

directement contraire aux traditions ordinaires, mais non pas tout-à-fait sans exemple sur les monumens de l'art grec (1). Ces figures se détachent, avec la couleur de l'argent pur, sur un fond doré; système suivi dans tous les nombreux détails de la composition entière, où je doute, pour en faire en passant la remarque, qu'aucun amateur de l'antiquité puisse trouver à reprendre *le défaut de goût, et pour ainsi dire de modération, qui règne dans l'ensemble de la décoration.* Il suffit à des yeux tant soit peu exercés, d'examiner avec quelque attention ces admirables monumens de la *cælature antique*, pour y reconnoître précisément ce degré de richesse et cette mesure de goût que comportoit la nature même de ces vases, précieux par le métal, par l'usage et par le travail; et telle est en effet la haute perfection qui y brille, sous quelques rapports qu'on les envisage, que je ne serois pas surpris que nos deux vases reproduisissent pour nous d'excellentes copies des vases de cet Agragas cité par Pline, et renommé sur-tout par ses figures de *Bacchantes* et de *Centaures* (2). C'est du reste une question qui, non plus qu'un grand nombre d'autres, relatives soit au style et au travail de nos vases, soit aux représentations mêmes dont ils sont ornés, ne sauroit être convenablement débattue en cet endroit; et le défaut d'espace m'oblige pareillement de renvoyer à un troisième et dernier extrait le reste de la description sommaire de ces précieux monumens.

RAOUL-ROCHETTE.

SELECT SPECIMENS of the theatre of the Hindous, translated from the original sanscrit, by A. H. Wilson. Calcutta, 1827, 3 vol. in-8.^o

Chefs-d'œuvre du théâtre indien, traduits de l'original sanscrit en anglais, par M. A. H. Wilson, et de l'anglais en français, par M. Langlois; accompagnés de notes et d'éclaircissemens,

(1) Je possède un vase, qui sera publié parmi mes *Monumens inédits*, où le même sujet est figuré de la même manière. Ce vase est d'une belle fabrique d'Avella, et le sujet principal représente *Médée qui égorge ses enfans.*—

(2) Plin. XXXIII, 12: Acragantis... Bacchæ Centaurique cælati in scyphis.

et suivis d'une table alphabétique des noms propres et des termes relatifs à la mythologie et aux usages de l'Inde, avec leur explication. Paris, 1828, 2 vol. in-8.^o

SECOND ARTICLE.

LA première pièce du recueil de M. Wilson est en dix actes précédés d'un prologue. Le titre en est difficile à rendre en français. *Mritchchakati* signifie littéralement un chariot d'argile ou de terre cuite, un jouet d'enfant en forme de chariot : il se rapporte à une particularité tout-à-fait indifférente de la fable, et il n'y est fait qu'une seule allusion insignifiante dans le cours du drame. Le véritable titre seroit *la Courtisane amoureuse*. La pièce a dû être composée antérieurement au x.^e siècle. Le style, bien qu'élégant, ne manque pas de simplicité, au jugement de M. Wilson, qui voit dans cette circonstance une preuve de l'ancienneté de l'ouvrage, antérieur, selon lui, à l'époque où les écrits des Hindous se distinguèrent par la richesse d'une diction travaillée, et sur-tout à celle où les compositions sanscrites commencèrent à être dégradées par un mélange de pensées fausses et d'expressions alambiquées, c'est-à-dire, aux ix.^e et x.^e siècles. Le traducteur ajoute quelques raisons encore à celles qui sont prises du style, pour établir l'âge de cette production dramatique, qu'il croit pouvoir reporter au temps du roi Soudraka, au ii.^e siècle après notre ère, ou même un siècle avant cette ère. Ce Soudraka passe pour être l'auteur de la pièce dont il s'agit.

L'intrigue et la catastrophe du *Chariot d'argile* sont fondés sur un événement historique réel, et dont le récit se présente ici sous une forme plausible et d'accord avec la vraisemblance. Palaka, roi d'Oudjayin, est renversé du trône par un berger qui s'empare de la couronne, à l'aide des brahmanes, que les dédains de leur précédent souverain avoient indisposés contre lui. Mais le véritable sujet du drame paroît entièrement d'imagination. Une courtisane nommée *Vasantaséna* est éprise du brahmane Tcharoudatta, l'honnête homme de la pièce, mais réduit à la pauvreté par suite de ses libéralités. Ce brahmane est marié, il a un fils; et pourtant cette double circonstance ne semble apporter aucun obstacle à la liaison que recherche Vasantaséna. L'épouse légitime du brahmane paroît peu, et ne songe pas même à se formaliser des sentimens qu'une autre a conçus pour son mari, non plus que de

