

Le théâtre classique indien sur la scène romantique française : quelques remarques sur *Le Chariot d'enfant* de Nerval et Méry, d'après *Le Petit Chariot de terre cuite / MRchakaTikâ* de Shûdraka¹

Claudine Le Blanc
Université Paris 3-Sorbonne nouvelle



Synergies Inde n° 4 - 2009 pp. 13-22

Résumé : *Le 13 mai 1850 est représenté à Paris Le Chariot d'enfant, adaptation par Nerval et Méry du drame sanskrit de Shûdraka, Le Petit Chariot de terre cuite. La pièce, en cinq actes et en alexandrins, semble fort éloignée de l'usage romantique des dramaturgies étrangères. Mais ses choix esthétiques et thématiques l'inscrivent avec vigueur dans la complexité de la création nervalienne, les tensions du romantisme théâtral et l'évolution politique de la Deuxième République : de ce point de vue, elle accomplit une résurrection rare dans la réception européenne du théâtre sanskrit.*

Mots-clés : *réception, théâtre sanskrit, Shûdraka, romantisme, poétique, Nerval, Gautier*

Abstract : *On May 13th, 1850 was performed in Paris Le Chariot d'enfant, adapted by Nerval et Méry from the sanskrit drama of Shûdraka, The Toy-Cart. Written in alexandrines and divided in five acts, the play seems quite far from the romantic use of foreign theatres. But its aesthetic and thematic choices do tightly reflect Nerval's complex creation, the tensions of the romantic theatre and the political evolution of the Second Republic : from this point of view, it realizes a kind of resurrection which remains an exception in the European reception of sanskrit drama.*

Keywords : *reception, sanskrit drama, Shûdraka, Romanticism, poetics, Nerval, Gautier*

Sans doute ne s'étonnera-t-on guère de la faveur dont le théâtre sanskrit a joué dans l'Europe et la France romantiques, en quête d'un ailleurs que rapprochaient au même moment les premières traductions des savants de la « renaissance orientale² ». Dans la préface de l'édition originale des *Orientales* (janvier 1829), Victor Hugo, rappelant les progrès prodigieux des études orientalistes, y rapportait l'origine de l'orientalisme littéraire : « l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences comme pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu » (Hugo, 2000 : 52). Cette dernière expression révèle bien la nature de l'inspiration orientaliste chez la plupart des écrivains romantiques que séduit non la poésie de l'Orient³, mais l'Orient même, comme poésie : « Les couleurs

orientales sont venues comme d'elles-mêmes empreindre toutes ses pensées, toutes ses rêveries [...] Lui s'est laissé faire à cette poésie qui lui venait. », poursuit Hugo. On conçoit que cet orientalisme pour ainsi dire inconscient ait donné lieu davantage à des emprunts fugitifs, des rencontres de motifs⁴, des rêveries sur les choses et les mots, qu'à des imitations plus assumées. En ce qui concerne l'Inde plus particulièrement, les quelques pièces qui font exception ignorent les spécificités formelles de la littérature sanskrite, et réécrivent des contenus d'une façon souvent ambiguë, où le rejet n'est pas absent.⁵

Qu'il s'agisse du roman historique scottien, des poèmes d'Ossian ou des ballades allemandes, les littératures étrangères européennes traduites et/ou imitées ont pourtant joué un rôle de premier plan dans la mise en cause de l'esthétique classique et le renouvellement des formes. Au théâtre, haut lieu de la bataille romantique parce que les règles que le classicisme avait édictées au XVII^e siècle n'avaient cessé de s'y imposer, traductions et adaptations du théâtre étranger accompagnent et soutiennent la réflexion théorique romantique. Dès 1809, Benjamin Constant fait précéder son adaptation du *Wallenstein* de Schiller (1798) d'une ébauche de théorisation du drame inspirée par le modèle allemand. Et l'on sait l'importance de Shakespeare, redécouvert grâce aux tournées d'acteurs anglais en 1822 et 1827 : érigé en exemple de l'esthétique moderne dans les écrits théoriques de Stendhal (*Racine et Shakespeare*, 1823 et 1825) et Hugo (*Préface de Cromwell*, 1827 ; *William Shakespeare*, 1864), il fait l'objet de nombreuses adaptations pour la scène, par Vigny (*Roméo et Juliette*, traduit avec Émile Deschamps, 1828 ; *Le More de Venise*, *Othello*, 1829) aussi bien que, plus tard, par Dumas père (*Hamlet*, 1846 ; *Le Testament de Jules César*, 1849 ; *Roméo et Juliette*, 1863).

