent la subdivision : faire « allusion » (*upakṣepa*) à la graine :

[*rājā* :] *sāmīriāmīa-cahuṭṭa-vaottaraṃgam, ūsaṃga-maṇḍaṇa-maṇim, suha-paṃca-ūḍam, lālā-jalehi uṇa ulla-taṇuṃ sisuṃ jam*

¹⁶¹⁹ *Mālinī*.

¹⁶²⁰ Cf. *Sindhusena*, prince des *Siddi*, ami des *rākṣasa* dans le *Mudrārākṣasa* de *Viśākhadatta*, [MR I.20], Poulter 2003 : 35.

¹⁶²¹ Cf. *supra*, 1.6.3.1 Le roi de l'Ānandasundarī : Śivajī, grand héros Marathe.

*ālimgidum hada-vihī ṇa hi maṃ ghaḍei*¹⁶²². [ĀS I.14]

[Le roi :] Celui, dont les ondes de babillage sont douces et demi-prononcées, qui est le joyau ornant le giron, qui a cinq mèches de bon augure, dont le corps est un peu mouillé de salive, ce bébé (*śīśu*), le destin déplorable ne me permet pas de l'enlacer¹⁶²³. [ĀS I.14]

Puis, il explique qu'il a déjà prévu une solution afin que son souhait s'accomplisse : il a installé dans le palais du harem une jeune femme, Ānandasundarī, fille du roi d'Āṅga, sous l'autorité du chambellan (*kañcukī*) nommé Mandāraka. Comme le roi craint la colère de la reine, il a revêtu la jeune femme d'un vêtement d'homme et l'a nommée Piṅgalaka. Cette partie de son récit correspond à l'« épanouissement » (*parikara*) de la graine. Enfin, il exprime son espoir confirmé par les astrologues, contituant l'« établissement » (*parinyāsa*) :

[*rājā* :] *tissā uṇa poṭṭae majjha putto bhava ! jado, jādaa-pattae vi imassa, dudā-pariggahe saṃtāṇaṃ ti jaggai, devva-ṇṇādihiṃ vi tahetti ālavidaṃ ālavīdi a.* [ĀS I.14/1]

[Le roi :] Mais puissé-je avoir un fils [conçu] dans ses entrailles ! Parce que, même dans son thème astral de naissance, la « progéniture » dans [mon] deuxième mariage est confirmée, et les vaticinateurs aussi m'ont dit « oui » et ils en parlent. [ĀS I.14/1]

Les chantres glorifient le roi et annoncent la pointe du jour, faisant l'objet de l'« éloge » (*vilobhana*) :

vaitālikaḥ : *jaa, jaa Śīṅkhalāvāī-vallaha ! jaa, jaa Bhaṇḍīraa-devva-ṇaṃdaṇa ! jaa, jaa Līlāvāī-devi-gabbha-suttiā-mottia ! jaa, jaa ḍamarūa-helā-vihāra ! jaa, jaa caṃpaa-vallī-komāra-hara ! viaī hohi !* [ĀS I.14/2]

Le chantre : Vive, vive le bien-aimé de [la ville] Śīṅkhalāvāī ! Vive, vive le fils de Sa Majesté Bhaṇḍīraka ! Vive, vive la perle fine dans l'huître perlière, matrice de la reine Līlāvāī ! Vive, vive la délectation des ébats amoureux du tambourin *ḍamaru* ! Vive, vive la défloraison des lianes de *campaka* ! Que [Ta Majesté] sois triomphante ! [ĀS I.14/2]

Ensuite, les chantres décrivent l'aube [ĀS I.15-18]. Les paroles confiantes du roi qui pense que leurs glorifications (*jaya jaya*) portent chance, correspondent à l'« argument » (*yukti*).

¹⁶²² *Vasantatilakā*.

¹⁶²³ À comparer avec [RghV I.33], Kale, M. R. 1972 : 4 ; [AbhJŚ VII], Bansat-Boudon 1996 : 216-217.

4.6.2.1 La satire pure : la dispute des brahmanes

Un bruit s'entend dans les coulisses. La gardienne de porte informe le roi que le bouffon, Māṇḍavya, est en train de se disputer avec un autre brahmane du nom de Maṇḍūraka. L'objet de leur dispute est une phrase mal placée. Le bouffon s'est rendu dans sa demeure et dit « c'est la destruction de la famille » (*vaṁśa-kṣata*). En réalité, il voulait dire « c'est une maison en bambou » (*vāṁśa-kṣaya*). L'ambiguïté s'est créée avec l'expression prakrite *vaṁsa-kkhaḥ* qui peut donner les deux interprétations¹⁶²⁴. Le bouffon ne comprend pas d'où vient l'accusation et, pour s'expliquer devant le roi, il recourt à un synonyme de « maison en bambou » (*kīcaka-grha*). Néanmoins, ce mot pourrait se traduire par une injure, faisant allusion au palais d'un personnage négatif du *Mahābhārata*, le commandant en chef de l'armée du roi Virāṭa portant ce nom, qui a jeté son dévolu sur Draupadī¹⁶²⁵. Maṇḍūraka, courroucé, oblige le bouffon à dire la vérité. Ses paroles viennent alors clarifier toute ambiguïté :

vidūṣakaḥ : *vaassa kiṁ kādavvaṁ mae ? maha aṁteṭṭhiṁ kāduṁ
parassahassā aāla-miccuṇo milidā takkhaṇaṁ pāṇa-
saṁrakkhaṇāa ṇahi ṇahi vaṁsa-kkhaḥ, ṇivvaṁso de
ālao tti bhaṇidaṁ. [ĀS I.18/1]*

Le bouffon : Mon ami, que dois-je faire ? Des milliers [d'individus] se sont soudain rassemblés pour exécuter la cérémonie funèbre de ma mort anticipée. Pour me sauver la vie, je n'ai absolument pas dit « la perte de la progéniture »/ « une maison en bambou » au sens de « ta maison sans enfant ». [ĀS I.18/1]

Effectivement, avec le terme *kīcaka* le bouffon voulait renvoyer à l'instabilité d'une maison en bambou qui « fait du bruit dans le vent ». Le roi, en souriant, comprend l'intention du bouffon et veut congédier Maṇḍūraka.

rājā : *(svagatam) eso mahā-bamhaṇo, tā paritosañijjo.
(prakāśaṁ) Hemavadi, imassa Maṇḍūraassa
sahassaṁ dijjau...*

vidūṣakaḥ : *...lauḍa-tāḍaṇāṇaṁ !*

Maṇḍūrakaḥ : *tassa aṇṇo ko joggo tumhāhimto ? ko atthi avaro
visao moccīā -tāḍaṇāṇāṁ kukkura-datṭhāhimto ?*

pratihārī : *bhaṭṭā, kiṁ paṇāṇaṁ, ādu dīṇārāṇaṁ ?*

vidūṣakaḥ : *ṇaṁ puḍhamāṇaṁ !*

rājā : *pacchimāṇaṁ !*

vidūṣakaḥ : *(janāntikam, Maṇḍūrakaṁ prati) majjha dhammo
eso. (Maṇḍūrako hasati) [ĀS I.18/2]*

Le roi : (En aparté.) C'est un brahmane, il faut donc le récompenser. (À haute voix) Hemavatī, celui-ci, Maṇḍūraka, qu'il reçoive un millier de...

Le bouffon : ... coups de bâton !

¹⁶²⁴ Nous trouvons la même ambiguïté *vaṁśa/vāṁśa* dans le *Mudrārākṣasa* de Viśākhadatta, lorsque Cāṇakya parle de brûler les pousses de bambou/d'embraser la lignée des Nanda, [MR I.11], Poulter 2003 : 24.

¹⁶²⁵ Le *Kāmasūtra* l'indique comme une relation malsaine, nuisible, interdite. [KS I.2.32-37], Doniger et Kakar 2003 : 11-12.

- Maṇḍūraka : Qui d'autre les mérite mieux que toi ? Y a-t-il une meilleure occasion pour frapper avec mes pantoufles que la morsure d'un chien ?
- La gardienne : Seigneur, des pièces de cuivre ou des pièces d'or ?
- Le bouffon : Sûrement les premières !
- Le roi : Les dernières !
- Le bouffon : (Chuchotant à Maṇḍūraka.) C'est ma façon de vivre. (Maṇḍūraka rit.) [ĀS I.18/2]

Après le départ de Maṇḍūraka, le bouffon dit au roi que, épuisé par les obligations exécutées pendant la nuit, à l'aube, il est sorti pour faire ses besoins (mṭh. *laghu-śaṅkā*). Entre-temps, il a eu sommeil et est entré, par mégarde, dans la maison de Maṇḍūraka, pensant que c'était la sienne. Le roi se moque du bouffon. Celui-ci, courroucé, se targue de son « état de brahmane », il indique son fil sacerdotal (*yajñopvīta*) qui mesure un poignet (*muṣṭi*). Naturellement, il s'agit d'une exagération.

Dans cette satire, nous pouvons observer les dialogues variés de l'intrigue (*vīthī*) : l'utilisation des synonymes et allusions (*udghātyaka*), l'enchaînement (*avalagita*), l'altercation animée (*gaṇḍa*), le faux compliment (*prapañca*), l'adoucissement (*mṛdava*) et le propos incohérent (*asatpralāpa*).

4.6.2.2 La pièce en abyme en guise de scène du support

Avec le vocable « poignet » (*muṣṭi*), utilisé dans la convention poétique pour désigner la taille de guêpe d'une beauté, le roi se remet à penser à sa bien-aimée, Ānandasundarī. Il propose au bouffon de regarder une pièce de théâtre composée par le poète Pārijāta, *alias* Ghanaśyāma, mettant en scène l'arrivée secrète d'Ānandasundarī à la cour royale.

Le roi demande à la gardienne de faire venir le chambellan, Mandāraka, et l'héroïne, Piṅgalaka. En raison de l'histoire rétrospective de cette pièce en abyme, la distribution des personnages est « biscornue » (*vaktra*) : Piṅgalaka est l'héroïne masquée en homme dans la pièce principale. « Il » va jouer son propre rôle dans la pièce en abyme : l'héroïne Ānandasundarī. Lorsque Piṅgalaka parle, il s'agit d'une remarque hors de la pièce en abyme. Quand Ānandasundarī prend la parole, c'est le personnage de la pièce en abyme. Deux personnages supplémentaires sont ajoutés à cette dernière : la gouvernante et Kuraṅgaka, le chambellan, qui ont accompagné l'héroïne. Nous apprenons de cette pièce que la reine est partie dans la ville de son père, ce qui leur permet de se réunir. Cette pièce va jusqu'à la fin du premier acte de la pièce principale, comme un *aṅkāvatāra*. Les subdivisions restantes y sont intégrées, l'histoire étant régulièrement interrompue par des remarques hors scène, servant souvent à créer l'humour. Certains éléments de la *Karpūramañjarī* sont également appliqués, et parfois réinterprétés dans les querelles.

Entre le directeur Nandaratha, annonçant l'arrivée de la protagoniste dans l'« excès de la représentation » (*prayogātīśaya*) du style verbal (*bhāratī*). Cette stance fait non seulement l'objet de l'« obtention » (*prāpti*), mais elle indique également la graine (*bīja*) de la pièce en abyme :

sūtradhāraḥ : aṅṅāe piduṇo, eśā kaṅṅā, Āṅāmdasumdarī,

juttā kaṁcui-dhattīhim, pattā ṇaṁ
*Siṁkhalāvadim*¹⁶²⁶. [ĀS I.19]

Le directeur : Avec la permission de son père, cette fille, Ānandasundarī, accompagnée de son chambellan et de sa gouvernante, est assurément arrivée à [la ville] Śṛṅkhalāvati. [ĀS I.19]

L'héroïne et la gouvernante entrent. Leur dialogue constitue le « dépôt » [de germe] (*samādhāna*) :

Ānandasundarī : *ajjue, kiṁ ṇimittam ettha maṁ tādo pesedi ?*

dhātrī : *jāde, attañā saha , tuha maṅgala-ṇimittam.* [ĀS I.19/1]

Ānandasundarī : Maîtresse, pour quelle raison mon père m'a-t-il envoyée ici ?

La gouvernante : [Ma] fille, par ton propre être, tu portes chance [au roi] ! [ĀS I.19/1]

Le bouffon s'émerveille de l'aspect presque réaliste du théâtre. Le roi s'appesantit sur les détails de la beauté de l'héroïne, la comparant à Rati [ĀS I.20]. Celle-ci plonge dans l'embarras. Le bouffon ose un jeu de mots (*vākkeli*) :

vidūṣakaḥ : *dāṇim lajjā, āama-samaammi uṇa sambhamo.*

Piṅgalakaḥ : *ayya, alam parihāsehim !*

vidūṣakaḥ : *mae parihāsidaṁ, ādu saccam bhaṇidaṁ vetti, tujja ṇāma-karaṇovajjhāo pucchādu ! (Piṅgalakas tūṣṇim, avāṇmukhas tiṣṭhati)* [ĀS I.20/1]

Le bouffon : Maintenant embarras, mais à son arrivée, égarement.

Piṅgalaka : Monsieur, assez de moqueries !

Le bouffon : Je me suis moqué de toi ou j'ai dit la vérité ? Demande à ton maître qui t'a donné ce nom [« Rougissant »] ! (Piṅgalaka reste silencieux, la tête baissée.) [ĀS I.20/1]

Après un passage embrouillé, comportant trois stances sur la beauté de l'héroïne [ĀS I.20-22], la scène suivante ressemble à la querelle du premier acte de la *Karpūramañjarī*. Elle commence par la jactance du bouffon et se termine par sa rancune, lorsqu'il se retire sous sa tente :

vidūṣakaḥ : *kiṁ dikkhido ahaṁ dāṇim puvvaṁ via alīam bhaṇāmi ?*

rājā : *kadi-vāram dikkhido tumaṁ ?*

vidūṣakaḥ : *jadā jadā maṁsa-cakkhaṇe vaṁchā, tadā tadā dikkhido homi.*

pratihārī : *(sotprāsaṁ) ayya Maṁḍavvo, bamhaṇesu khāḍao si tumaṁ.*

vidūṣakaḥ : *(sakrodham) āṁ gabbha-dāsi, kiṁ a-maṁtaam mae pasū mārīadi ?*

Mandārakaḥ : *ayya, tumaṁ sa-maṁtaam māresi, aṇṇo uṇa a-maṁtaam.*

¹⁶²⁶ *Anuṣṭubh.*

- pratihārī* : *himsā du tullā khu.*
Piṅgalakaḥ : *Hemavadi, sāhu bhaṇidam.*
vidūṣakaḥ : *(sakrodham) esā uṇa raṁḍā akkhevaāriṇī, eso uṇa*
Piṅgala-pakkhī ahi-ṇaṁdao. (sarve uccair hasanti)
rājā : *(vihasya) vaassa, tuvaridaaram āacchādu !*
vidūṣakaḥ : *eso emi. (iti uttiṣṭhati)*
rājā : *ciṭṭha, mukka-sihā-maṇe ! [ĀS I.22/1]*
 Le bouffon : Comme auparavant, je suis toujours une personne
 initiée, pourquoi mentirais-je ?
 Le roi : Combien de fois as-tu été initié ?
 Le bouffon : Autant de fois que j'ai eu envie de déguster de la
 viande, autant de fois j'ai été initié¹⁶²⁷.
 La gardienne : (Avec ironie.) Monsieur Māṇḍavya, tu es [donc] un
 boucher/chasseur parmi les brahmanes.
 Le bouffon : (Furieux.) Oh, esclave de naissance, vais-je immoler
 un animal sans lui administrer l'extrême-onction¹⁶²⁸ ?
 Mandāraka : Monsieur, tu l'immoles en lui donnant les derniers
 sacrements¹⁶²⁹, mais d'autres le font sans.
 La gardienne : Mais l'acte de violence est absolument le même.
 Piṅgalaka : Hemavati, c'est bien dit.
 Le bouffon : (S'indignant.) Mais celle-ci, c'est une femme de
 classe inférieure assillante et celui-ci aussi, l'oiseau
 hibou¹⁶³⁰/allié de Piṅgalaka jubilent. (Tous éclatent
 de rire.)
 Le roi : (Riant.) Que [mon] ami revienne au plus vite !
 Le bouffon : Me voici, je m'en vais. (Sur ce, il se lève.)
 Le roi : Reste « joyau principal sur la couronne¹⁶³¹ des sots »
(mūrka-sikhā-maṇi) ! [ĀS I.22/1]

Ce titre est une imitation comique de celui octroyé à la suivante dans le débat poétique de la *Karpūramañjarī*. D'autres scènes comiques interrompent la pièce en abyme. Le bouffon croit voir un serpent et cause de l'affolement, alors qu'il ne s'agit que d'un pagne¹⁶³². Il explique son erreur par sa vue perturbée par la fumée du feu sacrificiel. Le roi le réprimande à plusieurs reprises, permettant également de créer l'humour. Lorsque celui-ci décrit à nouveau la beauté de l'héroïne [ĀS I.23], le bouffon surenchérit et la dépeint avec ses propres mots [ĀS I.24]. Sur ce, le roi lui botte le derrière. Le bouffon lui réplique de distribuer la grâce de Sarasvatī. Cette scène est la copie de la subdivision « flash de plaisanterie » dans le deuxième acte de la *Karpūramañjarī*, et la stance du bouffon ressemble à [KM II.13].

Après un autre passage embrouillé, le roi fait appel au chambellan Mandāraka. Celui-ci fait son entrée en décrivant son état de vieillesse habituel [ĀS I.25], comme nous le trouvons

¹⁶²⁷ À comparer à [VO], Bansat-Boudon 1996 : 266.

¹⁶²⁸ Litt. : sans réciter un *mantra*.

¹⁶²⁹ Litt. : avec la récitation des *mantra*.

¹⁶³⁰ Un oiseau qui, selon la croyance, est de mauvais augure. Nous remercions Dominic Goodall et Nirajan Kafle pour ces explications.

¹⁶³¹ Litt. : les mèches sur la tête des brahmanes. Cf. [AbhJŚ V], Bansat-Boudon 1996 : 167.

¹⁶³² À comparer avec [SV V], Kale, M. R. 1982 : 42-44 ; [VO II], Bansat-Boudon 1996 : 249.

dans les pièces de théâtre classique¹⁶³³. Le bouffon croit alors voir un tigre et provoque à nouveau l'affolement¹⁶³⁴. L'héroïne, apeurée, se blottit contre le roi. La réaction de celui-ci fait l'objet de la « germination » (*udbheda*) :

rājā : (*sparśa-sukham nātayan*)
sasi-ara-pajharamta-camda-kamto,
caṇaa-himambu, vihiṭṭa-camdaṇam vā,
sura-ula-paḍido suhā-raso kim
pia-jaṇa-pham̐sa-vasā ṇa hoi evvam¹⁶³⁵ ? [ĀS I.26]
taha hi,
aṃgesum̐ pihu-viaīla-phulla-muddā,
ḍolesum̐ sarasa-saroa-kosa-lacchī,
muttīe ṇava-varisā-paoda-kiccaṃ ;
citte me uṇa para-Bamha-moa-sāro¹⁶³⁶. [ĀS I.27]

Le roi : (Fait semblant de ressentir la joie du toucher.)
 La pierre de lune s'écoulant avec des rayons de lune,
 l'eau attiédie à travers les vétivers ou le santal broyé,
 le sentiment de bonheur est-il tombé du monde
 divin ? Par la force du toucher de l'être cher, n'en
 sera-t-il pas ainsi ? [ĀS I.26]
 De même,
 sur son corps, on trouve la marque d'une grande fleur
 de jasmin ; dans ses yeux, la beauté d'un panier de
 lotus lacustres ; sur sa silhouette, l'effet d'un nuage
 de la nouvelle mousson ; mais dans mon cœur,
 l'essence de la joie suprême de Brahmā. [ĀS I.27]

Cette dernière stance comporte la même idée que celle de [ŚM III.02]¹⁶³⁷. Après un autre passage créant de l'humour, le roi demande à Mandāraka de déguiser l'héroïne en homme. Ceci réalisé, le roi la contemple ; sa description permet d'éveiller la « curiosité » (*paribhāvanā*) :

rājā : (*vibhāvya*)
ṇarāṇa ṇārīṇa a bhūmiāo
ṇiāphadam̐ bhūmisu sohaam̐ti,
eso samāsādia tatta-hodim̐
veso saam̐ sohai, ṇam̐ viittam̐¹⁶³⁸. [ĀS I.28]

Le roi : ([« Le¹⁶³⁹ »] contemplant minutieusement)
 Dans le monde, les costumes des femmes et des
 hommes resplendissent [s'ils se trouvent] sur un
 endroit propre, [mais] après l'avoir mis sur cette
 demoiselle-là, cet habit [d'homme,] il resplendit par
 lui-même, c'est très étrange. [ĀS I.28]

¹⁶³³ Comme p. ex. [MR II.09, III.1], Poulter 2003 : 52, 75 ; [RV IV], Daniélou 1977 : 214 ; [VO III], Bansat-Boudon 1996 : 261.

¹⁶³⁴ Cf. [MK IV], Karmakar, R. D. 1937 : 123.

¹⁶³⁵ *Puṣpītāgrā*.

¹⁶³⁶ *Praharṣiṇī*.

¹⁶³⁷ Cf. *supra*, 4.5.4 Troisième lever de rideau : la « germination ».

¹⁶³⁸ *Upajāti*.

¹⁶³⁹ Il s'agit désormais de Piṅgalaka, *alias* Ānandasundarī.

Le roi congédie Kuraṅgaka, Mandāraka et la gouvernante. Les dernières paroles de celle-ci constituent le « conflit des sentiments » (*vidhāna*) :

dhātrī : (*sabāṣpam rājānaṃ prati*)
 jammaṇo pahudi vaḍḍhidā mae,
 lālaṇehi vivihehi kaṇṇā,
 saṃpadaṃ tuha kare samappiā,
 *se pio, guru-aṇo, sahī tumam*¹⁶⁴⁰. [ĀS I.29]

La gouvernante : ([S'adressant] au roi, les larmes [aux yeux].)

Depuis sa naissance, j'ai élevé [cette] fille avec divers dorlotements, [mais] à présent, elle a été confiée à ta main, tu es [désormais à la fois] son bien-aimé, son parent âgé et sa confidente. [ĀS I.29]

Le fait que la gouvernante confie sa fille au roi indique la fin, c'est-à-dire le fruit (*phala*) de la pièce en abyme. Dans les coulisses, les chantres acclament le roi, le comparant à Indra, et annoncent l'heure de midi. Cette annonce représente la « rupture » (*bheda*). La pièce en abyme se termine ici. Chaque stance du roi, lorsqu'il décrit la beauté de l'héroïne, peut être considérée comme un « éloge » (*vilobhana*). Amener l'héroïne à la cour royale et la dérober aux regards correspond à l'« action » (*karana*).

4.6.3 Deuxième lever de rideau : le « reflet »

Ghanaśyāma rompt avec le commencement habituel de ce chaînon, et au lieu du « désir » (*vilāsa*), il emploie l'« obstacle » (*nirodha*) : Hemavatī, la gardienne, a divulgué leur secret et la reine est furieuse¹⁶⁴¹, ayant fait ligoter Mandāraka avec une chaîne et cloîtrer Ānandasundarī dans une petite boîte à bijoux (*bhūṣaṇa-peṭikā*), dans laquelle elle n'arrive même pas à respirer [ĀS II.01]. La moquerie du bouffon constitue le « flash de plaisanterie » :

vidūṣakaḥ : *aha, Hemavadīe pāritosiaṃ kiṃ diṇṇaṃ devīe ?*
rājā : (*savailakṣyam*) *aṃgesu jaṃ ṭhiam tadā, taṃ savvaṃ.*
vidūṣakaḥ : (*sahāsam*) *aho, ṇa mae kahidaṃ mukkeṇa !*
rājā : *tuha parihāso, maha uṇa āāso.* [ĀS II.01/1]
 Le bouffon : Et alors, quelle récompense la reine a-t-elle donnée à Hemavatī ?
 Le roi : (Couvert de honte.) Ce qui se trouvait à ce moment-là sur son corps, tout cela. [C'est-à-dire le vêtement d'homme.]
 Le bouffon : (Riant.) Pourquoi ce n'est pas moi, le sot, qui l'ai dit !
 Le roi : Tu te moques, mais moi, je suis fatigué. [ĀS II.01/1]

À la demande du bouffon, le roi raconte avoir été témoin de cette scène [ĀS II.02], mais il n'a pas osé la regarder entièrement. Il explique au bouffon pourquoi il n'a pas essayé d'apaiser la reine, constituant le « refus » (*vidhūta*) :

rājā : *bālaṃ tāḍidum, accudāra-gamaṇāvea-*
 kkhalamtaṃsuam,
 kohujjumbhaṇa-daṭṭha-daṃta-siaam, peṃkholia-
 bbhū-ladam,

¹⁶⁴⁰ *Rathodhdhatā.*

¹⁶⁴¹ À comparer avec [RV III], Daniélou 1977 : 187.

*esā majjha savattia tti bahuso devim bhaṇamtim
tadā*

*lakkhā-sona-muhim ṇa kim vi savihe daṭṭhum mae
pāriam¹⁶⁴². [ĀS II.03]*

vidūṣakaḥ : *kahim ṇu khu gadam tujjha sūrattaṇam ?*
rājā : *kim gharinī-jaṇesu sūrattaṇam kādavvam ? [ĀS
II.03/1]*

Le roi : Pour punir la jeune femme, dont l’habit est tombé à cause de la fureur déchaînée de la reine, celle-ci a mordu son vêtement dans sa colère manifeste, froncé ses sourcils arqués, [et] répété « c’est ma reine rivale » avec un visage rouge sang ; en aucun cas, je n’ai été capable de la regarder de près. [ĀS II.03]

Le bouffon : Mais où donc ton courage est-il parti?

Le roi : Quel courage avoir à l’égard de la gent féminine ? [ĀS II.03/1]

Le bouffon, afin de distraire le roi, lui propose de passer le temps en divertissement (*vinoda*).

4.6.3.1 La patākā : la poésie comme distraction

Entre alors Pārijāta, *alias* Ghanaśyāma, accompagné de son disciple (*śiṣya*) et se targue d’être habile en matière de poésie¹⁶⁴³ :

Pārijātaḥ : *(upaviśya) amhe ṇa kevalam kaiṇo homha, vihuṇo
vi.*

rājā : *(upaviśya) ṇa hu rāa tti sikkhemi jam, kimci
vacchomī-pamuha-ṇihila-rī-gabbhiṇam, kāla-
viṇodaṇa-kavvam ṇibamdhanijam. [ĀS II.05/1]*

Pārijāta : (S’asseyant.) Nous sommes non seulement des poètes, mais aussi des Seigneurs.

Le roi : (Après s’être installé.) Ce n’est absolument pas la « seigneurie » qui m’intéresse¹⁶⁴⁴, qu’on aille composer un peu de poésie pour passer le temps, qui contient tous les styles (*rīti*), la *vaidarbhī* et les autres. [ĀS II.05/1]

La poésie, comme le théâtre (i.e. la poésie à regarder), selon Bharata, est l’un des moyens de distraire une personne souffrante¹⁶⁴⁵. Pārijāta enseigne d’abord le style *vaidarbhī*, comportant quelques mots composés et des comparaisons (*upamā*). Il décrit la ville Śṛṅkhalāvātī, la comparant à des villes et à des rivières existantes et légendaires. Chaque particule conjonctive (*iva*) signale une paronomase (*śleṣa*) sur le modèle de Subandhu¹⁶⁴⁶. En raison de la longueur de ce passage, nous ne donnons que quelques exemples :

¹⁶⁴² *Śārdūlavikrīḍita*.

¹⁶⁴³ Cf. *supra*, 1.6.2.1 Une personnalité imbue de soi-même.

¹⁶⁴⁴ Litt. : que je veux apprendre.

¹⁶⁴⁵ [NS I.114-115], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 15.

¹⁶⁴⁶ [VD], Gray 1913 : 17-18.

Pārijātaḥ : *atthi nihila-puhaī -maṁḍalī-maṁḍaṇāmāṇā – Amarāvadi¹⁶⁴⁷ vva, bahuviha-buha-ṇivaha-ṇivāsāṇuūlā ; Bhoavadi¹⁶⁴⁸ vva, raaṇa-rāamta-sirisa-ṇāa-sahassa-saṁkulā ; [...] Gaṁgevva, parama-haṁsa-cakka -parivāriā ; Revevva, somappahavā ; [...] Simkhalā-vaī ṇāma ṇaarī. [ĀS II.06/1]*

Pārijāta : [Cette ville] se comporte comme l’ornement du globe terrestre – comme Amarāvati, elle est propice à la résidence de nombreux êtres intelligents, sages et déités ; comme Bhogavatī, elle est pleine de milliers de serpents/éléphants portant le roi des gemmes sur la tête ; [...] comme le Gange, elle est comblée des meilleurs ascètes/couverte des plus beaux cygnes et *cakravāka* ; comme la rivière Revā, où pousse la plante *soma*/beauté de la lune ; [...] elle se nomme [ainsi :] « la ville pareille à la chaîne ». [ĀS II.06/1]

Nous pouvons observer la « guirlande de comparaisons » (*mālopamā*) à laquelle le nom de la ville « chaîne » fait également allusion. Ici, une chose [la ville] est comparée à beaucoup d’autres¹⁶⁴⁹. Ensuite, *Pārijāta* procède à la représentation du style *gaudīya*, décrivant ce qui se trouve dans cette ville, dans le style de *Bāṇa* :

[*Pārijātaḥ* :] *jattha aṭṭhara-varisa-desāṇaṁ tarattiāṇaṁ maṁḍa-ṇīsāsa-pavaṇa-ghaṇa-soraha-gghāṇa-lampadāṇea-bambhara-ggāma-jhaṁkāra-vāāliam, hattha-sonaṁgulī-vidduma-kaṁḍa-haṇijjama-takkhaṇummīlānta-patta-taṁtī-kala-kkāṇa-thorī-kiam ā-ṇisādam ā-paṁcamaṁ pacceadāe vattīkia-satta-saraṁ paccūsa-saṁgīda-sāmidhī-bharaṁ suṇia, lajjāluā via ṇa dakkhavaṁti ṇia-tuṇḍam gaṁdhavva-jaṇā [jissā ... ppāāra-bhitti ... jāe ... mahā-parihāo ...] avi a jassim, caṁcaṁta-caḍula-caḍacaḍa-kkaraṇa-khelaṁta-padāā-daṁḍa-paṭṭiā-caṁḍa-gaṁdhavāha-juva-dhāviambuvāho ; pāaḍa-kuḍila-viaḍa-kaḍhiṇa-visama-bhīsaṇārāla-karāla-kaḍārakkhi-tikkha-vikkheva-velakkhia-diḍha-dāḍhā-damturida-vaāṇa-kālāsa-phalīha-sāriccha-caṁḍa-damdasūa-paḍichamda-saṁdamsaṇa-bhaa-kkamdamta-majjha-desā-himḍamta-caṁga-caṁḍa-bimbo [etc.] jaai ko vi Ḍamarua-ṇāma-heo pāsāda-viseso. [ĀS II.06/2]*

¹⁶⁴⁷ La ville des « immortels », résidence d’Indra.

¹⁶⁴⁸ La ville *Bhogavatī*, habitée par les serpents-démons, flotte dans les cieux. *Śeṣa*, *Vāsuki* et *Takṣaka* étaient des rois célèbres. *Vāsuki* portait une gemme brillante sur la tête, servait de corde pendant le barattage de l’océan et ornait le chignon de *Śiva*.

¹⁶⁴⁹ [KĀ], Sarma, P. R. S. 1903 : 149-150.

[Pārijāta :] Là-bas, les femmes du pays, expérimentées en amour, ayant l'âge de dix-huit ans, chantent de nombreux chants pour la grande prospérité de l'aube, [ces chants] – comportant les sept notes de la gamme discernables une par une, de la première jusqu'à la dernière, intensifiés avec la musique douce qu'elle jouent sur leurs instruments à cordes avec leurs doigts au teint rose pâle, rendus bourdonnants par une multitude d'abeilles désireuses du parfum embaumé de la brise qui souffle lentement – ont été entendus par les musiciens célestes qui, comme s'ils se sentaient penauds, n'ont pas montré leur visage. [Puis, il décrit le rempart sur lequel les rayons du lever de soleil se reflètent, ainsi que la douve comparée à l'univers entouré par les sept océans.] Et encore là-bas, se trouve un palais particulier portant un certain nom *Ḍamaruka*, qui part à la conquête avec ses [étendards lorsque] les porteurs de pluie sont fraîchement purifiés par le fier transporteur de parfum qui agite le tissu de [ces] drapeaux ondoyants, faisant de doux claquements ; avec la clarté de la belle lune qui rôde sur la moitié de la voûte céleste, larmoyant, de peur de s'être aperçue dans le reflet du serpent violent pareil à un métal noir dont la bouche est pleine de grandes dents aiguës[, etc.]. [ĀS II.06/2]

À la fin, il décrit le roi, recourant à nouveau au style de Subandhu :

[*Pārijātaḥ* :] *ṭhāi tattha –, Sadamañṇu via, ghaṇa-vāho ; Kisāṇū via, dīha-sihāvanto ; [...]* *Juhiṭṭhiro via Dhamma-bhū ; Paṃḍu-dudīa-putto via, Bhīmaseno ; [...]* – *Sihamaḍacāṃdo ṇāma, mahī-maheṃdo*. [ĀS II.06/3]

[Pārijāta :] Et voici celui qui –, comme Indra, dont la monture est le nuage (*megha*), [Śikhaṇḍacandra] est monté sur son cheval (*aśva*)¹⁶⁵⁰ ; comme Agni qui a une flamme allongée, il a la gloire étendue ; [...] comme Yuddhiṣṭira est né de Dharma, il est la demeure de la Loi ; comme le deuxième fils des Pāṇḍava est Bhīmasena, il est [aussi] le deuxième né [de Śāhajī Bhosale], possédant une armée redoutable ; [...] ce grand roi terrestre s'appelle Śikhaṇḍacandra. [ĀS II.06/3]

Enfin, Pārijāta raconte que Bhaṇḍīraka et Līlāvātī, les parents de Śikhaṇḍacandra déjà âgés, voulaient se retirer dans la forêt, et lui ont transmis le pouvoir. Il termine son récit par la glorification (*praśasti*) du roi, dans le style (*mārga*) de Daṇḍin :

¹⁶⁵⁰ Suivant le commentateur : *ghanavāha, meghavāhana, ḍṛḍhāśva*.

[Pārijātaḥ :] [...] *jassa bhua-ppadāva-jalaṃta-jalaṇa-jālāhi phaditti uddīṇaṃ ambaragga-laggaṃ tuṅgaṃ ekka-phuliṅgaṃ suyyo suyyo tti bollaṃti muddha-jaṇā ; jassa mahadāo kittāo sohaṃti, mahāsu Himāñī-harakhajjūra-mahī-hara-duddha-vaddhi-rūvehiṃ, ṇaha-ale uṇa sāra-dabbha-tāra-tāresa-rūvehiṃ ; [...] eso uṇa saam bālo vi, aṇusaramto kula-kkamāgaāṇaṃ dhī-saivāṇaṃ dhisaṇaṃ, aṇullaṃghaṃto viddha-purohida-ṇiddiṭṭhaṃ ṇīdi-pahaṃ [...] ahasaṃto paṃgula-vāmaṇa-khaṃja-kujja-bahire, paṇamaṃto ṭhera-ṭhakkura -jadi-devadāo [...] Ṇalo via, Ṇahuso via, Dhammo via, Rāmo via, [...] rakkhai savva-jaṇaṃ. [ĀS II.06/4]*

[Pārijāta :] [...] Celui, dont les gens modestes disent qu’il est le soleil, parce qu’une étincelle a été soudainement émise de la flamme de la chaleur ardente qui est son bras, attachée au ciel/trône ; sa gloire immense brille sur la terre en forme de [reflet lumineux de] l’océan de lait, du mont Kailāsa couvert de neige, ainsi que de la lune¹⁶⁵¹ et des étoiles dans le ciel à l’automne ; [...] même quand il était un jeune homme, il suivait les conseils des ministres provenant de bonnes familles ; il n’a jamais transgressé la bonne démarche des devoirs royaux indiqués par les clercs âgés de la cour ; [...] il ne s’est jamais moqué des boiteux, des nains, des infirmes, des bossus et des sourds ; [...] comme [les anciens grands rois] Nāla, Nahuṣa, Dharma, Rāma [etc.], il protège tous ses sujets. [ĀS II.06/4]

Cette scène représente la subdivision « rencontre des castes » (*varṇa-saṃhāra*). Le roi le remercie pour l’enseignement et le congédie avec son disciple. Il se souvient du discours d’adieu de la gouvernante [ĀS I.29], qui le tourmente (*mama manasi śalyaṃ vartate*). Cette référence fait l’objet de la « poursuite » (*parisarpa*). Le bouffon tente de l’encourager.

4.6.3.2 L’« éloquence » : comme état stimulant direct

Ils décident de passer encore un peu de temps à décrire l’apparence (*pratīka*) de l’héroïne. Ils chantent les lignes des stances en alternance [ĀS II.08-13], comme dans la *Karpūramañjarī*, correspondant à l’« éloquence » (*puṣpa*). Néanmoins, le bouffon, comme il l’indique en aparté, et conformément à son propre caractère, ajoute un peu de « sucre » (*mṛṣṇāṇna*) dans quelques stances, créant ainsi de l’humour (*narma*), comme élément complémentaire :

rājā : *vattaṃ se sa-muura-bimba-ḍambarāhaṃ,*
vidūṣakaḥ : *ṇettāiṃ ghaṇa-kadalī-dalāadāiṃ,*

¹⁶⁵¹ Litt. : seigneur des étoiles.

<i>rājā</i> :	<i>majjham taṃ ṇaliṇa-muṇāla-taṃtu-tuccham,</i>
<i>vidūṣakaḥ</i> :	<i>sottāim radi-kia-sakkhulī-samāim</i> ¹⁶⁵² . [ĀS II.08]
<i>rājā</i> :	<i>daṃtālī ṇa saḥadi doṇa-phulla-lacchīm,</i>
<i>vidūṣakaḥ</i> :	<i>vakkhoā Gaṇa-vadi-moduovamāṇā,</i>
<i>rājā</i> :	<i>ṇāhī se taruṇa-gahīra-kūva-tullā,</i>
<i>vidūṣakaḥ</i> :	<i>pāā se thala-sada-vatta-kaṃti-corā</i> ¹⁶⁵³ . [ĀS II.10]
Le roi :	Sa bouche ressemble à un beau [fruit rouge] <i>bimba</i> avec des fleurs de jasmin [ses dents],
Le bouffon :	Ses yeux étirés sont [tels] les pétales foncés de la fleur <i>kadalī</i> ,
Le roi :	Sa taille est aussi fine [qu']une tige tendre de lotus,
Le bouffon :	Ses oreilles sont comme des galettes de riz sucrées ¹⁶⁵⁴ que Rati a préparées. [ĀS II.08]
Le roi :	Ses dents défient la beauté des [petites] fleurs [blanches] de <i>Leucas Linifolia</i> ,
Le bouffon :	Ses deux seins sont comparables à des boulettes de riz sucrées [offertes] à Gaṇeśa,
Le roi :	Son nombril est pareil à un puits profond récemment [foré],
Le bouffon :	Ses pieds empruntent la beauté d'une masse de [lotus aux] cent pétales. [ĀS II.10]

4.6.3.3 Le « désir » : le chagrin d'amour du roi

Cette versification intensifie le chagrin du roi :

<i>rājā</i> :	<i>(niśvasya) vaassa, kiṃ karijjau ?</i> <i>accuṇhā me pihula-pihulā hoṃti ṇīsāsa-daṃḍā</i> <i>jīhā sukkhā, salila-kalilaṃ loṇaṃ, tattam aṃgaṃ,</i> <i>kappāāmaṃ vajai ṇimiso, kaṃṭha-ṇālo siḍhillo,</i> <i>dīhā mohā, ṇa rucai jaṇo haṃta ! tīe vioe</i> ¹⁶⁵⁵ . [ĀS II.13]
Le roi :	(Soupirant.) [Mon] ami, qu'est-ce qu'il faut faire ? Le rythme de ma respiration très ardente est tellement long, ma langue est desséchée, mes yeux sont remplis de larmes, mon corps est en ignition, un instant [me] semble une éternité, [mon] cou est une tige de lotus fanée, [mes] évanouissements sont prolongés, hélas ! l'homme séparé de sa bien-aimée, ne respire point. [ĀS II.13]

Le bouffon essaie d'encourager le roi. Leur court dialogue constitue l'« acheminement » (*pragamana*) :

<i>rājā</i> :	<i>ramaṇī-virahe rūḍhe sahasā maraṇaṃ varaṃ,</i>
---------------	--

¹⁶⁵² *Praharṣiṇī*.

¹⁶⁵³ *Praharṣiṇī*.

¹⁶⁵⁴ Il s'agit d'un gâteau utilisé comme offrande. [BhvP X.24.26-27].

¹⁶⁵⁵ *Mandākrāntī*.

vidūṣakaḥ : *maṁdo'si ? kiṁ dharādāra-dhara-bhāvam mahattaram*¹⁶⁵⁶ ! [ĀS II.14]

Le roi : Mourir inopinément est mieux que d'être conventionnellement séparé d'une beauté.

Le bouffon : Es-tu insensé ? Le fait d'avoir la Terre comme épouse est considérable ! [ĀS II.14]

Les chantres annoncent l'heure de midi. Les hommes et les animaux cherchent de l'ombre et de l'eau, car le soleil est ardent [ĀS II.15-18]. Les paroles du roi signalent la « référence » (*upanyāsa*), faisant allusion à la « pacification » (*paryupāsana*) :

rājā : *(saviṣādam) vaassa, vimcua-veaṇā-dūsaham, viraha-dahaṇa-saṁdīvaṇajjam khu, baṁdijaṇa-vaṇṇaṇam. tā ṇatthi ettha visae devīe pasādaamtareṇa paḍiāro.*

vidūṣakaḥ : *evvam.* [ĀS II.18/1]

Le roi : (Désespéré.) Mon ami, la description du chantre ressemble, certes, à du beurre clarifié qui ravive le feu de la séparation, aussi insupportable que la douleur [de la piqûre] du scorpion. Il n'existe donc, dans cette affaire, [d'autre] remède que [celui] de gagner la faveur de la reine.

Le bouffon : Tout à fait. [ĀS II.18/1]

L'effort (*prayatna*) du roi est également exprimé dans cette phrase. La goutte (*bindu*) est représentée par la présence de l'objet désiré dans la pensée du roi au début du chaînon, par sa disparition pendant l'enseignement poétique, et par sa réapparition à partir de la subdivision « éloquence ».

4.6.4 Troisième lever de rideau : la « germination »

Ce chaînon commence par la subdivision « illustration » (*udāharaṇa*), comportant des remarques exagérées :

vidūṣakaḥ : *[...] (... vihasya) bho vaassa, kiṁ ṇu khu laddha-velūria-khaṇī dariddo via, musida-maṇi-peḍio coro via, bhakkhida -moduo bālo via, saddha-bhutto bamhaṇo via, patta-saṁbhoā bāla-ramḍevva, hasamāṇo tūsasi ?* [ĀS III.00/1]

Le bouffon : ([...] riant.) Bon, [mon] ami, de quoi te réjouis-tu, tout satisfait, comme un pauvre [qui se réjouit] d'une mine d'œil de chat, un larron d'un coffret de luxe volé, un enfant d'une friandise dégustée, un brahmane d'une offrande ingérée lors d'un service funèbre, et une jeune veuve d'une union charnelle ? [ĀS III.00/1]

Le roi explique au bouffon la raison de sa joie : il a calmé la reine. Il lui raconte en stances comment il est parvenu à l'apaiser (cf. la subdivision « pacification » dans le chaînon précédent). Sa description détaillée commence par l'orgueil (*māṇa*) de la reine, évitant tout

¹⁶⁵⁶ Cette stance est *tatsama*.

contact avec le roi [ĀS III.01-02], en mètre *śikhariṇī* et *pṛthivī*, conformément à l'amour en séparation et à la querelle amoureuse¹⁶⁵⁷. Son récit ressemble à une description de l'*Amaruśataka*¹⁶⁵⁸. Il dépeint l'apparence rouge des yeux de la reine en colère [ĀS III.03]. Les stances sont de temps en temps interrompues par des remarques, style qui se trouve dans le *Mudrārākṣasa* de Viśākhadatta¹⁶⁵⁹ :

rājā : *tujjha pia mhi ṇa, pio si tumam ṇa majjha,*
jassim maṇo tuha khu, tīa gharam, ghusehi ! [ĀS
III.04/ab]

– *ittham bhaṇidam devīe* –

vidūṣakaḥ : *tue kim ṇa bhaṇidam tīa gharam peṭṭārao tti ?*

rājā : *ṇahi, ṇahi*

vidūṣakaḥ : *tarihi kim tue kidam ?*

rājā : *vakkehi suttī-raaṇehi kim atthi kajjam ?*

eso mhi kimkara-jaṇo tti, padam gihīdam. [ĀS
III.04/cd]

Le roi : La reine s'est ainsi adressée à moi :

« Je ne suis pas ta bien-aimée, tu n'es pas mon bien-aimé, là où ton cœur demeure vraiment, c'est la maison de celle-là [là-bas], vas-y ! » [ĀS III.04/ab]

Le bouffon : Tu ne lui as pas répliqué que la maison de celle-là était une boîte à bijoux [i.e. trop petite] ?

Le roi : Non, non.

Le bouffon : Qu'as-tu fait alors ?

Le roi : Que peut-on atteindre avec des compositions (*racana*) aux belles expressions (*sūkti*) contournées (*vakra*) ? J'ai saisi ses pieds et lui ai dit : « je suis ton serviteur¹⁶⁶⁰ ! » [ĀS III.04/cd]

Le silence de la reine offensée a été rompu par le doux toucher du roi [ĀS III.05]. Son courroux s'est adouci et elle a jeté des regards de désir sur le roi [ĀS III.06]. Grâce à son humble service, la reine, excitée, l'a emmené au lit [ĀS III.07]¹⁶⁶¹. Cette partie correspond aux subdivisions « querelle » (*toṭaka*) et « propitiation » (*saṃgraha*) et ressemble à la stance [RM III.01-07]. Par la suite, l'héroïne a été libérée et la reine est devenue serviable. Le gardien annonce que celle-ci souhaite conclure le mariage. Ces faits indiquent le « progrès » (*krama*).

4.6.4.1 Le « progrès » : le mariage conclu

La reine avance vers le lieu du mariage, accompagnée de l'héroïne et de deux suivantes, Bhānumatī et Caturikā. L'héroïne, méfiante, pense toujours que la reine est jalouse et que ses paroles ne sont que de la courtoisie (*vakra*). Celles du roi indiquent le « jaillissement de la plaisanterie » (*narma-sphūrja*) du style gracieux (*kaiśikī*), bien qu'elles ne se terminent pas par la peur :

¹⁶⁵⁷ [SVT, 20-21], Kanta et Panda 2010 : 252-253.

¹⁶⁵⁸ [ĀS 02, 19, 99], Rebière 1993 : 2, 27, 107.

¹⁶⁵⁹ [MR I.06, IV.15, VII.9], Poulter 2003 : 21, 115, 176.

¹⁶⁶⁰ À comparer avec [PD III], Kale, M. R. 1928 : 30-31 ; [VO II], [MĀ III], Bansat-Boudon 1996 : 257, 358.

¹⁶⁶¹ Cf. [KS III.02.12], Doniger et Kakar 2003 : 79.

rājā : (*nāyikām vilokya, svagatam*)
jattha jattha ṇaṇṇāi maṁtharaṁ
suṁdarīa pasaraṁti, tak-khaṇaṁ,
tattha tattha maha caṁgam aṁgae
*puṁdarīa-jualaṁ thiaṁ via*¹⁶⁶². [ĀS III.08]
avi a
diṭṭhīṇa pesaṇesum voḍhai via majjha buddhi-
citta-juṁ,
tāṇaṁ paccāhidisum soḍai via taṁ puṇo,
*ramaṇī*¹⁶⁶³ ! [ĀS III.09]

Le roi : (Il contemple l'héroïne, à part.)
À chaque endroit où cette beauté parcourt lentement mon corps du regard, à ces points-là, j'ai l'impression qu'une belle paire de lotus est plantée. [ĀS III.08]
De plus,
Lorsque cette beauté lance un regard [sur moi], c'est comme si elle emportait le duo de mon cœur et de mon esprit ; lorsqu'elle le dérobe, c'est comme si elle le laissait tomber. [ĀS III.09]

Entre le chambellan, Mandāraka, avec un prêtre (*purohita*). Le mariage est conclu et le souhait du prêtre indique la « révélation » (*ākṣipta*) de la graine :

purohitaḥ : *mahā-rāa, pajjalaṁta-pihulaṁgāra-bhara-*
bharidammi viḥūmammi havvavāhammi lāāhudi-
vihim āarehi ! ekka-samae jevva ghariṇīe tuha a
hiaesu hiaaṁjaṇaṁ ṇihittaṁ kuṇa !
(rājā tathā kurvan sapradakṣiṇaṁ, namas-karoti)

purohitaḥ : *(saharṣam) mahā-rāa, imassim kalattammi*
attāṇuṇaṁ puttāṁ lahasu ! [ĀS III.09/1]

Le prêtre : Votre Majesté, après que le feu sacrificiel a cessé de fumer et que les charbons ardents ont crépité sous les cendres, exécute le rituel de l'oblation avec des grains de riz ! En même temps, pose tes mains jointes devant ton cœur sur celui de vous deux, ta [nouvelle] épouse et toi¹⁶⁶⁴ !

(Le roi s'exécute, faisant le tour [du feu nuptial, et] présente ses hommages.)

Le prêtre : (Jubilant.) Votre Majesté, avec cette épouse obtenez le fils tant désiré ! [ĀS III.09/1]

Le mariage donne également lieu à la « germination de la plaisanterie » (*narmagarbha*), bien que le héros ne soit pas déguisé et n'agisse pas non plus en secret. La reine demande l'autorisation du roi de préparer la chambre des noces. Le prêtre, après s'être un peu

¹⁶⁶² *Rathodhdhatā.*

¹⁶⁶³ *Āryā.*

¹⁶⁶⁴ Traduction incertaine.

querellé avec le bouffon, accompagne la reine. Tous deux quittent la scène ; restent les deux suivantes, le chambellan, le roi, le bouffon et l'héroïne.

4.6.4.2 La récitation poétique

Cette partie de cet acte est une imitation du débat poétique du premier acte de la *Karpūramañjarī*. Les paroles du roi indiquent l'« épanouissement de la plaisanterie » (*narmasphoṭa*) du style gracieux (*kaiśikī*) :

rājā : (nāyikāṃ vilokya, sānandam)
āṇaṇassa savihe virādai
bbhū-ladā, kara-mia-tthaṇṭa se
samṇihāṇa-jaṇidaṃ suhaṃsuṇo,
*dāṇa-vāri-paiṇo dhaṇū via*¹⁶⁶⁵. [ĀS III.10]

Le roi : (Contemplant l'héroïne, joyeux.)
 Sur¹⁶⁶⁶ le visage de cette femme dont les seins se mesurent à la [longueur des] bras, le trait de ses sourcils apparaît comme l'arc-en-ciel du dieu de la Pluie [Indra] formé devant la douce clarté de la lune [son visage]. [ĀS III.10]

Bien évidemment, il s'agit d'une imagination poétique (*utprekṣā*) où les sourcils froncés, formant un seul trait arqué, ressemblent à l'arc-en-ciel. Le visage, par convention poétique, est comparé à la lune. La stance comporte une improbabilité, car l'arc-en-ciel apparaît avec la pluie et les rayons du soleil, et non ceux de la lune. Le bouffon veut surenchérir, il fait une description de ses yeux comparés à la Yamunā et de son visage occupé par les abeilles noires [ĀS III.11]. Alors, le roi demande à Bhānumatī de réciter une stance :

Bhānumatī : (salajjam)
ṇālā-maṇoṇṇattaṇa-sāra-hāriṇī
ṇāsā paraṃ se taruṇīa dīsae,
accaṃta-sacchaṃtara-vatta -dappaṇī
*bimba-ggaha-tṭhāvida-laṭṭhiā via*¹⁶⁶⁷. [ĀS III.12]

rājā : *sāhu, Bhāṇumadi, sāhu ! caṃgaṃ de kaittaṇaṃ !*
Caturikā : *aṇṇoṇṇaṃ milidāṇa hāḍaa-maārāṇa golāṇa jā*
lacchī, taṃ hariduṃ ṇibaddha-kuduā sohaṃti bālā-
thaṇā,
ṇāhī-raṃdha-salilla-sutta-ṇaliummīlaṃta-romāvalī-
ṇīluccaṃbu-jharī-gaēkka-taṇū-jambīra-mallā
*via*¹⁶⁶⁸. [ĀS III.13]

rājā : (sāścaryam) *aho ! apuvvattaṇaṃ uppekkhāe !*

Caturikā : (sacamatkāram) *saccaṃ mahā-rāa-vaanaṃ,*
apuvvattaṇaṃ jevva imassa suloassa.

rājā : (vibhāvya) *sāhu, sāhu ! savvahā Cauariā cauria vva.*

Mandārakaḥ : *ūruṇo bhaṃti kaṃtāe, Kaṃdappa-ghaḍa-āriṇā*

¹⁶⁶⁵ Rathodhdhatā.

¹⁶⁶⁶ Litt. : près de.

¹⁶⁶⁷ Indravamśā.

¹⁶⁶⁸ Śārdūlavikrīḍita.

- soṇi-cakkāṇa mūlesu daṃḍā saṃdāṇidā via*¹⁶⁶⁹. [ĀS III.14]
- vidūṣakaḥ : *aha, keṇa vi ṇa majjhaṃ vaṇṇidaṃ ?*
 Caturikā : *mukha, ṇa hu se majjhaṃ vaṭṭai, jeṇa vaṇṇidaṃ bhava !*
- rājā : *(svagataṃ) haṃta, ṇa hu se majjhaṃ vaṭṭai tti, ṇiseho jevva mukhaṃ vaṇṇaṇaṃ.* [ĀS III.14/1]
- Bhānumatī : (Rougissant.)
 S'appropriant la quintessence de la beauté d'une tige de lotus, le nez de cette belle apparaît pourtant comme un sautoir déposé sur la planète, où miroite son visage très éblouissant¹⁶⁷⁰. [ĀS III.12]
- Le roi : Très bien, Bhānumatī, très bien ! Tu as une belle veine poétique !
- Caturikā : Les seins de [cette] jeune femme, désireux de s'approprier la beauté des deux récipients en or – alourdis d'eau [et] serrés l'un contre l'autre –, brillent, comme deux citrons lutteurs étroitement collés l'un à l'autre dans une cascade d'eau bleu foncé qui est la ligne verticale abdominale aux duvets pareils à des tiges de lotus dans le lac, son nombril. [ĀS III.13]
- Le roi : (S'émerveillant.) Oho ! C'est une nouvelle [idée] (*apūrvatva*) de l'imagination poétique (*utprekṣā*) !
- Caturikā : (Surprise.) Votre Majesté dit vrai, cette stance possède une toute nouvelle [idée].
- Le roi : (Avec distinction.) Oui, Oui. De toute façon, Caturikā [signifie] « intelligente ».
- Mandāraka : Les cuisses de cette beauté, formées par le potier Amour, sont comme des bâtons fixés à des roues [de char], ses fesses. [ĀS III.14]
- Le bouffon : Ah, personne ne décrit la taille ?
- Caturikā : Quel sot ! Elle n'a pas de taille, c'est pourquoi elle n'est pas décrite !
- Le roi : (À part.) Quand on dit qu'« elle ne possède pas de taille », la négation (*niṣedha/apahnuti*) elle-même est une description (*varṇana*) éminente. [ĀS III.14/1]

Les paroles du roi suggèrent que la négation de l'existence de la taille de l'héroïne est une hyperbole : elle est tellement fine qu'elle ne se voit pas. Ghanaśyāma utilise la même image poétique dans son *Madanasamjīvana* : « taille mince au point d'être imperceptible »¹⁶⁷¹.

¹⁶⁶⁹ *Anuṣṭubh*.

¹⁶⁷⁰ Les deux dernières lignes ne sont pas claires.

¹⁶⁷¹ Ojihara, Y., 1986 : 65, 100.

4.6.4.3 La patākā : la querelle, comme « satire pure »

La versification déclenche une querelle entre les deux suivantes et le bouffon qui leur tire la langue et fait des grimaces. La querelle comporte des doubles sens et des mots obscènes :

- Bhānumatī* : *halā, eso khu siṅgāraṇa-rukkha-sāhāsu moañijjo, jeṇa tattha mio bhava.*
- vidūṣakaḥ* : *(sakrodham) Bhānumadi tumaṃ vi maha saha dhamma-āriṇī tattha ccia moañijjā !*
- Bhānumatī* : *kiṃ alakko via, kiṃ vi kiṃ vi bhūmkasi ? tuha kiṃ bhaiṇī ṇatthi ? sā evva hodu !*
- vidūṣakaḥ* : *ṇaṃ, tumaṃ evva me bhaiṇī hohi !*
- Caturikā* : *ayya, mā taha bhaṇa ! bhaavadī mahā-lacchī esā.*
- vidūṣakaḥ* : *(sahāsam) Caurie, saccaṃ evva, esā bhaavadī ! (sarve salajjaṃ, smitam abhinayanti)*
- rājā* : *mukkha, kec-ciraṃ dāva bakkāraṃ ? [ĀS III.14/2]*
- Bhānumatī* : [Ma chère] amie, il faut le lâcher dans la jungle de l'amour (*śṛṅgāra-vaṇa-vṛkṣa-śākhā*), il peut vivre là-bas comme un singe (*śākhā-mṛga*)¹⁶⁷² !/Il faut le laisser entre les griffes (*śākhā*) d'un ours (*ṛkṣa*) qui hurle (*ravaṇa*) depuis le sommet [de la montagne] (*śṛṅgāt*), il peut crever (*mṛta*) là-bas !
- Le bouffon : (Courroucé.) Ah, *Bhānumatī* ! Toi aussi, tu dois être relâchée exactement là-bas avec moi, [en tant que] mon épouse légitime !
- Bhānumatī* : Pourquoi aboies-tu toujours comme un chien enragé ? Tu n'as pas de femme ? Qu'elle soit [traitée] exactement de la même façon !
- Le bouffon : Bien sûr ! C'est justement toi qui seras ma femme !
- Caturikā* : Monsieur, ne parle pas comme cela ! Elle est la vénérable (*bhagavatī*) *Lakṣmī* !
- Le bouffon : (Riant.) *Caturikā*, c'est vrai ! C'est une sacrée voluptueuse (*bhagavatī*) !
(Tous rougissent et esquissent un sourire.)
- Le roi : Quel sot ! Depuis combien de temps fais-tu le pitre ? [ĀS III.14/2]

Upadhye, dans ses notes, signale que ce mot (*bhagavatī*), au sens requis dans ce contexte, est obscène¹⁶⁷³.

4.6.4.4 La prakarī : visite dans le jardin botanique

L'héroïne propose au roi d'aller dans le jardin d'à côté. La remarque du bouffon, selon laquelle la nuit apportera son « fruit », est malséante et met l'héroïne dans l'embarras. Le roi décrit la beauté du jardin personnifié en style *gaudīya* :

¹⁶⁷² Cf. [VO V], [MĀ IV], Bansat-Boudon 1996 : 297, 379.

¹⁶⁷³ [ĀS], Upadhye, A. N. 1955 : 97.

rājā : *dekkha, suṃdari, eḍaṃ* [1], *ghaṇa-pavaṇaṃdolia-saṇha-jōṇhā-jala-ṇiha-gālia-ḍukkarī*¹⁶⁷⁴-*dahi-ṇiviḍa-peṭṭha-peṃḍa-paṃḍura-papphulla-phullatthavaa-thora-tthaṇa-pallavā-hara-soamalla-ṇihilalida-ladā-lalaṇā-aṇa-ppadāṇa-bāhā-suhā-vedhida-laḍaha-viḍavi-caḍu-viḍa-paḍala-karaṃbida-raaṇa-kuṭṭima-peraṃta-mahīaṃ* [2] ; *pikka-jambīra-jambū-phalukkera-paḍaṇa-taraṃgida-tuṃgadara-taraṃga-saṃgha-rimṅaṇa-kāmpaṃta-paṃkaruhuppadaṃta-līlā-lola-lolamba-ṇiurumba-ralli-jhaṃkāra-muharidaṃtarālaṃ* [3] ; *amoḍia-parapphara-ṇeha-veḍi-saghara-duvāra-phāra-jauḍḍaṃta-jaddha-kusaddha-viaddha-siṇiddha-muddha-masiṇa-maṇa-haraṇa-hariṇī-sisugaṇa-pijjaṃta-phaliha-veluria-vimala-pāṇiaṃ* [4] ; *māṇasāṇaṃdaṇāhiheāṃ taḍāṃ* [5]. [ĀS III.16/1]

Le roi : [Ma] belle, regarde ce [1] réservoir d'eau (*taṭāka*) qui porte le nom de « bonheur du cœur/lac (*mānasa*) » [5], dont l'eau est potable et pure, couleur d'azur [lapis], cristalline, que boit une troupe de beaux faons, avec leur visage rosâtre, délicat, tendre et doux, [tenant dans leur bouche] des herbes à moitié mâchées, qui s'effarouchent lors de l'ouverture de la porte des huttes de canne des ascètes qui [vivent] dans l'amour réciproque et continu¹⁶⁷⁵ [4] ; au milieu [de ce réservoir d'eau] s'entend le bourdonnement doux de l'essaim des grosses abeilles noires papillonnant de désir, de lotus en lotus tremblant, avançant lentement en masse ondulant vers le haut, manœuvrant dans la chute des fruits mûrs des jambosiers et des citronniers [3], le bord [de ce réservoir d'eau] est incrusté de diverses pierres précieuses, empli des paroles patelines (*caṭu*) épicuriens (*viṭa*) qui sont les beaux figuiers (*viṭapa*) enlacés par les jolis bras aux rameaux des femmes qui sont les lianes, trésors de la tendresse, avec leur lèvre inférieure [pareille à] des bourgeons, leurs seins opulents sont constitués de bouquets de jasmins épanouis, aussi blancs qu'une boulette de riz préparée avec du lait caillé, elles suintent péniblement, comme la rosée de la clarté douce de la lune et sont agitées dans le vent de la forêt [2]. [ĀS III.16/1]

¹⁶⁷⁴ Le ms. T donne *sūkarī*.

¹⁶⁷⁵ Cf. [AbhJS I].

Mandāraka montre à l'héroïne plusieurs espèces décrites au moyen de l'imagination poétique (*utprekṣā*) : arbre du diable¹⁶⁷⁶ (*sapta-parṇa*), camphrier (*karpūra*), l'*oroxylum indicum* (*śonaka*), dattier indien¹⁶⁷⁷ (*kharjūra*), bétel (*tāmbūla*), aréquier de Kérala (*kerala-kramuka*), *Grislea Tomentosa* (*sindūra*), noix de muscade (*jāti-phala*), teck (*mahīruha*), cardamome (*elā*), giroflier (*lavaṅga-taru*), poivrier long (*pippalikā*), santal (*rohaṇa*), *campaka* (*cāmpeya*) et jasmin (*mallikā*). Bhānumatī lui montre un manguier (*āmra-vṛkṣa*) et Caturikā décrit sa particularité :

Caturikā : *bhaṭṭi-dārie, ekkassim viḍave mahuraṃ phalaṃ, aṅṅassim tuvaraṃ, parassim āmalaṃ, avarassim kaḍuaṃ, idarammi lavaṅṅaṃ avarattha-tittam. eso evva viseso. [ĀS III.16/2]*

Caturikā : Noble Dame, le fruit d'une espèce [de manguier] est sucré, [celui] d'une autre, âpre, d'une autre encore, aigre, d'une autre, amère, d'une dernière, salée. Telle est sa particularité. [ĀS III.16/2]

Nous apprenons que l'ananas (*panasa*)¹⁶⁷⁸ fleurit dans la terre. D'autres termes botaniques et jardiniers figurent dans les discours, telles qu'oranger (*nāriṅga*), *Ficus Glomerata* (*udumbara*), palmyre (*tāla*), cocotier (*nārikela*), jambosier blanc (*pāṇḍura-jambū-vṛkṣa*) et ruisseau (*sāriṇī*), expliqués à l'héroïne. La plupart de ces noms botaniques apparaissent dans la *Tilakamañjarī* de Dhanapāla¹⁶⁷⁹. La description inhabituelle du placement des arbres nous rappelle le premier chapitre du *Raghuvamśa*¹⁶⁸⁰.

Ghanaśyāma applique la « plaisanterie » (*narman*), d'une manière générale, tout au long de cet acte dans les conversations, créant ainsi l'humour (*hāsya*), la peur (*bhaya*) ou exprimant l'affection (*śṛṅgāra*). Dans ce jardin, l'héroïne croit voir une statue (*pāñcālīka/puttalikā*) de pierre de lune (*candra-kānta*) étant, en réalité, une gargouille (*jala-sūtra*) sculptée de santal¹⁶⁸¹. Le bouffon imagine un mannequin fait de sésame (*tila-puruṣa*), mais là encore, c'est une gargouille d'indigotier (*kajjala/nīla*). Les questions de l'héroïne révèlent sa naïveté (*mugdhā*), que le roi remarque :

nāyikā : *ayya-utta, kahaṃ ettha laḍā-gaha-samīve uḍḍamta-jala-ppavāhammi paṇasa-samuppattī ?*

rājā : *muddhe, ṇaṃ kudūhalāa ṇikkhattaṃ edaṃ.*

nāyikā : *idaṃ kiṃ ṇa paḍai ?*

Mandārakaḥ : *ṇa paḍai. [ĀS III.16/3]*

L'héroïne : [Mon] noble époux, comment l'ananas (*panasa*) peut-il pousser dans la fontaine (*uḍḍiyamāna-jala-pravāha*) près de la maison faite de végétation ?

Le roi : [Petite] innocente, il a été planté là-bas [exprès] pour créer de l'émerveillement.

L'héroïne : Ne va-t-il pas tomber ?

¹⁶⁷⁶ *Alstonia Scholaris*.

¹⁶⁷⁷ *Phoenix sylvestris*.

¹⁶⁷⁸ Cf. *supra*, 1.6.2.2 Un style lourd et touffu, un humour au bord de l'obscénité. Nous remercions Nirajan Kafle pour ses explications.

¹⁶⁷⁹ [TM], Sharma, S. K. 2002 : 385.

¹⁶⁸⁰ Nous remercions Dominic Goodall pour cette référence.

¹⁶⁸¹ Comparer le terme *jala-sūtra* au *yantradhārāgrha* dans la *Tilakamañjarī*, [TM], Sharma, S. K. 2002 : 412.

Mandāraka : Il ne tombera pas. [ĀS III.16/3]

Tout ce passage constitue l'« inférence » (*anumāna*). Le bouffon crée de l'humour avec une touche d'ambiguïté, provoquant la « panique » (*vidrava*) et l'« affolement » (*udvega*).

vidūṣakaḥ : (*uccaiḥ*) *bho, riccho ! riccho*¹⁶⁸² !

nāyikā : (*śasādhvasam*) *amho , kaḥim so ? kaḥim so ?*

vidūṣakaḥ : *ettha ! ettha !*

rājā : *mukkha, jala-sutta-simsuvā*¹⁶⁸³-*rukkho*.

vidūṣakaḥ : (*svagatam*) *ahaha ! riccho tti pamāeṇa mae bhaṇiam ? tā evvaṃ dāva. (prakāśam, vihasya) maha vi, taha vva bhāvo.*

Caturikā : *ko aṅṅo tumhāhimto bhāva-ṅṅo ?* [ĀS III.16/4]

Le bouffon : (À haute voix.) Oh, un ours ! Un ours !

L'héroïne : (Affolée.) Ah, où est-il ? Où est-il ?

Le bouffon : Ici ! Ici !

Le roi : Quel sot ! C'est un[e statue d']ourse faite de bois de rose [décorant] la gargouille.

Le bouffon : (Aparté.) Ha, ha ! Aurais-je dit par erreur « ours » ? Eh bien, je vais faire semblant. (Riant, à la cantonade.) Moi aussi, j'ai eu [en tête] exactement la même signification !

Caturikā : Qui d'autre [le] sait [mieux] que toi ? [ĀS III.16/4]

La confusion des termes arbre (*vrkṣa*) et ours (*rkṣa*) et la fabrication du serpent en feuille semblent faire l'objet de l'« affirmation fallacieuse » (*abhūtāharaṇa*). La scène suivante ressemble à celle du quatrième acte du *Mālavikāgnimitra* de Kālidāsa¹⁶⁸⁴ :

vidūṣakaḥ : (*svagatam*) *edeṇa ṅāriela-sisu-patteṇa viraidasappo, eṇaṃ bhīsaissam. (prakāśam. tathā kṛtvā) bho, Caurie, sappo ! sappo ! (iti tad aṅṅopari pātayati)*

Caturikā : (*śabhaya-sambhramam*) *kaḥim ? kaḥim ?*

vidūṣakaḥ : *tuha paṭṭhī-majjhe.*

Caturikā : (*vilokya*) *amho, saccaṃ evva sappo !*

Bhānumatī : (*vibhāvya*) *ṅaṃ Bamha-baṃdhuṅā vaṃcidā si. paṅṅa-sappo khu eso.*

Caturikā : *ṅaṃ imassa jevva edaṃ ceṭṭhidam. (vidūṣakaḥ hasati)* [ĀS III.16/5]

Le bouffon : (À part.) J'ai fabriqué un serpent à l'aide de cette jeune feuille de coco, avec laquelle je vais lui faire peur. (Il s'exécute, à haute voix.) Oh, *Caturikā*, un serpent ! Un serpent ! (Sur ce, il le dépose sur son corps.)

Caturikā : (Sursautant de peur.) Où est-il ? Où est-il ?

Le bouffon : Sur ton dos !

¹⁶⁸² Suivant la leçon du ms. T. Celle du ms. P (*rukkha*) est erronée.

¹⁶⁸³ Sk. *śimśapā*, mṭh. *śisavā*. Le ms. T donne *kadamba*.

¹⁶⁸⁴ [MĀ IV], Bansat-Boudon 1996 : 376-380.

- Caturikā : (Regardant autour [d'elle].) Aïe, c'est vraiment un serpent !
- Bhānumatī : (Après l'avoir inspecté.) En effet, ce cousin de Brahmā¹⁶⁸⁵ t'a bernée. C'est juste un serpent de feuilles.
- Caturikā : Évidemment, ce comportement le caractérise bien. (Le bouffon rit.) [ĀS III.16/5]

4.6.4.5 L'opportunité d'obtenir l'objet désiré

Les chantres souhaitent du bonheur au roi et annoncent le crépuscule : les *cakravāka* se séparent [ĀS III.18], les lotus se referment [ĀS III.19]. Ils annoncent également le bon augure, notamment la victoire de Kāma avec le lever de la lune [ĀS III.20], ensuite la danse frénétique de Śiva à la tombée du jour [ĀS III.21]. Les deux dernières stances font allusion à l'opportunité d'obtenir l'objet désiré, l'enfant :

dvitīyaḥ : [...] *avi a*
ṅhādo khomam alamkiam, ghusiṅaam cuṅṅaṅga-
rāamjaṅam,
pattālī-suma-caṅdaṅāi gharia, ppīdo ṅavoḍhā-jaṅo,
seraṅdhī-kahidāṅo, ghaṅa-mahā-maṅjīra-maṅju-
ddhaṅī,
maṅdam coṅṅaa-ṅhāṅa-ṅikkida-pai-|ppāsādam
ārohadī¹⁶⁸⁶. [ĀS III.22]
avi a,
dud-devva-duv-vilasideṅa pio kahim vi
dūre tahā virahiṅā tahā vi eṅhim,
selā-ṅai-pura-vaṅāi-pahi-kkhaṅeṅa
ullaṅḍia, vvaṅai tīa muḅu maṅo tam¹⁶⁸⁷. [ĀS III.23]

Le second : [...] Et encore,
la nouvelle épouse, heureuse, ayant pris un bain, après avoir appliqué la pâte de santal, de la poudre de craie aromatisée, ainsi que du safran, des fleurs, sur son corps, le contour noir sur ses yeux, elle s'est parée et a revêtu une toilette de lin fin, faisant un agréable tintement avec ses chaînes de cheville sur le chemin indiqué par la servante du harem, elle monte lentement au palais de son bel époux baigné et orné¹⁶⁸⁸. [ĀS III.22]
Finalement,
Par l'injustice de son sort défavorable, le bien-aimé a été éloigné de sa bien-aimée, malgré cela, aujourd'hui, son cœur, arpentant le chemin, les

¹⁶⁸⁵ Litt. : qui est apparenté à Brahmā. Le bouffon est un brahmane issu d'un mariage mixte.

¹⁶⁸⁶ *Śārdūlavikrīḍita*.

¹⁶⁸⁷ *Vasantatilakā*.

¹⁶⁸⁸ À comparer avec [NĀ I], Daniélou 1977 : 96.

monts, les fleuves et les bois des villes, gagne aussitôt
celui de sa [nouvelle épouse]. [ĀS III.23]

Cette dernière stance nous en rappelle une autre dans le *Śṛṅgārasataka* de Bhartṛhari, où le paysage décrit avec ses reliefs suggère les formes du corps féminin¹⁶⁸⁹. C'est également l'une des caractéristiques de la poésie amoureuse tamoule.

4.6.5 Quatrième lever de rideau : de la « délibération » à l'« obtention »

4.6.5.1 La « délibération »

Ce chaînon commence par la « fatigue » (*kheda*) du roi, exprimée par le bouffon :

vidūśakaḥ : *bho, vaassa – a-ppāuḍam via nāḍaam ; a-gabbha-nāḍaam via saṭṭaam ; a-saṭṭa-karo via sakkaī ; appa-kavaṇārambha-sūro via dukkaī ; a-kaccha-suddhī via dikkhio ; aṇṇa-ṇara-saṃgiṇī via ṭhera-bhāriā ; adi-mukkha-vihu-gao via paṃḍio ; aṇisa-vāṇī-vikkaī via poṭṭa-diṇṇa-diṭṭhī ; accaṃta-mūḍho via paṃḍida-kumāro ; amumḍida-kesāvilā via bāla-ramḍā – ; aṇālavamto¹⁶⁹⁰ tumam avahāsa-bhāṇam hosi ?* [ĀS IV.00/1]

Le bouffon : Hé, [mon] ami, muet¹⁶⁹¹, pourquoi t'exposes-tu à la moquerie¹⁶⁹² – comme une pièce de théâtre classique sans langue prakrite ; comme un *saṭṭaka* sans théâtre en abyme ; comme un bon poète sans composer un *saṭṭaka* ; comme un mauvais poète dont le héros est un peu déficient ; comme une personne initiée [aux Vēda] sans ablution dans la rivière [sacrée] ; comme l'épouse d'un vieillard qui fait l'amour avec un autre homme ; comme un savant qui est au service d'un seigneur imbécile ; comme un vendeur sur le marché qui [travaille] sans dormir pour s'alimenter¹⁶⁹³ ; comme le fils d'un savant qui est désespérément stupide ; comme une jeune veuve, dont les cheveux feutrés¹⁶⁹⁴ ne sont pas rasés. [ĀS IV.00/1]

Le roi raconte au bouffon pourquoi il est pensif. Ses paroles expriment l'inquiétude de l'héroïne correspondant au « conflit » (*saṃpheta*), bien que les mots ne soient pas violents. Sa réponse constitue le « pouvoir » (*śakti*) :

rājā : *hio rattīe, eāiṇī tatta-hodī – avi eso paṇao ṇiccam evvam bhava ! avi guṇa-sīlo putto bhava ! avi ṇa*

¹⁶⁸⁹ [ŚŚ 84], Gopinath, P. 2011 : 198.

¹⁶⁹⁰ Le ms. T donne une autre leçon : « négligeant tes devoirs royaux » (*arajja-kajja-karo*).

¹⁶⁹¹ Suivant la leçon du ms. P.

¹⁶⁹² Litt. : le récipient de la moquerie.

¹⁶⁹³ Litt. : regardant son propre estomac.

¹⁶⁹⁴ Litt. : poils de mouton. Il s'agit d'une chevelure « *rasta* », négligée, non soignée, qui se feutre comme les poils de mouton.

- bhave amhāṇaṃ vihaḍaṇaṃ ! avi majjha bhava
suhā-ppasūdi ! tti – ahiṇava-gabbhadāe soamī,
johala-ṇiddāe gholamī sejjā-alammi tṭhiā.*
- vidūṣakaḥ : *(svagatam) soṇaṃ vi sohaṇaṃ bhāi. (prakāśaṃ)
tue kiṃ ti samassasiāṃ. [ĀS IV.00/2]*
- rājā : *(saṃskṛtam āsṛitya).
ayaṃ praṇaya-nirbharaḥ, sumukhi, nityam evaṃ
bhavet !
kuraṅga-nayane, guṇair mad-adhikaḥ kumāro
bhavet !
na vā vighaṭanaṃ bhavet, sucarite, dvayor āvayoḥ !
sukha-prasava eva te bhavati, subhru, maivam
śucaḥ¹⁶⁹⁵. [ĀS IV.01] iti*
- Le roi : Hier soir, mademoiselle [Ānandasundarī], se retournant dans son lit à cause d'un cauchemar¹⁶⁹⁶, en peine de sa première¹⁶⁹⁷ grossesse, [m'a ainsi parlé] : « Puisse notre amour rester le même à jamais ! Puisse notre fils être immuablement vertueux ! Qu'aucune rupture ne nous sépare jamais ! Puissé-je avoir un accouchement facile ! ».
- Le bouffon : (À part.) Même l'angoisse semble splendide. (A haute voix.) Comment l'as-tu consolée ? [ĀS IV.00/2]
- Le roi : (Entonnant [une stance] en sanskrit.) De cette façon : « Ô [ma] belle, cet amour passionné subsistera ainsi pour l'éternité ! Ô [ma femme] aux yeux de gazelle, le prince héritier aura plus de qualités que moi ! Ô [ma] fidèle épouse, nous serons toujours inséparables ! Ô [ma bien-aimée] aux beaux sourcils, tu auras un accouchement facile ! Ne sois pas angossée ! » [ĀS IV.01]

La conversation entre le roi et le bouffon est une véritable délibération (*vimarśa*) menée par ce dernier. Il demande au roi si sa bien-aimée est enceinte, mais il n'en sait rien. Leur échange d'idées commence par l'« altercation » (*virodhana*) sous forme de dialogues variés de l'intrigue (*vīthī*), imbibé d'humour :

- vidūṣakaḥ : *gabbhaṃ kāduṃ kahaṃ tumāi jāṇidaṃ ?*
- rājā : *kiṃ mae kido gabbho ?*
- vidūṣakaḥ : *(vihasya) kiṃ campaa-vallīe kido ?*
- rājā : *mukkha ! kiṃ itthiāe itthiā gabbhinī hoi ? [ĀS
IV.01/1]*
- Le bouffon : Sais-tu comment faire un enfant ?
- Le roi : Est-ce moi qui ai fait un enfant ?

¹⁶⁹⁵ *Prthivī*.

¹⁶⁹⁶ Ce terme signifie également « à cause d'un rêve sur la grossesse ».

¹⁶⁹⁷ Litt. : la toute récente.

Le bouffon : (Éclatant de rire.) C'est peut-être la liane du *campaka*¹⁶⁹⁸ ?

Le roi : Quel sot ! La femelle peut-elle tomber enceinte d'une autre femelle ? [ĀS IV.01/1]

Le dialogue tourne à l'absurdité, comportant des propos incohérents (*asat-pralāpa*) :

vidūṣakaḥ : *tumaṁ bhaṇasi ṇa mae kido gabbho tti, tā keṇa kido ?*

rājā : *Īsareṇa*¹⁶⁹⁹ !

vidūṣakaḥ : *vaassa, bāla-ramḍā-visae kiṁ Īsaro muo ? sā kīsa gabbhiṇī ṇa hoi ?*

rājā : *bhaṭṭā vi ṇimittam khu.*

vidūṣakaḥ : *(sahāsam) tarihi siṅham vi ṇimittam.*

rājā : *mukkha, alam asa-ppalāveṇa !* [ĀS IV.01/2]

Le bouffon : Tu [m'as] dit que tu n'avais pas d'enfant, alors qui l'a fait ?

Le roi : Le Seigneur [suprême] !

Le bouffon : [Mon] ami, dans le cas d'une jeune veuve qui a perdu son seigneur/qui évoque le Seigneur [suprême], comment pourrait-elle être enceinte ?

Le roi : Un certain monsieur en est bien la cause.

Le bouffon : (Riant.) Donc, la cause est aussi la virilité masculine (*śiśna*)¹⁷⁰⁰.

Le roi : Sot, assez de ces propos incohérents (*asat-pralāpa*) ! [ĀS IV.01/2]

Le bouffon lui demande de décrire l'état actuel de l'héroïne. Le récit du roi fait l'objet du « résumé » (*ādāna*) :

rājā : *ṇāhī gāha-darā, bhuā kisa-kisā, thūluttalam poṭṭaam,*
ṇaṭṭha vva ttivalī, galo bisa-midū, soṇī-juam khullaam,
gaṁdesuṁ phuḍa-cācacka-laharī, laggā-miho ūruṇo
*majjham, dīsai maṁsalam thaṇa-juam, se cuccuam meccaam*¹⁷⁰¹. [ĀS IV.02]

Le roi : Son nombril s'est gonflé, ses bras se sont [disproportionnellement] amincis, son ventre s'est considérablement arrondi, ses trois sangles abdominales, disons, ont disparu, son cou paraît [aussi] fin [qu'une] tige de lotus, ses fesses se sont aplaties, sur son visage [bouffi] des vagues luisantes ondoient, ses deux cuisses se touchent, ses seins sont

¹⁶⁹⁸ À comparer avec la métaphore dans [AbhJŚ VIII], Bansat-Boudon 1996 : 217, 460/325.

¹⁶⁹⁹ Le ms. T le corrige en *daivena*, mais à notre avis, la leçon du ms. P s'insère mieux dans le contexte comique en raison de son ambiguïté.

¹⁷⁰⁰ Litt. : le pénis, autre mot vulgaire qu'utilise le bouffon.

¹⁷⁰¹ *Śārdūlavikrīḍita*.

pulpeux, [et] ses mamelons se sont assombris¹⁷⁰². [ĀS IV.02]

Le bouffon en arrive à conclure que l'héroïne est enceinte. Autre chose angoisse le roi : il ne sait pas si ce sera un garçon ou une fille. Sur ce point, le bouffon ose une « plaisanterie » (*narman*) :

vidūṣakaḥ : *ahaṁ kaḥemi ! (iti dhyānaṁ nāṭayitvā) vaassa, uhaāṇaṁ majjhe ekkam !*

rājā : *paricchea-karaṇammi, kassa paṁḍiccaṁ tumhāhimto. [ĀS IV.02/1]*

Le bouffon : Je te le dirai ! (Sur ce, il fait le geste d'être absorbé dans une méditation.) [Cher] ami, l'un des deux !

Le roi : En matière de jugement, qui d'autre pourrait t'égaliser ? [ĀS IV.02/1]

À la demande du bouffon, le roi répond que l'héroïne mange copieusement. Le bouffon pense qu'il s'agit d'un garçon, car sa femme, lorsqu'elle était enceinte d'une fille, mangeait très peu, mais quand elle attendait un garçon, elle se nourrissait bien. Cette partie du chaînon correspond à la « clairvoyance » (*prarocanā*).

Une dernière chose angoisse encore le roi, la réponse du bouffon évoque les paroles de Bhartṛhari¹⁷⁰³ :

rājā : *(vicintya, salajjā-smitam) vaassa, ṇavoḍhāe pasūāe a itthiāe, kā uṇa purisassa ruccai ? jaṁ saccam kahehi. [ĀS IV.02/2]*

vidūṣakaḥ : *(svagataṁ) paudā khu esā paṇhā. (prakāśam, vihasya) vaassa, suṇāhi ! aṁgāim viralāi haṁta baliām, [tīe] tthaṇā lambiṇo maṁḍō¹⁷⁰⁴ siḍhilā, kisā kaḍi-taḍī, oṭṭho vi sumṭhī kaḍū, paṭṭhā-poṭṭaam okkhalo bhavai, jaṁ gallā sagaḍḍā ; tado ṇavoḍhā jaha ruccae ṇa hu tahā loe pasūā vahū¹⁷⁰⁵. [ĀS IV.03]*

rājā : *evvaṁ eva.*

Le roi : (Réfléchissant, souriant dans l'embarras.) [Mon] ami, entre une jeune femme mariée et une femme qui a accouché, laquelle reste encore attirante pour un homme ? Dis-moi la vérité !

Le bouffon : (En aparté.) Elle est bien naturelle, cette question. (À haute voix, riant.) [Mon] ami, écoute[-moi] ! Son corps, hélas ! devient trop maigre, ses seins flasques, ses cuisses relâchées, ses fesses plates, ses lèvres sèches [et] malodorantes, sa silhouette devant

¹⁷⁰² À comparer avec [RghV III.08], Kale, M. R. 1972 : 19 ; [VO V], Bansat-Boudon 1996 : 294. Sauf que dans ces œuvres, la grossesse est décrite comme une beauté.

¹⁷⁰³ [ŚŚ 79], Gopinath, P. 2011 : 193.

¹⁷⁰⁴ Suivant la *chāyā* qui donne *ūrū*.

¹⁷⁰⁵ *Śārdūlavikrīḍita*.

et derrière [s'arrondit comme] un tonneau, ses joues se creusent ; donc, si une jeune mariée est attirante, il n'en est pas de même pour une épouse qui a accouché, ici-bas. [ĀS IV.03]

Le roi : C'est exactement cela.

Cette stance n'apparaît que dans le manuscrit T. Elle est d'autant plus comique que le bouffon utilise le mètre *sārdūlavikrīḍita*, convenable pour décrire le sentiment héroïque et les thèmes exaltés (*udātta*)¹⁷⁰⁶. Entre alors le gardien, Bhramaraka, qui annonce le retour du ministre Ḍiṇḍiraka, comme le « conquérant des ennemis » (*jīta-śatu*), constituant la « relation » (*prasāṅga*) de **Sāgaranandin**. Le roi lui demande de raconter sa conquête.

4.6.5.2 L'élément merveilleux : la pièce en abyme en guise de scène d'introduction

La bataille et la victoire de Ḍiṇḍiraka, constituant des éléments merveilleux (*adbhuta*), sont renforcées par le fait qu'elles sont relatées de manière spectaculaire : dans une pièce en abyme (*dr̥ṣṭa-kāvya*)¹⁷⁰⁷. Son auteur est toujours le poète Pārijāta, i.e. Ghanaśyāma. Comme dans la pièce en abyme du premier acte, celle-ci commence par l'apparition du directeur qui annonce l'arrivée du protagoniste par l'« excès de la représentation » (*prayogātiśaya*) du style verbal (*bhāratī*) :

Sūtradhāraḥ : *Suhadda-Hārīda -BalAmgadehim
ṇōāhirūḍho, sabalo, sujuttī
Ḍiṇḍīrao sevai Simdhu-duggam
Vihamḍaam māridum aṇṇavammi*¹⁷⁰⁸. [ĀS IV.04]
tā mae vi jogga-saṁvihāṇa-karaṇā gamdavvaṁ.

Le directeur : Ḍiṇḍiraka, puissant [et] ingénieux, est monté à bord du grand navire à voile avec Subhadra, Hārīta, Bala et Aṅgada, il s'approche de la forteresse des Siddi dans l'océan afin de tuer Vibhāṇḍaka. [ĀS IV.04]
Alors, moi aussi, je dois partir pour arranger la scène suivante.

Entre Ḍiṇḍiraka et, faisant allusion (*upakṣepa*) à la graine (*bīja*), la pièce démarre (*ārambha*) :

Ḍiṇḍīrakah : *amhāriso ciṭṭhai koḍiso jaṇo
sajjo sadā kajja-visesa-sāhaṇe,
devvo padatthedi tahā vi maṁ muhū
joedi ekkam hi bharammi sa ppahū*¹⁷⁰⁹. [ĀS IV.05]

Ḍiṇḍiraka : Des milliers de guerriers, comme moi, sont toujours prêts à mener cette affaire particulière à bien, mais Sa Majesté m'a nommé à nouveau à cette cause, [car] dans la bataille un excellent empereur emporte la victoire avec une seule personne [moi]. [ĀS IV.05]

¹⁷⁰⁶ [SVT II.22], Kanta et Panda 2010 : 253.

¹⁷⁰⁷ Cf. *supra*, 3.5.2 Pas de *saṭṭaka* sans théâtre en abyme.

¹⁷⁰⁸ *Upajāti*.

¹⁷⁰⁹ *Indravamśā*.

Hārīta, Subhadra, Bala et Aṅgada approuvent la vanité du ministre. Son courage est particulier car il ose prendre la mer. Une fois embarqués, ils racontent leur voyage jusqu'à destination. Ils voient la ville (*paṭṭana*) des Turcs (*turuṣka*) détruite dans une tempête accompagnée d'un tsunami (*taraṅga*), mesurant deux villages (*pañcāsad-grāma-paryanta*). Cette tempête arrive une fois par an (*prativarṣa*), lors de la mousson (*varṣā-kāla*) et dure neuf ou dix jours. Les villes côtières détruites ressemblent à de la sciure de bois (*śākinī-pālada*). Le bateau arrive à surmonter le vent (*pavaṇa-saṃmuha*) grâce à la navigation (*bhramara*) habile avec le mât d'artimon (*puccha-daṇḍa*). Ils décrivent leur périple dans deux stances, chacun récitant une ligne, puis un pied [ĀS IV.06-07], comme dans la *Candralekhā* [CL IV.23-24]. Le vent, apportant de l'air salin (*lavaṇa-gandha*), est cinglant (*bahūṣṇa-śisīra*) ; le bateau (*tarī*) tangue (*lola-dola-kṛta*), les cétacés (*yādas*) se voient, les crustacés (*karkaṭa*), les gros poissons (*jhaṣa*) et les coraux (*śailvāla*) sont invisibles et l'horizon est discernable. Il n'y a pas de récifs (*śaila*) et le lit du vent est également convenable (*anugūṇa-gata-vāta*).

Diṇḍīrakaḥ : (vicintya)
jassāvāso sāare simḍhu-dugge
jo ekkaṃtaṃ rakkhasāṇaṃ siniddho,
amhehiṃ so ṇaṃ kahaṃ māraṇijjo, [ĀS IV.08/abc]
(kṣaṇaṃ sthitvā sadhairyam)
*kiṃ ciṃtāe ? sotthi juttā hodu*¹⁷¹⁰ ! [ĀS IV.08/d]

Diṇḍīraka : (Réfléchissant.)
Celui qui demeure dans la forteresse des Siddi en pleine mer, celui qui est le bien-aimé et commensal des démons, comment devrions-nous le tuer ? [ĀS IV.08/abc]
(S'arrêtant un instant, fermement.)
À quoi sert [toute] cette cogitation ? Que notre campagne ait du succès ! [ĀS IV.08/d]

Ils arrivent en pleine mer (*samudra-madhya*), éprouvent de nombreuses difficultés et expérimentent des événements miraculeux : les bateaux sont inondés et les personnages ont de l'eau jusqu'aux genoux (*jānu-daghna*), puis jusqu'au cou (*kaṇṭha-daghna*) ; ils voient des perles fines (*mauktika*) dans les huîtres perlières (*śukti*) ; un bateau s'embourbe (*jambāla-lagna*) mais la marée montante (*samudra-salila-varḍhana*) le libère (*bahir-nirgata*) ; ils s'approchent d'une rivière, dont l'eau douce (*madhura-pāṇīya*) se jette dans l'eau salée de la mer (*samudra-pāṇīya*) que boit le timonier (*karṇa-dhāra-jana*) ; ils aperçoivent des maëlstroms (*cakra-bhrama*) dans lesquels les navires (*dronī*) coulent (*√majji*) ; les provisions (*pātheya*) sont emportées et les navigateurs (*nāvika*) sont tombés à l'eau (*jala-gata*). Soudain, le vent se calme (*alagna-samīraṇa*). Enfin, ils voient Khaṇḍī, la forteresse de la capitale des *Nāyaka* dans les montagnes du Śrīlanka, une île dont la plage de sable (*vāluka*) est de couleur d'or. Ils reconnaissent le lieu où Rāma a remporté la victoire sur les démons. Une nouvelle tempête (*jhañjhā-vāta*) arrive, les embarcations (*dronī*), les radeaux (*uḍuppa*) et autres bateaux (*taraṇī*) tombent dans un immense tourbillon. L'équipage jette (*pātana*) immédiatement l'ancre (*loha-sthānu-karkaṭaka*). Les nageoires caudales des poissons (*matsya-puccha*) endommagent quelques bateaux. L'ouragan (*jhañjhā-vāyu*) s'étant calmé (*upaśānta*), ils décident de faire avancer (mṭh *√dhak*) les bateaux. Comme ils n'arrivent pas à définir le cap (*disā*), Hārīta

¹⁷¹⁰ *Śālinī*.

cherche la direction du Nord (*uttara-dig-bhāga*) à l'aide d'un compas (*saṃmukhā-cakra*). Après l'avoir trouvée, Bala cherche la forteresse avec une longue-vue (*dūra-dṣṛṭa-nālika*). Aṅgada affale (*śithilī-kṛtā*) la voile (*pavana-paṭṭikā*) et retire le bâton de foc (*naukā-mukha-daṇḍa*) sur le gouvernail (*saṃbhrama*). (Cette partie du texte figure uniquement dans le manuscrit T.) Ils aperçoivent Vibhāṇḍaka dans sa forteresse :

Vibhāṇḍakaḥ : *kahaṃ siṅiddho rakkhāṇaṃ siṃdhu-duggāhida-
ṭṭhī ?
mānusassa kie, bhīdo, karaṃ demi, jaḍo via*¹⁷¹¹. [ĀS
IV.09]

Vibhāṇḍaka : Pourquoi [moi,] le bien-aimé des démons, nommé au rang [régnant] de la forteresse de la mer, devrais-je, effrayé, payer tribut à ces hommes, comme un idiot ? [ĀS IV.09]

Le bouffon, apeuré, veut réciter quelques formules magiques (*mantra*) « démon-frappant » (*rākṣasoghna*). Diṇḍīraka recourt à la ruse (*yukti*) : il fait lever de grands miroirs afin que les démons y voient leur propre reflet. De plus, il ordonne de faire un bruit fracassant à l'aide des divers tambourins (*ḍamaru*, *ḍiṇḍima*, *maḍḍu*, *duṇḍubhi*, *ḍhakkā*, *carcarī* (sic !), *jhalli*, *jhallarī*, *jharjhara*, *huḍukkā*, *tāla*, *mardala*, *mṛdaṅga*, *ḍapphaṭa*, *niḥsāṇa*, *paṭaha*). Le bouffon se bouche les oreilles avec les doigts¹⁷¹², créant, là encore, de l'humour. Les démons, croyant voir des adversaires égaux et pensant que le fracas provient d'eux, prennent la fuite. Le bouffon, craignant que tous les démons, vrais et faux, s'unissent en raison de leur « parenté », et pensant qu'ils agissent toujours sous son pouvoir magique, sort avec eux (i.e. avec les personnages). Diṇḍīraka et son équipe mettent les bateaux au vent (*anukūla-pavana-nodita*) et accostent (*avaṭṭī*) sur le littoral (*pārāvāra-velā*). Les membres de son équipage rentrent chez eux, Diṇḍīraka retourne au palais du roi, victorieux.

Cette pièce en abyme fait la transition entre les chaînons « délibération » et « obtention », et représente, dans son intégralité, la « surprise » (*upagūhana*). La stance [ĀS IV.05], dans la pièce en abyme, constitue l'« entreprise » (*vyavasāya*) qui, selon Bharata, est une promesse basée sur un raisonnement. La représentation de la victoire de Diṇḍīraka fait l'objet de la « rétrospective ».

4.6.5.3 L'obtention

Le roi décide d'octroyer un royaume (*rājya*) à Diṇḍīraka (*asya*). Ici, ils sont brusquement interrompus par le gardien, dont les paroles correspondent à l'« indication » (*grathana*) du fruit :

dauvārikaḥ : (*saharṣa-gadgadam*) *devva, puttassa...*
rājā : (*svagataṃ*) *ṇaṃ rajjaṃ evva edassa tti bhaṇide,
deva puttassa tti eso bhaṇai. savvahā, esā Sarassaī
saccā hodu. (prakāśam) Bhamaraa, kiṃ taṃ ?
(dauvārikaḥ punas tad eva paṭhati)*
vidūśakaḥ : (*sakrodham*) *bho ṭhēra, phaṭṭhaṃ savvaṃ vi
kahehi !* [ĀS IV.09/3]

¹⁷¹¹ *Anuṣṭubh*.

¹⁷¹² [MR I], Poulter 2003 : 40 ; [MMdh VII], Coulson 2004 : 137.

- Le gardien : (Balbutiant de joie.) Votre Majesté ! Du fils...
- Le roi : (À part.) Après qu'il a été dit « c'est le royaume [bien mérité] de cet homme [en récompense]! », [le gardien] réplique « Votre Majesté ! Du fils ... ». De toute façon, que Sarasvatī fasse la justice ! (À haute voix.) Bhramaraka, que se passe-t-il ? (Le garde répète la même [chose].)
- Le bouffon : (Courroucé.) Alors là, vieillard, dis tout clairement ! [ĀS IV.09/3]
- Les paroles de Diṇḍīraka font l'objet de l'« éveil » (*vibodha*) :
- Diṇḍīrakaḥ* : *ṇaṁ āṇaṁda-paravaśo eso, tā evvaṁ gaggaraccharaṁ kahedi.*
- dauvārikaḥ* : *devva, puttassa jaṇaṇīe saha devī āacchai.*
- vidūśakaḥ* : *bho ṭhera, kā ṇāma sā jaṇaṇī ?*
- dauvārikaḥ* : *Puttassa...*
- rājā* : *vaassa kiṁ pīḍesi ? gacchadu jaraḍho !* [ĀS IV.09/4]
- Diṇḍīraka : La joie l'a certainement subjugué, c'est pourquoi il parle de cette manière balbutiante.
- Le gardien : Votre Majesté, la reine arrive avec la mère du fils !
- Le bouffon : Bon, [mon petit] vieux, comment s'appelle la mère ?
- Le gardien : Du fils...
- Le roi : [Cher] ami, pourquoi le harcèles-tu ? Laisse partir le vieillard ! [ĀS IV.09/4]

Entrent alors Ānandasundarī avec son fils, accompagnée de la reine et des suivantes. Cette entrée constitue la « liaison »/« thème » (*saṁdhi/artha*). La reine souhaite la « victoire » au roi à l'occasion de la célébration de la naissance de son fils. Cette phrase fait l'objet de la « certitude » (*nirṇaya*). Les paroles du bouffon indiquent la « confirmation » (*kṛti*) :

- vidūśakaḥ* : *majjha pia-vaassassa putto saṁjādo ! (iti nṛtyati)* [ĀS IV.09/5]
- Le bouffon : Mon cher ami, tu as engendré un fils ! (Après quoi, [il se met à] danser.) [ĀS IV.09/5]

Le roi est surpris (*vismaya*) que l'héroïne ait pu accoucher si rapidement, redoublant de « surprise » (*upagūhana*). Il apprend que Caṇḍavega, père d'Ānandasundarī, roi d'Assam, a envoyé des herbes magiques. La reine nomme le fils Ānandacandra, d'après ses parents, Ānanda-sundarī et Śikhaṇḍa-Candra. Ce geste de la reine fait l'objet de la « délivrance » (*samaya*). La réponse du roi correspond à la « courtoisie » (*prasāda*) :

- rājā* : *ko ṇāma laṁghai devī-sāsaṅakkharam ?* [ĀS IV.09/6]
- Le roi : Qui donc transgresserait le mot d'ordre de la reine ? [ĀS IV.09/6]

Le roi prend le bébé sur ses genoux, laissant couler des larmes de joie (*sānanda-bāṣpam*)¹⁷¹³. Les deux chantres expriment ce bonheur. Cette scène correspond, naturellement, à la « joie » (*ānanda*) :

¹⁷¹³ À comparer avec [VO V], Bansat-Boudon 1996 : 295.

- prathamah* : *savva-kkhoṇī-maṃḍalī-ṇāha eṇhiṃ*
bhāsi, pphīdam sūṇuṇā gehiṇhiṃ,
Gaṃgā-Gorī-Chammuhehiṃ Haro vā
*Bhūmī-Lacchī-Vammahehiṃ Vihū va*¹⁷¹⁴. [ĀS IV.10]
- dvitīyah* : *putto jādo tujjha tūsamti loā*
ritto koso, sambhiam loa-geham,
bālam evva ppekkhidum edi loo,
*ṇavvam ṇavvam paṭṭaṇe hoi vuttam*¹⁷¹⁵. [ĀS IV.11]
- Le premier : Seigneur du globe terrestre tout entier, tu resplendis maintenant, heureux avec [ton] fils [et tes deux] épouses, comme Śiva avec Kārttikeya, Pārvatī et Gaṃgā, ainsi que Viṣṇu avec Kāma, Lakṣmī et la Terre. [ĀS IV.10]
- Le second : Il t'est né un fils, [tes] sujets se réjouissent, [ton] trésor est vide, les maisons sont entretenues, le peuple vient uniquement pour voir le nouveau-né, dans la ville, la bonne nouvelle court encore et encore. [ĀS IV.11]

L'histoire s'achève avec la question habituelle constituant la « récompense » (*bhāṣaṇa*) et avec la réponse d'usage formant le « dénouement » (*kāvya-saṃhāra*) :

- devī* : *ayya-utta, kiṃ de puṇo vi piām karemi ?*
- rājā* : *ado vi avaram piām, peccha !*
ekka-cchatta-paittaṇam maha, tumam ruṭṭhā vi
tuṭṭhā param
esā pāṇa-vahū tahaṅga-paiṇā baṃdhuttaṇam
baṃdhiam,
simḍhu-tṭho vijido Vihamḍaa-riū, vamsāvadaṃso
sudo,
kiṃ maggāmi gihāṇa ṇāma bhuvāṇe jam, devi ! me
*dullaham*¹⁷¹⁶ ? [ĀS IV.12]

- La reine : [Mon] noble époux, que puis-je faire encore pour toi ?
- Le roi : Cela est désormais insurpassable, regarde !
Je possède le seul parasol royal, même si tu étais en colère, tu es [maintenant] très satisfaite, celle-ci est [mon] épouse, la parenté est nouée avec le roi du Bengale, Vibhāṇḍaka, [mon] ennemi dans le pays des Siddi, est assujetti, [notre] enfant est le joyau de [notre] généalogie ; ô [ma] reine ! ici-bas, que devrais-je rechercher d'autre, qui me serait difficile à obtenir ? [ĀS IV.12]

¹⁷¹⁴ *Śālinī*.

¹⁷¹⁵ *Śālinī*.

¹⁷¹⁶ *Śārdūlavikrīḍita*.

La pièce se clôture avec la « glorification » (*praśasti*) usuelle [ĀS IV.13-14] ; la première stance est dédiée à la poésie, la seconde à Śikhaṇḍacandra, Ānandasundarī et Ānandacandra.

4.6.6 Les personnages

Le roi, le bouffon Māṇḍavya, la reine et les suivantes, Bhānumatī et Caturikā, correspondent aux personnages respectifs de la *Karpūramañjarī*. La gardienne (*pratīhārī*), nommée Hemavatī, et le gardien (*dauvārika*), Bhramaraka, ont le même rôle que les *pratīhārī/cāmaragrāhiṇī* dans les pièces précédentes.

L'héroïne est une femme non expérimentée dans l'art amoureux (*mugdhā*), comme dans la *Karpūramañjarī*, mais elle devient une jeune mariée (*navoḍhā*) comme dans la *Rambhāmañjarī*. Néanmoins, le terme de *mugdhā*, dans le cas de l'héroïne, a une seconde connotation : « naïve ».

Même si Ḍiṇḍīraka est un ministre (*amātya*), son rôle correspond plutôt à un commandant en chef de l'armée (*senāpati*), tel que décrit par Bharata¹⁷¹⁷. Hārīta, Aṅgada, Bala et Subhadra sont des acteurs (*naṭa*) ayant le rôle secondaire de soldats. Maṇḍūraka est un brahmane. Les chambellans (*kañcukī*), Mandāraka et Kuraṅgaka, sont des personnes âgées¹⁷¹⁸ – le premier au service du roi, le second au service de l'héroïne – sages (*paṇḍita*), mais séniles¹⁷¹⁹. La gouvernante (*dhātrī*) est aussi au service de l'héroïne et, selon Dhanamjaya, elle a un rôle similaire à celui d'une confidente (*sakhī*), d'une suivante (*dāsī*) ou d'une messagère (*dūtī*)¹⁷²⁰. Puisqu'elle a élevé l'héroïne, elle doit être une dame âgée (*vṛddhā*), à qui le roi témoigne du respect¹⁷²¹.

4.6.7 L'Ānandasundarī : contourner la version originale

C'est aussi un *saṭṭaka* « atypique », mais pour d'autres raisons que la *Rambhāmañjarī*. Ghanaśyāma respecte les éléments structurels du théâtre classique et les applique aux endroits appropriés. La représentation des manifestations corporelles spontanées (*sāttvika*) est également exprimée, comme par ex. [ĀS I.26].

Toutefois, le style « contourné » (*vakra*) de l'auteur apparaît non seulement dans sa manière d'écrire une œuvre littéraire (*kāvya*), mais aussi dans la construction structurelle renversée d'une pièce de théâtre, dans le remaniement des éléments du *saṭṭaka*, ainsi que dans l'introduction des idées inhabituelles.

Contrairement à d'autres *saṭṭaka*, le but (*phala*) de cette pièce n'est pas l'obtention (*nirvahaṇa*) de la main d'une héroïne prodige, grâce à laquelle le héros devient un empereur universel (*cakra-vartin*). Le héros de l'*Ānandasundarī* a déjà tout [ĀS I.13]. Le refus d'obéissance de la part de Vibhāṇḍaka, qui ne veut pas payer de tribut au roi, mais lui causer du désagrément, est secondaire. Son souhait le plus grand est d'avoir un enfant [ĀS I.14]. Dans la *Karpūramañjarī*, la *Candralekhā* et la *Śṛṅgāramañjarī*, l'héroïne est un moyen pour atteindre le rang d'empereur universel ; mais, dans l'*Ānandasundarī*, elle permet au roi d'avoir un héritier. Dans ces trois pièces « typiques », l'héroïne a un rôle et un statut distingués : sa beauté,

¹⁷¹⁷ [NŚ XXXIV.89-90], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 211.

¹⁷¹⁸ [NŚ XIII.112-114], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) : 228.

¹⁷¹⁹ [NŚ XXXIV.75-78], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 209.

¹⁷²⁰ [DR II.46], Haas 1962 : 58 ; cf. [SD III.128].

¹⁷²¹ [NŚ XXXIV.63-64], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 208.

son apparence et ses paroles font l'objet du thème principal, alors que dans l'*Ānandasundarī*, son rôle est accessoire ; hormis sa beauté rien d'autre de « noble » ne lui est attribué. Bien que l'héroïne soit issue d'une éminente famille, Ghanaśyāma ne lui donne aucun discours intelligent, pas même une seule stance. Elle semble être une personne réservée (*lajjā*) qui communique fort peu, et même si elle prononce quelque chose, elle montre sa naïveté (*mugdhā*) et sa susceptibilité (*roṣakā/īrṣyakā*), d'où son surnom Piṅgalaka (« Rougissant »). C'est pourquoi, dans la première pièce en abyme, le bouffon fait une remarque judicieuse :

vidūśakaḥ : (*svagatam*) *aho, esā, devīdo vi, camḍiā*. [ĀS I.21/1]

Le bouffon : (En aparté.) Oh, elle est encore plus mégère que la reine. [ĀS I.21/1]

Même sa beauté n'est importante que jusqu'à la première rencontre, l'amour en union (*sambhoga*), où le roi a l'opportunité d'engendrer un enfant [ĀS III.23]. Alors que le corps d'une jeune femme éveille la curiosité, celui d'une femme enceinte (*garbhini/garbha-pūrṇā*) [ĀS IV.02] ou ayant accouché (*prasūtā*) [ĀS IV.03] perd de l'intérêt. C'est ainsi que, dans le dernier acte, toute description portant sur la beauté de l'héroïne est absente. En ce sens, Ghanaśyāma est cohérent.

L'*Ānandasundarī* regorge d'éléments inhabituels. Certains sont ingénieux (*pratibhānvita*), d'autres inesthétiques (*a-rasa/anaucitya*). Mettre en scène les deux procédés d'introduction en forme de pièce en abyme est une idée originale. La première s'insère bien dans le thème principal, car il s'agit du sentiment amoureux (*śṛṅgāra*), contrairement à la seconde. Même si cette dernière est censée représenter le sentiment merveilleux (*adbhuta*) requis dans le dernier acte, elle abonde en sentiments héroïques (*vīra*). Depuis Ānandavardhana¹⁷²², comme règle, les sentiments d'inhibition¹⁷²³ sont interdits et les sentiments complémentaires sont prescrits de manière à ne pas écraser le sentiment principal. Bien que les sentiments amoureux, merveilleux et héroïques soient complémentaires, la description de la bataille en pleine mer – selon le manuscrit de Thanjavur –, est trop longue. Il convient toutefois de remarquer que la bataille navale sans l'ajout du manuscrit T serait fade et sans intérêt.

Ghanaśyāma commet la même erreur (*doṣa*) dans le deuxième acte : l'enseignement poétique est aussi trop long et hors sujet. La *prakarī* usuelle, précédant l'opportunité d'obtenir l'objet désiré, s'agissant de la description de la beauté de la nature pour préparer, comme état stimulant indirect (*uddīpana-vibhāva*), la première rencontre (*sambhoga*), dans l'*Ānandasundarī*, est inappropriée (*anaucitya*). Au lieu de stances en style *vaidarbhī* ou *pāñcālī*, elle commence par un long passage en prose, en style *gauḍīya* et se termine par un long dialogue comique rempli de mots de vocabulaire botanique. Rien ne justifie le style *gauḍīya* dans la *prakarī* hormis le fait que l'objectif du roi est d'obtenir un fils héritier. Celui-ci, futur roi prospère, représente la gloire et l'héroïsme. Mais en effet, ici, c'est l'humour qui sauve peu ou prou le thème principal.

