



**HAL**  
open science

“ Usage littéraire des émotions dans la littérature  
sanskrite : dialogue entre théorie et pratique dans le  
Daśakumāracarita ”

Sylvain Brocquet

► To cite this version:

Sylvain Brocquet. “ Usage littéraire des émotions dans la littérature sanskrite : dialogue entre théorie et pratique dans le Daśakumāracarita ”. Bulletin d'Études Indiennes, 2022, 35, pp.19-48. hal-03161219

**HAL Id: hal-03161219**

**<https://hal.science/hal-03161219>**

Submitted on 31 Jan 2023

**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.

# Usage littéraire des émotions dans la littérature sanskrite : dialogue entre théorie et pratique dans le *Daśakumāracarita*<sup>1</sup>

## Introduction

Les émotions ne sont pas des données universelles, identiques dans toutes les cultures : elles relèvent d'une interprétation, d'une construction intellectuelle et culturelle donnant naissance à une nomenclature qui les distingue entre elles et les nomme, à une symptomatique qui les traduit et, le plus souvent, à une généalogie qui décrit les processus présidant à leur naissance. Dans le domaine indien, c'est la célèbre théorie du *rasa* qui, quelles que soient ses variations dans le temps – ne serait-ce que de Bharata à Abhinavagupta –, fournit à la fois nomenclature (huit ou neuf *rasa*, associés à autant de *sthāyibhāva*), symptomatique (*anubhāva* et *sāttvikabhāva*) et généalogie (création du *rasa*)<sup>2</sup>. C'est donc dans le champ esthétique qu'on peut les appréhender, et c'est dans le champ esthétique que cette étude en examinera l'application, à partir d'un exemple qu'on peut juger représentatif, celui du début de l'histoire de Pramati au chapitre V du *Daśakumāracarita* (DKC), sorte de « roman épique » attribué à Daṇḍin (début du VIII<sup>e</sup> siècle). Il s'agira, en somme, d'observer une utilisation de la théorie des *rasa* dans le champ littéraire, en dehors du contexte de la performance spectaculaire. On verra cependant que l'extrait choisi, d'une façon qu'on peut juger significative, dresse un décor qui ressemble beaucoup à une scène de théâtre : l'art dramatique n'est pas loin.

À l'instar d'autres œuvres de la littérature sanskrite, ce passage du DKC multiplie les références intertextuelles au chapitre VI du *Nāṭyaśāstra* (NS)<sup>3</sup>, à travers un ensemble de termes qui réfèrent à des éléments clé de la théorie du *rasa*, soit directement – ce qui se produit lorsque le même mot est employé que dans le traité – soit indirectement – lorsque les mots de Daṇḍin en sont des synonymes évidents. Ce genre de fait littéraire est fréquent : il est évoqué par Sylvain Lévi en 1890 dans *Le Théâtre indien*, ainsi que par Judit Törzsök dans son article de 2012 sur le métathéâtre dans l'*Anargharāghava* de Murāri<sup>4</sup>. Voici ce qu'écrit Sylvain Lévi : « 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* »<sup>5</sup>. Ce terme, qui signifie littéralement « accumulation de <termes empruntés à> Bharata » et que Sylvain Lévi donne comme le nom d'un *alamkāra*, n'a pu être

---

<sup>1</sup> Brocquet Sylvain, Université d'Aix-Marseille, CNRS, TDMAM UMR 7297, 13094, Aix-en-Provence, France.

<sup>2</sup> Généalogie résumée par le célèbre « aphorisme sur le *rasa* » (*rasasūtra*) du chapitre VI du *Nāṭyaśāstra*, qui sera cité au seuil de la troisième partie de cette étude. On n'expliquera pas ici les différents termes qui composent l'aphorisme – dont la traduction, conventionnelle, ne révèle pas le sens –, pas plus qu'on ne présentera la théorie du *rasa*, à propos de laquelle il existe une riche bibliographie (par exemple, BANSAT-BOUDON 1992 – en particulier, p. 97-107 – et 2004, p. 89-139. MAILLARD y PUJOL 1999). Le mot *rasa-*, litt. « suc », d'où « saveur », désigne le plaisir esthétique associé à la perception d'une « émotion stable » (*sthāyibhāva-*), c'est-à-dire une émotion cristallisée, qui appartient à une liste bien établie qui en comporte huit ou neuf. La notion qu'il désigne se situe par conséquent au carrefour de la psychologie et de l'esthétique. Son emploi et son sens exact ont cependant connu, au fil du temps, d'importantes variations, dont les principales sont recensées par Abhinavagupta dans son commentaire au *Nāṭyaśāstra* et dans le détail desquels on n'entrera pas ici.

<sup>3</sup> Il convient de rappeler que le terme de *nāṭyaśāstra* désigne tout à la fois la science du théâtre en général et le traité attribué à Bharata, dont Lyne Bansat-Boudon situe avec vraisemblance la composition entre le II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et le II<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. Elle précise par ailleurs « qu'un large consensus se fait aujourd'hui sur le I<sup>e</sup> ou le II<sup>e</sup> siècle de notre ère. » (BANSAT-BOUDON 1992, p. 37-38).

<sup>4</sup> TÖRZSÖK 2012.

<sup>5</sup> LEVI 1890, p. 182.

localisé dans les *alaṃkāraśāstra*. Il recouvre néanmoins un procédé récurrent et parfaitement identifiable (Sylvain Lévi en donne plusieurs exemples, dans des textes dramatiques ou non).

L'objectif de cette étude sera de montrer, à partir de l'exemple du DKC, comment le recours à ce procédé non seulement crée un effet de distanciation – effet souvent recherché dans les œuvres sanskrites – mais participe de la construction de l'intrigue : l'ensemble des références intertextuelles au NŚ s'inscrit en effet dans le champ de l'Érotique, le *śṛṅgārarasa* ; or l'un des aspects fondamentaux du DKC réside précisément dans le fait que la conquête du monde effectuée par les dix héros passe presque systématiquement par une conquête amoureuse. Le prince idéal, dans l'Inde ancienne, n'est pas seulement un guerrier, c'est aussi un esthète et un amant incomparable. La création du *rasa* revêt donc ici une portée qui dépasse la question de la réception de l'œuvre : il ne s'agit pas seulement du plaisir littéraire du lecteur, mais aussi du processus de la séduction. Sont en jeu d'abord la séduction qu'exerce la princesse Navamālikā sur le prince Pramati, moteur de l'action du héros au cours de sa conquête, puis celle qu'exerce le prince sur la princesse, qui se confond avec cette conquête. Conquérir la princesse – ou, parfois, la reine elle-même, lorsque son époux est indigne –, c'est en effet conquérir le pays<sup>6</sup>. Et pour conquérir la princesse, le prince doit jouer en maître des émotions et se montrer capable de mobiliser à son profit le processus conduisant à la gustation du *rasa*. La double séduction que déploie ce chapitre occupe donc une place centrale dans son dispositif narratif, comme dans celui de l'ensemble de l'œuvre, parce qu'elle y assure l'union nécessaire du héros avec celle qui lui apportera le pouvoir.

Au-delà, on soulignera le fait que la perception des émotions et leur appréciation dans une œuvre littéraire présupposent une psychologie – nomenclature et généalogie – qui leur donne sens et matière ; et que, par conséquent, c'est en se référant explicitement à cette psychologie, connue de ses lecteurs avec lesquels il partage une même culture théorique, que l'auteur fait naître les émotions de ses personnages et peut espérer susciter le plaisir du texte – « beauté de style », écrit justement Sylvain Lévy<sup>7</sup>. En d'autres termes, que l'énoncé de la théorie est en Inde source de beauté<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Il est inutile de rappeler qu'en Inde ancienne, la reine symbolise la terre ou la fortune et qu'elle est l'avatar de la déesse Bhū ou de la déesse Lakṣmī (raison pour laquelle un roi idéal, lui-même avatar ou équivalent terrestre de Viṣṇu, a souvent deux épouses, représentant ces deux puissances – comme le roi des Vatsa, Udayana, héros de la Grande histoire, œuvre perdue de Guṇāḍhya qui inspira nombre de créations littéraires et artistiques). La même reine peut d'ailleurs incarner à la fois la terre et la fortune, à l'instar de Sītā, née du sillon sacrificiel tracé par Janaka et avatar de Lakṣmī. Comme on le verra, le passage étudié ici attribue cette double identité à la princesse, à travers la comparaison : « elle [Navamālikā] ressemblait à la terre blottie parmi les rais de lumière émanant des défenses du Sanglier primordial » et, un peu plus loin : « qui est cet être pareil à la déesse qui tient un lotus dans sa main (...) ? ». Le nom même de Navamālikā, qui évoque le jasmin qui fleurit, renvoie à la fécondité végétale.

<sup>7</sup> Cette expression pourrait traduire le composé *cārutvahetu-*, litt. « cause de beauté », dont les poètes indiens – par exemple Ānandavardhana dans le *Dhvanyāloka* (*Traité de la suggestion*) – ont fait un objet d'investigation.

<sup>8</sup> Il y a là un apparent paradoxe qu'il faut lever d'emblée : un des fondements de l'usage littéraire de la théorie du *rasa* est que celui-ci ne s'énonce pas mais se suggère. Ce principe constitue même la pierre angulaire du *Dhvanyāloka*, selon lequel trois instances de signification sont susceptibles d'être suggérées : un objet du monde (*vastu-*), une figure de style (*alaṃkāra-*), par exemple la comparaison (il s'agit alors d'une analogie suggérée), enfin un *rasa*. Chacune des deux premières peut être explicite ou suggérée, tandis que la troisième, le *rasa* précisément, ne peut être que suggérée. Voilà qui semble donc contredire l'idée que mentionner des éléments de la théorie du *rasa* puisse contribuer à l'émotion et au plaisir esthétique. Deux arguments permettent cependant de résoudre la contradiction : d'une part, le procédé que Sylvain Lévi nomme *bharatasamuccaya-* ne recouvre pas la mention du seul *rasa*, mais de l'ensemble des concepts relevant de la science du théâtre. Dans le cas qui nous préoccupe ici, il s'agit des éléments constitutifs de la théorie du *rasa*. La notion d'« accumulation » (*samuccaya-*) est essentielle : elle implique la présence d'un ensemble de termes techniques et nom d'un seul, la mise en place d'un réseau lexical, d'une isotopie. D'une certaine façon, elle répond à la notion indienne de

La présente étude sera subdivisée en trois parties : dans la première, le passage du DKC qui en constitue l'objet sera situé, présenté puis traduit, aussi littéralement que possible, afin qu'apparaissent tout à la fois l'accumulation de termes techniques empruntés à la théorie du *rasa* et les enjeux narratifs de l'épisode. Dans la seconde partie, on s'efforcera de montrer que ce texte dresse un véritable théâtre des émotions, un théâtre double dans lequel les spectateurs sont d'abord les personnages eux-mêmes, donc les acteurs, premiers destinataires du jeu émotionnel qu'ils déploient, puis les lecteurs-auditeurs qui, par le fait du récit, sont invités à surprendre cet échange. La troisième partie, enfin, sera consacrée à un relevé des termes techniques qui désignent les émotions et leurs symptômes, c'est-à-dire les ingrédients du *rasa* tels qu'ils sont décrits dans le NS (qu'il s'agisse des termes propres ou d'évidents synonymes). Leur abondance et la manière dont ils s'articulent invitent à voir dans ce passage un exemple quasiment archétypal de création du *rasa* et suggèrent que l'échange érotique entre les deux personnages en scène relève, *in fine*, de l'esthétique.

## 1. Le début du chapitre V du *Daśakumāracarita* (geste de Pramati).

Il convient tout d'abord de rappeler le cadre narratif du DKC : à la suite de péripéties complexes qu'il est inutile de relater ici, le prince Rājavāhana reconquiert le trône que son père Rājahaṃsa avait perdu. Au cours du récit, il retrouve, les uns après les autres, les fils des ministres de son père, chassés eux-aussi du royaume : chacun d'entre eux a conquis une partie de la terre et lui conte son aventure. Mises bout à bout, ces différentes conquêtes constituent une conquête des horizons au terme de laquelle Rājavāhana, entouré des autres princes, est le maître de la terre.

