BULLETIN D'ÉTUDES INDIENNES

NUMÉRO 36 • 2023-2024

COMME UNE QUI ENTRA DANS LA FORÊT BRUISSANTE
LIKE ONE WHO ENTERED THE RUSTLING FOREST

HOMMAGE A MARIE-CLAUDE PORCHER

Sous la direction de Lyne Bansat-Boudon et de Sylvain Brocquet
avec la collaboration de Michaël Meyer

ASSOCIATION FRANÇAISE
POUR LES ÉTUDES INDIENNES

Numéro spécial publié avec
le concours de la Fondation Colette Caillat
de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres

BULLETIN D'ÉTUDES INDIENNES

Publié par l'Association française pour les études indiennes
52, rue du Cardinal Lemoine, 75231 Paris Cedex 05
Fondateurs : Nalini Balbir et Georges-Jean Pinault

Numéro spécial publié avec le concours de la Fondation Colette Caillat
de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres

Ce numéro a également bénéficié du concours de l'EPHE V^e section
et du GREI, EA 2120

Direction éditoriale du volume

Lyne Bansat-Boudon et Sylvain Brocquet
Maquette et mise en forme : Michaël Meyer

Comité de lecture

Lyne Bansat-Boudon (EPHE V^e section, IUF), Sylvain Brocquet (Université d'Aix-Marseille), Stéphanie W. Jamison (UCLA), Georges-Jean Pinault (EPHE IV^e section), Junko Sakamoto-Goto (Université de Tōhuku, Sendai).

Les éditeurs remercient Nalini Balbir (EPHE IV^e section, Sorbonne nouvelle), Pierre-Sylvain Filliozat (AIBL), Vassa Kontouma (EPHE, doyenne de la V^e section) et Vincent Eltschinger (EPHE V^e section) pour leur soutien institutionnel.
Ils sont particulièrement reconnaissants à David Massabuau, des Éditions Fata Morgana, pour la maquette de la couverture et de la page de titre.

N° 36 en un volume (2023-2024) Parution et dépôt légal : 4^e trimestre 2024
ISSN 0761-3256

Comme un qui s'est perdu dans la forest profonde
Loing de chemin, d'orée, et d'adresse, et de gens
Comme un qui en la mer grosse d'horribles vens,
Se voit presque engloutir des grans vagues de l'onde.

Comme un qui erre aux champs, lors que la nuict au monde
Ravit toute clarté, j'avois perdu long temps
Voye, route, et lumière, et presque avec le sens,
Perdu long temps l'object, où plus mon heur se fonde.

Mais quand on voit (ayans ces maux fini leur tour)
Aux bois, en mer, aux champs, le bout, le port, le jour,
Ce bien présent plus grand que son mal on vient croire.

Moy donc qui ay tout tel en vostre absence esté,
J'oublie en revoyant vostre heureuse clarté,
Forest, tourmente, et nuict, longue, orageuse, et noire.

——— Étienne Jodelle (1532-1573), Sonnet XXX

Le texte a été reproduit à partir de l'édition suivante : *Les Œuvres et meslanges poétiques d'Estienne Jodelle, sieur du Lymodin*. Revuës et augmentees en ceste derniere edition (*sic*). A Paris, Chez Robert le Fizelier, M.D.LXXXIII. L'orthographe et la ponctuation originales ont été conservées, à une exception près, et les accents restitués.

Marie-Claude Porcher

Introduction

On sait peu de choses de la vie et de la carrière de Marie-Claude Porcher, qui a toujours montré, s'agissant d'elle-même, une extrême discrétion, assortie d'une extrême modestie. Cela explique sans doute que même ceux, parmi les indianistes, qui l'ont connue de près parce qu'ils ont été ses élèves, ses collègues ou ses amis, ne puissent fournir que peu d'informations concernant les événements qui ont marqué son existence, ou se fassent une sorte de devoir moral de s'en abstenir. Nous tenterons de rassembler, dans les lignes qui suivent, les quelques éléments que nous avons recueillis : le lecteur devra considérer la brièveté même de cette relation comme une partie de l'hommage que nous souhaitons rendre à une collègue dont l'humilité le disputa, sa vie durant, au rayonnement qu'elle sut répandre sur les études indiennes.

Née en 1937, Marie-Claude a fait ses études secondaires à Dijon, puis est venue à Paris, au lycée Camille Sée, entreprendre une préparation en lettres classiques. Après avoir obtenu l'agrégation dans cette discipline, elle a enseigné dans le second degré (Autun, Chaumont, Saint-Germain-en-Laye). Mais, parallèlement, encouragée entre autres par Colette Caillat, elle s'est engagée dans les études indiennes, qui l'ont conduite à soutenir, sous la direction de Pierre-Sylvain Filliozat, une thèse de doctorat d'État portant sur la poétique sanskrite et l'œuvre du poète Veṅkaṭādhvarin, dont elle est devenue une spécialiste reconnue et auquel elle a consacré plusieurs ouvrages — qu'il suffise de se reporter à sa bibliographie. Ses travaux sur cet auteur l'ont amenée à séjourner plusieurs fois en Inde, notamment à Pune et à Pondichéry, où sont implantées deux institutions importantes

pour l'indianisme, l'Institut français de Pondichéry — créé lors de la cession du comptoir à la jeune Union indienne — et un centre de l'École française d'Extrême-Orient. À Pondichéry, elle a eu l'occasion de collaborer, notamment, avec le Pandit Veṅkaṭarājaśarman, qui, comme il en a témoigné à plusieurs reprises, a été profondément impressionné par sa rigueur intellectuelle et sa capacité à comprendre non seulement l'œuvre d'un auteur d'une extrême sophistication, mais aussi la grande complexité de la théorie poétique indienne. Après avoir exercé les fonctions d'assistante auprès du professeur Jean Haudry à l'Université de Lyon III, elle a obtenu, en 1972, un poste de maîtresse de conférences à l'Université de Paris III (aujourd'hui Sorbonne Nouvelle). Elle n'a plus quitté cette université, où elle est par la suite devenue professeur de langue et littérature sanskrites, jusqu'à sa retraite en 2003. Ainsi fut-elle une figure majeure de l'enseignement indianiste à l'Université de Paris III, d'autant qu'elle y dirigea nombre de thèses, dont les deux nôtres.

Puisqu'on en sait si peu, il semble opportun, plutôt que de pousser plus avant une enquête qu'elle n'aurait probablement pas souhaitée, d'évoquer son œuvre intellectuelle, infiniment plus importante que les détails de sa biographie. Il s'agit d'une œuvre considérable, par sa qualité comme par sa diversité. Sa bibliographie en témoigne, qui figure dans ce volume. Mais ce qu'une liste d'ouvrages et d'articles ne dit pas, bien qu'elle en suggère certains aspects, comme la variété de ses centres d'intérêt et son ouverture à d'autres disciplines, telles que les études littéraires et l'anthropologie — à travers la publication répétée d'articles dans des revues spécialisées dans ces disciplines —, c'est l'apport essentiel qui fut le sien à la connaissance de l'Inde ancienne comme à l'enseignement de l'indianisme. On peut retenir, de cet apport, cinq traits principaux, en acceptant, par manque de place, d'en négliger d'autres, qui mériteraient pourtant qu'on s'y arrête aussi.

Le premier, qui est attendu d'un savant qui aura été professeur toute sa vie, est son talent pédagogique. Nombreux sont ceux de nos collègues, de tous âges, qui nous ont confié avoir découvert avec émerveillement, dans

les cours qu'elle donnait à Paris III — tous les indianistes français, à l'exception des plus jeunes, y ont assisté au cours de leur formation —, la littérature sanskrite et ses incomparables prestiges. Et l'avoir découverte *dans le grain*, si l'on peut dire, à travers la lecture attentive des textes, leur traduction, leur analyse stylistique et littéraire, menée toujours avec la plus grande exigence grammaticale. Nous avons nous-mêmes vécu cette expérience, qui a vraisemblablement contribué à nous entraîner vers l'étude de la poésie et du théâtre indiens, ainsi que de leurs poétiques, sans la connaissance desquelles le sel des œuvres échappe inéluctablement à leurs admirateurs.

Le deuxième trait, qui n'est en somme que le corollaire du premier, réside dans la qualité de ses traductions françaises, qui atteignent une forme de perfection par leur juste équilibre entre une exactitude philologique qui n'est jamais prise en défaut et une élégance simple, une grâce du style qui séduisent le lecteur et lui rendent familière une littérature réputée d'accès difficile à qui n'est pas initié. Sa traduction de l'*Histoire des dix princes*, de Daṇḍin, du « Livre de la forêt », un des sept chants du *Rāmāyaṇa*, ou de *Priyadarśikā*, la pièce de Harṣa, constituent des modèles du genre — et il ne faut pas oublier ses traductions plus « savantes » de Veṅkaṭādhvarin, ce poète de langue sanskrite du XVII^e^ siècle que caractérise une extrême virtuosité stylistique. Ce talent de traductrice, par lequel Marie-Claude Porcher s'inscrit dans la plus belle tradition de l'indianisme français, inaugurée notamment avec Eugène Burnouf, Abel Bergaigne ou Sylvain Lévi, a largement contribué à faire connaître et apprécier la littérature sanskrite au-delà des cercles indianistes, contribuant à son rayonnement parmi les grandes traditions poétiques. Ses introductions et ses quelques articles de vulgarisation savante ont, de leur côté, permis aux non-spécialistes de se faire une idée très précise et très juste du contexte de cette littérature ; il n'est que d'évoquer l'introduction de l'*Histoire des dix princes*, une cinquantaine de pages seulement, dont la lecture révèle à qui prend la peine de l'effectuer l'essentiel de ce qu'il y a à savoir sur le *kāvya*, la poésie savante

de l'Inde ancienne, et tout ce qui permet de comprendre un récit que son organisation narrative rend extrêmement complexe.

Le troisième des traits qui caractérisent l'apport de Marie-Claude Porcher à l'indianisme relève de ce qui constituait le cœur de ses recherches : sa connaissance approfondie de la littérature sanskrite, la finesse de ses analyses textuelles, son approche du texte, toujours informée par une exploration minutieuse de son contexte esthétique et intellectuel. Elle était une spécialiste éminente de la poétique sanskrite — ou faut-il dire de l'Inde ancienne, tant il est vrai que poétique sanskrite et poétique prakrite ne font qu'une dans un monde où les poètes sont polyglottes —, dont elle explorait les arcanes dans les traités et leurs innombrables commentaires. Personne, ou à peu près personne n'égalait sa maîtrise des figures de style, ces « ornements », ou *alaṃkāra*, sans lesquels il n'est point en Inde de poésie, sa connaissance des variations dont ils font l'objet, et de l'évolution constante qui, d'un théoricien à l'autre, modifie sans cesse leur définition. À tel point que ce qui constitue probablement son œuvre majeure, *Figures de style en sanskrit. Théorie des Alaṃkāraśāstra. Analyse de poèmes de Veṅkaṭādhvarin*, paru en 1978 — ouvrage issu de sa thèse d'État —, fait encore aujourd'hui office de manuel fondamental, auquel se réfèrent tous les chercheurs qui rencontrent ces ornements et tentent de les identifier dans les textes, de les comprendre dans la théorie, de les articuler entre eux et avec les autres concepts descriptifs qu'ont élaborés les poéticiens indiens au cours de l'histoire. Sa connaissance de la poétique indienne ne s'arrêtait pas, cependant, aux figures, ces « ornements » qui parent le « corps du poème » comme des bijoux parent celui d'une femme, et où nombre de théoriciens voient le *nec plus ultra* de la poésie : elle a également exploré d'autres notions esthétiques, telles que celle de *dhvani*, « résonnance » ou « suggestion », qui, à partir du IXe siècle de notre ère, devient un concept clé dans la réflexion théorique. Elle s'est aussi penchée sur l'ambiguïté volontaire, le célèbre *śleṣa* ou « double sens », qu'on peut considérer comme une des signatures de la poésie indienne et dont elle a étudié la délicate articulation

avec les autres procédés stylistiques. Enfin, si le théâtre et sa théorie n'ont pas été le centre de ses recherches, elle ne les a pas négligés pour autant, ainsi qu'en témoignent non seulement sa belle traduction de *Priyadarśikā*, mais aussi son étude magistrale du « théâtre dans le théâtre », un procédé très ancien, enseigné dans le *Nāṭyaśāśtra* sous le nom de *nāṭyāyita*, récurrent dans le répertoire dramatique indien et qui trouve dans cette pièce une illustration spectaculaire.

Le quatrième trait que nous voudrions souligner ici vient heureusement compléter le précédent, en lui donnant une profondeur et une ampleur qu'on rencontre rarement chez les autres spécialistes, très au fait des concepts indiens mais ne sachant guère les rapprocher des concepts de la poétique et de la linguistique occidentales. Sur ce point, Marie-Claude Porcher, parfaitement formée en linguistique générale comme en poétique, possédait une indiscutable compétence, qui lui permettait d'opérer des comparaisons, de déceler des similitudes ou des dissemblances, enfin de « traduire » les concepts indiens, appréhendés dans le système de pensée qui leur donne sens, dans les termes de la pensée occidentale. En cela, elle faisait en philologie œuvre d'anthropologue, interrogeant toujours l'autre depuis le soi, sans jamais tomber dans l'illusion d'une description prétendument objective, mais cherchant au contraire, dans une démarche comparative, à articuler des concepts issus de systèmes différents. La façon magistrale dont elle montre, dans *Figures de style*, que l'opposition entre les catégories du double sens nommées *arthaśleṣa*, « reposant sur le sens », et *śabdaśleṣa*, « reposant sur le mot », recouvre chez un théoricien comme Mammaṭa l'opposition que la linguistique occidentale, depuis Benveniste, pose entre référent et signifié, constitue un exemple remarquable de cette capacité à penser la pluralité des approches théoriques. Et il en est d'autres, tels que ses travaux sur la suggestion et, d'une façon générale, sur l'implicite.

Le cinquième et dernier trait que nous souhaitons évoquer relève du même tropisme : philologue spécialiste de poésie et de théorie poé-

tique, traductrice talentueuse comme tout bon philologue, Marie-Claude Porcher était aussi particulièrement ouverte à d'autres disciplines, telles que l'anthropologie, notamment l'anthropologie religieuse, l'anthropologie politique ou l'anthropologie esthétique. Outre l'amitié et l'estime intellectuelle qui la liaient à Marie-Louise Reiniche (Directeur d'études à l'EPHE, V^e^ section), grande figure de l'anthropologie indienne, qu'elle accompagnait souvent dans ses « terrains », en témoignent plusieurs de ses travaux, de même que sa participation à des ouvrages collectifs portant sur des questions qui en relèvent — par exemple ses recherches sur les sanctuaires de Kāñcīpuram, dans le sud de l'Inde —, de même que ses contributions régulières à des revues savantes telles que *Puruṣārtha* ou *Poétique*.

Il y aurait beaucoup à dire encore. Bruno Dagens, son collègue spécialisé en histoire de l'art et dans l'étude des traités d'architecture, récemment disparu lui aussi, éprouvait pour Marie-Claude Porcher une grande admiration et projetait d'écrire un article retraçant son parcours intellectuel. On ne peut que regretter que ce projet n'ait pu voir le jour. Mais il nous appartient désormais de recueillir son riche héritage scientifique, afin de féconder les progrès à venir de notre discipline.

Le présent volume d'hommage se veut un miroir de la profondeur et de la variété de ses recherches, ainsi que de son rayonnement. Celui-ci trouve un juste reflet dans le caractère international des vingt-deux contributions rassemblées, qui viennent non seulement de France, pour la moitié d'entre elles, mais aussi des États-Unis, d'Italie, de Pologne, d'Israël. La littérature de langue sanskrite est, comme il se doit, la plus représentée dans ces études, mais d'autres y figurent aussi, comme les œuvres composées dans les langues modernes de l'Inde — notamment le tamoul —, ou encore les textes en malayalam rédigés dans le contexte du théâtre Kūṭiyāṭṭam. Plusieurs époques aussi, depuis celle du *Ṛgveda* jusqu'à l'époque contemporaine, sans oublier la production littéraire sanskrite des siècles récents, notamment un poème peu connu et jamais traduit de Veṅkaṭādhvarin, cet auteur du XVII^e^ siècle dont Marie-Claude Porcher a traduit ou étudié

plusieurs ouvrages. Enfin, les études réunies dans ce volume relèvent de plusieurs disciplines, depuis la grammaire et les études pāṇinéennes, les études védiques et la poétique — abordée aussi bien sur son versant littéraire que sur son versant linguistique —, jusqu'à la philosophie, en particulier la philosophie du langage et la philosophie esthétique.

Les études littéraires, au sens large du terme, sont bien représentées, ainsi que ce qu'on pourrait appeler l'approche sociologique, du moins dans sa relation avec les pratiques linguistiques et littéraires. Parmi ces disciplines, la poétique, l'une des principales spécialités de Marie-Claude Porcher, occupe tout naturellement une place de choix : plusieurs articles lui sont consacrés, dont certains étudient un ornement ou un procédé particuliers, tels qu'ils sont définis dans les traités de l'ornementation (*Alaṃkāraśāstra*), ou tels qu'ils sont déployés dans les œuvres, à travers des analyses qu'on peut qualifier d'empiriques, puisque fondées sur un relevé des occurrences. Il en va ainsi d'un procédé qui avait retenu plus particulièrement son attention, celui de l'ambiguïté volontaire, ou double sens (*śleṣa*), auquel sont consacrés trois articles — plus un quatrième qui lui fait la part belle, bien qu'il n'en constitue pas l'objet principal —, l'abordant du triple point de vue de sa description théorique dans les traités indiens, de son emploi dans un célèbre poème à double sens et de l'effet littéraire qu'il suscite en situation, dans une œuvre théâtrale. Le théâtre, sur lequel Marie-Claude Porcher a écrit plusieurs articles importants et œuvré en tant que traductrice, est lui aussi bien représenté dans ce recueil, non seulement à travers l'étude d'œuvres dramatiques — très connues ou faisant ici l'objet d'une découverte —, mais aussi dans une de ses formes contemporaines, le Kūṭiyāṭṭam, sa relation avec le répertoire sanskrit et ses implications sociales et rituelles. Enfin, puisqu'a été évoquée la philosophie du langage, qui n'entre pas à proprement parler dans le domaine de spécialité de Marie-Claude Porcher mais qu'elle a constamment effleurée, étudiant la poésie dite « savante » (*kāvya*) en linguiste et, oserons-nous dire, en anthropologue consciente de ses résonnances multiples, il convient de souligner

la présence dans cette anthologie de trois articles de fond sur Bhartṛhari, parmi lesquels il s'en trouve un qui explore la relation entre poétique et grammaire, tandis qu'un autre met en évidence la portée philosophique de sa pensée linguistique et grammaticale.

Il nous a semblé approprié de regrouper ces vingt-deux articles dans deux chapitres, de longueurs à peu près égales, qui nous paraissent refléter la variété des sujets abordés par Marie-Claude Porcher dans ses écrits et dans son enseignement, ainsi que la dynamique même de sa réflexion. Le premier, intitulé « Le langage en question : grammaire, linguistique, philosophie, *alaṃkāra* », regroupe des articles qui tous, à des degrés divers, interrogent le langage lui-même, dans son essence et ses multiples fonctions, et conçoivent cette interrogation comme le point de départ obligé d'une exploration portant sur divers aspects de la pensée indienne — grammaire, poétique, philosophie — qui tous sont fondés sur des spéculations dont la parole est à la fois l'objet et l'instrument. Ce rôle fondateur attribué à la réflexion sur le langage constitue, sans nul doute, l'une des caractéristiques les plus remarquables du génie indien, comme en témoigne cette célèbre affirmation que profère le philosophe, poète et poéticien Ānandavardhana, dans le premier chapitre de son *Traité de la suggestion* (*Dhvanyāloka*, IX^e^ siècle de n. è.) : *prathame vidvāṃso vaiyākaraṇāḥ vyākaraṇamūlatvāt sarvavidyānām*, « Les premiers savants sont les grammairiens, parce que la grammaire est le fondement de toutes les sciences ». Ce principe, Marie-Claude Porcher l'avait sans nul doute fait sien, car il pénètre et anime l'ensemble de ses travaux, articulant de façon magistrale analyse philologique des textes, intelligence des idées et des théories, compréhension de la pensée indienne dans son originalité.

Le second chapitre, quant à lui, s'attache au fait littéraire en lui-même, au-delà de son ancrage linguistique — celui-ci étant désormais solidement établi. Les articles qu'il regroupe portent sur plusieurs des caractères qui définissent la littérature, ou plutôt les littératures de l'Inde, non seulement l'Inde ancienne mais aussi, dans une perspective diachronique, l'Inde

contemporaine. La question des genres littéraire est abordée, question délicate tant les catégories indiennes diffèrent des nôtres, de même que celle des imaginaires poétiques façonnés ou convoqués par les œuvres. Certains articles explorent le devenir des archétypes littéraires — personnages, mythes ou récits — depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, tandis que d'autres s'attachent à l'image de la femme véhiculée par les textes, changeante d'une époque à l'autre. D'autres portent sur le théâtre, à travers l'étude soit d'une œuvre dramatique singulière, soit d'une tradition spectaculaire particulière, en l'occurrence le Kūṭiyāṭṭam. La dimension sociologique de la littérature, enfin, est bien représentée, qu'il s'agisse des relations complexes entre registres littéraires et représentations sociales, ou des pratiques ritualisées par lesquelles des praticiens du Kūṭiyāṭṭam affirment leur appartenance à une famille ou à un groupe spécialisé.

Plusieurs des contributions de ce volume, cependant, pourraient être classées indifféremment dans l'un ou l'autre de ces deux chapitres, parce que l'indianisme, pas plus que n'importe quelle autre discipline, ne saurait dresser d'infranchissables frontières. Et telle sera la conclusion de ce bref hommage : les écrits de Marie-Claude Porcher pourraient eux-mêmes, bien souvent, se ranger dans le premier ou le second chapitre de ce livre. Tant il est vrai que la connaissance, et plus encore l'intelligence, progressent quand le promeneur — ou la promeneuse —, accepte avec gourmandise de suivre, jusque dans leurs plus lointaines ramifications, les sentes imprévues de la forêt.

⁂

Nous voici, mine de rien (inévitablement ?), parvenus au titre.

Tout est parti de la lecture du Sonnet XXX d'Etienne Jodelle, l'un des poètes de la Pléiade, entêtant jusqu'au vertige, ne serait-ce que par le procédé, qu'il partage avec le « sonnet rapporté » à la Jean de Sponde, de reprise litanique d'une suite de substantifs juxtaposés qui constituent un vers entier, dans chacune des divisions : aux deuxième et troisième vers

de chacun des deux quatrains, de même, aux deuxième et troisième vers des deux tercets.

Le sonnet de Jodelle figure en frontispice de ce volume, précédant une photographie de Marie-Claude Porcher qui la saisit et la restitue à ceux qui l'ont connue, tout entière concentrée dans ce sourire bienveillant, amusé, et presque énigmatique. L'énigme du Sonnet (pourquoi en frontispice ?) se continue dans l'énigme de ce sourire, avant de se résoudre dans la réécriture du vers liminaire de Jodelle pour qu'il s'applique à la dédicataire de notre hommage ; le sens et la saveur, le *rasa*, en sont renversés.

Dans ce sonnet sans titre (mais le premier vers, magnifique, en tient lieu), le poète est un amant que le sort a éloigné de sa bien-aimée —- un des principaux *topos* du *kāvya* : le *vipralambhaśṛṅgāra*, l'amour dans la séparation, autant qu'un thème universel —- et qui part à sa recherche. On ne peut ici que penser à Purūravas qui, au IV^e^ acte de *Vikramorvaśī*, réclame son aimée disparue à l'univers entier de la forêt, avant que la fugitive ne surgisse devant lui.

De même pour l'amant du sonnet. Au terme de son errance désespérée, au troisième tercet, la lumière point : il a retrouvé l'incomparable amante.

