

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 Rājasekhara 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 (*bhārati*)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. [NS 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]. Rājasekhara consacre les quatre derniers chapitres de son *Kāvyaśāstra* aux conventions poétiques. [KvM XIV-XVIII.].

⁹⁵⁷ Rājasekhara, 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 kavi-prabhedāḥ*) [KvM XII] ; « Les subdivisions dans les emprunts du sens » (*artha-haraṇeṣu ālekhyā-prakhyādi-bhedāḥ*) [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 [NS V.24-25], Ghosh 1951 (vol. I., sk.) : 79.

⁹⁶⁰ [NS V.137-140], Ghosh 1951 (vol. I., sk.) : 94 ; [DR III.03], Haas 1962 : 80.

⁹⁶¹ [DR III.02], Haas 1962 : 79.

⁹⁶² [NS 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. **Śaradātanaya** 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 Siṃhabhūpāla 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-saṁhāra*) par la « conclusion » (*upasaṁhāra*). Sāgaranandin remplace la « liaison » (*saṁdhi*) 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 Siṁhabhūpāla⁹⁹² 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 *prakarī* est brève⁹⁹⁷. Cette dernière est indépendante du but principal et sert à embellir l'histoire ; selon Bhoja, Śāradātanaya et Siṁhabhūpāla, 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 ; Siṁhabhūpāla 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 Śāradātanaya, 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'hébétéude (*jaḍatā*) et la mort (*maraṇa*)¹⁰¹⁰. Bharata interdit certains états transitoires, tels que le délaissement (*ālasya*), l'effolement (*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 (*udghāṭyaka*), 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 (*mṛdava*). [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 [NS 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-ḍaṃbarāim dūram,
aghaḍia-ghaṇa-tāḍaṇāim ṇiccaṃ
*ṇamaha Aṇaṃga-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/saṃghoṭanā*), etc.¹⁰²⁵. 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 (*bhārati*), 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*), etc.¹⁰²⁹. 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, vaddhāvīsi*
 imiṇā vasaṃtārambheṇa ! jado
 bimboṭṭhe bahalaṃ ṇa demti maṇaṃ, ṇo gaṃdha-
 tellāvilā
 veṇṇo viraṃti leṃti ṇa, tahā aṃgammi kuppāsaṃ,
 jaṃ bālā, muha-kumkumammi vi ghaṇe vaṭṭaṃti
 ḍhillāarā,
 taṃ maṇṇe sisiraṃ viṇijja balā patto
 *vasaṃtosavo*¹⁰³³. [KM I.13]

devī : *ahaṃ pi paḍi-vaddhāvīā bhavissaṃ. jadhā*
 chollaṃti daṃta-raaṇāi gade tusāre
 īsīsi caṃdaṇa-rasaṃmi maṇaṃ kuṇaṃti.
 eṇhiṃ suvaṃti ghara-majjhima-sāliāsu
 *pāmaṇta-puṃjida-paḍaṃ mihunāṃ pecca*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 Rājasekhara (IXe-Xe siècles, Kānnaur, 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 nivedidaṁ vaṁdīhim, paatṭā jjeva Malaññilā.
tahā a
Laṁkā-toraṇa-māliā-taraliṇo,
Kumbhubbhavassāsāsame
maṁdamdolida-caṁdaṇa-dduma-ladā-kappūra-
saṁpakkīno,
kaṁkollī-kula-kampiṇo phaṇi-ladā-ṇippaṭṭa-
ṇaṭṭāvaā,
caṁdaṁ cumbida-Taṁbapaṇṇi-salilā vāmaṁti
cettāññilā¹⁰³⁵. [KM I.17]
avi a
māṇaṁ muṁcadha ! deha vallaha-jaṇe diṭṭhaṁ
taraṁguttaraṁ !
tāruṇṇaṁ diahāññi paṁca daha vā pīṇa-tthaṇu-
tthaṁbhaṇaṁ !
itthaṁ koila-maṁju-siṁja-misā devassa Paṁcesuṇo
diṇṇā cetta-mahūsaveṇa sahasā āṇa vva
savvaṁkasā¹⁰³⁶. [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]Laṁkā, 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 (*vāṅkeli*). 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 simdivāra-vidavā maha vallahā te,
 je gāliassa mahisī-dahiṇo saricchā

¹⁰³⁷ Litt. : elle ne dure que cinq ou dix jours. À comparer avec [SS 247], Boccali, Sagramoso 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 : *lokoṇācāra-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-puṃjā*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 *Sarasvatīkaṇṭhābharaṇa*, mentionne cette stance comme exemple de l'humour créé par le bouffon¹⁰⁴⁹. Puis la suivante rit (*vihasita*)¹⁰⁵⁰ et se moque de lui. À son tour, encouragée par la reine, elle récite sa propre stance :

Vicakṣaṇā : [...] *je Laṅkā-giri-mehalāhīm khalidā sambhoa-khinṇoraī-phāra-pphulla-phaṇāvalī-kavalāṇe pattā dariddattaṇaṃ, te eṇhiṃ Malaṇṇilā virahiṇī-ṇīsāsa-saṃpakkiṇo 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 (*sukavīṇam 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 *ruccanti* 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 kuppa ! kavvaṃ jjeva de kavittaṇaṃ*
pisuṇedi. jado – ñia-kaṃtā-rattaṇa-ñimdaṇijje vi –
atthe sukumārā de vāṇī : laṃbatthaṇīe via ekkāvalī,
tumḍilāe 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, goramḡe via
caṃdaṇa-caccā : ṇa cāruttaṇaṃ avalaṃbedi. tadhā
vi tumam vaṇṇīasi. [KM I.20/1]
- Vicakṣaṇā* : Monsieur, ne t'empote 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 (*hāsyā*)¹⁰⁶⁴.

4.2.2.3 Bhairavānanda : la « satire merveilleuse »

Le bouffon entre brusquement, annonçant l'arrivée de Bhairavānanda, un ascète shaīva 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 taṁ pi sasiṇaṁ vasuhā-vaiṇṇaṁ
thaṁbhemi tassa vi ravissa rahaṁ ṇahaddhe,
āṇemi jakkha-sura-siddha-gaṇaṁgaṇāo,
taṁ ṇatthi bhūmi-valae mahajaṁ 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 ! acchariaṁ ! acchariaṁ !
jaṁ dhoamjaṇa-soṇa -loṇa-juam, laggāla-aggaṁ
muhaṁ
hatthālaṁbida-kesa-pallava-cae dolaṁti jaṁ
biṁduṇo,
jaṁ ekkam sicaamcalaṁ ṇivasidaṁ taṁ 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 putraḥ* [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
joṭsareṇāmuṇā*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-saṃsamāṇam,
citte lihijjadi ṇa kassa vi, saṃjamamī
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*)
*jaṃ mukkā savaṇamtareṇa sahasā tikkhā kaḍakkha-
cchaḍā
bhimṅāhiṭṭhida-kedaaggima-dala-ddoṇī-sariccha-
cchavī,
taṃ kappūra-raseṇa ṇaṃ dhavalido, joṇhāe ṇaṃ
ṇhāvīdo,
muttāṇaṃ 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 edaṁ dāva, jado*
lāvaṇṇaṁ ṇava-jacca-kaṁcaṇa-ṇiham, ṇettāṇa
dīhattaṇaṁ
kaṇṇehiṁ khalidaṁ, kavola-phalaā do-haṁḍa-
caṁdovamā,
esā Paṁca-sareṇa saṁdhida-dhanū-damḍeṇa
rakkhijjae
jeṇaṁ sosaṇa-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 » (*karaṇa*). 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, Rājaśekhara a suivi la théorie de Bharata. **Bhoja**, dans son *Sarasvatikaṇṭhābharaṇa*, place Bhairavānanda parmi les personnages inférieurs, en tant qu'hérétique (*pāṣaṇḍa*), et cite la strophe [KM. I.25]¹⁰⁷⁵. **Dhanika**, dans son commentaire sur le *Daśarūpaka*, mentionne la strophe [KM.I.23]¹⁰⁷⁶, comme un exemple de faux compliment (*prapañca*), irréel (*asadbhūta*) et trompeur (*mithaḥstrotā*)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 hāsyā-kṛṇmataḥ. asadbhūto nārthena pāradāryādi-naipūṇyādinā 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 » (*aṇṛta*), 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 *Viddhaśālabhañjikā*. 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-paṇṭīo. tā vasaṇṭa-vaṇṇaṇeṇa
siḍhilaāmi se tag-gadaṃ māṇasaṃ. (prakāśaṃ)
diṭṭhiṃ deu mahā-rāo īsīsi-jaraḍhāamāṇe
kusumāarammi ! [KM II.01/1]

rājā : (*tad an-ākarnya, punas tām anusamdhāya, tā*
sānurāgam)
atthāṇī-jaṇa-loṇāṇa bahalā lāvaṇṇa-kalloliṇī,
līlā-vibbhama-hāsa-vāsa-ṇaarī, soḥagga-pāliṭṭhiā,
ṇetteṃdīvara-dīhiā, maha puṇo siṃgāra-saṃjīviṇī,
jaṃ jādā, aha Mammahēṇa dhaṇuḥ tikkho saro
*saṃdhido*¹⁰⁸⁴. [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 [NS XX.102-104], Ghosh 1951 : (trad. vol.1) 369 ; [DR III.57], Haas 1962 : 100 ; [SP 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 [NS 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 paṁḍura-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 (*maraṇa*)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 kādum āgadā. kida-saṁdhīe edāe saha maṁtaamāssa ettiā velā laggā.*
rājā : *saṁdhi -karaṇassa kiṁ phalaṁ ?*
vidūṣakaḥ : *esā ahimada-jaṇa-ppesidā leha-hatthā jaṁ Viakkhaṇā āgadā*. [KM II.06/2]

¹⁰⁸⁵ [NS VI], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 109.

¹⁰⁸⁶ [NS 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*)
haṃsiṃ kuṃkuma-paṃka-piṃjara-taṇuṃ kāṇḍa jaṃ
vaṃcido
ta-bbhattā kila cakka-vāa-gharaṇī esa tti
maṇṇamaṇṇa,
edaṃ taṃ maha du-kkidaṃ pariṇadaṃ dukkhāṇa
sikkhāvaṇaṃ
ekkattho vi ṇa jāsi jeṇa visaṃ diṭṭhī-ti-hāssa
*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 châtiment 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 ! vīoe tīḥ ubbimbirīe
saha a taṇu-ladāe dubbalā jīvidāsā¹⁰⁹². [KM II.09]
- Vicakṣaṇā* : *iha jjeva, edāe avatthāe maha mahalla-bahiṇīe*
Sulakkhaṇāe, olaggāviāe bhavia, silogo kado. taṃ
mahā-rāo suṇadu !
ṇīsāsā hāra-jaṭṭhī-sarisa-pasaraṇā, caṃdanuccoḍa-
kārī
caṃdo 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 (*gunālaṃkāra*)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 : *diṇṇā valaāvalīṭhā kara-kamala-ppauṭṭha-ṇāla-jualammi,*

rājā : *tā bhaṇa kiṃ ṇa hi rehai vivarīaṃ maaṇa-toṇīraṃ*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 (*alaṃkāra*). 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*
vaṇṇam puṇṇimā-imdu tti ṇiddisadi. (samyag
avalokya)
vicchāmaṇto ṇaara-ramaṇī-maṇḍalassāṇaṇāim
viccholeṇto gaṇa-kuharaṇ kaṇṭi-joṇhā-jaleṇam,
pecchaṇṭiṇam hiaa-ṇihidaṇ ṇiddalaṇto a dappaṇ
*dolā-līlā-sarala-taralo dīsade se muheṇḍū*¹¹⁰⁸. [KM
 II.30]
avi a,
uccehiṇ gourehim, dhua-dhava-
vaḍḍaṇbarillāvaliṇim
ghaṇṭāhiṇ, viṇḍurillāsura-taruṇi-vimāṇāṇusāraṇ
lahamṭi,
pāāraṇ laṇghaamṭi kuṇadi, raa-vasā uṇṇamamṭi,
ṇamamṭi,
jamṭi dolā salīlaṇ jaṇa-maṇa-haraṇam
*buddaṇubuddaṇehim*¹¹⁰⁹. [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,

vidūṣakaḥ : *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 : (*saviṣādam*) *avaiṇṇā Kappūra-maṇjarī, rittā dolā,*
rittaṃ ca majjha cittaṃ, rittāim dāṃsaṇussua-jaṇa-
ṇaṇāim.

vidūṣakaḥ : *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 bhavidavvaṃ ?*

Vicakṣaṇā : *devīe ādesena.*

vidūṣakaḥ : *kiṃ tīe ādeso.*

Vicakṣaṇā : *tahim devīe bāla-taruṇo tiṇṇi ārovidā.*

vidūṣakaḥ : *ke ? ke ?*

Vicakṣaṇā : *kuravaa-tilaāsoā.*

vidūṣakaḥ : *tā kiṃ tehiṃ ?* [KM II.42/1]

Vicakṣaṇā : *bhaṇidā sā devīe jadhā,*
kuravaa-tilaāsoā ālīmgaṇa-daṃsaṇagga-calaṇa-
haā,
viasaṃti suṃdarīṇaṃ tā tāṇaṃ dehi
*dohalaam*¹¹¹³. [KM II.43]
eṇhiṃ, taṃ saṃpāḍaissaḍi.

vidūṣakaḥ : *tā maragaa-puṃjādo pia-vaassam āṇia, tamāla-*
viḍavaṃtaridaṃ ṭhavia, edaṃ paccakkhaṃ
karaissaṃ.

