



HAL
open science

Le métathéâtre dans l'Inde classique : l'exemple de Rāma l'inestimable de Murāri (Xème siècle)

Judit Törzsök

► **To cite this version:**

Judit Törzsök. Le métathéâtre dans l'Inde classique : l'exemple de Rāma l'inestimable de Murāri (Xème siècle). 2011. hal-00710903

HAL Id: hal-00710903

<https://hal.science/hal-00710903>

Preprint submitted on 22 Jun 2012

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.

Le métathéâtre dans l'Inde classique : l'exemple de *Rāma l'inestimable* de Murāri (X^eme siècle)*

La seule pièce de théâtre de Murāri qui aie survécu, l'*Anargharāghava* ou *Rāma l'inestimable*, a compté parmi les plus appréciées des érudits en Inde. Le grand nombre de commentaires qu'elle a suscité ainsi que la diffusion de ses manuscrits (les catalogues à eux seuls en mentionnent plus de quatre cents, dispersés sur tout le territoire indien¹) reflètent bien sa popularité et son importance dans la tradition sanskrite. Les strophes de Murāri sont parmi les plus souvent citées dans les anthologies (*subhāṣita*) ; Murāri fait clairement figure de poète préféré dans le « Trésor des joyaux de citations » (*Subhāṣitaratnaḥṣa*) de Vidyākara (Ingalls, 1965 : 32). Malgré sa popularité en Inde, la littérature occidentale n'a jamais particulièrement goûté l'*Anargharāghava*. L'un des défauts que la littérature critique lui reproche souvent est son langage érudit, ce qui constitue précisément l'une des raisons pour lesquelles les *pandits* (savants) indiens l'ont tant admiré. Cette critique ne mérite pas que l'on s'y attarde, car elle repose sur une esthétique romantique² qui loue tout ce qu'elle perçoit comme naturel et rejette ce qu'elle considère comme artificiel.³

Il existe une autre raison pour laquelle on a longtemps négligé l'*Anargharāghava* : sa nature soi-disant peu dramatique ou statique.⁴ Cette pièce ne déborde en effet pas d'action – mais beaucoup de chefs d'œuvre du théâtre occidental ne se concentrent pas sur l'action non plus. Encore une fois, cette critique implique que l'on accepte certains principes d'esthétique que peu jugeraient pertinents aujourd'hui.

Rejetant peu à peu de tels préjugés, la critique occidentale a commencé à consacrer plus d'attention à Murāri. Deux travaux importants signalent ce changement d'attitude : la première traduction de la pièce en langue occidentale, à savoir la traduction allemande de K. Steiner (1997), et l'édition critique du commentaire de Viṣṇubhaṭṭa établie par H.N. Bhat (1998), parue aux presses de l'Institut français de Pondichéry et de l'École Française d'Extrême-Orient. Plus récemment, nous avons également publié une nouvelle édition et une traduction anglaise dans la série bilingue de la Clay Sanskrit Library (Törzsök, 2006).

* Nous tenons à remercier M. H.N. Bhat de l'Institut français d'Indologie à Pondichéry d'avoir relu quelques passages difficiles de la pièce avec nous en clarifiant les manières dont Viṣṇubhaṭṭa les interprète. Nous sommes reconnaissante également à M. Bhat d'avoir mis à notre disposition son édition de travail du commentaire *Iṣṭārthakalpavallī*. Toutes les citations de ce commentaire se fondent sur cette édition de travail inédite. Nous remercions également Lyne Bansat-Boudon pour ses remarques et suggestions et Somadeva Vasudeva pour sa correction de la version anglaise de cet article et ces remarques concernant la *rasāśabdavācyatā*.

¹ Nous remercions S.A.S. Sharma de l'École Française d'Extrême-Orient pour ce renseignement et pour avoir mis à notre disposition le travail préparatif qu'il avait effectué avec ses collègues sur la localisation des manuscrits de cette pièce, en vue d'une édition critique. Malheureusement, ce projet d'édition n'a pu être poursuivi.

² Ce type d'esthétique romantique a déjà été critiqué maintes fois. V. en particulier Shulman, 1997 : 69, qui le fait remarquer au sujet d'autres auteurs indiens et concernant la question de la subjectivité : « [...] such] views are heavily colored by an anachronistic romanticism, which made expressionistic lyricism the touchstone of quality in the mainstream of English and German poetry from the late 18th century on, and which regularly filtered down into scholarly judgement of non-European literatures as well. »

³ Pour quelques exemples de ce type de critique, v. Wilson, 1827 : 382 *sqq.* ; Keith, 1924 : 225 *sqq.* ; et Warder, 1983 : 23 *sqq.*

⁴ Il s'agit d'un reproche souvent répété au sujet des pièces de théâtre sanskrites. Pour l'*Anargharāghava*, v. par exemple Renou et Filliozat, 1953 : §1890; Mahalinga Sastri, 1950 : 196.

Dans son introduction, Steiner (1997 : 73-74) analyse brièvement la relation entre le *Mahāvīracarita* ou *La geste du grand héros* de Bhavabhūti et l'*Anargharāghava* de Murāri en indiquant les différences les plus saillantes entre les deux traitements du même sujet : l'histoire de Rāma. Malgré les différences, l'influence de Bhavabhūti sur Murāri reste indéniable. Ces deux auteurs partagent bien plus que les grandes lignes de l'action ou quelques détails de caractérisation. L'une des particularités des pièces de Bhavabhūti, surtout de son *Uttararāmacarita* ou *Les dernières aventures de Rāma*, est la présence de réflexions sur la représentation théâtrale elle-même, c'est à dire la présence d'éléments métathéâtraux. Dans le cas de l'*Uttararāmacarita*, l'auteur met en scène une véritable représentation théâtrale. Même si Murāri n'emploie pas ce procédé, il inclut de nombreuses références à la représentation et la théorie théâtrales, ce qui rappelle constamment à son public le fait qu'il se trouve dans un monde créé par l'art dramatique.⁵ Dans ce qui suit, nous tenterons d'analyser ces procédés de mise en abyme et leur rôle dans l'ensemble de la pièce.

Une série importante d'allusions à la théorie dramatique consiste en mentions des sentiments dominants de la pièce, des *rasa*, notion déterminante dans la théorie théâtrale indienne.⁶ Les deux *rasa* principaux de l'*Anargharāghava*, l'héroïque (*vīra*) et le merveilleux (*adbhuta*) figurent d'abord dans le prologue (*prastāvanā*), et réapparaissent avec d'autres *rasa* tout au long de la pièce, dans divers contextes. Dans un hémistiche (64cd)⁷ du deuxième acte, Lakṣmaṇa décrit comment les sages réagissent lorsque son frère, Rāma, a tué la dédemonne Tāḍakā.

kr̥ttonmuktā bhūvi ca karuṇāścarya-bībhatsa-hāsa-trāsa-krodhottaralam
r̥ṣibhir dr̥śyate Tāḍakeyam.

La voici, déchiquetée et abandonnée par terre, devant les sages qui
tremblent *de compassion, d'étonnement, de dégoût, de rire, de peur et de colère*
en la regardant, voici Tāḍakā.