Le chapitre V est consacré à la geste de Pramati : parti à la recherche de Rājavāhana, il s'endort sous un arbre dans une forêt sauvage. Il s'éveille, ou rêve qu'il s'éveille (ce point est le lieu d'une ambiguïté volontaire et on peut parler de « rêve éveillé ») dans un parc attenant à un palais, où il aperçoit, à côté d'un groupe de jeunes filles, une princesse dont la beauté lui inspire un amour immédiat. Il s'étend contre elle et constate qu'à son contact elle aussi, sans même s'éveiller, succombe à l'amour. Il s'endort auprès d'elle – pour se réveiller ensuite dans la forêt où il avait installé son campement. Il apprend que c'est sa mère qui, habitant l'arbre sous lequel il s'était endormi, l'a reconnu puis, douée de pouvoirs surnaturels, transporté dans les jardins du palais de Śrāvastī, demeure de la princesse Navamālikā. Il décide de se rendre à Śrāvastī. En chemin, il rencontre un brahmane qui l'aide à mettre au point un savant stratagème qui lui permettra d'obliger le souverain de cette cité à lui accorder la main de Navamālikā, puis de s'emparer du pouvoir. Tel est le récit qu'il fait à Rājavāhana, qu'il vient de retrouver et à l'empire duquel, en vertu de son allégeance, il ajoute le royaume qu'il a ainsi conquis.

Voici, d'abord dans la langue originale<sup>9</sup> puis sous la forme d'une traduction quasiment littérale<sup>10</sup>, le récit du rêve éveillé de Pramati, au début du récit qu'il fait à Rājavāhana :

---

« combinaison » (*saṃyoga-*), centrale dans la théorie du *rasa* telle qu'énoncée par le NS. On verra en effet que ce sont les déterminants (*vibhāva-*), les conséquents (*anubhāva-*) et les émotions transitoires (*vyabhicāribhāva-*) qui sont nommés, et non le *rasa*. D'autre part, la mention du *rasa* n'est pas formellement exclue : ce qu'affirme Ānandavardhana, c'est qu'elle *ne suffit pas* à susciter la naissance du *rasa*, que celui-ci doit constituer une signification appréhendée au terme du processus de la suggestion (ce point est discuté notamment au chapitre II du *Dhvanyāloka*).

<sup>9</sup> Le texte est recopié à partir de l'édition de M.R. Kale, 1966, p. 138-141 ; les virgules ajoutées par l'éditeur ont été supprimées, mais l'absence de *sandhi* externe, qui indique les pauses, préservée. Le découpage en paragraphes (repris dans la traduction) est de notre fait. Le composé *ananukūlasparśaduḥkhāyamānagātraḥ*, au début du premier paragraphe, est une variante signalée par Kale, que l'on a adoptée.

## Texte

ity upadhāya vāmbhujam aśayiṣi | tataḥ kṣaṇād evāvanidurlabhena sparśenāsukhāyīṣata kim api  
gātrāṇi āhlādayiṣatendriyāṇi abhyamanāyīṣta cāntarātmā viśeṣataś ca hr̥ṣitās tanūruhāḥ  
paryasphuran me dakṣiṇabhujāḥ | 'kathaṃ nv idam' iti mandamandam unmiṣann upary  
acchacandrātapacchedakalpam śuklāmśukavitānam aikṣiṣi | vāmato valitadr̥ṣṭiḥ samayā saudha-  
bhittim citrāstaraṇaśāyinam ativiśrabdhaprasuptam aṅganājanam alakṣayam | dakṣiṇato dattacakṣur  
āgalitastanāmśukām amṛtaphenapaṭalapāṇḍuraśayanāsāyinīm ādivarāhadamṣṭrāmśujālalagnām  
amśasrastadugdhasāgaradukūlottariyām bhayasādhdvasamūrcchitām iva dharaṇīm aruṇādharakiraṇa-  
bālakisalayaśāyhetubhir ānanāravindaparimalodvāhibhir niḥsvāsamātariśvabhīr īsvarekṣaṇa-  
dahanadagdham sphuliṅgaśeṣamaṅgam iva samdhukṣayanīm antaḥsuptaṣaṭpadam ambujam iva  
jātānidraṃ sarasam āmīlitalocanendīvaram ānanaṃ dadhānām airāvataamadāvalepa-lūnāpaviddhām  
iva nandanavanakalpaṅkṣaratnavallarīm kām api taruṇīm ālokayam |

atarkayam ca – 'kva gatā sā mahātavī kuta idam ūrdhvāṇḍakapālasampuṭodarollekhi śaktidhvaja-  
śikharāśūlotsedham saudham āgatam kva ca tad araṇyasthalīsamāstīrṇam pallavaśayanam kutastyam  
cedam indugabhastisambhārabhāsuraṃ haṃsatūladukūlaśayanam | eṣa ca ko nu sītaraśmi-  
kiraṇarajjudolāparibhraṣtamūrccita ivāpsarogaṇaḥ svairasuptaḥ sundarījanaḥ kā ceyam  
devīvaravindahastā śāradaśāśānkamaṇḍalāmāladukūlottaracchadam adhiṣete śayanatalam | na tāvad  
eṣā devayoṣā yato mandamandam indukiraṇaiḥ samvāhyamānā kamalinīva samkucati | bhagna-  
vr̥ntacyutarasabinduśabalitam pākāpāṇḍucūtaphalam ivodbhinnasvedarekham ālakṣyate gaṇḍa-  
sthalam | abhinavayauvanavidāhanirbharoṣmaṇi kucataṭe vaivarṇyam upaiti varṇakam | vāsasī ca  
paribhogānurūpaṃ dhūsarimāṇam ādarśayataḥ | tad eṣā mānuṣyēva | diṣṭyā cānucchiṣṭayauvanā  
yataḥ saukumāryam āgatāḥ samhatā ivāvayavāḥ prasnigdhatamāpi pāṇḍutānuviddheva dehacchaviḥ  
dantapīḍānabhijñatayā nātiviśadarāgo mukhe vidrumadyutir adharamaṇiḥ anatyāpūrṇam ārakta-  
mūlam campakakuḍmaladalam iva kaṭhoraṃ kapolatalam anaṅgabāṇapātāmuktāśaṅkam ca  
viśrabdha-madhuraṃ supyate na caitadvakṣaḥsthalam nirdayavimardavistāritamukhastanayugalam  
asti cānatikrāntaśiṣṭamaryādacetaso mamāsyām āsaktiḥ | āsaktyanurūpaṃ punar āśliṣṭā yadi spaṣṭam  
ārtaraveṇaiva saha nidrām mokṣyati | athāham na śakṣyāmi cānupaśliṣya śayitum | ato yad bhavi tad  
bhavatu | bhāgyam atra parīkṣye' |

iti spr̥ṣṭāspr̥ṣṭam eva kim apy āviddharāgasādhdvasam lakṣyasuptaḥ sthito 'smi | sā 'pi kim apy  
uikampitā romodbhedavatā vāmapārśvena sukhāyamānena mandamandajr̥mbhikārambha-  
mantharāṅgī tvaṅgadagrapakṣmaṇoś cakṣuṣor alataṅtatārakeṇānatipakvanidrākaśāyitāpāṅga-  
parabhāgena yugale-neṣad unmiṣantī trāsavismayaharṣarāgaśaṅkāvīlāsavibhramavyavahitāni  
vr̥ḍāntarāṇi kāni kāny api kāmēnādbhutānubhāvenāvasthāntarāṇi kāryamāṇā parijana-  
prabodhanodyatā giram kāmāvega-paravaśam hṛdayam aṅgāni ca sādhdvasāyāsasambadhyamāna-  
svedapulakāni kathaṃ katham api nigṛhya saspr̥heṇa madhurakūṇitatribhāgeṇa mandamanda-  
pracāritena cakṣuṣā madaṅgāni nirvarṇya dūrotsarpitapūrvakāyāpi tasminn eva śayane sacakitam  
aśayiṣṭa | ajaniṣṭa me rāgāviṣṭacetaso 'pi kim api nidrā |

punar ananukūlasparśaduhkhāyamānagātraḥ prābudhye | prabuddhasya ca me saiva mahātavī tad  
eva tarutalam sa eva patrāstaro 'bhūt |

## Traduction :

<sup>10</sup> On doit à Marie-Claude Porcher une excellente traduction « littéraire » du DKC, qui parvient à conjuguer idéalement exactitude et élégance (PORCHER 1995). Celle qui est proposée ici s'attache à rendre de façon littérale, et toujours de la même manière, les termes techniques qui constituent l'objet de l'étude. Un cruel paradoxe résulte de ce constat : la traduction de Marie-Claude Porcher est sans aucun doute celle qui fait le mieux *ressentir* la poésie du passage et l'atmosphère émotionnelle dont il est imprégné – en termes indiens, le *rasa* -, tandis que celle qui accompagne cet article, trop laborieuse pour atteindre ce but, permet d'en décrire rationnellement les mécanismes, à travers l'observation des champs lexicaux qui s'y entrecroisent.

« (...) Sur ces mots, plaçant mon bras gauche sous ma tête, je m'endormis. L'instant suivant, un contact qu'on ne peut trouver sur la terre emplit mes membres d'une sensation de plaisir, charma mes sens, reconforta mon âme, provoqua un hérissément de tous mes poils et fit frémir mon bras droit. « Qu'est-ce que cela ? » : ouvrant doucement les yeux j'aperçus au-dessus de moi, pareil à quelque fragment d'un pur clair de lune, un dais tissé dans une étoffe blanche. Tournant mon regard vers la gauche, j'avisai, à proximité du mur d'un palais, reposant sur des couches resplendissantes, des femmes qui goûtaient un sommeil dépourvu d'alarme. Dirigeant mes yeux vers la droite, je vis une jeune fille : l'*aṃśuka* avait glissé de ses seins ; elle reposait sur un lit que revêtait d'une pâle blancheur son étoffe, écume d'ambrosie ; avec, tombant de son épaule, son habit coupé dans un tissu pareil à l'océan de lait, elle ressemblait à la terre blottie parmi les rais de lumière émanant des défenses du Sanglier primordial, évanouie sous le choc provoqué par la terreur ; de la brise de ses soupirs, qui faisaient danser ces jeunes ramilles de lumière dont brillait sa lèvre rouge, elle exhalait les parfums de sa bouche de lotus, dont elle paraissait raviver Anaṅga brûlé par le feu jailli de l'œil d'Īśvara et réduit à quelques braises ; elle arborait un visage plein de saveur, aux yeux de lotus clos, qui, envahi par le sommeil, ressemblait à un nénuphar où se fussent endormies des abeilles ; elle était pareille à une liane de pierres précieuses de l'Arbre à souhaits du bosquet Nandana, qu'eût arrachée puis emportée Airāvaṭa, dans son ivresse et sa superbe.