Le mérite de Ghanaśyāma réside dans son très riche vocabulaire et dans son habileté à exprimer l'humour. Ce dernier imbibe en effet toute la pièce et apparaît de manière astucieuse, même dans les sujets délicats ou sérieux. Cette présence constante de l'humour transforme l'*Ānandasundarī* en une pièce plutôt comique. Ghanaśyāma ne s'abstient pas d'utiliser des mots vulgaires (*grāmya*) – « urine » (*laghu-śankā*), « vulve » (*bhagavatī*), « pénis » (*śiśna*) –, mais

¹⁷²² Cf. [KM I.18] *supra*, 4.2.2.1 La *prakarī* comme état stimulant indirect.

¹⁷²³ Sauf dans quelques rares cas bien fondés.

c'est la dramaturgie indienne elle-même qui dispense le bouffon de toute politesse¹⁷²⁴. Le roi réprimande (*mūrkhā* !) très souvent le bouffon, qui, selon le *Nāṭyaśāstra*, sert également à créer l'humour. Il semble que Ghanaśyāma se soit beaucoup inspiré de la *Mṛcchakaṭikā* de Śūdraka, où nous trouvons les mêmes scènes comiques, les mêmes ambiguïtés et réprimandes¹⁷²⁵. La scène botanique et la fabrication du serpent de feuilles pour faire peur se basent sur des œuvres de Kālidāsa ; l'idée d'associer les Siddi aux *rākṣasa*, l'ambiguïté du mot composé de *vaṃsa-kkhaa* et les stances interrompues sont empruntées au *Mudrārākṣasa* de Viśākhadatta.

Ghanaśyāma a décomposé la *Karpūramañjarī* et incrusté, à sa façon détournée, quelques-uns de ces éléments dans son *Ānandasundarī*. La dispute entre les brahmanes dans le premier acte remplace le débat poétique de la *Karpūramañjarī*. La jactance du bouffon, qui finit par se retirer sous sa tente, a lieu dans la pièce en abyme, au premier acte. C'est également dans cette pièce qu'il remporte « enfin » la victoire et reçoit un titre, dans le domaine qui lui est propre : « joyau principal sur la couronne des sots » (*mūrkhā-śikhā-maṇi*). C'est un humour très raffiné, qui contraste avec celui de la *Karpūramañjarī*, dans le deuxième acte, nous trouvons deux éléments du même acte : le « flash de plaisanterie » et l'exaltation de la beauté de l'héroïne, lorsque le roi et le bouffon chantent en alternance. Toutefois, ce dernier glisse même de l'humour dans cette versification. La récitation poétique dans le troisième acte unit les éléments du débat poétique dans le premier et la récitation poétique dans le troisième acte de la *Karpūramañjarī*. La querelle qui se déchaîne ensuite ressemble à celle après le débat poétique de cette pièce, transformée, bien évidemment, dans le style de Ghanaśyāma. L'*Ānandasundarī* abonde en prose et en dialogues. Le peu de strophes que nous trouvons est plutôt limpide. Finalement, c'est l'*Ānandasundarī* qui comporte le plus de personnages, dix-huit au total.

Globalement, le texte du manuscrit T, malgré la longueur parfois inesthétique de certains passages, est plus intéressant que le manuscrit P. L'auteur apporte une amélioration lexicographique et littéraire remarquable.

¹⁷²⁴ [NŚ XIII.140-141], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) : 231.

¹⁷²⁵ Cf. p. ex. [MK III, V], Karmakar, R. D. 1937 : 97, 149-154.

5 LA LANGUE : À LA LOUPE DES RÈGLES GRAMMATICALES ET LEXICALES

Dans ce chapitre, nous allons analyser la langue des *saṭṭaka*. Avant de procéder à cette étude, nous devons évoquer quelques principes sur les dialectes prakrits. Lorsque les grammairiens donnent les différences dialectales en *śaurasenī*, ils soulignent qu'elles ne concernent que les passages en prose, car ils adaptent ces règles au théâtre classique (*nāṭya*).

Néanmoins, dans la poésie (*kāvya*), comme nous l'avons expliqué, les langues ne sont pas associées à des statuts sociaux, ni aux passages en prose ou en vers, elles sont en lien avec les genres littéraires. À côté de la *māhārāṣṭrī* qui, grâce à la *Sattasāi* de Hāla, est devenue la langue standard de la poésie amoureuse, et de la *paśācī*, ayant été étroitement associée à la *Bṛhatkathā*, deux autres dialectes, la *śaurasenī* et la *māgadhī*, ont également été considérés comme des langues littéraires. Bien qu'ils n'aient jamais été explicitement reliés à un genre littéraire, il semble que Rājaśekhara les ait traités au même niveau que la *māhārāṣṭrī*, leur attribut commun étant la douceur phonétique. Le terme générique « prakrit » de Rājaśekhara regroupe donc la *māhārāṣṭrī*, la *śaurasenī* et la *māgadhī*¹⁷²⁶. Ce sont également ces trois langues mentionnées sous des termes génériques comme « langues » (*bhāṣā*) ou « prakrits standards » (*prakṛṣṭa-prākṛta*)¹⁷²⁷, que les théoriciens postérieurs à Rājaśekhara ont attribuées au *saṭṭaka*. Lors de l'analyse d'un texte littéraire, i.e. non-théâtral, il convient de garder cela à l'esprit.

Le prakrit a évolué durant les siècles. Si celui de la *Sattasāi*, du *Gauḍavaho* et du *Setubandha* se rapproche de la grammaire de Vararuci, la langue de la *Līlāvaī* est plus proche de celle de Hemacandra¹⁷²⁸. Les cinq *saṭṭaka* que nous connaissons embrassent huit siècles, répartis entre le Nord et le Sud de l'Inde. Toutefois, ces auteurs n'ont pas uniquement recouru à des grammaires, ils ont connu la *Karpūramañjarī* et probablement d'autres œuvres en prakrit, et ont imité ou emprunté des passages, des expressions, etc. Ce travail comparatif peut nous fournir des informations intéressantes sur la grammaire que les auteurs ont suivie, et il peut aussi aider à savoir dans quelle mesure ils ont appliqué le prakrit de la *Karpūramañjarī* et selon quel groupe de manuscrit.

5.1 A qui appartient la langue d'un manuscrit ?

Lors de l'analyse d'un texte, la question qui se pose est la suivante : quelle est la langue de cette œuvre ? La conclusion, comportant des mérites et des démérites, est généralement attribuée au poète, hormis les endroits où les corrections et/ou les rajouts des scribes sont manifestement visibles. Alors qu'en sanskrit ces derniers sont plus facilement repérables en raison de la « stabilité » phonétique et grammaticale de la langue, en prakrit, c'est une tâche beaucoup plus complexe et difficile.

Premièrement, entre la date où les textes ont été écrits (*racita*) par l'auteur et celle où ils ont été copiés (*likhita*), le plus souvent, des siècles se sont écoulés. Le prakrit que l'auteur a appliqué comme langue « correcte » à son époque peut être désigné *a posteriori* comme « incorrecte ».

¹⁷²⁶ Cf. *supra*, 2.2.1.4.1 Langues du théâtre ou langues de la poésie ?

¹⁷²⁷ Cf. *supra*, 3.1 Une période de spéculations.

¹⁷²⁸ Roy, S., 1998 : 18-19.

Deuxièmement, les scribes pouvaient changer facilement et à leur gré, selon leurs connaissances approfondies ou non, et conformément à la « tendance » de leur lieu de résidence ou de leur époque, la phonétique des mots prakrits. Ces changements passent souvent inaperçus : pas de trace de gommage, de barre, etc. Il est très facile de transformer, lors de la copie, un texte écrit en *śaurasenī* en un autre en *māhārāṣṭrī*, et inversement.

Troisièmement, les éditeurs ont souvent traité les textes prakrits « à la manière du sanskrit », et se sont efforcés de les modifier de manière à obtenir un texte homogène, cohérent et conséquent, effaçant ainsi la diversité phonétique du prakrit et faussant la source à étudier.

Enfin, les savants eux-mêmes ne sont pas unanimes sur le traitement d'un texte en prakrit et ses règles grammaticales. Nous partageons l'avis d'Upadhye, selon lequel il faut conserver, le plus fidèlement possible, le texte d'un manuscrit dans son état original, et ne corriger les fautes que si c'est vraiment nécessaire et inévitable. Nous sommes également d'accord avec Ghosh, d'après qui les manuscrits les plus proches du temps et du lieu de l'auteur donnent l'image la plus authentique de la langue originale d'une œuvre. Évidemment, les récurrences des variantes dans les manuscrits tardifs indiquent également la même source, si nous les possédons. Malgré cela, nommer un seul dialecte prakrit comme étant la langue d'une œuvre demande de la prudence et certaines précautions. Il est plus prudent de parler de la langue d'un manuscrit que d'une œuvre.

5.2 Quelle grammaire prendre pour modèle ?

Longtemps, le *Prākṛtaprakāśa* de **Vararuci** (II^e-IV^e siècles) et le *Nāṭyaśāstra* de **Bharata** (II^e-IV^e siècles) ont été en usage. Tous deux considèrent le « prakrit » comme un terme générique, mais, en pratique, il désigne la *māhārāṣṭrī*, vue comme la langue standard. Il existe néanmoins une différence remarquable au niveau du maniement de cette langue dans ces ouvrages. Alors que le prakrit du *Nāṭyaśāstra* est une « pure » *māhārāṣṭrī*, supprimant généreusement les occlusives non-aspirées intervocaliques, Vararuci permet, exceptionnellement, la sonorisation du *t* dental. De plus, certaines occlusives non-aspirées, au lieu d’être supprimées, sont irrégulièrement transformées en une autre consonne. Tandis que le *Nāṭyaśāstra* traite le prakrit comme une simple transformation phonétique du sanskrit, la grammaire de Vararuci comporte un grand nombre d’exceptions qui remontent souvent à une origine dialectale ou régionale (*deśī*). Les prakrits de **Puruṣottama** (XII^e siècle) et de **Mārkaṇḍeya** (XV^e-XVI^e siècles) sont proches de celui de Vararuci. Pour **Hemacandra** (XI^e-XII^e siècles), le prakrit équivaut à la *māhārāṣṭrī* de *Nāṭyaśāstra*, car il n’accepte en aucun cas le *t* dental sonorisé dans cette langue. En revanche, Cet auteur est plus libéral (*pakṣe*) au niveau des variantes. **Lakṣmīdhara** (XIV^e siècle), auteur de la *Ṣaḍbhāṣācandrikā*, suit Hemacandra. Malgré ces différences et le fait que les grammairiens mentionnent unanimement cette langue sous le terme générique de « prakrit », il s’agit de la langue « *māhārāṣṭrī* ». Toutes les différences dialectales sont indiquées par renvoi à cette dernière. Ainsi, nous allons la désigner par le terme de « prakrit standard »¹⁷²⁹.

Si quelques indications dialectales se trouvent dans le *Nāṭyaśāstra*, elles sont approximatives et grossières. Ce sont donc les derniers chapitres du *Prākṛtaprakāśa*, et son commentaire attribué à Bhāmaha, qui tentent, pour la première fois, de fournir une description plus approfondie. Il semble que les règles distinctives des dialectes ont augmenté durant les siècles. Ainsi, nous trouvons d’abondantes définitions, lesquelles sont de plus en plus précises, dans le *Prākṛtānuśāsana* de Puruṣottama, et surtout dans le *Prākṛtasarvasva* de Mārkaṇḍeya. Alors que les grammaires de Vararuci et de Hemacandra comportent peu de différences phonétiques et nombre de divergences grammaticales entre le prakrit standard et la *śaurasēnī*, la différence phonétique a considérablement augmenté dans les œuvres de Puruṣottama et de Mārkaṇḍeya. Lakṣmīdhara rompt le processus de la multiplication des règles restrictives des dialectes et revient aux principes les plus fondamentaux de chacun. Il est manifeste que les grammairiens eux-mêmes n’étaient pas d’accord sur ce qui appartient au prakrit standard et à ses dialectes ; nous pouvons énumérer les divergences les plus importantes ci-dessous :

- a) Le prakrit standard du *Nāṭyaśāstra* est une *māhārāṣṭrī* « pure », supprimant généreusement les occlusives non aspirées intervocaliques ;
- b) Le prakrit standard de Vararuci est une *māhārāṣṭrī* « hybride » : *t*, *k* supprimés et sonorisés, *r* remplacé par *l*, libre choix entre un verbe *tadbhava* et un autre d’origine régionale ;
- c) Le prakrit standard de Hemacandra et de Lakṣmīdhara est une *māhārāṣṭrī* « pure », similaire à celle du *Nāṭyaśāstra*, amuissant systématiquement le *t* dental intervocalique et transformant le *sk. th* en *h* ;

¹⁷²⁹ En raison de cette différence dans le traitement de la *māhārāṣṭrī*, il serait plus cohérent d’appeler le prakrit de Vararuci, de Puruṣottama et de Mārkaṇḍeya « prakrit standard », et le prakrit de Bharata, de Hemacandra et de Lakṣmīdhara, « *māhārāṣṭrī* ».

- d) Le prakrit standard de Puruṣottama et de Mārkaṇḍeya est légèrement éloigné, mais assez proche de la *māhārāṣṭrī* « hybride » de Vararuci ;
- e) Pour Hemacandra et Lakṣmīdhara, la *śaurasenī* se caractérise principalement par la sonorisation excessive des dentales ;
- f) Pour Puruṣottama et Mārkaṇḍeya, la *śaurasenī* se distingue essentiellement par l'emploi exclusif des variantes *tadbhava*, c'est-à-dire proches du sanskrit, y compris les radicaux verbaux et les désinences (-*adi/-adu/-dha*).

Ce sont donc les exceptions et les spécificités dialectales qui subissent le traitement le plus divergent et qui peuvent nous servir de point de repère lors de l'analyse des *saṭṭaka*. La raison pour laquelle nous avons choisi de nous appuyer principalement sur les ouvrages grammaticaux indiens et non sur les études linguistiques est que les auteurs des *saṭṭaka* ne connaissaient que ceux-ci. Cette analyse est donc une comparaison entre les textes des *saṭṭaka* et les règles grammaticales des grammairiens indiens les plus connus, afin de pouvoir évaluer la connaissance des auteurs et identifier la ou les sources de leur usage du prakrit.

5.3 Exceptions, variantes licites et spécificités dialectales dans les *saṭṭaka*

Afin de pouvoir discerner les véritables caractéristiques de tel ou tel dialecte avec le prakrit standard, il faut savoir quels sont les vocables partagés, les exceptions et les spécificités. Les termes « communs » sont généralement utilisés sans distinction dialectale dans toutes les langues prakrites. Les exceptions coïncident de temps en temps avec la particularité d'un dialecte. Ainsi, un vocable commun portant la caractéristique de la *māhārāṣṭrī* n'est pas une faute dans d'autres dialectes. De même, une exception possédant une marque distinctive d'un dialecte ne signifie pas qu'il s'agit d'un texte dans une langue spécifique. Ce sont précisément ces irrégularités qui prouvent que le prakrit n'est pas une simple transformation du sanskrit¹⁷³⁰. L'emploi des exceptions et des caractères dialectaux démontre également la culture de l'auteur, qu'il soit poète ou scribe. Notre analyse porte donc sur les exceptions et les spécificités dialectales. Nous donnons d'abord les règles selon les théoriciens et d'après les exemples extraits des *saṭṭaka*.

5.3.1 Le traitement des voyelles

Concernant le traitement des voyelles, Vararuci, Bhāmaha et Hemacandra ne donnent pas d'exemples spécifiques pour la *śaurasenī* et la *māgadhī*. C'est à partir de Puruṣottama que nous pouvons observer une démarcation vocalique plus nette, et que la *śaurasenī* est généralement définie comme suivant le sanskrit de plus près¹⁷³¹.

§1. Ainsi, Puruṣottama est le premier à signaler que la voyelle *a* change dans les vocables sk. *aṅgāra* et *pakva* qui deviennent *iṅgāla* et *pikka* en prakri standard¹⁷³², mais en *śaurasenī*, elle reste *aṅgāra* et *pakka*¹⁷³³. Sur ce modèle, Mārkaṇḍeya observe que là où un changement vocalique irrégulier se produit en prakrit standard, *motta* pour *mukta*, *tomḍa* pour *tunḍa*, *maula* pour *mukula*, etc., en *śaurasenī*, ce changement n'a pas lieu. Ainsi, les voyelles originales *a*, *i*, *u*, *e* et *o* sont conservées en *śaurasenī*. Alors qu'en prakrit standard *piṁḍa* et *peṁḍa*, *tumḍa* et *tomḍa*, *veaṅā* et *vianā*, sont facultatifs¹⁷³⁴, en *śaurasenī*, uniquement *piṁḍa*, *tumḍa* et *veaṅā* sont permis¹⁷³⁵. Le sk. *upari*, qui devient *avari* en prakrit standard, reste *uvari* en *śaurasenī*¹⁷³⁶. Dans un autre contexte, concernant la *śaurasenī*, Mārkaṇḍeya donne *Juhiṭṭhira* au lieu du prakrit standard *Jahiṭṭhila*¹⁷³⁷. Néanmoins, selon Rāmaśarman, *Jahiṭṭhila* et *Juhiṭṭhila* sont tous deux applicables au prakrit en général¹⁷³⁸. Notons que les termes *potthaka* (*pustaka*), *sejjā* (*śayyā*) et *ṇeura* (*nūpura*), sont invariables dans tous les dialectes¹⁷³⁹.

Dans la *Karpūramañjarī*, nous avons *aṅgaṅā*, *pakka* (*pakva*), *kiṁsua*, *siṁduvāra*, *piṁḍa*, *sumḍara*, *Juhiṭṭhila*, *uvari*, *mukula*, *velā*, *veaṅā*, *vellaṅa*, *veaṅā* et *vediā* où les voyelles

¹⁷³⁰ Sh. P. Paṇḍit, dans son introduction dans le *Gauḍavaho* de Vākpati, rassemble plusieurs arguments à ce sujet. Paṇḍit, Sh. P., 1887 : iv-lxiv.

¹⁷³¹ [PkĀś IX.02-03], Nitti-Dolci, L., 1938 : 73 ; [PkS IX.01], Acharya, K. C., 1968 : 106.

¹⁷³² [PkP I.03], Cowell 1954 : 108 ; [ŚĀś I.47], Pischel, R., 1877 : 9.

¹⁷³³ [PkĀś IX.05], Nitti-Dolci, L., 1938 : 73 ; [PkS IX.02], Acharya, K. C., 1968 : 106.

¹⁷³⁴ Sk. *piṅḍa*, *tunḍa* et *vedaṅā* ; [PkP I.12], Cowell 1954 : 109-113 ; [ŚĀś I.86], Pischel, R., 1877 : 15.

¹⁷³⁵ [PkS IX.05-07], Acharya, K. C., 1968 : 106.

¹⁷³⁶ [PkS IX.10], Acharya, K. C., 1968 : 107.

¹⁷³⁷ Sk. *Yudhiṣṭhira* ; [PkS IX.28], Acharya, K. C., 1968 : 107.

¹⁷³⁸ [PkKT I.13], Nitti-Dolci, L., 1939 : 6-7.

¹⁷³⁹ [PkP I.20, 26], Cowell 1954 : 111.

originales, i.e. sanskrites, sont conservées. Le texte conserve le prakrit standard de *poṭṭhaa*, *sejjā* et *ṇeura*. Toutefois, nous trouvons *paṃjara/piṃjara* et *mottā/muttā* alternés, indépendamment du fait qu'ils figurent dans une stance ou dans la prose. Le sk. *tāmbūla* devient *tāmbola*. La **Rambhāmañjarī** donne le prakrit standard *maula*, *piccha* (*paścāt*), et les mots irréguliers *ṇeura* et *sejjā*, ainsi que *tāmbola* et *oṇa* (sk. *ūna*). Pour le reste, la pièce comporte des leçons *śaurasenī* : *uvari*, *kiṃsuga*, *putthaka*, *suṃdara*. La **Candralekhā** conserve également les voyelles originales : *kīsua*, *piṃgiā*, *piṃgu*, *uvari*, *veaṇā*, *suṃdara*, *paccha* (*paścāt*), *muula*, *muuṃda* et *muura*. Certaines variantes irrégulières sont respectées (*potthaka*, *sejjā*). Nous trouvons deux leçons pour *ṇeura/nūura*, ainsi que *kaṇṇeura* et *pāa* (sk. *pika*). La **Śṛṅgāramañjarī** conserve également les consonnes originales, cf. *piṃga*, *siṃduvāra*, *veaṇā*, *vellaṇa*, *muttiā*, *motta*, *uvari*, *suṃdara*, et donne les termes irréguliers *tāmbola* et *ṇeura*, et, en prakrit standard, *maula* et *garua* (*guruka*). Le manuscrit T de l'**Ānandasundarī** montre une légère amélioration, ou plutôt une « *māhārāṣṭrīśation* » par rapport au manuscrit P. Tous deux conservent les leçons *śaurasenī* *veaṇā*, *aṃgāra* (P)/*aṃgāla* (T), *tāmbūla*, *muccukuṃda* (P)/*muccuṃda* (T), *suṃdara*, et comportent les leçons irrégulières *ṇeura*, *poṭṭhaa*. Pour le reste, le manuscrit P contient des leçons *śaurasenī*, tandis que le T alterne les deux variantes et donne uniquement en prakrit standard : *uvari* (PT)/*avari* (T), *pakka* (PT)/*pikka* (T), *viddha* (P)/*vaddha* (T), (T), *sajjā* (P)/*sejjā* (T), *tumḍa* (P)/ *tomḍa* (T), *Juhiṭṭhira* (P)/*Jahiṭṭhila* (T), *suuṃāra* (P)/*saumāla* (T)/*soamalla* (T). Le manuscrit T comporte encore les variantes du prakrit standard *seṃdūra* (*sindūra*), *vellī* (*vallī*) et *mauḍa* (*mukūṭa*).

§2. Puruṣottama dit aussi qu'en *śaurasenī*, si le *a* est suivi d'un *i*, les deux voyelles doivent être prononcées séparément à l'aide d'un *ya*¹⁷⁴⁰, alors que la règle de *ya-śruti*, remplaçant une occlusive non aspirée supprimée entre deux *a*, selon Hemacandra, est à appliquer généralement à tous les prakrits¹⁷⁴¹. Cette lettre servant de « liaison intervocalique », qui n'est rien de plus qu'une façon de relier deux voyelles, bien qu'elle soit plus fréquente dans les textes jaïns, peut apparaître dans d'autres ouvrages. Mārkaṇḍeya rajoute que là où se trouve la suppression d'une occlusive non-aspirée intervocalique, reste un *a* suivi d'un *u*, qui sont facultativement conservés ou contractés en prakrit standard, comme par exemple *maiūra/moro*, *chaitṭhī/choṭṭhī*¹⁷⁴², *pauma/pomma*¹⁷⁴³, *somāla*, etc. ; en *śaurasenī*, seule la conservation est possible¹⁷⁴⁴. Selon Mārkaṇḍeya, là où le prakrit standard échange la syllabe *ut* en *od*, puis supprime le *d*¹⁷⁴⁵, comme par exemple dans le vocable *koūhala* (sk. *kutūhala*), la *śaurasenī* le conserve (*kodūhala*)¹⁷⁴⁶.

La **Karpūramañjarī** comporte *cau-* (*catur-*), *cautṭhī* (*caturthī*), *caussaṭṭhi/cadussaṭṭhi* (*catuḥṣaṣṭi*), *cauddasī* (*caturdaśī*), *koduhalla/koūhala* (*kutūhala*), *koḍḍa* (*kautuka*), *suuṃāra* (APQWNR)/*somāla* (NR), *pom[m]a* (*padma*), *caura/cāru* (*catura*), *daia* (*dayita*). Le groupe des manuscrits jaïns emploie la *ya-śruti* pour lier deux *a* ou un *a* suivi d'un *i*. Dans la **Rambhāmañjarī**, nous trouvons *caura* et *cadura*, *caurikā* (*catuṣkikā*), ainsi que la variante contractée *mora* du sk. *mayūra*. Ce manuscrit jaïn contient également les *ya-śruti* comme les manuscrits du groupe jaïn de la **Karpūramañjarī**. La **Candralekhā** contient des leçons variées :

¹⁷⁴⁰ [PkĀś IX.16], Nitti-Dolci, L., 1938 : 75.

¹⁷⁴¹ [ŚĀś II.180], Pischel, R., 1877 : 29.

¹⁷⁴² Sk. *mayūra*, *caturthā* ; [PkP I.9], Cowell 1954 : 109.

¹⁷⁴³ Sk. *padma*, [ŚĀś II.112], Pischel, R., 1877 : 58.

¹⁷⁴⁴ [PkS IX.03], Acharya, K. C., 1968 : 106.

¹⁷⁴⁵ [ŚĀś I.117], Pischel, R., 1877 : 19.

¹⁷⁴⁶ [PkS IX.50] Acharya, K. C., 1968 : 111.

cod-/caud- (*catur-*), *moha/maūha* (*mayūkha*) et *poma/pamha/paduma/pauma*. Les variantes *maūha*, *pamma* (*padma*) et *kodūhala* dans la *Śṛṅgāramañjarī* correspondent à la *śaurasenī* de Mārkaṇḍeya. Notons que le glossaire de B. S. Shastri comporte les *ya-śruti* (*a/i*), alors qu'elles sont totalement absentes dans son édition ainsi que dans les manuscrits. En ce qui concerne l'*Ānandasundarī*, nous trouvons plus souvent des leçons avec voyelles contractées dans le manuscrit T que dans le P : *moro* (PT), *caurahī* (P)/*coddahī* (T) *suumāra* (P)/*somāla* (T), *okkhala* (T, *ulūkhala*), *maūha* (P)/*moho* (T), *koḍa/kodua* (PT), mais uniquement *paduma* (PT) et *kouhalla/kudūhala* (PT). Il convient de signaler que le manuscrit T de l'*Ānandasundarī* ne contient pas de *ya-śruti* (*a/i*), alors que sa copie (T*), qu'Upadhye a reçue, a été rédigée avec celles-ci.

§3. Il est généralement admis qu'en prakrit standard les diphtongues sk. *ai* et *au* n'existent pas, car la première devient *e* et la seconde *o*¹⁷⁴⁷. Il est vrai que les diphtongues cessent en prakrit, mais ne se transforment pas toujours automatiquement en *e* et *o*. Dans certains cas, elles « se décomposent » en deux voyelles distinctes, des « fausses » diphtongues : *ai* et *aii*. Dans ces groupes de voyelles, celles-ci restent isolées, ou bien se prononcent séparément, même si le scribe utilise le caractère sanskrit des diphtongues. Dans des cas exceptionnels, elles s'abrègent en *i* et *u*.

Puisqu'en prakrit les diphtongues n'existent pas, l'utilisation du tréma (*ai/aii*) dans un texte prakrit est inutile. Nous allons les marquer exceptionnellement dans les exemples tirés des ouvrages.

En ce qui concerne le groupe de voyelles *ai*, Vararuci donne *daiccha*, *chaitta*, *bhairava*, *saira*, *vaira*, *vaidesa*, *vaideha*, *kaiava*, *vaisaha*, *vaisio*, *vaisampāṇa* et *daiva*¹⁷⁴⁸. Hemacandra ajoute *sainna*, *dainna*, *aisaira*, *vaijavāṇa*, *daivaa*, *vaiālia*, *vaidabbha*, *vaiśāṇara*, *vaisaha*, *vaisala*, *kaislasa*, *vaisavaṇa*¹⁷⁴⁹. La liste de Mārkaṇḍeya se réduit à *daicca*, *caitta*, *bhairava*, *saira*, *vaiēha*, *vaiēsa*, *vaiśampāṇa*, *kaiava*, *vaiēha*, *daiv[v]a*, *kairava*, et permet aussi *jaitta*¹⁷⁵⁰. Rāmaśarman, quant à lui, accepte *daiccha*, *vaiālia*, *kaiāa*, *vaisaha*, *vaiēhaa*, *vaidesa[a]*, *saira*, *vaira*, *daiv[v]a*, *bhairava*, *caitta* et complète sa liste avec *vaiēa*, *kaisaa*, *vairāa*, *vaijja* et *caitta*¹⁷⁵¹. Lakṣmīdhara se contente de fournir quelques exemples et signale le reste avec un « etc. »¹⁷⁵². Certains de ces vocables sont permis (*vā*) avec *e*, mais les grammairiens ne sont pas toujours d'accord. Ainsi, Vararuci donne uniquement *devva*, Hemacandra permet encore *vera*, *kelāsa*, *kerava*, *vesavaṇa*, *cetta*, *vesampā[y]aṇa*, *veālia*, et *vesia*. Mārkaṇḍeya n'accepte pas les trois derniers mots, mais ajoute à sa liste *bherava* et *jetta*. Rāmaśarman partage *dev[va]*, *cetta* (*caitra*), *bherava* et *kelāsa* de Mārkaṇḍeya et admet *vejja* et *cetta* (*caitya*). Dans d'autres cas, la diphtongue *ai* se transforme en un *i*, comme *dhira*¹⁷⁵³ et *simdhava*¹⁷⁵⁴, *sanicchara*, *sinna*¹⁷⁵⁵, *bhikkhājīvio*, *ṇioio*, *pimḍavāio*¹⁷⁵⁶, etc.

¹⁷⁴⁷ [NŚ XVIII.06], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 322.

¹⁷⁴⁸ Sk. *daitya*, *chaitra*, *bhairava*, *svaira*, *vaira*, *vaideśa*, *vaideha*, *kaitava*, *vaiśakha*, *vaiśika*, *vaiśampayana*, *daiva* ; [PkP I.36], Cowell 1954 : 113.

¹⁷⁴⁹ Sk. *sainya*, *dainya*, *aiśvara*, *vaijavana*, *daivata*, *vaitālika*, *vaidarbha*, *vaiśvānara*, *vaiśākha*, *vaiśāla*, *kailāsa* et *vaiśravaṇa* ; [ŚĀś I.151-152], Pischel, R., 1877 : 24.

¹⁷⁵⁰ Sk. *jaitra* ; [PkS I.43-44], Acharya, K. C., 1968 : 13.

¹⁷⁵¹ Sk. *vaireka*, *kaiśava*, *vairāga*, *vaidya*, *caitya* ; [PkKT I.20-21], Nitti-Dolci, L., 1939 : 10.

¹⁷⁵² [SBhC I.02.103], Trivedi, K. P., 1916 : 69.

¹⁷⁵³ Sk. *dhairya* [PkKT I.22], Nitti-Dolci, L., 1939 : 10.

¹⁷⁵⁴ Sk. *saindhava* ; [PkP I.38-39], Cowell 1954 : 113.

¹⁷⁵⁵ Sk. *saindhava*, *śanaiścara*, *sainya* ; [ŚĀś I.149-150], Pischel, R., 1877 : 24. Hemacandra permet aussi *senna*.

¹⁷⁵⁶ *bhaiḥṣājīvika*, *naiyogika* et *paiṇḍapātika* ; [PkS I.45-46], Acharya, K. C., 1968 : 13-14.

Dans la *Karpūramañjarī*, la diphtongue *ai* est séparée en deux voyelles distinctes dans le nom propre Bhairavāṇaṇḍa ; elle est contractée dans les vocables *tella* (*taila*), *cetta* (*caitya*), *seramdhī* (*sairamdhri*), *sela* (*śaila*), *mettī* (*maitrī*), *vejaamta* (*vaijayanta*), *vejja* (*vaidya*), et remplacée par un *i* ou un *e* dans les termes *viḍūra/verulia* (*vaidūrya*). La *Rambhāmañjarī* donne des leçons avec des voyelles contractées : *cetta* (*caitra*), *deva* (*daiva*), *tella* (*taila*), *veri* (*vairin*), *sekkhaka* (*śaikṣaka*), et *sela* (*śaila*), sauf le vocable sk. *jaitra*, dont les variantes sont *jaitta*, *jetta* et *jaatta*. La *Candralekhā* comporte exclusivement des voyelles contractées : *deva/devva*, *sela*, *seṇṇa* (*sainya*), *sera* (*svaira*), *seramdhī*, *tella*, *veluria*, *vera*, *metta*, *thera* (*stavira*), *vedabbha* (*vaidrabha*) et *cetta* (*caitra*). Il en va de même dans la *Śṛṅgāramañjarī* : *selūsa* (*śailūsa*), *Vesāṇara* (*Vaiśvānara*), *thera*. L'*Ānandasundarī*, hormis une leçon irrégulière, *dhīra* (*dhairya*)¹⁷⁵⁷, comporte, elle aussi, uniquement la diphtongue contractée : *thera*, *sera*, *kedaa* (*kaitaka*), *serīsi* (*śairīsi*), *velūria*, *jetta*, *seramdhī*, *devva*, *sela* (*śaila*) et *sevāla* (*śaivāla*).

§4. Pour ce qui est du groupe de voyelles *aii*, nous le trouvons dans *paūra*, *kairaa*, *paūrisa*, *gaūrava* et *kaūsala* selon Vararuci¹⁷⁵⁸. Hemacandra admet également *saiha*, *gaiūḍa*, *maūli*, *maiūṇa*, *saiura* et *kaūla*¹⁷⁵⁹. Mārkaṇḍeya accepte les exemples de Vararuci, *maūli* et *maiūṇa* de la liste de Hemacandra, et ajoute encore *paūtta*, *aiicitta*, *khaiura* et *gaūrava*¹⁷⁶⁰. Rāmaśarman, de son côté, omet de sa liste *saiha*, *saiura*, *kaūla* et *paūtta*¹⁷⁶¹. Néanmoins, Vararuci permet les variantes *kosala* et *gārava*, Hemacandra et Rāmaśarman uniquement *gārava*, et Mārkaṇḍeya *gārava*, *gorava*, *moṇa* et *moli*. Dans d'autres cas, la diphtongue *au* s'abrège en *u* : *sumdera*, *muṃjāṇa*, *sumḍa*, *kukkheaa*, *duvvāria*¹⁷⁶². Hemacandra ajoute à cette liste *suddhoanī*, *sugamdhattana*, *pulomī*, *suvanṇia* et dit que *kuccheaa* (*kukkheaa*) peut également devenir *koccheaa*¹⁷⁶³. Selon Rāmaśarman, le sk. *pauṣa* devient *pusa*¹⁷⁶⁴.

Dans la *Karpūramañjarī*, la diphtongue *au* se transforme en deux voyelles séparées dans *raudda* (*raudra*) ; elle est contractée dans les vocables *kola* (*kaula*), *mottiā* (*mauktikā*), *dhoa* (*dhauta*), *koūhala/koduhalla*, *Gorī* (*Gaurī*), *gora* (*gaura*), *sovidalla* (*sauvidalla*), et remplacée par un *u* dans *sumdera* (*saundarya*). Quant au sk. *mauli*, nous trouvons deux leçons : *mauli* et *moli*, lesquelles sont citées par Mārkaṇḍeya¹⁷⁶⁵. Ici aussi, la *Rambhāmañjarī* préfère les leçons avec diphtongue contractée, *khoma* (*kṣauma*), *gora*, *jovvaṇa*, *poḍha* (*prauḍha*), *poṭṭikā* (*pautrikā*), *bhosajja* (*bhausajya*) et *moṇa* (*mauna*), hormis le sk. *aucitya*, dont les variantes sont *occida* et *aucidī* et une fois *saumdarattana* (*saundaryatva*). Ici, la *Candralekhā* donne le groupe de voyelles (*aii*) dans les leçons *tatsama*, mais la forme contractée dans les mots *tadbhava* : *paura*, *saudha*, mais *kodua* (*kautuka*), *moli*, *mottiā*, *soāi* (*saumya*), *sohagga* (*saubhāgya*), *sokkhā* (*saukhyā*), *jovvaṇa*, *sorakkho* (*saurabhaka*), ainsi que le vocable irrégulier *sumdera*. Hormis ce dernier, la *Śṛṅgāramañjarī* ne comporte que la voyelle contractée : *Gorī*, *sohagga*, *jovvaṇa*, *sokkhā*, *ocidī*, *sovadilla*. Excepté *maulī*, les manuscrits de l'*Ānandasundarī* possèdent exclusivement la voyelle contractée : *kouhalla*, *koḍa/kodua*, *sokkha*, *sohagga*,

¹⁷⁵⁷ [PkP I.39], Cowell 1954 : 113.

¹⁷⁵⁸ Sk. *paura*, *kaurava*, *pauruṣa* et *kaūsala* ; [PkP I.42-43], Cowell 1954 : 114.

¹⁷⁵⁹ Sk. *saudha*, *gauḍa*, *mauli*, *mauna*, *saura* et *kaula* ; [ŚĀś I.162], Pischel, R., 1877 : 26.

¹⁷⁶⁰ Sk. *pautra*, *aucitya*, *kṣaura* ; [PkS I.50-51], Acharya, K. C., 1968 : 14.

¹⁷⁶¹ [PkKT I.23-24], Nitti-Dolci, L., 1939 : 11.

¹⁷⁶² Sk. *saundarya*, *mauñjayana*, *śauṇḍa*, *kaukṣeyaka* et *dauvārika* ; [PkP I.44], Cowell 1954 : 114.

¹⁷⁶³ Sk. *śauidhodani*, *saugandhya*, *paulomī* et *sauvarṇika* ; [ŚĀś I.160-161], Pischel, R., 1877 : 25-26.

¹⁷⁶⁴ [PkKT I.23], Nitti-Dolci, L., 1939 : 11.

¹⁷⁶⁵ [PkS I.50], Acharya, K. C., 1968 : 14.

sorahī, soraha/sorabbha, gora, Gorī, bhomo (bhauma), kotthuha (kaustubha), golī (gaulī), coria (caurya), soria (śaurya), koḍilla (kauṭilya).

§5. Concernant le traitement des diphtongues, ces exceptions sont appliquées dans le vocable commun de tous les dialectes. Mārkaṇḍeya est le premier et le seul grammairien à attribuer quelques variantes précises à certains dialectes. Selon lui, la *śaurasenī*, dans le cas de *daīva*, utilise uniquement la variante *dev[v]a*¹⁷⁶⁶ et emploie exclusivement les leçons *gorava, gaiirava, korava, pora[va]* et *paiirusa*¹⁷⁶⁷. La *māgadhī* remplace *gaiirava* par *gomika*¹⁷⁶⁸. Seule la variante *śauraenī de[v]a* figure dans la *Karpūramañjarī*, la *Rambhāmañjarī* et la *Candralekhā*. Aucune de ces leçons ne figure dans la *Śṛṅgāramañjarī*. Dans cette dernière, *devva* correspond au sk. *deva* « Majesté ». Dans l'*Ānandasundarī*, *devva* est la seule leçon du sk. *daiva*, il ne faut cependant pas confondre *devva* qui signifie « Majesté ».

§6. Le *r* sanskrit est transformé en voyelles *a, i* et *u*, selon sa position. Au début d'un mot, il est toujours *ri*¹⁷⁶⁹, comme dans le cas du sk. *ṛkṣa* qui devient *riccha*, excepté les sk. *ṛtu* et *ṛju* qui se transforment en pk. *u[d]u* et *uj[j]u*¹⁷⁷⁰, alors qu'en position intervocalique, cela peut être *a, i* et *u*; certains vocables peuvent avoir deux variantes, d'autres sont fixes. Vararuci permet deux variantes, *rukkha* et *vaccha*, pour le sk. *ṛkṣa* en raison de deux traitements divergents du sk. *kṣ*¹⁷⁷¹. Hemacandra accepte *maamka* et *saṃga*¹⁷⁷² à côté de *miamka* et *siṃga* de Vararuci¹⁷⁷³. De même, ce dernier prescrit exclusivement *kaa* et *maa* pour les sk. *kṛta* et *mṛta*¹⁷⁷⁴, tandis que, selon Hemacandra, *maa* peut également équivaloir au sk. *mṛga*¹⁷⁷⁵. Vararuci donne *paiia* pour le sk. *prākṛta*¹⁷⁷⁶. Selon Hemacandra, ce dernier devient *pāyaya* ou *payaya*¹⁷⁷⁷. Enfin, si Vararuci donne *veṃṭa* pour le sk. *ṛnta* en composition, *tāla-ṛnta*¹⁷⁷⁸, Hemacandra permet aussi *voṅṭa*¹⁷⁷⁹. Quant à Mārkaṇḍeya, qui n'admet que *kaa* pour *kṛta*, il remarque que *maamka* et *muamka*, *pāaa* et *pāia* sont des leçons erronées (*apavāda*) et la *śaurasenī* utilise exclusivement le *i* à l'intérieur d'un mot, comme par exemple *mia* (sk. *mṛta*) et *pidanā* (sk. *pṛtanā*)¹⁷⁸⁰. Rāmaśarman, pour sa part, donne *miamka* (*mṛgāṅka*), *kia* (*kṛta*) et *mua* (*mṛta*), sans différenciation dialectale¹⁷⁸¹. Hormis certaines formes généralement acceptées qui sont souvent celles contenant un *u*, dans d'autres cas, le remplacement du *r* par un *a* ou un *i* semble être optionnel et difficilement attribuable à un dialecte précis.

La *Karpūramañjarī* contient *udu, ujju, rukkha, pāua/paua (prākṛta), paai (prākṛti), kada/kida (kṛta), mudo (mṛta), muṅāla (mṛṅāla), maa (mṛga), maacchī/miacchī (mṛgākṣī), miamgaṅā (mṛgāṅgaṅā), miamka (mṛgāṅka), bhimga (bhṛṅga), bhicca (bhṛtya), siṃgāra (śṛṅgāra), piṭṭhi (pṛṣṭha)* et *vimta (ṛnta)*; cette dernière leçon est conforme à la règle

¹⁷⁶⁶ [PkS IX.13], Acharya, K. C., 1968 : 107.

¹⁷⁶⁷ [PkS IX.143], Acharya, K. C., 1968 : 107.

¹⁷⁶⁸ [PkS XII.10], Acharya, K. C., 1968 : 128.

¹⁷⁶⁹ [PkP I.30], Cowell 1954 : 112.

¹⁷⁷⁰ [ŚĀś I.131], Pischel, R., 1877 : 21-22.

¹⁷⁷¹ [PkP I.32], Cowell 1954 : 112. Accepté par tous les grammairiens.

¹⁷⁷² [ŚĀś I.130], Pischel, R., 1877 : 21.

¹⁷⁷³ Sk. *mṛgāṅka* et *śṛṅga*; [PkP I.28], Cowell 1954 : 112.

¹⁷⁷⁴ [PkP I.27], Cowell 1954 : 111.

¹⁷⁷⁵ [ŚĀś I.126], Pischel, R., 1877 : 20.

¹⁷⁷⁶ [PkP I.10], Cowell 1954 : 109.

¹⁷⁷⁷ [ŚĀś I.67], Pischel, R., 1877 : 12-13; Hemacandra utilise la leçon *pāua* pour le sk. *prārṛta* [ŚĀś I.131], Pischel, R., 1877 : 21.

¹⁷⁷⁸ [PkP III.45], Cowell 1954 : 129.

¹⁷⁷⁹ ŚĀś I.67], Pischel, R., 1877 : 12-13.

¹⁷⁸⁰ [PkS I.35 et IX.16], Acharya, K. C., 1968 : 12 et 107.

¹⁷⁸¹ [PkKT I.15-17], Nitti-Dolci, L., 1939 : 8-9.

uniquement si le *i* est considéré comme la marque d'un *ĕ* bref. Dans la **Rambhāmañjarī**, *a* et *i* sont alternés dans *kia/kaa* (*kr̥ta*), et *mia/maa* (*mṛga*), *miacchī/maacchī*, *maamka*, *maamga* (*mṛgānga*), mais on trouve également *mia* (*mṛta*), *piṭṭhi*, *vimta*, *mua* (*smṛta*), ainsi que *iu/uu* (*rtu*), *muaṅga* (*mṛdaṅga*) et *rukkha*. La **Candralekhā** donne *bhiṅga/bhaṅga*, *kia/kaa*, *miṅāla/muṅāla*, *vimda/vumda*, ainsi que *siṅgāra*, *simkhala*, *ujjua* mais *pāāḍa* (*prākṛta*). La **Śṛṅgāramañjarī** donne également *siṅgāra*, *biṅga/baṅga*, *maa/mia* (*mṛga*), *kaa/kida* (*kr̥ta*), *mau* (*mṛdu*), *ujjua*, *rukkha*, *muṅāla*, mais *vaṅda*, *pāia* (*prākṛta*) et *paidī* (*prākṛti*). Les manuscrits de l'**Ānandasundarī** donnent des leçons univoques pour *isi* (*r̥ṣi*), *bhiṅga*, *siṅgāra*, *mia* (*mṛga*), *mua* (*mṛta*), *pāuḍa/pauḍa* (*prākṛta*), *pihula*, *vimḍa*, *masaṇa* (*masṛṇa*), mais s'écartent dans *kida* (P)/*kaa* (T), *miṅāla* (P)/*muṅāla* (T), *midu* (P)/*mau* (T, *mṛdu*), *rukkha* (PT)/*vaccha* (T) (sk. *vṛkṣa*), *rukkha* (P)/*riccha* (PT) (sk. *ṛkṣa*) et *miamga* (P)/*muiṅga* (T). Seul le manuscrit T donne *tala-emṭa* pour *tala-vṛnta*. Ici aussi, il semble que ce dernier se rapproche du prakrit standard de Vararuci, alors que le manuscrit P donne plutôt des leçons en *śaurasenī*.

5.3.2 Les consonnes initiales

En prakrit standard, le *k* initial devient *c* dans *cilāda* (sk. *kirāta*)¹⁷⁸², mais, selon Mārkaṇḍeya, en *śaurasenī*, il reste inchangeable *kirāda*¹⁷⁸³. Le sk. *yaṣṭi*, selon Vararuci, peut devenir *jaṭṭhi* et *laṭṭhi* en prakrit standard¹⁷⁸⁴; selon Mārkaṇḍeya, en *śaurasenī*, il devient *jaṭṭhi*¹⁷⁸⁵. Le *p* initial, dans les mots sk. *paruṣa*, *parigha*, *parikhā* et *panasa*, devient aspiré (*ph-*). Mārkaṇḍeya remarque qu'en *śaurasenī*, il reste non aspiré : *purisa* au lieu de *phurisa* (sk. *puruṣa*)¹⁷⁸⁶. Notons que, pour Vararuci aussi, *purisa* conserve le *p* non aspiré¹⁷⁸⁷. Vararuci donne quelques vocables où les sk. *ś/s̄/s* initiaux, au lieu de se transformer en *s*, deviennent obligatoirement *ch-* en prakrit standard : *chaṭṭhī* (sk. *śaṣṭhī*), *chammuha* (*śaṇmukha*), *chāvaa* (*śāvaka*), *chattavaṅṇa* (*saptapaṅṇa*). Selon Mārkaṇḍeya, le sk. *śāpa*, qui est *chāva* en prakrit standard, reste *sāva* en *śaurasenī*¹⁷⁸⁸. Pour Vararuci, le *l* initial, comme dans le mot sk. *lāhala*, devient *ṇ* (*ṇāhala*) en prakrit standard. Mārkaṇḍeya donne plusieurs exemples où cette règle n'est pas appliquée en *śaurasenī* : *laṅgala*, *laṅgūla*, *lohala*. Ici aussi, Hemacandra permet les deux variantes en prakrit standard¹⁷⁸⁹. Vararuci donne d'autres exceptions : *khujja* (sk. *kubja*), *bhisinī* (sk. *bisīnī*), *Vammaha* (sk. *Manmatha*)¹⁷⁹⁰ qui, à défaut d'indication dialectale, semblent être inaltérables en *śaurasenī*. Selon Hemacandra et les théoriciens qui lui sont postérieurs, le *t* initial est sonorisé en *śaurasenī* dans le vocable *dāva* (sk. *tāvata*)¹⁷⁹¹.

Dans la **Karpūramañjarī**, nous trouvons *kirāa* qui est une forme hybride, à savoir ni prakrit standard, ni *śaurasenī*. Le sk. *yaṣṭi*, dans notre texte, est toujours le prakrit standard *laṭṭhi*, sauf dans une stance où nous avons la *śaurasenī* *jaṭṭhi*. Le *p* initial, dans les mots indiqués, n'est jamais aspiré : *parusā*, *purusa*, et *paṇasa*. Le nombre *ṣaṭ-* est conforme à la règle du prakrit standard : *chappaāṇa* (*ṣaṭpadānām*), *chammāsia* (*ṣaṭmāsika*), *chaṭṭhaam*

¹⁷⁸² [PkP II.33], Cowell 1954 : 119.

¹⁷⁸³ [PkS IX.333], Acharya, K. C., 1968 : 109.

¹⁷⁸⁴ [PkP II.31-32], Cowell 1954 : 119.

¹⁷⁸⁵ [PkS IX.35], Acharya, K. C., 1968 : 109.

¹⁷⁸⁶ [PkS IX.09], Acharya, K. C., 1968 : 106.

¹⁷⁸⁷ [PkP I.23], Cowell 1954 : 111.

¹⁷⁸⁸ [PkS IX.36], Acharya, K. C., 1968 : 109.

¹⁷⁸⁹ [ŚĀś I.265], Pischel, R., 1877 : 39.

¹⁷⁹⁰ [PkP II.34, 38-39], Cowell 1954 : 120.

¹⁷⁹¹ Sk. *mahat*, *niścinta* et *antaḥpura*; [ŚĀś IV.261, 262, 276], Pischel, R., 1877 : 140-142.

(*ṣaṣṭhakam*). Le terme sk. *kubja* devient *tadbhava kujja* dans tous les manuscrits. Le texte alterne *Mammaha/Vammaha* et donne toujours *dāva*. Rares sont ces vocables d'exception dans la **Rambhāmañjarī**. Cette pièce contient uniquement *purisa*, *Vammaha* et *chabbhāsā*. La **Candralekhā** donne les mêmes leçons *kirāa*, *kujja*, *parusā*¹⁷⁹², *laṭṭhi*, *Vammaha/Mammaha* que la *Karpūramañjarī*. Néanmoins, elle comporte le leçon *sappaa* (*ṣaṭpada*) qui n'est qu'une simple formation *tadbhava*, et une autre, *thag-guṇṇa* (*ṣaḍ-guṇya*), qui est erronée. En revanche, elle remplace le sk. *śodhana* par le prakrit standard *chollaṇa* et donne deux variantes *bhisiṇī/bisiṇī*, dont la première leçon prakrite standard figure dans une stance, la seconde *śaurasenī* dans les passages en prose. La **Śṛṅgāramañjarī** comporte la leçon prakrite standard *laṭṭhi*, mais *purisa*, *parusā* et *paṇasa*, ainsi que *dāva* en *śaurasenī*, et conserve cependant le vocable irrégulier *chap-paa* (*ṣaṭpada*) du prakrit standard. Dans cette œuvre, le remplacement de la consonne initiale dans *Mammaha* n'a pas lieu. Seul le manuscrit T de l'**Ānandasundarī** comporte une leçon hybride *cilāa*. Les deux manuscrits donnent *laṭṭhi* en prakrit standard, *dāva* et *phoḍida* (P)/ *poḍia* (T) en *śaurasenī*, et ils alternent *Vammaha/Mammaha*. Ils comportent *cha-bhāsā*, *cha-ppabamdhī*, mais le manuscrit T donne encore *chammuha* et corrige étrangement la leçon correcte *chaṭṭha* du manuscrit P en *saṭṭha*. Le manuscrit P contient la leçon *śaurasenī purusa* que le manuscrit T corrige systématiquement en prakrit standard *phurisa*. Il est curieux de noter que la leçon *paṇasa* n'a subi aucune rectification dans le manuscrit T. Néanmoins, la variante *śaurasenī bisiṇī* du manuscrit P devient le prakrit standard *bhisiṇī* dans le manuscrit T. Ce dernier comporte également la leçon irrégulière prakrite standard *chattavaṇṇa*. Hormis *saṭṭha* et *paṇasa*, le manuscrit T apporte une amélioration au texte selon les règles du prakrit standard de Vararuci.

5.3.3 Les consonnes intervocaliques

§1. En règle générale, le prakrit standard (*māhārāṣṭrī*) supprime les occlusives non aspirées intervocaliques (*k, g, c, j, t, d, p, y* et *v*)¹⁷⁹³.

La **Karpūramañjarī** supprime les *g, c, j, y*, et parfois le *v* intervocalique : *sambhoa*, *bhaava*, *juala*, *ṇaara* ; *viaila* (*vicakila*), *vaṇa*, *loṇa* ; *ṇia*, *bhuamga* ; *Malaa*, *ṇaṇa*, *daia*, *visaa*, *valaa*, *sicaa*, *kisalaa*, *kuvalaa*, *-maa/-maī*, anis que *kaī*. Il en va de même dans la **Rambhāmañjarī** (*bhoa*, *bhavaa*, mais *juaala/jugala*, *uvaāra*, *loṇa*, *ṇia*, *bhoa*, *raaṇī*, *rāa*, *naṇa*, *ṇaa*, *kai*), sauf dans les vocables *kuravaa*, *aīva*. La même règle s'applique à la **Candralekhā** (*bhoa*, *ṇaara*, *loṇa*, *vaṇa*, *bhoa*, *ambua*, *kisalaa*, *kuvalaa*, *kai*, etc) et à la **Śṛṅgāramañjarī** (*bhoa*, *jua*, *loṇa*, *uida*). Les manuscrits de l'**Ānandasundarī** diffèrent dans le traitement de ces consonnes intervocaliques. Le manuscrit T, souvent, les supprime, alors que le manuscrit P les maintient quasiment toujours. Néanmoins, tous deux comportent *āama*, *bhoa*, *juala*, *loṇa*, *kua*, *rui*, *ambua*, *bhoṇa*, *ṇia*, *buṅga*, *naṇa* et *kai*. Il convient de remarquer que la suppression du *v*, dans le manuscrit T, s'étend parfois à la position initiale : *vuttam* (P)¹⁷⁹⁴/*uttam* (T).

§2. Le prakrit standard utilise souvent le suffixe sk. *-ka*, avec le *k* supprimé, qui ne change pas le sens du terme¹⁷⁹⁵. D'après Puruṣottama, en *śaurasenī*, le *k* dans ce suffixe n'est

¹⁷⁹² Ms. K *varucā*.

¹⁷⁹³ [PkP II.02], Cowell 1954 : 115 ; [ŚĀś I.177], Pischel, R., 1877 : 28 ; [PkS II.02], Acharya, K. C., 1968 : 16 ; [PkKT II.01], Nitti-Dolci, L., 1939 : 12.

¹⁷⁹⁴ Corr. *vutta*, P *vitta*.

¹⁷⁹⁵ [PkP], Cowell 1954 : 140.

pas supprimé, sauf dans le vocable *Maṇṇīā* (sk. *Madanikā*)¹⁷⁹⁶. Hemacandra ne mentionne pas une telle règle pour la *śaurasenī*, mais dans un exemple sur les vocables communs à la *śaurasenī* et à la *māgadhī*, figure *Cadulike*¹⁷⁹⁷. Mārkaṇḍeya indique la conservation du *k* intervocalique dans l'exemple du sk. *śīkara* qui devient *sīkara* en *śaurasenī*, tandis qu'il est *sīara* en prakrit standard¹⁷⁹⁸.

Dans la *Karpūramañjarī*, le *k* intervocalique, hormis quelques exceptions (*chekā* et *bhamaraka*), est toujours supprimé : *paṃcāliā*, *paṭṭaa*, *saṭṭaa*, *cāmpaa*, *pulaa*, *thoa*, *malliā*, *kiṃsua*, *koila*, *poṭṭhaa*, *sāriā*, *katthūriā*, *kaṃculiā*, *sāḍoliā*, *paḍisīsaa*, *kedaa*, *phalaa*, *saala*, *hiṃdolaa*, *ṇivedaa*, *vediā*, *pāāra kuvaraa*, *tilaa*, *asoa*, *maara*, *māliā*. La *Rambhāmañjarī* supprime aussi le *k* intervocalique (*saṭṭaa*, *asoa*, *kappūriā*, *mahuriā*, *tilaa*, *kuravaa*, etc.) ; toutefois, le suffixe *-ka* devient parfois *-ga* (*Rohaga*, *ega*, *egegā*, *anega*, *avagāsa*, *ikkhāgu*, *udaga*, *ṇāaga*, *kāraga*, *pāvaga*, etc.), et il est quelquefois conservé dans *Caurikā/Cauriā*, comme dans l'exemple de Hemacandra. La transcription du suffixe *-ka* en *-ga* constitue la caractéristique des dialectes jaïns¹⁷⁹⁹. Dans notre texte, il figure tant dans le discours du bouffon que dans celui d'autres personnages ; ainsi la sonorisation du *k* ne signale aucun statut social. Notre texte de la *Candralekhā* supprime également le *k* intervocalique (*maaramāda*, *āāsa*, *ciura*, *baula*, *saṭṭaa*, *māliā*, *malliā*, etc.). Il en va de même dans la *Śṛṅgāramañjarī* (*nāaa*, *saṭṭaa*, *saala*, *mālā*, *asoa*, etc.) où aucune exception n'apparaît. Les deux manuscrits de l'*Ānandasundarī* suppriment le *k* intervocalique (*saṭṭaa*, *sāmājia*, *āāsa*, *malliā*, etc.), y compris le nom propre *Cauriā*.

§3. Parfois, le *k* se transforme en une autre consonne (*bh*, *m*, *h*) en prakrit standard, tels que *sibhara* (sk. *śīkara*), *caṃdimā* (sk. *candrikā*), *cihura* (sk. *cikura*), *phaliha* (sk. *sphaṭika*) et *r* dans *maṃḍūra* (*maṃḍūka*)¹⁸⁰⁰. Hemacandra ajoute à cette liste la sonorisation du *k* dans quelques exemples, tels que *maragaa* (sk. *marakata*), *maagala* (sk. *madakala*) et *geṃdua* (sk. *kanduka*)¹⁸⁰¹. Dans ces cas, il ne s'agit pas du *māgadhisme*, mais d'exceptions. Ces leçons sont acceptées par les théoriciens tardifs. Cependant, Mārkaṇḍeya remarque qu'en *śaurasenī*, le *k* est conservé dans *caṃdikā*¹⁸⁰².

Notre texte de la *Karpūramañjarī* donne les formes irrégulières du prakrit standard de *cihura*, *phaliha* et *maragaa*. Toutefois, il comporte une leçon hybride *caṃdiā*, qui n'est ni prakrite standard, ni *śaurasenī*. La *Rambhāmañjarī* ne contient aucune de ces exceptions. La *Candralekhā* inclut parfois la variante hybride *caṃdiā* de la *Karpūramañjarī*, ailleurs elle donne le prakrit *caṃdimā*. De même, elle alterne *cihura/ciura*, mais donne correctement *phaliha* et *maragaa*. La *Śṛṅgāramañjarī* traite également *caṃdiā* comme un simple *k* intervocalique supprimé, donne la leçon *tadbhava kaṃdua*, mais conserve *maragaa*. Dans l'*Ānandasundarī*, le manuscrit T corrige la leçon hybride *caṃdiā* du manuscrit P, et donne, en prakrit standard, *caṃdimā*. Celui-ci comporte d'autres leçons prakrites standards irrégulières omises dans le manuscrit P : *cihura* et *phaliha*. Le manuscrit P, là où le T est fragmentaire, comporte le nom propre *Maṃḍūraa*.

¹⁷⁹⁶ [PkĀś IX.17], Nitti-Dolci, L., 1938 : 67.

¹⁷⁹⁷ [ŚĀś IV.302], Pischel, R., 1877 : 147.

¹⁷⁹⁸ [PkS IX.19] Acharya, K. C., 1968 : 108.

¹⁷⁹⁹ Pischel, R., 1900 : 172/§202.

¹⁸⁰⁰ [PkP II.04-06, IV.33], Cowell 1954 : 116, 141.

¹⁸⁰¹ [ŚĀś II.04], Pischel, R., 1877 :

¹⁸⁰² [PkS IX.19].

§4. En prakrit standard, selon Vararuci, la consonne *t*, au lieu d'être amuïe, peut se transformer, par sonorisation, en un *d*. Il donne *udu*, *raada*, *āada*, *ṇivvudi*, *āudi*, *cilāda*, *saṁvudi*, *suidi*, *āidi*, *hada*, *saṁjada*, *viuda*, *saṁjāda* et *saṁpadi*¹⁸⁰³. Hemacandra souligne que c'est la caractéristique de la *śaurasenī* et de la *māgadhī* ; ainsi il ne l'accepte pas¹⁸⁰⁴. Au contraire, Mārkaṇḍeya complète la liste de Vararuci avec *tāda*, *saṁhidī*, *susaṁgada*, *kadu*, *saṁpada*¹⁸⁰⁵, et note que dans les vocables sk. *kr̥ti* et *vṛti*, s'ils sont précédés par une préposition (*upasarga*), en prakrit standard, le *t* est toujours sonorisé : *āidī*, *viidī*, *paidī*, *uvaidī*, *avaidī*, *āvudī*, *parivudī*, etc¹⁸⁰⁶. Dans d'autres cas, il n'accepte pas la sonorisation, mais uniquement la suppression : *suraa* à la place de *surada*, *haa* et non *hada*, *āaa* pour *āada*, etc¹⁸⁰⁷. Nous devons mentionner, sur ce point, le traitement du sk. *ratna*. Il est généralement accepté que ce vocable, par l'insertion d'une voyelle (*-taṇa*) et la suppression du *t* intervocalique, devient *raaṇa* dans tous les dialectes¹⁸⁰⁸. Néanmoins, selon le traitement de Puruṣottama, c'est le *d* intervocalique qui semble être supprimé (*-daṇa*)¹⁸⁰⁹. En arrivant à Mārkaṇḍeya, bien qu'il ne donne aucune leçon spécifique dans le chapitre sur la *śaurasenī*, il remarque qu'en *māgadhī*, ce vocable a la variante *ladaṇa*¹⁸¹⁰. Théoriquement, *radaṇa* n'est pas exclu dans le cas de la *śaurasenī*, car la sonorisation du *t* dental est une caractéristique commune de ces deux dialectes.

Dans la ***Karpūramañjarī***, le *t* est sonorisé dans les termes *udu*, *ā[g]ada*, *ṇivvudī*, *pahudī*, *parahuda*, *saṁpada*, *saṁpadi*, *kadu*, *adbhuda*, *pabhāda*, *kedaī*, *ahimada*, *khada*, *māruda*, *ladā*, *suda*, *rīdi* et *-vadī*. En revanche, il est supprimé dans *kirāa*, *Sarassaī*, *vāa*, *raaṇa*, *suraa*, *daia*, *ṇiamba*, *saṁkea* et *mālaī*. Les deux variantes apparaissent dans *rai/radi*, *caura/cadura*, *koūhala/koduhalla*. La ***Rambhāmañjarī*** a tendance à éliminer le *t* intervocalique *aiutti* (*atyukti*), *aīva*, *uu/iu*, *kia/kaa*, *gai*, *gaa*, *gīa*, *ṇiamba*, *laā*, *ṇiamba*, *ṇivvui* (*nirvṛti*), *ṇihua* (*nibhṛta*), *pai-* (*prati-*), *mālaī*, *rai*, *raa*, *suraa*, *raaṇa*. Parfois, il est sonorisé : *kida/kada*, *gada*, *pabhidi* (*prabhṛti*), *ākidi* (*ākṛti*), etc. Dans la même stance, figurent plusieurs participes passés, dans l'un, le *t* est supprimé, dans l'autre, il est sonorisé. Notons que dans certains vocables, le *t* sk. est conservé : *ataṇu*, *atiritta*, *avitaha*, *ātava*, *parikkhitā*. Ces vocables apparaissent dans des passages en *marāṭhī* ancienne. Quant à la ***Candralekhā***, la suppression du *t* intervocalique est explicite dans *mārua*, *suraa*, *rai*, *raaṇa*, *vāa*, *gīa*, *ṇiamba* et *mālaī*, s'alterne dans *kau/kadu*, *laā/ladā*, *maa/mada*, *saṁpaa/saṁpada* et *ai/adi*, ainsi que dans les participes passés (*kaa/kada*, *kia/kida*, *gaa/gada*, etc.). Néanmoins, la sonorisation est maintenue dans *tāda*, *pahudi*, *rīdi*, *hārīda*, *āadā*, *cod-*, et *kodua* (*kautuka*), comme dans la liste de Vararuci. Notons que, concernant les noms propres des ministres, dans le même discours en prose, la *Candralekhā* varie *Sumai* et *Sumadi* (*Sumati*), alors que *Sussuda* (*Suśruta*) reste inaltéré. La ***Śṛṅgāramañjarī*** supprime le *t* dans *raaṇa*, *rai*, *raa*, *Goama*, *gīa*, *mārua*, *iara*, *eārisa*, *eāriccha*, mais le sonorise dans *ṇivvuda*, *pahudi*, *āada*, *ladā*, *tāda*, *saṁpada*, *paidi*, *hedu*, *rīdi* et *kidi*. Il semble que ces

¹⁸⁰³ Sk. *ṛtu*, *rajata*, *āgata*, *nirvṛti*, *āvṛti*, *saṁvṛti*, *sukṛti*, *ākṛti*, *hata*, *samyata*, *vivṛta*, *samyāta* et *samprati*. [PkP II.7], Cowell 1954 : 116. Ces exceptions existent dans les œuvres antérieures à Rājaśekhara. Le *Setubandha* de Pravarasena, le *Gauḍavaho* de Vākpati, la *Sattasaī* de Hāla comportent des *t* dentales sonorisées. Cf. [GV], Roy, S., 1998 : 18-19.

¹⁸⁰⁴ [ŚĀś I.209, IV.260], Pischel, R., 1877 : 33, 140. Un exemple parmi les œuvres prakrites qui suit Hemacandra est la *Līlāvāī* de Koūhala. Cf. [GV], Roy, S., 1998 : 19.

¹⁸⁰⁵ Sk. *tāta*, *kirāta*, *saṁhṛti*, *susaṅgata*, *kratu* et *sāmprata*.

¹⁸⁰⁶ [PkS II.07], Acharya, K. C., 1968 : 17.

¹⁸⁰⁷ PkS II.08], Acharya, K. C., 1968 : 17.

¹⁸⁰⁸ [PkP III.60], Cowell 1954 : 132-133 ; [ŚĀś III.101], Pischel, R., 1877 : 56 ; [PkS III.77], Acharya, K. C., 1968 : 34-35.

¹⁸⁰⁹ [PkĀś II.84, III.27], Nitti-Dolci, L., 1938 : 38, 42.

¹⁸¹⁰ [PkS XII.10], Acharya, K. C., 1968 : 129.

derniers vocables correspondent aux exceptions de Mārkaṇḍeya. Hormis quelques vocables communs où les deux manuscrits de l'*Ānandasundarī* suppriment le *t* intervocalique (*rai*, *suraa*, *raaṇa*, *sarassaī*, *rīi*) ou le sonorisent (*sampadi*, *sampada*, *samjāda*, *āada*, *hada*, *tāda*, *parivuda* (P)/*pariuda* (T), *edārisa*, *edārikkha* (P)/ *edāriccha* (T), *-vadī* et *kedaī*), d'une manière univoque, pour le reste, le manuscrit P le sonorise comme en *śaurasenī*, tandis que le T le supprime, comme en prakrit standard (*pasāda/pasāa*, *ṇidamba/ṇiamba*, *Bhāṇumadī/Bhāṇumai*, *purohida/purohia*, etc.). Les vocables communs où la sonorisation a lieu, laissent supposer que l'auteur, dans le manuscrit T, a fait une « *māhārāṣṭrīśation* » à la base de la grammaire de Vararuci. Néanmoins, la suppression du *t* intervocalique vise parfois les exceptions de Vararuci (*cilāa* au lieu de *cilāda*) et il est quelquefois aléatoire (cf. *infra.*, les désinences verbales).

§5. Parfois, le prakrit standard, au lieu de supprimer le *t* intervocalique, le transforme en une autre lettre. Ainsi, le *t* est remplacé par un *ḍ* dans *paḍisara*, *veḍisa* et *paḍāā*¹⁸¹¹, par un *h* dans *vasahi* et *Bharaha*¹⁸¹² et par un *ṇ* dans *gabbhiṇa* et *Erāvāṇa*¹⁸¹³. Dans ces cas, la *śaurasenī* donne un *d*, hormis dans *vāvaḍa*, selon Vararuci¹⁸¹⁴. Pour Puruṣottama et Mārkaṇḍeya, *paḍāā* et *gabbhiṇa* font également exception en *śaurasenī*¹⁸¹⁵, et ajoutent que ce dialecte remplace le *t* par un *dh* dans *Bharadha*¹⁸¹⁶.

Le texte de la *Karpūramañjarī* comporte *paḍāā* et *pāhuḍa* (*prābhṛta*). Le manuscrit O donne *Bharada* dans la didascalie, ne faisant pas partie du texte prakrit. Dans le vocable *khara*, le *t* est remplacé par un *r*. La *Rambhāmañjarī* donne uniquement *Bharaha*. La *Candralekhā* donne, comme la *Karpūramañjarī*, *vaḍāā* et *pāhuḍa*. Dans la *Śṛṅgāramañjarī*, nous trouvons le terme *vāvaḍa* de Vararuci. Le manuscrit P de l'*Ānandasundarī* comporte une leçon *śaurasenīśee* : *Bharada*. Sur ce point, les feuilles du manuscrit T sont fragmentaires. Les deux manuscrits contiennent la leçon *pahudi* (*prābhṛti*), et le manuscrit T donne encore *paḍāā*. Dans les deux vocables, le *d* ne devient pas cacuminal. Les rajouts du manuscrit T comportent cependant la leçon irrégulière *gabbhiṇa*.

§6. Le *d* intervocalique, au lieu d'être supprimé en prakrit standard, se transforme parfois en une autre lettre. Il peut être remplacé par un *l* dans *palitta*, *kalamva* et *dohala*¹⁸¹⁷, par un *r* dans *gaggara* et dans les chiffres *eāraha*, *vāraha* et *teraha*, ainsi que dans les pronoms *erisa*, *sarisa*, etc.¹⁸¹⁸. Puruṣottama et Mārkaṇḍeya précisent qu'en *śaurasenī*, le *d* est bien conservé dans *dohada*, *daha* et *īdisa*, etc.¹⁸¹⁹. Alors que le *d* dental, en position initiale, devient cacuminal en prakrit standard (*ḍola*, *ḍamḍa*, *ḍasaṇa*¹⁸²⁰), en *śaurasenī*, selon Mārkaṇḍeya, il reste dental¹⁸²¹.

La *Karpūramañjarī* comporte le remplacement du *d* par *l* ou *r* dans *dohala* et *verulia*. En revanche, elle l'élimine définitivement dans *pāa*, *hīaa*, *maaṇa*, *maa*, *kaalī*, *vicchea*, le conserve dans *dola* et *dala*, le conserve ou le supprime dans *kadamba/kaamba*, *pasāa/pasāda* et *jai/jadi* ; enfin, elle alterne les leçons *sarisa*, *tārisa* et *īdisa*, *kīdisa*. Dans la *Rambhāmañjarī*, il est généralement supprimé : *paese*, *avavāa*, *āi*, *āesa*, *āara*, *kumuiṇī*, *maaṇa*, *hīaa*, *hīa*, etc.

¹⁸¹¹ Sk. *pratisara*, *vetasa* et *patākā* ; [PkP II.08], Cowell 1954 : 116.

¹⁸¹² Sk. *vasati* et *Bharata* ; [PkP II.09], Cowell 1954 : 116.

¹⁸¹³ Sk. *garbhita* et *Airāvata* ; [PkP II.10-11], Cowell 1954 : 117.

¹⁸¹⁴ [PkP XII.04-05], Cowell 1954 : 183.

¹⁸¹⁵ [PkĀś IX.74], Nitti-Dolci, L., 1938 : 74-75 ; [PkS IX.20], Acharya, K. C., 1968 : 108.

¹⁸¹⁶ [PkĀś IX.13], Nitti-Dolci, L., 1938 : 75 ; [PkS IX.25], Acharya, K. C., 1968 : 108.

¹⁸¹⁷ Sk. *pradīpta*, *kadamba* et *dohada* ; [PkP II.12], Cowell 1954 : 117.

¹⁸¹⁸ Sk. *gadgada*, *ekādaśa*, *dvādaśa*, *trayodaśa*, *īdrśa*, *sadrśa*, etc. ; [PkP II.13-14, 31], Cowell 1954 : 117, 112.

¹⁸¹⁹ [PkĀś IX.06, 22], Nitti-Dolci, L., 1938 : 73, 75 ; [PkS IX.08, 26, 31], Acharya, K. C., 1968 : 106, 108.

¹⁸²⁰ Sk. *dola*, *daṇḍa* et *daśana* ; [PkP II.35], Cowell 1954 : 120.

¹⁸²¹ [PkS IX.37], Acharya, K. C., 1968 : 109.

Notons la leçon *iāṇīm* qui figure uniquement dans la grammaire de Hemacandra¹⁸²². Il est retenu dans *sāradā* et devient toujours *r* dans *eārisa*, *erisa*, *tārisa*, *sarisa*, comme en prakrit standard. Aucun terme remplaçant le *d* original par un *l* ne figure dans cette œuvre. Dans la **Candralekhā**, le *d* intervocalique est éliminé dans *hīaa*, *maa*, *maāṇa*, ainsi que dans *kaamba*. La suppression est facultative dans *pamoa/pamoda*, *vaaṇa/vadaṇa*. Cette œuvre donne uniquement les leçons prakrites standards *īrisa*, *īsīsi*, *amhārisa*, *eārisa*, *tārisa*, *sarisa*, *keriha*, ainsi que *jai*, même si elles figurent dans les passages en prose. Le dental *d* devient très rarement cacuminal. La **Śṛṅgāramañjarī** le supprime dans *maāṇa*, *hīaa*, *mau* (*mṛdu*), *saṁvāa*, l’alterne dans *kadamba/kaamba*, et donne les pronoms uniquement avec un *r* : *sariccha*, *tāriccha*, *tārisaa*, *eārisa*, *īrisa*, *kerisa*. Aucun exemple avec un *d* cacuminal ne figure dans cette œuvre. La suppression et la conservation du *d* intervocalique, dans les manuscrits de l’**Ānandasundarī**, s’étendent aux mêmes vocables que dans les pièces précédentes. Les deux donnent *velūria*, mais le manuscrit T comporte encore les prakrits standards *ḍohala* et *kalamba*. Dans les deux manuscrits, nous avons exclusivement *tārisa*, *tārikkha*, *sarisa*, le manuscrit T contient encore *gaggara*, ainsi que des variantes avec le *ḍ* cacuminal : *ḍola*, *ḍamda*, *ḍohala* et *ḍoṇī*. Ces exemples montrent aussi que l’auteur du manuscrit T s’est efforcé de transformer le texte initialement *śaurasenī* en prakrit standard de Vararuci.

§7. Lors du traitement du *r* intervocalique, dans certains cas spécifiques, il devient *l*. La liste de Vararuci comporte, par exemple, *haladdā*, *calaṇa*, *muhala*, *Jahiṭṭhila*, *somāla*, *kaluṇa*, *aṁgulī*, *iṁgāla*, *cilāda*, *phalihā* et *phaliho*¹⁸²³. Avec Hemacandra, elle s’accroît : *daliddāi*, *dalidda*, *dālidida*, *halidda*, *valuṇa*, *sakkāla*, *phālihadda*, *kāhala*, *lukko*, *avaddāla*, *jaḍhala*, *baḍhala*, *niṭṭhula*. Il souligne qu’il existe de nombreux mots échangeant le *r* contre un *l*¹⁸²⁴. Ici, il s’agit d’exceptions et non de la caractéristique de la *māgadhī*¹⁸²⁵. Bien que d’autres grammairiens ne signalent aucune divergence dans le cas de la *śaurasenī*, Puruṣottama, dans un certain contexte, donne la *śaurasenī aṁgāra* à la place d’*iṁgāla*, où nous pouvons observer la conservation du *r*. Dans le même esprit, Mārkaṇḍeya affirme que la *śaurasenī* n’utilise pas toujours ces exceptions et conserve parfois le *r* original : *Juhiṭṭhira*, *mahura*, *kirāda*¹⁸²⁶. Hemacandra reconnaît *bhasala* et *bhamara* pour le sk. *bhramara*¹⁸²⁷.

La **Karpūramañjarī** remplace toujours le *r* par un *l* dans *Juhiṭṭhila*, *aṁgulī* et *haliddī*, les alterne dans *vidūra/verulia*, *suumāra* (APQW)/*suumāla* (STU)/*somāla* (NR), *bhamara/bhasala*, donne souvent *calaṇa*, parfois *caraṇa*, et conserve la lettre originale dans *mahura* et *daridattaṇa*. La **Rambhāmañjarī** contient un *r* original : *bhamara*, *caraṇa*, *mahura/madhura*, hormis *calaṇa*. La **Candralekhā** remplace le *r* par un *l* dans *veluria*, *aṁgulī* et *muhala*, les alterne dans *calaṇa/caraṇa*, *bhasala/bhamara*, *dalidda/daridda*, et conserve la consonne originale dans *karuṇa* et *niṭṭhura*. La **Śṛṅgāramañjarī** alterne les deux variantes *bhasala/bhamara*, mais conserve la consonne originale dans *caraṇa*. Néanmoins, elle le remplace par un *l* redoublé dans *sāmpellia* (*samprerita*) et *sāmpellaṇa* (*sampreraṇā*). Sur ce point, la divergence entre les deux manuscrits de l’**Ānandasundarī** est considérable. Hormis *bhasala*, *daridda* et *mahura* qui sont des leçons univoques dans les deux manuscrits, le P

¹⁸²² [ŚĀś I.29], p. 6.

¹⁸²³ Sk. *hariddra*, *caraṇa*, *mukhara*, *Yuddhiṭṭhira*, *sukumāra*, *karuṇa*, *aṅguri*, *aṅgāra*, *kirāta*, *parikhā* et *parigha* ; [PKP II.30], Cowell 1954 : 119.

¹⁸²⁴ Sk. *daridrāti*, *daridra*, *dāridrya*, *haridra*, *varuṇa*, *satkāra*, *pāribhadra*, *kātara*, *ruṅga*, *apadvāra*, *bhramara*, *jaṭhara*, *vaṭhara*, *niṭṭhura* ; [ŚĀś I.254], Pischel, R., 1877 : 39.

¹⁸²⁵ [ŚĀś IV.288], Pischel, R., 1877 : 144 ; [PkS XII.03], Acharya, K. C., 1968 : 127.

¹⁸²⁶ [PkS IX.28, 36], Acharya, K. C., 1968 : 108-109.

¹⁸²⁷ [ŚĀś I.239, 241, 244], Pischel, R., 1877 : 37.

conserve toujours le *r* intervocalique. Ainsi nous avons, en *śaurasenī*, *kāraṇa*, *karuṇa*, *Juhiṭṭhira*, *suumāra*, *muharida* et *aṃgāra* dans le manuscrit P, alors que le manuscrit T donne les variantes prakrites standards *kālaṇa*, *kaluṇa*, *Jahiṭṭhila*, *haladdī*, *somāla/saumāla*, *muhalia*, *aṃgāla*, ainsi que *cilāa*, *phalīha/phaliha* et *calaṇa*, conformément à la grammaire de Vararuci.

§8. Ailleurs, nous observons le processus inverse, lorsque le *l* intervocalique devient *r* : le sk. *sthūla* devient *thora* en prakrit standard¹⁸²⁸. Selon Mārkaṇḍeya, en *śaurasenī*, *thūla* reste¹⁸²⁹.

La *Karpūramañjarī*, hormis un seul endroit, une stance, où figure le *śaurasenī thūla*, donne toujours le prakrit standard *thora*. Dans la *Rambhāmañjarī*, nous avons exclusivement la leçon prakrite standard *thora*, ainsi que *kira* (sk. *kila*)¹⁸³⁰, et le participe présent *koramta* à la place du sk. *kolanta*. Il en va de même dans la *Candralekhā* : uniquement la leçon prakrite standard *thora* apparaît. Ces vocables sont absents dans la *Śṛṅgāramañjarī*. Les deux manuscrits de l'*Ānandasundarī* donnent toujours le prakrit standard *thora*, et une fois *thūla* dans une stance.

§9. En ce qui concerne les labiales, le *p* intervocalique n'est pas toujours supprimé, il peut se transformer en *v* : voir le sk. *śāpa supra*. Selon Puruṣottama, il devient *b* en *śaurasenī* et les *v* et *y* intervocaliques sont conservés en cette langue¹⁸³¹. Le *m* est supprimé dans le sk. *yamunā* : *jauṇā*¹⁸³². Hemaçandra reconnaît *kamaṃdha* et *kaaṃdha* pour le skt. *kabandha*, ainsi que *visaḍha* et *visama* pour le sk. *viṣama*¹⁸³³.

Dans le texte de la *Karpūramañjarī*, le *p* est toujours supprimé dans le vocable *ṇiṇa* (*nipuṇa*), transformé en un *v* dans *cāva*, *tavaṇā*, *vivarīa*, *cavala* et *kavola*, les deux variantes alternant dans *rūa/rūva*. Aucun manuscrit ne le remplace par un *b*. Il en va de même dans la *Rambhāmañjarī*. En revanche, le *p* est plus rarement supprimé (*viula*), et plus souvent transformé en *v* : *ātava*, *aroida*, *uddīvaṇa*, *uvari*, *ṇiva* (*nṛpa*), *lova* (*lopa*). Dans le vocable sk. *rūpa*, on trouve les deux variantes *rūa/rūva*. Si le *p* est conservé dans *cāpu*, c'est parce qu'il figure dans un passage en *marāṭhī* ancienne. Dans la *Candralekhā*, le *v* remplace le *p* intervocalique dans *ṇivuṇa*, *ādava*, *ālāva*, *avarāha*, *lova* et *livī*. Le *p* est supprimé dans *viula*, le *v* dans *kai*, supprimé ou substitué dans *rūa/rūva*, *riu/rivu*. Le *m* est conservé dans *visama*. Notons aussi le remplacement du *b* intervocalique par un *m* dans *samara* (*śabara*). La *Śṛṅgāramañjarī* amuit également le *p* dans *tiura*, *riu* et *ṇiṇa*, le substitue par un *v* dans *cāva*, *ālāva*, mais jamais avec un *b* ; le *v* dans *kai* est toujours supprimé. Cette œuvre varie *deī/devī*, *dea/deva* et *rūa/rūva*. Dans cette pièce, conformément à la grammaire de Vararuci et Mārkaṇḍeya, le *m* s'élimine dans *Jauṇā*. Dans les manuscrits de l'*Ānandasundarī*, le *p* intervocalique devient toujours *v* (*livī*, *ātava*, *tava*, *kūca*, *kova*, *uvari/avari*, etc.), sauf dans les vocables *riu*, *ṇiṇa* et *viula*, ainsi que dans les variantes *rūa/rūva* échangeables. Le *m* est conservé dans *visama* dans les deux manuscrits, ainsi que dans la variante *Jamuṇā* du manuscrit P que le T corrige en prakrit standard *Jauṇā*.

§10. En prakrit standard, les occlusives aspirées (*kh*, *gh*, *th*, *dh*, *bh*) intervocaliques sont remplacées par un *h* : *muha*, *meha*, *gāhā*, *Rāhā*, *sahā*¹⁸³⁴. Vararuci cite des exceptions où cette

¹⁸²⁸ [ŚĀś I.255], Pischel, R., 1877 : 39.

¹⁸²⁹ [PkS IX.50] Acharya, K. C., 1968 : 111.

¹⁸³⁰ Une variante légitime en prakrit (*ira*, *kira*, *kila*), cf. [PkP IX.05], Cowell 1954 : 174.

¹⁸³¹ [PkĀś IX.11, 14], Nitti-Dolci, L., 1938 : 75.

¹⁸³² [PkP II.03], Cowell 1954 : 116.

¹⁸³³ [ŚĀś I.239, 241, 244], Pischel, R., 1877 : 37.

¹⁸³⁴ Sk. *mukha*, *megha*, *gāthā*, *Rādhā*, *sabhā*.

règle n'est pas appliquée : *pakhala, palamghaṇa, adhīra, adhaṇa, uvaladdhabhava*¹⁸³⁵. L'absence de spécification du traitement des gutturales aspirées en *śaurasenī* suggère qu'il n'y a pas de différence ; dans cette langue aussi, nous trouvons *muha* et *meha*. Effectivement, dans la **Karpūramañjarī**, le *kh* et le *gh* sont toujo

urs réduits à *h*, sauf s'ils sont précédés par un *anusvāra* ou par un autre mot en composition : *muha, sihaṁda, sehara, lehā, mehalā, dīha (dīrgha), meha, rahu*, mais *-haṁda/khaṁda, siṁghalā/siṁhalā*. Il en va de même dans la **Rambhāmañjarī** (*muha, ahila, meha, lahu*), dans la **Candralekhā** (*muha, sahī, aṇaha, dīhiā*) et dans la **Śṛṅgāramañjarī** (*muha, sahī, meha, dīha*). Alors que les manuscrits de l'**Ānandasundarī** comportent toujours un *h* à la place du *kh* (*lihida, muha, leha, etc.*), dans le traitement du sk. *gh*, la consonne aspirée est retenue, sauf dans le cas du sk. *vighṛta* qui figure, dans le manuscrit T, comme *vihīṭṭa* à la place du *vighīṭṭa* du manuscrit P. La leçon de ce dernier est corrigée en *vihīṭṭa*.

§11. Le *th* et le *dh* peuvent devenir des cacuminales sonorisées dans *paḍhama, siḍhila, ṇisaḍha*¹⁸³⁶. Hemacandra précise que le sk. *prthak* peut être *pidham, pudham, piham* et *puham*¹⁸³⁷. Toutefois, selon ses exemples, le sk. *prth-* devient de préférence *pidh-/pudh-* en *māhārāṣṭrī*, alors que, selon Mārkaṇḍeya, *prth-* est conservé en *puh-* en *śaurasenī*. Pour lui, *paḍhama/puḍhama* fait aussi exception dans cette langue¹⁸³⁸.

Dans la **Karpūramañjarī**, nous trouvons toujours *paḍhama, ḍhilla (śithila)* et *siḍhilaāmi*. Ces exceptions sont également respectées dans la **Rambhāmañjarī** : *paḍhama, siḍhila*. La **Candralekhā** donne les mêmes vocables d'exception, *paḍhama/puḍhama, siḍhila/ḍhilla*, ainsi que *ṇisaḍha*. La **Śṛṅgāramañjarī** contient les leçons d'usage *paḍhama* et *siḍhila* et donne encore *puhavī*. L'**Ānandasundarī** s'inscrit dans cette règle et donne *puḍhama, siḍhila/siḍhilla/ḍhilla/ḍhillī*. Alors que le manuscrit P comporte *ṇiseha*, le T, conformément à la règle de Vararuci, donne *ṇisedha*. Tous deux sont unanimes concernant la variante *pihu (prthu)*, mais la leçon *puḍhivī (prthivī)* du manuscrit P devient *puhāi* dans le T.

§12. Le traitement du *th* dans les vocables, qui ne font pas exception (cf. *supra*), est plus problématique. Hemacandra est le premier à avoir indiqué que la *śaurasenī*, au lieu de remplacer le *th* intervocalique par un *h*, le sonorise (*ṇādha, kadham, rājapadha*), mais en position initiale, il peut rester inchangé (*thāma/theo*)¹⁸³⁹. Théoriquement, *mihūṇa*¹⁸⁴⁰, l'un des exemples que Hemacandra donne pour le traitement du *th* en prakrit standard, deviendrait *midhūṇa* en *śaurasenī*. Puruṣottama et Mārkaṇḍeya donnent la même règle (*jadhā*). Lakṣmīdhara, qui suit Hemacandra, souligne que *kahā* et *pahā* sont des variantes facultatives en *śaurasenī*¹⁸⁴¹.

Dans la **Karpūramañjarī**, certains termes comportent toujours *h* à la place du *th* : *Vammaha/Mammaha, mihūṇa, pihula (prthula), raha (ratha), paha (patha), kahā (kathā), ahavā (athavā)*. En revanche, le texte alterne *jahā/jadhā, tahā/tadhā*, donnant uniquement *kadham* et *adha kim (atha kim)*. Quant à la **Rambhāmañjarī**, cette œuvre donne toujours la leçon prakrite standard (sauf *kadhida*, une seule fois dans le discours du bouffon) : *Vammaha, kahā, pahia*, ainsi que *ahavā, savvahā, jahā, tahā, et kaham*. La **Candralekhā** utilise les leçons

¹⁸³⁵ Sk. *prakhala, pralaṅghana, adhīra, adhana* et *upalabdhabhava* ; [PkP II.27], Cowell 1954 : 119.

¹⁸³⁶ Sk. *prathama, śithila, ṇisaḍha*, [PkP II.28], Cowell 1954 : 119.

¹⁸³⁷ [ŚĀś I.188], Pischel, R., 1877 : 30.

¹⁸³⁸ [PkĀś IX.10], Nitti-Dolci, L., 1938 : 75 ; [PkS IX.24], Acharya, K. C., 1968 : 108.

¹⁸³⁹ Sk. [ŚĀś IV.267-268], Pischel, R., 1877 : 141.

¹⁸⁴⁰ Sk. *mīthuna*.

¹⁸⁴¹ Sk. *kathā, prathā* ; [SBhC III.02.04], Trivedi, K. P., 1916 : 248.

en prakrit standard : *aha*, *aṅṅahā*, *ahavā*, *kahā*, *kahaṇa*, *kaham*, *paha*, *pahia*, etc., dans les stances et dans la prose. La *Śṛṅgāramañjarī* fait varier *kaham/kadhām* et *aṅṅahā/aṅṅadhā*, et donne, pour le reste, des leçons avec un *h* (*Mammaha*, *paha*, *aha*, *kahaṇa*, etc.). Les manuscrits de l'*Ānandasundarī* comportent les termes *mihuṇa*, *pihula*, *Vammaha/Mammaha*, *raha*, *paha*, ainsi que *kaham*, *jaha*, *taha*, *aha*, *aha-im*, *ahavā*, *savvahā*.

§13. Le *dh* intervocalique, selon Puruṣottama et Mārkaṇḍeya, reste inchangeable en *śaurasenī*¹⁸⁴².

Cette règle ne s'applique pas totalement à la *Karpūramañjarī*, parce qu'elle donne toujours *māgahī*, *ahipa* et *vahū*. Pour le reste, la lettre originale est conservée. Dans la *Rambhāmañjarī*, le *dh* devient toujours *h* : *agāha* (*agādha*), *avahāṇa* (*avadhāna*), *avihavā* (*avidhavā*), *ahara* (*adhara*), *ahia* (*adhika*), *ahipa* (*adhipa*), *ahuṇā* (*adhunā*), *duhā* (*dvidhā*), *ruhira*, *sāhu*, *mahura*, *mahuriā*, *mahu*, hormis *madhu-ara*. Il en va de même dans la *Candralekhā*, *ahara*, *ahīsa*, *āmbuhi*, *avarāha*, *māhava*, *ṇihuvaṇa*, *mahu*, *mahura*, sauf dans le composé nominal *madhu-ara*. Néanmoins, dans un seul cas, le *dh* devient *ll* : *chollaṇa* (*śodhana*). La *Śṛṅgāramañjarī* comporte exclusivement des leçons avec *h* (*māhavī*, *mahu*, *sāhu*, *vaha*, etc.), y compris *mahu-ara*. Le même traitement s'applique aux manuscrits de l'*Ānandasundarī* (*mahura*, *sāhu*, *aṇavarāhā*, etc.).

§14. La labiale *ph* intervocalique devient *bh* en prakrit standard, selon Vararuci : *sibhā*, *sebhāliā*, *sabharī*, *sabhala*¹⁸⁴³. Cependant, Hemaçandra est permissif dans certains cas, où le remplacement par *bh* ou *h* est optionnel : *sabhala/sahala*, *sebhāliā/sehāliā*, *sabharī/saharī*, *gubhai/guhai*¹⁸⁴⁴. D'après Puruṣottama, en *śaurasenī*, il se transforme en *bh*¹⁸⁴⁵, mais Mārkaṇḍeya est de l'opinion de ceux qui pensent qu'il est remplacé par un *h* : *sahala*, *saharī*¹⁸⁴⁶.

La *Karpūramañjarī* donne toujours la variante en *śaurasenī* de Mārkaṇḍeya : *sehāliā* et *-hala* (*-phala*), si ce dernier suit un mot dans les composés nominaux (*muttā-hala*), sauf dans les manuscrits du Sud (S *taṃkoli-phala-*, T *kolī-phala-*, U *takkoli-phala-*). En revanche, s'il s'agit d'un mot séparé, nous trouvons *phalam*, ne s'agissant pas d'une consonne intervocalique. La même règle s'applique à la *Rambhāmañjarī* pour le sk. *-phala* : *a-hala* (*a-phala*), *muttā-hala* (*muktā-phala*). Néanmoins, le *ph* est conservé : *cibbhaḍiā-phala*. Il en va de même dans la *Candralekhā*. Cette œuvre ne comporte que des vocables d'exception, mais le *ph* devient *h* (*muttā-hala*), sauf dans le cas du *phala* en position séparée, ainsi que dans *saphala*. La *Śṛṅgāramañjarī* conserve partout le *ph*, même dans les composés nominaux (*ahiphāla*, *metta-phala*), sauf dans les vocables *sehāliā*, *muttā-hala* et *sahala*. Ces vocables d'exception ne figurent pas dans les manuscrits de l'*Ānandasundarī*. Le *ph* intervocalique est généralement transcrit par un *h*, sauf dans le terme de *-phala* s'il est membre d'un composé nominal.

§15. Concernant le traitement du *bh* intervocalique en *śaurasenī*, selon Mārkaṇḍeya, il reste inaltérable (cf. *kalabha*), mais peut parfois être remplacé par un *h*, comme en prakrit standard, donnant, par exemple, *nahaala*¹⁸⁴⁷.

Dans la *Karpūramañjarī*, la seule variante que nous trouvons pour le sk. *nabha* est *naha*. Pour le reste, le traitement du *bh* est aléatoire. Il devient *h* dans *surahi*, *rahasa*, *āhara*, *sohā*, *ṇāhi*, et *pahā*. Devant un préverbe, un mot ou un nombre, il devient généralement *h* : *ti-huaṇa*,

¹⁸⁴² [PkĀs IX.14], Nitti-Dolci, L., 1938 : 75 ; [PkS IX.27], Acharya, K. C., 1968 : 108.

¹⁸⁴³ [PkP II.26], Cowell 1954 : 118.

¹⁸⁴⁴ [ŚĀs I.236], Pischel, R., 1877 : 36.

¹⁸⁴⁵ [PkĀs IX.12], Nitti-Dolci, L., 1938 : 75.

¹⁸⁴⁶ Sk. *saphala*, *śapharī* ; [PkS IX.29], Acharya, K. C., 1968 : 109.

¹⁸⁴⁷ Sk. *nabhastala* ; [PkS IX.27], Acharya, K. C., 1968 : 108.

ṇi-huaṇa, ti-hāa, pahāa (prabhāva), mais parfois, il est conservé, comme par exemple dans *pabhāda (prabhāta)*. Dans la **Rambhāmañjarī**, le *bh* intervocalique est toujours transformé en *h* : *anuhava, ahimuha, āharaṇa, pahū, tihuaṇa, ṇaha, pahā, pahāva, lāhaṇa, sohā*, etc. La même règle s'applique à la **Candrakāṇḍī** et à la **Śṛṅgāramañjarī**, sauf si le *bh* est précédé par un *anusvāra (gambhīra)*. Quant aux manuscrits de l'**Ānandasundarī**, dans le manuscrit T, cette consonne est traitée de la même manière que dans les pièces précédentes : *lāha, ṇaha*, etc. Toutefois, le manuscrit P conserve parfois la consonne originale : *Subhadda (P)/Suhadda (T)*. Alors que le manuscrit T, conformément à la règle, maintient le *bh* après un *anusvāra (gambhīra)*, le P le réduit à un *h (gahīra)*.

§16. Enfin, dans certains cas, la consonne intervocalique est obligatoirement redoublée : *ṇeḍḍa* (sk. *nīda*), *sotta* (sk. *srota*), *pemma* (sk. *preman*), *vāhitta* (sk. *vyāhṛta*), *ujju* (sk. *rju*), *jaṇṇaa* (sk. *janaka*), *jovvaṇa* (sk. *yauvana*)¹⁸⁴⁸. Hemacandra rajoute *pomma* (sk. *padma*, M. *pauma*, Ś. *paduma*) et *jevva* (sk. *eva*). Dans d'autres cas, le redoublement est facultatif : *ekka/ea* (sk. *eka*), *ṇakkha/ṇaha* (sk. *nakha*), *devva/daīva* (sk. *daiva*), *telloka/teloā* (sk. *trailokya*), *tuṇhikka/tuṇhia* (sk. *tūṣṇika*). La consonne géminée peut être supprimée ou simplifiée dans *mitta/mia* (sk. *mitra*), *diggha/dīha* (sk. *dīrgha*), *rattī/raī* (sk. *rātri*), *dukkhia/duhia* (sk. *duḥkhita*), *issara/īsara* (sk. *īśvara*)¹⁸⁴⁹.

La **Karpūramañjarī** comporte quelques redoublements intervocaliques : *ekka, viailla, ujjua, sotta, pemma, jovvaṇa, devva, tella (taila)*. Parfois, les deux variantes sont possibles, avec ou sans redoublement : *sakkhī/sahī, pomma/poma, jeva/jevva (STU), jjeva (BPQW)/jjevva (NOR)*. Dans d'autres cas, la simplification des consonnes géminées se produit : *dīha, tuṇhika*. Ce traitement, dans la **Rambhāmañjarī**, se fait dans des vocables tels que *ekka, jovvaṇa, tella (taila), pemma*. Il est optionnel dans *sotta/sota* et *jeva/jjeva*, et la simplification des consonnes géminées a lieu dans *raī, īsara, dīha*. Dans la **Candrakāṇḍī**, nous trouvons le redoublement consonantique dans *ujjua, ekka, devva, evva, jovvaṇa, sotta, chollaṇa, tellokka*. Dans le cas du sk. *rātri* les deux variantes *rattī/rāī* apparaissent, mais *sahī, dīha, tuṇhia* ont subi la simplification. Les vocables d'usage comportent un redoublement dans la **Śṛṅgāramañjarī** : *ujjua, sotta, ekka, evvaṃ, pemma, jovvaṇa*, parfois *jevva* et *devva*, mais ce dernier vocable au sens « Majesté ». Les manuscrits de l'**Ānandasundarī** donnent quelques vocables d'usage avec le redoublement consonantique (*sotta, devva, jovvaṇa, ekka*), ils rajoutent *siḍhilla, salilla*, et le manuscrit T donne encore *pemma* et *ṇella* (sk. *nīla*).

5.3.4 Les groupes de consonnes

Vararuci, en règle générale, enseigne que *k, g, ḍ, t, d, p, ś* et *s*, lorsqu'ils sont en tête dans un groupe de consonnes, sont éliminés, tandis que la seconde lettre est géminée¹⁸⁵⁰, produisant une assimilation du groupe consonantique.

§1. Selon ce principe, le *ts* devient *ss* et le *st* *tt*. Néanmoins, pour ces deux groupes de consonnes, il existe des règles spécifiques qui sont devenues les plus répandues. Le groupe de consonnes *ts* se transforme en *cch* : *vaccha*. Cependant, dans le cas d'*ussua* et d'*ussava*, la règle générale est obligatoire¹⁸⁵¹. Pour Hemacandra, *ūsua* et *ucchua, ūsava* et *ucchava*, les deux

¹⁸⁴⁸ [PkP III.52], Cowell 1954 : 130-131.

¹⁸⁴⁹ [PkP III.58], Cowell 1954 : 132.

¹⁸⁵⁰ [PkP III.01], Cowell 1954 : 122.

¹⁸⁵¹ Sk. *vatsa, utsuka, utsava* ; [PkP III.40, 42], Cowell 1954 : 128-129.

variantes sont permises¹⁸⁵². Il note que le sk. *utsāha* peut être *utthāra* ou *ucchāha*¹⁸⁵³. Mārkaṇḍeya n'accepte que *ūsua/ussua* et *ūsava/ussava*¹⁸⁵⁴. Rāmaśarman permet *ussua/ūsua/ucchua* et *ussava/ūsava/ucchava*¹⁸⁵⁵.

Dans la *Karpūramañjarī*, les variantes les plus fréquentes sont *ūsava/ussava*, une seule fois, les manuscrits BPQW donnent *ucchava*. Quant au sk. *utsuka*, une seule leçon se trouve dans cette œuvre : *ussua*. Pour le reste, comme *vatsa*, le *ch* est d'usage (*vaccha*). Le seul mot à faire exception et que nous avons trouvé dans la *Rambhāmañjarī* est *ūsava/ussava*. La *Candralekhā*, donne *vaccha*, *macchara*, *ucchamga*, conformément à la règle spécifique, mais conserve *ussua* et *ūsava*. Ici, la *Śṛṅgāramañjarī* applique la règle spécifique et donne *vaccha*, et *ucchava*, comme Hemacandra et Rāmaśarman. Les manuscrits de l'*Ānandasundarī* donnent, tous deux, les leçons *ūsava* et *ūsamga* (*utsamga*).

§2. Le groupe de consonnes *st* devient *tth* en prakrit : *hattha*, *samattha*, etc.¹⁸⁵⁶. Vararuci donne deux exceptions : *tamba* et *khambha*¹⁸⁵⁷. Néanmoins, lorsque le sk. *stamba* se trouve dans un composé nominal, Vararuci donne *-khambha*¹⁸⁵⁸. De plus, celui-ci dispense aussi le sk. *masta* de cette règle, devenant, exceptionnellement, *maṁtha* en prakrit standard¹⁸⁵⁹. Selon Hemacandra, le sk. *samasta*, comme le *stamba*, est également une exception et se transforme en *samatta* en prakrit standard, et le sk. *stava* peut être les deux, *thava* et *tava*¹⁸⁶⁰. Rāmaśarman n'accepte que *tamba* comme exception¹⁸⁶¹. Nous devons ici mentionner le vocable sk. *strī*. Nous ne trouvons aucune variante prakrite standard dans l'ouvrage de Vararuci, hormis la leçon en *śaurasenī*, qui, selon lui, doit être *itthī*¹⁸⁶². Selon Hemacandra, *thī* et *itthī*, sont toutes deux licites en prakrit standard¹⁸⁶³. Puruṣottama et Mārkaṇḍeya partagent l'avis de Vararuci¹⁸⁶⁴.

La *Karpūramañjarī* comporte *hattha* (*hasta*), *thaṇa* (*stana*), *katthūria* (*kastūrika*) selon la règle spécifique. Le texte diffère de l'exception *khamb[h]a* et donne *thamḃaṇa* (*stambhana*). Les consonnes dentales (*tth*) deviennent, conformément à la règle, cacuminales dans *poṭṭhaka* et le sk. *vastra* contient plusieurs variantes, régulières et irrégulières : *vattha/varilla/illa/potta*. La *Rambhāmañjarī* donne *hattha*, *thaṇa*, *thoa*, *puthaka*, *vattha*, cependant, *tī* pour le sk. *strī*, ainsi que le pk. *matthaa* et mṭh. *mastaka* pour sk. *mastaka*. La *Candralekhā* respecte la règle la plus répandue et donne *hattha*, *ṇirattha*, *thaṇa*, *thoa*, ainsi que la *śaurasenī* *itthīā*. C'est le seul ouvrage qui comporte la leçon irrégulière *khambha* (*stambha*) de Vararuci. La *Śṛṅgāramañjarī*, à côté des leçons régulières *hattha*, *patthāva*, *thoa*, *itthī*, etc., s'écarte de Vararuci et donne *matthaa* (*mastaka*), ainsi que *samatta* selon la grammaire de Hemacandra. Les manuscrits de l'*Ānandasundarī* donnent des leçons univoques pour *thaṇa*, *thoa*, *hattha*, *hatthi* et *itthī*, et des leçons irrégulières *varilla/kaḍhilla*. Alors que le manuscrit T corrige, selon

¹⁸⁵² [ŚĀś II.22], Pischel, R., 1877 : 45.

¹⁸⁵³ [ŚĀś II.48], Pischel, R., 1877 : 48.

¹⁸⁵⁴ [PkS III.75], Acharya, K. C., 1968 : 34.

¹⁸⁵⁵ [PkKT III.05, V.04], Nitti-Dolci, L., 1939 : 21, 31.

¹⁸⁵⁶ Sk. *hasta*, *samasta*, etc. ; [PkP III.12], Cowell 1954 : 124.

¹⁸⁵⁷ Sk. *stamba* et *stambha* ; [PkP III.13-14], Cowell 1954 : 124.

¹⁸⁵⁸ Ce n'est pas une règle, il s'agit des exemples qu'il donne ailleurs et que nous avons observés. [PkP III.57, IV.29], Cowell 1954 : 131, 141.

¹⁸⁵⁹ [PkP IV.15], Cowell 1954 : 137.

¹⁸⁶⁰ [ŚĀś II.45-46], Pischel, R., 1877 : 48.

¹⁸⁶¹ [PkKT III.11], Nitti-Dolci, L., 1939 : 23.

¹⁸⁶² [PkP XII.22], Cowell 1954 : 184.

¹⁸⁶³ [ŚĀś II.130], Pischel, R., 1877 : 58.

¹⁸⁶⁴ [PkĀś IX.27], Nitti-Dolci, L., 1938 : 76 ; [PkS], Acharya, K. C., 1968 :

l'exemple de Vararuci, en *kha[m]bha* la leçon *thamba* du manuscrit P, il laisse cependant intacte la variante *matthaa* de ce dernier.

§3. Nous trouvons plusieurs traitements pour le groupe de consonnes *ry* en prakrit standard. Vararuci dit que le *y* est éliminé s'il est collé à une autre consonne (*-r-*)¹⁸⁶⁵. Selon une autre règle, le *r* doit être éliminé et la consonne restante est géminée (*-yy-*)¹⁸⁶⁶. Ailleurs, il dit que l'ensemble du groupe *ry* est remplacé par un *-jj-*¹⁸⁶⁷. Dans un autre cas, l'ensemble *rya* se transforme en *-ria-*¹⁸⁶⁸. Finalement, ce groupe peut devenir *-ll-*¹⁸⁶⁹. C'est ainsi que le sk. *āścarya* peut être *acchera* et *accharia* et le sk. *sūrya* peut devenir *sūra* et *sujja*. Tandis que le sk. *paryanta* aboutit uniquement à *peramta*, les sk. *paryasta* et *paryāṇa* deviennent respectivement *pallattha* et *pallāṇa*. Hemacandra permet *dhira* et *dhijja* pour le sk. *dhairya* – alors que Vararuci n'accepte que la première leçon –, donnant *pajjamta* aussi pour le sk. *paryanta*, ainsi que *bhajjā* et *bhāriā* pour le sk. *bhāryā*¹⁸⁷⁰. Il est le plus libéral dans la formation du sk. *āścarya* qui peut être *acchera*, *accharia*, *accharaa*, *accharijja* et *accharīa*¹⁸⁷¹. Mārkaṇḍeya mentionne uniquement *-jj-* : *kajja*, *sujja*¹⁸⁷². Rāmaśarman admet également les deux variantes de ce dernier vocable¹⁸⁷³. À partir de Hemacandra, les théoriciens sont d'accord sur le fait que la *śaurasenī* emploie *-yy-* pour le sk. *-ry-* (*ayya*, *kayya*, etc.). Ils permettent cependant la formation générale (*ajja*, *kajja*)¹⁸⁷⁴. Néanmoins, la *māgadhī* a également *-yy-* pour le pk. *-jj-*¹⁸⁷⁵, qui peut créer une confusion entre les deux dialectes. Vararuci et Puruṣottama ajoutent que la *śaurasenī* utilise exclusivement *accharia*¹⁸⁷⁶.

Dans la *Karpūramañjarī*, nous trouvons *ajja* (*ārya*) et *kajja* (*kārya*), *accharia* et *ācāria* (*ācārya*), alors que le sk. *bhāryā* s'écrit de deux façons, *bhariā* et *bhajjā*. Nous notons le *r* dans *sumdera* (*saundarya*), *peramta*, *viḍūra* (*vaidūrya*) et *tiricchi* (*tiryak*), ainsi que la variante irrégulière *pallamka* (*paryamka*). Aucune variante ne comporte la *śaurasenī* *-yy-*. En ce qui concerne la *Rambhāmañjarī*, elle donne *ajja* et *pārampajja* (*pāramparya*), *sūra* et *vīra* (sk. *vīrya*), ainsi que *accaria*, la variante dite *śaurasenī* (*-yy-*) est absente. La *Candralekhā* nous fournit un vocabulaire riche et varié pour le sk. *ry* : *ajja-utta/ayya-utta*, *ajja/ayya*, *kajja*, *hajja* (*hārya*), *accharīa*, *pariamta* (*paryanta*), *veluria* ; *acchera*, *peramta*, *sumdera*, *sūra* et enfin, *pallamka* et *pallattha* (*paryastha*). Les femmes s'adressent au roi avec les deux variantes, mais à l'adresse du bouffon, les personnages utilisent exclusivement *ayya*. Cela signifie qu'en *śaurasenī*, la règle *jj/yy* est facultative, au contraire de la *māgadhī*. Le texte de la *Śṛṅgāramañjarī* est peu varié dans le traitement du sk. *-ry-*. Hormis *accharia/accaria* et une fois *acchera*, pour le reste, ce groupe de consonnes se transcrit par *-jj-* : *ajja*, *kajja*, *saṃrajja*, mais également *pajjamta* (*paryanta*), *pajjāṇa* (*paryāṇa*), *pajjatta* (*paryāpta*), *pajjivasāna* (*paryavasāna*). La leçon *palhattha* (*paryasta*) est d'origine *deśī*. Sur ce point, les manuscrits de l'*Ānandasundarī* diffèrent considérablement. Les deux manuscrits donnent unanimement

¹⁸⁶⁵ [PkP III.02], Cowell 1954 : 122-123 ; Le *r* n'est jamais géminé, cf. [PkP III.54], Cowell 1954 : 131.

