

Vestales indiennes : les danseuses de temple dans les récits de voyage et l'imaginaire théâtral orientaliste (1780-1811)

Tiziana Leucci
CEIAS (CNRS-EHESS, Paris)



Synergies Inde n° 4 - 2009 pp. 171-179

Résumé : *La fin du XVIII^{ème} siècle est marquée par des comparaisons de plus en plus précises entre les langues et les mythologies d'Inde et d'Europe. Dans ce cadre qui voit aussi l'avènement du romantisme, d'environ 1780 à 1811, la danseuse de temple indienne ou devadâsî a été identifiée à une héritière orientale de la « vestale », ou vierge - prêtresse de la Rome antique. Au-delà de la seule projection de fantasmes européens masculins, nous verrons que les auteurs (voyageurs, savants, poètes, hommes de théâtres) qui véhiculèrent ces comparaisons s'appuyaient sur des indices précis interprétés avec les connaissances de leur temps.*

Mots-clés : *danseuses de temple - vestales - voyageurs occidentaux - théâtre - opéra - bayadères*

Abstract: *At the end of the XVIIIth century, the comparisons between Indian and European languages and mythologies become more and more detailed. In this context, between 1780 and 1811, which sees the birth of Romantic movement as well, the Indian temple dancer or devadâsî was assimilated to a sort of oriental « vestal », the virgin - priestess of ancient Rome. Beyond the mere male European imagery, the present article shows that the travelers, scholars, play-writers, etc., who have spread such a comparison, were drawing it from particular clues even if interpreted through the knowledge of their own times.*

Keywords: *temple dancers - vestals - western travelers - theatre - opera - bayaderes*

La fin du XVIII^{ème} siècle est marquée par les études véritablement « orientalistes » : Anquetil-Duperron (1731-1805), en France, William Jones en Angleterre, prenant la suite des voyageurs et missionnaires. Cette époque est marquée par des comparaisons de plus en plus précises entre les langues et les mythologies d'Inde et d'Europe, qui donneront plus tard naissance aux études « Indo-Européennes » proprement dites. Nous nous intéressons ici à un sujet de ces comparaisons à la fois mineur, puisqu'il s'agit d'un simple personnage, et majeur, par l'ampleur qu'il prit dans l'imaginaire européen du Romantisme : la

danseuse de temple indienne ou *devadâsî*. D'environ 1780 à 1811, celle-ci a été identifiée à une héritière orientale de la « vestale », ou vierge - prêtresse de la Rome antique. Au-delà de la seule projection de fantasmes européens masculins sur les rives du Gange, nous verrons que les auteurs (voyageurs, savants, poètes, hommes de théâtres) qui véhiculèrent ces comparaisons s'appuyaient sur des critères précis et sur les connaissances de leur temps.

Certains personnages indiens attirèrent l'attention des voyageurs occidentaux dès l'antiquité (brahmanes, « sages nus », *satî*). La première mention européenne connue (à l'heure actuelle) des danseuses de temple apparaît au XIII^{ème} siècle, dans le célèbre récit des voyages de Marco Polo. Après lui, de nombreux voyageurs et missionnaires ont laissé des descriptions de ces femmes, descriptions évidemment influencées par la culture chrétienne de leur temps mais, pour la plupart, moins fantaisistes qu'on ne le croit généralement. Avec le contournement de l'Afrique par les Portugais à la fin du XV^{ème} siècle, puis surtout la fondation des « Compagnies des Indes orientales » britannique (1600), hollandaise (1602) puis française (1664, sous Louis XIV), ces récits se multiplient et gagnent en précision. Avec eux, le terme d'origine portugaise *bayadère*, signifiant « danseuse », se diffuse dans de nombreuses langues européennes pour désigner spécifiquement les ballerines indiennes. Ces récits influencent à leur tour la production théâtrale européenne à thème indien (voir Leucci 2005a, 2005b, 2008a et 2008b). Si de rares écrits du XVII^{ème} siècle tracent déjà quelques parallèles possibles entre les « bayadères » et des femmes consacrées aux temples de l'Antiquité, il faut attendre la fin du siècle suivant pour voir des comparaisons plus décidées, en particulier avec les vestales romaines. Nous retracerons l'origine de cette idée, à partir des années 1780.