Comme le fait remarquer Steiner (1997 : 132) dans sa traduction, la liste des sentiments est certainement entendue comme allusion à six des *rasa* : *karuṇa*, *adbhuta*, *bībhatsa*, *hāsa*, *bbayānaka* et *raudra*. La traductrice ainsi que les commentateurs s'efforcent d'expliquer et de justifier pourquoi chacun de ces sentiments est provoqué chez les sages. Toutefois, il est aussi remarquable que par l'usage de ces mots, termes techniques décrivant l'expérience esthétique, l'auteur crée une double mise en scène et mise en abyme : les sages témoignent du meurtre de Tāḍakā comme spectateurs d'une pièce, pendant que Lakṣmaṇa les observe et analyse leurs

⁵Notons qu'en plus de la mise en scène d'une représentation théâtrale, Bhavabhūti utilise également des termes techniques de l'art et de la théorie dramatiques. V. par exemple les termes *dbīroddhata* (courageux et fier), *saṃvidhānaka* (un mode d'action) et les composés se terminant par *-rasa* (sentiment dominant) dans l'*Uttararāmacarita*, cités par Stchoupak, 1968 : xxxiii. Pour une analyse d'autres références à la théorie poétique dans l'*Uttararāmacarita*, en particulier au sentiment du pathétique (*karuṇarasa*), v. Bansat-Boudon, 2000. Pour une analyse du métathéâtre chez Kālidāsa, v. Bansat-Boudon, 1992 : 389-451.

⁶Dans le cadre de cette étude, nous ne pouvons pas discuter de la définition exacte et des problèmes de traduction de ce terme clef, ni de son importance dans la théorie esthétique indienne. Notons, néanmoins, que Murāri ne désignait certainement pas un seul *rasa* comme dominant. Sur l'association courante des sentiments héroïque et merveilleux, v. par exemple *Nāṭyaśāstra* 6.41 et *Daśarūpaka* 4.41-42 avec le commentaire de Dhanika.

⁷La numérotation des strophes suit celle de l'édition de Pondichéry établie par H.N. Bhat. Les termes techniques du théâtre sont marqués en italiques. Seules les variantes les plus significatives se trouvant dans des éditions et commentaires disponibles sont indiquées dans des notes.

sentiments dominants comme le ferait un critique au théâtre, tout en transmettant ce qu'il voit aux spectateurs de l'*Anarḡharāghava*.⁸

Dans le cinquième acte, c'est à nouveau Lakṣmaṇa qui évoque le terme *rasa*, cette fois-ci pour décrire le chagrin de Rāma après l'enlèvement de son épouse par le roi des démons : « Quel autre sentiment pourrait dominer celui-ci ? (*kena punar eṣa raso rasāntareṇa tiraskriyate ?*) » Ici, cette remarque en prose suit l'analyse de Rāma lui-même, exprimée en vers (5.22) :

iyam avirala-śvāsā śuṣyan-mukhī bhidura-svarā
tanur avayavaiḥ śrānta-śrastair upaiti vivarṇatām /
sphurati jaḍatā, bāṣpāyete dṛṣau galati smṛtir,
mayi rasatayā śoko bhāvaś cireṇa vipacyate //

Je peux à peine respirer, ma bouche est sèche et ma voix tremble. Mes membres pendent sans force pendant que mon corps devient tout pâle et de plus en plus engourdi. Des larmes apparaissent dans mes yeux et ma mémoire s'effondre. Ainsi, mon *sentiment de chagrin* se transforme lentement en *état dominant*.

Comme tous les commentateurs le remarquent, la description fait allusion à deux termes de la théorie esthétique : *bhāva* ou sentiment et *rasa* ou sentiment esthétique. La présence du premier, en tant que sentiment permanent (*sthāyibhāva*) de chagrin (*śoka*), est la condition nécessaire pour évoquer l'un des sentiments esthétiques dominants de la pièce, celui du pathétique (*karuṇarasa*). En utilisant le verbe *vipacyate* pour exprimer la transformation, verbe qui signifie en premier lieu « mûrir, cuir », la strophe met en valeur le sens premier de *rasa* (« jus, goût ») et l'image d'une cuisson métaphorique.

Les occurrences du terme *rasa* et des mots exprimant des *rasa* abondent dans la pièce créant ainsi un cadre de réflexion sur l'expérience esthétique. Les *rasa* centraux de la pièce sont cités dans le texte : ils y figurent pour décrire Rāma et Lakṣmaṇa. Śauṣkala, qui représente le roi des démons, Rāvaṇa, dans la cour de Janaka, prononce cette strophe (3.34) quand il voit les deux frères la première fois. Rāma et Lakṣmaṇa tiennent des armes dans leurs mains, mais

⁸Notons que selon certains ouvrages de la littérature théorique sur le sujet, les *rasa* ne sont pas censés être nommés dans une pièce et leur mention constitue un défaut esthétique. (V. Stchoupak, 1969 : xxxiv citant Regnaud, 1984 : 204 sqq., qui fait référence à *Kāvyaṇṇakāśa* 7. Dans ce chapitre, le *Kāvyaṇṇakāśa* énumère quelques défauts ou *doṣa* concernant le *rasa* (7.60ab). Il est considéré comme fautif de mentionner un sentiment secondaire ou permanent ainsi qu'un *rasa* [*vyabhicāri-rasa-sthāyibhāvānām śabdavācyatā*]. Pour nommer un sentiment secondaire, les exemples de *vṛīḍā* [timidité], *karuṇa* [pathétique], *trāsa* [peur], *vismaya* [émerveillement], *rasa* [goût], *īṛyā* [envie, jalousie], *dīnatva* [être misérable] sont donnés ; pour le défaut de nommer un *rasa*, on évoque *śṛṅgāra* ou l'amour ; et pour nommer un sentiment permanent, *utsāha* ou le courage est cité.) Cette interdiction de nommer un *rasa* semble néanmoins dépendre du *rasa* évoqué et de la manière dont on l'évoque. Outre Murāri, Bhavabhūti utilise également le terme *rasa* dans l'*Uttararāmacarita*. En même temps, la mention des termes du théâtre est généralement considérée comme qualité dans la poésie classique, dans le *kāvya*. V. par exemple le *Kavikaṇṇṇābharaṇa* de Kṣemendra 5.1, dans lequel l'auteur présente une liste des qualités du bon poète, en y incluant la connaissance des traités érudits (*śāstra*) tels l'art de la dramaturgie (*bharataparicaya*). Lévi 1890 : 182 fait référence à ce passage et utilise le mot *bharatasamuccaya*, terme qui ne se trouve pas chez Kṣemendra et que nous n'avons pas rencontré ailleurs. (« L'accumulation dans une stance de termes empruntés à la technique du théâtre est une beauté de style, et elle a reçu en rhétorique un nom particulier, c'est le *bharatasamuccaya*. ») Les exemples qu'en donne Lévi comprennent trois pièces de théâtre (les autres provenant des longs poèmes ou *mahākāvya*) : le *Mālatīmādhava* de Bhavabhūti, l'*Anarḡharāghava* et le *Mudrārākṣasa*. Concernant ce dernier, Lévi remarque la mise en relation des intrigues politiques et théâtrales, qui caractérise également la pièce de Murāri. (« Rākṣasa compare ses combinaisons politiques à celles du poète dramatique et donne un véritable plan de drame. »)

portent des habits propres aux disciples d'études védiques (*brahmacārin*). Ainsi suggèrent-ils le sentiment héroïque (*vīrarasa*) et le sentiment de la tranquillité (*śāntarasa*) à la fois.

puṇya-lakṣmīkayoḥ ko 'yam anayoḥ pratibhāsate /
 mauñjyādi-vyañjanaḥ śānto vīropakaraṇo rasaḥ // ⁹
 Qu'est-ce ? Ils possèdent mérites religieux et richesses royales ¹⁰ ; portant le
 cordon sacré brahmanique et d'autres attributs, ils suggèrent *le sentiment de*
la tranquillité, soutenu par celui de l'héroïsme.