¹⁸⁶⁶ [PkP III.03], Cowell 1954 : 123.

¹⁸⁶⁷ [PkP III.17], Cowell 1954 : 125.

¹⁸⁶⁸ [PkP III.20], Cowell 1954 : 125.

¹⁸⁶⁹ [PkP III.21], Cowell 1954 : 125.

¹⁸⁷⁰ [ŚĀś II.24], Pischel, R., 1877 : 45.

¹⁸⁷¹ [ŚĀś II.67], Pischel, R., 1877 : 50.

¹⁸⁷² [PkS III.06], Acharya, K. C., 1968 : 23.

¹⁸⁷³ [PkKT III.18], Nitti-Dolci, L., 1939 : 26.

¹⁸⁷⁴ Sk. *ārya*, *kārya*, etc. [ŚĀś IV.266], Pischel, R., 1877 : 261 ; [PkĀś IX.20], Nitti-Dolci, L., 1938 : 75 ; [SBhC III.02.08], Trivedi, K. P., 1916 : 248.

¹⁸⁷⁵ [PkP XI.07], Cowell 1954 : 180.

¹⁸⁷⁶ [PkP XII.30], Cowell 1954 : 184 ; [PkĀś IX.30], Nitti-Dolci, L., 1938 : 77.

ayya, sauf une seule fois lorsqu'un personnage s'adresse à *Piṅgalaka* (*ajja-Piṅgalaka*). Pour le reste, nous avons *kajja*, *rajja* et *sāmarajja*. Toutefois, le manuscrit P comporte *suyya* que le manuscrit T corrige en *sujja*. Ailleurs, ils donnent *sūra*, *vidūra* et *dhīra* (*dhairyā*), mais ce sont uniquement les rajouts du manuscrit T qui contiennent *peramta* et *suṁdera*. En ce qui concerne le sk. *āścarya*, dans le manuscrit P, il devient toujours *śaurasenī accaria*, alors que le T donne exclusivement le prakrit standard *accera*. Les leçons *bhāria* et *velūria* sont communes dans les deux manuscrits, le T comporte encore *soria* (*śaurya*). Le sk. *paryaṅka* devient *pallaṅka* dans le manuscrit P et *pallaṅga* dans le T, ce dernier contient encore *saumāla/soamalla*.

§4. Selon Vararuci, le goupe de consonnes *jña-* devient *-j-/-jj-* en prakrit standard¹⁸⁷⁷ : *jāna*, *savvajja*¹⁸⁷⁸. Néanmoins, dans le sk. *ājñā-*, il prescrit *āṇa-*¹⁸⁷⁹. Selon lui, le terme sk. *abhimanyu* est obligatoirement *ahimajju* en prakrit standard, et la variante *-jñ* est utilisée en *śaurasenī* (cf. *kañjā* pour le sk. *kanyā*)¹⁸⁸⁰. Hemaçandra permet deux variantes : *-[j]j-/-ṅ[ṅ]-* : *jāna/ṅāna*, *savvajja/savvaṅga*. Dans le cas du sk. *saṁjñā*, dit-il, *saṁjā/saṅṅā* sont licites, alors que le sk. *viññā-* devient obligatoirement *viṅṅā-*¹⁸⁸¹. Puruṣottama donne *-ṅṅ* et *-ṅ-* : *āṅavedi* (*ājñāpayati*) pour la *śaurasenī*. Selon Mārkaṇḍeya, en prakrit standard, le *jña-* devient *ṅṅ-* en position initiale, mais *-jj-* dans les mots composés¹⁸⁸². Dans un autre paragraphe, il indique, pour *-jña*, au sens de « savant » et s'il est précédé par un préverbe, deux variantes : *-ṅṅua* et *-jāṅua*, ce qui peut même se produire en composition¹⁸⁸³. Selon lui, tous les groupes comportant une nasale et une *j* ou une *y* (*ṅy*, *ny*, *jñ*), au lieu du prakrit standard *-jj-*, en *śaurasenī* deviennent uniquement *-ṅṅ-* : *ahimaṅṅu*¹⁸⁸⁴. Néanmoins, des termes tels que *kaṅṅā* (*kanyā*), *tāruṅṅa* (*tāruṅya*), *puṅṅa* (*puṅya*) et *lāvaṅṅa* (*lāvanya*) sont partagés en *māhārāṣṭrī* et *śaurasenī*, attestés dans les œuvres prakrites antérieures à la *Karpūramañjarī*¹⁸⁸⁵. Même si Pischel accepte la théorie des grammairiens, et l'attribue à la *śaurasenī kaṅṅā*, pour les autres termes, il applique la règle générale par assimilation¹⁸⁸⁶. Ainsi, il semble que la règle de Mārkaṇḍeya concernant *-ṅṅ-* en *śaurasenī* n'est qu'une remarque sur les multiples variantes (*vibhāṣita/bāhulya*) théoriquement possibles en ce dialecte : *abbamaṅṅa/abbamahajja* (*abrāhmaṅṅa*), *ahiṅṅāna/ahijjāna* (*abhijñāna*) et *kaṅṅā/kajjā* (*kanyakā*)¹⁸⁸⁷.

La *Karpūramañjarī* donne, dans les passages en prose et dans en vers, le prakrit standard *maṅo-jja* (*mano-jña*) ; cependant, dans un extrait en prose, figure la *śaurasenī devva-ṅṅa* (*daiva-jña*). Les noms formés du radical verbal $\sqrt{jñā}$, deviennent *j* en position initiale, et *ṅ/ṅṅ* après un préverbe : *jāna* (*jñāna*), *viṅṅatta* (*viññapta*). Quant à la formation du sk. *ṅy* et *ny*, nous avons *kaṅṅā* (*kanyā*), *tāruṅṅa* (*tāruṅya*), *puṅṅa* (*puṅya*) et *lāvaṅṅa* (*lāvanya*). La *Rambhāmañjarī* comporte *lāvaṅṅa*, *puṅṅa* et la *śaurasenī ṅāna* (*jñāna*). La *Candralekhā* s'en tient à la règle prakrite standard et donne *jānia* (*jñāta*), *go-saṅṅā* (*go-saṁjñā*), et *maṅo-jja/maṅo-jja*. Quant aux groupes consonantiques *ny/ṅy*, nous trouvons ladite *śaurasenī kaṅṅā*, ainsi que les prakrits standards *viṅṅāsa* (*vinyāsa*), *uvaṅṅāsa* (*upanyāsa*), *seṅṅa* (*sainya*), *kāruṅṅa*, *puṅṅa* et *lāvaṅṅa*. La *Śrīgāramañjarī* utilise les variantes *śaurasenī ṅāna* (*jñāna*) et

¹⁸⁷⁷ [PkP III.05], Cowell 1954 : 123.

¹⁸⁷⁸ [PkP III.05], Cowell 1954 : 123.

¹⁸⁷⁹ [PkP III.55], Cowell 1954 : 131.

¹⁸⁸⁰ [PkP XII.08], Cowell 1954 : 183.

¹⁸⁸¹ [ŚĀś II.83], Pischel, R., 1877 : 53.

¹⁸⁸² [PkS III.05], Acharya, K. C., 1968 : 23.

¹⁸⁸³ [PkS III.06], Acharya, K. C., 1968 : 24.

¹⁸⁸⁴ [PkS IX.46], Acharya, K. C., 1968 : 110.

¹⁸⁸⁵ Roy, S., 1998 : 167, 172 ; [SS 260, 302, 518, 576, 984] ; [LV], Upadhye, A. N., 1966 : 576, 1299.

¹⁸⁸⁶ Pischel, R., 1900 : 229/§282,

¹⁸⁸⁷ [PkS IX.46], Acharya, K. C., 1968 : 110.

ahiṅṅa (*abhijñā*) Pour le reste, elle suit la règle générale (*viṅṅāṅa*, *āṅā*, etc.). Les groupes de consonnes *nya/nyā* sont tous transcrits comme dans les œuvres précédentes (*puṅṅa*, *lāvaṅṅa*, *tāruṅṅa*, *dakhiṅṅa*, *suṅṅa*, *sāmaṅṅada*, *uvaṅṅattha*), y compris *kaṅṅā*. Les deux manuscrits de l' *Ānandasundarī* s'écartent des pièces précédentes dans le traitement du sk. *-jñā*. Ils donnent exclusivement la leçon dite *śaurasenī-ṅṅa* : *maṅṅo-ṅṅa*, *deva-ṅṅa*, *rāa-ṅṅa*, *ṅāhi-ṅṅa*, *bhāva-ṅṅa*, ainsi que le prakrit standard *raṅṅa* (*rājñā*), *jaṅṅa* (*yajñā*). Quant au traitement des sk. *ny/nyā*, le manuscrit P nous fournit des variantes en *śaurasenī* (*bamhaṅṅa*, *Sadamaṅṅu*), tandis que le T comporte l'exception prakrite standard *Ahimajju* de Vararuci. Les leçons *kaṅṅā/kaṅṅā* sont communes dans les deux manuscrits et pour le reste, nous avons les leçons régulières *viṅṅāsa*, *sāmaṅṅa*, *dhaṅṅa*, etc.

§5. Selon Vararuci, le sk. *kṣ* se transforme généralement en *kkh*¹⁸⁸⁸, sauf dans certaines exceptions : *acchī*, *lacchī*, *chuṅṅa*, *chīra*, *chuddha*, *ucchitta*, *sariccha*, *ucchū*, *ucchā*, *chāra*, *riccha*, *macchiā*, *chua*, *chura*, *chetta*, *daccha* et *kucchi*¹⁸⁸⁹. Néanmoins, il existe des vocables où la transformation est facultative : *khamā/chamā*, *khaṅṅa/chaṅṅa* et *vaccha/rukṅṅa*. Alors que, dans les deux premiers cas, il s'agit d'une simple option, dans le dernier, la différence phonétique marque une distinction sémantique : *khaṅṅa* signifie « moment » et *chaṅṅa* « loisir »¹⁸⁹⁰. Hemacandra ajoute à la liste des exceptions *kaccha*, *cchuhā*, *kacchā*, *kucchea[y]a*, *cha[y]a* et *sāriccha*¹⁸⁹¹. Selon lui, le sk. *kṣipta* peut également avoir deux variantes : *chūḍha* et *khitta*, sous toutes les formes¹⁸⁹². Dans un autre contexte, il donne *dāhiṅṅa* et *dakṅṅiṅṅa* pour le sk. *dakṣiṅṅa*¹⁸⁹³. Mārkaṅṅeya complète la liste des exceptions par *jaccha* (sk. *yakṣa*) et permet davantage de « doubles » variantes : *chuddha/khuddha*, *lacchaṅṅa/lakṅṅaṅṅa*, *daccha/dakṅṅa*, *vaccha/vakṅṅa* (sk. *vakṣas*), *chāra/khāra*, *chuṅṅa/khuṅṅa*, *ucchā/ukṅṅā*¹⁸⁹⁴. Rāmaśarman autorise la « double leçon » pour *acchī/akkhī* et *kucchī/kukṅṅhī*¹⁸⁹⁵.

Hemacandra, lors de la stipulation des exceptions en *ch*, remarque qu'en dialecte *ārṣa*, seul *kh* est applicable : *ikkhū*, *khīra*, *sārikkha*. Toutefois, il donne quelques exemples où le *kh* est appliqué à tous les dialectes : *kheḍaka* (sk. *kṣeḍaka*), *khodaka* (sk. *kṣoḍaka*)¹⁸⁹⁶. Pour Puruṣottama et Mārkaṅṅeya, *kh* est la marque de la *śaurasenī*¹⁸⁹⁷. Mārkaṅṅeya précise que c'est pour la même raison que ce dialecte emploie exclusivement *rukṅṅa* et jamais *vaccha*¹⁸⁹⁸. Notons que les sk. *tikṣṅa* et *ślakṣṅa* deviennent *tiṅṅa/laṅṅa* en prakrit standard, selon Vararuci¹⁸⁹⁹, tandis que Hemacandra permet, pour la première fois, *tikkha*, mais jamais *lakkha*¹⁹⁰⁰. Il importe de noter que là où Vararuci permet *kh* en prakrit standard, n'est une caractéristique d'*ārṣa* ou de *śaurasenī*, mais une exception¹⁹⁰¹.

¹⁸⁸⁸ [PkP III.28], Cowell 1954 : 126.

¹⁸⁸⁹ Sk. *akṣi*, *lakṣmī*, *kṣuṅṅa*, *kṣīra*, *kṣubdha*, *utkṣipta*, *sadrkṣa*, *ikṣu*, *ukṣa*, *kṣāra*, *rṅṅa*, *makṣikā*, *kṣuta*, *kṣura*, *kṣetra*, *dakṣa*, *kukṣi* ; [PkP III.30], Cowell 1954 : 127.

¹⁸⁹⁰ Sk. *kṣamā*, *vrkṣa* et *kṣaṅṅa* ; [PkP III.31], Cowell 1954 : 127.

¹⁸⁹¹ Sk. *kakṣa*, *kakṣā*, *kaukṣeyaka*, *kṣata* et *sādrkṣa* ; [ŚĀś II.17], Pischel, R., 1877 : 44.

¹⁸⁹² [ŚĀś II.127], Pischel, R., 1877 : 60.

¹⁸⁹³ [ŚĀś II.72], Pischel, R., 1877 : 51.

¹⁸⁹⁴ Sk. *utkṣipta*, *lakṣaṅṅa*, *dakṣa*, *vakṣas*, *kṣāra*, *kṣuṅṅa*, *ukṣā* ; [PkS III.40-42], Acharya, K. C., 1968 : 28-29.

¹⁸⁹⁵ [PkKT III.06], Nitti-Dolci, L., 1939 : 21-22.

¹⁸⁹⁶ [ŚĀś II.06], Pischel, R., 1877 : 42.

¹⁸⁹⁷ [PkĀś IX.21], Nitti-Dolci, L., 1938 : 75 ; [PkS IX.41], Acharya, K. C., 1968 : 110.

¹⁸⁹⁸ [PkS IX.17], Acharya, K. C., 1968 : 107.

¹⁸⁹⁹ [PkP III.33], Cowell 1954 : 126 ;

¹⁹⁰⁰ [ŚĀś III.74, 82], Pischel, R., 1877 : 51-53.

¹⁹⁰¹ Notons que les œuvres antérieures à Rājaśekhara, telles que le *Setubandha* de Pravaraśena et le *Gaudahavo* de Vākpati, comportent ces exceptions et alternent l'emploi de *ch* et *kh* pour le sk. *kṣ*. [GV], Roy, S., 1998 : 20.

La **Karpūramañjarī** remplace le *kṣ* par la *ch* dans *acchī*, *lacchī*, *chetta* et *sariccha*. Pour le reste, elle emploie *kh*, y compris *kaḍakkha* (*kaṭākṣa*), *paccakkha* (*pratyakṣa*), *dakkha*, *khaṇa*, *rukkha*, *lakkhaṇa*, *akkhara* (*akṣara*), *ṇakkhatta* (*nakṣatra*), *khitta*, *mokkha*, *dakkhiṇa*, *khāra*, *rakkha*, *yakkha*, *dikkhida*, *bikkha*, ainsi que *tikkhā* (*tīkṣṇā*), sauf *laṇha* (*ślakṣṇa*). La **Rambhāmañjarī** donne *acchī*, *lacchī*, *chīra/khīra*, ainsi que *akkhaa*, *ikkhāgu*, *kaḍakkha*, *akkhara*, *khama*, *khaṇa*, *khoṇī*, *dakkha*, *paccakkha*, *parikkhā*, *rakkhaga*, *rukkha*, *tikkhā*, mais uniquement *laṇha*. La leçon *kussi* pour le sk. *kukṣi* est erronée. Les leçons de la **Candralekhā** sont proches de la grammaire de Vararuci, donnant *acchī*, *acchīṇa*, *lacchī* et *vaccha*, ainsi que *tiṇha* et *laṇha*. Pour le reste, on a *kh* (*akkhara*, *paccakkha*, *kaḍakkha*, *pakkha*, *parirakkhia*, *vilakkhaṇa*), sauf *dakkhiṇā/dāhiṇa*, où les deux font leur apparition dans le texte. Hormis *acchī* et *lacchī*, le reste des vocables comporte le *kh* dans la **Śṛṅgāramañjarī**, y compris *tikkha*. En ce qui concerne les variantes des manuscrits de l'**Ānandasundarī**, il devient évident que le manuscrit T tente d'améliorer le texte sur la base de la grammaire du prakrit standard de Vararuci : *akkhī* (P)/*acchī* (T), *khuhida* (P)/*chuhia* (T), *akkhara* (P)/*acchara* (T), *rakkha* (P)/*raccha* (T), *tikkha* (P)/*tiṇha* (T). De plus, ses rajouts comportent *chamā*. Le manuscrit P utilise exclusivement *rukkha*, mais le T alterne *rukkha/vaccha*. Dans l'un des discours du bouffon, le manuscrit T corrige la leçon *rukkha* du manuscrit P en *riccha*, car il s'agit du sk. *ṛkṣa*. Pour le reste, les deux utilisent *riccha*. D'autres leçons manquent de régularité : *edārikkha* (P)/*edāriccha* (T), alors que tous deux donnent *tārikkha* et *sāriccha*. Pour le reste, le *kh* est appliquée (*khidi*, *paccakkha*, *khaṇa*, *dakkhiṇa*, etc.).

§6. Le traitement des sifflantes et des occlusives palatales démontre quelques différences dialectales. Ainsi, le sk. *sphoṭaka*, en prakrit standard devient *khoḍaa* selon Vararuci et Hemacandra, alors qu'en *śaurasenī*, d'après Mārkaṇḍeya, il devient *phoḍaa*¹⁹⁰². Suivant la règle générale, les *sp/ṣp/śp* deviennent *[p]ph* : *puppha* (sk. *puṣpa*), *phamdaṇa* (*spandana*), *sparśa* (*phamsa*). En revanche, un *sp* se situant après *prati* devient *-si-*, et le sk. *-as* suivi de *param* devient *-pp-* : *paḍisiddhī* (sk. *pratispardhin*), *paroppara/parappara* (sk. *paraspara*)¹⁹⁰³. Le vocable sk. *bāṣpa*, en prakrit standard, se transforme en *bāha*, s'il signifie « larme » et en *bappha* au sens de « vapeur ». Selon Puruṣottama et Mārkaṇḍeya, ce dernier vocable est la seule variante applicable en *śaurasenī*¹⁹⁰⁴. Concernant le terme sk. *Bṛhaspati*, pour Vararuci, il devient *Bhaapphai*, mais pour Hemacandra, il a de nombreuses leçons licites (*Baa-/Baha-/Biha-/Buha-* suivis par *-pphāī/-ppāī/-ssaī*), alors que, selon Mārkaṇḍeya, en *śaurasenī*, seule la variante *Bihapphadī* est permise¹⁹⁰⁵.

Dans la **Karpūramañjarī**, le terme sk. *puṣpa* et le radical verbal *puṣp-* sont toujours formés avec *-ll-* : *phulla*, *phullamti*, *pamphullia*. Il s'agit d'une variante d'usage bien connue dans les ouvrages prakrits¹⁹⁰⁶. Dans cette œuvre, les termes sk. *sparśa*, *pratispardhin* et *paraspara* sont conformes à la règle : *phamsa*, *pāḍisiddhī/paḍisiddhī* et *parop[p]ara* (SU *parappara*). En ce qui concerne le vocable sk. *bāṣpa*, le texte donne toujours et uniquement la variante du prakrit standard *bāha*. La **Rambhāmañjarī** comporte *phoṭikā* conformément à la leçon *śaurasenī* de Mārkaṇḍeya, ainsi que *puppha*, sauf s'il s'agit du radical verbal *puṣp-* qui est *phull-*. Le mot composé *varuppara* (*paroppara*) suit la règle ; cependant, le *Vaṇassai* (sk. *Vanaspati*) ressemble à des variantes (*-ssaī*) de Hemacandra. La **Candralekhā** donne également

¹⁹⁰² [PkP III.16], Cowell 1954 : 124 ; [ŚĀś II.06], Pischel, R., 1877 : 42 ; [PkS IX.39], Acharya, K. C., 1968 : 109.

¹⁹⁰³ [PkP III.35-38], Cowell 1954 : 128 ; [ŚĀś II.53, 70], Pischel, R., 1877 : 28-49, 51.

¹⁹⁰⁴ [PkĀś IX.24], Nitti-Dolci, L., 1938 : 76 ; [PkS IX.46], Acharya, K. C., 1968 : 110.

¹⁹⁰⁵ [PkP IV.30], Cowell 1954 : 141 ; [ŚĀś II.137], Pischel, R., 1877 : 60 ; [PkS IX.44] Acharya, K. C., 1968.

¹⁹⁰⁶ [GV], Paṇḍit, Sh. P., 1887 : 367, [LV], Upadhye, A. N., 1966 : 921, 949 ; [SS 196, 559, etc.].

la leçon *bāha*, *puppha/phulla*, pour le reste, nous trouvons *ph* (*ṇipphaṃda*, *paripphaṃdaṇa*), sauf dans le vocable *Buhappai* qui ressemble à l'une des variantes de Hemacandra. Ces groupes de consonnes sont transformés en *ph* dans la *Śṛṅgāramañjarī* (*puppha*, *nipphaṇṇa*, *ṇipphaṃda*), sauf dans *nippakkha* (*niṣpakṣa*), *parōppara* et *Vihappai*, cette dernière variante étant à rapprocher de celles de Hemacandra. Cette pièce aussi ne comporte que la variante *bāha*. Les manuscrits de l'*Ānandasundarī* donnent exclusivement *bāha* et *phulla*. Néanmoins, ils contiennent des leçons *tadbhava* au lieu de variantes irrégulières, y compris le manuscrit T, donnant *pādipphaddhī* (T), *parapphara* (T) et *phoḍia* (PT) et *phoḍaṇa* (T), ainsi que *Haapphaī* (T) qui semble erroné.

§7. En règle générale, les semi-voyelles *v*, *l* et *r* sont toujours assimilées, quelle que soit leur position : *ukka* (sk. *ulka*), *vikkava* (sk. *viklava*), *pikka* (sk. *pakva*), *akka* (sk. *arka*), *sakka* (sk. *śakra*). Néanmoins, Vararuci donne quelques exceptions. Dans le groupe de consonnes *dr*, le *r* peut être assimilé ou conservé (*rudda/rudra*, *doha/droha*, *chaṃda/caṃdra*)¹⁹⁰⁷, ainsi que dans le *vr* (*vraṃda/vaṃda* pour sk. *vrnda*)¹⁹⁰⁸. Dans certains cas, la semi-voyelle est remplacée par un *anusvāra* : *vaṃka* (sk. *vakra*), *daṃsaṇa* (sk. *darśana*), *phaṃsa* (sk. *sparśa*), *jaṃpa* (sk. *jalpa*), *taṃsa* (sk. *tryasra*), *aṃsu* (sk. *aśru*)¹⁹⁰⁹. Vararuci donne, en *śaurasenī*, *puḍa/puḍḍa* pour le sk. *putra*¹⁹¹⁰. Parfois, la nasale est supprimée et le reste du groupe de consonnes est assimilé : *daḍḍha* (*daṃṣṭra*). Ce dernier vocable est traité comme une exception dans les ouvrages grammaticaux, à côté d'autres, comme *sakkaa* (*saṃskṛta*), *sakkāra* (*saṃskāra*)¹⁹¹¹.

La règle générale est respectée dans la *Karpūramañjarī*. Néanmoins, cette œuvre contient la variante qui assimile le *r* : *rudda*, *raudda*, *caṃda*. Notre texte comporte les formes irrégulières *sakkaa*, *jaṃpa*, *aṃsu*, *daṃsaṇa*, *taṃsaṃ*, *phaṃsa*, mais donne une leçon *tadbhava vakka*, copiée telle quelle dans tous les manuscrits. Il comporte *putta/puttī* pour le sk. *putra/putrī*. La *Rambhāmañjarī* contient également *rudda*, *caṃda* et *putta/puttī*. Bien que *daṃsaṇa* soit conforme à la règle, ce texte donne aussi la variante *tadbhava vakka*, comme dans la *Karpūramañjarī* ; le sk. *sparśa* est formé avec l'insertion d'une voyelle (voir *infra*). La *Candralekhā* donne aussi *rudda*, *caṃda* et *viṃda*, ainsi que les formes irrégulières *jaṃpa*, *daṃsaṇa*, *taṃsa* et *dāḍha*. Cette œuvre contient également la variante *putta*. La *Śṛṅgāramañjarī* contient aussi *rudda*, *caṃda* et *vaṃda*, ainsi que *putta/puttī* et les leçons irrégulières *dāḍḍha/dadḍhā*, *jaṃpa*, *vaṃka*, *daṃsaṇa* et *phaṃsa*, bien que ces deux derniers termes soient parfois écrits avec l'insertion d'une voyelle (cf. *infra*). Le manuscrit T de l'*Ānandasundarī* comporte quelquefois des leçons de Vararuci (*samudra*, *bhadra*, *caṃdra*), alors que le P donne exclusivement *samudda*, *bhadra*, *caṃda* ; les deux contiennent *viṃda*. Les leçons irrégulières *daṃsaṇa* et *dāḍha* figurent dans les deux manuscrits, mais le T rectifie une fois la leçon erronée du manuscrit P : *paṃsa* (P)/*phaṃsa* (T). Les deux se trompent dans le cas de *vaṃka*¹⁹¹², donnant des variantes *vakka* (PT)/*vatta* (P)/*voka* (T). Le manuscrit P donne encore *jaṃpa*.

§8. Le traitement du *m* dans un groupe de consonnes est soumis à diverses règles. Ainsi, s'il commence par un *n*, celui-ci est assimilé : *jamma* (sk. *janma*), sauf le sk. *Pradyumna*, qui devient exceptionnellement *Pajjuṇṇa*. Les vocables sk. *āmra*, *tāmra* se transforment

¹⁹⁰⁷ [PkP III.03-04], Cowell 1954 : 123.

¹⁹⁰⁸ [PkP IV.26], Cowell 1954 : 140.

¹⁹⁰⁹ [PkP IV.15], Cowell 1954 : 137.

¹⁹¹⁰ [PkP XII.05], Cowell 1954 : 183.

¹⁹¹¹ [ŚĀś I.28, II.139], Pischel, R., 1877 : 6, 60.

¹⁹¹² La variante correcte est fournie dans la *chāyā* de Bhaṭṭanātha.

obligatoirement en *amba* et *tamba* en prakrit standard. Dans les mots *śmaśru*, *śmaśāna*, le *ś* est assimilé : *massū*, *masāṇa*. Le groupe *km* et *tm*, dans les termes *rukma* et *ātman*, devient *pp* : *ruppa*, *appa*¹⁹¹³. Néanmoins, à partir de Hemacandra, dans certains cas, le *m* peut être assimilé : *bhappa/bhassa* (sk. *bhasma*), *appā/attā*, *ruppa/rutta*, hormis dans le vocable *Kaśmīra* qui devient irrégulièrement *Kambhāra* ou *Kamhāra*¹⁹¹⁴. Notons sur ce point que la suppression de l'*anusvāra* dans certains cas, est facultative : *maṃsa/māsa* (sk. *māṃsa*). Selon Mārkaṇḍeya, la *śaurasenī* utilise la forme la plus proche du sanskrit, dont *maṃsa*¹⁹¹⁵.

La ***Karpūramañjarī*** donne les leçons *Tambapannī/Tambavañṇī*, *masāṇa*, *ruppa*, *appā*, et *māhappa*. Cependant, deux variantes *attaṇo/appaṇo* sont appliquées au génitif singulier, et une seule, *attāṇam*, au génitif pluriel. Elle emploie toujours la variante *śaurasenī maṃsa*. Dans la ***Rambhāmañjarī***, se trouvent *appa*, *māhappa* et *mahappura* (*māhātmya*), ainsi que *attāṇam* et *attaṇo*. Le vocable sk. *āmra* est transcrit selon la règle en *āmbaa*. La ***Candralekhā*** nous donne la leçon irrégulière *tamba*, les deux variantes licites de *ātman* (*appa/atta*, *appaṇo/attaṇo*, *appaṇā/attaṇā* et *mahappā*), ainsi que *maṃsala*, et une variante erronée *Kassīra*. Cette œuvre alterne *phaṃsa* et *phāsa*. La ***Śṛṅgāramañjarī*** comporte *mahappā* et *attaṇo*, mais alterne *appaṇā/attaṇā*. Hormis la variante régulière *jamma*, aucun vocable spécifique n'apparaît dans cette œuvre. Les manuscrits de l'***Ānadasundarī*** contiennent quelques variantes de ces exceptions : *appa* (T), *māhappa* (PT), *ruppa* (PT), *Ruppiṇī* (T). Concernant le sk. *ātman*, le manuscrit P a tendance à utiliser *atta-*, alors que le T préfère *appa-* : *attāṇam* (P), *attaṇā* (P)/*appaṇā* (T), *attaṇo* (P)/*appaṇo* (PT). Le manuscrit T corrige la leçon erronée *tamma* du manuscrit P en *tamba*, et donne, dans l'un de ses rajouts, *amba*. Les deux manuscrits comportent *maṃsala*, cependant, le P donne toujours les variantes *maṃsa*, *siṃha* en *śaurasenī*, alors que le T comporte le prakrit standard *māsa*.

§9. Une voyelle peut être insérée pour séparer les consonnes groupées, au lieu de les assimiler, comme dans le vocable *siviṇa* (sk. *svapna*). Cette leçon est généralement acceptée par les théoriciens¹⁹¹⁶. Néanmoins, Hemacandra permet les variantes *simiṇa* et *sumiṇa*¹⁹¹⁷. Le sk. *sneha* comporte plusieurs leçons : *ṇeha*, *saṇeha*, *siṇeha*, *siṇiha*, *siṇaha*¹⁹¹⁸. Il en va de même pour le sk. *smaraṇa* qui devient *sumaraṇa* en prakrit standard., alors que le sk. *snāna* devient, uniquement *ṇhāṇa*¹⁹¹⁹. Hormis *ṇeha* et *ṇhāṇa*, pour le reste des cas, on trouve l'insertion d'une voyelle (*siri*, *varisa*, etc.)

Dans la ***Karpūramañjarī***, pour le sk. *svapna*, la variante *siviṇa* est la plus fréquente, mais le manuscrit W comporte également *suviṇa* et *saviṇa*. Le texte donne les leçons *ṇeha* et *ṇhāṇa*, et, par épenthèse, *sumaraṇa*, *siri* (*śrī*), *tiricchi* (*tiryak*), *milāṇa* (*mlāṇa*), *siloa* (*śloka*), *barahi* (*barhī*), *varisi* (*varṣa*), *duvāra*, *kilaṃta* (*klānta*) et le radical verbal *kilim-*. Mārkaṇḍeya critique (*apapāṭha*) la leçon *-kkia* (sk. *-kriya*) dans la ***Karpūramañjarī***, car selon lui, elle devrait être *kiria*-¹⁹²⁰. Ici, il s'agit d'une stance, la proposition de Mārkaṇḍeya ne s'insère pas dans le mètre. La ***Rambhāmañjarī*** donne *pharasa/pharisa* pour le sk. *sparśa* au lieu de *phaṃsa*, *saṇeha* au lieu de *ṇeha*, *sihiṇa* à côté de *thaṇa*, *siviṇa/suviṇa/sumiṇa* pour *svapna*, *miṇāla* au lieu de *muṇāla*, ainsi que *varisa*, *suma* (*smara*), *bārahi* et *duvāra*, le radical verbal *kilim-*, mais

¹⁹¹³ [PkP III.43, 48-49, 53], Cowell 1954 : 129, 131.

¹⁹¹⁴ [ŚĀś II.51-52, 56, 60], Pischel, R., 1877 : 48-49.

¹⁹¹⁵ [PkS IX.52] Acharya, K. C., 1968 : 111.

¹⁹¹⁶ [PkP III.62], Cowell 1954 : 133.

¹⁹¹⁷ [ŚĀś I.46, 258], Pischel, R., 1877 : 10, 39.

¹⁹¹⁸ [PkP III.64], Cowell 1954 : 133 ; [PkS III.67] Acharya, K. C., 1968 : 32.

¹⁹¹⁹ [PkP III.33], Cowell 1954 : 127, [ŚĀś I.32], Pischel, R., 1877 : 7.

¹⁹²⁰ [PkS III.77], Acharya, K. C., 1968 : 35.

conserve *nhāṇa*. La **Candralekhā** comporte la leçon *tadbhava sara (smara)* et conserve le vocable *nhāṇa*. Pour le reste, elle nous fournit des leçons contenant l'insertion d'une voyelle : *duvāra, harisa, varisa, sihiṇa, siloa, siṇeha, siṇiddha, siri* et *siviṇa*, ainsi que le radical verbal *kilim-*. La **Śṛṅgāramañjarī** contient les vocables usuels, par épenthèse, *siri, siviṇa, siloa, milāṇa, harisa, bāhira*, y compris les radicaux verbaux *kilim-* et *sālah- (ślāgh)*, elle donne *saṇeha* et jamais *ṇeha*, mais conserve *nhāṇa*. Parfois, nous trouvons *darisaṇa* au lieu de *damsaṇa* et *pharisa* à la place de *phamsa*. Les deux manuscrits de l'**Ānandasundarī** donnent *nhāṇa*, le manuscrit T comporte encore *ṇeha*. Pour le reste des vocables, ils emploient l'insertion d'une voyelle : *siri, varisa, kilesa, kilaṃta, sinidha, Sumara/Suma, sihiṇa, salāha, duvāra, siviṇa*, et *kilitta*, ainsi que *siloa (P)/suloa (T)*.

§10. Finalement, Hemacandra permet la sonorisation du *t* en *śaurasenī*, même s'il est précédé d'un *anusvāra* : *mahaṃda, niccīṃda* et *aṃdeura*¹⁹²¹. Mārkaṇḍeya remarque encore que le sk. *cihna*, qui devient exceptionnellement *ciṃdha* en prakrit standard¹⁹²², en *śaurasenī*, serait exclusivement *ciṇha*¹⁹²³. Pour Hemacandra, les deux leçons sont simplement des variantes en prakrit standard¹⁹²⁴. Selon Mārkaṇḍeya, le prakrit *bhiṇḍivāla* (sk. *bhindipāla*)¹⁹²⁵, en *śaurasenī*, reste *bhimdivāla*¹⁹²⁶.

Dans la **Karpūramañjarī**, la consonne originale suivant l'*anusvāra* est toujours conservée : *aṇaṃtara, javaṇaṃtara, vasaṃta, kuṃtala, aṃteura* et *daṃtura*. À l'exception du participe présent *casamda (caṣat)*, la **Rambhāmañjarī** conserve aussi la *t* originale précédée par un *ansuvāra* : *aṃteura, vasaṃta, āgacchaṃta*, etc. La **Candralekhā** et la **Śṛṅgāramañjarī** conservent la dentale originale (*aṃta, aṇaṃta, aṃteura*, etc.). Le manuscrit P de l'**Ānandasundarī** est le seul qui a tendance à sonoriser le *t* après un *anusvāra* : *tumhāmiṃdo (P)/tumhāhiṃto (T), sohaṃdi (P)/sohaṃti (T), aṃdara (P)/aṃtara (T)*, ainsi que *ṇiraṃdara (P), aṇaṃdara (P), gaṃdavva (P), paraṃdu (PT)*, sauf *aṃteura (P)*.

5.3.5 Transpositions et abrègements

§1. Parfois les consonnes sont transposées. C'est une règle générale dans le cas d'un *h* suivi d'une nasale, comme par exemple : *bamhaṇa* (sk. *brāhmaṇa*). Alors que cette leçon est généralement acceptée par les théoriciens sans condition dialectale, dans un des exemples sur la règle du sk. *eva* en *śaurasenī*, figure la variante rare, *bambhaṇa*¹⁹²⁷, dans le *Śabdānuśāsana* de Hemacandra¹⁹²⁸. Ailleurs, sous les règles de la *śaurasenī*, il donne *bamhaṇa*¹⁹²⁹. Lakṣmīdhara donne la même leçon *bambhaṇa* dans le chapitre sur l'*apabhraṃśa*¹⁹³⁰.

Dans la **Karpūramañjarī**, les manuscrits jains donnent toujours, les cachemiriens parfois, la leçon de *bambhaṇa*, s'il s'agit du discours du bouffon, mais *bamhaṇa* figure dans les discours de tout autre personnage. Le manuscrit B donne une fois *babbhaṇa* à la place de *bambhaṇa*. La **Rambhāmañjarī** contient la leçon *babbhaṇa*, parallèlement à la leçon régulière

¹⁹²¹ Sk. *mahat, niścinta* et *antaḥpura* ; [ŚĀś IV.261, 262, 276], Pischel, R., 1877 : 140-142.

¹⁹²² [PkP III.34], Cowell 1954 : 128.102.

¹⁹²³ [PkS IX.46], Acharya, K. C., 1968 : 110.

¹⁹²⁴ [ŚĀś II.50], Pischel, R., 1877 : 48.

¹⁹²⁵ [PkP III.46], Cowell 1954 : 129.

¹⁹²⁶ [PkS IX.46], Acharya, K. C., 1968 : 110.

¹⁹²⁷ Cette variante est due à une influence orientale et peut avoir une connotation péjorative. Cf. Hock, H. H., 2010 : 92-96 ; Pischel, R., 1900 : 205-206/§250.

¹⁹²⁸ [ŚĀś IV.280], Pischel, R., 1877 : 143.

¹⁹²⁹ [ŚĀś IV.302], Pischel, R., 1877 : 147.

¹⁹³⁰ [SBhC], Trivedi, K. P., 1916 : 267.

bamhaṇa. La *Candralekhā*, la *Śṛṅgāramañjarī* et les manuscrits de l'*Ānandasundarī* ne connaissent que la leçon régulière *bamhaṇa*.

§2. D'autres cas de transposition constituent des exceptions : *marahaṭṭha* (sk. *mahārāṣṭra*)¹⁹³¹, *kaṇeru* (sk. *kareṇu*), *āṇāla* (sk. *ālāna*)¹⁹³². Selon Mārkaṇḍeya, la *śaurasenī* conserve une leçon proche de l'original : *kareṇu* et *ālāna* ; toutefois, *marahaṭṭha* reste une forme irrégulière dans tous les dialectes¹⁹³³.

La *Karpūramañjarī* et la *Rambhāmañjarī* ne comportent aucun de ces vocables. La *Candralekhā* donne la leçon *tadbhava Maharahaṭṭha* et non la leçon irrégulière en prakrit standard. La *Śṛṅgāramañjarī* comporte la variante *tatsama kareṇu*. Le manuscrit P de l'*Ānandasundarī* contient également la leçon *tadbhava Maharahaṭṭha* ; sur ce point, le manuscrit T est fragmentaire. Conformément aux règles de Vararuci, il donne les leçons irrégulières en prakrit standard *kaṇeru* et *āṇāla* dans les passages rajoutés.

§3. Ailleurs, un abrègement ou contraction a lieu : *umbara* (sk. *udumbara*), *Golā* (*Godāvarī*), *raṇṇa* (*āraṇya*)¹⁹³⁴. Parfois les deux variantes sont licites : *bhāṇa/bhāṇa* (sk. *bhājana*), *kālāsa/kālāsa* (sk. *kālāyasa*). Selon Mārkaṇḍeya, la *śaurasenī* préfère la variante sans abrègement ou contraction¹⁹³⁵. Il importe de remarquer que certains vocables (*ḍhilla*, *maila*, *bora*, etc.) subissent un *saṃdhi* ou sont des mots empruntés à d'autres dialectes régionaux, mais les grammairiens les regroupent souvent dans la même catégorie : leçons irrégulières.

Nous trouvons, dans la *Karpūramañjarī*, *bhāiṇa* pour le sk. *bhājana*. Néanmoins, les vocables *koḍḍa* (*kutūhala*), *somāla* (*sukumāra*) et *ḍhilla* (*śithila*) *supra*. sont également des variantes « abrégées ». La *Rambhāmañjarī* comporte la leçon abrégée *hia* (*hṛdaya*) et *cakkavā* (*cakravāka*). La *Candralekhā* donne *cod-* (*catūr-*), *ḍhilla* (*śithila*). Dans la *Śṛṅgāramañjarī*, nous trouvons la variante *śaurasenī bhāṇa*. Le manuscrit P de l'*Ānandasundarī* contient presque toujours les leçons *tadbhava*, que le manuscrit T corrige systématiquement en forme abrégée, conformément aux exceptions de Vararuci en prakrit standard : *Godāvarī* (P)/*Golā* (T), *araṇṇa* (P)/*raṇṇa* (T), *bhāṇa* (P)/*bhāṇa* (T)¹⁹³⁶, *sukumāra* (P)/*somāla*, *maūha* (P)/*moha* (T). Dans les rajouts du manuscrit T, nous trouvons encore les variantes irrégulières *kālāsa*, *umbara*, conformément à la règle de Vararuci. Les deux manuscrits donnent *bora* (*badara*)¹⁹³⁷ et *ḍhilla*, le P contient encore *koḍḍa*, *cod-*, le T *mora* (cf. *supra*).

5.3.6 Le traitement de l'*anusvāra*

Le remplacement des nasales par un *anusvāra* devant un groupe de consonnes n'est pas unanime chez les grammairiens. Selon Vararuci, l'*anusvāra* peut remplacer les nasales devant une consonne dentale et palatale, y compris le *m* : *vaṃcaṇīya* (sk. *vañcaṇīya*), *viṃjha* (sk. *vinḍhya*). Devant le *s* et le *h*, l'*anusvāra* est obligatoire, alors que, si une nasale est suivie par une simple consonne de son propre groupe (*tadvarga*), le remplacement est facultatif : *saṅkā/saṅkā*, *aṅga/aṅga*, etc.¹⁹³⁸. Il y a donc une contradiction entre les deux règles concernant

¹⁹³¹ [ŚĀś II.69], Pischel, R., 1877 : 59.

¹⁹³² [PkP IV.28-29], Cowell 1954 : 140-141.

¹⁹³³ [PkS IX.41, 53] Acharya, K. C., 1968 : 111.

¹⁹³⁴ [PkP I.04, IV.02, 33], Cowell 1954 : 108, 135, 141.

¹⁹³⁵ [PkS IX.41, 53] Acharya, K. C., 1968 : 111.

¹⁹³⁶ Corr. *bhāṇa*, T *bhaṇa*.

¹⁹³⁷ [ŚĀś I.170], Pischel, R., 1877 : 27.

¹⁹³⁸ [PkP IV.14, 17], Cowell 1954 : 137-138.

les nasales, dentale et palatale. Selon une autre règle, concernant les lettres géminées par suite de l'assimilation d'un groupe de consonnes, si elles suivent un *ansuvāra*, elles sont simplifiées : *saṃjhā* (sk. *sandhyā*)¹⁹³⁹. Hemaçandra propose le remplacement de toutes les nasales suivies d'une simple consonne ou de consonnes simplifiées après assimilation, par un *anusvāra* : *paṃti* (*paṃkti*), *kaṃcua* (*kaṃcuka*), *ukkaṃṭhā* (*utkaṃṭhā*), *viṃjha*. Dans une autre règle, il dispense du remplacement de la nasale par l'*anusvāra* et le prescrit comme une option (*kaṃcua/kaṃcua*), sauf devant un *s* ou un *h* (*saṃsaa*, *saṃharai*). Puruṣottama énonce laconiquement que l'*ansuvāra* est facultatif¹⁹⁴⁰. Il semble que Mārkaṇḍeya permette l'*ansuvāra* uniquement devant une consonne simplifiée à la suite d'une assimilation (*viṃjha*, *paṃtī*) et, selon ses exemples, devant un *s* ou un *h*, ainsi que dans le préverbe *saṃ-*¹⁹⁴¹. Rāmaśarman donne la règle générale, selon laquelle toutes les nasales sont remplacées par l'*anusvāra*, et note qu'en prakrit standard, les nasales gutturale et palatale n'existent pas¹⁹⁴². Cette remarque suggère que dans le cas de *ṇ*, *ṅ*, le remplacement est obligatoire et pour le reste (*ṇ*, *n*, *m*), il est facultatif.

Or, l'*anusvāra* est obligatoire devant *s* et *h* (*maṃsa*, *siṃha*), dans le cas de la substitution des *ṇ* et *ṅ* (*paṃka*, *kaṃcua*), lorsqu'il remplace une nasale suivie d'une consonne d'un autre groupe (*saṃmuhī*), et une nasale devant une consonne simplifiée à la suite de l'assimilation d'un groupe de consonnes (*saṃjhā*, *viṃjha*). Par conséquent, c'est uniquement le remplacement des nasales *ṇ*, *n* et *m* suivies d'une consonne simple, de leur propre groupe qui reste optionnel (*kaṃṭha/kaṃṭha*, *danta/daṃta*, *dambha/daṃbha*).

La *Karpūramañjarī* remplace toutes les nasales suivies d'une consonne par un *anusvāra*, même dans la didascalie sanskrite. La façon d'écrire le redoublement du *m* est aléatoire : *-mm-* et *-mm-*. Le *candra-bindu* pour signaler l'abrègement d'une voyelle nasalisée est complètement absent dans les manuscrits anciens, et est rarement présent dans les manuscrits récents, comme le ms. M. La *Rambhāmañjarī*, la *Śṛṅgāramañjarī* et l'*Ānandasundarī* utilisent l'*anusvāra* de la même manière que les manuscrits de la *Karpūramañjarī*, y compris l'omission du *candra-bindu*. Le manuscrit de la *Candralekhā* est le seul à conserver la nasale dentale : *anteura*, *vasanta*, etc.

5.3.7 Composés nominaux et *saṃdhi*

§1. Les consonnes occlusives non aspirées à l'initiale d'un mot se situant après un autre mot dans un composé sont supprimées. Dans certains cas, le mot composé subit un *saṃdhi* supplémentaire : *rāa-ula/rāula* (sk. *rāja-kula*), *dea-ula/deula* (*deva-kula*). Selon Mārkaṇḍeya, la *śaurasenī* emploie exclusivement les variantes longues, proches du sanskrit¹⁹⁴³.

Dans la *Karpūramañjarī*, les manuscrits A, B, P, W, Q, N, O et R donnent toujours la forme abrégée *rāula*. Tous les manuscrits contiennent la forme abrégée *popphala* (sk. *phūga-phala*) dans une stance et *ṭikkida* (*tilaka-kṛta*) dans un passage en prose. La *Rambhāmañjarī* contient *rāa-kula* à côté de *rāula*, ainsi que la forme abrégée *deula*. Hormis *popphala*, aucun autre abrègement ne figure dans la *Candralekhā*. Dans la *Śṛṅgāramañjarī*, nous trouvons *rāula*, *cakkāī* (*cakra-vākī*) et *suhellī* (*sukha-keli*), comme variantes abrégées. Le manuscrit T

¹⁹³⁹ [PkP III.56], Cowell 1954 : 131.

¹⁹⁴⁰ [PkĀś IV.04] Nitti-Dolci, L., 1938 : 44.

¹⁹⁴¹ [PkS IV.23, 25] Acharya, K. C., 1968 : 42.

¹⁹⁴² [PkKT V.16], Nitti-Dolci, L., 1939 : 36. Excepté la nasale palatale *ṅ* en *māgadhi*.

¹⁹⁴³ [PkS IV.48] Acharya, K. C., 1968 : 110.

de l'*Ānandasundarī* comporte *deula*, et les deux manuscrits P et T diffèrent dans *cakkavāa* (P)/*cakkāa* (T).

§2. Si un groupe de consonnes assimilées figure en position initiale d'un mot qui se situe après un autre mot dans un composé, il peut être simplifié et géminé, mais cela reste optionnel : *kusuma-ppaaro/kusuma-paaro* (*kusuma-prakara*)¹⁹⁴⁴. Parfois, la dernière voyelle d'un mot s'adapte à la consonne ou aux consonnes initiales d'un autre mot qu'elle précède : elle s'allonge et s'abrège, comme dans *naīsotta/naissotta* (sk. *nadī-srotas*). Les deux variantes conservent la même valeur longue de la syllabe dans les mètres.

Dans la *Karpūramañjarī*, les *k*, *t* et *p* initiaux, lorsqu'ils deviennent intervocaliques dans un composé nominal, sont généralement éliminés : *rahasa-ara*, *gāḍha-ara*, *kaṇṇa-ujja*, *dharaṇi-ala*, *ajja-utta*, etc. La *bh* devient *h* : *maṇa-hava*, *ti-huvaṇa*, *ti-hāa*, etc. S'il s'agit d'une consonne aspirée, elle devient le plus souvent *h* : *do-haṁda* que Mārkaṇḍeya tire en exemple de la *Karpūramañjarī*¹⁹⁴⁵. D'autres consonnes sont conservées : *kāma-rūva*, *maṇo-raha*, *ṇaha-valida*, *maṇa-haraṇa/maṇo-hara*. Les consonnes géminées sont souvent retenues, l'abréviation de la voyelle longue qui les précède est évident, même s'il n'est pas indiqué : *chaila-ppia*, *caṁdaṇa-dduma*, *parōppara*, *aṇṇōṇṇa*. Si le mètre le demande, un redoublement de la consonne initiale a lieu : *kaṇa-kkaṇida* (sk. *kaṇa-kalita*), *jaṁta-jjaleṇaṁ* (sk. *yantra-jalena*). Dans les composés de la *Rambhāmañjarī*, les *k* et *t* initiaux, en position intervocalique, sont éliminés (*diṇa-ara*, *pia-ama*), les groupes de consonnes sont assimilés (*savvaṁga-ppasaraṁta*, *pī-ppaa*, *diṇṇa-ppoḍha*, *malaācala-dduma*, etc.). Le sk. *ati-*, devient *acc-* devant une *a*, et *ai-* devient *i* et *u* (*ai-utti*, *acc-abbhua*). Pour s'adapter au mètre, la dernière voyelle peut s'allonger (*miṇālā-kidī*) et la consonne initiale du deuxième membre être redoublée (*aṁka-cchala*). Les noms se terminant en *-o* (sk. *-as*), devant un autre mot, sont conservés (*aṇṇōṇṇa*, *maṇo-pūda*). Les règles appliquées dans la *Candralekhā* sont les mêmes que celles dans la *Karpūramañjarī* (*aṁdha-āra*, *bahama-ara*, *mahu-āṇa*, *kāma-heṇu*, *kappa-dduma*, *paraṁ-parā*, *maṇo-hara/maṇa-hara*, *kalaha-cchede*, *ṇaī-sotta/ṇai-sotta*, etc.). Il en va de même dans la *Śṛṅgāramañjarī*, dans le cas des *k* et *t* intervocaliques supprimés (*viraha-āraṇa*, *kara-ala*). Cependant, les consonnes aspirées ne deviennent pas toujours *h* : *māṇa-khaṁda/siri-haṁda*, *ramaṇijja-dhamma/jala-hara-*, *metta-phala/muttā-hala*, *sehara-bhūa/micchā-hūa*, et le *gh* reste toujours inchangé (*vaṁda-ghariṇī*, *saṁkea-ghara*, *ai-ghaṇa*, etc.). Notons que, notre texte, après l'assimilation du groupe de consonnes *pr*, conserve la gémination non seulement à l'intérieur d'un composé nominal (*āmaṇa-ppaoṇa*), mais aussi au début du mot séparé ou d'un mot composé : *ppaḍhama*, *ppaṭṭa*, *ppamāṇa*, *ppāṇaṁti*, *ppia-sahī*, *ppia-vaassa*. Le manuscrit P de l'*Ānandasundarī* supprime généralement le *k* intervocalique dans les mots dérivés du sk. \sqrt{kr} et dans le *kula*, (*sasi-ara*, *a-āraṇa*, *Bharada-ula*, etc.) ; dans d'autres composés nominaux, le *k* est conservé (p. ex. *līlā-kavāḍa*). Parfois le *t* intervocalique est supprimé dans le sk. *-tala*, mais sonorisé dans *-tara* (*ṇāhī-ala*, *tuvarida-dara*). Pour le reste, les occlusives non aspirées, hormis quelques exceptions, sont conservées (*muha-gaa/ḡaṇa-aṇaṁ*, *Maharaṭṭa-cūḍā*, *pia-jaṇa*, *bhū-damḍa*, *go-pura*, *maṇi-maṇḍaṇa*, etc.). Le *dh*, et parfois le *ph* et le *bh*, deviennent *h* (*ṇāma-hea*, *kāma-heu*, *ppaḍi-halida/jambū-phala*, *ti-huvaṇa/mūla-bhūala*, etc.) ; d'autres consonnes aspirées sont conservées (*sālā-ghara*, *savvaṇa-ḍhilla*, *kola-*

¹⁹⁴⁴ [PkP III.57], Cowell 1954 : 131.

¹⁹⁴⁵ Il le cite pour exemplifier le chiffre deux (*do-*) figurant au début d'un mot composé. [PkS V.118], Acharya, K. C., 1968 : 63.

dhamma, savva-bhāsā, etc.). Le manuscrit T a tendance à éliminer les *t* et *j* intervocaliques dans *-tara* et *-jaṇa* (*tuvarida-ara, pia-aṇa*).

§3. Puruṣottama souligne qu'en *śaurasenī*, les *saṁdhi* sont appliqués sur le modèle du sanskrit¹⁹⁴⁶. Puruṣottama demeure assez vague, mais à notre avis, sa remarque ne concerne que les *saṁdhi* vocaux¹⁹⁴⁷. En prakrit standard, si un *a/ā* est suivi d'une autre voyelle (*i/ī, u/ū*), il est supprimé, contrairement au sanskrit où il est contracté avec une autre voyelle : *mahimda* pour le sk. *mahendra*. Peut-être que, selon Puruṣottama, en *śaurasenī*, la contraction sanskrite a lieu : *maheṁda*. Notons qu'en *māhārāṣṭrī*, elle peut également apparaître, mais cela est plus rare¹⁹⁴⁸.

La *Karpūramañjarī* suit la règle générale du prakrit standard. Les voyelles similaires sont contractées et abrégées devant un groupe de consonnes : *vāmaddha* (sk. *vāmārdha*), *ṇahaddha* (sk. *nabho'rdha*), *thaṇāliṅgaṇa* (*stanāliṅgaṇa*), *joīsara* (sk. *yogīśvara*), *nārīsara* (sk. *nārīśvara*). Dans la plupart des cas, le *a* final est supprimé s'il est suivi d'une autre voyelle : *Kuṁbhubbhava* (*Kumbhodbhava*), *taraṁguttara* (*taraṁgottara*), *phullukkara* (sk. *puṣpotkara*), *kaṇṇuppala* (sk. *kaṇṇotpala*), *āṇaṇimdu* (*ānanendu*). Rares sont les exemples d'une contraction des voyelles à la manière du sanskrit, comme dans *sirovāri* (*śira+upari*), *muhemdu* (*muhendu*) et *ṇecchamti* (*necchanti*). Le mot composé (*pūrṇimendu*) « pleine lune » devient irrégulièrement *pūrṇimā-imdu*. Il en va de même dans la *Rambhāmañjarī* (*maṇāṇamda, kadakkha, malaāṇila, ṇīluppala, kaṁkaṇubhāsi, nariṁda, mahocca, sasamṅovamaṁ, jue'bhūṇā*). Devant une consonne géminée, la voyelle s'abrège (*aṇṇōṇṇa, pakohaṁdha, rukkhāmtaram*, etc.), comme en prakrit standard, alors que, dans les passages en *marāṭhī* ancienne, le *saṁdhi* sanskrit est conservé (*mastakāvarī, sarvāṁga*). Les mêmes règles s'appliquent à la *Candralekhā* (*Gaāṇaṇo, kaḍakkha, bālimdu, cūleṁdu, lehujjoa, cheottī*, etc.), à la *Śrīṅāramañjarī* (*acc-amta, tahāviha, jahattha, muṇimda, jahiccham, addemdu, kaṁdubbhavā, mūlovaṇa, maṇo-haraṇa, kao'tthi*) et à l'*Ānandasundarī* (*bālādavo, tamissamkuraṁ, ṇeurimda/ṇareṁda, baṁdhukkarō/uddaṇḍonmada, maṇṇoṇṇa, mais Hariccaṁda*).

§4. Selon Mārkaṇḍeya, la manière de séparer les mots par *saṁdhi* est multiple¹⁹⁴⁹. Les exemples de Mārkaṇḍeya ne comportent pas de règles *saṁdhi*, il s'agit de la manière de remembrer ou de séparer les mots : *jujjadi edam, āacchadi ettha, vaaṇamaṇṇadhā/vaaṇam aṇṇadhā, bhavidumarihadi/bhavidum arihadi*. Dans les premiers exemples, les mots sont écrits séparément car en prakrit standard, le *saṁdhi* sk. (*-aty-etad*) n'est pas possible¹⁹⁵⁰. Dans les derniers, il s'agit du *m* final. Selon la règle générale, il se transforme en *anusvāra*, sauf s'il est suivi d'une voyelle¹⁹⁵¹. Alors que le *m* final peut être ligaturé à la voyelle qui le suit, avec l'*anusvāra* final, la séparation des mots est obligatoire.

Dans la *Karpūramañjarī*, les règles de Mārkaṇḍeya sont clairement discernables. Le *m* final devient toujours un *anusvāra* s'il est suivi d'une consonne : *-ṇiaram maṇa-, aam tilaa-ddumo, jam saam*, etc. S'il précède une voyelle, il est conservé et les mots sont ligaturés : *ahamekko, kāraṇamimam, gāḍhamuvagūḍho*, etc. Lorsqu'une voyelle finale d'une désinence est en contact avec une autre voyelle initiale, les mots restent séparés : *bhodu evam, majjhe*

¹⁹⁴⁶ [PkĀs IX.36] Nitti-Dolci, L., 1938 : 78.

¹⁹⁴⁷ Qu'il explique par la suppression ou la mutation d'une voyelle ; [PkĀs IV.01] Nitti-Dolci, L., 1938 : 44.

¹⁹⁴⁸ Pischel, R., 1900 : 143-144/§§158-159.

¹⁹⁴⁹ [PkS IX.47] Acharya, K. C., 1968 : 110.

¹⁹⁵⁰ Pischel, R., 1900 : 145-146/§162.

¹⁹⁵¹ [PkP IV.14], Cowell 1954 : 137 ; [PkS IV.42] Acharya, K. C., 1968 : 42.

aham, jadi avassam, etc. La même règle s'applique à la **Rambhāmañjarī** (*kaya-pupphovaram anhāṇam niya-bhoya-, sahīe appido, tā eyassa*), à la **Candralekhā** (*sāsanam anuvattamāṇeṇa, lacchīṇamacchīṇa, evvāṇīḍā, jāṇādi mahā-rāo*) à l'**Ānandasundarī** (*rajjamamhe, parakeraam itthiā-raaṇam, velā adikkāmaḍi*). Il en va de même dans la **Śṛṅgāramañjarī**, mais le *m* final peut parfois devenir un *anusvāra* devant une voyelle (*jīvaṇam avi, jīhālehullihanam iva*).

5.3.8 Les formations verbales

§1. Vararuci indique cinq verbes en *śaurasenī* qui diffèrent phonétiquement du prakrit standard. Selon lui, le radical verbal sk. \sqrt{as} se conjugue au présent, *mhi, si, atthi, mho/mhu/mha, tha* et *saṁti* en prakrit standard, et non en *śaurasenī* : *acchāmi, acchāsi*, etc., sauf la troisième personne singulier qui reste *atthi*¹⁹⁵². Aucun autre grammairien ne mentionne ce cas.

Seuls *mhi, si* et *atthi* figurent dans la **Karpūramañjarī** et dans la **Rambhāmañjarī**. La **Candralekhā** emploie également *mha*. À côté de *mhi, si* et *atthi*, nous avons *mho* dans la **Śṛṅgāramañjarī**, ainsi que *saṁtu* (3^e p. pl.) de l'impératif. Dans cette œuvre, le radical verbal *acch-* est associé au sk. $\sqrt{ās}$ avec la désinence du prakrit standard, *acchau* (3^e p. sing.) de l'impératif, dans les stances. L'**Ānandasundarī** donne *mhi, si, atthi, mha*, ainsi qu'*atthu* (3^e p. sing.) de l'impératif, dans les passages en prose dans les deux manuscrits.

§2. Selon Vararuci, le radical verbal $\sqrt{bhū}$ devient *ho-/huv-* en prakrit standard, sauf s'il est précédé par un préverbe, auquel cas il devient *-bhav-*. Pour la *śaurasenī*, Vararuci donne *bhuv-* pour le radical verbal au présent et *bhav-* au futur¹⁹⁵³. Hemacandra indique plusieurs variantes : *bho-/ho-/bhu-/hu-/bhav-/havadi*, en général¹⁹⁵⁴. Puruṣottama reconnaît uniquement *bho-*, sauf au futur (*bhav-*)¹⁹⁵⁵. Selon Mārkaṇḍeya, *bho-* et *ho-* sont possibles au présent¹⁹⁵⁶. Tous les théoriciens sont unanimes sur le fait qu'au futur, la *śaurasenī* emploie uniquement *bhav-*.

Dans la **Karpūramañjarī**, pour le présent de l'indicatif, nous avons *hosi* (2^e p. sing.), *hoi, hoī* et *hodi* (3^e p. sing.) et *hoṁti* à (3^e p. pl.). Quant au présent de l'impératif, le texte comporte *hou, hodu* et *bhodu* (3^e p. sing.) et *havaṁtu* (3^e p. pl.). Lorsque le verbe *bhū-* est précédé par un préverbe, le radical verbal devient *hav-* : *aṇuhavāmi*. Le futur se forme dans tous les cas avec *-bhav-* et le causatif avec *-bhāv-*. Ces variantes sont librement utilisées : *hoi, hodu* et *bhodu* apparaissent dans les passages en prose et en vers, alors que *hodi, bhodi* et le futur se rencontrent uniquement dans la prose. La **Rambhāmañjarī** utilise les variantes librement, comme celles qui figurent dans la grammaire de Hemacandra. Au présent de l'indicatif, nous avons *hoi/bhodi/havadi/bhavadi* (3^e p. sing.), *hoṁti* (3^e p. pl.), de l'impératif, *hou/bhodu* (3^e p. sing.), *hodha/havaha* (2^e p. pl.), *hoṁtu* (3^e p. pl.). Devant un préverbe, le *bh* se réduit à un *h* (*aṇuhavām, pahavemi, pahavedi*), ainsi que dans l'optatif (*have, hojja, havijja*) et le participe présent (*havaṁta*). En revanche, au causatif, il est conservé (*bhāvesi, bhāvijjai, sambhāvīadi*). Notons que Nayacandra Sūri emploie souvent *-bhūa/-bhūda* pour former des participes passés avec les noms : *uvvasī-bhūda, kavalī-bhūa*. La **Candralekhā** utilise *ho-* au présent de l'indicatif (*hosi, hoi/hodi, hoṁti*) et à l'impératif (*hou*), ainsi qu'après le préverbe

¹⁹⁵² [PkP VII.06-07, XII.19-20], Cowell 1954 : 129, 183.

¹⁹⁵³ [PkP VIII.01-03, XII.12], Cowell 1954 : 165, 183.

¹⁹⁵⁴ [ŚĀś IV.269], Pischel, R., 1877 : 142.

¹⁹⁵⁵ [PkĀś IX.78] Nitti-Dolci, L., 1938 : 82.

¹⁹⁵⁶ [PkS IX.108-109] Acharya, K. C., 1968 : 116.

aṇu- (*aṇuhomti*, *aṇuhomta*). Le radical verbal *bhav-* apparaît dans l’optatif (*bhave*) et après le préverbe *saṁ-* (*saṁbhave*, *saṁbhāvei*, *saṁbhāvia*, *saṁbhāvidūṇa*). À l’absolutif, le texte alterne *havia/bhavia*, ainsi qu’au futur (*bhavissidi/hohii*). Il convient de remarquer que les variantes en *śaurasenī* figurent exclusivement dans les passages en prose ; celles en prakrit standard font leur appartition dans les deux, stances et prose. Dans la *Śṛṅgāramañjarī*, la formation de ce verbe est aussi variée que dans les exemples de la grammaire de Hemacandra. Nous avons, au présent de l’indicatif, *hoi* et *homti*, *hou/bhodu* et *homtu* de l’impératif, *huviss-* au futur, rarement *bhaviss-*, *hojj-* à l’optatif, *homta* au participe présent, *hodavva/hoavva* à l’adjectif verbal d’obligation, *ho-* devant le préverbe *aṇu-*, *huv-* devant *parā-* et *pari-*, et *bhav-/bhāv* devant *saṁ-* et le suffixe *-añijja*. Le participe passé est *hūa*. Alors que le prakrit standard *hou* figure dans les passages en vers, le *śaurasenī bhodu* se trouve dans la prose. Les autres formations apparaissent dans les deux cas. Les deux manuscrits de l’*Ānandasundarī* diffèrent généralement au niveau de la désinence de la troisième personne du singulier. Ils partagent, au présent de l’indicatif, *homi*, *hosi*, *hoi*, *homti*, à l’impératif *hohi*, *hodu*, *homtu*, mais diffèrent en *homha* (P)/*homu* (T)/*homa* (T). Nous pouvons observer que les deux manuscrits, à la troisième personne du singulier, utilisent la désinence en prakrit standard au présent de l’indicatif et celle en *śaurasenī*, à l’impératif présent. Au futur, le manuscrit P comporte des leçons en *śaurasenī*, alors que le T en contient en prakrit standard ou bien une variante « *mahārāṣṭrisée* » : *bhavissam* (P)/*hohāmi* (T), *bhavissadi* (P)/*bhavissai* (T)/*hohii* (T). À l’optatif, dans les deux manuscrits, on trouve *bhave*. Ceux-ci comportent des composés verbaux : *sajjī-homi*, *pabalī-hoi*, *maṁdī-bhūda*.

§3. Selon Vararuci, le radical verbal sk. $\sqrt{sthā}$ devient *ṭhāi/ṭhāai* en prakrit standard, mais en *śaurasenī*, il prend la forme de *ciṭṭhadi*¹⁹⁵⁷. Puruṣottama et Mārkaṇḍeya donnent la même règle dialectale¹⁹⁵⁸. Toutefois, pour Hemacandra, *ṭhāi* et *ciṭṭhai* sont possibles en prakrit standard¹⁹⁵⁹. Pour lui, *ṭhādi* et *ciṭṭhadi* sont également licites en *śaurasenī*.

La *Karpūramañjarī* utilise le radical verbal *śaurasenī ciṭṭh-*. Au présent de l’indicatif, nous avons *ciṭṭhasi* (2^e p. sing.), *ciṭṭhāmi* (1^{ère} p. pl.), *ciṭṭhamti* (3^e p. pl.), à l’impératif *ciṭṭha* (2^e p. sing.), *ciṭṭhadu* (3^e p. sing.) et au futur *ciṭṭhissam* (1^{ère} p. sing.). Une seule fois, dans une stance, le texte donne la variante prakrite standard, mais avec la terminaison en *śaurasenī* : *ṭhādi* (3^e p. sing.). La *Rambhāmañjarī* emploie exclusivement le radical verbal en *śaurasenī ciṭṭh-*, qu’il s’agisse d’un passage en prose ou d’une stance : *ciṭṭhadi* (3^e p. sing.) et *ciṭṭhamti* (3^e p. pl.) au présent de l’indicatif, ainsi que *ciṭṭhijja* (3^e p. sing.) à l’optatif et *ciṭṭhissam* (1^{ère} p. sing.) au futur. La *Candralekhā* mélange les radicaux verbaux des deux dialectes. Ainsi, nous trouvons *ciṭṭh-* et *ṭhā-*, mais avec les désinences prakrites standards : *ciṭṭhai* (3^e p. sing.), *ṭhāmo* (1^{ère} p. pl.) et *ciṭṭhamti* (3^e p. pl.), à l’indicatif, *ṭhāvei* (3^{ème} p. sing.) au causatif, *ciṭṭhehi/ṭhāvehi* et *ciṭṭhau* (3^e p. sing.) à l’impératif. Ces formations apparaissent et dans les passages en prose, et dans ceux en vers. La *Śṛṅgāramañjarī* comporte les deux variantes dialectales : *ciṭṭhasi*, *ciṭṭhadi/ciṭṭhai/ṭhāi* et *ciṭṭhāmi* au présent de l’indicatif, *ciṭṭhadu* et *ciṭṭhamha* à l’impératif. Le radical verbal prakrit standard est employé au causatif (*ṭhāvīadi*, *ṭhāvia*, *ṭhāvijjae*), à l’optatif (*ṭhavejja*) et devant le préverbe *saṁ-* (*saṁṭhavemi*), tandis qu’après *aṇu-*, le radical verbal *śaurasenī* est appliqué (*aṇuciṭṭhassasi*). Alors qu’au présent de l’indicatif et de l’impératif, le radical verbal prakrit standard apparaît dans les passages en vers, en *śaurasenī*, il se manifeste

¹⁹⁵⁷ [PkP VIII.25, XII.15], Cowell 1954 : 167-168, 183.

¹⁹⁵⁸ [PkĀś IX.86] Nitti-Dolci, L., 1938 : 83 ; [PkS IX.36] Acharya, K. C., 1968 : 119.

¹⁹⁵⁹ [ŚĀś I.199, IV.360], Pischel, R., 1877 : 32, 159.

dans la prose, et les variantes hybrides (*ciṭṭhai*, *ṭhāvīadi*) font toutes deux partie des passages en prose. Les deux manuscrits de l'*Ānandasundarī* utilisent les deux radicaux verbaux et les désinences librement : *ciṭṭhasi*, *ciṭṭhai/ṭhāi* au présent de l'indicatif, *ciṭṭha* et *ciṭṭhadu* à l'impératif et *ṭhāvehi* au causatif.

§4. Vararuci donne *kuṇ-/kar-* au présent et *kīr-* au passif pour le skt. \sqrt{kr} , et permet uniquement *kar-* en *śaurasenī*¹⁹⁶⁰. Puruṣottama et Mārkaṇḍeya le suivent¹⁹⁶¹. Hemacandra indique les deux variantes au présent sans différenciation dialectale¹⁹⁶², précisant que *kuṇ-*s'applique uniquement sans préverbe.

La *Karpūramañjarī*, au présent de l'indicatif, utilise souvent *kuṇ-* et rarement *kar-*, au causatif et au futur *kar-*, au passif *kīr-/kijj-*. Le participe présent est toujours formé avec *kuṇ-*. Ainsi, nous avons, au présent de l'indicatif, *kuṇadi* (3^e p. sing.), *kuṇemi* (1^{ère} p. pl.), *kuṇamti/karamti/kuramti* (3^e p. pl.), à l'impératif *kuru* (2^e p. sing.) et *kuṇamha* (2^e p. pl.), au causatif *karedi* et *karedu* (3^e p. sing.), au passif *kīradi*, *kīradu*, *kīrau*, *kijjadu* (3^e p. sing.), alors que les manuscrits du Sud (SU) donnent *karīadu* (3^e p. sing.). Le participe présent de l'indicatif est *kuṇamta*, au passif *kijjamāṇa*, alors que *kuṇadi* et *kuṇamti/karamti/kuramti* figurent dans les stances, *kuṇemi*, *kuṇamha* et *karedu* dans la prose, et *kīrau*, *kīradu* et *kijjadu* dans les deux. La variante *kuṇadi* est une forme hybride, comportant le radical verbal prakrit standard avec la terminaison *śaurasenī*. Quant à la *Rambhāmañjarī*, nous trouvons le *śaurasenī karesi* (2^e p. sing.) et le prakrit standard *kuṇamti* (3^e p. pl.) au présent de l'indicatif, le premier dans le discours en prose du bouffon, le second dans une de ses stances. Le passif se fait avec la formation en *śaurasenī*, *karīadu* (3^e p. sing.) dans la prose, et *kijjamti* (3^e p. pl.) dans une stance. Notons que Nayacandra Sūri emploie souvent *-kia/-kida* pour former des participes passés avec les noms : *uvādī-kida*, *Kāma-vāṇī-kida*. La *Candralekhā* utilise très fréquemment ce verbe. Nous trouvons le radical verbal prakrit standard avec les désinences prakrites standards à l'indicatif (*kuṇasi*, *kuṇai*, *kuṇamti/kuṇamte*), à l'impératif (*kuṇa*, *kuṇamtu*), avant un préverbe (*aṇukuṇai*), ainsi qu'au participe présent (*kuṇamta*). Le radical verbal *śaurasenī* est doté soit de sa propre désinence, soit de celle en prakrit standard, et parfois d'une autre, proche du sanskrit. Ainsi, nous avons *karomi*, *karodi/karei/karedi* au présent de l'indicatif, *kāredi* au causatif, *karehi*, *kareu* et *karamha* à l'impératif, ainsi que *karissam* et *karissidi* au futur. De nombreux mots reçoivent une forme active verbale avec *-kar-* : *ollī-karei*, *ollī-karissam*, *paadī-karissam*, *pāhidī-karehi*, *kavalī-kida*. Le passif se fait avec *kīr-* (*kīrai*, *kīrau*). Les formations verbales en *śaurasenī* apparaissent dans la prose, alors que celles en prakrit standard et au passif sont librement utilisées, à la fois dans la prose et dans les stances. La *Śṛṅgāramañjarī* emploie le radical verbal du prakrit standard dans les stances, *kuṇamti* à l'indicatif et *kuṇau* à l'impératif, alors que le radical verbal *śaurasenī* peut apparaître dans les deux, prose et stance. Parfois la leçon est proche du sanskrit. Nous avons donc *karomi* et *karedi/karei* au présent de l'indicatif, *kārau* à l'impératif, *kijjadi* au passif, *karijjau/karīadu/kārīadu* et *karijjamti* au passif causatif, *karissam* et *karissasi* au futur, *karejja* à l'optatif, *kijjamta* pour le participe présent, *kādavva* pour l'adjectif verbal d'obligation, *kāum/kādum* à l'infinitif et *kaa/kida* au participe passé. Ce verbe est souvent employé avec les noms : *mū-karissam*, *vasī-kida*, *mailī-kida*, *pasādi-kaa*. Notons que *karei* et peut-être *kijjadi*, sont des formations hybrides. Une légère différence distingue les leçons des deux manuscrits de l'*Ānandasundarī*, qui se fait par la préférence de

¹⁹⁶⁰ [PkP VIII.13, 60, XII.15], Cowell 1954 : 166, 172, 183.

¹⁹⁶¹ [PkĀś IX.84] Nitti-Dolci, L., 1938 : 83 ; [PkS IX.144] Acharya, K. C., 1968 : 120.

¹⁹⁶² [ŚĀś IV.65-66], Pischel, R., 1877 : 116.

l'emploi de *kuṇ-* et *kīr-* du prakrit standard dans le manuscrit T, alors que le P penche plutôt pour le *śaurasenī kar-* et *karīa-*. Ainsi, nous avons *karemi* (P), *kuṇasi* (P), *kuṇai* (T) et *kuṇamti* (PT) au présent de l'indicatif, *karehi* (P), *kuṇa* (T) et *kareṃha* (PT) à l'impératif, *karīadi* (P)/*kīrai* (T) et *karijjau* (PT) au passif. Au futur, les deux donnent *karissam* (PT) en *śaurasenī*, le manuscrit P comporte *karissadi*, mais là, le T donne une leçon hybride : *karissai* (T). Le participe présent est *kuṇamta* dans les deux manuscrits. L'auteur emploie les compositions verbales : *sajjī-kida* (P)/*sajjī-kaa* (T), *sajjī-kadua* (P)/*sajjī-kattūṇa* (T), *thorī-kia* (PT), *ḍhillī-kia* (T).

§5. Vararuci prescrit *de-* au présent en *śaurasenī* pour le sk. $\sqrt{dā}$, au lieu du prakrit standard *dāi/dāai*, mais *dai-* au futur. Puruṣottama et Mārkaṇḍeya donnent la même règle, précisant qu'au passif, il devient *dī-*¹⁹⁶³. Hemaçandra reconnaît *dei* en prakrit standard et *dedi* en *śaurasenī*¹⁹⁶⁴.

Dans la *Karpūramañjarī*, les variantes en *śaurasenī* sont appliquées, mais parfois avec les désinences du prakrit standard : *dei* (3^e p. sing.) et *deṃti* (3^e p. pl.) au présent de l'indicatif, *dehi* (2^e p. sing.) et *deu* (3^e p. sing.) à l'impératif, *dijjadi* et *dijjae* (3^e p. sing.) au passif et *daissam* (1^{ère} p. sing.) au futur. Le participe présent de l'indicatif est *deṃta*, et ceux du passif est *ḍajjhamta* et *dijjamta*. La *Rambhāmañjarī* utilise, ici aussi, le radical verbal, en *śaurasenī*, mais parfois avec les désinences du prakrit standard, *demi* (1^{ère} p. sing.) et *deṃti* (3^e p. pl.) au présent de l'indicatif, ainsi que *deu* (3^e p. sing.) à l'impératif. Cette dernière est une forme hybride, dont le radical verbal figure dans une stance de la *pratīhārī*. Le participe présent est également *deṃta*. La *Candrakṣhā* utilise exclusivement le radical verbal de la *śaurasenī*, mais avec les désinences du prakrit standard : *dei* (3^e p. sing.) à l'indicatif, *dehi/desu* (2^e p. sing.), *deu* (3^e p. sing.) et *deṃtu* (3^{ème} p. pl.) à l'impératif dans la prose et les stances. Ce verbe a une occurrence rare dans la *Śṛṅgāramañjarī*. Cette œuvre donne aussi le radical verbal en *śaurasenī*, mais avec les désinences du prakrit standard : *dei* au présent de l'indicatif, ou le participe présent *deṃta*, le prakrit *dijjau* au passif, mais la *śaurasenī duvissadi* au futur. Ce verbe est rarement utilisé dans les manuscrits de l'*Ānandasundarī* : *demi*, *deṃti* au présent de l'indicatif, *deu* (PT) et *padeu* (P) à l'impératif. Ici aussi, notons le radical verbal en *śaurasenī*, mais avec les désinences du prakrit standard.

§6. Selon Mārkaṇḍeya, la *śaurasenī* utilise exclusivement *pekkh-* au lieu du prakrit standard *pecch-* pour le sk. $\sqrt{pekṣ}$ ¹⁹⁶⁵ et *khu-* au lieu de *chu-* pour le sk. $\sqrt{kṣud}$ ¹⁹⁶⁶. Il convient de remarquer que Hemaçandra donne *ukkhivai* (*utkṣipati*), *akkhivai* (*ākṣipati*)¹⁹⁶⁷, *khirai* (*kṣarati*)¹⁹⁶⁸ et *makkhai* (*mraḥṣati*), *kamkhai* (*kāṅkṣati*) et *paḍikkhai* (*praṭīkṣati*)¹⁹⁶⁹, à côté d'autres formations, sauf en *ch*. Les deux variantes figurent uniquement dans *ava[ya]cchai/ava[ya]kkhai* (*avekṣate*)¹⁹⁷⁰ et *tacchai/takkhai* (*takṣati*)¹⁹⁷¹. Ainsi, la transcription phonétique du sk. *kṣ* en *ch* ou *kh* n'est pas nécessairement le signe d'un dialecte, c'est-à-dire,

¹⁹⁶³ [PkĀś IX.79] Nitti-Dolci, L., 1938 : 82 ; [PkS IX.124-125] Acharya, K. C., 1968 : 118.

¹⁹⁶⁴ [ŚĀś II.206, IV.273], Pischel, R., 1877 : 73, 142.

¹⁹⁶⁵ [PkS], Acharya, K. C., 1968 :

¹⁹⁶⁶ [PkS IX.112, 118], Acharya, K. C., 1968 : 117.

¹⁹⁶⁷ [ŚĀś IV.144-145], Pischel, R., 1877 : 125.

¹⁹⁶⁸ [ŚĀś IV.173], Pischel, R., 1877 : 129.

¹⁹⁶⁹ [ŚĀś IV.191-193], Pischel, R., 1877 : 131.

¹⁹⁷⁰ [ŚĀś IV.181], Pischel, R., 1877 : 130.

¹⁹⁷¹ [ŚĀś IV.194], Pischel, R., 1877 : 131.

pas dans tous les cas, sans parler des exceptions telles que *jhiij-* ($\sqrt{k\dot{s}i}$), *kamm-* ($\sqrt{k\dot{s}u}$) et *jhar-* ($\sqrt{k\dot{s}ar}$) à côté de *khir-*¹⁹⁷².

Concernant le sk. $\sqrt{pek\dot{s}}$, la ***Karpūramañjarī*** emploie la variante du prakrit standard *peccha* (2^e p. sing.) au présent de l'impératif dans les passages en prose et en vers, et le participe présent *pecchamta* dans les stances. En revanche, *pekkha*, *saṃpekkha* (2^e p. sing.), au présent de l'impératif, *pekkhāmi* (1^{ère} p. pl.) au présent de l'indicatif et à la forme passive *uvekkhīadi* (3^e p. sing.) apparaissent uniquement dans les passages en prose. Pour le reste des cas, nous avons *kh* au présent de l'indicatif, *vikkharai* (3^e p. sing.) et *khivamti* (3^e p. pl.), au passif *kipijamti* (3^e p. pl.), ainsi que *lakkhijjae*, *lakkhīadi* et *rakkhijjae* (3^e p. sing.) où les désinences des deux dialectes varient. Hormis la *śaurasenī lakkhīadi*, tous figurent dans les stances. La ***Rambhāmañjarī*** utilise exclusivement la formation du prakrit standard pour $\sqrt{pek\dot{s}}$, au présent de l'impératif : *peccha* (2^e p. sing.), *pecchau* (3^e p. sing.) et *pecchaha* (2^e p. pl.). Le verbe $\sqrt{k\dot{s}ip}$ est utilisé uniquement comme participe présent, *chivamta/khivamta*, sous des formes alternées dans les stances, *pakkhiva* et *pakkhivamta* dans les passages en prose. D'autres verbes comportant le sk. *kṣ* sont transcrits par *kkh*. La ***Candralekhā*** emploie uniquement le radical verbal de la *śaurasenī* à l'impératif dans les passages en prose : *pekkha*, *pekkhadu*, *pekkhamha* (1^{ère} p. pl.). Le verbe sk. $\sqrt{lak\dot{s}}$ est uniquement formé avec *kha* : *lakhīadi*, *lakhijjae*, *samlakkhijjau*. Notons ici les désinences des deux dialectes. Le sk. $\sqrt{k\dot{s}ip}$ devient *khiv-* (*khivasi*), mais devant un préverbe *-chi-* (*ucchitta*). Les verbes sk. $\sqrt{k\dot{s}ubh}$ et $\sqrt{k\dot{s}u}$, puisqu'ils sont précédés par le préverbe *vi-*, se transforment en *-cho-* : *vicchohijjamta*, *vicchoia*. Rudradāsa utilise la forme du prakrit standard pour le sk. $\sqrt{k\dot{s}ar}$: *jharāvia*. La ***Śṛṅgāramañjarī*** utilise librement les deux formations dialectales du sk. $\sqrt{pek\dot{s}}$, le radical verbal du prakrit standard uniquement dans les passages en vers, alors que la *śaurasenī* apparaît à la fois dans la prose et dans les stances. Nous avons *pecchai* et *pecchimo* (1^{ère} p. pl.) au présent de l'indicatif, *peccha/pekkha*, *pecchāmo* (1^{ère} p. pl.) et *pecchaha* (2^e p. pl.) à l'impératif, *pecchīadu* au passif et *pecchamta/pekkhamta* au participe présent. Nous trouvons les deux radicaux verbaux devant les préverbes : *apecchia*, *uv[v]ekkhia*, *saṃpekkhiūṇa*. Les formations *pecchīadu* et *saṃpekkhiūṇa* sont hybrides. Cette œuvre emploie le prakrit standard *ch* uniquement dans les verbes comportant le sk. $\sqrt{ik\dot{s}}$ (*paḍicchāmo*). Pour le reste, nous trouvons le radical verbal en *śaurasenī kh*, mais souvent avec les désinences du prakrit standard : *rakkhau*, *rakkhijjau* ($\sqrt{rak\dot{s}}$), *khuia* ($\sqrt{k\dot{s}ubh}$), ainsi qu'*akkhivai*, *ukkhitta* et *uvakkhitta* ($\sqrt{k\dot{s}ip}$). En ce qui concerne les manuscrits de l'***Ānandasundarī***, le P emploie, le plus souvent, le radical verbal en *śaurasenī pekkh-*, alors que le T donne, hormis un seul endroit, la variante du prakrit standard ou son synonyme *dekkh-* qui est fréquent en *apabhraṃśa*, ainsi que dans les langues modernes¹⁹⁷³. De ce fait, nous avons *pekkha* (P)/*peccha* (PT)/*dekkha* (T), *pekkhāmi* (T) et *pecchaha* (T) au présent de l'impératif, *pekhissam* (P)/*dekhissam* (T), *pekhissadi* (P)/*dekhissai* (T) au futur, et *pekkhamta* (P)/*pecchamta* (T)/*dekkhamta* (T) au participe présent. Les autres verbes contenant le sk. *kṣ*, sont transcrits en *kh* : *ahikkhivasi*, *nikkhitta*, *rakkhai*, *rakkha*, *lakkhikkai*.

§7. Les deux variantes, *jāṇ-/muṇ-*, du radical verbal sk. $\sqrt{j\dot{n}\dot{a}}$, restent théoriquement les mêmes dans tous les dialectes. Comme nous l'avons évoqué (*supra.*), le sk. *jñā* devient *jā-* en position initiale et *-ṇā-/ṇṇa-* à l'intérieur d'un mot. Selon la théorie, la *śaurasenī* devrait avoir *ṇā-* en position initiale ; en revanche, la pratique est quelque peu différente¹⁹⁷⁴.

¹⁹⁷² [PkP VIII.37], Cowell 1954 : 169 ; [ŚĀs IV.20, 72 et 173], Pischel, R., 1877 : 111, 117 et 129.

¹⁹⁷³ Pischel, R., 1900 : 444-445.

¹⁹⁷⁴ Pischel, R., 1900 : 419.

Dans la *Karpūramañjarī*, nous avons, au présent de l'indicatif, *jāñāsi* (2^e p. sing.), *jāñādi* (3^e p. sing.) et *jāñamti* (3^e p. pl.), au causatif *jāñedi* (3^e p. sing.), *viññavedi* (3^e p. sing.), *viññavemi* (1^{ère} p ; pl.), *āñavedi*(WO)/*āññavedi* (3^e p. sing.), à l'impératif *jāña* (2^e p. sing.) et *āñavedu* (3^e p. sing.), au passif *jāñīadi*, *muñijjadi* et *viññavīadi* (3^e p. sing.) et au futur *muñissadi* (3^e p. sing.). Toutes ces formations verbales apparaissent uniquement dans les passages en prose. La *Rambhāmañjarī* emploie le radical verbal *śaurasenī* au présent de l'indicatif, à l'optatif et au causatif : *jāñāmi* (1^{ère} p. sing.), *jāñesi* (2^e p. sing.), *jāñadi/jāñādi/jāñedi* (3^e p. sing.), mais *muñ-* avec la désinence du prakrit standard au futur, *muñihī* (3^e p. sing.). Si le verbe est précédé d'un préverbe, conformément à la règle, la forme donne *āñavedu* (3^e p. sing.) à l'impératif. La *Candralekhā* utilise les deux radicaux verbaux d'une manière aléatoire. Nous trouvons *muñimo/jāñāmo* (1^{ère} p. pl.) à l'indicatif, *jāña* (2^e p. sing.) et *muñamtu* (3^e p. pl.) à l'impératif, *muñīadi/jāñijjae/jāñijjai* (3^e p ; sing.) au passif, *muñia/jāñia* au participe passé, *muñamta* au participe présent, *-jāñ-* avant le préverbe *anu-* (*anujāñādu*) ; pour le reste, cela reste conforme à la règle énoncée, *-ñ[n]ā-* (*āññāmi*, *āñavedi*). Alors que dans la *Śṛṅgāramañjarī*, le prakrit standard *muñijjai* au présent de l'indicatif figure dans le discours en prose du bouffon, *jāñīmo* et *jāñīdha* à l'indicatif en *śaurasenī* et les hybrides *ñajjai* et *ñajjamte* du passif apparaissent dans les stances. Notre texte comporte encore *jāñe* (1^{ère} p. sing.) à l'*ātmanapeda* et *janissadi* au futur en *śaurasenī* dans les passages en prose, ainsi que d'autres formations avec des préverbes : *āñavedi*, *āñavedu*, *āñavīadu/āñavijjau*, *viññavedi*, *viññavehi*, *viññāsi*, *viññappaadi*. Notons que l'infinitif est également une formation hybride : *ñāum*. Hormis le participe présent *muñamta*, les deux manuscrits de l'*Ānandasundarī* contiennent uniquement le radical verbal *jāñ-* : *jāñāmi* (PT), ainsi que *jāñādi* (P)/*jāñāi* (T), où les deux leçons diffèrent dans l'emploi de la désinence dialectale. Tandis que les deux manuscrits comportent *jāñīadi* au passif, cette variante est systématiquement corrigée par le scribe dans le manuscrit T en une forme hybride (radical verbal en *śaurasenī*, désinence en prakrit standard) *ñajjae*, *ñappae* et *ñappamti*. Les deux manuscrits comportent un participe passé hybride *ññāa*, le radical verbal *jā-* est cependant *jāum*, *jāñidavva*. Après un préverbe, la règle générale est appliquée : *āñavedi*, *viññavemi*, *viññavīadi*.

§8. Il n'est généralement accepté que le radical verbal du prakrit standard *kah-* (sk. \sqrt{kath}) devient *kadh-* en *śaurasenī*¹⁹⁷⁵.

La *Karpūramañjarī* utilise le radical verbal du prakrit standard au présent de l'impératif *kahasu* (2^e p. sing.) et au passif *kahijjadu* (3^e p. sing.), ce dernier contenant la terminaison typique en *śaurasenī*. Le radical verbal *śaurasenī* apparaît au présent de l'indicatif *kadhemi* (1^{ère} p. sing.) et à l'impératif *kadhedu* (3^e p. sing.). Alors que le passif est employé à la fois dans les passages en vers et en prose, le reste figure uniquement dans la prose. Dans la *Rambhāmañjarī*, ce verbe apparaît seulement comme participe passé en *śaurasenī* dans le discours du bouffon : *kadhida*. Au contraire, la *Candralekhā* ne connaît que le radical verbal en prakrit standard *kah-*, avec les désinences de ce dialecte : *kahei*, *kahehi*, *kahijjamti*, *kahijjamtu*. Ils apparaissent à la fois dans les passages en prose et dans ceux en vers. Comme la *Candralekhā*, la *Śṛṅgāramañjarī*, elle aussi, utilise uniquement le radical verbal du prakrit standard (*kah-*), mais avec les désinences des deux dialectes. C'est ainsi que nous avons *kahamti* au présent de l'indicatif, *kahehi* et *kahemti* au causatif, *kahehu* et *kahadu* à l'impératif et *kahīadi* au passif. Similairement à la *Śṛṅgāramañjarī*, les manuscrits de l'*Ānandasundarī* comportent

¹⁹⁷⁵ [PkP VIII.70], Cowell 1954 : 173 ; [ŚĀś IV.86], Pischel, R., 1877 : 119 ; [PkS IX.132] Acharya, K. C., 1968 : 119.

exclusivement le radical verbal du prakrit standard *kah-*, quelle que soit la désinence. De ce fait, nous avons *kahemi*, *kahehi*, *kahedu*, *kahijjai* et *kahijjadu*.

§9. Selon Vararuci, le sk. $\sqrt{smṛ}$ devient *bhar-/sumar-* en prakrit standard, mais la *śaurasenī* utilise exclusivement cette dernière variante¹⁹⁷⁶. Pour Hemacandra, ce ne sont que deux variantes possibles dans tous les dialectes. Il en donne d'autres (*sarai*, *laḍhai*, *jharai*, etc.) et précise que $vi\sqrt{smṛ}$ devient *pamhusai*, *vimharai* ou *vīsarai*¹⁹⁷⁷.

La *Karpūramañjarī* comporte le *śaurasenī sumarasi* (2^e p. sing.) au présent de l'indicatif dans la prose. La *Rambhāmañjarī* donne l'une des leçons de Hemacandra au causatif : *vīsaresi*. La *Candralekhā* utilise le radical verbal de l'indicatif (3^e p. sing.) en *śaurasenī*, mais avec la désinence du prakrit standard *visumarai*, tandis que *pamhusimi* (1^{ère} p. sing.) et *pamhusisi* (2^e p. sing.) au futur et le participe passé *pamhusia*, sont en prakrit standard, s'agissant de la prose ou d'une stance. Ici, la *Śṛṅgāramañjarī* comporte exclusivement le radical verbal du prakrit standard *bhar-* de Vararuci : *bharāmo*, *sambharamta*, *sambharijamta*, *sambharīta*, *sambharium*. Les deux manuscrits de l'*Ānandasundarī* donnent le participe présent *sumaramta* de la *śaurasenī*.

§10. Pour Hemacandra, *geṅh-* et *gepph-* ne sont que deux variantes du sk. \sqrt{grah} ¹⁹⁷⁸, alors que Mārkaṇḍeya indique la première pour le prakrit standard, la seconde pour la *śaurasenī*.

Dans la *Karpūramañjarī* et dans la *Rambhāmañjarī*, ces radicaux verbaux figurent dans la formation de l'ablatif, (*infra*). La *Candralekhā* applique le radical verbal de la *śaurasenī*, parfois avec la désinence du prakrit standard : *gepphamtu* (3^e p. pl.) et *parigepphau* (3^e p. sing.) à l'impératif et *paḍigaṇihassam* (1^{ère} p. sing.) au futur, dans la prose et dans les stances. La *Śṛṅgāramañjarī* comporte le prakrit standard *geṅhai* dans une stance. Les manuscrits de l'*Ānandasundarī* utilisent, sauf un cas, le radical verbal du prakrit standard : *geṅhai* (T), *ghappamti* (T), *gaṅha* (P)/*geṅha* (T), *geṅhissam* (PT), *giṅhamta* (P)/*geṅhamta* (T), mais *gihīda* (P)/*gahīda* (T), *gihidavva* (P)/*gahidavva* (P).

§11. Puruṣottama remarque encore que le prakrit standard *suṅv-* devient *suṅ-* en *śaurasenī* (sk. $\sqrt{śrū}$), le *vo-/vu-* *vucc-* (sk. $\sqrt{brū}/vac$), le *uṭṭh-* *uṭh-* et le *sakk-* *sakkaṅ-* (sk. $\sqrt{śak}$)¹⁹⁷⁹. Il est généralement accepté que le verbe sk. $\sqrt{tī}$, qui devient *tarai/varai/carai* en prakrit standard et peut remplacer $\sqrt{śak}$ ¹⁹⁸⁰. Mārkaṇḍeya donne les mêmes variantes dialectales, sauf *sakkuṅ-* en *śaurasenī*.

La *Karpūramañjarī* utilise le radical verbal *śaurasenī vuccāmi* (1^{ère} p. sing.) dans la prose et le radical verbal prakrit standard *uṭṭhiādi* (3^e p. sing.) avec la terminaison en *śaurasenī* dans le vers¹⁹⁸¹. La *Rambhāmañjarī* donne le radical verbal en *śaurasenī* avec la désinence en prakrit standard : *vuccai*. Dans la *Candralekhā*, se trouvent les deux variantes dialectales, *uṭṭhehi/uciṭṭha* (2^{ème} p. sing.), toutes deux dans un passage en prose et le *śaurasenī sakkuṅomi* (1^{ère} p. pl.) également dans un passage en prose. Cette œuvre donne uniquement le radical verbal *suṅ-* de la *śaurasenī* : *suṅa/suṅāhi/suṅesu* (2^e p. sing.), *suṅādu* (3^e p. sing.), *suṅamha* (1^{ère} p. pl.), *suṅaha* (2^e p. pl.) et *suṅamtu* (3^e p. pl.) à l'impératif, *suṅīadi* (3^e p. sing.) au passif, ainsi que le participe passé *suṅia*. Notons l'alternance des désinences des deux dialectes. La

¹⁹⁷⁶ [PkP VIII.18, XII.17], Cowell 1954 : 167, 184.

¹⁹⁷⁷ [ŚĀś IV.74-75], Pischel, R., 1877 : 117-118.

¹⁹⁷⁸ [ŚĀś IV.256], Pischel, R., 1877 : 139.

¹⁹⁷⁹ [PkĀś IX.82-92] Nitti-Dolci, L., 1938 : 82.

¹⁹⁸⁰ [PkP VIII.70], Cowell 1954 : 173 ; [ŚĀś IV.86], Pischel, R., 1877 : 119 ; [PkS IX.132] Acharya, K. C., 1968 : 119.

¹⁹⁸¹ Notons que les variantes diffèrent considérablement : P *viṭhādi*, Q *uvvattṭhādi*, W *uṭṭhayadiṃ*, M *uvvathādi*, OR *thāi*.

Śṛṅgāramañjarī, ici aussi, utilise le radical verbal du prakrit standard *suṅv-* dans les stances et le *śaurasenī suṅ-* dans les passages en prose. Ainsi, nous avons *suṅvai* et *suṅvaṃti* au présent de l'indicatif, *suṅādu* à l'impératif et *suṅādu* au passif. Le participe présent *suṅvaṃta* apparaît dans les deux, prose et stance. La même pièce donne le radical verbal prakrit standard dans le participe présent *uṭṭhāvijaṃta*, figurant dans la prose et remplace le sk. $\sqrt{\text{śak}}$ par *tīrai/tīrae* et *tīraṃti* au passif qui apparaissent dans les stances, et *tīrai* une fois dans la prose. Les manuscrits de l'*Ānandasundarī* diffèrent quelque peu. Le P utilise le radical verbal en *śaurasenī*, alors que le T applique la formation du prakrit standard dans $\sqrt{\text{vac}}$: *vāemi* (P), *vocchaṃ* (T), *vāissadi* (P). Les deux manuscrits utilisent exclusivement le radical verbal du prakrit standard *uṭṭh-* (*uṭṭhai*, *uṭṭhei*, *uṭṭhāvīda*, *uṭṭhia*, *uṭṭhiūṇa*), en *śaurasenī suṅ-* (*suṅai*, *suṅāhi*, *suṅissam*, *suda*). Le manuscrit T, quant à lui, comporte une fois le prakrit standard *sakkae*.

§12. Mārkaṇḍeya rajoute encore plus de verbes dont la formation diffère en ces deux dialectes. Ainsi, il donne la *śaurasenī majj-* à la place du prakrit standard *khupp-/vuṭṭ-* (sk. $\sqrt{\text{majj}}$), *cavv-* pour le *caṃp-/capp-* (sk. $\sqrt{\text{carc}}$), *khumd-* pour *jūr-* (sk. $\sqrt{\text{kṣudh}}$), *ghumm-* pour *ghol-* (sk. $\sqrt{\text{ghūrṇ}}$), uniquement *bhā-* pour *bhā-/vīh-* (sk. $\sqrt{\text{bhī}}$), *milā-* pour *vā[a]-* (sk. $\sqrt{\text{mlai}}$), *rov-* pour *ruṃdh-/rumbh-* (sk. $\sqrt{\text{rudh}}$), *rod-* pour *ruv-* (sk. $\sqrt{\text{rud}}$), *rāj-* pour *reh-* (sk. $\sqrt{\text{rāj/śubh}}$), *haṅ-* pour *hamm-* (sk. $\sqrt{\text{han}}$), *phus-* pour *lubh-/sup-* (sk. $\sqrt{\text{mrj}}$), *jiggh-* pour *pā[a]-* (sk. $\sqrt{\text{jighra}}$)¹⁹⁸². Il devient d'emblée évident que, pour Mārkaṇḍeya, toutes ces formations verbales d'origine régionale, trop éloignées du sanskrit, ou faisant exception à la règle, en *śaurasenī*, sont remplacées par une variante comportant une simple transformation phonétique (*tadbhava*) proche du sanskrit. Pour Hemacandra, ce ne sont que des leçons diverses à appliquer dans tous les dialectes.

La *Karpūramañjarī* emploie le radical verbal *śaurasenī gupph-/gum̐ph-* : *gum̐phedi* (3^e p. sing.) dans la prose, *gum̐phaṃta* (participe présent) dans une stance. Quant à la formation du sk. $\sqrt{\text{rāj/śubh}}$, le radical verbal du prakrit standard avec la terminaison appropriée *rehai/rehae* (3^e p. sing.) figure dans les stances. La *Rambhāmañjarī* donne deux de ces verbes avec le radical verbal en *śaurasenī* : le passif *gum̐phīadi* (3^e p. sing.) et l'infinitif *haṅ-* : *viṇihidum̐*. La *Candralekhā* nous fournit un grand nombre de ces verbes. Elle donne le radical verbal de la *śaurasenī* pour le sk. $\sqrt{\text{carc}}$, bien qu'avec la désinence du prakrit standard : *cavvei*, *cavvehi*, *cavvaṃta*, *cavvia*. Quant au sk. $\sqrt{\text{ghūrṇ}}$, elle utilise exclusivement le radical verbal du prakrit standard : *gholaṃta*, *gholi*, *gholida*, *gholira*. Pour le sk. $\sqrt{\text{rāj}}$, seul le radical verbal du prakrit standard est employé (*rehei*, *reham̐ti*, *parirehai*, *reham̐ta*), sauf au causatif (*rāvei*). Ce sont les mêmes verbes qui figurent dans la *Śṛṅgāramañjarī*, le *śaurasenī cavv-*, le prakrit standard *reh-* ainsi que *gum̐ph/ghol-* des deux dialectes. Les manuscrits de l'*Ānandasundarī* comportent *ruḍaṃtī* (en *marāṭhī*) et alternent les deux radicaux verbaux du sk. $\sqrt{\text{ghūrṇ}}$: *ghola* (P), *avagum̐phia* (PT), *gholaṃta* (T).

§13. Le verbe sk. $\sqrt{\text{ārabh}}$, également irrégulier, devient *āḍhapp*¹⁹⁸³. À l'impératif de $\sqrt{\text{paś}}$ à la deuxième personne du singulier et du pluriel, en prakrit standard, correspondent *ua* et *u[v]aha*¹⁹⁸⁴. Ces formations sont les mêmes dans tous les dialectes.

Dans la *Karpūramañjarī*, *uvaha* (2^e p. pl.) au présent de l'impératif, figure dans une stance. La *Rambhāmañjarī* utilise également, dans une stance, *uvaha*. En revanche, dans une autre, elle donne une forme *tadbhava* avec la désinence *śaurasenī* : *pāsadi*. La *Candralekhā*

¹⁹⁸² [PkV VIII], Cowell 1954 : 165-173 ; [PkS IX.112-147] Acharya, K. C., 1968 : 117-120.

¹⁹⁸³ [ŚĀś IV.254], Pischel, R., 1877 : 139.

¹⁹⁸⁴ [PkP I.14], Cowell 1954 : 110.

nous fournit les leçons conformes à la règle : *āḍhappai* (3^e p. sing.) et le participe passé *āḍhatta*, ainsi qu'une variante *tadbhava* (*ārabhha*). La *Śṛṅgāramañjarī* contient *āḍhatta* et *samāḍhatta*¹⁹⁸⁵. Dans l'*Ānandasundarī*, nous trouvons une fois *uvaha* dans les deux manuscrits.

§14. Vararuci indique la sonorisation de la désinence de la troisième personne du singulier *-adi/-adu* (sk. *-ati/-atu*) en *śaurasenī*¹⁹⁸⁶. Ce traitement est unanimement accepté par tous les théoriciens. Bien que Vararuci, Puruṣottama et Mārkaṇḍeya permettent l'*ātmanepada* dans les passages en prose en *śaurasenī*¹⁹⁸⁷, Hemacandra donne la désinence *-ade* sans restriction¹⁹⁸⁸. La désinence de la première personne du pluriel est *-āmo/-amu/-ama* en prakrit standard selon Vararuci¹⁹⁸⁹. Pour Puruṣottama et Mārkaṇḍeya, en *śaurasenī*, elle devient *-mha*¹⁹⁹⁰, mais uniquement au présent de l'impératif. La désinence de la deuxième personne du pluriel *-tha*, devient *-ha/-ttha* en prakrit standard (*hoha*) ; en *śaurasenī* elle est sonorisée : *-dha*. Toutefois, Hemacandra semble permettre les deux *hodha/hoha*¹⁹⁹¹. Puruṣottama et Mārkaṇḍeya n'accepte que *-dha* en *śaurasenī*¹⁹⁹². Ce dernier précise qu'il n'y a pas de sonorisation dans la désinence de la troisième personne du pluriel (*-amti/-amtu*) et cite un exemple de la *Karpūramañjarī*¹⁹⁹³. Uniquement Puruṣottama désigne *-su* et *-hi* à la deuxième personne du singulier de la désinence au présent impératif, Mārkaṇḍeya permet également *-a*¹⁹⁹⁴.

La *Karpūramañjarī*, dans la plupart des cas, utilise les désinences de la *śaurasenī*, soit dans les passages en prose ou en vers (*-āmi/-emi*, *āsi/-esi*, *-adi/-ādi/-edi*, *āmo/-imo*, *-dha*, *-amti/-emti*). La désinence de la troisième personne du singulier est la plus fréquente (*-adi/-ādi/-edi*, *-adu/-edu*), l'auteur l'emploie autant dans les passages en prose que dans ceux en vers. Si cette désinence apparaît en prakrit standard (*-ai/-ae*), c'est presque uniquement dans les stances. C'est l'endroit où Mārkaṇḍeya reformule la critique la plus importante envers Rājasekhara pour l'utilisation de la désinence de la *śaurasenī*, dans les strophes (*śloka*) en *māhārāṣṭrī*¹⁹⁹⁵. Il arrive très rarement que l'auteur emploie les terminaisons du prakrit standard dans la prose, comme *hoi* et *hou*. Quant à l'impératif x, nous trouvons *-a/-hi/-su* (2^e p. sing. : *bhaṇa*, *gaccha*, *ṇivedehi*, *ehi*, *kahasu*, *uvavisasu*, etc.), *-adu* (3^e p. sing.), uniquement *-mha* (1^{ère} p. pl. : *sampādemha*, *kuṇamha*, *pavisamha*, *gacchamha*, *ṇikkamamha*), *-dha/-ha* (2^e p. pl.), et *-amtu* (3^e p. pl.). La terminaison du prakrit standard *-au* (3^e p. sing.) à l'impératif est totalement absente dans notre texte ; en revanche, nous avons *pabhaṇimo* « disons-le » (1^{ère} p. pl.)¹⁹⁹⁶. Enfin, l'*ātmanepada*

¹⁹⁸⁵ Le glossaire de l'éd. du B. Shastri donne, de manière inexacte, *ua* au sens du sk. *paśya* dans la stance [ŚM III.41]. Ce verbe ne figure pas dans cette stance, ni dans cette pièce.

¹⁹⁸⁶ [PkP XII.10, 13-14], Cowell 1954 : 183.

¹⁹⁸⁷ [PkP XII.27], Cowell 1954 : 184 ; [PkĀś IX.65] Nitti-Dolci, L., 1938 : 81.

¹⁹⁸⁸ [ŚĀś IV.274], Pischel, R., 1877 : 142.

¹⁹⁸⁹ [PkP VII.04.], Cowell 1954 : 158.

¹⁹⁹⁰ [PkĀś IX.66] Nitti-Dolci, L., 1938 : 81 ; [PkS IX.103] Acharya, K. C., 1968 : 116.

¹⁹⁹¹ [ŚĀś IV.268], Pischel, R., 1877 : 141.

¹⁹⁹² [PkĀś IX.66] Nitti-Dolci, L., 1938 : 81.

¹⁹⁹³ *vāamti* ; [PkS VII.61], Acharya, K. C., 1968 : 83.

¹⁹⁹⁴ [PkĀś IX.71-72] Nitti-Dolci, L., 1938 : 81 ; [PkS IX.90-91] Acharya, K. C., 1968 : 114.

¹⁹⁹⁵ [PkS VI.04] Acharya, K. C., 1968 : 67.

¹⁹⁹⁶ Pischel, R., 1900 : 388/§467, 391/§470. Pischel remarque que la terminaison *-mha* (1^{ère} p. pl. impératif) n'est pas signalée dans les grammaires antérieures à celle de Mārkaṇḍeya. Néanmoins, Puruṣottama l'avait déjà notée pour le *śaurasenī*, cf. *supra*. Il remarque aussi que cette terminaison est très rare dans les textes en prakrit *māhārāṣṭrī* et plus fréquente en *śaurasenī*, *māgadhī* et *dhakkī*. Pour le prakrit *māhārāṣṭrī*, il donne des exemples terminés par *-āmo/-āma/-imo*. Puruṣottama ainsi que nos textes confirment l'hypothèse que les deux langues utilisent des terminaisons différentes à la première personne du pluriel de l'impératif. Notons que les manuscrits

est présent dans notre texte, au présent de l'indicatif *maṇṇe, samke* (1^{ère} p. sing.), avec la terminaison du prakrit standard (*rehae, rajjae*, 3^e p. sing.) et au passif en *śaurasenī* (*dīsade*, 3^e p. sing.). La **Rambhāmañjarī** utilise les mêmes désinences, mais omet la deuxième personne du singulier *-hi* (sauf *ehi*) et la première du pluriel *-mha* de l'impératif. Cette œuvre comporte plusieurs exemples de l'*ātmanapeda* : *gale, maṇṇe, maṇṇesi, maṇṇante* et *dissāmo* (*dr̥ṣyāvahe*), *paḍivajjayante* (*pratipadyete*) et les verbes dotés de la désinence du prakrit standard *-ae*. Contrairement à la *Karpūramañjarī*, les désinences en *śaurasenī* apparaissent uniquement dans les passages en prose, alors que celles en prakrit standard le sont dans les deux : prose et stances. Cette tendance inversée se manifesterà dans tous les *saṭṭaka* tardifs. La **Candralekhā** utilise toutes ces désinences, indépendamment du radical verbal, qu'il soit en prakrit standard ou en *śaurasenī*. Toutefois, elle ne connaît pas la *śaurasenī* *-dha* (2^e p. pl.) à l'impératif, seul le prakrit standard *-ha* figure dans notre texte. Concernant l'*ātmanapeda*, hormis les verbes comportant la désinence du prakrit standard *-ae*, nous avons *maṇṇe, maṇṇai* et *samke*. La **Śrīngāramañjarī** possède toutes ses désinences, mais utilise rarement *-mha* à l'impératif, la remplaçant par *-āmo*. L'*ātmanapeda* est assez rare (*samrajjae, paḍibhāsae*) ; au passif, la désinence du prakrit standard *-ai* la remplace (*samkijjai, dīsadi/dīsai, ḍajjhai, pāvīadi*¹⁹⁹⁷). En revanche, le verbe *maṇ-*, avec les désinences de l'*ātmanapeda*, figure plusieurs fois dans cette pièce (*maṇṇe, maṇṇasi, maṇṇae, maṇṇāmo*), ainsi que *jāṇe* dans le même sens. Notons que cette œuvre emploie presque toujours les désinences du prakrit standard. En ce qui concerne les manuscrits de l'**Ānandasundarī**, ils utilisent tous ces désinences, mais le manuscrit P emploie presque toujours celles en *śaurasenī*, *-adi, -adu* et *-mha*, alors que le T les remplace très souvent par les prakrit standard *-ai, -au* et *āmo/-āmu*. Les deux manuscrits comportent exclusivement *-ha* en prakrit standard et jamais *-dha* en *śaurasenī*. L'*ātmanapeda* est peu fréquent : *maṇṇe, maṇṇimo, samke, bāhai* (*bādhyate*), *disadi* (P)/*disai* (T), *dīsae, lakkhijjai* (T), *ṇejjai* (*nīyate*).