Comme un qui s'est perdu dans la forêt profonde.

L'atmosphère est nocturne, image de la plus profonde détresse. Inspirés par ce premier vers, nous avons décidé de le transposer pour l'adapter à celle que nous célébrons, et de substituer à la sombre forêt la clairière qu'on peut y ménager. Encore un thème indien, on le voit. Si bien que nous avons retenu pour titre du volume : *Comme une qui entra dans la forêt bruissante.*

La scansion de l'alexandrin est maintenue ; le masculin se fait féminin, l'héroïne ne se perd pas dans la forêt, elle y pénètre résolument, et, non seulement y trouve son chemin, mais s'y retrouve aussi elle-même. Enfin la forêt n'est plus cette profondeur touffue où l'on est destiné à se perdre et où rien n'advient, croit-on. C'est une forêt « bruissante », pleine de bruits

à entendre, à écouter, à déchiffrer, et, dans le contexte indien, pleine du bruit archétypal, au principe de toute parole et de tout sens.

> La Nature est un temple où de vivants piliers ;
> Laissent parfois sortir de confuses paroles.
> L'homme y passe à travers de forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers.

Le sens vient avec la reconnaissance de ces paroles, de ces symboles.

La vertu de Marie-Claude Porcher, son héroïsme, pourrait-on dire, c'est d'y être entrée sans trembler (ou peut-être en tremblant). Là où Jodelle s'est longuement perdu, Marie-Claude Porcher s'est longuement trouvée, faisant surgir et le son et le sens, ce qui est, après tout, le lot de tout philologue — un « ami » de la langue et du discours, et qui pose les fondements d'un dialogue subtil et d'une amitié partagée : ces symboles qu'il voit, entend et décrypte le regardent en retour et lui parlent sur le mode du murmure.

Ainsi le volume que nous dédions à Marie-Claude Porcher est-il aussi un hommage aux philologues, tous les philologues, évidemment, et en particulier les spécialistes de l'Inde et de son étourdissant système de pensée, au premier chef, ceux qui ont souhaité s'associer à cette célébration d'une haute figure de l'indianisme français. Un hommage qui s'adresse, de même, à ces autres indispensables déchiffreurs que sont les historiens, les spécialistes de la littérature, les anthropologues et les sociologues, tant il est vrai que l'aventure du sens requiert la multiplicité des points de vue et l'épreuve des « terrains ».

⁂

Nos très vifs remerciements vont à Michaël Meyer qui a revu et mis en forme la totalité du volume, avec une minutie et une exigence extrêmes.

De même souhaitons-nous remercier David Massabuau, des Éditions Fata Morgana, pour son infinie bonne grâce. C'est à lui que ce numéro spécial du BEI doit l'élégance allègre de sa couverture.

Lyne Bansat-Boudon et Sylvain Brocquet

Note *in memoriam*

J'ai rencontré Marie-Claude Porcher en 2002. Professeur à l'université de Paris-III (aujourd'hui Sorbonne Nouvelle), elle s'apprêtait à prendre sa retraite ; étudiante, j'entamais l'apprentissage du sanskrit afin de lire des textes philosophiques indiens. Son enseignement, qui portait sur la poésie sanskrite sous toutes ses formes, m'a profondément marquée. Il était d'une exigence souvent redoutée. Marie-Claude, d'un abord réservé, pouvait être intimidante, et elle savait à l'occasion incinérer d'un regard tel ou telle qui malmenait la grammaire sanskrite, hasardait une approximation ou tentait maladroitement de masquer une indécision d'apprenti traducteur. Cette fermeté n'était cependant ni rigidité ni froideur — c'était une passion pour la précision, qui se muait en une chaleureuse simplicité pour nous faire partager le choc admiratif qu'elle éprouvait à lire les grands poètes de langue sanskrite. Cette sensibilité esthétique s'étendait au concept : elle ne voyait pas dans les traités de poétique de simples instruments destinés à faciliter la compréhension ou l'évaluation de la poésie (ni dans la poésie, une collection d'illustrations des règles de la poétique) et savait discerner dans les développements parfois tortueux et l'aridité stylistique des théoriciens une beauté toute intellectuelle. Après les examens de fin d'année, elle eut la gentillesse de m'inviter à venir régulièrement lire chez elle des textes sanskrits. Dans son appartement de la rue Lecourbe, j'eus la joie de lire en sa compagnie plusieurs de ses pièces de théâtre favorites (dont *Priyadarśikā*) avant d'entreprendre une série de longs séjours à l'étranger. Alors que j'hésitais à partir étudier à Oxford et à écrire une partie de ma recherche en anglais, elle m'avait vivement incitée à franchir ces deux pas, me confiant regretter d'avoir publié presque exclusivement dans sa propre langue ; elle pensait avoir manqué ainsi l'occasion de toucher un public plus vaste (je suis d'autant plus heureuse d'avoir pu dédier à sa mémoire un article en anglais : « Fiction and Belief in Ancient and Medieval India », Routledge 2023). Dans la décennie qui a suivi, j'ai passé le plus clair de mon temps à l'étranger, mais nous avons entretenu une abondante correspondance électronique. Elle y abor-

dait souvent des questions relatives à la philosophie, et, tout en protestant de son ignorance en ce domaine, posait des questions d'une grande acuité sur la phénoménologie indienne de l'imagination. Nos échanges étaient surtout l'occasion d'évoquer d'autres horizons que ceux de la rue Lecourbe, car ses difficultés croissantes à se déplacer la peinaient d'autant plus qu'elle aimait passionnément les voyages. Je lui ai envoyé durant cette période des photographies par centaines, accompagnées du récit détaillé de mes pérégrinations sur le sous-continent indien, puis de ma vie d'expatriée en Europe. En 2014, alors que je venais d'être nommée professeur à la Sorbonne Nouvelle, nous avons pu échanger à nouveau de vive voix sur divers sujets (elle conservait une grande curiosité pour la philosophie indienne, et continuait bien sûr de lire du *kāvya*). Accaparée par diverses obligations familiales et professionnelles, j'ai cependant laissé se distendre à Paris un lien que la distance géographique n'avait pu rompre ; je le regrette amèrement. Ma seule et piètre excuse tient sans doute au fait que dès ma prise de fonctions, mon enseignement s'est trouvé imprégné du sien au point de me donner le sentiment d'une présence familière et continue : j'évoque chaque année auprès des étudiants son admirable *Figures de style en sanskrit*, sa manière de traduire tel type de composé, son opinion sur la qualité de tel vers. Je garde d'elle le souvenir profondément admiratif et affectueux d'une femme discrète, mais aussi merveilleusement savante, perspicace et drôle, et dont le sourire, parfois ombré d'une imperceptible ironie comme eût dit Renou, était toujours bienveillant.

Isabelle Ratié, Université Sorbonne nouvelle, IUF

PREMIÈRE PARTIE

Le langage en question
Grammaire, linguistique, philosophie, *alaṃkāra*

Enquête sur le « *yoga* de la parole »

Lectures du *Brahmakāṇḍa* (I)

Lyne Bansat-Boudon

École pratique des hautes études (EPHE), PSL, GREI,
Institut universitaire de France

> La musique savante manque à notre désir.
> Rimbaud, « Conte », *Illuminations*
>
> Ce qui n'est pas exprimé par la parole, ce par quoi la parole s'exprime, c'est le *bráhman*, sache-le.
> *Jaiminīyopaniṣadbrāhmaṇa* IV 18, 5

Introduction

C'est la lecture, indéfiniment reprise, du *Brahmakāṇḍa* [BK], en particulier l'examen des *k.* 130 et 142 et de leur Vṛtti, qui a éveillé mon intérêt pour la notion de « *yoga* de la parole », laquelle apparaît, en effet, sous les espèces du vocable *vāgyoga* dans la Vṛtti *ad* VP I 130 [1]. Toutefois, outre qu'il

1. Pour le *Brahmakāṇḍa*, premier *kāṇḍa* du *Vākyapadīya* [VP], référence sera faite, dans cet article, à l'édition de Lahore (1935), reprise et traduite par Madeleine Biardeau [B] (1964a) ; à noter toutefois : Biardeau (1964a : 88, n. 3) observe que, à partir de la *k.* 46, sa propre numérotation des strophes diverge de celle de Lahore. En effet, il me paraît difficile, d'un point de vue strictement méthodologique, de faire référence à l'édition de Rau (1977) pour les *kārikā* du VP, et à celle d'Iyer pour la seule Vṛtti comme fait Houben (1997a : 183, n. 15). En effet, outre que l'édition de Rau inclut, dans le texte même du *mūla*, des citations que l'édition de Lahore et celle d'Iyer font appartenir à la Vṛtti, Rau n'a pas édité la

s'agit là, dans le BK, de l'unique occurrence du terme — du reste, une simple mention, que le contexte éclaire fort peu —, la recherche de parallèles m'a conduite à relever la présence d'un autre terme qui reçoit cette fois la caution du *mūla*, à la *k.* 20, et que la Vṛtti mentionne à plusieurs reprises. Il s'agit du *śabdapūrva(ka)ḥ yogaḥ*, qui figure dans le BK, soit en syntaxe libre, dès la Vṛtti à la *k.* 14, soit sous forme de composé : *śabdapūrvayoga* (*ibid.*). On verra s'il convient de distinguer entre *vāgyoga* et *śabdapūrvayoga* [2].

Cet essai se veut ainsi une tentative d'élucidation du concept énigmatique et récurrent qu'est le « *yoga* de la parole ». Auparavant, toutefois, l'examen de plusieurs présupposés s'impose.

1. PRÉREQUIS OU LE CONTEXTE TACITE D'UNE DONNÉE SUBREPTICE : LE « *YOGA* DE LA PAROLE »

1.1. LE *BRAHMAKĀṆḌA* ET L'ENJEU DE LA DÉLIVRANCE

Le *Brahmakāṇḍa*, chapitre liminaire du *Vākyapadīya*, pose les fondements métaphysiques de la doctrine bhartṛharienne, en même temps qu'il se constitue en une façon d'anthologie de textes antérieurs (dont certains de source inconnue), souvent de veine upaniṣadique ou āgamique [3], ainsi qu'en une doxographie (*mūla* et Vṛtti), précieuse pour l'histoire des idées, où se trouve consignée la grande et très vivante diversité des écoles et des débats d'idées, à l'époque du grammairien-philosophe (*c.* 450-510) [4], comme en témoignent, outre l'économie générale du BK, nombre de pas-

Vṛtti. Il serait donc plus cohérent de se référer à une édition (Biardeau ou Iyer) qui associe les textes du *mūla* et de la Vṛtti.

2. Coward (1985 : 8) semble considérer les deux termes comme synonymes : bien qu'il examine le *śabdapūrvayoga*, il cite le passage de la Vṛtti *ad* I 130 où figure *vāgyoga(vid)*.

3. Voir Vṛṣabhadeva (édition d'Iyer, p. 10, l. 17) sur les dernières citations de la Vṛtti *ad* I 1, *infra*, n. 134, p. 69 *sqq*.

4. Notamment, VP I 74.

sages doxographiques de la Vṛtti [5]. On peut également voir, dans ce que j'appelle doxographie, le concept de « perpectivism » que Jan Houben a judicieusement forgé à propos de la doctrine de Bhartṛhari [6].

Tout commence, en effet, dès VP I 8, avec le débat, que l'on doit aux débuts de l'herméneutique, entre monistes et dualistes, premier séquencement du Veda ontologiquement et sémantiquement Un (VP I 5-7). De même, plus avant dans le texte et dans ses commentaires, les *abhivyaktivādin* (ou *nityavādin*), partisans de l'éternité du Verbe, s'opposent-ils aux *utpattivādin*, qui en font un « produit » toujours renouvelé [7].

Se présentant ainsi comme le lieu de l'élaboration théorique — tacitement polémique, mais sans la moindre trace de l'ironie acerbe que l'on verra s'exercer ultérieurement dans l'exégèse d'Abhinavagupta [AG] — d'une doctrine nouvelle dans laquelle s'opère le passage de la grammaire à la philosophie de la grammaire, le BK met aussi en lumière les filiations intellectuelles, spéculatives et mystiques qui s'affrontent ou s'allient sur ce champ majeur de la pensée indienne.

Des deux filiations revendiquées avec le plus de force [8], la première est celle du Veda, la seconde celle de la tradition grammaticale proprement dite, essentiellement représentée tant par le *Nirukta* que par le *Mahābhāṣya* [MBh] et la longue lignée de ses commentaires — la tradition grammaticale étant en quelque sorte subordonnée à la transmission védique, puisqu'elle doit être étudiée, enseigne la *Paspaśā*, chapitre introductif du MBh, pour comprendre la lettre du Veda et la préserver de toute altération, un objectif qui n'en exclut pas d'autres, parfois plus triviaux, du moins apparemment.

La filiation védique est déjà présente en germe, bien évidemment, dans

5. Voir, notamment, la très longue Vṛtti *ad* VP I 26 (qui constitue à elle seule un épitomé de l'état des lieux en matière de traités grammaticaux) et ceux de la Vṛtti *ad* I 28, ainsi que VP I 107-115 et leur Vṛtti.

6. Voir Houben 1993, 1995b et 1997b.

7. Voir notamment VP I 78, I 91, I 95 et Vṛtti ; VPvṛ I 130, *infra*, p. 76.

8. Outre des références à la quasi-totalité des autres écoles philosophiques, la *mīmāṃsā* est largement représentée, comme il est attendu d'une École dont la fonction est d'être l'Exégèse du Veda.

le MBh, et, en particulier, dans la *Paspaśā*. En témoigne notamment MBh *ad* ṚV IV 58, 3 [MBh (Joshi et Roodbergen § 36, p. 52)], qui fait une allusion d'ordre spéculatif au quatrième *pāda* du vers qu'il commente — ṚV IV 58, 3 que cite également la Vṛtti à la *k.* 130 du VP (*infra*, p. 75 et p. 106).

Du reste, un passage de la Vṛtti *ad* VP I 15-23 (p. 52 *sqq.*) éclaire l'affinité d'essence que la science grammaticale entretient avec la philosophie de la grammaire : on peut voir dans l'opposition grammaticale entre pluralité des individus (*vyakti*) et unicité du genre (*jāti/ākṛti*) le fondement, voire le modèle ou l'analogie de la conception d'un Brahman/Brahman-Verbe comme Un et multiple (également VP I 68-69).

Il fallait bien un grammairien pour s'autoriser pareil saut épistémologique et métaphysique, ou, du moins, pour établir cette passerelle, dans quelque sens qu'on l'emprunte. Ainsi, Bhartṛhari pourrait-il bien être le paradigme du praticien du « *yoga* de la parole » (*śabdapūrvayoga*), une notion et une pratique inscrites en filigrane en plusieurs lieux d'un texte (*mūla* et Vṛtti) qui décrit le *śabdapūrvayoga* à mots couverts, y compris lorsqu'est évoquée la figure du *jīvanmukta*, le délivré-vivant, montré en majesté. Je me bornerai, dans ces préliminaires, à faire référence à un passage de la très longue citation (de source inconnue) de la Vṛtti *ad* VP I 1 (p. 26) qui fait du « Soi universel » (*viśvātman*), autre nom du Brahman/*śabdabrahman*, le « parfait délivré » :

> *so 'tyantamukto mokṣāya mumukṣubhir upāsyate* ||
>
> C'est lui, le parfait délivré, sur qui méditent [que révèrent] en vue de la délivrance ceux qui aspirent à être délivrés.

Ainsi, ce qui est sans doute l'enjeu majeur de ce premier chapitre, à savoir l'aspiration à la délivrance, est-il donné d'emblée, à propos du vers liminaire. Le VP tout entier, traité de grammaire qui se propose, comme son titre l'indique, de traiter de la phrase et du mot (*infra*, p. 60), ne s'en inscrit pas moins dans le cadre spéculatif du premier chapitre, signalé comme tel par son titre de « Chapitre du Brahman » ; quelle autre justification y aurait-il pour semblable stratégie du texte ?

À propos des enjeux du VP, et notamment du BK, je diffère des analyses de Houben et de Bronkhorst (*infra*, p. 64), qui récusent l'idée que le BK soit un texte placé sous le signe des spéculations sur la délivrance, une position qui a pour corollaire la minimisation de la place réservée au *śabdapūrvayoga* dans le BK.

Je m'efforcerai au contraire de montrer que le BK, au-delà de VPvṛ I 1, déjà citée, abonde en références plus ou moins voilées à l'enjeu de la délivrance et au rôle qu'y joue le « *yoga* de la parole ».

La figure étymologique qui organise et occupe entièrement l'assertion déjà citée de la Vṛtti au premier vers (*so 'tyantamukto mokṣāya mumukṣubhir upāsyate*) peut en témoigner [9]. D'autant que le *mūla* lui-même, en I 16cd, est explicite : *iyāṃ sā mokṣamāṇānām ajihmā rājapaddhatiḥ* ||, « Elle [la science (de la grammaire) du vers 15] est la voie royale toute droite des aspirants à la délivrance », tandis que VP I 14a emploie *apavarga*, synonyme de *mokṣa*, dans le contexte de la célébration de la grammaire : *tad dvāram apavargasya* [...], « Elle [la grammaire] est la porte de la délivrance [...] ».

J'y reviendrai, d'autant que ce sera aussi l'occasion de faire le point tant sur la question du statut de la grammaire et du grammairien dans la poursuite de la délivrance que sur la réalité pratique du « *yoga* de la parole ».

On voit que l'examen de la notion de « *yoga* de la parole » est susceptible de résoudre plusieurs questions ou énigmes encore suspendues, en dépit de nombreux débats.

D'autre part, le dialogue étroit qui s'instaure sur ces sujets entre le *mūla* et la Vṛtti paraît plaider pour une autorité unique, Bhartṛhari lui-même [10]. J'en traite dans un article à paraître, « Trois fois lié, le Taureau mugit » (Bansat-Boudon *Taureau*), dont l'enjeu est de montrer que, non seulement

9. Le fait qu'il s'agisse ici du *viśvātman*, donc de l'Entité suprême, ne contredit pas mon propos : la délivrance, dans la doctrine bhartṛharienne (et dans celle du śivaïsme cachemirien) consiste précisément pour le *mumukṣu* à se fondre dans cette Entité suprême, jusqu'à ne faire plus qu'un avec elle ; voir VP I 130, et mes analyses *infra*.

10. C'est également là un sujet de relative divergence avec Houben et, dans une moindre mesure, avec Bronkhorst (*infra*, p. 73).

la Vṛtti commente la *k.* 130 en citant ṚV IV 58, 3, mais que l'on pourrait aussi bien considérer que la *k.* 130 est elle-même une exégèse de ṚV IV 58, 3 [11].

1.2. LE *KULAKA* LIMINAIRE DU *BRAHMAKĀṆḌA* : UN SCEAU DOCTRINAL, UNE CLÉ D'INTERPRÉTATION

La tradition textuelle et exégétique veut que l'essence d'un texte soit contenue en puissance dans son (ou ses vers) liminaire(s). Un usage qu'illustrent notamment les *maṅgalaśloka* des textes spéculatifs et exégétiques, ou bien les bénédictions liminaires (*nāndī*) des œuvres dramatiques qui révèlent, à mots couverts, les traits essentiels de l'intrigue [12]. Dans tous ces cas, l'anticipation du contenu doctrinal ou dramatique s'inscrit dans l'hommage rendu à la divinité qui y préside. Dans certains textes, enfin, c'est le premier vers (*ādiśloka*) qui assume directement cette fonction, indépendamment de tout contexte propitiatoire. Ainsi en est-il du vers liminaire de la *Bhagavadgītā* [BhG], où, à la veille de la grande bataille qui doit opposer les cousins ennemis, l'affrontement imminent des deux armées est vu par Abhinavagupta [AG] comme l'éternel combat du *dharma* et de l'*adharma* [13].

1.2.1. *BRAHMAN, ŚABDABRAHMAN, VEDA*

Il en va de même dans le BK. Il s'ouvre, en effet, sur un *kulaka* de cinq vers, qui appose solennellement sur tout le premier chapitre un sceau doctrinal renfermant les fondements métaphysiques d'un monisme du Verbe (*śabdādvaita*) qui est l'enjeu de la philosophie bhartṛharienne du langage.

En effet, l'exposé de la doctrine (non seulement dans le BK, mais aussi, dans une perspective différente, dans les deux autres chapitres du VP)

11. Voir également, *infra*, p. 90.

12. Voir notamment Bansat-Boudon 2001 et 2020.

13. Il est vrai que ce vers liminaire s'inscrit dans la continuité du récit épique du *Mahābhārata*. Voir Bansat-Boudon 2019.

est placé sous le signe du Brahman, ici conçu comme le *śabdabrahman*, le « Brahman-Verbe », ou, selon l'excellente formule de M. Biardeau, l'« Absolu sonore », et longuement décrit aux vers 1 à 4, non sans être syntaxiquement subordonné au Veda qui surgit au v. 5, comme sujet d'une principale gouvernant les relatives des quatre premiers vers [14].

Ainsi, les cinq premiers vers établissent-ils l'identité d'essence du Brahman et du *śabdabrahman*, bien que le composé *śabdabrahman* n'y apparaisse pas [15]. Cela fait du Brahman-Verbe l'unique, donc la suprême entité, indifférenciée, celle que la Vṛtti *ad* I 117 décrit, à la façon d'une glose de mot, comme « le Verbe suprême (*para*), indifférencié » (*parasminn abhede śabdātmani*), dans lequel « le Souffle (*prāṇa*) introduit un semblant de différenciation », une glose où l'on retrouve, non seulement la phraséologie de l'énigmatique commentaire de Yogarāja *ad Paramārthasāra* [PS] 27 d'AG (*infra*, p. 26), mais aussi l'esquisse d'une conception quadripartite de la parole que déploiera sans trembler le śivaïsme non dualiste cachemirien.

Dès le vers liminaire, le Brahman n'en est pas moins posé comme principe sonore, ou « Verbe principiel » (*śabdatattva*), mais par le biais d'une périphrase — *brahma śabdatattvam* —, en syntaxe libre, elle-même explicitée par la Vṛtti *ad loc.* : *śabdākhyād … brahmaṇaḥ … vikārāḥ prakriyante*, « … de ce Brahman nommé Verbe … procèdent les phénomènes » [16]. Une périphrase aussitôt renforcée par *akṣaram*, qui vaut aussi bien comme l'ad-

14. Je remercie Sylvain Brocquet de s'être prêté à une longue et amicale conversation de grammairiens et d'amateurs de *kāvya* autour de ce *kulaka*. De même avons-nous discuté, ici et là, de questions de poétique.

15. La première occurrence de la notion sous la forme de composé est en VPvṛ I 11 : *tasya śabdabrahmaṇo hi* […], puis dans la Vṛtti *ad* 12, etc.

16. Pour faciliter l'intelligence du texte, j'adopte ici la traduction de Biardeau, bien que l'on puisse traduire plus littéralement le terme *vikāra*, « changement, modification », qui présente l'avantage de mieux rendre compte du processus à l'œuvre dans le mouvement de phénoménalisation de l'Absolu-Brahman : le monde consiste en l'infinie multiplicité des « modifications » auxquelles se prête le Brahman, principe unique et suprême. Si bien qu'il est permis de comprendre le mouvement d'oscillation entre unicité transcendante et multiplicité immanente comme le jeu continu de l'involution et de l'évolution du Brahman : le « monde comme il va » (*jagat*) n'est que l'évolué du Brahman (voir *infra*, p. 12). De même,

jectif « impérissable », que comme sa substantivation, la « Syllabe » (en ce qu'elle est impérissable) entendue comme entité acoustique — autrement dit, sans aucun doute, la Syllabe mystique qu'est *oṃ*, le *praṇava*, littéralement le « bourdonnement », son indistinct et continu, qui suffit à soi seul à contenir la totalité du Veda [17] (*infra*, p. 33). La sonorité, voilà le principal point commun du Brahman et du *praṇava*. Ainsi que l'enseigne la Vṛtti *ad* I 10 :

> *praṇava eva veda ity eke | sa hi sarvaśabdārthaprakṛtir iti |*
>
> Certains disent que le Veda n'est autre que le *praṇava*. Ce dernier est, en effet, la forme originelle de tous les mots et de tous leurs objets/significations [18].