Cette caractérisation des héros par le sentiment héroïque et la tranquillité ascétique devient un élément important dans l'ensemble de l'histoire de Rāma telle qu'elle est représentée dans la pièce. Car le contraste entre guerrier héroïque et brahmane ascétique reflète le dilemme plus général du bon roi en Inde : il doit agir de manière héroïque et défendre ses sujets, remplissant ainsi son devoir social (*dharmā*) dans ce monde ; mais il doit également se concentrer sur le but ultime, la délivrance d'ici-bas (*mokṣa*), ce qui l'attire vers le mode de vie des ascètes en dehors de la société. ¹¹

Un mélange de *rasa* semblable fait l'objet d'une strophe récitée par Rāma lorsqu'il aperçoit Paraśurāma. Rāma remarque d'abord en prose que l'on traverse des états d'esprit divers quand on voit Paraśurāma (*saṃkīryamāṇānekarasānubhāva-*). Ensuite, il attire l'attention sur le contraste entre le sentiment de tranquillité (*śānta*) d'un côté et les sentiments furieux (*raudra*) et merveilleux (*adbhuta*) de l'autre.

jaṭām dhatte mūrdhā, paraśu-dhanuṣī bāhu-śikharam,
 prakoṣṭho raudrākṣam valayam, iṣu-daṇḍān api karaḥ /
 prarūḍha-prauḍhāstra-vraṇa-vikaṭa-raudrādbhutam idaṃ
 praśāntām aiṇeyīṃ tvacam api ca vakṣaḥ kalayati //
 Il porte des tresses d'ascète sur sa tête, une hache de guerre et un arc sur
 son épaule, un rosaire sur son avant-bras et des flèches dans sa main. Sa
 poitrine est à la fois terrifiante, *effrayante* et *extraordinaire* avec des
 blessures infligées par des armes puissantes ; mais il l'a couverte d'une peau
 d'antilope, ce qui évoque l'ascèse dans l'*apaisement*.

Les tresses d'ascète (*jaṭā*), le rosaire (*raudrākṣavalaya*) et la peau d'antilope (*aiṇeyī tvac*), sur laquelle le pratiquant s'assied, comptent parmi les signes typiques d'ascète et suggèrent donc la tranquillité ou le *śāntarasa*. La hache de guerre (*paraśu*), l'arc (*dhanus*), les flèches (*iṣu*) et les blessures (*vraṇa*) signalent un guerrier et impliquent non seulement les deux *rasa* nommés, le furieux ou terrifiant et le merveilleux (*raudra* et *adbhuta*), mais aussi celui de l'héroïsme (*vīrarasa*). ¹² Ce n'est certainement pas par hasard que deux personnages principaux, Rāma et

⁹Nous avons adopté ici la leçon des éditions de Calcutta et de Bombay. L'édition de Pondichéry a *so* pour *ko* et *vīropakaraṇam* pour *vīropakaraṇa*, leçons qui, par ailleurs, ne changent pas radicalement le sens.

¹⁰Dans cette interprétation, le contraste entre les côtés brahmanique et guerrier est plus marqué. Nous pourrions également traduire le composé par « ils possèdent une splendeur sacrée ».

¹¹Ceci peut être vu comme un cas particulier du conflit entre devoir social et quitter la société pour se consacrer à la délivrance, entre *pravṛtti* et *nivṛtti*.

¹²Sur ce point, v. aussi Viṣṇubhaṭṭa *ad loc.* et Steiner, 1997 : 182. À nouveau, le merveilleux (*adbhuta*) s'associe à l'héroïque (*vīra*).

Paraśurāma, tous les deux incarnations de Viṣṇu, soient décrits par des termes esthétiques semblables.¹³

Les nombreuses occurrences du terme *rasa* et des noms de *rasa*¹⁴ ont pour effet que même dans quelques contextes où le sens esthétique ne s'appliquerait pas forcément, il semble être suggéré.¹⁵ Dans la strophe suivante (4.2), *rasa* décrit le plaisir de la jouissance charnelle et du sommeil durant la nuit.

prācīm vāsakasajjikām upagate Bhānau diśāṃ vallabhe
paśyaitā rucayaḥ pataṅga-dṛṣadām āgneya-nāḍimḍhamāḥ /
lokasya kṣaṇadā-niraṅkuśa-rasau sambhoga-nidrāgamau
koka-stoma-kumudvatī-vipinayor nikṣepam ātanvate //

Lorsque le Soleil, bien-aimé de toutes les directions, vient voir l'Est, cette femme qui l'a attendu impatiemment, regarde : ses rayons, qui attisent le feu dans les veines des pierres solaires, transfèrent le plaisir et le sommeil dont les gens ont joui la nuit sans dérangement, sur les tadornes et les lotus blancs nocturnes.

Le transfert de plaisir s'effectue de la manière suivante : les oiseaux *koka* ou tadornes reçoivent le plaisir nocturne de la jouissance charnelle (*sambhoga*) des gens, car, selon la convention poétique, les couples *koka* se retrouvent la journée après une période de séparation durant la nuit ; et les lotus blancs appelés *kumuda* pourront goûter au plaisir du sommeil (*nidrā*) continu, car ils se ferment pendant la journée. Même si le mot *rasa* ne figure pas ici au sens technique, Murāri emploie un autre terme de la théorie poétique : *vāsakasajjā* lit. « la femme qui est prête dans sa chambre ». ¹⁶ La direction de l'Est est personnifiée comme un type particulier d'héroïne, la *vāsakasajjikā*, qui attend son amant (ici le Soleil) avec impatience, son corps entièrement orné pour le recevoir.

