



HAL
open science

Le métathéâtre dans l'Inde classique L'exemple de Rāma l'inestimable de Murāri (X e siècle)

Judit Törzsök

► **To cite this version:**

Judit Törzsök. Le métathéâtre dans l'Inde classique L'exemple de Rāma l'inestimable de Murāri (X e siècle). E. Feuillebois-Pierunek. Théâtres d'Asie et d'Orient. Traditions, rencontres, métissages, PIE Peter Lang, 2012. hal-01446856

HAL Id: hal-01446856

<https://hal.science/hal-01446856v1>

Submitted on 26 Jan 2017

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

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

Le métathéâtre dans l'Inde classique

L'exemple de *Rāma l'inestimable* de Murāri (X^e siècle)¹

Judit TÖRZSÖK

Université Charles-de-Gaulle Lille 3,
UMR 7528 Mondes iranien et indien

I. Popularité et méconnaissance de l'œuvre de Murāri

La seule pièce de théâtre de Murāri qui ait survécu, l'*Anargharāghava* ou *Rāma l'inestimable*, a compté parmi les plus appréciées des érudits en Inde. Le grand nombre de commentaires qu'elle a suscités ainsi que la diffusion de ses manuscrits (les catalogues en mentionnent plus de quatre cents, dispersés sur tout le territoire indien)² reflètent bien sa popularité et son importance dans la tradition sanskrite. Les strophes de Murāri sont parmi les plus souvent citées dans les anthologies (*subhāṣita*) ; Murāri fait clairement figure de poète préféré dans le *Trésor des joyaux de citations* (*Subhāṣitaratnaḥṣa*) de Vidyākara (Ingalls, 1965 : 32). Malgré sa popularité en Inde, la littérature occidentale n'a jamais particulièrement goûté l'*Anargharāghava*. L'un des défauts que la littérature critique lui reproche souvent est son langage

¹ Nous tenons à remercier H.N. Bhat de l'Institut français d'Indologie à Pondichéry d'avoir relu quelques passages difficiles de la pièce avec nous en clarifiant les manières dont Viṣṇubhaṭṭa les interprète, et d'avoir mis à notre disposition son édition de travail du commentaire *Iṣṭārthakalpavallī*. Toutes les citations de ce commentaire se fondent sur cette édition de travail inédite. Nous remercions également Lyne Bansat-Boudon pour ses remarques et suggestions, et Somadeva Vasudeva pour sa correction de la version anglaise de cet article et ses remarques concernant la *rasaśabdavācyatā*.

² Nous remercions S.A.S. Sharma de l'École française d'Extrême-Orient pour ce renseignement et pour avoir mis à notre disposition le travail préparatoire qu'il avait effectué avec ses collègues sur la localisation des manuscrits de cette pièce, en vue d'une édition critique. Malheureusement, ce projet d'édition n'a pu être poursuivi.

érudit, ce qui constitue précisément l'une des raisons pour lesquelles les *pandits* (« savants ») indiens l'ont tant admiré. Cette critique ne mérite pas que l'on s'y attarde, car elle repose sur une esthétique romantique³ qui loue tout ce qu'elle perçoit comme naturel et rejette ce qu'elle considère comme artificiel⁴.

Il existe une autre raison pour laquelle on a longtemps négligé l'*Anargharāghava* : sa nature soi-disant peu dramatique ou statique⁵. Si cette pièce ne déborde pas d'action, beaucoup de chefs-d'œuvre du théâtre occidental ne se concentrent pas sur l'action non plus. Encore une fois, cette critique implique que l'on accepte certains principes d'esthétique que peu jugeraient pertinents aujourd'hui.

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

Dans son introduction, Steiner (1997 : 73-74) analyse brièvement la relation entre le *Mahāvīracarita* ou la *Geste du grand héros* de Bhavabhūti et l'*Anargharāghava* de Murāri, en indiquant les différences les plus saillantes entre les deux traitements du même sujet : l'histoire de Rāma. Malgré les différences, l'influence de Bhavabhūti sur Murāri reste indéniable. Ces deux auteurs partagent bien plus que les grandes lignes de l'action ou quelques détails de caractérisation. L'une des particularités des pièces de Bhavabhūti, en particulier son *Uttarāmacarita* ou les *Dernières Aventures de Rāma*, est la présence de réflexions sur la représentation théâtrale elle-même, c'est-à-dire la présence d'éléments métathéâtraux.

³ Ce type d'esthétique romantique a déjà été critiqué maintes fois. Voir en particulier Shulman, 1997 : 69, au sujet d'autres auteurs indiens : « [...] such] views are heavily colored by an anachronistic romanticism, which made expressionistic lyricism the touchstone of quality in the mainstream of English and German poetry from the late 18th century on, and which regularly filtered down into scholarly judgement of non-European literatures as well. »

⁴ Pour quelques exemples de ce type de critique, voir Wilson, 1827 : 382 *sqq.* ; Keith, 1924 : 225 *sqq.* ; Warder, 1983 : 23 *sqq.*

⁵ Il s'agit d'un reproche souvent répété au sujet des pièces de théâtre sanskrites. Pour l'*Anargharāghava*, voir par exemple Renou et Filliozat, 1953 : §1890 ; Mahalinga Sastri, 1950 : 196.

Dans le cas de l'*Uttararāmacarita*, l'auteur met en scène une véritable représentation théâtrale. Même si Murāri n'emploie pas ce procédé, il inclut de nombreuses références à la représentation et la théorie théâtrales, ce qui rappelle constamment à son public qu'il se trouve dans un monde créé par l'art dramatique⁶. Dans ce qui suit, nous tenterons d'analyser ces procédés de mise en abyme et leur rôle dans l'ensemble de la pièce.

II. Les *rasa* dans l'*Anargharāghava*

Une série importante d'allusions à la théorie dramatique consiste en mentions des sentiments dominants de la pièce, des *rasa*, notion déterminante dans la théorie théâtrale indienne⁷. Les deux *rasa* principaux de l'*Anargharāghava*, l'héroïque (*vīra*) et le merveilleux (*adbhuta*) figurent d'abord dans le prologue (*prastāvanā*), et réapparaissent avec d'autres *rasa* tout au long de la pièce, dans divers contextes. Dans un hémistiche (64cd)⁸ du deuxième acte, Lakṣmaṇa décrit comment les sages réagissent lorsque son frère, Rāma, a tué la démonsse Tāḍakā.