Je songeai : « Où est passée la forêt profonde ? D'où vient ce palais qui effleure le creux de cette voûte que dessine sur nos têtes, telle une coupe, l'œuf de Brahmā, aussi haut que la hampe qui se dresse au faite des temples du dieu dont une lance est l'emblème ? Et où se trouve ce lit de jeunes pousses étendu sur le sol de la forêt ? D'où vient ce lit dont le duvet des oies sauvages a fourni l'étoffe, qui resplendit dans le faisceau des rayons de la lune ? Qui sont ces jolies femmes endormies à leur aise, formant comme une armée d'Apsaras qui se seraient évanouies après être tombées d'une balançoire dont les rais de l'astre aux frais rayons seraient les cordes ? Et qui est cet être pareil à la déesse qui tient un lotus dans sa main, étendue sur un lit recouvert d'une étoffe immaculée comme l'orbe d'une lune d'automne ? Ce ne peut être l'épouse d'un dieu, puisque, tel un massif de lotus sous la caresse des rayons de la lune, elle se contracte lentement. Sur sa joue, pareille à une mangue jaune dans sa maturité, qu'auraient tachetée les gouttes de sève tombées de la tige rompue, on aperçoit les dessins tracés par la sueur qui perle ; sur la courbe de ses seins, qui exhalent une trop grande chaleur sous la brûlure de sa prime jeunesse, le fard perd sa couleur ; ses deux habits révèlent une couleur grise qui trahit l'usage. Il semble donc qu'elle soit humaine ! Par bonheur, ses membres, encore jeunes, sont pleins de délicatesse et semblent vigoureux ; bien que brillante, la peau qui recouvre son corps est comme envahie d'une pâle blancheur ; parce qu'elle ignore la morsure des dents, son teint n'est pas d'un rouge trop vif ; sur sa bouche, le joyau de sa lèvre revêt l'éclat du corail ; ses joues bien pleines sont comme les pétales d'un bouton de campaka qui, sans être encore trop gonflé, rougit à sa base ; elle dort sans redouter l'atteinte des flèches d'Anaṅga, dans la tranquillité et la douceur ; et sur sa poitrine, de violentes étreintes n'ont pas encore aplati l'extrémité de ses deux seins : moi dont le cœur n'a jamais transgressé les limites de la bonne éducation, je ressens pour elle de l'amour ! Si je l'étreins comme cet amour me dicte de le faire, il est évident qu'elle se réveillera dans un cri de détresse ! Et je ne pourrai dormir sans l'avoir embrassée ! Advienne alors ce qui doit advenir ! Je mesurerai là ma chance...»

Sur ces mots, la touchant sans la toucher, je demeurai immobile, feignant le sommeil, transpercé de passion et de crainte. Quant à elle, elle frémit légèrement ; de son flanc gauche où les poils se dressaient et qu'envahissait une sensation de plaisir, très lentement ses membres alanguis esquissèrent un étirement ; elle entrouvrit ses yeux aux pupilles indolentes et languides, aux coins rougis d'un sommeil incomplet, aux cils agités d'un tremblement à leur extrémité ; la terreur, la surprise, la joie, la passion, le doute, la coquetterie, l'agitation venaient se mêler à la pudeur : l'amour au pouvoir merveilleux la faisait passer par toutes sortes d'états ; elle était prête à éveiller ses gens : contenant plus ou moins sa voix, son cœur soumis aux émois de l'amour, ainsi que ses membres où l'effroi et le trouble faisaient perler la sueur et se hérissier les poils, regardant mon corps de son œil chargé de désir qu'elle plissa doucement et mit lentement en mouvement, elle rejeta son buste en arrière et demeura étendue sur sa couche, toute tremblante. Bien que la passion eût envahi mon cœur, le sommeil s'empara de moi.

Je me réveillai, les membres endoloris par un contact désagréable. Et quand je fus éveillé, ce furent la même grande forêt, le même espace sous l'arbre, la même couche de feuilles. »

On perçoit aisément l'imbrication des composantes du récit : le rasa érotique, qui domine dans ce passage, comme dans la plupart des récits que font à Rāhavāhana les autres princes, sert un projet politique, celui de conquérir la terre. Les émotions associées à l'amour, constitutives de l'intrigue érotique, représentent donc le moteur de cette conquête. Elles jouent dans les deux sens : le prince est d'abord séduit, au premier regard, puis il séduit à son tour la princesse. En toile de fond, se profile le mariage selon le rite Gāndharva, c'est-à-dire l'union par consentement mutuel, sans la sanction parentale, qui dans la littérature est l'apanage des guerriers<sup>11</sup>.

La séduction réciproque, qui s'inscrit dans le cadre irréel d'un rêve ou d'un rêve éveillé – catégorie qui appartient à l'ensemble des *anubhāva* dans la théorie du rasa –, se traduira ensuite dans la réalité d'une manière propre à entraîner la conquête espérée. Elle est décrite à grand renfort de références explicites à la théorie du rasa, qui se trouve ainsi promue au statut de signifiant de la transformation psychique qui anime le récit et fait progresser l'intrigue. Tout ce que fera ensuite Pramati, en effet, aura pour but la réalisation de ce qu'il a rêvé.

Mais si elle assume une fonction de signifiant, c'est que, d'une certaine façon, nous sommes au théâtre : ce à quoi assiste Pramati au cours de cet épisode onirique dont la relation avec le monde réel demeure ambiguë, n'est rien autre qu'une représentation théâtrale qui se déroule dans un espace décrit comme une scène et dans lequel il est à la fois acteur et spectateur. La marche du monde exige le passage par le théâtre, lieu des transformations nécessaires.

## 2. Un théâtre des émotions

Plusieurs éléments trahissent cette théâtralité : une temporalité spécifique, hors du temps, qui délimite le moment d'une représentation ; un espace spécifique, lui aussi un hors-lieu, qui par sa structure spatiale évoque l'espace scénique, le *raṅga-* du théâtre ; enfin, la position d'acteur-spectateur dévolue au héros, qui se traduit par l'importance accordée au thème de la vision.

### 2.1. Un hors-temps dans le récit

Le temps du sommeil et du songe constitue une parenthèse dans le déroulement chronologique de la trame narrative. Il est soigneusement encadré et subdivisé entre des limites clairement marquées : le temps du rêve éveillé – à la narration duquel est consacré le texte ci-dessus – est enchâssé dans celui du sommeil, qui lui-même se trouve enchâssé dans le récit de Pramati. À chacun de ces intervalles temporels est associé un lieu précis : le temps du sommeil, encadré par l'endormissement initial et le réveil final, juste avant et juste après le passage qui fait l'objet de cette étude, s'inscrit dans la forêt sauvage, tandis que celui du rêve éveillé se déploie dans les jardins du palais royal de Śrāvasti.

---

<sup>11</sup> Sur l'union Gāndharva, voir *Manusmṛiti* III, 32 (OLIVELLE p. 109 et 453), DUMEZIL 1979, p. 41-45.

Les marqueurs temporels contribuent à la délimitation de ces intervalles : la proposition *upadhāya vāmbhujam aśayiṣi*, « ayant placé mon bras gauche sous <ma tête> je m’endormis », qui suit immédiatement la prière que Pramati adresse à la divinité habitant l’arbre sous lequel il repose, signale le début de son sommeil. Celui-ci s’achève par la double mention de son réveil, dans deux phrases conclusives qui succèdent au récit du rêve éveillé, où abondent les anaphoriques soulignés par la particule *eva* (traduits ici par l’article défini et l’adjectif « même ») : *punar ananukūlasparśaduḥkhāyamānagātraḥ prābudhye | prabuddhasya ca me saiva māhātāvī tad eva tarutalaṃ sa eva patrāstaro ‘bhūt* |, « Je me réveillai, les membres endoloris par un contact désagréable. Et quand je fus éveillé, ce furent la même grande forêt, le même espace sous l’arbre, la même couche de feuilles ». Ces deux segments explicites, qui réfèrent à l’endormissement et au réveil, encadrent donc et isolent le sommeil de Pramati.

Il en va de même pour son rêve éveillé, lui aussi introduit et conclu par des marques explicites. Une locution adverbiale tout d’abord, *tataḥ kṣaṇāt*, « un instant après cela », qui marque l’enchaînement chronologique avec l’endormissement : cet « instant » est celui du changement de lieu. On apprendra ensuite, en effet, que dans l’intervalle infime qu’il occupe, la mère de Pramati – elle n’est autre que la divinité habitant l’arbre sous lequel il s’est couché –, l’a transporté, usant de ses pouvoirs magiques, de la forêt au palais du roi de Śrāvasti. Puis une série de verbes désignant des sensations agréables ou des symptômes de l’émotion : *asukhāyiṣata, āhlādayiṣata, abhyamanāyiṣta, hṛṣitāḥ (tanūruhāḥ), paryasphurat*. Ces sensations appartiennent à un autre univers que celui, bien plus rude, de la forêt sauvage, avec lequel elles marquent donc une rupture (elles justifient par là même l’interrogation du héros au début du second paragraphe). Au terme du rêve éveillé, le substantif *nidrā-*, « sommeil », indique que Pramati revient à son « vrai » sommeil et prélude au retour dans la forêt.

On remarquera le choix des thèmes verbaux employés par le héros dans sa fonction de narrateur, pour désigner son endormissement, son éveil, ses sensations et son activité : il s’agit essentiellement de thèmes d’aoriste, auxquels s’ajoutent quelques thèmes de présent au prétérit<sup>12</sup>. Ce sont donc les thèmes verbaux qui, dans le *kāvya*, caractérisent le discours, par opposition au parfait qui caractérise le récit<sup>13</sup>. Leur fonction est de désigner Pramati en tant qu’énonciateur et réceptacle des émotions décrites. Ils l’opposent aux autres acteurs de la scène, pour lesquels sont employés des adjectifs verbaux ou, dans le cadre de la description, des composés adjectivaux apposés<sup>14</sup>. Présentes aux différentes articulations de l’épisode, ils le rythment et en organisent la structure : d’abord l’endormissement dans la forêt (*aśayiṣi*), puis l’assaut des sensations agréables au début du rêve éveillé (*asukhāyiṣata, āhlādayiṣata,*

<sup>12</sup> Au total, sept thèmes d’aoriste : *aśayiṣi, asukhāyiṣata, āhlādayiṣata, abhyamanāyiṣta, aikṣiṣi, ajaniṣta* et *abhūt*. Quatre thèmes de présent au prétérit : *paryasphurat, alakṣayam, alokayam* et *atarkayam*. Deux procès seulement, parmi ceux qui dénotent les sensations et les actions du prince, sont énoncés au moyen de l’adjectif verbal : *hṛṣitās tanūruhāḥ*, « <mes> poils se hérissèrent » (au milieu d’une succession de trois aoristes et d’un prétérit décrivant les sensations éprouvées au début du rêve éveillé) et, avec l’ « auxiliaire » AS- au présent, *lakṣyasuptaḥ sthito ‘smi*, « je demeurai immobile, feignant le sommeil », au début du troisième paragraphe.

<sup>13</sup> RENO 1959, p. 11-13.

<sup>14</sup> Une seule exception : la princesse Navamālikā est l’agent du procès dénoté par l’aoriste *aśayiṣta*, « s’endormit », à la toute fin du rêve éveillé de Pramati, juste avant qu’il ne se rendorme lui-même. Partout ailleurs, les signifiants du portrait de l’héroïne et de ses émotions sont des constructions nominales. Cet unique aoriste, stratégiquement situé à la frontière ultime du rêve, serait-il une manière de suggérer qu’elle entrera dans l’existence de son partenaire, non plus comme objet de description et facteur d’émotion, mais comme agent et complice de leur union ?



*abhyamanāyīṣṭa, paryasphurat*), l'observation à laquelle se livre le personnage (*aikṣiṣi, alakṣayam, alokayam*) et qui introduisent le portrait de la princesse, ses conjectures (*atarkayam*), enfin son retour au sommeil et son réveil dans la forêt (*ajaniṣṭa, prābudhye, abhūt*).

Tout concourt, par conséquent, à isoler le moment du sommeil et du songe de Pramati, baigné de merveilleux, au sein du récit qu'il fait à Rājavāhana de sa conquête. Un moment fondateur, puisque c'est celui de la rencontre amoureuse qui entraîne sa décision de conquérir la princesse et prélude par là même à son accession au trône. On a brièvement signalé que le rêve de Pramati l'emporte dans un autre lieu : la nature de cette parenthèse n'est pas seulement temporelle, mais également spatiale. Le jardin du palais de Śrāvasti est aussi un « hors-lieu », et cet ailleurs est structuré comme une scène de théâtre.