Ce climat polémique, cette pratique intensive de l'imitation expliquent-ils l'existence de deux adaptations de pièces sanskrites par des poètes romantiques majeurs ? La réalité semble nettement plus complexe. Ces adaptations, tout d'abord, sont tardives : *Sacountalâ*, ballet-pantomime en deux actes de Théophile Gautier d'après la pièce de Kâlidâsa, est représenté pour la première fois à l'Opéra le 14 juillet 1858 ; *Le Chariot d'enfant*, créé sur la scène du second Théâtre-Français (Théâtre de l'Odéon, traditionnellement ouvert aux dramaturgies étrangères) le 13 mai 1850, est publié la même année chez D. Giraud et J. Dagneau sous le titre *Le Chariot d'enfant. Drame en vers, en cinq actes et sept tableaux, traduction du drame indien du roi Soudraka par MM. Méry et Gérard de Nerval*⁶.

Les deux spectacles sont en outre remarquablement dépouillés de tout enjeu théorique : la transposition en ballet en deux actes chez Gautier apparaît davantage comme l'exploitation, sur le modèle de *Giselle* (1841) ou de *La Péri* (1843), d'un matériau étranger séduisant (Le Blanc, 2006 : 58-61) ; quant au *Chariot d'enfant*, à l'autre extrémité du spectre des modalités d'adaptation, il s'agit, comme l'indique le sous-titre - et même s'il n'était pas possible, précise Nerval dans la préface, de restituer la dimension rituelle de la dramaturgie indienne pour « un public indifférent à ces vieilles croyances » (Nerval, 2002 : 67) - d'une traduction fidèle, « sinon toujours selon la lettre, au moins toujours selon l'esprit » (Nerval, 2002 : 65). Loin de promouvoir l'originalité de l'esthétique

du théâtre indien, Nerval insiste sur sa proximité pour le spectateur parisien, en rappelant l'hypothèse savante de l'origine commune des Celtes, des Francs et des Indiens, si bien que la rumeur qui a couru selon laquelle le modèle indien n'existerait pas confirme, comprend-on, la grande affinité de ce théâtre avec le théâtre français. L'argumentation, quelque peu spéculative, mérite plus ample examen. Si la pièce présente une telle familiarité, ne serait-ce pas que celle-ci est le produit de ses adaptateurs français ?

Si, chez Méry, littérateur prolifique, le goût de l'Inde relève, pour reprendre l'expression de Michel Brix et Stéphane Le Couëdic (Nerval, 2002 : 27), du « filon⁷ », il n'en va pas de même pour Nerval, chez qui l'intérêt indien, pour être plus discret, se révèle ancien, médiatisé par l'Allemagne - il a traduit « Le Dieu et la Bayadère » de Goethe dans son recueil de poésies allemande de 1830 - et nourri par une curiosité pour les formes lointaines d'art dramatique dont témoigne en 1835 la création d'une revue théâtrale, *Le Monde dramatique*, dont le frontispice donne une place au « Théâtre indien », en pendant du « Théâtre chinois ». L'année même de sa création, *Le Monde dramatique* consacre trois articles au *Chariot d'enfant*, inspirés selon toute vraisemblance moins par la traduction par Alexandre Langlois des *Select Specimens of the Theatre of the Hindous* d'Horace H. Wilson que par les traductions partielles publiées en 1828 dans *Le Catholique* par le baron d'Eckstein, familier des romantiques français et sanskritiste amateur, qui joua un rôle important de passeur entre l'Allemagne et la France (Nerval, 2002 : 35 et 67). Anonymes, les articles du *Monde dramatique* témoignent de l'intérêt de la rédaction pour la pièce sanskrite, dans le sillage sans doute de la vogue de *Shakuntalâ*, traduit par Chézy en 1830 - le frontispice de la revue présente un « Calidasa ». À leur lecture, on est surpris toutefois par le caractère quasi exclusivement descriptif du propos, qui se contente de citer de larges extraits de la pièce, en insistant déjà sur sa dimension universelle.

Or, cette perspective est bien celle qui semble avoir guidé l'adaptation réalisée douze ans plus tard. Deux points, parmi d'autres, sont à remarquer.