*Kṛttonmuktā bhūvi ca karuṇāścarya-bībhatsa-hāsa-trāsa-krodhottaralam
ṛṣibhir dṛśyate Tāḍakeyam.*

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

Comme le fait remarquer Steiner (1997 : 132) dans sa traduction, la liste des sentiments est certainement entendue comme allusion à six des *rasa* : *karuṇa*, *adbhuta*, *bībhatsa*, *hāsa*, *bhayanaka* et *raudra*. La traductrice ainsi

⁶ Notons qu'en plus de la mise en scène d'une représentation théâtrale, Bhavabhūti utilise également des termes techniques de l'art et de la théorie dramatiques. Voir, par exemple, les termes *dhīroddhata* (courageux et fier), *saṃvidhānaka* (un mode d'action), et les composés se terminant par *-rasa* (sentiment dominant) dans l'*Uttararāmacarita*, cités par Stchoupak, 1968 : XXXIII. Pour une analyse d'autres références à la théorie poétique dans l'*Uttararāmacarita*, en particulier au sentiment de la compassion (*karuṇarasa*), voir Bansat-Boudon, 2000.

⁷ Dans le cadre de cette étude, nous ne pouvons pas discuter de la définition exacte et des problèmes de traduction de ce terme-clef, ni de son importance dans la théorie esthétique indienne. Notons, néanmoins, que Murāri ne désignait certainement pas un seul *rasa* comme dominant. Sur l'association courante des sentiments héroïque et merveilleux, voir par exemple *Nāṭyaśāstra* 6.41 et *Daśarūpaka* 4.41-42 avec le commentaire de Dhanika.

⁸ La numérotation des strophes suit celle de l'édition de Pondichéry établie par H.N. Bhat. Les termes techniques du théâtre sont marqués en italiques. Seules les variantes les plus significatives se trouvant dans des éditions et commentaires disponibles sont indiquées dans les notes.

que les commentateurs s'efforcent d'expliquer et de justifier pourquoi chacun de ces sentiments est provoqué chez les sages. Toutefois, il est aussi remarquable que par l'usage de ces mots, termes techniques décrivant l'expérience esthétique, l'auteur crée une double mise en scène et mise en abyme : les sages témoignent du meurtre de Tāḍakā comme spectateurs d'une pièce, pendant que Lakṣmaṇa les observe et analyse leurs sentiments dominants comme le ferait un critique au théâtre, tout en transmettant ce qu'il voit aux spectateurs de l'*Anargharāghava*⁹.

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

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

⁹ Notons que, selon certains ouvrages de la littérature théorique sur le sujet, les *rasa* ne sont pas censés être nommés dans une pièce, et leur mention constitue un défaut esthétique (voir Stchoupak, 1969 : XXXIV citant Regnaud, 1984 : 204 *sqq.*, qui fait référence à *Kāvyaṣaṣṭakā* 7). Dans ce chapitre, le *Kāvyaṣaṣṭakā* énumère quelques défauts ou *doṣa* concernant le *rasa* (7.60ab). Il est considéré comme fautif de mentionner un sentiment secondaire ou permanent, ainsi qu'un *rasa* [*vyabhicāri-rasa-sthāyibhāvānām śabdavācyatā*]. Pour nommer un sentiment secondaire, les exemples de *vīḍā* (timidité), *karuṇa* (compassion), *trāsa* (peur), *vismaya* (émerveillement), *rasa* (goût), *īrṣyā* (envie, jalousie), *dīnatva* (être misérable) sont donnés ; pour le défaut de nommer un *rasa*, on évoque *śṛṅgāra* (l'amour) ; et pour nommer un sentiment permanent, *utsāha* (le courage) est cité. Cette interdiction de nommer un *rasa* semble néanmoins dépendre du *rasa* évoqué et de la manière dont on l'évoque. Outre Murāri, Bhavabhūti utilise également le terme *rasa* dans l'*Uttarāmacarita*. En même temps, la mention des termes du théâtre est généralement considérée comme une qualité dans la poésie classique, dans le *kāvya*. Voir par exemple le *Kavikaṅṭhābharaṇa* de Kṣemendra 5.1, dans lequel l'auteur présente une liste des qualités du bon poète, en y incluant la connaissance des traités érudits (*śāstra*) tels l'art de la dramaturgie (*bharatasamuccaya*). Lévi 1890 : 182 fait référence à ce passage et utilise le mot *bharatasamuccaya*, terme qui ne se trouve pas chez Kṣemendra et que nous n'avons pas rencontré ailleurs. (« L'accumulation dans une stance de termes empruntés à la technique du théâtre est une beauté de style, et elle a reçu en rhétorique un nom particulier, c'est le *bharatasamuccaya*. ») Les exemples qu'en donne Lévi comprennent trois pièces de théâtre (les autres provenant des longs poèmes ou *mahākāvya*) : le *Mālatīmādhava* de Bhavabhūti, l'*Anargharāghava* et le *Mudrārākṣasa*. Concernant ce dernier, Lévi remarque la mise en relation des intrigues politiques et théâtrales, qui caractérise également la pièce de Murāri (« Rākṣasa compare ses combinaisons politiques à celles du poète dramatique et donne un véritable plan de drame »).

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

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

III. *Rasa* et types de personnages

Les occurrences du terme *rasa* et des mots exprimant des *rasa* abondent dans la pièce créant ainsi un cadre de réflexion sur l'expérience esthétique. Les *rasa* centraux de la pièce sont cités dans le texte : ils y figurent pour décrire Rāma et Lakṣmaṇa. Śauṣkala, qui représente le roi des démons, Rāvaṇa, dans la cour de Janaka, prononce cette strophe (3.34) quand il voit les deux frères la première fois. Rāma et Lakṣmaṇa tiennent des armes dans leurs mains, mais portent des habits propres aux disciples d'études védiques (*brahamacārin*). Ainsi suggèrent-ils le sentiment héroïque (*vīrarasa*) et le sentiment de la tranquillité (*śāntarasa*) à la fois.