ceux qu'il peut éprouver en retour. Tcharoudatta est vanté continuellement pour ses hautes vertus, son noble caractère, son admirable conduite. Tout cela se montre plus dans ses discours que dans ses actions. Ce qui est plus singulier, c'est la pureté, le désintéressement, les sentimens généreux et romanesques attribués à une courtisane qui s'est acquis une fortune immense par l'exercice de sa profession. L'amour, en s'emparant de son cœur, y a étouffé jusqu'au souvenir des penchans déshonnêtes et des inclinations vicieuses auxquels elle a dû céder autrefois. Elle repousse les sollicitations d'un prince, représenté, il est vrai, sous les traits d'un pédant sot et ignorant, autant qu'injuste et cruel. Une conception pareille semble appartenir à l'une de ces époques secondaires où, par une sorte de réaction morale, la littérature reporte sur les professions dégradées par la société, l'honneur que la corruption des classes élevées leur a fait perdre. Au reste, le *Chariot d'argile* présente, en plusieurs de ses parties, des tableaux de mœurs du plus haut intérêt : une maison de jeu, au second acte; la description du palais magnifique habité par la courtisane, dans le quatrième; l'évasion et l'arrestation momentanée du rebelle, dans le sixième; le traitement cruel souffert, au huitième, par Vasantasena, par suite de la résistance qu'elle oppose aux desirs de l'indigne Sthavaraka; les formalités d'un jugement criminel dans le neuvième, et les apprêts d'une exécution dans le dixième, offrent autant de scènes remarquables, où les idées morales et les habitudes nationales des Hindous se montrent sous un aspect extrêmement curieux.

La pièce qui suit le *Chariot d'argile* est d'un genre absolument différent. Ce n'est plus le tableau de l'état social des anciens Hindous, mais la description de leur monde mythologique qui en fait le sujet principal. Ce drame remonte à la moitié du premier siècle avant J. C.; car c'est l'un des trois qui sont attribués à l'auteur de Sacontala, au célèbre Kalidasa, et les deux qui ont été traduits, participent, jusqu'à un certain point, aux mêmes qualités et aux mêmes défauts. Dans l'un comme dans l'autre, un prince demi-dieu et une nymphe d'une condition au-dessus de l'humanité sont le héros et l'héroïne. On y trouve la même vivacité dans les peintures, la même adresse dans les sentimens, la même beauté, la même délicatesse dans les pensées, une égale élégance dans le style. Il paroît difficile à M. Wilson de décider à laquelle des deux compositions la palme doit appartenir. Mais, selon lui, la fable de celle-ci est peut-être plus habilement ourdie, et les incidens naissent les uns des autres plus naturellement que dans Sacontala. En revanche, on n'y rencontre pas de personnage aussi intéressant que l'héroïne de ce

dernier drame. Le récit qui fait la base de la pièce de Vikrama et Ourvasi, est contenu dans le Vishnou Pourana, ainsi que dans le Padma Pourana. M. Wilson l'a rapporté d'après cette double autorité. Kalidasa a divisé son drame en cinq actes; il fait, sur-tout dans le quatrième, un grand usage du pracrit, circonstance remarquable pour une pièce qui a dix-huit cents ans: M. Wilson n'a pas négligé de la relever en examinant les preuves de l'ancienneté de cette composition dramatique.

Ourvasi, nymphe du ciel, gracieuse création du solitaire Nârâyana, revenant avec ses sœurs du palais de Kouvera, est enlevée par un génie nommé *Kesi*. Aux cris de ses compagnes, Pourouravas, roi de Prasthana, s'élançe sur les pas du ravisseur; il l'atteint, délivre la belle nymphe, et la rend à ses amies, encore évanouie par l'effet de la frayeur. Le roi des musiciens de la cour d'Indra, pareillement attiré par les plaintes des nymphes célestes, loue le courage du héros. Celui-ci ne peut s'éloigner sans laisser voir l'impression que les attraits de la nymphe ont produite sur son âme. Ourvasi, de son côté, témoigne à quel point elle est sensible au service que Pourouravas lui a rendu. Une peinture vive de ce double sentiment remplit la fin du premier acte, et se fait remarquer par les traits d'une délicatesse qu'on ne rencontre jamais sans quelque étonnement dans les productions asiatiques. Le second acte s'ouvre par une véritable scène de comédie, entre un brahmane confident du roi et l'une des suivantes de la reine. Celle-ci surprend le secret du nouvel amour de Pourouravas; et tandis que le roi s'entretient avec son confident de l'objet de sa passion, Ourvasi, suivie d'une des nymphes célestes, cède à l'attrait qui l'appelle auprès de lui. D'abord couverte d'un nuage, elle laisse tomber à ses pieds un billet écrit sur une feuille de bouleau, et finit par se montrer aux yeux du héros qu'elle a charmé. Cette scène seroit parfaite, si elle n'étoit déparée par le mélange de quelques bouffonneries assez insipides, placées dans la bouche du brahmane ami de Pourouravas, et qui se reproduisent beaucoup trop dans tout le cours de la pièce. La jalousie de la reine, les reproches qu'elle adresse à son royal époux, après la lecture de la feuille de bouleau, portent un caractère de modération, on pourroit dire de froideur, qui laisse un peu languir l'intérêt. Au troisième acte, Ourvasi a été rappelée dans le ciel pour remplir un rôle dans la représentation d'un drame joué devant les immortels. Elle s'est trahie par sa préoccupation; et le nom de Pourouravas, au lieu de celui de Pourouchottama (premier agent de la nature), est sorti de sa bouche, quand, dans le personnage de Lakchmi, elle a dû faire l'aveu de son amour pour Vishnou. Indra a daigné commuer la peine qu'elle