## 2.2. Un hors-lieu : la scène d'un théâtre

Le premier caractère du lieu où est transporté Pramati dès qu'il s'est endormi est son indétermination. Alors que le retour dans la forêt sauvage est marqué, ainsi qu'on l'a vu, par une série d'anaphoriques renforcés au moyen de la particule *eva*, le jardin du palais et les personnages qui s'y trouvent sont au contraire marqués par des indéfinis : *kām api taruṇīm ālokayam*, « j'aperçus une jeune femme » (§ 1), ou bien par des interrogatifs : *kvā gatā sā mahāṭavī kuta idam (...) saudham āgatam kva ca tad (...) pallavaśayanam kutastyam cedam (...) haṃsatūladukūlaśayanam | eṣa ca ko nu (...) sundarījanaḥ kā ceyam (...) adhiṣete śayanatalam*, « Où est passée la grande forêt ? D'où vient ce palais (...) ? Et où se trouve ce lit de jeunes pousses (...), et d'où vient ce lit dont le duvet des oies sauvages a fourni l'étoffe (...) ? Qui sont ces jolies femmes (...), et qui est cet être (...) qui repose sur un lit (...) ? » (début du § 2). Cette succession d'interrogations, regroupées par deux de manière à opposer le jardin apparu à la forêt disparue, traduit la surprise émerveillée du héros. Il ignore où il se trouve et qui sont les femmes dont il lui est offert d'admirer la beauté : il n'apprendra qu'ensuite, de retour dans la forêt et après son réveil, qu'il s'agit du palais de Śrāvasti et que la jeune femme dont il est tombé amoureux est la princesse Navamālikā. Pour le moment, ce lieu et ses habitants, dépourvus d'identité, ne se donnent à lui que sous la forme des symptômes physiques dont on a déjà remarqué l'accumulation au début du premier paragraphe, et de sensations, visuelles – comme on le verra – et tactiles.

C'est d'abord par le biais de ces dernières, en effet, que se révèle le deuxième aspect du lieu : l'opposition radicale que pose le narrateur entre la forêt où il s'est endormi et le « hors-lieu » de son rêve éveillé, avant que les couples de questions du second paragraphe ne viennent leur apporter une sorte de rationalisation. Avant même d'ouvrir les yeux, le héros « ressent » un contact agréable qui rompt avec celui de sa couche de fortune au cœur de la forêt sauvage : *avanidurlabhena sparśenāsukhāyīṣata kim api gātrāṇi*, « un contact qu'on ne peut trouver sur la terre emplit mes membres d'une sensation de plaisir »<sup>15</sup> (début du § 1). Le thème du

---

<sup>15</sup> On notera ce que ce contact a d'étrange : Pramati, à son « arrivée » dans le jardin, ne fait que voir la couche sur laquelle repose Navamālikā (après celles où reposent ses compagnes) et ne peut donc que supputer sa douceur. Cette apparente bizarrerie a sans doute pour fonction d'anticiper le moyen qu'il mettra en œuvre pour à son tour séduire la princesse, sans interrompre son sommeil : s'allonger auprès d'elle, *sprṣṭāsprṣtam* « la touchant sans la toucher » (début du § 3). C'est en effet le contact de son corps qui suscitera instantanément l'amour de l'héroïne. S'agissant du rasa érotique, il est naturel que le thème du toucher joue un rôle essentiel.

toucher réapparaîtra une première fois, à propos de la couche de duvet sur laquelle repose la princesse, opposée à sa propre couche de simples feuilles, au début du passage consacré à ses conjectures (§ 2). Puis une seconde fois, au moment où le prince suscite l'amour de Navamālikā en l'effleurant, au début du troisième paragraphe (*sprṣṭāsprṣṭam eva*, « la touchant sans la toucher »). Il viendra enfin clore, à l'instant du réveil, le moment du rêve et l'escapade dans les jardins royaux, donc à la fois le « hors-temps » et le « hors-lieu » de la rencontre : la phrase *ananukūlasparśaduḥkhāmāna-gātraḥ prābudhye*, « Je me réveillai, les membres endoloris par un contact désagréable » (cf. *supra*), s'oppose de façon spectaculaire à la phrase initiale du rêve éveillé (*ananukūlasparśa-* : *avanidurlabhena sparśena* et *duḥkhāmānagātraḥ* : *asukhāyiṣṭa... gātrāṇi*) et signifie clairement la fermeture d'une double parenthèse temporelle et spatiale.

Cette opposition de lieu revêt dans le contexte indien une forte valeur symbolique : on sait que les Indiens se représentaient l'espace comme divisé en deux parties bien distinctes, le « village » - en fait les lieux que nous dirions « anthropisés », où la société des hommes s'organise hiérarchiquement autour de l'activité sacrificielle – et la forêt, lieu de renoncement à la vie mondaine et au sacrifice dans sa dimension socialisée, lieu également d'initiation et d'affrontement avec les forces démoniaques<sup>16</sup>. Le jardin d'un palais royal représente, dans le cadre de cette dualité, le *nec plus ultra* du monde humanisé. Sa nature domestiquée est aux antipodes de celle, sauvage, de la forêt où Pramati s'est endormi. Et si l'on considère la forêt comme symbolisant l'espace de marge où s'accomplit l'initiation du héros, entre la dépossession initiale et la réalisation heureuse de son destin par le mariage et la conquête d'un royaume, sa visite onirique au jardin de la princesse Navamālikā joue un rôle à la fois annonciateur de son succès à venir et moteur de son action, qu'elle oriente en désignant un objet à sa quête amoureuse et politique. Enfin, un tel jardin est évidemment le lieu conventionnel de l'intrigue amoureuse, au point qu'il en constitue, dans la littérature sanskrite, un des principaux signifiants. La « promenade dans un jardin d'agrément » (*upavanagamana-*) est en effet mentionnée dans le NŚ comme un des « déterminants » (*vibhāva-*) du *rasa* érotique, de même que la proximité d'une « demeure de choix » (*varabhavana-*), telle que le palais évoqué en termes admiratifs au début du deuxième paragraphe.

L'espace circonscrit de ce jardin, décentré par rapport au déroulement chronologique de la trame narrative, se trouve enfin – c'est là son troisième caractère saillant – organisé comme une scène de théâtre. Il est en effet divisé en deux côtés situés de part et d'autre du narrateur lorsque commence son rêve éveillé. C'est un espace binaire qui s'offre à son regard : à gauche (*vāmato valitadrṣṭiḥ*, « tournant mon regard vers la gauche ») les suivantes de la princesse, décrites collectivement (*aṅganājanam*) au moyen d'une seule phrase, relativement brève ; à droite (*dakṣiṇato dattacakṣuḥ*, « dirigeant mes yeux vers la droite »), la princesse elle-même, sujet d'un long portrait déployé dans une longue phrase, par un grand renfort d'épithètes lyriques. La beauté des suivantes rehausse celle de la princesse, incomparablement supérieure. C'est donc « côté cour » (si l'on admet que le prince est ici le spectateur) que se déroule

<sup>16</sup> Dans l'épopée, le héros doit en général s'exiler un certain temps dans la forêt avant de conquérir ou de reconquérir la terre. Il y accomplit des exploits décisifs pour le destin de l'univers, notamment la mise à mort de figures démoniaques. La forêt constitue la marge dans laquelle se jouent des enjeux de nature eschatologique. Sur l'opposition entre le village et la forêt, voir notamment Charles Malamoud (MALAMOUD 1989, p. 93-114).

ensuite l'action amoureuse, qui met à profit cet accessoire essentiel que constitue la couche de duvet d'oie sauvage où dort Navamālikā<sup>17</sup>.

Un temps à part et un lieu à part évoquant une scène : il semble donc bien qu'on soit au théâtre et qu'on assiste à une représentation, représentation dont le premier spectateur est Pramati lui-même, réceptacle privilégié de mille sensations, avant qu'il soit destiné aux lecteurs-auditeurs de l'œuvre de Daṇḍin<sup>18</sup>. Or il n'y a de spectacle et de spectateur que s'il y a un regard – ce que vérifie parfaitement le texte<sup>19</sup>.

### 2.3. Le héros-spectateur : une vision

Le thème de la vision, en effet, est omniprésent, de même que son lexique. Tout est explicitement objet (au sens grammatical) d'un regard, en particulier la princesse dont le premier paragraphe dresse le portrait. Voici un relevé du champ lexical de la vision :

*mandamandam unimiṣaṇ (...)* *aikṣisi*, « ouvrant doucement les yeux (...) j'aperçus (...) » (§ 1) ;

*valitadrṣṭiḥ (...)* *alakṣayam*, « tournant mon regard (...) j'avisai (...) » (§ 1) ;

*dattacakṣuḥ (...)* *alokayam*, « dirigeant mes yeux (...), je vis (...) » (§ 1) ;

*ālakṣyate*, « est aperçu » (§ 2) ;

*darśayataḥ*, « révèlent » (§ 2)

*parīkṣye*, « je verrai » (au sens de « je mesurerai », § 2) ;

*cakṣuṣā madaṅgāni nirvarṇya*, « regardant mon corps de son œil (...) » (§ 3).

Parmi les formes conjuguées de verbes signifiant « voir » ou « regarder », on notera le passage de la première personne, qui domine la plus grande partie du texte (Pramati contemple Navamālikā) à une unique troisième personne, située à la toute fin (Navamālikā, bien qu'endormie ou sur le point seulement de s'éveiller, voit « le corps » de Pramati allongé auprès d'elle)<sup>20</sup>. Ce changement de personne, exprimant la réciprocité du regard, traduit aussi la réciprocité de l'émotion<sup>21</sup>. Il signifie l'accomplissement de la conquête amoureuse, qui

---

<sup>17</sup> L'opposition entre les deux moitiés de la scène est d'ailleurs répétée, avec les mêmes proportions, dans les conjectures de Pramati (§ 2) : *eṣa ca ko nu (...)* *sundarījanaḥ kā ceyam (...)* *adhiṣete śayanatalam* |, « Qui sont ces jolies femmes (...) Et qui est cet être (...) étendue sur un lit (...) ? ».

<sup>18</sup> Pour faire bonne mesure, il faut ajouter un spectateur intermédiaire : Rājāvāhana, à qui est destiné le récit du prince.

<sup>19</sup> On serait en droit d'objecter que la notion de théâtre est ici toute métaphorique, pour ne pas dire impropre, puisque c'est une scène silencieuse, à laquelle aucun échange verbal ne vient conférer une dimension dramatique. L'objection est justifiée si l'on entend le mot « dramatique » dans un sens exclusivement dialogique. Or la conception indienne du théâtre, telle qu'exposée dans le NS, inclut dans cette notion bien d'autres composantes, en particulier la composante psycho-esthétique du *rasa*. Ce qu'on cherche à montrer ici, c'est que le rêve de Pramati est un moment de transformation psychologique, qui se déroule dans un lieu à la fois bien délimité spatialement par sa structure interne et parfaitement indéterminé du point de vue de sa situation externe, (comme une scène de théâtre) : cette transformation, qui s'avère déterminante dans la construction de la trame narrative, dont elle détermine le développement puis le dénouement, est par essence, dans le contexte de l'esthétique indienne, un geste théâtral, puisque le théâtre se noue dans le travail des émotions. Il est vrai, néanmoins, qu'à envisager les choses ainsi, on pourrait attribuer la même dimension théâtrale à toute œuvre poétique ; mais il reste que dans le passage du DKC, elle revêt une intensité, une concentration exceptionnelles.

<sup>20</sup> Deux verbes conjugués du deuxième paragraphe sont à la troisième personne, mais il s'agit d'un passif (*ālakṣyate*) et d'un causatif (*darśayataḥ*) : c'est toujours Pramati qui est l'agent du regard.

<sup>21</sup> Il ne faut pas perdre de vue que dans la littérature sanskrite, l'amour se déclare « au premier regard ».

exige cette réciprocité. Celui qui voit est celui qui aime : il faut donc que Navamālikā voie Pramati à son tour et que, pour cela, elle entrouvre les yeux un bref instant. La scène de ce théâtre est donc avant tout le lieu d'un échange de regards, qui a statut de signe autant que de perception. Le héros apparaît comme à la fois protagoniste et spectateur des autres et de lui-même.

