

AU SEUIL DE L'INVISIBLE. MÉMOIRE ET OUBLI DANS LE THÉÂTRE DE KĀLIDĀSA

L'absence d'écriture historiographique, le flou des datations dans l'Inde ancienne ont été soulignés à l'envi par les historiens¹, alors même qu'en un paradoxe décisif, la mémoire (*smṛti*), identifiée à la tradition, occupe dans ce monde une place centrale. Un des genres littéraires les plus productifs, l'*itihāsa*, littéralement « il en fut ainsi », qui renvoie à des événements antiques censés s'être réellement produits – le terme désigne aujourd'hui l'Histoire dans les langues indiennes modernes –, n'est pas constitué par des enquêtes historiques, mais bien plutôt des sommes encyclopédiques de nature religieuse qui ont été pour certaines, tel le *Mahābhārata*, assimilées en Occident à des épopées. C'est que la mémoire dans l'Inde ancienne ne vise pas le passé comme objet séparé du présent ; elle est au service de la perpétuation des choses, dont l'aléa reste toujours angoissant. Elle se voit ainsi aiguisée jusque dans la virtuosité : on connaît encore aujourd'hui sous le nom d'*avadhāna*, littéralement « concentration de l'esprit », une pratique spectaculaire d'improvisation littéraire dans laquelle le poète en lice, ou *avadhāni*, compose en parallèle autant de poèmes qu'il y a de « questionneurs » (*prcchaka*, dont le nombre peut atteindre 100 dans le *śatāvadhānam*), en se pliant aux contraintes formelles et thématiques imposées par chacun d'entre eux. L'exercice, qui connaît des formes non littéraires (résolution de problèmes mathématiques, jeux d'échecs, etc.), exige une mémoire exceptionnelle et une extraordinaire capacité de concentration, et exploite des procédés mnémotechniques en usage dans la transmission des Veda. Tendue sur son exercice propre, presque sans objet, la pratique de la mémoire peut ainsi être dite mnémonique plutôt que mémorielle.

Les deux mémoires du théâtre

Aussi ne s'étonnera-t-on guère que le théâtre de l'Inde ancienne, en sanskrit (langue des personnages de haut rang et des didascalies) et en prakrits (langues des femmes et des personnages subalternes) puise de manière privilégiée sa matière dans l'épopée et dans les contes et ne se soit donné qu'exceptionnellement un contenu historique, tel que ce théâtre nous est parvenu du moins : une seule pièce connue, *Mudrārākṣasa* de Viśākhadatta (fin IV^e ou VI^e s.), met en scène un personnage historique, Kauṭilya, le célèbre ministre du fondateur de l'empire Maurya, Candragupta Maurya (IV^e s. av. J.-C.). Mais l'auteur légendaire du traité sur la politique (*Arthasāstra*) y vient principalement servir une problématique politique, l'intrigue principale de la pièce montrant comment, grâce à différentes ruses, Kauṭilya réussit à obtenir de Rākṣasa, loyal à la dynastie déchue, qu'il accepte de devenir le ministre du nouveau roi et permette ainsi à Kauṭilya de se retirer de la vie politique. Notons que la première pièce de Kālidāsa (IV^e-V^e s.), la « comédie de harem » (*nāṭikā*) *Mālavikāgnimitra*, exploite aussi des événements et des personnages historiques attestés de l'époque Maurya, on y reviendra.

S'il n'est nullement pensé comme mémoriel, le théâtre indien a en revanche très tôt été théorisé, dès le *Nāṭyaśāstra* (II^e s.), comme art du *rasa* (étymologiquement « suc », « saveur », « essence »), source pour le spectateur d'une émotion esthétique à la fois savourée en tant

¹ Même si des nuances doivent être apportées : le corpus épigraphique indien est très important, et des travaux récents ont conduit à nuancer l'affirmation selon laquelle il n'existe pas de genre littéraire historiographique à proprement parler dans l'Inde prémoderne. Velcheru Narayana Rao, David Shulman et Sanjay Subrahmanyam ont ainsi montré que le discours historique est pris en charge par le genre littéraire dominant qui en propose, plutôt qu'un texte, une « texture » (voir *Textures of Time. Writing History in South India, 1600-1800*, Delhi, Permanent Black, 2001)

qu'émotion et appréciée dans une perspective esthétique et réflexive elle-même source de plaisir (c'est la notion de *camatkāra*, « ravissement », développée par le poéticien Abhinavagupta au XI^e siècle). Comme l'a souligné Sheldon Pollock, l'Inde s'est en effet engagée dans une enquête générale sur la nature spécifique des émotions littéraires qui est sans équivalent dans aucune autre théorie de la littérature². Or, une façon d'approcher par les mots l'expérience du *rasa* qui transcende toute dichotomie³ a été – et cette approche s'est imposée au fil du temps et de la fixation du *rasa* comme expérience de réception –, de la rapporter à une mémoire très singulière que mobiliserait le spectacle théâtral, celle d'émotions permanentes (*sthāyibhāva*) présentes chez chacun sous la forme de traces inconscientes d'existences antérieures ou d'expériences réelles ou fictionnelles. La poétique du spectacle théâtral se fonde ici sur deux éléments de la spéculation philosophique indienne partagés par toutes les écoles et doctrines : la croyance, d'une part, en la transmigration (*samsāra*) ; celle, d'autre part, en l'existence d'une trace résiduelle (*vāsanā*) laissée par toute expérience, qui est au fondement de ce qu'on appelle la mémoire. Le ravissement esthétique du *rasa*, écrit Abhinavagupta dans son commentaire au *Nāṭyaśāstra*, l'*Abhinavabhāratī*, est de l'ordre de l'expérience « fantastique⁴ » (selon la traduction de S. Pollock, *fantastical*, pour *adbhuta*, qui a ici le sens d'« extraordinaire », « surnaturel »), une appréhension pure, ou encore la mémoire d'un objet que le sujet n'a en réalité jamais expérimenté :