eût encourue , en un exil qu'elle passera sur la terre auprès du monarque qu'elle aime. Cependant la reine , cherchant à éloigner les sentimens dont elle a été péniblement affectée, donne rendez-vous à son époux sur la terrasse du pavillon des pierres précieuses, pour y être témoin de l'entrée de la lune dans la constellation *rohini*. Tandis qu'il l'attend , Ourvasi et sa compagne, toutes deux invisibles , se rendent auprès de lui. La reine survient, et, pratiquant les rites de la réconciliation à l'égard du roi , s'engage à n'avoir que des pensées de douceur et de complaisance pour la nymphe qui attire les regards de son seigneur et partage avec lui les chaînes d'un amour mutuel. Elle s'éloigne après lui avoir formellement rendu sa liberté. Ourvasi, témoin caché de cette déclaration, ne perd pas un instant pour en profiter. Son amie prie le héros de faire en sorte qu'Ourvasi n'ait point sujet de regretter le ciel qu'elle a quitté pour lui. Les transports des deux amans terminent le troisième acte.

Le quatrième acte est presque en entier lyrique. L'intérêt en est tout national. Les peintures qu'il offre, les détails mythologiques dont il abonde , les beautés poétiques qui y sont rassemblées , la variété du mètre, les agrémens de la musique, tout cela est à-peu-près perdu dans une traduction. Un jour que la nymphe et son royal amant erroient sur les bords du Mandâkini, une sylphide qui folâtroit dans le cristal des ondes attira un moment les regards du monarque. La jalouse colère d'Ourvasi s'éveilla ; elle repoussa dédaigneusement celui qu'elle aimoit , et dans son trouble elle oublia la loi qui interdit aux femmes l'entrée des bois funestes de Kârtikêya. En franchissant la limite fatale, elle se vit transformée en une liane légère. Pourouravas cherche en vain sa bien-aimée, et, dans une suite de couplets entremêlés de récitatif, il déplore son sort funeste. Un être surnaturel vient à son secours et lui donne le *rubis de la réunion*. Ourvasi reprend sa première forme ; ils sortent portés sur un nuage. Le cinquième acte est comme une pièce à part. Un faucon emporte le rubis. Une flèche perce le faucon : cette flèche porte un nom ; c'est celui du triomphant Ayous , fils d'Ourvasi et de Pourouravas. Ce prince apprend ainsi qu'il a un fils , à qui la nymphe céleste a donné le jour à l'insu du père, quoique celle-ci ne l'eût pas quitté. Il ne manquoit que cette condition à la félicité du monarque : il termine la pièce en formant un vœu pour que le savoir et la fortune cessent d'être opposés l'un à l'autre comme des ennemis, et assurent de concert le vrai bonheur de l'humanité. On ne voit pas bien à quoi revient cette pensée ; et généralement, depuis le troisième acte, beaucoup de choses dans ce drame semblent s'écarter de ce qui,

sous le nom de sens commun, doit mériter d'être approuvé en tout temps et dans tout pays.