Dans l'*Anargharāghava*, nous rencontrons fréquemment de telles personnifications des entités féminines ou des descriptions des déesses comme héroïnes. La déesse de la parole et de la poésie, Sarasvatī, par exemple, apparaît dans le prologue (1.11) comme *pragalbhā*, terme pour

¹³Nous avons trouvé un parallèle particulièrement proche dans le *Mahāvīracarita* de Bhavabhūti (2.26). La construction de la strophe ressemble à celle de l'*Anargharāghava* et les attributs de Paraśurāma reçoivent des adjectifs « terrifiant » (*ugra*) et « paisible » (*śānta*), que le commentateur, Vīrarāghava, explique comme inspirant à la fois les sentiments (*rasa*) héroïque (*vīra*) et apaisé (*śānta*). jyoti-jvālā-pracaya-jaṭilo bhāti kaṅṭhe kuṭhāras, tūṅīro 'mśe, vapuṣi ca jaṭā-cāpa-cīrājīnāni / pāṇau bāṇaḥ sphurati valayībhūta-lolākṣasūtraṃ, veṣaḥ śobhāṃ vyatikaravatīm *ugra-śāntas* tanoti // « Il tient sa hache entourée de flammes brillantes dans le cou, son carquois sur l'épaule, et porte des tresses d'ascète, un arc, des vêtements d'écorce et une peau d'antilope sur le corps ; une flèche resplendit dans sa main qui est encerclée par un bracelet de rosaire. Son apparence rayonne doublement, étant à la fois *terrifiant* et *paisible*. » V. également la traduction de Pickford, 1871 : 41-42.

¹⁴Pour d'autres noms et occurrences de *rasa* dans l'*Anargharāghava*, v. le passage en prose avant 6.44, dans lequel un *vidyādhara* décrit la bataille comme terrifiante et extraordinaire (*bbayānaka* et *adbhuta*) ; 3.7 faisant référence au plaisir esthétique (*rasa*) que l'on ressent en voyant des jeunes femmes ; l'expérience de la séparation des amoureux (*vipralambha-rasa*) dans 7.37, ce que Śiva et son épouse ne connaissent pas, car ils sont unifiés éternellement dans leur forme moitié femme, moitié homme (*ardhanārīśvara*) ; et le sentiment de courage (*sābasa-rasa*) dans 7.89, remplaçant probablement le terme de *vīrarasa* ou *utsāha*.

¹⁵Outre l'exemple analysé ici, v. également les occurrences suivantes : *rasaṃ dāsyāmi* (après 5.4, où, selon Viṣṇubhaṭṭa, le mot *rasa* signifie à la fois « le jus de la passion » ainsi que « poison ») ; *nidrārasa* (6.81) ; *pratyāvṛttarasasya* (6.11, de la lune) ; et *nṛttārambharasa* (7.104) décrivant la danse de Śiva.

¹⁶V. par exemple *Daśarūpaka* 2.23 cité par Viṣṇubhaṭṭa *ad loc.*

une autre catégorie d'héroïne (*nāyikā*). Une *pragalbhā* est mûre et confiante, connaît bien l'art de l'amour, s'exprime avec éloquence et domine son époux.¹⁷

En compagnie ou à côté des héroïnes, le texte nomme également un personnage central des pièces de théâtre dites *prakaraṇa* : le bouffon. Murāri utilise un synonyme du nom courant *vidūṣaka*, le terme *vaiḥāsika*, pour décrire le soleil levant qui agit comme un bouffon afin d'amuser les lotus du jour (*mṛṇālinī*), qui sont présentés comme les femmes (le substantif est féminin) du palais royal (4.4).¹⁸

ayaṃ mṛdu mṛṇālinī-vana-vilāsa-vaiḥāsikas tviṣāṃ vitapate patiḥ [...]
Voici le Soleil, seigneur des lumières, brillant doucement,¹⁹ devenant le
bouffon afin de divertir les lotus [...]

L'image du bouffon réapparaît plus loin dans la pièce, dans une strophe qui n'est pas purement descriptive. Dans le passage en prose avant la strophe 6.21, le ministre Mālyavān appelle les singes les bouffons (*vaiḥāsikāḥ*) qui se moquent du roi des démons, Rāvaṇa, avec ironie. Ici, Mālyavān utilise encore un autre terme du théâtre pour « ironie » : *ullunṭh-*, terme que l'on rencontre souvent dans les didascalies.

Concernant l'ironie et les éléments comiques, Murāri emploie à plusieurs reprises le mot « farce » : *prahasana*. À la fin du deuxième acte, Rāma et Lakṣmaṇa sont sur le point de partir pour Videha, suivant le conseil de Viśvāmitra. Rāma remarque qu'il a toujours rêvé de voir l'arc célèbre de Śiva, propos auquel son frère répond, en faisant référence à Sītā : « ainsi que la noble fille qui n'est pas née d'un ventre ». Après être taquiné de cette manière, Rāma rétorque :

katham, anyad eva kim api *prahasanaṃ sūtrayati* bhavān.
Alors, tu me *joues* encore une farce ?

Ou, plus précisément : tu mets en scène encore une farce ?²⁰ Cette expression, *prahasanaṃ sūtrayati*, est bien plus qu'une référence au théâtre : elle joue un rôle structurel dans la pièce. Comme le remarque Jamison (2000 : 176), le badinage des adolescents, de Rāma et de Lakṣmaṇa, forme un complément à la conversation des deux disciples brahmaniques (*brahmacārin*) au début du même acte. Le deuxième acte est donc encadré par ces deux conversations entre jeunes hommes, conversations remplies d'éléments comiques.

Le terme cité plus haut, *prahasana*, relie non seulement le début et la fin du deuxième acte, mais renforce la continuité entre le deuxième et le troisième actes, car la première strophe de ce dernier mentionne également le genre de la farce (*prahasana*), même si c'est dans un

¹⁷Un type de héros, le courageux et fier (*dhīroddhata*), est mentionné deux fois : une fois pour décrire les descendants de Raghu (2.65) et une fois en s'appliquant à Rāma (5.1). Pour ce type de héros, v. par exemple *Sābhīyadarpaṇa* 3.38. Ces occurrences dans la pièce ne sont néanmoins pas certaines, car elles ne se trouvent que dans les éditions du Sud chaque fois, tandis que l'édition de Bombay donne *vīra* pour *dhīra*, *dhīra* étant noté comme variante. Un autre personnage typique figure dans la strophe 7.62 : *pīṭhamarda*, l'ami du héros dans les pièces de théâtre qui le seconde dans des intrigues diverses. V. par exemple *Daśarūpaka* 2.7.

¹⁸Les deux commentaires anciens édités, celui de Rucipati ainsi que celui de Viṣṇubhaṭṭa, confirment ici l'usage du mot *vaiḥāsika* dans ce sens.

¹⁹Nous interprétons le mot *mṛdu* comme adverbe, suivant Viṣṇubhaṭṭa. D'autres commentateurs le comprennent comme faisant partie du composé *mṛṇālinī-vana* en tant qu'adjectif.

²⁰Pour une autre occurrence du même terme pour farce, v. 5.27.

contexte très différent. Ici, le vieux chambellan (*kañcukin*) se présente en offrant les réflexions suivantes sur son rôle et son âge.

gātrair girā ca vikalaś caṭum īsvaraṇāṃ
kurvann ayam *prahasanasya nataḥ* kṛto 'smi /
tan mām punaḥ palita-*varṇaka*-bhājam enam
nātyena kena natayisyati dīrgham āyuh //²¹

Louant mes maîtres sans avoir la voix ou le corps pour le faire, j'ai été transformé en acteur comique. Avec mes cheveux gris à la place du fard, dans quelle pièce est-ce que ma longue vie va me faire jouer ?

