

Une Comédie de Beaumarchais

Prayaas Chaturvedi

Professor, Department of French Studies, Faculty of Arts, Banaras Hindu University, Varanasi-221005

Abstract

Un mélange de comédie d'intrigue et de comédie des mœurs, *Le Barbier de Séville* manifeste l'action, perpétrée par la ruse, l'ambition de réussir dans l'amour.

Mots-clés : Le déguisement, l'amour, la duperie, le conflit, la victoire.

Introduction

« Je relis le Barbier de Séville. Plus d'esprit que d'intelligence profonde. De la paillette. Manque de gravité dans le comique » — A. Gide (Beaumarchais, 1967 : 95).

Cet article apparaît dans la continuité d'une étude précédente sur cette comédie. Dans la continuité d'étudier quelques pièces de théâtre comiques françaises avec les perspectives de *Nāṭya-Śāstra*, nous dérivons un plaisir de lire encore une autre pièce de théâtre comique intitulée, *Le Barbier de Séville* (1773), comédie de quatre actes de Beaumarchais (1732-1799). Homme de talents multiples, Beaumarchais suit une tradition des comédies qu'il reçoit de Molière. Il rédige donc les œuvres comme le *Mariage de Figaro* (1784), *le Barbier de Séville*, jouée aux Tuileries en 1775. *Le Barbier de Séville* suit le magasin traditionnel du théâtre. L'amant, l'ingénu et un vieillard jaloux avec un sens d'insécurité rappellent *L'École des Femmes* de Molière et *les Folies amoureuses* de Regnard. *Le Barbier de Séville* suit une tradition italienne théâtrale de la commedia dell'arte. Elle raconte l'histoire d'un vieillard amoureux qui prétend épouser demain sa pupille.

Nous divisons cet article en deux parties. Dans la première partie, nous soumettons un petit résumé aux sahirdayas (les connaisseurs) qui ne connaissent pas bien le texte. Dans la deuxième partie, nous ferons une analyse de la comédie à quelques paramètres de *Nāṭya-Śāstra*. Notre objectif de cette approche reste à développer une perspective différente de la comédie.

I Caractères

Comte Almaviva espagnol en amour de Rosine

Figaro, barbier de Séville

Rosine protégée de Don Bartholo

Don Bartholo, gardien de Rosine

Don Bazille, maître de musique de Rosine

La Jeunesse, servante vieille de Bartolo

Résumé

Le jeune comte Almaviva aime Rosine orpheline qui habite avec son tuteur le médecin Don Bartholo. Rosine se met à la fenêtre avec Bartholo. Elle laisse tomber un papier qu'elle prétend sonner comme une chanson tirée d'une comédie *la Précaution inutile*. Pendant que Bartholo descend ramasser le papier, Rosine fait signe au Comte de le prendre. Le tuteur s'inquiète parce qu'il ne trouve pas fermé à clef. Almaviva lit le billet qu'elle lui écrit pour savoir qui est cet individu et pourquoi il la suit jusqu'à Séville. L'ancien valet D'Almaviva qu'il rencontre par hasard qui sait de son amour lui dit qu'il travaille maintenant comme barbier et il va souvent chez Bartholo. Il lui dit ensuite que Bartholo séquestre Rosine parce qu'il va l'épouser lui-même. Bazile, le maître à chanter, cherche un notaire pour enregistrer ce mariage. Figaro suggère donc à Almaviva une ruse pour approcher de la belle. Pendant l'absence de Bazile, Almaviva se présente à Bartholo comme Lindor, modeste étudiant de Bazile.

Dans son appartement, Rosine écrit à Lindor et donne cette lettre à Figaro. Bazile dit à Bartholo que le Comte Almaviva cherche Rosine partout dans Madrid. Bazile lui conseille de se débarrasser d'Almaviva par une calomnie. Bartholo lui donne une bonne somme pour hâter le mariage. Figaro caché entend tout. Figaro dit à Rosine que la cérémonie est fixée pour demain qu'il empêchera à n'importe quel prix. Bartholo prouve à Rosine qu'elle a écrit en cachette et la menace de l'emprisonner.

Le Comte, encore déguisé comme un soldat, essaie en vain d'habiter chez Bartholo et laisse une lettre pour Rosine avant de partir. Le tuteur, jaloux, exige de lire la lettre, mais Rosine remplace cette lettre par une autre de son cousin. Bartholo s'en excuse éventuellement pour sa tyrannie.