§15. Le passif (sk. *-ya-*), selon Vararuci, en prakrit standard, se transforme en *-īa/-ijja*, leur emploi est facultatif : *gamīai/gamijjai, ramīai/ramijjai*¹⁹⁹⁸. Néanmoins, pour certains verbes, deux variantes sont fixées : *suvvai/suṇijjai* (*śrūyate*), *huvvai/huṇijjai* (*hūyate*), *jivvai/jiṇijjai* (*jīyate*) ; pour d'autres, une seule : *lijjai* (*lihyate*), *kīrai* (*kriyate*), *tīrai* (*tīryate*), *kīrai* (*kīryate*) et *gāhijjai/gahijjai* (*gr̥hyate*)¹⁹⁹⁹. Les exemples de Hemacandra en *śaurasenī* comportent uniquement *-ijja*, avec les deux désinences : *kijjadi/kijjade*²⁰⁰⁰. Puruṣottama permet les deux formations en *śaurasenī*²⁰⁰¹, mais dans un autre passage, comme Mārkaṇḍeya, il désigne exclusivement *-īa* pour certains verbes en *śaurasenī* : *dīadi*, ou bien *gejjhadi/gepphadi*²⁰⁰². Selon les autres exemples de Mārkaṇḍeya, ce dernier indique *-īa* pour *sakkuṇīadi/sakkīadi*²⁰⁰³, *huṇīadi, suṇīadi, ramīadi, gamīadi, duhīadi, vahīadi*²⁰⁰⁴. Il semble que, dans ces exemples, Mārkaṇḍeya opte pour *-īa* en *śaurasenī* afin de les différencier de leur variante du prakrit standard de Vararuci.

O et R de la *Karpūramañjarī* donnent, à la place de *pavisamha*, deux leçons diverses avec la terminaison du prakrit standard : O *yavisāmo*, R *pavissamo*. Dans les autres cas, ils utilisent aussi la désinence *śaurasenī* *-mha*.

¹⁹⁹⁷ Sk. *śaṅkyate, dr̥ṣyate, dahyate, prāpyate*.

¹⁹⁹⁸ [PkP VII.08-09], Cowell 1954 : 159.

¹⁹⁹⁹ [PkP VIII.57-61], Cowell 1954 : 171-172.

²⁰⁰⁰ [ŚĀś IV.274], Pischel, R., 1877 : 142.

²⁰⁰¹ [PkĀś IX.75-76] Nitti-Dolci, L., 1938 : 82.

²⁰⁰² [PkĀś IX.83, 89] Nitti-Dolci, L., 1938 : 82-83 ; [PkS IX.124, 129] Acharya, K. C., 1968 : 118.

²⁰⁰³ Il précise que c'est au sens « il peut » (*tīryate*).

²⁰⁰⁴ [PkS IX.132, 135 et 146-147] Acharya, K. C., 1968 : 119-120.

La **Karpūramañjarī** utilise librement les deux formations verbales du passif avec les terminaisons des deux dialectes : *dijjadi/dijjae*, *dijjamtu*, *kīradu/kīrau/kijjadu/karīadu*, *lakkhijjae/lakkhīadi*. Elle donne la formation *-īa-* plus souvent avec la terminaison en *śaurasenī* : *suñīadi*, *dīsadi/dīsadu*, *dīsadha*, etc. dans la prose. La formation *-ijj-* peut apparaître avec la terminaison de la *śaurasenī* (*kahijjadu*, *lihijjadi*, *muñijjadi*, *avadārijjadu*, *mahurijjadi*, *mahijjadi*, *pumñijjadi*) et du prakrit standard (*pijjae*, *khajjae*, *rakkhijjae*, *kaḍḍhijjae*, *kaṁḍijjai*). Alors que cette dernière formation du passif avec la terminaison en *śaurasenī* peut apparaître à la fois dans la prose et dans les stances, avec la désinence en prakrit standard, elles se manifeste uniquement dans les stances. La **Rambhāmañjarī** utilise la formation *-īa-* avec la désinence *śaurasenī*, et *-ijja-* avec celle en prakrit standard : *karīadu*, *āsīadu*, *icchīadi*, *bhañīadi*, *gumphīadi*, *tuvarīadu*, mais *bhāvijjai*. Ce traitement distinctif est plus proche de la théorie de Puruṣottama et Mārkaṇḍeya. Selon eux, les formations en *śaurasenī* figurent dans la prose alors qu'en prakrit standard dans les stances. Malgré cela, dans cette pièce, *agghījamti* et *pūijjamti*, par exemple, apparaissent dans la prose, et *ugghādijjamti* dans une stance. Il semble donc que la différenciation entre *-īa-* pour la *śaurasenī* et *-ijja-* pour le prakrit standard n'est importante qu'à la troisième personne du singulier. La même règle est observée dans la **Candralekhā**, hormis *kīrai* et *kāmijjadi*. La différence se fait uniquement à la troisième personne du singulier, *-īadi/-īadu* en *śaurasenī*, *-ijjae/-ijjau* en prakrit standard. Néanmoins, cette différence est nuancée dans la **Candralekhā**, car la *śaurasenī* utilise la désinence du *parasmaipada*, et le prakrit standard celle de l'*ātmanepada*. Pour le reste, la formation du passif est contingente (*pasīdamtu*, *sajjamtu*). Bien que le texte ait tendance à utiliser la formation en *śaurasenī* dans les passages en prose, celle-ci peut également apparaître dans les stances, comme par exemple *muñīadi*, alors que *jāñīadi* figure dans la prose. Il semble que la règle que nous avons observée dans la **Rambhāmañjarī** et dans la **Candralekhā** se soit consolidée à l'époque de Viśveśvara Pāṇḍeya. De ce fait, dans la **Śṛṅgāramañjarī**, les formations verbales en *śaurasenī -īa* reçoivent les désinences de la *śaurasenī* de la troisième personne du singulier, alors que *-ijja-* possède celles du prakrit standard. Bien évidemment, d'autres désinences peuvent être combinées avec ces deux formations du passif (*pucchīasi*, *varīamti*, *karijamti*, *vijjamti*), mais ces variantes sont plus rares. Malgré cela, les deux dialectes sont librement employés dans les passages en prose et en vers. Hormis *kahijjadu* doté de la désinence de la *śaurasenī*, la même règle s'applique dans les manuscrits de l'**Ānandasundarī** : la désinence (3^e p ; sing.) en *śaurasenī* est associée à *-īa-*, celle en prakrit standard à *-ijja-*, indépendamment de l'occurrence en prose ou en vers.

§16. La formation au causatif sk. *-aya/-apaya-* en prakrit standard est *-e/-ave* : *kārei/karāvei*. Selon Puruṣottama, la *śaurasenī* utilise uniquement *-ave/-ava*, le *-e*, comme le *-a*, peuvent se produire comme voyelles thématiques²⁰⁰⁵. Les autres grammairiens ne le précisent pas.

Dans la **Karpūramañjarī**, nous trouvons les deux formations du causatif. Avec *-e* : *sampādemī*, *takkemī*, *tāvei*, *viḍambei*, *paḍdei*, *uppādedi*, *kiredi*, *āñedi*, *ghaḍeu*, *paḍivāledu*, *pesedu*, *appeṁti* ; nous avons une seule fois *-aa-* (sk. *-aya*) : *pavesaa*. Pour le reste, le causatif se réalise avec *-ava-* : *vaddhāvīasi*, *sikkhāvīasi*, *sambhāvehi*, *sambhāvedi*, *pajjharāvedi*. Mārkaṇḍeya cite l'un de ces exemples dans cette pièce, lors de la description du causatif²⁰⁰⁶. Dans la **Rambhāmañjarī**, la majorité des causatifs se forme avec *-e-* au présent de l'indicatif (*jaṇaadu*, *jaedu*, *āṇavedu*, *sampādei*, *sampādemī*, *aṇupālemi*, *pūremī*, *phullei*, *ruei*, *sahedi*),

²⁰⁰⁵ [PkĀś IX.41, 74] Nitti-Dolci, L., 1938 : 78, 81-82.

²⁰⁰⁶ [PKS VI.48] Acharya, K. C., 1968 : 75.

mais au passif, toujours avec *-āva-* (*sambhāvādi*, *bhāvijjāe*, *vaddhāvāsi*). Hormis *majjāveī* et *vaddhāvaiṣṣam*, dans la *Candralekhā*, le causatif se forme avec *-e-* au présent. Dans la *Śṛṅgāramañjarī*, rares sont les formations verbales au causatif avec *-avi-* et, dans la plupart des cas, celui-ci est associé à certains verbes : *sambhāv-*, *āṇ[ṇ]av-*, *vaṇṇav-*, *ṭhāv-*, *vaddhāv-*. Le reste se forme avec *-e-* : *dūmemi*, *jaṇei*, *guṇei*, etc. Dans les manuscrits de l'*Ānandasundarī*, la formation du causatif avec *-avi-* se réduit aux verbes *āṇ[ṇ]av-*, *viṇṇav-*, *ṭhāv-*, *uṭṭhāv-*, les autres cas sont formés avec *-e-* : *damṣedi*, *alamkaredi*, *sikkhemi*, *khamehi*, etc.

§17. La désinence de l'optatif de la troisième personne du singulier du verbe $\sqrt{bhū}$, en prakrit standard, est *hojja/hojjā*, mais en *śaurasenī*, selon Vararuci, elle devient *bhave*²⁰⁰⁷.

La *Karpūramañjarī* comporte un seul exemple de l'optatif : *lahejja* (3^e p. sing.). La *Rambhāmañjarī* contient plusieurs verbes à l'optatif, tous à la troisième personne du singulier : *have*, *hojjā*, *havijja*, *muñcijja*, *mucchijjā*, et *ciṭṭhijja*. Il en va de même dans la *Candralekhā*, donnant *bhave*, *sambhave*, *pejjā*, *mejjā* et *hajjā*. La *Śṛṅgāramañjarī* recourt aussi à l'emploi de l'optatif, si nécessaire. Les prakrits standards *hojjam* (1^{ère} p. sing.) et *hojja* (3^e p. sing.) apparaissent uniquement dans les stances, le *śaurasenī bhave* figure, le plus souvent, dans les stances, et parfois dans les passages en prose. Les autres verbes de l'optatif à la troisième personne du singulier sont *ṭhavejja* et *disejja* dans les stances, *karejja* dans un discours. Dans les manuscrits de l'*Ānandasundarī*, nous trouvons *bhave* et *āacche*.

§18. La formation du futur diffère remarquablement dans les deux dialectes. Le prakrit standard a trois formations *-ssa*²⁰⁰⁸ *-hā* *-hi-*, et, pour quelques verbes, une forme abrégée, tandis que la *śaurasenī* emploie une forme proche du sanskrit *-iss-* (sk. *-iṣy-*). Les désinences sont également divergentes. Le prakrit standard a, pour la première personne du singulier, *-āmi* *-imi* *-am* et du pl., *-hissā* *-hitthā*, et pour la troisième personne du sing. *-hii* *-hī*. La *śaurasenī* partage les désinences *-am*, *-hii* *-hī*. Pour le reste, elle utilise les désinences usuelles. Ainsi, nous avons *hossāmi* *hohāmi* *hohāhi* et simplement *hossam* en prakrit standard, alors qu'en *śaurasenī*, uniquement *bhavissam*²⁰⁰⁹. Hemacandra remarque que les formations *bhavissidi*, *karissidi*, etc., en *śaurasenī*, sont erronées. Mārkaṇḍeya indique également cette différence dans ces deux langues : *kāham* *karissam* (sk. \sqrt{kr}), *gaccham* *gamissam* (sk. \sqrt{gam}), *dāham* *daissam* (sk. $\sqrt{dā}$), *soccham* *suṇissam* (sk. $\sqrt{srū}$), *voccham* *vucchissam* (sk. \sqrt{vac}), *roccham* *rodissam* (sk. \sqrt{rud})²⁰¹⁰.

La *Karpūramañjarī* comporte uniquement la formation du futur en *śaurasenī*, sauf *hohii* (3^e p. sing.). Nous avons une grande partie du futur à la première personne du singulier (*bhavissam*, *gamissam*, *āgamissam*, *karissam*, *ciṭṭhissam*, *daissam*, *paḍhissam*, *khamḍissam*, *cūrissam*, *ghalissam*, *pucchissam*, *vijissam*), mais il apparaît également à la troisième personne du singulier (*bhavissadi*, *muñissadi*), à la première personne du pluriel (*gamissāmo*), ainsi qu'au causatif (*karaissam*, *uppadaissam*, *sampādaissam*, *ṇivedaissadi*). Le texte comporte également des participes : p. ex. « *bhavissa* ». Notons que ces formations se produisent uniquement dans les passages en prose, hormis le participe. La *Rambhāmañjarī* utilise le futur de la *śaurasenī* dans *āgamissam*, *vaṇṇaissam*, *ciṭṭhissam* (1^{ère} p. sing.), ainsi que *essadi* et *milissadi* (3^e p. sing.) ; du prakrit standard dans *muñihī* (3^e p. sing.), et une forme hybride *jīvissai*, où le radical verbal est en *śaurasenī*, mais la désinence apparaît à l'indicatif en prakrit standard. Les deux

²⁰⁰⁷ [PkP VII.20, XII.29], Cowell 1954 : 161-162, 184.

²⁰⁰⁸ Le prakrit utilise *-ssa-* uniquement aux premières personnes du singulier et du pluriel.

²⁰⁰⁹ [PkP VII.13-14, XII.21], Cowell 1954 : 160,

²⁰¹⁰ [PkP VII.16], Cowell 1954 : 160 ; [ŚĀś III.171], Pischel, R., 1877 : 105 ; [PkS IX.105-106, 124-125] Acharya, K. C., 1968 : 116, 118.

formations, le prakrit standard et la formation hybride se manifestent dans les stances, au contraire de celles en *śaurasenī*, dans les passages en prose. Les variantes du prakrit standard et de la *śaurasenī* alternent dans la **Candralekhā**. Ainsi, nous avons *pamhusimi* (1^{ère} p. sing.), *pamhusisi* (2^e p. sing.) et *hohii*, *pāvihii*, *marihii* (3^e p. sing.) en prakrit standard, *karissam*, *paḍī-karissam*, *pucchissam*, *paḍhidassam*, *paḍigaṇihassam*, *vaḍḍhāvaiṣṣam* (1^{ère} p. sing.), *karissidi*, *āmissidi* (3^e p. sing.), *gamissāmo* (1^{ère} p. pl.) et *gamissamti* (3^e p. pl.) en *śaurasenī*. Ces formations apparaissent simultanément dans les passages en prose et en vers. En ce qui concerne la **Śṛṅgāramañjarī**, hormis les variantes prakrites standards *dāvemi*, *gamihasi* et *hohii*, qui apparaissent dans les stances, elle utilise uniquement celles en *śaurasenī* : *paccaissam*, *dāvaiṣṣam*, *lihissam*, *ummūlaiṣṣam*, *pariharissam*, *parāvattissam*, *pavaṭṭissam*, *gamissam* (1^{ère} p. sing.), *bhaṇissasi*, *aṇuciṭṭhassasi*, *karissasi*, *paḍhissasi* (2^e p. sing.), *huvissadi/bhavissadi*, *bhaṇissadi*, *jāṇissadi*, *lahissadi* (3^e p. sing.), *karissāmo* (1^{ère} p. pl.) et *huvissamte* (3^e p. pl.). Alors que le manuscrit P de l'**Ānandasundarī** emploie les formations du futur en *śaurasenī*, le T utilise parfois en prakrit standard ou en une variante « *māhārāṣṭrīśee* » : *voccham* (T), *vāissadi* (P), *bhavissam* (P)/*hohāmi* (T), *bhavissadi* (P)/*bhavissai* (T)/*hohii* (T), *karissadi* (P)/*karissai* (T). Dans le reste des cas, les deux comportent uniquement les variantes en *śaurasenī* : *dekkhissam*, *paḍhissam*, *vaṇṇaiṣṣam*, *bhīṣaiṣṣam*, *samassassiam*, *hakkāriṣṣam*, *gāmissam/gamissam*, *suṇissam*, *suṇissadi*, y compris une variante hybride avec le radical verbal du prakrit standard, *geṇhissam*.

§19. Le prétérit se forme avec *-īa* : *huvīa* (*abhavat*), *hasīa* (*ahasat*). L'aoriste se limite à la troisième personne du singulier : *hohīa* (*abhūt*) et *āsī* (*āsīt*)²⁰¹¹. L'intensif et le désidératif sont rares, les dénominatifs et les verbes onomatopéiques sont un peu plus fréquents dans les *saṭṭaka*.

La **Karpūramañjarī** contient l'aoriste *āsī*, ainsi que plusieurs dénominatifs et verbes onomatopéiques, tels que *mahurijjadi* (sk. *madhurayati*), *kilakilai* (sk. *kilakilāyati*), *kuru-kurāṃta*, *kuru-kuruamṭī* (sk. *jalpat*) et *jhaṇa-jhaṇamṭa* (sk. *śabdī-kārayat*). La **Rambhāmañjarī** donne l'aoriste *āsī*, ainsi que l'onomatopéique *kura-kurāimṭī*. Dans la **Candralekhā**, nous trouvons l'aoriste *āsī*, l'intensif *suṇasuṇamṭa*, le désidératif *bubukkhida*, le dénominatif *varuṇṇāsi* et l'onomatopéique *jhaṇa-jhaṇāṃta*. La **Śṛṅgāramañjarī** utilise également l'aoriste *āsī* et donne l'intensif *dūmi-dūmijjamṭa*, ainsi que le dénominatif *pahuppamṭa*. Dans l'**Ānandasundarī**, nous trouvons l'aoriste *āsī*, le dénominatif *kalahaādi* et l'onomatopéique *baḍai-baḍai* dans un proverbe.

§20. Le suffixe de l'infinitif, sk. *-tum*, s'il est intervocalique, devient, selon Vararuci, *-um/-ium/-eum* (*kāum*, *hasium*, *haseum*) en prakrit standard, sauf dans le cas de *ghettum*, *bhottum*, *vettum*, *rottum*, où l'assimilation est appliquée²⁰¹². Selon le traitement de Hemacandra, en *śaurasenī*, la règle générale est à appliquer : *-dum/-idum*. Puruṣottama et Mārkaṇḍeya prescrivent la même règle²⁰¹³. Suivant les variantes de Mārkaṇḍeya (*infra.*), nous avons *gehidum* en *śaurasenī*.

Dans la **Karpūramañjarī**, l'infinitif est toujours donné avec le suffixe en *śaurasenī*, hormis l'endroit où a lieu une assimilation, indépendamment de son apparition, soit en prose, soit dans les stances : *kādum*, *paumjaidum*, *veḍhidum*, *vilihidum*, *vaṃdidum*, *varisidum*, *viṇṇavedum*, *aṇṇesidum* et *daṭṭhūm*. Seulement un tiers des verbes ont le suffixe en prakrit

²⁰¹¹ [PkP VII.23-25], Cowell 1954 : 162-163.

²⁰¹² [PkP VII.33, VIII.16-17, 55], Cowell 1954 : 164, 166.

²⁰¹³ [PkĀś IX.77, 79, 85] Nitti-Dolci, L., 1938 : 82-83 ; [PkS IX.139] Acharya, K. C., 1968 : 119.

standard de l'infinifit dans la **Rambhāmañjarī** (*eum, jeum, uppāium*). Les autres sont formés avec le suffixe en *śaurasenī* (*āsīdum, saṃgidum, caridum, casidum, jānedum, aṇupāladum, bhañidum, bhavidum, viñhidum, nivāsaidum* et *vaññaidum*) ou par assimilation (*paḍivattum, laddhum*). La majorité de ces infinifits apparaissent dans les stances, indépendamment du dialecte, et l'on trouve *uppāium* dans la prose. Notons l'infinifit *deṭṭhum* qui semble être une leçon proche de la *marāṭhī* ancienne. La **Candralekhā** emploie les suffixes de deux dialectes (*-um/-dum*) dans une proportion égale, conservant le prakrit standard *gamtum*, soit dans les passages en prose, soit dans ceux en vers. La **Śṛṅgāramañjarī**, hormis *vaḍḍhāvīadum* et *paaridum* dotés du suffixe en *śaurasenī*, ainsi que *kādum* qu'elle alterne avec *kāum*, et d'autres formations (*veddhum, gamtum*), contient exclusivement les verbes avec le suffixe du prakrit standard (*ahiñeum, ñiññaium, saṃbharium, āsasiuṃ, ahiñeum, pūaium, aṇuñeum, pāeum, jīviuṃ, dāveum, saṃbhariuṃ*) indépendamment de leur occurrence en prose ou en vers. Notons la construction *vattu-kāma*. Hormis quelques verbes comportant le suffixe en prakrit standard (*jāñiuṃ, ñiresuṃ, daṭṭhum*), les manuscrits de l'**Ānandasundarī** utilisent, le plus souvent, le suffixe de la *śaurasenī* : *kādum, jādum, ñīsasidum, tāḍidum, hakkāridum, haridum, pekkhidum, māridum, ñivedidum*. Mentionnons la construction *sampādiu-kāma*.

§21. Pour le suffixe verbal sk. *-tavya*, Vararuci donne *-avva/-iavva/-eavva* en prakrit standard (*kāavva, hasiavva, haseavva*), hormis *ghettavva, bhottavva, vettavva, rottavva*²⁰¹⁴. En *śaurasenī*, selon Hemaçandra et les théoriciens tardifs (cf. *supra.*), nous avons *-davva/-idavva*. Mārkaṇḍeya précise *gehīdavva*²⁰¹⁵.

La **Karpūramañjarī** comporte le suffixe en *śaurasenī*, sauf quelques exceptions : *ñaccīdavva, kādavva, āroidavva, bhavidavva, sahidavva, pekkhidavva, pariñāīdavva* figurent dans les stances et dans la prose. Le *gamtavva*, l'*āgamtavva* et le *daṭṭhavva*, partagés dans les deux dialectes, apparaissent dans la prose. Curieusement, les deux formations en prakrit standard, *kāavva* et *dāavva*, se trouvent également dans la prose. La plupart des verbes dans la **Rambhāmañjarī** possèdent le suffixe en *śaurasenī*, quelques-uns sont en prakrit standard et un *-tavya* par assimilation : *kādavva, pavatṭīdavva, saṃbhāvidavva, pavatṭīdavva*, mais nous avons *jīviavva*, ou encore *piṭṭhivva*. Il n'y a pas de règle dialectale, le prakrit standard *jīviavva* figurant dans un passage en prose et la *śaurasenī pavatṭīdavva* dans une stance. La **Candralekhā** emploie le suffixe *śaurasenī -davva*, excepté *ṭhāavvaṃ* et *gamtavva*. Hormis *hodavva* et *kādavva*, pour le reste, la **Śṛṅgāramañjarī** contient les leçons prakrites standards (*hoavva, ahiñeavva, aṇuggahiavva*). Les manuscrits de l'**Ānandasundarī** emploient exclusivement le suffixe en *śaurasenī* : *kādavva, kahīdavva, dekkhidavva, gahīdavva (T)/gīhidavva (P), aṇuhavidavva, pucchīdavva, maṃtudavva, jāñīdavva, gamdavva, ṭhādavva*.

§22. Le suffixe du participe passé sk. *-ta/-ita* subit les règles générales, devenant *-a/-ia* (*kaa, hasīa, hua*) en prakrit standard²⁰¹⁶. En *śaurasenī*, selon Hemaçandra et les théoriciens tardifs (voir *supra*), nous avons *-da/-īda* (*kada, hasīda, bhuda/huda*), et Mārkaṇḍeya précise *gehīda*. Cette règle s'applique aussi à la formation du participe passé au causatif (sk. *-ita/-pita*) : *kāria, karāvia* en prakrit standard, *kārida, karāvida* en *śaurasenī*²⁰¹⁷. D'autres participes passés ont une variante irrégulière : *diñña (√dā), ruñña (√rud), juñña (jīrña), hittha (√tras), daḍḍha (√dah), ratta (√rañj)*.

²⁰¹⁴ [PkPVII.33, VIII.16-17, 55], Cowell 1954 : 164, 166.

²⁰¹⁵ [PkS IX.130] Acharya, K. C., 1968 : 119.

²⁰¹⁶ [PkPVII.32], Cowell 1954 : 164, 166.

²⁰¹⁷ [PkP VII.29], Cowell 1954 : 163.

L'occurrence du suffixe *śaurasenī* est prépondérante dans la **Karpūramañjarī**, soit dans la prose, soit dans les stances : *kadhida*, *bhañida*, *janida*/*muñida*, *jāda*, *gadā*, *āgadā*, *kada*/*kida*, *damsida*, *lihida*, *ṭhida*, *saṁṭhida*, *uvvaṭṭida*, *aṇubhāvīda*, etc. Il en est de même pour le suffixe au causatif : *kārida*, *ṭhāvīda*, *vaddhāvīda* et *ṇhāvīda*. Nous trouvons des variantes irrégulières et formées par assimilation : *diṇṇa*, *juṇṇa*, *diṭṭha* (*drṣṭa*), *paṇaṭṭha* (*pranaṣṭa*), *āḍhatta* (*ādhrṭa*), *guccha* (*gumphita*). Si le suffixe du prakrit standard apparaît, c'est généralement dans des passages en vers : *akalia*, *aghaḍia*, *jaṁpia*, *jaṇia*, *raia*, *paṇollia*, *ullasia*, *paṁphullia*, etc. La **Rambhāmañjarī** utilise les deux suffixes dans *bhūa*/*bhūda*, *ṭhia*/*ṭhida* *kaa*/*kada*, *kia*/*kida*, *gaa*/*gada*, *calia*/*calida*, *arovia*/*arovīda*, *ghaḍia*/*ghaḍīda*, *pavaṭṭia*/*pavaṭṭīda* et *rakkhia*/*rakkhīda*. La proportion des verbes avec les suffixes en *śaurasenī* et en prakrit standard est équilibrée, ceux-ci pouvant apparaître dans les passages en prose, comme dans ceux en vers. Néanmoins, certains verbes ont le suffixe du participe passé en *marāṭhī* ancienne : *pekkhila* (*prekṣita*), *kela* (*kṛta*), *jāla* (*jāta*). La **Candralekhā** accorde une légère préférence au suffixe du prakrit standard, mais elle utilise les deux suffixes dialectaux dans le texte, indépendamment du fait qu'il s'agit de la prose ou d'une stance. Les variantes irrégulières sont conservées (*diṇṇa*, *paruṇṇa*, *ratta*). Le causatif se fait avec *-āvi-*, mais avec le suffixe du prakrit standard (*viddāvīda*, *maṁdāvīda*, *vasaṁvadāvīda*, *saṁbhāvīda*). Notons *ukkerā* (sk. *utkṛta*) en *marāṭhī* ancienne. Dans la **Śṛṅgāramañjarī**, l'emploi des suffixes du prakrit standard ou de la *śaurasenī* est aléatoire. Hormis les variantes irrégulières ou reçues par assimilation (*diṇṇa*, *bhiṇṇa*, *bhutta*), nous avons *hūa*, *kaa*, *jāa* et *saṁṭhāvīda*, d'une part, mais *kida*, *suda*, *ṭhida*, *jida*, *saṁṇihida* et *āsāsīda*, d'autre part. Toutes ces leçons peuvent apparaître tout au long du texte. Excepté quelques leçons irrégulières ou formées par assimilation (*pesia*, *ceṭṭhida*, *diṇṇa*, *daṭṭha*, *diṭṭha*, etc.), le manuscrit P de l'**Ānandasundarī** utilise le suffixe *śaurasenī*, en revanche, le T applique celui du prakrit standard : *kida* (P)/*kaa* (T), *cimṭida* (P)/*cimṭia* (T), *āarīda*(P)/*āaria*(T), *kaḥida* (P)/*kaḥia* (T), *daṁturīda* (P)/*daṁturīa* (T), *vaṇṇīda* (P)/*vaṇṇia* (T), *avaṭṭhāvīda* (P)/*avaṭṭhāvīa* (T), *bhañīda* (P)/*bhañia* (T), *ṭhāvīda* (P)/*ṭhāvīa* (T), *gada* (P)/*gaa* (T). Dans les deux manuscrits, nous trouvons le radical verbal (sk. $\sqrt{jñā}$) en *śaurasenī* avec le suffixe du prakrit standard : *ṇṇāa*.

§23. Concernant l'absolutif *-tvā*, Vararuci donne *-ūṇa* pour le prakrit standard, excepté *ghettūṇa*, *bhottūṇa*, *vettūṇa*, *rottūṇa*²⁰¹⁸, et précise que la *śaurasenī*, dans la formation des verbes \sqrt{kr} et \sqrt{gam} , emploie *-dua* (*kadua*/*gadua*), et pour le reste *-ia* (sk. *-ya*)²⁰¹⁹. Puruṣottama et Mārkaṇḍeya le suivent à la lettre, mais ce dernier permet également des variantes telles que *gheūṇa*, *soūṇa* en prakrit standard²⁰²⁰. D'après Hemacandra, les suffixes du prakrit standard *-ūṇa*/*-iūṇa*/*-ttūṇa*/*-ttūāṇa*²⁰²¹ ont leur variante *śaurasenī*, notamment *-dūṇa*/*-idūṇa*/*-ttā* (*bhodūṇa*/*hodūṇa*/*bhottā*/*hottā*), de plus, le suffixe *-ia* peut remplacer toute formation (*bhāvīa*/*hāvīa*, *gacchia*, etc.)²⁰²². Lakṣmīdhara ne reconnaît pas la formation avec *-ttā*, pour le reste, il suit Hemacandra. Toutefois, le traitement du *bh* du verbe $\sqrt{bhū}$, selon lui, dépend du suffixe, qui est ou *bhāvīa* ou *hodūṇa*²⁰²³, selon le suffixe appliqué.

Dans la **Karpūramañjarī**, *kadua* et *gadua* figurent exclusivement dans les passages en prose. Étrangement, le prakrit standard *ghettūṇa* et la *śaurasenī* *geṇhīa* figurent dans les extraits

²⁰¹⁸ [PkP VIII.16, 55], Cowell 1954 : 166.

²⁰¹⁹ [PkP IV.23, XII.9-10, 13-14], Cowell 1954 : 139, 183.

²⁰²⁰ [PkĀś IX.38-39] Nitti-Dolci, L., 1938 : 78 ; [PkS IV.35-36, IX.57-58] Acharya, K. C., 1968 : 44, 111.

²⁰²¹ [ŚĀś I.27, II.146, III.157], Pischel, R., 1877 : 6, 62,

²⁰²² [ŚĀś IV.271-272], Pischel, R., 1877 : 142.

²⁰²³ [SBhC III.02.20], Trivedi, K. P., 1916 : 249-250.

en prose, alors que dans les stances, nous trouvons toujours le *śaurasenī gejjha* (*grāhya*). Les prakrits standards *soūṇa*, *kāūṇa*, *hakkāriūna*, *mottūṇa*, *kaṃḍāriūṇa* et *uṭṭhiūṇa* apparaissent uniquement dans les passages en vers. Ce dernier se trouve aussi avec le suffixe *-ia* (*uṭṭhia*), bien que le radical verbal soit en prakrit standard et non en *śaurasenī utthia*. Le reste se forme avec *-ia* et le radical verbal de la *śaurasenī*, *bhavia*, *deia*, *āṇia*, *pavisia*, *vihasia*, *suṇia*, etc., figurant tant dans les passages en prose que dans ceux en vers. La **Rambhāmañjarī** ne connaît ni *kadua*, ni *gadua*. Elle donne *kāūṇa/kiccā* pour le sk. *kṛtvā*, *bhavia/houūṇa/bhuccā* pour le sk. *bhūtvā*, *dāia/dāoṇa* pour le sk. *dattvā*, *gejjha* pour le sk. *grāhya* et *ṇeya* pour le sk. *jñāya*. Pour le reste des verbes, elle utilise le prakrit standard *-ūṇa/-oṇa* ou le *tadbhava -ttā*. Ainsi, nous avons *ghasioṇa*, *cimtiūṇa*, *vihioṇa*, *bhittūṇa* et *āroheoṇa*, côtoyant *ukkhālīattā*, *ṇimmāiattā*, *saṃmohaittā* et *saṃjujjaittā*. Ces dernières formations nous laissent supposer que l’auteur a suivi la grammaire de Hemacandra. Nous avons trouvé deux verbes avec le suffixe *-ia*, *paḍivajjia* et *paḍivaddhāvia* au causatif. Comme la *Karpūramañjarī*, la **Candralekhā** utilise les *śaurasenī kadua* et *gadua* uniquement dans la prose. D’autres formes, telles que *kāūṇa/kādūṇa* et *gamiūṇa* peuvent apparaître dans les deux, prose et vers. Cette œuvre ne se préoccupe pas du contexte dialectal, donnant, par exemple, les prakrits standards *ṭhāūṇa* et *ṭhāviūṇa* dans la prose. Elle alterne *ghettūṇa*, *gajjha* et *gaṇhia* tout au long du texte et emploie *sodūṇa/soūṇa* dans les stances. Les variantes formées par assimilation sont conservées (*mottūṇaṃ*, *daṭṭhūṇa*). Dans la **Śṛṅgāramañjarī**, nous avons les prakrits standards *ghettūṇa*, *saṃpekkhiūṇa* et *mottūṇa* dans les stances, mais nous avons également relevé le *śaurasenī gejjha* dans une stance. Pour le reste, elle utilise la formation *-ia* (*cimtia*, *vīsamia*, etc.), que ce soit dans les stances ou dans la prose. Les *śaurasenī kadua* et *gadua* sont omis dans cette œuvre. Contrairement aux pièces précédentes, les manuscrits de l’**Ānandasundarī** donnent les *śaurasenī kadua*, *gadua* et *āgadua*, non seulement dans les passages en prose mais aussi dans ceux en vers. Cependant, dans le reste des cas, ils utilisent le suffixe du prakrit standard : *jāūṇa*, *khāūṇa*, *uṭṭhiūṇa*, *mottūṇa*, *ghettūṇa*. Dans le manuscrit T, nous trouvons plus fréquemment des variantes de Mārkaṇḍeya, *theūṇa*, *gheūṇa*, et quelques leçons proches de la *marāṭhī* ancienne : *dhetṭūṇa*, *kattūṇa* (*kṛtvā*), *kappūṇa* (*kampitvā*) et *pāhūṇa* (*dr̥ṣtvā*).

§24. Le suffixe sk. *-anīya*, selon Vararuci, a deux formes facultatives en prakrit standard, *-aṇīa/-aṇijja* : *ramaṇīa/ramaṇijja*²⁰²⁴. Aucun auteur ne prescrit l’une ou l’autre formation pour un dialecte donné.

Seul le suffixe *-aṇijja* figure dans la **Karpūramañjarī** : *ramaṇijja*, *karaṇijja*, *ṇimdaṇijje*, *māraṇijjā*, *ṇirikkhaṇijja*, *vahaṇijja*, *sosaṇijja* et *sevaṇijja*. Une seule fois, nous avons *-aṇīa*, dans un passage en prose : *ramaṇīa*. La **Rambhāmañjarī** comporte un seul exemple avec ce suffixe : *uḍḍivaṇijja*. Hormis *kamaṇīa*, la **Candrelakhā** contient exclusivement le suffixe *-aṇijja*. Il en va de même dans la **Śṛṅgāramañjarī** et l’**Ānandasundarī** : tous les verbes sont formés avec le suffixe *-aṇijja*.

§25. Le participe présent à l’actif est *-amta/-amtī*, au passif *-amāṇa/-amāṇī*²⁰²⁵.

Dans la **Karpūramañjarī**, le participe présent se forme toujours avec *-amta/-amtī*. Le passif apparaît uniquement deux fois : *kijjamāṇa* et *parihītamāṇa*. La **Rambhāmañjarī** utilise aussi, de préférence *-amta/-amtī* (une fois *-amda*, cf. *supra*). Le suffixe du passif apparaît dans les verbes √*vṛt*, √*bhāṣ* et √*śaṅk* : *pavaṭṭamāṇa*, *vivaṭṭamāṇa*, *paḍiṇiaṭṭamāṇa*, *bhāsamāṇa* et *saṃkamāṇa*. Il en est de même pour la **Candrelakhā** : rares sont les verbes avec le suffixe passif

²⁰²⁴ [PkP II.17], Cowell 1954 : 117.

²⁰²⁵ [PkP VII.10-11], Cowell 1954 : 159.

(*aṇuvaṭṭamāṇa*, *āsaṃkamāṇa*, *dhavalāamāṇa*, *ghaḍamāṇa*, *ṇīsamdamāṇa*, *dhāvamāṇa*), les suffixes *-amta/amtī* étant utilisés de préférence. La *Śṛṅgāramañjarī* donne un seul verbe avec le suffixe du passif (*salāhamāṇa*), le reste est réalisé avec *-amta/-amtī*. Excepté *maṃdaṇāmāṇa* figurant dans les deux manuscrits de l'*Ānandasundarī*, c'est uniquement le T qui comporte des participes présents au passif dans les passages rajoutés : *vevamāṇī*, *hasamāṇa*, *ā[v]aṭṭamāṇa*. Ailleurs, la leçon *vaṭṭamta* du manuscrit P est remplacée par *vaṭṭamāṇa* dans le T. Le reste est formé avec le suffixe *-amta/-amtī*.

§26. Le suffixe sk. *-tr* du nom d'agent est utilisé dans le sens d'« habitude » ou d'« habileté » (sk. *śīla*) ; il a pour correspondant un suffixe primaire *-ira*, typiquement prakrit : *bhamira*, *hasira*, etc.

Ce type de suffixe est rare dans les manuscrits du Nord de la *Karpūramañjarī*. Nous trouvons un terme *deśī* avec ce suffixe *ubbimbira/uvvimvira* (*khedita*). Même les manuscrits du Sud donnent une seule fois une variante comportant ce suffixe : *gāmira* (S), *gammira* (U), à la place de *jaṃgama* (PQWNM) et *caṃcala* (OR). La *Rambhāmañjarī* donne uniquement *bhaṇira*. La *Candralekhā* comporte quelques verbes avec ce suffixe (*hasira*, *ṇamdira*, *gholira*), ainsi que la *Śṛṅgāramañjarī* (*jāṇiri*, *visaṃkiri*, *ghummira*, *vevira*). Seul le manuscrit T de l'*Ānandasundarī* contient quelques leçons avec ce suffixe (*pecchira*, *maggira*, *gamira*), les deux premiers appartenant à une expression *deśī* figurant dans la *Deśīnāmamālā* de Hemacandra²⁰²⁶. Cela nous confirme que, pour les corrections et les améliorations figurant dans le manuscrit T, l'auteur a consulté non seulement le *Prākṛtaprakāśa* de Vararuci, mais aussi les lexiques *deśī*.

5.3.9 Les formations nominales, déclinaisons et abstraits

§1. Vararuci admet, pour les noms se terminant par *-a*, le locatif singulier masculin et neutre *-mmi* et *-e* en prakrit standard et exclut la première variante en *śaurasenī*²⁰²⁷. Bien que Hemacandra ne l'indique pas, d'autres théoriciens s'accordent sur cette règle²⁰²⁸. Vararuci donne plusieurs variantes pour l'ablatif masculin et neutre singulier en prakrit standard : *-a/-ā/-ado/-adu/-hi*²⁰²⁹. Selon Hemacandra, le prakrit standard, qui supprime le *t* intervocalique, utilise *-au/-au*. La sonorisation, selon lui, *-ado/-adu* (sk. *-tas*), est réservée à la *śaurasenī* et à la *māgadhī*²⁰³⁰. Puruṣottama et Mārkaṇḍeya partagent son avis, sauf que, d'après Puruṣottama, pour le vocable *kāraṇa*, seul l'ablatif masculin singulier *-ā* serait applicable²⁰³¹. Compte tenu de sa règle générale, la variante comportant la sonorisation est associée à la *śaurasenī* et à la *māgadhī*. Vararuci définit les désinences *-himto/-sumto* pour l'ablatif masculin et neutre pluriel en prakrit standard. Selon Puruṣottama, la *śaurasenī* n'emploie que *-himto*²⁰³². Vararuci, au lieu du nominatif et de l'accusatif neutre pluriel *-āi* du prakrit standard (*vaṇāi*), indique *-aṇi* en *śaurasenī* (*vaṇaṇi*)²⁰³³. Mārkaṇḍeya donne *-āṇi* et *-āim* en *śaurasenī*²⁰³⁴.

²⁰²⁶ [DNM III.44], Pischel, R., 1880 : 148. *jap pecchira-maggiro*, sk. *yo yad yad dr̥ṣṭam tad eva mṛgayate*. La *chāyā* de Bhaṭṭanātha donne *dr̥ṣṭamātrayācako*.

²⁰²⁷ [PkP V.9, XII.26], Cowell 1954 : 143, 184.

²⁰²⁸ [PkĀś IX.46] Nitti-Dolci, L., 1938 : 78 ; [PkS IX.62] Acharya, K. C., 1968 : 112.

²⁰²⁹ [PkP V.06], Cowell 1954 : 143.

²⁰³⁰ [ŚĀś IV.274], Pischel, R., 1877 : 142.

²⁰³¹ [PkĀś IX.42-43] Nitti-Dolci, L., 1938 : 78 ; [PkS IX.60-61] Acharya, K. C., 1968 : 112.

²⁰³² [PkP V.07], Cowell 1954 : 143 ; [PkĀś IX.44] Nitti-Dolci, L., 1938 : 78.

²⁰³³ [PkP V.26, XII.11], Cowell 1954 : 144, 183.

²⁰³⁴ [PkS IX.69] Acharya, K. C., 1968 : 112.

Les désinences du locatif masculin et neutre singulier *-e* et *-ammi* sont alternées dans les stances de la **Karpūramañjarī**, en raison du mètre. De plus, toutes deux sont admises en prakrit standard. Cependant, elles se relayent d'une manière aléatoire dans les passages en prose et vers. Nous trouvons uniquement la désinence de l'ablatif masculin et neutre singulier en *śaurasenī -ado* et le prakrit *-ā*. Dans les stances, les deux *-ao/-ado* varient. Qu'elle soit dans la prose ou dans les stances, la désinence de l'ablatif masculin et neutre pluriel se fait uniquement en *śaurasenī -himto*. La désinence du nominatif, du vocatif et de l'accusatif neutre pluriel *-āṇi* figure seulement deux fois dans les stances. Tandis que les désinences *-āi/-āim* apparaissent simultanément dans les stances selon le mètre, dans la prose, le prakrit standard *-āi* est très rare, la *śaurasenī -āim* est la plus fréquemment employée. La désinence *-aṇi* est complètement absente. La **Rambhāmañjarī** alterne aussi les deux désinences du locatif singulier dans la prose et dans les stances. En revanche, la désinence *śaurasenī* de l'ablatif singulier est totalement absente ; dans cette œuvre, uniquement la désinence prakrite standard *-ao/-au* est appliquée, parfois *-ā*. Quant à l'ablatif pluriel, les désinences *-āhi* et des fois *-himto* sont utilisées. Le nominatif, le vocatif et l'accusatif neutre pluriel se forment avec les désinences *-āṇi (amgāṇi)*, *-āi (dāṇāi, gāi)* et *-āim (raāim)*. Étrangement, la désinence typique du neutre se trouve sporadiquement à la fin d'un mot masculin (*koṇagāṇi*). Sur ce point, il convient de noter la désinence du nominatif et du vocatif masculin et neutre singulier *-u* et du génitif masculin et neutre singulier *-āce* et pluriel *-āmce*, figurant dans les passages en *marāṭhī* ancienne. La **Candralekhā** utilise aussi librement la désinence du locatif, et dans la prose et dans les stances, parfois côte à côte. Pour l'ablatif du singulier, nous avons seulement la *śaurasenī -ado/-ādo*, sauf *cirā*, ainsi que le pluriel *-himto*. La désinence du nominatif, du vocatif et de l'accusatif neutre est *-āi*, *-aṇi*, ainsi que *-āim*, est absente dans notre texte. Dans la **Śṛṅgāramañjarī**, l'emploi des deux désinences du locatif est aussi libre que dans les œuvres précédentes. Quant à l'ablatif, nous avons, au singulier, *-ao* dans les stances et *-ado/-ādo* dans les passages en prose ; au pluriel uniquement *-āhi*. Le nominatif, le vocatif et l'accusatif neutre se terminent en *-āim*. Les deux locatifs sont également présents dans l'**Ānandasundarī**. Néanmoins, l'ablatif se forme avec les désinences *-ādo/-āhi* au singulier (*devādo, cirāhi*) dans les deux manuscrits, et avec *-himto/-āhi* au pluriel. Toutefois, le manuscrit T préfère *-āhi : jālāhi (T)/-jālāhimto (P)*. La désinence du nominatif, du vocatif et de l'accusatif neutre pluriel est *-āim*.

§2. Vararuci, pour les noms terminés par *-i* et *-u*, admet deux variantes en prakrit standard au nominatif masculin et neutre pluriel : *-iṇo/īo* et *-uṇo/-ūo*²⁰³⁵. Selon Puruṣottama et Mārkaṇḍeya, la *śaurasenī* emploie uniquement *-īo/-ao* (*kaao* et non *kaviṇo, aggīo* et non *aggiṇo, bhāṇao* et non *bhāṇuṇo*)²⁰³⁶. Mārkaṇḍeya indique l'ablatif singulier *-ido/-udo* en *śaurasenī*²⁰³⁷.

Dans la **Karpūramañjarī**, la désinence du génitif masculin et neutre singulier est *-iṇo/-uṇo*. Toutefois, les désinences *-iṇo/īo* et *-uṇo/-ūo* du nominatif pluriel varient dans les passages en prose et dans les stances. L'ablatif singulier se fait exclusivement avec *-ido/-udo*. La **Rambhāmañjarī** applique les désinences du prakrit standard, *-iṇo/-uṇo* du nominatif pluriel et omet totalement la désinence *śaurasenī* de l'ablatif singulier *-ido/-udo*. Il en va de même dans la **Candralekhā**. Dans la **Śṛṅgāramañjarī**, les deux désinences se relayent dans les stances en raison du mètre ; dans les passages en prose, *-īo/-ūo* sont plus fréquents. Dans les manuscrits

²⁰³⁵ [PkP V.16], Cowell 1954 : 144.

²⁰³⁶ [PkĀś IX.47] Nitti-Dolci, L., 1938 : 78 ; [PkS] Acharya, K. C., 1968 :

²⁰³⁷ [PkS IX.60] Acharya, K. C., 1968 : 112.

de l'*Ānandasundarī*, nous trouvons *-ido* de l'ablatif singulier, le nominatif pluriel se formant exclusivement avec *-īo/-ūo*.

§3. Selon Vararuci, en prakrit standard, les mots sk. terminés par *-man/-van* (*brahman*, *rājan*, *bhagavan*), suivent la déclinaison de l'*ātman* : *appā* au nominatif et au vocatif singulier²⁰³⁸. Selon Hemaçandra, en *śaurasenī*, le vocatif est *-am* : *bhavam*, *bhagavam*²⁰³⁹.

L'occurrence des désinences du vocatif masculin singulier *-ā* et *-am* est aléatoire dans la *Karpūramañjarī*. Dans la prose, se trouvent *bhāva* et *bhavam* ; néanmoins, *rāā* et *appā* apparaissent toujours en prakrit standard, alors que *bhaavam* et *bhaṭṭāra[k]am* en *śaurasenī*. La *Rambhāmañjarī* comporte deux vocables, originaires du sk. *-an*, au vocatif singulier : *bhaavam*, *ajja-rāa* et *rāu*. La *Candralekhā* donne aussi *bhaavam*, *bhavam*, *bhaṭṭāraam* au vocatif singulier, sauf *rāa*. La *Śṛṅgāramañjarī* donne, au vocatif masculin singulier, *bhaṭṭā* et *bhavam*. Dans les manuscrits de l'*Ānandasundarī*, nous trouvons *rāa*, *bhavam*, ainsi que *bhaṭṭā* (P)/*bhaṭṭāraa* (T). Notons cependant une variante artificielle au datif masculin singulier *hode*, dans les deux manuscrits.

§4. Selon Hemaçandra, les mots sk. se terminant par *-in*, ont, en prakrit standard, la désinence *-i* au vocatif singulier (*tavassi*, *manassi*), mais la *śaurasenī* utilise aussi *-iā* (*kaṁcuiā*, *suhīā*)²⁰⁴⁰.

Dans tous les *saṭṭaka*, la désinence du vocatif masculin singulier du thème *-in* est absente.

§5. Pour Vararuci, les cas obliques au singulier féminin (instrumental, génitif et locatif) sont *-āi/-āe* (exluant *-āa*), *-īa/-īi/-īe* et *-ūa/-ūi/-ūe* en prakrit standard²⁰⁴¹. Pour Puruṣottama et Mārkaṇḍeya, en *śaurasenī*, uniquement *-āe*, *-īe* et *-ūe* sont possibles²⁰⁴². Selon eux, ces règles sont également à appliquer pour le pronom féminin (*[e]dāe*). Le nominatif féminin pluriel en prakrit standard est *-ā/-āu/-āo*, *-īu/-īo*, et *-ūu/-ūo*. Puruṣottama et Mārkaṇḍeya prescrivent uniquement les désinences *-āo*, *-īo* et *-ūo* en *śaurasenī*²⁰⁴³.

Dans la *Karpūramañjarī*, la désinence la plus fréquente des cas obliques du féminin singulier des noms et des pronoms est la *śaurasenī* *-āe/-īe*. Le texte comporte parfois *tīa/tīi* et *tissā/jissā*, et les premiers remplacent *tīe* dans les stances en raison du mètre, les derniers apparaissent dans les deux, prose et stances. Il en va de même dans la *Rambhāmañjarī* ; néanmoins, les désinences *-āe/-īe* sont plus souvent écrites : *-āi/-īi*. La *Candralekhā* comporte exclusivement *-āe* (*Umāe*, *imāe*, *tāe*, *dūmiāe*), sauf *kisse*, *tisse* et *jisse*. Hormis *tissā* et un seul exemple se terminant par *-īa*, la *Śṛṅgāramañjarī* donne les cas obliques féminins singuliers en *-āe/-īe* (*velāe*, *bhāvaṇāe*, *kaṇṇāe*, *tīe*, *jāe*, *tāe*, *imāe*, etc.). Les manuscrits de l'*Ānandasundarī* utilisent de nombreux cas obliques : *-āe/-īe/-īa*, *tīe*, *tīa*, *imāe*, ainsi que *jissā*, *tissā* et *kissā*.

§6. Bien que Vararuci reconnaisse, dans le cas du sk. *etad*, dans certains cas obliques, la sonorisation du *t* (*edam*, *ediṇā/edeṇa*, *ede*, *edesim/edāṇa*)²⁰⁴⁴, Hemaçandra reste conséquent dans son traitement et admet, en prakrit standard, uniquement la suppression du sk. *t* dental. Il

²⁰³⁸ [PkP V.45-47], Cowell 1954 : 148.

²⁰³⁹ [ŚĀś IV.264-265], Pischel, R., 1877 : 141.

²⁰⁴⁰ [ŚĀś IX.263], Pischel, R., 1877 : 141.

²⁰⁴¹ [PkP V.22-23], Cowell 1954 : 145.

²⁰⁴² [PkĀś IX.48] Nitti-Dolci, L., 1938 : 78 ; [PkS IX.66] Acharya, K. C., 1968 : 112.

²⁰⁴³ [PkP V.19-20], Cowell 1954 : 145 ; [PkĀś IX.49] Nitti-Dolci, L., 1938 : 78 ; [PkS IX.65] Acharya, K. C., 1968 : 112/

²⁰⁴⁴ Sk. *etad/enam* (sing. Acc. n.), *etena/enena* (sing. I. m/n.), *ete* (pl. N. m.), *teṣām* (pl. G. m/n.) ; [PkP VI.3,22], Cowell 1954 : 149, 152.

prescrit la sonorisation exclusivement en *śaurasēnī* et en *māgadhī*²⁰⁴⁵. Rāmaśarman suit Vararuci, Lakṣmīdhara Hemacandra. Puruṣottama et Mārkaṇḍeya excluent *edesim* en *śaurasēnī*, y compris *imesim* et *savvesim*, conservant uniquement *imāṇam*, *savvāṇam* au génitif masculin et neutre pluriel²⁰⁴⁶. Selon Mārkaṇḍeya, la *śaurasēnī* utilise uniquement *eso* et non *esa* et remplace *tassa* par *se*²⁰⁴⁷. Hemacandra signale l'insertion d'un *ṇ* devant le nominatif et l'accusatif masculin et neutre singulier, après un *ansuvāra* : *juttam ṇimam*, *kim ṇedam*, *evam ṇedam*²⁰⁴⁸.

Notre texte de la *Karpūramañjarī* utilise *esa/eso/esā*, *idam/iam/iṇam* et *amuṇā*. Hormis un seul cas au génitif masculin singulier *eassa* dans une stance, pour le reste, nous avons en *śaurasēnī* *edam*, *edassa*, *edāṇam*, *edāhim*, *edāe* et une fois *etahim*. Les manuscrits Q et W donnent une fois *savvesim* au génitif pluriel. En revanche, le texte comporte explicitement la *śaurasēnī* *ṇedam* au début d'une phrase, ainsi que *evam ṇedam*, *kim ṇedam*. La *Rambhāmañjarī* emploie les variantes du prakrit standard (*esa/eso/esā*, *eeṇa*, *eassa*, *eāu*, *esim*, *eehim*, *eāṇa/eāṇam*, *eāe*, etc.). Les leçons en *śaurasēnī* (*ede*, *edam*, *edassa*) sont très rares et sporadiques ; *ṇedam* est totalement absent. L'influence de la grammaire de Hemacandra est manifeste. La *Candralekhā* utilise, le plus souvent, *edam*, *edassa*, *edāe*, *ediṇā*, *edāo*, *ede*, *edāṇam*, selon la grammaire de Vararuci. La leçon inhabituelle en *śaurasēnī*, *deṇa* figure une fois dans la prose. Ailleurs, le texte donne parfois *eam*, *iam*, *idam*, *iṇam*, *imiṇā* et *etto* (*etasmāt*), ainsi que *esa/eso/esā*. Nous trouvons à un endroit l'accusatif neutre *ṇeṇam* de la *śaurasēnī*. Il semble qu'ici la *Śrṅgāramañjarī* suive la grammaire de Mārkaṇḍeya et donne, dans la plupart des cas, *edam*, *edeṇa*, *edassa*, *edāssim/edassim*, *ede*, *edāṇam/edāṇa*, *edehim/edehi*, *edāe*, *edāo*, *edārisa*. Notons que *edāṇa* et *edehi* figurent dans les stances alors que *edāṇam* et *edehim* se trouvent dans les passages en prose. Nous avons sporadiquement *eam*, *eassim* et *eārisa*, tantôt dans la prose, tantôt dans les stances. En revanche, la *śaurasēnī* *evam ṇedam* est la seule leçon qui apparaît tout au long du texte. Le manuscrit P de l'*Ānandasundarī* donne les pronoms, généralement, en *śaurasēnī* (*edam*, *edassa*, *edeṇa*, *edehim*, *edāe*), et ceux qui ont un équivalent prakrit standard dans la grammaire de Vararuci (*idam*, *iam*, *iṇam*, *amū*, *imassa*), sont respectivement remplacés dans le manuscrit T.

§7. Les pronoms personnels des première et deuxième personnes ont de nombreuses variantes en prakrit standard. Seul Hemacandra donne au nominatif et à l'accusatif singulier *tuvaṃ* et *tum*, à côté de *taṃ* et *tumaṃ*²⁰⁴⁹. La deuxième personne du singulier et du pluriel comporte trois radicaux : *ta-/tujjh-/tum-*. Mārkaṇḍeya exclut pratiquement toutes les variantes *tujjh-* en *śaurasēnī*. Selon lui, au nominatif et à l'accusatif, la *śaurasēnī* utilise *tumaṃ* au singulier et *tumhe* au pluriel, à l'instrumental et au locatif singulier *tae*, au génitif *te*, *de*, *tumha*, et *tumādo* à l'ablatif. Le reste se forme avec avec *tum-*. Quant à la première personne, il exclut toutes variantes avec *majjh-* en *śaurasēnī*. Au singulier, il admet uniquement *aham* au nominatif, *mae* à l'instrumental, *mai* au locatif, *me*, *mama* et *maha* au génitif et *matto/mamādo* à l'ablatif. Au pluriel, il indique *vaam* au nominatif, *amhe* à l'accusatif, et *amham/amhānam* au génitif²⁰⁵⁰.

²⁰⁴⁵ Cf. [ŚĀś I.209, IV.260], *supra*

²⁰⁴⁶ [PkĀś IX.57, 61] Nitti-Dolci, L., 1938 : 80 ; [PkS IX.74] Acharya, K. C., 1968 : 113.

²⁰⁴⁷ [PkS IX.70, 78] Acharya, K. C., 1968 : 113.

²⁰⁴⁸ [ŚĀś IV.279], Pischel, R., 1877 : 143.

²⁰⁴⁹ [PkP VI.26-27], Cowell 1954 : 153 ; [ŚĀś III.92], Pischel, R., 1877 : 91. Pour Vararuci, *taṃ* est nominatif, *tum* est accusatif et *tumaṃ* peut être les deux.

²⁰⁵⁰ [PkS IX.81-93] Acharya, K. C., 1968 : 114-115.

La **Karpūramañjarī** contient *ahaṃ/haṃ* au nominatif singulier, *tumaṃ/tuvaṃ*, *majjha/me/maha/mama*, *tujjha/de* et *se (tasya)* au génitif, ainsi que *mae* et *tae* à l'instrumental. Quant au pluriel, nous avons le nominatif et l'accusatif *amhe* et *tumhe*, le génitif *amha/amhāṇaṃ*, *tumhāṇaṃ*, l'instrumental *tumhehi* et l'ablatif *tumhāhimto*. Ces variantes, en prakrit standard ou en *śaurasenī*, figurent plus fréquemment dans les passages en prose. La **Rambhāmañjarī** utilise également de nombreuses variantes au nominatif singulier *ahaṃ/ahaam*, *tumaṃ/tuvaṃ* et pluriel *amhe*, *tumhe*, au génitif singulier *majjha/maha*, *tuha/tumha* et pluriel *amha/amhāṇa/amhāṇaṃ*, *tumha/tumhāṇaṃ*, l'ablatif singulier *tumhā* et pluriel *amhehiṃ*. Notons le génitif singulier *tujjālā* en *marāṭhī* ancienne. Dans la **Candralekhā**, nous trouvons *ahaṃ* et *tumaṃ/tuvaṃ* au nominatif, *maṃ* et *tumaṃ/tuvaṃ* à l'accusatif, *maha/mama/me* et *tujjha/tuha/de* au génitif, ainsi que *mae* et *tue/tumae* à l'instrumental singulier. Quant au pluriel, nous avons *amha/amhāṇaṃ* et *tumhāṇaṃ* au génitif. La **Śṛṅgāramañjarī** donne, au singulier, *ahaṃ* et *tumaṃ* au nominatif, *maṃ* et *tumaṃ* à l'accusatif, *mae* et *tue* à l'instrumental, *mama/maha/me* et *tuha/de/te* au génitif. Au pluriel, *amhe* et *tumhe* au nominatif, *amhaṃ* à l'accusatif, *amha/amhāṇaṃ* et *tumhāṇaṃ/tumhāṇaṃ* au génitif, *amhehiṃ* et *tumhehiṃ* à l'instrumental et *amhesu* au locatif. Il convient de remarquer que *tumhāna* figure dans les stances alors que *tumhānaṃ* se trouve dans les passages en prose. Le manuscrit P de l'**Ānandasundarī** donne les leçons standard, alors que le manuscrit T les varie : au singulier, nous avons, *ahaṃ* (P)/*ahaam/haṃ* (T), *tumaṃ* (P)/*tuvaṃ* (T) au nominatif, *maṃ* (PT)/*mamaṃ* (T), *tumaṃ* (PT) à l'accusatif, *mae* (PT), *tumae* (P)/*tumai* (T)/*tue* (PT)/*tume* (T) à l'instrumental, *mai* (PT) au locatif, *maha* (PT), *tuha* (P)/*tujjha* (PT)/*de* (PT)/*tuva* (T) au génitif ; au pluriel, nous avons *amhe* et *tumhe* (PT) au nominatif, *amha/amhāṇaṃ* (PT), *tumhāṇa* (PT) au génitif, *amhehiṃ*, *tumhehiṃ* (PT) à l'instrumental, *tumhāhimto* (PT)/*tumhāsumto* (T) à l'ablatif. Le manuscrit T apporte donc des variantes du prakrit standard (*ahaam*, *haṃ*, *tuvaṃ*, *mamaṃ*, *tume*, *tuva* et *tumhāsumto*) dans le texte.

§8. Dans la formation des noms terminés par le sk. *-ṛ* (*pitṛ*, *māṭṛ*, *bharṭṛ*, *jāmāṭṛ*, *duhitṛ*, *bhrāṭṛ*), là où le *t* intervocalique est supprimé en prakrit standard, en *śaurasenī*, selon Mārkaṇḍeya, il est sonorisé : *māā/mādā*, *piā*, *piara/pidā*, *dhūā/dhūdā*, *duhiā/duhidiā*²⁰⁵¹. Notons que Puruṣottama donne *dhīdā* en *prācyā*²⁰⁵², mais pour Vararuci, *dhīā* et *dhūdā* sont des variantes en prakrit standard²⁰⁵³.

Ces vocables figurent uniquement dans la partie en prose, dans la **Karpūramañjarī**. S'ils apparaissent séparés, la variante *śaurasenī* est appliquée (*dhūde*, *duhidā*, *mādāe*). En revanche, dans un composé nominal, la variante du prakrit standard a lieu : *māu-cchao* (*māṭṛ-ṣvasuḥ*), *māu-cchiā* (*māṭṛ-ṣvasā*). Ici aussi, la **Rambhāmañjarī** préfère les leçons en prakrit standard : *piā*, *māu-mmahī*, *māula*. La **Candralekhā** comporte la leçon du prakrit standard *māu* et la *prācyā dhīdā*, chacune figurant dans la prose. La **Śṛṅgāramañjarī** donne *piā* et *māula* dans les stances, mais *duhidā* dans les passages en prose. Quant à l'**Ānandasundarī**, le manuscrit P donne des leçons en *śaurasenī mādu*, *pidā*, *jāmādu*, ainsi que *bhaṭṭā*, mais exceptionnellement *dhīā* dans le discours du bouffon, tandis que le manuscrit T préfère les variantes en prakrit standard, *māu*, *piā*, *jāmaara*, *bhaṭṭāraa*.

²⁰⁵¹ [PkP V.31-35], Cowell 1954 : 147 ; [ŚĀś II.126], Pischel, R., 1877 : 58 ; [PkĀś IX.148] Nitti-Dolci, L., 1938 : 120.

²⁰⁵² [PkĀś X.04], Nitti-Dolci, L., 1938 : 84.

²⁰⁵³ [PkP IV.33], Cowell 1954 : 141.

§9. De même, le suffixe d'abstrait *-tā* devient *-dā* dans tous les dialectes, étant accepté par tous les théoriciens²⁰⁵⁴, sauf Hemacandra. Selon celui-ci, en restant dans la même logique que dans les exemples précédents, le prakrit standard supprime le *t* et la *śaurasenī* le sonorise²⁰⁵⁵.

Rares sont les noms abstraits dans la *Karpūramañjarī* formés avec le sk. *-tā* et s'ils apparaissent, c'est uniquement avec *-dā* : *pūridā*, *vicittadā*, *ekkekkadā*, conformément à la règle de Vararuci. Ici encore, la *Rambhāmañjarī* donne la variante en prakrit standard de Hemacandra : *disi-deviā* (*dig-devatā*), *devaā*, *savvaā*, excepté une leçon *śaurasenī* (*gambhīridā*) dans une stance du roi. La *Candralekhā* varie les suffixes dialectaux : *ahidevaā*, *viadḍhaā/viadḍhadā*, *savvadā*, *karaṇijjadā*. La *Śṛṅgāramañjarī*, ici, s'en tient à la grammaire de Vararuci et donne toujours le suffixe *-dā* (*milāṇadā*, *attadā*, *eadā*, etc.). Quel que soit le manuscrit, dans l'*Ānandasundarī*, nous trouvons toujours *-dā*, sauf un seul endroit où nous avons *devadā* (P)/*devaā* (T). Il est évident que le manuscrit P le traite en *śaurasenī*, alors que, dans le T, c'est un suffixe en prakrit standard, selon la grammaire de Vararuci.

§10. Sur ce point, nous devons mentionner le traitement du suffixe sanskrit de l'abstrait *-tva*. Vararuci donne le prakrit standard *-tṭaṇam*²⁰⁵⁶. Hemacandra rajoute *-tṭam*²⁰⁵⁷. Selon Puruṣottama et Mārkaṇḍeya, la *śaurasenī* utilise exclusivement *-tṭaṇam*²⁰⁵⁸.

Dans la *Karpūramañjarī*, seul le suffixe *-tṭaṇam* est appliqué : *kaitṭaṇam*, *dīhattaṇam*, *daridattaṇam*, *mañittaṇam*, *caurattaṇam*, *cārutṭaṇam*, *bimbattaṇam*, etc. La *Rambhāmañjarī* alterne les deux suffixes de Hemacandra, dans une proportion équilibrée : *agāhasotattam*, *uirāattam*, *kāisarattam*, *dīhasotattam*, *nakkhattam* et *bālisattam*, à côté d'*ārohattaṇam*, de *gorattaṇam*, *cadurattaṇam*, *caṃdaṇattaṇam*, *dakkhattaṇam*, *dīhattaṇam* et de *bālattaṇam*. La *Candralekhā* n'utilise que *-tṭaṇam*, même dans un mot *deśī* : *chaitṭaṇam* qu'Upadhye corrige en *chaitṭaṇam* (*vidagḍhatvam*). La *Śṛṅgāramañjarī*, hormis *dāḍhattam* (*drḍhatvam*) qu'elle utilise systématiquement partout, forme l'abstrait toujours avec le suffixe *-tṭaṇam* (*vimaṇattaṇam*, *saitṭaṇam*, *kaitṭaṇam*, *joggattaṇam*, *paṃdittaṇam*, etc.). Dans les deux manuscrits de l'*Ānandasundarī*, *-tṭaṇam* est le seul suffixe qui apparaît.

§11. Pour exprimer la possession, le sk. suffixe (sk. *-vat*) devient *ālu/-āla/-illa/-ulla/-imta/-vaṃta* en prakrit.

La *Karpūramañjarī* utilise exclusivement le suffixe *-illa*, dans le sens « doté(e) de » : *āḍambarilla*, *viṃdurilla*, *thaṇilla*, *kaṃdalilla*, *vijjurilla*, *halilla*, *aṃkurilla*, *cakkala*, *mahalla*, etc. Ces suffixes sont totalement absents dans la *Rambhāmañjarī*. La *Candralekhā* utilise la plus grande variété de ces suffixes, non seulement dans le sens de la possession, mais aussi pour désigner les noms sk. se terminant par *-in* et pour l'ablatif *-tas* : *lāhilla* (*lābhavat*), *chāilla* (*chāyavat*), *takkilla* (*tarkavat*), *cittala* (*citratvat*), *ekalla* (*ekākin*), *vitthārilla* (*vistārin*), *kārilla* (*kārin*), *purilla* (*puratas*), *heṭṭhilla* (*adharāt*, *adhatas*). Rares sont ces suffixes dans la *Śṛṅgāramañjarī*. Elle les emploie dans des sens variés : *cukilla* (*cyuti-śīlatā*), *āṇattivaṃta* (*ājñāptavat*), *lohilla* (*lubdha*). Etrangement, une seule leçon, *maṃḍalilla* (sk. *maṇḍalita*),

²⁰⁵⁴ [PkP IV.22], Cowell 1954 : 139 ; [PkĀś IV.28], Nitti-Dolci, L., 1938 : 46 ; [PkS IV.34] Acharya, K. C., 1968 : 42 ; [PkKT V.17], Nitti-Dolci, L., 1939 : 37.

²⁰⁵⁵ [ŚĀś II.154], Pischel, R., 1877 : 63.

²⁰⁵⁶ [PkP IV.22], Cowell 1954 : 139.

²⁰⁵⁷ [ŚĀś II.154], Pischel, R., 1877 : 63.

²⁰⁵⁸ [PkĀś IX.40] Nitti-Dolci, L., 1938 : 78 ; [PkS IX.55] Acharya, K. C., 1968 : 111.

apparaît dans le manuscrit P de l'*Ānandasundarī*, ces suffixes étant complètement omis dans le T.

5.3.10 *Pronoms adverbiaux, adverbes, conjonctions et enclitiques*

§1. Vararuci donne, en général, *tatto/tado* pour le sk. *tasmāt*, en prakrit standard²⁰⁵⁹. À partir de Hemacandra, la leçon *tā* est attribuée pour ce terme à la *śaurasenī* et il donne *tatto/tado* pour le sk. *tatas*, la première leçon en prakrit standard, la seconde en *śaurasenī*²⁰⁶⁰. Il convient de remarquer que Cet auteur, pour le traitement du suffixe ablatif sk. *-tas*, donne deux leçons en général, *-do* et *-tto* (*savvatto/savvado*, *ekatto/ekado*, *annatto/annado*, *itto/ido*, *tatto/tado*) ; à la fin de la liste, admet *-ao* (*savvao*)²⁰⁶¹, se référant à l'autre règle du prakrit standard où le *t* intervocalique est éliminé en ce dialecte²⁰⁶². Dans d'autres cas, le traitement des dentales *t* et *th* fait la différence : *kaham*, *jaha*, *taha* en prakrit standard, *kadham*, *jadha*, *tadha* en *śaurasenī*. Le pronom au locatif singulier pk. *iha*, selon Hemacandra, peut également être *idha* en *śaurasenī*²⁰⁶³. Le terme sk. *[a]pūrva*, par assimilation, devient *[a]puvva* en prakrit standard. Pour lui, en *śaurasenī*, une voyelle est insérée : *[a]purava*²⁰⁶⁴. Puruṣottama indique une variante similaire : *[a]vurava*²⁰⁶⁵. Vararuci donne le terme irrégulier *eṇhim* pour le sk. *idānīm*²⁰⁶⁶. Hemacandra remarque qu'en *śaurasenī*, il devient *dānīm*²⁰⁶⁷. Le sk. *nanu*, selon ce dernier, devient *ṇam* en *śaurasenī*²⁰⁶⁸, et pour Mārkaṇḍeya, en *śaurasenī*, seule la variante longue *ṇūṇam* du sk. *nūnam* est utilisée, alors qu'en prakrit standard *ṇūṇa* et *ṇūṇam* sont toutes deux licites²⁰⁶⁹.

La *Karpūramañjarī* comporte uniquement la *śaurasenī tā*, *dāva*, *tado*, *ido*, *ṇūṇam* et *ṇam*. Elle alterne *jahā/jadhā*, *tahā/tadhā* et *kaha/kadham*, bien que les leçons du prakrit standard (*-h-*) apparaissent plus souvent dans les stances, et celles en *śaurasenī* (*-dh-*) dans la prose. En revanche, cette pièce utilise exclusivement le prakrit standard *iha*, *eṇhim* *puvva*, *apuvva* et *auvva*. Ces formations apparaissent tout au long du texte, qu'il s'agisse d'un passage en prose ou d'un passage en vers. La *Rambhāmañjarī* utilise un grand nombre de variantes dialectales. Ainsi, à côté du prakrit standard *tao/taū/tatto*, nous trouvons la *śaurasenī tado* et *jado/yado*, ainsi que *tamhā/jamhā*, figurant dans la grammaire de Hemacandra²⁰⁷⁰ et *to* de Vararuci²⁰⁷¹. Si le texte emploie partout les prakrits standards *tāva/jāva*, y compris *jai*, il contient uniquement le *śaurasenī tā* pour *tasmāt*. Il utilise uniquement le prakrit standard *jaha*, *taha*, *kaham* et *iha*, et en alternance, *eṇhim* et *iānīm*, cette dernière variante figurant exclusivement dans la grammaire de Hemacandra²⁰⁷². Le prakrit standard *ṇaṇu* côtoie le *śaurasenī ṇam*, ainsi que *ṇūṇam* dans les stances. Le texte comporte seulement la leçon *śaurasenī ido* et le prakrit standard *savvao* ; ailleurs, il alterne *puraō/purado*. Les termes

²⁰⁵⁹ [PkP VI.10], Cowell 1954 : 150.

²⁰⁶⁰ [ŚĀś II.160, IV.278], Pischel, R., 1877 : 64, 143.

²⁰⁶¹ [ŚĀś II.160], Pischel, R., 1877 : 64.

²⁰⁶² [ŚĀś I.37], Pischel, R., 1877 : 8.

²⁰⁶³ [PkP VI.16], Cowell 1954 : 151 ; [ŚĀś IV.268], Pischel, R., 1877 : 141.

²⁰⁶⁴ [ŚĀś IV.270], Pischel, R., 1877 : 142.

²⁰⁶⁵ [PkĀś IX.25] Nitti-Dolci, L., 1938 : 77.

²⁰⁶⁶ [PkP IV.33], Cowell 1954 : 141.

²⁰⁶⁷ [ŚĀś IV.277], Pischel, R., 1877 : 143.

²⁰⁶⁸ [ŚĀś IV.283], Pischel, R., 1877 : 143.

²⁰⁶⁹ [PkS IX.52] Acharya, K. C., 1968 : 111.

²⁰⁷⁰ [ŚĀś III.66], Pischel, R., 1877 : 87.

²⁰⁷¹ [PkP VI.09], Cowell 1954 : 150 ; [ŚĀś III.67], Pischel, R., 1877 : 87.

²⁰⁷² [ŚĀś I.29], Pischel, R., 1877 : 6.

puvva/apuvva sont conformes à la règle du prakrit standard. Notons la *marāṭhī* ancienne *tarī/jarī* (sk. *tarhi/jarhi*) dans les passages en cette langue²⁰⁷³. La *Candralekhā* utilise uniquement la variante *śaurasenī ado, ido, ādido, aggado, savvado, paramatthado, dūrādo, jado/tado*, ainsi que *jāva/dāva, tā, ṇam* et *ṇūṇam*. Elle alterne *purado/puratto/purilla*, ainsi qu’*eṇhim/dāṇīm* et comporte une fois une leçon en *marāṭhī* ancienne *jālā/tālā* au lieu du prakrit standard *jadā/tadā*. En revanche, cette œuvre utilise uniquement le prakrit standard *iha, jaha/jahā, taha/tahā* et *kaham*. C’est également la seule qui donne deux leçons dialectales *puvva/puruva* et *apuvva/apuruva*. Alors que les premières variantes peuvent figurer dans les passages en prose et en vers, les dernières apparaissent seulement dans la prose. La *Śṛṅgāramañjarī* donne en *śaurasenī tā, tado, jado, kudo, ado, ido, paḍhamado, aṇṇado* et *ṇam*, en prakrit standard *iha, aha, jaha, taha, puvva/apuvva*, et emploie alternativement *jai/jadi, kaham/kadham, savvado/savvao, aṇṇadhā/aṇṇahā* et *eṇhim/dāṇīm*. Notons que les variantes *jai, kaham* et *eṇhim* sont plus fréquentes que les autres, soit dans les passages en prose, soit dans ceux en vers. Dans l’*Ānandasundarī*, les deux manuscrits partagent le même vocabulaire. Ainsi, ils contiennent, en prakrit standard, *kaham, jaha, taha, aha-īm, ahavā, savvahā, puvva, apuvva* et *eṇhim*, mais en *śaurasenī, ṇam, ṇūṇam, ido, ādu, savvado, tā* et *dāṇīm*. La variante *dāṇīm* est plus rarement utilisée qu’*eṇhim*.

§2. Selon Vararuci et Hemaçandra, l’enclitique sk. *iti*, au début d’une phrase, devient *ia*, après un mot, et quelle que soit la dernière voyelle, brève ou longue, nous avons *tti*²⁰⁷⁴. Néanmoins, Hemaçandra indique *ti* après l’*anusvāra*, alors que, selon Puruṣottama, il est éliminé et les voyelles longues sont abrégées devant *tti*²⁰⁷⁵. Les règles de Mārkaṇḍeya comportent les mêmes leçons et exemples (*ia/tti*) que chez Puruṣottama²⁰⁷⁶.

La *Karpūramañjarī* comporte *ia* au début d’une phrase, et *tti* après un mot dont la dernière voyelle est abrégée ou non, l’*ansuvāra* final, par contre, est toujours conservé. Il en va de même dans la *Rambhāmañjarī*, *ia/iī* figure au début d’une phrase et *tti* après un mot, dont la dernière voyelle s’abrège, si originellement elle était longue, et l’*anusvāra* s’élimine (*sira-sseharō tti, kuramgacchi tti*), comme selon les règles de Puruṣottama. La *Candralekhā* utilise *tti* après tout type de voyelles, brève ou longue, *ti* est appliqué exclusivement après un *anusvāra*. Bien évidemment, les voyelles longues sont à comprendre comme brèves devant *tti*, comme dans le cas des termes *ekka, sotta*, etc. La *Śṛṅgāramañjarī* donne *ia* au début d’une phrase et également *tti* après un mot, quelle que soit la dernière lettre, voyelles longues, brèves ou l’*ansuvāra*. Les deux manuscrits de l’*Ānandasundarī* traitent *tti/ti* de la même manière que la *Candralekhā*. Néanmoins, le terme sk. *tatheti* se transforme toujours, erronément, en *tadbhava tahetti*.

§3. Le sk. *api*, au début d’une phrase, devient *avi*, après un mot terminé par une voyelle *vi*. Cependant, après l’*anusvāra*, le *p* original est conservé (*kaham pi*), après le *m* final *avi* (*kaham avi*) apparaît, selon les règles de *saṃdhi*. Lorsqu’un mot se termine par un *a/ā*, la séparation et la contraction sont optionnelles (*keṇa vi/keṇāvi*).

La *Karpūramañjarī* satisfait ces règles, donnant *avi* au début d’une phrase, *pi* après un *anusvāra* final et *vi* après une voyelle finale. La contraction *keṇāvi* figure une seule fois dans le texte. Dans la *Rambhāmañjarī*, cet enclitique, après un mot, se comporte comme dans des *saṃdhi* : *aham avi, kahim pi, keṇāvi, muhassāvi, savvehi vi, tao vi*. La *Candralekhā* ne connaît

²⁰⁷³ Bloch, J., 1920 : 58.

²⁰⁷⁴ [PkP I.14], Cowell 1954 : 110 ; [ŚĀś I.91], Pischel, R., 1877 : 16.

²⁰⁷⁵ [ŚĀś I.42], Pischel, R., 1877 : 9 ; [PkĀś IV.06-07] Nitti-Dolci, L., 1938 : 44.

²⁰⁷⁶ [PkS I.17, VIII.4] Acharya, K. C., 1968 : 9, 99.

que *vi* et *avi*, la première leçon figurant après toutes les voyelles et l'*ansuvāra*, la seconde après un *m* final. La *Śṛṅgāramañjarī* donne *avi* au début d'une phrase et toujours *vi* après un mot, quelle que soit la dernière lettre. Parfois même, après un *-a*, nous avons *vi*, d'autres fois, *avi* (*keṇa vi/keṇāvi*). Quelle que soit la dernière lettre, les manuscrits de l'*Ānandasundarī* ont uniquement *vi* après un mot.

§4. Le sk. *iva* comporte de nombreuses variantes en prakrit standard qui sont appliquées sans distinction dialectale chez Vararuci et Hemacandra. Selon les exemples de ces derniers, après l'*anusvāra*, figure *miva/piva/via*, après une voyelle longue *viva/iva/vva*, et après une voyelle brève, *va*²⁰⁷⁷. C'est à partir de Puruṣottama que *via* est attribué à la *śaurasenī*²⁰⁷⁸, mais Mārkaṇḍeya permet également *vva*²⁰⁷⁹. Notons que les exemples de Mārkaṇḍeya sur les diverses variantes du sk. *iva* en prakrit standard ne suivent pas les mêmes règles que Hemacandra.

La *Karpūramañjarī* alterne les variantes dialectales de l'enclitique, soit dans la prose, soit dans les stances. Après une voyelle longue, *via* et *vva* peuvent apparaître ainsi qu'après un *-i* bref, *va* et *vva*, alors qu'après un *m* final, sans le transformer en un *anusvāra*, c'est toujours *iva*. La seule variante qui figure dans la *Rambhāmañjarī* est *vva*, qui se comporte comme le *tti* : l'*ansuvāra* final qu'il suit est supprimé et la voyelle finale s'abrège (*miyacchi vva*, *kururi vva*, *velō vva*) ; le *m* final est suivi par *iva* (*khaṇaddham iva*). La *Candralekhā* utilise *vva* et *via* après tout type de voyelles, *va* et *miva* après l'*ansuvāra*. Les deux leçons, en prakrit standard ou en *śaurasenī*, peuvent figurer dans la prose et les stances, parfois côte à côte. La *Śṛṅgāramañjarī* néglige aussi toute distinction dialectale, elle emploie d'une manière mêlée *via* et *va* après un *ansuvāra*, *vva* après toute sorte de voyelles, *vvia/[m]* après un *-a* bref et *iva* après un *m*. Le traitement de cet enclitique dans les deux manuscrits de l'*Ānandasundarī* est proche de la règle de Vararuci et de Hemacandra : après l'*anusvāra* et des voyelles longues, nous avons *via*, après une voyelle brève, *vva*. Une fois, le manuscrit T donne *miva* après un *o* final.

§5. Concernant le sk. *evam*, selon Vararuci, il devient *ea/evva* en prakrit standard, mais en *śaurasenī*, après un mot il donne *jev[v]a*. Cet auteur souligne encore que *evam vea/via* est utilisé en prakrit standard pour le sk. *evam eva*²⁰⁸⁰. Hemacandra et Puruṣottama donnent *yyeva* en *śaurasenī*²⁰⁸¹. Mārkaṇḍeya indique *jjeva* après une voyelle et *jeva/jevva* après un *ansuvāra*²⁰⁸². L'expression « *evam eva* », par *saṃdhi*, peut devenir *emeva*, mais selon Mārkaṇḍeya, en *śaurasenī*, seule la version longue, c'est-à-dire, proche du sanskrit, est permise²⁰⁸³.

Le groupe des manuscrits jaïns de la *Karpūramañjarī* utilise exclusivement *jjeva*, le manuscrit W donne parfois *dyeva* et le P comporte *yyeva*, *jjeva*. Le groupe cachemirien donne la même leçon avec le redoublement de la consonne intervocalique *jjevva*. Il semble que le groupe du Sud emploie *evva*, *evvam* et *jevva*, peu importe si l'enclitique figure après une voyelle ou un *anusvāra*. De même, le texte donne uniquement *ccea/ccia* et *cceva*, indépendamment de la lettre finale qu'ils suivent. Les manuscrits Q et W contiennent, dans les stances, *emeva/emea*,

²⁰⁷⁷ [PkP IX.16], Cowell 1954 : 176 ; [ŚĀś II.182], Pischel, R., 1877 : 69.

²⁰⁷⁸ [PkĀś IX.29] Nitti-Dolci, L., 1938 : 77.

²⁰⁷⁹ [PkS IX.156-157] Acharya, K. C., 1968 : 121.

²⁰⁸⁰ [PkP IV.05, IX.03, XII.23], Cowell 1954 : 135, 174, 184. Cf. *emea supra*

²⁰⁸¹ [ŚĀś IV.276], Pischel, R., 1877 : 142 ; [PkĀś IX.28] Nitti-Dolci, L., 1938 : 77.

²⁰⁸² [PkS IX.153-154], Acharya, K. C., 1968 : 121.

²⁰⁸³ [PkS IV.48], Acharya, K. C., 1968 : 110.

mais aucun ne comporte la variante longue. Le manuscrit C donne une seule fois la variante *eyam eya*, où le *v* intervocalique est éliminé (signalé par une *ya-śruti*). La **Rambhāmañjarī** n'est pas conséquente dans le redoublement. Dans la plupart des cas, après un *anusvāra* final, le *j* est redoublé (*phuḍam jjeva*), mais parfois, la consonne simple est conservée (*thovam jeva*). Après toutes les voyelles, nous avons *jjeva* (*gihe jjeva, jāva jjeva*). Cependant, après un *a* bref, le *saṁdhi* vocalique est appliqué (*rāahaṁseṇeva*), après un verbe conjugué, *eva* apparaît (*nigacchau eva*). Notre texte donne *evam jjevedam*. Au lieu des enclitiques *cia/ccia, cea/ccea*, cette œuvre comporte le prakrit standard *ceva* : *kic ceva, tām ceva*, sauf *tumam cia*. La **Candralekhā** n'utilise que le prakrit standard *evva* après un mot. Même dans la prose, les prakrits standards *evvam eva* et *emea* apparaissent. Quant au sk. *caiva*, notre texte comporte *ccia* après tout type de voyelles et *cia* après un *anusvāra*. Le manuscrit de cette œuvre donne le prakrit standard *emea*. La **Śṛṅgāramañjarī** donne très simplement *jjeva* après n'importe quelle lettre finale, parfois avec redoublement (*jjevva*). Ce traitement correspond à la leçon *śaurasenī* de Vararuci. Les deux manuscrits de l'**Ānandasundarī** ne suivent pas le même traitement. Le P, après un *anusvāra*, emploie toujours *jevva*, après une voyelle, il alterne *jevva/evva* ; de plus, avec un *a/ā* final, il applique parfois le *saṁdhi* vocalique (*tadevva, Muralevva, Jamuṇevva*, etc.). En revanche, le manuscrit T ne connaît que le prakrit standard *evva*. Néanmoins, les manuscrits donnent diverses variantes pour le sk. *evam eva*, hormis la forme abrégée : *evvam via* (P)/*evvam eva* (T)/*evvam jevva* (PT), *evva eva* (PT).

§6. Ni Vararuci, ni Hemacandra ne font de distinction dialectale pour les variantes du sk. *khalu*, qui, selon le premier, au début d'une phrase, devient *hum/hum*, après un mot *kkhu*. Selon les exemples de Hemacandra, après une voyelle brève, la variante *hu*, après une voyelle longue ou un *anusvāra*, c'est *khu* est en usage²⁰⁸⁴. Mārkaṇḍeya donne la même règle, mais il est le premier à indiquer *khu* et *kkhu* uniquement pour la *śaurasenī*. Selon ses exemples, *khu* suit un *anusvāra*, alors que *kkhu* suit une voyelle²⁰⁸⁵.

Notre texte de la **Karpūramañjarī** comporte *hu* après une voyelle brève et *khu* après une voyelle longue ou un *anusvāra*. Nous avons une seule fois *vi kkhu* afin d'allonger la voyelle pour le mètre, et *ṇu khu* dans la prose. La **Rambhāmañjarī**, comme règle, donne *khu/kkhu* après un *anusvāra* (*nivāsayidum khu, tam kkhu*), *hu* après une voyelle (*nikīṭhā hu, vi hu*), sauf un seul endroit où notre texte comporte *raśiassa khu* et un autre où nous avons, par erreur, *ṇa khalu*. Notre texte de la **Candralekhā** ne comporte que *khu*, sauf en un seul lieu où il donne *hu* après un *a* bref. Il en va de même dans la **Śṛṅgāramañjarī**, bien qu'elle comporte une leçon avec redoublement *kkhu*, celle-ci figure après l'*anusvāra* et toutes les voyelles, sauf *-a* bref, après lequel *hu* apparaît (*ṇa hu*). Les manuscrits de l'**Ānandasundarī**, hormis *ṇa hu*, ont toujours *khu* après un mot, quelle que soit la lettre finale.

§7. Après les exemples de Hemacandra, il semble que le *p* initial du sk. *punar* est éliminé lorsqu'il suit une voyelle (*so uṇa, na uṇa/uṇo, a uṇa/uṇo*), mais il est conservé après un *anusvāra* (*aṁgehiṁ puṇar uttam*)²⁰⁸⁶. Il devient *puṇu* en *apabhraṁśa*²⁰⁸⁷. Selon Puruṣottama, le sk. *punar api* devient *puṇavi* ou *puṇo vi* en *śaurasenī*²⁰⁸⁸. Mārkaṇḍeya indique les mêmes variantes pour cette langue, à la place du prakrit standard *puṇar avi*²⁰⁸⁹.

²⁰⁸⁴ [PkP IX.06], Cowell 1954 : 174 ; [ŚĀś II.198], Pischel, R., 1877 : 71.

²⁰⁸⁵ [PkS IX.151-152] Acharya, K. C., 1968 : 121.

²⁰⁸⁶ [ŚĀś I.65, 177, 179, II.174], Pischel, R., 1877 : 12, 28, 68.

²⁰⁸⁷ [ŚĀś IV.343], Pischel, R., 1877 : 155.

²⁰⁸⁸ [PkĀś IX.37] Nitti-Dolci, L., 1938 : 78.

²⁰⁸⁹ [PkS IX.49] Acharya, K. C., 1968 : 111.

La *Karpūramañjarī* respecte peu ou prou cette règle. Après un *ansuvāra*, figure toujours *puṇa*, en revanche, *puṇa/uṇa* alternent après une voyelle ; le texte donne *puṇa* de préférence après une voyelle longue. Ces divergences apparaissent généralement dans les stances. Toutefois, le texte contient uniquement *puṇo* et *puṇo vi*. Aucune variante contractée, telle que *puṇāvi* et *puṇavi*, ne figure dans notre texte. La *Rambhāmañjarī* ne connaît qu'*uṇa* – sauf à un seul endroit, après un *a*, *puṇa* – et *puṇo*, *puṇo vi*, indépendamment de la lettre qu'ils suivent. La *Candralekhā* donne, après une voyelle longue ou un *ansuvāra puṇa*, après une voyelle brève *uṇa* ; *puṇo* reste inaltéré. Cette œuvre comporte également *puṇo vi*. La *Śṛṅgāramañjarī* contient *puṇa* uniquement après un *anusvāra*, mais *uṇa* après tout type de voyelle ; *puṇo* reste également inchangé, et nous avons *puṇo vi*. Les manuscrits de l'*Ānandasundarī* ne connaissent qu'*uṇa*, *puṇo* et *puṇo vi*.

§8. Hemacandra indique quelques interjections et appellations qui diffèrent en *śaurasenī* et en prakrit standard. Le terme *hamje* remplace le prakrit standard *halā* lorsqu'une servante s'adresse à une autre servante. Le vocable *hī māṇahe* exprime la surprise, *ammahe* la joie (*harṣa*) et *hī hī* est prononcé uniquement par le bouffon lorsqu'il est content²⁰⁹⁰.

Aucun de ces termes en *śaurasenī* ne figure dans la *Karpūramañjarī* ni dans la *Rambhāmañjarī*. La *Candralekhā* alterne *hamje/halā* à plusieurs reprises lorsqu'une femme s'adresse à une suivante (*ceṭī*). La *Śṛṅgāramañjarī* varie aussi *hamje/halā* pour la même fonction, et donne une fois *ammahe*, lorsque la reine exprime son bonheur envers le roi. Les manuscrits de l'*Ānandasundarī* comportent *hī hī māṇahe* dans le discours joyeux du bouffon, ils alternent également *hamje/halā* de la même manière que les pièces précédentes. Enfin, le manuscrit T contient encore *hī hī*, étant exprimé par le ministre *Ḍiṇḍiraka* en pleine mer, débordant de joie.

²⁰⁹⁰ [ŚĀś IV.281-282, 284-285], Pischel, R., 1877 : 143-144.

5.4 Le vocabulaire d'origine régionale et vernaculaire

§1. Les grammairiens traitent certaines exceptions et quelques mots d'origine régionale (*deśī*) sous le même terme générique « irrégularités » (*nipātya*). Dans cette catégorie, nous trouvons plusieurs vocables que nous avons déjà évoqués (*koḍḍa*, *kaḍḍilla*, *varilla*, *dāḍha*, *dhīā*, *dhūdā*, *Golā*, *veluria*, *eṇhim*, *maṇḍūra*, *bhasala*, *pomma/pauma*, *pādasiddhī*, *sihiṇa*, etc.), mais Vararuci donne encore *catulia* (*cātura*), *ghara* (*gr̥ha*), *kaṇḍotta* (*utpala*), *ṇīḍāla* (*lalāta*), *bhūmā** (*bhūmi*), *avahovāsa* (*ubhayapārśva*), ainsi que *māimda/māamda* (*cūta*)²⁰⁹¹. Mārkaṇḍeya complète cette liste, entre autres, avec *suhavī* (*subhaga*), *duhavī* (*durbhaga*), *poṭṭa* (*udara*), *diṭṭhiā* (*dr̥ṣṭyā*), *bhumaā** (*bhrūlatā*), *saṇiam* (*śanair*), *āujja* (*ātodya*), *tettiam* (*tāvatī*), *jettiam* (*yāvati*), *kettiam* (*kiyati*), *bailla* (*balivarda*), *sippī* (*śukti*), *māucchā/māussiā* (*mātr̥ṣvasari*), *piucchā/piussiā* (*pit̥r̥ṣvasari*), *sassū* (*śvaśrū*), *vacchomī* (*vidarbha*), *chaila* (*cheka*), *taraṭṭa* (*pragalbha*), etc.²⁰⁹².

§2. Lors du traitement des verbes, certains radicaux verbaux, que nous avons déjà mentionnés (*uvaha*, *bharai*), ne remontent pas au sanskrit, mais à une origine régionale. Vararuci indique quelques exemples d'origine régionale pour remplacer les variantes *tadbhava*, comme par exemple *pulai*, *ṇikkai* et *avakkhai*, étant les synonymes de *pecchai*²⁰⁹³. Hemacandra, dans sa grammaire, donne de nombreuses variantes d'origine régionale, entre autres, *bollai* (*vacati*) et *mahamahai/pasarai* (*jighrati*)²⁰⁹⁴. Les autres vocables et verbes figurent dans la *Deśīnāmamālā*.

§3. Ce lexique irrégulier et d'origine régionale constitue une partie importante du prakrit standard, ce qui le différencie véritablement du sanskrit, et dont l'utilisation démontre la culture du poète. Le problème avec le vocabulaire d'origine régionale (*deśī*) provient de la confusion entre les exceptions (p. ex. « *tunhika* », « *cihula* »), les *tadbhava* éloignés (p. ex. « *varilla* ») et les véritables vocables d'origine régionale. De plus, certains font également partie du lexique sanskrit, comme par exemple *kaṁkellī* (*kaṁkeli*) et *gharaṭṭa*. La question des vocables d'origines régionale (*deśī*) et vernaculaire (*deśa*) ajoute à cette confusion. Le premier terme désigne les mots empruntés aux langues régionales antérieures à l'*apabhraṁśa* qui ne dérivent pas du sanskrit, ou bien sont des *tadbhava* très éloignés. Le second signifie des mots empruntés à n'importe quelle langue vernaculaire, postérieure à l'*apabhraṁśa*²⁰⁹⁵.

Nous trouvons, dans la *Karpūramañjarī*, *chaila* (*cheka*), *vacchomī/vacchoma* (*vidarbha*), *marāṭṭa* (*garva*), *taraṭṭa/taraṭṭī* (*pragalbha/pragalbhā*), *bailla* (*vṛṣa*), *pālīṭṭhiā*²⁰⁹⁶ (*rājasthāna/rājaprāsāda*), *bola* (*vacana*), *halabola* (*rava*), *ṭhakkura* (*bhagna*), *laṁgima* (*yauvana*), *caṁga* (*sundara*), *caṁgima* (*saundarya*), *buḍḍaṇa* (*avarohaṇa*), *ubbuḍḍaṇa* (*ārohaṇa*), *ṭasari* (*kausika-sūcīkarman*), *khala* (*karda*), *laṭṭhaa* (*baliṣṭha*), *rimcholī* (*paṅkti*), *bhulla* (*bhrānta*), *caṭṭaṇī* (*līḍhī-kāriṇī*), *ṭappara* (*vistara*), *temṭā* (*dyūta-maṇḍala*), *calli* (*pādamudrā/pādoddhūta*), *ṇipaṭṭa* (*bahu*), *olugga* (*sevaka*), *viṭṭāliṇī* (*dūṣiṇī*), *olla/ulla* (*ārḍra*), *sāhuliā* (*snāna-vastra/śiro-vastra*), *sippī* (*śukti*), *timisa* (*trapusa*)²⁰⁹⁷, *ubbimbira/uvvimvira* (*khedita*), *rosāṇia* (*dhauta*), *bakkara* (*parihāsa*), *kaṁdoṭṭa* (*utpala*), *mahalla* (*jyeṣṭha*) et

²⁰⁹¹ [PkP IV.33], Cowell 1954 : 141.

²⁰⁹² [PkS IV.64], Acharya, K. C., 1968 : 48-49.

²⁰⁹³ [PkP VIII.70], Cowell 1954 : 173.

²⁰⁹⁴ [ŚĀś IV.02, 78], Pischel, R., 1877 : 109, 118.

²⁰⁹⁵ [LV], Upadhye, A. N., 1966 : 71-72.

²⁰⁹⁶ Suivant les mss. QWM. Ce terme, dans les éditions de Konow et Suru, est *pālīṭṭhiā*.

²⁰⁹⁷ Cette leçon figure dans les mss. STU, les autres, y compris QWM, donnent une variante *tadbhava* : *tausa/tiusa*.

pabbhāra (*bhāra*), ainsi que les radicaux verbaux *le-* (\sqrt{la}), *choll-* (*anu* \sqrt{mrj}), *bol-* (\sqrt{vac}), *ghall-* ($\sqrt{kṣip}$), *luṭṭ-* (\sqrt{svap}), *vicchol-* (*vi* \sqrt{kamp}), *uv-* ($\sqrt{paś}$), *caṃp-* ($\sqrt{pīḍ}$), *visatt-* (*vi* \sqrt{kas}), *mell-* (*ut* \sqrt{srj}), *palo-* (*ava* \sqrt{lok}), *caḍ-* (\sqrt{vrt}), *kaṃḍ-* (*ut* \sqrt{kr}).

D'autres termes, *bhasala* (*bhamara*), *sihiṇa* (*stana*), *ṭikkida* (*tilaka-kṛta*), *koḍḍa* (*kautuka*), *cakkala* (*cakravat*), *thera* (*stavira*), *thora* (*sthūla*), *ḍhilla* (*śithila*), *kaḍilla* (*kaṭitra*), *varilla* (*vastra*), *potta* (*vastra*), *phulla* (*puṣpa/phulla*) et *phull-* (*phull-*), *gharaṭṭa* (*gharaṭṭa/peṣaṇī*), *mahilā* (*mahilā*), et *kaṃkollī* (*kaṃkeli/aśoka*) que nous avons évoqués, peuvent être considérés comme d'origine régionale, même s'ils sont des *tadbhava* éloignés ou en usage dans le vocabulaire sanskrit. Néanmoins, d'autres vocables, tels que *saṃghāḍiā* (*saṃghāṭikā*), *pharaa* (*spharaka*), *sulaa* (*śūlya*)²⁰⁹⁸, *pāraddhiā* (*parārdhikā*), *sohañjana* (*śobhāñjana*), *pakkhāujja* (*pakṣātodya*), *sasura* (*śvaśrū*), *khaḍakkiā* (*khaṭakkikā*), *ekkeka* (*ekaika*), *pāḍisiddhī* (*pratispardhin*), énumérés par Konow et Naïkar comme étant d'origine régionale, sont difficilement acceptables²⁰⁹⁹.

Selon Konow, *kaṇḍāriūṇa*, *caṭṭi-*, *ṭasara*, *pakkhāujja* et *ḍhilla* proviennent de la *marāṭhī* ancienne²¹⁰⁰, mais Master est de l'opinion que seuls *laṭṭhaa* et *pāliṭṭiā* sont d'origine *marāṭhī*²¹⁰¹. Les mss. Q, W et M contiennent, selon le contexte, *pāraddhiā* et *pāliṭṭhiā* au lieu de *pāliṭṭiā* qui est la leçon des manuscrits du Sud suivie par Konow. Cette leçon est erronée. Selon Naïkar, *kaḍilla*, *koḍḍa*, *khaḍakkiā*, *caṃga*, *ṇipaṭṭa*, *ṭappara*, *ṭikkida*, *cakkala* et *bailla* peuvent également remonter aux origines de la *marāṭhī* ancienne²¹⁰². Nous pouvons ajouter à cette liste *budabudā*²¹⁰³.

Le nombre de termes d'origine régionale dans la ***Rambhāmañjarī*** est beaucoup moins important. Nous avons *chaila*, *sihiṇa*, *phulla*, *sāhūliā*, *mahammahia* (*surabhita*), *chasalla* (*catura*), *tujālā* (*tvadīya*), *jhaḍappa* (*śīghratā*), *bhaila* (*bhaya*), *vidu* (*vidvas*), ainsi que *ghuṭṭh-* ($\sqrt{pā}$), *mahamah-* (*pra* \sqrt{sr}), *phull-* (*phull-*) et *bujjh-* (\sqrt{bud}). Naïkar cite *maḍappharo* (*garva*) comme terme *deśī*, mais il apparaît uniquement dans l'édition de Poddar²¹⁰⁴. Dans celle de Shastri, ainsi que dans le seul manuscrit que nous disposons, nous trouvons la leçon *mahappura* (*mahātmya*)²¹⁰⁵. Le vocabulaire dans les passages en *marāṭhī* ancienne est partagé avec les termes en prakrit (i.e. *tadbhava*) et en sanskrit (i.e. *tatsama*), doté des désinences *marāṭhī*.

La ***Candralekhā*** comporte bon nombre de vocables d'origine régionale. Outre *bhasala*, *thora*, *sihiṇa*, *somāla*, *vacchoma*, *thera*, *cod-*, *moha*, *poma* et *ḍhilla*, nous avons *rimcholi*, *kaṃdoṭṭa*, *mahammahai*, *bhuma* (*bhūmi*), *bhumaā* (*bhrūlatā*), *paḍohara* (*gr̥ha-pāścimāṅgaṇa*), *khullirī* (*saṃkeṭa/khuralī*), *caṃdojja* (*kumuda*), *heṭṭhā* (*adhas*), *ṇavaram* (*kevalam*), *cumkha/cukka* (*mṛṣṭi*), *karamarī* (*stry-apahrṭā*)²¹⁰⁶, *dughuṭṭa* (*éléphant*), *muṃdattana* (*sarvatra*), *aṃbo/ammo* (*āścaryam*), *hiĵjo* (*hyas*) et *dhoraṇī* (*paṅkti*), ainsi que les verbes *jhar-* ($\sqrt{smṛ}$), *pamhus-* (*vi* $\sqrt{smṛ}$), *apphumḍ-/apphamḍ-* ($\sqrt{ākram}$), *parilull-* (*pari* \sqrt{sphur}) et *ḍhum-* (\sqrt{bhram}). Naïkar inclut aussi *kuhū* (*kuhu*)²¹⁰⁷, mais nous ne pouvons l'accepter, car il s'agit d'un *tatsama*. De plus, ce terme est omis dans la *Deśīnāmamālā* et la *Pāialacchīnāmamālā*.

²⁰⁹⁸ Suivant les leçons des mss. QW.

²⁰⁹⁹ Cf. Naïkar 1998 : 179-181 ; Konow et Lanman 1901 : 201.

²¹⁰⁰ Konow et Lanman 1901 : 201-202.

²¹⁰¹ Master, A., 1964 : 2.

²¹⁰² Naïkar 1998 : 167.

²¹⁰³ Master, A., 1964 : 171.

²¹⁰⁴ Naïkar 1998 : 181.

²¹⁰⁵ Shastri, R. C. 1889 : 43.

²¹⁰⁶ Ou bien, « prisonnière », cf. [SS 54], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 46.

²¹⁰⁷ Naïkar 1998 : 182.

La *Śṛṅgāramañjarī* est assez pauvre en vocabulaire d'origine régionale. Elle contient *chaila, rimcholī, thera, ṇīdāla, suhellī, bhasala, palhattha, saṃpellia, jettia, saṃpellaṇā*, ainsi que *olugga, thimia (drdha), cikhilla (icikila), sailā (sacelā), atthakka (akāṇḍa/anavasara), ṇavari (anantaram/tatkṣaṇam), āsaṃghā (āsvāsa), cukilla (mukta) et āvelavī (vivartin)*. Parmi les radicaux verbaux, nous trouvons *chiv-/chipp-/chitt- (√sprś), jūr- (√du), kuṭṭ- (√khaḍ), bhar- (√smṛ), saṃbhar- (saṃ√smṛ) et sāh- (√kath)*. Le terme *āvelavī* est à rapprocher du *marāṭhī āvelāvane*.

Quant à l'*Ānandasundarī*, elle comporte une grande quantité de mots d'origines régionale et vernaculaire. La grande majorité apparaît dans le manuscrit T qui remplace souvent les termes *tadbhava* du manuscrit P par un synonyme *deśī*, comme par exemple *jāmp-* par *bol-*, *netta* par *ḍola*, *kaham* par *kiṇo*, etc. Ainsi, le vocabulaire des deux manuscrits diffère remarquablement.

Le lexique d'origine régionale comporte *bhasala, ḍhilla, ḍhillī, chaila, riccholī, olla, okkhalo, bakkāra, buḍaṇa, ubbuḍaṇa, caṃga, maraṭṭa, taraṭṭī, sihiṇa, poṭṭa (udara), ādu (athavā/āhosvit), kiṇo (katham), kāhalī (mr̥ḍu), bāraha (dvādaśa), appo/avvo (amhahe), duddolī (vr̥kṣa-paṅkti), seha (aṅga-viśeṣa), caṭṭo (bubhukṣā/viṭa), ralli (priyaṅgu), poraa (putraka)*, ainsi que les radicaux verbaux *bol-, jhakk- (√vac), pulo- (ava√lok), magg- (√yāc), aṭṭ- (√śuṣ), cakkh- (√carv), visūr- (√khiḍ)*. Une fois, Ghanaśyāma emprunte toute une expression *deśī, jap-pecchira-maggiro*, qui figure en intégralité dans la *Deśīnāmamālā* et la *Pāīalacchīnāmamālā*.

Le vocabulaire d'origine vernaculaire contient *dāī (sk. dhāṭṛ), ḍola (mṭh. ḍola/sk. nayana), soṃga (mṭh. soṅga/sk. veṣa), meṃgo (sk. lamptata), khiḍikkiā (mṭh. khiḍakīti/sk. khaṭakkikā), baliām (hindī bahat), abbhāla (mṭh. abhāla/sk. ākāśa), cahuṭṭa (mṭh. cakoṭa/sk. madhura), moccīā (pk. mocca/sk. pādarakṣikā), aṭṭhara (mṭh. aṭharā/sk. aṣṭādaśa), soṇṇa (mṭh. sona/sk. svarṇa), baṭṭakkī (mṭh. baṭikī/sk. sevakī), kaṃji (mṭh. kāṃjī/sk. takra), ṭhakkura (mṭh. ṭhākaura/sk. yati), ṇeruda (mṭh. nairuṭī/sk. naikṛta), viṃcua (mṭh. viṃcū/sk. vṛścika), amodia (mṭh. amodia/sk. abhagna), siṃsuvā (mṭh. śisavā/sk. śiṃśapā) jāmbala (sk. jāmbū), ḍapphaḍa (mṭh. ḍapha-gāṇā/hindī ḍamph), bāilā (dārā), ainsi que les radicaux verbaux *paccār- (mṭh. pācāraṇe/sk. √āhvaya), ṭhakk- (mṭh. ṭhakane/sk. √sthaḡ), ṇīj- (mṭh. ṇijaṇe/sk. √nind), ḍhakkal- (mṭh. ḍhakalane/sk. pra√cal), khel- (mṭh. khelane/sk. √krīḍ), taḍapaḍa- (mṭh. taḍapaḍane/sk. √taralaya), ghus- (mṭh. ghusane/sk. pra√viś), voḍh- (mṭh. oḍhane/sk. apa√vah), soḍ- (mṭh. soḍhane/sk. √muñc), ullamḍ- (mṭh. ollāmḍane/sk. √ard), ṭakk- (mṭh. ṭakkane/√tyaj), kāpp- (mṭh. kāpaṇe/sk. √kamp), buḍḍ- (mṭh. buḍukuḷane/sk. ava√ruh), ruḍ- (sk. √rud) et pāh- (mṭh. pāhāṇe/ sk. √dṛś)*. Ghanaśyāma utilise souvent l'onomatopée, comme *bada-badaī, ghaḍi-ghaḍi*, etc., étant l'une des caractéristiques de la *marāṭhī*.*

5.5 La langue des *saṭṭaka* : prakrit hybride littéraire

Nous pouvons conclure de cette analyse linguistique que le langage des *saṭṭaka* est mixte, principalement constitué des prakrits *māhārāṣṭrī* et *śaurasenī*, mais il peut aussi comporter d'autres dialectes (*māgadhī*, *ardhamāgadhī*, *prācyā*), comme cela a été signalé par les théoriciens. Ce mélange linguistique ne concerne pas uniquement les passages en prose et en vers dans lesquels tous ces dialectes peuvent apparaître, il s'étend également à la formation verbale, nominale et au vocabulaire partagé.