Le *prahasana*²² n'est plus la plaisanterie légère de la scène précédente, mais participe à une métaphore auto-ironique assez amère. Le parallèle théâtral est construit sur plusieurs éléments : le chambellan se désigne comme acteur dans une farce, dirigé par sa vieillesse et jouant devant ses maîtres comme public,²³ ses cheveux gris formant son fard. L'image de la vie mise en scène comme pièce de théâtre trahit peut-être l'influence de Bhartṛhari (*Vairāgyasataka* 50cd) :

jarājirṇair aṅgair *nata* iva valī-*maṇḍita*-tanur
naraḥ saṃsārāṅke viśati yamadhānī-*yavanikām*

Le corps épuisé par l'âge et couvert de rides à la place du *fard*, l'homme entre au royaume de la Mort quittant *la scène* de la vie, comme *un acteur* qui se retire derrière *le rideau*.

D'autres métaphores et comparaisons comprenant des mots pour désigner l'acteur et le jeu théâtral sont légion dans l'*Anargharāghava*, même si elles ne forment que rarement des images aussi élaborées.²⁴ Dans le quatrième acte, par exemple, avant la strophe 43, on adresse les mots suivants à Paraśurāma, qui attend de se battre contre Rāma avec impatience :

kiyacciram iyam aparam iva bhavantaṃ *nata*yisyati āyudhapiśācikā ?
Pour combien de temps encore la démonsse de la guerre te *fera-t-elle danser* /
jouer, comme elle l'a déjà fait auparavant ?

Le même verbe au causatif, *nata-*, exprime ici, comme ailleurs dans la pièce, que certains personnages ne peuvent pas agir indépendamment, mais sont dirigés, obligés de jouer leurs rôles, par une autre force ou personne.

Toutefois, les mots désignant l'acteur, le jeu d'acteur ou la danse, termes qui sont intrinsèquement associés dans la tradition théâtrale indienne, peuvent également exprimer

²¹Notons les variantes importantes suivantes, qui influent sur le style et le sens exact, mais pas sur notre propos : *tan mām* PTI, *tat tvām* BB*J, *na tvām* CBvl, *kṛtvā* Bvl (P = éd. de Pondichéry, T = éd. de Tanjore, I = *Iṣṭārthakalṣavallī* imprimée en télougou. Nous avons utilisé l'édition de travail de H.N. Bhat. C = éd. de Calcutta sans commentaire, B = éd. de Bombay. * signale une leçon de commentaire. J = leçon de l'édition contenant le commentaire de Jīvananda Vidyāsāgara, v.l. = *varia lectio*.)

²²Pour une autre occurrence du mot, v. 7.36 (au sens de plaisanterie).

²³Sur ce point, v. la glose de Rucipati : « *īsvaraṇāṃ prekṣakāṇām* ».

²⁴Pour une autre image également élaborée, v. 7.70, strophe dans laquelle la lune (substantif masculin) figure comme dansant sur les bourgeons des lotus de nuit, à la chanson des abeilles bourdonnantes (*kumudamukulakeṣu vyañjayann aṅgabārān*).

d'autres aspects des événements. Dans la phrase suivante (prose après 1.33), Daśaratha emploie de tels termes afin de décrire sa joie au moment de sa rencontre avec Viśvāmitra.

iyam tvad-upasthāna-sulabha-sambhāvanātiprasaṅga-saṃgītaka-nartakī
 citta-vṛttir *niyogānugrahāya* sprhayati
 Mon esprit, danseuse qui apparaît dans un spectacle exprimant affection et respect, ce que ta présence a rendu facile, désire à présent avoir le privilège d'obtenir ta commande.

Pour ce que nous avons traduit simplement par « esprit », Daśaratha utilise l'expression *cittavṛtti*, « le fonctionnement de l'esprit », en partie afin d'avoir un substantif féminin qui correspond à l'image de la danseuse, en partie peut-être pour emprunter encore un terme esthétique, un synonyme de *bhāva* (état d'esprit, comme source de l'expérience esthétique) et de *rasa*.²⁵ L'esprit de Daśaratha est comparé à la danseuse, car il a déjà salué Viśvāmitra avec une longue louange, de même qu'une danseuse rend hommage au public avec la danse initiale, danse qui paraissait facile grâce à la présence des spectateurs nobles.²⁶ À présent, Daśaratha désire entendre la requête de Viśvāmitra et l'objet de sa visite, de même que la danseuse veut savoir ce que son public lui commande de présenter comme danse principale.²⁷ L'image est particulièrement appropriée dans le contexte, puisqu'une grande partie du premier acte comprend l'échange bien « chorégraphié » entre le roi et deux sages. Chaque personne présente plusieurs chants de louange aux autres, et crée ainsi un acte théâtral élaboré avant de parler de son véritable but.

Dans le même acte, un autre terme de la représentation théâtrale décrit la manière dont Indra dissimule ses sentiments et fait semblant, avec des gestes, qu'il se réjouit : le verbe employé est *abhi-nī-*. Vāmadeva présente la scène à Daśaratha, afin de le louer comme roi plus fort qu'Indra, le roi des dieux.

tvayy ardhāsana-bhāji kiṃnara-gaṇodgītair bhavad-vikramair
 antaḥ-saṃbhr̥ta-matsaro 'pi bhagavān ākāra-guptau kṛtī /
 unmīlad-bhavadiya-dakṣiṇa-bhujā-romāñca-viddhoccarad-
 bāṣpair eva vilocanair *abhinayaty* ānandam Ākhaṇḍalaḥ //²⁸
 Pendant que tu lui as cédé la moitié de ta place, Indra, même si son cœur débordait de jalousie en entendant les bardes célestes à tête de cheval chanter tes exploits, a caché ses sentiments de façon adroite. Ses mille yeux se remplissaient de larmes à sentir frissonner de joie ton bras droit, mais *il jouait* comme s'il en était ravi.

La scène qu'évoque Vāmadeva est déjà celle d'une représentation, dans laquelle les bardes célestes, les Kiṃnara, chantent des exploits de Daśaratha. Ce dernier se réjouit de se souvenir

²⁵Pour ce sens du mot *cittavṛtti*, en particulier dans l'*Abhinavabhāratī*, v. Bansat-Boudon, 1992 : 108 et 339.

²⁶Notons ici l'usage d'un autre terme, *saṃgītaka*, dans la phrase. Outre son acception première de « concert » ou « spectacle musical », il signifie également « théâtre ». Sur ce terme et d'autres synonymes de la production théâtrale, v. Bansat-Boudon, 1994 : 195-197 *sqq.*

²⁷Pour une autre image de la danseuse, *nartakī*, v. la phrase après 7.43, dans laquelle la déesse de la fortune est blâmée, car elle danse au rythme du tambour des dieux et des démons qui se battent.