Le Chariot d'enfant est versifié en alexandrins, ce qui correspond à la pratique en usage en 1830, où l'on traduit en vers les pièces étrangères en vers, mais ne s'impose plus en 1850, notamment à la suite de la traduction en prose du *Faust* de Goethe par Nerval lui-même (1^{ère} édition en 1828). Déjà, en 1828, Langlois, qui est la source de l'adaptation par Méry et Nerval - c'est à lui qu'ils empruntent leur titre, traduction de *The Toy-Cart* de Wilson - avait choisi de rendre en prose la pièce sanskrite, et Abel-Rémusat dans son compte rendu des ouvrages des deux orientalistes dans le *Journal des savans* félicitait Langlois d'avoir triomphé « de la difficulté que lui opposait le style du traducteur anglais, obscur en beaucoup d'endroits, particulièrement dans les passages que ce dernier a cru devoir rendre en vers anglais. » (second article, août 1830 : 486). Or, en adoptant l'alexandrin, Nerval et Méry ne se contentent pas de faire disparaître la richesse dramatique de l'alternance entre prose (réservée au dialogue) et vers (destinés à l'évocation lyrique d'un lieu, d'une saison, d'un moment de la journée, d'un sentiment) - caractéristique de la poétique théâtrale indienne mentionnée aussi bien par Wilson (1835 : lxii), que Langlois⁸ ou Abel-Rémusat (*Journal des savans*, juin 1830 : 345), que Wilson avait eu soin

de respecter. Ils transforment ainsi le drame indien, somptueux et chatoyant spectacle multipliant les systèmes d'alternance, celui des langues par exemple, en pièce classique, en cinq actes, avec une exposition, loin du procédé du prologue animé par le directeur du théâtre, dont s'était inspiré Goethe pour son *Faust*. Et ce n'est certes pas le « pantoum indien⁹ » de Méry au début du cinquième acte, sur une musique de Joseph Ancessy, qui suffit à émousser l'effet produit par des vers tels que ceux-ci :

Vasantazena, *à part*.

Dieu, quelle gravité !

Pour un homme si jeune, et dans l'Inde cité !

Haut.

Merci, noble seigneur, je sors et vous rends grâces,

Ceux qui me poursuivaient auront perdu mes traces ;

Je ne puis demeurer plus longtemps sous ce toit,

Et je pars en cachant ce que mon cœur vous doit. (Nerval, 2002 : 93-94)

L'impression est presque celle d'un pastiche de tragédie classique, alors même que Langlois, reprenant Wilson, et soulignant l'inexistence des règles d'unité, et « l'absence totale de distinction entre la tragédie et la comédie » dans le théâtre indien (Langlois, 1828 : xxiv), écrivait : « Ce théâtre appartient à cette division de l'art dramatique, que les critiques modernes sont convenus d'appeler *romantique*, par opposition à ce que quelques écoles ont jugé à propos de nommer *classique*. M. Schlegel avait déjà remarqué que *Sacountalâ* devait être rangée dans le domaine de la littérature romantique, et qu'on aurait pu soupçonner le traducteur de s'être laissé influencer par son amour pour Shakespeare, si d'autres orientalistes n'avaient pas déposé en faveur de la fidélité de sa traduction. » (Langlois, 1828 : v). Or, c'est précisément cette dimension romantique d'un théâtre qui, comme l'anglais ou l'espagnol, et contrairement à la tradition ancienne, est « invariablement d'un tissu mélangé, et compos[é] de sérieux et de tristesse aussi bien que de gaîté et de folie » (Langlois, 1828 : xxiv), qui est très fortement atténuée dans l'adaptation de Nerval et Méry.

Cette réduction se combine avec une innovation thématique : des deux intrigues que noue la *MRcchakaTikâ*, l'intrigue amoureuse entre le généreux Cârudatta et la courtisane Vasantasenâ, contrariée par les visées de Samsthânaka, dit le Brutal, beau-frère du roi, et l'intrigue politique, qui voit ce mauvais roi tué par le juste Âryaka qu'il avait jeté en prison, Nerval et Méry ne retiennent *a priori* que la première. C'est ce qu'affirme le préfacier, quand il déclare que « le travail des auteurs français n'a consisté qu'à élaguer quelques scènes incidentes [... tel] l'épisode d'Âryaka, pâtre-conspirateur qui, à la fin de la pièce, immole le roi Palaka ». (Nerval, 2002 : 69). Le personnage de la courtisane amoureuse y gagne en importance, comme le notent bien Michel Brix et Stéphane Le Couëdic (Nerval, 2002 : 40). Dans des scènes inédites, la Vasantazena de Nerval et Méry n'est pas enlevée par le Brutal, mais se sacrifie pour sauver l'honneur de l'épouse de son amant, que cherche dans sa haine à flétrir Samsthanaka (acte IV, scène IX). La confrontation de la courtisane sublimée par son sacrifice avec un homme de pouvoir profondément pervers, qui n'est pas sans évoquer le Néron de Racine - « Oh ! je ne vis jamais une femme plus belle ! / La colère l'embrace, et son