*sa ca sākṣātkārasvabhāvo mānaso'dhyavasāyo vā saṅkalpo vā smṛtīrvā tathātvena sphurannastu*⁵

il peut être de la nature d'une visualisation, d'une résolution mentale, d'une création ou d'un souvenir, mais d'une sorte qui n'apparaît jamais de cette façon.

Cette mémoire inouïe apparaît en effet dans une large mesure métaphorique, à l'instar de la notion de saveur que mobilise le terme *rasa* :

na rasanāvyāpāra āsvādanam / api tu mānasa eva [...] kevalaṃ loke rasanāvyāpārānantarabhāvī sa prasiddha ity upacāra iha darśita iti

Savourer [la saveur esthétique] n'est pas une activité de la langue, mais [une activité] mentale. [...] C'est dans le monde seulement que cette [activité de dégustation] s'accomplit comme la conséquence immédiate d'une activité de la langue. C'est pourquoi, ce qui est mis en lumière ici, c'est un emploi métaphorique [du terme et de la notion de *rasa*].⁶

De fait, aussi bien que la mémoire, Abhinavagupta évoque une perception, *pratīti*⁷. Cependant, pour illustrer ce *rasa* qui échappe à la description, Abhinavagupta complète son approche énumérative en citant une strophe célèbre du dramaturge Kālidāsa :

ramyāṇi vīkṣya madhurāṃśca niśamya śabdān

² Voir Sheldon Pollock, *A Rasa Reader. Classical Indian Aesthetics*, New York, Columbia University Press, 2018, p. 3.

³ Voir Sthaneshwar Timalina, « Savoring *Rasa*: Emotion, Judgment, and Phenomenal Content », *The Bloomsbury Research Handbook of Emotions in Classical Indian Philosophy*, Maria Heim, Chakravarthi Ram-Prasad, Roy Tzohar (dir.), London, Bloomsbury Academic, 2021, p. 265.

⁴ *Op. cit.*, p. 195. La définition est de fait très proche de l'idéal de création littéraire exposé dans *Der Sandmann / L'Homme au sable* d'E.T.A. Hoffmann.

⁵ Abh ad NS VI 31 273, *Nāṭya Śāstra of Bharatamuni with the commentary Abhinavabhāratī by Abhinava Guptacharya*, éd. Madhusudan Shastri, Varanasi, Banaras Hindu University, 1971, p. 832 (je traduis).

⁶ Abh ad NS VI 33 ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*, Paris, EFEO, p. 108.

⁷ Voir *ibid.*, p. 151.

*paryutsukībhavati yatsukhito 'pi jantuh
taccetasā smarati nūnam abodhapūrvam
bhāvasthirāṇi janāntarasauhrdāni*

Quand, à la vue d'objets charmants,
À l'écoute de sons suaves,
Un être, heureux pourtant, est saisi de tristesse ;
Il faut qu'à son insu son esprit se souvienne,
Arrêtées en son cœur,
Des tendres passions de ses vies antérieures.⁸

Et il ajoute :

*atra hi smarātīti yā smṛtirūpadarśitā sā na tārīkīprasiddhā /
pūrvametasāyārthasānanubhūtatvāt /api tū pratibhānāparaparyāyasākṣātkārasvabhāveyamiti*

La mémoire dont il est question ici n'est pas celle des philosophes/logiciens, parce que le sujet n'a jamais expérimenté antérieurement ce dont il se souvient ; il s'agit plutôt d'une visualisation ou du résultat d'une intuition.⁹

La scène d'où est extraite la strophe, au début de l'acte V de *Śakuntalā au signe de reconnaissance*, montre en effet un roi pris d'une émotion sans raison, mais semblable à de la tristesse, à l'écoute du chant de la reine en coulisse, qui le conduit à reformuler le postulat (*nūnam*, « vraisemblablement », traduit par Barbara Stoler Miller « *perhaps* » ; « *surely* » par Somadeva Vasudeva¹⁰) d'une mémoire des vies antérieures, présentes par traces dans la conscience (*cetas*). Le théâtre de Kālidāsa, et particulièrement *Śakuntalā au signe de reconnaissance*, se donne ainsi comme l'illustration et l'incarnation de la théorie dramatique de l'Inde ancienne : c'est bien en ce sens que Barbara Stoler Miller a pu le dire « théâtre de la mémoire¹¹ ». Mais c'est aussi en un sens thématique qu'il convient d'entendre la dénomination, puisque les pièces composées par Kālidāsa mettent toutes trois en scène, dans des proportions variées, des personnages en proie au jeu de la mémoire et de l'oubli : roi s'éprenant d'une nouvelle favorite dans *Mālavikāgnimitra* ; roi se remémorant sa bien-aimée céleste enfuie à l'acte IV de *Vikramorvaśī* ; roi ensorcelé oublieux de la mère de son enfant dans *Abhijñānaśākuntalam*.