De Pierre Sonnerat à Jacques Maissin

En 1782, paraît en France un livre qui connut un immense succès : *Voyages aux Indes orientales et à la Chine* de Pierre Sonnerat. Son auteur, voyageur et naturaliste français (1748-1814), y relate ses voyages dans l'Océan Indien. Il y aborde notamment - comme tout voyageur de l'époque se sent obligé de le faire - le sujet des bayadères. Non seulement, Sonnerat souligne la « volupté » de leur danse, mais il donne aussi l'étymologie portugaise, et précise que leur nom indigène est « *dévédassi* ». Il note également que nombre d'entre elles viennent de famille d'artisans, et qu'elles participent aux rituels de temple et aux mariages par la danse et les chants (Sonnerat 1806 : 81-2) :

« Un ouvrier destine ordinairement à cet état le plus jeune de ses filles, et l'envoie à la pagode avant qu'elle soit nubile. On leur donne des maîtres de danse et de musique : les brames cultivent leur jeunesse, dont ils dérobent les prémices; elles finissent par devenir femmes publiques. Alors elles forment un corps entre elles, et s'associent avec des musiciens, pour aller danser et amuser ceux qui les font appeler. Elles dansent et chantent au son du *tal* (1 : instrument composé de deux espèces de petits plats...) et du *matalan* (2 : espèce de petit tambour...), qui les animent, les mettent en action et règlent leur mesure et leurs pas. Celui qui tient le *tal* se penche du côté des danseuses, et semble leur communiquer, par la manière dont il frappe, la passion qu'elles mettent dans leurs gestes et dans leur postures. Le mouvement

de leurs yeux, qu'elles ferment à moitié tandis qu'elles penchent négligemment le corps en adoucissant la voix, annonce la plus grande volupté. Plusieurs hommes placés derrière, chantent en chœur le refrain de chaque verset. Les *bayadères* ont grand soin de se parer quand elles sont appelées : elles se parfument, se couvrent de bijoux, et mettent des habits tissés d'or et d'argent. »

Malgré les nouveautés qu'il apporte, et qui lui valent le succès, l'ouvrage de Sonnerat soulève pourtant, d'emblée, force controverses (Deleury 1991 : 4). Les spécialistes s'aperçoivent vite, en effet, que Sonnerat a émaillé son récit personnel de nombreuses informations - dont le nom de *davaha dassi* - 'empruntées' à un auteur qui connaissait l'Inde bien mieux que lui : le français Maissin.

Jacques Maissin (1720-1803) avait été officier d'infanterie au service de la *Compagnie des Indes* dans la région de Pondichéry de 1752 à 1760. Passionné d'indologie, et grâce à ses observations et discussions locales, il avait composé un manuscrit qu'il confia à Sonnerat en 1778, avec mission de le faire publier en France. Comme nous l'avons suggéré, l'indélicat naturaliste conserva le manuscrit par-devers lui et en publia des pans entiers dans son propre ouvrage. Heureusement, Maissin avait également envoyé des extraits de ses travaux à d'autres savants amis, qui détectèrent et dénoncèrent le plagiat. Révolté qu'un autre obtienne un certain succès avec son propre labeur, Maissin se remit à l'œuvre en écrivant une version augmentée vers 1790, mais qui n'est publiée que deux cent ans plus tard, en 1975... Ainsi va la vie des manuscrits occultés, épisode récurrent dans l'histoire de l'indianisme.