Les auteurs utilisent librement les radicaux verbaux des dialectes avec les désinences d'autres dialectes, tels que *kuṇadi*, *kahedu*, *ciṭṭhai*, *pekkhai*, etc. Ils emploient souvent un suffixe verbal en *māhārāṣṭrī*, un autre en *śaurasenī* dans le même texte, comme par exemple *kāum* et *kādavva* ou *kāūṇa* et *kādum*. Quel que soit le dialecte, les termes, comme *ido* et *iha*, *eṇhim* et *dāṇīm*, ainsi que *tā*, *ṇam*, *ṇūṇam* se côtoient. Les poètes ne font pas de différence entre *ajja/ayya* et *-jja/-ṇṇa* ; de plus, *puvva*, *puṇo vi* et *kaṇṇaā* sont les seules leçons univoques, quel que soit le dialecte. Le *śaurasenī puruva* de Hemacandra et de Mārkaṇḍeya n'est présent que dans la *Candralekhā* et ne fait que varier la leçon généralement acceptée (*puvva*) dans les passages en prose. Le vocable *śaurasenī murukha* (*mūrkhā*) de Mārkaṇḍeya est totalement absent, les manuscrits des *saṭṭaka* donnent uniquement le prakrit standard *mukkha*. La *śaurasenī* et le prakrit standard (*māhārāṣṭrī*), sont deux dialectes qui utilisent *laṭṭhi*, la variante *śaurasenī jaṭṭhi* étant absente ou très sporadique. La sonorisation du *t* dental des exceptions ne peut, en aucun cas, être considérée comme la caractéristique de la *śaurasenī*, si l'auteur a suivi la grammaire de Vararuci ou Mārkaṇḍeya. Le mélange des dialectes se manifeste également dans les vocables comme par exemple *caṁdiā* (M. *caṁdimā*, Ś. *caṁdikā*), *kilāa* (M. *cilāda*, Ś. *kilāda*), *ciura* (M. *cihula*, Ś. *cikura*), etc. Dans la même stance, peuvent apparaître deux leçons dialectales, l'une avec le *t* amuï, l'autre avec le *t* sonorisé. De même, les *saṭṭaka* tardifs, ainsi que les exceptions de Lakṣmīdhara soutiennent que Salomon démontre, dans son article sur la *Karpūramañjarī*²¹⁰⁸, que certains vocables, dans lesquels le sk. *th* est remplacé par *h* en prakrit standard (*mihūṇa*, *pihula*, *Vammaha/Mammaha*, *raha*, *paha*, *kahā*), font partie du lexique commun de tous les dialectes. Il est donc évident que les règles dialectales des grammairiens ne peuvent s'appliquer aux *saṭṭaka* sans défaillance.

5.5.1 Les conformités grammaticales

Nous pouvons néanmoins rapprocher certaines pièces de certaines grammaires, mais jamais totalement. Ainsi, la *Karpūramañjarī* est plus proche du *Prākṛtaprakāśa* de Vararuci, mais emploie librement les radicaux verbaux du passif, comme nous le trouvons dans la grammaire de Hemacandra (*kijjadi/kijjai*, *kīradi/kīrai*). Certains vocables (p. ex. *tikkha*) sont ceux qui figurent dans le *Śabdānuśāsana*. Évidemment, Rājaśekhara n'a pas pu suivre la grammaire de Hemacandra, ce dernier lui étant postérieur. Les variantes dans la *Karpūramañjarī*, qui figurent aussi dans le *Śabdānuśāsana*, sont entrées en usage avant l'époque de Hemacandra, ou bien sont les corrections des copistes (les mss. les plus anciens lui étant postérieurs). L'utilisation prépondérante des *t* et *th* sonorisés, y compris les désinences de la *śaurasenī*, comme le remarque Mārkaṇḍeya, rend le texte plutôt proche de ce dialecte que du prakrit standard (*māhārāṣṭrī*). Dans ce sens, nous partageons l'avis de Ghosh.

²¹⁰⁸ Salomon, R. 1982 : 124-127.

Le prakrit de la *Rambhāmañjarī*, en raison de l'utilisation d'une grande variété de radicaux verbaux, tels que *hoi/bhodi/havadi/bhavadi* et *vīsaresi* et de la suppression excessive du *t* dental (*iāñīm, eārisa, eam*), ainsi que l'emploi des suffixes *-ccā/-ttā* dans l'absolutif, semble être plus proche du *Śabdānuśāsana* de Hemacandra. L'aspect de la *māhārāṣṭrī* est manifeste dans d'autres traitements phonétiques : *ahavā, tī, savvahā, jahā, tahā, kaha, Bharaha, ūsava/ussava*. Néanmoins, certains vocables correspondent aux exceptions de Vararuci (*pabhidi, ākidi*). Quelques formations dites *śaurasenī* (*ñāṇa, kaṇṇā, kadhida*) sont négligeables ; toutefois, il est curieux que les radicaux verbaux soient exclusivement en *śaurasenī*. Enfin, le langage de cette pièce est très artificiel, et son lexique est assez pauvre. Le prakrit de la *Rambhāmañjarī* n'est pas particulièrement remarquable.

La *Candralekhā* est définitivement basée sur le *Prākṛtaprakāśa*, les leçons avec le *t* sonorisé correspondent aux exceptions (*edaṁ, edassa, -dā, -ado*, etc.) de Vararuci en prakrit standard. C'est l'un des *saṭṭaka* tardifs, dont la langue est très riche et variée selon les irrégularités grammaticales et les vocables *deśī*, et la marque du prakrit standard de Vararuci y apparaît souvent.

La *Śṛṅgāramañjarī*, en raison de la variété abondante du radical verbal $\sqrt{bhū}$, des formations verbales comme *kijjadi* et ses exceptions, telles que *samatta, ucchava, vihappai*, laisse supposer que son langage suit la grammaire de Hemacandra. Néanmoins, les vocables comportant le *t* sonorisé et des vocables irréguliers, tels que *vāvaḍa* et *maila*, ainsi que les radicaux verbaux d'origines régionales, comme *bhar-*, démontrent l'influence du *Prākṛtaprakāśa* de Vararuci et du *Prākṛtasarvasva* de Mārkaṇḍeya. Cependant, l'emploi distinctif des radicaux verbaux, le prakrit standard *suṅv-* dans les stances et le *śaurasenī suṅ-* dans les passages en prose, est propre aux règles dialectales de Mārkaṇḍeya. La langue de cette œuvre est assez artificielle, ce qui est constaté dans les formations, comme par exemple dans le cas de *-rya-*, où l'auteur ne connaît que la règle générale *-jja-*. Son vocabulaire est pauvre en exceptions et en termes *deśī*.

Le manuscrit P de l'*Ānandasundarī* semble se baser prioritairement sur le *Śabdānuśāsana* de Hemacandra, en raison de la sonorisation excessive du *t*, même s'il est précédé par un *anusvāra* (*tumhāmimdo, sohamdi, amdara*, etc.). Le défaut d'expérience de l'auteur en matière de prakrit se manifeste dans les vocables comme *sajjā* au lieu de *sejjā* et *rukka* au lieu de *riccha*. En revanche, le manuscrit T comporte non seulement les exceptions et irrégularités du *Prākṛtaprakāśa* de Vararuci, presque sans faute, mais aussi des vocables, voire des expressions *deśī* et *deśa*. La volonté de transformer les leçons *śaurasenī* du manuscrit P en prakrit standard (*māhārāṣṭrī*) dans le manuscrit T est flagrante. Cet exemple montre également qu'il est facile de transformer un texte d'un dialecte à un autre. Les corrections grammaticales et les améliorations lexicales figurant dans le manuscrit T attestent un progrès linguistique remarquable de la part de l'auteur. Ghanaśyāma, à un jeune âge, était intéressé par la composition de nouvelles œuvres, ayant commencé à écrire des commentaires à un âge tardif. C'est probablement grâce à cette dernière activité qu'il a acquis de l'expérience en matière de prakrit.

5.5.2 Evolution générale

Nous pouvons observer certaines évolutions générales. Les diphtongues sanskrites (*ai/au*) écrites en deux voyelles séparées (*ai/aii*) disparaissent au fil du temps. Les *saṭṭaka* tardifs ne comportent que la voyelle contractée (*e/o*). Cela n'est certainement pas un processus de « *śaurasenīśation* », mais une tendance grammaticale.

C'est uniquement l'*ansuvāra* final qui peut nasaliser la voyelle, et seulement dans les mètres, jamais à l'intérieur d'un mot. La preuve en est que la plupart des manuscrits en *devanāgarī* écrivent *dim̐ti* au lieu de *der̐ti*, et *hum̐tu* à la place de *hom̐tu*, signalant ainsi une abréviation de la voyelle devant un groupe de consonnes²¹⁰⁹.

Au contraire, dans la *Karpūramañjarī*, *kadham̐*, *tadhā*, *jadhā* en *śaurasenī* sont utilisés à côté de leurs variantes *māhārāṣṭrī* (*kaham̐*, *jahā*, *tahā*), les *saṭṭaka* tardifs, hormis la *Śṛṅgāramañjarī*, ayant exclusivement la version en cette dernière langue. Il semble que celle-ci se soit consolidée comme standard, même dans une phrase en *śaurasenī*.

Excepté *acchī* et *lacchī*, les auteurs transcrivent le sk. *kṣ* toujours par *kh*, y compris *tikkha* (*tīkṣṇa*), ce dernier figurant, pour la première fois, dans la grammaire de Hemacandra. La *Candralekhā* et le manuscrit T de l'*Ānandasundarī* sont des exceptions (*tiṅha*), car ces textes sont entièrement basés sur l'ouvrage de Vararuci. Ici aussi, l'emploi prépondérant de la *kh* n'est pas la marque de la *śaurasenī*²¹¹⁰. De même, *acchī* et *lacchī* restent des variantes standards dans tous les dialectes.

La transformation du groupe de consonnes *-rya-* manifeste clairement la connaissance de l'auteur en matière d'exception. L'utilisation libre des radicaux verbaux *pekkh-* et *pecch-*, *gum̐ph-* et *ghol-*, *ṭhā-* et *ciṭṭh-*, etc. démontre aussi que ces termes se sont consolidés comme deux variantes possibles du prakrit, en général. Alors que la *Karpūramañjarī* utilise le radical verbal *śaurasenī kadh-*, il disparaît dans les autres *saṭṭaka* et le prakrit standard *kah-* devient le seul à appliquer avec la désinence dialectale souhaitée.

Notons également que parmi les désinences de l'impératif, la première personne du singulier *-mha* est remplacée tardivement par *-āmo* (cf. *Śṛṅgāramañjarī*) et, à partir de la *Candralekhā*, la deuxième personne du pluriel en *śaurasenī -dha* disparaît pratiquement. À partir de la *Rambhāmañjarī*, nous pouvons observer l'association du passif *-ijja-* avec la désinence du prakrit standard de la troisième personne du singulier (*-ai/-au*) et du *-īa-* avec celle de la *śaurasenī (-adi/-adu)*, alors que dans la *Karpūramañjarī*, les deux sont librement appliquées. Néanmoins, elles (*-ijjai/-īadi*) peuvent apparaître dans la prose et dans les stances. Le suffixe *-aṅīa* disparaît avec le temps, *-aṅijja* restant le seul à être employé.

Les *saṭṭaka* utilisent plus souvent *tuvaṁ* au nominatif singulier que *tumaṁ*²¹¹¹.

Néanmoins, les auteurs sont absolument conscients de la différence entre les deux dialectes selon leur fonction dans le texte, prose et vers. Le fait que la *Karpūramañjarī* et la *Candralekhā* comportent les *śaurasenī kadua* et *gadua* exclusivement dans les passages en prose, et que la *Śṛṅgāramañjarī* utilise le prakrit standard *suvv-* dans les stances et le *śaurasenī suṅ-* dans les passages en prose, en constitue la preuve²¹¹².

²¹⁰⁹ Contrairement à ce que dit Ghosh. [KM], Ghosh M. 1939 : LXV.

²¹¹⁰ [KM], Ghosh M. 1939 : XXXIX-XL ; Roy, S., 1998 : 20.

²¹¹¹ [KM], Ghosh M. 1939 : XXXIX.

²¹¹² Notons qu'ils sont absents dans la *Śṛṅgāramañjarī*.

5.5.3 *Prakṛṣṭa-prākṛta* versus *saṃskṛta-yoni*

Nous utilisons le terme de *prakṛṣṭa-prākṛta* « prakrit authentique » pour désigner la langue de référence décrite par les grammairiens prakrits, comportant bon nombre de vocables et de verbes d'origines régionales. En face de cela, nous employons le vocable *saṃskṛta-yoni* « proche du sanskrit » que les théoriciens sanskrits utilisent de préférence pour définir cette langue constituée prioritairement des vocables *tadbhava*.

Bien que Mārkaṇḍeya associe la simple transformation phonétique du sanskrit (*ghum̐ph* et non *ghol*, *kida* et non *kaa*, par exemple) à la *śaurasenī*, cette transcription artificielle n'est pas forcément et toujours liée à ce dialecte. Elle peut provenir de la connaissance insuffisante de l'auteur, ou de la volonté expresse du poète de rendre le texte compréhensible pour les savants versés uniquement en sanskrit et communiquant, dans la vie quotidienne, en une langue vernaculaire.

L'idée des théoriciens sanskrits, selon laquelle le prakrit n'est qu'une formation *saṃskṛta-yoni*, a conduit à la simple « fabrication phonétique » des textes en prakrit. Ces textes ne peuvent, en aucun cas, être considérés comme étant en *śaurasenī*. Ces savants connaissent et utilisent uniquement les règles phonétiques les plus élémentaires du prakrit, et prennent en compte le fait que la *māhārāṣṭrī* amuit le *t*, alors que la *śaurasenī* le sonorise. La *Rambhāmañjarī*, la *Śṛṅgāramañjarī* et le manuscrit P de l'*Ānandasundarī* appartiennent à cette catégorie.

Au contraire, la *Karpūramañjarī*, la *Candralekhā* et le manuscrit T de l'*Ānandasundarī* représentent un prakrit authentique, c'est-à-dire, que ces œuvres comportent, dans une proportion considérable, les variantes irrégulières, les exceptions et le lexique d'origine régionale et vernaculaire.

Les poètes ont acquis leur savoir en prakrit non seulement grâce aux ouvrages grammaticaux, mais en lisant les œuvres littéraires. Viśveśvara et Ghanaśyāma ont tous deux composé une exégèse sur la *Sattasāi* de Hāla ; malgré cela, la *Śṛṅgāramañjarī* et les deux manuscrits de l'*Ānandasundarī* divergent considérablement sur le prakrit employé. Celui-ci dépend de l'exigence de l'auteur et de son public, rien d'autre, à notre avis, ne pouvant l'expliquer.

Finalement, les règles sur les enclitiques de Pischel sont totalement inapplicables aux *saṭṭaka*, mais elles ne figurent pas, non plus, dans les grammaires que nous avons citées. Ces pièces emploient, par exemple, uniquement *tti* après un mot, quelle que soit sa voyelle finale. Dans certaines pièces, nous avons *ti* après un *anusvāra*, mais jamais après une voyelle longue²¹¹³.

Considérer une exception (p. ex. *mihūṇa*, *Vammaha*, *ṇivvudi*, *āudi*, *saṃvudi*, *Juhiṭṭhila*²¹¹⁴, *calaṇa*, *maragaa*, *chapaa*, *siḍhila*, etc.), comme étant la caractéristique de l'un ou de l'autre dialecte est une erreur. Cela concerne également la transcription des « fausses » diphtongues prakrites (*Bhairavāṇamda*, *maulī*) en une voyelle contractée, même si, dans le manuscrit, elles apparaissent avec les marques sanskrites²¹¹⁵.

Le traitement des exceptions des groupes de consonnes (*ts*, *st*, *ry*, *jñ*, *kṣ*) apparaissant dans les manuscrits est révélateur de la connaissance de l'auteur et nous aide à identifier plus

²¹¹³ Voir aussi le traitement de *jjeva*, *supra*, [KM], Ghosh M. 1939 : XXXI.

²¹¹⁴ Ghosh pense que c'est un *māgadhisme* dans le discours du bouffon. [KM], Ghosh M. 1939 : 76.

²¹¹⁵ Ghosh signale pour la première fois la manipulation artificielle de Konow (*Bhairavāṇamda*).

facilement le texte avec une certaine grammaire, comme par exemple *ussava/ūsava*, *thamba*, *khaṁbha*, *maṁtha* et *tiṅha* de Vararuci, mais *iāṅīm*, *ucchava*, *mattha*, *tamba*, *samatta* et *tikkha* de Hemacandra. Il serait erroné de les corriger selon un seul ouvrage grammatical considéré comme étant le « standard », surtout si celui-ci est très éloigné du temps de l'œuvre en question. Ce sont exactement ces exceptions qui nous permettent de tracer l'évolution de la langue prakrite et l'usage des traités grammaticaux.

5.6 Circulation des manuscrits de la *Karpūramañjarī*

Hormis la *Karpūramañjarī*, les autres *saṭṭaka*, à notre connaissance, n'ont pas circulé en Inde. Nous n'avons trouvé aucune citation de ces pièces.

Les deux citations de la *Karpūramañjarī* [KM I.19, 22], dans le *Sarasvatī-kaṇṭhābharana* de **Bhoja**, viennent très probablement d'un manuscrit du Nord, bien qu'à un endroit, une stance comporte une leçon qu'aucun manuscrit de cette pièce ne possède²¹¹⁶.

La stance [KM I.18] dans l'*Aucityavicāracarcā* de **Kṣemendra** est également originaire des manuscrits du Nord²¹¹⁷ que les citations de **Mārkaṇḍeya** semblent aussi suivre, car les leçons sont identiques, sauf une qui diffère complètement des variantes de tous les manuscrits de la *Karpūramañjarī* que nous connaissons²¹¹⁸. À un endroit, seuls les manuscrits A, W, Q et O donnent la même leçon que Mārkaṇḍeya²¹¹⁹, et à un autre, les leçons des manuscrits Q et W sont très proches²¹²⁰.

La difficulté de la transmission des textes comportant des mots *deśī* se manifeste dans la citation de la stance [KM II.9] dans le *Rasārṇavasudhākara* de **Siṃhabhūpāla**, dont l'édition contient uniquement des leçons erronées du vocable *ubbimbira* (*ubbeaṇīe*, *utiṃmirīe*, *ubbīṇie*, *ediṃdīrīe*) – non identifiables avec les variantes des manuscrits de la *Karpūramañjarī*. Entre les deux *chāyā*, une seule donne un synonyme sanskrit approprié (*udveginyāḥ*)²¹²¹. Cette citation et une autre [KM I.22], dans cette œuvre, correspond aux manuscrits du Nord²¹²².

En ce qui concerne les *saṭṭaka* tardifs, notre estimation s'appuie sur très peu d'éléments. **Nayacandra** Sūri a très probablement consulté un manuscrit jaïn de la *Karpūramañjarī* du groupe des mss. B et W, car sa *Rambhāmañjarī* se termine au même endroit que les textes du groupe jaïn de cette œuvre, et elle donne également la leçon *sūtradhāra* après la bénédiction. Ces faits démontrent que les manuscrits du Sud de la *Karpūramañjarī* sont relativement tardifs.

À notre avis, **Rudradāsa** a lu l'un des manuscrits du Sud, car la structure et la langue de la *Candralekhā* est plus proche de ce groupe. Bien que la *Candralekhā* se base sur le *Prākṛtaprakāśa*, dans certains termes, elle suit les leçons de la *Karpūramañjarī* : *kirāa*, *kujja* et *parusā*, au lieu de *cilāda*, *khujja* et *pharusā* de Vararuci. Le vocable *parusā* apparaît dans la stance [KM.I.08] qui est entièrement omise des manuscrits jaïns, mais présent dans les N, O, R, S, T et U. Nous pouvons exclure les manuscrits cachemiriens N, O et R, avec un autre exemple. L'assistant, dans la *Karpūramañjarī* et le directeur, dans la *Candralekhā* se prononcent de la même façon avant de quitter la scène. Néanmoins, l'ordre des mots dans les manuscrits du Nord (jaïns et cachemiriens) de la *Karpūramañjarī* (*bhūmiam ghattūṇa*) est renversé dans les manuscrits du Sud (*ghettūṇa*²¹²³ *bhūmiam*). Dans la *Candralekhā*, nous trouvons exactement la même syntaxe (*kādūṇa bhūmiam*) que dans ces derniers. Ce cercle peut encore se rétrécir par une autre évidence. Parmi les manuscrits du Sud de la *Karpūramañjarī*,

²¹¹⁶ *ruccamti* au lieu de *je kim ca* de tous les mss ; [SKĀ V.04], Siddhartha S. 2009 : 1140-1141.

²¹¹⁷ *mucchāmdha* (BWQNOR), *-tthaṇattham* (ABWQNORT), *simjīṇa* (ART), *citta* (QW), *sahasā*, etc. Kanta et Panda 2010 : 171-172.

²¹¹⁸ Dans la stance KM I.32/b, les manuscrits donnent les leçons (ABPWO) *kavola-*, (Q) *kaṇola-*, (RSU) *kaola-*, N *kuola-*, tandis que la leçon de Mārkaṇḍeya est *ṇadāla-* ; [PkS V.118], Acharya, K. C., 1968 : 63.

²¹¹⁹ *-hamḍa* ; [KM I.32/b], [PkS V.118] Acharya, K. C., 1968 : 63.

²¹²⁰ *vea-* [PkS III.77] Acharya, K. C., 1968 : 34-35 ; [KM I.24/b], W *via-*, Q *veya-*, STU *veda-*.

²¹²¹ [RĀS III.112], Venkatacharya, T. 1979 : 376.

²¹²² *divasa* (Q), *tuha suhaa* (ABPWQM), ; *dikkhidā* (APWQMNR), *pijjae khajjae* (WQM), *bhādi*, etc. [RĀS III.281/1.23], Venkatacharya, T. 1979 : 438.

²¹²³ SU *ghettūṇa*, T *ghattūṇa*.

uniquement le T donne *sthāpaka* à la place de *sūtradhāra* après la bénédiction. Les autres comportent *sūtradhāra*. Le manuscrit de la *Candralekhā* comporte également *sūtradhāra* ; par conséquent, nous pouvons écarter le manuscrit T. Rudradāsa a probablement consulté l'un des deux restants, S ou U.

Cette identification, dans le cas de la *Śṛṅgāramañjarī*, est difficile. Puisque **Viśveśvara** est originaire du Nord, nous supposons qu'il a lu l'un des manuscrits de cette région. Il associe la gent féminine à la langue prakrite [ŚM I.04], de la même manière que Rājasekhara [KM I.08]. Cette dernière stance étant absente dans les manuscrits jaïns, et parce que nos manuscrits comportent la leçon *sūtradhāra* après la bénédiction, nous supposons que Viśveśvara a consulté un manuscrit cachemirien qui la contient.

En revanche, l'*Ānandasundarī* (P) contient le vocable de *sthāpaka*. De plus, **Ghanaśyāma** ayant vécu à Thanjavur, il a très probablement consulté le manuscrit T de la *Karpūramañjarī*.

(Cf. Annexe I, tableau n°10).

6 LE GENRE : THEORIES ET QUESTIONS

6.1 Pourquoi ôter deux procédés d'introduction ?

Selon Bhoja, et les théoriciens tardifs qui lui empruntent la définition du *saṭṭaka*, l'abandon des deux procédés d'introduction est dû au monolinguisme (*eka-bhāṣā*) de ce genre. Cette théorie n'est valable que dans le cas du *viṣkambhaka*, dont la langue peut être le sanskrit ou un mélange de sanskrit et de prakrit. Cependant, elle est insoutenable dans le cas du *praveśaka*, dont la langue est le prakrit (*śaurasenī*).

Si le *saṭṭaka* est nommé flot de sentiments (*rasa-sotta*, [KM I.12]), il semble logique de penser que deux procédés d'introduction, le *viṣkambhaka* et le *praveśaka*, sont omis en raison de leur fonction purement indicative (*sūca* [DR I.51]²¹²⁴). Toutefois, la *Viddhaśālabhañjikā* de Rājasekhara, une *nāṭikā* dotée de ces procédés, est également appelée « flot de sentiments » (*rasa-srotas*, [VŚBh I.07]). Par conséquent, nous pouvons exclure l'hypothèse selon laquelle ces procédés sont omis car ils sont privés de sentiments (*nīrasa* [DR I.51]²¹²⁵).

Selon Poddar, l'absence de procédés d'introduction est plutôt liée à un usage populaire des pièces folkloriques à danser de l'époque de Rājasekhara²¹²⁶. Dans les spectacles musicaux, ces deux procédés sont remplacés par des chants et des danses. Dans le *kathakaḷi*, nous trouvons le *daṇḍaka*, sorte de chant avec un certain *rāga* accompagné d'un rythme, en langues sanskrite ou *maṇipravālam*, servant à décrire un déplacement entre deux scènes ou à résumer des événements à titre indicatif, sans évoquer ni sentiments, ni préoccupations, ni non plus desseins ou actions du héros²¹²⁷. Nous pouvons observer un processus similaire dans le *kuchipudi*, où les liens entre deux scènes sont fournis par des versets ou des commentaires du directeur²¹²⁸. Cependant, dans les *saṭṭaka*, afin d'introduire l'héroïne dans la pièce, Rājasekhara a remplacé le *viṣkambhaka* par un tour de magie de Bhairavānanda. Rudradāsa, sur les traces de son prédécesseur, a employé la féerie en la personne de la déesse *Cintāmaṇi*. De son côté, Nayacandra Sūri l'a résolu par un mariage préalablement arrangé, grâce à Nārāyaṇa Dāsa. Viśveśvara Pāṇḍeya a recouru à un élément théâtral, le rêve et *Ghanaśyāma*, quant à lui, l'a remplacé une pièce en abyme. L'*Ānandasundarī* est la seule œuvre comportant le thème du *praveśaka* sous forme d'une pièce en abyme. Les *saṭṭaka* contient également les *cūlikā*. De plus, le fait que le *prahasana*, l'un des dix genres traditionnels de Bharata, omet le *viṣkambhaka* et le *praveśaka*²¹²⁹, contredit cette opinion. De plus, la structure dramatique des *saṭṭaka*, excepté la deuxième partie de la *Rambhāmañjarī*, laisse supposer que ce genre correspond aux règles des pièces du théâtre classique²¹³⁰.

Quelle que soit la raison de leur omission, c'est la caractéristique la plus fondamentale du *saṭṭaka* qui le distingue de son genre gémele, la *nāṭikā*.

²¹²⁴ Cf. *supra*, 2.1 Rājasekhara : le *saṭṭaka* et la *nāṭikā* sont « frère et sœur ».

²¹²⁵ Cf. *supra*, 3.5.2 Pas de *saṭṭaka* sans théâtre en abyme.

²¹²⁶ [RM], Poddar 1976 : 4.

²¹²⁷ Ayyar et Chemana 1994 : 28.

²¹²⁸ Kothari et Pasricha 2001 : 55.

²¹²⁹ [SD VI.264-265].

²¹³⁰ Hormis les textes, nous n'avons aucune preuve écrite sur les passages chantés. Ceux-ci sont omis des manuscrits, quel que soit le genre, majeur ou mineur. (Addition résultant des remarques faites lors de la soutenance.)

6.2 Pourquoi « lever de rideau » et non « acte » ?

Poddar, dans son étude sur la *Karpūramañjarī*, note que le remplacement du vocable « acte » (*aṅka*) de la *nāṭikā* par « rideau » (*yavanikā*) dans le *saṭṭaka* est un élément d'importance, surtout qu'un acte est toujours précédé par un procédé d'introduction²¹³¹. Poddar remarque aussi que l'« acte » est un terme technique désignant l'ensemble des éléments scéniques, tandis que le vocable « rideau » indique un accessoire de théâtre, dont l'utilisation est mécanique²¹³². Nous connaissons aujourd'hui l'usage du rideau unique dans le *kathakali* : tenu par deux hommes. Il a plusieurs fonctions, comme par exemple signaler l'ouverture de la pièce et faire entrer, de manière spectaculaire, certains personnages. Toutefois, comme le notent Chemana et Ayar, l'emploi du rideau en *kathakali* diffère quelque peu de ce que nous trouvons dans le théâtre classique²¹³³.

Bharata, dans le *Nāṭyaśāstra*, décrit en détail la construction de l'édifice théâtral (*nāṭya-maṇḍapa/nāṭya-gr̥ha*) : l'intégralité d'un espace à la taille prédéfinie est divisée en deux parties égales : le podium (*raṅga-pīṭha*) et l'auditorium (*raṅga-maṇḍapa*). Le podium est divisé en deux parties égales : la scène (*pīṭha*) et l'arrière-scène (*śīrṣa*). Cette dernière est elle-même séparée en deux parties égales : les arrière-coulisses (*raṅga-śīrṣa*) et les coulisses (*nepathye*) ayant deux portes. Celles-ci servent de vestiaire et ses deux portes conduisent, à travers les arrière-coulisses, à la scène. Dans le quatorzième chapitre, Bharata place l'orchestre sur l'arrière-scène, entre les deux portes des coulisses²¹³⁴.

Le vocable « rideau » apparaît pour la première fois dans la description des préparatifs (*pūrva-raṅga*). Bharata mentionne un rideau (*yavanikā*) tiré (*vigaṭya*) lorsque les préparatifs invisibles (*adr̥ṣṭa*) doivent se révéler (*dr̥ṣṭa*) devant les spectateurs. Un autre rideau d'intervalle (*antar-yavanikā*) sépare la scène de l'arrière-scène, derrière lequel s'entendent les chants lors des préparatifs invisibles (*adr̥ṣṭa*). Ce même rideau, tiré, cache les personnages lors d'une *cūlikā*, et les acteurs l'utilisent pour faire leur entrée sur la scène²¹³⁵.

Abhinavagupta, dans sa glose sur le *Nāṭyaśāstra*, distingue les neuf opérations relatives au rideau d'intervalle (*antar-yavanikā*) des dix relatives au rideau extérieur (*yavanikāyā bahir*)²¹³⁶. Il décrit le rideau d'intervalle (*[antar-]yavanikā*) comme étant multifonctionnel : il sépare l'arrière-scène de la scène, derrière lequel les acteurs se cachent avant d'entrer sur scène. Il sert également de décoration de fond²¹³⁷. Dans un autre passage, il associe au rideau d'intervalle l'exécution des préparatifs invisibles, ainsi que les chants et les danses (*piṇḍī*), après que le rideau est tiré²¹³⁸.

Nandikeśvara, quasi contemporain de Bharata, dans son *Abhinayadarpaṇa*, dispose le public du théâtre d'une manière similaire à Rājasekhara lorsque le roi organise un concours de poésie²¹³⁹. Cet arrangement est simplifié. Les préparatifs visibles et invisibles ne sont pas

²¹³¹ [KM], Poddar 1974 : 22.

²¹³² [KM], Poddar 1974 : 26.

²¹³³ Ayyar et Chemana 1994 : 53-55.

²¹³⁴ [NS II.33/a-35/a, II.63/b-65/a, 69/a, 95/b-97/b, XIV.2], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 22-23, 27-28, 31-32, 242 ; Bansat-Boudon 1992 : 233.

²¹³⁵ [NS V.11-12, 169], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 77, 98.

²¹³⁶ Bansat-Boudon 1992 : 71-73.

²¹³⁷ Ayyangar, N. R., 1973 : 208.

²¹³⁸ Bansat-Boudon 1992 : 229.

²¹³⁹ Cf. *supra*, 2.2.1.4.1 Langues du théâtre ou langues de la poésie ?

distingués et l'orchestre est installé de chaque côté de la scène²¹⁴⁰. Ainsi, le rideau, bien qu'il n'ait pas été mentionné, n'a plus la fonction de cacher l'orchestre, servant exclusivement à décorer la scène, à dérober l'arrière-scène et à faire entrer les personnages.

Sāgaranandin, dans le *Nāṭakalakṣaṇaratnakosa*, nous informe que le théâtre se déroule dans une salle (*candrodaya*) couverte d'un dais (*vitāna*), où le rideau (*yavanikā*) est fait de tissu (*paṭī*). On appelle « rideau d'intervalle » (*antar-yavanikā*) celui derrière lequel se trouvent les coulisses (*nepathya*)²¹⁴¹. On suppose que, dans le théâtre classique, il y avait deux rideaux en usage.

Ayyangar, dans son étude sur le rideau dans le théâtre classique, cite plusieurs exemples de la littérature de l'utilisation du rideau comme décor de fond²¹⁴². Il conclut que plusieurs rideaux étaient utilisés dans une pièce de théâtre, dont le nombre et la fonction variaient selon le genre²¹⁴³.

Dans l'*Ānandasundarī* et dans ses pièces en abyme, le rideau cachant les coulisses est conforme à la description du rideau d'intervalle d'Abhinavagupta :

- (nāndy-ante)*
- sthāpakah* : [...] (*vicintya*) *hodu, javaṇiamtarāhi ko vi muham daṁsedi, taṁ hakkārissam. (śoṇa-paṭa-kṛta-nepathyābhimukham avalokya) ido ido bhadda-muho !* [ĀS I.04/2]
 [...] [(*athedānīm garbhanāṭakam prakramyate*)]
 (*praviśya [sūtradhāra]*)
- sūtradhārah* : (*parivr̥tya nīla-paṭa-kṛta -nepathyam avalokya*) [ĀS I.18/3]
 [...] [(*athedānīm garbha-nāṭakam upakramyate*)]
 (*praviśya [sūtradhārah]*)
- sūtradhārah* : (*parivr̥tya {pāṇḍu-paṭa-kṛta-nepathyābhimukham²¹⁴⁴} avalokya*) [ĀS IV.03/1]
 (Fin de la bénédiction.)
- Le régisseur : (Réfléchissant.) Bien, quelqu'un montre son visage derrière les rideaux, je vais l'appeler. (Regardant vers les coulisses dont le rideau est fait d'un tissu de couleur rouge sang.) Par ici, [venez] par ici, cher Monsieur ! [ĀS I.04/2]
 [...] [(Le méta-théâtre commence ici.)]
 (Entre [le directeur].)
- Le directeur : (Il se déplace autour [de la scène], puis regarde vers les coulisses dont le rideau est fait d'un tissu de couleur foncée.) [ĀS I.18/3]
 [...] [(À présent, le méta-théâtre commence.)]
 (Entre [le directeur].)

²¹⁴⁰ [AbhD 20-23/a], Ghosh, 1957 : 42-43, 83-84.

²¹⁴¹ [NLRK 263-264], Shastri, B. S. 1972 : 221.

²¹⁴² [HV 74.06-07], [ĀSŚ 538] ; Ayyangar, N. R., 1973 : 209.

²¹⁴³ Ayyangar, N. R., 1973 : 210.

²¹⁴⁴ Suivant le rajout du ms. T.

Le directeur : (Faisant un tour [de scène], il regarde en direction des coulisses dont le rideau est fait d'un tissu de couleur claire.) [ĀS IV.03/1]

Dans la pièce principale, la couleur rouge représente l'amour. Dans le premier acte, le rideau de la pièce en abyme est noir, étant la couleur de la honte et du péché : le roi déguise l'héroïne en homme afin de la cacher de la reine. Dans le quatrième acte, le rideau de la pièce en abyme est blanc, s'agissant de la couleur de la gloire : le ministre du roi emporte la victoire sur les Siddi²¹⁴⁵. Le rideau des coulisses est un tissu (*paṭa*), et c'est celui-ci qui est parfois tiré brusquement (*paṭākṣepa*) pour faire entrer (*praviśya*) certains personnages. Ce *paṭa* a été coloré, dessiné, etc., comme les *paṭa-citra* en Orissa, au Bengale, etc. Vāsudeva, le commentateur de la *Karpūramañjarī*, explique que le terme « coulisses » (*nepathyā*) est le nom du rideau (*yavanikā*) qui décore (*prasādhana*) la scène (*raṅgabhūmi*)²¹⁴⁶.

Dans le prologue de la *Karpūramañjarī* et dans celui de la *Candralekhā*, nous trouvons d'autres informations intéressantes à cet égard. Le directeur, entré sur scène après la bénédiction, entend et décrit les instruments de musique, les musiciens, les chanteurs, ainsi que les accessoires de théâtre déposés à l'arrière de la scène :

(*nāndy-ante*)

sūtradhāraḥ : [...] (*sūtradhāraḥ parikramya nepathyābhimukham avalokya*)
*kiṃ puṇa ṇaṭṭa-paṭṭo via dīsadi amha-kusīlavāṇa pavaṃco : jado ekkā pattocciāim sicaāim uccinēdi ; iarā kusumāvalō gumphedi ; aṇṇā paḍisīsaāim pasāredi. kā vi hu paṭṭae vaṇṇiāo vaṭṭedi. esa vaṃso ṭhāvīdo ṭhāṇe, iam vīṇā paḍisārīadi, ime tiṇṇi vi miamaṅgā sajjijjāṃti ; esa kaṃsa-tālāṇaṃ pakkhāujjāṇaṃ [ca] halavolo. eḍaṃ dhuvā-gīdaṃ ālavīadi. tā kiṃ pi kuḍumbaṃ hakkāria pucchissāṃ. (nepathyābhimukham saṃjñāpayati) [KM I.04/1] (*nāndyante, tataḥ praviśati sūtradhāraḥ*)*

sūtradhāraḥ : [...] (*nepathye karṇaṃ dattvā*) *kahaṃ ? āḍhatto evva : saṃṇahijjāṃta-murava-ravam-maṃsalo, kaṃsattāla-sajjana-jāṇia-jhaṇa-jhaṇārāva-pivvaro, oaraṇa-ppaṭṭa-naṭṭāi-karā-muccaṃta-maṇi-kaṃkaṇa-jhaṃkaraṇa-saṃkulo, patta-visesa-viṇiujjāṃta-sajjāṃta-kusala-kusīlava-kalakala-bahalo, ṇaṭṭaṇa-kolāhalo ; tā pucchissāṃ dāva kiṃ ṇaṭṭidavvaṃ ti. (parikramya nepathyābhimukham avalokya) [CL I.04/1]*

(Fin de la bénédiction.)

Le directeur : [...] (Il fait le tour de la scène, puis regarde vers les coulisses.)

Il me semble que notre compagnie d'orchestre a commencé une pièce de théâtre : l'une est en train

²¹⁴⁵ [KvM XV], Renou et Stchoupak 1946 : 219.

²¹⁴⁶ [KM], Durgaprasad et Parab 1887 : 6.

d'arranger les accessoires des acteurs qui se sont réunis, une autre arrange les festons de fleurs, une autre encore distribue les masques sur place ; une dernière prépare les couleurs pour le maquillage sur une palette en pierre. Cette flûte est mise à sa place, ce luth est accordé, et même ces trois tambours *mṛdaṅga* sont prêts ; c'est le son des cymbales *kāṁsyatāla* [et] des tambours *pakkhavaj* ; et c'est le chant d'introduction (*dhruvā-gīta*) de la pièce qui se répète. Et j'appelle l'un de nous pour m'informer. (Le visage [tourné] vers les coulisses, il fait un signe.) [KM I.04/1]

(À la fin de la bénédiction, le directeur entre.)

Le directeur : [...] (Prêtant l'oreille vers les coulisses.) Comment ? C'est assurément l'échauffement des voix (*ārambha*) : la trille du chant est amplifiée avec le son profond des tambours *murjara* qu'on est en train de préparer, complétée d'un claquement provenant des cymbales *kāṁsyatāla*, mêlée au cliquetis de bracelets [incrustés] de pierres précieuses qui glissent sur les avant-bras de la chanteuse installée (*avataraṇa*)²¹⁴⁷ dans l'orchestre, accompagnée du murmure des musiciens habiles qui suivent les excellents acteurs en train d'arriver ; je vais donc immédiatement m'enquérir de « la pièce qu'ils vont représenter ». (Après s'être déplacé autour de la scène, il regarde vers les coulisses.) [CL I.04/1]

Dans le *Nāṭyaśāstra*, tous ces préparatifs font partie des préparatifs dits invisibles, cachés derrière un rideau (*yavanikā*)²¹⁴⁸ et exécutés avant la bénédiction²¹⁴⁹. Dans la *Karpūramañjarī* et la *Candralekhā*, ils sont également dissimulés derrière un rideau (*nepathya-paṭa*), car le directeur regarde vers les coulisses (*nepathyābhimukham avalokya*) et écoute (*karṇaṁ dattvā*), mais ne voit rien. Pendant ce temps, le théâtre est visible, le directeur étant déjà sur scène²¹⁵⁰. Il faut donc un autre rideau servant d'ouverture au théâtre – qui est tiré au début de la pièce et probablement avant chaque acte –, et un autre, celui des coulisses (*antar-yavanikā/nepathya-paṭa*) continuant à assumer sa fonction durant le spectacle, comme le décrit Abhinavagupta.

Une dernière preuve, sur l'usage du rideau d'intervalle (*yavanikāntara*), figure dans la *Karpūramañjarī* et la *Candralekhā* :

[*pāripārśvakaḥ* :] *tā bhāva, ehi ! aṇam̐tara-karaṇijjāṁ saṁpādemha,*
jado mahā-rāa-devīṇaṁ bhūmiam̐ ghattūṇa, ajjo
ajja-bhāriā a javaṇiam̐tare ciṭṭham̐ti. (iti
parikramya niṣkrāntau) [KM I.12/1]

²¹⁴⁷ [NS V.18/a-17/b], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 78

²¹⁴⁸ [NS V.07-10], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 76-77.

²¹⁴⁹ [NS V.13-15], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 77.

²¹⁵⁰ Cf. [MK], Karmakar, R. D. 1937 : 1-5.

sūtradhārah : *aho, āadā evva javaṇiaṃtare mahā-rāa-devīṇaṃ
kādūṇa bhūmiaṃ, ayyo ayya-vallahā a. tā amhehim
avasesa-karaṇijjaṃ saṃjīvadu ! (iti parikramya
niṣkrāntau) [CL I.14/1]*

[L'assistant :] Sire, viens [par ici] ! Nous devons nous acquitter de notre tâche imminente, car, revêtus des rôles de Sa Majesté et de la reine [principale], le vénérable [protagoniste] et son épouse patientent derrière le rideau. (Sur ce, ils se déplacent autour [de la scène] et la quittent.) [KM I.12/1]

Le directeur : Ah, le noble seigneur et sa vénérable épouse, ayant revêtu [respectivement] les habits de Sa Majesté et de la reine, se trouvent déjà derrière les rideaux. Que s'anime la suite que doit exécuter notre [compagnie théâtrale] ! (Tous deux se déplacent autour [de la scène et la] quittent.) [CL I.14/1]

Le même terme, *yavanikāntara*, signale la fin de chaque acte. Si l'acte du *saṭṭaka* porte le nom de ce rideau d'intervalle, c'est probablement dû à l'omission des deux procédés d'introduction, car, dans ce genre, le jeu théâtral (*abhinaya*) commence immédiatement avec l'ouverture (*vighaṭana*) du rideau (*yavanikā*) et se termine par la disparition de tous les personnages (*sarve niṣkrāntāḥ*) derrière le rideau d'intervalle²¹⁵¹.

²¹⁵¹ Sur ce point, Raghavan mentionne une idée selon laquelle le nom de ce genre dramatique signifie « étoffe », faisant allusion au rideau d'intervalle. Cette théorie utilise le terme de *sāḍika* apparaissant comme une variante du *saṭṭaka*. Bien qu'elle soit peu probable, nous ne pouvons pas complètement l'écarter.

6.3 Le *saṭṭaka* à faire danser ou à représenter ?

- sūtradhāra* : *kim puṇa naṭṭa-paattā via dīsadha ?*
pāripārśvakah : *saṭṭaam ṇaccidavvam !* [KM I.04/2]
sūtradhāra : *(iti dhruvām śrutvā) aho prakrāntam eva nartakaiḥ !*
anantara-karaṇīyam saṃpādayāmaḥ. (iti
niṣkrāntau) [RM I.21/1]
sūtradhārah : *kassa ṇaṭṭaṇam ādhappai tumhehi ?*
pāripārśvakah : *saṭṭao ṇaṭṭidavvo !*
sūtradhārah : *[...] mārisa, kassa uṇa Sarassā-nīsāṃdo saṭṭao*
naṭṭidavvo [ti] ?
sūtradhārah : *keṇa ṇijuttā puṇa paattāha saṭṭaa-naṭṭaṇe ?* [CL
I.05/1]
Le directeur : Vous me semblez commencer la danse théâtrale,
pourquoi ?
L'assistant : On va représenter un *saṭṭaka* ! [KM I.04/2]
Le directeur : (Après avoir entendu le chant d'introduction) Ah, les
danseurs ont déjà commencé [la pièce]. Passons
immédiatement à [la scène] suivante. (Sur ce, tous
deux sortent) [RM I.21/1]
Le directeur : La danse de répétition (i.e. *cārī*) de quel [genre de
théâtre] avez-vous commencé ?
L'assistant : On va représenter un *saṭṭaka* !
Le directeur : [Mon cher] collègue, de qui est ce *saṭṭaka*, flot de [la
déesse de] l'excellente Parole, qu'on va représenter ?
Le directeur : Qui vous a ordonné de vous engager dans la danse
théâtrale du *saṭṭaka* ? [CL I.05/1]

Le gérondif *ṇaccidavva* (sk. *nartitavya*²¹⁵²) dans la *Karpūramañjarī* a été traduit par « à jouer²¹⁵³ », « à faire réciter²¹⁵⁴ », « à mettre en scène²¹⁵⁵ », « à montrer²¹⁵⁶ » et « à faire danser²¹⁵⁷ ». Ailleurs, des expressions différentes sont utilisées, telles que des synonymes : « mimer » (*abhinetuṃ*) [RM I.08/4], « représenter un *saṭṭaka* » (*saṭṭaam amhehiṃ ahineavvam*) [ŚM I.06/1], ou bien « faire voir » (*daṃsaṇijjam*) [ĀS I.04/3]. Pour Poddar, le *saṭṭaka* est à danser (*nṛtya*) :

« Whatever might have been the derivation of the word *saṭṭaka* its association with dance is evident from the organisation of KM. [...] The word '*naccidavvam*' has also been rendered as '*nāṭayitavyam*'. But it is more fair to render it as *nārtitavyam*. [...] Moreover almost immediately after the occurrence of this word there occur two words in the text, '*ṇaṭṭāvaam*' and '*ṇaccaṇī*' used in the sens of '*nartāpaka*' (dance-master) and '*nartakī*' (a dancing girl), respectively. Thus the acting of *saṭṭaka* may be said to consist more of the elements of '*nṛtya*' than those of the '*nāṭya*', the one is more concerned with the gesture (*āṅgika abhinaya*) and is primarily expressive of affections (states of mind) while the other is more concerned with the moods (*sāttvika abhinaya*)

²¹⁵² [KM], Durgaprasad et Parab 1887 : 7.

²¹⁵³ [KM], Konow et Lanman 1901 : 224.

²¹⁵⁴ [KM], Tucci 1922 : 32.

²¹⁵⁵ [KM], Suru 1960 : 80.

²¹⁵⁶ [KM], Ghosh 1972 : 182.

²¹⁵⁷ [KM], Poddar 1974 : 172 ; Naikar 1998 : 38, 41-42.

and is primarily expressive of character. A *saṭṭaka* has to be shown while a *nāṭikā* has to be enacted and this underlines an important difference between the two forms.²¹⁵⁸ »

Si l'on regarde le genre gémellaire du *saṭṭaka*, la *nāṭikā*, le terme « faire danser » (*naccidavvaṃ*) figure au début du troisième acte de la *Priyadarśikā* de Harṣa, lorsque la reine annonce la mise en scène d'une pièce en abyme (*nāṭaka*). Le vocable « joué » (*naccidam*) est employé à plusieurs endroits en relation avec cette pièce en abyme²¹⁵⁹. Néanmoins, la *Priyadarśikā* est à représenter (*nāṭayitavya*), de même que la *Ratnāvalī*²¹⁶⁰. Les deux termes, le sanskrit *nāṭayitavya* relatif à la *nāṭikā* et le prakrit *naccidavvaṃ* en relation avec la pièce en abyme, supposent la même acception : « représenter ». D'autres genres classiques théâtraux utilisent les verbes « exécuter » (*pra√yuj*)²¹⁶¹, « représenter » (*√naṭ*)²¹⁶², « jouer » (*abhi√nī*)²¹⁶³ et « faire voir » (*ni√rūp*)²¹⁶⁴. Il convient de noter que Rāmacandra, dans son *prakaraṇa* intitulé *Mallikāmakaranda*, utilise les deux radicaux verbaux, *√naṭ* et *abhi√nī*, de même sens²¹⁶⁵.

Ce qui est commun dans tous ces genres théâtraux, y compris les *saṭṭaka*, c'est l'utilisation du vocabulaire technique figurant dans les didascalies. Lorsque l'acteur doit mimer un sentiment ou une situation, les terminologies « jouer » (*abhi√nī*) et « représenter » (*√naṭ*) sont employées. Lorsqu'il doit exécuter une danse, c'est le verbe « danser » (*√nṛt*) qui est indiqué. Cependant, ce dernier terme apparaît une fois dans la *Karpūramañjarī*, une fois dans la *Rambhāmañjarī*, une fois également dans la *Candralekhā*, ainsi que dans l'*Ānandasundarī*, mais jamais dans la *Śṛṅgāramañjarī*. Concernant les *nāṭikā*, ce verbe figure cinq fois dans la *Ratnāvalī*, et est totalement absent dans la *Priyadarśikā*. Chaque fois que le verbe « danser », comme indication scénique, apparaît dans la didascalie, il est indiqué uniquement pour le bouffon, car son rôle est de créer l'humour et la gaieté. Dans la *Rambhāmañjarī*, la didascalie précise : « le bouffon entre, dansant comme une femme », s'agissant de son aspect comique.

Dans le vocabulaire sanskrit, la racine *√nṛt* signifie « danser », *√naṭ*, au causatif, « représenter ». *√naṭ* étant la forme prakrite (*tadbhava*) du sk. *√nṛt*, le prakrit ne fait pas la différence, un seul verbe exprime les deux. En pâli, nous trouvons deux formations verbales pour le sk. *√nṛt* : *naṭati* et *naccati*. De même, le mot « acteur » est exprimé par *naṭa*, *naṭaka* et *naccaka*, alors que la « danse » a une seule forme, *nacca*²¹⁶⁶. En prakrit, le vocable *naṭa* « acteur », nom d'agent reçu par dérivation verbale du radical verbal *√naṭ* au 1^{er} degré (*guṇa*), auquel on ajoute le suffixe *-a*, devient, par sonorisation, *naḍa*. Il en va de même pour le *nāṭaka*, qui devient *nāḍaka*. En revanche, le verbe à conjuguer se forme, en prakrit, d'après le radical verbal : *nṛt-ya-ti* devient *nacca[d]i/ṇacca[d]i* « il danse »²¹⁶⁷, *nart-aya-ti* se transforme en *naṭṭaa[d]i/ṇaṭṭaa[d]i* ou *naṭṭe[d]i/ṇaṭṭe[d]i* « il fait danser », i.e. « il représente ». C'est ainsi que le sk. *nartitavya* devient *naṭṭi[d]avva* en pk., avec l'acception « à représenter », et *nartaka*, *naṭṭaka/ṇaṭṭaka* « ce qui exécute la danse ». Ces verbes radicaux sont également reconnaissables dans la formation des noms (même s'il s'agit d'une formation phonétique

²¹⁵⁸ [KM], Poddar 1974 : 18.

²¹⁵⁹ [PD I].

²¹⁶⁰ [PD I] et [RV I].

²¹⁶¹ [MĀ I], Kale, M. R., 1985 : 4-5 ; [MK I], Karmakar, R. D. 1937 : 1-2 ; [URC I], Kale, M. R. 1982 : 1 ; [VO I], Kale, M. R. 1967 : 52-53.

²¹⁶² [MR I], Kale, M. R., 1976 : 13, 173 ; [BR I], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 6.

²¹⁶³ [PCO I], Nambiar, S. K. 1971 : 4-5 ; [JNVN I], Dāsa K. et Dāsa P. 2006 : 24 ; [BBh I], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 520 ; [MSJ I], Ojihara, Y., 1956 : 16 ; [NGC I], Shastri, B. L. Sh., 1960 : 4.

²¹⁶⁴ [D I], Ramanujaswami, P. V., 1948 : 2.

²¹⁶⁵ Leclère, B. 2011 : 19 ; Cf. Balbir 1994 : 203-204.

²¹⁶⁶ Rhys-Davids T. W et Stede, W., 1993 : 345.

²¹⁶⁷ [PkP II.20, III.27], Cowell 1954 : 118, 126 ; [ŚĀś II.13], Pischel, R., 1877 : 43.

différente) : le sk. *nṛtya* se transforme en *nacca*, signifiant « danse »²¹⁶⁸, alors que le sk. *nāṭya* devient *naṭṭa/naṭṭa* en prakrit, au sens de « représentation ».

Ces deux noms étaient bien distingués dans l'ancienne littérature prakrite : nous trouvons *ṇacc-* (sk. *nṛt-y-*), au sens de « danser » dans la *Sattasāī* de Hāla²¹⁶⁹, et *naṭṭa* (*nāṭya*) pour « théâtre » dans la *Pāialacchīnāmamālā* de Dhanapāla²¹⁷⁰. Il importe de noter que Dhanapāla renvoie *naṭṭa* au sk. *nṛtta* « danse », référant à la danse de Śiva dans le *Nāṭyaśāstra*. De même, dans les dictionnaires prakrits, *ṇacca* désigne, en général, une danse quelconque, alors que *naṭṭa* indique le théâtre (*nāṭya*)²¹⁷¹.

La confusion entre *ṇacc-* et *naṭṭ-* provient du fait que le prakrit traite tout ce qui dérive de *nṛt-* comme *ṇacc-* (*nṛty-*), et que le vocable *naṭṭa*, selon les règles, peut également renvoyer au sk. *nṛtta* et *narta*. Ainsi, nous trouvons côte à côte *ṇaccidavva* et *naṭṭidavva* (KM, ms. P), et *naṭṭa* peut être traduit par « théâtre » ou « danse ». Hemacandra, dans son *Śabdānuśāsana*, distingue la danse ($\sqrt{nṛt}$) de la représentation théâtrale ($\sqrt{naṭ}$) et attribue le radical verbal *ṇacc-* à la première, et *naṭṭ-* à la seconde²¹⁷², en donnant pour exemple, entre autres, *naccai* et *naṭṭai*. Mārkaṇḍeya, dans son *Prākṛtasarvasva*, redonne le sk. $\sqrt{nṛt}$ par le pk. *ṇaccai* ; en revanche, le sk. $\sqrt{naṭ}$, comporte plusieurs variantes : *naṭṭai* et *naḍai*²¹⁷³.

Les emplois de *ṇacc-* et de *naṭṭ-* sont souvent confondus dans la littérature prakrite et la formation *naḍ-* est relativement tardive, rare et artificielle. Concernant les variantes du vocable « danse », nous trouvons simultanément en usage *ṇacca*, *naccana/naṭṭana* et *naḍana*²¹⁷⁴. Néanmoins, le vocable *naṭṭa*, dans la quasi-totalité des cas, et notamment lorsqu'il figure en composé, a pour objet le spectacle théâtral²¹⁷⁵. Nous avons d'autres arguments prouvant que les vocables pk. *ṇaccidavva/naṭṭidavva* et *naṭṭana* visent la représentation théâtrale et non la danse²¹⁷⁶.

Bharata, dans son *Nāṭyaśāstra*, décrit l'acteur (*naṭa*) comme une personne capable de représenter (*nāṭayati*) les situations mondaines avec ses sentiments (*rasa*), ses émotions (*bhāva*) et ses *sāttvika*²¹⁷⁷. Ce qui différencie une actrice (*nāṭakīyā*) d'une danseuse, c'est que la première, douée de *sattva*, est capable de représenter les émotions (*bhāva*, *helā*), connaît la musique et sait jouer d'un instrument, alors que la seconde est experte en chant (*gīta*) et en danse (*nṛtta*), et elle exerce également plusieurs métiers artisanaux (*kalā*)²¹⁷⁸. Le théâtre (*nāṭya*) est donc un jeu expressif (*abhinaya*), au contraire de la danse (*nṛtta*) qui fait fonction d'embellir (*śobhā*) les scènes et de divertir les gens lors d'un mariage ou autre événement festif²¹⁷⁹. La *carcarī* dans la *Karpūramañjarī* correspond à cette danse (*nṛtta*), et apparaît également dans la *Rambhāmañjarī*, lors du mariage des protagonistes :

Rohaka : *ulūlu gāyaṃti jhuṇim sabha tti-*
 puttā tio caccariyāu dimti ,

²¹⁶⁸ [PkP VIII.47], Cowell 1954 : 170.

²¹⁶⁹ [SS 304/b, 361/b, 560/d, 687/c].

²¹⁷⁰ [PLNM 464], Doṣī, B. J., 1960 : 21.

²¹⁷¹ Das, H. P., 1923 : 379 ; Ratnacandraji, 1927 : 605.

²¹⁷² [ŚĀś IV.225, 230], Pischel, R., 1877 : 134-135.

²¹⁷³ [PkS VII.79, 85], Acharya, K. C., 1968 : 85 ; [ŚĀś-Hc IV.150], Pischel, R., 1877 : 126 ; [SBhC III.1.82], Trivedi, K. P., 1916 : 117.

²¹⁷⁴ [KV II.53, 55, 59], Upadhye, A. N., 1940 : 27-28.

²¹⁷⁵ [MM-Bhbh VII], Grimal, F., 2005 : 365 ; [LV-Kh 831], Upadhye (1949), p. 129 ; Nimkar, S. T., 1988 : 120.

²¹⁷⁶ Addition (phrase) résultant des remarques de M. Brocquet lors de la soutenance.

²¹⁷⁷ [NŚ XXXV.95], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 226-227.

²¹⁷⁸ [NŚ XXXIV.49-54/a], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 206.

²¹⁷⁹ [NŚ IV.265-269], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 68.

*naccaṃti naṭṭā, pabhaṇaṃti vippā,
vajjaṃti bherī-pamuhā muyaṃgā*²¹⁸⁰. [RM I.60]

Rohaka : Pendant que [la foule] rassemblée entonne les syllabes « ulūlu », trois jeunes femmes s'adonnent au [chant] *carcarikā*, les danseuses dansent, les brahmanes récitent, les tambourins *mṛdaṃga* s'accordent au diapason avec des *bherī*. [RM I.60]

Il apparaît que, selon la théorie de Bharata, acteur et danseur sont deux métiers à part entière. Nous en trouvons des exemples dans les *saṭṭaka*, où ils sont différenciés. Dans la *Candralekhā*, le directeur décrit l'orchestre près duquel la danseuse (*nartakī*) prend place²¹⁸¹, ou lorsque les acteurs présentent les passages dansés, comme le fait le bouffon avec la *carcarī* dans la *Karpūramañjarī*²¹⁸², ou bien encore, lors du chant d'entrée (*parveśikī-dhruvā*) après le prologue dans la *Rambhāmañjarī*, où le chantre annonce l'arrivée du protagoniste en train d'observer le spectacle (*[cāri-]nṛtta*) :

(*prastāvanā*)
[*nepathye* :] *bhāle kastūrikāyās tilakam, atha vahan karṇa-
pūraṃ ca karṇe,
tāmbūlaṃ vaktra-padme, vapuṣi Malaya-jālepanaṃ
śaitya-kāri,
paśyan nṛtyaṃ purastāc, chravaṇa-sukha-karaṃ
sphīta-gītaṃ ca śṛṇva-
nn Indro 'yaṃ Jaitracandro, janayati na dṛśoḥ kasya
dṛṣṭaḥ pramodaṃ*²¹⁸³ ? [RM I.22]
([fin] du prologue)

[D. les coulisses :] Un motif fait du musc sur le front, un lotus bleu accroché derrière les oreilles, une feuille de bétel entre les lèvres [en forme] de lotus, un onguent frais provenant du mont Malaya sur le joli corps, ce qui est en train de regarder la danse, d'écouter le chant du bon augure causant le bonheur aux oreilles, c'est Indra [lui-même] Jaitracandra, ainsi apparu, pour qui ne provoquerait-il pas la joie ?[RM I.22]

Parfois, Bharata mentionne le danseur (*nartaka*) mimant (*abhinaya*) un état émotionnel (*bhāva*)²¹⁸⁴. Dans la littérature, nous trouvons des passages où l'actrice maîtrise également la danse, comme dans le *Bālarāmāyaṇa* de Rājasekhara²¹⁸⁵ et dans le *Mālavikāgnimitra* de Kālidāsa²¹⁸⁶.

Bharata définit deux types de théâtre, le réaliste (*lokadharmī*) et le dramatique (*nāṭyadharmī*). Dans le premier, les acteurs jouent conformément à la réalité (*svabhāva*), sans jeu avec le corps (*aṅga-līlā-vivarjitaṃ*), alors que le théâtre demande de l'exagération (*ati*),

²¹⁸⁰ *Upajāti*.

²¹⁸¹ Cf. *supra*, 6.2 Pourquoi « lever de rideau » et non « acte » ?

²¹⁸² Cf. *supra*, 1.1.4 Éléments culturels et historiques dans la *Karpūramañjarī*.

²¹⁸³ *Sragdharā*.

²¹⁸⁴ [NS VII.24], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 125.

²¹⁸⁵ [BR I.02], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 3-4 ; Sastri, V. S. 1910 : 1.

²¹⁸⁶ [MĀ II.08], Kale, M. R., 1985 : 52-53 ; Bansat-Boudon 1996 : 333.

ainsi qu'un jeu de mouvements²¹⁸⁷. Et même danser (*nṛtyate*) et bouger (*gamyate*), selon diverses chorégraphies, c'est le théâtre²¹⁸⁸. La danse (*nṛtta*) est donc indispensable au théâtre²¹⁸⁹. Elle peut être douce (*lāsya*) s'il s'agit de l'amour, ou frénétique (*tāṇḍava*) lors de l'adoration des divinités²¹⁹⁰ ainsi que pour exprimer un sentiment héroïque²¹⁹¹. Le mouvement (*cārī*) reste « gracieux » dans le sentiment amoureux et devient « vif » (*mahā*) dans le sentiment « furieux »²¹⁹², comme pour tout type de sentiments considérés comme « grandioses » (*uddhata*). Tous les genres traditionnels contiennent des passages de danse au début et pendant le spectacle²¹⁹³. La danse est essentielle pour interpréter le sens d'un chant (*gītārtha*)²¹⁹⁴. Tous les chants ayant pour thème l'amour doivent être accompagnés d'une danse²¹⁹⁵. Les chants d'introduction (*dhruvā*) occupent différentes fonctions. Ils sont en relation avec les sentiments et leurs versants émotionnels que la danseuse doit exprimer (*abhinaya*). Néanmoins, Bharata accorde une deuxième fonction à la danse (*nṛtta*) : créer la beauté (*śobhā*). Cette danse est dépourvue de mimique (*abhinaya*).

Dhanamjaya, dans son *Daśarūpaka*, divise la danse en deux catégories : la classique (*nṛtya/mārga*) et la vernaculaire (*nṛtta/deśī*). Il définit le théâtre (*nāṭya*) comme étant la demeure des sentiments (*rasa*), la danse classique, celle des émotions (*bhāva*) et la vernaculaire, comme celle qui suit le rythme et le tempo (*tāla-laya*)²¹⁹⁶. Il apparaît que ce n'est pas la danse (*nṛtta*) de Bharata que Dhanamjaya a divisé en deux, classique et vernaculaire, mais sa représentation théâtrale : *nāṭya* « danse imitative²¹⁹⁷ » et *nṛtya* « danse expressive²¹⁹⁸ », toutes deux comportant la mimique (*abhinaya*). La danse vernaculaire n'est rien d'autre que la « danse décorative » (*nṛtta*) de Bharata. Cela peut également expliquer pourquoi Dhanamjaya désigne le *nṛtya* comme étant « classique » (*mārga*) et le *nṛtta* comme « vernaculaire ». La glose de Bhaṭṭanṛsiṃha éclaircit ce point par une ligne de provenance : le *nṛtya* est issu du *nāṭya*, et le *nṛtta* du *nṛtya*²¹⁹⁹.

Néanmoins, la théorie de Dhanamjaya, séparant le *nāṭya* du *nṛtya*, et ainsi le *rasa* du *bhāva*, contredit le *rasasūtra* de Bharata. Varma, dans son étude sur le *nāṭya*, *nṛtya* et *nṛtta*, cite Bharata : le sentiment (*rasa*) n'existe pas sans son versant émotionnel (*bhāva*), et l'émotion (*bhāva*) n'existe pas sans son versant sentimental (*rasa*)²²⁰⁰, le succès (*siddhi*) du jeu théâtral (*abhinaya*) faisant par interdépendance (*paraspara*) entre les deux²²⁰¹. Il pense aussi que le *nṛtya* est *nāṭya*, dans la mesure où il s'agit de la combinaison du jeu théâtral (*abhinaya*) et de la danse pure (*nṛtta*)²²⁰². Bhaṭṭanṛsiṃha remarque que dans la danse expressive, les *sāttvika-bhāva* ne sont pas exprimés.

²¹⁸⁷ [NŚ XIV.62-65], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 250-251.

²¹⁸⁸ [NŚ XIV.71], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 251.

²¹⁸⁹ [DR I.10/b], Haas 1962 : 5.

²¹⁹⁰ [NŚ IV.272-273], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 68.

²¹⁹¹ [DR I.10/a], Haas 1962 : 5.

²¹⁹² [NŚ V.27/b-28/a], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 80.

²¹⁹³ [NŚ IV.276-290, V.13-15], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 69-70, 73-77.

²¹⁹⁴ [NŚ IV.313-315], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 73-74.

²¹⁹⁵ [NŚ IV.321], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 74.

²¹⁹⁶ [DR I.07-09], Haas 1962 : 3-5.

²¹⁹⁷ Elle imite le monde (*loka*).

²¹⁹⁸ Elle accompagne le chant.

²¹⁹⁹ [DR], Venkatacharya, T. 1969 : 10.

²²⁰⁰ Varma, K. M., 1957 : 8.

²²⁰¹ [NŚ VI.36], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 107 ; cf. [NLRK], Dillon, Fowler et al. 1960 : 39.

²²⁰² Varma, K. M., 1957 : 30-31.

Nandikeśvara, dans l'*Abhinayadarpaṇa*, donne une interprétation plus cohérente de ce sujet. Selon lui, le théâtre (*naṭana*) comporte trois aspects : *nāṭya*, *nṛtta* et *nṛtya*. Chacun d'entre eux porte sur l'ensemble des éléments dramatiques : les *sāttvika*, les *āṅgika*, les *vācika* et les *āhārya*. Toutefois, le *nāṭya* mime (*abhinaya*) les *rasa*, le *nṛtya* exprime (*vyañjana*) les *bhāva*, tandis que le *nṛtta* en est dépourvu : la mimique des sentiments et l'expression des émotions. Alors que la mimique théâtrale (*nāṭya*) et la danse expressive (*nṛtya*) sont généralement représentées durant les rites et les fêtes religieuses, la seconde l'est plutôt devant le roi et sa cour. La danse pure (*nṛtta*) apporte la chance, de ce fait, elle est utile pendant les cérémonies : (ouonnement, défilé, mariage, naissance, etc.²²⁰³.

Guṇacandra et **Rāmacandra**, dans leur *Nāṭyadarpaṇa*, lorsqu'ils commentent la définition du style dramatique gracieux (*kaiśikī*), disent que le théâtre (*nāṭya*) comporte la danse (*nṛtta*), le chant (*gīta*) et la musique (*vādyā*)²²⁰⁴. Ce style, contenant de nombreux passages de danses et de chants exécutés par des danseuses²²⁰⁵, est généralement attribué aux genres dramatiques considérés comme étant doux (*sukumāra*) : le *nāṭaka*²²⁰⁶, le *prakaraṇa*²²⁰⁷, le *samavakāra*²²⁰⁸, le *prahasana*²²⁰⁹, le *troṭaka*²²¹⁰, ainsi que la *nāṭikā* et le *saṭṭaka*. Par conséquent, tous ces genres abondent en danses expressives (*nṛtya*), ce que nous enseigne **Śāradātanaya**, dans son *Bhāvaprakāśa*, associant la représentation douce de Bharata au *nṛtya* et la représentation vive au *nṛtta*²²¹¹. Néanmoins, pour **Śārṅgadeva**, dans son *Saṅgītaratnākara*, *gīta*, *nṛtta* et *vādyā* sont les éléments du spectacle musical (*saṅgīta*). Qu'est-ce qui différencie les genres doux de Bharata des spectacles musicaux ? **Vidyānātha**, dans le *Pratāparudrayasobhūṣaṇa*, et **Sudhākalaśa**, dans son *Saṅgītopaniṣat-sāroddhāra*²²¹², confirment également le fait que la danse expressive (*nṛtya/gītārtha-nṛtta*) et la danse décorative (*nṛtta/śobhā*) font partie intégrante d'une pièce de théâtre (*nāṭakādy-aṅga*)²²¹³. Ainsi, dans cette pièce, il y a des passages textuels à mimer (*nāṭayati/vākyārthābhinaya*), des passages de chants à exprimer (*gītārtha-nṛtta/nṛtya/padārthābhinaya*), ainsi que des passages de danses purement décoratifs (*nṛtta/śobhā*). C'est pour cette raison que Śārṅgadeva renvoie au théâtre (*nāṭya*) de Bharata par le terme « classique » (*mārga*). Cependant, les spectacles musicaux sont exclusivement représentés par le biais de la danse expressive, celle-ci pouvant être douce ou frénétique, la mimique du texte ainsi que la danse décorative étant totalement omises.

Les *saṭṭaka* eux-mêmes prouvent leur appartenance au théâtre classique : la *Karpūramañjarī* comporte une *carcarī*²²¹⁴, la *Rambhāmañjarī* le mariage avec le chant *carcarikā*, la *Candralekhā* un *lāsyāṅga*. De plus, la *dhruvā* fait partie intégrante de ce genre. Néanmoins, les auteurs des *saṭṭaka* confirment le fait que le *saṭṭaka* est imprégné de sentiments (*rasāśraya*) et les personnages reproduisent les *sāttvika* sur scène, tous étant des caractéristiques du *nāṭya*.

²²⁰³ [AbhD I.1-3, 11-16, 35-37], Ghosh, 1957 : 39-46, 81-86.

²²⁰⁴ [ND III.06/a], Gandhi et Shrigondekar 1959 : 139.

²²⁰⁵ [NS XXII.47], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 407.

²²⁰⁶ [NS XX.11/a], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 354.

²²⁰⁷ [NS XX.50/a], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 360.

²²⁰⁸ [NS XX.72/b], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 364.

²²⁰⁹ [NS XX.103], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 369.

²²¹⁰ [SD VI.273].

²²¹¹ [BhP X], Yatiraja et Ramaswami 1930 : 308.

²²¹² [SOSO V.08], Miner, A., 1998 : 138-139.

²²¹³ [PRYBh III.02], Trivedi, K. P. 1909 : 100-101.

²²¹⁴ Warder et Bose soulignent aussi cet aspect distinctif. Warder 1972 : 147 ; Bose 2000 : 305.

D'autres indices, étroitement liés à la question de la danse à représenter, soulignent que le *sattaka* est une pièce de théâtre classique, ce que nous allons analyser.

6.4 Genre majeur ou genre mineur ?

Dans son *Nāṭyaśāstra*, **Bharata** n'établit aucune hiérarchie entre les genres théâtraux. Il parle de dix formes théâtrales (*rūpa/nāṭya-lakṣaṇa*), dont il donne les caractéristiques (*lakṣaṇa*) selon le nom (*nāma*), la fonction (*karman*) et la mise en pratique (*prayoga*)²²¹⁵. Bien que la *nāṭikā* ne figure pas parmi ces dix, il la mentionne comme une sorte (*bheda*) de théâtre hybride (*saṃkīrṇa*) populaire (*prakhyāta*), issue du *nāṭaka* et du *prakaraṇa*²²¹⁶. S'il divise ces formes théâtrales en catégories, c'est exclusivement selon le « tempérament » qu'un genre représente : vif (*āviddha*) ou doux (*sukumāra*)²²¹⁷. Le premier (*āviddha*) demande un grand nombre de personnages masculins, des mouvements bruts, de la violence (p. ex. bataille), un pouvoir supranaturel, ainsi que des styles énergétiques (*sāttvatī*) et violents (*ārabhaṭī*)²²¹⁸. Le second est tout le contraire, d'où l'emploi du style gracieux (*kaiśikī*). Dans la même logique, Bharata prescrit les spectacles doux (*lāsyāṅga*), sorte de monologue (*bhāṇa*), dont le sujet est tiré du *prakaraṇa*, pour les pièces de théâtre de ce type²²¹⁹.

Certains genres théâtraux, hors de la série de Bharata, se trouvent dans les œuvres littéraires, comme le *Kāmasūtra* de **Vātsyāyana**²²²⁰. Parmi les premiers théoriciens de l'art poétique indien, bien que leur pièce ne traite pas directement le théâtre, **Bhāmaha**²²²¹ et **Daṇḍin**²²²² donnent, à titre indicatif, le nom de quelques genres « à représenter » (Bhāmaha : *abhineyārtham*), « à voir » (Daṇḍin : *prekṣyārtham*), sans faire la différence. **Vāmana** est le premier à mentionner le terme de « dix genres théâtraux » de Bharata qui, selon lui, sont les œuvres les plus excellentes, en raison de leur diaprure²²²³. L'*Agnipurāṇa* ne fait pas non plus distinction entre les genres théâtraux. Il en énumère (*nāṭaka-nirūpaṇa*) vingt-sept au total, commençant par les dix *rūpaka* de Bharata, puis la *nāṭikā*, le *saṭṭaka*, et ceux cités par d'autres théoriciens. Le texte ne mentionne nulle part les termes de « mineur » (*uparūpaka*)²²²⁴ et de « majeur » (*rūpaka*).

Dhaṇamjaya, dans son *Daśarūpaka*, sur les pas de Bharata²²²⁵, énumère uniquement les dix formes théâtrales²²²⁶ et décrit la *nāṭikā*, après le *nāṭaka* et le *prakaraṇa*, comme un mélange (*saṃkīrṇa*) de ces deux genres qui comportent d'innombrables variétés²²²⁷. Le commentateur **Dhanika** remarque que la raison pour laquelle la *nāṭikā* ne figure pas parmi les dix genres (*rūpaka*) « purs » (*śuddhi*), est parce qu'il s'agit d'un mélange (*saṃkīrṇa*). **Bhaṭṭanṛsiṃha**, dans sa glose, souligne l'argument de Dhanika : il convient de mettre une limite (*avadhāraṇa*) dans l'énumération par économie du texte. Il souligne également qu'il faut composer une pièce de théâtre hybride en prenant pour modèle la *nāṭikā*²²²⁸, d'où l'importance de la remarque de Dhanamjaya citée plus haut. Dhanika, dans son commentaire sur la danse

²²¹⁵ [NS XX.01-03, 150/a], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 351, 377.

²²¹⁶ [NS-Bh XVIII.57-63/a], Ramakrishna, M. K. 1934 : 434-346.

²²¹⁷ [NS XIV.55], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 249.

²²¹⁸ [NS XIV.56-59], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 249-250.

²²¹⁹ [NS XX.132-133], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 374.

²²²⁰ [KS-Vā II.10.12] ; Doniger et Kakar 2003 : 71.

²²²¹ [KvĀk I.24], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 9.

²²²² [KvĀd I.39], Sastrulu, V. V., 2008 : 20 ; Ray, K., 2004 : 26.

²²²³ [KvĀSV I.03.30-32], Durgaprasad et Parab 1926 : 15-16.

²²²⁴ [AP 339.01-03], Gangadharan, N., 1984 : 921.

²²²⁵ [DR I.02], Haas 1962 : 1.

²²²⁶ [DR I.07], Haas 1962 : 3-4.

²²²⁷ Cf. *supra*, 1.1.4 Éléments culturels et historiques dans la *Karpūramañjarī*.

²²²⁸ [DR I.07-08, 42], Venkatacharya, T. 1969 : 7-8, 155-156.

expressive (*nṛtya*), en observe sept formes similaires au monologue (*bhāṇavat*). Selon lui, même si elles sont considérées comme diverses variétés dramatiques (*rūpakāntara*), il est impossible de les classer sous les dix genres purs²²²⁹. Si le *saṭṭaka* ne figure pas dans cette liste, c'est parce qu'il est apparenté à la *nāṭikā*, comme étant l'une des variétés des genres hybrides et qu'il n'est pas relatif au monologue, ni à la danse expressive (*nṛtya*).

Abhinavagupta, l'exégète du *Nāṭyaśāstra*, explique que Bharata décrit les dix formes supérieures (*prakṛṣṭa*) distinguables par leur nom (*nāma*) et leur fonction (*karma*). Il explique l'exclusion d'autres genres, comme la *nāṭikā*, le *saṭṭaka*, le *troṭaka*, le *rāsaka*, etc., de la liste de Bharata, du fait qu'ils entrent dans la catégorie de l'un de ces dix genres purs²²³⁰. Abhinavagupta rejette catégoriquement toute classification autre que celle de Bharata²²³¹. Selon lui, tout ce qui relève du « théâtre » (*nāṭaka*) a une particularité commune, l'aspect spectaculaire (*pratyakṣa*) produit par le biais des quatre styles dramatiques (*vṛtti*). Pour lui, les œuvres qui comportent le moindre aspect spectaculaire et, dans une large proportion, les caractéristiques du théâtre, sont apparentées aux dix genres majeurs. Pour lui aussi, par la combinaison des dix genres purs, on peut créer de nombreuses variétés²²³². C'est pourquoi, dans son commentaire sur le *Dhvanyāloka* d'Ānandavardhana, il les indique par le nom générique « extension intermédiaire » (*avāntara-prapañca*) à représenter sur scène (*abhineyārtha*)²²³³. Néanmoins, Abhinavagupta mentionne neuf spectacles musicaux provenant du *nṛtta tāṇḍava* de Bharata. La *nāṭikā*, le *saṭṭaka*, la *prakaraṇikā* et le *troṭaka* sont omis de cette liste²²³⁴.

Bhoja, dans son *Śṛṅgāraprakāśa*, associe le jeu (*abhinaya*) aussi bien à la poésie (*śravya*) qu'au théâtre (*prekṣya*). D'après lui, c'est aussi par la division des dix genres purs (*nāṭakādi-bhedāt*) qu'on obtient, au total, vingt-quatre genres dramatiques²²³⁵. Néanmoins, il les divise selon deux catégories : la mimique du texte (*vākyārthābhinaya*) et celle des mots (*padārthābhinaya*). Dans la première catégorie, figurent le *saṭṭaka* et la *nāṭikā*, ajoutés aux dix genres purs de Bharata²²³⁶. Il convient de remarquer que Bhoja omet le *troṭaka* et la *prakaraṇikā*, ne figurant dans aucune de ces deux catégories.

Hemacandra, dans son *Kāvyaṇūsāsana*, complète le concept de Bhoja. Le théâtre (*prekṣya*), pour lui, est de deux sortes : à réciter (*pāṭhya*) et à chanter (*geya*). Dans la première catégorie, se trouvent les douze genres de type *vākyārthābhinaya* de Bhoja. La liste n'est pas complète, ce que signale, à la fin, le terme « etc. » (*ādi*), renvoyant à l'expression d'« innombrables variétés » de Dhanamjaya *supra*. Ce sont, dit Hemacandra, des genres traditionnels de Bharata, dont certains incluent aussi le *saṭṭaka*²²³⁷. Dans la glose, il souligne que le *saṭṭaka*, comme la *nāṭikā*, porte les caractéristiques (*svarūpa*) des genres de Bharata (*nāṭakādi*). Il apparente les théâtres (*rūpaka*) à chanter (*geya*) à la catégorie *padārthābhinaya* de Bhoja, les divisant en trois catégories : douce (*masṛṇa*), élégant (*uddāta*) et mixte (*miśra*)²²³⁸.

Guṇacandra et **Rāmacandra**, disciples de Hemacandra, ne suivent pas textuellement leur maître. Dans leur *Nāṭyadarpaṇa*, ils ne font pas la différence entre une pièce de théâtre à

²²²⁹ [DR I.08], Venkatacharya, T. 1969 : 8.

²²³⁰ [NŚ XVIII], Ramakrishna, M. K. 1934 : 407.

²²³¹ [NŚ XVIII], Ramakrishna, M. K. 1934 : 408.

²²³² [NŚ XVIII], Ramakrishna, M. K. 1934 : 434 ; Gupta, M., 2010 : 69-72.

²²³³ [DhvĀ III.07], Ingalls, Masson et al. 1990 : 420.

²²³⁴ Warder 1972 : 155.

²²³⁵ [ŚP XI], Dwivedi, R. 2007 : 659.

²²³⁶ [ŚP XI.179, 273/a, 279], Dwivedi, R. 2007 : 660-668.

²²³⁷ [KvĀś-Hc VIII], Paraba et Śivadatta 1901 : 317.

²²³⁸ [KvĀś-Hc VIII], Paraba et Śivadatta 1901 : 327.

réciter et une pièce de théâtre à chanter. Ils énumèrent simplement douze genres théâtraux (*rūpaka*). Dans cette liste, si la *nāṭikā* a été conservée, le *saṭṭaka* a, quant à lui, été remplacé par la *prakaraṇikā*²²³⁹. À la fin du dernier chapitre, ils remarquent que d'autres (*anya*) genres (*rūpaka*) sont également considérés comme des genres théâtraux²²⁴⁰ qu'ils énumèrent en commençant par le *saṭṭaka*²²⁴¹.

Au début du septième chapitre de son *Bhāvaprakāśa*, Śāradātanaya définit le théâtre (*nāṭya*) comme l'imitation de situations. C'est un spectacle (*drśya*) qui comporte des sentiments, dans lequel l'acteur joue le rôle d'un personnage, et, selon la tradition (*muninā*), le genre théâtral (*rūpaka*) possède dix variétés (*daśadhā*)²²⁴². Ces genres se caractérisent par les sentiments (*rasa*) et la représentation du sens du texte (*vākyārthābhinaya*). Pour lui, même si la *nāṭikā*, le *troṭaka* et les autres genres similaires possèdent les mêmes caractéristiques, ils sont traités séparément. Cependant, puisque les anciens les traitent comme étant originaires du *nāṭaka* et du *prakaraṇa*, ils font partie de la liste. Ainsi, selon lui, la *nāṭikā*, le *saṭṭaka* et le *troṭaka* sont des genres « traditionnels » (*rūpaka*). Il note encore que d'autres genres sont représentés au moyen de la danse expressive (*nṛtya*)²²⁴³, ce qui prouve incontestablement qu'il considère ces trois genres comme des pièces à représenter sur scène (*nāṭya*). La situation commence à se compliquer au huitième chapitre. L'auteur, énumérant les trente genres dramatiques (*rūpaka*), définit les dix premiers – les « traditionnels » de Bharata – comme étant basés sur le sentiment. Quant aux vingt restants, y compris la *nāṭikā*, le *saṭṭaka* et le *troṭaka*, selon lui, ils portent sur l'état émotionnel (*bhāva*). Cela contredit son énoncé dans le chapitre précédent. Ceci dit, il donne la description des dix genres traditionnels, incluant la définition du *troṭaka* après le *nāṭaka* et celles de la *nāṭikā* et du *saṭṭaka* après le *prakaraṇa*²²⁴⁴. On constate ici une certaine incohérence. Dans le neuvième chapitre portant sur les caractéristiques de diverses danses expressives (*nṛtya*), l'ambiguïté ne fait qu'augmenter. Ce chapitre contient, en effet, les vingt subdivisions (*avāntara-bheda*) des genres relatifs à cette danse, mais la *nāṭikā*, le *saṭṭaka*, le *troṭaka* et la *prakaraṇikā* sont omis de cette liste. L'auteur justifie cette omission par le fait qu'ils sont classables parmi les genres traditionnels, contrairement aux autres. Il note que les experts sont partagés au sujet de ces quatre genres hybrides : certains les considèrent comme étant une sorte de *nāṭya*, d'autres comme étant une forme de *nṛtya*²²⁴⁵. Néanmoins, après la dernière définition des genres relatifs à la danse expressive, il nous fournit quelques informations supplémentaires sur le *saṭṭaka*²²⁴⁶. Malgré cela, nous pensons que, pour Śāradātanaya, le *saṭṭaka* est un *rūpaka*. Il importe de souligner qu'il n'emploie jamais le terme *uparūpaka*.

Amṛtānandayogin, dans l'*Alaṃkārasaṅgraha*, est le premier théoricien à distinguer les dix genres théâtraux de Bharata, appelés « majeurs » (*pradhāna-rūpaka*), des seize genres additionnels, nommés « mineurs » (*uparūpaka*). Pour lui, la *nāṭikā*, le *saṭṭaka*, le *troṭaka*, etc., appartiennent à cette dernière catégorie²²⁴⁷.

²²³⁹ [ND I.03-04b], Gandhi et Shrigondekar 1959 : 24.

²²⁴⁰ [ND], Gandhi et Shrigondekar 1959 : 190.

²²⁴¹ [ND], Gandhi et Shrigondekar 1959 : pp. 190-193.

²²⁴² [BhP VII.01-04], Yatiraja et Ramaswami 1930 : 180.

²²⁴³ [BhP VII.05-09, 11], Yatiraja et Ramaswami 1930 : 180-181.

²²⁴⁴ [BhP VIII.07-08], Yatiraja et Ramaswami 1930 : 245.

²²⁴⁵ [BhP IX.04-11], Yatiraja et Ramaswami 1930 : 255-256.

²²⁴⁶ [BhP IX], Yatiraja et Ramaswami 1930 : 269.

²²⁴⁷ [AkSgr IX.01-04/a], Bālakṛṣṇamūrti, P. 1950 : 105.

Sāgaranandin, dans son *Nāṭakalakṣanaratnakośa*, par tradition, énumère les dix genres théâtraux de Bharata et indique qu'il va en présenter d'autres, comme les variantes du *nāṭaka*²²⁴⁸. Il donne, tout d'abord, la définition du *nāṭaka* qui est le genre le plus complexe, puis expose tous les éléments à appliquer dans ce genre. À la fin de son œuvre, il définit les autres (*anya*) genres dramatiques (*rūpaka*). Il traite les neuf genres purs sur dix de Bharata, ainsi que d'autres, y compris le *saṭṭaka*²²⁴⁹, mais ils ne sont pas classés. Ainsi, lors de sa définition de la langue du *saṭṭaka*, il emploie le terme *rūpaka*²²⁵⁰.

Vāgbhaṭa II, dans le *Kāvyaṅuśāsana*, énumère les dix *rūpaka* traditionnels de Bharata à représenter (*abhineya*). Dans sa glose, il note que la *prakaraṇikā* est une sorte de *prakaraṇa*, la *nāṭikā* est un mélange du *nāṭaka* et du *prakaraṇa* et, selon certains, le *saṭṭaka* est une variante de celle-ci²²⁵¹. Par conséquent, le *saṭṭaka*, la *nāṭikā*, la *prakaraṇikā* et le *troṭaka* sont omis de sa liste sur les onze genres (*rūpaka*) à chanter (*geya*), dans lesquels les mots sont mimés (*padārthābhinaya*)²²⁵².

Apparemment, **Vidyānātha** reste fidèle à la tradition de Bharata. Dans son *Pratāparudrayaśobhūṣaṇa*, il fixe le nombre de genres purs (*rūpaka*) à dix, et pour lui, ce qui les différencie, ce sont leur thème (*vastu*) et leur « qualité » douce ou vive. Dans son commentaire, il remarque que la *nāṭikā* et le *saṭṭaka*, parmi d'autres, entrent dans ces dix genres théâtraux²²⁵³.

Siṃhabhūpāla, dans son *Rasārṇavasudhākara*, énumère exclusivement les dix genres traditionnels de Bharata. Comme Sāgaranandin, il commence son œuvre par la présentation du *nāṭaka*, servant de modèle pour la description du *prakaraṇa* et le reste. Il remarque, comme Dhanamjaya et Hemacandra, que le *nāṭaka* et le *prakaraṇa* comportent de nombreuses variétés (*anyāni rūpakāni*) selon les régions. Comme Bharata, il traite la *nāṭikā* après le *prakaraṇa* et affirme que la *prakaraṇikā* est une variante de la première²²⁵⁴. Il tire des citations de la *Karpūramañjarī*, donc, pour lui, le *saṭṭaka* est très probablement inclus dans la catégorie de *rūpaka*.

Dans la *Camatkāracandrikā*, **Viśveśvara Kavicaṇḍra**, suivant Amṛtānandayogin, divise le théâtre (*prekṣya*) en deux catégories : *rūpaka* et *uparūpaka*. En ce qui concerne la première, il se réfère à Siṃhabhūpāla, quant à la seconde, il renvoie au *Bhāvaprakāśana*²²⁵⁵. Ces références nous permettent de supposer qu'il traite la *nāṭikā* et le *saṭṭaka* comme étant des *rūpaka*.

Néanmoins, **Śubhaṅkara**, dans son *Sanḡitadāmodara*, bien qu'il relie le théâtre au culte de *Kṛṣṇa*, énumère les dix *rūpaka* traditionnels et dix-neuf sortes de théâtre à danser (*nṛtya*), sans les nommer *uparūpaka*, y compris la *nāṭikā*, le *saṭṭaka* et le *troṭaka*²²⁵⁶.

De son côté, **Viśvanātha**, dans le *Sāhityadarpaṇa*, sur les traces d'Amṛtānandayogin, n'accepte que les dix genres purs de Bharata comme « majeurs » (*rūpaka*)²²⁵⁷ et classe le reste, y compris la *nāṭikā* et le *saṭṭaka*, comme des genres « mineurs »²²⁵⁸. À la fin de la description

²²⁴⁸ [NLRK], Shastri, B. S. 1972 : 2.

²²⁴⁹ [NLRK], Shastri, B. S. 1972 : 260-305.

²²⁵⁰ [NLRK], Shastri, B. S. 1972 : 249.

²²⁵¹ [KvĀś-Vbh I], Paraba et Śivadatta 1915 : 16-18.

²²⁵² [KvĀś-Vbh I], Paraba et Śivadatta 1915 : 18.

²²⁵³ [PRYBh III.01-03], Trivedi, K. P. 1909 : 101-102.

²²⁵⁴ [RĀS III.02-04, 130/b-131, 225/a-229], Venkatacharya, op. cit., pp. 302-303, 386, 422.

²²⁵⁵ [CC III.47/a-50], Mohan, P. S., 1972 : 29, 78-79.

²²⁵⁶ [SDO IV], Mukhopadhyaya, G. et Sastri, G., 1960 : 66.

²²⁵⁷ [SD VI.03] ; Mitra 1956 : 173-174.

²²⁵⁸ [SD VI.04-06/a] ; Mitra 1956 : 173-174.

des *uparūpaka*, le commentaire souligne que les genres, à partir du *prakaraṇa*, entrent dans la catégorie du *nāṭaka*, car ils partagent ses propres caractéristiques²²⁵⁹. Cette glose, sur ce point, rejoint le traitement des genres théâtraux de Sāgaranandin.

Bien que tous les théoriciens s'accordent sur le fait que ces genres appartiennent au théâtre (*prekṣya*), deux grandes catégories s'opposent : d'une part, le *rūpaka* désigné comme *rasāśraya*, *vākyārtha*, *pāṭhya* et *nāṭya*, d'autre part, l'*uparūpaka* étant *bhāvāśraya*, *padārtha*, *geya*, *nṛtya*²²⁶⁰.

Nous avons développé (*supra*) nos arguments sur la question de *rasāśraya* et *nāṭya*. Nous allons argumenter *vākyārtha* et *pāṭhya* qui sont inséparables, appartenant à *itivr̥tta*.

Le *nāṭaka* ou, plus généralement, une pièce de théâtre (*rūpaka*), a une histoire (*kāvya/itivr̥tta/vastu*) à réciter (*pāṭhya*) et à représenter (*abhinaya*) sur scène, basée essentiellement sur un ou plusieurs sentiments (*rasa*). Le texte alternant entre vers et prose (*gadya-padya*) constitue le corps (*tanu/vapus/śarīra*) du théâtre. Ce texte est doté de cinq membres, les chaînons (*saṃdhi*). C'est la base la plus essentielle du théâtre, depuis Bharata²²⁶¹. L'autre élément indispensable au théâtre est le rôle du héros qui, comme l'explique Sāgaranandin, s'appelle le « meneur » (*nāyaka*) parce qu'il « mène » du début à la fin²²⁶².

Le *nāṭaka* et le *prakaraṇa* comportent au moins dix actes et les cinq chaînons, alors que le *bhāṇa* satisfait un minimum de critères de Bharata avec un acte et deux chaînons. Le *troṭaka* est apparenté au *nāṭaka*, la *prakaraṇikā* au *prakaraṇa*, la *nāṭikā* et le *saṭṭaka* à tous deux, tandis que d'autres genres « mineurs » sont considérés comme étant similaires au *bhāṇa* (cf. Dhanika). Le *troṭaka* est constitué de sept actes, la *prakaraṇikā*, la *nāṭikā* et le *saṭṭaka* de quatre ; tous ces genres sont dotés de cinq chaînons dramatiques. Ainsi, selon leur taille et leur complexité, ils se situent après les deux plus grands genres dramatiques, le *nāṭaka* et le *prakaraṇa*, et avant le *ḍima*, le *samavakāra*, le *vyāyoga*, l'*ihāṃrga*, le *prahasana*, la *vīthī*, l'*aṅka* et le *bhāṇa*, et finalement, les *uparūpaka*, qui en possèdent moins²²⁶³. Dans ce sens, le *troṭaka*, la *prakaraṇikā*, la *nāṭikā* et le *saṭṭaka* sont des pièces de théâtre à réciter, car, ils contiennent, dans une proportion importante, un texte. Raghavan attire l'attention sur cet aspect du *saṭṭaka* et pense que c'est pour cette raison que ce genre mérite d'être noté parmi les genres théâtraux (*rūpaka*), plus que le monologue²²⁶⁴.

Là où toutes les tentatives de classification ont échoué, figure la position de la *nāṭikā* et de son genre gémele, le *saṭṭaka*. Effectivement, ces deux genres ne contiennent pas seulement le style gracieux, auxquels les passages abondant en danses et en chants sont associés. Par définition, ils comportent de nombreux personnages féminins, ainsi que des chants, des danses et de la musique, d'où la popularité (*prakhyāta*) de la *nāṭikā* (cf. Bharata). C'est pourquoi les genres dramatiques « mineurs » remontent leur origine au *saṭṭaka*²²⁶⁵. La *nāṭikā* et le *saṭṭaka* constituent donc une transition entre les dix genres traditionnels de Bharata et les « mineurs ». En ce sens, ces genres sont à la fois des *rūpaka* et des *uparūpaka*.

²²⁵⁹ [SD VI.312-313] ; Mitra 1956 : 264.

²²⁶⁰ Modification résultant de la remarque (« style télégraphique ») faite par M. Brocquet dans son rapport.

²²⁶¹ [NŚ XXI.01], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 378 ; [PRYBh III.03], Trivedi, K. P. 1909 : 102 ; [ŚP XI.12.01], Dwivedi, R. 2007 : 617 ; [BhP VIII.1-2/a, 8] Yatiraja et Ramaswami 1930 : 221 ; [SD VI.117] ; Mitra 1956 : 218.

²²⁶² [NLRK], Shastri, B. S. 1972 : 27.

²²⁶³ [NŚ XXI.44-47], Ghosh, 1951 : (vol. I., sk.) 385.

²²⁶⁴ Upadhyay, A. M. 1987 : 435. Upadhyay cite Raghavan (p. 538) d'une édition postérieure à celle que nous avons consultée.

²²⁶⁵ Kothari et Pasricha 2001 : 43 ; Panda, P. K., 1988 : 17.

Par conséquent, nous pensons que l'idée de Dhanika, classant les genres en trois catégories, pure (*śuddhi*), hybride (*saṃkīrṇa*) et d'autres (*anya*), est la plus cohérente. Il existe néanmoins une quatrième catégorie, la danse indépendante (*nr̥tta*), comme la *carcarī* dans la *Karpūramañjarī*. Vāgbhaṭa II et Vidyānātha se sont appropriés le concept de Dhanika ; Abhinavagupta, Bhoja, Hemaçandra, Śāradātanaya, Śimhabhūpāla et Viśveśvara Kavicaçdra appliquent les mêmes principes. La classification en « majeur » et « mineur » d'Amṛtānandayogin, que Śubhaṅkara et Viśvanātha lui empruntent, conduit à une ambiguïté. Même si l'on comprend « les dix genres traditionnels » (*rūpaka*) et le « reste » (*uparūpaka*), le défaut de cette dernière catégorie est la vastitude et l'omission du fait que la *nāṭikā* et le *saṭṭaka* sont des genres hybrides des *rūpaka*.

L'apparition de la classification des genres (majeurs et mineurs) coïncide avec l'émergence, voire le renouveau, des divers spectacles musicaux et danses populaires, tels que le *phāgu*, le *rāsaka*, la *carcarī* et le *nartanaka* dans la littérature *apabhraṃśa*²²⁶⁶, le *kuchipudi* (X^e-XV^e siècles) en Andhra, ainsi que le *kathakaḷi* et le *kuṭṭiyāṭṭam* au Kérala. La *nāṭikā* et le *saṭṭaka* remontent à une époque plus ancienne, jusqu'à Bharata et Kohala, deux experts contemporains, autre raison pour laquelle il est préférable de les associer à la tradition du théâtre classique.

Néanmoins, Kohala ne peut être considéré comme le fondateur des genres hybrides ou des *uparūpaka*²²⁶⁷, car Abhinavagupta et Śāradātanaya, ainsi que d'autres théoriciens, le citent plus volontiers concernant les dix genres traditionnels de Bharata et des éléments du théâtre classique qu'au sujet du *saṭṭaka* et des *uparūpaka*. De plus, aucun auteur ne se réfère à Kohala lors de la définition précise de ces genres « mineurs ». De surcroît, Mārkaṇḍeya, dans son *Prākṛtasarvasva*, le mentionne à plusieurs endroits à propos du prakrit, comme langue du théâtre classique. Tous ces éléments démontrent que cet auteur a été un expert du théâtre classique, d'une manière générale.

²²⁶⁶ Tieken, H., 2008 : 357-358.

²²⁶⁷ Panda, P. K., 1988 : 16.

6.5 Genre populaire ou érudit ?

Nous entendons par le terme de « populaire » ce qui a la faveur du peuple, de l'opinion publique, qui est connu, aimé, apprécié du plus grand nombre. Face à ces définitions, nous utiliserons le terme d'« érudit » pour désigner l'usage exclusif du texte par un public exclusivement lettrés. Notre enquête s'intéresse donc au public. Dans ce sens, nous rejoignons Chemana et Ayyar :

« La pérennité d'une forme théâtrale traditionnelle dépend de plusieurs facteurs : de sa beauté plastique, de la profondeur de ses thèmes, des émotions manifestées à travers le traitement de ces thèmes et de la capacité de toucher le public dans ce qui est éternel et donc toujours actuel, de la transmission par une discipline rigoureuse exigée tant du maître que du disciple, et encore de bien d'autres critères. Toutefois, le facteur décisif dont dépend l'existence même d'un art est celui de l'intérêt persistant de son ou de ses publics, et par extension de ses « mécènes » quels qu'ils soient²²⁶⁸. »

6.5.1 Le public idéal du poète

Le théâtre est, en lui-même, un genre populaire pour son aspect spectaculaire et parce qu'il traite les affaires mondaines²²⁶⁹. **Bharata**, dans le *Nāṭyaśāstra*, affirme que le théâtre comporte toutes sortes de savoirs²²⁷⁰ et son but est d'éduquer et de divertir les gens²²⁷¹. Néanmoins, il définit le spectateur idéal comme une personne érudite, noble, calme, versée dans le théâtre, y compris les sentiments, les états émotionnels, les diverses langues, les costumes, etc. Toutefois, le spectateur possédant toutes ces qualités est rare. Il suffit d'une personne rationnelle, ayant un bon sens critique, ou émotive, c'est-à-dire, qui s'adonne facilement aux émotions. Selon Bharata, les jeunes ont un penchant pour le sentiment amoureux, tandis que les femmes, les enfants et les sots se réjouissent toujours face au comique, aux costumes et aux masques²²⁷².

Les premiers théoriciens de l'art poétique, de **Bhāmaha** à Rājasekhara, s'accordent sur le fait qu'un bon poète peut obtenir la célébrité (*kīrti*) et la joie (*prīti*), ainsi que l'habileté dans les quatre buts humains (*dharma, artha, kāma et mokṣa*)²²⁷³. Bien que **Rudraṭa**, **Ānandavardhana** et **Rājasekhara** ajoutent la bénédiction divine²²⁷⁴, leur contribution la plus importante est la satisfaction d'un public érudit et doué d'une empathie esthétique (*sumati, sahrdaya, rasika, bhāvaka*, etc.), comme but poétique. Les théoriciens tardifs ont intégré ces éléments dans leur définition : le renom pour l'auteur et l'expérience esthétique pour le spectateur²²⁷⁵.

²²⁶⁸ Ayyar et Chemana 1994 : 44.

²²⁶⁹ [NŚ I.107-112], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 15.

²²⁷⁰ [NŚ I.116], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 15.

²²⁷¹ [NŚ I.113-115], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 15.

²²⁷² [NŚ XXVII.49/b-53-56/a, 61/b], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 523-524.

²²⁷³ [KvĀk-Bh I.02], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 1 ; [KvĀd I.105], Sastrulu, V. V., 2008 : 56 ; Ray, K., 2004 : 70-71 ; [KvĀSV I.01.05], Durgaprasad et Parab 1926 : 2 ; Jha, G. 1917 : 2-3 ; [KvĀk-Rṭ I.04], Durgaprasad M. P. 1886 : 3.

²²⁷⁴ [KvĀ-Rṭ I.12, 21], Durgaprasad M. P. 1886 : 5-6 ; [DhvĀ IV.17], Ingalls, Masson et al. 1990 : 722 ; [KvM X], Dalal et Shastry 1916 : 51 ; Renou et Stchoupak 1946 : 151, 157.

²²⁷⁵ [VOJ I.05] ; [SKĀ I.02], Siddhartha S. 2009 : 2-3 ; [ŚP XI.12.01], Dwivedi, R. 2007 : 1, 317 ; [KKĀ I.09], Kanta et Panda 2010 : 95 ; [KvP I.02], Shastri, S. N. Gh., 1973 : 9 ; [KvĀś-Hc I.03], Paraba et Śivadatta 1901 : .2 ; [EV I.09], Gupta, S., 1992 : 11, 98 ; [CC I.05-06], Mohan, P. S., 1972 : 61, 2 ; [SD I.02] ; Mitra 1956 : 1 ; [RGĀ], Bhanja, Dh. 2004 : 4.

Selon **Abhinavagupta**, tandis le théâtre est l'imitation du monde, la danse est une création indépendante, c'est l'« expression naturelle de la joie suprême (*ānanda*) de Śiva »²²⁷⁶. L'universalité de la beauté esthétique (*sādhāraṇīkrta*), selon lui, demeure dans les passages dansés, chantés et mis en musique, capables de retirer l'obstacle mental, même des gens simples :

« To avoid this obstacle there have been adopted various means to be used at suitable times and places, such as music, vocal and instrumental, well-decorated halls, well-accomplished courtesans, and so on. In virtue of the afore-mentioned state of generality these expedients – phonic, etc., – are such as to be enjoyed by all spectators and possess such a charming power (*uparañj*) that even an unaesthetic (*ahrdaya*) reaches limpidity of heart and becomes 'possessed of heart'.²²⁷⁷ »

Mahimabhaṭṭa rejoint les prédécesseurs d'Abhinavagupta : le spectateur doté d'une empathie esthétique serait le seul prédisposé à apprécier la poésie²²⁷⁸. Toutefois, selon lui, la littérature (*kāvya*), qu'elle soit savante (*śāstra/anabhineya*) ou théâtrale (*nāṭya/abhineya*), poursuit un but unique, mais les deux diffèrent dans la méthode pédagogique et ne visent pas la même audience. Selon lui, si les hommes raffinés (*sukumāra-mata*) comprennent la littérature savante (*śāstra*) en l'écoutant (*śravaṇa*), les gens aisés (*sukhin*), les princes, les rois, etc., ont besoin d'explications. Les ignorants (*jaḍa-mata*), attachés aux divertissements, comme la musique et la danse exécutées par les femmes, sont désespérément inaptes à l'éducation (*utpādayitum aśakya*)²²⁷⁹.

Jagannātha refuse catégoriquement le concept d'Abhinavagupta. Pour lui, l'expérience esthétique [littéraire] s'acquiert uniquement à travers la compréhension des sens du texte. Selon lui, la musique vocale et instrumentale, ainsi que la danse, ne peuvent contribuer à la délectation d'une œuvre (*āsvāda*), car elles sont dépourvues de sens²²⁸⁰.

Dans les genres contemporains de type « *āṭṭa* », plus populaires, le *kūṭiyāṭṭam* et le *kathakaḷi*, jadis disparus, mais bénéficiant aujourd'hui d'un renouveau, nous sommes confrontés à la même situation :

« Le *Kūṭiyāṭṭam* a depuis sa conception été réservé à une élite érudite, principalement issue de la classe des brāhmanes, versés dans la langue sanskrite et la culture brahmanique. Il est aujourd'hui plus largement répandu, mais du fait de la langue et de sa trop grande stylisation, il nécessite une certaine initiation préalable pour en goûter les subtilités. Le *Kathakaḷi*, qui initialement se voulait plus accessible, par une langue simplifiée et une représentation plus proche de la réalité, n'en était pas moins, et demeure encore à l'heure actuelle, l'apanage des brāhmanes Nampūtri et des Nāyar. [...] Aujourd'hui, comme cela a dû être le cas à l'époque de sa création, on distingue d'une part un public lettré, fêru de *Kathakaḷi*, qualifié même de « *Kathakaḷi brāntan* » ou fou de *Kathakaḷi*, connaisseur non seulement des mythes représentés, mais aussi des différents codes de cet art, [...] et d'autre part un public d'amateurs, hommes, femmes et enfants de villages se réunissant à l'occasion de festivals religieux.²²⁸¹ »

Les auteurs des *saṭṭaka* étaient des poètes cultivés qui vivaient durant des époques prospères et culturellement riches. Leur audience, même si Nayacandra Sūri et Ghanaśyāma la dédaignaient, se composait de savants et de rois. Rudradāsa a déclaré que le *saṭṭaka* était

²²⁷⁶ Gnoli, R., 1985 : 66.

²²⁷⁷ Gnoli, R., 1985 : 67.

²²⁷⁸ [VV I], Mukherji, R., 2005 : 113-114.

²²⁷⁹ [VV I], Mukherji, R., 2005 : 167-168.

²²⁸⁰ [RĀS], Bhanja, Dh. 2004 : 16.

²²⁸¹ Ayyar et Chemana 1994 : 44.

l'épreuve des acteurs les plus accomplis. Ainsi, les poètes destinaient leur *saṭṭaka* à un public « érudit ».

6.5.2 Qui a compris le théâtre en prakrit ?

Il est évident que le prakrit était déjà une langue artificielle à l'époque de Rājasekhara. À notre avis, le processus de littérisation a commencé avec l'apparition de la première inscription en sanskrit, lorsque les langues « pré-prakrites » n'étaient plus en usage dans la communication ordinaire. La citation du *Vajjālagga*²²⁸², les deux langues, le sanskrit et le prakrit, à réciter dans le *Nāṭyaśāstra*, l'enseignement de la vie des gens érudits (*nāgarika*) en ces deux langues dans le *Kāmasūtra*²²⁸³, les poètes composant en langue prakrite loués dans le *Harṣacarita* de Bāṇa²²⁸⁴, démontrent que les deux langues étaient parallèlement cultivées comme langue littéraire.

Former un texte en prakrit sur la base (*yoni*) du sanskrit est le pur produit de la théorisation grammaticale, de la même manière que la distribution de ces deux langues selon l'âpreté et la suavité est la création purement artificielle d'une théorie littéraire. Comme les prakrits s'éloignaient davantage des langues de la communication de la vie quotidienne, la création des ouvrages grammaticaux et des lexiques étaient indispensable pour leur conservation²²⁸⁵.

Panduraṅg Paṇḍit, dans son édition du *Gauḍavaḥo* de Vākpatirāja, résume en sept points pourquoi une audience parlant une langue vernaculaire, et peut-être le sanskrit, ne pouvait pas comprendre le prakrit. Il donne plusieurs raisons : les vocables prakrits sont trop irréels ; une simple corruption du sanskrit ne peut créer une langue authentique ; le prakrit est tellement artificiel qu'un public ordinaire communiquant en une langue vernaculaire ne pouvait pas le comprendre ; les ouvrages littéraires et grammaticaux ont été écrits des siècles après que le prakrit a cessé d'être parlé ; les règles des grammairiens sur la formation du prakrit sont trop basiques ; les ouvrages prakrits possèdent trop peu de locutions ordinaires ; et finalement, le lexique non-aryen (*deśī*) est omis, alors que celui-ci fait partie des langues vernaculaires²²⁸⁶.

L'autre signe qui prouve que la grande majorité des gens cultivés n'étaient pas versés en prakrit mais en sanskrit est, comme le désigne Upadhye, le « *chāyā business* »²²⁸⁷.

Concernant les compositions en langue prakrite, deux courants s'opposent : celui qui veut rapprocher le prakrit du sanskrit et celui qui considère les mots *deśī* comme des éléments indispensables à la littérature prakrite. La *Līlāvaī* de Koūhala s'inscrit dans le premier cas de figure :

« Therefore, tell me a divine-human story in Prakrit language, which is charming like a beautiful (or innocent) young girl, and characterised by a sprinkling (*pravirala*) of *deśī* words²²⁸⁸. »

Jayavallabha et Uddyotana représentent l'autre courant :

²²⁸² [VL II.07-08], Patwardhan M. V. 1969 : 273.

²²⁸³ [KS I.04.16, 25, 37], Doniger et Kakar 2003 : 19-21.

²²⁸⁴ [HC I.13-14] ; Cowell et Thomas 1897 : 2-3 ; Pollock 2003 : 70.