Almaviva, déguisé comme Alonzo, se présente de nouveau à Bartholo. Il lui dit que Bazile, malade, l'envoie à sa place pour donner une leçon de musique à Rosine. Une manœuvre maladroite l'amène à communiquer à Bartholo la lettre de Rosine. Almaviva et Rosine se profitent de l'assoupissement du vieux jaloux et transforment la leçon en une ardente scène d'amour. Bartholo refuse à se faire raser par Figaro. Il l'entraîne dans une chambre voisine. Figaro organise un rendez-vous des amants.

Nous voyons ensuite une arrivée intempestive de Bazile que tout le monde conseille par ruse d'aller se reposer. Mais le jaloux comprend enfin qu'on le dupe. Il chasse Alonzo et Figaro à chercher Bazile. Il convainc Rosine que Lindor l'a trahie et la prépare pour le mariage avec lui. Le Comte et Figaro entrent dans la chambre par la fenêtre. Lindor lui dit son vrai nom. Figaro leur dit qu'on a enlevé l'échelle et qu'on ouvre la porte de la rue. Les voilà prisonniers.

Bazile arrive enfin avec le notaire. Il touche une grande somme par Almaviva pour donner son consentement au mariage.

À la fin de la pièce, Figaro dit à Bartholo :

« ([...] quand la jeunesse et l'amour sont d'accord pour tromper un vieillard, tout ce qu'il fait pour l'empêcher peut bien s'appeler à bon droit la Précaution inutile » (Beaumarchais, 1967 : 10-12).

Nous soumettons deux scènes comiques qui provoquent un éclatement de rire. Rosine écrit une lettre à Almaviva qu'elle passe à Figaro. Figaro la cache de Bartholo. Mais Bartholo l'observe. Il veut donc savoir les causes des actions faites en cachette. Il veut aussi savoir que disait Figaro à Rosine :

ACTE-II, Scène XI, BARTHOLO, ROSINE

[...]

BARTHOLO : Je voudrais bien savoir que ce barbier avait de si pressé à vous dire ?

[...] Je vais parier qu'il était chargé de vous remettre quelque lettre.

ROSINE : Et de qui, s'il vous plaît ?

BARTHOLO : Oh ! de qui ! de quelqu'un que les femmes ne nomment jamais. Que sais-je, moi ? Peut-être la réponse au papier de la fenêtre.

ROSINE *à part* : Il n'en a pas manqué une seule. (*Haut*) Vous mériteriez bien que cela fût.

(...)

BARTHOLO : Que cela est édifiant ! Pour qu'on vous crût, mon enfant, il faudrait ne pas rougir en déguisant coup sur coup la vérité, mais c'est que vous ne savez pas encore.

ROSINE : Eh ! qui ne rougirait pas, monsieur, de voir tirer des conséquences aussi malignes des choses plus innocemment faites ?

BARTHOLO : Certes, j'ai tort ; se brûler le doigt, le tremper dans l'encre, faire des cornets aux bonbons de la petite Figaro, et dessiner ma veste au tambour ! [...], mais le bout du doigt reste noir, la plume est tachée, le papier manque ; on ne saurait penser à tout (Beaumarchais, 1967 : 46-48).

L'impact comique devient plus vocal dans une autre scène.

ACTE-III, Scène V FIGARO, dans le fond, ROSINE, BARTHOLO, LE COMTE

[...]

BARTHOLO : Et dites-moi un peu comment la petite Figaro a trouvé les bonbons que vous lui avez portés ?

FIGARO : Quels bonbons ? Que voulez-vous dire ?

BARTHOLO : Oui, ces bonbons, dans ce cornet fait avec cette feuille de papier à lettres... ce matin.

FIGARO : Diable emporte si...

ROSINE l'interrompant : Avez-vous eu soin de les lui donner de ma part, monsieur Figaro ? Je vous l'avais recommandé.

FIGARO : Ah ! ah ! les bonbons de ce matin ? Que je suis bête, moi ! j'avais perdu tout cela de vue... Oh ! excellents, madame, admirable ! (Beaumarchais, 1967 : 70).