Le bouffon : [...] Pourquoi Sa Majesté resterait-elle à l'entrée ?

Vicakṣaṇā : Ordre de la reine.

Le bouffon : Quel est son ordre ?

¹¹¹¹ [NS 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 anusamdhāya)
dūre kījādu caṃpaassa kaliā ! kajjaṃ haliddē kim
ollollāi vi ? kaṃcaṇeṇa gaṇaṇā kā ṇāma jacceṇa
vi ?
lāvaṇṇassa ṇavuggadimdu-mahu-racchāssa tissā
puro
paccagehi vi kesarassa kusumukkerehīm kim
*kāraṇaṃ*¹¹¹⁸ ? [KM III.01]
avi a,
maragaa-maṇi-gucchā hāra-laṭṭhi vva tārā,
bhamaraka-valiaṃtā mālaī-mālia vva
rahasa-valia-kamṭhī, 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, piṃ siviṇaam diṭṭham, tam aṇusaṃdhāmi.*
vidūṣakaḥ : *kīdisaṃ tam , 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 dhillam varillamcale tam 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 huîtres 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 piānto 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 kījādi 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 ; [VSBh 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 : *sudaṁ pia-vaasseṇa, bhariā kaṇṇā pīṭṭa-gaṁḍuseṇa. tā, kiṁ ajja vi uvekkhīdi ghaṇa-ghammeṇa kilimmaṁtī muṇāliā, gāḍha-kkaḍhia-dūsahēṇa salileṇa siṁcijjaṁtī keli-kusuma-puttaliā, cham-māsia-mottiāṇaṁ taḍa-tti phuṭṭaṁtī ekkāvalī, gaṁṭhi-vaṇṇa-keāriā lūḍijjaṁtī gaṁḍha-hariṇeṇa. tā saccaṁ siviṇaṁ de saṁpaṇṇaṁ. ehi, pavisamha ! ubbhijjadu maara-ddhaa-paḍāṁ ! paatṭadu kaṁṭha-kuharammi paṁcama-humkāraṇaṁ riṁcholī ! thakkaṁtu bāha-ppavāhā ! maṁtharijjaṁtu ṇīsāsa-ppasarā ! lahadu lāvaṇṇaṁ puṇa ṇava-bhāvaṁ !* [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 *grantha* 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 » (*saṁgraha*) et sa réaction sur l'effet de l'effleurement à l'« inférence » (*anumāna*) :

[*rājā* :] (*sparśa-sukham abhinīya*)
je ṇavassa tausassa kaṁṭā,
je kaḍḍamba-mukulassa kesarā,
ajja tujjha kara-pham̐sa-sakkhīṇo
*te havaṁtu maha aṁga-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 *Rathoddhatā*.

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 strophe 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 chœurs 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 chœurs. Le bouffon recourt à l'« appropriation de mots » (*śabda-haraṇa*), empruntant les vocables (*tribhuvana*, *kanda*) [KM III.29] au deuxième chœur [KM III.28]. Kuraṅgikā, l'une des suivantes de l'héroïne, récite sa strophe [KM III.30]. Puis, elle en révèle une de l'héroïne :

[Kuraṅgikā :] (*Karpūramañjarī lajjate, Kuraṅgikā paṭhati*)
maṇḍale sasa-harassa gorae,
daṁṭa-paṁjara-vilāsa-corae,
bhādi laṁchaṇa-mao, phuraṁtao
*keli-koila-tulaṁ dharaṁtao*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 (*ṁt, ṁj, ṁch, ṁḍ, k, l, r, s*, etc.)¹¹⁴³. La strophe 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 : *paṁḍuraṁgi jai rajjae muhaṁ*
komalaṁgi khaḍiā-raseṇa de,
dijjae puṇa kavola-kajjalaṁ
*tā lahejja sasiṇo viḍaṁbaṇaṁ*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 *Rathoddhatā*.

¹¹⁴⁰ À comparer avec [SS 343], Boccali, Sagrarnoso 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 *Rathoddhatā*.

*mukka-saṃka hariṇaṃka ! kim tuvaṃ
 suṃdarī-parisareṇa himḍasi,
 tujjha bimbā-pari-paṇḍurattaṇaṃ
 pecca diṇṇaṃ 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 [NS XXII.51], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 408 ; [DR II.80], Haas 1962 : 69.

¹¹⁴⁸ [NS 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 [NS 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, pavalō malaa-
pavaṇo ! tā kahaṃ ṇu sahidavvo ? jado,
iha kusuma-sarekka-goarāṇaṃ
idam ubhaaṃ pi hu dūsahaṃ ti maṇṇe,
jaraḍha-ravi-karālido a kālo
suhā-jañeṇa pieṇa vippalaṃbho*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-popphalāṇaṃ,
kappūra-paṃsu-parivāsida-caṃdaṇṇaṃ*

¹¹⁵¹ *Puṣpitāgrā*.

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'arc 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 : *idaṃ puṇa ettha ramañijjā,*
sapaṃcama-taraṃgiṇo savaṇa-sīlā veṇuṇo
samaṃ sisira-vāriṇā vaaṇa-sīlā vāruṇī,
sacāmdaṇa-ghaṇa-tthaṇī saṇa-sīlā kāmīṇī :
ñidāha-divasosahaṃ bhaṇa ! ṇa sīlaṃ 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*. **Dhanamjaya** 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, saccam edam Bhairavāṇam dassa
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 : evam nedaṁ. na hu maa-lamchaṇam amtareṇa aṇṇo
miamka-maṇi-puttaliām pajjharāvedī, na hu saraa-
samīram amtareṇa sehāliā-kusumukkaram 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. Rājaśekhara 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, Rājaśekhara 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, ñia-bhavaṇe vivāha-sāmaggiṃ kadua, āgada mhi. tado tam geṇhia āgamiṣsaṃ*. [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 kaṃṭaā tiusa-muddha-phalesu hoṃti
je keaī-kusuma-gaṃdha-dalāvalīsu,
phaṃseṇa nūṇam iha, majjha sarīra -tullā,
*te suṃdarīṣe bahalaṃ pulaaṃkurillā*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 : anṇam kiṃ de piām karīadu ?

*rājā : ido vi param kiṃ piām, jado
devī rosa-kasā-māṇasa-vāi ṇo hoi sāvattae,
laddhā puṇṇa-sasaṃka-maṃḍala-muhī siṃgāra-
saṃjīvinī,
saṃjā āvi cakka-vaṭṭi-padavī, kiṃ anṇam
abbhatthaṇam ?
savvaṃ tujjha aṇuggaheṇa 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 (*mugdhā*)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 *prakarī* et un long débat poétique. De plus, Rājaśekhara 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, Rājaśekhara 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*, Rājaśekhara 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 Rājaśekhara, 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, Rājavāhana, avec l'héroïne qui porte le même nom que l'épouse de Rājaśekhara¹¹⁹⁶. 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 :

*damṣṭrāgrodhata-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 kṛtīnām 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-ṇicchaḍā°!
paṁcehiṁ pi sarehi jā viraiyā do-do-vibhāyā dasā
jehiṁ a-ppatihāya-matta-pharasā tā tak-khaṇaṁ niṭṭhidā*¹²⁰⁵. [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 Prajāpati (*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, Sagromoso 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-devaṁ tam ikkaṁ,
jaṇiya-jaga-pamoyaṁ, pāṇa-nāhaṁ Raīe !
Hari-Hara-pamuhehiṁ vaṁcaṇā-tapparehiṁ
kim, iha jagam asesaṁ jaṁ viṇā hi miyaṁ
va*¹²¹⁰. [RM I.06]

*jhāṇeṇa nivvui-payaṁ jai niccaleṇa
tā tan na atthi surae vi kaḥiṁ pi dūre !
kāmaṇa jaṁ rai-rasesu havijja jhāṇaṁ
joṣarāṇa na hu taṁ siviṇe vi, manne*¹²¹¹. [RM I.07]
apī ca,

*jayaṁtu annunna-vilagga-cittā
jāyā-vaī ū : Giri-jā Haru vva,
ghuṭṭhaṁti niccaṁ aharāṁ iyaṁ je,
ṭṭhiyā vi maccaṁmi, surā-visesaṁ*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 Pārvatī, 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 : *Ikkhāgūṇa naresa-vaṁsa-tilao so Jetacanda-ppahū
juttī pariṇīya satta-ghariṇī rūveṇa jā accharā,
eyāṇim bhavidum jahutta-vihiṇā bhū-
maṇḍalākhamḍalo
Rambham tam pariṇedi, aṭṭhamatiyaṁ, 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 Pārvatī, 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-vaṁśa*), 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* insufflé 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 » (*prayogātīśaya*).

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 Kāmdappa-
bhallī-nihā,
guṇjāṃtā mahuraṃ, bhamāṃti bhamarā rukkhāo
rukkhamtaram :*
*sāmpattā surahī, mahī-vara-vahū-sohagga-
vitthāragā*¹²²⁵. [RM I.28]

Vasantasenā : *deva ! lāhaṇe paḍilāhaṇaṃ khu ocidī-māncadi,
namukkāre paḍinamukkāro paḍibhādi. tā ahaṃ pi
paḍivaddhāviyā-payaviṃ paḍivattum icchāmi. [...]
te nūṇaṃ na buhā bhaṇaṃti Mayaṇaṃ vīraṃ vasaṃte
vi je
paṃcesuṃ sisirāiyesu 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-saṇāha-tale visāle*
 thāle hiram-maṇi-mae disi-deviyāe,
 *aṁka-cchaleṇa tilatilla-guḍaṁsa-yutto*¹²²⁸
 *caṁdo 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*.

- vidūṣakaḥ* : (tad vacanam anākarnitam iva kṛtvā devīm
anusamdhāya)
saccam bhaṇāmi : maha pāṇa-hiyā-muheṇa
jittassa dukkha-bharao ai-paṇḍurassa
juttā-tavassa uvamā sasiṇo ; kim anne
muddhā bhaṇanti a-halam bahu-vagga-
jālam¹²³⁰ ? [RM I.36]
- Karpūrikā* : (kara-tala-cālanenopahāsābhinayaṁ nāṭayantī)
deva ! niya-pāṇa-harāe rakkhasiyāe Babbariyāe
vayaṇeṇa tavassa parājayeṇa, Babbariyāe muhassa
gorattaṇa-suṇḍarattaṇa-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 (*atiśayukti*), selon Mammaṭa, se présente lorsque le comparant absorbe l'objet comparé¹²³². Dans son *Kāvyaprakāśa*, 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-vilāsiṇīe*
muttāhalam va arahaṭṭa-vivaṭṭamāṇam,
aṁka-cchaleṇa guṇa-vaṭṭaṇa-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 *Sarasvatīkaṇṭhābharaṇa* 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 *Śrīcaitanyaacaritāmṛta*, 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, khaṁ ciṭṭhadi amhehiṁ viṇā Rohago,*
 Rohagaṁ viṇā amhe ? jado
 rāsaha-vasaha-turaṁgā, jūārā, paṁḍiyā, ḍimbhā,
 na sahaṁti ikka ikkaṁ ikkeṇa viṇā na
 *ciṭṭhaṁti*¹²⁴³. [RM I.40]
 dunhaṁ pi, gaddaha-mittī amhāṇaṁ, so khaṁ pi na
 vihaḍeti.