Ce manuscrit montre toutefois l'originalité et la profondeur des connaissances de Maissin. Il décrit notamment le rite de présentation des lampes aux divinités (*arati*), lors duquel dansent les *devadâsî* (Régnier 1975 : 270-2) :

« Il est d'usage de faire trois cérémonies par jour dans les temples : au soleil levant, à midi et au soleil couchant. Il y a des temples où on en fait cinq (...). Aussitôt que les cérémonies commencent on baisse un rideau qui est à la porte de la chapelle et le peuple ne peut point voir ce qui s'y passe en dedans. C'est alors et dans le secret que le gourou baigne les dieux, qu'il les habille et leur présente leur manger. Lorsque tout cela est fait, la toile se lève et on aperçoit un bras qui tient une lampe allumée qu'il fait mouvoir de plusieurs manières différentes devant la figure du dieu ; c'est le bras du gourou qui est caché derrière la porte de la chapelle. Cette cérémonie est longue parce qu'il faut présenter l'une après l'autre une certaine quantité de lampes de formes différentes. Pendant cette cérémonie le peuple se prosterne, les instruments jouent et les *deve dassi* dansent, parce qu'ils regardent le feu comme le symbole de la divinité. »

Dans ce passage comme probablement dans ses discussions et correspondances avec les autres savants de son temps, Maissin croise le devoir des *devadâsî* et la présentation des flammes des lampes, qu'il interprète comme le « symbole de la divinité ». Il rapproche ainsi indirectement les *devadâsî* de prêtresses du feu, ce qui est la définition même des vestales romaines, un thème qui sera développé une vingtaine d'années plus tard, par le biais du théâtre romantique.

De la courtisane repentie à la ‘vestale hindoue’, ou de Goethe à Jouy

Deux ans après la publication du livre de Sonnerat, en 1784, est fondée l'*Asiatic Society of Bengal*, qui fédère les études britanniques sur le Sanskrit (William Jones, Charles Wilkins, Henri Th. Colebrooke). L'année même de la révolution française (1789), William Jones inaugure les premières traductions en langues européennes de pièces de théâtre en Sanskrit avec la *Reconnaissance de Sakuntalâ* de Kâlidâsa (Thapar 1999 : 197-217). Rappelons brièvement l'histoire : l'héroïne Sakuntalâ naît des amours d'une courtisane céleste (*apsarâ*) et d'un ascète. Abandonnée, elle est recueillie par un sage, qui l'élève et l'éduque dans un ermitage en forêt. Devenu une splendide jeune fille, un roi la découvre lors d'une chasse, et ils tombent amoureux. Elle accepte ses avances à condition que le fils qui naîtra de leur union soit promis au trône. Après une séparation forcée et de nombreuses péripéties, ils sont finalement réunis autour du jeune héritier. Ce texte, on le sait, entraîne un intérêt passionné pour la culture de l'Antiquité indienne, promue pendant une vingtaine d'années, au rang de civilisation primordiale, en harmonie avec la Nature, valeur clé du romantisme. Raymond Schwab a retracé cette « Renaissance orientale » dans les arts et la philosophie, qui a surtout touché l'Allemagne et la France du Romantisme¹.

Du point de vue du théâtre, jusqu'à la fin du XVIII^{ème} siècle, le personnage de la danseuse indienne restait en second plan, tandis que c'était souvent le destin tragique de la veuve (*satî*) qui occupait le devant de la scène². La veuve immolée et la danseuse courtisane apparaissaient comme deux extrêmes du destin féminin indien (Assayag 1999 ; sur l'histoire de ce thème, voir Leucci 2005a, 2008a et à paraître). Ce n'est cependant qu'en 1798, dans le poème de Johann Wolfgang von Goethe, *Le Dieu et la Bayadère, légende indienne*, devenu rapidement célèbre, que l'union des deux destins se cristallise dans le personnage à la fois romantique et tragique de « la bayadère »³.

Par rapport aux légendes rapportées par les voyageurs, la bayadère de J. W. von Goethe apparaît particulièrement proche de l'évangélique Marie Magdeleine. Le poète allemand commence, en effet, par lui faire laver les pieds du dieu venu sur terre (ici Mahâdev), et finit par conclure la ballade par un éloge à la rédemption du « pécheur repentant ». Entre ces deux moments, la bayadère subit une sorte de transformation, passant d'un amour de convention à un amour authentique, naturel, pour le jeune homme divin. Cet élan est si sincère qu'il la fait « pleurer pour la première fois » et qu'elle choisit de mourir sur son bûcher lorsqu'il paraît mort au matin. Goethe met ainsi en scène une rédemption par l'amour véritable, thématique chrétienne transposée dans une légende indienne.