De même, quand, suivant le modèle du *Nirukta*, le commentaire de

dans la grammaire, le *vikāra* est-il l'« état différent qu'assume un élément primitif, une *prakṛti* » (Renou 1957, s. v.).

17. Pour Renou (1997 : vol. 1, p. [358]), « Le sens de "syllabe" part de "(base) impérissable (du discours)". »; également ṚV III 55, 1 : *uśásaḥ pū́rvā ádha yád vyūṣúr mahád ví jajñe akṣáraṃ padé góḥ*, « Quand les anciennes aurores vinrent à poindre au levant (avec figure étymologique : *uśásaḥ ... vyūṣúr*), la grande Impérissable [Syllabe] naquit sous le pas de la vache. » Sur la signification ésotérique du « pas de la vache », métaphore pour la « parole », voir Renou 1978 : 50. Les dictionnaires étymologiques Ernout et Meillet 2001 et Mayrhofer 1992-2001 donnent pour étymologie du vocable « aurore » le latin *aurora*, lui-même héritier d'une forme sanskrite **ausosa*, de la racine *uṣ-*, « brûler, luire », d'où le substantif *uṣás*.

18. Citation de source inconnue; trad. M. Biardeau. Voir également JUB I 9, 1 (p. 88) : *oṃ ity etad evākṣaram*, « *oṃ* est cette syllabe. », c'est-à-dire, cette syllabe qui, dans le mythe d'origine de JUB I 8, 1 (p. 87), résiste à la volonté de Prajāpati de pressurer le triple Veda pour en exprimer l'essence, la saveur (*rasa*), et mieux s'en délecter. Toutefois, de toute la parole védique, une seule syllabe demeure impossible à pressurer, c'est la syllabe *oṃ*, ainsi décrite comme « incompressible » (*etad evākṣaram apīḷitam*, p. 88), et qualifiée de *sarasaḥ*, « pleine de saveur, de suc ». Le point de vue est donc inversé, mais le dogme reste intact : le mythe saisit le processus de phénoménalisation de l'Absolu-Brahman (ou de la Parole, *vāc*) à rebours, dans le mouvement ascendant de la « parole parlante » (*infra*, p. 86, p. 94 et p. 119) à la Parole archétypale, et le point où s'articulent les deux mouvements descendant et ascendant est la syllabe *oṃ*, condensé de la Parole originelle autant que du Veda lui-même.

Sāyaṇa (XIVe s.) *ad* ṚV I 164, 45 [19] énumère sept exégèses différentes — la dernière étant présentée comme celle des *māntrika* (ou *mātṛka*) [20] —, le terme de *śabdabrahman* est-il introduit et glosé par *rava*, « son, cri », confirmant ce trait essentiel du *śabdabrahman* qu'est sa nature phonique :

> *manīṣiṇo manasaḥ svāminaḥ* [...] *brāhmaṇā ravākhyasya śabdabrahmaṇo 'dhigantāro yoginaḥ parādicatvāri padāni viduḥ jananti*
>
> *Les brahmanes doués d'un pouvoir de penser* [21], i.e. maîtres de leur esprit, c'est-à-dire les *yogin* qui ont atteint le « Brahman fait de son/du Verbe », le *śabdabrahman* que l'on appelle « bruit » (*rava*) [22], *connaissent*, i.e. savent, les quatre quartiers de la parole, *parā*, etc.

Un « bruit » qualifié ailleurs de « non manifesté », ce qui renforce la qualification du *śabdabrahman* comme *ravātman* [23].

On verra plus loin que cette exégèse tantrique de ṚV I 164, 45, telle

19. Le titre de ce commentaire n'est pas fixé. *Ṛksaṃhitābhāṣya* est un titre emprunté aux autres commentaires védiques de Sāyaṇa. L'*editio princeps* de Monier-Williams lit *vedārthaprakāśa* (communication personnelle de Silvia D'Intino) ; Sarup 1967 : vol. 1, Introduction, p. 13 donne *Ṛgvedabhāṣyabhūmikā*.

20. *māntrika*, les « adeptes des *mantra* », dans l'édition de l'hymne par Kunhan Raja ; mais *mātṛka*, les « adeptes de la Mātṛkā », dans l'édition de Müller.

21. Sur le terme *manīṣin*, voir Renou 1955-1969, t. 8, p. 99.

22. Kunhan Raja donne *gavākhyasya*, mais c'est probablement une coquille pour *ravākhyasya*. Le terme *rava* est employé comme synonyme de *śabdabrahman* dans certaines spéculations tantriques (Padoux 1990 : 118).

23. Voir également *Śāradātilakatantra* (XIe s.?) I 10-12 : *bhidyamānāt parād bindor avyaktātmā ravo 'bhavat* || *śabdabrahman taṃ prāhuḥ sarvāgamaviśaradāḥ* | (in Padoux 1990 : 118, n. 97). C'est probablement une source indirecte pour la citation que donne Bhāskararāya Makhin (XVIIe-XVIIIe s.) dans le *Saubhāgyabhāskara* : *bindos tasmād bhidyamānād avyaktātmā ravo 'bhavat* | *sa ravaḥ śrutisampannaiḥ śabdabrahmeti gīyate* ||. Citation presque identique à celle de Bhāskararāya Makhin dans la Laghumañjūṣā (p. 175), l'une des trois « Corbeilles » de Nāgeśa (XVIIIe s.), mais le texte est difficile et très probablement corrompu. Je dois ces références à Michaël Meyer.

Notons que ce *rava* apparaît dans le nom de Purūravas, « aux nombreux cris », dont « Polyphème » est le correspondant sémantique en grec.

que rapportée par Sāyaṇa, lit, dans les « quatre quarts de la parole »[24], les quatre niveaux de la parole que sont *parā*, *paśyantī*, *madhyamā* et *vaikharī* — la Suprême, la Contemplatrice (ou la Clairvoyante), la Médiane, la Concrète (ou la Manifeste) —, ainsi que la pratique yogique afférente, qui consiste à méditer sur les *cakra* correspondant à ces quatre « registres »[25].

La subordination grammaticale du Brahman évoquée plus haut n'en est pas moins une sorte de leurre syntaxique et spéculatif, puisque, au vers 5, ce Veda, sujet de la principale, apparaît, d'une certaine façon, dévalué, circonscrit qu'il est à son double statut de *prāptyupāya*, « moyen d'accès », i.e. « moyen de connaissance », et d'*anukāra*, « imitation », « image », « représentation », « reproduction », « analogie », voire « allégorie », du *śabdabrahman*.

Mise en scène de manière spectaculaire par la syntaxe (longue protase, brève apodose), la subordination grammaticale du *śabdabrahman* s'inverse quand on passe au plan ontologique. Le Brahman est premier et le Veda n'est que sa manifestation imitante, forme appréhendable d'une entité qui ne l'est pas, en ce qu'elle est transcendante et suprasensible (*atīndriya*)[26] :

> *anādinidhanaṃ brahma śabdatattvaṃ yad akṣaram* |
> *vivartate 'rthabhāvena prakriyā jagato yataḥ* || 1 ||
> *ekam eva yad āmnātaṃ bhinnaśaktivyapāśrayāt*[27] |
> *apṛthaktve 'pi śaktibhyaḥ pṛthaktveneva vartate* || 2 ||
> *avyāhatakalāṃ*[28] *yasya kālaśaktim upāśritāḥ* |
> *janmādayo vikārāḥ ṣaḍ bhāvabhedasya yonayaḥ* || 3 ||
> *ekasya sarvabījasya yasya ceyam anekadhā* |
> *bhoktṛbhoktavyarūpeṇa bhogarūpeṇa ca sthitiḥ* || 4 ||

24. ṚV I 164, 45 : *catvā́ri vā́k párimitā padā́ni tā́ni vidur brāhmaṇā́ yé manīṣíṇaḥ*, etc. ; voir texte *infra*, p. 33.

25. Sur cette quadripartition de la parole, voir p. 36, p. 89, et *passim*.

26. Voir VPvṛ ad I 5, cité p. 51, et VP I 38, *infra* p. 55.

27. Var. : *bhinnam*, en fait, une conjecture signalée comme telle par Iyer (qui, du reste, semble traduire simultanément les deux leçons). Raghavan Pillai (1971) adopte cette leçon, d'après l'édition de Pandit Charudeva Sastri (1935).

28. Var. retenue par Biardeau (1964a : n. 1, p. 30) contre *adhyāhitakalām*.

prāptyupāyo 'nukāraś ca tasya vedo maharṣibhiḥ |
eko 'py anekavartmeva samāmnātaḥ pṛthak pṛthak || 5 ||

1. Ce Brahman sans commencement ni fin, Verbe principiel, Impérissable [Syllabe], qui se manifeste sous la forme des objets et d'où procède le monde animé [29],

2. Qui est révélé comme Un, en ce qu'il renferme des pouvoirs différents [30], et qui, bien que non différent de ces pouvoirs, n'en paraît pas moins s'en distinguer,

3. Dont les six modifications, à commencer par la naissance [31], fondées sur le pouvoir du temps quand les séquences [de ce pouvoir] ne

29. Ma traduction emprunte en plusieurs endroits à celle de Biardeau, non sans en différer sur plusieurs points de syntaxe et de sémantique.

30. Litt. « à cause de la résidence en lui de pouvoirs [pourtant] différents ». Je diffère ici de l'interprétation de Biardeau (« Lui qui, révélé comme un, est le support de pouvoirs différents … », qui traduit *bhinnaśaktivyapāśrayāt* comme un nominatif — à moins qu'elle ne cherche à rendre l'abstrait *bhinnaśaktivyapāśrayatvena* à l'instrumental, avec le sens de « en tant que support des *śakti* »), ou comme si l'on avait l'abstrait *bhinnaśaktivyapāśrayatvāt* (mais sans que soit rendue, en ce cas, la désinence d'ablatif). L'enjeu est différent, me semble-t-il. Si le Brahman est révélé comme Un, c'est *parce qu'il rassemble en lui* d'innombrables pouvoirs. Son absoluité implique son omnipotence ; il n'y a rien en dehors de lui. Mon interprétation est confortée par le v. 4a, où *ekasya sarvabījasya yasya* est comme une glose de *ekam eva* […] *bhinnaśaktivyapāśrayāt*. La Vṛtti *ad* I 2, confirme : *bhinnaśaktivyapāśrayāt — ekatvasyāvirodhena śabdatattve brahmaṇi samuccitā virodhinya ātmabhūtāḥ śaktayaḥ |*, « *bhinnaśaktivyapāśrayāt* — Les pouvoirs contradictoires et auto-produits (*ātmabhūta*) sont réunis dans le Brahman, la Parole principielle, sans contredire à son unité » (trad. Biardeau, modifiée pour le sens de *ātmabhūtāḥ*, par ailleurs une épithète du Brahman ; Biardeau traduit : « individualisés », et Iyer : « the powers which are mutually opposed and are identical with Brahman … ».) Même conception en Vṛtti *ad* I 38, qui résume les différents points de vue philosophiques sur le Brahman. L'opinion rapportée ci-après constitue, à l'évidence, le cœur de la doctrine bhartṛharienne : […] *anabhivyaktaṃ śabdabrahma śaktyadhiṣṭhānam*, « Le Brahman-Verbe, non manifesté, qui est le substrat des pouvoirs … ». Je reviens sur le Temps, plus exactement le pouvoir du temps, premier des pouvoirs infinis dont dispose le Brahman, *infra*, p. 39.

31. *Nirukta* I 2 : naissance, existence, changement, croissance, déclin et anéantissement.

> rencontrent pas d'obstacle [32], sont les sources de la différenciation des existences,
>
> 4. Et Lui qui, étant l'Un, germe de toutes choses, assume la multiplicité, sous les formes du sujet qui éprouve, de la chose à éprouver et de l'expérience elle-même [33],
>
> 5. [Celui-là même] a dans le Veda l'instrument de sa saisie [par l'homme fini] et [une entité à] son image [34] : quoique [lui aussi] soit Un, les grands Voyants [35] l'ont transmis selon plusieurs traditions, chacune se distinguant des autres [36].

Avant de poursuivre, on me permettra un bref excursus, qui me paraît avoir toute sa place dès le début de cet essai. Je m'efforce, autant que faire se peut, de maintenir tout au long la distinction entre *śabda* et *vāc*, bien que des recouvrements soient parfois inévitables. Tenant compte du genre des termes (l'un masculin, l'autre féminin) et de leur contexte d'emploi, je traduis *śabda* par « Verbe » et *vāc* par « Parole/parole ». Dans le VP, ce Verbe (ou plutôt ce « Brahman-Verbe »), présenté comme l'Un, est indivis, non différencié, non séquentiel, éternel, c'est-à-dire non produit, et transcendant. Il est le Verbe d'avant la parole articulée, le prédiscursif, mais que son énergie [37] intrinsèque voue à se phénoménaliser, à s'incarner (VP I 2). Une phénoménalisation qui s'effectue par étapes successives, formant triade. Dès le premier mouvement de cette phénoménalisation, *śabda*, le Verbe masculin, unique et transcendant, se fait *vāc* (f.), Parole, comme si

32. VP I 3 et sa Vr̥tti anticipent ici l'explicitation donnée en VP III 9, 4 et dans le commentaire *ad loc.* ; *infra*, p. 40.

33. Déjà la phraséologie du śivaïsme non dualiste cachemirien.

34. Ma traduction prend quelques libertés pour tenter de faire entendre les connotations de ces deux termes.

35. Vr̥ṣabhadeva glose *maharsibhiḥ* par *śiṣṭaiḥ*, litt. « érudit », vocable aux occurrences fréquentes dans la Vr̥tti.

36. Vr̥ṣabhadeva *ad loc.* (p. 22, l. 20-21) glose *anekavartmeva* par *sāmavedādimārgeṇa*, « [ces nombreuses voies que sont] le Sāmaveda, etc., et *pr̥thak pr̥thak* par *maunādibhedena*, « les différents [protocoles/modes de récitation] que sont le silence [i.e. la prière murmurée nommée *japa*], etc. ».

37. Sur le concept de *kratu*, *śakti* et autres équivalents, voir *infra*, p. 26.

le féminin était du côté du pluriel, donc de la manifestation. En ṚV IV 58, 3, l'allégorie du Taureau, incarnation de la virilité, et qui vaut pour *śabda*, « Verbe », conforte mon choix, d'autant que le vers est cité dans la Vṛtti *ad* VP I 130, qui présente la même allégorie taurine :

> *api prayoktur ātmānaṃ śabdam antaravasthitam* |
> *prāhur mahāntam ṛṣabhaṃ yena sāyujyam īṣyate* ||
>
> Du Verbe intérieur [38], qui est le soi du locuteur,
> On dit aussi qu'il est le grand Taureau auquel on aspire à s'unir [39].

Reprenons notre étude du *kulaka*. En syntaxe sanskrite, il est fréquent que la relative précède la principale. Dans ce *kulaka* liminaire de cinq vers, le procédé se renforce de ce que le « *brahman* » du premier vers, bien qu'appartenant à la principale (v. 5), donc syntaxiquement l'antécédent des cinq propositions relatives, est « attiré » dans la première d'entre elles, et, de ce fait, mis au cas de son attribut.

On notera, du reste, que la traduction du v. 5 par Biardeau induit en erreur : « C'est de Lui que le Veda est moyen d'accès et figure ; quoiqu'Il soit un … » ; à moins qu'il ne s'agisse d'une coquille, la majuscule affectée au sujet de la concessive laisse entendre que ce sujet est le Brahman, alors qu'il s'agit du Veda, entité unique, que sa transmission et son séquencement en Écoles ont fait multiple, à l'image du Brahman.

Il y a là une construction savante qui nomme d'emblée le Brahman, ce que la traduction que j'en propose s'efforce de préserver, en essayant d'éviter le double écueil de l'anacoluthe adoptée par Biardeau : « ce Brahman qui … de celui-là, le Veda est le moyen d'accès et la figure », et de la trop

38. J'opte pour une analyse de *antar* comme un adverbe en fonction de préverbe (et non en fonction de préposition — de fait, une postposition —, comme le fait, par exemple, Iyer) ; sur ce point, voir Renou 1996, p. 140 (§ 11), et p. 170 (§ 131) : les exemples de *antar* en fonction de préposition sont « surtout épiques (hors du Veda). » ; du reste, le syntagme *antaravasthita* est repris dans la Vṛtti par *antaḥsanniveśin*. La différence est infime, quoi qu'il en soit.

39. Ma traduction ; pour un examen détaillé de ce vers, voir *infra* et l'article en préparation : Bansat-Boudon *Taureau*.

maladroite littéralité : « De ce Brahman … qui … et duquel … et qui … et dont … et dont …, de celui-là [de ce Brahman], le Veda est moyen d'accès et figure … ».

Projeté en tête du *kulaka*, le Brahman occupe ainsi une position syntaxique appropriée à son statut ontologique, qui établit son antériorité absolue, autant dire son éternité et sa précellence ontologique sur la totalité du monde phénoménal dont il est l'unique Agent (puisqu'il est aussi l'unique Réalité), en sorte qu'il est, *en puissance*, Un et multiple, à tout instant. Un monde phénoménal, manifesté par étapes successives, dont la première est le Veda lui-même.

D'autre part, ce quintuple groupe de vers constitue un énoncé dont la structure formelle est elle-même signifiante : il met en scène de façon saisissante la dialectique de l'Un et du multiple qui est l'un des enjeux majeurs du BK, jusque dans la théorie de la parole qui s'y déploie.

Plus remarquable encore, le texte lui-même, par cette audacieuse construction et sa nature d'unité métrique bien définie (c'est un *kulaka*), offre un exemple d'unité qui se manifeste à travers une multiplicité, sans rien perdre de son essentielle unicité. C'est ainsi qu'il actualise poétiquement un Verbe (une Parole) homogène au Brahman.

Si tout est dit d'emblée, avec ce *kulaka*, le *kāṇḍa* III, dans la section du *dravyasamuddeśa*, renchérit. Lui aussi consacre une partie de ses raisonnements au Brahman ou Parole principielle (*śabdatattva*), introduisant une notion absente du BK, à savoir que le Brahman peut être dit une « substance » (*dravya*), dès lors qu'il est ce qui reste après qu'ont disparu les formes potentiellement infinies dans lesquelles il se manifeste. Au chapitre III, l'emphase sur la délivrance, enjeu du BK, s'efface, mais d'autres qualités ou attributs du Brahman sont mis en lumière, qui viennent renforcer la doctrine moniste exposée dans le BK.

Le Brahman *est* le *śabdabrahman*, autrement dit, le Brahman-Verbe, principe éternel, donc la seule et suprême *réalité*, Un, indivis, omnipotent et omniprésent, source de toutes choses manifestées et, néanmoins, non

manifesté (*avyakta*), *per se*. En VP III 2, 11 aussi, l'essence sonore de ce Brahman est proclamée :

> *satyam ākṛtisaṃhāre yad ante vyavatiṣṭhate |*
> *tan nityaṃ śabdavācyaṃ tac chabdatattvaṃ na bhidyate ||*
>
> Est réel ce qui persiste jusqu'à la fin, une fois disparues les formes génériques elles-mêmes.
> Cela [même] est éternel, qui est susceptible d'être exprimé par le Verbe/la Parole (*śabdavācyam*) [donc, le signifié], et n'est pas différent de la Parole principielle [*śabdatattva* = *śabdabrahman*].

L'éternité n'est pas seulement cela qui n'a ni commencement ni fin, et qui caractérise le Brahman apophatiquement qualifié de « sans naissance » (*ajanman* ; VP III 2, 18), c'est aussi ce qui est permanent, ce qui persiste dans son être, et qui, pour cette raison, est vrai/réel (*satya* ; VP III 2, 15) [40], quoi qu'il advienne des formes ultérieures dans lesquelles s'incarne ce Brahman éternel : ainsi en va-t-il de l'or, « substance primordiale » (*prakṛtiṃ parām* ; *ibid.*), qui seul subsiste après qu'on a fondu le pendant d'oreille (*ibid.*). L'analogie établit le statut du Brahman comme substance (*dravya*), notion qui implique tant son éternité que sa réalité (il est éternel parce que réel, réel parce qu'éternel, i.e. permanent, inaltérable), comme l'enseigne VP III 2, 15. Mais surtout il est sonore. Il relève du Verbe (ou de la parole), qu'elle soit transcendante ou immanente, perceptible ou non des mortels : le Brahman n'est pas différent de *śabda* (voir citation *infra*, p. 18). C'est pourquoi, développant l'assertion, le commentaire *ad* VP III 2, 11 fait entrer l'apparente dyade Brahman-manifestation sous les catégories symétriques du langage que sont *vācya* et *vācaka*. Le principe unique et suprême ainsi que le monde phénoménal sont dans une relation de *vācya*, l'exprimable, à *vācaka*, l'exprimant (i.e. dans une relation de signifié à signifiant), même si, en réalité, pareille distinction n'existe pas, puisque le *śabdabrahman* est à lui seul l'unique réalité et l'unique vérité :

40. Helārāja *ad* VP III 2, 15. Également Helārāja *ad* VP III 2, 11, citant MBh : *tad api hi nityaṃ yasmiṃs tattvaṃ na vihanyate*, « Cela aussi est éternel qui ne perd pas son essence/identité (*tattva*). »

> *saṃvic ca paśyantīrūpā parā vāk śabdabrahmamayīti brahmatattvaṃ śabdāt pāramārthikān na bhidyate* [...] *vācyavācakayor avibhāgaḥ siddha iti prathamakāṇḍe nirṇītam* |
>
> La conscience prend la forme de la *paśyantī*, elle est la parole suprême (*parā vāc*), c'est-à-dire qu'elle consiste en *śabdabrahman*. L'essence/l'Être du Brahman n'est pas différent(e) de la Parole, qui est elle-même réelle [la seule réalité]. [...] [En fin de compte] l'indistinction de *vācya* et de *vācaka* est bien connue, comme le démontre le premier chapitre.

On décèle ici, à la phraséologie, que Helārāja, comme on sait, est un śivaïte cachemirien. D'autre part, la référence, ici, au premier chapitre est bien faite pour corroborer mon analyse des enjeux du BK, à savoir l'affirmation d'un monisme du Verbe et de son inévitable corrélation à la notion de délivrance, puisque, dans ce système, la délivrance est l'abolition de la dualité, dans l'expérience unitive qui fait que l'homme fini s'absorbe dans l'entité suprême.

C'est ainsi que, dans cette nouvelle analogie, Brahman est le *vācya* de tous les mots empiriques qui sont ses *vācaka*, autrement dit, *vācya* et *vācaka* ne sont pas différents l'un de l'autre. VP III 2, 17-18 parvient à la même conclusion, en observant que l'homme fini n'est autre que le Brahman lui-même.

De surcroît, enseigne ce même passage (VP III 2, 17-18), s'il est vrai que le Brahman est « au-delà de toute assertion » [41], on n'en cherche pas moins à en circonscrire à nouveau l'essence, en mettant en lumière notamment sa dimension paradoxale : entité unique, et, *per se*, non manifestée, il a pourtant désiré se manifester sous des formes différentes au point d'être contradictoires — duelle : Soi/non-Soi, ami/ennemi, ou triple : locuteur (*vaktṛ*), donc signifiant (*vācaka*), signifié (*vācya*), motivation (*prayojana*). Helārāja *ad loc.* commente :

41. Helārāja *ad* VP III 2, 12 : [...] *na śakyate vyavahartum iti sarvavyapadeśātītaṃ tattvaṃ paraṃ brahma*, « Il n'est pas possible de le "dire" [décrire], car le Brahman est cette réalité suprême en ce qu'il est au-delà de toute désignation. »

vaikalpiko hi manovyāpārānusārī samsārī bhoktā sa ca bhāvataś cetanatvād brahmaiva |

En effet, l'expérient (*bhoktṛ*), soumis aux pensées dualisantes, assujetti aux fonctions de l'esprit, le transmigrateur, celui-là, du fait qu'il est essentiellement conscience, est le Brahman même.