²²⁸⁵ [SS], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 218-219.

²²⁸⁶ [GV], Paṇḍit, Sh. P., 1887 : LV-LXIV. (Modification résultant des remarques faites par M. Brocquet lors de la soutenance.)

²²⁸⁷ Upadhye, A. N., 1975 : 16.

²²⁸⁸ [LV-K 41], Nimkar, S. T., 1988 : 5 ; Upadhye, A. N., 1966 : 11.

« Prākṛit poetry, which is marked by the use (*pravṛtta*) of *deśya* words, which has sweet sounds, which is cast in metrical form, which is graceful and whose sense is clear (*sphuṭa*), obvious (*vikāṭa*) and transparent (*prakāṭa*) deserves to be studied.²²⁸⁹ »

Néanmoins, le lexique *deśī*, à partir de l'apparition de l'*apabhraṃśa* (cf. Bhāmaha), constituait une partie du vocabulaire littéraire du prakrit, d'où l'importance de la *Deśināmamālā* de **Hemacandra**. Notons que le *Prākṛitaprakāśa* de **Vararuci** comporte bon nombre de vocables et de verbes qui ne sont pas *saṃskṛta-yoni*. La *Pāialacchīnāmamālā* de Dhanapāla, en revanche, conçue pour le plaisir du public *sahṛdaya*, rassemble des mots *tadbhava* et seulement quelques-uns en *deśī*²²⁹⁰. Cela indique que l'audience instruite du XII^e siècle n'était probablement plus habituée aux mots *deśī*, ni au lexique *tadbhava*. Seuls les auteurs les plus cultivés étaient capables d'employer les termes *deśī*.

Uddyotana nous informe que divers patois (*deśa-bhāṣā* et *deśī-bhāṣā*) étaient parlés par les gens sur les marchés²²⁹¹. Dans la *Kāvyaṃmāṃsā*, **Rājaśekhara** donne des instructions sur le mode de récitation des quatre langues littéraires²²⁹². **Śāradātanaya**, dans son *Bhāvaprakāśa*, hormis les langues « traditionnelles » (*bhāṣā*) du théâtre classique (*sanskrit, prakrit, paīśācī, māgadhī, śaurasēnī* et *apabhraṃśa*), désigne sept langues issues des classes modestes (*vibhāṣā : śakāra, ābhīra, caṇḍāla, pulinda, śabara, hālika* et *bhirava*) qui servaient à divertir le public. Il nous fournit une liste de soixante-quatre régions (*jana-pada*) et dix-huit langues vernaculaires qu'il appelle « langues étrangères » (*mleccha*) : *dramiḍa, kannāḍa, āndhra (telugu), hūṇa, himmīra, śimhala, pallava, yavana* (turc), *jaina, pārvatīya, pāmara, kaṣa, vardhaka, kāmbōja, śaka, nagna, vākaṭa* et *koṅkana*²²⁹³.

Certaines langues vernaculaires (*deśa*) ont été portées au rang littéraire sur le modèle du prakrit²²⁹⁴ et de l'*apabhraṃśa*. Mais, ces langues « littéraro-vernaculaires » étaient uniquement accessibles à l'élite, surtout au Sud de l'Inde, où de véritables langues vernaculaires étaient parallèlement utilisées dans les conversations quotidiennes²²⁹⁵. Upadhye souligne :

« *Marāṭhī* or *Kannāḍa* written by an educated person differs a good deal from that of illiterate masses, who cannot read and write.²²⁹⁶ »

En même temps que ce processus de littérisation avait lieu, les langues des envahisseurs musulmans, telles que le persan, l'arabe, le turc et l'urdu non seulement sont devenues des langues officielles et littéraires au Nord de l'Inde, mais elles ont également eu une forte influence sur les langues vernaculaires, comme le *hindī* et le *marāṭhī* au XVIII^e siècle. Les mécènes musulmans se sont particulièrement intéressés à la littérature vernaculaire indienne (*geypad, dhruṇad, abhang*, etc.), en raison de sa « musicalité ». Le premier auteur célèbre de la littérature indo-persane en langue vernaculaire est Amīr Ḳhusrau (XIII^e-XIV^e siècles) et les plus connus sont Vidyāpati (XIV^e siècle), Kabīr (XV^e siècle), Narasiṃha (XV^e siècle), Mīrābāī (XV^e siècle), Tukārām (XVI^e siècle), Sūr-dās (XVI^e siècle), Keśav-dās (XVI^e-XVII^e siècles), Tulsī-dās (XVI^e-XVII^e siècles), suivis par des saints-poètes (*bhakti* et *soufī*) et des poètes-musiciens (*vāggeyakāra/bayikār*). Ils ont composé en langues vernaculaires, telles que le *hindūī*, l'*avadhī*, le *maithilī*, le *marāṭhī*, le *gujarātī* et le *rājasthānī* anciens, ainsi que la

²²⁸⁹ [VL III.15], Patwardhan M. V. 1969 : 20, 275.

²²⁹⁰ [PLNM 279], Dośī, B. J., 1960 : 38 ; Upadhye, A. N., 1975 : 11 ; Upadhye, A. N., 1983 : 186.

²²⁹¹ [KuM], Upadhye, A. N., 1959 : 152-153 ; Upadhye, A. N., 1975 : 10-11.

²²⁹² [KvM VII], Dalal et Shastry 1916 : 33-34 ; Renou et Stchoupak 1946 : 110-114.

²²⁹³ [BhP X], Yatiraja et Ramaswami 1930 : 309-12.

²²⁹⁴ Cf. [GV 65], *supra*, 2.2.1.4 « Quelle que soit la langue » ?

²²⁹⁵ Ticken, H., 2008 : 343-345.

²²⁹⁶ Upadhye, A. N., 1966 : 4.

kharī bolī et le *punjābī*, souvent de forme mélangée²²⁹⁷. Certains poètes composant en langues vernaculaires ne savaient pas écrire. Un poème en langue vernaculaire parlée était certainement plus populaire, car les gens modestes le comprenaient.

La langue la plus répandue dans la littérature littéraro-vernaculaire était également appelée la langue de Brij, *madhyadeśīya*, *bhākhā*, *gvāliyarī*, et tardivement (XVIII^e siècle) *braj*, qui

« [...] dans les textes en persan, est demeurée la langue vernaculaire la plus prolifique et la plus riche de l'expression lyrique dans l'Inde du Nord jusqu'au XX^e siècle.²²⁹⁸ »

'Faqīrullāh', dans son *Rāg Darpan*, commandité par Rāja Mān Singh Tomara, souligne :

« Rājā Mān créa un type de composition qui plaise à l'élite et à la masse ('*ām khāṣ pasand*). L'auteur précise que depuis l'émergence du *dhrupad*, les modes et les compositions de type classique (*mārg*) devinrent obsolètes. [...] Quant à la langue du *dhrupad*, c'est la langue vernaculaire (*deśī*) et rarement le sanscrit. [...] 'Faqīrullāh' conclut sa description du *dhrupad* avec la comparaison de la langue de ses compositions – qui sera plus tard connue sous le nom *braj* – avec le persan le plus raffiné [...].²²⁹⁹ »

Concernant la tradition textuelle du *kathakaḷi*, l'usage du prakrit a disparu de ce théâtre populaire :

« L'utilisation du prakrit, que l'on trouve dans quelques pièces (comme l'Anénatissement de Duryodhana) est extrêmement rare et ne consiste en aucune manière une convention, comme cela est le cas dans le drame sanskrit, où les femmes et les personnages inférieurs parlent en prakrit, alors que le roi, héros et dieux parlent en sanskrit.²³⁰⁰ »

Dans les pièces de théâtre classiques tardives, à partir du XV^e siècle, les langues « littéraro-vernaculaires » et vernaculaires ont commencé à remplacer d'abord le prakrit, et finalement toutes les langues dramatiques. Ainsi, nous trouvons le *maṇipravālam* et le *malayālam* dans le *Kṛṣṇanāṭṭam*, le *Kūṭiyāṭṭam* et le *Kathakaḷi*, le *maithilī* dans le théâtre népalais et bengalais, le *telugu* dans le théâtre de Thanjavur, etc.²³⁰¹. Cette substitution est certainement due au fait que la langue prakrite présentait des difficultés même pour les savants versés dans la littérature sanskrite.

En même temps que ce processus de « vernacularisation » se déroulait, le prakrit était considéré comme l'une des langues du théâtre classique dans les traités sur l'art dramatique et conservé par les poètes « conservateurs ». Ghanaśyāma s'inscrit dans ce courant, soulignant dans l'*Ānandasundarī* : « le théâtre sans prakrit [...] est la risée de tous » (*appāuḍam via nāḍaam [...] avahāsa-bhāanam*) [ĀS IV.00/1]. Ainsi, cette langue n'a pas disparu, elle devait partager sa place avec d'autres, et le nombre de savants qui l'ont cultivée est également restreint.

Entre les X^e et XVIII^e siècles, seul un petit cercle d'érudits pouvait comprendre les *saṭṭaka* et les pièces de théâtre classique comportant le prakrit. Rudradāsa et Ghanaśyāma expliquent que la langue du *saṭṭaka* mettait à l'épreuve les auteurs, les acteurs et les spectateurs. Toutefois, non seulement le prakrit, mais aussi le langage poétique a également rendu le texte difficile à comprendre. Comme il s'agissait d'une pièce de théâtre, le spectateur devait rapidement saisir la signification du texte, ne pouvant recourir à la lecture d'une traduction

²²⁹⁷ Delvoye, F. N., 1991 : 139-179.

²²⁹⁸ Delvoye, F. N., 1991 : 158.

²²⁹⁹ Delvoye, F. N., 1991 : 153-154.

²³⁰⁰ Ayyar et Chemana 1994 : 28.

²³⁰¹ Ayyar et Chemana 1994 : 32 ; Chaudhary, R., 2010 : 7, 13 ; Kothari et Pasricha 2001 : 45, 85.

sanskrite. La *marāṭhī* ancienne, employée dans certaines *dhruvā* dans la *Rambhāmañjarī*, était une langue « littéraro-vernaculaire », inaccessible à une grande masse illettrée.

L'énoncé de Rājaśekhara et d'autres théoriciens, selon qui il faut réciter de manière que le texte puisse être savouré jusque chez les bouviers, les femmes et les enfants, n'est rien d'autre que la paraphrase de la qualité sémantique (*artha-guṇa*) « clarté » (*prasāda*)²³⁰² dans le domaine de l'intonation (*kāku*). Même si, pour Rājaśekhara et Ānandavardhana, celle-ci révèle le sens caché²³⁰³, une personne peu instruite ne comprendra jamais une langue et un langage qui lui sont totalement étrangers.

6.5.2.1 Langage gestuel

Le langage gestuel peut aider le spectateur à comprendre le texte :

« Use of gestures etc. (*abhinaya*) having been devised by the experts for drawing out the sens [of songs and speeches in a play]. [NŚ IV.266]²³⁰⁴ »

L'acteur doit interpréter chaque mot au moyen de gestes rigoureusement codifiés dans les manuels, comme le *Nāṭyaśāstra* et l'*Abhinayadarpaṇa*. Néanmoins, la représentation gestuelle de divers objets du monde n'est pas toujours évidente. Alors que le sentiment amoureux peut être exprimé au moyen de regards²³⁰⁵ (*kāntā*, *snigdḥā*, *vivartana*²³⁰⁶, etc.), certains objets ou certaines situations s'expliquent par la combinaison de différentes positions des mains, des jambes, des hanches, yeux, lèvres et sourcils, ainsi que du visage, etc., chacune ayant une signification bien précise²³⁰⁷. Prenons pour exemple l'attaque d'un essaim d'abeilles (*bhramara-bādhā*) : la tête est mise en position *vidhura*, les lèvres en *kampita*, les mains en *tripatāka* levées près du visage²³⁰⁸. La situation se complique lorsque l'acteur doit interpréter le double sens (*śleṣa*) du texte et non le sens littéral. Dans ce cas, le public doit être capable de comprendre simultanément les deux : la langue et le langage gestuel. De plus, les gestes diffèrent parfois entre personnages masculins et féminins²³⁰⁹, ainsi que selon les genres, les communautés et les régions. Le théâtre traditionnel de Bharata comporte non seulement les gestes « classiques » (*nāṭya-saṃgraha*), mais certains gestes populaires (*loka-kriyāśraya/lokābhinaya-saṃśrita*), comme par exemple le regard *vivartana*²³¹⁰. Si Bharata ne les énumère pas tous, c'est parce qu'ils sont nombreux²³¹¹.

Ainsi que le remarque Ghosh, les postures au théâtre sont artistiques, artificielles, raffinées et symboliques, plutôt que simples et naturelles²³¹². Si l'application (*prayoga*) de ces gestes demande un apprentissage sérieux de la part de l'acteur, leur compréhension requiert également une connaissance approfondie de la part du public. Comme l'affirme Nandikeśvara :

« Maṇḍalas, Utplavas, Bhramarīs, Cārīs, Gatis, according to their relation to one another, are endless in number and variety. Their uses in dance and drama are to be

²³⁰² [KvM VII], Dalal et Shastry 1916 : 33 ; Renou et Stchoupak 1946 : 113.

²³⁰³ KvM VII], Dalal et Shastry 1916 : 32 ; Renou et Stchoupak 1946 : 109. [DhvĀ III.38] ; Ingalls, Masson et al. 1990 : 616.

²³⁰⁴ [NŚ IV.265/a, VIII.6], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 67, 151.

²³⁰⁵ [NŚ VIII.16], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 152.

²³⁰⁶ [NŚ VIII.44, 53/b, 101/b], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 155, 162.

²³⁰⁷ [NŚ VIII.12-13], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 151.

²³⁰⁸ [AbhD], Ghosh, 1957 : 12.

²³⁰⁹ [NŚ XXVI.49], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 501.

²³¹⁰ [NŚ VIII.102], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 162.

²³¹¹ [NŚ VIII.36], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 154.

²³¹² [AbhD], Ghosh, 1957 : 25.

learnt from the *śāstra*, tradition of the school and through the favour of good people, and not otherwise.²³¹³ »

Autant l'intonation et le langage gestuel peuvent rendre le texte accessible à un plus grand public, autant le théâtre perd de sa qualité artistique. C'est ce qui est constaté aujourd'hui dans le *kathakali* :

« Plus le public est averti et exigeant, plus les acteurs et musiciens affinent leur jeu et leur expression. On reproche souvent aujourd'hui à quelques acteurs de "jouer pour la galerie", dénaturant ainsi la stylisation au profit d'un jeu plus réaliste et moins élevé, facilement accessible au public actuel. Le contraire est aussi possible. Certains acteurs, les véritables maîtres de cet art, moins enclins au cabotinage, sont généralement habités par leur personnage. Connaissant bien les épopées et les *Purāṇa*, ils transforment par leur jeu subtil et suggestif – si tant est qu'ils parviennent eux-mêmes à ce niveau de jeu – la qualité du public et l'élèvent à l'esprit du mythe. [...] L'interaction entre le public et les acteurs et musiciens est constante et inévitable en *Kathakali*, et les qualités du public jouent un rôle aussi important dans la réussite, voire la sublimité, d'une représentation que celles des acteurs, chanteurs et musiciens.²³¹⁴ »

Cette remarque nous rappelle le concept du duo de *kārayitrī* et *bhāvayitrī* de Rājasekhara, ainsi que l'énoncé de Rudradāsa, selon lequel le *saṭṭaka* est également un épreuve pour les acteurs.

6.5.2.2 La langue des passages chantés

Comme l'observe Ghosh au sujet de la *Karpūramañjarī*, les textes qui nous sont parvenus constituent seulement une partie du théâtre. Nous n'avons aucune preuve écrite sur les passages chantés, dansés et mis en musique, employés dans les pièces dramatiques²³¹⁵. Il s'agit du domaine de la compagnie théâtrale et non celui de l'auteur. Néanmoins, selon les instructions des traités sur l'art dramatique, la langue des passages chantés était une langue vernaculaire. Ce sont les seuls endroits où un large public, peu cultivé, pouvait comprendre le texte.

6.5.3 *La danse et le chant comme éléments populaires*

« As dance is naturally loved by almost all people, it is eulogised as being auspicious. [NŚ IV.269]²³¹⁶ »

Le *saṭṭaka* foisonne de ces deux éléments dramatiques. Il comprend une autre particularité qui est certainement d'origine populaire : les lignes des stances chantées en alternance par différents personnages.

Quant à la *Karpūramañjarī*, elle comporte deux stances dotées de rimes, qui sont probablement d'origine populaire, car leur récitation ressemble à une chanson au rythme scandé :

vidūṣakaḥ : *disa-avaaṁso ṇaha-sara-haṁso,*
 tihuaṇa-kāṁdo vaṭṭai caṁdo. [KM III.29]
Kuraṅgikā : *sasi-hara-raia-maraṭṭo māṇiṇi-māṇa-gharaṭṭo,*

²³¹³ [AbhD 322-324], [AbhD], Ghosh, 1957 : 26, 72, 139.

²³¹⁴ Ayyar et Chemana 1994 : 46.

²³¹⁵ [KM], Ghosh 1972 : 178-179.

²³¹⁶ [NŚ IV.268-269], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 67.

ṇava-cāmpaa-koamḍo Maṇo jaai paamḍo. [KM III.30]

Le bouffon : Ornement rond de [son épouse] Madame la Direction, cygne sur l'étang du firmament, bulbe [de la flèche de fleur de Kāma] dans le triple monde, la lune apparaît [ainsi]. [KM III.29]

Kuraṅgikā : Fierté de la lune au dessin du lapin, pierre de touche de l'orgueil des femmes boudeuses, son arc fait de tendres fleurs *campaka*, l'impétueux dieu de l'Amour triomphe. [KM III.30]

Certaines didascalies de la *Rambhāmañjarī* comportent des chants. En ce sens, la pièce s'inscrit dans ce répertoire musical. De plus, elle contient des chants en *marāṭhī* ancienne, avec des rimes finales, au style *geya*, ainsi que des chansons similaires à celle de [KM III.29], mais en sanskrit :

*śāsi-vadanasya, prati-Madanasya,
pravara-padasya, prahata-madasya,
sphurad-udayasya, prathita-dayasya,
sphuṭa-naya[na]sya, prakāṭa-nayasya* [RM I.08/2]

[Jayacandra,] au visage de pleine lune, *alter ego* de Kāma, un homme politique formidable, dépourvu d'intoxication, doté d'une prospérité radiante, sa générosité s'étend, c'est un diplomate splendide, sa [bonne] conduite est manifeste. [RM I.08/2]

Le *Gītāgovinda* de Jayadeva, seul exemple de poésie sanskrite rimée, a non seulement exercé une influence sur les spectacles musicaux, comme le *Kṛṣṇanāṭṭam* et le *Yakṣagana*²³¹⁷, mais également sur la *Candralekhā* de Rudradāsa. Enfin, les *dhruvā*, à partir de l'époque classique jusqu'à aujourd'hui, durant les siècles, ont assurément été populaires, comme le témoigne l'énoncé de Rājasekhara dans le *Bālarāmāyaṇa*.

6.5.3.1 La *dhruvā* insuffle la vie au théâtre

« Manager : [...] The music (*dhruvā*) constitutes the vital airs (*prāṇa*) of the drama, for the note (*dhruvā*) prominently promulgates the chief among the dramatis personae, while it serves to please the hearts of the audience and prepares the way for the sentiments to be exhibited.²³¹⁸ »

Pour **Bharata**, la musique « céleste » (*gāndharva*) trouve son fondement dans les instruments à cordes et d'autres instruments de musique, ainsi que dans les sons (*svara*), le rythme (*tāla*) et le mot (*pada*). Dans le même temps, ces derniers constituent trois catégories²³¹⁹. Celle basée sur le mot (*pada*) qui comprend des éléments grammaticaux, est de deux sortes : composition préétablie (*nibaddha*) et composition libre (*a-nibaddha*)²³²⁰. Dans le chapitre sur le « jeu verbal » (*vācīkābhīnaya*), l'auteur identifie la composition préétablie au mètre (*vr̥tta/chandas*) et la libre à la prose (*cūr̥ṇa*)²³²¹. Dans le chapitre sur le chant *dhruvā*, il affirme

²³¹⁷ Devi 1972 : 109, 142.

²³¹⁸ [BR I.20], Sastri, V. S. 1910 : 7 ; Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 13.

²³¹⁹ [NŚ XXVIII.08, 11/a], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 3-4.

²³²⁰ [NŚ XXVIII.16-17], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 4.

²³²¹ [NŚ XV.35-38], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 259-260.

que tout ce qui est constitué de syllabes est nommé « mot » (*pada*). Celui-ci peut aussi être une composition préétablie et libre²³²². Cependant, la *dhruvā* est constituée (*nibaddha*) de syllabes (*varṇa*), dont les lettres (*akṣara*) sont arrangées en forme métrique²³²³. Enfin, la *dhruvā* est aussi une composition musicale, et ses éléments (*varṇa*, *alaṃkāra*, *laya*, *jāti*, *pāṇi*) sont fixés (*dhruva*)²³²⁴. Concernant le son (*svara*), Bharata en distingue deux selon leur provenance d'émission : la musique instrumentale et la musique vocale²³²⁵. Toutes deux, composées d'éléments musicaux, ont pour fonction de rehausser le sentiment (*rasa*)²³²⁶. Ce jeu musical peut être exécuté de quatre manières : montant (*ārohin*), descendant (*avarohin*), régulier (*sthāyin*) et vibrant (*sañcārin*)²³²⁷. En revanche, seule la musique vocale peut s'exprimer verbalement, comme la *dhruvā*. Bharata associe six chants *dhruvā*²³²⁸ à cinq instructions scéniques : l'entrée (*praveśa*), la secousse (*ākṣepa*), la sortie (*niṣkrāma*), l'apaisement (*prāsādāna*) et la transition (*antara*)²³²⁹. L'entrée et la sortie concernent respectivement l'apparition et la disparition des personnages sur scène. La secousse signale un brusque changement d'humeur. La transition désigne l'oscillation émotionnelle du protagoniste. L'apaisement sert à remplir de sentiment le cœur du spectateur²³³⁰. Concernant les préparatifs (*pūrvaraṅga*), Bharata prescrit une septième *dhruvā*, le chant « sec » (*suṣkāvakṛṣṭā*), consistant en une musique vocale dépourvue de contenu sémantique²³³¹, et une huitième, le chant accompagnant le déplacement du directeur autour de la scène (*parivartinī*) durant le prologue²³³². La langue de ces *dhruvā* est le sanskrit, uniquement s'il s'agit d'un être divin. Dans le cas des personnages nobles, le sanskrit est mélangé au prakrit, sinon, sa langue est la *śaurasēnī* ou la *māgadhi*²³³³.

Ces *dhruvā* font rarement partie intégrante du texte. Si certaines sont composées par le poète, elles sont généralement chantées derrière les coulisses (*nepathye*) par les chantres, comme nous le trouvons dans la *Rambhāmañjarī* :

(*nepathye* :) *sarid-varāyām iha majjatām, no*
Jaitraṃ tad aindraṃ padam asti dūre
preṅkhādi-paryāṅka-vimāna-vāsā
*Rambhādayo, yatra ca bhoga-pātram*²³³⁴. [RM I.21]
[*sūtradhāraḥ* :] (*iti dhruvām śrutvā*) *aho prakrāntam eva nartakaiḥ !*
anantara-karaṇīyam saṃpādayāmaḥ ! (iti
niṣkrāntau)

(D. les coulisses :) Ici-bas, pour ceux qui font leurs ablutions dans la rivière la plus sacrée [le Gange], leur victoire [sur soi] ne sera pas loin de monter au paradis d'Indra, où ils deviendront les récipients de la jouissance, avec

²³²² [NŚ XXXII.29], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 108.

²³²³ [NŚ XXXII.36], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 109.

²³²⁴ [NŚ XXXII.08], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 106.

²³²⁵ [NŚ XXXVIII.12/a], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 4.

²³²⁶ [NŚ XXIX.21], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 31-32.

²³²⁷ [NŚ XXIX.17], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 32.

²³²⁸ [NŚ XXXII.384], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 145.

²³²⁹ [NŚ VI.29/b- VI.30/a], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 104 ; [NŚ XXXII.364], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 143.

²³³⁰ [NŚ XXXII.365-372], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 143-144.

²³³¹ [NŚ V.25/a-26/b], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 80.

²³³² [NŚ V.90-91], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 87.

²³³³ [NŚ XXXII.440-441], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 151.

²³³⁴ *Upajāti*.

Rambhā et les autres nymphes célestes allongées dans les chars volants sur des palanquins, se balançant./Ici-bas, pour ceux qui se plongent dans le meilleur courant de la vie [*samsāra*], leur roi Jayacandra ne sera pas loin du rang du règne d'Indra, où il devient le jouisseur de Rambhāmañjarī et des autres épouses allongées dans le palais sur des palanquins, se balançant. [RM I.21]

[Le directeur :] (Après avoir entendu cette *dhruvā*.) Ah, les acteurs commencent [la pièce] ! Passons immédiatement à [la scène] suivante ! (Sur ce, tous deux sortent.)

Toutefois, nous trouvons des *dhruvā* chantées par les acteurs eux-mêmes avant leur entrée. Afin qu'un personnage important soit dûment introduit, ces *dhruvā* apparaissent d'abord dans un procédé d'introduction, appelé « annonce derrière les coulisses » (*cūlikā*), puis elles sont répétées sur scène.

6.5.3.1.1 *La praveśikī dhruvā dans la cūlikā*

Dhanamjaya, dans le *Daśarūpaka*, décrit la *cūlikā* comme un procédé dans lequel un personnage patiente derrière le rideau. **Viśvanātha**, dans le *Sāhityadarpaṇa*²³³⁵, ainsi que **Rāmacandra** et **Guṇacandra**, dans le *Nāṭyadarpaṇa*, citent littéralement la définition de Dhanamjaya. Néanmoins, ces deux derniers précisent que le personnage peut être soit une femme soit un homme²³³⁶. Ils observent également qu'aucun acteur ne peut apparaître sur scène sans faire son entrée²³³⁷. D'après eux, la *cūlikā* aurait également une deuxième fonction : celle d'introduire le personnage avant qu'il entre sur scène. Selon **Sāgaranandin**, l'annonceur derrière le rideau doit être un cocher, un chantre, etc., en admettant que d'autres personnages peuvent également apparaître dans la *cūlikā*. **Śaradatanaya**, dans son *Bhāvaprakāśana*, nous informe que la *cūlikā*, sur le modèle du *praveśaka* et du *viṣkambhaka*, doit se situer hors acte, mais qu'elle peut aussi apparaître au milieu de celui-ci²³³⁸.

Dans la *Karpūramañjarī* et la *Candralekhā*, les auteurs utilisent la *cūlikā* et la *praveśikī dhruvā* pour préparer l'entrée de l'héroïne. Dans les deux cas, elle figure dans le troisième acte, lors de la première rencontre (*prāpti-sambhava*) et sert à informer le roi de l'état de sa bien-aimée. Dans la *Karpūramañjarī* :

(*nepathye* :) *sahi Kuramṅie, imiṇā sisirovāreṇa ṇaliṇī vva*
kāmam kilimmāmi.
visa vva bisa-kamdalī visa-hara vva hāra-cchaḍā,
vaassam iva attaṇo kiradi tālavimtāṇilo,
tahā a kara-ṇiggaam jalai jamta-dhārā-jalam
ṇa camdaṇa -mahosaham harai deha-dāham ca
*me*²³³⁹. [KM III.20]

²³³⁵ [SD VI] ; Mitra 1956 : 189.

²³³⁶ [ND], Gandhi et Shrigondekar 1959 : 39 ; Bhattacharya, S. 2005 : 150-151.

²³³⁷ [ND], Gandhi et Shrigondekar 1959 : 39 ; Bhattacharya, S. 2005 : 150-151.

²³³⁸ [BhP], Yatiraja et Ramaswami 1930 : 219 ; Bhattacharya, S. 2005 : 151.

²³³⁹ *Prthivī*.

[...] (iti khaḍakkikodghāṭanena praveśam
nāṭayataḥ)

(tataḥ praviśati nāyikā Kuraṅgikā ca)

(D. les coulisses :) Ô chère Kuraṅgikā, avec ces produits fébrifuges, tels que le lotus, je suis toujours languissante :

la fibre de lotus semblable au poison, le sautoir de perles fines tel un serpent venimeux, la brise de l'éventail de la feuille de palmier imite son ami [le feu], de même, ayant disparu au-dessus de mes mains, l'eau versée du récipient s'évapore et aucun excellent remède de santal ne réussit à faire disparaître la fièvre de mon corps. [KM III.20]

[...] (Sur ce, ouvrant la porte latérale, ils miment leur entrée.)

(Entrent alors l'héroïne et Kuraṅgikā.)

Dans la *Candralekhā* :

(nepathye :) *kappūrehiṃ alaṃ ! tusāra-salilāsārehi simcehi mā !
dūre kīrau dūsaham sarasiam ! ghoreṇa hāreṇa
kiṃ ?*

*dāṇiṃ hohii deha-dāha-cauro caṃdo khu majjhe
ṇaham,*

*tā gheppaṃtu niraṃtarāi bhisinī-pattādavattāi
me²³⁴⁰ ! [CL III.11]*

vidūṣakah : *(ākarṇya) bho vaassa, kiṃ gamḍūsiam savanehiṃ
pūsam ? tā dāṇiṃ ṇaṇṇāṇam vi kuṇau suhā-kavala
-ggaham !*

rājā : *mā jaṃpa ! jaṃ puṇo vi kiṃ ci suṇīadi !*

vidūṣakah : *eso, tuṇhō mhi.*

(nepathye :) *kiṃ karamha ?*

*pheṇāṃta-muhe muṇāla-idaā pattā milāṇattaṇam,
sejjā-pallava-saṃcao vi sahasā saṃkoido dīsae,
lājāim va phudāṃti mottia-gaṇā, dehassa
dāhaggiṇo ;*

*etthāṇattha-bharo, imāa saraṇam kiṃ vā ṇa
jāṇijjae²³⁴¹. [CL III.12]*

rājā : *aaṃ avasaro uvasappidum.*

(ubhāv upasarpataḥ)

vidūṣakah : *kiṃ saala-bhuvanekka-ṇāhe, mahā-rāāhi-rāe
dharāṇi-alaṃ parirakkhamāṇe, Māṇavee « kiṃ
saraṇam ti » cimīadi ?*

*(tataḥ praviśati pallava-śayana-śāyinī nāyikā,
śiśiropacāra-vyāpṛte Candanikā-Candrike ca.)*

nāyikā : *« kappūrehiṃ alaṃ !... » (ity ādi paṭṭhati)*

²³⁴⁰ *Śārdūlavikrīḍita.*

²³⁴¹ *Vasantatilaka.*

- Cand. et Candr.* : « *kiṃ karamha ?...* » (*ity ādi paṭhataḥ*)
 (D. les coulisses :) Assez de camphre ! Ne m’aspergez plus de jets d’eau fraîche ! Éloignez [ce] lotus insupportable ! À quoi bon ce terrible sautoir [de perles] ? [Celle qui] va maintenant être capable de brûler le corps, c’est bien la lune au milieu de la voûte céleste, prenez donc un parasol aux feuilles de lotus densément serrées ! [CL III.11]
- Le bouffon : (Prêtant l’oreille.) Ah, [mon] ami, pourquoi [rincer uniquement] les oreilles d’une gorgée de jus ? Alors, qu’on puise aussi une bouchée de nectar pour les yeux !
- Le roi : Ne crie donc pas [ainsi] ! Qu’on [les] écoute encore un peu !
- Le bouffon : Me voici, je reste en silence.
 (D. les coulisses :) Que faire ?
 Sur [son] visage effervescent, les meilleures tiges de lotus se sont flétries, même [sa] couchette aux nombreux bourgeons semble soudain se crispier, maintes perles fines, comme des grains de riz frits, grésillent sous la chaleur brûlante de [son] corps ; ici, c’est une bataille sans fin, qui sait, peut-être qu’aucun refuge n’existe pour cette [femme]. [CL III.12]
- Le roi : C’est une belle occasion pour s’en rapprocher.
 (Ils se rapprochent [d’elle].)
- Le bouffon : Pendant que Votre Majesté Mānaveda – seul empereur de la terre toute entière, Seigneur suprême des plus grands rois – protège le globe terrestre, comment cette pensée « aucun refuge ? » peut-elle se présenter [à leur esprit] ?
 (Entrent alors l’héroïne, allongée sur [son] lit de bourgeons, ainsi que Candanikā et Candrikā, chargées de produits refroidissants.)
- L’héroïne : « Assez de camphre... » (Sur ce, elle réitère [la strophe III.11].)
- Cand. et Candr.* : « Que faire ?... » (Sur ce, elles répètent [la strophe III.12].)

6.5.3.1.2 La rime dans la dhruvā

Si une composition comporte huit pieds (*aṣṭa-padi*), des rythmes (*tāla*) et des notes (*svara*), indépendamment du fait qu’elle est une composition préétablie (*nibaddha*) – en vers métriques (*pada*), syllabiques (*varṇikā*) ou mesurés (*mātrikā*) – ou libre (*anibaddha*), comme le *dhruvad*, elle peut former une composition musicale. Jayadeva a utilisé le *dhruva* et l’*ābhoga* du *dhruvad* dans le *Gītagovinda*. Les rimes finales qui figurent dans cette œuvre sont l’une des caractéristiques de ces compositions musicales destinées à être chantées. Elles se manifestent

dans les chants comme le *rāsa*, le *geypad*, etc. Souvent, ces chants ont pour fonction de glorifier un personnage au moyen d'épithètes (*viruda*)²³⁴². La *Rambhāmañjarī* comporte non seulement les *dhruvā* classiques [RM I.22-23] introduisant le roi avant qu'il fasse son entrée, mais aussi des compositions libres en *marāṭhī* ancienne²³⁴³, dotées de rimes finales, fonctionnant comme une *praveśikī dhruvā* :

jari pekhilā mastakāvarī keśa-kalāpu,
tari pariskhalilā mayūrāmce piccha-pratāpu.
jari nayana-viṣayū kelā veṇī-damḍu,
tari sākṣāj-jālā bhramara-śreṇī-damḍu.
jari dṛg-gocarī-ālā visāla-bhālu,
tari arddha-caṁda-maṁḍalu bhailā ūrṇāyu-jālu.
bhrū-jugala jāṇu dvaidhī-kṛta Kaṁdarpa-cāpu,
nayana-nijjittu jālā khaṁjanu niḥpratāpu.
mukha-maṁḍalu jāṇu śaśāṁka-devatāce maṁḍalu,
sarvāṁga-suṁdaratā mūrtimaṁtu Kāmu,
kalpa-druma jaise, sarva-loka-āśā-viśrāmu.
(iti bandi-vṛndaiḥ sapraśrayaṁ prastūyamānaḥ, preṅkhā-
paryaṅkotsaṅga-niṣaṅṅas, tataḥ praviśati śrī-Jaitracandro nāma
mahī-mahendraḥ. devī-sakhī-vidūṣaka-purohitādiḥ kiyān paricchadaś
ca.) [RM I.23/1]

Quand des touffes de cheveux apparaissent sur son crâne,
alors la brillance sur les ocelles des pennes du paon se reflète.

Quand deux mèches sont coiffées autour de ses yeux,
alors les deux abeilles noires [ses yeux] deviennent visibles.

Quand son large front se manifeste,
alors le [demi-]cercle [du croissant] de lune se trouve couvert du filet
d'une toison de mouton.

On reconnaît ses deux sourcils — l'arc de l'Amour scindé en deux,
du fait de sa splendeur, le hochequeue est alors dépourvu de dignité.

On reconnaît son visage rond comme le disque plein du dieu Marqué
par la gazelle,

Kāma [lui-même] s'est incarné dans tous ses membres gracieux,
comme l'arbre exauçant les vœux, il est le lieu de l'espoir de tous les
gens.

(Pendant qu'il est ainsi couvert d'éloges respectueux par les deux
chantres, installé sur son palanquin ondoyant, entrent ensuite [sur
scène] le grand empereur de la terre, monsieur Jaitacandra, et son
escorte, la reine accompagnée de ses amies, le bouffon — prêtre de la
cour — et ainsi de suite.) [RM I.23/1]

Bien qu'il s'agisse de rimes et de mètres classiques (*yamaka*), la *Candralekhā* de
Rudradāsa contient des *dhruvā* avec ses rimes finales, à l'instar du *Gītagovinda* :

(*nepathye* :) *vipaṁḍura -muha-cchaī, gahia-gabbha-puṅṅoarī,*

²³⁴² Sharma, P. L., 1993 : 177-183.

²³⁴³ Cf. *supra*, Faqīrullāh, 6.5.2 Qui a compris le théâtre en prakrit ? ; *infra*, Ghunyatū'l Munya, 6.5.3.1.3
L'improvisation vocale précédant la *dhruvā*.

*Puraṁdara-disā khaṇaṁ bhavia loaṇāṇaṁdiṇī,
tado puṇa, jaṇei ṇaṁ hariṇa-lamchaṇaṁ
ṇaṁdaṇaṁ,
aam kuṇai tak-khaṇaṁ ahiṇahaṁkaṇaṁ
rimkhaṇaṁ²³⁴⁴. [CL III.19]*

(Dans les coulisses) Avec son visage au teint pâle [et] son ventre arrondi suite à une fécondation, la direction [du quartier] d'Indra procure vite pour les yeux de la joie suprême ; mais alors, elle engendre soudain une fille marquée par la gazelle, celle-ci grimpe aussitôt sur le chemin conduisant au firmament. [CL III.19]

6.5.3.1.3 L'improvisation vocale précédant la dhruvā

Nous apprenons que la stance [ŚM I.03] annonçant le sujet principal du *saṭṭaka* est précédée par une improvisation vocale (*ālāpa*), chantée par l'épouse du directeur :

sūtradhāra : [...] (*vicintya*) *edaṁ vi avaram aṇuulam, jado eso
ajjāe ccea ālāvo*. [ŚM I.03/2]

Le directeur : [...] (Réfléchissant.) Ceci aussi, c'est un excellent augure, de même que l'improvisation vocale de [ma] noble épouse. [ŚM I.03/2]

L'improvisation vocale est un terme musicologique, absent du *Nāṭyaśāstra* et d'autres traités de la dramaturgie indienne, mais bien connu à l'époque de l'auteur du genre *dhruvad*. **Abhinavagupta** compare l'échauffement vocal (*ārambha*)²³⁴⁵ figurant dans les préparatifs invisibles du théâtre (*pūrvaraṅga*) à l'*ālāpa*²³⁴⁶. Cet échauffement de la voix a lieu avant la bénédiction (*nāṇḍī*). Nous pourrions le rapprocher de la *suskāvakṛṣṭā dhruvā* durant les préparatifs invisibles, comme nous le trouvons aujourd'hui dans le *kathakaḷi*, sous le nom d'*ālāpana*²³⁴⁷.

En revanche, l'*ālāpa* dans la *Śṛṅgāramañjarī* a lieu dans les préparatifs visibles, immédiatement après que le directeur a fait son entrée : les mots relatifs au sujet principal sont significatifs. Puisque le directeur utilise le terme « exalter » (*ślāghyamāna*), il s'agit d'une glorification (*prarocanā*) faisant partie intégrante du prologue au style verbal (*bhāratī*), permettant de suggérer le sujet (*vastu*) à représenter, de se libérer des péchés et de viser à promouvoir le succès, d'où l'expression du directeur « bon augure ». Il s'agit également d'un chant d'introduction (*pravesikī-dhruvā*)²³⁴⁸, car le directeur convoque ensuite l'actrice (*upaihi sahasā ito ārye !*).

Le terme *ālāpa* figure pour la première fois dans la *Bṛhaddeśī* de **Mataṅga** : la musique, selon lui, est de deux sortes : « classique » (*mārga*) et « régionale » (*deśī*). Mataṅga associe l'*ālāpa* à la première, s'agissant d'une composition préétablie, alors que la seconde est

²³⁴⁴ *Prthivī*.

²³⁴⁵ [NS V.18/a], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 78

²³⁴⁶ Bansat-Boudon 1992 : 72.

²³⁴⁷ Ayyar et Chemana 1994 : 50.

²³⁴⁸ [NS XXIX.38-39], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 34.

dépourvue de cet élément musical²³⁴⁹. Les théoriciens tardifs identifient la musique classique à la tradition de Bharata, la « régionale » aux chants (*geya/gīta*).

Śārṅgadeva, dans son *Saṅgītaratnākara*, avant de décrire les diverses compositions musicales (*prabandha*), définit la « musique vocale » (*gīta*) comme étant l'« arrangement plaisant des sons » (*svara*). Elle peut être « céleste » (*gāndharva*) et « mélodieuse » (*gāna*). La musique « céleste » correspond à la tradition « classique » (*mārga*) de Bharata. La musique « mélodieuse » est de l'œuvre d'un compositeur (*vāggeyakāra*), constituée de *rāga* régionaux (*deśī-rāga*). Elle peut être à la fois une composition préétablie et libre. La musique mélodieuse préétablie a trois noms, *prabandha*, *vastu* et *rūpaka*, la libre est appelée *ālapti*²³⁵⁰ :

« *Ālapti* is described by the experts as enriched by *varṇa* and *alaṃkāra*, variegated by *gamaka* and *sthāya*, and rendered charming by many tactful turnings (*bhaṅgi*)²³⁵¹. [...] *Ālapti* is the vocalization of the *rāga* which is considered to be (the process of) manifesting it. That is said to be twofold as qualified by *rāga* and *rūpaka*²³⁵². Indeed, *rāgālapti* is entirely independent of *rūpaka*²³⁵³. [...] The singing of *gamaka* (shakes) in *ālapti* without (employing) words is considered to be *ālāpa*. This has also been called *prayoga* by Śārṅgadeva²³⁵⁴. »

Cet exercice (*prayoga*) de gammes (*gamaka*) est à rapprocher de l'échauffement vocal (*ārambha*), alors que *rāgālapti* est une sorte de *suṣkāvakṛṣṭā dhruvā*. Une composition musicale (*prabandha*) comporte quatre « phases » (*dhātu*) : monter (*udgrāha*), rejoindre (*melāpaka*), stabiliser (*dhruva*) et conclure (*ābhoga*). Après la description des diverses compositions musicales dans le *Saṅgītaratnākara*, certaines sont ornées d'une improvisation vocale (*ālāpa*) qui peut apparaître au début, au milieu ou à la fin de la composition musicale. La partie *udgrāha* du *rāsaka-prabandha* est douée de l'improvisation vocale. Le *vinoda* – chanté pour éveiller la curiosité – a une improvisation vocale après le *dhruva*. Le *varada* – chanté pour la propitiation des dieux – comporte une improvisation vocale au milieu de *dhruva*. Le *nanda* – chanté pour accorder la prospérité –, contient une improvisation vocale avant la première section. Le *kambuja*, enfin, – pour exprimer le sentiment pathétique – possède une improvisation vocale avant le *dhruva*²³⁵⁵. Les contextes de ces compositions dotées d'*ālāpa* correspondent aux fonctions du *sthāpana* et du *prarocanā* du théâtre classique, où se manifeste l'improvisation vocale de la *Śṛṅgāramañjarī*.

Le *Ghunyatu'l Munya*, première traduction persane de la musique indienne, nous fournit des informations intéressantes sur la transformation de la *dhruvā* :

« All songs fall in three categories: *rūpaka*, *prabandha* and *vastu*. *Rūpaka* is of four kinds: *udgrāha*, *dhruva-pada*, *ābhoga* and *melāpaka*. *Udgāha* is the first part, in which the song opens. *Dhruva-pada* falls in between and serves as a refrain. *Ābhoga* is the close in which the patron (or hero) is praised. *Melāpaka* is the fourth part for the intermingling of others. All types of the *rūpaka* are called *sālagasūda*. Such songs are of seven kinds: *dhruvā*, *maṅṭha*, *pratimaṅṭha*, *nisārūka*, *aḍḍatāla*, *rāsaka* et *ekatālī*. [...] *Dhruvā* came first on the list. [...] *Dhruvā* songs consist of six parts of pieces: *padas*, called *ādi*, to begin with. These are sung (as *udgrāha*) from the same level. The third *pada* is rendered quickly. It is known as *dvipadī*. These three *padas* are repeated twice. The closing *pada* in which the name of the composer finds a place

²³⁴⁹ [BD-M I.14-15.], Sharma, P. L., 1992 : 4-5.

²³⁵⁰ [SGRĀ IV.01-06], Shringy et Sharma 1993 : 211-212.

²³⁵¹ [SGRĀ III.202], Shringy et Sharma 1993 : 203.

²³⁵² [SGRĀ III.156], Shringy et Sharma 1993 : 198.

²³⁵³ [SGRĀ], Shringy et Sharma 1993 : 198-199.

²³⁵⁴ [SGRĀ IV.360], Shringy et Sharma 1993 : 318-319.

²³⁵⁵ [SGRĀ IV.360], Shringy et Sharma 1993 : 317-319.

is sung, like a *dvipadī*, in a high pitch and the song is wound up with the words of *ādi-pada*. [...] [The *dhruvā*] no more conforms to its old pattern of counter *akṣaras* or the *tāla* being subservient to the literal meaning of the words. Of course, it is even now supposed to be composed in six parts [*aṅga*]. In some, all the parts are, as it is required, at variance with the another [parts]. In others, the first part, *ādi*, gets repeated twice and the third part is rendered in the form of a *dvipadī*. In yet others the first part of *ābhoga* is repeated like the first part of the opening *ādi*, *ābhog* proper follows.²³⁵⁶ »

Ces compositions *prabandha/rūpaka sālagaśūda* ont été intégrées dans les *dhruvad*²³⁵⁷. Nous n'avons pas pour objet de détailler le *dhruvad* dans cette thèse, ni de le comparer à la *dhruvā*. Il est toutefois nécessaire de noter que le *dhruvad* partage les mêmes structures (*dhātu*) que le *rūpaka*, le *prabandha* et la *dhruvā* de Bharata²³⁵⁸. De plus, il est toujours précédé d'une improvisation vocale (*ālāpa*) :

« *Ālapti* is the rendering of *rāga*, which may be in four different melodic movements; called *varṇa*: *sthāyī* [...] *ārohi* [...] *avarohī* [...] *sañcārī*. [...] *Ālāpa* [is] a full-throated rendering of any note made to intervene the bols of a song, unmindful of the *tāla* (not *laya*). In *Ālāpa*, although the vocalist indicates by a wave of hand the time-interval measuring a *druta* as a $\frac{1}{2}$ *mātrā*, the note concerned makes no room for it. It is, however, invariably done that the closing words of the *pada* synchronise with the final beat of the *tāla* in the run. *Gatī* [is] a musical piece composed of lower pitched tones rendered during the process of singing by way of *gamak*. It is a composition without words but accordant with the *laya* and the *tāla* of the song in progress. Some consider it to be *Ālāpa*, others just call it *gamak*.²³⁵⁹ »

Il est donc évident que l'improvisation vocale de la *Śṛṅgāramañjarī* n'est pas un échauffement vocal (*ārambha*), ni une *suṣkāvakṛṣṭā dhruvā*. Mais avant tout, nous devons mentionner son usage dans le *dhruvad* d'aujourd'hui :

« The *ālāpa* comes before the composition. [...] It] has no text and usually syllables *ta nom na re de ri*, etc. are employed. These syllables are collectively called *nom tom*. [...] During the *ālāpa* only the *tambūrā* is used as an accompaniment. The drum remains silent save for an occasional stroke to show the change of *laya*. The singer demonstrates the important note or notes of the *rāga* as well as the insignificant ones by means of *bahutva* and *alpatva*. [...] The *dhruvada* singer begins with *ālāpa* in *ṭhāha*. This, being the basic *laya* and therefore the slowest, is also called *vilambita laya*, literally the slow tempo. This *laya* lasts for a variable period depending on the mood of the singer and the audience. It usually lasts for five to twenty minutes. Step by step the singer, while still in *ālāpa*, moves to faster *layas*. The farthest range of the *laya* reached by the singer is called the *druta laya* and the any other *laya* or *layas* in between the *ṭhāha* and the *druta laya* is called *mahya laya*. Having reached the fastest *laya* (the *druta laya*) the singer returns to the *ṭhāna* on which it is customary to end the *ālāpa*. After *ālāpa* the singer takes up the composition and repeats a similar sequence of *layakārī* – starting from the *ṭhāna* and going eventually to the fastest *laya* that he is capable of demonstrating²³⁶⁰. »

Lorsqu'Abhinavagupta commente le *geya-pada* dans le *Nāṭyaśāstra*, il souligne qu'il s'agit d'une musique vocale dépourvue de sens (*śuṣka*) et accompagnée d'un tambour (*tantrī-bhāṇḍa*), servant à introduire la *dhruvā*, telle une réflexion. Selon Bansat-Boudon, il s'agit de l'*upohana*, similaire à l'*ālāp* du chant *dhruvad*, et dont un synonyme (*upagāna*) figure dans l'une des didascalies du deuxième acte du *Mālavikāgnimitra* de Kālidāsa²³⁶¹.

²³⁵⁶ [GhM], Sarmadee, Sh. 2003 : 39-41, 48.

²³⁵⁷ Bor, Delvoye et al. 2010 : 19, 106, 126.

²³⁵⁸ Cf. *supra*, 6.5.3.1 La *dhruvā* insuffle la vie au théâtre.

²³⁵⁹ [GhM], Sarmadee, Sh. 2003 : 32-34.

²³⁶⁰ Srivastava, I., 1980 : 47, 52.

²³⁶¹ [MĀ], Kale, M. R., 1985 : 48-49 ; Bansat-Boudon 1992 : 258, 266.

L'*upohana*, selon la définition de Bharata, est constitué de lettres (*akṣara*) dépourvues de sens (*śukṣa*) et permet de véhiculer (*upavahana*) les notes (*svara*), où le chant (*gīta*) apparaît. Il peut aussi être basé sur une musique vocale (*gāna*) et instrumentale (*bhāṇḍa*) ayant le rôle d'introduire la représentation lorsqu'elle est exécutée par des indications (*sūcana*), etc²³⁶². De surcroît, cet *upohana* apparaît dans un « solo de batterie crescendo » (*vardhamānaka*), comme l'*ālāpa* du *dhrupad* :

« A song composed of the four *āsārīta*, is called *vardhamāna*. The *vardhamāna* is so called because of the gradual increase in it of the syllable (*varṇa*), *tāla*, tempo (*laya*), the instrumental music and gestures, which lead to the embellishment of the performance of the dancers²³⁶³. »

Le *vardhamānaka* peut être exécuté selon trois modes (*mārga* : *vṛtti*, *dakṣiṇa* et *citra*), avec ou sans *tāla*²³⁶⁴. Il est divisé en quatre *āsārīta*, ouverture (*mukha*), reflet (*pratimukha*), corpus (*deha*) et collection (*saṃharaṇa*). Nous trouvons ce même *upohana* dans le **Dattilam**, lors de la description du *vardhamānaka* et d'autres chants (*gītaka*), qui contient quatre *āsārīta* et quatre *khaṇḍikā* à répéter :

« An *upohana* of five *kalās* should be formed [in the first *āsārīta*]; it should be increased by a *kalā* each of every successive *āsārīta*. [...] The *upohana* in the first has six *kalās*, it increases by one [*kalā*] in the subsequent [*khaṇḍikās*]²³⁶⁵. »

L'*upohana* et le *vardhamānaka* de Bharata et de Dattila peuvent être rapprochés de l'*ālāp* de *dhrupad* tel que décrit par Srivastava. Son apparition dans la *Śṛṅgāramañjarī* démontre la conservation d'une tradition musicale ayant évolué pendant des siècles. À l'époque de Viśveśvara, le chant *dhrupad* était très répandu. Il est probable que l'improvisation vocale, dans cette pièce, corresponde aux critères musicaux des XVII^e-XVIII^e siècles.

Enfin, les *dhruvā* bénéficiaient d'une grande popularité à l'époque de Rājaśekhara, ce dont témoigne la citation au début de notre analyse. Elles ont survécu dans certains spectacles musicaux. Elles s'appellent *daru* dans le *kuchipudi*, le *yakṣagana* et le *melanāṭaka*, ainsi que *pātra-praveśaka-śloka* dans le *Kṛṣṇanāṭtam*, le *kathakali*²³⁶⁶ et le *kūṭiyāṭtam*. Le *Saṅgītasarāmṛta* de Tukkoji I comporte un passage descriptif de ces *daru*, qui mériterait d'être étudié, et qui pourrait peut-être nous fournir des informations intéressantes sur le développement de la *dhruvā*.

6.5.4 Sentiments et popularité

6.5.4.1 L'humour (*hāsya*)

Comme nous l'avons évoqué au début de notre analyse, **Bharata** désigne l'humour comme un élément populaire apprécié par les femmes et les esprits simples. Il définit le sentiment comique par imitation du sentiment amoureux²³⁶⁷. C'est pourquoi tous deux partagent le même style dramatique, le gracieux (*kaiśikī*), dont la plaisanterie (*narman*) fait partie²³⁶⁸. Les vêtements et les ornements mal placés, l'infamie, la paresse, la duperie, le

²³⁶² [NŚ XXXI.144-145], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 70 ; Bansat-Boudon 1992 : 266-267.

²³⁶³ [NŚ XXXI.98-99], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 64.

²³⁶⁴ N.B. la *dhruvā* a des *kalā*.

²³⁶⁵ [D 226/a, 230/b], Lath, M., 1988 : 44-45.

²³⁶⁶ Kothari et Pasricha 2001 : 43-44, 87 ; Devi 1972 : 57, 68.

²³⁶⁷ [NŚ VI.39/a-40/a], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 107.

²³⁶⁸ [NŚ XXII.46/b-49], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 408.

mensonge, les lamentations absurdes, l'exagération, le blâme²³⁶⁹, ainsi que la méchanceté et la sottise (*maurkhya*)²³⁷⁰, engendrent le rire (*hāsa*). Le personnage peut se divertir lui-même, ainsi que les autres²³⁷¹. Faire rire est le rôle du bouffon²³⁷². Son apparence physique vestimentaire ainsi que ses propos font rire²³⁷³. Le bouffon, selon Bharata, est de petite taille²³⁷⁴, bossu et chauve, il a de grandes dents, les yeux rouges, un visage difforme et la langue bien affilée. Il peut parodier les autres²³⁷⁵, faire des remarques malséantes ou bien tergiverser²³⁷⁶. Faire des remontrances au bouffon peut également provoquer le rire des spectateurs²³⁷⁷. Toutefois, la plaisanterie (*narman*) se fait, entre autres, au moyen du courroux (*krodha*)²³⁷⁸ qui est l'autre versant émotionnel du sentiment furieux (*raudra*)²³⁷⁹. La colère est représentée par tout type de paroles abruptes (*paruṣyā*) et de termes injurieux (*upaghāta*)²³⁸⁰, lors de querelles (*kalaha*) et de disputes (*vivāda*). Ainsi, la limite entre la plaisanterie et l'offense demeure infime. **Viśvanātha**, dans le *Sāhityadarpaṇa*, précise que le bouffon est « désireux de se quereller » (*kalaha-ratir*)²³⁸¹. Dans les pièces de théâtre classique antérieures à la *Karpūramañjarī*, ce personnage n'est pas seulement comique (*sahaṣam/vihasya*) et impulsif (*saroṣam/sakrodham*), il est également connu pour sa gloutonnerie²³⁸².

Ce qui est communément et universellement admis comme élément populaire, c'est l'humour créé par le bouffon. Son rôle est resté intact depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Nous le trouvons dans les spectacles musicaux au Tamil Nadu et au Kérala, comme dans le *Gollakalapam*, où un brahmane peut apparaître et faire des commentaires piquants²³⁸³, ainsi que dans la tradition des Chakkiyar :

« He wears a fool's pointed cap with a tassel fixed to a theatrical crown. His facial make-up is white and black of irregular design, decorated with a few red spots. He is a very good extemporaneous speaker and a wonderful mimic. [...] he has the utmost freedom to criticize anyone, even the king. The unethical behaviour of certain unnamed people is treated in a humorous manner with witty comments and jibes and characteristic mimicry that provokes gales of laughter. Feasting, gambling and pleasure-seeking in the company of courtesans are vividly portrayed. [...] The jester always appears separately in any acts from the *Rāmāyaṇa*; in other plays, he is the companion of the hero.²³⁸⁴ »

Néanmoins, le langage du bouffon, prakrit et poétique, dans le théâtre classique, est sophistiqué, abondant en doubles sens, jeux de mots, énigmes, devinettes et références littéraires. Les plaisanteries de ce brahmane futé, s'il s'agit d'altercations, sont souvent

²³⁶⁹ [NŚ VII], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 110-111.

²³⁷⁰ [NŚ VII], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 122.

²³⁷¹ [NŚ VII], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 110-111.

²³⁷² [NŚ XXXV.93], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 226 ; [DR II.08/a], Haas 1962 : 45 ; [SKĀ I.170/ab], Siddhartha S. 2009 : 1140-1141 ; [RĀS I.92/b], Venkatacharya, T. 1979 : 38 ; [PRYBh I.40/b], Trivedi, K. P. 1909 : 27.

²³⁷³ [NŚ XIII.137], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 231 ; [NŚ XXXV.92], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 226.

²³⁷⁴ [NŚ XXXV.79], Ghosh 1951 (vol. II., trad.) : 224.

²³⁷⁵ [NŚ VII.10/a], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 123.

²³⁷⁶ [NŚ XIII.140], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 231.

²³⁷⁷ [NŚ XXVII.08], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 516.

²³⁷⁸ [NŚ XXII.50], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 408.

²³⁷⁹ [NŚ VI], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 113.

²³⁸⁰ [NŚ VI], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 113, 124.

²³⁸¹ [SD III.42], Mitra 1956 : 61.

²³⁸² [SV], Kale, M. R. 1982 : 27 ; Lévy, A-M. 2001 : 80 ; [AbhJŚ VI], Bansat-Boudon 1996 : 191 ; [VO II], Kale, M. R. 1967 : 90-91 ; Bansat-Boudon 1996 : 242.

²³⁸³ Devi 1972 : 88.

²³⁸⁴ Devi 1972 : 84.

difficiles à saisir. Les débats poétiques dans les *saṭṭaka*, et surtout le débat philosophique dans la *Śṛṅgāramañjarī*, ne sont assurément pas destinés à un public modeste.

6.5.4.2 La compassion (*karunā*)

Le sentiment pathétique²³⁸⁵, dont l'état émotionnel est la tristesse (*śoka*), est lié à l'amour en séparation (*vipralambha*). Il est provoqué, entre autres, par des états, comme être séparé de son/sa bien-aimé(e) (*iṣṭa-jana-viprayoga*) ou se trouver en captivité (*bandha*). Il est exprimé au moyen du languissement (*glāni*), de la fatigue (*śrama*), de la peur (*bhaya*), etc.²³⁸⁶. Concernant son versant émotionnel, la tristesse (*śoka*), Bharata cite une stance qui distingue les personnes inférieures et supérieures par leur réaction : tandis que les gens simples et les femmes se laissent, par nature, attrister et éclatent en sanglots, les gens nobles et éduqués contrôlent leurs émotions²³⁸⁷. Le pathétique est donc un sentiment qui touche le public, qu'il soit lettré ou illettré, ce que nous enseigne aussi Viśveśvara Pāṇḍeya dans la *Śṛṅgāramañjarī* [ŚM I.06]²³⁸⁸. Toutefois, le sentiment pathétique peut être provoqué par la jalousie apparentée au sentiment furieux²³⁸⁹.

L'amour en séparation est tellement récurrent dans la littérature indienne de toutes les époques, qu'il est inutile d'en donner des exemples. Toutefois, il convient de remarquer que dans les *nāṭikā* et les *saṭṭaka* en particulier, le sentiment pathétique est doublement joué : d'une part, les protagonistes souffrent du fait d'être séparés de leur être cher, d'autre part, ils subissent les conséquences malheureuses du courroux de la reine, causé par sa jalousie, comme par exemple l'emprisonnement (*bandha*) et la torture de l'héroïne. La souffrance des personnages peut être saisie par le biais du jeu dramatique et de la mimique de l'acteur, sans entrer en compte la compréhension du texte.

6.5.4.3 Le miracle (*adbhuta*)

Hormis le ravissement (*camatkṛti*) du spectateur doté d'une empathie esthétique (*sahrdaya*), il existe un certain émerveillement qui vise le public modeste. Selon Bharata, l'enchantement peut être provoqué par des êtres, des objets et des actes surnaturels, tels que l'apparition d'une déité, l'entrée dans un lieu divin et fabuleux, la magie, etc., engendrant des ressentiments (*anubhāva/bhāva*), comme le frissonnement, la transpiration, les larmes de joie, ou encore l'expression d'une forte surprise « ah ! », « oh ! » et « ouah ! ». Ces réactions sont communes au public lettré et illettré. Toutefois, l'objet de son émerveillement est différent. Tandis que le public doté d'une empathie esthétique s'émerveille devant l'art poétique et dramatique, le spectateur modeste se laisser stupéfier lorsqu'il est témoin de paroles extraordinaires, d'apparences ou d'actions prodigieuses²³⁹⁰. Bharata indique également l'habileté dans les arts et l'artisanat (*citra, pusta, śilpa*), les décorations scéniques, les costumes, les masques et autres maquillages, qui font également l'objet de l'émerveillement du grand public.

²³⁸⁵ [NŚ VI.39], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 107.

²³⁸⁶ [NŚ VI], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 112.

²³⁸⁷ [NŚ VII.14], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 124.

²³⁸⁸ Cf. *supra*, 3.4.1 L'amour en séparation est le plus doux.

²³⁸⁹ [NŚ XXII.50], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 408.

²³⁹⁰ [NŚ VI.75], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 116-117.

Alors que, dans le théâtre classique, y compris la *nāṭikā*, le sentiment merveilleux est requis dans le dernier acte, servant essentiellement au dénouement heureux, dans la *Karpūramañjarī* et la *Candralekhā*, il est également présent dans le premier.

6.5.4.4 D'autres sentiments

Bharata associe deux autres états émotionnels aux femmes et aux gens modestes : la peur (*bhaya*) et le dégoût (*jugupsā*)²³⁹¹. La première figure dans tous les *saṭṭaka* à deux reprises : lors de la rencontre secrète des protagonistes, craignant que la reine ne l'apprenne, et pendant l'emprisonnement de l'héroïne. La *carcarī* dans la *Karpūramañjarī* possède également cet aspect effrayant.

Quant au dégoût, il se manifeste uniquement dans l'*Ānandasundarī*, dans la description du bouffon sur la laideur répugnante du corps d'une femme enceinte ou après l'accouchement [ĀS IV.02-03]. Toutefois, cette scène permet de créer l'humour et non la répulsion.

Finalement, la prouesse (*vīra*) peut se transformer en émerveillement²³⁹², ce qui se produit dans la même pièce lorsque le ministre Ḍiṇḍiraka emporte la victoire sur les êtres démoniaques.

6.5.5 *La popularité des thèmes et des genres*

Si nous avons des preuves que les *nāṭikā* ont été mises en scène²³⁹³, nous n'en avons aucune sur les *saṭṭaka*. À l'époque de Rājaśekhara, le *nāṭaka* et la *nāṭikā* étaient plus demandés que le *saṭṭaka*, dans le cercle des savants. Parmi le peuple, les *uparūpaka* bénéficiaient d'une grande popularité, grâce à leur langage proche des langues parlées et à leur représentation en plein air.

Le *Hammīramahākāvya* de Nayacandra Sūri a certainement obtenu plus de succès que son *saṭṭaka*. Non seulement le héros, Hammīra, a inspiré plus d'auteurs que le personnage de Jayacandra, mais les genres héroïques, tels que le *mahākāvya*, le *rāso*, la *campū* et la *kathā* étaient populaires à cette époque. Les chants *geya*, *dhrupad*, etc., en langue « littéraro-vernaculaire » jouissaient également d'une grande popularité²³⁹⁴.

Un autre thème inépuisable sur la vie de Kṛṣṇa, comme dans le *Gītagovinda* de Jayadeva, est devenu très populaire. Nous rencontrons également des *nāṭikā* qui abordent les ébats amoureux de Kṛṣṇa, comme la *Kuvalayāvalī* de Viśveśvara Kavicaandra, le *Rukmiṇīkalyāṇa* de Viśveśvara Pāṇḍeya, ainsi qu'un *saṭṭaka*, le *Vaikunṭha-carita* de Ghanaśyāma. Les thèmes de *Rām-līlā* et *Rās-līlā* resteront très populaires dans toutes sortes de genres littéraires, ainsi que dans les spectacles musicaux, tels que le *kathakaḷi*, le *kūṭiyāṭṭam*, le *kuchipudi*, ainsi que le fameux *Kṛṣṇanāṭṭam* de Mānaveda I, en *maṇipravālam* et *malayālam*. À l'époque de Rudradāsa, la pièce de théâtre intitulée *Lakṣmī-Mānaveda* de Cidambara Kavi, qui jouissait d'une bonne réputation, était très populaire. Il est peu probable que la *Candralekhā* ait rivalisé avec le *Kṛṣṇanāṭṭam* de Mānaveda I et le *Lakṣmī-Mānaveda* de Cidambara Kavi. Son *saṭṭaka* a probablement été représentée à la cour royale.

²³⁹¹ [NŚ VII], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 125-126.

²³⁹² [NŚ VI.41/a], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 107.

²³⁹³ [Kuṭṭ 947].

²³⁹⁴ Cf. *supra*, Faqīrullāh, 6.5.2 Qui a compris le théâtre en prakrit ? ; *Ghunyatu'l Munya* p. 425.

La *Śṛṅgāramañjarī* de Viśveśvara est un *saṭṭaka* « savant », rempli de discours philosophiques. Le héros de cette pièce est le père et le maître de l’auteur, célèbre pour son érudition littéraire et philosophique. Dans la ville de Bénarès, entre le XVII^e et le XVIII^e siècles, où la tradition de Rāma, Kṛṣṇa et d’autres saints était fort présente, il est peu probable que cette pièce ait remporté une grande popularité, hors du cercle des experts Pāṇḍeya.

L’*Ānandasundarī* de Ghanaśyāma, avec Śivajī, comme héros, aurait pu gagner l’estime de la cour Marathe. Néanmoins, pour l’auteur, la composition en langue prakrite semble être une question de prestige plutôt que de popularité.

6.5.6 Édifice théâtral et spectacle de plein air

Nous avons déjà évoqué la construction de la salle de théâtre dans le *Nāṭyaśāstra* de Bharata, dans le *Nāṭakalakṣaṇaratnakośa* de Sāgaranandin, ainsi que dans l’*Abhinayadarpaṇa* de Nandikeśvara. Bharata nous informe que la taille de l’édifice théâtral doit être grande dans le cas des dieux, moyenne dans le cas des empereurs et petite dans le cas des gens ordinaires. Les salles de concert (*geya*) et de théâtre-récit (*pāṭhya*) sont toujours de taille moyenne²³⁹⁵.

Durant le Moyen Âge indien, certains spectacles populaires, tels que le *phāgu*, le *rāsaka*, la *carcarī* et *nartanaka*, étaient joués dans la rue²³⁹⁶. Nous savons que des danses et œuvres religieuses, comme le *Gītagovinda*, étaient représentées dans les temples, comme le temple Jagannātha en Orissa au XV^e siècle²³⁹⁷. Le *kūṭiyāṭṭam* et le *kathakālī* ont conservé les préparatifs (*pūrvaraṅga*) traditionnels de Bharata. Tandis que le *kūṭiyāṭṭam* demande la construction d’un édifice de théâtre à l’intérieur d’un temple, le *kathakālī*, originaire de *Kṛṣṇanāṭṭam*, à partir du règne des Zamorins, est joué en dehors, une scène étant une simple salle d’audience²³⁹⁸.

Dans les *saṭṭaka* et d’autres pièces de théâtre classique, nous trouvons des descriptions de spectacles, soit dans une salle, soit en plein air. S’agissant du théâtre, sa terminologie, salle (*maṇḍapa/śāla*), coulisses (*nepathye*), représentation (*abhinaya*), maître de théâtre (*nāṭyācārya*), est indiquée. S’agissant d’un spectacle musical, tout se passe dans des lieux publics, comme les chants accompagnés du jeu de luth (*lāsyāṅga*), ou de danses populaires, comme la *carcarī*. Dans le *Daśakumāracarita* de Daṇḍin, nous trouvons une scène dans laquelle Rāgamañjarī exécute des chants (*saṃgītaka*) accompagnés de danses expressives (*nr̥tya*) dans une salle d’audience (*pañca-vīra-goṣṭha*), sous les yeux des citoyens (*nāgarajana*)²³⁹⁹. Dhanapāla, dans la *Tilakamañjarī*, décrit plusieurs types d’édifices théâtraux, chacun servant de représentations²⁴⁰⁰. C’est une preuve que non seulement le théâtre, mais certains spectacles de chants et danses, donnés dans une structure fermée, étaient uniquement accessibles à des spectateurs cultivés.

Nous pouvons établir un parallèle entre le théâtre exigeant un édifice, salle ou temple, une structure complexe, des langues classiques dramatiques ou littéraires, et un spectacle musical et religieux joué en pleine rue, ayant une scène rudimentaire et minimaliste, utilisant une langue plus proche des patois du peuple de l’époque concernée. La popularité dépend de

²³⁹⁵ [NŚ II.11], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 19.

²³⁹⁶ Tieken, H., 2008 : 357.

²³⁹⁷ Devi 1972 : 141-142.

²³⁹⁸ Ayyar et Chemana 1994 : 47.

²³⁹⁹ [DKC], Kale, M. R. 1979 : 83, 275.

²⁴⁰⁰ [TM], Sharma, S. K. 2002 : 450, 466.

l'accessibilité d'un spectacle ; c'est l'une des raisons pour laquelle les spectacles musicaux et religieux étaient plus populaires que les pièces de théâtre abritées dans un édifice fermé.

Le prologue des *saṭṭaka*, leur structure et leurs éléments scéniques nous laissent supposer la nécessité de la construction d'un édifice théâtral, comportant des coulisses, des rideaux et un orchestre fixe, conformément aux règles du *Nāṭyaśāstra*. Cependant, nous pouvons exclure la mise en scène à l'intérieur d'un temple, car le thème des *saṭṭaka* est profane et non religieux. Il convient de remarquer que dans les *saṭṭaka*, hormis la *Rambhāmañjarī*, les préparatifs sont abrégés. Dans la *Karpūramañjarī* et la *Candralekhā*, les *pūrvaraṅga* invisibles et visibles ont fusionné. Dans la *Śṛṅgāramañjarī*, la *praveśikī-dhruvā* sert également de *sthāpana*. Dans l'*Ānandasundarī*, la *nāndī* assume la fonction de *sthāpana*. Śāradātanaya et Viśvanātha signalent cette simplification des préparatifs et du prologue, ainsi que l'introduction des spectacles musicaux reliant deux actes. Ce traitement concernait tous les genres, y compris les *rūpaka*²⁴⁰¹.

²⁴⁰¹ [BhP X], Yatiraja et Ramaswami 1930 : 309-312.

6.6 Le « paradoxe de l'œuf et de la poule »

Upadhye, dans l'introduction de son édition de la *Candralekhā*, pense que le *saṭṭaka* était jadis un spectacle musical populaire, sur le modèle duquel la *nāṭikā* a été créée, comme contre-partie au « genre courtois ». Il soutient son hypothèse par notamment six éléments. Tout d'abord, les variantes du vocable *saṭṭaka* sont apparues, pour la première fois, dans les inscriptions de Bharhut (II^e siècle av. J.-C.). Puis, Śāradātanaya, dans son *Bhāvaprakāśana*, utilise l'une d'elles pour le *saṭṭaka*, comme une sorte de danse expressive (*nṛtya-bhedātṃaka*). Il indique ensuite que le prakrit était une langue parlée au II^e siècle av. J.-C. De plus, les premiers spectacles dramatiques existaient dans cette langue, bien qu'aucun témoin textuel ne nous soit parvenu. Il cite aussi l'idée de Mankand qui trace l'évolution des genres dramatiques et, selon son analyse, les genres complexes, comme le *nāṭaka* et le *prakaraṇa*, sont les produits des dernières phases achevées de ce développement²⁴⁰². Enfin, Upadhye souligne cette hypothèse par le terme sk. *vidūṣaka*, qui provient, selon lui, du pk. *viuso/viusao*, signifiant savant (sk. *vidvas*), étant une parodie de la classe brahmane²⁴⁰³ et, ainsi, un personnage populaire parmi les gens modestes²⁴⁰⁴.

Naikar arrive à la même conclusion. Selon lui, le *saṭṭaka* était autrefois un spectacle régional (*deśī*) de théâtre en plein air, ayant été repris, plus tard, dans le répertoire du théâtre classique, comme une variété de la *nāṭikā*²⁴⁰⁵.

Comme le remarque Warder, plusieurs formes de spectacle musical (*nṛtya*), mentionnées dans les œuvres plus anciennes, tels que le *Kāmasūtra*, existaient en prakrit et en *apabhraṃśa*²⁴⁰⁶. Cette hypothèse se base sur le fait que ces spectacles ont fait leur apparition dans les pièces de théâtre classique, où elles accompagnaient les chants dans ces langues. Warder souligne également son hypothèse par le fait que ces spectacles ont tous un nom d'origine régionale (*deśī*). Compte tenu de ces faits, l'hypothèse d'Upadhye semble être cohérente.

Néanmoins, de nombreux éléments mettent en doute ces hypothèses. Premièrement, tout – langue, spectacle, musique, danse, etc. – provient d'une seule et même source. Lorsque deux genres sont très proches, il est difficile d'établir leur hiérarchie. Si la *nāṭikā* est plus « complexe », cela ne concerne que les deux procédés d'introduction. De plus, les deux genres comportent les mêmes personnages, y compris le *vidūṣaka*. Ce dernier terme, selon l'explication étymologique, provient de la racine sk. *vi√duṣ* « corrompre »²⁴⁰⁷.

Deuxièmement, au II^e siècle av. J.-C., un grand nombre d'inscriptions²⁴⁰⁸ figuraient en prakrit. Une variante prakrite (*sāṭaka/sāṭaka*) peut avoir de nombreuses acceptions. Plusieurs leçons prakrites (*sāṭaka/sāṭaka*, *sāḍika/sāḍika*, *saṭṭaka*) n'ont pas forcément la même signification. Les variantes *sāṭaka/sāṭaka* et *sāḍika/sāḍika* sont phonétiquement plus proches les unes des autres, que du *saṭṭaka*. Bien que l'explication la plus répandue soit celle qui fait remonter le terme de *saṭṭaka* à la racine *deśī* *√saṭ* « danser », nous ne pouvons pas totalement exclure l'hypothèse de Suru qui dérive le vocable *saṭṭaka* du sk. *√saṭ*, ni celle qui l'explique

²⁴⁰² [CL], Upadhye, A. N., 1967 : 28-31.

²⁴⁰³ [CL], Upadhye, A. N., 1967 : 27.

²⁴⁰⁴ Modification résultant des remarques faites par M. Brocquet lors de la soutenance.

²⁴⁰⁵ Naikar 1998 : 34-36.

²⁴⁰⁶ Warder 1972 : 154.

²⁴⁰⁷ Addition (dernière phrase) résultant des remarques faites par M. Pinault lors de la soutenance.

²⁴⁰⁸ Modification résultant de la remarque (« style télégraphique ») faite par M. Brocquet lors de la soutenance.

par la variante *deśī sādika* « étoffe », renvoyant au nom de l'acte du « rideau » (*yavanikā*)²⁴⁰⁹. De plus, la racine $\sqrt{naṭ}$ est également d'origine prakrite (*tadbhava*), ainsi que ses dérivés, *nāṭaka*, *nāṭikā*.

Troisièmement, parmi les *uparūpaka*, figurent des genres dont le nom n'est pas d'origine régionale, provenant du théâtre classique (*bhāṇī*, *bhāṇikā*, *prasthāna*, *prekṣaṇa*, *saṃlāpaka*, *kāvya*, etc.) Même certains *uparūpaka* étaient destinés au divertissement des hautes classes sociales dans le *Kāmasūtra*. Nous en avons, comme témoignage, une fresque dans la grotte à Ajanta (II^e siècle av. J.-C.), où une femme, accompagnée par des musiciens, danse dans le palais du jeune prince, Siddhārtha Gautama (voir Annexe I, n° 11)²⁴¹⁰. Śāradātanaya n'est pas cohérent dans le traitement du *saṭṭaka*. Ce genre, dans le *Bhāvaprakāśana*, apparaît à la fois comme un genre majeur similaire à la *nāṭikā* et comme un spectacle musical dépourvu de tous les chaînons dramatiques (*saṃdhi*). À notre connaissance, aucun spectacle musical nommé *saṭṭaka* ou *śāṭaka/sāṭaka/sādika/sāṭika* n'apparaît dans une pièce de théâtre classique, ni dans une œuvre littéraire antérieure à la *Karpūramañjarī*.

Quatrièmement, le prakrit de la *Karpūramañjarī* est littéraire, éloigné des prakrits parlés au II^e siècle av. J.-C. En raison de cette grande distance temporelle, ces langues ne remplissaient pas la même fonction : le prakrit de la *Karpūramañjarī* visait un public savant, les prakrits au II^e siècle av. J.-C., la grande masse. Le langage du bouffon, comportant des énigmes, jeux de mots, renvois légendaires, devinettes, etc., est difficile à comprendre pour un public modeste.

Enfin, Bharata a désigné la popularité de la *nāṭikā* dans l'abondance de danses et de chants qu'elle représentait, c'est son trait commun avec le *saṭṭaka*. Pourquoi ce dernier aurait-il ainsi été plus populaire ? Au contraire, Bharata a traité la *nāṭikā* en raison de sa popularité, et non le *saṭṭaka*, bien que ce dernier ait été connu (cf. Kohala). La *nāṭikā* et le *saṭṭaka* pouvaient aussi divertir les classes sociales cultivées, *kṣatriya* et *nāgarika* (cf. *Kāmasūtra*)²⁴¹¹.

La question de l'assistant, dans la *Karpūramañjarī*, pourrait suggérer que la langue du *saṭṭaka* a toujours été le prakrit : « [Si le *saṭṭaka* est la *nāṭikā* sont similaires, alors] pourquoi abandonner le [dernier genre en] sanskrit à la faveur du [premier en] prakrit ? ». Si tel était le cas, alors Rājaśekhara aurait inclus la langue dans la définition du *saṭṭaka* qu'il emprunte littéralement à d'autres savants antérieurs à lui, et ne se serait pas expliqué sur son choix de langue. De plus, Abhinavagupta n'aurait pas argumenté la raison de ce choix en relation avec la qualité phonétique. En outre, la langue du *saṭṭaka* n'aurait pas été l'objet de spéculations tardives. Enfin, aucun théoricien ou commentateur ne déclare explicitement et/ou allègue un auteur, un texte ou une tradition, antérieur à Rājaśekhara (*yathā/Kohalena/ācāryair/buddhair uktam*), prouvant que la langue de ce genre était le prakrit (*saṭṭakam prākṛtam*)²⁴¹².

À la lumière de ces faits, l'argument d'Upadhye et de Warder, accepté par Naikar, est peu cohérent.

À notre avis, il existait un ancien spectacle musical, dont le nom nous est parvenu en plusieurs variantes de Bharhut. Le *saṭṭaka* est une variété de la *nāṭikā*, omettant deux procédés d'introduction, comportant, par définition, un grand nombre de passages chantés et dansés, mais il restait, conforme aux règles du théâtre classique. En raison de la ressemblance de son nom avec les variantes du spectacle musical de Bharhut, les deux genres étaient parfois confondus, ce qui expliquerait l'incohérence de Śāradātanaya.

²⁴⁰⁹ 6.2 Pourquoi « lever de rideau » et non « acte » ? (Cf. dernière note de bas de page).

²⁴¹⁰ Addition résultant des remarques faites par M. Brocquet lors de la soutenance.

²⁴¹¹ Modification résultant de la remarque (« style télégraphique ») faite par M. Brocquet lors de la soutenance.

²⁴¹² Modification résultant de la remarque (« style télégraphique ») faite par M. Brocquet lors de la soutenance.

Il est difficile, sinon impossible, de définir quel genre est antérieur à l'autre, le *saṭṭaka* ou la *nāṭikā*. Leur première apparition, en tant que genres dramatiques, selon les sources dont nous disposons, remonte à la même époque : celle de Bharata et Kohala. La *nāṭikā* a obtenu sa forme achevée avec Bharata, le *saṭṭaka* avec Rājaśekhara. Le fait que c'est ce dernier qui a établi la tradition du genre *saṭṭaka* se manifeste également dans les nombreuses références unanimes des auteurs et des théoriciens tardifs.

Le *saṭṭaka* n'a jamais été populaire, ni avant, ni après Rājaśekhara. Antérieurement à lui, la *nāṭikā* bénéficiait d'une grande popularité dans les cercles des savants, le *saṭṭaka* ayant été mis à l'écart. Postérieurement à Rājaśekhara, en raison de sa langue, le *saṭṭaka* est devenu un véritable défi poétique et linguistique pour les auteurs les plus « audacieux ». S'il était représenté sur scène, la masse inculte n'aurait pu apprécier que les passages dansés, chantés et mis en musique et, peut-être certaines scènes amoureuses, comiques, pathétiques, merveilleuses et héroïques, ne demandant pas de si grandes capacités intellectuelles.

CONCLUSION

Le *saṭṭaka* est un *rūpaka*

Le *saṭṭaka* est un genre majeur (*rūpaka*) car, comme la *nāṭikā* et la *prakaraṇikā*, il comporte quatre actes et cinq chaînons dramatiques (*saṃdhi*). De cette façon, il figure au quatrième rang par sa taille et sa complexité parmi les genres théâtraux, alors que les *uparūpaka* se positionnent après le monologue (*bhāṇa*), comportant un minimum d'actes et d'éléments dramatiques. Également, le *saṭṭaka* est un genre majeur, parce que son texte est une histoire (*itivr̥tta*) à réciter (*pāṭhya*)²⁴¹³. En revanche, dans les *uparūpaka*, comme dans le *Kṛṣṇanāṭṭam* et le *kathakalī*, le texte à réciter (*itivr̥tta*) est remplacé par un mélange de strophes et de chants que les acteurs doivent chanter (*geya*)²⁴¹⁴.

Tous les théoriciens sont d'accord sur le fait que le *saṭṭaka* est formé sur le modèle de la *nāṭikā*²⁴¹⁵. Par conséquent, comme le précise **Hemacandra**, ce genre se caractérise par son corpus (*itivr̥tta/śarīra*), divisé en chaînons dramatiques (*saṃdhi*) et en subdivisions (*saṃdhy-aṅga*), se terminant par un dénouement (*phala*) heureux (*rati*)²⁴¹⁶. Les théoriciens pensent aussi qu'il est plus facile d'introduire des éléments optionnels, tels que la *prakarī*, la *patākā*, les *patākā-sthāna*, les subdivisions (*saṃdhy-aṅga*) non obligatoires et les compléments des chaînons dramatiques (*saṃdhy-antara*), dans les genres plus longs, comme par exemple le *nāṭaka* et le *prakaraṇa*. Ils dispensent donc les auteurs d'utiliser ces éléments dans le cas des genres plus courts, comme la *nāṭikā*²⁴¹⁷. Malgré cela, les *saṭṭaka* comportent tous ces éléments. Hormis la *Rambhāmañjarī*, les pièces elles-mêmes, comme nous l'avons démontré dans notre analyse, en fournissent des preuves²⁴¹⁸.

Tous les *saṭṭaka* ont en effet un corpus, le texte, divisé en quatre actes nommés « levers de rideau » (*yavanikāntara*). Les trois premiers actes correspondent respectivement aux trois premiers chaînons dramatiques, à savoir l'« ouverture » (*mukha*), le « reflet » (*pratimukha*) et la « germination » (*garbha*). Quant au quatrième, il comporte les deux derniers chaînons dramatiques, la « délibération » (*vimarśa/avamarśa*) et l'« obtention » (*nirvahaṇa*). Chaque chaînon est constitué de subdivisions obligatoires. De surcroît, les auteurs respectent d'autres éléments requis dans ces chaînons dramatiques : la graine (*bīja*) et le commencement (*prārambha*) dans l'« ouverture » ; la goutte (*bindu*) et l'effort (*prayatna*) dans le « reflet » ; l'opportunité d'obtenir l'objet désiré (*prāpti-sambhava*) et un événement indépendant (*patākā*), dont le héros est un personnage auxiliaire (*upanāyaka*) dans la « germination » ; la colère (*krodha*), la tentation (*vilobhana*), la malchance (*vyasana*) et le développement de l'événement de la « germination » dans la « délibération » ; toutes les subdivisions, l'élément merveilleux (*adbhuta*) et l'obtention du fruit (*phala-prāpti*) dans l'« obtention ». Les auteurs emploient également d'autres éléments structurels du théâtre classique, tels que l'incident décrivant la beauté de l'environnement (*prakarī*), la « fixation de l'étendard » (*patākā-sthāna*) signalant un

²⁴¹³ Cf. *supra*, 4.1 Comment assembler les éléments d'une pièce de théâtre classique ? ; 4.2.7 La *Karpūramañjarī* : un modèle à suivre ; 6.4 Genre majeur ou genre mineur ?

²⁴¹⁴ Cf. *supra*, 1.4.2 Le héros de la *Candralekhā* : Mānaveda II, roi Zamorin de Calicut ; 4.3.6 *Rambhāmañjarī* : mi théâtre classique, mi spectacle musical.

²⁴¹⁵ Cf. *supra*, 2 LLE RENOUVEAU D'UN GENRE DRAMATIQUE ; 3.1 Une période de spéculations ; 3.3.1 Le *saṭṭaka* est le cavalier de la *nāṭikā*.

²⁴¹⁶ Cf. *supra*, 3.1 Une période de spéculations.

²⁴¹⁷ Cf. *supra*, 4.1 Comment assembler les éléments d'une pièce de théâtre classique ?

²⁴¹⁸ Cf. *supra*, 4 LES TEXTES : À LA LOUPE DES RÈGLES DRAMATIQUES ET POÉTIQUES.

revirement, ainsi que les compléments des chaînons dramatiques (*saṃdhy-antara*) et des dialogues variés (*vīthī*). Les protagonistes traversent les dix états de l'amour en séparation (*vipralambha*). D'autre part, les plaisanteries (*narma*) du style *kaiśikī* sont dûment représentées à l'endroit approprié, lors de la première rencontre. Hormis le fait que la fin des manuscrits jaïns de la *Karpūramañjarī* et celle de la *Rambhāmañjarī* sont tronquées, les autres manuscrits de la *Karpūramañjarī*, ainsi que les *saṭṭaka* tardifs sont complets et restent conformes aux règles structurelles du théâtre classique. Ces éléments, à partir de Bharata jusqu'à Viśvanātha sont les plus importants, car ils constituent la « colonne vertébrale » du texte des genres traditionnels. Le *saṭṭaka* s'inscrit dans ce répertoire.

L'idée de **Dhanaṃjaya** et **Dhanika**, selon laquelle la *nāṭikā* et ses variétés, dont le *saṭṭaka*, peuvent comporter quatre, trois ou deux actes, ou encore un seul²⁴¹⁹, conduit à une confusion des genres. Une *nāṭikā* constituée d'un acte contenant au maximum deux chaînons dramatiques correspondrait au monologue et aux *uparūpaka*. La pratique et la théorie généralement admise démentent cette idée. **Sāgaranandin** présume à tort que le *saṭṭaka* omet la « délibération »²⁴²⁰. Bien que **Śāradātanaya**, dans le huitième chapitre de son *Bhāvaprakāśana*, adhère au concept généralement admis et associe le *saṭṭaka* à la *nāṭikā* et aux *rūpaka*, sa remarque, selon laquelle la « délibération » est réduite (*lopa*) dans la *nāṭikā*, ne vaut pas pour les *saṭṭaka*. Sa remarque, suivant laquelle ce genre omet tous les chaînons dramatiques, figurant dans le neuvième chapitre de la même œuvre, lorsqu'il traite le *saṭṭaka* comme étant un *uparūpaka*, est sans fondement et inacceptable²⁴²¹. Cette « schizophrénie théorique » se manifeste dans la *Rambhāmañjarī* : le début de cette pièce, avec l'imitation fidèle de la *Karpūramañjarī*, est une pièce de théâtre classique, alors que la fin, qui omet les chaînons requis, ressemble à un spectacle musical²⁴²². Néanmoins, nous avons de fortes raisons de croire que c'est un choix délibéré de l'auteur (cf. *infra*).

Le *saṭṭaka* est un *rūpaka*, car il est pourvu de toutes les caractéristiques du théâtre classique (*nāṭya*) : son texte à mimer (*vācīkābhīnaya/vākyārthābhīnaya*) est basé sur les sentiments (*rasāśraya*). Les acteurs imitent les manifestations corporelles spontanées (*sāttvika*) sur scène lors de la première rencontre et de l'obtention du fruit, selon les indications figurant dans les didascalies ; de leur côté, les danseuses exécutent, entre deux récitations, scènes ou actes, des danses expressives (*nṛtya*) pour accompagner les chants (*gītārtha/geya*), ainsi que des danses décoratives (*nṛtta*). C'est alors que nous avons la *carcarī* dans la *Karpūramañjarī*, la *carcarīkā* dans la *Rambhāmañjarī* et le *lāsyāṅga saindhava* dans la *Candralekhā*. Le *lāsyāṅga* représente, sans nul doute, la tradition de Bharata. Par conséquent, il importe de les représenter (*nāṭayitavya/nāṭya*) sur scène, alors que les *uparūpaka* doivent être joués (*nartitavya*) à travers la danse expressive (*nṛtya*) servant à mimer les strophes et les chants (*padārtābhīnaya*). Le fait que les *saṭṭaka* tardifs utilisent des synonymes de « représentation » et que les didascalies indiquent la mimique du texte confirment cette hypothèse. **Dhanaṃjaya**, auteur des trois catégories – *nāṭya*, *nṛtya* et *nṛtta* –, ainsi que **Dhanika** et **Bhaṭṭanṛsimha**, commentateurs du *Daśarūpaka*, n'ont jamais classé la *nāṭikā* et le *saṭṭaka* dans la catégorie de la « danse expressive »²⁴²³.

²⁴¹⁹ Cf. *supra*, 3.1 Une période de spéculations.

²⁴²⁰ Cf. *supra*, 3.1 Une période de spéculations, 4.2.7 La *Karpūramañjarī* : un modèle à suivre.

²⁴²¹ Cf. *supra*, 3.1 Une période de spéculations, 6.4 Genre majeur ou genre mineur ?

²⁴²² Cf. *supra*, 3.2.3 Pièce fade au début, épicée à la fin.

²⁴²³ Cf. *supra*, 6.4 Genre majeur ou genre mineur ?

De même, le *saṭṭaka* est un *rūpaka*, dans la mesure où sa mise en scène demande la construction d'un édifice théâtral, tel que décrit dans le *Nāṭyaśāstra* de **Bharata**, alors que les *uparūpaka* sont joués dans la rue. Les prologues de la *Karpūramañjarī* et de la *Candralekhā* comportent la terminologie des préparatifs invisibles (*a-dṛṣṭa-pūrvaraṅga*) ; la *dhruvā* de l'entrée du roi dans la *Rambhāmañjarī* décrit les danses *cārī* et tous les *saṭṭaka* possèdent un prélude au style verbal (*bhāratī*). L'utilisation des rideaux, les uns pour le décor du fond et pour l'entrée de certains personnages, les autres pour l'ouverture au début de la pièce, correspond à la description d'**Abhinavagupta**. Si le début des prologues, dans les *saṭṭaka*, est abrégé, il ne s'agit pas de leur caractéristique, ni de celle des spectacles musicaux, même si nous trouvons cela dans le *kuchipudi*, par exemple. Comme **Śāradātanaya** et **Viśvanātha** l'indiquent, c'est une évolution appliquée aux pièces de théâtre traditionnel. Il semble que ce processus de simplification était déjà en usage à l'époque de Rājaśekhara. Ainsi, les préparatifs invisibles, dans la *Karpūramañjarī* et la *Candralekhā*, apparaissent dans le prologue et, dans la *Śṛṅgāramañjarī* et l'*Ānandasundarī*, la bénédiction fait également fonction de *sthāpana*. Paradoxalement, c'est le prologue de la *Rambhāmañjarī* qui est le plus conforme aux règles de l'art dramatique²⁴²⁴.

Le *saṭṭaka* est un *rūpaka*, car que son origine remonte à **Kohala**²⁴²⁵, contemporain de **Bharata**, alors que les *uparūpaka*, étant initialement des danses (*nṛtta*) ou des éléments théâtraux (*saṃlāpaka*, etc.) faisant partie intégrante des pièces de théâtre classique, sont devenus, à partir des IX^e-X^e siècles, des spectacles musicaux indépendants sur le modèle du monologue (*bhāṇa*). Bien que le nom de Kohala soit mentionné à propos des genres hybrides, tels que la *nāṭikā*, le *saṭṭaka*, la *prakaraṇikā* et le *troṭaka*, il est le plus souvent cité au sujet des genres traditionnels de Bharata et de leurs éléments et langues dramatiques, par Abhinavagupta, Śāradātanaya, Mārkaṇḍeya, ainsi que d'autres savants. Par conséquent, Kohala ne peut être considéré comme étant le fondateur de la tradition des *uparūpaka* : il était un expert du théâtre classique, en général²⁴²⁶.

Plus précisément, le *saṭṭaka* est un genre majeur hybride (*saṃkīrṇa-rūpaka*), car il est apparenté à la *nāṭikā*. À ce sujet, la grande majorité des théoriciens adhèrent à ce concept et non à l'*uparūpaka*. Cette dernière est un mélange de *nāṭaka* et de *prakaraṇa*, dont le héros est un roi (*nṛpati*). Étant donné que le héros du *nāṭaka* est un personnage célèbre (*prakhyāta*) et que celui de *prakaraṇa* est fictif (*kavir ātma-śaktyā autpattika*), les auteurs de ces genres hybrides pouvant choisir entre les deux. C'est ainsi que le héros de la *Karpūramañjarī*, de la *Candralekhā* et de la *Śṛṅgāramañjarī* est fictif, alors que celui de la *Rambhāmañjarī* et de l'*Ānandasundarī* est un personnage historique, ayant vécu à une époque antérieure à celle de l'auteur. Le fait que le héros de la *Candralekhā* est Mānaveda II et que celui de la *Śṛṅgāramañjarī* est le père de l'auteur, n'a pas de signification historique. Durant le règne des Zamorin, il était d'usage que le héros d'une pièce de théâtre représente l'empereur. Viśveśvara, quant à lui, exprime ainsi son respect envers son père. Il en va de même pour l'histoire : si la *Rambhāmañjarī* et l'*Ānandasundarī* nous fournissent des éléments historiques, la *Karpūramañjarī*, la *Candralekhā* et la *Śṛṅgāramañjarī* sont entièrement inventées²⁴²⁷.

L'une des particularités de ces genres hybrides, comme l'a fait remarquer Amṛtānandayogin, consiste en l'importance de l'héroïne, dont la beauté occupe une place

²⁴²⁴ Cf. *supra*, 4.3.1 De la bénédiction à la fin du prologue ; 6.5.6 Édifice théâtral et spectacle de plein air.

²⁴²⁵ Cf. *supra*, 2 LE RENOUVEAU D'UN GENRE DRAMATIQUE ; 6.4 Genre majeur ou genre mineur ?

²⁴²⁶ Cf. *supra*, 6.4 Genre majeur ou genre mineur ?

²⁴²⁷ Cf. *supra*, 3.1 Une période de spéculations.

centrale ; c'est pourquoi le titre des *saṭṭaka* et des *nāṭikā* est l'éponyme du nom de la protagoniste. Cet élément est manifeste dans les *saṭṭaka*, où la beauté corporelle de l'héroïne est louée. C'est pour cette raison que celle de Nayacandra Sūri s'appelle *Rambhā*, renvoyant à la plus belle nymphe céleste. Rudradāsa l'exprime par une paronomase, *saṭṭa[ka]*, qui est, entre autres, une allusion à la grâce naturelle de l'héroïne (*bhāva/helā*) provenant de l'esprit pur (*sattva*). Viśveśvara l'exprime explicitement dans la *Śṛṅgāramañjarī* [ŚM I.09], et même la beauté de l'héroïne de l'*Ānandasundarī* est comparée, avant l'accouchement, à celle des divinités célestes²⁴²⁸.

Une autre des spécificités de ces deux genres hybrides est la proportion prépondérante de danses et de chants représentés par les femmes, qu'ils incluent **par définition**²⁴²⁹, et non seulement en raison de la douceur (*sukumāratā*) du genre et du style *kaiśikī* appliqué, d'où la popularité (*prakhyāta*) de la *nāṭikā*, Bharata a estimé important de la faire figurer parmi les dix genres traditionnels (*daśa-rūpaka*). En ce sens, le *saṭṭaka* et la *nāṭikā* constituent une transition entre les *rūpaka* et les *uparūpaka*. Malgré cela, le terme d'*uparūpaka* n'est applicable à la *nāṭikā*, à la *prakaraṇikā*, au *saṭṭaka* et au *troṭaka* qu'à condition de signifier « hors de la série de dix genres purs de Bharata ».

La caractéristique fondamentale : l'omission du *viṣkambhaka* et du *praveśaka*

Le *saṭṭaka* se caractérise principalement par l'omission de deux procédés d'introduction obligatoires dans la *nāṭikā* : le *viṣkambhaka* et le *praveśaka* [KM I.06]²⁴³⁰. Cependant, il ne déchoit pas de son rang de « genre majeur », car ces deux procédés sont également omis dans la satire (*prahasana*), s'agissant pourtant de l'un des dix genres traditionnels de Bharata.

Dans la *nāṭikā*, la scène de support (*viṣkambhaka*), permet d'introduire l'héroïne dans la pièce, au début du premier acte (*aṅka*). Dans la scène de l'entrée (*praveśaka*), les acteurs relatent (*sūcana*), d'une manière « sèche » (*nīrasa*), les revirements malheureux et certaines scènes violentes. C'est probablement en raison de l'omission de ces procédés, comme le remarque Poddar, que le terme scénique « acte » (*aṅka*) est remplacé par le nom d'un accessoire mécanique de « fin de rideau » (*yavanikāntara*) dans le *saṭṭaka*.

Toutefois, l'introduction de l'héroïne dans une pièce de théâtre est un élément indispensable. Rājaśekhara a suppléé au *viṣkambhaka* le tour de magie de Bhairavānanda. Rudradāsa, sur les traces de son prédécesseur, a employé la féerie en introduisant la déesse *Cintāmaṇi*. Nayacandra Sūri, quant à lui, a résolu cet élément par un mariage préalablement arrangé, grâce à Nārāyaṇadāsa. Viśveśvara Pāṇḍeya a eu recours à un élément théâtral, le rêve (*svapna*). Enfin, Ghanaśyāma a remplacé ce *viṣkambhaka* par une pièce en abyme (*garbhānāṭaka*). Dans ce sens, faire la comparaison entre une *nāṭikā* et un *saṭṭaka* selon l'introduction de l'héroïne dans la pièce, en jugeant une solution plus originale que l'autre, comme le font Gray et De, n'est pas forcément cohérent. La solution appliquée pour introduire l'héroïne dans un *saṭṭaka* est d'abord une question technique, avant d'être un élément esthétique²⁴³¹.

²⁴²⁸ Cf. *supra*, [ŚM I.09] 3.4.2 Émerveiller les spectateurs ; [KM II.12-22] 4.2.3.4 L'« éloquence » comme état stimulant direct ; [RM I.20] 4.3.1 De la bénédiction à la fin du prologue.

²⁴²⁹ Cf. *supra*, 2.1 Rājaśekhara : le *saṭṭaka* et la *nāṭikā* sont « frère et sœur ».

²⁴³⁰ Cf. *supra*, 2 LE RENOUVEAU D'UN GENRE DRAMATIQUE.

²⁴³¹ Cf. *supra*, 1.1.3 Patronages royaux : les rois hindous Gurjara-Pratīhāra et Kalacuri ; 4.2.2.3 Bhairavānanda : la « satire merveilleuse » ; 6.1 Pourquoi ôter deux procédés d'introduction ?

Le tour de magie opéré par Bhairavānanda, grâce à son pouvoir surnaturel, permet principalement de faire apparaître l'héroïne sur scène, et non de créer de l'humour, même si, dans l'art dramatique, son personnage est considéré comme étant un imposteur et qu'il figure dans la satire (*prahasana*). La preuve en est que le tour de magie que réalise la déesse Cintāmaṇi dans la *Candralekhā*, imitation la plus fidèle de la *Karpūramañjarī*, n'a rien d'humoristique, ni son personnage, ni non plus la scène. Dans les deux cas, il s'agit d'un élément théâtral : l'*adbhuta*. Le fait que les autres *saṭṭaka* recourent à d'autres solutions dépourvues aussi bien de magie que d'humour, confirme l'hypothèse qu'il s'agit simplement d'un choix parmi les divers moyens dont disposent les poètes afin de remplacer le *viṣkambhaka*. La magie (*adbhuta*) est un de ces moyens. Ainsi, l'humour que Rājaśekhara a créé, volontairement ou non, à travers les paroles et le personnage de Bhairavānanda, est secondaire. Néanmoins, c'est le mérite de l'auteur qui, par cette scène, a indirectement contribué au développement d'un autre genre traditionnel, et que les théoriciens citent, tels que Dhanika, Bhoja et Siṃhabhūpāla, ainsi que les auteurs tardifs de satire²⁴³².

L'*Ānandasundarī* est la seule œuvre comportant le thème du *praveśaka*, une bataille et sa victoire, sous forme d'une pièce en abyme. Ici, Ghanaśyāma utilise cet élément théâtral pour relater un événement parallèle, comme dans le septième acte de l'*Uttararāmacarita* de Bhavabhūti²⁴³³, et qui est en relation avec un élément obligatoire dans le dernier acte du théâtre classique, l'émerveillement (*adbhuta*), apparaissant dans une subdivision du dernier chaînon dramatique et portant le même nom synonymique (*upagūhana*).

La pièce en abyme est issue du procédé « post-acte » (*aṅkāvatāra*) et sa définition s'est consolidée dans le *Rasārṇavasudhākara* de Siṃhabhūpāla. Cette pièce est devenue une pièce indépendante, dans le sens où elle comporte un acte, deux chaînons dramatiques, le *bīja* et le *phala*, et où le directeur (*sūtradhāra*) annonce le commencement. Il s'agit donc d'une pièce en abyme développée qui ne fait pas partie de l'intrigue, comme celle dans la *Priyadarśikā* de Harṣa. Cette pièce en abyme indépendante fonctionne comme un spectacle musical ou un *lāsyāṅga* inséré dans la pièce principale.

La *Karpūramañjarī*, la *Candralekhā* et la *Śṛṅgāramañjarī* contiennent des annonces derrière le rideau (*cūlikā*), incluant une *praveśikī-dhruvā* qui sert à introduire l'entrée des personnages sur scène.

La langue : un choix innovateur de Rājaśekhara

La combinaison de plusieurs éléments a permis à Rājaśekhara de rompre avec la tradition du théâtre classique et de remplacer le plurilinguisme par le monolinguisme dans le *saṭṭaka*. En effet, l'auteur a composé la *Karpūramañjarī* vers la fin de sa vie, après avoir acquis un certain renom, devenu un *kavirāja* libre dans ses choix et indépendant de son mécène²⁴³⁴. La pièce a été commanditée par son épouse, experte en matière de poésie, et non par un patron²⁴³⁵. En outre, la *nāṭikā* bénéficiait d'une grande popularité²⁴³⁶. Elle a été minutieusement définie

²⁴³² Cf. *supra*, 4.2.2.3 Bhairavānanda : la « satire merveilleuse ».

²⁴³³ Cf. *supra*, 1.1.4 Éléments culturels et historiques dans la *Karpūramañjarī*, 4.2.2.3 Bhairavānanda : la « satire merveilleuse ».

²⁴³⁴ Cf. *supra*, 1.1.3 Patronages royaux : les rois hindous Gurjara-Pratīhāra et Kalacuri, 2.3 Deux stances, une réponse.

²⁴³⁵ Cf. *supra*, 1.1.1 Généalogie familiale, 2.2.1.5.2 Est-ce le souhait du « patron » ?

²⁴³⁶ Cf. *supra*, 2.3 Deux stances, une réponse, 6.4 Genre majeur ou genre mineur ?

dans le *Nāṭyaśāstra*, y compris les règles linguistiques à appliquer²⁴³⁷ et connue grâce aux pièces de Harṣa. La tradition a donc obligé les auteurs à s'en tenir aux règles. En revanche, le *saṭṭaka*, négligé par les théoriciens et les poètes, pouvait plus facilement introduire des nouveautés dans ce genre. Enfin, Bharata lui-même dispense les auteurs d'appliquer les règles plurilinguistiques du théâtre classique à condition que tout écart soit bien fondé²⁴³⁸.

Rājaśekhara explique ainsi son choix par une réponse générale (*sāmānya*), soit une définition de la poésie (*kāvya-lakṣaṇa*) en termes concis [KM I.07]²⁴³⁹. Comme cette définition est vague, le scribe a éprouvé la nécessité de rajouter une seconde stance visant à spécifier (*viśeṣa*) ce choix de langue (*bhāṣā-lakṣaṇa*) [KM I.08], redonnant le concept linguistique de Rājaśekhara, qui figure dans son *Bālarāmāyaṇa* [BR I.11] et *Kāvyaṃmāmsā* [KvM X]²⁴⁴⁰.

Dans la *Kāvyaṃmāmsā*, Rājaśekhara définit quatre langues littéraires (*kāvya-bhāṣā*) [KvM X] : le sanskrit, le prakrit, la *paśācī* et l'*apabhraṃśa*, chacune étant reliée à certains genres littéraires (*mahākāvya*, *kathā*, *campū*, etc.). C'est pour cette raison qu'il sépare un dialecte prakrit, la *paśācī*, du prakrit, car c'est la langue de la *Bṛhatkathā*. D'autres dialectes prakrits, tels que la *māhārāṣṭrī*, la *śaurasenī* et la *māgadhī*, étant les trois langues littéraires restantes de Rudraṭa, n'ont jamais été explicitement associées à aucun genre spécifique²⁴⁴¹. Ces langues sont donc incluses dans le « prakrit » de Rājaśekhara. Néanmoins, celui-ci, conscient de l'importance de la différence dialectale dans le théâtre classique, désigne les langues dramatiques par le terme « mixte » (*miśra*), comme Daṇḍin et Rudraṭa.

Selon ce poète, toutes ces langues littéraires se basent sur l'unité (*sāhitya*) du son (*śabda*) et du sens (*artha*)²⁴⁴². C'est grâce aux études (*vyutpatti*) et aux exercices (*abhyāsa*) qu'un poète parvient à les modifier (*pariṇāma*), notamment par le biais de la grammaire, des procédés stylistiques (*guṇa*, *alamkāra*, *rīti*, *vṛtti*, etc.), de sorte à obtenir d'élégantes expressions poétiques (*ukti*)²⁴⁴³. Une expression poétique développée (*pariṇāma*) est donc le résultat du développement professionnel (*pariṇāma*) du poète : « tel peintre, telle peinture », dit Rājaśekhara. Néanmoins, c'est par son talent (*pratibhā*) qu'il est capable de créer (*kārayitrī*) des expressions poétiques extraordinaires (*a-dṛṣṭa*, *a-pūrva*), que Rājaśekhara désigne par le terme de *ukti-viśeṣa*, étant, en réalité, la poésie (*kāvya*) [KM I.07]. Celle-ci reste à l'état latent jusqu'à l'approbation d'un talent réceptif (*bhāvayitrī*)²⁴⁴⁴. Cette même idée figure dans le *Vajjālagga* de Jayavallabha [VL I.02] et Raghavan, dans son étude sur le *Śṛṅgāraprakāśa* de Bhoja, l'interprète de la même manière.

Le vocable *pariṇāma* a une importance fondamentale dans l'énoncé de Rājaśekhara [KM I.07] et n'a rien à voir, à notre avis, avec la transformation des mots sanskrits en prakrit. Aucun grammairien ne l'utilise pour décrire cette modification phonétique. Il est généralement admis que le prakrit est constitué des termes *tatsama*, *tadbhava* et *deśī*. Si cette « modification » signifiait la transformation phonétique des vocables (*śabda*) sanskrits en prakrit, elle ne concernerait que les termes *tadbhava*, les termes *tatsama* ne subissant aucune modification

²⁴³⁷ Cf. *supra*, 2.1 Rājaśekhara : le *saṭṭaka* et la *nāṭikā* sont « frère et sœur ».

²⁴³⁸ Cf. *supra*, 2.2.1.4.1 Langues du théâtre ou langues de la poésie ? Modification résultant de la remarque (« style télégraphique ») faite par M. Brocquet lors de la soutenance.

²⁴³⁹ Cf. *supra*, 2.2.1 La singularité de l'expression fait la poésie.

²⁴⁴⁰ Cf. *supra*, 2.2.2 La langue prakrite est naturellement douce. Modification résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

²⁴⁴¹ Hormis Koūhala (VIII^e-IX^e siècles) et Uddyotana (VIII^e siècle) qui désignent la langue de leurs œuvres comme la langue de Mahārāṣṭra.

²⁴⁴² Cf. *supra*, 2.2.1.1 Que signifie *ukti* ?

²⁴⁴³ Cf. *supra*, 2.2.1.1 Que signifie *ukti* ?