Quand il consacre aux danseuses indiennes le premier opéra connu sur *Les Bayadères* en 1810, Étienne de Jouy a déjà connu le succès avec une « tragédie lyrique » précisément intitulée : *La Vestale*, Paris 1807 (Assayag 1999, Leucci 2005a et 2008a). En outre, si la pièce a pour héroïne la vestale Julia, dans un cadre romain antique, la reconstruction des tâches de la prêtresse (culte du feu, etc.) et du grand prêtre romain (*pontifex maximus*) s'inspire des danseuses de temple et du « grand brahme » indien. Jouy s'est en effet rendu en Inde dans le cadre de missions officielles pour l'armée. Dans *Les Bayadères*, pour éclairer le public

français sur la nature des servantes des dieux qu'il a vu lui-même, il adjoint une notice regroupant les remarques de Sonnerat et les siennes. Le livret débute ainsi par le récit, qu'il attribue à « un *Purana* », de la légende du dieu incarné sur terre (ici appelé *Shirven*), qui finit par épouser une bayadère, la seule prête à se sacrifier sur son bûcher funéraire. L'histoire diffère peu de celle de Goethe, et justifie, selon Jouy, la profession et le statut des « *Devadassi* (favorites du dieu) ». Le dramaturge explique ensuite magistralement les raisons des avis divergents concernant ces danseuses (Jouy 1821 ; Deleury 1991 : 669, 752-3) :

« Les historiens et les voyageurs ont très diversement parlé des *Bayadères* ; exaltées par les uns, elles sont jugées très rigoureusement par les autres. Où les premiers ont vu des femmes d'une beauté ravissante, entourées de tous les prestiges du luxe et des talents, les autres n'ont remarqué que des courtisanes plus ou moins jolies qui dansent dans les fêtes publiques et particulières pour quelques pièces d'argent, et chez lesquelles rien ne justifie l'enthousiasme de leurs admirateurs.

Quelque différence qu'il y ait entre ces deux peintures du même objet, l'une et l'autre sont également fidèles, mais elles n'ont pas été prises du même point de vue. On concevra très aisément que deux Indiens voyageant en France, dont l'un ne serait pas sorti du petit port de mer où il serait débarqué, tandis que l'autre aurait passé quelques mois à Paris ; on concevra, dis-je, que ces voyageurs, de retour dans leur patrie, écrivant sur l'état actuel de nos théâtres, sur les talents de nos actrices, sur la considération dont elles jouissent, parleront des même objets en termes tout-à-fait différents, sans pourtant blesser en rien la vérité. Telle est la source des récits en apparence contradictoires dont les *Bayadères* ont été l'objet. Les voyageurs qui n'ont été à la portée de les voir que dans les établissements européens de la côte de Coromandel, trouveront qu'on a beaucoup exagéré leur éloge; ceux au contraire qui ont visité les riches pagodes de Jagrenat, de Sonna-Sindi, qui ont remonté le Gange jusqu'à Bénarès, se plaindront le plus souvent de ne pouvoir donner à leurs portraits qu'une bien faible partie des charmes de leurs modèles.

(...) Tous les temples entretiennent, suivant leur richesse, un nombre plus ou moins considérable de *Bayadères* ; les plus grands, tels ceux de Jagrenat (Puri) ou de Chalambun (Chidambaram), en ont jusqu'à 150 qui ne se distinguent pas moins par leur beauté que par l'extrême richesse de leur parure. »

La définition d'Etienne de Jouy est l'une des plus claires de son époque. Il insiste sur la proximité du statut des danseuses et des brahmanes, à travers la similarité de leurs rangs vis-à-vis du roi, de leurs privilèges, mais aussi de la rigidité de leurs règles de conduite (végétarisme, ablution, prières). Il mentionne aussi que ces danseuses faisaient montre d'une « adresse extrême à manier les armes », ce qui était effectivement le cas. Toutes ces remarques amènent l'auteur à la conclusion suivante : les bayadères sont des vestales hindoues ⁴.