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 : (*vasaṁtaṁ smṛtvā*)
 mayamko sappamko, malaya-pavaṇā deha-tavaṇā
 kuhū-saddo ruddo, suma-sara-sarā jīvīda-harā,
 varāṭīyaṁ rāṭi uvajāṇai niddaṁ pi na khaṇaṁ
 khaṁ 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 *Upagītī*.

¹²⁴⁴ *Śikharinī*.

femme séparée de cet être cher peut-elle
survivre ? [RM I.41]

Le mètre *śikharinī* 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*) :

vidūṣakaḥ : *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 cirāyitaṁ tu
sad-dūta-lakṣaṇam ito bahu kiṁ vadāmaḥ ?
tvāṁ puṅkṣu, tām ca yuvatīṣu, vidhir vyadhatta-
saṁyojya, 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 *Haṁsa* 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 *Haṁsa*. 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 » (*karaṇa*)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 : *kāūṇaṁ*¹²⁵² *cakkavāim dhavala-taṇuruhaṁ caṁda-*
bhāgāhi, eṇaṁ
leveṇaṁ haṁsa-buddhiṁ paiuva-caraṇā ta-ppio
vaṁcīdo jaṁ ;
dukkhāṇaṁ sikkhagaṁ taṁ pariṇadam, iha me
dukkayaṁ, jeṇa nāthaṁ
hā diṭṭhī vi daṭṭhuṁ pahavami na khaṇaṁ ega-
*ṭhāṇa-ṭṭhido vi*¹²⁵³. [RM II.11]
jaha, suhaya amha bhāvasi tattha vi, bhāvesi taha
ya annesiṁ,
tā tuha na demi dosaṁ, 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. *kāūṇaṁ*, éds., ms. *kāuṇaṁ*.

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,
likhantīyās 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,
ālimgaṇeṇa 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 *Śikharinī*, mais nous ne sommes pas arrivée 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'*aśoka*, 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 sahāva-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-kṛīḍrām nāṭayati*) *nāhīe aho diṃti saṃpāṇiṃ piya-yamassa paḍhama-surae, suraya-rasāo vi muyaṃ ahiyaṃ uvajānai tassa sā esā*¹²⁶³. [RM II.19]
*avi ya mayañuddīvaṇamaṃtaṃ 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)
gehaṁ kāma-caritta-citta-ayaṇā-kāmaggi-
saṁdīvagaṁ,
caṁdujjoya-suhā-vahā ya rayaṇī, rammo
vasaṁtūsavo,
sijjā sajja-rayovayāra-ruirā, hālā hale nimmalā
savvaṁ tāva suhaṁ have jai gale muttā-valī
vallaḥo¹²⁶⁹. [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 *Sattasaī* de Hāla¹²⁷⁵. La constatation de la reine signale l'apparition de la graine (*bīja*), correspondant à la « liaison »/« thème » (*saṁdhi/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 !
pulaiyaṁgāṇaṁ,
jāo so kovi raso, sahadi na jo aṁga-vattham api
teyaṁ¹²⁷⁶. [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-kṛīḍāṁ nāṭayataḥ :*
vaktraṁ vaktreṇa, vakṣaḥstham api su-ciraṁ vakṣasā, bāhumūle
bāhubhyāṁ pīḍiyitvā, tanu-tanu-latayā nirvibhedaṁ tanuṁ ca,
devyā kṛīḍaṁs tathā, sāva-bhajata surate sarva-nārīśvaratvaṁ ;
śāmbhuḥ sopy arddha-nārīśvara-tanu-ghaṭanā-prema-garvaṁ
*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 nāṭayataḥ)
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
prabhātam. durjana-maitrīva gataiva rajanī
atrpta-śeṣā rati-rāsa-yūnām
ko-daṇḍa-śeṣaḥ kusumāyudho 'bhūt,
ākāśa-śeṣaṃ śaśi-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 paṭākṣeṇa)

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 Nayaçandra Sūri [RM III.25]. La dernière stance est une citation d’une autre œuvre jaïne¹²⁸⁹ :

āsij janaḥ kṛta-ghnaḥ, kriyamāṇa-ghnas tu sāmpratām dṛṣṭaḥ,

iti me manasi vitarko : bhavitāḥ lokā kathaṁ 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 (*mugdhā*) 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 (*navoḍhā*) 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 *mugdhā* 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 (*aśru*) 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 (*sampūrṇa*) et habile (*kausāla*) [dans l'art érotique]. **Vidyānātha** remplace le terme *pragalbhā* par *prauḍhā*, et donne la même définition que Bhoja (*sampūrṇa*). 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 chantré (*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*, Nayaçandra 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 (*kāmaśāstra*) et de la littérature amoureuse (*śṛṅgāra-kāvya*) 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 Pārvatī, établissant ainsi le thème principal de la pièce, à savoir l'amour :

sūtradhāraḥ : *paṇamaha sui-rāa-haṁsaesum*
Hara-ṇaaṇesu muhambuṁ-suesum
paa-kamala-pahāviaṁ Umāe
*paḍhama-ṇaimmi avaṁga-bhiṁga-mālam*¹³²¹. [CL I.02]
avi a
deve caṁda-sihā-maṇimmi paṇae, salloa-kalloliṇim
cūḍā-maṁḍaṇa-lāliam ṇia-pahā-rattaṁsuaggeṇa, je
sigghaṁ chādia, hoṁti pemma-kalaha-cchede duve
dakkhiṇā
pāā pavvaa-kaṇṇaāē pauraṁ lacchiṁ paachhamtu
*vo*¹³²² ! [CL I.03]
avi a
dara-mhere There, gahia-bahumāṇe Mahu-mahe,
Suṇāsīre dhīre, Suraṇa-muhe patta-vaḍaṇe,
ghaṇṇaṇaṁde Khamde, paṇai -samae Bhūda-paiṇā
khaṇaṁ 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 Pārvatī], 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 Pārvatī] 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 *Puṣpitāgrā*.

¹³²² *Śārdūlavikrīḍita*.

¹³²³ *Śikharinī*.

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 (*avataraṇa*)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 ṭhāṇam
cārum samuvvapai tam̐ kila Camdaleham̐
*Aṃgesarassa 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, saṃtosiā,
bamhaṇā,
vittehiṃ kau -saṃcaehi vihiā devā pasādummuhā,
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 *prakarī* 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-
saṃbharijjāṃta-siri-maṇahara-dharaṇi-kamaliṇī-
kamalāmaṃtamma 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-jālaṃ,
kīlaṃtāsesa-loa-ppaaḍia-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'*aśoka* 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 *gaudīya*, 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 (*sādhū*) 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-bhumjaṃta-
bamhaṇa-loa-kolāhalo via koila-kolāhalo pamodaṃ
uppādei. mahāṇasa-dhūmappasaro vva
kusumuppaḍaṃta-mahuara-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 (*nāṭyālaṃkāra*) 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 !*
phamḍae 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 bamhaṇena ?*
Candanikā : *ayya Caoraa, kiṃ tue jāṇīadi ?*
vidūṣaka : *hodi ! puvvaṃ evva vaassassa caus-simḍhu-bamḍha-*
bamḍhuraṃ vasuṃdharaṃ deūṇa vi, a-kidattheṇa
vihīṇā puṇo – satta-samudda-muddiam eam
vaassassa – bhuma-amcale bamḍhium aam
ārambho kīrai tti. [CL I.19/1]
- devī* : *bho bhaavaṃ Vihe, puṇo vi evvaṃ 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 : *dāṇīm ahaṁ vaḍḍhāvaissaṁ ayya-uttaṁ.*
ede cūsia-Cola-bāla-mahilā-bhālimdu-seāamā
pijjaṁtā jaṇa-ṇāsiāhi ṇaliṇī-ṇālīa-kelī-arā,
līlā-lālia-Keralī-cihuraā-āṇaṁda-ṇīsaṁdiṇo
romaṁcuggamaṇāṇumea-calaṇā kīlaṁti
*vāmaṁkurā*¹³⁴⁰. [CL I.24]

rājā : *ahaṁ vi tumāṁ vaḍḍhāvissaṁ.*
attānaṁ vi bubhukkhidāṇa puḍhamāṁ dāūṇa
Ṇāāṇa, to
tumgā maṁgala-caṁdaṇaddi-bhiuṇo kādūṇa pāaṁ
khaṇā,
eṇhiṁ gaṇhia sorahekka-ṇīlaaṁ Kaṁdappa-
mittaṁtaraṁ
taṁ ālimgium ūsuā parisaraṁ 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 *gaudīya* 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 Cintāmani : 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 » (*cintāmani*)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 (*padmini*) 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*) :

vidūṣakah : *ujjai ! tā ahaṃ kiṃ ci patthemī naṃ mahā-raaṇaṃ.*
(vicintya, apavārya) bho vaassa, eṇiha iha mahiale
jā kaṇṇaāṇaṃ raāṇa-bhūā kaṇṇā tāṃ purado
daṃsehi tti patthemī ! [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 kham aviralujjalā vijjulā ?
 tahiṃ phurai punṇimā kham aho ! vhamtī
 kuham ?
 aho ! kanaa-kumbhae avi kham dariddattanam ?

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
saṃḍisai*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-imdha-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 tṭhidāe vi se āḍhatta-ñivvahaṇe
ahiṇiveso. jado
puṇṇe pasūṇa-ñiarehi tahiṃ luehiṃ
khiṇṇe sirīsaa-sirī-hasire karammi,
ṇetteṇa kiṃci paḍikumcia*¹³⁵⁴ *-camcalenaṃ
ādei majjha maṇa-phullam iāṃ 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. *paḍikumcia*-, éds., ms. *parikumcia*-.

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 ṇaṇṇaṃ vi, kiṃ 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 samjhā karāla-muha-bhīsaṇa-saṇnivā, devāṇa dāṇava-ghaḍaṃ va disāṇa-majjham pīusa-pāṇa-vihadiṃ sahasā karedi*¹³⁵⁷. [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 taṃsāvalōṣuā taṃ desaṃ ṇava-puṇḍarīa-ṇiaracchaṇṇaṃ kuṇaṃtā khaṇaṃ, samcārā cauraṃ bhamanta-bhumaā muddhā siṇiddhā imā, maṇḍaṃ demtu puṇo vi keaā-sihā-lacchīṇaṃ acchīṇa se*¹³⁵⁸. [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 loaṇāgoare 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-mamḍāe pavaṭṭo si ? ujjuaṁ evva
puccha : kim diṭṭhā tattahodī maṇi-saṁbhava ? tti
[...] kim mae ṇa muṇiaṁ maragaārāmādo evva tue
devī-pakkha-vādassa satilo salilaṁjalī 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 kaṇṇaāṃ ṇibaddham
taha vi galai devī-pakkha-vādo kahaṃ me ;
sarai kamaliṇīṃ diṇṇa-kelī-pāro
*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 saṃbhāvaṇā-ṇivuṇattaṇaṃ devī !*
vidūṣakaḥ : *(serṣyam) kiṃ evvaṃ bhaṇasi ? kiṃ Nārade*
saṃpatte mahoṇa-mahisī ṇa bahu maṇṇai ? kiṃ
Vasiṭṭhe paviṭṭhe Mahumaha-mahilā ṇa silāhei ?
kiṃ Araviṃda-maṇḍire abhāgae caṇḍa-sehara-
suṇḍarī ṇāhiṇaṇḍei ? [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-kaṇṇaāe Sarassā-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-dhūam ?