Dans cette continuité, un dialogue cocasse suivant entre Bartholo et Rosine :

“Il n'y aurait qu'à permettre à tous ces faquins-là (les valets) d'avoir raison, vous verriez bientôt que deviendrait l'autorité” (II, 7,) (Beaumarchais, 1967 : 13).

ACTE-II, Scène XI, BARTHOLO, ROSINE

(...)

BARTHOLO *regarde les mains de Rosine* : Cela est. Vous avez écrit. (...) Mais votre doigt encore tâché d'encre... Hein ? rusée señora !

ROSINE *à part* : Maudit homme ! (...) Je me suis brûlée en chiffonnant autour de cette bougie, et l'on m'a toujours dit qu'il fallait aussitôt tremper dans l'encre ; c'est que j'ai fait.

BARTHOLO : (...) Voyons donc si un second témoin confirmera la déposition du premier. C'est ce cahier de papier où je suis certain qu'il y avait six feuilles, car je les compte tous les matins, aujourd'hui encore.

ROSINE *à part* : Oh ! imbécile !...

BARTHOLO *comptant* : Trois, quatre, cinq.

ROSINE : La sixième...

BARTHOLO : Je vois bien qu'elle n'y est pas, la sixième.

(...) Et la plume qui était toute neuve, comment est-elle devenue noire ? Est-ce en écrivant l'adresse de la petite Figaro.

ROSINE (*à part*) : Cet homme a un instant de jalousie. !..(Haut.) Elle m'a servi à retracer une fleur effacée sur la veste que je vous brode au tambour.

II Analyse

Nous voyons bien que cette comédie se nourrit des éléments comme le mensonge, l'incognito, le déguisement, le quiproquo, l'escalade, la calomnie, le suspense, vitesse et coordination des actions, soudaineté, vismaya ou surprise, curiosité, vikriti ou incongruité et ainsi de suite. Nous écoutons aussi une résonance sensible de silence qui dit tout. Ces éléments contribuent à augmenter son plaisir dramatique. Cette comédie génère le nāṭyānubhava d'une parade. Nous savons bien qu'une parade engendre une comédie leste de salon qui combine l'indécence de la farce italienne et les « morceaux de haute graisse » de Rabelais (Beaumarchais, 1967 : 12-14). Cette pièce de théâtre intéressante cristallise alors en formules plaisantes l'esprit frondeur d'une société qui doute d'elle-même. Par conséquent, nous rions sur une comédie de gaieté, d'insolence et de gentillesse.

Perspectives de Nāṭya-Śāstra *

Comme un critique littéraire légendaire en sanscrit, l'hiérophante Bharatmuni (VI^{ème} siècle avant le J. C.) suit les traditions cultivées des théâtres classiques qui fleurissent en Inde entre 100 J. C. -900 J. C. Il rédige ses observations dans son magnum opus sanscrit, le Nāṭya-Śāstra (le II^{ème} siècle av. J.-C. en 37 chapitres). Cette œuvre phénoménale décrit les normes et les structures classiques organisées des théâtres indiens. Bharatmuni

introduit une théorie sur l'esthétique des rasa (les essences esthétiques et littéraires) (Rādhā Vallabh Tripāṭhī, 1988 : 04-52). Le Nāṭya-Śāstra accorde la seconde place à hāsya rasa. L'humour devient infectieux.

Abhinaya catuṣṭaya (quatre dimensions d'acte dramatique) *

Le Nāṭya-Śāstra définit un drīśya-kāvya ou un rūpak (une pièce de théâtre). Un rūpak se nourrit d'acte dramatique subséquent (ou un abhinaya). Étymologiquement, le mot « abhinaya » vient du verbe « ṇī » + le préfix « abhi ». Cet art réfère à une projection dramatique d'une histoire imaginaire ou réelle. Un acteur/une actrice de qualité se sert de quatre éléments d'abhinaya. Nous les identifions comme āṅgika (manifestation des gestes et des expressions faciales), vācīk (des dialogues verbaux), āhārya, (performance dramatique comique avec des costumes et de maquillage) et sātīk qui réfèrent à un acte naturel. Un

sātwik abhinaya indique un udveg ou un état actuel de notre cerveau. Cette dimension d'abhinaya combine aṅgikā, vācīkā, et āhārya (Rādhā Vallabh Tripāthī, 1988 : 04-52). Le sātwik abhinaya reflète des émotions comme joie, amour, douleur, haine et d'autres. Bharatmuni dit que sous une direction de qualité, un acteur ou une actrice réussit à épanouir les sentiments et les émotions dans les cœurs des spectateurs. Ces spectateurs se mettent donc à visualiser une histoire vraisemblable d'un acte convivial et emphatique. L'impact dramatique des quatre dimensions d'abhinaya crée ainsi un bhāva-rājya ou un état élevé de conscience. L'émerveille de cet état envoûte les spectateurs. Ces dimensions d'abhinaya ont le potentiel de transporter les spectateurs à une expérience *in situ*. Cette définition d'abhinaya nous aide à apprécier encore bien les scènes des comédies françaises.