« Je pense qu'il y aurait un travail de comparaison à faire entre les *Bayadères* indiennes et les *Vestales* romaines, et je me suis moi-même souvent émerveillé que le célèbre orientaliste William Jones, n'en ait jamais parlé dans ses parallèles mythologiques ⁵. En effet, à l'exception d'un seul point (qui éloigne mais n'exclut pas la possibilité du rapprochement), les prêtresses du temple de Vesta, et celles des pagodes indiennes, présentent entre elles des traits de ressemblance qui ne peuvent échapper aux esprits

plus attentifs. Dans les deux institutions, les jeunes destinées sont consacrées encore enfant ; à Rome la direction des Vestales revenait au Pontifex Maximus ; celle des *Bayadères* est attribuée au chef des Brahmanes ; les Vestales présidaient aux cérémonies religieuses, aux fêtes publiques, et jouissaient de privilèges et d'honneurs ; les *Bayadères* occupent les mêmes fonctions et jouissent des mêmes honneurs et prérogatives. »

Jacob Haafner

Par un heureux hasard, l'année suivant la première de *La Bayadère*, voit la traduction en français des *Voyages* de Jacob Haafner. Ce voyageur hollandais, disparu à cette date (1755-1809), avait connu une vie particulièrement aventureuse. Embarqué à onze ans avec son père, médecin, pour Batavia dans l'actuelle Indonésie, celui-ci mourut et se fit voler ses biens pendant le voyage. Le jeune Haafner dut survivre par lui-même en Inde pendant douze ans avant d'être recruté comme comptable par la Compagnie hollandaise des Indes. Ses connaissances de diverses langues (dont le Tamoul) le firent également collaborer avec William Jones. Il publia deux volumes de récits à Amsterdam en 1806 et 1808 juste avant sa mort. Son tableau très noir de l'action coloniale britannique contribua à sa renommée en France, mais empêcha sa traduction en anglais jusqu'à aujourd'hui (Bor à paraître). À l'inverse, l'Abbé Dubois, qui avait fui la Révolution et prêchait l'intervention missionnaire, connut un grand succès en Angleterre tandis que sa version de 1825 passa inaperçue dans son propre pays.

Les « jeunes *devedaschies* » apparaissent d'abord dans l'évocation d'une classe où un maître brahmane leur apprenaient à écrire en même temps qu'aux jeunes garçons brahmanes (Haafner 1811 : I, 131). Elles sont cependant beaucoup plus présentes dans le second volume du livre, où l'auteur les distingue des autres types de danseuses et livre la première traduction correcte de leur nom sanskrit. Il fournit aussi la désignation utilisée, selon lui, à Ceylan, Pegu et au Siam : *arambhé*, qu'il dérive de « *Rambha*, la déesse de la danse, fille de Sarasvati, déesse de l'harmonie et de la musique » (Haafner 1811 : II, 104). Il ajoute que Rambhâ est l'une des cinq concubines d'Indra, et que les danseuses de temple lui apportent annuellement des offrandes « comme à leur mère », de même qu'au dieu de l'amour Kâma. Ce thème de Rambhâ comme déesse de la danse apparaît aussi chez W. Jones (1970 [1789]: 222, 225), qui la compare à la latine Vénus, déesse de la beauté entourée de ses nymphes. Les deux auteurs ont pu s'influencer l'un l'autre sur cette interprétation romantique, qui sera reprise dans des œuvres artistiques.

Haafner donne surtout le meilleur résumé que nous connaissions des droits et devoirs des *devadâsîs*, en n'oubliant pas de faire un sort, en passant, aux pires clichés de ses contemporains (Haafner 1811 : II, 115, 116-117) :

« Les voyageurs qui ont avancé que les jeunes *devedaschies* sont obligées de commencer leurs fonctions par se livrer au grand-prêtre du temple qu'elles desservent, se sont grossièrement trompés ; il leur est, au contraire, permis de choisir un amant à leur gré, soit dans l'intérieur du temple ou ailleurs, pourvu qu'il soit de l'une des deux castes supérieures, ou de conserver, pendant toute leur vie, l'état de virginité.