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-ṇaṇṇāam 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 mohaṃ vahai bhuvane 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 vaḍḍhamāta-dāho taha, jaha palauddamḍa -
sūro umāro ;
Kāmo kiṃ kādu-kāmo, ṇa a uṇa muṇṇemo, 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 āṇaṁdaṁ kuṇai ṇa a kaṁdoṭṭa-kaliā,
ṇa māaṁda-ssaṁda-ppaalia-maraṁdo vi pavaṇo,
ṇa saṁdo ṇisaṁdo Malaa-a-rasāṇaṁ vi ; visamaṁ
*vasaṁtīe tīe, kim iha muṇṇemo ? kiṁ bhaṇimo*¹³⁷¹
*ca*¹³⁷² ? [CL II.15]

Le roi : (Il 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 ! (vipaṇcīm upanayati)*
(nāyikā ādadāti)
vidūṣakaḥ : *bho vaassa, pekkha ! vivaṁci-ggahaṇaṁ evva kahei*
gīe pariaa-ṇivunaṭṭaṇaṁ. potthaa-kavaliā-
pariggaho evva piṣuṇei guru-kula-vāsaṁ. asi-
lehuddharaṇaṁ evva sūei khullirī-sikkhā-visesaṁ.
(nāyikā vipaṇcīm yathā sthānaṁ vinyasya-tantrīm
tāḍayati) [CL II.20/1]
nāyakaḥ : (avalokya)

¹³⁷¹ Mod. *bhaṇimo*, édcs., mss. *baṇemo*.

¹³⁷² *Śikharinī*.

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 dolaṃgulī-
pallavaṃ,
heluṇṇāṃia-komalekka-bhumaā-lehaṃ muhaṃbho-
ruhaṃ,
thoraṃ vāma-thaṇaṃ vipaṃci-taiālāvuttaṇaṃ
pāviaṃ,
maṇṇe, Paṃcasarassa paṃcama-saro edaṃ khu se
āsiaṃ¹³⁷⁷. [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, gāmaṇaṃ vivittadā ! aho,
sarāṇaṃ visuddhadā ! aho, sudīṇaṃ viṇioa-kkamo !
kiṃ ca, kadivaa-guṇa-ggahaṇa-gavva-vaṃcīde
vipaṃcie, gaṇijja¹³⁷⁹-guṇaṃ amia-guṇāṃ imāe
aṇurāṃtī kahaṃ ṇa lajjasi taṃ ? ahava
parivādiṇīṇaṃ avaāso ṇatthi saṃkāe. [CL II.22/1]*
- La reine : Chère Candanikā, apporte-nous le luth *vipaṇcī* !
Candanikā : Comme la Souveraine le voudra. (Elle apporte le luth
vipaṇcī.)
(L'héroïne le prend.)
- Le bouffon : Regarde, [mon] ami ! Rien que la manière de tenir le
luth *vipaṇcī* 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 *vipaṇcī* 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 *vipaṇcī*

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 *aṇurāṃtī*. 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 (*atīśayoktī*) : 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 *kṛṣṇaīte*, 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-mallīā-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-caṇḍa-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 consumée 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-saṃhāra*), 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 chāṇon 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 ullasaṁto phulluggamo aṇaha-pallava-malliāṇaṁ,*
*diṇṇo disāsu saalāsu bhavissa-joṇhā-saṇṇāha-bīa-ṇiara vva paosaeṇaṁ*¹³⁹³. [CL III.03]
- rājā* : *kumua-ṇiara-gholaṁtālī-rimcholi-pāso dalia-dhavalā-mallī-phulla-sohaṭṭahāso,*
*ahisarai purillo maṁ paosāhidhāṇo ghaṇatama-tama-kālo, haṁta ! kālo karālo*¹³⁹⁴. [CL III.04]
- Le bouffon : *kiṁ me saraṇaṁ ?*
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 vaaṇaṁ saraṇaṁ !* [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 : (*sakarūṇaṁ*) *bhaavaṁ ti-bhuvāṇa-mahaṇijja-sāsaṇa*
Kusuma-sarāsaṇa !
gahia-calaṇaṁ eam kaṁ vi patthemī atthaṁ :
parusa-ara-muhehiṁ maggaṇehiṁ imehiṁ,
kisala-miulam aṁgaṁ chiṁda mā suṁdarīe !
*ṇavara maha pahāraṁ evva tehiṁ 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* :

vidūṣakaḥ : *kiṁ saala-bhuvaneḥka-ṇāhe, mahā-rāāhi-rāe
dharāṇi-alam parirakkhamāṇe Māṇavee kiṁ
saraṇam ti ciṁtīadi ?* [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 » (*saṁgraha*) et leur réaction émotionnelle (*sāttvika-bhāva*) correspond à l'« inférence » (*anumāna*) :

rājā : (*sparśa-sukham abhinīya, svagatam*)
mama vahai vilola-loaṇāe
kara-ala-phamśa-suhā-raseṇam aṁgam,
ṇava-jala-hara-toa-bimdu-vimda-
*ppasarāṇa-tuṭṭha-kaam̐ba-yatṭhi-soham*¹⁴⁰⁴. [CL III.15]

nāyikā : *sahi Camdanīe ! kiṁ vasaṁtam ai-kkamia patto gimho*
jeṇa sijjāṁti 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 [AbhJS 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 *Puṣpitāgrā*.

[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 ! ṇaṁ, kālovagaṇa samīve*
vasaṁteṇa rāa-haṁsa-tilaṇa asoāṇaṁda-kāriṇā
Kaṁdappa-mitteṇa ṇeṇaṁ cia de aṁgāi
sijjāṁti. [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 tirohiadāe*¹⁴⁰⁷ *ciṭṭhehi ! uṭṭhehi*
taṁ
aṁhāṇaṁ aṇugaṇhiuṁ, kuṇa khaṇaṁ joṇhā-
paāsuggamaṁ !
dāṇiṁ jeṇa piāa se pia-sahi-ccheutti-saṁsūaṇe,
saṁlakkhijjau ṇaṁ vilakkha-hasia-cchāāvalakkhaṁ
*muhaṁ*¹⁴⁰⁸ ! [CL III.16]

Le roi : (Amoureulement.) 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, Mañjukaṇṭha (« Gorge suave ») et Madhurakaṇṭha (« Gorge douce »), décrivent la pleine lune sur le firmament nocturne, dans les deux stances [CL III.15-18]. Le roi félicite Mañjukaṇṭha 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 :] *camdaṇa-caccia-savva-disamto*
 cāru-Caora-suhāi kuṇamto,
 dīha-pasāria-dīhii-vuṇdo
 *dīsai diṇṇa-raso ṇava-camdo*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-miseṇam kāla-bhuamgam sasī
 ṇiucchaṃge,
 kiraṇālī-ṇālehim kirai kahaṃ 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 (*saṃdarbha-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 sasī,
 loaṇeṇa, puṇa ṇijjio mio,

¹⁴⁰⁹ *Dodhaka.*

¹⁴¹⁰ *Āryā.*

*tāṇa jujjai duvāṇa saṁgamo,
aggado vicaraṇaṁ alajjadā¹⁴¹¹. [CL III.25]
(candraṁ prati) haṁho, hariṇa-lamchaṇa ! tumam
khu imāe ṇia-rūva-ṇijjia-lacchīe komalacchīe,
cumbanto bimbaeṇaṁ ramasi bisa-laā-paṁḍuraṁ
gaṁḍa-rehaṁ
diṇṇāṇaṁdo kuṇaṁto viharasi sihiṇe tak-khaṇaṁ
aṁkapāliṁ ;
ālolehiṁ karehiṁ kuṇasi a raaṇāsamsaṇaṁ
samsaṇaṁ te,
puṇṇaṁ puvvaṁ khu puṇṇaṁ kidam, ahaha tue,
jeṇaṁ 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 *Rathoddhatā*.

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 sampādie vi muhutta-daāluṇā devveṇa cirābhilasie, campaa-dala-komalamgīe 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 vaccha-tthale, dūre ciṭṭhau amkapālī-kahaṇaṃ, phaṃso vi ṇāsādio ; cheottīsu sahīe, kiṃ vi ṇamiam muddham muhaṃbhoruham taṃ uṇṇāmia dakkhiam vi ṇa mae, kā vā kahā cumbāṇe*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 niraṃtarehiṃ,
tārāvarohaṇa-vahū-nibiḍaṃkapālīṃ
kāredi pāda-ṇaha-bimba-ṇisesaram te*¹⁴¹⁹. [CL IV.18]

Mañjubhāṣiṇī : *[...] Kalīṃgo [...]*
*eso a tujjha karuṇā-rasa-lālasena
cittaṇa citta-raaṇaṃ ṇava-pāda-vīḍhaṃ,
ollī-karei ṇai-gholira -moli-mālā-
ṇīsaṃdamāṇa-maaraṃda-a-dhoraṇīhiṃ*¹⁴²⁰. [CL IV.20]

Mañjubhāṣiṇī : *eso Nepāla-pālo paṇamai calaṇe tujjha kāruṇṇa-lolo ;*

Kalabhāṣiṇī : *Kaṃbo-eso vi eso paṇivaḍai sihā-līḍha-pāvīḍha-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
ṇamaṁti*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 » (*sampheta*), avec des mots furieux :

rājā : (*dīrgham niḥśvasya*)
dahānti Malaāṇilā, paritavānti maṁ koilā,
aam harai jīviaṁ paharaṇummuho Vammaho,
hahā ! kaha vi sā khaṇaṁ hīaa-vallahā dullahā,
kaham 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'Anṅa –, 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 : (*sasambhramaṁ, khaḍgam ādāya*)
mottūṇaṁ jo khu saṁkaṁ haria kumariaṁ majjha
diṇṇaṁ ṇivālo
bālo bhū-loa-gole ṇivasai ṇibhiṁ tassa veeṇaṁ
eso,
sattūṇaṁ ṇiṭṭhuraṭṭhi-kkhuḍaṇa-caḍa-caḍārāva-
vāāla-hāro
khaggo rāvei ṇūṇaṁ raṇa-Siri-calaṇaṁ
*soṇiālattaehiṁ*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. (aṇjaliṃ baddhvā) bhaavadi cintāmaṇi-devade ! eso aṇjalī, saṃṇihim 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 » (*saṃdhi/artha*), ramenant à l'ouverture :

Cintā-maṇi-d. : *alam saṃbhamena ! mae ṇīdā ettha evvāṇīdā. esā a sā. (iti nāyikāṃ 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 aṇjaliṃ baddhvā*) *Ayyautta, kiṃ 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 ! cintā-maṇi-samahi-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-nirghrṇā*), 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, décemment 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*
Caṁdalehā !

rājā : *kassa vā devīe pasādo ṇāhiṇaṁdanijjo* ? [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*) *haṁta ! saphalo me maragaa-ujjāṇa-patthaṇā-parisamo. tā sotthi hou vaassassa ! sivaṁ hou devīe ! suhaṁ hou devīe Caṁdalekhāe ! kiṁ ca, maha vibhavaṁ hou ! kallāṇaṁ hou Vammahassa ! bhaddaṁ hou mahumāsassa ! kusalaṁ hou Malaāṇilassa ! maṁgalaṁ hou harīṇa-lamchaṇo ! jaau puḍḍhamo 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-saṁhāra*) :

Cintā-maṇi-d. : *Ciṁtāmaṇi-saṁbhavāṁ kim annaṁ puṇa devīaṁ saṁpādanijjaṁ* ?

rājā : (*abhinandya*) *ado varaṁ kiṁ me piāṁ ? āṇaṁdaṁ Caṁdavammā kaha vi a gamio ṇaṁdanaṁ daṁsaṇeṇaṁ pattā citte pasādaṁ hīaa-bahiṇiā-saṁgamaṇaṁ ca devī, laddhā muddhā a sattaṇṇava-lasia-mahī-patti-saṁpatti-mūlaṁ*

*hatthe me Camdalehā ; bhaavadi ! tumae tam 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, Sumati « 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 *Candralekhā* 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 *Candralekhā* 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/śabdālaṃkāra*). 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-pajjāṇae
tārā-vallaha-sehare, ṇaha-sihā-dullakkha-savvaṃgao,
jāe aṃtara-saṃvasaṃta-kalahāvesāhibaddha-ṭṭhiṭ,
addheṃdū paḍihāsae ; kuṇau sā tumhāṇa Gorī piām¹⁴⁴⁴ ! [ŚM I.01]
avi a

cāva-puppha-maam taha ccia saram ghettūṇa, bhiṃga-cchaḍā-
āḍhattaṃ sahasā viadḍhia guṇaṃ, veddhuṃ pautto Raim,
tīe gatta-mauttaṇeṇa jaṇiāsamgho vi, seambuṇā
ukkampeṇa 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 (*nāṇḍī*) 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-Rāasehara 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 Rājaśekhara¹⁴⁴⁹ qui
semble être arrivée au jardin. 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 : *suṭṭhu 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 : *uvavaṇṇaṁ bhaṇai pia-vaasso, kahaṁ aṇṇahā ?*
gaṇṇa-sariāi soṭṭe, Abbhamu-vallaha-gaiṇḍam
ārūho,
araaṁbara-saṁvīo, diṭṭho si bhavaṁ mae
*pasutteṇaṁ*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 aṇahijāṁmattaṇaṁ !*
tado,
appāṇurūa-ramaṇijja-paattha-sattha-
lāheṇa ṇivvuda-maṇammi jaṇe samatte,
aṇṇāa-dullaha-jaṇaṁtara-daṁsaṇeṇa
*rattim divaṁ bahu guṇei viāra-bhāraṁ*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 (*ramaṇīya*) 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 *Candralakhā* [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 : *sampatta-jamma-phalao vva Surāhi-ṇāha-*
rajje paḍiṭṭhidim uvāgamiṭṭha vva saccam,

¹⁴⁵² *Gīti*. Mod. *pasutteṇaṁ*, 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 [VSBh IV], Gray 1906 : 61 ; [MMdh VII], Coulson 2004 : 142-144.