À l'appui de ce raisonnement, Helārāja cite une strophe bien connue, semble-t-il [42] :

pravibhajyātmanātmānaṃ sṛṣṭvā bhāvān pṛthagvidhān |
sarveśvaraḥ sarvamayaḥ svapne bhoktā pravartate ||

S'étant divisé lui-même, ayant émis des entités de toute sorte,
Le Souverain de toutes choses, l'Omniforme, l'Expérient [43], s'abandonne au sommeil.

Enfin, Helārāja (*ad* VP III 2, 11, voir *supra*, n. 40, p. 17, *ad* III 2, 14 et III 2 17-18) insiste sur l'identité de ce *śabdabrahman* et de la conscience (*cit, saṃvit, cetana* ; *ad* VP III 2, 11, 14 et 17-18), nous renvoyant de la sorte aux raisonnements du BK (auquel Helārāja fait souvent référence dans son commentaire au chapitre III).

42. Yogarāja la cite dans son commentaire à PS 35 (Bansat-Boudon et Tripathi 2011), ainsi que Rāmakaṇṭha (*op. cit.* : n. 791).

43. J'adopte ici, en l'amendant légèrement, l'interprétation de Iyer, contre celle de Biardeau, qui n'est pas inintéressante et peut se défendre grammaticalement et philosophiquement, mais qui comprend à contre-sens le verbe *pravartate*, qui ne signifie pas « devenir » mais « aller vers », et gouverne le locatif *svapne* ; d'où ma traduction. De surcroît *bhoktṛ*, littéralement le « jouisseur », le « sujet de l'expérience », est autant à prendre en son sens empirique de sujet fini que dans son acception de « Sujet » par excellence, à savoir le Brahman, également qualifié de *sarveśvara* et de *sarvamaya*. Cette interprétation convient davantage à la logique doctrinale de Bhartṛhari : c'est le Brahman qui s'est divisé pour se faire multiple, et qui, une fois son objectif atteint, peut et veut retourner à son état transcendant qui est comparable à un sommeil transitoire, en tout cas, à un retrait transitoire des activités (et de la parole) empiriques, avant qu'il ne se réveille, à nouveau saisi du désir de se manifester et de parler (*vivakṣā* ; *infra*, p. 118). Néanmoins, la strophe se prête à des interprétations différentes selon le contexte où elle apparaît, et selon les variantes du verbe principal : *pravartate*, ou *prakāśate*, par exemple (voir Bansat-Boudon et Tripathi 2011 : n. 791).

Nous voici revenus au BK. Le *śabdabrahman* a tout pouvoir de se manifester, à son gré. L'envisageant sous la forme mythique de Prajāpati ou du Puruṣa, eux aussi « faits de paroles », ou « de versets » (*chandosya*), à l'image du Veda, l'un et l'autre homogènes au monde et au sacrifice [44] (lesquels « ont vu » (*aikṣata*), c'est-à-dire, ont considéré et pensé l'aspiration essentielle renfermée en leur for intérieur : se multiplier) [45], les textes antérieurs (Veda et Upaniṣad) évoquent le Brahman, las d'être seul, à savoir « sans second » (*advaita/advitīya*), parce qu'unique, et qui aspire à être « pluriel » (*bahu*) sous les espèces du monde phénoménal, sans renoncer à son absoluité (*infra*, p. 29). L'emploi récurrent de l'adjectif *bahu*, « multiple » au singulier, « plusieurs » au pluriel, ainsi que de l'adverbe correspondant *bahudhā* atteste l'unicité inhérente à toute forme de pluralité : le Brahman n'est pas plusieurs, il est pluriel, ou multiple, ou divers.

Ce postulat, indispensable à la cohérence de la doctrine bhartṛharienne de la parole, est à ce point central que le *mūla* et la Vṛtti le reprennent à deux reprises, en I 118 et dans la citation finale de la Vṛtti *ad loc*. (*infra*, p. 13 et p. 32), ainsi qu'en I 120, exact écho de la citation de VPvṛ I 118. Le séquencement volontaire du Brahman/Brahman-verbe est au principe de la séquentialité qui préside au mouvement symétrique de « procession » et de « conversion » (voir *infra*, p. 87) qui caractérise le mouvement de phéno-

44. Voir notamment plusieurs citations données en VPvṛ I 120 : *sa u evaiṣa ṛṅmayo yajurmayaḥ sāmamayo vairājaḥ puruṣaḥ | puruṣo yajñaḥ |* [...], « Cet Homme, fils de Virāj, est fait de *ṛc*, de *yajus* et de *sāman*. Cet homme est le monde ; il est le sacrifice [...]. », et : *vibhajya bahudhātmanaṃ chandasyaḥ prajāpatiḥ | chandomayībhir mātrābhir bahudhaiva viveśa tam ||*, « Prajāpati fait de versets, après s'être multiplement divisé lui-même, entra en lui-même avec ses multiples parties faites de versets. » (ma trad.). Notons cependant que *mātrā* pourrait aussi s'entendre au sens de « pouvoirs » (synonyme de *śakti*), dont on a plusieurs occurrences dans le BK. Cette citation, non identifiée, d'un « mythe ancien » (*purākalpa*) pourrait également illustrer le deuxième hémistiche de ṚV IV 58, 3, examiné *infra*, p. 30 : « Trois fois lié, le Taureau mugit avec force ; le grand dieu est entré dans les mortels ».

45. Voir VPvṛ I 2, qui cite, notamment, ChU VI 2, 1 *sqq.* : [...] *tad aikṣata — bahu syāṃ prajāyeya iti |*, « Il considéra : "Puissé-je être pluriel ! Puissé-je engendrer !" » (ma trad. ; voir *infra*, p. 29). Il s'agit ici d'engendrer toutes les créatures ou entités phénoménales, y compris les objets inanimés, et cet engendrement est le substrat du nom même de Prajāpati.

ménalisation et celui du retour à la transcendance, qu'il s'agisse du monde ou de la parole empirique.

À son image (je rends ici le substantif *anukāra* du v. 5), le Veda est Un et multiple, autant que fait de Verbe/Parole. En effet, le Verbe transcendant qu'est le *śabdabrahman* s'accomplit, comme en une première hypostase, dans la parole védique, elle-même distribuée en deux temps : celle dont les *ṛṣi*, les Voyants, n'ont d'abord eu que la vision mystique (et, d'une certaine façon, onirique, en ce qu'elle est semblable à celle que l'on a dans le rêve) — une capacité visionnaire inscrite dans leur nom même (*infra*, p. 51) —, et celle qu'ils désirent faire sonner, ou résonner, dans la Syllabe mystique, *oṃ*, en premier lieu, puis dans la mise en place progressive de la « parole parlante » [46], autrement dit, le(s) « parler(s) », ou le discours articulé de la *vaikharī* [47], terme obligé d'un processus en trois phases sur lequel je reviendrai, et seul moyen de faire entendre et connaître aux hommes l'essence du Brahman, ontologiquement inconnaissable et incommunicable parce que non proférable (*anākhyeyaśabda*, Vṛtti *ad* I 121) [48], donc inaudible.

C'est pourquoi le Veda n'est pas entièrement le Brahman ; il est comme le Brahman, à son image, au plus près de lui, mais (au moins dans un deuxième temps), il est immanent. C'est une parole seconde, analogique du Verbe archétypal, mais néanmoins propre à être énoncée et entendue. Aussi le vers 5 définit-il le Veda comme le « moyen d'accès [au Brahman-Verbe] » (*prāptyupāya*), et, plus encore, comme son *anukāra*, sa « semblance », son « imitation », sa « représentation » ou sa « transposition », comme son « image », en un mot, comme « ce qui vient *après* [l'archétype] » [49]. Vṛṣabhadeva glose très judicieusement *anukāraḥ* par *praticchan-*

46. C'est la *vāg vádantī* qu'évoque ṚV VIII 100, 10 ; voir *infra*, p. 38.

47. Sur la *vaikharī* et les niveaux de la parole, voir Padoux 2001.

48. Voir p. 45, développement sur les *ṛṣi*.

49. Ainsi Bronkhorst (1995 : 5) peut-il observer : « Our proposal that the Veda, by being a linguistic unit larger, much larger, than the sentence, plays a role in the process leading to the highest insight, is supported by VP 1.5, which speaks of the Veda as the means for attaining (*prāptyupāya*) Brahman, and as its imitative resemblance (*anukāra*). »

dakaḥ, « image reflétée, reflet, substitut » (ici, ce serait plutôt un « évolué » — « evolute » en anglais, une « développée », comme on dit en mathématique, mais avec un sens différent). De même explique-t-il tant la logique interne de l'assertion que la place du terme *anukāra* dans I 5a [50], et conclut que le « Veda est l'expérience que l'on fait de "celui-ci", c'est-à-dire du Brahman » [51].

Le Brahman-Verbe réside dans le Veda, il l'informe. Cela fait du Veda, accessible aux sens (il est à voir et à entendre, avant d'être énoncé et répété inlassablement) le seul instrument possible pour accéder au Brahman suprasensible (*atīndriya*), avec pour médiateurs les *ṛṣi*, protagonistes d'un mythe d'origine de l'inéluctable manifestation empirique de la parole, à lire en filigrane dans pas moins de trois passages du BK (voir *infra*, p. 45 *sqq*.).

Dans VP I 86, on retrouve ce même terme d'*anukāra* avec le sens contextuel assumé de « faux-semblant, apparence » : *bhedānukāro jñānasya vācaś copaplavo dhruvaḥ*, « L'apparence d'une différenciation affecte constamment la connaissance et la parole. » (trad. Biardeau).

Le vocable *anukāra* est difficile à entendre et à rendre. On serait assez proche ici du sens de « métaphore », du moins au sens étymologique de « transfert », puisque, en rhétorique sanskrite, la « métaphore » est catégorisée sous le vocable *rūpaka*. Toutefois, ce *rūpaka* est étymologiquement une « forme », donc, par analogie d'essence avec l'objet de la métaphore, son « image », sa « manifestation », ou, pour rendre compte du préverbe *anu-*, sa « reproduction » ou sa « réplique ». Qu'est-ce que le Veda, en ef-

50. Vṛṣabhadeva (p. 22, l. 18-19) : *evaṃ prāpya brahmaṇaḥ svarūpaṃ pradarśya prāptyupāyaṃ kathayati prāptyupāyaḥ iti,* [...] *upāyatvāc ca tasya svarūpaṃ varṇayati anukāraḥ iti* |, « [...] Ayant ainsi atteint la forme propre du Brahman [son « essence », aux vers 1-4] et après avoir montré que le [Veda] était le moyen d'y accéder, il dit [v. 5] : *prāptyupāyaḥ iti* [...] ». [...]. Et « parce qu'il [le Veda] est un moyen d'accès [au Brahman], [l'auteur] décrit la forme propre [l'essence] de ce [Veda], à savoir qu'il est un *anukāra* [le reflet, l'image, du Brahman]. » Notons que l'emploi du verbe *varṇayati*, « dépeindre », qui est essentiel à la définition du *kāvya*, souligne la dimension poétique de ce *kulaka* liminaire.

51. Vṛṣabhadeva *ad* I 5, p. 22, l. 19 : *tasya iti brahmaṇaḥ pratītiḥ* |.

fet, sinon, après l'éblouissement de sa révélation aux yeux des *ṛṣi*, la forme incarnée, manifestée, immanente et divise du Brahman ?

Biardeau traduit par « figure », Iyer par « symbol », Raghavan Pillai par « reflection » (au sens de « reflet »). La traduction d'*anukāra* par « figure » est ingénieuse, dans la mesure où le Veda ainsi décrit donne forme à l'invisible, qui est également inaudible pour le commun des mortels. Cependant, le vocable « figure » connote essentiellement le dessin définitivement saisi dans une forme unique, alors qu'il s'agit de parole, une parole désormais différenciée qui se déploie en séquences. Tout compte fait, la traduction par « image » conviendrait assez bien, puisque le terme « image » entretient un rapport sémantique avec le latin *imitare*, sans qu'on ait de réelle certitude à propos d'un étymon commun. Sans parler de l'*imago* des entomologistes, stade final de la métamorphose de l'insecte ailé, tel le papillon, dans un processus de mue à plusieurs phases — toutes chose égales par ailleurs, évidemment.

On note aussi que, dans la théorie dramatique indienne, le terme *anukāra* (et ses doublets : *anukaraṇa* et *anukṛti*) est au sens théâtral d'« imitation », de « *mimèsis* »[52]. En ce sens, avec le terme *anukāra* de VP I 5, le lien avec le théâtre pourrait être implicitement présent, car le Veda, incarnation immanente de la Parole, ou du Brahman-Verbe, « mime », tel un acteur, « joue », en ce monde, le Brahman archétypal, conçu comme Verbe/Parole, de surcroît, comme un Verbe essentiellement dynamique, qui est l'Agent de sa phénoménalisation, et, pour tout dire, son Acteur, comme le proclamera à l'envi le śivaïsme non dualiste cachemirien. Ainsi le śivaïsme réalisera-t-il les métaphores déjà présentes *in nuce* dans VP I 1-5, en prenant le terme d'*anukāra*, « imitation », au pied de la lettre au point de faire de Śiva, incarnation du Brahman dans ce système qui se proclame théiste, un Agent-acteur, l'Acteur par excellence, autrement dit, celui qui paraît sur le théâtre, lui-même défini, dans la pensée esthétique indienne,

52. Voir *Nāṭyaśāstra* I 112b et 117b (*saptadvīpānukaraṇaṃ nāṭyam etad bhaviṣyati*), et Bansat-Boudon 1992 : 125-127.

comme le lieu de l'imitation (*anukaraṇa*) du monde sensible. On connaît les représentations, en particulier sculptées, de Śiva en Naṭarāja, que je traduirai comme « Prince des acteurs » plutôt que « Roi des danseurs », la danse étant l'une des composantes essentielles de la théâtralité indienne [53]. Śiva, dans ce système, n'est autre que le Brahman, et c'est lui qui prend en charge l'imperfection graduée du monde et l'inconnaissance qui en résulte ; il pousse la bienveillance jusqu'à faire un jeu (*krīḍā*) de cette inconnaissance douloureuse, un jeu dont l'expression la plus parfaite est le jeu théâtral.

Ici, dans le BK, le *śabdabrahman* est l'Acteur transcendant, mais le Veda, fait de paroles, est l'acteur immanent, sans qu'il y ait de solution de continuité entre ces deux figures premières et symétriques de la théâtralité. La rhétorique et jusqu'à la pensée esthétique s'invitent ainsi dans la définition du Veda en VP I 5.

En filant la métaphore, on pourrait dire que, dans le registre esthétique, le Veda est l'icône du Brahman-Verbe, et, dans le registre métaphysique, qu'il est son hypostase. Lui-même n'en partage pas moins avec le Brahman la qualification paradoxale qui consiste à être Un et multiple, bien que, ici encore, l'unicité et la multiplicité ne lui soient affectées que par transfert, secondairement. Entité unique, objet de la vision surnaturelle des *ṛṣi*, le Veda, dont les *ṛṣi* révèlent d'abord que l'essence en est éternellement cristallisée dans la Syllabe *oṃ* [54], ne s'en déploie pas moins en un texte à mémoriser, à réciter et à étudier, lui-même sujet à toutes les variantes textuelles et aux diverses stratégies récitationnelles des différentes écoles védiques. Je reviendrai là-dessus, à propos de la *k.* 142. C'est en cela aussi que le Veda est multiple. Sa multiplicité, bien réelle, relève de l'immanence, quand celle du *śabdabrahman*, d'ordre ontologique, n'est qu'un faux-semblant, comme y insistera la Vṛtti tout au long du BK [55]. La doctrine de

53. Voir Bansat-Boudon 2004 : 177-218.

54. Je restitue ici un maillon manquant dans la stratégie narrative de la Vṛtti à I 5.

55. Voir la récurrence de divers substantifs (*anukāra* I 5, I 86 et Vṛtti *ad loc.* : *bhedakramānukāreṇa ad* I 86, °*avabhāsa*, *ad* I 2, p. 28, *anurāga*, *ad* I 117 — *bhedānurāga* — etc.), verbes

Bhartṛhari est un monisme du Verbe, comme le décrit Vṛṣabhadeva dans son *upodghāta* (p. 2), en faisant du *kulaka* liminaire le lieu où Bhartṛhari présente d'emblée sa doctrine comme un non-dualisme défendant la thèse de l'aporie ontologique de toute dualité (*bhedābhavapradarśanāya* ; *infra*, n. 126, p. 63).

Telle est, peut-être, la contribution originale de la doctrine bhartṛharienne à la pensée de *l'advaita-vedānta* pré-śāṅkarien. Cela d'autant que le premier vers innove encore en posant le cadre de la doctrine : ce Brahman compris comme Brahman-Verbe concentre en lui quantité de pouvoirs (*śakti*) qui le conduisent à se manifester dynamiquement (*vivartate*, en I 1c) tant comme parole immanente que sous la forme de l'univers et de ses innombrables entités. C'est un infléchissement considérable de la pensée *advaitin* pré-classique prise dans son ensemble, en particulier de sa propension à poser le principe d'un Brahman unique et quiescent (*śāntabrahman*) à laquelle Śaṅkara donnera, quelque deux siècles plus tard, sa forme achevée — doctrine qu'embarrasse la nécessité d'accepter l'existence d'un monde objectif sans pour autant ruiner le principe même du non-dualisme, d'où l'invention de la notion d'*avidyā* et surtout de *māyā*, élément en quelque sorte extérieur à l'Un, et qui, lui aussi, de ce fait, compromet l'unité de l'Un et mène à une aporie.

Ainsi peut-on voir, d'une certaine façon inscrite dans l'étymologie du terme *brahman* (dérivé de la racine *bṛh-/bṛṃh-*, « accroître, s'accroître, s'étendre »), comme une fatalité de la manifestation phénoménale. En ef-

(*prakalpate*, *ad* I 4, etc.), indéclinables (*iva*, I 2, p. 28), etc., susceptibles, à divers degrés, et souvent par métaphore ou équivalence approximative, d'enseigner que la multiplicité, inscrite pourtant dans le terme même de *brahman*, n'est qu'une illusion et un leurre ontologique, avec pour corollaire l'affirmation répétée que la multiplicité potentielle, constitutive du Brahman, ne contredit en rien son unicité fondamentale (notamment : *prakṛtyekatvānatikrameṇa*, *ad* I 2, p. 28, et sa variante *ekatvānatikrameṇa* : *ad* I 5, p. 32, et *ad* I 28, p. 72 ; ou l'emploi du terme *apracyuta*, « qui ne se départit pas », *ad* I 1, p. 26 : *ekasya tattvād apracyutasya ekāṃ vācam*...). De même, bien qu'il soit de l'essence du Brahman d'être inexprimable (*anirukta*, *ad* I 4) et suprasensible (*atīndriya*, *ad* I 5, p. 26 : *yāṃ sūkṣmāṃ nityām atīndriyāṃ vācam* ... ; et I 38), le Veda permet néanmoins de « se le figurer » (*anukāra*, I 5).

fet, dès le vers 2, le Brahman est décrit comme doué de pouvoir, de tous les pouvoirs [56], y compris celui de se rendre provisoirement impuissant, aussi impuissant, c'est-à-dire aussi limité et conditionné, que les hommes ou les objets du monde. D'où la récurrence, dans le BK, des termes *kratu*, *śakti*, *mātra*, et même *bhāvanā* — quand, par exemple, ce dernier prend le sens de « potentialité » dans la description de la *madhyamā* qui, ayant pour siège la *buddhi* (tout intérieure), n'en contient pas moins *en puissance* toute la différenciation discursive de la *vaikharī* [57]. Tels sont les « pouvoirs du Verbe » (*śabdamātrā*), autrement dit, les pouvoirs du Brahman-Verbe [58].

Et il n'est pas indifférent que, dans son exégèse de la *k.* 27 du PS d'AG (qu'il présente comme une doxographie en miniature), le śivaïte Yogarāja (XI^e^ s.) distingue entre les Brahmavādin (ou Vedāntin) dont il critique, au nom de la doctrine śivaïte, la notion d'un Brahman qui serait quiescent, et les Prāṇabrahmavādin, dont la thèse, bien que formulée par Yogarāja de façon relativement obscure, semble rendre compte de la doctrine de Bhartṛhari et de son École. Selon Yogarāja, en effet, pour cette catégorie de Brahmavādin qui défendent une conception du Brahman comme « Souffle » (*prāṇa*), autrement dit, comme « Souffle cosmique », c'est-à-dire subtil — au-delà du souffle grossier qui fait advenir le stade de la *vaikharī* (*infra*) — le Brahman n'est autre que le *śabdabrahman*, doué de conscience réflexive (*savimarśa*) [59]. La présence, dans la glose de Yogarāja, de *śabdabrahman* — terme qu'on relève déjà dans certaines Upaniṣad, dont la *Maitryupaniṣad* [60], mais aussi concept typiquement bhartṛharien, que reprendra à son compte la tradition tantrique, dont le *Śaradātilakatantra* (Padoux 1990 : 117 *sqq.*) — est susceptible de conforter mon hypothèse, d'autant que JUB I 2, 1 (p. 82)

56. VP I 2 : *bhinnaśaktivyapāśraya*, « support de pouvoirs différents », et VPvṛ I 38, cité *supra*, n. 30, p. 13.

57. Voir VP I 46, cité *supra* et Vṛtti *ad* I 51, citée *infra*, p. 117.

58. VP I 119cd : [...] *arthavidhāḥ sarvāḥ śabdamātrāsu niśritāḥ* ||, « Toutes les catégories d'objets sont fondées sur les pouvoirs de la parole ».

59. Bansat-Boudon et Tripathi 2011 : 157-158 ; également PS 15, où la *māyā* est conçue comme une *śakti*, et, de ce fait, comme une déesse.

60. Voir *infra*, p. 108.

enseigne : *oṃ iti prāṇo vāg ity eva vāk*, « *oṃ* est le souffle ; la parole n'est que la parole ».

La référence de Yogarāja aux Prāṇabrahmavādin et l'emphase qu'il donne à *prāṇa* dans son exégèse s'éclairent ainsi grâce à la Vṛtti *ad* I 117 qui recourt à plusieurs analogies du Brahman, vu comme la terre, le jeune embryon [un mois après la conception], ou encore les graines de banian, toutes entités promises à passer par différentes étapes avant d'accéder à leur forme définitive [61]. L'idée maîtresse tout au long du BK est que le Brahman/Brahman-Verbe « assume la différenciation » — le leitmotif étant *bhedam upagṛhṇāti* (comme ici), ou des équivalents. Et cette différenciation est un faux-semblant (*bhedānurāga°*) [62].