*punya-lakṣmīkayoḥ ko 'yam anayoḥ pratibhāsate /
mauñjyādi-vyañjanaḥ śānto vīropakaraṇo rasaḥ //*¹⁰

Qu'est-ce ? Ils possèdent mérites religieux et richesses royales¹¹ ; portant le cordon sacré brahmanique et d'autres attributs, ils suggèrent *le sentiment de la tranquillité*, soutenu par *celui de l'héroïsme*.

Cette caractérisation des héros par le sentiment héroïque et la tranquillité ascétique devient un élément important dans l'ensemble de l'histoire de Rāma telle qu'elle est représentée dans la pièce. Car le

¹⁰ Nous avons adopté ici la leçon des éditions de Calcutta et de Bombay. L'édition de Pondichéry a *so* pour *ko* et *vīropakaraṇam* pour *vīropakaraṇo*, leçons qui, par ailleurs, ne changent pas radicalement le sens.

¹¹ Dans cette interprétation, le contraste entre le côté brahmanique et le côté guerrier est plus marqué. Nous pourrions également traduire le composé par : « Ils possèdent une splendeur sacrée. »

contraste entre guerrier héroïque et brahmane ascétique reflète le dilemme plus général du bon roi en Inde : il doit agir de manière héroïque et défendre ses sujets, remplissant ainsi son devoir social (*dharma*) dans ce monde ; mais il doit également se concentrer sur le but ultime, la délivrance d'ici-bas (*mokṣa*), ce qui l'attire vers le mode de vie des ascètes en dehors de la société¹².

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

*jaṭām dhatte mūrdhā, paraśu-dhanuṣī bāhu-śikharam,
prakoṣṭho raudrākṣam valayam, iṣu-daṇḍān api karaḥ /
prarūḍha-prauḍhāstra-vraṇa-vikaṭa-raudrādbhutam idaṃ
praśāntām aiṇeyīm tvacam api ca vakṣaḥ kalayati //*

Il porte des tresses d'ascète sur sa tête, une hache de guerre et un arc sur son épaule, un rosaire sur son avant-bras et des flèches dans sa main. Sa poitrine est à la fois terrifiante, *effrayante* et *extraordinaire* avec des blessures infligées par des armes puissantes ; mais il l'a couverte d'une peau d'antilope, ce qui évoque l'ascèse dans l'*apaisement*.

Les tresses d'ascète (*jaṭā*), le rosaire (*raudrākṣavalaya*) et la peau d'antilope (*aiṇeyī tvac*), sur laquelle le pratiquant s'assied, comptent parmi les signes typiques d'ascèse et suggèrent donc la tranquillité ou le *śāntarasa*. La hache de guerre (*paraśu*), l'arc (*dhanuṣ*), les flèches (*iṣu*) et les blessures (*vraṇa*) signalent un guerrier et impliquent non seulement les deux *rasa* nommés, le furieux ou terrifiant et le merveilleux (*raudra* et *adbhuta*), mais aussi celui de l'héroïsme (*vīrarasa*)¹³. Ce n'est certainement pas par hasard que deux personnages principaux, Rāma et Paraśurāma, tous deux incarnations de Viṣṇu, soient décrits par des termes esthétiques semblables¹⁴.

¹² Ceci peut être vu comme un cas particulier du conflit entre devoir social et abandon de la société pour se consacrer à la délivrance, entre *pravṛtti* et *nivṛtti*.

¹³ Sur ce point, voir aussi Viṣṇubhaṭṭa *ad loc.* et Steiner, 1997 : 182. À nouveau, le merveilleux (*adbhuta*) s'associe à l'héroïque (*vīra*).

¹⁴ Nous avons trouvé un parallèle particulièrement proche dans le *Mahāvīracarita* de Bhavabhūti (2.26). La construction de la strophe ressemble à celle de l'*Anargharāghava* et les attributs de Paraśurāma reçoivent des adjectifs « terrifiant » (*ugra*) et « paisible » (*śānta*), que le commentateur, Vīrarāghava, explique comme inspirant à la fois les sentiments (*rasa*) héroïque (*vīra*) et apaisé (*śānta*). *jyoti-jvālā-pracaya-jaṭilo bhāti kaṇṭhe kuṭhāras, tūṅīro ' mṣe, vapuṇi ca jaṭā-cāpa-cīrājīnāni / pāṇau bāṇaḥ sphurati valayībhūta-lolākṣasūtram, veṣaḥ śobhāṃ vyatikaravatīm ugra-*

Les nombreuses occurrences du terme *rasa* et des noms de *rasa*¹⁵ ont pour effet que même dans quelques contextes où le sens esthétique ne s'appliquerait pas forcément, il semble être suggéré¹⁶. Dans la strophe suivante (4.2), *rasa* décrit le plaisir de la jouissance charnelle et du sommeil durant la nuit.

*prācīm vāsakasajjikām upagate Bhānau diśām vallabhe
paśyaitā rucayaḥ pataṅga-dr̥ṣadām āgneya-nāḍim̐dhamāḥ /
lokasya kṣaṇadā-niraṅkuśa-rasau saṁbhoga-nidrāgamau
koka-stoma-kumudvatī-vipinayor nikṣepam ātanvate //*

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

Le transfert de plaisir s'effectue de la manière suivante : les oiseaux *koka* ou tadornes reçoivent le plaisir nocturne de la jouissance charnelle (*sambhoga*) des gens, car, selon la convention poétique, les couples *koka* se retrouvent la journée après une période de séparation durant la nuit ; et les lotus blancs appelés *kumuda* pourront goûter au plaisir du sommeil (*nidrā*) continu, car ils se ferment pendant la journée. Même si le mot *rasa* ne figure pas ici au sens technique, Murāri emploie un autre terme de la théorie poétique : *vāsakasajjā*, litt. « la femme qui est prête dans sa chambre »¹⁷. La direction de l'Est est personnifiée comme un type particulier d'héroïne, la *vāsakasajjikā*, qui attend son amant (ici le Soleil) avec impatience, son corps entièrement orné pour le recevoir.

śāntas tanoti // « Il tient sa hache entourée de flammes brillantes dans le cou, son carquois sur l'épaule, et porte des tresses d'ascète, un arc, des vêtements d'écorce et une peau d'antilope sur le corps ; une flèche resplendit dans sa main qui est encerclée par un bracelet de rosaire. Son apparence rayonne doublement, étant à la fois *terrifiant* et *paisible* ». Voir également la traduction de Pickford, 1871 : 41-42.