¹⁴⁵⁸ À comparer avec [VD], Gray 1913 : 89 ; [AAR], Wojtilla 1986 : 116 ; [VSBh 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.

*Bamhekkā-bhāa-paḍilambhaṇa-metta-vejja-
āṇāṇḍa-kāṇḍala-maṇḍo vva taḥim 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 : aṇṇo vi tīe vireso vaasseṇa viṇṇādo bhodu ! taha hi,
jaraṇṭa-sara-paṇḍurā kara-ale kavola-tthaḷī,
puro vi visaa-ggahovaram aṇeṇa suṇṇaṃ maṇaṃ,
taḥāhara-milāṇadā aṇumiṇṇha-bhāvaṃ, thaṇa-
ppakaṇṇa-aṇumāviaṃ sasiya ekkam
ujjimaḥhai*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 ballonnement 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-caṁdiujjalehim,
taha vara-taṇue kao mhi ollo
amaa-maehim kaḍakkha-ñijjharehim*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-cakkavā-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-saṅkā*), 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
saṁgamo,*

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
 ṇīsāsā ppasaṃrati uṇha-pharisā savvā taṇū
 ḍajjhai*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 ṇaṇṇa-maggāṇuhavādo, kiṃ 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 ṇāvatthāe, aṇṇa-
 paccakkhā-jogattaṇeṇa tassa īrisāvatthā-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* : *ñāiaṃtarassa uṇa keriso ahāva-ñiṇṇaovāo ?*
- vidūṣakaḥ* : *ajja ñāiaṃtarassa a-daṃsaṇeṇa.*
- Vasantatilakā* : *edaṃ vi ṇa ñiṇṇaiuṃ tīrai.*
- vidūṣakaḥ* : *tā kiṃ aviṇṇāde vi atthe icchā hoi tti vattum pauttāsi ?*
- Vasantatilakā* : *tumaṃ kiṃ a-saṃṇihidassa atthassa paāraṃtareṇāvi viṇṇāṇaṃ ṇa hoi tti vattu kāmo si ?*
- vidūṣakaḥ* : *eārisa-kutakkāvalaṃbaṇeṇa tumhehiṃ atthā aṇṇahā karijjaṃti.*
- Vasantatilakā* : *tā tumaṃ jjea paccakkha-viruddhaṃ ālaṃbamto mahā-takkio.*
- vidūṣakaḥ* : *tā kiṃ pamāṇaṃ 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 attattaṇaṃ attāṇo 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 (*pūrvā-upalabdha-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 (*niḥśreyasa*), 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 (*samdhya-antara*) 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 kahaṁ vā
 *ṇa hu edaṁ lihiāṁ ṇa va tti buddhī*¹⁴⁸⁰. [ŚM I.34]
 avi a
 bāhujjharo vi lihiāṁ lihiāṁ ja rehaṁ
 āpuṁsai, kkhalai tīi maṇaṁ bharaṁtaṁ,
 ṇo lehaṇī parama-vevira-aṁsulimmi
 *pāṇimmi thāi, kahaṁ ettha a kiṁ 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 etaṁ ślokaṁ likhati)*
 āṇāe vihiṇo, paiṇṇa-ṇaāṇā se se dihaṇaṁ muhe
 āloaṁ tuha paṁjaraṁtara-ṭhiā ekkam caorī gaā,
 bīāvekkhaṇa-kamkhirīṇa visao sā caṁda-diṭṭhī a te,
 pāsāṁtara-rumbhia ccia, dasaṁ ṇi-ppacchimam
 *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 strophe, 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 strophe 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 (*saṁdeśa*). 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 saṇṇiveso
oiṇṇo kaha via citta-paṭṭae so,
ṇettāṇaṁ maṇṇa-viāra-ghummirāṇaṁ
*vicchittī uṇa aṇuhūi-metta-gejjhā*¹⁴⁸³. [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 *Praharṣiṇī*.

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 :

vidūṣakaḥ : *vaassa,*
 tumhe, vaṃka-vibohā jāṇīdha [kkhu] amtag-gaam
 bhāvaṃ,
 *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 ;
 sacchamādaṇaṃ 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 strophe [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 chaînon :

rājā : *vaassa, jahā uvakkamto attho ṇa hīadi, tahā paatto*
kādavvao. [...]
rājā : *ujjāṇammi paḍiṭṭhiā sasi-muhī diṭṭhā mae, ajja sā*
tāricchā uvaññijai ccia uṇo, jaṃ bhāvaṇāe phuḍaṃ
huttaṃ tassa jahā karemi gamaṇaṃ lāhassa tissā
tahā

¹⁴⁸⁹ Āryā.

¹⁴⁹⁰ [SD VI.91/a].

¹⁴⁹¹ À comparer avec [RV I], Daniélou 1977 : 152 ; [SS 369], Boccali, Sagrarnoso et al. 1990 : 106.

	<i>taṇhāe-amaa-ddaha vva paḍiam ṇivvāi me māṇasam</i> ¹⁴⁹² . [ŚM II.12]
vidūṣakaḥ :	<i>sāhedi kkhu hoṃtaṃ atthaṃ citta-vuttī.</i>
Le roi :	[Mon] ami, de même qu'on ne lâche pas l'affaire en question, on doit maintenir l'effort (<i>prayatna</i>). [...]
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 :	<i>vaassa, ido pecchiadu ! ummilla-campaa-kadambaa-jāa-saṃgā ede silīmuha-gaṇā thimiā phuraṃti, kāduṃ vase ti-huaṇaṃ Rai-vallahaṇa, katthūriāi gulia vva huā huāse</i> ¹⁴⁹³ . [ŚM II.15] (<i>pavana-sparśam abhinīya.</i>) <i>Laṃkālaṃkāra-vāmā-kua-sama-salile sīadaṃ vipphuḍaṃtā Lovāmuddāi viddāvia-taṇu-ladiā āsamuddā vimaddā, saṃbhāvīaṃta-tāvī-sisira-jalalava-ṇhāṇa-taṇhāa- bhūā vāā maṃ gaṃdhasāra-ppharisa-surahiṇo dakkhiṇaccā chivaṃti</i> ¹⁴⁹⁴ . [ŚM II.16] <i>ede, caṃdaṇa-rukkha-saṃgada-mahādavvī- arāhīsara- ppaccuggiṇṇa-halāhalāi va, khala-pphaṃsāulā māruā, vallīsum kida-bhūri-vellaṇa-bharā, bāṇe Pasūṇesuṇo diddhe, kiṃ ṇu kuṇaṃti ? hā virahiṇaṃ savvāṇa kāuṃ vahaṃ</i> 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 *prakarī* 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 huviṣṣadi.
[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-pūāiṃ sotthi*¹⁴⁹⁹-
vāṇie
vipphurai vāma-nettaṃ ; 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 (*anugrāhita*), 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 jahatthaṃ kahaṇaṃ majjhatthāṇaṃ 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 Vasamtatilāe, vaassassa a mama uvari pakkhavādo sambhāvīdi. amteura-jaṇo vi savvo mamovari daḍhaaraṃ bahu-viddeso. tā majjhattho aṇṇo āṇaviādu !* [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 (*viśaya*) 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 uddiśya*) *bhodi, bhaṇa dāva ko eso siṃgāro ṇāma kaī-bheo a attī.*

Vasantatilakā : *sarūvaṃ dāva se bhaṇāmi. vihvāṇuhāva-samcāriṇaṃ ekka-kālaṃ uvaṭṭhiṇe, āaraṇa-bhaṃge samvutte, saam cea paāsanto appa-rūo āṇaṃdo rai tti maṃtīdi. sā jassa paidī so siṃgāro ṇāma.*

vidūṣakaḥ : *jai evvaṃ, tā ekko ccea 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* : *vihāvādīṇaṁ 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 uttammasi bbhamasi*¹⁵¹⁰ *vijūrasī taha*
jjalasi,
tassa a-vīa-viloaṇa-mahodao uvaṇao
*eṇhiṃ*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 [AbhJS V], Bansat-Boudon 1996 : 167 ; [RV III], Daniélou 1977 : 193 ; [SS 202], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 75.

¹⁵¹⁰ Mod. *bbhamasi*, éds., mss. *bhamasi*. La modification ne concerne que le mètre pour compléter le nombre d'unités (*mātrā*) requis.

¹⁵¹¹ *Upagītī*.

*jai vi ña saṃgo sulaho diṭṭhassa ppaḍhamam¹⁵¹² ajja
vā assa,*

*taha vi mamammi vi rāo atthi imassa tti ciṭṭhadi
viseso¹⁵¹³. [ŚM II.31]*

*rājā : (svagatam) haṃta, aṇuggahio mhi Mammahēṇa !
ahia-viasiehiṃ, īsa-gucchīkaehiṃ,
ahimuha-valiehiṃ, do-parāvaṭṭiehiṃ,
rahasa-taraliehiṃ, vibbhamāghummirehiṃ,
vara-aṇu-ñaṇehiṃ jam ṇivāo imehiṃ¹⁵¹⁴. [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
papillonnants, 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 décèle 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 : saṃbhoo 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) ṇivuttaṃ kkhu maha vivāa-ppaoṇaṃ. tā
alaṃ ediṇā paāseṇa. (prakāśam) ṇa tue saha
jampissam !*

Vasantatilakā : kiṃ tti ṇa jampasi ?

vidūṣakaḥ : tuha bhaṃge vi paḍiṭṭhā-virahēṇa.

*Śṛṅgāramañjarī : sahi, pajjatto assa ṇiggaho uttarassa a-
pphuraṇēṇa. [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 chaînon :

rājā : (svagatam)
eṇhiṃ a sā maṇḍa-vibbhama-kappa-vallī
mottūṇa ṇetta-visaam caliā khaṇeṇa ,
eṇhiṃ 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 stance 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 : *ñīo jeṇa Piā-maho vi taṇaā-taṇhāi duṭṭhattaṇaṃ,
āhīrī-aharāmaa-ddava-ruī jeṇa kido Kesavo,
Ruddo jeṇa muṇimda-vaṇda-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-daṃsaṇidaṃ 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 *Veṇīsaṃhāra* par Viśvanātha et Sāgaranandin¹⁵²⁴ :

¹⁵²⁰ Śārdūlavikrīḍita.

¹⁵²¹ Anuṣṭubh.

¹⁵²² Litt. : irrégulier. Le terme *viṣama* 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, Sagromoso et al. 1990 : 81.

¹⁵²⁴ [SD VI.97], Mitra 1956 : 206 ; [NLRK], Dillon, Fowler et al. 1960 : 21.

rājā : *vaassa, kiṃ evvaṃ kahīdi, jado*
ekkāvekkhaṇa-mettaaṃ vi paramaṃ maṇṇaṃti
rajjāhīaṃ,
aṇṇoṇṇeṇa viloaṇaṃ puṇa suhā-soassaī-majjaṇaṃ ;
uggāḍha-ppaṇaāṇubamḍha-raiaṃ do-kaṃdalī-
baṃdhaṇaṃ
Bamhekkattaṇa-bhāvaṇā-uvaṇadaṃ āṇaṃda-
kaṃdaṃ param¹⁵²⁵. [ŚM III.02]
avi a
vahaṃtu vibuhāmuḥā suhidadaṃ suhāsāhīaṃ
varamtu a caoraā caria-caṃdiā caṃdiā,
mae uṇa varamgaṇā taṇu-taramgaṇā 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 [équivalant 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 *Prthivī*.