On sait ce que le śivaïsme fera de l'aporie *vedāntin*, en postulant explicitement, à grand renfort de raisonnements, un Brahman, principe unique mais actif, l'Agent (*kartṛ*) par excellence, donc possesseur d'un pouvoir aux réalisations infinies (le *śaktimat*) et, autre conséquence logique, en postulant du même mouvement la *śakti*, le « pouvoir », ou l'« énergie » (pour rendre compte du genre), de cet Agent, d'où surgit la Śakti, l'Énergie, élevée au rang de principe premier, également autonome, mais à égalité de

61. VPvṛ I 117 : *tataḥ prāṇo* [...] *sa ca saṃsṛṣṭaprāptaśaktivivartaḥ pṛthivīkalalanyagrodhadhānādivad bhedam upagṛhṇāti | bhedānurāgamātraṃ ca parasminn abhede śabdātmani saṃniveśayati* ||, « Alors le souffle [...] étroitement uni à cette forme [i.e. celle de la *vaikharī*, la parole articulée] qu'il a prise par son pouvoir, assume alors une différenciation, à l'image de la terre, du jeune embryon, des graines de banian, etc. Mais c'est seulement un semblant de différenciation qu'il introduit ainsi dans la Parole suprême indifférenciée. » Je me range ici à l'interprétation d'Iyer (Biardeau traduisant : « il assume une différenciation, comme la terre (se différencie) en jeune embryon, en banian, en farine d'orge grillé, etc. »). On objectera peut-être que la Vṛtti introduit son exégèse par ces mots : *pakṣabhedā evaite* ; Biardeau comprend que ce sont de « nouvelles hypothèses », Iyer que « all these are different views » ; c'est-à-dire que le préambule de la Vṛtti conclut sur ce qui précède et que la Vṛtti rapporte ensuite l'exposé de l'opinion de Bhartṛhari ; c'est également mon avis, mais, quoi qu'il en soit de la valeur proche ou lointaine du démonstratif, l'exposé de la Vṛtti *ad* 117 est conforme à d'autres passages du *mūla* ; c'est bien la position de Bhartṛhari.

62. Voir *supra*, n. 61. Également VPvṛ I 86cd : *kramopasṛṣṭarūpā vāg...*, « La parole est étroitement liée à un ordre de succession... ».

dignité avec celui qui la possède, la parèdre du *śaktimat* : pairs, ils forment une paire, une dyade, sans pour autant contrevenir à l'unicité du *śaktimat*. C'est ainsi que le śivaïsme a l'intuition de génie d'en faire un Androgyne divin, l'Ardhanārīśvara, une figure qui connaîtra une grande postérité dans l'art indien, sculpture et miniature.

Une fois posée la dimension sonore du Brahman, les vers 2 à 4 reviennent aux éléments de sa définition canonique — laquelle se poursuivra dans d'autres *kārikā* et dans leur Vṛtti.

Au vers 2, le Brahman est Un, l'Un, et il est indivis (*apṛthak*) ; toutefois — et c'est une différence d'avec l'*advaita* śāṅkarien —, en tant que principe premier et unique, il ne peut être que porteur d'énergies (ce sera ultérieurement le *śaktimat* śivaïte), au nombre desquelles le pouvoir māyique [63] d'apparaître autre qu'il n'est en essence, c'est-à-dire pluriel, sans cesser d'être indivis. Son absoluité implique son omnipotence. Toute division est illusoire, un leurre dont le Brahman lui-même est l'agent : transformer son unicité en multiplicité relève de son pouvoir ; il ne peut en aller autrement, et cette transformation est rendue sensible dans la manifestation empirique. Voilà encore une difficulté résolue : en tant que deux façons de penser le monde empirique, transformation et manifestation ne sont pas incompatibles, et elles ont comme corollaire l'intervention de l'Illusion, la *māyā*.

Parallèlement, l'identification du *śabdabrahman* et du Veda se poursuit. La citation que fait la Vṛtti *ad* I 2 — « Il est dit aussi : "le *praṇava*, l'unique, se divisa en trois" [64]. » — a pour double fonction, tant d'accréditer la volonté de la doctrine bhartṛharienne de poser l'équivalence, condensée dans le composé *śabdabrahman*, du Brahman et du Verbe, que d'anticiper la célé-

63. Si le terme de *māyā* ne figure pas dans les *kārikā* du BK, la notion même est là, dès ce vers 2, et dans sa Vṛtti qui emploie le terme *pratyavabhāsā*, « apparence trompeuse ». Unique occurrence de *māyā*, qualifiée de *duṣpārā*, « infranchissable », dans une citation de la Vṛtti *ad* I 8. En revanche, on relève le terme d'*avidyā*, dès la Vṛtti *ad* I 1 (p. 26).

64. VPvṛ I 2 : *punaś cāha — praṇava evaikas tredhā vyabhajyata iti |*.

bration du Veda (v. 5 et 6), lui-même figure du Brahman, et emblématiquement représenté par le *praṇava*.

Ainsi, aux vers 3 et 4, l'Être renferme-t-il en germe tous les êtres, toutes les entités.

En postulant un Brahman quiescent, l'*advaita* śāṅkarien n'est pas sans contredire les plus anciens enseignements, et, en particulier, ceux des Upaniṣad, notamment ChU VI 2, 2-3 :

> *sat tv eva saumya | idam agra āsīd ekam advitīyam | tad aikṣata bahu syāṃ prajāyeyeti*
>
> [...] Cher, en vérité, c'est l'être qu'il y avait au commencement, l'être seul et sans second. Il considéra : "Puissé-je me multiplier ! Puissé-je engendrer !" [...]. » (trad. Senart, modifiée).

Ce désir de se multiplier, qui est tout autant désir de jouissance [65], implique le pouvoir de le réaliser, seul, à partir de rien d'autre que soi-même. Un Brahman ainsi conçu ne peut être qu'omnipotent, un *śaktimat* (cf. VPvṛ I 132).

C'est ce qu'enseigne le vers 3 avec l'exemple archétypal des formes empiriques que peut prendre cette capacité divine à être plus d'un, cette pluralité potentielle et réversible (comme on verra à propos de la pratique du

65. Voir la citation finale (non identifiée) de VPvṛ I 118, qui fait écho à VP I 1 : *vācy eva viśvaṃ bahurūpaṃ nibaddhaṃ tad etad ekaṃ pravibhajyopabhuṅkte*, « De la parole seule dépend l'univers aux formes multiples, cette même [parole] qui, s'étant divisée alors qu'elle était une, jouit [de cette division]. » — j'amende ici la traduction de Biardeau, pour des raisons de cohérence philosophique : le *tad etat* ne peut reprendre *viśvam* (sauf à remonter de l'univers à son principe, le Brahman-Verbe), car ce n'est pas l'univers qui a désiré jouir, mais le Brahman, *alias* le Brahman-Verbe, à reconnaître sous le locatif de *vāc* (*vāci*) ; analyse confirmée par la citation de source inconnue qui en constitue le pendant dans la Vṛtti *ad* I 120 : *vāg eva viśvā bhuvanāni jajñe vāca it sarvam amṛtaṃ yac ca martyam | athed vāg bubhuje vāg uvāca purutrā vāco na paraṃ yac ca nāha*, « La parole seule donna naissance à tous les mondes, de la parole seule vient tout ce qui est immortel et tout ce qui est mortel. Seule la parole pouvait jouir, elle parla donc dans toutes les directions ; il n'y a rien au-dessus de la parole, dit-on » (trad. Biardeau).

śabdapūrvayoga), et, en premier lieu, les six stades de l'existence phénoménale [66].

Revenons à *oṃ*, la syllabe archétypale et éternelle qui condense à elle seule la totalité du Veda. Ainsi qu'observe Renou (1949 : 14, n. 7) : « Le phonème sacré *oṃ* ou *o3ṃ*, variante du *o* « indéterminé » (*anirukta*) [...], est lui-même l'*anirukta* [67] par excellence, puisqu'il dit tout, en n'énonçant rien de distinct. »

Il est le souffle transcendant, qui, en l'absence d'incarnation, ne vient heurter aucun point d'articulation, et s'oppose comme tel à la parole articulée, la *vaikharī*.

C'est ainsi que, dès le v. 1, le passage du Brahman au *śabdabrahman* s'opère imperceptiblement, et que leur identité d'essence s'en trouve scellée, sans qu'il soit besoin de s'expliquer davantage. Le Brahman est ontologiquement le Brahman-Verbe, ou le Brahman-Son (selon le sens que l'on veut donner à *śabda* [68], dans le composé *śabdabrahman*) — mais cela revient au même.

S'il « n'énonce rien de distinct », ce *praṇava* n'en a pas moins la sonorité d'un souffle, encore susceptible de se prolonger sous sa forme protractée *o3ṃ* que termine la résonance nasale, potentiellement infinie, de l'*anusvāra ṃ* [69]. Ainsi s'explique la lexicalisation de la métaphore du « bourdonnement » (*praṇava*) pour dénommer la Syllabe mystique.

Il est, du reste, intéressant de relever une variante à cette image : celle du mugissement que fait entendre ṚV IV 58, 3cd que cite la Vṛtti *ad* I 130 :

> *trídhā baddhó vṛṣabhó roravīti mahó devó mártyāṁ ā́ viveśa* ||
>
> Trois fois lié, le Taureau mugit avec force ; le grand dieu est entré dans les mortels [70].

66. Voir *supra*, n. 30, p. 13.

67. Litt. « inexprimable, non explicité ».

68. Voir Renou 1997 : vol. 1, p. [338]-[340]. Également Bansat-Boudon *Taureau*.

69. Voir Renou 1949 : 14, n. 7.

70. Dans Bansat-Boudon *Taureau*, je donne une exégèse détaillée de ce vers et de ses implications. Si la traduction de Biardeau (« Il a quatre cornes, trois pieds, deux têtes, sept

Le Taureau mugit avec force, c'est-à-dire qu'il parle, ou plutôt, dans un premier temps, qu'il « produit du son », « fait du bruit » (du reste, un bruit intense ; *roravīti — śabdaṃ karoti*), comme le décrit si bien le MBh à ṚV IV 58, 3 (*infra*, p. 33 ; également Sāyaṇa, p. 32), et ce premier temps, c'est sans aucun doute le *praṇava* [71], compris comme l'essence du son et de toute parole, par conséquent du Veda tout entier. C'est dans un second temps seulement, même si ce délai est imperceptible, que le Brahman-Verbe, *alias* le Taureau-Verbe, se prête au jeu gradué des étapes de la parole immanente, jusqu'à ce qu'elle s'accomplisse en *vaikharī*, sa forme la plus concrète. Ainsi faut-il comprendre la chute du dernier *pāda* de ṚV IV 58, 3d : le « grand dieu entré dans les mortels » est une métaphore pour dire la parole immanente, mais néanmoins enthousiasmée [72], d'autant que, même en cette étape ul-

mains ; lié trois fois le taureau mugit ; le grand dieu est entré dans les mortels ») est, à peu de choses près, la même que celle de Bergaigne (« Il a quatre cornes, trois pieds, deux têtes, sept mains : lié triplement, le taureau mugit ; le grand dieu a pénétré chez les mortels. » ; 1878-1897 : t. 2, p. 151), elle ne s'en distingue pas moins par son interprétation de *mártyāṁ á viveśa*, « il est entré dans les mortels », qui confère au vers une dimension plus ouvertement spéculative que celle que fait entendre la traduction de Bergaigne : d'un côté, il s'agit d'immanence, de l'autre, de descente divine parmi les hommes (sur ce point, et sur ma propre interprétation, voir Bansat-Boudon *Taureau*). Pour justifier mon interprétation, je m'appuie sur le contexte spéculatif dans lequel Bhartṛhari cite ce vers védique, ce qui n'est pas nécessairement le cas dans le contexte de l'hymne védique. Jamison (in Jamison et Brereton 2014 : 644) traduit : « Four are his horns, three his feet ; two heads, seven hands are his. / Triply bound, the bull keeps on roaring. The great god has entered mortals. » Noter que le verbe *roravīti* du v. 3 est une forme d'intensif, qui pourrait se rendre par : « il mugit longuement (ou formidablement) » ; Renou (1956 : 33) traduit : « le Taureau mugit avec force ». Noter que le second hémistiche de ce vers ṚV IV 58, 3 trouve un écho dans les deux citations non identifiées de la Vṛtti *ad* 120 (voir *supra*, n. 44, p. 20) : « Prajāpati s'étant divisé lui-même, lui qui est fait de versets, entra en lui-même [i.e. demeura latent] [...]. Les hommes en qui la parole pure (*sādhvī vāk*) est fermement établie [...]. »

71. Les dictionnaires (Monier Williams, Apte) consignent également le sens de « mugir », corroborant mon interprétation.

72. P.-S. Filliozat (1975-1980 : vol. 1, p. 53, n. 1) fait du dernier *pāda* de ṚV IV 58, 3, non pas une indépendante, mais le complément d'objet de l'intensif *roravīti*, autrement dit, et contre la vraisemblance syntaxique, rhétorique et prosodique, le « discours » tenu par le

time, le « grand dieu », *alias* le grand Taureau, *alias* Brahman/*śabdabrahman*, ne perd rien de son absoluité, ni de son unicité, car son déploiement, son épanchement (*abhiṣyanda*) [73] empirique n'est qu'une illusion — un de ces paradoxes qu'affectionne la pensée indienne. Cette absoluité inaltérable, qui résiste à la volonté de Brahman de se faire immanent, est confirmée par Sāyaṇa commentant ṚV IV 58, 3, dans son exégèse du *Taittirīyāraṇyaka* [TĀ], X 10, 2 (vol. 2, p. 723). Commentant le dernier *pāda* et, notamment, le préverbe *pra-* de l'adjectif verbal *pra-viṣṭaḥ*, qu'il glose (canoniquement) par l'adverbe *sarvataḥ*, Sāyaṇa, citant la *śruti* [74], introduit cette image emphatique : *sa eṣa iha praviṣṭa ā nakhāgrebhyaḥ iti śrutyantarāt*, « Comme il est dit dans la *śruti* : "c'est lui qui entre ici jusqu'au bout des ongles". » Ainsi le quatrième *pāda* fait-il advenir subrepticement, après la phénomé-

taureau mugissant ; selon lui, le grand dieu, *alias* le grand taureau, parlerait en mode *vaikharī*, et dirait, parlant de lui à la 3e personne : « le grand dieu est entré dans les mortels. », ce qui est peu vraisemblable. Du reste, le commentaire de Sāyaṇa au vers cité en *Taittirīyāraṇyaka* X 10, 2 (vol. 2, p. 723) est sans ambiguïté. Lui aussi considère que le second hémistiche relève du registre de la parole, à ceci près que le Taureau est *oṃ*, le *praṇava*, et non le Verbe/la parole (*śabdabrahman/vāc*) et ses différentes modalités, comme la tradition grammaticale le propose. Ainsi le commentaire de Sāyaṇa se place-t-il d'emblée au niveau transcendant : le meuglement du Taureau-*praṇava* est le son formidable (*roravīti atiśayena pratipādayati*) qui fait entendre et résonner le Brahman lui-même, en sa qualité de principe (*brahmatattva*). Sous les espèces d'un Taureau, le *praṇava* n'a pas vocation à enseigner par le discours, comme le ferait un homme ou un dieu anthropomorphe. Bien au contraire, cette unique syllabe mystique renferme en germe tous les enseignements ultérieurs, avant qu'elle ne prenne la forme d'une parole articulée. C'est ainsi que le « grand dieu entre dans les mortels », sous forme non discursive, en essence, avant de donner le branle au processus gradué de la phénoménalisation de la parole, qui est, dès lors, au sens propre, une parole « enthousiasmée ». Pour un développement détaillé, voir Bansat-Boudon *Taureau*.

73. Terme employé au négatif dans Vṛtti *ad* I 1, p. 26 : *ekāṃ vācam anabhiṣyandamānām … vidur* ; également, le verbe *abhiṣyandate* dans la phrase précédente.

74. Sāyaṇa *ad Taittirīyāraṇyaka*, X 10, 2 (vol. 2, p. 723). La source en est BĀU III 4, 7 : *sa eṣa iha praviṣṭa ā nakhāgrebhyo yathā kṣuraḥ kṣuradhāne 'vahitaḥ syād viśvambharo vā viśvambharakulāye | taṃ na paśyanti | […]* ; également KauU IV 20, qui renchérit : *sa eṣa prāṇa eva prajñātmedaṃ śarīram ātmānam anupraviṣṭa ā lomabhyā ā nakhebhyaḥ*, etc., « Voilà le Souffle, le Soi conscient, qui est entré dans ce Soi qui est le corps, jusqu'aux cheveux, jusqu'aux ongles » (trad. Renou 1948) ; sur l'emploi emphatique de cette formule, voir Gonda 1959 : 34.

nalisation qui conduit la parole au dernier de ses états, la recherche de l'union avec cet Absolu-Verbe. Une recherche qui ne peut être que celle de l'homme de ce monde faisant effort pour remonter du multiple à l'Un, de la parole articulée et grossière à la parole indivise et subtile en quoi consiste le *śabdabrahman*. Grâce à cette chute du *pāda* d, ṚV IV 58, 3 n'est énigme que par l'allégorie du Taureau surdimensionné. Son enjeu métaphysique et mystique, en revanche, est explicitement donné dans le dernier *pāda*. Au lecteur ou à l'auditeur d'en mettre au jour les arcanes. On pourrait aller jusqu'à dire que ce vers est, d'une certaine façon, l'un des moins énigmatiques du corpus, révélant à la fin la clé de son mystère.

À l'instar de *oṃ*, le Brahman est décrit comme *anirukta*, le « non explicité ». La spéculation indienne, qui prend sa source dans le réseau des équivalences védiques, tend de la sorte à une identification ésotérique de *oṃ* et du *bráhman* (de genre neutre), comme elle le fait du *bráhman* et du Veda, par le truchement de *oṃ*, qui leur est un facteur commun.

Ainsi VPvṛ I 10 :

> *praṇava eva veda ity eke | sa hi sarvaśabdārthaprakṛtir iti | [...] tad āhuḥ — sarvā vāco vedam anupraviṣṭā nāvedavin manute brahma kiṃcit iti |.*
>
> Certains disent que le Veda n'est autre que le *praṇava*. Ce dernier est en effet la forme originelle de tous les mots et de leurs objets. C'est ce qui a été dit : « Toute parole est intérieure au Veda ; celui qui ne connaît pas le Veda ne sait absolument rien du Brahman. »

1.2.2. *Parallèles :* Ṛgveda I 164, 45, Jaiminīyopaniṣadbrāhmaṇa [JUB], VPvṚ I 142

Ici, il faut s'arrêter sur *Ṛgveda* [ṚV] I 164, 45, dans lequel se cristallisent, bien que de façon oblique, les raisonnements védiques sur la parole, et qui est repris par de nombreux textes, dont le *Jaiminīyopaniṣadbrāhmaṇa* [JUB] et la Vṛtti à VP I 142 (*infra*) :

> *catvā́ri vā́k párimitā padā́ni tā́ni vidur brāhmaṇā́ yé manīṣíṇaḥ |*
> *gúhā trī́ṇi níhitā néṅgayanti turī́yaṃ vācó manuṣyà vadanti ||*

> La parole mesure quatre quarts que connaissent les brahmanes doués d'un pouvoir de penser [75]. Trois sont tenus secrets, on ne les met point en branle. Le quatrième quart de la parole, ce sont les hommes qui le parlent [76].

Dire tout en n'énonçant rien de distinct, comme le formule Renou à propos de *oṃ*, c'est aussi l'enseignement de l'ésotérique passage de JUB qui commente ce même ṚV I 164, 45 (I 40, 3, p. 117-118), opposant l'immanence du Brahman — nommé « parole » (*vāc*) quand il se fait empirique — à sa transcendance absolue :

> *tad yat kiṃ cārvācīnaṃ brahmaṇas tad vāg eva sarvam | atha yad anyatra brahmopadiśyate | naiva hi tenārtvijyaṃ karoti | parokṣenaiva tu kṛtaṃ bhavati |*
>
> Tout ce qui est de ce côté-ci du *bráhman* est parole (*vāc*), et ce qui est ailleurs [de l'autre côté] est désigné comme étant le *bráhman* [77]. Car, en vérité, bien qu'avec ce *bráhman* [transcendant], on n'accomplisse pas l'office d'un prêtre (*ṛtvij*), il n'en est pas moins accompli de manière occulte [grâce à lui, ce *bráhman*-Absolu].

Certes, commentant ainsi ṚV I 164, 45, JUB I 40, 2 décrit, elle aussi, une parole quadruple. Toutefois, en ṚV I 164, 45, la parole parlée (à savoir, le dernier quart de cette quadruple parole) s'autonomise en s'opposant aux trois autres quarts, considérés comme une entité unique, le *bráhman*, sans qu'il soit rien dit explicitement de son contenu trinitaire : « Trois sont tenus secrets, on ne les met point en branle ». D'où le sentiment d'une énigme, d'autant plus difficile à résoudre que, en revanche, le JUB (en I 40, 2) brouille les pistes en énumérant trois réalisations de la parole parlée, c'est-à-dire, avant tout, rituelle : *sāman, uktha* et *yajus* [78].

75. Voir le commentaire de Sāyaṇa, *supra*, p. 11.
76. Trad. Renou 1942 : 109.
77. Trad. Renou 1978 : 91-92.
78. JUB (en I 40, 2) : *vāg eva sāma, vācā hi sāma gāyati. vāg evoktham. vācā hy ukthaṃ śaṃsati. vāg eva yajuh. vācā hi yajur anuvartate.*

Ainsi observe-t-on, dans l'exégèse du JUB, une labilité des configurations : le « quatrième quart de la quadruple parole » (ṚV I 164, 45) consiste en la parole empirique et articulée (ici, la parole rituelle, celle des Veda), à son tour constituée de strophes (*uktha*), de formules (*yajus*) et de mélodies (*sāman*) — ce qui renvoie aussi aux trois Veda que sont le Ṛgveda, le Yajurveda et le Sāmaveda —, mais comprise, dans le vers ṛgvédique, comme une seule entité, tandis que, par un renversement virtuose, les « trois quartiers » auxquels n'ont accès que les « brahmanes maîtres de leur esprit (*brāhmaṇāḥ ... manīṣiṇaḥ*) » s'égalent à une seule entité, le *bráhman*, évoqué comme un groupe indistinct, immobile (*neṅgayanti*) et tenu secret (*guhā trīṇi nihitā*), c'est-à-dire, selon Sāyaṇa *ad* ṚV I 164, 45, que les trois quarts [de la parole] qui constituent ce groupe peuvent être dits « cachés au milieu » en ce qu'ils « demeurent à l'intérieur du cœur » [79].

D'un côté, la parole rituelle, donc immanente, apanage du *ṛtvij* (JUB *ad* I 40, 3, *supra*) ; de l'autre le *bráhman* transcendant, accessible à quelques êtres d'exception.

Si l'on rapporte ces spéculations à celles que le VP met en œuvre, cette quatrième part que parlent les hommes, quels qu'ils soient, c'est la *vaikharī*, la parole proférée, articulée, concrète, voire grossière, si on l'oppose à la subtilité du Verbe transcendant. Les trois autres quartiers, en revanche, dissimulés aux yeux de l'homme fini (à l'exception des « brahmanes » qui les connaissent aussi, mais sans les parler, et pour cause, comme on va voir), constituent à eux trois une entité unique, le *bráhman*, qui, compris ici comme le principe de la parole empirique, s'égale au *śabdabrahman* du BK.

Formulation énigmatique s'il en est, car, en ce cas, pourquoi ṚV I 164, 45c le définit-il comme triple ? La réponse est peut-être à trouver dans le BK, et, notamment, dans la *k.* 142 et sa Vṛtti : sous la triplicité de cet unique *bráhman*, ne faut-il pas lire en filigrane le *śabdabrahman* lui-même, comme parole principielle, et les deux premières étapes de la parole immanente en

79. Sāyaṇa *ad* ṚV I 164, 45 : *teṣu madhye trīṇi parādī guhā nihitāni hṛdayāntarvartitvāt*.

laquelle il s'incarne, à savoir *paśyantī*, la Contemplatrice, et *madhyamā*, la Médiane, qui n'en relèvent pas moins, à plusieurs égards, du registre transcendant, comme semble le suggérer l'elliptique description de ces trois autres quartiers comme « ceux que l'on ne met pas en branle » (*neṅgayanti*), autrement dit, « ceux que l'on n'énonce pas » ? Et, en effet, à l'échelle de la dichotomie transcendance/immanence, *paśyantī* et *madhyamā* sont, d'une certaine façon, immobiles, puisqu'elles relèvent encore d'une « parole intérieure », donc silencieuse, se préparant par étapes insensibles à s'extérioriser sous les espèces de la *vaikharī*, la Concrète [80]. (Sur ces trois plans de la parole je m'explique *infra*, p. 85.) Les trois premiers quartiers représenteraient tacitement les trois niveaux supérieurs d'une parole non proférée, infiniment plus vaste que la *vaikharī* du quatrième quart et connue des seuls inspirés ou initiés. L'opposition parole intérieure *vs* parole extérieure — *antaḥśabda* [81] vs *bāhyaś śabdaḥ* (VPv̱ *ad* I 51) — est, elle aussi, récurrente, et offre l'une des clés essentielles pour l'intelligence de la philosophie linguistique de Bhartṛhari. Sans oublier, toutefois, comme le VP ne cesse d'y insister, que cette dichotomie n'est qu'apparence et relève du seul registre empirique :

> *rūḍhatvāc ca vyavahāramātram idam antar bahir iti | na hy etad ekatve 'mūrtatve vā saṃbhavati |*
>
> Seul l'usage empirique [distingue] l'intérieur et l'extérieur à partir d'une convention habituelle. En effet, cette [distinction] est impossible là où il y a unité et non-corporalité [eu égard à l'entité une et indivise qu'est le Brahman] (trad. Biardeau, modifiée).