front étincelle », (IV, III) - permet toutefois de saisir l'autre accent introduit par l'adaptation : plus que l'histoire d'amour, paradoxalement secondaire dans *Le Chariot d'enfant* plus que la problématique typiquement indienne du mauvais roi, c'est la question de la vertu individuelle qui est au cœur de la pièce, et plus particulièrement, en ce qui concerne Tcharoudata, le dévouement à la patrie. Chez Shûdraka, Cârudatta est sans nul doute vertueux, c'est la caractéristique du personnage, qui lui vaut l'amour de Vasantasenâ, celui de sa femme, la reconnaissance d'Âryaka, qu'il sauve, autant que le dénuement dans lequel il se trouve. Mais cette vertu, proche de la voie de la compassion bouddhique, est d'abord une justesse de pensée et d'action : « Et lui seul est en vie, les autres / Se contentent de respirer. », dit de lui le Bel Esprit (I, 40, Bansat-Boudon, 2006 : 592). Dans *Le Chariot d'enfant*, Tcharoudata devient un serviteur dévoué corps et âme à la nation, l'Inde, notion totalement étrangère au drame sanskrit mais qui, en nouvelle Rome, constitue l'arrière-plan essentiel du texte de Nerval et de Méry : « Un ministre est dans l'Inde un oiseau de passage », déclare l'ami de Tcharoudata, Metreya, à l'acte I, scène II, dans un monologue qui complète l'exposition. (Nerval, 2002 : 77). Plus tard, Vasantazena contemple le portrait de son amant « Qui fut peint pour tenir sa place dans l'histoire, / Lorsque Tcharoudata couvrait l'Inde de gloire » (III, 4^e tableau, I, Nerval, 2002 : 140), à quoi fait écho l'expression d'un officier du roi, qui évoque « la gloire de l'Inde » (III, 5^e tableau, III, Nerval, 2002 : 160). Samsthanaka, devenu prince d'« Oudjayani, ancienne capitale de l'Inde [sic] », se fait flatter à l'acte V par le Vita, ou parasite : « L'Inde à votre équité, mon prince, rend hommage », tout en se flattant, lui, de façon plus crue : « songez qu'après le roi / L'Inde ne connaît rien de plus puissant que moi. » (V, II et III, Nerval, 2002 : 194 et 196). Enfin, la pièce s'achève par une tirade de Tcharoudata réhabilité, déclamant : « On ne doit pas servir les rois, mais son pays... » (V, V, Nerval, 2002 : 212), où se fait entendre, peut-être, un écho des opinions libérales de Méry.

Le Chariot d'enfant, « drame » comme le qualifient aussi bien la page de titre, la préface et la Note (Nerval, 2002 : 63, 67, 214) que les comptes rendus critiques, se voit donc assez nettement reconfiguré par ses auteurs sur le modèle du théâtre classique gréco-latin et français, alors même que l'originalité de la pièce sanskrite était de relever d'une poétique autre, comme l'avaient souligné Wilson et Langlois, et comme le confirme un traducteur, Paul Regnaud, en 1876 :

Jusqu'ici j'ai qualifié la *MRcchakaTikâ* de drame. C'est, en effet, un drame dans l'acception toute spéciale qu'a prise ce mot depuis Shakespeare ou, mieux encore, depuis le grand mouvement romantique du commencement de ce siècle. [...] Non seulement elle [la *MRcchakaTikâ*] diffère absolument par l'invention et le genre des tragédies et des comédies grecques, mais elle ne s'écarte pas moins des théories classiques en ce qui regarde les trois fameuses unités. [...] Mais où la parenté mystérieuse qui rapproche notre drame des œuvres romantiques de l'Occident se manifeste avec le plus de certitude, c'est dans les traits caractéristiques des personnages mis en scène de part et d'autre, dans ceux des femmes surtout. Une qualité commune leur appartient entre toutes, – le naturel. J'entends que ce sont des figures prises dans la vie réelle et non des types abstraits, comme le cas se présente généralement pour les premiers rôles des comédies de caractère, ou des individualités toutes d'une pièce et plus grandes que nature, telles que les héros de tragédie. [...] Le cœur des femmes de notre drame a des tendresses et des délicatesses inconnues aux héroïnes de Sophocle

et même à celles d'Euripide et de Racine. C'est encore à Shakespeare qu'il faut s'adresser pour retrouver leurs pareilles. Vasantasenâ surtout est de la famille des Desdémone, des Ophélie et des Juliette¹⁰ ; elle a une façon d'aimer qui n'est celle ni d'Antigone, ni d'Iphigénie, ni de Didon, ni de Chimène, ni de la Phèdre de Racine. (Regnaud, 1876 : xiv-xx)