¹⁵ Pour d'autres noms et occurrences de *rasa* dans l'*Anarḡharāghava*, voir le passage en prose avant 6.44, dans lequel un *vidyādhara* décrit la bataille comme terrifiante et extraordinaire (*bhayānaka* et *adbhuta*) ; 3.7 faisant référence au plaisir esthétique (*rasa*) que l'on ressent en voyant des jeunes femmes ; l'expérience de la séparation des amoureux (*vipralambha-rasa*) dans 7.37, ce que Śiva et son épouse ne connaissent pas, car ils sont unifiés éternellement dans leur forme moitié femme, moitié homme (*ardhanārīśvara*) ; et le sentiment de courage (*sāhasa-rasa*) dans 7.89, remplaçant probablement le terme de *vīrarasa* ou *utsāha*.

¹⁶ Outre l'exemple analysé ici, voir également les occurrences suivantes : *rasam dāsyāmi* (après 5.4, où, selon Viṣṇubhaṭṭa, le mot *rasa* signifie à la fois « le jus de la passion » ainsi que « poison ») ; *nidrārasa* (6.81) ; *praṭyāvṛttarasasya* (6.11, de la lune) ; et *nṛttārambharasa* (7.104) décrivant la danse de Śiva.

¹⁷ Voir par exemple *Daśarūpaka* 2.23 cité par Viṣṇubhaṭṭa *ad loc.*

Dans l'*Anargharāghava*, nous rencontrons fréquemment de telles personnifications des entités féminines ou des descriptions des déesses comme héroïnes. La déesse de la parole et de la poésie, Sarasvatī, par exemple, apparaît dans le prologue (1.11) comme *pragalbhā*, terme pour une autre catégorie d'héroïne (*nāyikā*). Une *pragalbhā* est mûre et confiante, connaît bien l'art de l'amour, s'exprime avec éloquence et domine son époux¹⁸.

En compagnie ou à côté des héroïnes, le texte nomme également un personnage central des pièces de théâtre dites *prakaraṇa* : le bouffon. Murāri utilise un synonyme du nom courant *vidūṣaka*, le terme *vaihāsika*, pour décrire le soleil levant qui agit comme un bouffon afin d'amuser les lotus du jour (*mṛṇālinī*), qui sont présentés comme les femmes (le substantif est féminin) du palais royal (4.4)¹⁹.

ayaṃ mṛdu mṛṇālinī-vana-vilāsa-vaihāsikas tviṣāṃ vitapate patiḥ [...]

Voici le Soleil, seigneur des lumières, brillant doucement²⁰, devenant le bouffon afin de divertir les lotus [...]

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

Concernant l'ironie et les éléments comiques, Murāri emploie à plusieurs reprises le mot « farce » : *prahasana*. À la fin du deuxième acte, Rāma et Lakṣmaṇa sont sur le point de partir pour Videha, suivant le conseil de Viśvāmītra. Rāma remarque qu'il a toujours rêvé de voir l'arc célèbre de Śiva, propos auquel son frère répond en faisant référence à

¹⁸ Un type de héros, le courageux et fier (*dhīroddhata*), est mentionné deux fois : une fois pour décrire les descendants de Raghu (2.65), et une fois en s'appliquant à Rāma (5.1). Pour ce type de héros, voir par exemple *Sāhityadarpaṇa* 3.38. Ces occurrences dans la pièce ne sont néanmoins pas certaines, car elles ne se trouvent chaque fois que dans les éditions du Sud, tandis que l'édition de Bombay donne *vīra* pour *dhīra*, *dhīra* étant noté comme variante. Un autre personnage typique figure dans la strophe 7.62 : *pīṭhamarda*, l'ami du héros dans les pièces de théâtre, qui le seconde dans des intrigues diverses. Voir par exemple *Daśarūpaka* 2.7.

¹⁹ Les deux commentaires anciens édités, celui de Rucipati ainsi que celui de Viṣṇubhaṭṭa, confirment ici l'usage du mot *vaihāsika* dans ce sens.

²⁰ Nous interprétons le mot *mṛdu* comme adverbe, suivant Viṣṇubhaṭṭa. D'autres commentateurs le comprennent comme faisant partie du composé *mṛṇālinī-vana* en tant qu'adjectif.

Sītā : « ainsi que la noble fille qui n'est pas née d'un ventre ». Après être taquiné de cette manière, Rāma rétorque :

katham, anyad eva kim api prahasanaṃ sūtrayati bhavān.

Alors, tu me *joues* encore une *farce* ?

Ou plus précisément, « tu mets en scène encore une farce ? »²¹ Cette expression, *prahasanaṃ sūtrayati*, est bien plus qu'une référence au théâtre : elle joue un rôle structurel dans la pièce. Comme le remarque Jamison (2000 : 176), le badinage des adolescents Rāma et Lakṣmaṇa forme un complément à la conversation des deux disciples brahmaniques (*brahmacārin*) au début du même acte. Le deuxième acte est donc encadré par ces deux conversations entre jeunes hommes, conversations remplies d'éléments comiques.

Le terme cité plus haut, *prahasana*, relie non seulement le début et la fin du deuxième acte, mais renforce la continuité entre le deuxième et le troisième acte, car la première strophe de ce dernier mentionne également le genre de la farce (*prahasana*), même si c'est dans un contexte très différent. Ici, le vieux chambellan (*kañcukin*) se présente en offrant les réflexions suivantes sur son rôle et son âge.

*gātrair girā ca vikalaś caṭum īśvarāṇāṃ
kurvann ayam prahasanasya nataḥ kṛto 'smi /
tan mām punaḥ palita-varṇaka-bhājam enaṃ
nāṭyena kena naṭayiṣyati dīrgham āyuh //*²²

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

Le *prahasana*²³ n'est plus la plaisanterie légère de la scène précédente, mais participe à une métaphore auto-ironique assez amère. Le parallèle théâtral est construit sur plusieurs éléments : le chambellan se désigne comme acteur dans une farce, dirigé par sa vieillesse et jouant devant ses maîtres comme public²⁴, ses cheveux gris formant son *pard*.