²⁴⁴⁴ Cf. *supra*, 2.2.1.3 Talent créateur, talent réceptif : *ukti-viśeṣa*.

phonétique et les *desī* n'étant pas les « produits » d'un tel processus. Le sens (*artha*) des mots (*śabda*) ne subit non plus aucune modification : sk. *ukti* et pk. *utti*, par exemple, signifient la même chose : « expression poétique ». Le vocable *pariṇāma* est plutôt à rapprocher de la formation grammaticale des sons de « base » (*śabda*) : formations verbales, nominales, etc. Par cette formation grammaticale, on modifie non seulement le son, mais aussi son acception (p. ex. √*nṛt* : *nṛtyati* « il danse », *nāṭayati* « il représente »). Le terme de *pariṇāma*, dans le *Vākyapadīya*, désigne la transformation d'une matière première par un lien causal et grâce à un facteur extérieur, en une autre chose, comme le lait devient yaourt avec la chaleur et l'or de divers bijoux sous les mains d'un orfèvre²⁴⁴⁵. Bhaṛthari et Vāmana l'emploient pour désigner le processus d'évolution d'un fruit, comparé à celui d'un poème. Vāmana compare explicitement l'achèvement d'une œuvre (*kāvya-pāka*) au mûrissement de la mangue (*cūta-pariṇāma*). Dans ces cas, nous ne pouvons parler de la transformation phonétique du sanskrit en prakrit, s'agissant de l'élaboration de la poésie sanskrite. Rājaśekhara leur emprunte ce concept et définit cette transformation grammaticale et stylistique de sept manières, sur le modèle de divers fruits, valable pour ses quatre langues littéraires. Dans sa *Kāvyaṁmāmsā*, il cite Maṅgala, certains savants (*ācārya*) et son épouse Avantisundarī, qui disent explicitement que *pariṇāma* est *pāka*²⁴⁴⁶. Bhoja suit Rājaśekhara, bien qu'il ne donne que trois sortes de « maturité ». L'évolution (*pariṇāma*) graduelle de l'histoire de la *Rambhāmañjarī* et du désir de l'héroïne de cette pièce, se fait sur le modèle du goût de la mangue [RM I.11]. Viśveśvara Pāṇḍeya utilise le vocable *pariṇāma* au sens d'« accomplir » un rêve [ŚM I.25/1]. Le mot *prauḍha* en est un synonyme désignant la maturité d'une expression poétique et celle d'une femme ayant commencé à s'intéresser à l'art amoureux (cf. Bhavabhūti, Bhoja). Le terme *pariṇāma* décrit le processus de l'achèvement d'une œuvre. Rājaśekhara et Kṣemendra conseillent aux apprentis de la poésie de modifier les vocables dans leur poème jusqu'à ce qu'il devient parfait. C'est pour cette raison que Rājaśekhara relie le *pariṇāma/pāka* directement à l'étude (*vyutpatti*) et à l'exercice (*abhyāsa*). Le terme *pariṇāma* désigne donc cette perfection, dont la base est l'unité (*sāhitya*) du son (*śabda*) et du sens (*artha*). Cette transformation (*pariṇāma*) grammaticale et stylistique est applicable aux quatre langues littéraires définies par Rājaśekhara dans sa *Kāvyaṁmāmsā* et indiquées, dans la stance concernée par les termes génériques « *bhāṣā* » et « *sarva-bhāṣā* »²⁴⁴⁷. C'est pour cette raison, comme le note Raghavan, que Bhoja n'a pas spécifié la langue du *saṭṭaka*, il a dit simplement « une langue ». De plus, selon Vādijaṅghāla (X^e siècle), la langue du *saṭṭaka* pourrait être l'*apabhraṁśa*²⁴⁴⁸.

Rājaśekhara qualifie la langue prakrite de « suave » (*mādhurya*) par sa nature [BR I.11]²⁴⁴⁹. Il fonde son énoncé sur les styles poétiques (*vṛtti*) d'Udbhata et de Rudraṭa. Certaines consonnes (*ś*, *ṣ*) et groupes de consonnes comportant *ś*, *ṣ* et *r* sont considérés comme étant « âpres » (*pāruṣa*). C'est cette idée que le scribe souhaite exprimer avec la stance [KM I.08] tardivement ajoutée²⁴⁵⁰. Ces sons rehaussent les sentiments vifs (*āviddha*), tels que l'héroïque et le furieux, mais inhibent l'expression des sentiments doux (*sukumāra*), comme l'amoureux et le pathétique. Il considère, pour la première fois, le sentiment comme étant l'âme de la

²⁴⁴⁵ Addition résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

²⁴⁴⁶ Addition résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

²⁴⁴⁷ Cf. *supra*, 2.2.1.2 Que signifie *pariṇāma* ?

²⁴⁴⁸ Addition résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

²⁴⁴⁹ Cf. *supra*, 2.2.2 La langue prakrite est naturellement douce.

²⁴⁵⁰ Addition résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

poésie²⁴⁵¹. Le sujet du *saṭṭaka* étant l'amour, l'emploi du langage doit lui être conforme (*aucitya*). Dans la langue prakrite, les sons « âpres » sont absents (*a-paruṣā*), c'est pourquoi elle est la plus appropriée à l'expression du sentiment amoureux. Bien que la théorie sur la suavité et l'âpreté des consonnes et groupes de consonnes ne soit pas l'invention de Rājaśekhara, il est le premier théoricien à définir les quatre langues littéraires selon leur suavité et leur âpreté²⁴⁵². En dépit du fait que la variété dialectale (*miśra/bahu-bhāṣā*) soit importante dans l'art dramatique traditionnel (*nāṭya*), Rājaśekhara a traité l'intégralité du texte de la *Karpūramañjarī* comme une composition littéraire (*kāvya*), conformément aux règles linguistiques de l'art poétique (*kāvyaśāstra*).

Il est également le premier théoricien à synthétiser les langues du *Nāṭyaśāstra* et les langues littéraires, ainsi que les *mārga* et les *rīti*. Il sépare les *mārga* de Daṇḍin et les styles poétiques de Vāmana des *rīti* de Rudraṭa, et attribue les deux premiers exclusivement au monde divin et au sanskrit. Il justifie ce choix par le fait que la *vaidarbhī*, selon Daṇḍin et Vāmana, est un style poétique ni doux (*mādhurya*), ni rude (*pāruṣa*), alors qu'il devient, à partir de Rudrata, le plus doux. De plus, Rājaśekhara observe que la suavité et l'âpreté, selon le traitement de Daṇḍin qui considère les sons *alpaprāṇa* comme étant « doux » et les *mahāprāṇa* comme étant « âpres », restent inaltérés en sanskrit et en prakrit. Comme la différenciation des langues littéraires selon ces deux caractéristiques se fonde sur les *vṛtti* d'Udbhaṭa et de Rudraṭa, Rājaśekhara associe les quatre langues littéraires au monde humain de Bharata, aux *rīti* de Rudraṭa (même s'il les modifie légèrement), aux métiers de diverses castes, ainsi qu'à des régions, comme le décrit le *Nāṭyaśāstra*.

Son idée sur l'attribution de la suavité et de l'âpreté d'après le système phonétique des quatre langues est reprise par Bhoja : on utilise chacune de ces langues pour un autre objectif (*artha*), le sanskrit dans le panégyrique ainsi que dans les thèmes vifs pour son âpreté et le prakrit dans les sujets délicats en raison de sa suavité. Tous les théoriciens et les auteurs tardifs des *saṭṭaka* admettent la division des langues selon leur suavité et leur âpreté. Abhinavagupta souligne aussi que la langue prakrite est utile pour exprimer le sentiment amoureux, d'où le choix de Rājaśekhara dans la *Karpūramañjarī*.

Cet auteur crée la tradition du *saṭṭaka* dont la langue est devenue exclusivement le prakrit. Bhoja, Hemaçandra, Rāmaçandra, Guṇaçandra et Vāgbhaṭa II confirment que le *saṭṭaka* n'est pas multilingue (*a-prākṛta-saṃskṛta*) comme les autres genres traditionnels, mais monolingue (*eka-bhāṣā*), et Amṛtānandayogin et Viśvanātha appellent simplement cette langue « prakrit ». Sāgaranandin souligne que ce prakrit inclut la *śaurasenī*, la *prācyā* et la *māhārāṣṭrī*. Śāradātanaya désigne cette langue comme englobant les dialectes les plus excellents (*prakṛṣṭa-prākṛta*) : la *māhārāṣṭrī* et la *śaurasenī*. Leur remarque confirme à nouveau le concept du prakrit de Rājaśekhara, en tant que langue littéraire (*kāvya-bhāṣā*), incluant ces dialectes²⁴⁵³.

Le fait que Sāgaranandin et Śāradātanaya mentionnent des théoriciens, tels que Bādarāyaṇa et d'autres, selon qui le roi devrait communiquer, dans les passages en prose, en sanskrit, tout au moins en *śaurasenī* ou en *māgadhī*, c'est la preuve que ce genre était, avant Rājaśekhara, conforme aux règles plurilinguistiques du *Nāṭyaśāstra*, à l'instar de la *nāṭikā* [KM I.06]. Dans ce sens, Nayaçandra Sūri appartient aux conservateurs²⁴⁵⁴.

²⁴⁵¹ Cf. *supra*, 2.2.2.1 Amour et suavité selon l'art poétique.

²⁴⁵² Cf. *supra*, 2.2.2.1.2 Le concept de Rājaśekhara.

²⁴⁵³ Cf. *supra*, 2.2.1.4.1 Langues du théâtre ou langues de la poésie ?

²⁴⁵⁴ Cf. *supra*, 3.2.1 Le choix esthétique de Nayaçandra Sūri.

À la lumière de ce qui précède, nous ne pouvons accepter l'hypothèse d'Upadhye et de Naikar, selon lesquels la langue du *saṭṭaka* a toujours été le prakrit. Nous avons trouvé de nombreux éléments qui prouvent le contraire. Évoquons-en quelques-uns²⁴⁵⁵ :Aucun auteur n'allègue une tradition ou une source antérieures à Rājaśekhara, qui associe cette langue au *saṭṭaka*. Tous font référence uniquement à sa *Karpūramañjarī*. De plus, à l'époque de l'inscription de Bharhut (II^e siècle av. J.-C.) un grand nombre d'inscriptions étaient en prakrit. Les langues parlées de cette période et les dialectes prakrits de l'époque de Rājaśekhara étaient également très éloignés et n'avaient pas la même fonction. En outre, parmi les *uparūpaka*, figurent autant de noms d'origine régionale que de noms sanskrits. Il importe aussi de souligner que les termes *nāṭaka* et *nāṭikā* sont d'origine prakrite (*tadbhava*). Nous ne pouvons pas non plus exclure l'idée de Suru, selon laquelle le vocable *saṭṭaka* dérive du sanskrit √*saṭ*, ni celle mentionnée par Raghavan, qui associe la variante *sāḍikā* au sens d'« étoffe » au nom de l'acte du *saṭṭaka* « rideau » (*yavanikā*)²⁴⁵⁶. Enfin, le fait que Rājaśekhara n'a pas inclus dans la citation [KM I.06] – qui est la définition de ce genre dramatique – la langue et que le prakrit de sa *Karpūramañjarī* faisait l'objet de spéculations, montre aussi que le prakrit, en tant que langue du *saṭṭaka*, n'était pas notoire antérieurement à cette œuvre²⁴⁵⁷.

Nous nous permettons de souligner, qu'avec la plus grande prétention à l'objectivité, le contenu de la *Kāvyamīmāṃsā* ne peut être critiqué sur la base du style de l'auteur, tous deux devant faire l'objet d'analyses séparées. Toutes les critiques concernant le concept de *Kāvyapurūṣa* et de *Sāhityavidyā* de Rājaśekhara devraient être adressées à Bāṇa, dont le *Harsacarita* lui a servi d'inspiration²⁴⁵⁸. Il en va de même pour l'évaluation de ses compétences en matière de théâtre classique. Elles ne peuvent pas être jugées sur la base de son style, mais uniquement selon l'emploi des éléments dramatiques tels que définis par les théoriciens. Compte tenu de nos analyses, ainsi que des énoncés de l'auteur dans la *Kāvyamīmāṃsā*, nous pouvons affirmer qu'il démontre une connaissance approfondie du *Nāṭyaśāstra*, de ses règles structurelles et linguistiques. Avec une forte prétention à l'impartialité, ses compétences en matière de théâtre classique indien ne sont pas récusables.

La langue des *saṭṭaka* : prakrit hybride littéraire

Les *saṭṭaka* prouvent également le choix de Rājaśekhara et les hypothèses des théoriciens. Rudradāsa [CL I.05] et Viśveśvara [ŚM I.03] intègrent dans leur définition que la langue du *saṭṭaka* est le prakrit, et Ghanaśyāma déclare explicitement que le *saṭṭaka* est entièrement composé en cette langue [ĀS I.04/4]²⁴⁵⁹. L'analyse linguistique des *saṭṭaka* nous permet d'affirmer qu'il s'agit d'un prakrit hybride littéraire²⁴⁶⁰. Si la langue de la *Karpūramañjarī* est un mélange de divers dialectes majeurs, essentiellement la *māhārāṣṭrī* et la *śaurasenī*, il en va de même pour la *Rambhāmañjarī*, la *Candrālekhā*, la *Śṛṅgāramañjarī* et l'*Ānandasundarī*. Ces deux dialectes sont mélangés de manière aléatoire, apparaissant dans les

²⁴⁵⁵ Cf. *supra*, 6.6 Le « paradoxe de l'œuf et de la poule.

²⁴⁵⁶ Addition résultant du discours de soutenance.

²⁴⁵⁷ Modification résultant de la remarque (« style télégraphique ») faite par M. Brocquet lors de la soutenance.

²⁴⁵⁸ Cf. *supra*, 1.1.4 Éléments culturels et historiques dans la *Karpūramañjarī* ; 2.2.1.1 Que signifie ukti ? 2.2.2.1.2 Le concept de Rājaśekhara.

²⁴⁵⁹ Cf. *supra*, 3.3.1 Le *saṭṭaka* est le cavalier de la *nāṭikā* ; 3.4 Viśveśvara Pāṇḍeya : un genre envoûtant ; 3.5.1 Le *saṭṭaka* est entièrement écrit en prakrit.

²⁴⁶⁰ Cf. *supra*, 5.5 La langue des *saṭṭaka* : prakrit hybride littéraire.

passages en prose comme dans ceux en vers, alors que, dans les pièces classiques, la *māhārāṣṭrī* est la langue des passages en vers, et la *śaurasenī* de ceux en prose²⁴⁶¹.

Sans aucun doute, le prakrit standard (*māhārāṣṭrī*) de Vararuci, Puruṣottama, Mārkaṇḍeya et Rāmaśarman est une certaine « *māhārāṣṭrī* hybride littéraire », car cette langue contient un grand nombre d'exceptions qui coïncident avec les caractéristiques des dialectes : le *t* intervocalique sonorisé, comme en *śaurasenī*, le *r* remplacé par un *l*, et le *k* sonorisé, comme en *māgadhī*. De même, elle propose parfois deux ou plusieurs transformations phonétiques pour le même groupe de consonnes, alors qu'en *śaurasenī* et en *māgadhī*, une seule est permise. Elle permet également le choix entre deux variantes pour le même vocable, l'une d'origine régionale, l'autre proche du sanskrit, alors qu'en *śaurasenī* et en *māgadhī*, seule la seconde est autorisée²⁴⁶².

Face à cela, le prakrit standard de Bharata, Hemacandra et Lakṣmīdhara est une « pure *māhārāṣṭrī* », au sens où ils n'acceptent pas les exceptions de Vararuci où le *t* dental peut être sonorisé. Selon Hemacandra et Lakṣmīdhara, c'est la marque distinctive de la *śaurasenī* et de la *māgadhī*.

La différence dialectale entre *śaurasenī* et *māhārāṣṭrī* n'est importante que dans le théâtre classique (*nāṭya-bhāṣā*) et, en *śaurasenī*, elle se fait essentiellement d'une part, à travers la sonorisation du *t* et du *th* intervocaliques, ainsi que la conservation du *dh* intervocalique, selon Hemacandra et Lakṣmīdhara, d'autre part, à travers l'emploi exclusif des leçons proches du sanskrit, y compris les désinences (*-adi/-adu/-dha*), d'après Puruṣottama et Mārkaṇḍeya²⁴⁶³.

Cette différence se manifeste particulièrement dans le traitement des verbes : alors que, pour Vararuci, Puruṣottama, Mārkaṇḍeya et Rāmaśarman, ces deux dialectes utilisent des radicaux verbaux divergents (p. ex. *thāi/ciṭṭhadi*, *kuṇai/karedi*)²⁴⁶⁴, pour Hemacandra et Lakṣmīdhara, ce ne sont que des variantes licites dans tous les dialectes (*thāi/thādi/ciṭṭhai/ciṭṭhadi*, *kuṇai/kuṇadi/karei/karedi*), hormis celles qui comportent les dentales à sonoriser dans la *śaurasenī* et la *māgadhī* (p. ex. *kah-/kadh-*, sk. \sqrt{kath}). Tandis que le traitement du premier groupe de grammairiens marque la différence dialectale par l'emploi distinctif des radicaux verbaux indépendamment de la désinence appliquée²⁴⁶⁵, selon le second, la différenciation s'effectue essentiellement à la troisième personne du singulier du présent de l'indicatif (*-ai/-adi*) et de l'impératif (*-au/-adu*), ainsi qu'à la deuxième personne du pluriel (*-ha/-dha*) de l'indicatif et de l'impératif. Cependant, ce n'est pas la seule raison qui rend difficile la distinction des dialectes dans un texte, car les exceptions en prakrit standard (*māhārāṣṭrī*) ne peuvent, en aucun cas, être considérées comme les caractéristiques d'un dialecte. De plus, ce dernier, comme les dialectes, comportent des vocables communs : *jaṭṭhi*, *Vammaha/Mammaha*, *acchī*, *lacchī*, *iha*, *eṇhim*, *kaṇṇaā*, *ido*, *tā*, etc. Il convient aussi de noter qu'en prakrit standard, toutes les variantes sont permises (*deśī*, *tadbhava*, transformations phonétiques), l'utilisation des termes *tadbhava* n'indique donc pas forcément que le texte est en *śaurasenī*. En outre, l'utilisation des variantes *tadbhava* est plutôt attribuable au manque d'expérience de l'auteur en matière de prakrit ou à son choix délibéré de rendre le texte accessible à un public versé en

²⁴⁶¹ Addition résultant des remarques faites par M. Radhakrishnan lors de la soutenance.

²⁴⁶² Modification résultant de la remarque (« style télégraphique ») faite par M. Brocquet lors de la soutenance.

²⁴⁶³ Modification résultant de la remarque (« style télégraphique ») faite par M. Brocquet lors de la soutenance.

²⁴⁶⁴ Il convient de remarquer que Vararuci indique la différence dialectale par radicaux verbaux uniquement dans certains cas : *thā-/ciṭṭh-*, *ho-/bhav-*, *kah-/kadh-*, *bhar-/sumar-* et *kuṇ-/kar-*.

²⁴⁶⁵ Sauf les désinences à la troisième personne du singulier du présent de l'indicatif (*-adi*) et de l'impératif (*-adu*), ainsi qu'à la deuxième personne du pluriel (*-dha*) de l'indicatif et de l'impératif en *śaurasenī*. Celles-ci sont obligatoirement appliquées en *śaurasenī*.

sanskrit. Enfin, un grand nombre de règles que les grammairiens prescrivent pour la *śaurasenī*, ne sont pas, et peut-être n'ont jamais été, respectées dans la pratique : -yy- pour -jj-, *puḍa/puḍḍa* à la place de *putta*, *jaṭṭhi* au lieu de *laṭṭhi*, *puruva/apuruva* remplaçant *puvva/apuvva*, *murukha* et non *mukkha*, *bappa* substituant *bāha*, *idha* remplaçant *iha*, etc²⁴⁶⁶.

Nous pouvons observer quelques tendances générales dans les *saṭṭaka*. Tous ces textes utilisent les deux dialectes, le prakrit standard (*māhārāṣṭrī*) et la *śaurasenī*, dans une forme mixte. Néanmoins, la *Karpūramañjarī* donne les désinences et les suffixes du prakrit standard exclusivement dans les stances, alors que leurs équivalents en *śaurasenī* peuvent apparaître aussi bien dans les passages en vers que dans ceux en prose. La direction s'inverse à partir de la *Rambhāmañjarī* : alors que les formations en *śaurasenī* apparaissent quasi uniquement dans les passages en prose, leurs correspondants en prakrit standard figurent à la fois dans la prose et dans les stances.

La libre utilisation des radicaux verbaux avec les désinences des deux dialectes, comme indiqué par Hemacandra, est manifeste dans tous les *saṭṭaka*. Dans la *Karpūramañjarī*, nous trouvons *kuṇadi*, *dei/dedi*, *hoi/hodi*, *hodu/bhodu*, dans la *Rambhāmañjarī*, *jīvissai*, dans la *Candralekhā*, *ciṭṭhai*, *ṭhāi*, *hoi/hodi*, dans la *Śṛṅgāramañjarī*, *ciṭṭhai/ciṭṭhadi/ṭhāi*, *pecchādu*, et dans le manuscrit T de l'*Ānandasundarī*, *bhavissai*, *karissai*. L'hybridité n'est pas seulement révélée dans le mélange des formations verbales, elle l'est également dans les formes nominales (p. ex. *kilāa*, M. *cilāda*, Ś. *kilāda*) ou bien dans les désinences, comme -*ammi/-e* du locatif masculin et neutre singulier se relayant dans la prose et dans les vers. Néanmoins, les auteurs sont conscients de la différence entre les passages en prose et ceux en vers par les dialectes, car certains emploient, par exemple, les *śaurasenī kadua/gadua*, uniquement dans les premiers.

Curieusement, à partir de la *Candralekhā*, le sk. √*kath* ne comporte qu'une seule variante, indépendamment de la désinence du dialecte : *kah-*. La désinence *śaurasenī -dha* (2^{ème} p. pl.) disparaît à partir de la *Candralekhā*, le prakrit standard (*māhārāṣṭrī*) -*ha* demeurant la seule désinence dans tous les dialectes. Dans le manuscrit T de l'*Ānandasundarī* et dans la *Śṛṅgāramañjarī*, la désinence -*mha* (1^{ère} p. pl.) de l'impératif est remplacée par celle -*āmo/-āmu* de l'indicatif. Les leçons *tadhā*, *jadhā* et *kadhām* disparaissent, les textes postérieurs à la *Karpūramañjarī* ne connaissent que *tahā*, *jahā* et *kahām*, indépendamment du dialecte. Le suffixe -*aṇīa* (sk. -*anīya*) est abandonné, et il ne reste que -*aṇijja*. Il en va de même pour le suffixe passif -*amāṇa*, figurant de plus en plus rarement dans les textes, étant surtout réservé à quelques verbes (p. ex. *vaṭṭamāṇa*). Dans la *Candralekhā*, pour la première fois, ainsi que dans certains *saṭṭaka* tardifs, quelques formations sanskrites apparaissent, telles que *karomi*, *karodi*, au lieu de *karemi* et *karedi* de la *śaurasenī*. En même temps, à partir de la *Rambhāmañjarī*, la formation du passif se fait exclusivement avec -*ijja-* en prakrit standard (*māhārāṣṭrī*) et -*īa-* en *śaurasenī*, alors que dans la *Karpūramañjarī*, ces formations sont librement employées : *kīrai*, *kīrau/kīradu/kijjadu*, *kahijjadu*, etc. Bien que ces formations soient réservées à l'un ou l'autre dialecte, toutes deux peuvent se trouver soit dans les passages en prose, soit dans ceux en vers. Les « fausses » diphtongues prakrites (*ai*, *aii*) disparaissent, figurant pour la dernière fois dans la *Candralekhā*, mais uniquement dans quelques vocables *tatsama*.

De plus, il est impossible d'identifier ces œuvres à une seule grammaire de référence. Les auteurs ont acquis leur savoir en matière de prakrit à partir de diverses sources grammaticales et littéraires. L'analyse et la comparaison des termes rares, irréguliers, ainsi que les exceptions, nous aident néanmoins à identifier certaines sources. Ainsi, nous pouvons

²⁴⁶⁶ Modification résultant de la remarque (« style télégraphique ») faite par M. Brocquet lors de la soutenance.

observer quelques tendances générales. Hormis certaines exceptions, et indépendamment des désinences qu'ils emploient dans une proportion dissemblable, la *Karpūramañjarī*, la *Candralekhā* et le manuscrit T de l'*Ānandasundarī* suivent majoritairement la grammaire de Vararuci et utilisent un grand nombre de termes d'origine régionale (*deśī*). Au contraire, la *Rambhāmañjarī* qui semble être plus proche de la grammaire de Hemacandra, et la *Śṛṅgāramañjarī* qui démontre des affinités avec le *Prākṛtasarvasva* de Mārkaṇḍeya et le *Śabdānuśāsana* de Hemacandra, donnent de préférence des variantes *tadbhava*. Dans ces cas-là, l'emploi des leçons proches du sanskrit ne signale pas le dialecte *śaurasenī*, car dans ces textes, conformément à la règle principale de Hemacandra, le *t* intervocalique est souvent éliminé là où Vararuci le sonorise²⁴⁶⁷. Ces auteurs ont certainement opté pour les variantes *tadbhava* afin de rendre le texte plus facile à comprendre pour un public sanskritiste. C'est probablement pour la même raison que Mārkaṇḍeya glorifie la *śaurasenī* et non la *māhārāṣṭrī* : cette langue possède les mêmes caractéristiques phonétiques « douces » que la *māhārāṣṭrī*, mais elle est plus proche de la langue standard littéraire des gens cultivés, le sanskrit. Quant au texte du manuscrit P de l'*Ānandasundarī*, s'il contient exclusivement des leçons proches du sanskrit, cela indique le manque de compétence de l'auteur en matière de prakrit, certainement dû à son jeune âge (vingt-deux ans), car il commet des erreurs concernant les vocables irréguliers très répandus (p. ex. *sajjā*). Nous supposons que Ghanaśyāma a revisité sa pièce à un âge avancé, après avoir acquis les compétences grammaticales et lexicales grâce à son activité de commentateur. Le manuscrit T contient, presque sans faute, les vocables de Vararuci et des expressions figurant dans la *Deśināmamālā* et la *Pāialacchīnāmamālā*²⁴⁶⁸. En ce qui concerne les proclitiques, les règles de Pischel sont inapplicables aux *saṭṭaka*.

La *Karpūramañjarī* crée la tradition

Tous les théoriciens font exclusivement référence à cette œuvre (*yathā Karpūramañjarī*) lorsqu'ils abordent le *saṭṭaka*. Après notre analyse, nous pouvons constater que Bhoja, Kṣemendra, Mārkaṇḍeya et Siṃhabhūpāla ont tiré leurs exemples d'un manuscrit du Nord, jaïn ou cachemirien. À notre avis, Nayacandra Sūri a consulté un manuscrit jaïn du groupe des manuscrits B et W, car la *Rambhāmañjarī* contient la variante *sūtradhāra* et omet la fin habituelle de la pièce. Rudradāsa a suivi l'un des manuscrits du Sud, le S ou le U, car sa *Candralekhā* montre des ressemblances syntaxiques avec ces derniers ; de plus, cette pièce donne également la leçon *sūtradhāra*. Viśveśvara, pour sa part, a probablement eu entre les mains un manuscrit cachemirien comportant la stance [KM I.08], car celle-ci ressemble à [ŚM I.04-05] et cette œuvre donne aussi la variante *sūtradhāra*. Quant à Ghanaśyāma, il a très certainement consulté le manuscrit T de la *Karpūramañjarī*, non seulement parce qu'il est originaire de Thanjavur, mais parce que son *Ānandasundarī* est le seul *saṭṭaka* donnant la leçon *sthāpaka*.

En ce qui concerne l'évolution du texte (*itivṛtta*) de ce genre dramatique, nous pouvons observer quatre phénomènes. Premièrement, non seulement le choix linguistique de Rājaśekhara devient un élément de la définition du genre *saṭṭaka*, mais certaines scènes de la *Karpūramañjarī* servent également d'exemples. Deuxièmement, les nouveautés que les auteurs

²⁴⁶⁷ Hormis certaines exceptions dans la *Śṛṅgāramañjarī*, tirées du *Prākṛtasarvasva* de Mārkaṇḍeya ou du *Prākṛtaprakāśa* de Vararuci.

²⁴⁶⁸ Cf. *supra*, 5.4 Le vocabulaire d'origine régionale et vernaculaire ; 5.5.3 *Prakṛṣṭa-prākṛta* versus *saṃskṛta-yoni*.

introduisent dans leur pièce sont reliées à leur style et à leurs convictions en matière d'art poétique et dramatique, étant fort influencés par les tendances littéraires, culturelles, religieuses et historiques de leur époque. Troisièmement, la marge d'action des poètes est considérablement réduite en raison des nombreuses règles dramatiques et poétiques qui leur sont imposées. Le respect de ces règles ne démontre que leurs compétences en matière de théâtre et de poésie. Les nouveautés, cependant, concernent uniquement les éléments qu'ils peuvent ingénieusement introduire dans ce cadre rigide. Si le premier cas de figure fait l'objet d'un jugement technique, le second, d'un jugement esthétique. Quatrièmement, les auteurs sont partagés en fonction du choix linguistique de Rājasekhara. Certains suivent l'indication sur la liberté poétique de la stance [KM I.07], d'autres penchent pour la douceur du prakrit de la strophe [KM I.08]. Ainsi, nous pouvons regrouper les *saṭṭaka* tardifs dans deux catégories : la première comporte les « typiques » et la seconde les *saṭṭaka* « atypiques »²⁴⁶⁹, les pièces qui appartiennent à une catégorie possédant des points communs.

Les *saṭṭaka* typiques sont les plus fidèles à la *Karpūramañjarī*, bien qu'ils se rapprochent graduellement de la *nāṭikā*. Cette catégorie, qui contient la *Candralekhā* et la *Śṛṅgāramañjarī*, donne une définition du *saṭṭaka* [KM I.06], [CL I.05], [ŚM I.03], accentue la suavité de la langue prakrite [KM I.08], [CL I.12], [ŚM I.04-06] et désigne un public doté d'une empathie esthétique [KM I.11], [CL I.01, 09-11], [ŚM I.09-10]. De plus, la nouvelle rencontre (*navatva*) est utilisée comme motif de l'union charnelle. Enfin, dans ces *saṭṭaka*, le mariage est le gain final, ayant lieu après la première rencontre (*saṃbhoga*). L'objectif (*phala*) est ainsi l'obtention du rang d'« empereur universel » (*cakravartin*), grâce au mariage. De surcroît, le héros est un personnage fictif et l'histoire est inventée et l'héroïne arrive à la cour royale par un événement miraculeux (*adbhuta*)²⁴⁷⁰.

On appelle *saṭṭaka* « atypique » une œuvre qui s'est considérablement éloignée de son modèle, la *Karpūramañjarī*. La *Rambhāmañjarī* et l'*Ānandasundarī* appartiennent à cette catégorie. Pour inscrire leur pièce dans le répertoire du *saṭṭaka*, Nayacandra et Ghanaśyāma se réfèrent à Rājasekhara qu'ils souhaitent surpasser [RM I.14-15], [ĀS I.04/5], accentuent la liberté poétique [KM I.07], [RM I.13], [ĀS I.08] et dédaignent ou ridiculisent le public [RM I.08/4], [ĀS I.08-10]. Ils utilisent aussi d'autres motifs que la nouvelle rencontre pour l'union charnelle. De plus, le mariage a lieu avant la première rencontre. En outre, le but réel du héros n'est pas de devenir un empereur universel, et surtout pas grâce au mariage [RM I.21], [ĀS I.12] : Il s'agit d'un personnage historique et les pièces comportent des faits réels. Par ailleurs, l'héroïne arrive à la cour royale par un arrangement préalable²⁴⁷¹.

La Karpūramañjarī

Rājasekhara a intégré une longue *prakarī* au début du premier acte, dans laquelle le couple royal se félicite mutuellement à l'occasion de l'arrivée du printemps et le décrit. Cette scène permet à l'auteur de faire une démonstration de ses compétences poétiques dans un domaine qui lui est précieux : la nature. Cette *prakarī*, dans les *nāṭikā*, est plus courte et sert à éveiller le sentiment principal. Les récitations semblent être une surenchère poétique qui conduit, ensuite, à un véritable débat poétique. Ce débat est une « satire savante » (*prahasana*) dans laquelle le bouffon se querelle avec la suivante. Cette scène comporte des dialogues variés

²⁴⁶⁹ Modification résultant de la remarque (« style télégraphique ») faite par M. Brocquet lors de la soutenance.

²⁴⁷⁰ *Idem.*

²⁴⁷¹ *Idem.*

(*vīthī*), et l’altercation initiale se transforme graduellement en un véritable échange d’injures. La vulgarité du bouffon dans la *Karpūramañjarī* est omise dans les *nāṭikā*. Ce débat constitue également une *patākā* indépendante, où le rôle du couple royal est secondaire. Il ne fait pas non plus partie intégrante de l’intrigue, comme dans les *nāṭikā*, car, contrairement à ces dernières, la dispute se termine par l’annonce de la gagnante, qui est la suivante. Bien que cette dispute soit tranchée par le roi qui agit en tant qu’arbitre, tel que décrit dans la *Kāvyaṁmāmsā*, le titre « joyau principal sur la couronne des poètes » (*su-kavi-cūḍā-maṇi*) est prononcé par la reine. Enfin, le bouffon se retire sous sa tente et les personnages sur scène s’ennuient sans lui. Cet épisode comporte une double fonction : il permet de divertir le public, comme une satire, et de leur enseigner la poésie à travers les personnages. Rājasekhara a introduit, dans le débat et les récitations poétiques, ses propres convictions en matière de poésie. Il utilise les personnages pour en faire une démonstration : les compliments du roi concernent toujours les expressions poétiques (*ukti*).

Le chagrin d’amour du roi, au début du deuxième acte, est connu dans les *nāṭikā* ; toutefois, l’effort de la gardienne qui porte son attention sur la beauté printanière, est une invention de Rājasekhara. De même, la lettre d’amour que l’héroïne envoie au roi est bien connue dans les *nāṭikā* ; toutefois, son contenu, le remords et la récitation poétique des messagères qui la suivent, sont propres à la *Karpūramañjarī*. Ici aussi, Rājasekhara saisit l’occasion de faire la démonstration de sa conception (*ukti*) de l’art poétique. Il utilise, à plusieurs reprises dans son *saṭṭaka*, l’enseignement de la poésie, comme par exemple dans le débat sur la beauté féminine, qui s’applique également à la poésie, ainsi que lors de la première rencontre (*saṁbhoga*).

Pendant celle-ci, l’auteur omet la supplication (*prārthanā*), comme le préconisent Dhanamjaya et Vidyānātha, bien qu’ils lui soient postérieurs. Ce fait montre un processus d’évolution envers le « pudeur » dans le théâtre classique. Le rêve du bouffon et les absurdités qu’il raconte au roi constituent également un épisode indépendant (*patākā*). Les stances dont les lignes sont entonnées avec l’alternance des personnages, dans l’éloquence (*puṣpa*) et après la fin de la fête de la balançoire dans le deuxième acte, constituent également une nouveauté omise dans les pièces antérieures à la *Karpūramañjarī*. La représentation de la secte *kaula* correspond probablement à ce dont Rājasekhara a été le témoin durant son séjour à la cour des Kalacuri. Dans le quatrième acte, la mise en scène « cache-cache » de Bhairavānanda lorsque deux scènes sont simultanément représentées, constitue la particularité de cette pièce, une étant invention de l’auteur.

Néanmoins, le début de la *Karpūramañjarī* est disproportionné par rapport aux *nāṭikā*, l’histoire ne commence véritablement qu’avec l’apparition de Bhairavānanda. La querelle entre le bouffon et un perroquet, dans le quatrième acte, démontre à quel point les auteurs sont contraints de répondre avant tout aux règles rigides du théâtre et créent parfois, probablement par manque d’inspiration, des scènes hors-sujet. Nous trouvons des éléments empruntés à la *Ratnāvalī* de Harṣa, au *Harṣacarita* de Bāṇa et au *Daśakumāracarita* de Daṇḍin²⁴⁷².

²⁴⁷² Cf. *supra*, 1.1.4 Éléments culturels et historiques dans la *Karpūramañjarī* ; 4.2 Mademoiselle « Bouquet de camphre » (*Karpūramañjarī*).

La Rambhāmañjarī

La *Rambhāmañjarī* est une sorte de pastiche de la *Karpūramañjarī* de Rājaśekhara, du théâtre classique, du héros de cette pièce et du public, que l'auteur exprime à plusieurs reprises. Il définit l'objectif du *saṭṭaka* (*tad arthaṃ saṭṭakam*) dans une stance en prakrit [RM I.13], imitant la description des compétences et de la liberté poétique de Rājaśekhara qu'il a laissée dans ses œuvres. Nayacandra exprime clairement vouloir le surpasser [RM I.14-15]. Concernant sa *Rambhāmañjarī*, afin de prouver la supériorité de son œuvre, il recourt à l'exemplification de la maturité (*pariṇāma/pāka*) d'une œuvre littéraire figurant dans la *Kāvyaṃmāṃsā* : le goût de la mangue qui est fade au début, sucré à la fin. Ce terme de « goût de la mangue » devient significatif lors de l'analyse de la pièce, dont la première partie est une imitation fidèle de la *Karpūramañjarī*, alors que la fin est une invention de l'auteur. Nayacandra juge donc la *Karpūramañjarī* fade.

Nayacandra Sūri copie donc fidèlement la *prakarī* et le débat poétique, y compris l'encouragement de la reine, l'octroi du titre à la suivante par cette dernière, la colère déchaînée du bouffon, sa sortie fâcheuse et l'ennui des personnages sans sa présence. Dans le débat poétique, les règles sont fixées selon le *Kāvyaṃprakāśa* de Mammaṭa, et non sans raison. Les Tomara et le maître de Nayacandra ont adapté le concept *dhvani* des savants cachemiriens avec qui ils ont cultivé des relations culturelles. De plus, selon la légende, Mammaṭa aurait été l'oncle de son poète idéal, Śrīharṣa. Également, dans la *Rambhāmañjarī*, la gardienne de porte tente de détourner l'attention du roi de son chagrin d'amour, en lui montrant la beauté du printemps. La lettre d'amour que Nayacandra appelle « le message de *saṭṭaka* » (*saṃdeśa-saṭṭaka*) est une imitation parfaite de la lettre de l'héroïne sur son remords dans la *Karpūramañjarī*, mais dont le sens est inversé. Nayacandra imite également la récitation des messagères qui décrivent l'agonie de l'héroïne et le rêve absurde du bouffon.

Nayacandra choisit le mariage préalablement arrangé comme moyen pour devenir un empereur universel [RM I.20], mais, en réalité, la pièce a pour but (*phala*) de représenter les ébats amoureux des protagonistes [RM I.21], d'où le goût sucré de la mangue. Le fait que le mariage a lieu dans le premier acte souligne l'hypothèse suivante : les deux derniers actes sont exclusivement une description des ébats amoureux. Sans mariage conclu, ces scènes seraient considérées indécentes. Bien que, dans certains cas, les manifestations corporelles spontanées (*sāttvika*), provoquées par le toucher ne soient pas représentées (*abhinaya*) mais relatées par les acteurs [RM III.05, 17], lors de la première rencontre [RM II.18-20] et dans l'obtention de l'objet désiré [RM III.07], elles sont bien présentes.

Nayacandra représente le roi comme l'incarnation de Kṛṣṇa [RM I.22-23]. Cette description fait allusion non seulement à l'appartenance religieuse de Jayacandra, mais également au bien-aimé des vachères (*gopī*). Celles-ci sont des femmes exposant leur désir sexuel, comme les reines dans la *Rambhāmañjarī*. En effet, c'est le seul *saṭṭaka* qui comporte une héroïne de type *prauḍhā/madhya*, exposant son appétit sexuel à l'instar des femmes de Lāṭa. Le désir de l'héroïne se développe graduellement, comme le goût de la mangue : étant, au début, une jeune mariée (*navoḍhā*) apparentée, d'après les théoriciens, à une jeune fille n'ayant pas d'expérience dans l'*ars poetica*, mais au fil du temps, elle prend confiance en elle-même. Le protagoniste représente les ébats amoureux avec la reine Rājīmatī et avec sa nouvelle épouse, Rambhāmañjarī, sur scène. L'hypothèse de Poddar, selon laquelle les actes sexuels ne sont pas représentés sur scène est sans fondement ; les didascalies, comportant les indications

« griffure », « embrassade » et « baiser » [RM III.14-18], la démentent, et ce, malgré le fait que Bharata interdit la représentation des ébats amoureux sur scène. Pour la description de tels actes, Nayacandra s'inspire de *Naiṣadhīyacarita* de Śrīharṣa [RM I.16, 18-19], [HMK 46, 46/3-4]. Bien qu'il soit moins habile dans l'emploi des figures de style, il maîtrise les stances jumelées.

Nous pouvons également observer que le goût fade concerne non seulement la *Karpūramañjarī*, mais aussi le théâtre classique. La deuxième partie innovatrice de la *Rambhāmañjarī* ne suit pas les règles dramatiques, c'est un spectacle musical, dont la préférence est très probablement due à l'influence culturelle des Tomara à Gwalior, où le chant (*geya/dhrupad*) bénéficiait d'une grande popularité. La *Rambhāmañjarī* contient également des stances dont les lignes sont chantées en alternance ; cependant, les premières sont récitées par le roi en sanskrit, les secondes par l'héroïne en prakrit. Cette alternance linguistique confère un effet spécial à ces stances *āryā*. Comme dans la *Karpūramañjarī*, nous trouvons aussi dans cette œuvre, des stances au rythme scandé. Néanmoins, la *Rambhāmañjarī* comporte des *dhruvā* en *marāthī* ancienne, qui sont des compositions libres (*anibandha*) avec des rimes finales. Les chants hors scène sont souvent intégrés dans cette pièce, y compris les didascalies. Cela est également attribuable à l'influence littéraire, musicale et linguistique de son époque. Le goût de la mangue est donc également une critique du théâtre classique, jugé « fade » face au spectacle musical qui est « doux ».

La sexualité vise également l'hypocrisie d'un public pieux qui s'est rassemblé à Kāśī, ville de Śiva, capitale de Jayacandra, pour une cérémonie de purification. La description des ébats amoureux et sa terminologie, bannies par les savants pieux, apparaissent dans les Ecritures Sacrées, comme le remarque Rājaśekhara dans la *Kāvyaśāstra*. Les décrire, dit Nayacandra Sūri, ne demande pas d'expérience pour un poète, cela fait partie intégrante de la vie humaine, source inépuisable de la poésie. Néanmoins, Nayacandra semble dédaigner en général les genres dramatiques, ainsi que son public, à l'instar de Mahimabhaṭṭa.

Le choix du héros de Nayacandra Sūri s'écarte également de la *Karpūramañjarī*. Jayacandra, l'un des derniers grands rois héroïques hindous, mécène de Śrīharṣa, a des points communs avec Hammīra : il est passé au fil de l'épée des envahisseurs musulmans. Pour les jaïns, à l'époque de Nayacandra Sūri, la fin des royaumes hindous marque le début du *kaliyuga* ; Nayacandra attribue souvent leur défaite à leur vie de luxure. Ainsi, la représentation ouverte de la sexualité est également une critique envers Jayacandra. Nayacandra venge une injustice légendaire. Selon la légende, Prthivīrāja, le plus grand adversaire hindou de Jayacandra, aurait kidnappé sa fille, Saṃyogitā, lors de son intronisation (*rājasūyayajña*). Dans cette pièce, c'est Jayacandra qui épouse la fille de Prthivīrāja (Madanavarman), constituant l'élément merveilleux requis, mais figurant inhabituellement dans le premier acte et non dans le dernier.

Si l'on compare la *Rambhāmañjarī* au *Hammīramahākāvya*, l'on s'aperçoit de toute évidence que l'auteur est plus versé dans le genre « grande poésie » que dans l'art dramatique. La *Rambhāmañjarī* intègre toutes les théories sur le *saṭṭaka* qui sont hors du commun et inhabituelles : l'emploi du sanskrit dans les passages en prose pour les personnages masculins nobles (cf. Sāgaranandin et Śāradātanaya), les trois actes (cf. Dhanamjaya) et l'omission des chaînons dramatiques (cf. Śāradātanaya). Malgré son excentricité, la *Rambhāmañjarī*, à notre

avis, ne surpasse pas la *Karpūramañjarī*, ni littérairement, ni linguistiquement. Il est fort probable que cette pièce n'a jamais été représentée sur scène²⁴⁷³.

La Vilāsavatī

Mārkaṇḍeya glorifie la *śaurasenī* mais critique Rājasekhara pour son utilisation dans les passages en vers de la *Karpūramañjarī*, qui devraient, selon lui, être en *māhārāṣṭrī*. Ayant vécu à une époque influencée par le mouvement *bhakti* et le *Gītagovinda*, et ayant maîtrisé les rimes et les allitérations, l'auteur a certainement conçu sa *Vilāsavatī* avec les caractéristiques de cet héritage culturel et littéraire. La découverte d'un ou de plusieurs manuscrits de cette pièce serait d'une importance capitale pour la recherche sur ce genre dramatique²⁴⁷⁴.

La Candralekhā

Rudradāsa suit le plus fidèlement possible la *Karpūramañjarī*, mais en même temps, la *Candralekhā* se rapproche légèrement de la *nāṭikā*. Le fait qu'il appelle ce genre dramatique « danse de *saṭṭaka* » (*saṭṭaa-naṭṭaṇa*) provient très certainement de l'influence de la tradition du *Kṛṣṇanāṭṭam* et du *kathakaḷi* de l'époque de l'auteur. La *Candralekhā* commence par une brève *prakarī* propre aux *nāṭikā*. L'auteur intègre également le commencement (*prārambha*), omis dans la *Karpūramañjarī*. Il insère ensuite la « miniature » de la *prakarī* et du débat poétique de cette pièce. Cependant, il omet la vulgarité du bouffon, ainsi que la proclamation du gagnant. Cette scène fait ainsi partie intégrante de l'intrigue, comme dans les *nāṭikā*. Les règles que l'auteur définit dans le débat poétique reflètent son style influencé par son époque : l'importance du choix des sons (*śabdagaṇa/śabdālaṃkāra*) et des rimes (*yamaka*), à l'instar du *Gītagovinda*, pour leur musicalité. Rudradāsa est également le seul auteur à employer un synonyme du terme *sahṛdaya*, le *rasika*, courant dans les traités sur la musicologie et dans les spectacles musicaux. Cela démontre aussi l'influence de la tradition du culte de Kṛṣṇa, du *Kṛṣṇanāṭṭam* et du *kathakaḷi*.

L'introduction de l'héroïne est également une copie de la magie exécutée par Bhairavānanda dans la *Karpūramañjarī*, dépourvue cependant de l'aspect comique. L'état de l'héroïne, dans lequel la déesse Cintāmaṇi l'a téléportée sur place [CL I.36], est aussi une imitation de la stance respective dans la *Karpūramañjarī* [KM I.26]. La fin du premier acte se déroule de la même manière que dans la pièce de Rājasekhara.

Le chagrin du roi se manifeste de la même façon. Toutefois, la gardienne de porte (*pratīhārī*) est remplacée par une porteuse d'éventail (*cāmara-grāhiṇī*) pour des raisons culturelles : ces porteuses d'éventail étaient véritablement au service des rois Zamorin au Kérala. Rudradāsa rompt avec la tradition de la *Karpūramañjarī* et change également le contenu de la lettre d'amour de l'héroïne. Le roi est confronté au même dilemme que son homologue dans la *Karpūramañjarī*, provenant de la tension créée par sa loyauté envers la reine et son attirance pour l'héroïne. Les messages qu'il reçoit des suivantes sont très similaires à ceux dans la *Karpūramañjarī*. Néanmoins, selon la tendance poétique de son époque, il les complimente pour la délicatesse de leur composition (*racanā/saṃdarbha*). Le spectacle musical (*lāsyāṅga*), remplaçant la preuve d'amour, par le biais des arbres *aśoka*, *tilaka* et *bakula*, dans la

²⁴⁷³ Cf. *supra*, 1.2.3 Le héros de la *Rambhāmañjarī* : Jayacandra, dernier roi hindou Gāhaḍavāla de Kānnauj ; 3.2 Nayacandra Sūri : la proie des spéculations ; 4.3 Mademoiselle « Bouquet de banane plantain » (*Rambhāmañjarī*).

²⁴⁷⁴ Cf. *supra*, 1.3 Mārkaṇḍeya (XVe-XVIe siècles, Triveṇī, Orissa) : expertise grammaticale et littéraire.

Karpūramañjarī, confirme le fait que l’auteur a l’intention de rapprocher la *Candralekhā* des *nāṭikā*, d’autant plus que Rudradāsa emploie le *saindhavaka lāsyāṅga*, à propos duquel Abhinavagupta justifie le choix linguistique de Rājasekhara. L’auteur intègre ici les stances dont les lignes sont chantées en alternant les personnages sur le modèle de la *Karpūramañjarī*. Cependant, cet acte se termine par la découverte d’un complot : le roi a été piégé. Une merlette (*śārikā*) a été placée dans son entourage et a mémorisé, puis divulgué, tout ce qu’il avait dit. Cette scène ressemble à la *Viddhaśālabhañjikā*.

Le chagrin d’amour du roi, au début du troisième acte, et le récit du bouffon ressemblent structurellement à la *Karpūramañjarī*, mais leur contenu est quelque peu différent. Toutefois, la scène de la première rencontre est la copie fidèle de la même scène dans le *saṭṭaka* de Rājasekhara, y compris l’entrée de l’héroïne (*cūlikā/praveśikī-dhruvā*) et son intimidation, la récitation poétique, le blâme de la pleine lune et la fin de la rencontre des amants. Ici aussi, le roi complimente la composition (*racanā/saṃdarbha*).

Rudradāsa apporte une amélioration à cet endroit. Bien qu’il ait omis la supplication (*prārthanā*) dans la « germination » sur le modèle de la *Karpūramañjarī*, il en donne des explications dans la « délibération ». C’est l’une des preuves que Rudradāsa suit Bharata, Sāgaranandin et Viśvanātha. Les festivités en l’honneur de Viṣṇu, à l’occasion de l’équinoxe vernal, encore pratiquées de nos jours, est une particularité de la *Candralekhā*. Le roi Mānaveda II est représenté en Viṣṇu, auquel les rois légendaires, historiques et contemporains présentent leurs hommages. Il semble que représenter le roi en tant que Viṣṇu n’est pas seulement une influence culturelle de l’époque de l’auteur (cf. le culte de Kṛṣṇa, le *Kṛṣṇanāṭṭam* de Mānaveda I), cela était également en usage, comme le titre de *Lakṣmī-Mānaveda* de la fameuse pièce de théâtre de Cidambara Kavi le suggère. Cette scène se rapproche de la fête de la balançoire dans la *Karpūramañjarī*, où l’héroïne est déguisée en Gaurī. Le *Viṣṇotsava* est une fête pratiquée au Kérala, encore aujourd’hui. Rudradāsa applique les stances dont les lignes sont chantées en alternant les personnages, ici, deux porteuses d’éventail. Les objets de décoration, tels que décrits, figurent également dans les récits des voyageurs européens qui ont assisté à des cérémonies au palais des Zamorin. La reine emprisonne l’héroïne de la même façon que son homologue dans la *Karpūramañjarī*, Rudradāsa ayant cependant omis la description de sa cruauté, à l’instar des *nāṭikā*. Dans le reste de la pièce, le déroulement des événements est similaire à la *Karpūramañjarī* : le roi Candravarman qui cherche sa fille disparue, l’apaisement de la colère de la reine, les prédictions, l’apparition de la déesse Cintāmaṇi avec l’héroïne, le mariage conclu et la fin habituelle.

La *Candralekhā* est une transition entre la *Karpūramañjarī* et son genre jumeau, la *nāṭikā*. Cette pièce est plus « classique » que le *saṭṭaka* de Rājasekhara, et intègre en même temps certains éléments musicaux propres aux spectacles à danser de son époque²⁴⁷⁵.

La Śṛṅgāramañjarī

La *Śṛṅgāramañjarī* de Viśveśvara est une pièce savante, qui donne l’impression, à sa lecture, de lire une *nāṭikā* dépourvue de *viṣkambhaka* et de *praveśaka*. L’auteur étant membre de l’école de la nouvelle logique (*navya-nyāya*) et théoricien de la poésie, dans la *Śṛṅgāramañjarī*, allie éléments théâtraux et concepts philosophiques ; de plus, le texte fait

²⁴⁷⁵ Cf. *supra*, 1.4.2 Le héros de la *Candralekhā* : Mānaveda II, roi Zamorin de Calicut ; 1.4.3 La fête de l’équinoxe vernal à la gloire de Mānaveda ; 4.4 Mademoiselle « Croissant de lune » (*Candralekhā*).

preuve de ses compétences dans l'art poétique. Cette pièce omet cependant les spectacles musicaux, tels que la *carcarī* dans la *Karpūramañjarī*, la *carcarikā* dans la *Rambhāmañjarī* ou le *lāsyāṅga* dans la *Candralekhā*, ainsi que les stances dont les lignes sont entonnées en alternant les personnages. C'est le seul *saṭṭaka* dans lequel est mentionnée l'improvisation vocale (*ālāpa*), populaire dans le genre *dhrupad* à l'époque de l'auteur.

La véritable particularité de la *Śṛṅgāramañjarī* réside dans l'idée de l'auteur sur le rêve (*svapna*), en tant que « fil conducteur » (*sūtra*), selon lequel les événements se déroulent du prologue au dénouement heureux. Viśveśvara combine le concept du rêve du *Nāṭyaśāstra*, état dû (*anubhāva*) à l'amour en séparation (*vipralambha-śṛṅgāra*) et celui de la philosophie *nyāya*.

Dans le prologue, l'actrice rêve qu'elle est jalouse d'une autre femme. Son expression faciale suggère au directeur le sujet du *saṭṭaka*. L'intrigue débute par le rêve du roi qu'il raconte au bouffon, dans lequel il a vu une beauté incomparable. Viśveśvara remplace le débat poétique de la *Karpūramañjarī* par une véritable dispute (*jalpa*) selon le procédé de l'école de la logique. La suivante démontre l'exactitude de son hypothèse par le biais des *pramāṇa*. La scène dans laquelle le roi dessine l'héroïne sur un tableau nous rappelle les pièces de théâtre classique²⁴⁷⁶. Viśveśvara insère ici la lettre d'amour de l'héroïne, qui diffère considérablement de celle dans la *Karpūramañjarī*.

Le chaînon dramatique « reflet » commence par le chagrin d'amour du roi, mais comme il ne connaît l'héroïne que par le rêve, ses sentiments se manifestent (*anubhūti*) au niveau de l'intellect (*manas*) [ŚM II.01]. Viśveśvara intègre la *prakarī* et le débat poétique de la *Karpūramañjarī* dans le deuxième acte, revisités. Dans la *prakarī*, le couple royal se félicite à l'occasion de la fête de Kāma, de manière similaire à la *Karpūramañjarī*. Néanmoins, comme dans la *Candralekhā*, le débat fait partie intégrante d'un complot (*upāya*), à l'instar des *nāṭikā*, c'est-à-dire, défaite et victoire sont omises, le débat sert exclusivement à unir les protagonistes. Viśveśvara reste cohérent et définit l'amour et ses divisions comme sujet à débattre. Le bouffon et la suivante évoquent le *rasasūtra* de Bharata.

Le chaînon dramatique « germination » commence également par le chagrin d'amour du roi, comme dans les pièces précédentes. Toutefois, Viśveśvara marque une différence sur le plan de la perception : les sentiments du roi se manifestent (*bhāvanā*) au niveau de l'âme (*ātman*), ayant vu (*pratyakṣa*) l'héroïne en personne [ŚM III.02]. Celle-ci a été emprisonnée de la même manière que dans la *Karpūramañjarī*. L'auteur remplace cependant la cruauté de la reine par la tentative de suicide de l'héroïne, motif emprunté aux pièces classiques. La *prakarī* précédant la première rencontre est façonnée à l'instar des œuvres de Kālidāsa. Comme pour Viśveśvara, la comparaison est la figure de style *par excellence*, cette *prakarī* lui donne l'occasion de l'appliquer dans les stances sous toutes ses formes. De même, la rencontre des protagonistes se déroule sur le modèle des pièces classiques et la supplication (*prārthanā*) a également lieu, conformément aux règles de Bharata, Sāgaranandin et Viśvanātha.

La « délibération » débute par la description de l'expérience amoureuse du roi, dans laquelle Viśveśvara emploie la théorie du *nyāya* : le corps, avec ses organes (*indriya*), permet à l'âme d'expérimenter le monde [ŚM IV.02]. Par le message divin, Viśveśvara utilise autant des compléments du chaînon dramatique (*saṁdhy-antara*) que Rājaśekhara dans la *Karpūramañjarī*. Bien que l'obtention de la main de l'héroïne se déroule de la même manière

²⁴⁷⁶ L' *Abhijñānaśakuntala*, le *Vikramorvaśīya*, le *Nāgānanda*, le *Mālatīmādhava*, la *Viddhaśālabhañjikā*.

que dans la *Karpūramañjarī*, le gain du rang d'empereur universel (*cakravartin*) constitue l'objet de l'élément merveilleux (*adbhuta*)²⁴⁷⁷.

L'Ānandasundarī

Le style de Ghanaśyāma, utilisant des vocables rares, des paronomases (*śleṣa*) et des expressions contournées (*vakrokti*), provient de la tendance littéraire de son époque à Thanjavur. Dans l'*Ānandasundarī*, l'influence du *kuchipudi* se manifeste dans le fait que la houlette (*kuṭila*) est l'accessoire du directeur (*sūtradhāra*) et non celui du bouffon, comme indiqué dans le *Nāṭyaśāstra*.

Si l'auteur a choisi Śivajī comme héros, c'est parce qu'il est lui-même d'origine marathe ; il a aussi été ministre du roi marathe, Tukkojī I à Thanjavur. Ce *saṭṭaka* contient quelques preuves historiques : Śivajī a été le deuxième fils dans sa famille, son frère est mort prématurément. Il a eu deux épouses, chacune lui ayant donné un fils. Son premier enfant, Sambhājī, a été pris en otage par ses adversaires musulmans et il a grandi dans cet environnement, selon leurs principes. Śivajī a pu le récupérer à l'âge de quinze ans. L'objectif (*bīja/phala*) de cette pièce – contrairement à la *Karpūramañjarī*, mais conformément aux règles du *Nāṭyaśāstra* – est d'avoir à nouveau un héritier, s'agissant donc de la naissance de Rāmrām, son deuxième enfant. Śivajī a été le premier à faire construire une véritable flotte navale pour contrôler les côtes de Malabar et protéger le libre échange du commerce maritime contre les pirates abyssiniens (Siddi). Il a fait construire une forteresse au Sud de Goa, sur une île appelée la « forteresse maritime » (*sindhu-durga*) qui servait à mettre sa flotte à la mer. Śivajī, durant toute sa vie, désirait s'emparer de la forteresse des Siddi (*murud-jazīra*) située sur une île au Nord de Goa. Malgré les nombreuses attaques qu'il a lancées, il n'y est jamais parvenu. Dans l'*Ānandasundarī*, l'auteur lui restitue cette gloire, constituant l'élément merveilleux requis dans le dernier chaînon d'une pièce dramatique.

L'auteur est convaincu qu'un *saṭṭaka* doit obligatoirement contenir une pièce en abyme. L'arrivée de l'héroïne à la cour royale et la bataille navale sont racontées dans cette forme dramatique. Ghanaśyāma, suivant Rājaśekhara, dit que les poètes versés uniquement en une seule et même langue sont d'origine d'un seul pays/domaine (*eka-deśa*). Cependant, un véritable poète connaît plusieurs langues et se distingue par le fait de savoir écrire un *saṭṭaka* en prakrit²⁴⁷⁸.

Ghanaśyāma a décomposé toute la *Karpūramañjarī* et utilisé ces éléments dans son *Ānandasundarī*. Cette œuvre regorge d'idées, de divers éléments et de vocables inhabituels, les subdivisions des chaînons dramatiques sont également renversées. Il s'agit d'une histoire comique plutôt que d'une comédie amoureuse, et Ghanaśyāma est doué pour la création de scènes comiques, s'agissant de l'humour acerbe, égrillard ou sarcastique.

Il semble que Ghanaśyāma se soit inspiré de la *Mṛcchakaṭikā*, du *Mudrārākṣasa* et des œuvres de *Kālidāsa*. Il emploie des stances dont les lignes sont chantées avec l'alternance des personnages, comme dans la *Karpūramañjarī*, mais emprunte également les stances interrompues par une remarque à Viśākhadatta. Comme la *Śṛṅgāramañjarī*, cette pièce ne contient aucun spectacle musical ou *lāsyāṅga*.

²⁴⁷⁷ Cf. *supra*, 1.5.2 Un savant polyvalent : poète, théoricien, logicien et exégète, 3.4.1 L'amour en séparation est le plus doux ; 4.5 Mademoiselle « Bouquet d'amour » (*Śṛṅgāramañjarī*).

²⁴⁷⁸ Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

Le premier acte commence par une scène humoristique dont l'idée de base (*vāṃśa-kṣaya/vaṃśa-kṣata*) figure dans le *Mudrārākṣasa*. Le sujet de la première pièce en abyme mise en scène par Pārijāta, *alias* Ghanaśyāma, est tiré de la *Viddhaśālabhañjikā* : l'héroïne est déguisée en homme afin de passer inaperçue devant la reine. Les personnages représentent son arrivée à la cour royale. Cependant, la distribution des rôles dans cette pièce est doublement contournée : lorsque Piṅgalaka parle, il s'agit de l'héroïne déguisée, étant le personnage de la pièce principale ; lorsqu'*Ānandasundarī* prend la parole, il s'agit de l'héroïne qui joue son propre rôle dans la pièce en abyme. Ghanaśyāma intègre la querelle entre le bouffon et d'autres personnages dans cette pièce. Contrairement à la *Karpūramañjarī*, le gagnant est le bouffon auquel le roi octroie le titre qui lui est conforme : « joyau principal sur la couronne des imbéciles » (*mūrkhā-sikhā-maṇi*).

Le deuxième acte, conformément à la *Karpūramañjarī*, commence par le chagrin d'amour du roi. D'après le *Nāṭyaśāstra*, mais contrairement au *saṭṭaka* de Rājasekhara, c'est le bouffon qui essaie de détourner l'attention du roi de ses pensées, en annonçant l'enseignement poétique de Pārijāta, i. e. Ghanaśyāma. L'intégralité de cet acte comporte des instructions sur les *rīti*. Ghanaśyāma imite le style *vaidarbhī* de Subandhu dans la description de la ville *Śṛṅkhalāvātī*, chaque conjonction (*iva*) comportant un double sens. En harmonie avec le nom de la ville « comme un enchaînement », il utilise la figure de style *mālopamā*, lorsqu'un sujet est comparé à d'autres éléments. L'auteur copie le style *gaudīya* de Bāṇa dans la glorification du roi, contenant de longs composés nominaux, des allitérations, etc. Cet enseignement est hors sujet et trop étendu, étant ainsi inesthétique (*a-rasa*) et inapproprié (*an-aucitya*). La réponse du roi qui met fin à cette démonstration poétique (*alam itaḥ paraṃ kāvyā-bandhena*) donne l'impression que celle-ci, ou plutôt le style de Subandhu et de Bāṇa, l'a profondément ennuyé, d'autant plus qu'il congédie le poète et propose au bouffon de décrire la beauté de l'héroïne dans des stances, chacun entonnant une ligne, sur le modèle de la *Karpūramañjarī*. Bien que le sujet soit sublime, Ghanaśyāma applique l'humour par des comparaisons : celles du bouffon, par exemple, manifestent sa glotonnerie.

Ghanaśyāma rompt avec la tradition de la *Karpūramañjarī* car, au début du troisième acte, le bouffon fait la description d'un roi satisfait et non accablé. Contrairement à la pièce de Rājasekhara, ce dernier a réussi à apaiser le courroux de la reine par des ébats amoureux (*prārthanā*), celle-ci, assouvie, ayant donné son consentement au mariage. La première rencontre, contrairement à la *Karpūramañjarī*, est donc précédée par un mariage conclu, comme dans la *Rambhāmañjarī*, mais visant un objectif différent. La *prakarī*, obligatoire avant cette première rencontre, est inhabituelle. Au lieu des stances et du style *vaidarbhī*, Ghanaśyāma opte pour les dialogues comiques, ainsi que pour une prose en style *gaudīya*, accompagnés de terminologie botanique. La description et le placement inusuel des arbres évoquent le style de Kālidāsa. La seule hypothèse justifiant ce choix esthétique – s'agissant d'un élément d'usage dans la glorification des rois et dans les actes héroïques – est peut-être le but de cette pièce : engendrer un prince héritier, fruit de la première rencontre légitime. Ghanaśyāma conserve la récitation poétique lors de la première rencontre, comme dans la *Karpūramañjarī*. Les compliments du roi portent sur la nouveauté (*a-pūrvatva*) et l'imagination poétique (*utprekṣā*) apparaissant dans la stance de la suivante. Cette partie du troisième acte contient des querelles frisant la vulgarité, similaires à celles présentes dans le débat poétique de la *Karpūramañjarī*. Les ébats amoureux sont suggérés par le biais de la description du paysage, comme nous en trouvons dans le *Śṛṅgāraśataka* de Bhartṛhari, témoignant également d'une influence de la poésie amoureuse tamoule.

Le quatrième acte est totalement inhabituel, bien qu'il corresponde aux critères de l'art dramatique. La « délibération » renvoie au dilemme du roi. Est-ce sa nouvelle épouse enceinte ? Aura-t-elle un fils et non une fille ? Sera-t-elle toujours séduisante après l'accouchement ? La description de la laideur d'une femme enceinte et après son accouchement n'a rien de sublime, elle est purement comique [ĀS IV.02-03]. En effet, pour le roi, l'héroïne est le moyen d'obtenir un fils et non pas de devenir empereur universel. La beauté et le rôle de cette dernière, à partir de sa grossesse, sont secondaires. L'élément merveilleux requis dans le chaînon se réalise dans la victoire de Diṇḍīraka, ministre du roi, qu'il a remportée sur les Siddi et *rākṣasa*. Cet élément se manifeste également dans le fait que la bataille navale est représentée dans une pièce en abyme, car elle est spectaculaire (*pratyakṣavat*). Ici, l'histoire du manuscrit P est courte et fade, et celle du manuscrit T est peut-être trop longue et hors sujet. Néanmoins, ce dernier comporte de nombreux vocables maritimes et rares, ainsi que des éléments comiques. Enfin, la pièce s'achève par l'arrivée de l'enfant, Ānandacandra.

Bien que l'héroïne de l'*Ānandasundarī* soit une jeune femme n'ayant pas d'expérience dans l'art amoureux (*mugdhā*), comme dans la *Karpūramañjarī*, elle est également une jeune épouse (*navoḍhā*). Ghanaśyāma lui attribue une seconde connotation : « naïve » (*mugdhā*). Effectivement, elle semble être une personne réservée (*lajjā*) qui communique fort peu, et même si elle prononce quelques mots, elle montre sa naïveté (*mugdhā*) et sa susceptibilité (*roṣakā/īrṣyakā*), d'où son surnom de Piṅgalaka (« rougissant »). Hormis sa beauté avant sa grossesse, rien d'autre de « noble » ne lui est donné. Et même si elle est issue d'une famille éminente, Ghanaśyāma ne lui attribue aucun discours intelligent, ni une seule stance²⁴⁷⁹.

Le *saṭṭaka* n'a jamais été populaire

Nous avons déjà argumenté le fait que Rājaśekhara a pu introduire la langue prakrite dans le *saṭṭaka*, car ce genre ne bénéficiait pas de la même popularité que la *nāṭikā*.

Les auteurs des *saṭṭaka* ont vécu à des époques culturellement riches et prospères. Ils jouissaient du soutien d'un mécène, souvent le roi. Ils composaient dans les cercles des savants et pour un public doté d'une empathie esthétique : Rājaśekhara pour son épouse érudite, Avantisundarī, Rudradāsa pour le conseil de Mānaveda II, Viśveśvara pour l'assemblée des savants de la nouvelle logique, commémorant son père et maître Lakṣmīdhara, Ghanaśyāma pour la cour de Tukkojī I. Nayacandra Sūri, qui dédaignait les spectateurs, fait exception. Malgré cela, son public est également constitué de gens de bien et de nobles. Le langage poétique de ces œuvres est sophistiqué, recherché, conforme aux règles complexes de l'art poétique, dont le but est de ravir le spectateur et de gagner un certain renom. Les doubles sens dans l'*Ānandasundarī* et les discours philosophiques dans la *Śṛṅgāramañjarī* n'ont pas été conçus pour un public modeste.

La langue du *saṭṭaka*, très éloignée des langues parlées et peu cultivée dans le cercle des savants versés en sanskrit entre le X^e et le XVIII^e siècles, n'a fait qu'accroître les difficultés, soit la composition, la récitation ou la compréhension du texte. C'est pour cette raison que Rudradāsa a énoncé que le *saṭṭaka* était la pierre de touche des poètes et des acteurs achevés. Ghanaśyāma exprime la même idée, lorsqu'il confirme que seul un véritable poète sait composer un *saṭṭaka*. Un public ordinaire n'aurait, en effet, pas pu apprécier un *saṭṭaka*. La

²⁴⁷⁹ Cf. *supra*, 1.6.3.1 Le roi de l'*Ānandasundarī* : Śivajī, le grand héros marathe ; 3.5.2 Pas de *saṭṭaka* sans théâtre en abyme ; 4.6 Mademoiselle « Belle de félicité » (*Ānandasundarī*).

complexité du langage gestuel ne facilitait pas non plus la compréhension de ces pièces. Le fait qu'elles aient été conçues pour être représentées dans une salle de théâtre a également exclu le grand public.

Durant l'époque des auteurs des *saṭṭaka*, d'autres genres étaient populaires, joués en plein air, en langue littéraro-vernaculaire ou vernaculaire, écrits au sujet de Kṛṣṇa, Rāma, d'un saint, d'un héros légendaire ou historique.

Néanmoins, les *saṭṭaka* comportent des éléments que tout le monde pouvait admirer : les stances *āryā* dont les lignes sont chantées en alternant les personnages, celles comportant des rimes (*yamaka*), les chants d'origine populaire, avec rimes ou au rythme scandé, ainsi que les *dhruvā* et les improvisation vocales (*ālāpa*)²⁴⁸⁰. Les costumes, l'apparence prodigieuse ou ridicule de certains personnages, leurs mimiques et actes merveilleux, comiques et pathétiques, ne demandant pas une grande capacité intellectuelle, pouvaient amuser les gens ordinaires²⁴⁸¹.

Malgré cela, et dans ce sens, nous rejoignons l'opinion de Lévi que nous avons citée au début de l'introduction, à savoir que le *saṭṭaka* est réservé aux auteurs les « plus audacieux »²⁴⁸².

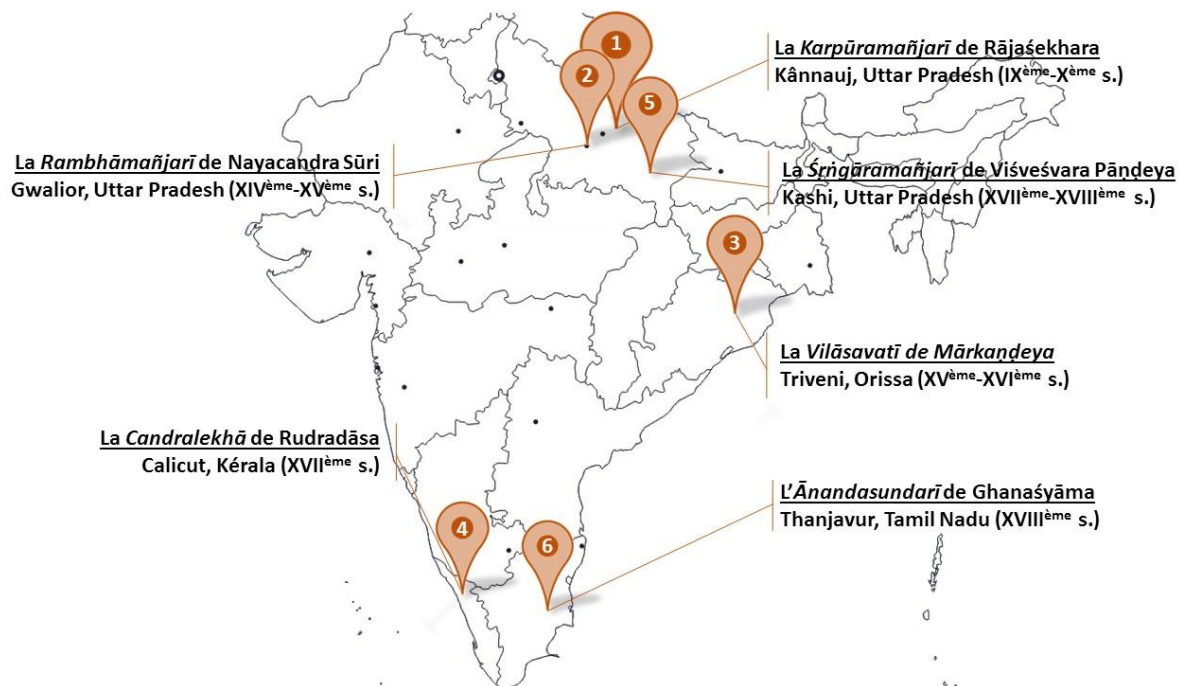
²⁴⁸⁰ Cf. *supra*, 6.5.3 La danse et le chant comme éléments populaires.

²⁴⁸¹ Cf. *supra*, 6.5 Genre populaire ou érudit ?

²⁴⁸² Cf. *supra*, 2.3 Deux stances, une réponse, 6.6 Le « paradoxe de l'œuf et de la poule.

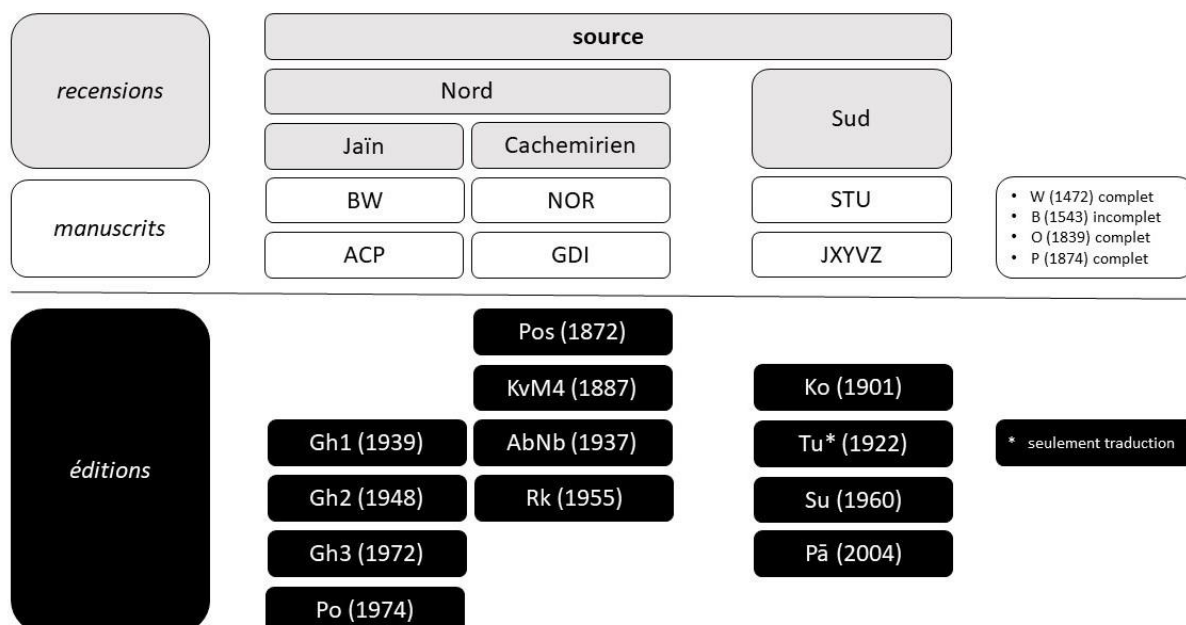
ANNEXE I : Tableaux comparatifs et illustrations

1 : Répartition des *saṭṭaka* par région et par époque²⁴⁸³



(Image : Wikipedia)

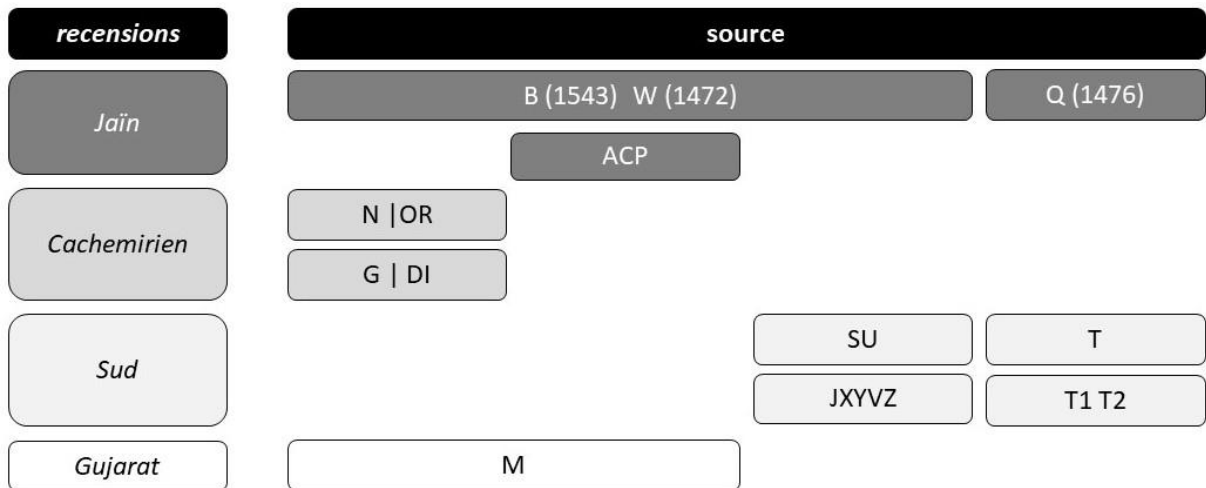
2 : Généalogie des éditions et des manuscrits de la *Karpūramañjarī*



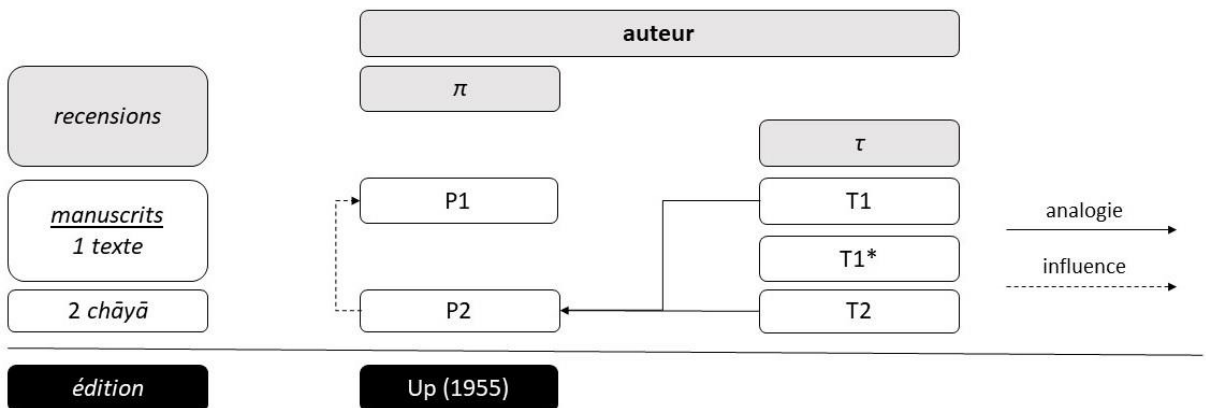
AbNb = Vidyabhushana et Vidyaratna ; **Gh** = Ghosh ; **Ko** = Konow et Lanman ; **KvM4** = Durgaprasad and Parab ; **Pā** = Pāṇḍeya ; **Po** = Poddar ; **Pos** = Pandit Old Series ; **Rk** = Rāmakumāra ; **Su** = Suru ; **Tu** = Tucci.

²⁴⁸³ Addition (titres) résultant du conseil fait par Mme Ratié lors de la soutenance.

3 : Généalogie des manuscrits de la *Karpūramañjarī*



4 : Généalogie des éditions et des manuscrits de l'*Ānandasundarī*



5 : Ordre chronologique croissant des auteurs et des œuvres

Siècle(s)		Poètes, théoriciens, <i>œuvres</i> , inscriptions*
Av. J.-C.	V-III	Patañjali
	IV-III	Kauṭilya
	III	Aśoka*
	II	Akṣapāda Gautama, Bharhut*
Ap. J.-C.	I-II	Hāla, Bhartṛhari ²⁴⁸⁴
	II-IV	Bharata, Kohala , Nandikeśvara, Vararuci
	IV	Kālidāsa
	VI-VII	Bāṇa, Bhartṛhari ²⁴⁸⁵ , Vātsyāyana, Viśākhadatta
	VI	Bhartṛmeṇṭha, Maṅga
	VII	Bhāmaha, Harṣa, Subandhu, Śūdraka
	VII-VIII	Amaru, Daṇḍin
	VIII	Bhavabhūti, Uddyotana, Vākpati, Vāmana
	VIII-IX	Jayavallabha, Koūhala, Udbhaṭa
	IX	Ānandavardhana, Murāri, Rudraṭa
	IX-X	<i>Agnipurāṇa</i> , Bhaṭṭa Nāyaka, Rājaśekhara
	X	Dhanaṃjaya , Dhanika , Kuntaka
	X-XI	Abhinavagupta
	XI	Bhoja , Kṛṣṇamiśra, Kṣemendra, Mahimabhaṭṭa, Mammaṭa
	XI-XII	Hemacandra , Dhanapāla
	XII	Guṇacandra , Jayadeva, Puruṣottama, Rāmacandra , Rudrabhaṭṭa, Śāradātanaya , Śrīharṣa
	XIII	Amaracandra, Amṛtānandayogin , Māyaṇa, Sāgaranandin , Śārṅgadeva
	XIV	<i>Ghunyatu'l Munya</i> , Lakṣmīdhara, Merutuṅga, Rājaśekhara Sūri, Sāyaṇa, Siṃhabhūpāla , Sudhākalaśa , Vāgbhaṭa II , Vidyānātha , Viśvanātha , Viśveśvara Kavicandra
	XIV-XV	Nayacandra Sūri
	XV	Kunbhakarṇa , Śubhaṅkara , Vallabhadeva
XV-XVI	Caitanya Mahāprabhu, Kṛṣṇadāsa Kavirāja Gosvāmin, Mārkaṇḍeya	
XVI	Appaya Dīkṣita, Bhānudatta, Jagannātha, Kalyānamalla, Kavīndra, Rāmaśarman	
XVII	Rudradāsa , Mānaveda I, Cidambara Kavi ²⁴⁸⁶	
XVII-XVIII	Viśveśvara Pāṇḍeya	
XVIII	Ghanaśyāma , Rāma Pāṇivāda	

²⁴⁸⁴ Le poète. Sa date est incertaine, elle est estimée entre le I^e et le VII^e siècles.

²⁴⁸⁵ Le grammairien.

²⁴⁸⁶ Ligne ajoutée d'après les remarques faites par Mme Balbir lors de la soutenance.

6 : Synthèse des langues de Bharata et de Rājaśekhara

<i>Bhāṣā</i> [NŚ XVIII.25] [KvM VII]				
<i>Ati</i> NŚ XVIII.26]	<i>Ārya</i> [NŚ XVIII.26]	Bhāratavarṣa [NŚ XVIII.28]		
<i>Divya</i> [KvM VII]	<i>Devayoni</i> [KvM VII]	Āryāvarta [KvM XVII]		
<i>saṃskṛta</i> [NŚ XVIII.27, 30]		<i>prākṛta/bhāṣā</i> [NŚ XVIII.30]	<i>deśa-bhāṣā</i> [NŚ XVIII.24]	<i>vibhāṣā</i> [NŚ XVIII.48]
<i>saṃskṛta</i> [KvM VII]		<i>prākṛta</i> [KvM VII]	<i>apabhraṃśa</i> [KvM VII]	<i>bhūtabhāṣā</i> [KvM VII]

7 : Synthèse des langues et des styles poétiques selon Rājaśekhara

<i>Bhāṣā</i> [KvM VII]		
<i>Divya</i>	<i>Devayoni</i>	Āryāvarta
<i>saṃskṛta</i>		<i>saṃskṛta, prākṛta, apabhraṃśa, bhūtabhāṣā</i>
<i>mārga</i> de Bhāmaha et de Daṇḍin <i>rīti</i> de Vāmana		<i>rīti</i> de Rudraṭa et de Rājaśekhara <i>vṛtti</i> d'Udbhaṭa

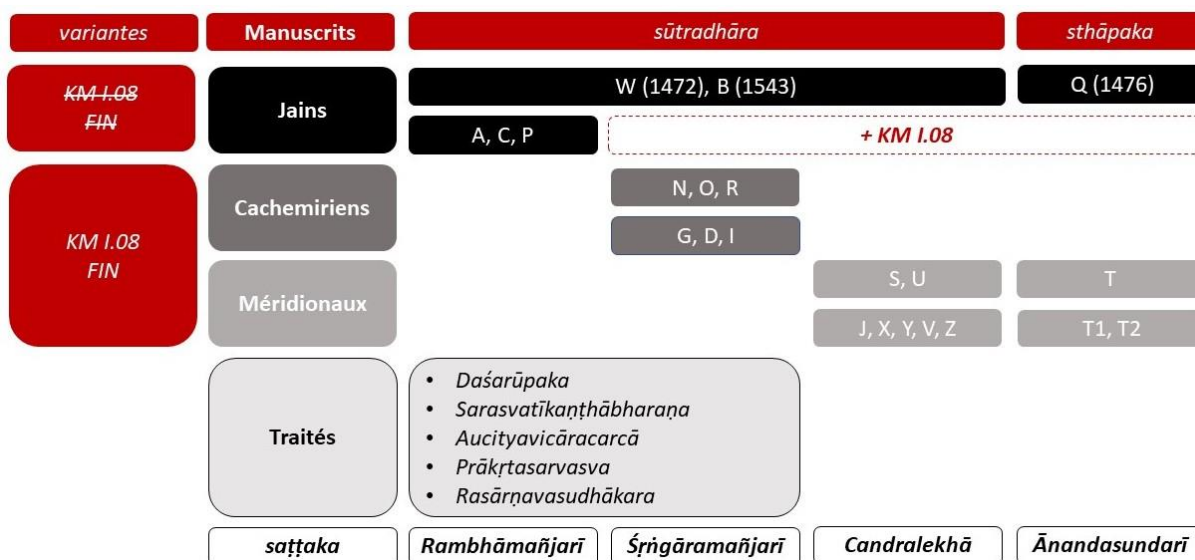
8 : Évolution des styles poétiques

kavi	<i>a-samāsa</i>	<i>alpa-samāsa</i>	<i>kiñcit-samāsa</i>	<i>bahu-samāsa</i>
Bhāmaha	<i>gauḍīya</i>	<i>vaidarbhī</i>		<i>gauḍīya</i>
Daṇḍin	<i>gauḍīya</i>	<i>vaidarbhī</i>		<i>gauḍīya</i>
Vāmana	<i>pañcālī</i>	<i>vaidarbhī</i>		<i>gauḍīya</i>
Rudraṭa	<i>vaidarbhī</i>	<i>pañcālī</i>	<i>lāṭiyā</i>	<i>gauḍīya</i>
<i>Agnipurāṇa</i>	<i>vaidarbhī</i>	<i>pañcālī</i>	<i>lāṭiyā</i>	<i>gauḍīya</i>
Rājaśekhara	<i>vaidarbhī</i>	<i>avantī</i>	<i>pañcālī</i>	<i>gauḍīya</i>

9 : Évolution des styles phonétiques

kavi	<i>madhurā : paruṣā</i> (1:0)	<i>madhurā : paruṣā</i> (2:1)	<i>madhurā : paruṣā</i> (1:2)	<i>madhurā : paruṣā</i> (0:1)
Daṇḍin	<i>gauḍīya</i>	<i>vaidarbhī</i>		<i>gauḍīya</i>
Udbhaṭa	<i>grāmyā/komala</i>	<i>upanāgarikā</i>		<i>paruṣā</i>
Rudraṭa	<i>madhurā</i>	<i>lalitā</i>	<i>prauḍhā</i>	<i>paruṣā</i>
<i>Agnipurāṇa</i>	<i>madhurā</i>	<i>lalitā</i>	<i>prauḍhā</i>	<i>paruṣā</i>

10 : Généalogie comparative des manuscrits de la *Karpūramañjarī*, ses citations dans les traités et les *saṭṭaka* tardifs



2487

11 : Danseuse et musiciens dans le palais de Siddhārtha Gauatama (Ajanta, IIe siècle av. J.-C.)



(Photo : © Melinda Fodor, septembre 2015)

²⁴⁸⁷ Modification résultant du discours de soutenance de thèse de Mme Fodor.

ANNEXE II : Descriptions des manuscrits des *saṭṭaka*²⁴⁸⁸

1 : Les manuscrits de la *Karpūramañjarī*

- W** ms. de la Staatsbibliothek de Berlin ; cote. ms. or. fol. 666. Catalogue *Verzeichnis der Sanskrit Handschriften*, Weber n° 1557 ; *devanāgarī*, papier, 26,67 x 11,43 cm, 21 folios, de 13 à 14 lignes chacun, complet, relativement correct, daté de 1472 (1528 *saṃvat*).
- Description : Glose marginale en sanskrit ; séparation des marges latérales par double ligne verticale noire, remplie de couleur rouge ; 1 cercle coloré de rouge comme motif décoratif au centre de chaque face des feuillets et 3 sur le dernier dont 2 dans les marges ; nom des personnages à l'encre rouge à partir du folio 12b ; quelques taches d'encre noire ; pas de numérotation originale du ms. ; numérotation introduite en chiffres arabes par les bibliothécaires occidentaux en bas à droite sur chaque face des feuillets (nous suivons ce système) ; nom de la personne gommé à la fin du colophon (comme cela arrive parfois).
- Début [fol.1a] : *§O bhaddam bhodu Sarassīe kaiṇo ṇamdamtu Vāsāiṇo
aṇṇāṇam pi param payaṭṭadu varā-vāṇī chailla-piyā
vacchomī taha māgahī phuradu ṇo sā kim pi paṃcāliā
rīdīā ulihaṃtu kavva-kusalā juṇham caurā iva. 1.*
- Fin [fol. 21b] *iti niḥkrāmtā sarve. caturthaṃ yavanikāmtaram itī cha. sampattā
Kappūramamñjarī-ṇāma nāḍikā mahā-kaiṇo siri-Rāyasehassa kadā. śrī-
munijaya†(tache noire) khadi (en gras, couvrant l'original)yavanāyā saṃvat
1528 varṣe śāke.*
- Q** Bhandarkar Oriental Research Library, cote ms. 422/1895-1902 ²⁴⁸⁹ .
Devanāgarī, papier, 35 x 13,5 cm, 11 folios, 15 lignes chacun, 54 lettres par
ligne, complet, assez correct, daté de 1476 (1532 *saṃvat*).
- Description : Folios très anciens et décolorés ; séparation des marges latérales par double
ligne verticale noire, remplie de couleur rouge ; 1 cercle coloré de rouge
comme motif décoratif au centre de chaque face des feuillets et sur les marges
droite et gauche ; bords assez endommagés ; numérotation originale des faces
sur le revers de chaque feuillet ; numérotation des stances ; écriture jaïne à
l'encre noire régulière, fine mais lisible ; commentaires sur les bords en plus
petits caractères, difficilement lisibles et endommagés ; noms des
personnages à l'encre rouge.
- Début [fol. 1b] : *§O śrī-gurubhyoḥ namaḥ.
bhaddam bhodu Sarassīya kaiṇo ṇamdamtu Vāsāiṇo
aṇṇāṇam pi param payaṭṭadu varā-vāṇī chailla-piyā
vacchomī taha māgahī phuradu ṇo sā kim pi paṃcāliyā
rīdīā ulihaṃtu kavva-kusalā juṇham caurā iva. 1.*
- Fin [fol. 11a] *vidūsakaḥ bho vayassa bhāmarītu dijjadu. huvavahe lājā śipijjatam
bhramaryā nāyatamti nāyakā dhūmena vyāvṛta-mukhī rājñī saparivārā*

²⁴⁸⁸ Annexe ajoutée d'après les remarques faites par M. Brocquet lors de la soutenance et dans son rapport.

²⁴⁸⁹ Catalogue de BORI n° XIV., éd. de P. K. Gode sur *nāṭaka*, pp. 66-67.

niṣkrāntā. savvānam pañcakkham paraṇīdā kappūramamjarī. iti niṣkrāntā sarve. yavanikāntaram iti sammaptā cha śrī śrī cha. iti Kappūramamjarī nāma nāḍiyā mahā-sisrāya-seharassa kidā cha. iti Karpūramamjarī-nāṭikā samāptā cha śrī gramthāgra.

pratyakṣaram nirūpyātha gramthamā[fol. 11b]naṃ viniścitam

anuṣṭubhasahaśrau ekaṃ jñeyam gaṇanato bhṛśāṃ. 1.

ṣo nayana-sikhisareṃdau (1532) vatsare vikramārkāt

[...(encore six stances)...]

iti Kappūramamjarī-nāma-nāṭikā-prīty-arthaṃ Deva-kallolāya lipitvā

kṣamā-samudreṇa pradattā. ciram namdyāt. śrī śrī śrī.

M

Bhandarkar Oriental Research Library, n° cote ms. 424, 1892-95.

Devanāgarī, papier, 26,67 x 11,43 cm, 23 folios, 10 lignes chacun, 40 lettres par ligne, complet, relativement correct.

Description :

Titre : *Karpūramamjarī-chāyā-sahitā*. Apparence non très ancienne ; écriture jaïne à l'encre noire régulière et lisible ; *chāyā* interlinéaire en plus petits caractères mais lisibles ; numérotation des stances aléatoire ; séparation des marges latérales par double ligne verticale ; numérotation originale des faces sur le revers de chaque feuillet ; parfois commentaire en marge ; gommage avec colorant jaune ; pas de motif de décoration ; folio 1 : bord gauche légèrement déchiré, bords haut et droit assez endommagés ; quelques rajouts ou omissions propres au manuscrit ; utilisation d'*ardhacandra*.

Début [fol. 1b] : *śrīsarasvatyai namaḥ.*

bhaddam bhodu Sarassī kaiṇo namdaṃdu, Vāsāiṇo

annānam pi param payaṭṭadu parā-vāṇī chayalla-piyā

vacchomī taha māgadhī phuradu ṇo sā kiṃ pi paṃcāliyā

rīdīāuliham tu kavva-kuśalā juṇham caorā iva. 1.

Fin [fol. 23a]

iti parikramya niṣkrāntā sarve. iti caturthe javanikāntaram samāptam. iti

mahā-kaviṇo siri-Rāyaseharo tasya kadaṃ saṭṭayaṃ samattaṃ.

jiyāyān yaḥ kavi-rāja-śabdā avahat-kṛṣṇo pi bhūmamḍale

śrotāsv anyā ivāṃbudhīnādhigatā yasyojvalā kīrttayaḥ.

La fin de la pièce [fol. 23a] se termine au même endroit que les mss. B, P et W et omet également les stances des chantes, ainsi que la réplique figurant dans l'édition de Konow. En revanche, ce manuscrit contient une didascalie et une stance finales qui ressemblent à celles des manuscrits O de Konow et I de Ghosh :

vidū : *bho vayassa bhāmaṇī dijjamtu duāsane lajjā-mukkhāṃ kīradu.*

rājā : *tathā (nāṭayati)*

rājā *(yogīnam prati)*

svāmitvaṃ accaraṇa-prasāda-vaśataḥ śṛṅgāra-sarvvaśvinī

labbhā paṃca-śara-priyātiśayinī karpūramamjaryyasau

tallām eva tu cakra-vartti-padaṅkhyātaye yoginām

kiṃ vā neha karoti haṃta mahatām sad-darśanām jamtuṣu. 2

sotsāhaḥ san vivāha-maṅgalaṃ nivartya yathārham abhyarcya ca visarjya

sarvān. cakravartī bhūtvā tathā saha vipayān bhūṃkte.

- T** Maharaja Serfoji's Sarasvati Mahal Library, Thanjavur, cote ms. 5253/4685. *devanāgarī*, moderne, papier, 31,5 x 11,5 cm, 21 folios, 11 lignes chacun, complet, incorrect selon Konow.
- Description : titre : [fol. 1a] *karpūramañjarī-nāma-nāṭakaṃ āraṃbhaḥ*. Caractères soigneusement écrits, lisibles et réguliers ; quelques lacunes, numérotation originale dans la marge droite sur le revers de chaque feuillet indiqué par *rāma* ; abréviation du titre « *karpū* » dans la marge gauche sur le revers de chaque feuillet, stances numérotées ; séparation des marges latérales par double ligne verticale.
- Début [fol. 1b] *śrī-gaṇeśāya nama. oṃ.*
bhaddaṃ bhodu Sarassā kaiṇo ṇaṃdaṃdu Vāsāiṇo
aṇṇāṇaṃ vi paraṃ pavaṭṭadu parā-vāṇī chaillaṃ-piā
vachomī taha māgahī puṇau ṇo sā kiṃ ca paṃcāliā
rīdīauvilihaṃtu kavva-kuśalā joṇhaṃ caaurāvia. 1.
- Fin [fol. 21b] *iti niṣkrāṃtāḥ sarve. iti caturtha-javanikāṃtaraṃ. iti Karpūramañjarī-*
nāma-saṭṭakaṃ samāptaṃ. śrī-sadāsivārpaṇamaska. śrī-śivāya namaḥ.
sama śrī-mahādevāya namaḥ. śrī-caṃdracūḍāya namaḥ. śrī-
praṇatārniḥārāya namaḥ. śrī-śiva śiva.
- T1** Maharaja Serfoji's Sarasvati Mahal Library, Thanjavur, cote ms. 5251/4683. *devanāgarī*, moderne, papier, 23,3 x 9,3 cm, 36 folios, de 6 à 7 lignes chacun, complet, incorrect.
- Description titre : [fol. 1a] *Karpūramañjarī-saṭṭaka-prāraṃbhaḥ*. Caractères soigneusement écrits, réguliers et assez lisibles ; séparation des marges latérales par double ligne verticale ; titre sur chaque face des feuillets dans les marges : à gauche *karpūra*, à droite *mañjarī sa* ; numérotation originale entre deux doubles barres verticales dans la marge droite sur le revers de chaque feuillet ; à partir du feuillet 3a : style d'écriture différent, numérotation originale dans les marges droite et gauche sur le revers de chaque feuillet ; titre *ka mañjarī* dans la marge gauche ; genre *saṭṭaa* dans la marge droite ; stances numérotées ; quelques lacunes ; parfois corrections dans la marge, consonnes géminées indiquées par point et consonne simple.
- Début [1b] *śrī-gaṇeśāya namaḥ.*
bhaddaṃ hodu Sarassā kaiṇo ṇaṃdaṃtu Vāsāiṇo
aṇṇāṇaṃ vi paraṃ pavaṭṭadu parā-vāṇī chailla-piā
vachomī taha māgahī phurau ṇo sā kiṃ ca paṃcāliā
rīdīhā[hā barrée]o vilihāṃtu kavva-kusalā joṇhaṃ caorā via.
- Fin [36a] *iti niṣkrāṃtā sarve. iti caturtha-yavainkāṃtaraṃ. cha. iti Karpūramañjarī-*
nāma-saṭṭakaṃ samāptaṃ. kara-kṛtam aparādham kṣaṃtu mahemti saṃtaḥ.
cha. cha. cha.
- T2** Maharaja Serfoji's Sarasvati Mahal Library, Thanjavur, cote ms. 5252/4684. *devanāgarī*, moderne, papier, 23,3 x 9,3 cm, 32 folios, 8 lignes chacun, complet, incorrect.
- Description titre : [fol. 1a] *Karpūramañjarī-nāma-nāṭakaṃ āraṃbhaḥ*. Caractères soigneusement écrits, réguliers et lisibles ; séparation des marges latérales par

double ligne verticale ; abréviation du titre « *karpū* » et numérotation originale sur chaque revers des feuillets dans la marge gauche ; numérotation originale dans la marge droite sur le revers de chaque feuillet indiqué par *rāma* ; stances numérotées ; parfois corrections en marge, consonnes géminées indiquées par point et consonne simple.

Début [fol. 1b] *śrī-gaṇeśāya namaḥ. oṃ.*

*bhaddam bhodu Sarassīa kaiṇo ṇamdamtu Vāsāiṇo
aṇṇāṇam vi param pavaṭṭadu parā-vāṇī chailla-piā
vachomī taha māgahī puṇau ṇo sā kim ca pāmcāliā
rīdīauvilihamtu kavva-kuśalā johṇam caaurāvia. 1.*

Fin [fol. 32b]

*iti niṣkrāṃtāḥ sarve. iti caturtha-javanikāṃtaram. iti Karpūra-maṃjarī-
nāma-saṭṭakaṃ samāptam. cha. śrī-sadāśivārpaṇamaska. cha. cha [9x].*

2 : Le manuscrit de la *Rambhāmañjarī*

P Bhandarkar Oriental Research Library²⁴⁹⁰, n° cote ms. 335, 1884-86. *Devanāgarī*, papier, 31 x 11 cm, 11 folios, 12 lignes chacun, 50-52 lettres par ligne, complet, relativement correct, glose complète, style *pañcapāṭhī*, daté de 1478 (*saṃvat* 1535).

Description : Titre : *Rambhāmañjarī* with *ṭippanī*, Nayacandra. Apparence relativement ancienne, caractères serrés, lisibles et réguliers, séparation des marges latérales par triple ligne verticale de couleur jaune, pigment rouge utilisé, numérotation originale des faces sur le revers de chaque feuillet, parfois correction au-dessus des lignes ; glose marginale des deux côtés, ainsi qu'en haut et en bas de chaque feuille ; caractères serrés, lisibles et réguliers ; cercle laissé vide des deux côtés dans le texte.

Début [fol. 1a] : *śrīSāradāyai namaḥ.*

*damṣṭrāgroddhata-pamka-piṇḍa-vad iyam viśvā samastāpy aho
gacchamī pralayaṃ varāha-vapuṣā yenodadedhrīyata
devaḥ śrī-kuca-kumbha-pattra-racanā-cāturya-cintā-maṇiḥ
sa śreyāmsi carī-karītu kṛtinām kalyāṇa-Koṭīśvaraḥ. 1.*

ṭippanī :

*pūrvve yassim prastāve dṛṣṭā tadākāmasya daśaiva daśāmpuṃsaḥ utpannā.
eṣā māṃ miliṣyati tuna. param yadā netra-tribhāge na dṛṣṭam tadā iti mā
miliṣyati.*

Fin [fol. 11a]

*āsīj janaḥ kṛta-ghnaḥ, kriyamāṇa-ghnas tu sāmpratām dṛṣṭaḥ,
iti me manasi vitarko bhavitāḥ lokā katham bhavitā. 1.
sam 1535 varṣe muṇī-ṇaya-kīyaṇā-yoiṇī-ṇayara-majjhe eṣā
Rambhāmañjarī lihidā appa-hie. subham bhodu śrī.*

ṭippanī :

*pūrvvāyāṃ diśi prasthitā vardhdhamānānam idam saṃdhyārāga paśyata.
utprekṣate Sūrya-simhena timirakiraṇa gajasya rudhira-pravāham iva.*

²⁴⁹⁰ Catalogue de BORI n° XIV., éd. de P. K. Gode sur *nāṭaka*, pp. 246-247.

3 : Le manuscrit de la *Candrālekhā*

- K** Oriental Research Institute and Manuscript Library, University of Kerala, Trivandrum, n° cote ms. T-597. *Devanāgarī*, cahier en papier, 34 x 22 cm, 152 pages, 18 lignes chacune, complet, *chāyā*.
- Description : Titre : *Śrī Candrālekhā-saṭṭakam*. Apparence non très ancienne ; caractères lisibles ; numérotation de page introduite par les bibliothécaires en haut à droite ; texte prakrit sur la moitié supérieure de la première page séparé par une ligne verticale de la *chāyā* (Kh) sur la moitié inférieure ; *chāyā* après le texte prakrit entre crochets sur chaque page (2-152) ; variantes en bas de chaque page séparée par une ligne verticale ; corrections dans le texte.
- Début [p. 1] : *bhaddaṃ deu Gaāṇaṇo bhagavaī Bhāsā muhe bhāu sā
bhū-devā kusalaṃ kuṇantu kaiṇo savve paśīdantu ṇo
ānandāula-mānasā sahiaā sajjantu ṇimmaccharaṃ
acchesum parikīliuṃ rasa-suhā-sottesu suttāṃsu ṇo. 1*
- chāyā* [p. 1] : *bhadraṃ dadātu Gajānāno bhagavaī Bhāṣā mukhe bhātu sā
bhūdevāḥ kuśalaṃ kurvantu kavayaḥ sarve praśīdantu naḥ
ānandākula-mānasā sa-hṛdayāḥ sajjantu nirmatsaraṃ
accheṣu parikrīḍituṃ rasa-sudhā-srotaḥsu sūkteṣu naḥ.*
- Fin [p. 151] *kuṇantu kumua-ppahaṃ tihuvaṇammi kittiṃ ṇivā
muṇantu iarearaṃ uvakidiṃ ghaṇā māṇusā,
suṇantu gaa-maccharaṃ sahiaā kaiṇaṃ kidiṃ
jiṇantu kaiṇo ciraṃ vahau bhāraī-maṅgalaṃ.
iti Candrālekhāyāṃ caturthaṃ yavanikāntaram*
- chāyā* [p. 152] : *kurvantu kumuda-prabhāṃ tribhuvane kīrtiṃ nṛpāḥ
jānantu itaretaram upakṛtiṃ ghaṇā māṇusāḥ,
śṛṇvantu gata-matsaraṃ saḥṛdayāḥ kavīnāṃ kṛtiṃ
jayatu kavayaś ciraṃ bhavatu bhāratī-maṅgalaṃ.
iti Candrālekhāyāṃ caturthaṃ yanānikāntaram
iti Candrālekhāyāṃ caturthaṃ yavanikāntaram
(Candrālekhā nāmeyaṃ kṛtiḥ samāptā)*

4 : Les manuscrits de la *Śṛṅgāramañjarī*

- P** Bhandarkar Oriental Research Library, cote ms. 435/1892-95. *Devanāgarī*, papier, 25,5 x 11 cm, 28 folios, 8 lignes chacun, 40-48 lettres par ligne, complet, assez correct, daté de 1717 (*śaka* 1639).
- Description : Titre : *Śṛṅgāramañjarī saṭṭaka*. Apparence relativement ancienne ; folios parfois jaunis ; caractères lisibles ; séparation des marges latérales par deux doubles lignes verticales ; nom des personnages en jaune ; *chāyā* par endroits à l'encre rouge au-dessus du texte ; numérotation originale des faces en bas à droite et en haut à gauche sur le revers de chaque feuillet ; *Śiva* au-dessus de chaque numéro de folio ; numérotation des stances en jaune ; titre en haut à gauche sur le revers de chaque feuillet.
- Début [fol. 1a] : *Śṛṅgāramañjarī śāṭaka* 28 au milieu, 45 en haut à gauche, *savakojo* 2, 793 en haut à droite.

Début [fol. 1b] : *Śrī Ganeśāya namaḥ,*
īsā-guṃphia-māṇa-gaṃṭhi-sidhili-ārattha-pajjāṇae
tārā-vallaha-sehare ṇaha-sihā-dullakkha-savvaṃgao
jāe aṃtar-asamvasamta-kalahāvesāhibaddha-tṭhi
addhemdū paḍihāsae kuṇau sā tumhāṇa Gorī piām. 1.

Fin [fol. 28a] : *taha vi edaṃ bhodu*
āhoā Hariāṇa hoṃtu bahala-tteaggi-dhūmāulā
dhamme samtu ṇie ṇie aviraam savve vi vaṇṇassamā
āṇaṃdo parivaḍḍhau ppaḍilavaṃ loāṇa savvuttaro
aṇṇāṇaṃ guṇa-rāiṇo sahiaā jāṃtu loe ciraṃ.25
iti niḥkrāntāḥ sarve
iti caturtham yavanikāmtaram
iti Śrī-Śṛṅgāramañjarī-śātakam samāptam, motif floral en rouge, śrīśaka
1639 vaiśākha vadi 8 likhitam idaṃ Śiva-rūpeṇa svattā-grāme.

Fin [fol. 28b] : Motif floral en mandala coloré jaune, rouge, vert.

B Bhandarkar Oriental Research Library, cote ms. 810/1886-92. *Devanāgarī*, papier, 33,5 x 19,5 cm, 15 folios, 16 lignes chacun, 42 lettres par ligne, complet, copie inexacte.

Description : Titre : *Śṛṅgāramañjarī saṭṭaka*. Apparence relativement neuve, caractères lisibles et réguliers à l'encre noire ; aucune décoration, ni ligne verticale ; numérotation originale des faces en bas à droite et en haut à gauche sur le revers de chaque feuillet ; parfois titre en haut au-dessus du numéro du feuillet ; sur folio 7b titre *Ratnamañjarī* ; numérotation des stances.

Début [fol. 1a] : *Śrī Ganeśāya namaḥ,*
īsā-guphia-māṇa-geṭṭhi-sidhili-ārattha-pajjāṇame
tārā-valuha-sehare ṇaha-sihā-dullakkha-savvaṃganu
jāe anarasavasamta-kalahāvesāhivaddha-tṭhide
ārdhemdū paḍihāsae kuṇau sā tumhāṇa Gorī piām. 1

Fin [fol. 15b] : *taha vi edaṃ bhodu*
āhoā Hariāṇa hoṃtu vahala-jeaggi-dhūmādulā
dhamme samtu ṇie ṇie aviraam savve vi vaṇṇassamā
āṇaṃdo parivaṭṭhau ppaḍilavaṃ loāṇa savvuttaro
aṇṇāṇaṃ guṇa-rāiṇo hāhiaā jāṃtu loe ciraṃ.25
iti niḥkrāntā 4 sarve
iti caturtham javanikāmtaram
iti śrī-Śṛṅgāramañjarī-śātakam samāptam. lipya-kṛtam Līchūmī-nārāyaṇa-
go.

5 : Les manuscrits de l'*Ānandasundarī*

P Bhandarkar Oriental Research Library, Pune, cote ms. 423/1899-1915 ; *devanāgarī*, papier, 20,3 x 12,7 cm, 40 folios au total, complet, correct. Nous trouvons deux textes dans le même manuscrit : les 16 premiers folios comportent le texte prakrit (P1), les 24 derniers, la *chāyā* et le commentaire

sanskrit de Bhaṭṭanātha (P2). Les deux textes sont numérotés à partir du numéro 1.