On mesure donc l'ambiguïté de l'adaptation de Nerval et Méry, fondée sur une proximité aux dires de Nerval, mais non celle, attendue, du drame sanskrit - très exactement *prakaraNa*, comédie de mœurs - et du drame romantique. Est-ce parce que la pièce, que Nerval fait remonter à plus de deux mille ans, conformément à l'image romantique de l'Inde comme terre originelle, traite d'événements antiques¹¹ ? (Nerval, 2002 : 67-68). Cinq ans plus tôt, dans *La Presse* du 28 juillet 1845, Nerval écrivait : « La forme régulière [de la tragédie] para[ît] consacrée plus particulièrement aux sujets antiques et romanesques ; les libertés, la pompe et la variété du drame se prêtant mieux, d'un autre côté, aux sujets de l'histoire moderne. » *Le Chariot d'enfant* apparaît dès lors comme un ultime avatar de la singularité de la posture nervalienne, celle d'un jeune classique rallié au drame romantique sans renoncer toutefois à une modernité possible de la tragédie (Nerval, 1837), réalisée grâce à l'exotisme indien.

Plus généralement, la pièce, toute mineure qu'elle puisse être, cristallise les tensions du romantisme théâtral, partagé sur l'usage des vers, que Victor Hugo défend contre Stendhal qui imaginait dans *Racine et Shakespeare* une « tragédie romantique » en prose ; sur la pratique de la traduction - la préface du *Chariot d'enfant* parle d'imitation, Paul Regnaud évoque même un « pastiche » (Regnaud, 1876 : xxvii), quand Hugo dans les *Orientales* se déclarait en faveur de la traduction littérale (Hugo, 2000 : 225) - ou encore sur la place de l'histoire et la question de la modernité. Or, l'antique pièce sanskrite n'était pas sans possible actualité ; en témoigne l'histoire de la réception de son adaptation de 1850 : *Le Chariot d'enfant* rencontre un grand succès le soir de la création, mais l'Odéon est fermé dix-sept représentations plus tard en raison des opinions républicaines de son directeur, Pierre Bocage, destitué le 27 juillet par un régime de plus en plus autoritaire, et son successeur ne juge pas opportun de reprendre une pièce que la presse, globalement favorable, n'a pas manqué de charger d'enjeu politique. Dans la *Revue des Deux Mondes*, le 15 mai, Armand de Pontmartin rapproche ainsi *Le Chariot d'enfant* d'*Angelo, tyran de Padoue* de Hugo, que reprenait le Théâtre-Français, et reproche les sous-entendus « révolutionnaires » du roi Soudraka, « poète tragique très sévère pour les souverains ses confrères, mais très indulgent, en revanche, pour les courtisanes et les voleurs. » (Nerval, 2002 : 55)

Peu de commentaires prennent un point de vue proprement esthétique : on citera Auguste Lireux dans *Le Constitutionnel*, le 27 mai, qui évoque la pièce originale, en regrettant son prologue (Nerval, 2002 : 59). Œuvre du romantisme tardif, *Le Chariot d'enfant* en dépit de sa source indienne se révèle ainsi à distance des questions de poétique et de transfert culturel qui avaient passionné les décennies précédentes. Loin de se faire fantôme, l'inspiration orientale y devient familière et politique.