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 kālaṃ maha vaṇṇeṇa mā evvaṃ
ahiṇiveso karīadu ! jai uṇa maṃ agaṇia, evvaṃ ccia
kāduṃ ṇibbaṃdhaṃ karissasi, tado mae paḍhamam
parimukkesu [pāṇesu], jahicchaṃ 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 gāhaṃ mahā-rā-saāse paḍhissasi :
jai ko vi aṇukkoso, guṇāro vā siṇeho vā,
devassa atthi hīae, tā aṇukaṃpīadu 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-
givaṇṇāhivāsāmuho,
upphullamta-gulucchiamta-kumuambhoāvalī-
kāṇaṇe
eso kaṃta-parammuhāhimuhadā-saṃpādi-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, Sagrarnoso 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 :

vidūṣakaḥ : (*ākarnya*) *vaassa alaṁ vilambeṇa !
tuha saṁgama-taṇhāe, saṁkea-kuḍaṁgaam pattā,
aṇ-ahigaa-vallaha-jaṇā aṇuhou 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 resplendent [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 alāa-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].

(nepathye pada-śabdah)
vidūṣakaḥ : *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 araṁdhaṁ,
*ṭhāvijjae, sahi, kahaṁ ṇu paṇaṁ 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 paḍiulā hotim aṇuulā*¹⁵⁴⁷. [ŚM III.37]

avi a

*dhāvai purao purao muha-jonhāe tuha pavāho,
vaaṇāvaraṇa-ṇiamsaṇa-majjhima-magga-
ppaṇāleṇa*. [ŚM III.38]

Śṛṅgāramañjarī : (*timiraṁ nirūpya*)

avi diaham asesam attāṇo āavehim

dasa-saa-kiraṇeṇāpūrio āsi loo,

ṇavari a Jaunāe kim ca MaṁdAṁtaehim

*ṇiaa-asidadāe saṁpadaṁ pūrio so*¹⁵⁴⁸. [ŚM III.39]

rājā :

(*ākarnya, svagatam*)

*savaṇāṇaṁ amaa-pāraṇa-jāṇā, ṇivvāvaā taṇu-
jarassa*

mottia-visaā, ede gabbhia-vamkatthaā

*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-aṁdam, pamha-gholaṁta-vāhā-*
 *vali-lava-viṇivā kim pi ta ṇhā*¹⁵⁵⁴ *gaṁḍam,*
 ai-pasaria-sāsāhāa-vea-ppakāmpa-
 *tthaṇa-m[a]julaam eam īrisam hoi tuṇṇam*¹⁵⁵⁵. [ŚM
 III.54]
avi a
 bāhujjhareṇa mailī-kidam āṇaṇam te
 *majjemī vā suaṇu*¹⁵⁵⁶ *! cāru-kareṇa maṁdam,*
 ṇīsāsa-vea-vihuraṁ hiaam paraṁ 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* : *sutānu*.

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 ruiṃ 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 āriaṃ 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, édcs., 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 viṇṇavīdi :
vāvāraṃtara-sattī, pahuttaṇaṃ, iara-juai-sabbhāvo,
hoṃti guṇā jassa ime saṃkijjai tassa pemma-
*viccheo*¹⁵⁶⁵. [ŚM III.62]
- rājā* : *kahaṃ evvaṃ āsaṃkīāmo ?*
keai-mālai-mallī-ladāsu bhamaro bhamau ṇāma,
tassa uṇa pammiṇīe jo rāo, so aṇ-aṇṇa-
*sāmaṇṇo*¹⁵⁶⁶. [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 *kaiśikī* 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-pphaṁseṇa 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 » (*sampheta*) et « tumulte » (*vidrava*). Néanmoins, alors que le « tumulte » consiste en l'emprisonnement, comme dans les pièces précédentes, le terme *sampheta* 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-ṭhera-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-kkhuḥā-khuḥia-savva-imḍio,
 ai-tiṇhiā-ahia-sukka-kamṭhao
 gamio mhi jāla-gaa-pakkhiṇo gaim¹⁵⁷³. [ŚM IV.07]
 avi a
 ṇiccaṃ virohirīṭhiṃ mamaṃ hi amteurassa dāsīhiṃ,
 devīa lahia āṇaṃ, kiṃ kiṃ ṇa kiam
 aṇaṇurūaṃ¹⁵⁷⁴ ! [ŚM IV.08]
 sampadaṃ uṇa,
 guḍa-joa-mahurīhiṃ piulehiṃ ajja pakkehiṃ,
 devīa modaehiṃ suhido mhi kao Gaṇāhiṇāho
 vva¹⁵⁷⁵. [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 (*saṃdhy-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 kaatthaṇe ettiṇa ṇa aṇurūā¹⁵⁷⁷. [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 » (*prasaṅga*) 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 Mammahēṇa 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*)
 paamta-paḍio, tahāṇuṇaa-mettae vāvaḍo,
 mae taha uvekkhio pia-amo kaheṃto piām,
 saam-kaa-ai -kkamaṃ, ahaha ! saṃbharaṃtī 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'« éveil » (*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 eṇhiṃ

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 décemment correspond à la « courtoisie » (*prasāda*) :

devī : *ajja-utta ! imassim ahammi, imaṃ Siṃgāra-*
mañjarim devassa uvahāraṃ karemi.

rājā : *jahā āṇavedi devī ! jado,*
geṇhai dei a atthaṃ karei ṇiggahaṃ a tahā
*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 huvissadi. 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 kiṃ te piāṃ [ka]rejja.
rājā : āṇā bhūmī-pai-sira-maṇi-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*.

*eṇacchīe [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 assujéti 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 strophe 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 [AbhJS V], Bansat-Boudon 1996 : 173 ; [SS 505], Boccali, Sagrarnoso 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 (*sambhāvyate*) 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 :

*attāṇaṁ kotthuhammi ppaḍi-halidadaṁ jāṇia, kkouhallāṁ
kāduṁ jāva ppavaṇṇā maṇasi amarisaṁ Bhaggavī dāva sigghaṁ ;
muddhe kiṁ bhāu-saṁgaṁ kuṇasi ? ṇa hu tuhāvattava ? tti ppahāsaṁ
bollaṁto Cakkaṇṇī sa-rahasa-daiāliṁgio pāu tumhe¹⁶⁰⁴. [ĀS I.01]*

avi a

*jaṁ ṇāhī-ala-gaṁṭhia-kkimi-paḍī-saddūla-cammaṁcalaṁ,
aṇṇaṇṇaṁ Rai-ṇāha-sāsaṇa-vasā koḍeṇa rattim-diaṁ,
taṁ bimāhara-cumbi-caṁga-masiṇa-tthora-tthaṇāliṁgiaṁ
mokkaṁ sokkha-gharaṁ padeu mihunaṁ tumhāṇa
vimhāvaṁ¹⁶⁰⁵. [ĀS I.02]*

alam imiṇā !

*paṁcesu-ppahuṇo tiloa-jaiṇo jāṇaṁ kaḍakkho saro,
bhū -daṁḍo, dhaṇu-vallarī, bhua-laā-pāso a tattāriso,
tāṇaṁ soḍasa-hāṇṇa mahilā-hīrāṇa jīvosahaṁ
ṇīvī-mokka-mahā-suṇa bhajaha ! ṇaṁ Kāmāriṇo dullahaṁ¹⁶⁰⁶. [ĀS
I.03]*

aṇṇaṁ ca,

*lulaṁta-kaa-māliṁ, savaṇa-dhilla-kaṁdoṭṭaṁ,
jhaṇaṁta-maṇi-maṇḍaṇaṁ, salila-maṇḍalillāliṁ ,
thala-ccua-visesaṁ, thaīda-dīha-diṭṭhi-cchaḍaṁ,
pamoda-rasa-ṇibbharaṁ jaai bhīru-vīrāidaṁ¹⁶⁰⁷ ! [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 : (*ākanya sollāsam*) jado maṁgala-ḍiṁḍima-
saṁgīda-ravo samujjumbhai, tado paḍam
uvaṭṭhiṁ, maṇṇe. (*kṣaṇam udgrīvikam avalokayan*)
luḍhaṁta -bhasalāvalī-panāa-ḍaṁbarā-cuṁbiā
phuḍaṁta -ṇava-malliā viṇipaḍaṁti¹⁶¹⁰
raṁgaṁgaṇe,
aṇaṁta-muha-devaā-mahida-khīra-siṁdhu-tthalī-
kaḍhaṁta-paa-maṁḍalī-ṇibiḍa-biṁdu-
līlāharā¹⁶¹¹. [ĀS I.11]
(*sadaḥ prati*) ajjā, kiṁ bhaṇaha ? Bharada-utta
tuvarīadu tuvarīadu tuvarīadu tti ? (*kṣaṇam sthivā*,
sacintaṁ niśvasan) avi ṇāma maha vi putto bhavia
so vi ahaṁ via, Bharada-utta tti hakkāraṇassa
ṭhāṇa-mahī bhava. (*parikrāmitakena ātmagatam*)
kahaṁ vā majjha putta-joggattaṇaṁ jaṁ ghariṇī
aphulliṇī saṁvuttā ? (*prakāśam*) alaṁ viārehiṁ !
ahaṁ, maṇṇaṇaṁ pariṇemi, daṁḍa-
kumāriaṁ putta-mahūsavāa,
Sihaṁḍa-caṁdo via Caṁḍa-vea-

¹⁶⁰⁹ Cf. *supra*, 1.6 Ghanaśyāma (XVIII^e siècle, Thanjavur, Tamil Nadu) : vantardise et sarcasme, 3.5
Ghanaśyāma : pas de véritable poète sans *saṭṭaka*.

¹⁶¹⁰ Corr. *viṇipaḍaṁti* suivant la *chāyā*, éd., ms. *viṇipaḍati*.

¹⁶¹¹ *Prthivī*.

*kaṇṇaṃ mahī-maṇḍala-savva-bhoma*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 bhaṭṭā* !

¹⁶¹² *Upajāti*.

¹⁶¹³ [NS XXIV.208], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 471.

¹⁶¹⁴ [NS XXXV.91], Ghosh 1951 : (vol. II., trad.) 226.

¹⁶¹⁵ [NS I.60-61], Ghosh 1951 : (vol. I., trad.) 10.

¹⁶¹⁶ [NS 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.

sūtradhāraḥ : (*śabdānusāraṃ vilokya sānanda-vismayan*) *aho kahaṃ ? paccūse evva paḍibuddho, paḍihāriā-ṇivedijjanta-maggo, mahā-rāo aṃteuṛādo dhammāsaṇaṭṭhāṇa-maṇḍavaṃ sevai ; tā ahaṃ 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-ṇidīa vva raṇjemi loam ;
kula-samuida-silā peasī caṃga-rūvā,
*Dharaṇi-kia-ṇivāsā sāsaṇa-tṭhā ṇaremdā*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,*
ūsamga-maṇḍaṇa-maṇim, suha-paṃca-ūḍam,
lālā-jalehi uṇa ulla-taṇum sisum 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 maṁ 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'Aṅga, 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, constituant l'« établissement » (*parinyāsa*) :

[*rājā* :] *tissā uṇa poṭṭae majjha putto bhava ! jado, jādaa-pattae vi imassa, dudā-pariggahe saṁtāṇaṁ ti jaggai, devva-ṇṇādihiṁ vi tahetti ālavidaṁ 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*) :

vaitālikah : *jaa, jaa Śīṁkhalāvaī-vallaha ! jaa, jaa Bhaṁḍīraa-devva-ṇaṁdaṇa ! jaa, jaa Līlāvaī-devi-gabbha-suttiā-mottia ! jaa, jaa ḍamarūa-helā-vihāra ! jaa, jaa campaa-vallī-komāra-hara ! viaī hohi !* [ĀS I.14/2]

Le chantre : Vive, vive le bien-aimé de [la ville] Śīṁkhalāvatī ! Vive, vive le fils de Sa Majesté Bhaṁḍīraka ! Vive, vive la perle fine dans l'huître perlière, matrice de la reine Līlāvatī ! Vive, vive la délectation des ébats amoureux du tambourin *ḍamaru* ! Vive, vive la défloration 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-kkhao* 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-gr̥ha*). 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-kkhao, 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-daṭṭhāhimto ?*

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 (*udghāṭyaka*), 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 » (*prayogāṭisaya*) 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 : aṅṇāe piduṇo, esā kaṇṇā, Āṇandasundarī,

juttā kamcui-dhattīhim, pattā ñam
*Simkhalāvadim*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]
Śrīkhalāvatī. [ĀS I.19]

L'héroïne et la gouvernante entrent. Leur dialogue constitue le « dépôt » [de germe]
(*samādhāna*) :

Ānandasundarī : *ajjue, kiṃ ñimittam ettha maṃ tādo pesedi ?*

dhātrī : *jāde, attañā saha , tuha maṃgala-ñimittam.* [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 saṃbhamo.*

Piṅgalakaḥ : *ayya, alaṃ parihāsehim !*

vidūṣakaḥ : *mae parihasidaṃ, ādu saccam bhaṇidaṃ vetti,*
tujjha ṇāma-karaṇovajjhāo pucchādu ! (Piṅgalakas
tūṣṇīm, 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 : *kiṃ dikkhido ahaṃ dāṇim puvvaṃ via alīam*
bhaṇāmi ?

rājā : *kadi-vāram dikkhido tumaṃ ?*

vidūṣakaḥ : *jadā jadā maṃsa-cakkhaṇe vaṃchā, tadā tadā*
dikkhido homi.

pratihārī : *(soṭprāsaṃ) ayya Maṃḍavvo, bamhaṇesu khāḍao si*
tumaṃ.

vidūṣakaḥ : *(sakrodham) āṃ gabbha-dāsi, kiṃ a-maṃtaam mae*
pasū mārīadi ?