La mémoire mobilisée par la scène et la mémoire continûment mise en scène par le dramaturge dont témoigne la récurrence des dérivés de la racine verbale *SMṚ*, « se souvenir », ne sont cependant pas les mêmes : si la fiction renvoie ponctuellement au processus de décantation des déterminations circonstanciées et de concentration sur une vie psychique fondamentale en quoi consiste le *rasa*, comme au début de l'acte V de *Śakuntalā* cité plus haut, ou encore dans le prologue où le directeur de la troupe, sous le charme du chant de l'actrice, oublie qu'il vient d'annoncer la pièce¹², les personnages de Kālidāsa ne sont pas en proie à une émotion esthétique. En tant que figures de la représentation théâtrale, ils sont au principe de la naissance du *rasa* chez le spectateur, mais en tant que personnages, ils ne sont pas, sauf

⁸ *Abhijñānaśākuntalam* (V, 2), ed. M. R. Kale, Delhi, Motilal Barnarsidass Publishers, p. 160, 1994 [1969] ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », 1996, p. 163.

⁹ Abh ad NS VI 31 274, *Natya Shastra of Bharatamuni with the commentary Abhinavabharati*, op. cit., p. 656 (je traduis).

¹⁰ Voir Barbara Stoler Miller (éd.), *The Theater of Memory, The Plays of Kālidāsa*, Columbia University Press, New York, 1984, p. 134 ; Somadeva Vasudeva, *The Recognition of Śakuntalā by Kālidāsa*, New York University Press & JJC Foundation, Clay Sanskrit Library, 2006, p. 225.

¹¹ Voir note précédente.

¹² *Op. cit.*, p. 98-99.

exception, traversés par le *rasa*, en particulier le *rasa* amoureux (*śṛṅgārarasa*), c'est-à-dire l'émotion esthétique colorée par l'amour, mais bien par un sentiment de la vie mondaine, *kāma*, le désir amoureux, aussi intense qu'inconstant, ainsi que le suggère le don par le roi à Śakuntalā d'un anneau comme memento¹³. Plongé dans ses pensées, le personnage peut bien être au spectacle de son amour, il n'est pas au spectacle du théâtre.

Les exemples de personnages ainsi absents du présent par amour sont remarquablement nombreux chez Kālidāsa. Dans *Abhijñānaśākuntalam*, le roi Duṣyanta entre en scène au début de l'acte II sans voir son bouffon, parce qu'il est absorbé dans la remémoration hallucinée de la dernière image qu'il garde de son aimée, comme le soulignent les démonstratifs dans la traduction : « Ce regard de tendresse en détournant les yeux, / Sous le poids de ses flancs, cette marche alanguie / Qu'on aurait cru coquette¹⁴... ». En miroir, au début de l'acte IV, Śakuntalā est décrite par son amie Priyamvadā « perdue dans la pensée de son époux¹⁵ », s'oubliant elle-même et oubliant *a fortiori* l'hôte irascible qu'est l'ascète Durvāsa. L'abstraction du monde atteint même le corps de l'être en amour : dans *Vikramorvaśī / Urvaśī conquise par la vaillance*, le roi éloigné de la nymphe dont il est tombé amoureux dit son corps réduit à sa seule épaule, celle qui, à l'acte I, touchait, au cahot du char, l'épaule de l'aimée¹⁶. Cette mémoire obsédée a recours le plus souvent au procédé de l'aparté (*svagatam*, ou *ātmagatam*, littéralement « pour soi-même »). Se souvenir chez Kālidāsa, c'est donc d'abord se souvenir de l'amour, dans un oubli du monde qui n'est pas, en dépit de la forte dimension esthétique de l'*innamoramento*, immersion dans le *rasa*, mais plongée dans le désir, jusqu'au fantasme, comme dans la scène du tableau à l'acte VI de *Śakuntalā* où le roi, après avoir oublié l'absence de son aimée, retrouve brutalement la conscience de son absence en même temps que la mémoire de son oubli qui a entraîné celle-ci. Une telle mémoire n'est pas déclamation, mais inattention, ou attention sélective : la racine sanskrite *SMṚ*, « se souvenir », signifie aussi « se concentrer sur ».