Reste une aspiration peut-être, qui se devine à la lecture de l'article du *Messenger* écrit par Nerval en 1838 lors du passage à Paris d'une troupe de danseuses de Pondichéry, et dans le compte rendu du *Chariot d'enfant* par Théophile Gautier, le condisciple du collège Charlemagne et l'ami - et le futur librettiste de *Sacountalâ*. Dans « Les Bayadères à Paris », le poète des *Chimères*, invité à une représentation privée des danseuses, entend leurs clochettes dans la pièce voisine qui lui évoquent aussitôt celles de Vasantasena, et s'écrie à propos de l'organisateur du déplacement, un commerçant de Pondichéry : « M. Tardivel ne raconte pas, ne décrit pas, ne traduit pas ; il nous a apporté de la poésie matérielle et vivante, et c'est à nous à en tirer tout l'intérêt, toute la rêverie, et tout le plaisir que nous pourrions. » (Nerval, 1838, in Nerval, 2002 : 239). Il n'est pas sûr que *Le Chariot d'enfant* réalise ce programme d'un spectacle où se fondent la musique et le verbe, la chair et son dépassement, l'ancien et le moderne, l'exotique et le familier¹² ; on penserait plutôt au jeu du proche et du lointain, du connu et de l'inconnu dans le sonnet « Érythrée » des *Chimères*, variante de « À Madame Aguado », où les mots indiens sont sertis comme des pierres précieuses, et dont le dernier tercet, réécriture de celui de « Delfica », comporte en variante « Amany », nom d'une des danseuses indiennes (Nerval, 1974 : 336). Mais il semble bien que c'est ainsi que Théophile Gautier, tout aussi enthousiasmé par « les Bayadères » (Gautier, 1838, in Nerval, 2002 : 245-258), a voulu recevoir la pièce de Méry et de Nerval. Associant sans complexe l'antiquité du drame indien, écrit dans un « idiome aujourd'hui perdu [sic] » (Gautier, 1850, in Nerval, 2002 : 259), et l'analyse qui s'y trouve de la lutte « entre les classes privilégiées et les classes populaires » qui en fait « presque une pièce de circonstance », ses deux articles dans *La Presse*, à la fois exaltés et informés - il a bien relevé, par exemple, l'alternance du vers et de la prose chez Shûdraka - font du *Chariot d'enfant* un morceau de vie tout « palpitant » (Gautier, 1850, in Nerval, 2002 : 260), « un drame bourgeois, plein de simplicité, de fantaisie et de terreur, où l'accent comique se mêle au pathétique avec plus de hardiesse encore que dans les pièces de Shakespeare ». Et il conclut :

[M]ais ce qu'une analyse ne peut pas rendre, c'est ce mélange de grandeur et de naïveté, cette grâce efféminée et voluptueuse, cette langueur d'amour, cette profusion de parfums, ces ruissellements de perles, ces bruits d'ailes d'oiseaux, ces épanouissements de comparaisons fleuries, tout ce luxe indien délicat et barbare qui font du drame de Méry et Gérard une pagode sculptée en vers. (Gautier, 1850, in Nerval, 2002 : 270)

L'extase synesthésique, tout système d'oppositions éclaté, suggère un accomplissement de l'art du spectacle qui n'est pas sans rejoindre les conceptions développées dans le traité indien du théâtre, le *NâTyashâstra*¹³. Elle appelle à une expérience de vie pour le public parisien que *Sacountalâ* huit ans plus tard cherchera à son tour à réaliser et qui, en se démarquant tant de l'orientalisme savant des traducteurs que de la rêverie exotique des poètes, rejoint peut-être le motif de la résurrection¹⁴ qui parcourt la préface de Nerval. Inaboutie sans doute dans la pièce de 1850, celle-ci n'est cependant pas restée sans suite. En 1895, Victor Barrucand mettait en scène une adaptation du *Chariot de terre cuite* au Théâtre de l'Œuvre ; plus de soixante-dix ans plus tard, au lendemain de 1968, l'écrivain et critique - théâtral - Claude Roy s'y attelait à son tour,

« souhait[ant] rendre au *Chariot de terre cuite* le seul vrai hommage qu'on doive lui rendre : qu'il soit représentable¹⁵ » (Roy, 1969 : 12). Autant que la célèbre *Shakuntalâ* de Kâlidâsa, moins jouée peut-être que citée et commentée, la pièce de Shûdraka aura ainsi depuis le romantisme et jusqu'au XX^e siècle habité la scène française et nourri un inextinguible désir de théâtre.