Et c'est un spectateur que la critique indienne pourrait qualifier de *rasika-*, « homme de goût », « esthète », littéralement « expert en saveurs <esthétiques> », parce qu'il apprécie en connaisseur les signes de l'émotion qu'il observe chez lui-même et chez autrui. Il sait également agir pour susciter l'émotion. La vision qu'il exerce dans tout l'épisode lui apprend en effet ce qu'il doit savoir pour accomplir les transformations qu'il a pour destin d'accomplir, dans le sens de la réalisation d'un dessein politique bénéfique. Et surtout, cette vision le transforme, puisqu'elle fait de lui un héros amoureux et se sachant aimé, condition nécessaire à son action.

Le terme *rasika-* est dérivé de *rasa-*, « saveur ». Si la scène est bien celle d'une de théâtre dans le récit, tout doit être mis en œuvre pour faire naître le *rasa*. Et, de fait, le spectacle se révèle éminemment « rasiqum » et se livre comme tel.

### 3. Les ingrédients du *śṛṅgārarasa* : la création du *rasa* mise en scène

#### 3.1. L'aphorisme sur le *rasa* et le concept d'émotion dans l'esthétique indienne

La théorie du *rasa* est condensée dans l'aphorisme sur le *rasa*, qui constitue le point de départ de l'immense corpus théorique que l'Inde a développé dans le domaine esthétique, le plus souvent sous la forme de commentaires. Il se trouve au chapitre VI du NŚ, dans le passage en prose qui suit la strophe 31 : *vibhāvānubhāvavyabhicārisaṃyogād rasanīṣpattiḥ*, « le *rasa* naît de la combinaison des déterminants, des conséquents et des émotions transitoires ». Combinaison : c'est bien de cela qu'il s'agit dans l'extrait du DKC puisque si le *śṛṅgārarasa*, le *rasa* érotique, n'est comme de juste pas nommé<sup>22</sup>, pas plus qu'aucun autre *rasa*<sup>23</sup>, en revanche tous les éléments qui lui donnent naissance en se conjuguant y figurent de manière récurrente. Le spectacle théâtral que nous donne à voir ce texte n'est rien autre que la mise en scène, parfaitement explicite, de la combinaison que préconise l'aphorisme : elle est parfaitement représentée, par un abondant vocabulaire directement emprunté au NŚ ou

---

<sup>22</sup> Il faut noter que l'émotion stable (*sthāyibhāva-*) sur laquelle il repose, la *rati-*, « volupté », n'est pas nommée davantage. On trouve deux attestations du mot *kāma-*, « amour », (§ 4) et une de *sprhā-*, « désir », dans le composé *sasprheṇa* (*ibidem*).

<sup>23</sup> On pourrait objecter que le mot *adbhuta-*, qui désigne le *rasa* du merveilleux, figure dans le texte. Or le passage n'est pas exempt de merveilleux. Celui-ci réside en effet dans le fait que Pramati a été transporté à Śrāvastī par des moyens surnaturels, et sont soulignées les interrogations nombreuses qu'il s'adresse à lui-même au deuxième paragraphe, exprimant sa surprise émerveillée (celle-ci n'est autre que le *vismaya-*, c'est-à-dire le *sthāyibhāva-* de l'*adbutarasa*). Mais il est employé comme adjectif, dans le composé *adbhūtānubhāvena*, « <l'amour> au pouvoir merveilleux ». On peut y voir un cas de suggestion reposant sur le double sens (*śabdaśaktimūladhvani-*), catégorie définie par Ānandavardhana dans le *Dhvanyāloka* (II, 21 : *Kāvyaṃālā* 25, p. 94), mais pas une référence explicite à la catégorie esthétique du *rasa*. Par ailleurs le mot *rasa-* apparaît à la fin du premier paragraphe, dans l'adjectif *sarasam*, mais pas dans son sens technique : cet adjectif qualifie le visage de la princesse – ce qui n'exclut pas une suggestion du même type.

composé de synonymes de ceux qui y sont employés, dont l'omniprésence illustre parfaitement ce que Sylvain Lévi appelle *bharatasamuccaya*<sup>24</sup>.

Le segment suivant, qui décrit au troisième paragraphe l'état de Navamālikā, fournit un exemple spectaculaire d'accumulation de termes techniques, bien qu'il ne s'agisse pas ici des éléments dont la combinaison donne naissance au rasa, tels qu'ils sont énumérés dans l'aphorisme : *trāsavismayaharṣarāgaśaṅkāvīlāsavibhramavyavahitāni vrīḍāntarāṇi kāni kāny api kāmenādbhutānubhāvenāvasthāntarāṇi kāryamāṇā*, « <la princesse> contrainte, par l'amour au pouvoir merveilleux, de traverser toutes sortes d'états où la terreur, la surprise, la joie, la passion, le doute, la coquetterie, l'agitation venaient se mêler à la pudeur ». Outre la référence explicite aux divers « états » (*avasthā-*), il est bien question de combinaison (*vyavahitāni*), et pas moins de six notions du NŚ apparaissent, dont cinq sous la forme du mot précis qu'emploie le traité : trois *vyabhicāribhāva-*, « émotions transitoires » (*trāsa-*, « frayeur »<sup>25</sup> ; *harṣa-*, « joie » ; *vrīḍā-*, « pudeur ») ; un *vyabhicāribhāva-* qui est aussi un *anubhāva-*, « conséquent » (*śaṅkā-*, « doute », « inquiétude ») ; un *sthāyibhāva-*, « émotion stable » (*vismaya-*, « surprise ») ; enfin, *vilāsa-*, « coquetterie », peut être considéré comme synonyme de *saṃcāralalita-*, « coquetterie des mouvements », qui désigne un *anubhāva-*. Sans compter les mots *adbhuta-* et *anubhāva-*, qui ne sont pas employés dans leurs sens techniques mais qui, dans ce contexte, ne peuvent manquer d'y renvoyer par suggestion.

Il convient, avant d'entrer plus avant dans le détail de ces différentes catégories, de faire le point sur le concept d'émotion, qui n'a pas de strict équivalent dans le monde indien. Si on se réfère à la théorie esthétique, on constate que celle-ci distingue deux catégories ou deux ensembles de catégories qui pourraient, peu ou prou, correspondre à ce que nous entendons par « émotion » : d'une part les *rasa*, qui se situent sur le versant esthétique de la construction théorique élaborée par le NŚ<sup>26</sup>. D'autre part, les catégories désignées par des composés nominaux dont le second membre est *bhāva-*, littéralement « état » (c'est un nom d'action de la racine *BHŪ-*, « être », « devenir »), d'où « état psychique », « état émotionnel », « sentiment ». Elles sont au nombre de cinq : (1) Les *vibhāva-*, « déterminants », qui sont les éléments du réel qui suscitent les émotions. (2) Les *anubhāva-*, « conséquents », qui sont les manifestations par lesquelles s'expriment les émotions et qui revêtent de ce fait, à la scène et

---

<sup>24</sup> On pourrait objecter que la plupart des termes employés dans ce passage y reçoivent une acception qui n'est pas proprement technique, puisqu'ils désignent des émotions ou des manifestations de ces émotions, et non des concepts exclusivement théoriques. À cette objection on peut apporter deux réponses : d'une part, ce qui est frappant dans ce passage, c'est le nombre et la récurrence de ces termes, qui dépassent largement, sur le plan quantitatif, la fréquence habituelle du lexique des émotions. Il y a incontestablement un effet d'accumulation (*samuccaya-*), qui attire l'attention et joue le rôle de marqueur. D'autre part, ils sont employés dans le DKC et dans le NŚ exactement dans le même sens. Et si par ce sens ils ne se placent pas exclusivement dans le domaine du vocabulaire technique, c'est précisément parce que la théorie du *rasa* est une théorie psycho-esthétique décrivant une symptomatique : les mots qui désignent ces symptômes doivent nécessairement renvoyer à l'expérience commune qu'ont les hommes des signes par lesquels se manifeste l'activité psychique. Sans cela, l'universalisation sur laquelle repose la gustation du *rasa* ne pourrait avoir lieu. Ces deux raisons, complémentaires, fondent suffisamment la dimension intertextuelle du passage.

<sup>25</sup> Il y a ici une contradiction avec ce que prescrit le NŚ, qui exclut la frayeur des émotions transitoires associées au *rasa* érotique : « Les émotions transitoires excluent la frayeur, l'indolence, la férocité, l'aversion » (prose après la strophe 45 : voir en appendice, le second extrait). Il est vrai que certains manuscrits du NŚ ne mentionnent pas la frayeur parmi les émotions transitoires exclues, mais deux fois l'indolence (*ālasyālasyaugryajugupsāvarjyāḥ* au lieu de *trāsālasyaugryajugupsāvarjyāḥ*), leçon qui repose vraisemblablement sur une erreur du copiste – voir SAGAR 1988 [2<sup>e</sup> édition], vol. I, p. 304, et la note 38).

<sup>26</sup> Ainsi qu'on l'a indiqué dans la note 2.

dans le domaine artistique en général, le statut de signifiants. (3) Les *sāttvikabhāva-*, « manifestations physiques », qui présentent la particularité d’être ressentis et non joués, c’est-à-dire d’être spontanés et de ne pouvoir être le produit d’une compétence strictement technique – au nombre de huit, ils ont eux-aussi le statut de signifiants. (4) Les *vyabhicāribhāva-*, « émotions transitoires », qui sont les divers états émotionnels par lesquels passe le sujet qui éprouve une émotion principale. (5) Enfin, les *sthāyibhāva-*, qui sont les « états émotionnels stables », c’est-à-dire les émotions cristallisées par la combinaison des éléments précédents, cristallisation d’où procèdent les *rasa* ; les *sthāyibhāva-* et les *rasa*, en nombres égaux, sont appariés (par exemple, le *śṛṅgārarasa*, le *rasa* érotique, repose sur le *sthāyibhāva-* nommé *rati-*, « volupté <sexuelle> »)<sup>27</sup>.

Le concept occidental d’émotion, si on laisse de côté sa dimension esthétique (le plaisir esthétique étant considéré comme une émotion), pourrait, selon qu’on veut lui donner une acception réduite ou au contraire une acception large, recouvrir deux ensembles : dans le premier cas, la seule série des huit *sthāyibhāva-*, qui correspondent à des émotions identifiables et sans doute universelles (volupté, rire, chagrin, colère, fougue, terreur, aversion, émerveillement). Dans le second, l’ensemble des composés en *bhāva-*, les « états émotionnels », à l’exception évidente des *vibhāva-*, qui ne relèvent pas de la sphère psychique<sup>28</sup>. Il est d’ailleurs significatif que certaines de ces catégories se recoupent, tel *bhāva-* qui, dans une configuration donnée, revêt le statut d’*anubhāva-* pouvant, dans une autre configuration, prendre celui de *vyabhicāribhāva-* (par exemple, la frayeur ou la langueur). Une donnée remarquable, qui rend la comparaison malaisée et la traduction de ces termes impossible, est l’absence d’opposition nette entre la dimension psychique et la dimension corporelle : les *anubhāva-* et les *vyabhicāribhāva* mêlent états proprement psychiques et états physiques, mouvements de l’âme et mouvements du corps. Ainsi, le sommeil ou la mort sont-ils des *bhāva-*, au même titre que le désespoir ou l’inquiétude. Les huit *sāttvikabhāva-* qui constituent, en quelque sorte, le lexique du langage corporel des émotions, témoignent de cette absence de dichotomie. Il semble assez évident que le second choix, celui qui donne au concept d’émotion son extension la plus large, constitue le choix le plus pertinent si l’objectif est de l’appréhender dans le contexte des représentations indiennes, et surtout de comprendre les mécanismes qui font des émotions les ressorts du plaisir esthétique – plus précisément, en ce qui concerne cette étude, comment il peut en être fait un usage littéraire<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Cette présentation, qui n’est pas l’objet de l’étude proposée ici, est extrêmement sommaire ; elle élude, en particulier, les questions que pose l’absence des *sthāyibhāva-* et des *sāttvikabhāva* de l’aphorisme sur le *rasa*, alors même que le NŚ en dresse la liste (ce point a retenu l’attention des commentateurs). On trouvera en appendice la traduction de deux extraits du chapitre VI de NŚ, qui déclinent la nomenclature des catégories psychologiques dont la combinaison engendre le *rasa* : dans le premier, figure la liste des huit *rasa*, des huit *sthāyibhāva-* correspondants, des trente-trois *vyabhivāribhāva*, ainsi que des huit *sāttvikabhāva-*. Le second fournit la liste des *vibhāva-* et celle des principaux *anubhāva-* du *rasa* érotique – qui nous intéresse ici.