Aussi la mémoire tissée d'oubli de la fiction théâtrale entraîne-t-elle des oublis plus caractérisés, qui sont des ressorts de l'intrigue. Effets d'émotions non esthétiques, mais amoureuse et maternelle¹⁷ respectivement, l'indifférence nouvelle des rois Agnimitra et Duṣyanta vis-à-vis de femmes précédemment épousées, ou l'oubli par Urvaśī de la condition posée par le roi des dieux, à savoir qu'elle devrait retourner au ciel dès lors que son époux aurait vu le visage de leur fils, sont sources de ramifications de l'intrigue. L'effacement de Śakuntalā dans la mémoire de Duṣyanta, en un phénomène de duplication, par la malédiction de l'ascète, de l'inattention de la jeune fille, est quant à lui au cœur de l'intrigue : à l'origine d'immenses souffrances, il débouche non sur une oblitération des déterminations, mais tout au contraire sur la découverte – la redécouverte pour le spectateur – des circonstances de l'amnésie, à l'acte VII.

Tout semble ainsi opposer la mémoire à laquelle le théâtre donne accès et celle, fictionnelle mais beaucoup plus familière, dont le théâtre de Kālidāsa offre le spectacle. Comment comprendre dès lors ce qui peut apparaître comme une discordance, qu'aucune théorie du type de celle de la *catharsis* ne permet de résoudre ? La théorie du *rasa* pose au

¹³ « *sumaraṇīam* », *Abhijñānaśākuntalam* (IV, 2) ; littéralement « mémorable », traduit « pour que l'on se souvienne » par Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, op. cit., p. 147.

¹⁴ « *snigdham vīkṣitam anyato 'pi nayane yat prerayantyā tayā / yātam yac ca nitambayor gurutayā mandam vilāsād iva* », *Abhijñānaśākuntalam* (II, str. 2) ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, op. cit., p. 118.

¹⁵ « *bhaṭṭugaḍāe cintāe* », *Abhijñānaśākuntalam* (IV) ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, op. cit., p. 147.

¹⁶ V. acte III, strophe 11 et acte I, str. 11.

¹⁷ « *paḍam uṇa putradamsaṇena visumaridam* », *Mālavikāgnimitra* (V) ; « Je l'avais d'abord oublié en voyant mon fils », trad. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, op. cit., p. 298.

contraire une homologie entre ce qui est représenté et le devoir-être, qui impose un dénouement heureux. Le *rasa* naît en effet non d'un processus de purge ou de purification d'émotions particulières, mais d'une généralisation (*sādhāraṇīkaraṇa*) de l'émotion, comme l'expose Abhinavagupta, c'est-à-dire d'une dépersonnalisation et d'une universalisation, permettant ultimement l'identification avec le tout, le *brahman*. Aussi bien la singulière mise en relation de l'esthétique et du mondain, de l'extraordinaire et de l'ordinaire qu'opère l'écart des mémoires chez Kālidāsa est-elle une invitation à approfondir à la fois le fonctionnement de son théâtre et celui du *rasa*¹⁸, en revenant plus précisément sur les pièces, et en mobilisant la réflexion que la philosophie indienne propose de la mémoire, et d'abord celle, plus tardive, d'Abhinavagupta.

Mémoire des autres, autre mémoire

Sans doute faut-il repartir de l'amour, si central dans le théâtre de Kālidāsa. On a dit que se souvenir, c'est se souvenir de l'amour. Mais c'est parce que, plus fondamentalement, et de façon de plus en plus appuyée d'une pièce à l'autre si l'on suit leur ordre de composition supposé – *Mālavikā et Agnimitra*, *Urvaśī* et enfin *Śakuntalā* –, l'amour est mémoire : on aime parce qu'on se souvient. Alors que dans la première pièce, la plupart des strophes lyriques où s'épanche le personnage amoureux décrivent une aimée présente, dans *Śakuntalā*, l'amour reste un saisissement, mais qui prend toute son ampleur dans l'après-coup. On peut ainsi comparer la strophe énoncée par Agnimitra contemplant Mālavikā :

*vāmaṃ sandhistimitavalayaṃ nyasya hastaṃ nitambe
kṛtvā śyāmāviṭapasadraśaṃ strastamuktaṃ dviṭīyam
pādāṅguṣṭhālulitakusume kuṭṭime pātītākṣaṃ
nṛttādasyāḥ sthitamatitarāṃ kāntamṛjvāyatārdham*

Quand à son flanc repose sa main gauche,
Où les anneaux font silence au poignet,
Pareille au rameau de *śyāmā*,
L'autre retombe, abandonnée.
De l'orteil, sur le sol où le regard s'abaisse,
Elle joue d'une fleur.
Plus belle que sa danse est cette pose altière
Qu'elle prend à demi, et dont elle surgit.¹⁹

à celle que prononce Duṣyanta pour rendre compte à son bouffon de la beauté de *Śakuntalā* :

*citre niveśya parikalpitasattvayogā
rūpocayena vihitā manasā kṛtā nu
strīratnasṛṣṭir aparā pratibhāti sā me
dhātur vibhutvam anucintya vapuś ca tasyāḥ*

Que l'eût douée de vie le créateur,
Quand il l'eût peinte, ou qu'il l'eût faite en son esprit
La somme des beautés,
Elle apparaît, joyau parmi les femmes,

¹⁸ Notons que la tradition commentariale, qui ne sera pas examinée ici, s'est régulièrement interrogée sur les émotions respectives du personnage et du spectateur.

¹⁹ *Mālavikāgnimitra* (II, str. 6), ed. K. P. Parab, Bombay, 1924, p. 28 ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, op. cit., p. 332. La *śyāmā* est une liane, comparant topique du corps féminin.