Le rang que cette pièce occupe dans le théâtre indien justifiera l'étendue que nous venons de donner à notre analyse. Le même motif pourroit nous excuser si nous nous arrêtions à celle qui paroît être le chef-d'œuvre de Bhavabouïti, *Malati et Madhava*, ou le *Mariage par surprise*, comédie en dix actes, laquelle doit avoir été écrite dans le VIII.^e siècle. Cette dernière partage avec Sacontala l'honneur d'être encore, dans certaines occasions, lue par les Pandits ; mais elle n'est pas entièrement inconnue aux Européens, puisque M. Colebrooke en a donné une analyse, avec la traduction d'une partie du cinquième acte, dans son Essai sur la prosodie sanscrite et pracrite (1). Il y a beaucoup de charme et des sentimens pleins de douceur dans ce drame. Mais l'abus des descriptions et la manie de faire de la poésie s'y montrent un peu trop souvent ; il suffira d'en citer un exemple. La belle Malati est avec ses compagnes dans un bosquet où se trouve aussi le jeune Madhava, l'objet de sa tendresse ; on entend du bruit derrière la scène ; une voix crie : « Oh ! prenez garde à vous ! Dans la force de sa jeunesse, » dans ses ébats, le tigre renfermé sous le portique du temple, a brisé » sa cage de fer ; il erre de tout côté, la queue redressée et flottante » comme une bannière. Pourvu de membres vigoureux et puissans, il » parcourt les bosquets. Maintenant son pied, aussi pesant que le ton- » nerre, se plonge au milieu de membres en lambeaux. Le monstre » s'arrête. . . et engouffre dans sa gueule vaste comme une caverne, » la chair palpitante, ou broie de ses dents à pointes aiguës les os qui » craquent en se brisant. Il rugit d'un rauque rugissement du fond d'un » gosier rempli de la chair des hommes et des animaux. Tous fuient en » tremblant ce son redoutable ; et souillé de sang et de poussière, il » précipite sa course en les poursuivant. . . Insatiable, il plie ses jarrets » qui portent la mort. — Sauvez votre vie. . . autant que vous le » pouvez, évitez-le. » Le traducteur ajoute que bien que trop travaillée et écrite dans un pracrit surchargé d'allitérations, cette description est très-énergique dans l'original. On avouera aussi qu'elle n'est pas moins déplacée, et que ce n'est pas ainsi qu'on avertit de l'approche d'un tigre ceux qui se trouvent en danger d'en être dévorés.

La quatrième pièce du recueil de M. Wilson est du genre mythologique ; le sujet en est pris dans la suite de l'histoire de ce Râma dont les hauts faits ont fourni matière à l'une des grandes épopées

(1) *Asiat. res.* tom. X.

des Hindous : on l'attribue au même auteur que la précédente, Bava-bhoûti; et il a également composé une autre pièce, le *Mahâ Vira Tcharitra*, qui n'a pas été traduite, et où il a présenté, sous la forme dramatique, les exploits de Râma, tels qu'ils sont racontés dans le Râmâyana. Ici l'auteur prend l'histoire de ce héros au moment où il rentre dans Ayodhyâ, sa capitale, au retour de sa glorieuse expédition contre le tyran de l'île de Lanka.

Râma et son épouse Sitâ sont heureusement réunis. On leur montre des peintures où sont retracées toutes les aventures du héros, jusqu'au moment où la reine, victime d'un enlèvement, a été reconnue *très-pure* au moyen de l'épreuve du feu. Cet artifice amène un récit qui met les spectateurs au courant de ce que nous appellerions l'*avant-scène*. Sitâ s'endort dans les bras de son époux; mais, durant son sommeil, des bruits calomnieux, démentant les résultats de l'épreuve, ameulent le peuple, qui exige l'éloignement de la reine. Ramâ cède à la nécessité, et, sans éveiller son épouse, ordonne les apprêts de son exil. Douze années s'écoulent entre le premier acte et le reste de la pièce. Sitâ, seule et sans secours, au milieu des forêts, déplorant les rigueurs de son destin et la cruauté de son époux, a été prise des douleurs de l'enfantement; elle s'est précipitée dans le Gange, et dans ce moment a donné naissance à deux enfans que la déesse du fleuve a placés sous la tutelle du sage Vâlmiki. Râma, poursuivant le cours de ses exploits contre les ennemis des brahmanes, pénètre dans la forêt habitée par la reine. Le troisième acte est consacré à décrire leur rencontre, on ne sauroit dire leur entrevue, puisque Sitâ, rendue invisible par la puissance de la déesse Ganga, ne peut céder au transport qui l'attire vers son époux; le destin les tient séparés jusqu'à l'achèvement de l'*aswamedha*, le sacrifice solennel du cheval, que Râma a entrepris. Les exercices des deux enfans de Râma dans l'hermitage de Vâlmiki, leur bouillante ardeur à la vue du cheval destiné au rite sacré, produisent une ou deux scènes intéressantes dans le quatrième et le cinquième acte. Ils s'attirent la colère des soldats du roi, en voulant emmener le noble animal. Le sixième s'ouvre par une description toute poétique ou plutôt fantastique d'un combat livré par l'un des fils de Râma à leur cousin Tchandraketou, chargé de réprimer leur audacieuse entreprise. Râma paroît et sépare les combattans. Les traits des jeunes princes, leur valeur intrépide, les armes divines dont on les voit armés, font soupçonner leur naissance. Mais la reconnaissance est réservée pour le septième et dernier acte; elle s'y fait au milieu d'une pompe théâtrale préparée par Vâlmiki, où assiste une nombreuse réunion de dieux,