<sup>28</sup> Le NŚ, au chapitre VII, consacré précisément aux *bhāva-*, explique que les *vibhāva-*, comme l’indique l’étymologie du mot, constituent une instance qui modifie l’état psychique du sujet.

<sup>29</sup> Employer le vocable « émotion » pour désigner l’ensemble des objets entrant dans la catégorie générique de *bhāva-* résulte d’un choix : son étymologie renvoie à la notion de mouvement et sa spécialisation dans le sens de « mouvement de l’âme » (*motus animi*), par intégration du signifié et effacement du signifiant de son complément, est un fait culturel qu’il faut à la fois prendre en compte et dépasser pour appréhender la notion indienne de *bhāva-*.

On examinera à la loupe, dans les deux paragraphes qui suivent, les occurrences de ces termes et la manière dont elles s'articulent. Le rôle des *sāttvikabhāva-* sera l'objet d'une attention particulière.

### 3.2. Les ingrédients du rasa

Le tableau qui suit recense l'ensemble des termes techniques de la théorie du rasa qui se trouvent employés dans le passage, à l'exception des phrases d'introduction et de conclusion, qui réfèrent à l'endormissement puis au réveil de Pramati dans la forêt : elles ne concernent pas la scène qui fait l'objet de cette étude. Les mots sont donnés dans l'ordre de leur apparition, avec, dans la colonne de gauche, le numéro du paragraphe. Lorsqu'un mot apparaît au sein d'un segment plus important, il est signalé par des caractères gras. La colonne « statut » indique dans quelle catégorie le classe le NŚ – certains peuvent se ranger dans plusieurs d'entre elles, lorsque celles-ci se recoupent (comme le font assez souvent, par exemple, les conséquent et les émotions transitoires). L'avant-dernière colonne indique la référence dans le NŚ, ainsi que le terme qui y est employé lorsque le mot du DKC est un synonyme. Dans deux cas, ce synonyme pourrait renvoyer à deux notions, qui appartiennent à deux catégories distinctes mais qu'il est difficile de différencier : on a retenu l'interprétation la plus vraisemblable et signalé l'autre entre parenthèses. La dernière colonne, enfin, propose une traduction du terme du NŚ (il peut arriver que dans le texte, il soit traduit de façon légèrement différente, si sa forme grammaticale ou le contexte de son emploi l'exigent).

§	Mot employé	Statut	Nāṭyaśāstra	Traduction
1	<b>hr̥ṣītās tanūruhāḥ</b>	<i>sāttvikabhāva-</i>	<i>romāñca-</i> , VI, 22	horripilation
1	<b>paryasphuran</b> <i>me dakṣiṇabhujah</i>	<i>sāttvikabhāva-</i>	<i>vepathu-</i> , VI, 22	tremblement
1	<i>ativiśrabdhprasuptam aṅganājanam</i>	<i>anubhāva-</i> , <i>vyabhicāribhāva-</i>	<i>nidrā-</i>	sommeil
1	<b>bhayaśādhvasamūrccitām</b>	<i>sthāyibhāva-</i>	VI, 17	terreur
1	<b>bhayaśādhvasamūrccitām</b>	<i>sāttvikabhāva-</i> (ou <i>vyabhicāri-</i> <i>bhāva-</i> et <i>anubhāva</i> ?)	<i>pralaya-</i> , VI, 22 (ou <i>moha-</i> , VI, 18 ; prose après 45 ?)	évanouissement
1	<i>antaḥsuptaṣaṭpadam ambujam iva...</i>	<i>vyabhicāribhāva-</i> , <i>anubhāva-</i>	VI, 19 ; prose après 45	sommeil
1	<i>jātanīdram... ānanam</i>	<i>vyabhicāribhāva-</i> , <i>anubhāva-</i>	VI, 19 ; prose après 45	sommeil
2	<b>atarakayam</b>	<i>vyabhicāribhāva-</i>	<i>vitarka-</i> , VI, 21	délibération
2	<b>mūrccita</b> <i>ivāpsarogaṇaḥ</i>	<i>sāttvikabhāva-</i> (ou <i>vyabhicāri-</i> <i>bhāva-</i> et <i>anubhāva</i> ?)	<i>pralaya-</i> , VI, 22 (ou <i>moha-</i> , VI, 18 ; prose après 45 ?)	évanouissement
2	<i>svairasuptaḥ sundarījanaḥ</i>	<i>vyabhicāribhāva-</i> , <i>anubhāva-</i>	<i>nidrā-</i> , VI, 19 ; prose après 45	sommeil
2	<b>adhīsete</b> <i>śayanatalam</i>	<i>vyabhicāribhāva-</i> , <i>anubhāva-</i>	<i>nidrā-</i> , VI, 19 ; prose après 45	sommeil
2	<i>udbhinnasvedarekham... gaṇḍasthalam</i>	<i>sāttvikabhāva-</i>	VI, 22	transpiration
2	<b>vaivarnyam</b> <i>upaiti varṇakam</i>	<i>sāttvikabhāva-</i>	VI, 22	pâleur
2	<i>anaṅgabānapātamuktāśaṅkam</i>	<i>vyabhivāribhāva-</i> , <i>anubhāva-</i>	VI, 18 ; prose après 45	
2	<b>supyate</b>	<i>anubhāva-</i> , <i>vyabhicāribhāva-</i>	<i>nidrā-</i> , VI, 19 ; prose après 45	sommeil
2	<b>nidrām</b> <i>mokṣyati</i>	<i>anubhāva-</i> , <i>vyabhicāribhāva-</i>	VI, 19 ; prose après 45	sommeil
2	<i>na śakṣyāmi... śayitum</i>	<i>vyabhicāribhāva-</i>	<i>nidrā-</i> , VI, 19 ;	sommeil

		<i>anubhāva-</i>	prose après 45	
3	<i>lakṣyasuptaḥ sthito 'smi</i>	<i>vyabhicāribhāva-</i> , <i>anubhāva-</i>	<i>nidrā-</i> , VI, 19 ; prose après 45	sommeil
3	<i>sā 'pi kim apy utkampitā</i>	<i>sāttvikabhāva-</i>	<i>vepathu-</i> , VI, 22	tremblement
3	<i>romodbhedavatā</i>	<i>sāttvikabhāva-</i>	<i>romāñca-</i> , VI, 22	horripilation
3	<i>mandamandajṛmbhikārambhamantherāṅgī</i>	<i>vyabhicāribhāva-</i> , <i>anubhāva-</i>	<i>glāni-</i> , VI, 18 ; prose après 45 (ou <i>ālasya-</i> , VI, 18 ?)	langueur (ou indolence ?)
3	<i>tvaṅgadagrapakṣmaṇoś cakṣuṣoḥ</i>	<i>sāttvikabhāva-</i>	<i>vepathu-</i> , VI, 22	tremblement
3	<i>alasa tāntatārakeṇa</i>	<i>vyabhicāribhāva-</i>	<i>ālasya-</i> , VI, 18	indolence
3	<i>alasa tāntatārakeṇa</i>	<i>vyabhicāribhāva-</i> , <i>anubhāva-</i>	<i>glāni-</i> , VI, 18 ; prose après 45	langueur
3	<i>trāsavismayaharṣarāgaśaṅkāvilāsavibhrama- vyavahitāni... kāmenādbhutānubhāvenāva- sthāntarāṇi</i>	<i>vyabhicāribhāva-</i> ( <i>anubhāva-</i> exclu)	VI, 21 (prose après 45)	frayeur
3	<i>-vismaya-</i>	<i>sthāyibhāva-</i>	VI, 17	émerveillement
3	<i>-harṣa-</i>	<i>vyabhicāribhāva-</i>	VI, 19	joie
3	<i>-śaṅkā-</i>	<i>vyabhicāribhāva-</i> , <i>anubhāva-</i>	VI, 18 ; prose après 45	inquiétude
3	<i>-vilāsa-</i>	<i>anubhāva-</i>	<i>sañcāralalita-</i>	coquetterie des mouvements
3	<i>vrīḍāntarāṇi</i>	<i>vyabhicāribhāva-</i>	VI, 19	pudeur
3	<i>kāmāvegaparavaśaṃ hṛdayam</i>	<i>vyabhicāribhāva-</i>	VI, 19	agitation
3	<i>aṅgāni ca sādhasvāyāsasambadhyamānasvedapulakāni</i>	<i>sāttvikabhāva-</i>	VI, 22	transpiration
3	<i>aṅgāni ca sādhasvāyāsasambadhyamāna- svedapulakāni</i>	<i>sāttvikabhāva-</i>	<i>romāñca-</i> , VI, 22	horripilation
3	<i>sacakitam aśayiṣṭa</i>	<i>sāttvikabhāva-</i>	<i>vepathu-</i> , VI, 22	tremblement
3	<i>sacakitam aśayiṣṭa</i>	<i>vyabhicāribhāva-</i> , <i>anubhāva-</i>	VI, 19 ; prose après 45	sommeil
3	<i>ajaniṣṭa me rāgaviṣṭacetaso 'pi kim api nidrā</i>	<i>vyabhicāribhāva-</i> , <i>anubhāva-</i>	VI, 19 ; prose après 45	sommeil

Ce tableau n'inclut pas les *vibhāva-*, qui ne sont pas désignés au moyen d'un terme technique. Il s'agit évidemment de Pramati et de Navamālikā pour ce qui est des *vibhāva-* principaux : chacun des deux personnages, « jeunes gens de haut rang » (*uttamayuvaprakṛtiḥ*, NŚ VI, prose après la strophe 45), séduit l'autre et « détermine » par conséquent les émotions qu'il éprouve. Ils sont assistés par les nombreux éléments d'un décor favorable à l'intrigue amoureuse, qui revêtent le statut d'*uddīpanavibhāva-*, « déterminants enflammants », en particulier, ainsi qu'on l'a déjà souligné, une « demeure de choix » (*varabhavana-*, *ibidem*) et le jardin du palais (*upavanagamana-*, *ibidem*).

Il appelle par ailleurs quelques remarques, qu'on peut regrouper en fonction des catégories concernées :

On trouve une seule occurrence d'un *anubhāva-* « pur » : *vilāsa-* équivaut vraisemblablement à *sañcāralalita-*, « coquetterie des gestes ».

Les *vyabhicāribhāva-* « purs » sont au nombre de six, dont cinq nommés exactement comme dans le NŚ : *atarkayam* réfère évidemment au *vitarka-*, « conjecture », et désigne un *vyabhicāribhāva* essentiel puisqu'il désigne l'activité mentale du héros, qui se révèle un esthète capable de percevoir et d'interpréter les signes qui trahissent les émotions et de jouer



en maître de celles-ci, agissant comme il convient pour susciter à son tour l'amour, afin d'intervenir comme protagoniste dans la pièce dont il est d'abord spectateur<sup>30</sup>. Le terme *alasa-*, « indolent » (qualifiant la pupille de Navamālikā) est un adjectif qui répond au substantif *ālasya-*, « indolence ». On trouve par ailleurs les termes *trāsa-*, « frayeur », *harṣa-*, « joie », *vrīḍā-*, « joie », *āvega-*, « agitation » - tous états émotionnels qui représentent les divers sentiments dont la conjugaison traduit le trouble amoureux et dont la plupart se rencontrent dans le court segment analysé au début de cette partie de la présente étude et qualifiant l'état de la princesse après que Pramati s'est allongé auprès d'elle.