L'unique création, quand je contemple
Et les pouvoirs de son auteur et sa beauté.²⁰

La contemplation mentale exposée par la seconde strophe parachève la fixation amoureuse, en esquissant du même mouvement une généralisation qui passe notamment par les mots et les figures, ici hyperboliques. L'amour-mémoire recèle en effet un potentiel de détachement de l'*hic et nunc*, que déploie la dramaturgie. En sanskrit, un des noms du dieu Amour, Smara, est dérivé de la racine *SMR*, déjà citée : c'est un mot qui lui-même se souvient de son sens originel de « mémoire », sens que réactive l'occurrence proche du verbe *SMR*, et qui est conservé à l'époque classique dans l'expression *jātismara*, la « mémoire des vies antérieures » que possèderaient les sages et les saints. Tout obsédant qu'il soit, l'amour est aussi une première expérience de dépersonnalisation qui rompt la continuité d'une existence en transformant celle-ci en quête régressive d'un passé dans une large mesure imaginaire que l'amoureux traque partout. De cela l'acte IV d'*Urvaśī* fournit un exemple éclatant : pour avoir regardé une autre femme, le roi Purūravas a été quitté par Urvaśī ; parti à sa recherche, il croit la reconnaître dans l'éclat d'un éclair (str. 1), les couleurs d'une fleur (str. 5), la voix de la femelle d'un coucou (prose après la str. 13), le cri des cygnes qui évoque le tintement des anneaux de chevilles (prose avant la str. 14), la démarche voluptueuse du cygne (str. 16), un lotus épanoui (str. 21), la rivière troublée par les premières pluies (str. 28), etc., jusqu'au moment où il la retrouve effectivement dans la liane en laquelle, à la suite d'une malédiction, elle avait été changée. Loin de se couper ici du monde environnant, le roi parcourt un vaste espace, interrogeant tous les animaux qu'il croise, observant attentivement la nature qui l'entoure et la donnant à voir dans un monologue poétique qui occupe quasiment l'acte entier, mêlant souvenir (str. 12) et hallucination de la présence de l'aimée. La scène, qui évoque par certains aspects la sensibilité romantique, s'en distingue toutefois, par son issue notamment : transmuée en mémorial de l'aimée, la nature n'est pas le lieu d'une déploration sur le passage irréversible du temps, mais au contraire l'occasion d'une expérience de l'omniprésence de l'amante dans le monde, qui conduit à la réunion et à l'apaisement : « à ta vue, mon âme et mes sens s'apaisent²¹ », déclare Purūravas réuni à Urvaśī. L'amant a en même temps expérimenté un début d'indistinction du moi, en s'identifiant d'abord, de façon conventionnelle, à l'éléphant (str. 25), mais surtout en méconnaissant par la suite, de façon plus perturbante, sa propre voix revenue en écho (prose après la str. 27).

Estompant les limites individuelles, l'amour défait aussi le cours du temps, par ailleurs dilaté et diffracté sur la scène par la musique, le jeu de l'acteur (*abhinaya*), la répétition des mots. La strophe 12 de l'acte II qui évoque Śakuntalā simulant une blessure au pied pour s'arrêter et se retourner – scène représentée par le peintre Rājā Ravi Varmā à la fin du XIX^e siècle – et la strophe 8 de l'acte III (« En se retournant, / Elle m'adressait / Mains regards ardents »), mais aussi la strophe 2 de l'acte II, déjà citée²², renvoient-elles toutes à la même scène, à la fin de l'acte I, signalée par la didascalie (« Śakuntalā, après qu'elle a cherché des prétextes pour s'attarder, sort avec ses amies, en regardant le roi²³ ») ? Il est difficile de trancher, tant l'action n'existe que dans le retour poétique sur celle-ci. Aussi un topos du théâtre de Kālidāsa, que l'on

²⁰ *Abhijñānaśākuntalam* (II, str. 9) ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, op. cit., p. 123.

²¹ « *tvaddarśanena prasanno me sa bāhyāntarātmā* », *Vikramorvaśī* (IV, prose après str. 40), ed S. P. Pandit, Bombay, 1879 ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, op. cit., p. 287.

²² Voir note 14.

²³ Respectivement p. 124, 135 (« *dr̥ṣṭo vivṛtya bahuśo'pyanayā sahāvam* ») et 116 (« *śakuntalā rājānam avalokayantī savyājam vilambya saha sakhīṣu niṣkrāntā* ») ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, op. cit., p. 287. Dans la recension de la pièce que L. Bansat-Boudon analyse comme une version scénique, la didascalie suit une réplique de Śakuntalā qui dit avoir le pied blessé par une herbe et la tunique retenue par une branche, voir *Théâtre de l'Inde ancienne*, Lyne Bansat-Boudon (dir.), Gallimard, 2006, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1075.

retrouve aussi bien dans *Śakuntalā*²⁴ que dans *Urvaśī*, est-il celui de l’empreinte à partir de laquelle se laisse reconstituer le corps entier :

*abhyunnatā purastād avagādhā jaghanagauravāt paścāt
dvāresya pāṇḍusikate padapaṅktiḥ drśyate ’bhinavā*