²¹ Pour une autre occurrence du même terme pour farce, voir 5.27.

²² Notons les variantes importantes suivantes, qui influent sur le style et le sens exact, mais pas sur notre propos : *tan mām* PTI, *ta tvām* BB*J, *na tvām* CBvI, *kṛtvā* BvI (P = éd. de Pondichéry, T = éd. de Tanjore, I = *Iṣṭārthakalpavallī* imprimée en télougou. Nous avons utilisé l'édition de travail de H.N. Bhat. C = éd. de Calcutta sans commentaire, B = éd. de Bombay. * signale une leçon de commentaire. J = leçon de l'édition contenant le commentaire de Jīvananda Vidyāsāgara, v.l. = *varia lectio*).

²³ Pour une autre occurrence du mot, voir 7.36 (au sens de plaisanterie).

²⁴ Sur ce point, voir la glose de Rucipati : « *īśvarāṇāṃ prekṣakāṇāṃ* ».

L'image de la vie mise en scène comme pièce de théâtre trahit peut-être l'influence de Bhartṛhari (*Vairāgyasāta* 50cd) :

*jarājīrṇair aṅgair naṭa iva valī-maṅḍita-tanur
naraḥ samsārāṅke viśati yamadhānī-yavanikām*

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

IV. Le jeu théâtral et l'acteur

D'autres métaphores et comparaisons comprenant des mots pour désigner l'acteur et le jeu théâtral sont légion dans l'*Anargharāghava*, même si elles ne forment que rarement des images aussi élaborées²⁵. Dans le quatrième acte, par exemple, avant la strophe 43, on adresse les mots suivants à Paraśurāma, qui attend de se battre contre Rāma avec impatience :

kiyacciram iyaṃ aparam iva bhavantam naṭayiṣyati āyudhapiśācikā ?

Pour combien de temps encore la démonsse de la guerre te *fera-t-elle danser/jouer*, comme elle l'a déjà fait auparavant ?

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

Toutefois, les mots désignant l'acteur, le jeu d'acteur ou la danse, termes qui sont intrinsèquement associés dans la tradition théâtrale indienne, peuvent également exprimer d'autres aspects des événements. Dans la phrase suivante (prose après 1.33), Daśaratha emploie de tels termes afin de décrire sa joie au moment de sa rencontre avec Viśvāmitra.

iyam tvad-upasthāna-sulabha-saṃbhāvanātiprasaṅga-saṃgītaka-nartakī cittavṛttir niyogānugrahāya sprhayati

Mon esprit, *danseuse* qui apparaît dans un *spectacle* exprimant affection et respect, ce que ta présence a rendu facile, désire à présent avoir *le privilège d'obtenir ta commande*.

Pour ce que nous avons traduit simplement par « esprit », Daśaratha utilise l'expression *cittavṛtti*, « le fonctionnement de l'esprit », en partie

²⁵ Pour une autre image également élaborée, voir 7.70, strophe dans laquelle la lune (substantif masculin) figure comme dansant sur les bourgeons des lotus de nuit, à la chanson des abeilles bourdonnantes (*kumudamukulakeṣu vyañjayann aṅgahārān*).

afin d'avoir un substantif féminin qui correspond à l'image de la danseuse, en partie peut-être pour emprunter encore un terme esthétique, un synonyme de *bhāva* (état d'esprit, comme source de l'expérience esthétique) et de *rasa*²⁶. L'esprit de Daśaratha est comparé à la danseuse, car il a déjà salué Viśvāmitra avec une longue louange, de même qu'une danseuse rend hommage au public avec la danse initiale, danse qui paraît facile grâce à la présence des spectateurs nobles²⁷. À présent, Daśaratha désire entendre la requête de Viśvāmitra et l'objet de sa visite, de même que la danseuse veut savoir ce que son public lui commande de présenter comme danse principale²⁸. L'image est particulièrement appropriée dans le contexte, puisqu'une grande partie du premier acte comprend l'échange bien « chorégraphié » entre le roi et deux sages. Chaque personne présente plusieurs chants de louange aux autres, et créé ainsi un acte théâtral élaboré avant de parler de son véritable but.

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

*tvayy ardhāsana-bhāji kiṃnara-gaṇodgītair bhavad-vikramair
antaḥ-sambhṛta-matsaro 'pi bhagavān ākāra-guptau kṛtī /
unmīlad-bhavādīya-dakṣiṇa-bhujā-romāñca-viddhoccarad-
bāṣpāir eva vilocanair abhinayaty ānandam Ākhaṇḍalaḥ //*²⁹

Pendant que tu lui as cédé la moitié de ta place, Indra, même si son cœur débordait de jalousie en entendant les bardes célestes à tête de cheval chanter tes exploits, a caché ses sentiments de façon adroite. Ses mille yeux se remplissaient de larmes à sentir frissonner de joie ton bras droit, mais *il jouait* comme s'il en était ravi.

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

²⁶ Pour ce sens du mot *cittavṛtti*, en particulier dans l'*Abhinavabhāratī*, voir Bansat-Boudon, 1992 : 108 et 339.

²⁷ Notons ici l'usage d'un autre terme, *saṃgītaka*, dans la phrase. Outre son acception première de « concert » ou « spectacle musical », il signifie également « théâtre ». Sur ce terme et d'autres synonymes de la production théâtrale, voir Bansat-Boudon, 1994 : 195-197 *sqq.*

²⁸ Pour une autre image de la danseuse, *nartakī*, voir la phrase après 7.43, dans laquelle la déesse de la fortune est blâmée, car elle danse au rythme du tambour des dieux et des démons qui se battent.

²⁹ Notons quelques variantes importantes ici : *viddhoccarat* BB*CJII*, *vidhollasat* PT, *bandhoccarat* Bvl.

ce qui cause un frisson. Indra, assis à sa droite sur la moitié du siège, s'aperçoit immédiatement de cette suite d'événements. Envieux, les yeux remplis de larmes, il fait semblant, par des gestes (*abhinayati*), de pleurer de joie et non pas de jalousie³⁰.

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

aho durātmanaḥ kṣatriya-brāhmaṇasya Kuśika-janmano durnāṭakam !