80. Voir Bansat-Boudon 2018 : annexe 1, p. 232-238.

81. Bien d'autres occurrences de ces deux notions ; voir VPv̱ I 51, *infra*, p. 117. Celle de parole intérieure est particulièrement présente, sous diverses dénominations, p. ex. *śabdam antaravasthitam* (VP I 130) et *antaḥsanniveśin* (Vṛtti *ad loc.*), ou Vṛtti *ad* I 142 (p. 176), où l'épithète qualifie la *madhyamā* : *madhyamā tv antaḥsanniveśinī*, ou *antaḥśabda*, dans la Vṛtti *ad* 51 (cité *infra*). Le thème est le point de départ du thèse de doctorat que Michaël Meyer consacre à la philosophie linguistique de Bhartṛhari ; mémoire qu'Émilie Aussant et moi-même avons dirigé, et qui sera soutenu en décembre 2024.

En ṚV I 164, 45, on aurait donc la séquence *śabdabrahman*, *paśyantī* et *madhyamā*, d'une part, *vaikharī*, d'autre part. Une distribution que le śivaïsme non dualiste cachemirien reprendra en une tétrade, explicite cette fois, énumérant, dans l'ordre descendant de la manifestation de la parole principielle, les étapes que sont *parā vāc*, *paśyantī*, *madhyamā* et *vaikharī*. Sur le modèle du Ṛgveda dont les enjeux sont autant ritualistes que métaphysiques, le VP s'élève ainsi du registre essentiellement sacrificiel du JUB au registre métaphysique et mystique qui est la marque du BK.

Il reste que, selon le VP, l'opposition formulée de façon saisissante par le JUB (I 40, 3) n'est qu'un faux-semblant. S'il y a bien un amont et un aval du *bráhman*, ce n'est toujours que *bráhman* : le *bráhman* transcendant, unique réalité, qui est le Brahman-Verbe, se tient au principe de la forme immanente qu'il se donne à lui-même, une fois qu'il a choisi de s'extérioriser sous les espèces de la parole empirique dont la troisième et dernière phase, la seule audible et la seule communicable, est *vaikharī*. Du reste, le JUB (I 40, 3) ne disait pas autre chose avec ce paradoxe : si un *ṛtvij* ne peut s'acquitter de son office qu'au moyen de la parole articulée (*alias* le *bráhman* immanent), ce n'en est pas moins le *bráhman* transcendant qui parle, souterrainement, par la bouche du *ṛtvij* [82].

On voit que le JUB fournit un antécédent aussi prestigieux qu'ancien à la proclamation liminaire du BK, qui célèbre le *śabdabrahman* dans le Brahman, en même temps qu'elle pose une définition universelle de la métaphysique, sous les espèces de la dichotomie transcendance/immanence.

L'identification du Brahman au *śabdabrahman*, lui-même un composé appositionnel, équivaut à une « qualification » (ce Brahman est « verbal », ou « sonore »), voire à une « surrection d'emploi », selon la formule de Renou (1978 : 84) pour décrire l'insensible évolution qui conduit de la valeur védique du *bráhman* (neutre) comme « formule » et comme « hymne » (au sens de récitation suivie) à celle de principe universel, c'est-à-dire transcendant.

82. À comparer avec JUB IV 18, 5 (p. 216-217), cité *infra*, p. 38.

Du reste, JUB IV 18, 5 (p. 216-217) reprend le thème :

> *yad vācānabhyuditaṃ yena vāg abhyudyate | tad eva brahma tvaṃ viddhi | nedaṃ yad idam upāsate |*
>
> Ce qui n'est pas exprimé par la parole, ce par quoi la parole s'exprime, c'est [cela] le *bráhman*, sache-le, non pas ceci [le rite] qui est ici célébré.

En d'autres termes, si la parole ne peut dire le Brahman, par essence *anirukta*, le Brahman dit la parole. C'est faire du Brahman le *śabdabrahman*, en l'occurrence, l'Agent archétypal de la « parole parlante » (*vā́g vádantī*) qu'évoque ṚV VIII 100, 10, celle qui, s'étant « déposée (chez les humains), laissa traire d'elle-même, en quatre (parties), la nourriture et le lait » [83].

D'autre part, si, en dépit de la syntaxe, les cinq premiers vers du BK installent, pour le sens, la relative subordination du Veda au *śabdabrahman*, ils signalent aussi, plus ou moins implicitement, que c'est la filiation védique, plus encore que la tradition grammaticale, que Bhartṛhari entend privilégier au moment d'exposer sa doctrine, ou, pour le dire autrement, c'est la tradition védique, retravaillée par la science grammaticale, que Bhartṛhari met en lumière [84].

1.2.3. *LE BRAHMAN ET LA MANIFESTATION*

À la sonorité du Brahman célébré au premier vers du *kulaka* liminaire s'ajoute un autre trait, déjà évoqué et ontologiquement majeur : parce qu'il procède de Lui, le monde phénoménal n'est l'autre du Brahman que par

83. Trad. Renou (1978 : 51) qui ne cite que partiellement le vers : *yád vā́g vádantī … niṣasā́da mandrā́ | cátasra ū́rjam duduhe páyāṃsi*. Je serais tentée d'amender légèrement la traduction de Renou, et de suppléer « dans les humains », au lieu de « chez les humains », ce qui implique une incarnation de la Parole divine se rendant immanente, et ferait ainsi écho à ṚV IV 58, 3d : *mahó devó mártyāṁ ā́ viveśa*, déjà examiné (*supra*, p. 30).

84. Il s'agit en effet du ṚV tel que (ré)interprété par des commentateurs postérieurs, qui ont « relu » un texte essentiellement ritualiste en lui conférant une signification métaphysique qu'il avait peut-être, mais pas nécessairement, ou pas jusqu'à ce point. (Observation de Sylvain Brocquet.)

faux-semblant, ou par feinte du Brahman lui-même. Il joue, comme jouera Śiva dans le śivaïsme non dualiste cachemirien, à être un autre, sans jamais cesser d'être pleinement et seulement Lui. Il n'y a pas de solution de continuité entre le Brahman transcendant et le monde immanent, ainsi que l'énonce clairement le début de la longue Vṛtti à VP I 1 (p. 24) :

> *tat tu bhinnarūpābhimatānām api vikārāṇāṃ prakṛtyanvayitvāc chabdopagrāhyatayā śabdopagrāhitayā ca śabdatattvam ity abhidhīyate*
>
> Toutefois, bien qu'on les croie distincts, les phénomènes sont en continuité avec la forme originelle. C'est pourquoi [le Brahman] est appelé « Parole principielle » parce que les phénomènes ont vocation à être nommés et que [réciproquement] on identifie les mots aux phénomènes [85].

En d'autres termes, tout phénomène (tout signifié) est nommé (signifiant), et tout mot a son référent dans le monde phénoménal. Également, VPvṛ *ad* I 126 : *tasmāc citikriyārūpam alabdhavākśaktiparigrahaṃ na vidyate*, « C'est pourquoi il n'y a pas d'activité de la conscience qui ne soit revêtue des pouvoirs de la parole. »

Cette propriété essentielle du Brahman qu'est son étroite contiguïté (en fait, une expansion, un « épanchement » [*abhiṣyanda*], comme on a vu) avec le monde phénoménal dont il est l'unique Agent sous-tend son dynamisme intrinsèque et justifie simultanément le monisme de la doctrine et la théorie du séquencement graduel de la parole que Bhartṛhari place au cœur de son exposé.

C'est également ainsi qu'il faut lire le vers 3, consacré au temps, ou plutôt au Temps (*kāla*), comme entité et comme *śakti* (*kālaśakti* VP I 3b), le premier des infinis pouvoirs dont dispose Brahman, décrit comme omnipotent au vers 2. C'est le Temps qui introduit un séquencement dans ce qui, par essence, n'est pas séquencé, à savoir le Brahman, et ici le *śabdabrahman*. C'est lui qui est au principe de la manifestation graduée de la parole et du

85. Litt. : « les mots s'approprient les phénomènes »; trad. Biardeau, remaniée. Sur le sens de *vikāra*, voir p. 9 *sqq*.

monde phénoménal, dès lors que c'est lui qui forge un avant et un après, un passé et un futur [86].

On ne peut que penser ici au mythe de Yama et Yamī, dans lequel le deuil brusquement imposé à Yamī introduit la notion de temps : grâce à l'intervention des dieux, il y a, pour Yamī, un avant la mort de Yama et un après [87]. Le deuil s'atténue du fait qu'il ne s'agit plus de l'éternel présent de la douleur de Yamī, et qu'il existe désormais un hier et un demain, donc la promesse d'une consolation. C'est ainsi que le mythe invente la temporalité.

Toutefois, dans le contexte du VP, l'enjeu est différent. Comme il sera dit tout au long du BK, ce séquencement n'est qu'une apparence, une fiction, une forgerie (*vikalpa*, dans la Vṛtti *ad* I 3 [88]), qui n'altère en rien la nature indivise du *śabdabrahman*, mais qu'il plaît au *śabdabrahman* de mettre en œuvre. Du reste, la question du temps sera reprise en III 9, 4, avec la très belle image du Temps en montreur de marionnettes (*sūtradhāra*, litt. le « porte-fil » [89]) ; c'est lui qui tire les ficelles de la « machine qu'est l'homme de ce monde » (*lokayantra*) :

> *tam asya lokayantrasya sūtradhāraṃ pracakṣate |*
> *pratibandhābhyanujñābhyāṃ tena viśvaṃ vibhajyate ||*

86. Il ne faut pas négliger pour autant une autre dimension de *kāla* : dans une perspective strictement grammaticale, sa fonction consiste en la mise en place des temps du verbe aussi bien qu'en la construction de « parties » de ce Brahman-Verbe, à savoir les mots et les « séquences » de mots (la phrase).

87. Voir Malamoud, « La nuit du temps. Le passage des jours d'après un rite et un mythe de l'Inde ancienne » (in Malamoud 2002).

88. VPvṛ I 3 : *tatraivam abhūn nābhūd ity apūrvāparasya bhāvasya paurvāparyāvasthāvikalpe sati janmādaya vikārāḥ* [...] *upaplavante*, « De même là, étant donné que l'on construit l'idée d'une distinction fondée sur la succession dans un être sans succession en disant : "il a existé, il n'a pas encore existé", les changements tels que la naissance etc. s'imposent [...]. » (trad. Biardeau, avec une modification).

89. Le *sūtradhāra* est le « porte-cordeau », en ce qu'il est, dans le *Nāṭyaśāstra* (chap. II), l'architecte du théâtre, muni de son cordeau pour tracer les contours de l'édifice théâtral ; il est aussi, et c'est l'acception principale, le directeur de la troupe de théâtre et son premier acteur.

> Celui-là [le Temps] est appelé le marionnettiste de cette machine qu'est l'homme. C'est lui qui régule l'univers par le [double jeu de] l'empêchement et de la permission.

C'est ainsi que VP III 9, 4 éclaire VPvṛ I 3 et *vice versa*, avec la reprise à l'identique, dans les deux passages, d'une paire de concepts comme *pratibandhābhyanujñā*, « l'empêchement (i.e. l'ajournement) » de la venue à l'existence, et « la permission/l'autorisation » de lever cet empêchement [90]. La Vṛtti *ad* I 3 est la plus explicite :

> *sarveṣāṃ hi vikārāṇāṃ kāraṇāntareṣv apy apekṣāvatāṃ pratibandhajanmanām abhyanujñayā sahakārikāraṇaṃ kālaḥ* |
>
> Le temps est la cause auxiliaire de toutes les transformations qui dépendent également d'autres causes, mais dont la naissance a été [transitoirement] empêchée (*pratibandhajanman*) [pour quelque raison], en leur permettant (*abhyanujñā*) [de venir ultérieurement à l'existence] (ma trad.).

Helārāja *ad* VP III 9, 4 propose un autre exemple de cette successivité, artefact du Temps : le mouvement alterné en quoi consistent l'ouverture et la fermeture des yeux de la marionnette :

> *kālena hi* [...] *sūtradhāreṇeva yantrapuruṣasya sūtrasañcāravaśenonmeṣanimeṣādikriyākāriṇā viśvam* [...] |
>
> Cet univers en effet est [régulé] par le temps qui est comme le manipulateur [montreur de marionnettes] de l'homme-machine, lui qui lui fait accomplir l'action consistant à ouvrir et fermer les yeux, grâce aux [litt., « sous le couvert des »] mouvements qu'il imprime aux ficelles [du pantin].

On notera également que cette allégorie du Temps-marionnettiste, qui *fait croire à* la séquentialité de ce qui est par essence inséquençable, relève

90. Concepts déjà présents implicitement dans VP I 3a, avec le syntagme *avyāhatakalāṃ yasya kālaśaktim upāśritāḥ* | *vikārāḥ ṣaḍ* [...], « Lui [le Brahman] dont les six modifications, fondées sur le pouvoir du temps quand ses parties ne rencontrent pas d'obstacle ... », et le jeu de mots homophonique *kāla*/*kalā*, « temps » / « partie ».

du registre théâtral et fait écho à mes développements sur le terme *anukāra* du vers 5, autant qu'elle souligne le dynamisme intrinsèque, déjà mis en lumière, du *śabdabrahman*.

1.3. LE VEDA, HYPOSTASE DU *ŚABDABRAHMAN* : QUEL SÉQUENCEMENT POUR LA PAROLE ?

1.3.1. *HYPOSTASES*

« Hypo-stase » est, étymologiquement, « ce qui se tient dessous », ce qui implique deux acceptions quasiment opposées. L'une est la « sub-stance », à savoir, « ce qui, sous-tendant un phénomène, est *plus fondamental* que lui », comme le rappelle Michel Bitbol. L'autre désigne « ce qui est *inférieur* à une entité ou ce qui vient hiérarchiquement *après* elle » [91].

En faisant du Veda l'hypostase du Brahman, j'emploie bien évidemment le terme en son sens second.

Et c'est, dans doute, la raison pour laquelle Michel Bitbol, philosophe, historien de la philosophie et grand spécialiste (entre autres domaines d'expertise) de physique quantique et des différents courants de la phénoménologie, s'est intéressé aux raisonnements indiens de Bhartṛhari et du śivaïsme non dualiste du Cachemire, me faisant l'honneur et l'amitié de suivre plusieurs années le séminaire que j'y consacrais. Il a bien voulu y donner un exposé consacré au śivaïsme non dualiste du Cachemire, et en a tiré un article « Procession et Hypostases, Unité et Multiplicité » (2000). La dialectique de l'Un et du multiple traverse toute son œuvre et constitue à mes yeux une grille d'interprétation qui vaut aussi bien pour la pensée indienne que pour l'occidentale. En sa qualité d'historien de la philosophie occidentale, Michel Bitbol [92] observe que « [...] the early history of philosophy is buzzing of a vibrant debate about the primacy of *Logos* in philosophy ». On en conviendra — et cela n'échappe pas à l'auteur lui-même, ins-

91. Bitbol 2000 : 215.
92. Bitbol 2023 : 2.

truit qu'il est des fondamentaux de la pensée indienne —, pareille assertion peut s'appliquer aux raisonnements de l'Inde sur le langage. Et, poursuit Bitbol (p. 3), étonnamment en consonance avec la spéculation indienne :

> Shaj [93] makes the remark, borrowed from Plato, that there is the risk of emphasizing the components of language, such as words or propositions, to the detriment of the living whole of speech. [...] Instead, one should broaden the field of attention to the living whole of speech, which includes its background unformulated presuppositions, and even its own boundaries that open up to the speakers' life of which it is just an aspect.

On ne peut s'empêcher de rapprocher ces analyses de celles qui sous-tendent la spéculation linguistique indienne, telle qu'elle apparaît dans le BK, même si la discussion contemporaine sur ce concept de « living whole of speech » emprunte d'autres voies, déplaçant l'attention du *logos* à la conscience (*art. cit.* : 5) — ce que fait également, du reste, le BK, mais en suivant sa logique propre.

Néanmoins, l'article de Bitbol revient à la dimension linguistique de cette conscience, lorsqu'il la déclare « indicible » (« unspeakable »), et ajoute (*ibid.*) : « This "unspeakable" pops out like the omnipresent reverse side and precondition of the philosophical *Logos*. », et « In the standard onto-theological determination of metaphysics, some supreme thing is supposed to hold the position of a principle of all things. »

On ne retrouve pas seulement dans cette assertion la définition du Brahman et du Brahman-Verbe, mais aussi sa propension ontologique à se déployer dans l'ordre immanent. Ainsi, dans la première de ses conclusions, Bitbol (2023 : 8) semble-t-il faire exactement écho au mode de fonctionnement de la dialectique bhartṛharienne de l'Un et du multiple, qui implique le double mouvement de la manifestation de l'Un et de son reploiement, lequel est au fondement de la pratique du « *yoga* de la parole », comme nous verrons :

93. Shaj Mohan, auteur de *The Principles of Beginnings*, dont Bitbol fait ici le compte rendu.

> The principle of identity says A=A. Let's read it from left to right. A ... equals ... A. 'A' fades away, 'equals' comes to the fore. 'Equals' fades away, and another shape, recognized as the symbol 'A', emerges. Disappearance and re-cognition. Fading away and emergence. And across this flux, we are asked to accept, against any evidence, that the same is to be seen where there looks to be another.

Toutefois, l'article, tout en reconnaissant la pertinence de cette analyse onto-théologique, propre aux philosophies anciennes, envisage la posture opposée, autrement dit, une autre voie qui sera celle de la tradition phénoménologique :

> If, on the contrary, metaphysics strays from the task of identifying and naming a principle, a supreme thing forever identical among temporarily identical things, if, on the contrary, metaphysics finds itself assigned the task of expressing manifestation in its unfolding, it becomes phenomenology.

J'ajouterai, néanmoins, que la doctrine bhartṛharienne réconcilie les deux points de vue en une forme de synthèse les articulant étroitement. Loin de simplement postuler un principe ultime et transcendant qui aurait le pouvoir de se faire immanent, sans jamais rien perdre de son absoluité, elle met tout autant l'emphase sur la description détaillée et logiquement organisée du séquencement de la parole empirique, elle-même l'hypostase du Verbe Transcendant, que sur l'expérience qu'en a le sujet fini. De ce point de vue, toutes choses égales par ailleurs, la philosophie du langage qu'expose Bhartṛhari anticipe une démarche de pensée et une ambition qui seront celles, en un autre temps et un autre lieu, de la phénoménologie. L'enjeu de la doctrine est bien, pour reprendre les termes de Bitbol, la « totalité vivante du langage » (« the living whole of speech », 2023 : 3), y compris l'expérience qu'en fait le locuteur.

Nous voici revenus au BK et aux étapes de la parole, explicitement désignées comme telles par le vocable *vāgavasthā* (*infra*, p. 85).

Le Verbe divin, transcendant, se fait entendre dès qu'il s'incorpore dans un homme dont le destin est d'être un locuteur (*prayoktṛ*, VP I 130).

Encore cela ne se fait-il pas d'un coup, abruptement, et requiert-il un processus gradué — les trois étapes (ou hypostases) de la parole immanente — sur le modèle matriciel de la théorie des *tattva*, ou « niveaux de réalité », qui fait procéder la manifestation phénoménale d'une entité première (*infra*, p. 94).

C'est ainsi que les cinq vers du *kulaka* liminaire du BK font du Veda l'hypostase du Brahman-Verbe, sa « figure » (*anukāra*), comme traduit Biardeau, ou, plus littéralement, son « imitation », son « image », en d'autres termes, sa transposition, sa manifestation empirique. Il est une hypostase première, à soi seule emblématique de la doctrine bhartṛharienne d'un séquencement du Verbe archétypal en trois niveaux de parole empirique, qui en sont la réalisation immanente — *paśyantī*, la Contemplatrice, *madhyamā*, la Médiane, *vaikharī*, la Concrète.

1.3.2. *Les ṚṢI et le mythe d'origine de la doctrine bhartṛharienne de la parole*

La doctrine d'une parole séquencée se dote, dans le VP, d'un mythe d'origine dont les protagonistes sont les « Voyants », les *ṛṣi* des temps originaires.

Il ne semble pas qu'on ait relevé jusqu'à présent l'existence de ce récit étiologique, auquel, pourtant, le BK et plus encore la Vṛtti font une place de choix, notamment en I 5, I 30, I 38 et I 145. Un mythe d'origine que Bhartṛhari emprunte, du reste, au *Nirukta* (I 20) [94], mais qu'il détourne à son profit pour le faire servir aux intérêts de sa propre doctrine, en voulant y trouver la justification, à la fois mythique et ontologique, de sa théorie d'une phénoménalisation progressive d'une parole transcendante, pure et éternelle, dont la première hypostase est le Veda, ou plutôt, les différentes périodes de sa transmission.

Les maîtres d'œuvre de la révélation et de la transmission du Veda, première intervention humaine et concrète dans un processus d'énonciation

94. Voir *infra*, p. 53.

d'une vision mystique, sont les Grands Voyants, eux-mêmes fondateurs d'une lignée de « passeurs de savoir ». C'est pourquoi, sans doute, le JUB a cette intéressante observation :

> *ṛṣaya ete mantrakṛtaḥ purājāḥ punar ājāyante vedānāṃ guptyāi kam* [95] ||
>
> Ces Voyants des temps originaires, auteurs des *mantra*, renaissent afin de préserver les Veda (JUB I 45, 2, p. 123).

Comme le veut la cosmogonie indienne, nous sommes dans un temps cyclique [96], auquel VP I 30 fait également référence par le biais, toutefois, d'une analogie, celle des *ṛṣi*. Selon la Vṛtti *ad loc.*, tous, les auteurs des textes de *smṛti* (tels les logiciens), autant que les *ṛṣi*, Voyants du Veda, sont assujettis à l'observance de la Tradition. La Tradition est l'autorité ultime qui prévaut sur tout mode de raisonnement (en particulier l'inférence, explicitement dénoncée en VP I 32). Et la Tradition, ce sont les Veda, accessoirement, les Vedāṅga, dont la grammaire. C'est à cet adoubement qu'ils doivent leur aptitude à posséder une connaissance clairvoyante (°*jñānam ārṣam*) de leur objet, clairvoyance qui est la marque même des *ṛṣi* qui, s'ils sont enthousiasmés au sens premier du terme, n'en sont pas moins également dépendants de la Tradition. Toute pensée philosophique ne peut légitimement se déployer que sur le fond des enseignements āgamiques. À propos de ces penseurs hors du commun qui, tel le Sage Kapila, se sont élevés à une tout autre condition, la Vṛtti *ad* I 30 fait valoir un très discret motif, inscrit en filigrane, celui du *jīvanmukta*, dont l'archétype, selon Vṛṣabhadeva, est Kapila lui-même : le *jīvanmukta* est celui qui a « adopté un

95. Je ne suis certaine ni du texte ni de la traduction qui reproduit le sens général de la phrase où j'ai du mal à décrypter *guptyāi kam*.