Trois *vyabhicāribhāva-* qui sont aussi des *anubhāva-* figurent dans le texte, dans un ensemble de quinze occurrences. L'un d'entre eux, *glāni-*, la « langueur », est désigné deux fois au moyen d'autres vocables que ceux qui sont employés dans le NS : d'une part, l'adjectif *manthara-* dans le composé *mandamandajṛmbhikārambhamantharāṅgī*, littéralement « <la princesse> dont les membres alanguis avaient un début d'étirement très lent », où *mandamanda-*, « très lent » ou « très lentement », renforce l'impression de langueur<sup>31</sup>. Notons qu'il pourrait s'agir non de la « langueur » mais de l'« indolence » (*ālasya-*). D'autre part, l'adjectif *tānta-*, qui ne peut référer à *ālasya-*, « indolence », puisque celle-ci est déjà mentionnée, s'agissant de qualifier le même objet, par l'adjectif *alasa-*, premier membre du composé *karmadhāraya* : *alatatānta<tārakeṇa>*, « <de sa pupille> indolente et alanguie ». Un autre, *śāṅkā-*, « inquiétude », est nommé deux fois au moyen du même terme que dans le NS.

Mais le plus important dans ce texte est sans nul doute le sommeil, qui n'apparaît pas moins de onze fois (douze si on prend en compte l'endormissement et le réveil dans la forêt), sous trois vocables différents, dont deux sont employés dans le NS. La racine *Śī-*, « être allongé » d'où « dormir », « s'endormir », qui n'apparaît pas dans le traité, fournit le présent *adhiṣete* au tiers du deuxième paragraphe, l'infinitif *śayitum* à la fin du même paragraphe et l'aoriste *aśayiṣṭa* à la fin du troisième<sup>32</sup>. L'infinitif, employé sans complément, signifie presque certainement « dormir », « s'endormir ». Il est employé, en effet, dans la proposition *ahaṃ na śakṣyāmi cānupaśliṣya śayitum*, « et je ne pourrai dormir sans l'avoir embrassée » : le héros, qui au début du paragraphe suivant feint le sommeil (*lakṣyasuptaḥ*), est alors allongé auprès de la jeune femme, après l'avoir « touchée sans la toucher » (*sprṣṭāsprṣtam*), réalisant ainsi l'étreinte dont il s'est dit incapable de s'abstenir. C'est donc le sommeil qui succède à ce contact, le geste de s'étendre devant nécessairement le précéder<sup>33</sup>. Il en va autrement d'*adhiṣete*, construit avec l'accusatif *śayanatalam*, ainsi que d'*aśayiṣṭa*, qui a pour complément le locatif *tasmīn eva śayane* : dans un cas comme dans l'autre, les deux sens

<sup>30</sup> On remarquera que ses conjectures se traduisent d'emblée, à propos des suivantes de la princesse, par une *utprekṣā-*, « supposition poétique », c'est-à-dire une figure de style consistant à superposer une situation imaginaire à la situation réelle afin de la décrire. Cette figure sera également utilisée à propos de la princesse. Elle présente la particularité d'impliquer l'énonciateur, agent de ce geste comparatif.

<sup>31</sup> Il faut noter que l'adverbe *mandamandam* est également employé au deuxième paragraphe, comme complément de *saṃkucati*, « elle se contracte très lentement » : il n'est pas recensé dans le tableau (il ne s'agit pas d'un mot qu'on puisse considérer comme synonyme d'un terme technique), mais renvoie au même *vyabhicāribhāva*, car il s'agit bien d'un mouvement empreint de langueur.

<sup>32</sup> Ainsi que l'aoriste *aśayiṣi*, si l'on prend en compte l'endormissement dans la forêt.

<sup>33</sup> On peut remarquer l'allitération en sifflante de cette fin d'une longue phrase : elle a pu motiver le choix du verbe (on trouve cependant la même allitération, quoique moins prononcée, dans l'occurrence suivante : *tasmīn eva śayane sacakitam aśayiṣṭa*).

sont possibles, mais le sème « être étendu » est nécessairement actualisé. La racine *SVAP-* est la plus représentée dans le passage : cinq occurrences, dont quatre sous la forme de l'adjectif verbal *supta-* (c'est sous cette forme, substantivée, qu'il désigne dans le NŚ le sommeil comme *anubhāva-* du *śṛṅgārarasa-*) et une sous celle du passif *supyate*. Il concerne les compagnes de la princesse (deux fois), une abeille que Pramati imagine endormie sur le visage de cette dernière (une fois), Navamālikā et le prince eux-mêmes (une fois chacun). Il est remarquable que cette racine verbale fournisse le substantif *svapna-*, qui signifie aussi bien « songe » que « sommeil » et apparaît dans le composé *suptasvapna-*<sup>34</sup>, « le sommeil et le rêve », employé par le NŚ s'agissant des *anubhāva-*. L'épisode du jardin est ainsi placé sous le double signe du sommeil et du rêve. Enfin, le substantif *nidrā-*, celui-là même par lequel le *vyabhicāribhāva-* est nommé dans le traité, figure trois fois dans l'extrait, deux fois concernant Navamālikā et une fois concernant Pramati. L'ensemble du passage se trouve donc présenté comme un échange amoureux qui se produit dans le sommeil, une rencontre rêvée qui prélude à l'accomplissement futur d'une union heureuse<sup>35</sup>.

Cinq des huit *sāttvikabhāva-* recensés par la strophe 22 du chapitre VI du NŚ figurent dans le passage étudié, parmi lesquels trois sont nommés au moyen du même vocable que dans le traité, ou d'un vocable proche. Certains d'entre eux étant mentionnés plusieurs fois, le nombre total de leurs occurrences est de douze. L'importance des *sāttvikabhāva-* réside dans le fait qu'ils sont les symptômes de l'émotion, donc qu'ils jouent un rôle essentiel dans un épisode où le personnage observe et interprète la scène. Ce même statut de signifiant leur confère une position clé dans la mise en scène littéraire du rasa : c'est à eux qu'il revient, à travers leur fonction sémiologique, d'articuler la dimension psychologique et la dimension esthétique. On a déjà souligné, en effet, que le spectacle qui se déploie ici s'adresse à plusieurs spectateurs : le prince-narrateur, le roi qui l'écoute et le lectorat de l'œuvre.

Voici ces cinq *sāttvikabhāva-* : (1) L'horripilation (*romañca-*) apparaît trois fois, une fois presque sous la même forme que dans le traité (*romodbhedavat-* au début du troisième paragraphe) et deux fois avec d'autres mots (*hr̥ṣitās tanūruhaḥ* au début du premier paragraphe et *pulaka-* à la fin du troisième). Le symptôme affecte d'abord le prince, puis, par deux fois, la princesse. (2) Il y a quatre occurrences d'un tremblement (*vepathu-*), à chaque fois au moyen de vocables différents de ceux du NŚ : *paryasphuran me dakṣiṇabhujah*, « mon bras gauche frémit » (début du premier paragraphe) ; *sā' pi kim apy utkampitā*, « quant à elle, elle frémit légèrement » (début du troisième paragraphe) ; *tvaṅgadagrapakṣmaṇoś cakṣuṣoḥ*, « de <la paire> de ses yeux aux cils agités d'un tremblement à leur extrémité » (*ibidem*, un peu plus loin) ; <*sā*> (...) *śayane sakacitam aśayiṣṭa*, « elle (...) demeura étendue sur sa couche, en tremblant » (fin du troisième paragraphe). Comme le précédent, ce second symptôme trahit une première fois l'émotion du prince au moment où il s'éveille dans le

<sup>34</sup> Selon les manuscrits, on lit *suptasvapna-* ou *nidrāsvapna-*, preuve que *supta-* et *nidrā-* désignent les même *vyabhicāribhāva/anubhāva-*.

<sup>35</sup> Aucune autre rencontre ne sera relatée : on saura seulement, sans assister à leur face-à-face, que le prince, déguisé en jeune fille, côtoie la princesse dans le gynécée du roi auquel son complice brahmane a confié la sauvegarde de son honneur (après avoir goûté indûment aux joies de cette proximité, Pramati s'échappera et reviendra au palais en compagnie du brahmane, cette fois sous les traits du prétendu fiancé que ce dernier était parti chercher pour lui donner sa fille : le roi, constatant la disparition de celle dont il avait la garde, évitera le déshonneur en lui accordant la main de sa propre fille !).

jardin puis, par trois fois, celle de la princesse. (3) L'évanouissement (*pralaya-*)<sup>36</sup> figure deux fois, sous le même vocable, différent de celui qu'emploie le NS : *mūrccchita-*, qui qualifie la terre, comparant de Navamālikā dans le portrait du premier paragraphe, et les Apsaras que l'imagination du prince substitue au groupe des suivantes, dans le cadre de la figure *utprekṣā*, au début du deuxième. (4) La transpiration (*sveda-*), nommée deux fois, sous la même forme que dans le traité, décrit l'état de la princesse : d'abord dans le portrait qu'en brosse Pramati au deuxième paragraphe lorsqu'il conjecture son humanité, puis à la fin du troisième, après le premier contact. (5) La pâleur, littéralement « changement de couleur » (*vaivarṇya-*), est également nommée comme dans le traité, et constitue un des traits qui décrivent Navamālikā.

La majorité de ces symptômes (trois sur cinq) s'observent chez la princesse, « objet » du regard et des pensées du héros. Mais ceux qui se rencontrent plusieurs fois dans le passage suggèrent la réciprocité : ils affectent d'abord le prince, séduit dès son réveil sur la scène du jardin, avant d'affecter la princesse, de façon récurrente cette fois. Cette notion de réciprocité est importante. Non seulement parce que l'amour est toujours immédiat et réciproque dans la littérature sanskrite, qu'il naisse simplement « au premier regard » ou, comme ici, d'un premier regard auquel s'ajoute un premier contact – mais aussi parce que la réciprocité révèle, dans la geste de Pramati, l'action que celui-ci peut accomplir dans le monde. Elle sanctionne l'inscription du songe dans le réel à venir et la signification de l'épisode dans le cadre narratif.

## Conclusion

On a pu faire le constat suivant : d'une part, un abondant vocabulaire emprunté – *texto* ou sous forme synonymique – à l'exposé de la théorie du rasa dans le NS crée entre ce traité fondateur et l'œuvre littéraire une incontestable intertextualité, qu'un lectorat cultivé ne pouvait manquer d'appréhender et qui constituait donc une source de beauté. Mais d'autre part, il existe certains glissements entre les mots employés par l'écrivain et leur source théorique : il ne montre pas une fidélité aveugle mais, au contraire, utilise le matériau que lui fournit la science du théâtre de manière créative, en fonction de son intuition poétique, comme signifiant des émotions<sup>37</sup>. Le recours aux synonymes ou aux équivalents nous rappelle sans cesse que l'essentiel est la chose et non la lettre. Le statut de certains éléments peut se révéler équivoque, mais ce qui importe, c'est d'une part l'ensemble qu'ils forment et par lequel ils convoquent collectivement, de manière explicite, la théorie du rasa – d'autre part leur simple présence. Car les catégories constitutives de la théorie du rasa comptent moins par elles-mêmes, intrinsèquement, que par leur *présence*, en ce sens qu'elles « présentent » les émotions et les processus qui les engendrent, comme on peut dire que l'image divine dans le sanctuaire ou le nom du dieu dans la prière « présentent » la divinité et déclenchent son action bénéfique. D'une certaine façon, le fonctionnement de ce réseau lexical ressemble un peu à celui du rituel : il ne s'agit pas seulement d'exprimer les émotions mais aussi de les susciter. Leurs signifiants en deviennent aussi les opérateurs.

<sup>36</sup> Comme on l'a signalé, ce terme pourrait également renvoyer au *moha-*, qu'on traduit par « égarement » et qui est un *vyabhicāribhāva*.

<sup>37</sup> Il ne faut d'ailleurs pas perdre de vue qu'on ignore à quel *Nāṭyaśāstra* exactement se réfère Daṇḍin : ici le terme désigne la science du théâtre en général plus que le traité proprement dit, dont la transmission a connu trop d'aléas pour qu'on puisse tirer des conclusions d'un écart de vocabulaire, d'un glissement conceptuel ou même d'une contradiction théorique.