La pointe soulevée mais le talon creusé
Sous le poids de ses hanches
On voit, au sable blanc du seuil,
La trace fraîche de ce pas.²⁵

*padbhyām sprśedvasumatīm yadi sā sugātrī
meghābhivṛṣṭasikatāsu vanasthalīṣu
paścānnatā gurunitambatayā tato ’syā
drśyeta cārupadapaṅktir alaktakāṅkā*

Si de ses pieds la belle avait foulé le sol,
Aux déserts forestiers où le sable est trempé
De la pluie des nuées, alors apparaîtrait,
Déprimée au talon sous le poids des flancs,
L’empreinte de son pied, belle en sa laque rouge.²⁶

Bien qu’évoquant l’enquête cynégétique ou paléontologique, l’image a ici une valeur tout autre : le corps dans ses appas ne surgit pas de la trace, qui n’est mentionnée qu’après lui dans la syntaxe, et qui reste d’ailleurs une fiction dans le second cas, puisqu’une nymphe ne foule pas le sol. C’est le topos de l’empreinte qui a vertu mnémonique, autant que l’empreinte.

Dès lors, pour le personnage mais aussi pour le spectateur, la scène ouvre à une mémoire qui n’est pas personnelle, sans être indéterminée : une mémoire, tel un sol, empreinte de ces traces singulières que sont les topoi, la mémoire d’autres, pourrait-on dire, déployée dans les strophes et par le moyen des figures et, plus largement, d’une intertextualité implicite²⁷. L’apparente banalité d’une telle mémoire ne doit pas tromper : elle est ce qui donne sens aux conventions topiques, en les sauvant de la pure convention. Ce principe mnémonique de la rhétorique est mis en évidence à la toute fin d’*Urvaśī* par le sage Narada qui déclare au roi : « Au fastueux appareil par où ton fils Āyus / Devient prince héritier, surgit en ma mémoire / Indra sacrant chef des armées Mahāsena²⁸ ». La comparaison est présentée comme produite par la mémoire du sage, né du dieu créateur Brahma. C’est la mémoire infinie du sage – et il faut rappeler que le nom du jeune prince Āyus signifie « âge », « longévitité » – qui rend possible l’analogie en mobilisant un passé mythique, ou mythifié : sans doute est-ce à ce titre qu’intervient dans *Mālavikā et Agnimitra* la référence à l’époque Maurya (IV-III^e s. av. J.-C), très ancienne et devenue mythique à l’époque Gupta (IV-VI^e s. ap. J.-C) où écrit Kālidāsa.

²⁴ En particulier dans l’image de l’éléphant douteux et de ses traces indubitables, développée à la strophe 31 de l’acte VII où Duṣyanta ressaisit toute son expérience mnémonique.

²⁵ *Abhijñānaśākuntalam* (III, str. 5) ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, op. cit., p. 132-133.

²⁶ *Vikramorvaśī* (IV, str. 6) ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, op. cit., p. 279.

²⁷ Simon Brodbeck suggère ainsi que pour le spectateur ayant en tête le *Mahābhārata*, le rejet de *Śakuntalā* par son époux peut apparaître motivé par la suspicion qu’elle soit une *putrikā*, c’est-à-dire la fille d’un homme sans fils, dont le fils se trouve institué héritier de son propre père, au détriment de la famille de son mari, voir « The Rejection of *Śakuntalā* in the *Mahābhārata*. Dynastic Considerations », *Revisiting Abhijñānaśākuntalam. Love, Lineage and Language in Kālidāsa’s Nāṭaka*, Saswati Sengupta et Deepika Tandon (dir.), Orient BlackSwan, Hyderabad, 2011, p. 219-237, en particulier, p. 231sq.

²⁸ « āyuso yauvarājyaśrīḥ smārayatyātmajasya te / abhiṣiktaṃ mahāsenam saināpatye marutvatā », *Vikramorvaśī* (V, str. 23) ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, op. cit., p. 305.