96. On notera l'emploi (en I 23) du terme *maharṣi* avec un sens contextuel légèrement différent et adoptant un point de vue diachronique, en VP I 23, où les *maharṣi* sont les grands grammairiens, « auteurs (*praṇetṛ*) des *sūtra*, des *vārttika* et des *bhāṣya* », comme le confirme la glose : *vyākaraṇa eva ye sūtrādīnāṃ praṇetāras te vyapadiśyante* (Biardeau 1964a : 58). Voir aussi VPvṛ I 43, qui désigne les hautes figures de la science grammaticale (y compris le « Maître », *ācārya*, à savoir Pāṇini) comme les « anciens Voyants » (*pūrveṣām ṛṣīṇām*) — point de vue diachronique (*pratikālam*), s'il en est.

mode particulier de conduite et de connaissance, et qui est connu comme un être exceptionnel (*kaścid*), se plaçant au-delà de la logique, insurpassable, et fidèle à son devoir personnel ». De la sorte se manifeste en lui aussi [c'est-à-dire « en Kapila et les autres », comme glose Vṛṣabhadeva] « la connaissance clairvoyante qu'il a de son objet », connaissance qui le fait s'égaler aux *ṛṣi* (voir texte complet, p. 49).

Il y a là une évocation des *ṛṣi* que l'on peut lire aussi en filigrane sous la formule, relativement énigmatique, de VP I 30cd [97]. Quant à la Tradition (*āgama*) [98], elle consiste en un savoir qui, loin d'être d'ordre naturel et spontané, requiert l'« effort » (*yatna*) nécessaire à sa maîtrise. Or la Grammaire, en sa qualité de Vedāṅga, est le premier de ces savoirs relevant de la Tradition [99]. On retrouve là, au détour d'une question différente, celle de la validité et de la légitimité de la discussion logique, la même phraséologie et le même raisonnement sous-jacent que celui qui vaut, dans le BK, pour la figure centrale du *ṛṣi*. Ainsi que l'observe la Vrtti *ad* I 32, c'est la Tradition elle-même qui est clairvoyante et voit l'imperceptible. Il convient, en effet, de prendre au pied de la lettre l'audacieuse métaphore du vocable *āgamacakṣus,* « l'œil de la Tradition » :

97. Voici le texte de VP I 130 : *na cāgamād ṛte dharmas tarkeṇa vyavatiṣṭhate | ṛṣīṇām api yaj jñānaṃ tad apy āgamapūrvakam* ||, « Sans la Tradition, la discussion logique ne peut déterminer ce qu'est le *dharma* / Même la connaissance des Voyants est précédée de la Tradition » (trad. Biardeau, modifiée pour le premier hémistiche.) Vṛṣabhadeva (p. 87) donne pour exemple archétypal de cet être exceptionnel le Sage Kapila auquel on attribue les *Sāṃkhyakārikā*, et que la tradition présente comme capable de voir le passé, le présent et le futur, ainsi que le subtil, le lointain et jusqu'à ce qui est caché.

98. Le terme *āgama* est difficile à circonscrire, tant son sens est contextuel. Apparemment, dans Bhartṛhari, l'*āgama* ne se limite pas à la *śruti*, le Veda, mais peut également englober les textes immédiatement postérieurs, comme les Vedāṅga, ainsi que ceux, ultérieurs, de la *smṛti*. Sur cette notion, voir Aklujkar 2009, et Vergiani 2014 : 191-193.

99. On pourrait se demander, dans la perspective occidentale d'un temps linéaire, comment les *ṛṣi*, les premiers à avoir eu la vision du Veda, au principe de l'*āgama*, pourraient d'abord avoir acquis la maîtrise d'un Vedāṅga (membre auxiliaire du Veda), tel que la Grammaire, logiquement postérieur au Veda. Mais la perspective indienne est entièrement différente, puisqu'elle est celle d'un éternel retour.

> *sūkṣmam avasthānaviśeṣaṃ prākṛtam* [...] *āgamacakṣur antareṇāpratyakṣam* [...] *kaḥ asaṃmūḍhaḥ prayatate*
>
> Quel homme sensé (*asaṃmūḍha*) [100] chercherait à prouver par inférence un état subtil particulier appartenant à la forme originelle [...], imperceptible sans l'œil de la Tradition (*āgamacakṣus*).

Bien que supérieurs en essence à l'homme du commun, les *ṛṣi* des temps originaires, aussi, se seraient d'abord appliqués à l'étude de la Tradition, se dotant ainsi de l'habilitation susceptible de les rendre dignes de recevoir la révélation du Veda. En ce sens, la maîtrise de la grammaire, section du savoir de la Tradition, s'apparenterait à une forme de *dīkṣā*, ouvrant la voie à l'expérience mystique de la fusion dans la divinité, donc à la délivrance. C'est ainsi que le VP et sa Vṛtti présentent, en plusieurs endroits, la maîtrise de la grammaire comme un mérite spirituel (*dharma*) [101] conduisant au fruit espéré. Ce n'est qu'à l'étape suivante que le *mumukṣu* fait l'expérience fulgurante de l'*autorévélation* du Brahman, la grammaire n'ayant joué qu'un rôle instrumental, et néanmoins indispensable. Ainsi faut-il comprendre ṚV X 71, 4, cité dans MBh (Joshi et Roodbergen 1986, § 38, p. 57-58) :

> *utá tvaḥ páśyan ná dadarśa vā́cam utá tvaḥ śṛ́ṇván ná śṛ́ṇoty enām* |
> *utó tvasmai tanvàṃ ví sasre jāyéva pátya uśatī́ suvā́sāḥ* ||
>
> Tel qui regarde n'a pas vu la parole, tel qui entend ne l'entend pas [102],
> Mais pour tel autre, elle dévoile son corps/son soi (*tanū*) comme fait
> pour son époux une épouse bien vêtue [103] et brûlant de désir.

100. Biardeau comprend à contre-sens, semble-t-il : « Qui d'autre qu'un fou... ».

101. Nombreuses occurrences : *śāstrānuṣṭhānāt tu kevalād dharmābhivyaktiḥ* (VPvṛ I 144), et VPvṛ I 14, VPvṛ I 131. Noter l'ambivalence du terme *dharma* dans tout ce passage : « mérite » (sens appelé par le sème de la purification) et « devoir religieux ».

102. Je m'écarte ici de la traduction de Brereton (in Jamison et Brereton 2014) qui fait des deux accusatifs — *vā́cam* et *enām* — le complément des deux séquences de deux verbes, au participe présent et au présent de l'indicatif. Les deux constructions et les sens afférents sont possibles, mais l'interprétation retenue a plus de force.

103. C'est-à-dire, l'épouse au vêtement fraîchement lavé, après ses époques.

L'ignorant décrit à mots couverts au premier hémistiche de ṚV X 71, 4 est aussi de ces hommes du commun que Kaiyaṭa, dans sa glose à la citation précédente — ṚV I 164, 45 —, appelle des « non-grammairiens » (*manuṣyā avaiyākaraṇāḥ*) [104].

Dans la logique de l'exégèse que je propose pour la notion de « *yoga* de la parole », cette *dīkṣā* qualifie le *ṛṣi*-grammairien pour la pratique immédiate du « *yoga* de la parole », au terme de laquelle il peut espérer atteindre ce à quoi il aspirait. On voit comment se tisse le savant réseau des concepts clés de la doctrine bhartṛharienne, puisque, au détour d'une analyse de la *kālaśakti*, le pouvoir du temps, on trouve un début de réponse à l'une des questions essentielles que pose la notion de « *yoga* de la parole ». En filant la comparaison, on aurait même là une définition possible du « *yoga* de la parole » qui serait une forme de sacrifice intérieur (l'*antaryāga* des śivaïtes), dont le fondement est la la méditation (*bhāvanā*) [105], et même une méditation indéfiniment répétée (°*bhāvanābhyāsa*°, VPvṛ I 14) [106], à laquelle, toutefois, il n'est possible d'accéder qu'à la condition de posséder un parfait savoir de la grammaire. Car ce *śabdapūrvayoga* est bien un *yoga* en ce [sens] qu'il se définit comme un effort (*yatna*), thème que fait surgir le commentaire à VP I 30 :

> *yeṣv api tarkātītaḥ pṛthagvidyācaraṇaparigraheṣu kaścid anuttaraḥ puruṣadharmaḥ śruyate teṣv api tadarthajñānam ārṣam ṛṣīṇām āgamikenaiva dharmeṇa saṃskṛtātmanām āvirbhavatīty ākhyāyate | svābhāvike hi tasmin, prayatnaḥ phalād vyatiricyeta svabhāvataś ca pratyavāyo 'pi tathābhūtaḥ prasajyeta* ||
>
> [Toutefois] quant à ceux-là qui ont adopté un mode particulier de conduite et de connaissance, et qui sont [chacun] connu comme un être exceptionnel (*kaścid*), se plaçant au-delà de la logique, insurpassable, et fidèle à son devoir personnel, en eux aussi, dit-on,

104. MBh, Joshi et Roodbergen 1986 : § 37, p. 56.

105. J'adopte ici l'acception de *bhāvanā* dans les textes śivaïtes et tantriques (voir Bansat-Boudon et Tripathi 2011 : annexe s. v. *bhāvanā*).

106. Vṛṣabhadeva dans sa *Paddhati ad* VP I 30 glose : *yatna ity abhyāsādikaḥ*. La *Paddhati* répond également à un autre titre : *Sphuṭākṣarā* (Ferrante 2014 : 170).

> [c'est-à-dire en Kapila et les autres, comme glose Vṛṣabhadeva] se manifeste la connaissance clairvoyante qu'ils ont de leur objet [107], connaissance de Voyants purifiés par un mérite [prescrit] par la Tradition. En effet, si cette connaissance était leur par nature, l'effort (*prayatna*) [requis pour connaître la Tradition et pour accéder à une expérience d'ordre mystique] [non seulement] serait inutile [litt. « privé de fruit »], mais en surgirait de soi-même un effet contraire de même ordre.

Le commentaire joue ici de la figure étymologique *tadarthajñānam ārṣam ṛṣīṇām*, l'adjectif *ārṣam* dérivant régulièrement de *ṛṣi*. C'est bien des *ṛṣi* qu'il s'agit ici, fût-ce à titre de comparaison ou d'exemple, et ce rappel complète la définition des Voyants ainsi que le mythe d'origine dont ils font l'objet dans quatre passages du BK (VP I 5, 30, 38, 145, et leur Vṛtti), à ravauder pour ne faire qu'un, à la façon de l'acte poétique du rhapsode [108]. Il en ressort que ce *ṛṣi* est ici décrit comme un *jīvanmukta* qui inquiète autant qu'il émerveille l'homme du commun [109]. L'effort est double : le premier d'ordre intellectuel, l'apprentissage de la grammaire qui implique de se plier à une discipline ; le second d'ordre mystique, puisqu'il s'agit, au terme de cet autre *yoga* qu'est le *śabdapūrvayoga*, d'accéder à l'expérience unitive de la délivrance, dans la fulguration de la *pratibhā*, l'intuition.

Nous y reviendrons dans notre deuxième section (p. 62).

Le Veda, fait de paroles, est doublement l'œuvre des *ṛṣi*. Il a été pour eux l'objet d'une révélation, sous les espèces d'une *vision* homogène et quasi surnaturelle, que la Vṛtti *ad* I 38 qualifie d'extraordinaire (*infra*, p. 55), avant que, soucieux du bien du monde, ils ne la mettent en mots et en discours, grâce au langage perçu comme un système de différences, pour la rendre accessible aux hommes ordinaires qui n'ont pas reçu le don ou la grâce de cette faculté de voir l'invisible.

107. Litt. « la connaissance [proprement] ṛṣique, autrement dit [égale à] celle des *ṛṣi* », avec figure étymologique.

108. En témoigne également Helārāja *ad* VP III 9, 46.

109. Sur la figure du *jīvanmukta*, voir Bansat-Boudon 2016.

C'est au dernier vers du *kulaka* liminaire que, pour la première fois, paraissent ces Voyants, ou plutôt ces « Grands Voyants » (*maharṣi*) [110], relayeurs humains du Brahman-Verbe :

> [Ce Brahman] a dans le Veda l'instrument de sa saisie [par l'homme fini] et [une entité à] son image : quoique [lui aussi] soit Un, les grands Voyants l'ont transmis selon des traditions nombreuses et distinctes.

L'énoncé de ce mythe d'origine commence, en effet, dans la Vṛtti au vers 5 :

> *yāṃ sūkṣmāṃ nityām atīndriyāṃ vācam ṛṣayaḥ sākṣātkṛtadharmāṇo mantradṛśaḥ paśyanti tām* [...]
>
> Ils contemplent (*paśyanti*) le Verbe subtil, éternel, suprasensible, ces Voyants qui voient les *mantra*/les hymnes, doués qu'ils sont de la vision directe de la Vérité/Réalité (*dharma*) [...] [111].

On note la métaphore filée de la vision, présente dans le terme *ṛṣi* que l'étymologie indienne rattache à une racine **ṛś-*, « voir », qui n'est pas enregistrée comme telle, mais serait une variante, attestée par ce nom même (et l'adjectif correspondant, *ārṣa*, « clairvoyant »), de la racine *dṛś-*, également présente ici sous les espèces du nom-racine *-dṛś*, en fin de composé : *mantradṛś*. Ainsi, dans ce passage, la figure du *ṛṣi* concentre-t-elle toutes les modalités du voir, que dénotent plusieurs racines : à la racine *dṛś-* viennent s'ajouter le verbe *paśyanti* à la 3e p. pl. de *paś-*, « voir, contempler » [112], racine supplétive de *dṛś-*, et le premier membre du composé *sākṣātkṛta°*, où l'ablatif adverbial *sākṣāt°* s'analyse comme *sa-akṣa*, « de

110. La distinction n'est pas sans importance ; voir *infra*.

111. VP II 129 confirme : *ṛṣīṇāṃ darśanaṃ yac ca tattve kiṃcid avasthitam | na tena vyavahāro 'sti na tac chabdanibandhanam* || « Et ce quelque chose [de prodigieux], établi dans la réalité [suprême], que les *ṛṣi* voient, ne participe pas des usages de la langue, il n'est pas associé à des mots. »

112. Racine supplétive de *dṛś-*, la racine *paś-* connote une forme de « vision transcendantale » (Brown 1971 : 22), qui fait que Vāc (f.) se dévoile aux yeux du véritable *ṛṣi* ou *yogin* « comme à son époux une épouse bien parée et impatiente » (ṚV X 71, 4cd ; *supra*, p. 48) ; *paś-* a pour doublet védique la racine *spaś-*, dont relève le titre de *Paspaśā* donné au premier

ses yeux (*akṣa*), *de visu* ». De surcroît, un peu plus loin, la glose fait entrer, de façon plus ou moins subreptice, une étymologie du mot Veda, entendu, dès une date ancienne, comme la substantivation de la racine *vid-*, dont le sens joue sur les quasi-synonymes que sont, en français, les verbes « voir/savoir/percevoir », et qui, du reste, est régulièrement employée sous la forme de son parfait (sans redoublement) *veda*, avec le sens de résultat présent d'une action passée [113] : « je sais pour avoir vu ». En effet, la référence à cette quasi-étymologie du substantif Veda est donnée, presque explicitement, dans cet autre passage de la glose *ad* I 5 : *ayaṃ vedākhyo darśanātmani sthito dṛśyo 'rthaḥ*, « cet objet à voir, nommé Veda, qui se tient dans la vision même des *ṛṣi* [...] ».

Voici la totalité du passage, où, dès les premiers mots, résonne le lexique de la vision (*veda°*, *darśana°*, *dṛśyaḥ*, *ṛṣi*) :

> *eko 'yaṃ vedākhyo darśanātmani sthito dṛśyo 'rthaḥ sa maharṣibhir bhedenābhedasya pratipādayitum aśākyatvād abhivyaktinimittālabdhakrame vāgātmarūpe prapīta ekatvānatikrameṇa saṃhitāpadavibhāgena pravibhaktamārgo 'dhyayananimittam adhyetṝṇāṃ caraṇasamākhyām vyavasthāpayadbhiḥ samāmnātaḥ*
>
> Cet objet à voir, nommé Veda, qui se tient dans la vision même des *ṛṣi* est Un [114]. Transposé sous forme différenciée par les Grands Voyants, impuissants à communiquer le non-différencié, [c'est-à-dire,] transposé sous la forme d'une parole rendue successive par les facteurs de la manifestation (*abhivyakti*) [i.e. soit la pratique articulatoire [115], soit l'énergie primordiale qui anime le Brahman désireux de se manifester], il a été l'objet d'une transmission [ininter-

chapitre du MBh, dérivé d'une forme d'intensif, avec le sens de « contempler intensément ou longuement ». Renou traduit ce titre par « inspection », mais ce pourrait être aussi bien « examen ». C'est ce sens qui est sous-jacent au vocable *paśyantī* (participe présent de *paś-* au féminin singulier ; *infra*), la première phase, dans l'ordre décroissant, de la parole immanente.

113. Voir Renou 1996.

114. Ou bien, si *ekaḥ* est pris comme épithète du sujet : « Cet unique objet à voir appelé Veda... ».

115. Voir Vṛtti *ad* I 46 : [...] *yo 'yaṃ śabdaḥ* [...] *sthānakaraṇādyanugṛhīto vivartate, sa* [...], « Ce

> rompue] (*samāmnāta*) [par ces mêmes *ṛṣi*], après qu'ils l'ont divisé, sans qu'il perde son unité, selon [les modes de récitation] continue, mot à mot et progressive. Ainsi ont-ils établi, à des fins d'enseignement, ce qu'on appelle des écoles d'étudiants (trad. Biardeau, remaniée).

On ne saurait mieux décrire le fonctionnement d'une transmission.

L'insistance de la Vṛtti sur le rôle des *ṛṣi* ne laisse pas de surprendre. L'exégèse au seul *maharṣibhiḥ* du vers 5 et à leur fonction qui est de transmettre le Veda (*tasya vedo maharṣibhiḥ* [...] *samāmnātaḥ*) est quasi redondante, encadrant une citation du *Nirukta* (I 20) dont elle donne (avant et après) une paraphrase littérale :

> *āha khalv api — sākṣatkṛtadharmāṇa ṛṣayo babhūvus te 'parebhyo 'sākṣatkṛtadharmabhya upadeśena mantrān samprādur upadeśāya glāyanto pare bilmagrahaṇāyemaṃ granthaṃ samāmnāsiṣur vedaṃ ca vedāṅgāni ca*
>
> On a dit, en effet : « Il y eut des *ṛṣi* qui eurent la vision directe de la Vérité (*dharma*). À d'autres, qui n'avaient pas eu cette vision directe de la Vérité, ces [mêmes *ṛṣi*] conférèrent les *mantra* par l'enseignement, pour [que] l'enseignement [se perpétue][116]. D'autres, [plus] faibles [moins "inspirés" que les *ṛṣi* des origines et que ceux auxquels ces *mantra* avaient été remis], les transmirent [à leur tour], pour qu'on [l'homme du commun] s'en saisisse séquentiellement (*bilmagrahaṇa*), sous la forme du texte que constituent

Verbe qui se manifeste à l'aide des points d'articulation, des organes, etc. [...] celui-là [...]. », et *ad* I 51.

116. Contrairement à d'autres traducteurs, je prends ici le datif *upadeśāya* pour le complément d'attribution de *samprādur* (au lieu d'en faire le complément de *glāyantaḥ*), qui régit également l'instrumental *upadeśena*, ce qui fait que *glāyanto* existe seul, comme épithète de pare. Iyer traduit « also anxious to teach », ce qui n'est pas inintéressant, fût-ce au prix d'une autre analyse syntaxique et d'une certaine distorsion du sens initial : *glāyantaḥ*, p. présent, nom. pl., de *glā-/glay-* : « se faner, s'épuiser », mais aussi « se languir », d'où, peut-être « se languir de, désirer violemment » (mais c'est penser selon le génie propre de la langue française !). Peut-être faut-il lire aussi un double sens : ces « autres » relayeurs d'un savoir suprême, sont trop « faibles » pour suivre exactement les traces de leurs aînés, mais n'en aspirent pas moins, du même mouvement, à transmettre le savoir reçu. Sur une exégèse détaillée de ce passage, voir Aklujkar 2009 : p. 45 *sqq.*, § 2.5 *sqq.*

> le Veda et les Vedāṅga. [À moins que] *bilma* ne soit [à entendre comme] *bhilma* [117], au sens de *bhāsana*, « ce qui illumine, ce qui resplendit, splendeur » [118] [auquel cas, il faudrait comprendre : « pour qu'on [l'homme du commun] se saisisse de cette lumière/splendeur (qu'est la Vérité ultime)] ». (ma trad.)

On observe ici l'insensible passage de la *śruti* (le Veda) à la *smṛti* (ici, les Vedāṅga), que régule le désir de transmettre et d'instruire. Se dessine une triple hiérarchie des *ṛṣi* : les *ṛṣi* des temps originaires, qui ont « vu » les *mantra*, et aspirent à les transmettre à leurs « pairs », ces « autres » *ṛṣi*, qui n'ont pas reçu la grâce de voir les *mantra*, mais n'en sont pas moins aptes à les recevoir des premiers, sans aucune altération ou distribution séquentielle. Enfin cette seconde catégorie d'« autres », infiniment moins doués, mais qui brûlent tout autant que les deux premières espèces de *ṛṣi*, de transmettre (*samāmnāsiṣuḥ*) cette révélation (avec leurs forces et leur ingéniosité propres), à la foule d'autres encore, les hommes ordinaires, demeurés dans les « ténèbres sans rivages » [119] de la nescience, sous la forme matérielle, et ayant vocation à instruire, du Veda, pour ce qui est de la *śruti*,

117. Intéressant exemple, emprunté à *Nirukta* I 20, d'une explication ésotérique d'un nom.

118. Voir *Vācaspatyam* s. v., et Sāy. = *bhāsanaṃ kāṣṭham*, « cette acmé [la Vérité ultime] qui est lumière » (traduction incertaine), cité dans Monier-Williams 1872.

119. Voir la citation de source inconnue, mais de forte coloration védique, que donne la Vṛtti *ad* I 5 : *vedābhyāsāt param āntaraṃ śuklam ajaraṃ jyotir asminn evāpare tamasi vīte vivartate iti*, « Par la répétition du Veda, la lumière intérieure suprême, éclatante et sans déclin, se manifeste en cette vie même, et dissipe les ténèbres sans rivage. » (trad. Biardeau). Avec « ces ténèbres sans limite », on ne peut que penser au *ṛṣi* Dīrghatamas, le fameux auteur de ṚV I 164, dont le vers 45 est abondamment cité (notamment dans VPvṛ I 142, qui va nous occuper). Son nom signifie, entre autres acceptions, « [le *ṛṣi*] aux vastes ténèbres », parce que, selon le mythe, il était né aveugle, et aussi parce que, par antiphrase, cet aveugle voit au-delà des apparences, et qu'il est emblématique de la conception universellement partagée du poète dont la cécité est la condition de sa vision, de sa lucidité et de sa créativité. Mais surtout, on peut également lire dans cette citation une référence cryptique à la pratique du « *yoga* de la parole », le *śabdapūrvayoga*, telle qu'elle est implicitement décrite, au détour de la Vṛtti *ad* I 14, ne serait-ce que parce qu'il est question, dans les deux textes, de « répétition » (*abhyāsa*).

et des Vedāṅga, pour ce qui est de la *smṛti*. Tout ce passage est une façon de souligner que la transmission du Veda de génération à génération est le premier objectif des *ṛṣi* des origines.