C'est sans doute cette double fonction, dévolue au vocabulaire théorique du NŚ, de signifiant et d'opérateur des émotions, qui explique le caractère théâtral et spectaculaire du passage : le théâtre est le lieu nécessaire, incontournable des transformations qui conduisent l'intrigue à son dénouement. D'où le rôle ambigu du héros, à la fois spectateur sensible, c'est-à-dire connaisseur des symptômes de l'émotion, et protagoniste agissant, créateur de cette même émotion. C'est par l'émotion, en effet, celle que le héros reconnaît en lui et qui motive son action, puis celle qu'il sait faire naître chez l'héroïne et qui prélude au succès de sa quête, qu'il joue sa partie dans la geste, sur le double plan de l'érotisme et de la politique. On retrouve ici la notion de performance, dans son sens plein. Les mots du NŚ et leur association au sein d'un ensemble organique ont en effet une vertu performative ; ils agissent sur le réel en ce qu'ils assurent la venue des émotions, qui constituent à la fois le moteur de l'intrigue et la source du plaisir esthétique que procure le texte.

Il existe en effet un parallélisme entre l'échange émotionnel qui se joue entre les personnages et celui que cherche à réaliser la création littéraire, puisque le *rasa* est lui aussi une émotion, émotion esthétique purifiée au terme d'un processus de distanciation et d'universalisation – du moins dans l'optique de spéculations ultérieures, telles que celles d'Abhinavagupta. L'objet de la présente étude n'était pas d'analyser cet aspect. Mais il importe de comprendre que l'irruption du théâtre dans le « roman », à travers cette scène onirique où se joue la rencontre amoureuse fondatrice, ainsi que la référence appuyée à une théorie esthétique connue des lecteurs, à travers l'accumulation de termes techniques, répondent à cette double exigence : placer les émotions au cœur de la trame narrative et en faire l'essence du sentiment esthétique.

## Annexe :

### (1) *Nāṭyaśāstra*, VI, 15-22 (édition NAGAR 1988 [2<sup>e</sup> édition], vol. 1, p. 266-268)

15. L'Érotique [*śṛṅgāra*-], le Comique [*hāsyā*-], le Pathétique [*karuṇā*-], le Violent [*raudra*-], l'Héroïque [*vīra*-], le Terrifiant [*bayānaka*-], ce qu'on appelle l'Odieux [*bībhatsa*-] et le Merveilleux [*adbhuta*-] : tels sont les huit *rasa* que, selon la tradition, comporte l'art dramatique.

16. Ces huit *rasa* furent enseignés par le magnanime Druhiṇa ; en outre, je vais énoncer les émotions : les <émotions> stables [*sthāyī<bhāva>*-], les <émotions> transitoires [*sañcāri<bhāva>*-], les manifestations physiques [*sattvaja*-].

17. La volupté [*rati*-], le rire [*hasa*-] et le chagrin [*śoka*-], la colère [*krodha*-] et la fougue [*utsāha*-], ainsi que la terreur [*bhaya*-], l'aversion [*jugupsā*-] et l'émerveillement [*vismaya*-] : voilà ce que sont réputées être les émotions stables.

18. Ce qu'on appelle le désespoir [*nirveda*-], la langueur [*glāni*-], ainsi que l'inquiétude [*śaṅkā*-], l'envie [*asūyā*-], l'ivresse [*mada*-], l'épuisement [*śrama*-] et l'indolence [*ālasya*-], la tristesse [*dainya*-], la préoccupation [*cintā*-], l'égarement [*moha*-], la souvenance [*smṛti*-], la fermeté [*dhṛti*-].

19. la pudeur [*vṛīḍā*-], l'inconstance [*capalatā*-], la joie [*harṣa*-], l'agitation [*āvega*-] ainsi que la torpeur [*jaḍatā*-], la fierté [*garva*-], la dépression [*viśāda*-], l'impatience [*autsukya*-], le sommeil [*nidrā*-] et la perte de mémoire [*apasmāra*-].

20. le rêve [*supta*-], l'éveil [*vibodha*-] et l'indignation [*amarṣa*-], la dissimulation [*avahittha*-], l'acrimonie [*ugratā*-], la résolution [*matī*-] et la douleur [*vyādhī*-], ainsi que l'emportement [*unmāda*-] et la mort [*marāṇa*-].

21. la frayeur [*trāsa*-] et la délibération [*vitarka*-] : ces trente-trois émotions, énoncées nommément, doivent être considérées comme les <émotions> transitoires [*vyabhicāri<bhāva>*-].

22. La paralysie [*stambha-*] et la transpiration [*sveda-*], l'horripilation [*romāñca-*] et la perte de la voix [*svarasāda-*], le tremblement [*vepathu-*], le changement de couleur [*vaivarṇya-*], les larmes [*aśru-*], l'évanouissement [*pralaya-*] : tels sont les huit manifestations physiques [*sāttvika-*], selon la tradition.

**(2) Nāṭyasāstra, VI, prose après 45, à propos du śṛṅgārarasa (ibidem, p. 298-304)**

Ce qu'on nomme l'Érotique [*śṛṅgāra-*] a pour origine l'émotion stable de la volupté [*rati-*], comme il a pour essence [*ātmaka-*] les vêtements resplendissants. Tout ce qui, dans le monde, est brillant, immaculé, resplendissant, digne d'être regardé, est comparable [*upamīyate*] à l'Érotique. Celui qui porte des vêtements brillants est dit « pourvu d'Érotique » [*śṛṅgāravat-*]. Et de même que les hommes tiennent leur nom de leur *gotra*, de leur famille et de leur activité, et qu'il leur est révélé par l'enseignement qu'ils reçoivent, de même les *rasa*, les émotions et les objets qui ressortissent de l'art dramatique tiennent leur nom de l'activité <dont ils relèvent>, et celui-ci est révélé par l'enseignement reçu. Ainsi, ce *rasa* érotique, révélé par l'activité <dont il relève, tient son nom> de ce qu'il a pour essence des vêtements charmants et resplendissants. Et, destiné aux femmes et aux hommes, il a pour personnages [*prakṛti-*] de jeunes gens de haut rang.

Il possède deux fondements [*adhiṣṭhāna-*] : la jouissance dans l'union [*sambhoga-*] et la séparation [*vipralambha-*]. Parmi eux, la jouissance dans l'union est produite par les déterminants [*vibhāva-*] suivants : la saison <printanière> [*ṛtu-*], les guirlandes [*mālyā-*], les onguents [*anulepana-*], les ornements [*alaṃkāra-*], l'être aimé [*iṣṭajana-*], les plaisirs des sens [*viśaya-*], une demeure de choix [*varabhavana-*], les jouissances [*upabhoga-*], une promenade dans un parc [*upavanagamana-*], une impression [*anubhavana-*], une chose entendue [*śravaṇa-*], une chose vue [*darśana-*], des jeux [*krīḍā-*], des amusements [*līlā-*], etc. Le jeu de l'acteur [*abhinaya-*] doit le représenter [*prayoktavya-*] au moyen des conséquents [*anubhāva-*] suivants : l'amabilité d'un regard [*nayanacāturya-*], la mobilité des sourcils [*bhrūkṣepa-*], les œillades [*kaṭākṣa-*], la coquetterie des mouvements [*sañcāralalita-*], la grâce des gestes et des paroles [*madhurāṅgahāravākya-*], etc. Les <émotions> transitoires [*vyabhicārin-*] excluent la frayeur [*trāsa-*]<sup>38</sup>, l'indolence [*ālasya-*], l'acrimonie [*augrya*], l'aversion [*jugupsā-*]. Mais quand il prend la forme de la séparation, il faut l'interpréter [*abhinavavya-*] au moyen des conséquents suivants : le désespoir [*nirveda-*], la langueur [*glāni-*], l'inquiétude [*śāṅkā-*], l'envie [*asūyā-*], l'épuisement [*śrama-*], la préoccupation [*cintā-*], l'impatience [*autsukya-*], le sommeil [*nidrā-*], le rêve [*svapna-*], l'éveil [*vibodha-*], la douleur [*vyādhi-*], l'emportement [*unmāda-*], la perte de mémoire [*apasmāra-*], l'apathie [*jāḍya-*], l'égarement, la mort [*marāṇa-*], etc. »

## Bibliographie

### Bibliographie primaire :

ĀNANDAVARDHANA, *The Dhvanyāloka of Ānandavardhanāchārya*, Edited By Mahāmahopādhyāya Paṇḍit Durgāprasād and Wasudeva Laxmaṇ Shāstri Paṇashīkar, Bombay, Tukārām Jāvajī, Kavyamālā 25, 1911 (2<sup>nd</sup> Edition).

ĀNANDAVARDHANA, *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana*, Critically edited with Introduction, Translation and Notes by Dr. K. Krishnamoorthy with a foreword by Dr. K.R. Srinivasa Iyengar, Delhi, Motilal Banarsidass Publishers, 2016 (Reprint. 1<sup>st</sup> Edition, Delhi, 1974).

ĀNANDAVARDHANA, *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana. With the Locana of Abhinavagupta*, Translated by Daniel H.H. Ingalls, Jeffrey Moussaieff Masson, and M.V. Patwardhan, Edited with an introduction by Daniel H.H. Ingalls, Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1990.

<sup>38</sup> On a retenu cette leçon, au contraire de l'édition utilisée, qui propose *ālasyaālasya-*, répétition improbable procédant d'une erreur de copiste ou simple faute de frappe (voir la note 25).

BHARATA, *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni. With The Commentary Abhinavabhāratī By Abhinavaguptācārya*, Edited with introduction by Dr. R.S Sagar, 4 vols., Delhi, Parimal Publications, 1988 (2<sup>nd</sup> Edition).

BHARATA, *The Nāṭya Śāstra of Bharatamuni*, Translated into English By A Board of Scholars, Delhi, Śri Satguru Publications, Rāga Nṛtya Series N° 2, s.d.

DANḌIN, *Dasakumaracharita of Daṇḍin. Text With Sanskrit Commentary, Various Readings, A Literal English Translation, Explanatory and Critical Notes, and an Exhaustive Introduction*, M.R. Kale, Delhi, Motilal Banarsidass, 1966 (4<sup>th</sup> Edition).

DANḌIN, *Histoire des dix Princes*, traduit du sanscrit, présenté et annoté par Marie-Claude Porcher, Paris, Gallimard, Collection Connaissance de l'Orient, 1995.

MANU, *Manu's Code of Law. A Critical Edition and Translation of the Mānava-Dharmaśāstra*, Patrick Olivelle, With the editorial assistance of Suman Olivelle, Oxford, New-York, Oxford University Press, 2005.

### **Bibliographie secondaire :**

BANSAT-BOUDON, Lyne, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, Ecole française d'Extrême-Orient, 1992.

BANSAT-BOUDON, Lyne, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris, Arthème Fayard, collection Mille et une nuit, Les quarante piliers, 2004.

DUMEZIL, Georges, *Mariages indo-européens. Suivi de Quinze Questions Romaines*, Paris, Payot, 1979.

MALAMOUD, Charles, « Village et forêt dans l'idéologie de l'Inde brahmanique », *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, Editions La Découverte, 1989, p. 93-114.

LEVI, Sylvain, *Le Théâtre indien*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1990 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k261096>).

PUJOL, Óscar y MAILLARD, Chantal, *Rasa. El placer estético en la tradición india*. Prólogo de Raimon Panikkar, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1999 (2006).

RENOU, Louis, « Sur la structure du *kāvya* », Paris, *Journal asiatique*, année 1959, p. 1-114 (réédité dans BALBIR Nalini et PINAULT Georges-Jean, Paris, Ecole française d'Extrême-Orient, 1997, p. 631-744).

TÖRZSÖK, Judith, « Le métathéâtre dans l'Inde classique. L'exemple de *Rāma l'Inestimable* de Murāri (X<sup>e</sup> siècle) », Feuillebois-Pierunek, Ève, *Théâtres d'Asie et d'Orient. Traditions, rencontres, métissages*, Berne, Peter Lang, 2012, p. 215-232.