d'hommes, d'esprits de l'air, de la terre, de l'océan, de dieux serpens, et de tous les êtres qui respirent et qui ont le mouvement. Il y a quelque chose de bizarre dans l'emploi de ce moyen, qui rappelle une belle scène de Hamlet, et plus encore une autre scène de *l'Illusion comique* de notre Corneille. Râma s'évanouit en contemplant les infortunes de Sitâ représentées par elle-même; il reprend ses sens quand elle lui est rendue par la déesse Ganga. Vâlmîki lui ramène ses deux fils. Le prince retrouve à-la-fois tous les objets qui lui sont chers. En cela, le poète dramatique s'est éloigné du récit des poètes épiques, d'après lesquels Sitâ est séparée de son époux et de ses enfans par la déesse de la terre, qui ouvre son sein pour les recevoir. On sent qu'il faut, pour prendre intérêt à une composition de ce genre, être nourri des traditions mythologiques dont la religion et la poésie ont fait en quelque sorte, pour les Hindous, des traditions nationales. Mais ce drame n'en est pas moins rempli de détails attendrissans, de situations touchantes et de morceaux pathétiques. On peut, même à travers les traductions, concevoir de l'original une idée très-avantageuse.

Le *Moudrà Râkchasa* ou le *Sceau du ministre* est un drame entièrement différent du précédent: le sujet en est tout politique, et les personnages appartiennent à l'histoire. Il y a même un commentateur qui prétend qu'on y doit voir un traité de politique, encore plus qu'une comédie. On l'attribue à Visâkhadatta, fils de Prithou le Grand Roi; or on cite un Prithou Radja qui, au XII.^e siècle, fut tué dans une bataille contre les mahométans; et l'on pense que ce pourroit avoir été le père de l'auteur du *Moudrà Râkchasa*. Le nom du roi Tchandragoupta, qui y joue l'un des principaux rôles, peut inspirer un intérêt particulier. W. Jones et Wilford ont avancé que ce prince étoit le même que Sandrocottus, et M. Wilson pense que le rapport des noms, remarqué d'abord par W. Jones, n'est pas la seule raison qu'on ait de supposer l'identité des deux personnages; il cite différentes coïncidences qui confirmeroient la conjecture. Le nom sanscrit peut être remplacé par Tchandramas, et Diodore de Sicile (1) nomme *Xandrames* le roi des Gandarides, dont la puissance alarma le conquérant macédonien. Le même nom se lit, sous une forme encore plus rapprochée de la forme primitive (Σανδρόκυπτις), dans Athénée (2), selon les variantes de quelques manuscrits collationnés par M. de Schlegel (3); et

(1) Lib. XVI, c. 93, ed. Wessel, tom. II, p. 232. — (2) *Deipnosoph.* l. 1, ed. Schweigh. tom. I, p. 69. — (3) *Indische Bibliothek*, tom. I, p. 246. Les manuscrits de la Bibliothèque du Roi (3056 et 3056 A) ne contiennent pas cette curieuse variante: l'un et l'autre portent Σανδρόκυπτις.

suisant ce célèbre critique, c'est d'après Strabon que Casaubon et d'autres éditeurs ont rétabli dans le texte l'orthographe de Σανδρόκοττος. Le prince étoit né dans une condition inférieure; et cette circonstance est remarquée, à l'égard du roi des Gandarides, par le même historien, par Quinte-Curce (1) et par Plutarque (2). Tchandragoupta, suivant les Hindous, sollicita le secours des princes du nord et du nord-ouest de l'Inde; il put donc visiter Alexandre, comme le disent Plutarque et Justin (3). Sandrocottus étoit roi des nations qui habitoient le long du Gange; et ces peuples sont connus sous les noms de *Gangarides*, *Gargarides*, *Gandarides*, *Gandarii*, *Prasii* ou *Parrhasii*. Le premier de ces noms paroît à M. Wilson avoir été formé par les Grecs du nom même du Gange; mais il y avoit réellement une nation de *Gandhari* à l'ouest de l'Indus, et l'analogie du nom des *Prasii* se retrouve dans la dénomination de *Prâchi*, contrée orientale, et *Prâchiâ*, peuple de l'est, qui s'applique, dans la division géographique de l'Inde, aux habitans des pays situés à l'opposé du Behar, ainsi qu'au Magadha, ou à la partie méridionale du Bihar même. Les auteurs anciens et les Hindous s'accordent donc sur le lieu où ils placent, les uns, la domination de Sandrocottus, les autres, celle de Tchandragoupta. Enfin, la capitale du premier étoit la ville de Palibothra sur le Gange, au confluent d'une rivière qui n'est pas nommée dans Strabon (4), mais qu'Arrien (5) et Pline (6) comprennent parmi les affluens du Gange, sous les noms d'*Erranoboas* et de *Sonus*.