Mandārakaḥ : *ayya, tumaṃ sa-maṃtaam māresi, aṇṇo uṇa a-*
maṃtaam.

¹⁶²⁶ *Anuṣṭubh.*

<i>pratihārī</i> :	<i>himsā ḍu tullā khu.</i>
<i>Piṅgalakaḥ</i> :	<i>Hemavadi, sāhu bhaṇidam.</i>
<i>vidūṣakaḥ</i> :	<i>(sakrodham) esā uṇa raṁḍā akkhevaārīṇī, eso uṇa Piṅgala-pakkhī ahi-ṇaṁdao. (sarve uccair hasanti)</i>
<i>rājā</i> :	<i>(vihasya) vaassa, tuvaridaaram āacchādu !</i>
<i>vidūṣakaḥ</i> :	<i>eso emi. (iti uttiṣṭhati)</i>
<i>rājā</i> :	<i>ciṭṭha, mukka-sihā-maṇe ! [ĀS I.22/1]</i>
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 initié ¹⁶²⁷ .
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-onction ¹⁶²⁸ ?
Mandāraka :	Monsieur, tu l'immoles en lui donnant les derniers sacrements ¹⁶²⁹ , mais d'autres le font sans.
La gardienne :	Mais l'acte de violence est absolument le même.
Piṅgalaka :	Hemavatī, c'est bien dit.
Le bouffon :	(S'indignant.) Mais celle-ci, c'est une femme de classe inférieure assaillante et celui-ci aussi, l'oiseau hibou ¹⁶³⁰ /allié de Piṅgalaka jubilant. (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 couronne ¹⁶³¹ des sots » (<i>mūrka-sikhā-maṇi</i>) ! [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-sukhaṃ nāṭayan*)
sasi-ara-pajharaṃta-caṃda-kamto,
caṇaa-himambu, vihiṭṭa-caṃdaṇaṃ vā,
sura-ula-paḍido suhā-raso kiṃ
*pia-jaṇa-pham̐sa-vasā ṇa hoi evvaṃ*¹⁶³⁵ ? [ĀS I.26]
taha hi,
aṃgesuṃ pihu-viaṭla-phulla-muddā,
ḍolesuṃ sarasa-saroa-kosa-lacchī,
muttīe ṇava-varisā-paoda-kiccaṃ ;
*citte me uṇa para-Bamha-moa-sāro*¹⁶³⁶. [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
ṇiāphadaṃ bhūmisu sohaaṃti,
eso samāsādia tatta-hodim
*veso saam̐ sohai, ṇaṃ viittam̐*¹⁶³⁸. [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 *Puṣpitāgrā*.

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*) :

dhātṛī : (*sabāṣpam rājānaṁ prati*)
jammaṇo pahudi vaḍḍhidā mae,
lālaṇehi vivihehi kaṇṇā,
saṁpadam 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 » (*karaṇa*).

4.6.3 Deuxième lever de rideau : le « reflet »

Ghaṇaśyāma 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 pāritosiam kiṁ diṇṇam devīe ?*
rājā : (*savilakṣyam*) *aṁgesu jam ṭhiam tadā, tam savvam.*
vidūṣakaḥ : (*sahāsam*) *aho, ṇa mae kahidam 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 : *bālam tāḍidum, accudāra-gamaṇāvea-*
kkhalamtaṁsuam,
kohujjumbhaṇa-daṭṭha-daṁta-siaam, peṁkholia-
bbhū-ladam,

¹⁶⁴⁰ Rathoddhatā.

¹⁶⁴¹ À comparer avec [RV III], Daniélou 1977 : 187.

*esā majjha savattia tti bahuso devim bhaṇamtiṃ
tadā*

*lakkhā-sona-muhiṃ ṇa kiṃ vi savihe daṭṭhum mae
pāriam¹⁶⁴². [ĀS II.03]*

vidūṣakaḥ : *kahiṃ ṇu khu gadaṃ tujjha sūrattaṇaṃ ?*
rājā : *kiṃ gharinī-jaṇesu sūrattaṇaṃ kādavvaṃ ? [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 kevalaṃ kaiṇo homha, vihuṇo
vi.*

rājā : *(upaviśya) ṇa hu rāa tti sikkhemi jaṃ, kimci
vacchomī-pamuha-ñihila-rīi-gabbhiṇaṃ, kāla-
vinodaṇa-kavvaṃ ṇibamdhanijjam. [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 ṇihila-puhaī -maṇḍalī-maṇḍaṇāamāṇā – Amarāvadi¹⁶⁴⁷ vva, bahuviha-buha-ṇivaha-ṇivāsāṇuūlā ; Bhoavadi¹⁶⁴⁸ vva, raaṇa-rāamta-sirisa-ṇāa-sahassa-saṁkulā ; [...] Gaṁgeva, parama-haṁsa-cakka -parivāriā ; Revevva, soma-ppahavā ; [...] Siṁkhalā-vaī ṇāma ṇaarī. [ĀS II.06/1]*

Pārijāta : [Cette ville] se comporte comme l’ornement du globe terrestre – comme Amarāvātī, 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-desīṇaṁ tarattiṇaṁ maṇḍa-ṇīsāsa-pavaṇa-ghaṇa-soraha-gghāṇa-lampadāṇea-bambhara-ggāma-jhaṁkāra-vāāliam, hattha-sonaṁgulī-vidduma-kamḍa-haṇijjaṁta-takkhaṇummīlaṁta-patta-taṁtī-kala-kkāṇa-thorī-kiam ā-ṇisādaṁ ā-paṁcamam pacceadāe vattīkia-satta-saram paccūsa-saṁgīda-sāmidhī-bharam suṇia, lajjāluā via ṇa dakkhavaṁti ṇia-tuṇḍam gaṁdhavva-jaṇā [jissā ... ppāāra-bhitti ... jāe ... mahā-parihāo ...] avi a jassim, caṁcamta-caḍula-caḍacaḍa-kkaraṇa-khelaṁta-padāā-daṁḍa-paṭṭiā-caṁḍa-gaṁdhavāha-juva-dhāviambuvāho ; pāaḍa-kuḍila-viaḍa-kaḍhiṇa-visama-bhīsaṇārāla-karāla-kaḍārakkhi-tikkha-vikkheva-velakkhia-diḍha-dāḍhā-daṁturida-vaṇa-kālāsa-phalīha-sāriccha-caṁḍa-daṁdasūa-paḍichaṁda-saṁdaṁsaṇa-bhaa-kkaṁdaṁta-majjha-desā-hiṁḍaṁta-caṁga-caṁda-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 ; Paṇḍu-dudā-putto via, Bhīmaseṇo ; [...] – Sihaṇḍacandaṇḍo ṇāma, mahī-maheṇḍo. [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 *Līlāvatī*, 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, dṛḍhāśva*.

[Pārijātaḥ :] [...] *jassa bhua-ppadāva-jalaṃta-jalaṇa-jālāhi phaditti uddṇaṃ ambaragga-laggaṃ tuṃgaṃ ekka-phuliṃgaṃ suygo suygo tti bollaṃti muddha-jaṇā ; jassa mahadāo kittāo sohaṃti, mahāsu Himāñī-hara-khajjūra-mahī-hara-duddha-vaddhi-rūvehiṃ, ṇaha-ale uṇa sāra-dabbha-tāra-tāresa-rūvehiṃ ; [...] eso uṇa saam bālo vi, aṇusaraṃto kula-kkamāgaāṇaṃ dhī-saivāṇaṃ dhisaṇaṃ, aṇullaṃghaṃto viddha-purohida-ṇiddiṭṭhaṃ ṇīdi-pahaṃ [...] ahasaṃto paṃgula-vāmaṇa-khaṃja-kujja-bahire, paṇamaṃto ṭhara-ṭhakkura -jadi-devadāo [...] Nālo via, Nahuṣo 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 siḍḍhillo,</i> <i>dīhā mohā, ṇa rucai jaṇo haṃta ! tīe vīoe</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 *Mandākrāntā*.

vidūṣakaḥ : *maṁdo'si ? kiṁ dharādāra-dhara-bhāvaṁ mahattaraṁ*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 : *evvaṁ.* [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-raṁḍevva, 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 *pr̥thivī*, 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 [AS 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 naanāi mamtharam
sumdarīa pasaramti, tak-khaṇam,
tattha tattha maha camgam amgae
*pumdarīa-jualam thiam via*¹⁶⁶². [ĀS III.08]
avi a
diṭṭhīṇa pesaṇesum voḍhai via majjha buddhi-
citta-juam,
tāṇam 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, pajjalaṃta-pihulaṃgāra-bhara-*
bharidammi vihūmammi havvavāhammi lāāhudi-
vihim āarehi ! ekka-samae jevva ghariṇīe tuha a
hialesu hiaamjaṇam ṇihittam kuṇa !
(rājā tathā kurvan sapradakṣiṇam, namas-karoti)

purohitaḥ : (*saharṣam*) *mahā-rāa, imassim kalattammi*
attāṇuuṇam puttam 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 » (*narma-*
garbha), 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 » (*narma-sphoṭa*) du style gracieux (*kaiśikī*) :

rājā : (nāyikāṃ vilokya, sānandam)
 āṇaṇassa savihe virādai
 bbhū-ladā, kara-mia-tthaṇṇa se
 saṃṇihāṇa-jaṇidaṃ suhaṃsuṇo,
 dāṇa-vāri-paiṇo dhaṇṇu via¹⁶⁶⁵. [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 taruṇṇa dīsae,
 accaṃta-sacchaṃtara-vatta -dappaṇī
 bimba-ggaha-tṭhāvida-laṭṭhiā via¹⁶⁶⁷. [ĀS III.12]

rājā : sāhu, Bhāṇumadi, sāhu ! caṃgaṃ de kaittaṇaṃ !
Caturikā : aṇṇoṇṇaṃ milidāṇa hāḍaa-māārāṇa golāṇa jā
 lacchī, taṃ hariduṃ ṇibaddha-kuduā sohaṃti bālā-
 thaṇṇā,
 ṇāhī-raṃdha-salilla-sutta-ṇaliummīlaṃta-romāvalī-
 ṇīluccaṃbu-jharī-gaēkka-taṇṇu-jambīra-mallā
 via¹⁶⁶⁸. [ĀS III.13]

rājā : (sāścaryam) aho ! apuvvattaṇaṃ uppekkhāe !
Caturikā : (sacamatkāram) saccaṃ mahā-rāa-vaṇaṃ,
 apuvvattaṇaṃ jevva imassa suloassa.
rājā : (vibhāvya) sāhu, sāhu ! savvahā Cauariā cauria vva.
Mandārakaḥ : ūruṇo bhaṃti kaṃtāe, Kaṃdappa-ghaḍa-āriṇā

¹⁶⁶⁵ Rathoddhatā.