P1 description : Les 16 premiers folios du ms. P, de 17 à 21 lignes chacun ; couverture en papier avec motifs en ligne et titre *Ānandasuṃdarī-saṃjñāṃ saṭṭakaṃ prārambhyate* ; séparation des marges latérales par simple ligne verticale ; écriture régulière et lisible, parfois correction en marge ou au-dessus de la ligne concernée ; numérotation originale des faces sur le revers de chaque feuillet ; numérotation des stances ; *daṇḍa* simple et double à la fin des phrases ; abréviation des noms des personnages ; l'*anusvāra* remplace les nasales ; point utilisé pour les consonnes géminées ; absence de *ya-śruti* ; numéro 2 indiquant la répétition de mots.

Début [fol. 1b] *śrī-Gaṇapataye namaḥ
attāṇaṃ kotthuhammi ppaḍi-halidadaraṃ jāṇia kkouhallam
kāduṃ jāva ppavaṇṇā maṇasi amarisaṃ Bhaggavī dāva siggham
muddhe kiṃ bhāvu-saṃgaṃ kuṇasi ṇa hu tuhāvattava tti ppahāsaṃ
bollaṃto Cakkapāṇī sa-rahasa-daiālimgio pāu tumhe. 1.*

Fin [fol. 16b] *iti niṣkrāṃtāḥ sarve. caturthaṃ yavanikāṃtaram. saṃpūrṇam idam
Ānaṃdasuṃdarī-nāmakam saṭṭakam. śrīr astu cha.*

P2 description : Les 24 derniers folios du ms. P, de 14 à 18 lignes chacun ; *chāyā* et commentaire de Bhaṭṭanātha ; aucun motif, ni séparation des marges ; plusieurs styles d'écriture, régulière et lisible ; beaucoup de ratures ; corrections en marge ; numérotation originale des faces sur le revers de chaque feuillet à partir du numéro 1 ; numérotation des stances.

Début [fol. 1a] *śrī-Gaṇapataye namaḥ. avighnam astu. iṣṭa-siddhir astu. śrīr
astu.sarasvatyai namaḥ. lakṣmyai namaḥ. śubham astu.
gaṇa-nātha-padābhyojadvayam vayam upāsmāhe
sarvāsām api vidyānām yad eva karaṇam matam. 1.
Ānandasuṃdarī-nāmano Ghanaśyāma-kaveḥ kṛtaḥ
tanyate Bhaṭṭanāthena saṭṭakasya vivecanam. 2
atha tāvad ārabha-grantha-parikham āptyarthaṃ (rature) maṃgalam
ācarati.
attāṇam iti.*

Fin [fol. 24a] *ṢO iti pada-vākya-pramāṇajñā-mahopādhyāya-Bhaṭṭanātha-viracitāyāṃ
Ānaṃdasuṃdarī-nāma-saṭṭaka-vyākhyāyāṃ caturthaṃ yavanikāṃtaram.
saṃpūrṇam idam vyākhyānam. (fol. 24b vide).*

T1 Maharaja Serfoji's Sarasvati Mahal Library, Thanjavur, cote ms. 672-4681/JL.673 ; *devanāgarī*, papier, 18,3 x 11,7 cm, 21 folios, de 10 à 15 lignes chacun, incomplet, incorrect.

Description : Texte prakrit, les 10 premiers folios perdus (début du premier acte jusqu'à « *e dhīe hemavadi tti* » manquant), séparation des marges latérales par double ligne verticale ; écriture régulière et lisible ; ratures par endroits ; parfois correction en marge ; numérotation originale des faces sur le revers de chaque feuillet, parfois estompée ou invisible ; numérotation introduite en chiffres arabes par les bibliothécaires ; *daṇḍa* simple et double à la fin

	des phrases ; quelques erreurs de copie, l remplacé par ḷ ; confusion entre <i>mha</i> et <i>hma</i> .
Début [fol. 10a]	<i>e dhīe, hemavadi tti kim ahikkhivasi mam. rā hasati. mandā. ajja mā kusa pekkhañijjam khu. vi lajjate. ānam. o pada-saddo via. tataḥ praviṣati rājā vidūṣakaś ca.</i>
Fin [fol. 31a]	<i>iti niṣkrāntā sarve. caturtham yavanikāntaram. saṃpūrṇam idam Ānaṃdasuṃdraī-nāma-saṭṭakaṃ. cha. cha. cha. cha. cha. cha. cha.</i>
T2	Maharaja Serfoji's Sarasvati Mahal Library, Thanjavur, cote ms. 672-4681/JL.673 ; <i>devanāgarī</i> , papier, 18 x 12,5 cm, 8 folios, de 10 à 12 lignes chacun, incomplet, incorrect, <i>chāyā</i> et commentaire de Bhaṭṭanātha.
Description :	Bords droits déchirés ; écriture lisible et régulière ; numérotation originale des faces sur le revers de chaque feuillet, souvent estompée ou totalement disparue, très fragmentaire ; beaucoup de feuillets manquants ; feuillets existants désordonnés ; premier acte manquant dans son intégralité ; uniquement la fin du deuxième acte, 1 face ; troisième acte fragmentaire ; 7 faces, fin et une partie au milieu manquante ; quatrième acte fragmentaire ; 8 faces ; début et fin manquants.
Acte II :	commence par <i>stana-jala-śamaṃ nibhālayantaṃ taralayanti janam vadhū-viśeṣāḥ</i> . [II.17/cd] s'achève par <i>iti padavākyapramāṇajñamahopādhyāyabhaṭṭanāthaviracitāyām ānandasundarīnā</i> [fol. suivant] <i>masaṭṭakavyākhyāyām dviṭīyam yavanikāntaram</i>
Acte III :	commence par <i>hī hīmāṇahe ity āścaryam</i> s'achève par <i>grāmaṃ kam api navādhikāri-janita-trāsādhika-vyāku</i> [III.17/c]
Acte IV :	commence par <i>campaka-vallyā kṛtaḥ. mūrkhā kim striyā strī garbhiṇī bhavati.</i> s'achève par <i>eva rāma-rāvaṇa-yuddhāt palāyitaḥ prahāra-kṣata-sarvāṅgaḥ ko pi rākṣaso adyāpi līnas tiṣṭhati.</i>

BIBLIOGRAPHIE

1. Sources primaires

1.1. *Saṭṭaka* (éditions, traductions et manuscrits)

[ĀS] *Ānandasundarī* de Ghanaśyāma

Upadhye, A. N. 1955, *Ghanaśyāma's Ānandasundarī*, Varanasi, Motilal Banarsidass.

Manuscrits :

(P) cote ms. 423/1899-1915 (papier, *devanāgarī*), Pune, Bhandarkar Oriental Research Library.

(T) cote ms. 672-4681/JL.673 (papier, *devanāgarī*), Thanjavur, Maharaja Serfoji's Sarasvati Mahal Library.

[CL] *Candrālekḥā* de Rudradāsa

Upadhye, A. N., 1945, *Rudradāsa's Candrālekḥā*, Bombay, Bharatiya Vidya Series, Vol. 6.

Upadhye, A. N., 1967, *Rudradāsa's Candrālekḥā*, 2^{ème} éd. révisée, Bombay, Bharatiya Vidya Series, Vol. 6.

Manuscrits :

(K) cote ms. T-597, (papier, *devanāgarī*), Trivandrum, Oriental Research Institute and Manuscript Library, University of Kerala.

[KM] *Karpūramañjarī* de Rājaśekhara

Durgaprasad P. et Parab K. P. 1887, *Kāvyaṃālā* vol. 4, Bombay, The Nirnaya Sagara Press.

Ghosh M. 1939, *Karpūramañjarī*, *The Prakrit Play of Rājaśekhara*, (réimpression de la 1^{ère} éd. en 2005), New Delhi, Cosmo Publications.

Ghosh, M. 1948, *Karpūramañjarī*, *The Prakrit Play of Rājaśekhara*, 2^{ème} éd. révisée, University of Calcutta.

Ghosh, M. 1972, *Rājaśekhara's Karpūramañjarī*, *A Prakrit Play, Critically edited with an Introduction, Translation and Notes*, 3^{ème} éd. révisée, Calcutta, The World Press Private Ltd.

Konow S. et Lanman, Ch. R. 1901, *Rājaśekhara's Karpūramañjarī*, *A Drama by the Indian Poet Rājaśekhara (About 900 A.D.)*, (réimpression de l'éd. de Cambridge, 2007), vol. IV. New Delhi, Motilal Banarsidass.

Pāṇḍeya, R. K. 2004, *Rājaśekhara-rūpakāvalī*, vol. II, Delhi, Amar Granth Publications.

Poddar, R. P. 1974, *An Introduction to Karpūramañjarī*, Varanasi, Prakrit Jain Institute Publication Series, Vol. 11.

Rāmakumāra 1955, *Karpūramañjarī*, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series.

Suru, N. G. 1960, *Karpūramañjarī by Kavirāja Rājaśekhara*, Bombay, Principal, Ruparel College.

Tucci, G. 1922, *Rājaśekhara, La Karpūramañjarī, Damma in pracrito, volto in Italiano*, Città di Castello, Il 'Solco' – Casa Editrice.

Vidyabhushana A. B. et Vidyaratna N. B. 1937, *Karpūramañjarī, a drama in four acts, by Rājaśekhara*, Calcutta, Vachaspatya Press.

Manuscripts :

(M) cote ms. 424, 1892-95, (papier, *devanāgarī*), Pune, Bhandarkar Oriental Research Library.

(T) cote ms. 5253/4685, (papier, *devanāgarī*), Thanjavur, Maharaja Serfoji's Sarasvati Mahal Library.

(T1) cote ms. 5251/4683, (papier, *devanāgarī*), Thanjavur, Maharaja Serfoji's Sarasvati Mahal Library.

(T2) cote ms. 5252/4684, (papier, *devanāgarī*), Thanjavur, Maharaja Serfoji's Sarasvati Mahal Library.

(Q) cote ms. 422/1895-1902, (papier, *devanāgarī*), Pune, Bhandarkar Oriental Research Library.

(W) ms. cote. ms. or. fol. 666. (papier, *devanāgarī*), de la Staatsbibliothek de Berlin, Catalogue : *Verzeichnis der Sanskrit Handschriften*, Weber n° 1557.

[RM] *Rambhāmañjarī* de Nayacandra Sūri

Jaina R. R. et Jaina V. 1992, *Rambhāmañjarī Saṭṭaka* (1^{er} acte), Raphīgañj, Bihar, Prācyā Śramaṇa Bhāratī Prakāśana.

Poddar, R. P. 1976, *Nayacandrasūri's Rambhāmañjarī*, Vaishali, Research Institute of Prakrit, Jainology and Ahimsa.

Shastri, R. C. 1889, *Rambhāmañjarī nāṭikā*, Bombay, The Nirnaya Sagara Press.

Manuscripts :

(P) 335/1884-86, (papier, *devanāgarī*), Pune, Bhandarkar Oriental Research Library.

[ŚM] *Śṛṅgāramañjarī* de Viśveśvara Pāṇḍeya

Joshi, J. 1990, *Śṛṅgāramañjarī Saṭṭaka*, Varanasi, Chaukhamba Surbharati Prakashan.

Shastri, B. S. 1978, *Śṛṅgāramañjarī Saṭṭaka of Śrī Viśveśvara Pāṇḍeya*, Varanasi, Vishvavidyalaya Prakashan.

Upadhye, A. N. 1961, « *Śṛṅgāramañjarī: A Saṭṭaka* », *Journal of the University of Pune*, vol. 13.

Manuscripts :

(B) cote ms. 810/1886-92, (papier, *devanāgarī*), Pune, Bhandarkar Oriental Research Library.

(P) cote ms. 435/1892-95, (papier, *devanāgarī*), Pune, Bhandarkar Oriental Research Library.

1.2. Autres textes et traductions

[AAR] *Anaṅgaraṅga* de Kalyāṇamalla

Wojtilla, Gy. 1986, *Anangaranga, avagy a szerelmi játékok Istenének színpada*, Budapest, Medicina könyvkiadó.

[AARgh] Anargharāghava de Murāri

Törzsök, J., 2006, *Rāma Beyond Price by Murāri*, Clay Sanskrit Library, JJC Foundation, New York University Press.

[AbhJŚ] Abhijñānaśakuntala de Kālidāsa

Bansat-Boudon, L. 1996, *Le Théâtre de Kālidāsa*, Paris, Gallimard.

Gretill, *Kalidasa: Abhijnanasakuntala*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

Vasudeva, S., 2006, *The Recognition of Shakuntala by Kalidasa*, Clay Sanskrit Library, JJC Foundation, New York University Press.

[AbhD] Abhinayadarpaṇa de Nandikeśvara

Coomaraswamy A. et Duggirala G. K., 1917, *The Mirror of Gestures, Being The Abhinaya Darpaṇa of Nandikeśvara*, Cambridge, Harvard University Press.

Ghosh, M., 1957, *Nandikeśvara's Abhinayadarpaṇam, A Manual of Gesture and Posture Used in Hindu Dance and Drama*, Calcutta, Firma K. L. Mukhopadhyay.

[AbhDCM] Abhidhānacintāmaṇi de Hemacandra

Śāstri, H. G., 1964, *Abhidhāna Cintāmaṇi of Śrī Hemacandrācārya*, Vidyābhavan Sanskrit Series 109, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series.

[AK] Amarakośa d'Amarasiṃha

Padhye, D. G., Sardesai, N. G., 2009, *Amarakośa of Amarasimha*, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series.

[AkD] Alaṃkāradarpaṇa d'auteur inconnu

Bhayani, H. C., 1999, *Alaṃkāradarpaṇa*, Ahmedabad, L. D. series 120, Institute of Indology.

[AkK] Alaṃkāraustubha de Viśveśvara Pāṇḍeya

Parab K. P. et Śivadatta, M. P., 1898, *The Alaṃkāraustubha of Viśveśvara Paṇḍita, with his gloss*, Kāvyaṃālā 66, Bombay, Tukaram Javaji.

Śrīnavās, P. 2000, *Viśveśvarācāryasya Alaṃkāraustubhaḥ, ekam adhyāyanam*, Umanagar, Rasashri Publications.

[AkP] Alaṃkārapradīpa de Viśveśvara Pāṇḍeya

Bhandāri, V. 1923, *Alaṃkārapradīpa, Parvatīya, Viśveśvara Pāṇḍita*, Kashi Sanskrit series 8, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series.

Goswāmi, M. 1987, *Alaṃkārapradīpa of Parvatīya Viśveśvara Paṇḍita, re-edited with Hindi Translation and Preface, etc.*, Kashi Sanskrit series 8, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series.

[AkS] Alaṃkārasarvasva de Ruyyaka

Kumari, S. S. et Janaki, M. A., 1965, *Alaṃkāra-sarvasva of Ruyyaka, with Sañjīvanī Commentary of Vidyācakravartin*, Delhi, Meharchand Lachhmandas.

[AkSgr] *Alaṃkārasaṅgraha* d'Amṛtānandayogin

Bālakṛṣṇamūrti, P. 1950, *Śrīmad Amṛtānandayogi-praṇītaḥ Alaṅkārasaṅgrahaḥ*, Śrīveṅkateśvaraprācyagranthamālā 19, Tirumali, Tirupati.

[AP] *Agnipurāṇa*

Bhattacharyya, S. M. 1976, *The Alaṃkāra-section of the Agni-purāṇa, Critically Edited, with Introduction, English Translation and Notes*, Calcutta, Firma KLM.

Gangadharan, N., 1984, The Agni-Purāṇa, Part I-IV, dans *l'Ancient Indian Tradition and Mythologie*, vol. 27-30, Delhi, Motilal Banarsidass.

[AŚ] *Amaruśataka* d'Amaru

Rebière, A. 1993, *Amaru, La Centurie, poèmes amoureux de l'Inde ancienne*, Paris, Gallimard.

[AS] *Arthaśāstra* de Kauṭilya

Gretil, *Kautilya: Arthasastra*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

[ĀSS] *Āryasaptaśatī* de Govardhana

Gretil, *Govardhana (c. 12th cent.): Aryasaptasati*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

[AVC] *Aucityavicāracarcā* de Kṣemendra

Kanta S. et Panda R. K. 2010, *Kṣemendra Studies of Dr. Suryakanta, Text with English Translation*, Delhi, Bharatiya Kala Prakashan.

[BBh] *Bālabhārata* de Rājaśekhara

Pāṇḍeya, R. K. 2004, *Rājaśekhara-rūpakāvalī*, vol. II, Delhi, Amar Granth Publications.

[BC] *Buddhacarita* d'Aśvaghōṣa

Olivelle, P., 2009, *Life of the Buddha by Ashvaghosha*, Clay Sanskrit Library, JJC Foundation, New York University Press.

[BD] *Bṛhaddeśī* de Mataṅga

Sharma, P. L., 1992, *Bṛhaddeśī of Śrī Mataṅga Muṇi*, Vol. I, Kālamūlaśāstra Series 8, New Delhi, Indira Gandhi National Centre For The Arts, and Delhi, Motilal Banarsidass.

Sharma, P. L., 1994, *Bṛhaddeśī of Śrī Mataṅga Muṇi*, Vol. II, Kālamūlaśāstra Series 10, New Delhi, Indira Gandhi National Centre For The Arts, and Delhi, Motilal Banarsidass.

[BhP] *Bhāvaprakāśana* de Śāradātanaya

Yatiraja Y. et Ramaswami K. S. 1930, *Bhāvaprakāśana of Śāradātanaya*, Baroda, Oriental Institute.

[BhvP] *Bhāgavata Purāṇa*

Gretil, *Bhagavata-Puranam*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

[BR] *Bālarāmāyaṇa* de Rājaśekhara

Pāṇḍeya, R. K. 2004, *Rājaśekhararūpakāvalī*, vol. I, Delhi, Amar Granth Publications.

Sastri, V. S. 1910, *A Literal English Translation of the First Five Acts of Rājasekhara's Bālarāmāyaṇa*, Bangalore, The Irish Press.

[CC] *Camatkāracandrikā* de Viśveśvara Kavicandra

Mohan, P. S., 1972, *The Camatkāracandrikā of Śrī Viśveśvara Kavicandra, Critical Edition and Study*, Delhi, Meharchand Lachhmandas.

[ChK] *Chandaḥkaustubha* de Rādhādāmodara Gosvāmī

Martins, D., 2013, *Rādhā-Dāmodara Gosvāmī's Chandaḥ-Kaustubha, The Jewel of Prosody, with The Commentary of Baladeva Vidyābhūṣaṇa*, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series.

[ChS] *Chandaḥsūtra* de Piṅgala

Dvivedi, K. D. et Singh, Sh. L., 2013, *The Prosody of Piṅgala, With Hindi & English Translation*, Varanasi, Vishvavidyalaya Prakashan.

[CT] *Camatkārataraṅgiṇī* de Sundarī et Kamalā

Chaudhuri, J. B., 2001, «The Camatkara-Tarangini Of Sundari and Kamala», *The Contribution of Women to Sanskrit Literature*, vol. 3, New Delhi, Cosmo Publications.

[D] *Damaruka* de Ghanaśyāma

Ramanujaswami, P. V., 1948, *Damaruka by Ghanaśyāma*, Madras, V. Ramaswamy sastrulu & Sons.

[D] *Dattila*

Lath, M., 1988, *Dattilam*, Kālamūlaśāstra Series 2, New Delhi, Indira Gandhi National Centre For The Arts, and Delhi, Motilal Banarsidass.

[DhvĀ] *Dhvanyāloka* d'Ānandavardhana

Gretil, *Anandavardhana: Dhvanyaloka*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

Ingalls D. H. H., Masson J. M. et Patwardhan M. V. 1990, *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*, London, Harvard University Press.

[DKC] *Daśakumāracarita* de Daṇḍin

Kale, M. R. 1979, *Daśakumāracarita of Daṇḍin*, Delhi, Motilal Banarsidass.

[DNM] *Deśnāmamālā* de Hemacandra

Pischel, R., 1880, *Deśnāmamālā of Hemacandra, Edited with Critical Notes by R. Pischel, 2nd ed. (1938), with Introduction, Critical Notes, and Glossary by P. V. Ramanujaswamy, réimprimé en 1989*, Pune, Bhandarkar Oriental Research Institute.

[DR] *Daśarūpaka* de Dhanamjaya

Gretil, *Dhananjaya: Dasarupaka*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

Haas, G. C. O. 1962, *The Daśarūpaka, a Treatise on Hindu Dramaturgy by Dhanamjaya*, Varanasi, Motilal Banarsidass.

Venkatacharya, T. 1969, *The Daśarūpaka of Dhanamjaya, with the commentary avaloka by Dhanika, and the sub-commentary laghuṭīkā by Bhaṭṭanṛsiṃha*, Madras, The Adyar Library and Research Centre.

[GG] Gītagovinda de Jayadeva

Courtillier, M. G., 1990, *Le Gīta-Govinda, Pastorale de Jayadeva*, Paris, l'Asiathèque.

[GhM] Ghunyatū'l Munya

Sarmadee, Sh., 2003, *Ghunyatū'l Munya, The Earliest Persian Work on Indian Classical Music*, Indian Council of Historical Research, New Delhi, Northern Book Centre.

[GV] Gauḍavaho de Vākpati

Paṇḍit, Sh. P., 1887, *The Gauḍavaho, A Historical Poem in Prākṛit by Vākpati*, Bombay, Governmental Central Book Depot.

[HBhRĀS] Haribhaktirasāmṛtasindhu de Rūpagosvāmin

Gretil, *Rupa Gosvamin: Haribhaktirasamrtasindhu*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

[HC] Harṣacarita de Bāṇa

Cowell E. B. et Thomas F. W., 1897, *The Harṣa-Carita of Bāṇa*, London, Royal Asiatic Society, Oriental Translation Fund.

Gretil, *Bana: Harsacarita*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

[HMK] Hammīramahākāvya de Nayacandra Sūri

Kirtane, N. J., 1879, *The Hammīra Mahākāvya of Nayacandra Sūri*, Bombay, Education Society's Press.

Trivedi, P. N., 1997, *Nayacandrasūri-racita Hammīramahākāvya, hindī anuvād*, Granthāṅka series 189, Jodhpur, Rajasthan Oriental Research Institute.

[HV] Harivaṃśa

Gretil, *Harivamsa (complete)*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

[JNVN] Jagannāthavallabhanāṭaka de Śrī Rāmānanda Rāya

Dāsa K. et Dāsa P., 2006, *Jagannāthavallabhanāṭaka of Śrī Rāmānanda Rāya*, Vrindavan, Rasbihari Lal & Sons.

[KĀ] Kuvalayānanda d'Appaya Dīkṣita

Sarma, P. R. S., 1903, *Kuvalayānanda Kārikās or The Memorial Verses of Appaya Dīkṣita's Kuvalayānanda*, Calcutta, Banarjee Press.

[KKĀ] Kavikaṇṭhābharāṇa de Kṣemendra

Kanta S. et Panda R. K. 2010, *Kṣemendra Studies of Dr. Suryakanta, Text with English Translation*, Delhi, Bharatiya Kala Prakashan.

[KS] Kāmasūtra de Vātsyāyana

Doniger W. et Kakar S. 2003, *Vatsyayana Kamasutra*, New York, Oxford University Press.

- Gretil, *Vatsyayana: Kamasutra*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.
- [KSbh] Kumārasambhava de Kālidāsa**
- Devin, C., 2005, *Kālidāsa, Pārvatī ou l'amour extrême*, Paris, Les Belles Lettres.
- Gretil, Kalidasa: *Kumarasambhava*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.
- [KV] Kāmsavaho de Rāma Pāṇivāda**
- Upadhye, A. N., 1940, *Rāma Pāṇivāda's Kāmsavaho, A Prākṛit Poem in Classical Style*, Delhi, Motilal Banarsidass.
- [KvĀd] Kāvyaḍarśa de Daṇḍin**
- Belvalkar, S. K. et Raddi, R. B., 1920, *Daṇḍin's Kāvyaḍarśa, Pariccheda II*, Bombay, Sanskrit and Prakrit Series LXXV.
- Ray, K., 2004, *Mahākavi Daṇḍī's Kāvyaḍarśaḥ, Śrī Premacandra Tarkavāgīśaviracita, Tīkāsametah*, Delhi, Oriental Book Centre.
- Sastrulu, V. V., 2008, *Kāvyaḍarśaḥ of Daṇḍin, Text with the Commentary of Jibānand Vidyāsagar*, Delhi, Bharatiya Kala Prakashan.
- [KvĀk-Bh] Kāvyaḍaṃkāra de Bhāmaha**
- Naganatha Shastry, P. V., 1970, *Kāvyaḍaṃkāra of Bhāmaha*, Delhi, Motilal Banarsidass.
- [KvĀk-Rṭ] Kāvyaḍaṃkāra de Rudraṭa**
- Durgaprasad M. P., 1886, *The Kāvyaḍaṃkāra (a treatise on rhetoric) of Rudraṭa, with the commentary of Namisādhu*, Kāvyaṃālā 2, Bombay, The Nirnaya Sagara Press.
- [KvĀs-Hc] Kāvyaṃuśāsana de Hemacandra**
- Parab K. P. et Śivadatta, M. P., 1901, *The Kāvyaṃuśāsana of Hemacandra*, Kāvyaṃālā 70, Bombay, Tukaram Javaji.
- [KvĀs-Vbh] Kāvyaṃuśāsana de Vāgbhaṭa II**
- Parab, K. P. et Śivadatta, M. P., 1915, *The Kāvyaṃuśāsana of Vāgbhaṭa, With His Own Commentary*, Kāvyaṃālā 43, Tukaram Javaji, Bombay, The Nirnaya Sagara Press.
- [KvĀSV] Kāvyaḍaṃkāra-sūtrāṇi vṛtti-sametāni de Vāmana**
- Durgaprasad M. P. et Parab K. P., 1926, *The Kāvyaḍaṃkāra-Sūtras of Vāmana*, Kāvyaṃālā 15, Bombay, The Nirnaya Sagara Press.
- Jha, G., 1917, *The Kāvyaḍaṃkāra-Sūtras of Vāmana*, (réimpression, 2^{ème} éd., 1990), Delhi, Sri Satguru Publications.
- [KvĀV] Kāvyaḍaṃkāravivaraṇa d'Udbhaṭa**
- Gnoli, R., 1962, *Udbhaṭa's Commentary on the Kāvyaḍaṃkāra of Bhāmaha*, Roma, Istituto Italiano per il Medio ed Esterno Oriente.

[KvM] Kāvyaṁmāṁsā de Rājaśekhara

Dalal, C. D. et Shastry, R. A. 1916, *Kāvyaṁmāṁsā of Rājaśekhara, with introduction and notes*, Baroda, Gaekwad's Oriental Series 1.

Parashar S. 2000, *Kāvyaṁmāṁsā of Rājaśekhara, Original Text in Sanskrit and Translation with Explanatory Notes*, New Delhi, D. K. Printworld (P)ltd.

Renou L. et Stchoupak N., 1946, *La Kāvyaṁmāṁsā de Rājaśekhara, traduite du sanskrit*, Cahier de la Société Asiatique VIII, Paris, Imprimerie Nationale.

[KvP] Kāvyaṁprakāśa de Mammaṭa

Gretil, *Mammata: Kavyaprasasa*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

Ghoshal S. N. et Shrikrishnasharman, 1973, *Kāvya-Prakāśa of Mammaṭa-Bhaṭṭa*, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series.

[KvS] Kāvyaṁlāṁkārasārasaṁgraha d'Udbhata

Banhatti, N. D. 1925, *The Kāvyaṁlāṁkāra-sāra-saṁgraha of Udbhata, with the commentary, the Laghuvṛtti of Indurāja*, Pune, Bhandarkar Oriental Research Institute.

Gretil, *Udbhata: Kavyalamkarasarasamgraha, with Induraja's Laghuvṛtti commentary*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

[KuM] Kuvalayamālā d'Uddyotana

Upadhye, A. N., 1959, *Śrīmad Uddyotana-Sūri-racitā Kuvalayamālā*, Singhi Jain Series 45, Bharatiya Vidya Bhavan.

[Kuṭṭ] Kuṭṭanīmata de Dāmodaragupta

Dezső, Cs. et Goodall, D. 2012, *The bawd's counsel : being an eighth-century verse novel in Sanskrit*, Groningen, Forsten.

Gretil, *Damodaragupta: Kuttanimata*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

Pecunia, G. 2011, *Kuttanimata, manuale della perfetta cortigiana, un classico della letteratura erotica sanscrita*, Milano, Cairo.

[LV] Līlāvāī de Koūhala

Nimkar, S. T., 1988, *Koūhala's Līlāvāī-kahā, English Translation*, Ahmedabad, Prakrit Vidya Mandal.

Upadhye, A. N., 1966, *Līlāvāī, A Romantic Kāvya in Māhārāṣṭrī Prākṛit of Koūhala, with Sanskrit vṛtti of a Jaina Author*, Singhi Jain Series XXXI, Bombay, Bharatiya Vidya Bhavan.

[MĀ] Mālavikāgnimitra de Kālidāsa

Bansat-Boudon, L. 1996, *Le Théâtre de Kālidāsa*, Paris, Gallimard.

Kale, M. R., 1985, *Kālidāsa's Mālavikāgnimitram*, Delhi, Motilal Banarsidass.

[MBh] Mahābhārata de Vyāsa

Gretil, *Mahabharata*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

[MD] Meghadūta de Kālidāsa

Assier de Pompignan, R. H. 2007, *Kalidasa, Le nuage messenger, suivi de Les saisons*, Paris, Les Belles Lettres.

[MdhM] Madhumālatī de Mañjhan

Behl, A. et Weightman, S. 2000, *Manjhan Madhumālatī*, New York, Oxford University Press.

[MhBh] Mahābhāṣya de Patañjali

Gertil, *Patanjali: Vyakaranamahabhasya*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

[MK] Mṛcchakaṭikā de Śūdraka

Barrucand, V. 1928, *Le Chariot de Terre Cuite, cinq actes d'après la pièce de théâtre indien attribué au roi Śūdraka*, Paris, Payot.

Karmakar, R. D. 1937, *Mṛcchakaṭika of Śūdraka*, Delhi, Chowkhamba Sanskrit Series.

[MkP] Mārkaṇḍeyapurāṇa

Gretil, *Markandeya-Purana*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

Pargiter, F. E., 1897, *The Mārkaṇḍeya Purāṇa*, Calcutta, Asiatic Society of Bengal.

[MM] Mandāramañjarī de Viśveśvara Pāṇḍeya

Sharma, S. K. 2005, *Mandāramañjarī of Viśveśvara Pāṇḍeya, edited with Introduction, Text, English Translation and Annotations*, Parimal Sanskrit Series 79, Delhi, Parimal Publications.

Shastri, G. P. 1939, *Mandāramañjarī of Śrī Viśveśvara Pāṇḍeya, with the kusuma commentary by Pt. Tārādatta Pant*, Keshava Sanskrit Granthamālā 1, Benares, Parvatiya Pustak Prakashan Mandal.

[MMdh] Mālatīmādhava de Bhavabhūti

Bhandarkar, R. G., 1905, *Mālatī-Mādhava by Bhavabhūti, with the commentary of Jagaddhara*, Bombay, Government Central Book Depôt.

Coulson, M. 2004, *Mālatīmādhava (Mālatī and Mādhava) by Bhavabhūti*, Delhi, Global Vision Publishing House.

Strehly, G., 1885, *Mādhava et Mālatī : drame en dix actes et un prologue*, Paris, E. Leroux.

[MMN] Mallikāmakarandanāṭaka de Rāmacandra

Punyavijayaji, M. Sh., 1983, *Rāmacandra's Mallikāmakarandanāṭaka*, L. D. Series 91, Ahmedabad, Institute of Indology.

[MO] Mānasollāsa de Someśvara

Shrigondekar, G. K., 1939, *Mānasollāsa of King Someśvara*, vol. II, réimprimé en 2001, Gaekwad's Oriental Series 84, Baroda, Oriental Institute.

[MR] Mudrārākṣasa de Viśākhadatta

Kale, M. R., 1976, *Mudrārākṣasa of Viśākhadatta*, Delhi, Motilal Banarsidass.

Poulter, A. 2003, *Le Ministre et la marque de l'anneau, pièce de théâtre sanskrit en sept actes*, Paris, L'Harmattan.

[MS] Manusmṛti

Bühler, G. 1886, *The Laws of Manu : translated with extracts from seven commentaries*, Sacred Books of the East 25, Oxford, Clarendon Press.

[MSJ] Madanasamjivana de Ghanaśyāma

Ojihara, Y., 1956, *Madanasamjivana, Bhāṇa de Ghanaśyāma*, Bulletin de la Maison Franco-Japonaise, Nouvelle série, Tome IV, No. 4, Paris, Presses Universitaires de France.

Ojihara, Y., 1986, “Le Madanasamjivana de Ghanaśyāma”, *Bulletin d'Études Indiennes* 4 (1986) : 15-163.

[MSuS] Mahāsubhāṣitasamgraha

Gretil, *Mahasubhashitasangraha, verses 1-9979*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

Sternbach, L., 1974, *Mahāsubhāṣitasamgraha, Being an Extensive Collection of Wise Sayings and Entertaining Verses in Sanskrit with Introduction, English Translation, Critical Notes and Indices*, Vol. I, Hoshiarpur, Vishveshvarand Vedic Reserach Institute.

Sternbach, L., 1976, *Mahāsubhāṣitasamgraha, Being an Extensive Collection of Wise Sayings and Entertaining Verses in Sanskrit with Introduction, English Translation, Critical Notes and Indices*, Vol. II, Hoshiarpur, Vishveshvarand Vedic Reserach Institute.

[MVC] Mahāvīracarita de Bhavabhūti

Grimal, F. 1989, *Le Mahāvīracarita de Bhavabhūti, accompagné du commentaire de Vīrarāghava*, Pondichéry, Institut Français de Pondichéry.

[NĀ] Nāgānanda de Harṣa

Daniélou A. 1977, *Trois pièces de théâtre de Harsha, VII^e siècle*, Paris, Éditions Buchet/Chastel.

Kale, M. R. 1919, *The Nāgānanda of Śrī Harṣadeva*, Bombay, The Standard Publishing Co.

[NC] Naiṣadhīyacarita de Śrīharṣa

Śivadatta, M. P., 1928, *Śrīharṣa's Naiṣadhīyacharita, With The Comentary (Naiṣadhīyaprakāśa) of Nārāyaṇa*, Pandurang Javaji, Bombay, The Nirnaya Sagara Press.

[ND] Nāṭyadarpaṇa de Rāmacandra et Guṇacandra

Gandhi, L. B. et Shrigondekar, G. K., 1959, *Nāṭyadarpaṇa of Rāmacandra and Guṇacandra, With Their Own Commentary*, Baroda, Oriental Institute.

[NGC] Navagrahacarita de Ghanaśyāma

Shastri, B. L. Sh., 1960, *Ghanashyama's Navagrahacharitam*, Jabalpur, Institute of Languages and Research.

[NĪŚ] Nītiśataka de Bhartṛhari

Gopinath, P. 2011, *Bhartṛhari's Three Śatakam (Nīti-Śṛṅgāra-Vairāgya)*, Delhi, Nag Publishers.

Kale, M. R., 1971, *The Nīti and the Vairāgya Śatakas of Bhartṛhari*, Delhi, Motilal Banarsidass.

[NLRK] Nāṭakalakṣaṇaratnakośa de Sāgaranandin

Dillon L., Fowler M., Raghavan V. 1960, *The Nāṭakalakṣaṇaratnakośa of Sāgaranandin*, Philadelphia, The American Philosophical Society.

Shastri, B. S. 1972, *Nāṭakalakṣaṇaratnakośa of Sāgaranandin*, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series.

[NŚ] Nāṭyaśāstra de Bharata

Ghosh, M. 1951, *The Nāṭyaśāstra, A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics*, vols. I-II., texte sanskrit (sk.) et traduction (trad.), réédité en 2007, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series.

Gretil, *Bharata: Natyasastra*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

Ramakrishna, M. K. 1934, *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni, with the Commentary 'Abhinavabhāratī' by Abhinavagupta*, vol. 3, réédité en 2001, Gaekwad's Oriental Series 68, Baroda, Oriental Institute.

[NS] Nyāyasūtra de Gautama Akṣapāda

Angot, M. 2009, *Le Nyāya-Sūtra de Gautama Akṣapāda, le Nyāya-Bhāṣya d' Akṣapāda Pakṣilasvāmin*, Paris, Les Belles Lettres.

[PCO] Prabodhacandrodaya de Kṛṣṇamiśra

Nambiar, S. K. 1971, *Prabodhacandrodaya of Kṛṣṇamiśra*, Delhi, Motilal Banarsidass.

[PD] Priyadarśikā de Harṣa

Daniélou A. 1977, *Trois pièces de théâtre de Harsha, VII^e siècle*, Paris, Éditions Buchet/Chastel.

Gretil, *Harsadeva: Priyadarsika*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

Kale, M. R. 1928, *Priyadarśikā of Śrīharṣadeva*, Delhi, Motilal Banarsidass.

[PK] Prabandhakośa de Rājaśekhara Sūri

Vijaya, J., 1935, *Prabandha Kośa of Rājaśekhara Sūri, First Part, text in Sanskrit with Variants, appendices and Alphabetical Indices of Stanzas and All Proper names*, Singhi Jaina Series 6, Śāntiketān, The Adhiṣṭhātā-Singhī Jaina Jñānapīṭha.

[PkĀŚ] Prākṛtānuśāsana de Puruṣottama

Nitti-Dolci, L., 1938, *Le Prākṛtānuśāsana de Puruṣottama*, Paris, Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

[PkKT] Prākṛtakalpataru de Rāmaśarman

Nitti-Dolci, L., 1939, *Édition de la première śākhā du Prākṛtakalpataru de Rāmaśarman*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion.

[PkP] *Prākṛtaprakāśa* de Vararuci

Cowell, E. B., 1954, *The Prākṛtaprakāśa, or, The Prākṛit Grammar of Vararuci, with the Commentary of Bhāmaha*, Hertford, Stephen Austin.

[PkS] *Prākṛtasarvasva* de Mārkaṇḍeya

Acharya, K. C., 1968, *Mārkaṇḍeya's Prākṛta-Sarvasva, Critically Edited, with Introduction, Variant Readings and Useful Indices*, Ahmedabad, Prakrit Text Society.

[PLNM] *Pāialacchīnāmamālā* de Dhanapāla

Dośī, B. J., 1960, *Pāia-lacchī-nāma-mālā, praṇetā Mahākavi Dhanapāla*, Varanasi, Jainagranthamālā 1.

[PN] *Pratimānāṭaka* de Bhāsa

Kale, M. R. 1930, *Pratimānāṭakam of Bhāsa*, Delhi, Motilal Banarsidass.

[PP] *Prāṇapraṭiṣṭhā* de Ghanaśyāma

Chaudhuri, J. B., 2001, *The Contribution of Women to Sanskrit Literature*, vol. 3, New Delhi, Cosmo Publications.

[PRYBh] *Pratāparudrayaśobhūṣaṇa* de Vidyānātha

Filliozat, P-S., 1963, *Le Pratāparudrīya de Vidyānātha : avec le commentaire Ratnāpaṇa de Kumārasvāmin*, Pondichéry, Institut Français d'Indologie.

Gretil, *Vidyānātha: Pratāparudriya*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

Trivedi, K. P. 1909, *The Pratāparudrayaśobhūṣaṇa of Vidyānātha, with the commentary Ratnāpana of Kumāra Svāmin, son of Mallinātha*, Sanskrit and Prakrit Series No. LXV, Bombay, Government Central Press.

[PS] *Pañcasāyaka* de Jyotirīśvara Kavīśekhara

Gretil, *Jyotirīśvara: Pancasayaka*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

[PT] *Pañcatantra*

Ryder, A. W., 1925, *The Panchatantra, Translated from the Sanskrit*, The University of Chicago Press.

[RĀS] *Rasārṇavasudhākara* de Siṃhabhūpāla

Gretil, *Siṃhabhupala: Rasarnavasudhakara*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

Venkatacharya, T. 1979, *The Rasārṇavasudhākara of Siṃhabhūpāla*, Madras, The Adyar Library and Research Centre.

[RGĀ] *Rasagaṅgādhara* de Jagannātha

Bhanja, Dh. 2004, *Rasagaṅgādhara, Text with English Translation and Critical Study*, Delhi, Bharatiya Kala Prakashan.

[RghV] *Raghuvamśa* de Kālidāsa

Kale, M. R. 1922, *The Raghuvamśa of Kālidāsa, with the commentary of Mallinātha*, Delhi, Motilal Banarsidass.

[RK] *Rasakalikā* de Rudrabhaṭṭa

Sankaranarayan, K. 1988, *Rasakalikā of Rudrabhaṭṭa, critically edited with an English translation and exposition*, Madras, The Adyar Library and Research Centre.

[RsM] *Rasamañjarī* de Bhānudatta

Pāndey V. K. 2010, *Rasamañjarī of Śrī Bhānudatta, with the commentaries (samañjasā) by Śrī Viśveśvara [Pañḍita] and (sukhāvabodhā) by Śrī Janārdana Pāṇḍeya*, Varanasi, Bharatiya Vidya Sansthan.

[RS] *Ṛtusamhāra* de Kālidāsa

Assier de Pompignan, R. H. 2007, *Kalidasa, Le nuage messenger, suivi de Les saisons*, Paris, Les Belles Lettres.

Kale, M. R., 1986, *The Ṛtusamhāra of Kālidāsa*, Delhi, Motilal Banarsidass.

[RT] *Rājataranḡiṇī* de Kalhana

Pandit, R. S., 1968, *Rājataranḡiṇī, The Saga of the Kings of Kaśmīr, Translated from the Original Saṃskṛta and Entitled the River of Kings with Introduction, Annotations, Appanedicces, Index, etc.*, New Delhi, Sahitya Akademi.

[RV] *Ratnāvalī* de Harṣa

Daniélou A. 1977, *Trois pièces de théâtre de Harsha, VIIe siècle*, Paris, Editions Buchet/Chastel.

Gretil, *Harsadeva: Ratnavalinatika*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

[RV] *Rgveda*

Gretil, *Rgveda*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages

[ŚĀŚ] *Śabdānuśāsana* de Hemacandra

Pischel, R., 1877, *Hemacandra's Grammatik der Prākṛitsprachen*, Buchhandlung des Waisenhauses, rééditée en 1969, Osnabrück, Biblio Verlag.

Yaśovijaya, 1905, *Sidhahem-Śabdānuśāsana*, Śrī Jain Yaśo-Vijaya Series 3, Benares, Chandraprabha Press.

[SB] *Setubandha* de Pravarasena

Goldschmidt, S., 1880, *Rāvaṇavaha oder Setubandha, Prākṛt und Deutsch Herausgegeben*, Strassburg, Verlag Von Karl J. Trübner.

Handiqui, K. K., 1976, *Pravarasena's Setubandha*, Prakrit Text series No. 20, Ahmedabad, Prakrit Text Society.

Parab K. P. et Śivadatta, M. P., 1895, *Setubandha of Pravarasena*, Kāvyaṃālā 47, Bombay, Tukaram Javaji.

[SBhĀ] *Subhāṣitāvalī* de Vallabhadeva

Gretil, *Vallabhadeva: Subhasitavali*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

Haksar, A. N. D. 2007, *Subhāshitāvali, An Anthology of Comic, Erotic and Other Verses*, New Delhi, Penguin Books.

[SBhC] *Ṣaḍbhāṣācandrikā* de Lakṣmīdhara

Trivedi, K. P., 1916, *The Ṣaḍbhāṣācandrikā of Lakṣmīdhara, A Critical Notice of Manuscripts, Introduction, Critical and Explanatory Notes with Appendices of the Sūtras in order, Paradigms of Forms, etc.*, Bombay, Sold at Government Central Press.

[SBhDh] *Subhadrādhanañjaya* de Kulaśekharavarman

Sullivan, B. M. et Unni, N. P., *The Wedding of Arjuna and Subhadrā : The Kūṭiyāttam Drama Subhadrā-Dhanañjaya, text with Vicāratilaka Commentary, Introduction, English Translation & Notes*, Delhi, Nag Publishers.

[SD] *Sāhityadarpaṇa* de Viśvanātha

Gretil, *Visvanatha (kaviraja) Sahityadarpana*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

Kane, P. V., 1965, *The Sāhityadarpaṇa, Paricchedas I, II, X, Arthālaṅkāras with Exhaustive Notes*, Delhi, Motilal Banarsidass.

Mitra, P. D. 1956, *The Mirror of Composition, a Treatise on Poetical Criticism, Being an English Translation*, Banaras, Motilal Banarsidass.

[SDO] *Samgītadāmodara* de Śubhāṅkara

Mukhopadhyaya, G. et Sastri, G., 1960, *Samgīta Dāmodaraḥ of Śubhāṅkara*, Calcutta, Sanskrit College.

[SGRĀ] *Samgītaratnākara* de Śārṅgadeva

Burnier, R. et Raja, K. K., 1976, *The Samgītaratnākara of Śārṅgadeva, Chapter on Dancing*, Vol. IV, Madras, The Adyar Library and Research Centre.

Sastri, P. S. S., 1953, *Samgītaratnākara of Śārṅgadeva, with Kalānidhi of Kallinātha and Sudhākara of Siṃhabhūpāla*, Vol. IV, Adhyāy 7, Madras, The Adyar Library.

Shringy R. K. et Sharma, P. L., 1978, *Samgītaratnākara of Śārṅgadeva, Sanskrit Text and English Translation with Comments and Notes, Treatment of Svāra*, Vol. I, Delhi, Motilal Banarsidass.

Shringy R. K. et Sharma, P. L., 1993, *Samgītaratnākara of Śārṅgadeva, Sanskrit Text and English Translation with Comments and Notes*, Chapters II-IV, New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers.

[SKĀ] *Sarasvatīkaṅṭhābharaṇa* de Bhoja

Siddhartha S. 2009, *Sarasvatīkaṅṭhābharaṇa of King Bhoja*, vol. I-III, Delhi, Indira Gandhi Centre for the Arts and Motilal Banarsidass.

[SKO] *Sāhityakaṅṭhakoddhāra* de Madhusūdana

Venkatacharya, T., 1980, *The Sāhityakaṅṭhakoddhāra, Edited with Introduction and notes*, Delhi, Motilal Banarsidass.

[SN] *Saundarananda* d'Aśvaghōṣa

Covill, L., 2007, *Handsome Nanda by Ashvaghosha*, Clay Sanskrit Library, JJC Foundation, New York University Press.

[SOSO] *Saṅgītopaniṣatsāroddhāra* de Suddhākalaśa

Miner, A., 1998, *The Saṅgītopaniṣat-sāroddhāraḥ, A Fourteenth-Century Text on Music from Western India, composed by Vācanācārya Śrī Suddhākalaśa*, Kālamūlāśāstra Series 23, New Delhi, Indira Gandhi National Centre For The Arts, and Delhi, Motilal Banarsidass.

[ŚP] *Śṛṅgāraprakāśa* de Bhoja

Dwivedi, R. 2007, *Śṛṅgāraprakāśa by Bhojarāja*, vols. I-II, New Delhi, Indira Gandhi Centre for the Arts, et Varanasi, Kalidasasamsthana.

[ŚT] *Śāradātilaka* de Śaṅkara

Baldissera, F., 1980, *The Bhāṣa Śāradātilaka of Śaṅkara*, Pune, Bhandarkar Oriental Research Institute.

[SuRK] *Subhāṣitaratnakoṣa* de Vidyākara

Ingalls, D. H. H., 1965, *An Anthology of Sanskrit Court Poetry, Vidyākara's "Subhāṣitaratnakoṣa"*, Cambridge, Harvard University Press.

[SuS] *Subhāṣitasudhānidhi* de Sāyana

Krishnamoorthy, K., 1968, *Sāyana's Subhāṣita-Sudhānidhi*, Dharwar, Karnataka University.

[SuV] *Subhāṣitāvalī* de Vallabhadeva

Haksar, A. N. D., 2007, *Subhāṣitāvalī, An Anthology of Comic, Erotic and Other Verse*, New Delhi, Penguin Books.

[ŚŚ] *Śṛṅgāraśataka* de Bhartṛhari

Gopinath, P. 2011, *Bhartṛhari's Three Śatakam (Nīti-Śṛṅgāra-Vairāgya)*, Delhi, Nag Publishers.

[SS] *Sattasāi* de Hāla

Balbir, N., 2015, *Hāla, 'Tu l'aimes, je t'aime'. Poèmes de l'Inde ancienne présentés et traduits du prakrit par Nalini Balbir*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2, 68 p., 2015, Cahiers de poésie bilingue, Christine Raguet, 978-2-87854-677-4.

Boccali G., Sagrarnoso D., Pieruccini C. 1990, *Hāla Le settecento strofe (Sattasāi)*, Brescia, Paideia Editrice.

Grettil, *Hala: Sattasai*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

Khoroché P. et Tieken H. 2009, *Poems on Life and Love in Ancient India, Hāla's Sattasāi*, Albany, State University of New York Press.

[ST] Śṛṅgāratilaka de Rudraṭa

Pischel, R., 1886, *Rudraṭa's Śṛṅgāratilaka and Ruyyaka's Sahṛdayalīlā*, Kiel, C. F. Haesler.

[SV] Svapnavāsavadatta de Bhāsa

Kale, M. R. 1982, *Svapnavāsavadatta of Bhāsa, edited with Sanskrit commentary, English translation, Introduction and Critical Notes*, Delhi, Motilal Banarsidass.

Lévy, A-M., Poulter, A. 2001, *Vāsavadattā, Vue en Songe, pièce de théâtre sanskrit en six actes*, Paris, L'Harmattan.

[SVT] Suvṛttatilaka de Kṣemendra

Kanta S. et Panda R. K. 2010, *Kṣemendra Studies of Dr. Suryakanta, Text with English Translation*, Delhi, Bharatiya Kala Prakashan.

[TM] Tilakamañjarī de Dhanapāla

Sharma, S. K. 2002, *Tilakamañjarī of Dhanapāla, A critical and Cultural Study*, Delhi, Parimal Publications.

[TS] Tarkasaṃgraha d'Annambhaṭṭa

Gretil, *Annambhatta: Tarkasaṃgraha*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

[URC] Uttararāmacarita de Bhavabhūti

Kale, M. R. 1982, *Uttararāmacarita of Bhavabhūti*, Delhi, Motilal Banarsidass.

Kane, P. V., 1971/a, *Uttararāmacarita of Bhavabhūti, with the Commentary of Ghanaśyāma*, Delhi, Motilal Banarsidass.

Pollock, Sh. I., 2007, *Rama's Last Act by Bhavabhūti*, Clay Sanskrit Library, JJC Foundation, New York University Press.

[VD] Vāsavadattā de Subandhu

Gray, L. H. 1913, *Vāsavadattā, A Sanskrit Romance by Subandhu*, New York, Columbia University Press.

[VDhOP] Viṣṇudharmottarapurāṇa

Gretil, *Visnudharmottara-Purana*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

[VL] Vajjālagga de Jayavallabha

Patwardhan M. V. 1969, *Jayavallabha's Vajjālaggam, with The Sanskrit Commentary of Ratnadeva and Introduction, English Translation, Notes and Glossary*, Ahmedabad, Prakrit Text Society.

[VM] Vṛttamālā de Kavikarṇapūra

Sharma, D. K., 1999, *Vṛttamālā of Kavikarṇapūra, with English Introduction, text, Sanskrit Commentary, English Translation and Index*, New Delhi, New Bharatiya Book Corporation.

[VO] *Vikramorvaśīya* de Kālidāsa

Bansat-Boudon, L. 1996, *Le Théâtre de Kālidāsa*, Paris, Gallimard.

Kale, M. R. 1967, *The Vikramorvaśīyam of Kālidāsa*, Delhi, Motilal Banarsidass.

[VP] *Viṣṇupurāṇa*

Gretil, *Visnu-purana*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

[VP-Bh] *Vākyapadīya* de Bhartṛhari

Pillai, K. R., 1971, *The Vākyapadīya, Critical Text of Cantos I-II, with English Translation, Summary of Ideas and Notes*, Varanasi, Motilal Banarsidass.

[VŚ] *Vairāgyaśataka* de Bhartṛhari

Gopinath, P. 2011, *Bhartṛhari's Three Śatakam (Nīti-Śṛṅgāra-Vairāgya)*, Delhi, Nag Publishers.

Kale, M. R., 1971, *The Nīti and the Vairāgya Śatakas of Bhartṛhari*, Delhi, Motilal Banarsidass.

[VSĀ] *Vīrasimhāvaloka* de Vīrasimha

Shrikrishnadas, Kh., 1897, *Veerasinghavaloka*, Bombay, Shri-Venkateshwara Press.

[VŚBh] *Viddhaśālabhañjikā* de Rājasekhara

Gray, L. H. 1906, *The Viddhaśālabhañjikā of Rājasekhara, Now First Translated from the Sanskrit and Prākṛit*, New Haven, Journal of the American Oriental Society, vol. 27.

Pāṇḍeya, R. K. 2004, *Rājasekhara-rūpakāvalī*, vol. II, Delhi, Amar Granth Publications.

[VOJ] *Vakroktijīvita* de Kuntaka

Gretil, *Kuntaka: Vakroktijivita, with Kuntaka's own commentary*, Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages.

[VV] *Vyaktiviveka* de Mahimabhaṭṭa

Mukherji, R., 2005, *Vyaktiviveka of Rājānaka Mahimabhaṭṭa, Critically Edited with English Translation and Notes*, Vol. I, Kolkata, Sanskrit Pustak Bhandar.

2. Sources secondaires :

Alam M. et Subrahmanyam S., 2012, *Writing The Mughal World, Studies on Culture and Politics*, New York, Columbia University Press.

Ananthanarayana, H. S., 1973, *A Prakrit Reader*, Mysore, Central Institute of Indian Languages.

Apte, M. L., 1968, *Reduplication, Echo Formation and Onomatopoeia in Marathi*, Pune, Deccan College, Postgraduate and Research Institute.

Apte, V. Sh. 1886, *Rājasekhara: his life and writings*, Pune, Arya-Bhushana Press.

----- 2005, *The student's Sanskrit-English dictionary : containing appendices on Sanskrit prosody and important literary and geographical names in the ancient history of India*, (éd. réimprimée), Delhi, Motilal Banarsidass.

- Ayyangar, N. R., 1973, « Curtain in Ancient Theatre », Pune, *Annals of Bhandarkar Oriental Research Institute*, Vol. 54, No. ¼.
- Ayyar G. et Chemana, M., 1994, *Kathakaḷi, Théâtre traditionnel vivant du Kérala*, Paris, Gallimard.
- Ayyar, K. V. K., 1930, « Literary Patronage under the Zamorins of Calicut », Calcutta, *The Indian Historical Quarterly*, Vol. VI.
- 1938, *The Zamorins of Calicut, from the Earliest Times down to A.D. 1806*, Calicut, Norman Printing Bureau.
- Badiger, P. B., 1973, « The Study of Prakrit Grammar for Understanding the Tadbhava Words in Kannaḍa », dans Chandra, K. R., *Proceedings of the Seminar on Prakrit Studies*, L. D. Series 70, Ahmedabad, Institute of Indology.
- Balbir, N., 1994, *Genres Littéraires en Inde*, vol. collectif, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- 2016, « Traduire la poésie de l'Inde ancienne : l'exemple de la *Sattasāi* ». Christine Raguét, Vidya Vencatesan. *La représentation de l'Autre en traduction*, Jan. 2016, Mumbai, Vita Traductiva.
- Balbir, N., Bansat-Boudon, L., Brocquet, S., et al., 2006, *Théâtre de l'Inde ancienne*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- Balbir, N. et Caillat, C., 1999, *Yogīndu, Lumière de l'Absolu, traduit de l'apabhraṃśa*, Paris, Éditions Payot & Rivages.
- Balbir N. et Osier J-P., 2004, *Haribhadra, Ballade des Coquins, Titre original : Dhuttakkhāṇa (Dhūrtākhyāna)*, Paris, Éditions Flammarion.
- Banerji, R. D., 1998, *The Haihayas of Tripuri and their monuments*, New Delhi, Archeological Survey of India.
- Banerji, S. Ch., 1976, *Fundamentals of Ancient Indian Music and Dance*, L. D. Series 57, Ahmedabad, Institute of Indology.
- 1977, *A Companion to Middle Indo-Aryan Literature*, Calcutta, Firma KLM Private Ltd.
- 1993, *Society in Ancient India, Reconstructing Indian History and Culture*, No. 1, New Delhi, Printworld Ltd.
- 1996, *Historical Survey of Ancient Indian Grammars, Sanskrit, Pali and Prakrit*, Delhi, Sharada Publishing.
- Bansat-Boudon, L., 1992, *Poétique de théâtre indien, Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, École Française d'Extrême-Orient.
- 1998, *Théâtres indiens*, Paris, Collection Puruṣārtha, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- 2004, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris, Mille et Une Nuits.
- Basham, A. L., 1954, *The Wonder That Was India*, New York, Grove Press.

- Bellefleur, Th. E., 2012, *Reconsidering Rājasekhara : Performance and Courtly Context in Viddhaśālabhañjikā*, Vancouver, The University of British Columbia.
- Bhattacharya, S. 2005, *An Evolution of The Topics of Sanskrit Dramaturgy*, Kolkata, Ashoy Burman Sanskrit Book Depot.
- Bhayani, H. C., 1972, « On Specimens of Carcarī », *Sambodhi, Quarterly*, Vol. I, No. 1, L. D. Series 9, Ahmedabad, Institute of Indology.
- 1988, *Studies in Deśya Prakrit*, Ahmedabad, Krishna Printery.
- 1997, *Doha-gīta-kośa*, Ahmedabad, Prakrit Text Society.
- 1998, *Indological Studies, Literary and Performing Arts, Prakrit and Apabhraṃśa Studies*, Ahmedabad, Parshva Publication.
- Bijalwan, C. D., 1976, *Indian Theory of Knowledge, based upon Jayanta's Nyāyamañjarī*, Delhi, Parimal Publications.
- Bloch, J., 1920, *La formation de la langue marathe*, Paris, É. Champion.
- 1950, *Les Inscriptions d'Asoka*, réimprimé en 2007, Paris, Les Belles Lettres.
- Boccali, G. et Lienhard, S., 2009, *Poesia Indiana Classica*, Venezia, Letteratura Universale Marsilio.
- Boesche, R., 2002, *The First Great Political Realist, Kautilya and His Arthashastra*, Lanham, Lexington Books.
- Bor, J., Delvoye, F. N., Harvey, J., Nijenhuis, E., 2010, *Hindustani Music, Thirteenth to Twentieth Centuries*, New Delhi, Manohar.
- Borooah, A., 1878, *Bhavabhuti and His Place in Sanskrit Literature*, Calcutta, Wyman & Co.
- Bose, M., 1989, *The Evolution of Classical Indian Dance Literature : A Study of the Sanskrit Tradition*, Oxford University Press.
- 2000, « A hybrid Genre of Drama in the Sanskrit Tradition », *International Journal of Hindu Studies*, (december), Vol. IV., No. 3., Springer.
- Bronner, Y., 2003, « What Is New and What Is Navya: Sanskrit Poetics On The Eve Of Colonialism », *Journal of Indian Philosophy* 30, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers.
- 2010, *Extreme Poetry, The South Asian Movement of Simultaneous Narration*, New York, Columbia University Press.
- Burgess, J. et Hultsch, E., 1894-95, *Epigraphia Indica*, vol. III., Calcutta, Government publication.
- Busch, A., 2011, *Poetry of Kings, The Classical Hindi Literature of Mughal India*, New York, Oxford University Press.
- Cappeller, C., 1912, *Bharavi's Poem Kiratarjuniya*, Cambridge, Harvard University.
- Chakravarti, Ch., 1931, « Characteristic Features of the Saṭṭaka form of Drama », *Indian Historical Quarterly*, vol. VII.

- Chatterjee, A. K., 1984, *A Comprehensive History of Jainism, 1000 A.D. to 1600 A.D.*, Calcutta, Firma KLM Private Ltd.
- Chattopadhyaya, B., 2012, *The Making of Early Medieval India*, 2nd edition, New Delhi, Oxford University Press, Oxford India Perennials.
- Chaudhuri, J. B., 1943, « Sanskrit Poet Ghanaśyāma », *Indian Historical Quarterly*, vol. 19, Calcutta.
- Chaudhary, R., 2010, *A Survey of Maithili Literature*, Delhi, Shruti Publication.
- CNRTL, 2012, Centre National de Ressource Textuelles et Lexicales, <http://cnrtl.fr>, Nancy, CNRS, Atilf.
- Daniléou, A., 1971, *Histoire de l'Inde*, Paris, Fayard.
- Das, H. P., 1923, *Pāia-sadda-mahaṇṇavo: (Prākṛta-śabda-mahārṇavaḥ) A comprehensive Prākṛit Hindi dictionary with Sanscrit equivalents, quotations and complete references*, Calcutta, Gurjar Prabhat, Printing Press.
- Das, S. K., 2005, *A History of Indian Literature 500-1399, from the Courtly to the Popular*, New Delhi, Sahitya Akademi.
- Dasgupta, S. N., 1947, *A History of Sanskrit Literature, Classical Period*, Vol. I, University of Calcutta.
- Dash, A. et Tripathi, R., 1998, *Re-organising Indian Śāstric Traditions*, Delhi, Pratibha Prakashan.
- De, S. K., 1947, *A History of Sanskrit Literature, classical period*, vol. 1, University of Calcutta.
- 1963, *Sanskrit Poetics as a Study of Aesthetic*, Brekeley, University of California Press.
- 1981, *Some Problems of Sanskrit Poetics*, Calcutta, Firma KLM Private Ltd.
- De Clercq, E., 2010, *The Apabhraṃśa of Svayambhūdeva's Paumacariu*, Mumbai, Hindi Granth Karyalay.
- De Beaucorps, J-M., 2003, *Shivaji, Le roi hindou vainqueur de l'Empire moghol, 1627-1680*, Paris, Perrin.
- Dehejia, V., 2009, *The Body Adorned, Dissolving Boundaries Between Sacred and Profane in India's Art*, New York, Columbia University Press.
- Delvoye, F. N., 1991, « Les chants dhruvad en langue braj des poètes-musiciens de l'Inde moghole », Mallison, F., *Littératures Médiévales de l'Inde du Nord*, Paris, École Française d'Extrême-Orient.
- Deshpande, M. M., 1993, *Sanskrit and Prakrit Sociolinguistic Issues*, MLBD Series in Linguistics, vol. VI, Delhi, Motilal Banarsidass.
- Deshpande, N. A., 1973, « Applicability of the Rules of Prakrit Grammar to the Formation of Marāṭhī Words », Chandra, K. R., *Proceedings of the Seminar on Prakrit Studies*, L. D. Series 70, Ahmedabad, Institute of Indology.

- Devi, R., 1972, *Dance Dialects of India*, réimprimé en 2002, Delhi, Motilal Banarsidass.
- Ducœur, G., 2004, *Anthologie de proverbes sanskrits, tirés des épopées indiennes*, Paris, L'Harmattan.
- Dupuche, J. R., 2003, « Abhinavagupta's Presentation of the Kula Ritual in Tantrāloka », *Indologica Taurinensia* 29, Istituto di Indologia, International Association of Sanskrit Studies.
- Duroiselle, Ch., 1921, *A Practical Grammar of the Pāli language*, Rangoon, The British Burma Press.
- Dvivedī, H. N., 1973, *Tomarom kā itihās, pratham bhāg, Dillī ke Tomara 736-1193*, Gvāliyara, Vidyā Mandīra Prakāśana.
- Dyczkowski, M. S. G., 1988, *The Canon of the Śaivāgama and the Kubjikā Tantras of the Western Kaula Tradition*, State University of New York Press.
- Edgerton, F. 1912, *A Hindu Book of Tales : The Vikramacarita*, The American Journal of Philology, Vol. 33, No. 3., Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- 1970, *Buddhist Hybrid Sanskrit, Grammar and Dictionnaire*, Vol. 1, (1^{er} éd. 1953, New Haven), Delhi, Motilal Banarsidass.
- 1986, *The Mīmāṃsā Nyāya Prakāśa, or Āpadevī: A Treatise on the Mīmāṃsā System by Āpadeva*, (1^{ère} éd. 1929, New Haven), Delhi, Sri Satguru Publications.
- Élie, M., 2009, *Aux origines de l'Empathie*, Les Paradigmes – Collection d'A. Giordan, Nice, Les Éditions Ovadia.
- Encyclopedia of Indian Proverbs*, 2000, vol. I-VII, Cosmo Publications.
- Entwistle, A. W., 1999, « Representations of 'Alā'uddīn Kḥaljī », Entwistle, A. W. et Salomon, C., *Early Modern Indo-Aryan Languages, Literature and Culture*, New Delhi, Manohar.
- Farooqui, S. A., 2011, *A Comprehensive History of Medieval India, from the Twelfth to the Mid-Eighteenth Century*, New Delhi, Dorling Kindersley.
- Feldhaus, A. et Tulpule, S. G., 2000, *A Dictionary of Old Marathī*, Oxford University Press.
- Filliozat, J. et Renou L., 1947, *L'Inde classique, Manuel des études indiennes*, Tome I, (réimpression, 1985), Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, Jean Maisonneuve.
- 1953, *L'Inde classique, Manuel des études indiennes*, Tome II, (réimpression, 2001), Paris, École Française d'Extrême-Orient.
- Filliozat, P-S., 1994, *Dictionnaire des littératures de l'Inde*, Paris, Quadriga, Presses Universitaires de France.
- 1967, *Œuvres Poétiques de Nīlkaṇṭha Dīkṣita, Texte, traduction et notes*, Pondichéry, Institut Français d'Indology.
- Freitag, S. B., 1989, *Culture and Power in Banaras : community, performance, and environment, 1800-1980*, Berkeley, University of California Press.
- Ganeri, J., 2008, « Towards a Formal Regimentation of the Navya-Nyāya Technical Language I », Chakraborty, M. K., Löwe, B., Mitra, M. N. et Sarukkai S., *Logic, Navya-Nyāya*

and Applications. Hommage to Bimal Krishna Matilal, Studies in Logic, London, College Publications.

----- 2011, *The Lost Age of Reason, Philosophy in Early Modern India 1450-1700*, The Oxford History of Philosophy, Oxford University Press.

Gangopadhyay, M. K., 1984, *Indian Logic in its Sources, On Validity of Inference*, New Delhi, Munshiram Manoharlal.

Garnier, R., 2008, *Textes épiques sanskrits*, Paris, Ophrys.

Gerow, E., 1971, *A Glossary of Indian Figures of Speech*, Berlin, Boston, Mouton.

----- 1977, *A History of Indian Literature : Indian Poetics*, vol. V, Fasc. 3, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.

Girija, A., 1991, *Alaṅkāraustubha of Kavikarṇapūra, A Study*, Calcutta, Punthi Pustak.

Gitomer, D. L., 2000, « Wrestling with Raudra in Sanskrit Poetics: Gender, Pollution, and Śāstra », *International Journal of Hindu Studies*, vol. 4/No. 3, Springer.

Gnoli, R., 1985, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series.

Goodall, D. et Zaehner, R. C., 1996, *Hindu Scriptures*, Wolfson College, University of Oxford, London, Phoenix Giant.

Gordon, S., 1998, *The New Cambridge History of India, II.4, The Marathas 1600-1818*, Cambridge University Press.

Gough, K. et Schneider, D. M., 1974, *Matrilineal kinship*, Berkeley, University of California Press.

Granoff, Ph., 2006, « Mountains of Eternity : Raidhū and the Colossal Jinas of Gwalior », *Rivista di Studi Sudasiatici I*, Firenze University Press.

Greaves, E. 1909, *Kashi, the City Illustrious or Benares*, Allahabad, The Indian Press.

Grimal, F., 1999, *Le Commentaire de Harihara sur le Mālatīmādhava de Bhavabhūti*, Pondichéry, Institut Français de Pondichéry, École Française d'Extrême-Orient.

----- 2005, *Index des mots de l'œuvre de Bhavabhūti*, Collection Indologie 92, Pondichéry, Institut Français de Pondichéry, École Française d'Extrême-Orient.

Gupta, D. K., 1970, *A Critical Study of Daṇḍin and His Works*, Delhi, Meharchand Lacchmandas.

Gupta, M., 2010, *A Study of Abhinavabhāratī on Bharata's Nāṭyaśāstra and Avaloka on Dhanamjaya's Daśarūpaka*, Delhi, Gyan Publishing House, Gian Ridhi Offset Press.

Gupta, S., 1992, *Comparative and Critical Study of Ekāvalī, Contribution of Vidyādhara to Sanskrit Poetics*, Delhi, Eastern Book Linkers.

Haksar, A. N. D., 1998, *Nārāyaṇa, The Hitopadeśa, translated from Sanskrit with Introduction*, New Delhi, Penguin Books.

Hanneder, J., 2002, « The Blue Lotus : Oriental Research Between Philology, Botany And Poetics ? », *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, Vol. 152, No. 2, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.

----- 2008, « Some Common Errors Concerning Water-Lilies And Lotuses », *Indo-Iranian Journal*, Vol. 50, No. 2 (Summer, 2007), Leiden, Brill.

Hegde, S., 2009, *The Concept of Vakrokti in Sanskrit Poetics – A Reappraisal*, New Delhi, Readworthy.

Hock, H. H., 2010, « Middle Indo-Aryan “Aspirate” Clusters Revisited », *Studia Orientalia* 108.

Hoernle, A. F. R., 1881, *The Prithvirāja Rasau of Cand Bardāi*, Part II, Fasc. I, New Series No. 452, Calcutta, Asiatic Society of Bengal.

Houben, J. E. M., 1995, *The Saṃbandja-Samuddeśa (Chapter On Relation) and Bhartrhari’s Philosophy of Language*, Gonda Indological Studies, Groningen, Egbert Forsten.

Iyengar, T. R. R., 2003, *Dictionary of Hindu Gods and Goddesses*, New Delhi, D. K. Printworld Ltd.

Kane, P. V., 1971/b, *History of Sanskrit Poetics*, Varanasi, Motilal Banarsidass.

Kapoor, K., 2005, *Dimensions of Pāṇini Grammar, The Indian Grammatical System*, New Delhi, D. K. Printworld Ltd.

Katre, S. M., 1941, *Indian Textual Criticism*, Bombay, Karnatak Publishing House.

Keith, A. B., 1924, *The Sanskrit drama in its origin, development, theory & practice*, Oxford, The Clarendon Press.

----- 1993, *A History of Sanskrit Literature*, Delhi, Motilal Banarsidass.

Kellogg, S. H., 1876, *A Grammar of the Hindi Language : in which are treated the standard Hindi, Braj, and the Eastern Hindi of the Ramayan of Tulsī Dās, also the Colloquial Dialects of Marwar, Kuamon, Avadh, Baghelkhand, Bhojpur, etc., with Copious Philological Notes*, Allahabad, The AM. Press Mission Press.

Khadabadi, B. K., 1973, « Influence of Middle Indo-Aryan Literature on Kannāḍa Literature », Chandra, K. R., *Proceedings of the Seminar on Prakrit Studies*, L. D. Series 70, Ahmedabad, Institute of Indology.

Kossak, S., 1997, *Indian Court Painting, 16th-17th Century*, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Kothari S. et Pasricha A. 2001, *Kuchipudi, Indian Classical Dance Art*, New Delhi, Shakti Malik Abhinav Publications.

Körtvélyesi, T., 1998, *Szanszkrit Nyelvtan*, Budapest, A Tan Kapuja Buddhista Főiskola.

Krishnamachariar M. et Srinivasachariar M., 1970, *History of classical Sanskrit literature; being an elaborate account of all branches of classical Sanskrit literature, with full epigraphical and archaeological notes and references, an introduction dealing with language*,

- philology, and chronology, and index of authors and works*, (réimprimé en 2009), Delhi, Motilal Banarsidass.
- Krishnamurthy, Sh., 1994, *Kuntaka's Vakrokti and Literary Criticism*, Mangalore, Ayurveda Bhooshana.
- Kulkarni, A. R., 1996, *Medieval Maratha Country*, New Delhi, Books & Books.
- Kulkarni, V. B. 1963, *Shivaji, The Portrait of a Patriot*, Bombay, Orient Longmans Limited.
- Kulkarni, V. M., 1993, *More Studies in Sanskrit Sāhitya-Śāstra*, Ahmedabad, Saraswati Pustak Bhandar.
- Kumar, S. 1923, *History of Sanskrit Poetics*, vol. 1, London, Luzac & Co.
- Krishna, N. et Rajamani V. K., 2011, *Painted Manuscripts of the Sarasvatī Mahal Library*, (éd. révisée de la 1^{ère} éd. 1994), Thanjavur, Maharaja Serfoji's Sarasvati Mahal Library.
- Lahiri, P. C., 1974, *Concept of Rīti and Guṇa in Sanskrit Poetics*, New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers.
- Lal, A., 2004, *The Oxford Companion To Indian Theatre*, New Delhi, Oxford University Press.
- Leclère, B. 2011, *Le théâtre de l'Inde médiévale entre tradition et innovation : Le Moharājaparājaya de Yaśahpāla*, Thèse de doctorat, Lettres, Université Lyon 3.
- Leela, K., 1999, *Rudraṭa's Kāvyaḷaṅkāra*, An Estimate, Delhi, Indu Prakashan.
- Lele, W. K. 2005, *A Critical Study of Vāmana's Kāvyaḷaṅkātasūtrāṇi*, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series.
- Lévi, S. 1890, *Le Théâtre Indien*, (réédité en 2006 de l'éd. de Émile Bouillon), Elibron Classics Series.
- Lienhard, S., 1984, *A History of Classical Poetry, Sanskrit, Pali, Prakrit, A History of Indian Literature*, Vol. III, Fasc. 1, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.
- Macdonell, A. A., 1927, *A Sanskrit Grammar for Students*, Oxford, réimprimé en 1974, Delhi, Motilal Banarsidass.
- 1917, *A Vedic Reader For Students*, London, réimprimé en 1992, Delhi, Motilal Banarsidass.
- 1993, *A Vedic Grammar For Students*, Delhi, Motilal Banarsidass.
- Malabar marriage commission, 1891, *Report of the Malabar marriage commission, with enclosures and appendices*, Madras, Printed at the Lawrence Asylum Press.
- Master, A., 1964, *A Grammar of Old Marathi*, Oxford, At The Clarendon Press.
- Mathew, K. S., 1997, *Ship-building and Navigation in the Indian Ocean Region*, New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Ltd.
- McCrea, L. J. 2008, *The Teleology of Poetics in Medieval Kashmir*, London, Harvard University Press.

- Medhasananda, S., 2002, *Varanasi at the Crossroads, A Panoramic View of Early Modern Varanasi and the Story of its Transition*, Kolkata, The Ramakrishna Mission Institute of Culture.
- Meulenbeld, G. J., 2007-2008, « A Quest for Poison Trees in Indian Literature, Along with Notes on Some Plants and Animals of the Kautīliya Arthaśāstra », *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens/Vienna Journal of South Asian Studies*, Vol. 51.
- Mirashi, V. V., 1955, *Inscription of the Kalachuri-Chedi Era*, Corpus Inscriptionum Indicarum, Vol. IV, Ootacamund, Government Epigraphist for India.
- 1966, *Studies in Indology*, Vol. 4, Nagpur-Varanasi.
- 1974, *Bhavabhūti*, Delhi, Motilal Banarsidass.
- 1975, *Literary and Historical Studies in Indology*, Delhi, Motilal Banarsidass.
- Monier-Williams, M., 1963, *A Sanskrit-English Dictionary*, (1^{ère} éd. 1899, Oxford University Press), Delhi, Motilal Banarsidass.
- 1976, *A Dictionary of English and Sanskrit*, Delhi, Motilal Banarsidass.
- Mookerji, R. K. 1957, *Indian shipping : A History of the Sea-borne Trade and Maritime Activity of the Indians from the Earliest Times*, Bombay, Orient Longmans.
- Morgan, L. B. et Sharma, R. K., 2011, *Croaking Frogs, A Guide to Sanskrit Metrics and Figures of Speech*, Los Angeles, Mahodara Press.
- Murty, K. S., 1992, *Textbook of Indian Epigraphy*, Delhi, Low Price Publications.
- Müller, E., 1986, *Pali Language, A Simplified Grammar*, Delhi, Bharatiya Book Corporation.
- Naikar, Ch. S. 1998, *The Prakrit Plays of India*, Bijapur, Karnataka, Medha Publishers, Shri Sangamesh Offset Printers.
- Narayanan, T. K., 1992, *Nyāyasāra of Bhāsarvajña, a Critical Study*, New Delhi, Mittal Publications.
- Nijenhuis, E., 1977, « Musicological Literature », *A History of Indian Literature*, Vol. VI, Fasc. 1, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.
- Nitti-Dolci, 1972, *The Prākṛita Grammarians, translated from French by Jhā, P.*, Delhi, Motilal Banarsidass.
- Oberlies, Th., 2003, *A Grammar of Epic Sanskrit, Indian Philology and South Asian Studies*, Vol. 5, Brelin, Newyork, Walter de Gruyter.
- Ollett, A., 2016, *Language of the Snakes, Prakrit, Sanskrit, and the Language Order of Premodern India*, Columbia University.
- Panda, P. K., 1988, *Concept of Dhvani in Sanskrit Poetics*, Delhi, Penman Publishers.
- Pannirselvame, S., Radhakrishnan, C. S., Lourdes, C., 2012, *Saṅgama*, Pondicherry University.
- Patel, D. M., 2014, *Text to Tradition, The Naiṣadhīyacarita and Literary Community in South India*, New York, Columbia University Press.

- Patel, K., 1996, *Garbā-Rāsa, A Folk Music and Dance*, Cultural Heritage of Gujarat, réimprimé en 2009, Delhi, Neeraj Publishing House.
- Paulose, K. G., 2013, *Vyaṅgyavyākhyā, The Aesthetics of Dhvani in Theatre*, New Delhi, Rashtriya Sanskrit Sansthan.
- Pavis, P., 2009, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- Peterson, I. V., 2003, *Design and Rhetoric in a Sanskrit Court Epic, The Kirātārjunīya of Bhāravi*, State University of New York Press.
- Pischel, R., 1900, *Grammatik der Prakrit-Sprachen*, Strassbourg, K. J. Trübner, *A Grammar of the Prākṛit Languages, Translated from German by Subhadra Jhā*, 1981, Delhi, Motilal Banarsidass.
- Pollock, Sh. I., 1977, *Aspects of Versification in Sanskrit Lyric Poetry*, New Haven, American Oriental Society.
- 2001/a, « The Death of Sanskrit », *Comparative Studies in Society and History* 43, Cambridge University Press.
- 2001/b, « New Intellectuals in Seventeenth-Century India », *The Indian Economic and Social History Review* 38, New Delhi, Sage Publications.
- 2001/c, « The Social Aesthetic And Sanskrit Literary Theory », *Journal of Indian Philosophy*, Vol. 29, No. ½, Springer.
- 2003, *Literary Cultures in History, Reconstruction from South Asia*, Berkeley, University of California Press.
- 2007, « The Problem Of Early Modernity In The Sanskrit Intellectual Tradition », IAS Newsletter 43.
- 2009, *The Language of the Gods in the World of Men, Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*, Berkeley, University of California Press.
- 2010, *Epic and Argument in Sanskrit Literary History, Essays in Honor of Robert P. Goldman*, New Delhi, Manohar.
- 2011, *Forms of Knowledge in Early Modern Asia, Explorations in the Intellectual History of India and Tibet, 1500-1800*, London, Duke University Press.
- Porcher, M., 1978, *Figures de style en sanskrit, théories des alaṃkāraśāstra, analyse de poèmes de Veṅkaṭādhvarin*, Paris, Collège de France.
- Prakash, R., 1975, *Verb-Morphology in Middle Indo-Aryan*, New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Lrd.
- Prajapati, S., 1998, *Influence of Nyāya Philosophy on Sanskrit Poetics*, Delhi, Paramamitra Prakashan.
- Radhakrishnan, C. S., 2010, *Introduction to Sanskrit Literature*, Hyderabad, Sanskrit Academy, Osmania University.
- Raghavan, V., 1938, *Bhoja's Śṛṅgāra Prakāśa*, vol. I, Part II, Bombay, Karnatak Publishing House.

- Raghavan, V., 1993, *Sanskrit Drama, Its Aesthetics and Production*, (réimprimée, date originale inconnue), Madras, Paprinpack.
- 2008, *The Concept of The Beautiful In Sanskrit Literature*, (réimprimée, date originale inconnue) Chennai, The Kuppuswami sastri Research Institute.
- Raja, K. R., 1910, « The Brahmins of Malabar », *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, Cambridge University Press.
- Rajendran, C. 2003, *Vyaktiviveka, A Critical Study*, New Delhi, New Bharatiya Book Corporation.
- Ramanujan, A. K., 2014, *The Interior Landscape, Classical Tamil Love Poems*, New York, NYRB.
- Ramaratnam, S. 1987, *Prahasana, in Sanskrit Literature*, Mysore, The Wesley Press, Madras, The Diocesan Press.
- Rao, P., 1992, *Alaṅkāraśāstra of Śobhākaramitra, A Study*, New Delhi, Mittal Publications.
- Ratnacandraji, 1927, *An illustrated Ardha-Magadhi Dictionary: Literary, Philosophic and Scientific. With Sanscrit, Gujrati, Hindi and English equivalent references to the texts and copious quotations*, vol. I-IV., Ajmer, Kesarichand Bhandari.
- Renou, L., 1956, *Hymnes Spéculatifs du Véda*, Paris, Gallimard/Unesco.
- 1996, *Grammaire Sanscrite*, Tomes I-II, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient.
- 1997, *Choix d'études indiennes, réunies par Balbir, N. et Pinault, G-J.*, (réimpression), Paris, École Française d'Extrême-Orient.
- Rhys-Davids T. W et Stede, W., 1993, *Pali-English Dictionary*, (1^{ère} éd. London, Pali Text Society), Delhi, Motilal Banarsidass.
- Roy, S., 1998, *Reconstructed Grammar of the Setubandha, Exhaustive Study of Vowelsony*, Calcutta, Punthi Pustak.
- Ruzsa, F., 2005, « A tamil nyelv és az indoárja hangfejlődés », Felföldi, Sz., *Abhivādana, Tanulmányok a hatvanéves Wojtilla Gyula tiszteletére*, A Szegedi Tudományegyetem Ókortörténeti Tanszékének kiadványa, Szeged.
- Sadarangani, N. M., 2004, *Bhakti Poetry in Medieval India, its Inception, Cultural Encounter and Impact*, New Delhi, Sarup and Sons.
- Salomon, R. 1982, « The Original Language of the Karpūra-mañjarī », *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* Vol. 132, No. 1.
- 1998, *Indian Epigraphy. A Guide to the Study of Inscriptions in Sanskrit, Prakrit, and the Other Indo-Aryan Languages*, South Asia Research Series, New York, Oxford University Press.
- Salvini, M., 1990, *L'histoire fabuleuse du théâtre Kathakali à travers le Rāmāyaṇa*, Paris, Éditions Jacqueline Renard.
- Sarma, N. N., 1994, *Paṇḍitarāja Jagannātha, The Renowned Sanskrit Poet of Medieval India*, New Delhi, Mittal Publications.

- Schwarzschild, L. A., 1962, « Ghummira, Gholira, “Agité, Branlant” », *Journal Asiatique* Tome CCL, Facs. 1, Paris, Société Asiatique.
- Sears, T. I., 2014, *Worldly Gurus and Spiritual Kings: Architecture and Asceticism in Medieval India*, New Haven, Yale University Press.
- Shaha, S. M. 1973, « Some Obscure Passage in the Caṁdalehā », *Proceedings of the Seminar on Prakrit Studies*, Ahmedabad, Institute of Indology.
- Sharma, D. Sh., 1970, *Lectures on Rajput History and Culture*, Delhi, Motilal Banarsidass.
- Sharma, P. L., 1993, « The Indian Musicological Perspective on Text and Music », *Text, Tone and Tune : Parameters of Music in Multicultural Perspective*, New Delhi, American Institute of Indian Studies, Archives and Research Centre for Ethnomusicology, Oxford & IBH Publications.
- Sharma, R. K., 1996, *Elements of Poetry in The Mahābhārata*, Delhi, Motilal Banarsidass.
- Sherring, M. A., 1872, *Hindu Tribes and Castes, as represented in Benares*, Calcutta, Thacker, Spink & Co.
- Simha Bh. et Rekha K. V. 2010, *Prākṛt Saṭṭak : Ek Anuśilan*, Varanasi, Kala Prakashana.
- Singh, M., 1993, *Subandhu*, New Delhi, Sahitya Akademi.
- Singh, U., 2011, *Rethinking Early Medieval India, A Reader*, New Delhi, Oxford University Press.
- Smith, V. A., 2012, *The Oxford History of India*, Part I-III, (28^{ème} éd.), New Delhi, Oxford University Press.
- Sreenivasan, R., 2002, « Alauddin Khalji Remembered : Conquest, gender and Community in Medieval Rajput Narratives », *Studies in History* 18, No. 2, New Delhi, Sage Publications.
- Srivastava, I., 1980, *Dhrupada, A Study of its Origin, Historical Development, Structure and Present State*, Patna, Motilal Banarsidass.
- Stein, B., 1898, *The New Cambridge History of India, I.2, Vijayanagara*, Cambridge University Press.
- Stoler-Miller, B., 1978, *Bhartrhari and Bilhana, The Hermit and The Love-Thief*, New Delhi, Penguin Books.
- Sukthankar, V. S., 1997, *The Mahābhārata, for the first time critically edited*, vol. 1, *The Ādiparvan, being the first book of the Mahābhārata, the Great Epic of India*, Pune, Bhandrakar Oriental Research Institute.
- Takahkav, N. S., 1985, *Life of Shivaji, Founder of the Maratha Empire*, vol. I, Delhi, Sunita Publications.
- Tanselle, Th., 1990, « Textual Criticism and Deconstruction », *Studies in Bibliography*, Vol. 43, Charlottesville, Bibliographical Society of the University of Virginia.
- Tapasvi, N. 2002, *Abhidhā*, Ahmedabad, L. D. Institute of Indology, Navprabhat Printing Press.
- Thakar, R., 2005, *Somanatha, The Many Voices of a History*, London, Verso.
- Thurston, E., 1909, *Castes And Tribes of Southern India*, Vol. VI, Madras, Government Press.

- Tieken, H., 2006, « Aśoka's Fourteenth Rock Edict and the Guṇa *mādhurya* of the Kāvya Poetical Tradition », *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 156/1.
- 2008, « The Process of Vernacularisation in South India », *Journal of The Economic and Social History of the Orient*, 51.
- Tod, J., 1920, *Annals And Antiquities of Rajasthan, or The Central and Western Rajput States of India*, vol. I, New York, Humphrey Milford, Oxford University Press.
- Törzsök, J., 2009, « Le shivaïsme et le culte des *yoginīs* dans l'Inde classique. I », *Religions de l'Inde : rites et systèmes de représentation dans les textes classiques*, Annuaire EPHE, Sciences religieuses 116.
- Tripathi, R. Sh., 1964, *History of Kanauj to The Moslem Conquest*, Varanasi, Motilal Banarsidass.
- Trivedi, K. H., 1966, *The Nāṭyadarpaṇa of Rāmacandra and Guṇacandra, A Critical Study*, L. D. Series 6, Ahmedabad, Institute of Indology.
- Upadhyay, A. M. 1987, *The Kāvyaṇuśāsana of Acharya Hemachandra, A Critical Study*, Ahmedabad, Motilal Banarsidass.
- Upadhyay, R., 1992, *Sanskrit and Prakrit Mahākāvya*s, Vidyabhavan Sanskrit Studies 2, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series.
- Upadhye, A. N., 1975, *Prākṛit languages and Literature*, Pune, University of Pune.
- 1983, *Upadhye : Papers*, Mysore, Prasārāṅga University of Mysore.
- Van Den Bossche, F., 1999, *A Reference Manual of Middle Prākṛit Grammar, The Prākṛits of the Dramas and the Jain Texts*, Gent, Universiteit Gent.
- Varma, C. B. et Verma, C. B., 2002, *The Prakrit Bloom*, Indian Literature, Vol. 46, No. 1, Sahitya Akademi.
- Varma, K. M., 1957, *Nāṭya, Nṛtta and Nṛtya, Their Meaning and Relation*, Calcutta, Orient Longmans.
- Vasudeva, S., 2011, « The Inarticulate Nymph and the Eloquent King », Sengupta S., *Revisiting Abhijñānaśakuntalam : Love Lineage and Language in Kālidāsa's Nāṭaka*, New Delhi, Orient Blackswan.
- Vattanky, J., 1995, *Nyāya Philosophy of Language*, Delhi, Sri Satguru Publications.
- Venkatesananda, S., 1989, *The Concise Śrīmad Bhāgavatam*, State University of New York Press.
- Verpoorten, J. M., 2002, « Quelques tournures péjoratives dans le débat philosophique en sanskrit », *The Online Journal of the International Association of Sanskrit Studies*, vol. XXVIII.
- Virmani, A., 2012, *Atlas Historique de l'Inde, du VI^e siècle av. J.-C. au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Autrement.
- Vogel, C., 1979, *Indian Lexicography, A History of Indian Literature*, vol. V, Facs. 4, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.

- Vriddhagirisan, V. 2011, *The Nayaks of Tanjore*, Annamalai University Historical Series No. 3, Chennai, Asian Educational Services.
- Vyas, K. B., 1956, « A Historical Outline of the Languages of Western India », *Ācārya Vijayavallabhasuri Commemoration Volume*, Bombay, Shri Mahavira Jaina Vidyalaya.
- Vyas, M. P., 2011, *Literature as Knowledge in Indian and Western Traditions*, Rajkot, Saurashtra University.
- Warder, A. K. 1972, *Indian Kāvya Literature, Literary Criticism*, Vol. I, Delhi, Motilal Banarsidass.
- 1977, *Indian Kāvya Literature, The Early Medieval Period*, Vol. III, Delhi, Motilal Banarsidass.
- 1988, *Indian Kāvya Literature, The Bolt Style*, Vol. V, Delhi, Motilal Banarsidass.
- 1992, *Indian Kāvya Literature, The Art of Storytelling*, Vol. VI, Delhi, Motilal Banarsidass.
- 2011, *Indian Kāvya Literature, The Performance of Kāvya in the +14*, Vol. VIII, Delhi, Motilal Banarsidass.
- Whitney, W. D., 1963, *The Roots, Verb-forms and Primary Derivatives of the Sanskrit Language*, Delhi, Motilal Banarsidass.
- Winternitz, M., 1963, *History of Indian Literature*, Vol. III, Delhi, Motilal Banarsidass.
- Woolner, A. C., 1928, *Introduction to Prakrit*, Delhi, Motilal Banarsidass.

INDEX LOCORUM DES SAṬṬAKA

ĀS I.01.....	275	ĀS II.05/1.....	286
ĀS I.02.....	275, 276	ĀS II.06.....	64, 65
ĀS I.03.....	275, 276	ĀS II.06/1.....	287
ĀS I.04.....	275, 276	ĀS II.06/2.....	287, 288
ĀS I.04/1.....	140, 141	ĀS II.06/3.....	288
ĀS I.04/2.....	383	ĀS II.06/4.....	289
ĀS I.04/3.....	140, 141	ĀS II.07.....	65, 66
ĀS I.04/4.....	141	ĀS II.07/1.....	65, 66
ĀS I.04/5.....	140	ĀS II.08.....	290
ĀS I.05.....	63	ĀS II.10.....	290
ĀS I.06.....	69	ĀS II.13.....	290
ĀS I.06/1.....	66, 67	ĀS II.14.....	291
ĀS I.07.....	66, 67	ĀS II.15-18.....	291
ĀS I.07/1.....	141, 142	ĀS II.18/1.....	291
ĀS I.08/ab.....	142	ĀS III.00/1.....	291
ĀS I.08/cd.....	142	ĀS III.01-02.....	292
ĀS I.09.....	142, 143	ĀS III.03.....	292
ĀS I.10.....	143	ĀS III.04/ab.....	292
ĀS I.11.....	276, 277	ĀS III.04/cd.....	292
ĀS I.12.....	277	ĀS III.05.....	292
ĀS I.12/1.....	278	ĀS III.06.....	292
ĀS I.13.....	278	ĀS III.07.....	292
ĀS I.13/1.....	73	ĀS III.08.....	293
ĀS I.14.....	279	ĀS III.09.....	293
ĀS I.14/1.....	279	ĀS III.09/1.....	293
ĀS I.14/2.....	279	ĀS III.10.....	294
ĀS I.18/1.....	280	ĀS III.11.....	294
ĀS I.18/2.....	280, 281	ĀS III.12.....	294, 295
ĀS I.18/3.....	383	ĀS III.13.....	294, 295
ĀS I.19.....	282	ĀS III.14.....	295
ĀS I.19/1.....	282	ĀS III.14/1.....	295
ĀS I.20/1.....	282	ĀS III.14/2.....	296
ĀS I.20-22.....	282	ĀS III.16/1.....	297
ĀS I.21/1.....	311	ĀS III.16/2.....	298
ĀS I.22/1.....	283	ĀS III.16/3.....	298, 299
ĀS I.23.....	283	ĀS III.16/4.....	299
ĀS I.24.....	283	ĀS III.16/5.....	299, 300
ĀS I.25.....	283	ĀS III.18.....	300
ĀS I.26.....	284	ĀS III.19.....	300
ĀS I.27.....	284	ĀS III.20.....	300
ĀS I.28.....	284	ĀS III.21.....	300
ĀS I.29.....	285	ĀS III.22.....	300
ĀS II.01.....	285	ĀS III.23.....	300, 301
ĀS II.01/1.....	285	ĀS IV.00/1.....	301
ĀS II.02.....	285	ĀS IV.00/2.....	302
ĀS II.03.....	286	ĀS IV.01.....	302
ĀS II.03/1.....	286	ĀS IV.01/1.....	302, 303
ĀS II.04.....	64, 65	ĀS IV.01/2.....	303
ĀS II.05.....	64, 65	ĀS IV.02.....	303, 304

ĀS IV.02/1.....	304	CL I.32-33.....	214
ĀS IV.02/2.....	304	CL I.33/1.....	214
ĀS IV.03.....	304, 305	CL I.35.....	214
ĀS IV.03/1.....	383, 384	CL I.36.....	214
ĀS IV.04.....	305	CL I.37/1.....	215
ĀS IV.05.....	305	CL I.39-40.....	215
ĀS IV.05/1.....	145	CL I.41.....	215
ĀS IV.06-07.....	306	CL II.01.....	215, 216
ĀS IV.08/abc.....	306	CL II.03-05.....	216
ĀS IV.08/d.....	306	CL II.06.....	216
ĀS IV.09.....	307	CL II.06-09.....	226
ĀS IV.09/1.....	145	CL II.08.....	216
ĀS IV.09/3.....	307, 308	CL II.08/1.....	216, 217
ĀS IV.09/4.....	308	CL II.09.....	217
ĀS IV.09/5.....	308	CL II.09/1.....	217, 218
ĀS IV.09/6.....	308	CL II.10/1.....	218
ĀS IV.10.....	309	CL II.11.....	218
ĀS IV.11.....	309	CL II.12.....	218, 219
ĀS IV.12.....	309	CL II.13.....	219
ĀS IV.13-14.....	310	CL II.14.....	219
CL I.01/ab.....	48	CL II.15.....	220
CL I.01/cd.....	126	CL II.20/1.....	220, 221
CL I.02.....	206	CL II.21.....	221, 222
CL I.03.....	206, 207	CL II.22.....	221, 222
CL I.04.....	206, 207	CL II.22/1.....	221, 222
CL I.04/1.....	384, 385	CL II.24.....	223
CL I.05.....	126, 127	CL II.33.....	223
CL I.05/1.....	387	CL II.34/1.....	224
CL I.05/2.....	46	CL III.01.....	224
CL I.06.....	47, 48	CL III.03.....	224
CL I.07.....	49	CL III.04.....	224, 225
CL I.08.....	49	CL III.04/1.....	225
CL I.09.....	127, 128	CL III.05.....	225
CL I.10.....	128	CL III.11.....	410, 411
CL I.11.....	128	CL III.12.....	410, 411
CL I.12.....	128	CL III.12/1.....	226
CL I.13.....	128, 129	CL III.15.....	226, 227
CL I.13/1.....	51	CL III.15/1.....	227
CL I.14.....	207	CL III.16.....	227
CL I.14/1.....	386	CL III.19.....	228, 413
CL I.15.....	208	CL III.20.....	228
CL I.16.....	209	CL III.23.....	228
CL I.17-18.....	209	CL III.24.....	228
CL I.18/1.....	209, 210	CL III.25.....	229
CL I.19.....	210	CL III.26.....	229
CL I.19/1.....	210, 211	CL IV.00/1.....	230
CL I.24.....	211	CL IV.01.....	230
CL I.25.....	211, 212	CL IV.02.....	54, 55
CL I.28.....	212	CL IV.03.....	54, 55
CL I.28/1.....	212	CL IV.04.....	54, 55
CL I.29/1.....	213	CL IV.05.....	54, 55
CL I.31.....	214	CL IV.18.....	231, 232

CL IV.20.....	231, 232	KM II.16.....	166
CL IV.23.....	231, 232	KM II.23.....	166
CL IV.24.....	232	KM II.24.....	167
CL IV.26.....	233	KM II.25.....	167
CL IV.27.....	233, 234	KM II.26.....	167
CL IV.27/1.....	234	KM II.27.....	167
CL IV.27/2.....	234	KM II.28.....	167
CL IV.28.....	235	KM II.30.....	167, 168
CL IV.28/1.....	235	KM II.31.....	167, 168
CL IV.28/2.....	235, 236	KM II.33-40.....	168
CL IV.28/3.....	236	KM II.36.....	168
CL IV.28/4.....	236	KM II.40/1.....	168, 169
CL IV.29.....	237	KM II.41/1.....	169
KM I.01/ab.....	17	KM II.42/1.....	169, 170
KM I.01/cd.....	107	KM II.43.....	169, 170
KM I.02.....	153	KM II.44-45.....	170
KM I.03-04.....	153	KM II.46.....	170
KM I.04/1.....	384, 385	KM II.47.....	170
KM I.04/2.....	387	KM III.01.....	170, 171
KM I.05.....	17, 21	KM III.02.....	170, 171
KM I.06.....	75	KM III.02/1.....	171
KM I.06/1.....	79	KM III.03.....	171, 172
KM I.07.....	80	KM III.03/1.....	172
KM I.08.....	96, 97	KM III.04-05.....	172
KM I.09.....	18	KM III.05/1.....	24
KM I.11.....	16	KM III.06-07.....	172
KM I.12.....	154, 381	KM III.08.....	172
KM I.12/1.....	385, 386	KM III.08/1.....	172
KM I.13.....	154, 155	KM III.09-19.....	173
KM I.14.....	154, 155	KM III.10.....	173
KM I.15-16.....	155	KM III.11-12.....	173
KM I.17.....	155	KM III.15.....	173
KM I.18.....	155, 156	KM III.18.....	173
KM I.19.....	157	KM III.20.....	174, 409, 410
KM I.20.....	157	KM III.20/1.....	174
KM I.20/1.....	158	KM III.24.....	174, 175
KM I.22.....	25	KM III.29.....	175, 406, 407
KM I.23.....	25, 26	KM III.30.....	175, 407
KM I.24.....	25, 26	KM III.31.....	175
KM I.25.....	159	KM III.33.....	175, 176
KM I.26.....	160	KM III.34.....	176
KM I.27.....	160	KM III.9.....	173
KM I.29.....	160, 161	KM IV.01.....	177
KM I.32.....	161	KM IV.02-03.....	177
KM II.01/1.....	162, 163	KM IV.04.....	178
KM II.03.....	162, 163	KM IV.05.....	178
KM II.06/1.....	163	KM IV.08/1.....	27
KM II.06/2.....	163, 164	KM IV.09.....	29, 30
KM II.06/3.....	27	KM IV.10.....	29, 30
KM II.08.....	164	KM IV.11.....	29, 30
KM II.09.....	165	KM IV.12.....	29, 30
KM II.10.....	165	KM IV.13.....	29, 30

KM IV.14	29, 30	RM I.42/1	120
KM IV.15	29, 30	RM I.42/2	192
KM IV.16	29, 30	RM I.44	40, 41
KM IV.17	29, 30	RM I.46	192
KM IV.17/1	31, 179	RM I.47	192
KM IV.17/2	179	RM I.48-49	192
KM IV.18	31, 32	RM I.50-57	193
KM IV.18/1	180	RM I.59-60	193
KM IV.18/2	180	RM I.60	390
KM IV.21	180	RM II.01	193
KM IV.21/1	180, 181	RM II.04-07	193
KM IV.22	181	RM II.08	193
KM IV.23	181	RM II.11	194
RM I.01	184	RM II.12	194
RM I.02/ab	38	RM II.14	195
RM I.02/cd	39	RM II.15	195
RM I.03	184	RM II.16	195
RM I.04	38	RM II.17	195
RM I.05	38	RM II.18	196, 197
RM I.06	185	RM II.19	196, 197
RM I.07	185	RM II.20	196, 197
RM I.08	185, 186	RM III.01	198
RM I.08/1	40, 41	RM III.03-04	198
RM I.08/2	407	RM III.05	198, 199
RM I.08/3	117	RM III.07	199
RM I.08/4	122	RM III.14-16	199
RM I.09	122, 123	RM III.17	199, 200
RM I.09/1	118	RM III.18	199
RM I.10	122, 123	RM III.19	200
RM I.11	124	RM III.20	200
RM I.13	118	RM III.21	200, 201
RM I.14	118	RM III.22	200, 201
RM I.15	118	RM III.24/1	201
RM I.15/1	119	RM III.24/2	119
RM I.16	36	RM III.26	202
RM I.17	34, 35, 195	ŠM I.00/1	133
RM I.18	36	ŠM I.01	239
RM I.19	36	ŠM I.02	239
RM I.20	186	ŠM I.03	133
RM I.21	408, 409	ŠM I.03/1	133
RM I.21/1	387	ŠM I.03/2	413
RM I.22	390	ŠM I.04	134
RM I.23/1	412	ŠM I.05	134
RM I.24-25	187	ŠM I.05/1	133, 134
RM I.28	187, 188	ŠM I.06	135, 250
RM I.29	187, 188	ŠM I.06/1	387
RM I.35	188, 189	ŠM I.07	57
RM I.36	189	ŠM I.08	57
RM I.37	190	ŠM I.09	138
RM I.38	190	ŠM I.10	139
RM I.40	191	ŠM I.11	135
RM I.41	191, 192	ŠM I.12	59

ŠM I.12/1	136, 137	ŠM II.31	257
ŠM I.13	136, 137	ŠM II.32	257
ŠM I.14	240, 252	ŠM II.36/1	257, 258
ŠM I.16	241	ŠM II.37	258
ŠM I.17	241	ŠM II.39	258, 259
ŠM I.18	242	ŠM II.41	259
ŠM I.19	242	ŠM III. 43	265
ŠM I.20	242	ŠM III. 44	265
ŠM I.21	242	ŠM III.01	259
ŠM I.22	243	ŠM III.02	260
ŠM I.23	243	ŠM III.03	260
ŠM I.24	243	ŠM III.04	260
ŠM I.25	243	ŠM III.05	261
ŠM I.25/1	243	ŠM III.08-12	261
ŠM I.26	243	ŠM III.12/1	261
ŠM I.27	243	ŠM III.13	261
ŠM I.28	244	ŠM III.15	262
ŠM I.29	244	ŠM III.16	262
ŠM I.29/1	244	ŠM III.17	262
ŠM I.29/2	245, 246	ŠM III.18	262
ŠM I.30	245, 246	ŠM III.19	262
ŠM I.31	247	ŠM III.20	262
ŠM I.32	247	ŠM III.21	263
ŠM I.34	248	ŠM III.22	263
ŠM I.35	248	ŠM III.23	263
ŠM I.37	248	ŠM III.24	263
ŠM I.38	248, 249	ŠM III.25	263
ŠM II.01	249	ŠM III.26	263
ŠM II.02	250	ŠM III.27	263
ŠM II.03	250	ŠM III.28	263
ŠM II.04	250	ŠM III.29	263
ŠM II.05	250	ŠM III.30	263
ŠM II.06	250	ŠM III.31	263
ŠM II.07	250, 251	ŠM III.33	263
ŠM II.09	251	ŠM III.34	263
ŠM II.10	251	ŠM III.36	263, 264
ŠM II.10/1	251	ŠM III.37	264
ŠM II.12	252	ŠM III.38	264
ŠM II.13	252	ŠM III.39	264
ŠM II.15	252, 253	ŠM III.40	264, 265
ŠM II.16	252, 253	ŠM III.41-42	265
ŠM II.17	252, 253	ŠM III.47	265
ŠM II.20	253	ŠM III.52	265
ŠM II.21	253	ŠM III.53	265
ŠM II.21/1	254	ŠM III.54	265
ŠM II.22	254	ŠM III.55	265, 266
ŠM II.23	254	ŠM III.56	266
ŠM II.27	254, 255	ŠM III.58	266
ŠM II.27/1	255	ŠM III.59	266
ŠM II.27/2	255	ŠM III.60	266
ŠM II.27/3	256	ŠM III.61	266, 267
ŠM II.28	256	ŠM III.62	267

ŠM III.63	267	ŠM IV.16.....	271
ŠM IV.01	268	ŠM IV.17.....	271
ŠM IV.02	268	ŠM IV.20.....	271, 272
ŠM IV.07	269	ŠM IV.21.....	272
ŠM IV.08	269	ŠM IV.22.....	272
ŠM IV.09	269	ŠM IV.23/1	272
ŠM IV.14	269, 270	ŠM IV.24.....	273
ŠM IV.15	270		

subhaṁ bhodu

[RM III, colophon]

Résumé

Cette thèse est la première étude approfondie et transversale sur le *saṭṭaka*, un genre dramatique indien dont la particularité réside dans sa langue, le prākṛit. Le nom de ce genre remonte à Kohala (II^e-IV^e siècles), mais est devenu connu grâce à la *Karpūramañjarī* de Rājaśekhara (IX^e-X^e siècles, Kānnauj) qui cite, pour la première fois, dans le prologue de cette pièce, sa définition. Selon celle-ci, il s'agit d'un genre apparenté à la *nāṭikā*, genre hybride du théâtre classique.

Le prākṛit – terme générique de divers dialectes – s'est développé parallèlement au sanskrit, en tant que langue littéraire. Ses variétés régionales ont été attribuées aux divers personnages dans le théâtre classique pour indiquer leur statut social. Rājaśekhara, rompant avec les règles plurilinguistiques du théâtre classique appliquées, entre autres, à la *nāṭikā*, a conçu son *saṭṭaka* entièrement en prākṛit, en accord avec les règles sur les qualités phonétiques des langues littéraires dans l'art poétique indien. Son choix de langue a fait l'objet de nombreuses spéculations parmi les théoriciens et sa *Karpūramañjarī* est devenue le standard pour les auteurs des *saṭṭaka* tardifs.

Dans cette thèse, après avoir retracé l'évolution de ce genre, nous analysons non seulement les diverses théories attestées au sujet de la langue et de la structure dramatique de la *Karpūramañjarī*, mais également les pièces, afin d'élucider la question suivante : qu'est-ce que le *saṭṭaka* ? Ce travail vise également à promouvoir les recherches connexes sur l'évolution de l'art dramatique durant le Moyen Âge, sur les auteurs, ainsi que leurs époques. Cette étude comporte de nombreuses citations des *saṭṭaka*, dont nous donnons la première traduction française et, pour certains, la toute première traduction.

Mots Clés

Théâtre classique indien, danse, *saṃkīrṇa-rūpaka*, *nāṭikā*, *saṭṭaka*, prākṛit, *eka-bhāṣā*, Rājaśekhara, *Karpūramañjarī*, Nayaçandra Sūri, *Rambhāmañjarī*, Mārkaṇḍeya, *Vilāsavatī*, Rudradāsa, *Candralekhā*, Viśveśvara Pāṇḍeya, *Śṛṅgāramañjarī*, Ghanaśyāma, *Ānandasundarī*, Moyen Âge, Inde.

Abstract

This thesis is the first in-depth and comprehensive study on *Saṭṭaka*, an Indian dramatic genre whose characteristic lies in its language, the Prakrit. The name of this genre goes back to Kohala (2nd to 4th centuries), but it has become known by Rājaśekhara's *Karpūramañjarī* (9th-10th centuries, Kannauj) who gives, for the first time, in the prologue of this play, its definition. According to this, it is a genre related to the *Nāṭikā*, a hybrid genre of classical theater.

Prakrit – the generic term for various dialects – has developed in parallel with Sanskrit as a literary language. Its regional varieties have been attributed to various characters in classical theater in order to indicate their social status. Rājaśekhara, breaking with the multilingual rules of classical theater applied, *inter alia*, to the *Nāṭikā*, composed his *Saṭṭaka* entirely in Prakrit, in accordance with the rules on phonetic qualities of literary languages in Indian poetics. His choice of language has been the matter of discussion among theoreticians and his *Karpūramañjarī* has become the standard for the later authors of *Saṭṭaka*.

In this thesis, after having traced the evolution of this genre, we analyze not only the various theories about the language and the dramatic structure of the *Karpūramañjarī*, but also the plays themselves, in order to elucidate the following question: what is a *Saṭṭaka*? This work also aims to promote related research works on the evolution of dramatic art during the Middle Ages, on the authors, as well as on their times. This study contains numerous citations of *Saṭṭakas*, of which we give the first French translation and, for some of them, the very first one.

Keywords

Indian classical theatre, dance, *saṃkīrṇa-rūpaka*, *nāṭikā*, *saṭṭaka*, Prakrit, *eka-bhāṣā*, Rājaśekhara, *Karpūramañjarī*, Nayaçandra Sūri, *Rambhāmañjarī*, Mārkaṇḍeya, *Vilāsavatī*, Rudradāsa, *Candralekhā*, Viśveśvara Pāṇḍeya, *Śṛṅgāramañjarī*, Ghanaśyāma, *Ānandasundarī*, Middle Ages, India.