Dans le drame, la capitale de Tchandragoupta est Pâtalipoutra, sur les bords du Gange, non loin de la rivière *Sone*, dont les bords sont ébranlés par la marche d'une armée. M. Wilson voit peu de raison de douter que Patalipoutra et Palibothra ne soient une seule et même ville, et il retrouve l'une et l'autre dans la ville de Patna, malgré l'opinion contraire de géographes très-habiles, et le défaut d'accord de quelques circonstances, comme l'éloignement qui sépare cette ville de la rivière *Sone*, éloignement qu'il est tenté d'attribuer aux changemens survenus dans le cours de plusieurs rivières de l'Inde. Quoi qu'il en soit, il reste assez d'analogies pour conclure avec quelque probabilité que Tchandragoupta et Sandrocottus sont le même prince; et ce rapprochement,

(1) *Lib. IX, cap. 2.* — (2) *In Alexandr. ed. Par. 1624, pag. 700.* — (3) Cf. *Just. lib. XII, cap. 8.* — (4) *Strab. lib. XV.* Consultez une note de M. Gosselin sur le livre II, traduction française, tom. I, p. 184. — (5) *Erranoboam, Cossoanum, Sonum* (Σωνόν τε ποταμόν., *Rer. Ind. lib. ed. Blancard, pag. 514.* — (6) *Hist. nat. lib. VI, cap. 22, ed. Hard. pag. 318.*

infiniment curieux, nous a paru mériter que nous nous y arrétassions un instant. Nous revenons au drame dont ce personnage est le héros.

Nanda, roi de Pâtalipoutra, a été assassiné. Un brahmane, nommé Tchânakya, qui avoit dirigé le complot, a fait donner la couronne à Tchandragoupta. Rakshasa, premier ministre du roi Nanda, s'étoit réfugié à la cour du roi des Metchas ou barbares, et l'excitoit à venir attaquer l'usurpateur. La fidélité de Rakshasa est désormais le seul obstacle que puisse rencontrer le pouvoir naissant. Tchânakya entreprend de conquérir au nouveau roi l'assistance du ministre fidèle. De rusés agens, des espions adroits, le servent dans cette nouvelle entreprise. Il affecte une sévérité qui n'est pas dans son cœur, et met en fuite tous les amis de l'ancien ministre. Au deuxième acte, la scène est transportée dans la capitale du roi Malayaketou, qui a donné asile à Rakshasa. Celui-ci se prépare à venger son ancien maître. Ses amis, ou ceux qui se prétendent tels, viennent successivement le rejoindre, et lui rendent compte de ce qui se passe à Pâtalipoutra, conformément aux vues de Tchânakya. Au troisième acte, on voit Tchandragoupta avec le ministre qui lui a ouvert le chemin du trône, tenant le langage d'un disciple à l'égard de son maître, d'un obligé envers son bienfaiteur. Cette scène est longue et froide, mais curieuse, en ce qu'elle offre une peinture de la politique des cours indiennes. Le ministre développe son plan pour consolider l'autorité du nouveau roi, et tous deux d'accord feignent une altercation qui doit tromper leurs ennemis communs. La scène, dans le quatrième acte, est reportée au palais de Malayaketou. On lui apprend la rupture de l'usurpateur et de son ministre, et l'on présente cette circonstance de manière à lui persuader que la place de ce dernier est destinée à Rakshasa. Les soupçons augmentent en voyant celui-ci presser le départ de l'armée qui doit attaquer la cité de Pâtalipoutra. Une suite de ruses et de contre-ruses sert à prolonger l'action et à soutenir la curiosité. C'est là le caractère particulier de ce drame. L'un des événemens les plus bizarres, rappelé dans plusieurs endroits de la pièce, est la mort donnée à Parvateswana, père du protecteur de Rakshasa, par l'entremise d'une jeune fille dont un poison subtil avoit rendu mortelles les caresses et l'approche même. Des papillons, en se reposant sur elle, périssoient à l'instant. M. Wilson, on ne sait pourquoi, a, dans quelques endroits, mis à la place de cette jeune fille une statue empoisonnée par art magique (1). Un autre sujet de

(1) Acte 1.^{er}, p. 50. Comparez, acte 5, pag. 115. Le traducteur français en fait une *statue vivante et animée*; mais il avertit de la substitution opérée par M. Wilson, sans pouvoir en rendre compte.

remarque, c'est la réunion des peuples qui constituent l'armée qui marche contre Tchandragoupta : elle est formée de troupes de Couloouttha, de Malaya et de Casmira, des princes de Sindhou et de Parasîka, des Khasas et des Magadhas, des Gandhâras, et de l'infanterie Yavana, des Kiras, des Sakas, des bandes de Tchédi et des cohortes des Hoûnas. Parmi des noms d'origine purement indienne, on en reconnaît aisément d'autres qui désignent des peuples étrangers et occidentaux, comme *Parasîkas, Gandhâras, Yavanas, Sakas, Hounas*, et l'on seroit tenté de croire qu'il y a là quelque souvenir confus de la composition des armées d'Alexandre. Mais ce qu'il y a de singulier dans la conduite du drame, c'est que les ruses les plus odieuses, les stratagèmes les plus machiavéliques, sont présentés comme une chose simple et naturelle, et couronnés d'un plein succès. Des lettres supposées scellées par un faussaire de *l'anneau du ministre* témoignent hautement contre lui. Rakshasa est rendu complètement suspect à son protecteur dans le cinquième acte. Dupe d'une autre imposture assez grossière au sixième, et au septième d'une combinaison bien peu vraisemblable, il est amené à reconnoître la supériorité de son ennemi Tchânakya, et à consacrer, comme lui, ses services au nouveau roi. Il reçoit des mains de Tchandragoupta le poignard, signe de l'autorité ministérielle.