Ceci est *le complot* (litt. *mauvaise pièce de théâtre*) de ce brahmane guerrier de mauvaise volonté, de Viśvāmitra !

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

Dans la même scène, Mālyavān trouve une solution pour empêcher le projet de Viśvāmitra de se réaliser. Il utilise encore une fois un terme rhétorique et théâtral : *saṃvidhānaka*, l'intrigue³¹. En fait, deux intrigues rivalisent tout au long de la pièce : celle de Viśvāmitra et celle de Mālyavān. Cette scène et l'usage de la terminologie théâtrale soulignent un aspect important de l'*Anargharāghava*, à savoir qu'en plus d'être une histoire de héros, c'est aussi une histoire d'intrigues de cour, jusqu'au sixième acte au moins. Ce ne sont pas les personnages mais plutôt les intrigues conçues de façons diverses qui se confrontent. En présentant l'histoire de Rāma comme une suite d'intrigues, Murāri perpétue la tradition du *Mahāvīracarita* de Bhavabhūti, tout en la renouvelant avec des parallèles tirés du monde du théâtre.

Étant donné que l'opposition entre Rāma et Rāvaṇa est représentée comme provoquée par une mise en scène, le moment où Rāma lui-même prend le rôle du « metteur en scène » des événements dans le sixième acte devient un moment charnière. Même si nous n'acceptons pas le

³⁰ Voir également les notes de Steiner, 1997 : 94.

³¹ Nous rencontrons ce terme dans l'*Uttarāmacarita* également, voir Stchoupak, 1969 : XXXIII.

point de vue exact de Sugrīva concernant la situation, ses mots (6.48) confirment encore une fois la nature théâtrale de l'action :

Daśamukha-vadha-nātya-sūtradhāro Raghupatir, asya ca pāripārśvako 'ham prakaraṇa-phala-bīja-bhāvakānām amṛtabhujām samupāsmāhe samājam

Rāma est le metteur en scène de cette pièce sur le meurtre de Rāvaṇa, et je suis son assistant moi-même. Nous donnons satisfaction à l'assemblée des dieux, qui forment notre public et effectuent le développement de la trame.

Les dieux, consommateurs de l'ambroisie, sont ici, littéralement, « ceux qui font l'expérience du/qui créent le développement et la source de la trame d'une pièce de fiction ». La pièce de théâtre dont on parle ici est un *prakaraṇa*, fondé sur une fiction (contrairement aux pièces fondées sur des histoires épiques ou mythologiques, les *nāṭaka*), car l'histoire de Rāma devient une histoire épique, sujet des *nāṭaka*, seulement après qu'elle a eu lieu ; mais pendant qu'elle a lieu, elle forme un *prakaraṇa* pour les dieux comme spectateurs. « La source de l'intrigue », littéralement « le germe » (*bīja*) compte parmi les cinq prérequis (*arthaprakṛti*) pour le développement de l'intrigue selon la littérature théorique³² ; tandis que le « développement » ou « fruit » (*phala*) s'utilise comme terme technique pour le dernier stade de la trame (la dernière *avasthā*)³³. Le mot final du composé, *-bhāvaka*, peut être interprété comme désignant les dieux qui « effectuent » l'intrigue ou bien qui « possèdent un goût poétique ». Par conséquent, les dieux constituent un public spécial qui contrôle ou dirige le spectacle et en jouit en même temps³⁴.

Les références au monde du théâtre du premier au sixième acte, durant lesquels l'action se déroule, atteignent un point culminant dans le septième acte, où l'on décrit la danse de Śiva. Comme il convient pour l'acte qui termine la pièce, les strophes en question présentent la danse cosmique de Śiva à la fin du monde. Le dieu est appelé danseur ou acteur, *naṭa*, dans les vers 105 et 111, le premier le nommant plus précisément *krīḍānaṭa*, « celui qui danse par jeu ». Pendant qu'il joue son *ārabhaṭī*, représentation des événements surnaturels et terrifiants,

³² Pour une autre occurrence du même mot, non pas au sens technique mais désignant la source d'une histoire, voir 7.4, où *bīja* signifie la source de l'histoire héroïque de Rāvaṇa (*vikramakathābīja*).

³³ Sur ce sujet, voir par exemple *Daśarūpaka* 1.17-18 *sqq.* Pour une analyse de la relation entre les *kāryāvasthā*, les *arthaprakṛti* et les *sandhi*, voir Bansat-Boudon, 1992 : 135 *sqq.*

³⁴ Viṣṇubhaṭṭa, qui prend seulement le second sens du mot, remarque que c'est parce que les dieux consomment le nectar de l'expérience esthétique (*rasa*) qu'ils sont appelés ici les consommateurs de l'ambroisie (*amṛtabhuj*).

sur scène (7.103), il effraie son épouse, Pārvaṭī, et secoue le monde entier y compris l'*axis mundi*, le mont Meru (7.50). Comme le montre le vers suivant (7.111), il figure dans une *nāṭikā*, comédie brève et légère, la fin des trois mondes.

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

Pendant qu'il tournoie de manière terrifiante, ses tresses qui s'envolent forment des canaux dans lesquels l'eau du Gange céleste peut tomber en plusieurs courants : ainsi crée-t-il, de l'eau coulant à flots, une cage d'oiseau autour de lui, dans laquelle il déploie ses nombreux bras, comme le ferait un cygne avec ses deux ailes qui ressemblent à des voiles. Il est le *danseur principal jouant*³⁵ dans le spectacle qui met en scène la fin des trois mondes. C'est notre seigneur. Qu'il protège l'univers !

V. L'usage des éléments métathéâtraux

Nous pourrions multiplier les exemples dans lesquels l'*Anargharāghava* fait allusion à la scène ou à la théorie esthétique de la représentation théâtrale³⁶. Une façon de comprendre ces éléments métathéâtraux pourrait être que l'auteur veut simplement exhiber son érudition. Cette interprétation ne peut et ne doit pas être écartée ; Murāri démontre sa connaissance des traités théoriques (*śāstra*) en faisant référence à d'autres domaines également : les sciences politiques, la philosophie, le rituel, la grammaire³⁷, etc. Ce faisant, il suit encore une fois son modèle, Bhavabhūti, qui emploie également de nombreux termes techniques de domaines divers³⁸.