Dans cette continuité, le *Nāṭya-Śāstra* identifie (sthāībhāva) les essences principales des neuf rasa* :

1. Śringar lié à éros (rati, sthāībhāva).
2. Hāsya lié à l'humour (hās, sthāībhāva).
3. Raudra lié à la colère (krodh, sthāībhāva).
4. Karun lié à la douleur ou éploré (śok, sthāībhāva).
5. Vīr lié à l'héroïsme (utsāh, sthāībhāva).
6. Adbhut lié à la merveille (āścārya, sthāībhāva).
7. Vībhatsa lié au sentiment pathétique (ghrinā, sthāībhāva).
8. Bhayanak lié à l'état horrifié (bhaya, sthāībhāva).
9. Śānt lié au silence (nirved, sthāībhāva).

Nous connaissons un autre rasa de grandeur d'âme qui remonte au calme et à la paix. Ces rasa correspondent à la visualisation et aux expressions universelles des six émotions fondamentales, viz la joie, la surprise, la colère, la peur, la douleur et le dégoût (Viśweśwar, 1960 : 97)

Nous apprenons encore deux rasa :

1. Vātsalya (vatsal, sthāībhāva).
2. Bhakti (bhakta/dev rati, sthāībhāva).

Nous observons que l'hiérophante Bharatmuni accorde le deuxième rang à hāsya rasa. Les rhétoriciens pensent que les karun, Vīr, Adbhut, Vībhatsa, Bhayanak, peuvent refléter tous, le hāsya rasa (Śiv Śaraṇ Śarmā, 1971 : 133-139).

Nous apercevons bien que les transporteurs des rasa s'appellent vibhāve, anubhāva, vyabhičārībhāva (ou sañcārībhāva), sthāībhāva et sātwikbhāva. Le vibhāva stimule le sthāībhāva implicite dans le cœur de chaque individu qui s'exprime bien avec une condition favorable. Anubhāva symbolise une manifestation de sthāībhāva. Ces vibhāvas fonctionnent comme cause et effet pour produire le résultat d'une action. Tout d'abord, un vibhāva apparaît. Nous en identifions deux dimensions principales comme ālamban vibhāva* et uddīpan vibhāva* qui contribuent au succès d'une pièce de théâtre. Ālamban vibhāva symbolise l'épanouissement des rasa pendant une performance artistique/littéraire d'une très haute qualité tandis qu'un uddīpan vibhāva montre un autre état transitoire du cœur qui symbolise une continuité, une augmentation d'ālamban vibhāva. Autrement dit, un spectacle émotionnel ou une belle poésie transportent

le spectateur/le lecteur à un niveau évolué de conscience (Viśveśwar, 1960 : 94-115). Ālamban vibhāva et uddīpan vibhāva ne durent que pendant la présentation. Nous les voyons comme *co-terminus*. Le premier vibhāva indique l'usage d'Abhinaya śatūṣṭaya pour produire un effet souhaitable. Autrement dit, le facteur qui produit une illumination ou une expression explicite de sthāibhāva se discerne comme l'ālamban d'abhinaya.

Nous essayons de comprendre ce phénomène avec un exemple précis. Dans une pièce de théâtre comique, quand un caractère veut produire un parastha-hāsyā* (faire rire les spectateurs par les gestes, vācīk abhinaya et ainsi de suite), il prend l'ālamban d'abhinaya śatūṣṭaya pour produire l'uddīpan vibhāva de créer parastha-hāsyā. Dans ce cas, l'ālamban vibhāva devient la cause et l'uddīpan de smit hāsyā*.