²⁸Notons quelques variantes importantes ici : *viddhoccarat* BB*CJII*, *vidhollasat* PT, *bandhoccarat* Bvl.

des batailles héroïques, ce qui cause un frisson. Indra, assis à sa droite sur la moitié du siège, s'aperçoit immédiatement de cette suite d'évènements. Envieux, ses yeux remplis de larmes, il joue (*abhinayati*) les pleurs de joie et non pas de jalousie.²⁹

Ces exemples ainsi que la plupart des allusions au théâtre et à la représentation dans le premier acte soulignent le caractère théâtral de la conversation de la cour, mise en scène dans cet acte. Toutefois, donner une vision de la cour comme théâtre n'est qu'une des fonctions de ces allusions. Dans le prélude en prākṛit et sanskrit (*miśraviṣkambhaka*) du quatrième acte, les références théâtrales servent un but différent, ce qu'illustre entre autres l'exclamation de Mālyavān :

aho durātmanaḥ kṣatriya-brāhmaṇasya Kuśika-janmano *durnāṭakam* !
Ceci est le *complot* (lit. *mauvaise pièce de théâtre*) de ce brahmane guerrier de
mauvaise volonté, de Viśvāmitra !

Mālyavān, ministre de Rāvaṇa et maître des intrigues du côté des démons, est en colère contre Viśvāmitra, qui dirige « une pièce de théâtre vicieuse / mauvaise », un *durnāṭaka*, un drame et une trame qui s'opposent à ce que Mālyavān souhaiterait voir. L'un des commentateurs, Viṣṇubhaṭṭa, explicite l'expression davantage : « il [Viśvāmitra] met tout en branle lui-même, comme le fait un metteur en scène » (*svayaṃ sūtradhāravat sarvapreraka iti bhāvaḥ*).

Dans la même scène, Mālyavān trouve une solution pour empêcher le projet de Viśvāmitra de se réaliser. Il utilise encore une fois un terme rhétorique et théâtral : *saṃvidbhānaka*, l'intrigue.³⁰ En fait, deux intrigues rivalisent tout au long de la pièce : celle de Viśvāmitra et celle de Mālyavān. Cette scène et l'usage de la terminologie théâtrale soulignent un aspect important de l'*Anarṅgharāghava*, à savoir qu'en plus d'être une histoire de héros, c'est aussi une histoire d'intrigues de cour, jusqu'au sixième acte au moins. Ce ne sont pas les personnages mais plutôt les intrigues conçues de façons diverses qui se confrontent. En présentant l'histoire de Rāma comme une suite d'intrigues, Murāri perpétue la tradition du *Mahāvīracarita* de Bhavabhūti, tout en la renouvelant avec des parallèles tirés du monde du théâtre.

Étant donné que l'opposition entre Rāma et Rāvaṇa est représentée comme provoquée par une mise en scène, le moment où Rāma lui-même prend le rôle du « metteur en scène » des évènements, dans le sixième acte, devient un moment charnière. Même si nous n'acceptons pas le point de vue exact de Suṅrīva concernant la situation, ses mots (6.48) confirment encore une fois la nature théâtrale de l'action :

Daśamukha-vadha-nāṭya-sūtradhāro Raghupatir, asya ca pāripārsvako 'ham
prakaraṇa-phala-bīja-bhāvakānām amṛtabhujām samupāsmahe samājam
Rāma est le *metteur en scène de cette pièce* sur le meurtre de Rāvaṇa, et je
suis son *assistant* moi-même. Nous donnons satisfaction à l'assemblée des
dieux, qui forment notre public et effectuent le *développement de la trame*.

Les dieux, consommateurs de l'ambrosie, sont ici, littéralement, « ceux qui font l'expérience du / qui créent le développement et la source de la trame d'une pièce de fiction ». La pièce de théâtre dont on parle ici est un *prakaraṇa*, fondé sur une fiction (contrairement aux pièces

²⁹V. également les notes de Steiner, 1997 : 94 à sa traduction.

³⁰Nous rencontrons ce terme dans l'*Uttararāmacarita* également, v. Stchoupak, 1969 : xxxiii.

fondées sur des histoires épiques ou mythologiques, les *nāṭaka*), car l'histoire de Rāma devient une histoire épique, sujet des *nāṭaka*, seulement après qu'elle a eu lieu ; mais pendant qu'elle a lieu, elle forme un *prakaraṇa* pour les dieux comme spectateurs. « La source de l'intrigue », littéralement « le germe » (*bīja*) compte parmi les cinq prérequis (*arthaprakṛti*) pour le développement de l'intrigue selon la littérature théorique ;³¹ tandis que le « développement » ou « fruit » (*phala*) s'utilise comme terme technique pour le dernier stade de la trame (la dernière *avasthā*).³² Le mot final du composé, *-bhāvaka*, peut être interprété comme désignant les dieux qui « effectuent » l'intrigue ou bien qui « possèdent un goût poétique ». Par conséquent, les dieux constituent un public spécial qui contrôle ou dirige le spectacle et en jouit en même temps.³³

Les références au monde du théâtre du premier au sixième actes, durant lesquels l'action se déroule, atteignent un point culminant dans le septième acte, où l'on décrit la danse de Śiva. Comme il convient pour l'acte qui termine la pièce, les strophes en question présentent la danse cosmique de Śiva à la fin du monde. Le dieu est appelé danseur ou acteur, *naṭa*, dans les vers 105 et 111, le premier le nommant plus précisément *krīḍānaṭa*, « celui qui danse par jeu ». Pendant qu'il joue son *ārabhaṭī*, représentation des événements surnaturels et terrifiants, sur scène (7.103), il effraie son épouse, Pārvatī, et secoue le monde entier y compris l'*axis mundi*, le mont Meru (7.50). Comme le montre le vers suivant (7.111), il figure dans une *nāṭikā*, comédie brève et légère : la fin des trois mondes.

uddāma-bhrami-vega-viṣṭṛta-jaṭā-vallī-praṇālī-patat-svaḥ-gaṅgā-jala-
daṇḍikā-valayitaṃ nirmāya tat pañjaram /
saṃbhramyad-bhuja-ṣaṇḍa-pakṣa-paṭala-dvandvena haṃsāyitas trailokya-
vyaya-nāṭikā-naya-naṭaḥ svāmī jagat trāyatām //

Pendant qu'il tournoie de manière terrifiante, ses tresses qui s'envolent forment des canaux dans lesquels l'eau du Gange céleste peut tomber en plusieurs courants : ainsi crée-t-il, de l'eau coulant à flots, une cage d'oiseau autour de lui, dans laquelle il déploie ses nombreux bras, comme le ferait un cygne avec ses deux ailes qui ressemblent à des voiles. Il est le *danseur principal jouant*³⁴ dans le spectacle qui met en scène la fin des trois mondes. C'est notre seigneur. Qu'il protège l'univers !