Cependant, nous espérons que notre analyse des termes théâtraux et rhétoriques a amplement démontré que leur fonction dépasse de loin la simple démonstration de l'érudition. Ces éléments métathéâtraux ne servent pas seulement à souligner le caractère théâtral de la pièce, mais s'intègrent de manière organique dans le développement de la trame. Les allusions au monde de la scène mettent en valeur la nature théâtrale

³⁵ Le mot *naya* doit être compris au sens de l'*abhinaya*, comme l'expliquent les commentateurs.

³⁶ Un dernier exemple mérite d'être mentionné ici : le vers 2.44 présente le chant du moineau au coucher du soleil comme le vers de bénédiction d'une pièce de théâtre (*nāṇḍī*).

³⁷ Voir par exemple les occurrences étonnantes des termes grammaticaux *ākṛtigāṇa* (4.44) et *sthānivadbhāva* (avant 4.12).

³⁸ En ce qui concerne l'*Uttarāmacarita*, voir Stchoupak, 1969 : XXXIII.

de la cour et suggèrent que l'histoire de Rāma est avant tout une histoire d'intrigues politiques où divers plans rivalisent entre eux. Les références au théâtre servent également à montrer que les événements de ce monde ainsi que de cette pièce sont, en fin de compte, mis en scène par les dieux, dont plusieurs s'associent directement à certains aspects du théâtre. Finalement, à travers le monologue du chambellan, on nous rappelle le caractère théâtral de la vie et de la vieillesse ; et grâce aux figurations récurrentes de *rasa*, le plaisir esthétique de notre expérience (du monde ainsi que du spectacle) est découvert et révélé à nouveau dans plusieurs vers.

L'analyse de la terminologie présentée ici soulève une question fondamentale de méthodologie, à savoir comment nous devrions traiter les pièces de théâtre de l'Inde classique. Comme le fait remarquer Tieken (2000 : 115 *sqq.*), un grand nombre d'études de littérature sanskrite propose de définir le *rasa* ou les *rasa* dominant(s) d'une pièce et en donne une interprétation à la lumière de cette définition. Ce que Tieken semble suggérer à la place de cette démarche, en citant les exemples de l'*Uttararāmacarita* et de l'*Anargharāghava*, est d'examiner le rôle du rituel et du sacrifice. Toutefois, même si personne ne peut nier l'aspect rituel des pièces de théâtre sanskrites, l'approche de Tieken demeure aussi unilatérale que certaines études sur le *rasa*. Il est vrai que les enquêtes sur les *rasa* n'offrent souvent pas de résultats spectaculaires, mais l'accent mis sur le rituel, comme le propose Tieken, non plus. De même que les études des *rasa* mettent quelquefois ce concept trop en avant, Tieken, lui aussi, semble réduire le théâtre à ses aspects rituels³⁹.

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

Concernant notre analyse des allusions au théâtre et à la théorie esthétique du théâtre, notre but n'a certainement pas été de montrer que Murāri est le seul ou le premier auteur à exploiter cet aspect, puisque Viśākhadatta, Bhavabhūti ou Rājaśekhara, par exemple, partagent cette approche. L'analyse de ces termes ne peut pas servir comme modèle général ou approche exemplaire des pièces de théâtre de l'Inde classique non plus, puisque seuls certains auteurs ont recours à l'emploi de ces termes. Nous ne pourrions pas assujettir les pièces attribuées à Bhāsa,

³⁹ Notons également que l'identification des rites dans des pièces de théâtre est souvent douteuse. Steiner, 2010 : 167, par exemple, critique, à juste titre, l'identification proposée par Tieken d'un *rājasīya* chez « Bhāsa ».

par exemple, à la même analyse. Cependant, dans les pièces où l'on trouve des allusions érudites ou śāstriques en abondance, il pourrait être fructueux de tenter d'analyser leur véritable rôle plutôt que de simplement les identifier comme servant une vaine démonstration d'érudition. De même que les allusions au théâtre ne nous paraissent pas gratuites, l'usage des termes grammaticaux pāṇinéens servent certainement d'autres desseins que faire la preuve de la connaissance grammaticale de l'auteur, ce qui serait de toute manière inutile. Mais l'examen des termes grammaticaux de la pièce de Murāri relève d'une autre étude.

Bibliographie

Éditions de l'Anargharāghava et de ses commentaires sanskrits

- (B) *Anargharāghavam* avec le commentaire (*tīkā*) de Rucipati (R), éd. Durgaprasad et Wasudev Laxman Shastri Pansikar, (Kāvyaṃālā 5), Bombay, Nirṇaya Sāgar Press, 1908.
- (C) *Anargharāghava*, éd. Jibananda Vidyasagara, Calcutta, Sucharu Press, 1875.
- (J) *Anargharāghavam with the commentary of Jīvananda Vidyāsāgara*, éd. Āśubodha Vidyābhūṣaṇa et Nityabodha Vidyārātṇa, Calcutta, Vācaspatya, 1936.
- (P) *The Commentary of Viṣṇubhaṭṭa on the Anargharāghava of Murāri*, vol. 1. *The Commentary of Viṣṇubhaṭṭa (V)*, vol. 2. *The Anargharāghava of Murāri as Read by Viṣṇubhaṭṭa, Notes, Appendices*, éd. critique de Harinarayana Bhat, Pondichéry, Institut français de Pondichéry, École française d'Extrême-Orient, 1998.
- (T) Édition en caractères télougous de l'*Anargharāghava*, avec les commentaires *Iṣṭārthakalpavallī* de Lakṣmīdhara, *Hariharadīkṣītīya* de Harihara et *Pañjikā* de Viṣṇubhaṭṭa, éd. Cakravartyayaṅgār, Mysore, 1905.
- Édition de travail inédite du commentaire de Lakṣmīdhara (*Iṣṭārthakalpavallī*) sur l'*Anargharāghava*, préparée par H.N. Bhat à l'Institut français de Pondichéry.
- Anargharāghavam* avec un commentaire en sanskrit et une traduction en hindi (*Prakāśa*) par Rāmacandra Mīśra, Varanasi, Chowkhamba Vidya Bhawan, 1960.
- Anargharāghavaṭīkā* avec un commentaire de Jinaharṣagaṇi, manuscrit n° 655/1886-92, Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona.