L'âge de la dernière des six pièces traduites par M. Wilson paroît fixé d'une manière incontestable : elle est attribuée au prince Sri Harcha dêva, roi de Cachemire, grand ami des lettres, lequel monta sur le trône en 1113, et périt en 1126, dans une insurrection que son goût pour la poésie, et la protection qu'il accordoit aux comédiens et aux danseurs, avoient contribué à exciter. *Le Ratnavali* ou *le Collier* est fondé sur une antique histoire des amours de Vatsa, prince de Côsâmbi, et de Vâsavadattâ, princesse d'Oudjayani, sujet indiqué par Calidâsa, dans son *Nuage messenger* (1), et traité par plusieurs poètes. Ce drame atteste, selon M. Wilson, une déviation plus complète des habitudes purement indiennes, un plus grand raffinement, un relâchement marqué et une détérioration proportionnée dans les sentimens moraux.

Sous le rapport de la littérature, cette pièce offre aussi des changemens notables, et qui font voir le défaut de pathétique remplacé par l'intrigue, l'affoiblissement de l'inspiration porté au point de ne pas fournir même la moindre pensée, le moindre jeu d'esprit. La poésie en est toute mécanique et réduite aux ressources du mètre, bien que le style soit, sur-tout dans le pracrit, supérieur à ce qu'on observe dans les autres pièces.

(1) *Mégha dûva*, p. 36, note sur le vers 195.

La fable ne mérite guère d'être analysée, quoiqu'elle donne lieu à quelques détails agréables. Une princesse de Ceylan a été jetée par la tempête sur le rivage de Côsâmbi ; sa présence excite la jalousie de la reine Vâsavadata. Des portraits de personnes aimées, tracés à la hâte par ceux qui brûlent pour elles, sont un moyen favori employé dans les pièces indiennes ; il se retrouve ici comme dans le *Mariage par surprise*. La reine se déguise et passe auprès de son époux pour la beauté qui l'a rendu inconstant. Cette scène ne manque pas d'intérêt, et elle amène un dialogue assez piquant. Mais la jalousie conjugale ne produit ici, non plus que dans le *Héros et la Nymphé*, qu'un refroidissement momentané. L'arrangement entre les deux femmes aimées de Vatsa s'accomplit dès que la seconde est reconnue à son collier pour la fille du roi de Ceylan ; et la pièce finit, comme la *Stella* de Goethe, par un accord qui comble les vœux du prince et satisfait ses deux épouses. Le *Collier* est en quatre actes seulement.

La traduction des six drames est, comme nous l'avons annoncé, suivie d'extraits ou de courtes notices, relatifs à vingt-trois autres pièces, que l'auteur n'a pas cru devoir traduire en entier. Nous serions entraînés trop loin, si nous voulions en présenter l'analyse à notre tour. Il faudroit transcrire, au lieu d'abrégé. Le *Koutouka Servaswa* est une farce assez plaisante, et où se trouve un passage sur les adultères des dieux rapportés dans les Pouranas : « Que dit la loi ! Tu ne commettras pas d'adultère. — Langage d'insensés ! Pour notre guide, prenons de la loi ce que les sages et les dieux eux-mêmes en observoient, et non des préceptes comme celui-là, qu'ils méprisoient. Indra trompa la femme de Gaoutama ; Tchandra enleva la fiancée de son gourou (maître) ; Yama séduisit l'épouse de Pândou sous la forme du mari, et Mâdhava débaucha les femmes de tous les bergers du Vrindâvan. Ces fous de Pandits, se croyant sages, ont seuls fait un péché de cette conduite. — Mais c'est un précepte des Rischis : que répondez-vous à cela ! — C'étoient tous des imposteurs : devenus trop vieux pour se livrer au plaisir, ils le condamnoient, et, par envie, défendoient aux autres les jouissances qu'ils ne pouvoient plus goûter eux-mêmes. — Très-vrai ! très-vrai ! nous n'avions jamais entendu prêcher une doctrine aussi orthodoxe, &c. »

D'autres pièces sont des satires de la licence des brahmanes, des vices des princes, de la foiblesse des ministres, de l'ignorance des médecins et des astrologues. On y trouve des personnages d'hypocrites, des charlatans, et jusqu'au matamore de nos anciennes comédies, le tout accompagné de traits qui ne manquent parfois ni de justesse, ni de vivacité. Un mendiant et son disciple se disputent la possession d'une courti-

sane. Ils soumettent le sujet de leur contestation à un brahmane, qui fait métier de résoudre les questions de droit épineuses; mais celle-ci lui présente des difficultés qui lui en font différer la solution, et il arrête que la demoiselle restera sous sa protection jusqu'à ce que le procès puisse être convenablement éclairci.