Bibliographie

- « Théâtres orientaux. Une scène du *Mrichchakati* [sic] ». *Le Monde dramatique*, 6 juin 1835, t. 1, pp. 43-45.
- « *Le Charriot* [sic] *d'enfant*, drame indien du roi Soudraka ». *Le Monde dramatique*, 20 juin 1835, t. 1, pp. 80-83.
- « *Le Chariot d'enfant*, drame indien, par le roi Soudraka. Suite et fin ». *Le Monde dramatique*, 10 octobre 1835, t. 1, pp. 416-418.
- Bansat-Boudon, L., 1992, *Poétique du théâtre indien. Lectures du NâTyashâstra*, Paris : EFEO.
- Bansat-Boudon, L. (éd.), 2006. *Théâtre de l'Inde ancienne*, Paris : Gallimard.
- Barrucand, V., 1895. *Le Chariot de terre cuite, cinq actes d'après la pièce du théâtre indien attribuée au roi Soudraka*, Paris : A. Savine.
- Borel, P., Steinmetz, J.-L. (éd.), 2002. *Écrits drolatiques*, Jaignes : La Chasse au Snark.
- Brix, M., 2008. « Nerval et *Le Chariot d'enfant* ». *Rencontre avec l'Inde. L'Inde et le théâtre : influences et confluences*, t. 37, n° 2, New Delhi : Indian Council for Cultural Relations, pp. 57-71.
- Eckstein, F., 1828, « Poésie. - Théâtre indien. - Analyse du *Mrichchakati* [sic], comédie indienne, composée par le roi Soudraka, avant l'ère chrétienne ». *Le Catholique*, juillet 1828, pp. 80-132, et septembre 1828, pp. 360-405.
- Fauche, H., 1861. *Une tétrade, ou drame, hymne, roman et poème*, vol. 1, Paris : A. Durand.
- Gautier, Th., « Les Dévadasis dites Bayadères », et « Début des Bayadères ». *La Presse*, 20 août et 27 août 1838.
- Gautier, Th., « *Le Chariot d'enfant* ». *La Presse*, 22 avril (annonce) et 21 mai (compte rendu) 1850.
- Gautier, Th., Laplace-Claverie, H. et Lacoste-Veysseyre, Cl. (éd.), 2003. *Œuvres complètes. Théâtre et ballets*, Paris : Champion.
- Hugo, V., Laurent L. (éd.), 2000, *Les Orientales. Les Feuilles d'automne*, Paris : Le Livre de poche.
- Langlois, A., 1828, *Chefs-d'œuvre du théâtre indien*, 2 vol., Paris : Dondey-Dupré.

Le Blanc, Cl., 2006. « L'Inde à l'aune romantique. La seconde vie du mythe de Sacountalâ dans la littérature française du XIX^e siècle ». Gély, V., Moura, J.-M., Prungnaud, J., Stead, E. (éd.), *Les littératures européennes et les mythologies lointaines*, Villeneuve-d'Ascq : éditions de l'Université Lille 3, pp. 55-66.

Le Guillou, L. (éd.), 2003. *Le « baron » d'Eckstein et ses contemporains (Lamennais, Lacordaire, Montalembert, Foisset, Michelet, Renan, Hugo, etc.)*. Correspondances. Avec un choix de ses articles, Paris : Honoré Champion.

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

Méry, J., Nerval, G. de, 1850. *Le Chariot d'enfant. Drame en vers, en cinq actes et sept tableaux*, Paris : D. Giraud et J. Dagneau.

Méry, J., Nerval, G. de, Brix, M. et Le Couëdic, S. (éd.), 2002. *Le Chariot d'enfant*, Jaignes : La Chasse au Snark.

Nerval, G. de, « De l'avenir de la tragédie », *La Charte de 1830*, 26 mars 1837. Guillaume, J., Pichois, Cl. (éd.), *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I.

Nerval, G. de, « Les Bayadères à Paris ». *Le Messager*, 12 août 1838.

Nerval, G. de, Richer, J. (éd.), 1974. *Poésie et Souvenirs*, Paris : Poésie/Gallimard.

Razgonnikoff, J., 2004. « Drame ou tragédie : les ambiguïtés du répertoire à la Comédie-Française, de 1828 à 1830 ». Baron, Ph. (éd.), *Le drame. Du XVI^e siècle à nos jours*, Dijon : éditions universitaires, pp. 85-95.

Regnaud, P., 1876. *Le Chariot de terre cuite, drame sanscrit attribué au roi Çûdraka*, traduit et annoté des scolies inédites de Lallâ Dîkshita, Paris : E. Leroux.

Roy, Cl., 1969. *Le Chariot de terre cuite*, Paris : Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin ».

Schwab, R., 1950. *La renaissance orientale*, Paris : Payot.

Wilson, H.H., 1835 (2^e éd. ; 1^{ère} édition 1827, Calcutta). *Select Specimens of the Theatre of the Hindus*, London : Parbury, Allen and Co.

Notes

¹ Pour la transcription des titres sanskrits, les conventions suivantes ont été retenues : l'accent circonflexe note une voyelle longue, la majuscule un son rétroflexe, « sh » enfin représente le s palatal. Le titre retenu ici est celui de la traduction d'Yves Codet pour l'édition de la Pléiade (Bansat-Boudon, 2006 : 569-738).