Autres éditions de textes sanskrits

- Abhinavabhāratī* (v. *Nāṭyaśāstra*)
- Uttararāmacarita* de Bhavabhūti. *La dernière aventure de Rāma*, drame de Bhavabhūti, traduit et annoté par Nadine Stchupak, Paris, Belles Lettres, 1968.
- Kavikaṇṭhābharāṇa* de Kṣemendra, éd. J. Schönberg, Vienne, 1884.

- Kāvyaprakāśa* de Mammaṭa, avec le commentaire Nāgeśvarī de Śrī Hariśaṅkara Śaramā (8^e éd.), Varanasi, Chaukhambha Sanskrit Sansthan, 1995.
- Daśarūpaka* de Dhanamjaya. Daśarūpam avec le commentaire de Dhanika, éd. F.E. Hall, Calcutta, The Asiatic Society, 1989 (1^{re} éd. 1865).
- Nāṭyaśāstra* avec le commentaire *Abhinavabhāratī* d'Abhinavagupta, éd. R.S. Nagar, Delhi, Parimal Publications, 1981-1984, 4 vol.
- Mahāvīracarita* de Bhavabhūti. *Le Mahāvīracarita de Bhavabhūti accompagné du commentaire de Vīrarāghava*, nouvelle édition, traduction de la pièce et notes de François Grimal, Pondichéry, Institut français de Pondichéry, 1989.
- Mālatīmādhava* de Bhavabhūti avec le commentaire de Jagaddhara, éd. et trad. anglaise de M.R. Kale, Delhi, Motilal Banarsidass, 1997 (réimpr. de la 3^e éd. de 1967).
- Mālavikāgnimitra* de Kālidāsa, avec un commentaire de Kāṭayavema, des variantes, une introduction, une traduction anglaise et des notes explicatives de M.R. Kale, revu par Jayanand L. Dave et S.A. Upadhyaya, Delhi, Motilal Banarsidass, 1999 (réimpr. de l'éd. de Bombay de 1960).
- Mudrārākṣasa* de Viśākhadatta avec le commentaire de Dhunḍirāja, éd. et trad. de M.R. Kale, Delhi, Motilal Banarsidass, 1991 (réimpr. de la 6^e éd. de 1976).
- Sāhityadarpaṇa* de Viśvanātha Kavirāja avec deux commentaires anciens, *Locana* du fils de l'auteur, Ananta Dāsa et *Vijñāpriyā* par Bhaṭṭācārya Maheśvara Tarkālaṅkāra, Delhi, Bharatiya Book Corporation, 1988.
- Subhāṣitaratnaśoṣa*, compile par *Vidyākara*, éd. D.D. Kosambi et V.V. Gokhale, Cambridge MA, Harvard University Press, 1957.
- Vairāgyaśataka* de Bhartṛhari in : *Bhartṛharīśatakatrāyam*, éd. D.D. Kosambi, Bombay, Bharatiya Vidya Bhavan, 1959.

Traductions et études

- Bansat-Boudon, Lyne, *Poétique du théâtre indien : lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, École française d'Extrême-Orient, 1992.
- Bansat-Boudon, Lyne, « Le théâtre en tous ses états », in Balbir, Nalini (dir.), *Genres littéraires en Inde*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994, p. 195-218.
- Bansat-Boudon, Lyne, « L'épopée mise en scène : l'*Uttararāmacarita* », *Journal asiatique*, 288, 1, 2000, p. 83-111.
- Ingalls, Daniel H.H., *An Anthology of Sanskrit Court Poetry : Vidyākara's « Subhāṣitaratnaśoṣa »*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1965.
- Jamison, Stephanie, « *Anargharāghava* : Das Schauspiel vom kostbaren Raghupross. Einführung und Übersetzung. Drama und Theater in Südasien 1. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 1997, 314 p. », *Indo-Iranian Journal*, 43, 2000, p. 173-177.
- Jaspart-Pansu, Carole, « La mise en abyme dans l'*Uttararāmacarita* de Bhavabhūti », in Bansat-Boudon, Lyne (dir.), *Théâtres indiens*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1998, p. 123-136.
- Keith, Arthur B., *The Sanskrit Drama*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1991 (1^{re} éd. 1924).
- Lévi, Sylvain, *Le Théâtre indien*, Paris, Émile Bouillon, 1890.

- Mahalinga Sastri, Y., « Murāri as a Poet », *Journal of Oriental Research*, 19,3, 1950, p. 196-204.
- Pickford, John, *Maha-vira-charita : the Adventures of the Great Hero Rāma*, Londres, Trübner and Co, 1871.
- Regnaud, Paul, *La Rhétorique sanskrite*, Paris, Ernest Leroux, 1884.
- Renou, Louis et Filliozat, Jean, *L'Inde classique : manuel des études indiennes I-II*, Paris, École française d'Extrême Orient, 1996 (1^{re} éd. Payot 1947-1953).
- Shulman, David, « Embracing the Subject : Harṣa's Play within a Play », *Journal of Indian Philosophy*, 25, 1997, p. 69-89.
- Stchoupak : voir *Uttararāmacarita*.
- Steiner, Karin, *Anargharāghava : Das Schauspiel vom kostbaren Raghupross. Einführung und Übersetzung*. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1997 (Drama und Theater in Südasien 1).
- Steiner, Karin, « Ritual(e) im Drama : Vedische Spuren im mittelalterlichen Sanskrit Schauspiel Pancaratra », in Steiner, Karin et Brückner, Heidrun (dir.), *Indisches Theater : Text, Theorie, Praxis*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2010, p. 155-169.
- Tieken, Herman, « On the Use of Rasa in Studies of Sanskrit Drama », *Indo-Iranian Journal*, 43, 2000, p. 115-138.
- Törzsök, Judit, *Rama beyond Price by Murari*, New York, New York University Press, 2006 (Clay Sanskrit Library).
- Warder, Anthony K., *Indian Kāvya Literature vol. 4*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1983.
- Wilson, Horace H., *Dramas, or a Complete Account of the Dramatic Literature of the Hindus*, Varanasi, Chowkhamba Sanskrit Series, 1962 (1^{re} éd. 1827).