Nous pourrions multiplier les exemples dans lesquels l'*Anargharāghava* fait allusion à la scène ou à la théorie esthétique de la représentation théâtrale.³⁵ Une façon de comprendre ces éléments métathéâtraux pourrait être que l'auteur veut simplement exhiber son érudition. Cette interprétation ne peut et ne doit pas être écartée ; Murāri démontre sa connaissance des traités théoriques (*śāstra*) en faisant référence à d'autres domaines également : les sciences politiques, la

³¹Pour une autre occurrence du même mot, non pas au sens technique mais désignant la source d'une histoire, v. 7.4, où *bīja* signifie la source de l'histoire héroïque de Rāvaṇa (*vikramakathābīja*).

³²Sur ce sujet, v. par exemple *Daśarūpaka* 1.17-18 sqq. Pour une analyse de la relation entre les *kāryāvasthā*, les *arthaprakṛti* et les *sandhi*, v. Bansat-Boudon, 1992 : 135 sqq.

³³Viṣṇubhaṭṭa, qui prend seulement le second sens du mot, remarque que c'est parce que les dieux consomment le nectar de l'expérience esthétique (*rasa*) qu'ils sont appelés ici les consommateurs de l'ambrosie (*amṛtabhuḥ*).

³⁴Le mot *naya* doit être compris au sens de l'*abhinaya*, comme l'expliquent les commentateurs.

³⁵Un dernier exemple mérite d'être mentionné ici : le vers 2.44 présente le chant du moineau au coucher du soleil comme le vers de bénédiction d'une pièce de théâtre (*nāṇḍī*).

philosophie, le rituel, la grammaire³⁶ etc. Ce faisant, il suit encore une fois son modèle, Bhavabhūti, qui emploie également de nombreux termes techniques de domaines divers.³⁷ Cependant, nous espérons que notre analyse des termes théâtraux et rhétoriques a amplement démontré que leur fonction dépasse de loin la simple démonstration de l'érudition. Ces éléments métathéâtraux ne servent pas non plus seulement à souligner le caractère théâtral de la pièce, mais s'intègrent de manière organique dans le développement de la trame. Les allusions au monde de la scène mettent en valeur la nature théâtrale de la cour et suggèrent que l'histoire de Rāma est avant tout une histoire d'intrigues politiques où divers plans rivalisent entre eux. Les références au théâtre servent également à montrer que les événements de ce monde ainsi que de cette pièce sont en fin de compte mis en scène par les dieux, dont plusieurs s'associent directement à certains aspects du théâtre. Finalement, à travers le monologue du chambellan, on nous rappelle le caractère théâtral de la vie et de la vieillesse ; et grâce aux figurations récurrentes de *rasa*, le plaisir esthétique de notre expérience (du monde ainsi que du spectacle) est découvert et révélé à nouveau dans plusieurs vers.

L'analyse de la terminologie présentée ici soulève une question fondamentale de méthodologie, à savoir comment nous devrions traiter les pièces de théâtre de l'Inde classique. Comme le fait remarquer Tieken (2000 : 115 *sq.*), un grand nombre d'études de littérature sanskrite propose de définir le *rasa* ou les *rasa* dominant(s) d'une pièce et en donne une interprétation à la lumière de cette définition. Ce que Tieken semble suggérer à la place de cette démarche, en citant les exemples de l'*Uttararāmacarita* et de l'*Anargharāghava*, est d'examiner le rôle du rituel et du sacrifice. Toutefois, même si personne ne peut nier l'aspect rituel des pièces de théâtre sanskrites, l'approche de Tieken demeure aussi unilatérale que certaines études sur le *rasa*. Il est vrai que les enquêtes sur les *rasa* n'offrent souvent pas de résultats spectaculaires, mais l'accent mis sur le rituel comme le propose Tieken non plus. De même que les études des *rasa* mettent quelquefois ce concept trop en avant, Tieken, lui aussi, semble réduire le théâtre à ses aspects rituels.³⁸

Il est probablement inévitable que l'on réduise une pièce de théâtre à l'un de ses aspects, car une étude doit présenter sa propre proposition ou thèse. On pourrait néanmoins tenter d'éviter des généralisations et de donner des recettes d'analyse littéraire, du type « la clé d'une pièce est son *rasa* » ou « ce qui importe est l'examen des aspects rituels ».

Concernant notre analyse des allusions au théâtre et à la théorie esthétique du théâtre, notre but n'a certainement pas été de montrer que Murāri est le seul ou le premier auteur à en faire, car Viśākhadatta, Bhavabhūti ou Rājasēkhara, par exemple, en font également. L'analyse de ces termes ne peut pas servir comme modèle général ou approche exemplaire des pièces de théâtre de l'Inde classique non plus, puisque seuls certains auteurs ont recours à l'emploi de ces termes. Nous ne pourrions pas assujettir les pièces attribuées à Bhāsa, par exemple, à la même analyse. Cependant, dans les pièces où l'on trouve des allusions érudites ou śāstriques en abondance, il pourrait être fructueux de tenter d'analyser leurs véritables rôles plutôt que de simplement les identifier comme servant une vaine démonstration d'érudition. De même que les allusions au théâtre ne nous paraissent pas gratuites, l'usage des termes grammaticaux pāṇinés

³⁶V. par exemple les occurrences étonnantes des termes grammaticaux *ākṛtigāṇa* (4.44) et *stbānivadbhāva* (avant 4.12).

³⁷En ce qui concerne l'*Uttararāmacarita*, v. Stchoupak, 1969 : xxxiii.

³⁸Notons également que l'identification des rites dans des pièces de théâtre est souvent douteuse. Steiner, 2010 : 167, par exemple, critique, à juste titre, l'identification proposée par Tieken d'un *rājasūya* chez "Bhāsa".

doivent servir à davantage que prouver la connaissance grammaticale de l'auteur, ce qui ne nécessite aucune preuve ou démonstration de toute façon. Mais l'examen des termes grammaticaux de la pièce de Murāri devra faire l'objet d'une autre étude.

Judit Törzsök

Maître de conférences (HDR) en sanskrit à l'Université Charles-de-Gaulle Lille III.

UMR 7825 Mondes iranien et indien (Paris III, CNRS, EPHE, INaLCo)

Bibliographie

Éditions de l'*Anargharāghava* et de ses commentaires sanskrits

(B) *Anargharāghavam* avec le commentaire (*tīkā*) de Rucipati (R), éd. Durgaprasad et Wasudev Laxman Shastri Pansikar. (Kāvyaṃālā 5.) Bombay : Nirnaya Sāgar Press, 1908.

(C) *Anargharāghava*, éd. Jibananda Vidyasagara. Calcutta : Sucharu Press, 1875.

(J) *Anargharāghavam with the commentary of Jīvananda Vidyāsāgara*, éd. Āsubodha Vidyābhūṣaṇa et Nityabodha Vidyāratna. Calcutta : Vācaspatya, 1936.

(P) *The Commentary of Viṣṇubhaṭṭa on the Anargharāghava of Murāri, vol. 1. The Commentary of Viṣṇubhaṭṭa (V), vol. 2. The Anargharāghava of Murāri as Read by Viṣṇubhaṭṭa, Notes, Appendices.* Éd. critique de Harinarayana Bhat B.R. Pondichéry : Institut français de Pondichéry, École Française d'Extrême-Orient, 1998.