² L'expression, reprise en 1950 par Raymond Schwab pour son ouvrage de référence, est empruntée à un article homonyme d'Edgar Quinet paru en 1841 dans *La Revue des Deux Mondes* (t. 28), qui se conclut ainsi : « Le panthéisme de l'Orient, transformé par l'Allemagne, correspond à la renaissance orientale, de même que l'idéalisme de Platon, corrigé par Descartes, a couronné, au XVII^e siècle, la renaissance grecque et latine. »

³ Qui n'est toutefois pas ignorée, voir la petite anthologie arabo-persane que fournit V. Hugo dans ses notes des *Orientales*, grâce à Ernest Foinet.

⁴ Celui de la courtisane amoureuse, par exemple : la critique contemporaine présente ainsi *Le Chariot d'enfant* comme une *Marion Delorme* voire une *Dame aux camélias* indienne. Voir Goncourt, J. et Ed., *L'Éclair*, V, « Chronique des théâtres. La Dame aux camélias », ou A. Dumas (qui rapporte un propos de Méry), Schopp, Cl. (éd.), 1990. *Sur Gérard de Nerval. Nouveaux mémoires*, Bruxelles :

éditions Complexe, p. 238. Voir aussi la critique littéraire plus tardive, G. A. Nauta par exemple : « *Marion Delorme : Le Chariot d'enfant* », *Neophilologus*, Springer Netherlands, vol. 20, n° 1, déc. 1935, p. 261-263.

⁵ Citons « Suprématie » de V. Hugo, d'après la *Kena-UpaniSad* (*La Légende des siècles, Nouvelle série*), ou les poèmes indiens de Leconte de Lisle inspirés par les *Veda*, les *PurâNa* et les épopées dans les *Poèmes antiques*.

⁶ Bien que la pièce, comme toutes les œuvres en collaboration, ne figure pas dans l'édition de la Pléiade de Jean Guillaume et Claude Pichois, il faut rappeler que Nerval l'intégrait dans son projet d'œuvres complètes.

⁷ Né en 1797 à Marseille, Joseh Méry était l'auteur d'une trilogie romanesque indienne : *Héva* (1843), *La Floride* (1846) et *La Guerre du Nizam* (1847) qui l'avait imposé aux yeux du grand public comme un spécialiste du monde indien.

⁸ « La partie du drame la plus commune, le dialogue, est le plus ordinairement en prose ; mais les réflexions ou les descriptions et les excursions poétiques de l'auteur sont en vers. Tous les genres de mètres (et ils sont nombreux en sanscrit) peuvent être employés dans cette dernière circonstance [...] » (Langlois, 1828 : lxxv).

⁹ Le pantoum, rappelons-le, n'est pas une forme d'origine indienne, mais malaise.

¹⁰ De la même façon, Pétrus Borel dans son poème « À Melle Magdeleine Otten », associe-t-il l'héroïne indienne et les héroïnes romantiques : « Me fuirez-vous aussi, sublimes leurres, / Ô Marguerite, ô Vasantasena, / Ô Desdémone ? Antiques et nouvelles / Créations, dont mon cœur s'emprégna ! » (Borel, 2002 : 165).

¹¹ La datation précise de la pièce reste aujourd'hui incertaine. Probable remaniement du *Daridrâcârudatta* de Bhâsa, elle remonterait aux premiers siècles de l'ère chrétienne.

¹² Michel Brix et Stéphane Le Couëdic, qui intègrent la partition du « Pantoum indien » dans leur édition, signalent toutefois que « [l]a musique de scène est une donnée du théâtre romantique que l'on néglige trop ». (Nerval, 2002 : 31-32)

¹³ Le théâtre est en effet le lieu par excellence du plaisir esthétique, ou *rasa*, étymologiquement « le suc », « la saveur », « l'essence », grâce auquel le spectateur transcende l'ego de sa vie quotidienne pour accéder au Soi et goûter à sa propre essence. Pour plus de détails, voir Lévi, S., 1890 et Bansat-Boudon, L., 1992.

¹⁴ « Le directeur actuel, M. Bocage, est, plus qu'aucun autre, capable de favoriser ces hardies résurrections », « Madame Laurent [...] a ressuscité [...] l'actrice indienne qui a créé Vasantazena », « M. Ancessy [...] a composé pour les airs un beau travail d'archéologie musicale » (Nerval, 2002 : 70, 71 et 72)

¹⁵ Il ajoute : « Il n'y a pas de notes, de scolies et d'éclaircissements en marge d'un dialogue vécu sur une scène. »