(...) On ne rencontre point parmi ces danseuses, même des plus basses classes, cette effronterie et cette impudeur qui révoltent dans nos courtisanes d'Europe. Elles ont en apparence toute la modestie des femmes les plus chastes (...). Elles ne cherchent pas non plus, comme les courtisanes d'Europe, à tromper, à voler et à ruiner ceux qui les aiment, pour les abandonner ensuite et se livrer à un autre. Non, elles sont satisfaites d'une honnête récompense, et la fidélité est, en général, une vertu qui les caractérise. Il y a plusieurs exemples de ces danseuses qui se sont fait brûler avec le corps de leur amant. »

Haafner célèbre encore l'ampleur de leur répertoire chorégraphique et la perfection de leur expression des émotions, auprès desquelles, selon lui, « nos danseuses de ballet » font figure de « marionnettes ». À l'inverse, les *devadâsîs* « savent affecter un air si timide et si modeste qu'on serait tenté de les prendre pour autant de jeunes vestales » (Haafner 1811 : II, 125, 128). Après un tel florilège, on ne sera pas surpris d'apprendre qu'Haafner a lui-même aimé une danseuse (mais non une *devadâsî*), qui mourut tragiquement en le sauvant d'un naufrage (Bor 2007). Outre ses précieuses informations, la vie même d'Haafner fut ainsi, bien malgré lui, une œuvre aussi romantique que tragique qui inspira directement des chorégraphes dramaturges du XIX^{ème} siècle français (Leucci 2005a : 120-122, 140-156).

Épilogue : Née de quelques similarités (consécration aux temples, rituel du feu, culte d'une déesse assimilée à Vénus), le portrait des danseuses de temple en « vestales indiennes » a eu une postérité durable (Leucci 2005a and 2008a). En France en particulier, le personnage de la « bayadère » poursuit une carrière exemplaire dans le théâtre et ballet romantique, et devait, bien plus tard, retourner en Inde, pour une ultime métamorphose... Mais ceci est une autre histoire.

Bibliographie

Assayag, J., 1999. *L'Inde fabuleuse. Le charme discret de l'exotisme français (XVIIe-XXe siècles)*, Paris, Kimé.

Bor, J., 2007. « Mamia, Ammani and Other Bayadères: Europe's Portrayal of India's Temple Dancers », Clayton, Martin and Zon, Bennett (ed.), *Portrayal of the East: Music and the Oriental Imagination in the British Empire, 1780 -1940*, Aldershot, Ashgate : 39-70.

-(à paraître) « On the Dancers or 'Devadasis': Jacob Haafner's Account of the Eighteenth-Century Indian Temple Dancers », in: Meer, van der W., Kippen, J. & Kouwenhoven, F. (ed.) *Music and the Art of Seduction*, Leiden & Amsterdam University Press.

Deleury, G., 1991. *Les Indes florissantes. Anthologie des voyageurs français (1750-1820)*, Paris, Robert Laffont.

Haafner, J., 1811. *Voyages dans la péninsule occidentale de l'Inde et dans l'île de Ceilan*, Paris, Arthur Bertrand Libraire, 2 tomes.

Jones, Sir W., 1970. « On the Gods of Greece, Italy and India » [1784, revised in 1789], in Marshall, P. J. (ed.), *The British Discovery of Hinduism in the Eighteen Century*, Cambridge, Cambridge University Press : 196-245.

Jouy, E. de, 1821. *Les Bayadères*, opéra en trois actes, livret d'E. de Jouy, musique de M. Catel, Théâtre de l'Académie de Musique, Paris, 8 août 1810, Paris : Librairie de l'Académie Royale de Musique, pp.5-12.

Leucci, T., 2005a. *Devadâsî e Bayadères: tra storia e leggenda. Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale (XIII-XX secolo)*, CLUEB, Bologna.

-2005b. « *Nartakî*. Figurina eburnea indiana ritrovata a Pompei », *Dioniso*, Istituto Nazionale del Dramma Antico, Palumbo, Palermo, 4 : 142-149.