Nous n'avons plus rien à dire des pièces mythologiques, qui paroissent toujours occuper le premier rang dans le théâtre indien. Elles prêtent à des développemens qui ont de l'intérêt dans le pays, et à des peintures ou descriptions qui, par rapport à la poésie, peuvent mériter d'être étudiées par les amateurs de ce genre de composition. Mais c'est plutôt dans les autres que le plus grand nombre des lecteurs chercheront les particularités caractéristiques des mœurs de l'Inde, et le sujet d'observations ou de rapprochemens moraux et philosophiques.

Nous nous plaisons à exprimer encore une fois la gratitude que tous les littérateurs doivent à M. Wilson pour un travail qui, dans un sujet d'un haut intérêt, accroît nos lumières, et nous apprend une foule de choses que nous aurions long-temps ignorées. L'histoire littéraire y gagne de nombreux points de comparaison et la matière de rapprochemens très-curieux; l'histoire des mœurs y puisera d'utiles renseignemens, et le moyen de juger dans la pratique cette civilisation indienne, dont on n'a presque jamais parlé que d'après la théorie. Il est intéressant de contrôler l'une par l'autre, et de voir par les comédies quelle est en réalité l'influence des codes, des ouvrages religieux et des traités de morale. On ne craint pas de dire que, sous ce point de vue, le recueil de M. Wilson a peut-être fait faire à nos connoissances sur l'Inde, plus de progrès qu'on n'en auroit obtenu de la publication des deux épopées, des dix-huit pouranas, et de cent autres poèmes dans le même goût. Nous avons assez d'idéal; cet ouvrage-ci nous donne du positif.

Chaque pièce, dans les trois volumes de M. Wilson, porte un frontispice et se distingue par une pagination particulière: les dates mêmes n'en sont pas identiques. Il paroît qu'elles ont été publiées successivement à Calcutta, avant d'être réunies sous un titre commun. On en avoit aussi lu des extraits dans quelques recueils, notamment dans l'*Annual Register* de Calcutta (1), dans le *Journal asiatique* (2), et dans la *Bibliothèque indienne* de M. de Schlegel (3).

(1) *The Calcutta annual Register*, 1821; *Miscell. tract.* pag. 20.—(2) *T. X*, pag. 174.—(3) *Indische Bibliothek*, tom. II, pag. 149. On trouve, à la suite des notices sur les pièces indiennes, tirées d'une lettre de M. Wilson, un aperçu de quelques autres drames par M. Lassen.

L'importance littéraire du travail de M. Wilson lui assuroit les honneurs de la traduction dans d'autres langues, et le genre de l'ouvrage exigeoit un traducteur instruit. M. Langlois a satisfait aux conditions qui lui étoient imposées. Versé lui-même dans l'étude du sanscrit, il a pu, mieux qu'un autre, conserver les idées de l'original, l'exactitude dans les noms propres et dans les termes indiens relatifs aux usages, triompher enfin de la difficulté que lui opposoit le style du traducteur anglais, obscur en beaucoup d'endroits, particulièrement dans les passages que ce dernier a cru devoir rendre en vers anglais. Quelques phrases qui ne semblent pas avoir été complètement interprétées, et un petit nombre de négligences, ne doivent pas affaiblir l'estime que lui mérite la manière dont il a exécuté sa tâche; peu d'autres auroient été capables de faire mieux. On peut regretter qu'au lieu de traduire simplement les avertissemens que M. Wilson a placés avant chaque pièce, et qui sont remplis de notions historiques et littéraires extrêmement curieuses, le traducteur français ait cru devoir en changer la forme, les abrégier, en retrancher des portions qui méritoient d'être conservées. Quant aux notes, qui sont très-nombreuses et dont plusieurs ont une certaine étendue, il a pris un parti fort judicieux: à l'exemple de Forster, dans sa traduction allemande de *Sacountala*, il les a rassemblées à la fin de l'ouvrage, en disposant alphabétiquement les noms et les mots qu'elles sont destinées à expliquer; on a de cette manière un vocabulaire historique, où l'on peut chercher des éclaircissemens applicables même à d'autres ouvrages que celui-ci. C'est, comme le dit M. Langlois, le fondement d'un dictionnaire des mots indiens, qui, de jour en jour, doit paroître plus indispensable. Effectivement la seule mythologie des Hindous exigeroit le secours d'un livre de ce genre; et celui qui feroit le dépouillement des noms propres renfermés dans les principaux ouvrages relatifs aux antiquités de l'Inde, rendroit un véritable service à cette branche de la littérature orientale.

J. P. ABEL-RÉMUSAT.