¹⁶⁶⁶ Litt. : près de.

¹⁶⁶⁷ Indravamśā.

¹⁶⁶⁸ Sārdūlavikrīḍita.

- soṇi-cakkāṇa mūlesu daṁḍā saṁdāṇidā via*¹⁶⁶⁹. [ĀS III.14]
- vidūṣakaḥ : *aha, keṇa vi ṇa majjhaṁ vaṇṇidaṁ ?*
- Caturikā : *mukkha, ṇa hu se majjhaṁ vaṭṭai, jeṇa vaṇṇidaṁ bhava !*
- rājā : *(svagataṁ) haṁta, ṇa hu se majjhaṁ vaṭṭai tti, ṇiseho jevva mukkhaṁ vaṇṇaṇaṁ.* [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 siṃgāravaṇa-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 bhumkasi ? 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 salajjam, 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, suṇdari, eḍaṃ* [1], *ghaṇa-pavaṇaṃdolia-saṇha-jonhā-jala-ṇiha-gālia-ḍukkari*¹⁶⁷⁴-*dahi-ṇivida-peṭṭha-peṇḍa-paṇḍura-papphulla-phulla-tthavaa-thora-tthaṇa-pallavā-hara-soamalla-ṇihilalida-ladā-lalaṇā-aṇa-ppadāṇa-bāhā-suhā-vedhida-laḍaha-vidavi-caḍu-vida-paḍala-karaṃbida-raaṇa-kuṭṭima-peraṃta-mahīaṃ* [2] ; *pikka-jambīra-jambū-phalukkera-paḍaṇa-taraṃgida-tuṃgadara-taraṃga-saṃgha-rimṅaṇa-kampaṃta-paṃkaruhuppadaṃta-līlā-lola-lolamba-ṇiurumba-ralli-jhaṃkāra-muharidaṃtarālaṃ* [3] ; *amoḍia-parapphara-ṇeha-veḍi-saghara-duvāra-phāra-jauḍḍaṃta-jaddha-kusaddha-viaḍḍha-siṇiddha-muddha-masiṇa-maṇa-haraṇa-hariṇī-sisugaṇa-pijjaṃta-phaliha-veluria-vimala-pāṇiaṃ* [4] ; *māṇasāṇaṃdaṇāhiheṃ 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 continuel¹⁶⁷⁵ [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* (*cāmpēya*) et jasmin (*mallikā*). Bhānumatī lui montre un manguier (*āmra-vṛkṣa*) et Caturikā décrit sa particularité :

Caturikā : *bhaṭṭi-dārie, ekkassim viḍave mahuraṁ phalaṁ,
aṇṇassim tuvaraṁ, parassim āmalaṁ, avarassim
kaḍuaṁ, idarammi lavaṇṇaṁ 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.

Ghaṇaśyāma applique la « plaisanterie » (*narman*), d'une manière générale, tout au long de cet acte dans les conversations, créant ainsi l'humour (*hāsyā*), 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, kahaṁ ettha laḍḍā-gaha-samīve uḍḍamta-
jala-ppavāhammi paṇasa-samuppattī ?*

rājā : *muddhe, ṇaṁ kudūhalāa ṇikkhattaṁ edaṁ.*

nāyikā : *idaṁ kiṁ ṇa paḍai ?*

Mandārakah : *ṇa paḍai. [ĀS III.16/3]*

L'héroïne : [Mon] noble époux, comment l'ananas (*panasa*) peut-il pousser dans la fontaine (*uḍḍīyamāna-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 evvaṁ dāva. (prakāśam, vihasya) maha vi, taha vva bhāvo.*

Caturikā : *ko aṇṇo tumhāhimto bhāva-ṇṇo ?* [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 ṇāriela-sisu-patteṇa viraidasappo, eṇaṁ bhīsaissam. (prakāśam. tathā kṛtvā) bho, Caurie, sappo ! sappo ! (iti tad aṅgopari pātayati)*

Caturikā : (*sabhaya-sambhramam*) *kaḥim ? kaḥim ?*

vidūṣakaḥ : *tuha paṭṭhī-majjhe.*

Caturikā : (*vilokya*) *amho, saccam evva sappo !*

Bhānumatī : (*vibhāvya*) *ṇaṁ Bamha-baṁdhuṇā vaṁcidā si. paṇṇa-sappo khu eso.*

Caturikā : *ṇaṁ imassa jevva edaṁ 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*, mth. *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
ṇhādo khomam alaṁkiam, ghusiṇaam cuṇṇaṁga-
rāamjaṇam,
pattālī-suma-caṁdaṇāi gharia, ppīdo ṇavoḍhā-jaṇo,
seraṁdhī-kahidāṇo, ghaṇa-mahā-maṁjīra-maṁju-
ddhaṇī,
maṁdam coṭṭaa-ṇhāṇa-ṭikkida-pai-|ppāsādam
ārohadī¹⁶⁸⁶. [ĀS III.22]
avi a,
dud-devva-duv-vilasideṇa pio kaḥim vi
dūre tahā virahiṇā tahā vi eṇhim,
selā-ṇaī-pura-vaṇāi-pahi-kkhaṇeṇa
ullaṁḍia, vvajai tīa muhū maṇo 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 :

vidūṣakaḥ : *bho, vaassa – a-ppāṇḍam via nāḍaam ; a-gabbha-nāḍaam via saṭṭaam ; a-saṭṭaa-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 ; amuṃḍida-kesāvilā via bāla-ramḍā – ; aṇālavaṃto*¹⁶⁹⁰ *tumaṃ avahāsa-bhāṇaṃ 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 imbecile ; 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 » (*saṃpheṭa*), bien que les mots ne soient pas violents. Sa réponse constitue le « pouvoir » (*śakti*) :

rājā : *hio rattīe, eāiṇī tatta-hodī – avi eso paṇao ṇiccaṃ evvaṃ 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 amhāṇaṁ vihaḍaṇaṁ ! avi majjha bhave
suha-ppasūdi ! tti – ahiṇava-gabbhadāe soaṁtī,
johala-ṇiddāe gholaṁtī sejjā-alammi tṭhiā.*
vidūṣakaḥ : *(svagatam) soṇaṁ vi sohaṇaṁ bhāi. (prakāśaṁ)
tue kiṁ ti samassasiāṁ. [ĀS IV.00/2]*
- rājā : (saṁskṛtam āśritya).
ayaṁ praṇaya-nirbharaḥ, sumukhi, nityam evaṁ
bhavet !
kuraṅga-nayane, guṇair mad-adhikaḥ kumāro
bhavet !
na vā vighaṭanaṁ 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 ! Puisse-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 strophe] 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
angoissée ! » [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 : gabbhaṁ kādum kahaṁ tumāi jāṇidaṁ ?*
rājā : kiṁ mae kido gabbho ?
vidūṣakaḥ : (vihasya) kiṁ campaa-vallīe kido ?
*rājā : mukha ! kiṁ itthiāe itthiā gabbhiṇī 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 siṇham 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 : *aham kahemi ! (iti dhyānam nāṭayitvā) vaassa, uhañnam majjhe ekkam !*

rājā : *paricchea-karaṇammi, kassa paṇḍiccam 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 ithiāe, kā uṇa purisassa ruccai ? jam saccam kahehi. [ĀS IV.02/2]*

vidūṣakaḥ : *(svagataṃ) paṇḍā khu esā paṇhā. (prakāśam, vihasya) vaassa, suṇāhi ! amgāim viralāi haṃta baliām, [tīe] tthaṇā lambiṇo maṇḍō¹⁷⁰⁴ siḍhilā, kisā kaḍi-taḍī, oṭṭho vi suṃṭhī kaḍū, paṭṭhā-poṭṭaam okkhalo bhavai, jam gallā sagaḍḍā ; tado ṇavvoḍhā jaha ruccae ṇa hu tahā loe pasūā vahū¹⁷⁰⁵. [ĀS IV.03]*

rājā : *evvaṃ 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 *śārdūlavikrīḍita*, 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 » (*jita-śatu*), constituant la « relation » (*prasaṅga*) 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 » (*prayogātīśaya*) du style verbal (*bhāratī*) :

Sūtradhāraḥ : *Suhadda-Hārīda -BalAṁgadehim
ṇoāhirūḍho, sabalo, sujuttī
Ḍiṇḍirao sevai Simdhu-duggam
Vihaṁḍaam māridum aṇṇavammi*¹⁷⁰⁸. [ĀS IV.04]
tā mae vi jogga-saṁvihāṇa-karaṇā gamdavvam.

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*) :

Ḍiṇḍirakaḥ : *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 *Indravamsā*.

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 (*uruṣka*) détruite dans une tempête accompagnée d'un tsunami (*taraṅga*), mesurant deux villages (*pañcāśad-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-śīśira*) ; 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*).

Diṇḍīrakah : (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 hodu¹⁷¹⁰ ! [ĀS IV.08/d]

Diṇḍīraka :

(Réfléchissant.)

Celui qui demeure dans la forteresse des Siddhi 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-madhyā*), 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 (*droṇī*) coulent (*√maji*) ; les provisions (*pāṭhaya*) 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 Śrīlaṅka, 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 (*droṇī*), 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 (*diśā*), 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 siṇiddho rakkhāṇaṃ siṃdhu-duggāhida-
tṭhiṃ ?*
*mānusassa kie, bhīdo, karaṃ demi, jaḍo via*¹⁷¹¹. [ĀS IV.09]

Vibhāṇḍaka : Pourquoi [moi], le bien-aimé des démons, nommé au rang [régissant] 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*). Ḍiṇḍīraka 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). Ḍiṇḍīraka et son équipe mettent les bateaux au vent (*anukūla-pavana-nodita*) et accostent (*avaṭṭi*) sur le littoral (*pārāvāra-velā*). Les membres de son équipage rentrent chez eux, Ḍiṇḍīraka 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 strophe [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 Ḍiṇḍīraka fait l'objet de la « rétrospective ».

4.6.5.3 L'obtention

Le roi décide d'octroyer un royaume (*rājya*) à Ḍiṇḍīraka (*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 Sarassai
saccā hodu. (prakāśam) Bhamaraa, kiṃ taṃ ?
(dauvārikaḥ punas tad eva paṭhati)
vidūṣakaḥ : (*sakrodham*) *bho ṭhara, 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 Diṇḍiraka font l'objet de l'« éveil » (*vibodha*) :

Diṇḍirakaḥ : *ṇaṁ āṇaṁda-paravaśo eso, tā evvaṁ gaggaraccharam kahedi.*
dauvārikaḥ : *devva, puttassa jaṇaṇīe saha devī āacchai.*
vidūṣakaḥ : *bho ṭhera, kā ṇāma sā jaṇaṇī ?*
dauvārikaḥ : *Puttassa...*
rājā : *vaassa kiṁ pīḍesi ? gacchadu jaraḍho !* [ĀS IV.09/4]
 Diṇḍiraka : 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*) :

vidūṣakaḥ : *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-sāsaṇakkharam ?* [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-kkhone-mamḍalī-ṇāha eṇhim*
bhāsi, pphīdam sūṇuṇā gehiṇīhim,
Gaṁgā-Gorī-Chammuhehim Haro vā
*Bhūmī-Lacchī-Vammahehim Vihū va*¹⁷¹⁴. [ĀS IV.10]
- dvitīyah :* *putto jādo tujjha tūsamti loā*
ritto koso, saṁbhiam 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 Gaṁgā, 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-saṁhāra*) :

- devī :* *ayya-utta, kiṁ de puṇo vi piām karemi ?*
- rājā :* *ado vi avaram piām, peccha !*
ekka-cchatta-paittaṇam maha, tumam ruṭṭhā vi
tuṭṭhā param
esā pāṇa-vahū tahaṁga-paiṇā baṁdhuttaṇam
baṁdhiam,
simḍhu-tṭho vijido Vihaṁḍaa-riū, vamsāvadamso
sudo,
kiṁ maggāmi gihāṇa ṇāma bhuvane 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 :

vidūṣakaḥ : (*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 (*saṃbhoga*), 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 *prakārī* 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 (*saṃbhoga*), 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 *prakārī* 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-śaṅkā*), « vulve » (*bhagavatī*), « pénis » (*śiśna*) –, mais

¹⁷²² Cf. [KM I.18] *supra*, 4.2.2.1 La *prakārī* 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 *vaṁsa-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.