Les rhétoriciens visualisent aussi l'effet de rire divers comme smit* (un sourire), hasit* (un rire un peu fort) et atihāsīt* (un éclatement de rire) que produisent les textes comiques différents (Prayaas Chaturvedi, 2022 : 23). Ces façades différentes du rire accordent la mānuṣī siddhī (ou le succès visible) subséquente aux textes comiques. Les paroles et les vācīk abhinaya stimulent une mānuṣī siddhī. Quand les spectateurs sourient sur un vācīk abhinaya comique avec des dialogues de la rhétorique śleṣ, atīśyokti et ainsi de suite, c'est donc la mānuṣī siddhī smit d'un nāṭya. Dans cette continuité, si les spectateurs rient bien sur un acte de parole comique, cet acte apporte la mānuṣī siddhī du rire simple. Si un acte provoque un éclatement de rire, c'est donc la mānuṣī siddhī atihās de nāṭya (Śiv Śaraṅ Śarmā, 1971 : 191-193). Le succès de la mise en scène d'une pièce de théâtre dépend sur impact dans les cœurs des spectateurs. Le *Nāṭya-Śāstra* explique bien ce phénomène qui contribue à l'uddīpan prabhāva (un rire spontané et léger, presque un sourire) d'un acte scénique et ainsi de suite. Ces effets postulent une connexion spontanée entre les spectateurs et les acteurs d'un acte particulier. Cette définition d'abhinaya nous aide à apprécier encore bien les scènes des comédies françaises.

Dans les deux scènes décrites, les dimensions effectives des actes āṅgika et vācīka, surtout de Bartholo, créent notre association forte avec la progression d'action. Ses actes āṅgika et vācīka deviennent figuratifs. Bartholo transmet ses émotions avec finesse et avec une perfection dramatique. Nous le voyons comme un individu soupçonneux et maniaque dont les enquêtes bizarres génèrent une curiosité hilarante, surprenante et subtile. Il donne l'impression qu'il n'est pas convaincu avec les excuses de Rosine. Ses enquêtes comme un détecteur révèlent l'angoisse, la jalousie, la colère, la frustration et l'insécurité suggestive « de perdre Rosine » graduellement.

La finesse de vācīk abhinaya se culmine dans un acte maniaque qui affiche son véritable être. Les versions de Rosine en défense légitime contribuent à une projection conviviale de la scène. Leur conversation contient une roide précision dans une volée des répliques qui se presse avec allégresse. La fantaisie transforme cette conversation en une tirade. Nous trouvons ce phénomène dans un autre récit où Figaro enchaîne ses métiers successifs et ses aventures. Nous voyons parfois une silhouette de satire. L'ālamban de cette scène contribue à invoquer l'uddīpan de mānuṣī siddhī atihāsīt dans la réaction de ce vieil amant qui ne peut pas tolérer sa défaite d'amour unilatéral. L'impact cumulatif de ces façades d'abhinaya produit dans notre citta, une joie de sthāī hās et la façade atihāsīt de hāsyā. Ces affaires forment une connexion entre les spectateurs sahirdaya et les personnages.

Dans cette continuité, nous prenons le privilège de définir deux façades oxymorons de vidūṣak comme sañkoó et vikās. Le motif de cette investigation est d'explorer ces façades dans les personnages des comédies françaises.

Sañkoó (ou le rétrécissement) *

Ce mot sanskrit montre un rétrécissement dans le songe de vidūṣak qui se manifeste dans ses activités. Les nātyas classiques décrivent ce vidūṣak parfois comme un vilain ambitieux. Ses traits et ses mœurs non raffinés le dépeignent comme un être ordinaire qui symbolise un rétrécissement de la psyché de ce caractère (Suntharlingam, 1983 : 01-40).

Vikās (ou l'épanouissement) *

Cette gratification le projette par contre, comme un caractère splendide. Il joue parfois un rôle bénévole à la demande des situations. Il se déguise pour que les amants se réunissent. Il risque même sa propre vie pour une cause royale (Suntharlingam, V., 1983 : 06-14). Si nous explorons sañkoó et vikās prabhāva dans *Le Barbier de Séville*, nous observons la même dichotomie. Le duo, Figaro et Bartholo jouent les rôles de vidūṣak. Le Barbier méchant se déguise cependant, pour un motif sublime. Dans cette comédie, le valet Figaro prévoit-il une dominance de vidūṣak ou de son émergence comme un nāyak ? Le patronage extrême de Don Bartholo envers Rosine suggère un sañkoó prabhāva. Il séquestre Rosine pour l'épouser lui-même. Il donne une bonne somme à Bazile pour hâter son mariage. L'ālamban de cet incident génère un ūddīpan de sthāī hās dans notre citta. Le comportement de Figaro assimile à la fois une combinaison de sañkoó et de vikās. Il dupe Bartholo sous l'impact de sañkoó. Il veut aider Rosine et Almaviva sous l'impact de vikās. Figaro arrange un rendez-vous des amants.