(T) Édition en caractères télougous de l'*Anargharāghava*, avec les commentaires *Iṣṭārthakalpavallī* de Lakṣmīdhara, *Harīharadīkṣitīya* de Harihara et *Pañjikā* de Viṣṇubhaṭṭa, éd. Cakravartyayaṅgār, Mysore, 1905.

Édition de travail inédite du commentaire de Lakṣmīdhara (*Iṣṭārthakalpavallī*) sur l'*Anargharāghava*, préparée par H.N. Bhat à l'Institut français de Pondichéry.

Anargharāghavam avec un commentaire en sanskrit et une traduction en hindi (*Prakāśa*) par Rāmacandra Mīśra. Varanasi : Chowkhamba Vidya Bhawan, 1960.

Anargharāghavaṭīkā. Commentaire de Jinaharṣagaṇi. Manuscrit No. 655 / 1886-92. Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona.

Autres éditions de textes sanskrits

Abhinavabhāratī v. Nāṭyaśāstra

Uttararāmacarita de Bhavabhūti. *Uttararāmacarita (La dernière aventure de Rāma) drame de Bhavabhūti* traduit et annoté par Nadine Stchupak. Paris : Belles Lettres, 1968.

Kavikaṅṭhābharāṇa de Kṣemendra, éd. J. Schönberg, Wien, 1884.

Kāvyaṭṭhāra de Mammaṭa. Avec le commentaire *Nāgeśvarī* de Śrī Hariśaṅkara Śaramā. Varanasi : Chaukhambha Sanskrit Sansthan, 1995. (8ème éd.)

Daśarūpaka de Dhanamjaya. *Daśarūpam with Dhanika's commentary*. Éd. F.E. Hall. Calcutta : The Asiatic Society, 1989. (1ère éd. 1865)

Nāṭyaśāstra avec le commentaire *Abhinavabhāratī* d'Abhinavagupta. Éd. R.S. Nagar. Delhi : Parimal Publications, 1981-84. (4 vol.s)

Mahāvīracarita de Bhavabhūti. *Le Mahāvīracarita de Bhavabhūti accompagné du commentaire de Vīrarāghava. Nouvelle édition, traduction de la pièce et notes* François Grimal. Pondichéry : Institut français de Pondichéry, 1989.

Mālatīmādhava de Bhavabhūti avec le commentaire de Jagaddhara. Éd. et trad. anglaise M.R. Kale. Delhi : Motilal Banarsidass, 1997. (réimpr. de la 3ème éd. de 1967)

Mālavikāgnimitra de Kālidāsa. *With the Commentary of Kāṭyavema, Various Readings, Introduction, Translation into English and Critical and Explanatory Notes by M.R. Kale, revised by Prof. Jayanand L. Dave and Prof. S.A. Upadhyaya*. Delhi : Motilal Banarsidass, 1999. (réimpr. de l'éd. de Bombay de 1960)

Mudrārākṣasa de Viśākhadatta avec le commentaire de Ḍhuṅḍirāja. Éd. et trad. M.R. Kale. Delhi : Motilal Banarsidass, 1991. (réimpr. de la 6ème éd. de 1976)

Sāhityadarpaṇa of Viśvanātha Kavirāja with two old commentaries. Locana by the author's son Ananta Dāsa and Vijñāpriyā by Bhaṭṭācārya Maheśvara Tarkālaṅkāra. Delhi : Bharatiya Book Corporation, 1988.

Subhāṣitaratnakoṣa, compiled by Vidyākara. Éd. D.D. Kosambi et V.V. Gokhale. Cambridge Mass. : Harvard University Press, 1957.

Vairāgyaśataka de Bhartṛhari, in: *Bhartṛhariśatakatrāyam* éd. D.D. Kosambi. Bombay : Bharatiya Vidya Bhavan, 1959.

Traductions et études

Bansat-Boudon, Lyne *Poétique du théâtre indien : Lectures du Nāṭyaśāstra*. Paris : École Française d'Extrême-Orient, 1992.

Bansat-Boudon, Lyne « Le théâtre en tous ses états ». *Genres littéraires en Inde*, dir. N. Balbir Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1994. 195-218.

Bansat-Boudon, Lyne « L'épopée mise en scène : L'Uttararāmacarita ». *Journal Asiatique* 288.1 (2000) : 83-111.

Ingalls, Daniel H.H. *An Anthology of Sanskrit Court Poetry : Vidyākara's "Subhāṣitaratnakoṣa"* Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1965.

Jamison, Stephanie « Anargharāghava: Das Schauspiel vom kostbaren Raghuspross. Einführung und Übersetzung. Drama und Theater in Südasien 1. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1997. 314 pp. » *Indo-Iranian Journal* 43 (2000): 173-177.

Jaspart-Pansu, Carole « La mise en abyme dans l'Uttararāmacarita de Bhavabhūti ». *Théâtres indiens*, dir. L. Bansat-Boudon. Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Puruṣārtha 20), 1998. 123-136.

Keith, Arthur Berriedale *The Sanskrit Drama*. Delhi : Motilal Banarsidass, 1991. (1ère éd. 1924)

Lévi, Sylvain *Le théâtre indien*. Paris : Émile Bouillon, 1890.

Mahalinga Sastri, Y. « Murāri as a Poet ». *Journal of Oriental Research* 19.3 (1950) : 196-204.

Pickford, John *Maha-vira-charita : The Adventures of the great hero Rāma*. London : Trübner and Co., 1871.

Regnaud, Paul *La rhétorique sanskrite*. Paris : Ernest Leroux, 1884.

Renou, Louis et Filliozat, Jean *L'Inde classique : Manuel des études indiennes I-II*. Paris : École Française d'Extrême-Orient, 1996. (1ère éd. Payot 1947-53)

Shulman, David « Embracing the Subject: Harṣa's Play within a Play ». *Journal of Indian Philosophy* 25 (1997) : 69-89.

Stchoupak v. *Uttararāmacarita*.

Steiner, Karin *Anargharāghava: Das Schauspiel vom kostbaren Raghuspross. Einführung und Übersetzung*. Drama und Theater in Südasien 1. Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 1997.

Steiner, Karin « Ritual(e) im Drama: Vedische Spuren im mittelalterlichen Sanskrit Schauspiel Pancaratra ». *Indisches Theater : Text, Theorie, Praxis*, dir. K. Steiner et H. Brückner. Wiesbaden : Harrassowitz, 2010. 155-169.

Tieken, Herman « On the Use of Rasa in Studies of Sanskrit Drama ». *Indo-Iranian Journal* 43 (2000) : 115-138.

Törzsök, Judit *Rama Beyond Price by Murari*. New York : NYU Press (Clay Sanskrit Library). 2006.

Warder, Anthony Kennedy *Indian Kāvya Literature vol. 4*. Delhi : Motilal Banarsidass, 1983.

Wilson, Horace Hayman *Dramas or, A complete account of the dramatic literature of the Hindus*. Varanasi : Chowkhamba Sanskrit Series, 1962. (1ère éd. 1827)