-2008a. « From Jean-Baptiste Lully to Johann Wolfgang von Goethe. The Construction of the Indian Dancer Character (Bayadère) on the European Stage (1681-1798) », Schlottermüller, Uwe, Weiner, Howard & Richter, Maria (ed.), *From Pastoral to Revolution. European Dance Culture in the 18th Century (2. Rothenfelser Tanzsymposium)*, Fa-Gisis Musik und Tanzedition, Freiburg : 115-131.

-2008b. « Incanto di Bayadères », *La Bayadère*, balletto di M. Petipa / L. Minkus / N. Makarova, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano : 28-70.

-(à paraître) « Between Seduction and Redemption. The European Perception of South Indian Temple Dancers in Travelers' Accounts and Theatre Plays », Kippen, James, Meer van der, Wim & Kouwenhoven, F. (ed.), *Music and the Art of Seduction*, Leiden & Amsterdam University Press.

Régnier, R., 1975. (introduction et notes), *Un manuscrit français du XVIIIème siècle : Recherche de la vérité sur l'état civil, politique et religieux des hindous, par Jacques Maissin*, Paris, Ecole Française d'Extrême-Orient.

Sonnerat, P. 1806. *Voyage aux Indes Orientales et à la Chine, fait par ordre de Louis XVI depuis 1774 jusqu'en 1781 ; par M. Sonnerat, correspondant de l'Institut National de France*, Dentu Imprimeur Libraire, Paris, tome I.

Schwab, Raymond, 1950. *La Renaissance orientale*, Payot, Paris.

Thapar, R., 1999. *Sakuntalâ : Texts, Readings, Histories*, New Delhi, Kali for women.

Notes

¹ Après Sakuntalâ, les connaissances sur le théâtre indien se diversifient, notamment grâce à Horace H. Wilson, qui publie des *Select Specimens of the Theatre of the Hindus*, en 1827 (Calcutta, traduit en français par Langlois dès 1828). Si le théâtre sanskrit est traduit d'abord par des britanniques - pour des raisons coloniales évidentes -, jusqu'au début du XX^{ème} siècle, Paris reste le centre de la « culture théâtrale » européenne quand l'Angleterre victorienne la réprimait. Au point qu'au XIX^{ème} siècle, la plupart des ballets à thème indiens réalisés en Angleterre étaient composés par des chorégraphes français ou italiens.

² Comme dans *La Veuve du Malabar ou l'Empire des Coutumes*, tragédie en cinq actes de M. Martin Antoine Lemierre, Paris, 30 juillet 1770 (Leucci 2005a: 75-81).

³ Dans une intervention en 2000, I. Peterson a identifié une source possible de la légende : un poème extrait d'une collection de contes en Tamoul du temple de Thiruvurur (centre-est du Tamil Nadu), célébrant la *devadâsî* Manikkanacchiyar comme modèle de dévotion, s'immolant pour Siva. Voir Indira V. Peterson, "Reading the *Devadâsî* as Sati: From South Indian Temple Legend to Goethe's Poem, Der Gott und die Bajadere", *Abstract of the 2000 Association for Asian Studies Annual Meeting* (March 9-12, 2000, San Diego). L'auteur suppose que Goethe emprunte le thème à Sonnerat, mais nous avons montré qu'il apparaît bien avant, chez un missionnaire (qui vécut au nord de l'actuel

Tamil Nadu, voir Leucci 2005a, 2008a et à paraître), bien que sous une forme légèrement différente (*Dewendre*, c'est-à-dire Indra au lieu de *Mahâdev*, Siva), tandis que ni Sonnerat, ni Maissin n'en parlent. E. de Jouy évoque ensuite la même histoire en parlant de *Shirven*. Au vu de la diversité des versions et des régions de référence, la légende paraît bien provenir de différentes sources que du seul temple de Thiruvavarur.

⁴ Ces 'vestales hindoues' doivent en outre, selon le dramaturge, servir le temple pendant quinze ans avant de pouvoir se marier. Ce devoir limité était une particularité des vestales, que Jouy est un des seuls à évoquer pour les *devadâsî*.

⁵ L'auteur fait allusion aux remarques de Sir William Jones 1770 [1789]. On en reparlera au sujet d'Haafner. Pour un traitement de l'opéra proprement dit, voir Assayag 1999 et Leucci 2005a: 207-113.