Conclusion

Dans cette étude, nous avons appris bien que Beaumarchais observe les mœurs de sa société. L'observation profonde des mœurs sociales fait ce dramaturge brillant peindre ses caractères si vivants. Dans *Le Barbier de Séville*, nous trouvons donc l'esthétique de nātyadharmītā et de lokdharmītā (Radha Vallabh Tripathi, 1988 : 25-37). Il pénètre dans sa société avec une vision créative. Dans son spectacle, nous voyons une genèse des mœurs et des langues effectives naturelles des gens. Nous nous identifions avec eux.

Dans cette étude, nous avons essayé d'apprécier *Le Barbier de Séville* avec une perspective des traditions dramatiques classiques de *Nātya-Śāstra*. Cette comédie révèle les véritables sentiments humains avec une finesse de visuels scéniques. *Le Barbier de Séville* réussit aussi à goûter la mānūṣī siddhī grâce à l'abhinaya des caractères comiques, surtout Bartholo. Nous espérons bien que notre objectif de voir cette comédie avec une perception exotique ouvrira les nouvelles dimensions de voir les comédies françaises. Nous proposons d'entreprendre un projet plus profond dans ce domaine.

* Nous rédigeons les autres articles dans cette séquence. Les répétitions de ces notes deviennent donc impératives et contextuelles dans les autres articles. Nous suivons un modèle spécifique pour analyser (chaque fois et aussi bien) les autres comédies françaises. Ce sont *Le Barbier de Séville* (Beaumarchais), *Le Jeu de l'amour et du hasard* (Pierre Marivaux), *Knock* (Jules Romains), et quelques farces de Molière. Autrement dit, dans l'analyse de chaque comédie différente française, nous décrivons quelques paramètres spécifiques, comme nécessite le *Nātya-Śāstra* pour une bonne mise en stade d'un spectacle. Ces notes

deviennent impératives pour faciliter la compréhension contextuelle des bénéficiaires/lecteurs sahirdaya/les connaisseurs, et pour établir leur connexion avec les détails descriptifs des paramètres de *Nāṭya-Śāstra*. Cet article fait partie de notre étude différente sur quelques comédies françaises, en consonance avec les paramètres de *Nāṭya-Śāstra*.

Références

1. Chaturvedi, P. « *Le Barbier de Séville* », *International Journal of Applied Research*, ol. 07, Issue 04, 2021.
2. Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, Librairie Hatier, 1967, Paris.
3. Chevalley, S. *La Comédie française hier et aujourd'hui*, Collection La France, vous connaissez ? Didier, 1979, Paris.
4. Clément Borgal, *Étude sur Beaumarchais, Le Barbier de Séville*, Ellipses, 2000, Paris.
5. Lagarde, A. & Michard, L. *XVII^{ème} siècle*, Collection littéraire, Bordas, 1970, Paris.
6. Mitterrand, H. (éd.), *TEXTES FRANÇAIS ET HISTOIRES LITTÉRAIRES MOYEN-ÂGE, XVI^{ème}, XVII^{ème} SIÈCLE*, nouvelle édition augmentée, Classes de lycées, Édition Fernand Nathan, 1984, Paris.
7. Sunthārliṅgaṃ, *Abhinavgupt's Conception of Humour, Its resonances in Sanskrit Drama, Poetry, Hindu mythology and spiritual practice*, Doctoral Thesis, Banaras Hindu University, 1983, Varanasi.
8. Tripathi, R.: *Bhārtīya Nāṭya Swarūp Aur Paramparā*, published from the Department of Sanskrit, Dr. Hari Singh Gaur University, Madhya-Pradesh, First edition, Sagar, 1988.

Sitographie

<https://www.svabhinava.org/abhinava/BhatGK/Vidushaka&Purohita-frame.php>, 08/01/21, Bhat, G. K., « Vidūṣak is not Purohit ».