Joueur de *vīnā* et maître de chant dans la mythologie et dans le *Nāṭyaśāstra*, Narada incarne une figure du théâtre, lequel se trouve désigné comme lieu de cette mémoire de l'idéal et du devoir-être dans la scène de théâtre dans le théâtre de *Mālavikā et Agnimitra* : « Ainsi paraît son corps, tel qu'en sa fantaisie / L'eût façonné l'esprit d'un maître de théâtre²⁹ », conclut le roi après avoir détaillé de la tête au pied la perfection de la beauté de Mālavikā. Le théâtre n'en est pas moins métaphorique dans cette strophe : autrement dit, ce qui est suggéré par là, c'est une analogie et une continuité entre l'expérience amoureuse que voit le spectateur et l'expérience esthétique qu'il vit, parce que l'une et l'autre, par les moyens d'une mémoire reçue des autres, donnent accès à une mémoire autre. Aussi, bien que soumis aux limitations de la singularité et de l'inconstance, l'amour présente-t-il déjà certains traits d'une expérience suprasensible. « Voici que mon œil a pénétré jusqu'à l'essence du monde visible : / Puisque ainsi il a vu sourire le visage / De la belle aux longs yeux³⁰ », déclare en aparté le roi Agnimitra ; et la comparaison par Priyaṃvadā de Śakuntalā perdue dans ses pensées à « un tableau » (prakrit *ālihīdā*, littéralement « peinte ») renvoie à celle que faisait le directeur dans le prologue qui jugeait que le public, subjugué par le chant de l'actrice, ressemblait à « un tableau³¹ » (sanskrit *ālikhita*). L'amour, comme l'art, délivre de la mobilité des choses et des pensées phénoménales ; il apparaît comme une expérience initiatique qui ne se suffit pas à elle-même, mais qui est une première étape – paradoxale – dans la voie du détachement, ce qui jette un jour différent sur l'oubli de Śakuntalā par Duṣyanta³², et éclaire ce qui a souvent été remarqué, à savoir la disparition de l'érotisme brûlant des premiers actes de *Śakuntalā* à l'acte VII des retrouvailles. Au moment de se séparer de sa fille adoptive, à la fin de l'acte IV, l'ermite Kāśyapa lui annonce d'ailleurs qu'elle reviendra, son fils une fois établi, avec son époux, tous deux devenus à leur tour ermites (str. 20).

Amour (désigné parfois par le terme de *rasa*) et émotion esthétique (*rasa*) sont donc deux états qui, renvoyant l'un à l'autre par opposition et analogie, constituent les étapes d'un parcours psychique et spirituel et entrent en concurrence tout à la fois, et à chaque fois en des termes qui sont ceux de la mémoire. Dans *Urvaśī*, lorsque la compagne de la nymphe – qui sera l'introductrice du théâtre chez les hommes d'après un des mythes rapportés par le *Nāṭyaśāstra* – prend congé en demandant au roi de veiller à ce qu'Urvaśī ne regrette pas le ciel, le bouffon s'esclaffe : en quoi un ciel où on ne boit ni ne mange pourrait être inoubliable ? Mais le roi Purūravas répond : « Qui pourrait effacer la mémoire du ciel, / Lieu d'ineffable joie³³ ? » Cette première connaissance du ciel dans l'amour, que le monde indien n'a cessé d'approfondir dans la pratique dévotionnelle de la *bhakti* où le dévot est conçu comme une amante, et jusque dans le roman contemporain³⁴, fait de l'un une image de l'autre et donne au théâtre de Kālidāsa sa profondeur singulière. Elle manifeste aussi que le théâtre, lieu par excellence du *rasa*, n'a pas pour autant le monopole de l'expérience mnémonique qui est, comme le montre Abhinavagupta

²⁹ « *chando nartayitur yathaiva manasi śliṣṭam tathāsyā vapuh* », *Mālavikāgnimitra* (II, str. 3) ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, op. cit., p. 331. On notera le parallèle avec la mention du créateur dans la strophe d'*Abhijñānaśakuntalam* citée plus haut, v. note 20.

³⁰ « *upāttasāras cakṣuṣā me svaviśayah yad anena smayamānam āyatākṣyāḥ [...] mukham / [...] drṣṭam* », *Mālavikāgnimitra* (II, str. 10) ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, op. cit., p. 334.

³¹ Trad. Lyne Bansat-Boudon, op. cit., p. 147 et 99.

³² Voir David Shulman, « The Prospects of Memory », *Journal of Indian Philosophy*, vol. 26, n° 4 (August 1998), p. 309-334. En sollicitant notamment la spéculation linguistique de Bhartrhari, D. Shulman propose une très riche analyse du parcours psychique des personnages qui rejoint et complète celle développée ici.

³³ « *anirdeśyasukhaḥ svargaḥ kas taṃ vismārayiṣyati ?* », *Vikramorvaśī* (III, str. 18) ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, op. cit., p. 274. De son côté Urvaśī demande à sa compagne de ne pas l'oublier.

³⁴ Voir par exemple *Tyāg Patr* (1937), un roman hindi de Jainendra Kumar, traduit par Annie Montaut sous le titre *Un amour sans mesure*, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », 2004. Le titre signifie littéralement « la lettre de démission / renoncement ».

dans ses écrits philosophiques³⁵, non seulement la condition de possibilité de la réalité³⁶, mais qui recèle la possibilité du dépassement de celle-ci dans le *brahman*, puisque seul en définitive un sujet absolu peut se souvenir : seule une conscience pure « est capable de surmonter la contradiction temporelle de la mémoire, dans la mesure où elle transcende toute limitation temporelle³⁷ ». Ce que le théâtre de Kālidāsa laisse entrevoir en maints endroits, dans l’ambivalence même de certaines propositions : « Le roi, sa mémoire obscurcie par la malédiction, songe à Śakuntalā³⁸ », dit une didascalie à la fin de l’acte V où il a rejeté celle qui a été effacée de sa mémoire³⁹. Comment peut-on songer à l’oubliée qui n’a jamais été nommée ? Hors du spectacle lui-même, la didascalie formule la malédiction de tout un chacun, de se souvenir sans se souvenir, de savoir et de ne pas savoir, qui vient en définitive apposer sa marque sur l’expérience mondaine, et faire de celle-ci, d’emblée, une mémoire. Lors de l’arrivée du char sur le sol inégal, le roi Purūravas, à l’acte I d’*Urvaśī*, sent son épaule frissonner au contact de l’épaule d’*Urvaśī* qu’il vient de délivrer d’un démon :

*yad ayaṃ rathasamkṣobhād
 aṃsenāṃso rathōpamaśronyāh
 spr̥ṣṭaḥ saromavikriyam
 ankuritaṃ manasijeneva*

Quand, au cahot du char, à toucher son épaule,
 Mon épaule frissonne, ô belle aux flancs de char,
 C’est comme si l’Amour éclatait en bourgeons.⁴⁰

Tout en signes et analogies, la strophe, tissée d’échos sonores, semble à l’avance savoir – ou avoir la mémoire de – l’amour, dont l’aveu, à l’acte III, rappelle le souvenir, inscrit dans le corps, de « [c]ette épaule froissée, alors, de son épaule, / Au cahot du char⁴¹ ».

La contemplation amoureuse que le théâtre de Kālidāsa donne par excellence à voir contient, même dans la coprésence des amants, cette distance que la forme de la strophe cristallise, soit par sa propension à énoncer une vérité générale, soit par sa dimension descriptive, au cœur même de l’action, en l’occurrence l’étreinte amoureuse :

*hastam kampayate runaddhi raśanāvyaṅyāpāralolāṅguli [...]
 vyājenāpy’abhilāṣapūraṇasukham nirvartayaty’eva*

Tremblante, elle s’oppose à mes doigts frémissants
 Qui jouent à sa ceinture [...]
 En cette feinte même, elle m’offre la joie

³⁵ Notamment ses commentaires à l’*Īśvarapratyabhijñārikā* d’Utpaladeva ; v. Isabelle Ratié, « La mémoire et le Soi dans l’*Īśvarapratyabhijñāvimarśinī* d’Abhinavagupta », *Indo-Iranian Journal* 9 (1), March 2006, p. 39-103.

³⁶ « Et si la [mémoire] n’existait pas, toutes les cognitions conceptuelles aussi, qui reposent sur le souvenir du mot et de la convention [par laquelle on lui associe un sens particulier], disparaîtraient ; dépourvu de cognitions déterminées, et pour ainsi dire aveugle, muet et sourd, le monde périrait, hélas, sans un cri. » (« *tadabhāve ca samketaśabdasmṛtyāyattā apy astan gatāḥ sarve vikalpāḥ, nirvikalpam cāndhamūkabadhiraprāyam iti hanta nirākrandaṃ avasīded viśvam iti* », *Īśvarapratyabhijñārikā*, vol. I, p. 61), trad. Isabelle Ratié, art. cit., p. 47.

³⁷ I. Ratié, art. cit. p. 89.

³⁸ « *śāpāvayavahita smṛtiḥ śakuntalameva cintayati* », *Abhijñānaśakuntalam* ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, op. cit., p. 176.

³⁹ Dans un aparté plus tôt, le roi contemplant Śakuntalā évoquait déjà étrangement son « oubli » (str. 23).

⁴⁰ *Vikramorvaśī* (I, str. 11) ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, op. cit., p. 234.

⁴¹ « *ayaṃ tasyā rathakṣobhād aṃsenāṃso nipīḍitaḥ* », *Vikramorvaśī* (III, str. 11) ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, op. cit., p. 267. Voir aussi note 16.

Du désir accompli.⁴²

Cependant cette distance reste celle d'un jeu, que le jeu théâtral exemplifie, comme le montre cette strophe où le roi se voit jouer, voit son amante jouer et voit sa jouissance future : la conscience pure qui creuse la réalité ne se souvient en effet « qu'en tant qu'elle se manifeste sous la forme limitée du sujet empirique, car seul le sujet empirique est soumis au temps⁴³ ». Le théâtre auquel s'est intéressé Abhinavagupta, et de façon si remarquable, est bien ce lieu de *jeu* de la conscience qui, plongée dans l'espace et le temps de l'existence, se fait infiniment plastique.

Théâtre de la mémoire, le théâtre de Kālidāsa ne l'est donc pas seulement en tant que théâtre du *rasa* et de la mémoire empirique mise en scène ; il apparaît aussi, et particulièrement à la lumière de la spéculation du philosophe cachemirien, comme un théâtre métaphysique qui donne à voir et à expérimenter la nature ludique et inconsciente d'une conscience qui ne coïncide jamais avec elle-même⁴⁴, dont la mémoire est la manifestation, aussi bien que le point de fuite.

Claudine LE BLANC
Université Sorbonne Nouvelle

⁴² *Mālavikāgnimitra* (IV, str. 15) ; trad. Lyne Bansat-Boudon, *op. cit.*, p. 374. La scène mobilise un topos – qui comporte une dimension de violence sexuelle codifiée – que l'on retrouve dans *Śakuntalā* (III, str. 22), où il articule cette fois un souvenir.

⁴³ I. Ratié, art. cit. p. 89.

⁴⁴ V. Vincent Eltschinger, Isabelle Ratié, *Qu'est-ce que la philosophie indienne ?*, Folio Essais, 2023, p. 107.