La reprise, en VP I 38, du thème du Voyant confirme l'importance cruciale de son rôle. Sans lui, pas de vision ni de transmission du Veda, l'une et l'autre relevant d'une logique mythico-ontologique, d'ordre transcendant : il ne peut s'agir que d'une révélation, nécessairement divine, en aucun cas d'une inférence, tout humaine, et c'est précisément ce qui rend irréfutables tant l'enseignement de ces Voyants des origines que la doctrine nouvelle que Bhartṛhari entend placer sous leur autorité :

> *atīndriyān asaṃvedyān paśyanty ārṣeṇa cakṣuṣā |*
> *ye bhavān vacanaṃ teṣāṃ nānumānena bādhyate ||*
>
> Ceux qui, d'un œil clairvoyant, contemplent des entités inaccessibles aux sens et à la conscience,
> Une inférence ne peut contredire leur parole. (trad. Biardeau, remaniée)

Ici, à nouveau, le *ṛṣi* est à lire en filigrane sous l'épithète *ārṣeṇa*, qui en est le dérivé (avec le sens de « digne des *ṛṣi* »), lui-même renforcé par le substantif *cakṣuṣā*, « œil » ainsi qualifié, et par le verbe *paśyanti*, comme dans Vṛtti *ad* I 5. La sphère ṛṣique est celle de la vision, qui plus est, d'une vision inaccessible aux sens et à la conscience, mais d'une vision que les *ṛṣi* ont mission de transformer en parole (*vacana*). Et, glose la Vṛtti *ad* I 38, cet « œil clairvoyant » connote « une vue autre que l'ordinaire » (*vyāvahārikād anyena cakṣuṣā*).

L'idée d'une typologie des *ṛṣi*, voire d'une hiérarchie qui relèverait de considérations diachroniques, se retrouve, longuement développée, dans la version du mythe d'origine que donne la Vṛtti *ad* I 145, presque au terme du *mūla*.

La *k.* 145 a pour objet de définir la *śruti* et la *smṛti* comme un couple de notions complémentaires et successives plutôt que comme un couple d'opposés. Poussant plus loin l'exégèse, ce long passage, après avoir men-

tionné la position de « certains » (sans doute les Mīmāṃsaka), en vient à une autre dans laquelle il faut lire la logique à l'œuvre dans la doctrine bhartṛharienne. Je me borne ici à résumer le texte, relativement complexe, voire obscur.

L'apport majeur du passage est d'établir assez clairement une typologie des *ṛṣi*, qui n'était qu'esquissée dans les passages précédents. Elle est organisée selon le critère de la plus ou moins grande immédiateté de l'expérience, autrement dit, de la vision qu'ils ont du Veda, donc du Brahman, ici désigné comme le Grand Soi (*mahāntam ātmānam*), l'Être *per se* (*sattā-lakṣaṇam*) et cependant « matrice de la nescience » (*avidyāyonim*), en ce qu'il est au principe de la manifestation phénoménale. Reprenant le concept de « vision directe » (*sākṣātkṛta°*) mis en lumière par la Vṛtti *ad* I 5, mais sous un autre vocable (*pratibodha* ; litt. « éveil »), le commentaire à I 145 décrit les *ṛṣi* des origines, les *maharṣi* — qui se manifestent (*vivartante*), i.e. apparaissent, « au niveau de l'intuition » (*pratibhātmani*), cette intuition qui est comme une « illumination » et leur permet de s'identifier à ce Grand Soi par la perception directe qu'ils en ont (*pratibodhenābhisambhavanti*). C'est cette identification sans reste qui est la *pratibhā*.

Ils se distinguent ainsi de leurs successeurs immédiats, qui ne bénéficient plus de cette grâce première, mais qui, instruits par eux de la révélation, savent désormais ce qu'elle est. Apparaissant dès lors « au niveau de la connaissance » (*vidyāyām*), détenteurs éclairés de ce savoir, ils s'identifient à leur Soi (*ātmānam … abhisambhavanti*), désormais « noué par le *manas* » (*manogranthim*), autrement dit, un Soi intellectuellement réinterprété, donc différencié, au terme d'une démarche analytique. Toutefois, ils sont et demeurent faits de la connaissance suprême qui pour eux est l'ambition unique. Il s'agit d'une connaissance pure qui les tient éloignés de ce qui a lieu dans un troisième registre, celui de la nescience (*avidyā-vyavahāraḥ*) qui n'est pour eux qu'adventice et métaphorique (*āgantur … aupacārikaḥ*). D'où cette conclusion : cette catégorie de *ṛṣi*, qui a reçu de ses aînés le privilège de voir le Brahman indivis, le voit également comme

différencié par la connaissance d'ordre empirique, nécessairement discursive :

> *te ca svapna ivāśrotragamyaṃ śabdaṃ prajñayaiva sarvam āmnāyaṃ sarvabhedaśaktiyuktam abhinnaśaktiyuktaṃ ca paśyanti*
>
> Ayant la connaissance de la parole non audible par l'ouïe, ils voient comme en rêve toute la Révélation à la fois douée du pouvoir multiforme de différenciation et douée d'un pouvoir indifférencié. (VPvṛ I 145 ; trad. Biardeau, modifiée)

Ainsi sont-ils encore l'incarnation d'une lucidité originelle, qui leur évite d'être les otages de la seule nescience empirique.

En revanche, d'autres Voyants encore (leurs contemporains ou une nouvelle génération ?), installés dans la sphère de la nescience que récusaient leurs prédécesseurs, et soucieux du bien du monde à leur façon pragmatique, autant dire, soucieux de faire observer le *dharma* et de faire renoncer à l'*adharma*, se sont donné pour mission de collecter çà et là, dans les textes révélés (*āmnāyeṣu*), des indices (*liṅgāni*) de ces deux prescriptions symétriques. C'est dire qu'ils interprètent le Veda en termes d'observance du *dharma*.

Ce sont eux les « auteurs » de la *smṛti*, en ce sens qu'ils l'ont constituée à partir de marqueurs qui, relevés dans la *śruti*, en reçoivent l'autorité nécessaire. C'est en quoi ces textes réunis sous la dénomination de *smṛti* sont *pauruṣeya*, œuvre humaine. Pour mener à bien cette mission, il leur a donc d'abord fallu se consacrer à la transmission du Veda, certes *apauruṣeya*, et cependant mis en mots en tant qu'entité unique, sans la moindre déviation textuelle (*avyabhicaritaśabdam*), tel que leurs prédécesseurs en avaient eu la vision. Le passage s'est fait du Veda, « image » indifférenciée, objet de leur vision, au Veda comme « texte ». C'est seulement dans un second temps que la transmission s'est complexifiée, comme il était inévitable, et que sont apparues les différentes « branches » de ce grand arbre, sous la forme des différentes écoles védiques (*caraṇa*). L'histoire de cette transmission est celle d'une parole non audible, mais vue, qui conquiert (ou recon-

quiert, puisqu'il s'agit de l'Absolu-sonore), grâce aux *ṛṣi*, sa dimension sonore.

En écho à la Vṛtti *ad* I 130, la Vṛtti *ad* 145 évoque en filigrane le mouvement de balancier ou de diastole/systole ou d'éveil/sommeil que l'on verra à l'œuvre dans la pratique du « *yoga* de la parole », et qui trouve sa justification mythico-ontologique dans la conception cosmogonique de l'alternance réglée des éveils et des sommeils de la divinité, ou de la Réalité, ou de la « Cause » (*kāraṇa*) suprême, alternance qui gouverne également la vie des hommes finis, comme il se doit dans le système indien de représentations qui instaure l'étroite correspondance du macrocosme et du microcosme :

> *yeṣāṃ tu svapnaprabodhavṛttyā nityaṃ vibhaktapuruṣānukāritayā kāraṇaṃ pravartate teṣām ṛṣayaḥ ke cit pratibhātmani vivartante ... mahāntam ātmānam ... paśyantaḥ ... pratibodhenābhisambhavanti*
>
> Selon ceux pour qui la Cause [ultime] passe perpétuellement par l'activité [alternée] des sommeils et des éveils, et feint d'assumer la forme (°*anukāritā*) [120] d'individus distincts, certains Voyants se présentent comme entièrement faits d'intuition (*pratibhā*), et, parce qu'ils voient le Grand Soi, s'identifient à lui par la perception directe qu'ils en ont.

Le Veda est ainsi à l'image du Brahman-Verbe, parce qu'il partage avec lui, sur le mode de la transposition (*anukāra*), tant l'essence sonore du Brahman, sa qualité phonique (l'un et l'autre se laissent décrire comme l'Impérissable Syllabe), que sa propriété ontologique fondamentale et apparemment paradoxale : tous deux sont Un et multiple ; le Brahman, parce qu'il est dynamiquement au principe des phénomènes, donc du monde immanent ; le Veda, parce que « vu » comme une entité indivise, il est aussitôt sonorisé, séquencé et mis en mots par les *ṛṣi* soucieux de communiquer aux hommes du commun une vérité ultime et cependant ineffable.

Que voient ces Voyants ? La parole (*vāc*), autrement dit, le Veda, donc le Brahman-Verbe dont le Veda est l'icône, avant qu'ils ne le fassent entendre.

120. On retrouve ici la notion d'*anukāra*, présente en VP I 5, dont le rôle est déterminant dans le processus de transformation du Brahman-Verbe en Veda (*supra*, p. 12 et p. 21 *sqq.*

Le Veda et la parole, c'est tout un, ce que confirme VPvṛ I 10, citant un texte de source inconnue :

> *sarvā vāco vedam anupraviṣṭā nāvedavin manute brahma kiṃcit iti*
>
> Toutes les paroles sont intérieures au Veda ; celui qui ne connaît pas le Veda ne sait rien du Brahman.

Des Voyants qui ont pour objectif premier autant qu'ultime l'accès à la délivrance comme l'enseignent à l'envi le *mūla* et sa Vṛtti. C'est à ce point que l'on retrouve une autre étymologie traditionnelle du terme *ṛṣi*, qui, dérivé de la racine *ṛṣ-* (cl. 6, présent *ṛṣati*), au sens de « approcher, aller vers », connote le salut auquel ils tendent pour eux-mêmes et pour autrui [121].

La figure du *ṛṣi* cristallise ainsi les raisonnements de la philosophie linguistique qu'expose le BK, en particulier, la doctrine des plans ou niveaux de la parole. En effet, avec la réitération du verbe *paśyanti* (3e p. pl.), associé à d'autres modalités du voir, les *ṛṣi* sont décrits comme le lieu par excellence de la mise en œuvre de la *paśyantī*, la Clairvoyante ou la Contemplatrice, vocable affecté à la première phase de la parole immanente, qui participe encore, à certains égards, de l'Absolu sonore. Les Voyants sont homogènes à la *paśyantī*, la Clairvoyante.

La Parole vue devient, comme il se doit, la Parole entendue — d'où la dénomination de *śruti*, l'« audition », affectée au Veda. L'évolution, voire l'inévitable accomplissement de la vision ṛṣique en une parole transmissible, donc audible, renferme en germe le schéma dynamique qui sous-tend la doctrine bhartṛharienne d'un séquencement de la parole immanente. Le Brahman-Verbe en est l'unique Agent.

121. Le *Nirukta* (II 11) propose encore une autre étymologie qui recourt à la racine *ṛṣ-* (cl. 1, présent *arṣati*), au sens de « couler, « se couler » : *tad yad enāṃs tapasyamānān brahma svayaṃbhv abhyānarṣat ta ṛṣayo 'bhavaṃs tad ṛṣīnām ṛṣitvam | iti vijñāyate |* On connaît aussi [cette étymologie] : « Puisque le Brahman né de lui-même se coula en eux (*abhyānarṣat*) [sous les espèces du Veda] alors qu'ils s'adonnaient à l'ascèse, ils devinrent des *ṛṣi*. C'est pourquoi les *ṛṣi* sont des *ṛṣi*. », c'est-à-dire qu'ils sont ceux en qui le Brahman-Veda s'est coulé ; en un mot, ils sont « enthousiasmés ».

Ce n'est pas ici le lieu de s'expliquer en détail sur chacune de ces phases. Je n'en dirai que ce qui est nécessaire à mes développements sur le « *yoga* de la parole » [122].

La *paśyantī*, la Contemplatrice, dont les *ṛṣi* sont certainement les premiers à faire l'expérience, se tient à l'articulation de la transcendance et de l'immanence : elle retient quelque chose de la vision ṛṣique, vision immédiate et indivise du Brahman-Verbe, perçu comme Un, donc comme le Tout, mais considère aussitôt ce que sera le processus de sa manifestation immanente [123]. Participe présent substantivé au féminin de la racine *paś-*, la *paśyantī* retient quelque chose de la vision ṛṣique, vision immédiate et indivise du Brahman-Verbe, perçu comme Un ; elle *voit* le Brahman-Verbe et *contemple* du même mouvement ce qu'elle est destinée à devenir dans l'ordre immanent, en prenant progressivement corps dans l'homme fini, dans son *manas* (ou sa *buddhi*), d'abord (cette étape est nommée *madhyamā*), puis dans le souffle grossier et l'appareil phonatoire, quand elle achève sa course dans la *vaikharī*, parole concrète et articulée, voire grossière, avec laquelle prend fin cette phénoménalisation implacable et graduelle, certes, mais pas irréversible.

On l'a vu, il y a là un mouvement descendant, dont on pressent, à plusieurs indices, et dès les débuts du texte (notamment dans la Vṛtti *ad* I 14), qu'il est réversible et participe d'une discipline à part entière, proposée au *mumukṣu* pour l'aider à s'affranchir de la servitude et de la finitude caractéristiques de la vie en ce monde ; ce sera le « *yoga* de la parole », notion énigmatique autant qu'omniprésente, et pour cette raison l'objet de mon enquête.

Si le Veda ainsi compris est présenté comme l'archétype, à la perfection inégalée, de toute *vaikharī*, la Vṛtti *ad* I 51 n'en introduit pas moins, au sein du BK, un signe discret d'autoréflexivité qui lui offre l'occasion de faire entendre à bas bruit le titre de l'ouvrage — le *Vākyapadīya*, « [Traité] sur la

122. Voir Padoux 2001, Bansat-Boudon *Taureau*.
123. Voir ChU citée *supra*, p. 29.

phrase et le mot » —, autre exemple de réalisation accomplie de la *vaikharī*, et, plus encore, de l'excellence spéculative de la doctrine bhartṛharienne.

Je me borne ici à reformuler brièvement le passage concerné, autrement plus complexe, sur lequel j'aurai à m'arrêter de nouveau dans le contexte de mon examen du « *yoga* de la parole ».

La Vṛtti *ad* I 51 décrit le moment où la « parole interne » (*antaḥśabda*), autrement dit, le Brahman-Verbe, éveillée par le « désir de parler » (*vivakṣā*) [124], assume « la propriété de se manifester en mots et phrases » (*vākyapadavivartadharmam udgṛhya*), devenant ainsi « capable d'un ordre de succession » (*kramaśaktiṃ parigṛhṇāti*). Du Brahman-Verbe à la *vaikharī* ; du Brahman-Verbe au *Vākyapadīya*, et retour : du *Vākyapadīya* au Brahman-Verbe et aux étapes de sa manifestation empirique, jusqu'à la *vaikharī* [125].

En un mot, le VP aussi aspire au statut de parfait exemple de *vaikharī*. Mieux, il renforce ainsi sa légitimité à être le texte fondateur d'une doctrine nouvelle qui soumet les règles de la grammaire qu'elle répertorie et explique à une grille d'interprétation de registre métaphysique qui dépasse de beaucoup les enjeux canoniques d'un simple traité grammatical.

Enfin, comme négligemment introduit dans la Vṛtti au BK, cet indice a sans doute l'ambition de laisser entendre la raison pour laquelle le titre affecté à ce texte en trois chapitres (d'où le nom de *Trikāṇḍī* qui lui est parfois donné) ne rend compte que des deux derniers et de leur objet respectif, tout en feignant d'évincer le thème même du chapitre liminaire, le Brahman. Si le titre *Vākyapadīya* s'abstient de nommer le Brahman, c'est sans doute pour mieux en faire paraître, par contraste, la présence en creux, bien faite pour confirmer sa prééminence ontologique, dès lors qu'elle est indicible. Ainsi le titre fournit-il, peut-être, le mot de l'énigme.

Une présence *in absentia* qui, de surcroît, témoigne de la volonté de conserver à ce premier chapitre la dimension ésotérique qui doit être celle

124. Sur cette notion, voir Vergiani 2022 et, dans ce volume, Candotti et Pontillo.
125. Voir *infra*, le texte intégral.

d'un texte hautement spéculatif, clé de voûte de tout le VP, jusque dans ses passages les plus techniques.

2. L'ÉNIGME DU « *YOGA* DE LA PAROLE »

Une énigme, parce que tout fait question.

Tel le fil du *sūtrātman*, transparaissant par intermittence entre les perles colorées de la diversité phénoménale, le « *yoga* de la parole » se laisse percevoir, tant sous la linéarité discursive du *mūla* (I 20) que, plus fréquemment, dans la Vṛtti.

Mais quel est-il ? Question difficile, d'autant que la notion de « *yoga* de la parole » pourrait correspondre à deux termes susceptibles d'être synonymes : *vāgyoga* et *śabdapūrvayoga*. Il faut cependant noter que le nom donné au concept dans le BK est *śabdapūrvayoga* ; celui de *vāgyoga* n'apparaissant que dans la Vṛtti *ad* I 130 et au chapitre II, dans la Vṛtti au vers 40 ; voir *infra*). On s'efforcera d'expliquer cela, en considérant la distribution contextuelle des deux termes.

En dépit des apparences, en effet, plus qu'une célébration explicite et exclusive de la science grammaticale, de tradition quasi immémoriale, illustrée par Vyāḍi, Yāska et l'École de Pāṇini, et que perpétue la longue lignée de ses commentateurs, l'objectif premier de l'exposé, dans le BK, est double : affirmer le monisme de la doctrine et s'adresser au *mumukṣu* (*mokṣamāṇa* ; VP I 16), placé qu'il est sous le signe du *śabdabrahman* (le Brahman-Verbe ou l'Absolu sonore) longuement évoqué dans le *kulaka* liminaire.

Ainsi traversé par le fil subreptice du « *yoga* de la parole », l'enseignement du BK aspire à montrer la voie (ou l'une des voies) par où accéder à la délivrance (*mukti, mokṣa*, ou *apavarga* ; voir VP I 14, I 16), plus précisément, à la « délivrance en cette vie » (*jīvanmukti*), jamais nommée telle dans le texte, et néanmoins omniprésente, ne serait-ce que par l'emploi du simple démonstratif prochain : *asmin*, « ici-même », dans la Vṛtti *ad* I 5.

Telle est, en tout cas, l'interprétation de Vṛṣabhadeva qui, dans sa *Paddhati*, commente mot à mot et successivement les *kārikā* et leur Vṛtti. Ainsi, dans son *upodghāta*, préambule à son commentaire, Vṛṣabhadeva (p. 2 ; voir *infra*, n. 126), a cette définition : *kaḥ punar asau mokṣaḥ? — brahmaprāptiḥ*, « Qu'est-ce que la délivrance, sinon l'accès au Brahman ? ». Où l'on retrouve la même phraséologie qu'en VP I 5 — *prāptyupāyo* [...] *tasya vedo*, « Le Veda est le moyen de se saisir de celui-là même [le Brahman] » —, et où se confirme, selon Vṛṣabhadeva du moins, que la délivrance est l'enjeu premier du BK (et, d'une certaine façon, peut-être, du VP tout entier) [126], et que le chapitre liminaire consiste en l'exposé d'une doctrine moniste.

À l'exception d'Iyer, semble-t-il, les savants qui se sont intéressés à la notion ont considéré le seul vocable de *śabdapūrvayoga*, en ignorant celui de *vāgyoga*. Il n'en demeure pas moins que, pour eux aussi, le *śabdapūrvayoga* est une énigme que quelques-uns paraissent vouloir ignorer en le traitant à la marge, lié qu'il est, selon eux, à l'enjeu de la délivrance, lequel leur

126. Le passage mérite d'être plus largement cité, en le situant dans son contexte, qui est de déterminer l'objectif de l'ouvrage (*prakaraṇaprayojana* ; p. 2, l. 15) : *atas tatprayojanam āha — yataḥ param anyan nāsti | kiṃ punas tat? | mokṣaḥ | sa hi sarvapuruṣārthānāṃ param iti | nanu so 'py uktam eva — "maho devo martyān āviveśa" iti? satyam uktam | [...] prayojanavarṇanam | yato vakṣyati "prāptyupāyas [...] tasya vedaḥ" prathamaṃ chandasām aṅgam iti | [...] kas punar asau mokṣaḥ | brahmaprāptiḥ [...] brahmaṇaḥ svarūpaṃ kathayitum ādyāś ca ti[a]sraḥ kārikāḥ sarvato bhedābhavapradarśanāya ||*, « Par conséquent, il dit ce qu'est l'objectif de l'ouvrage : c'est cela qui n'a rien d'autre au-delà de lui. Mais qu'est-ce ? — La délivrance. C'est, en effet, le plus haut de tous les *puruṣārtha*. Pourtant, cela n'a-t-il pas été déjà dit avec [ce vers, ṚV IV 58, 3] "le grand dieu est entré dans les mortels" ? — C'est vrai ! [...] Ainsi y a-t-il la description de cet objectif. C'est pourquoi il dira [en VP I 5] : "le Veda est le moyen de se saisir de lui [le Brahman, décrit aux vers précédents]" — [assertion] qui appartient aux premiers vers. Mais qu'est-ce que cette délivrance ? — L'accès au Brahman. [...]. [Tel est le sens de I 5], tandis que les trois premières *kārikā* sont entièrement destinées à décrire la nature propre du Brahman afin de montrer l'absence de dualité [i.e. l'impossibilité ontologique de toute dualité]. » La première citation du passage est ṚV IV 58, 3, également citée par la Vṛtti *ad* I 130, et dont je traite longuement *infra*, p. 71 et dans Bansat-Boudon *Taureau* ; la seconde n'est autre que la forme abrégée du premier hémistiche de VP I 5 (*yato vakṣyati prāptyupāyas tasya vedaḥ*).

paraît sinon totalement absent du VP et du BK, du moins très secondaire (Houben ; voir n. 129, p. 65).

Pour ouvrir cette section de mon essai, je rappellerai cette observation de Lindtner (1993 : 209-210), qui s'intéresse à la notion, mais reconnaît avec honnêteté son impuissance à la comprendre :

> We would have liked to know what exactly Bhartṛhari has in mind when he refers to *śabdapūrvayoga* (VP I. 20c) and to *adhyātmaśāstra* [127] (VP I 174c). Is it the sort of "OM-mysticism" mentioned e.g. in Patañjali's YS I 25-27, or in the first chapter of the *āgamaśāstra* of Gauḍapāda? We cannot be sure [128].

On verra comment, en avançant l'hypothèse d'un « mysticisme de *oṃ* », Lindtner a l'intuition, dans sa perplexité, de la véritable nature du *śabdapūrvayoga*.

2.1. LE « *YOGA* DE LA PAROLE » ET LA THÉORIE DES NIVEAUX DE LA PAROLE

C'est cette énigme que je me propose d'examiner, en mettant au jour ses liens avec le concept de délivrance, et avec ce que la tradition indienne (grammairiens et śivaïtes, en particulier) a retenu comme l'un des enseignements majeurs de la doctrine bhartṛharienne, dans cet ouvrage très singulier qu'est le VP, à savoir la théorie des niveaux de la parole.

À mon insu, j'ai ainsi retrouvé la ligne argumentative de certains spécialistes contemporains de ce texte et de son auteur, dont la position sur

127. VP I 1 174c (Rau) [= Biardeau 146]. Autre terme relativement énigmatique : Biardeau traduit par « Yoga », Iyer par « Philosophy, systems of philosophy ».

128. Et Lindtner poursuit en essayant de trouver un sens pour le *śabdapūrvayoga* dans l'exposé du bouddhiste Bhavya. On note que le processus ascensionnel jusqu'au « *vajropamasamādhi* or *tattvajñāna* » y suit les mêmes étapes que dans le protocole mystique décrit par VPvṛ I 14, jusqu'à accéder à l'expérience de la transcendance (article cité) : « Finally one realises the reality behind the truth through "auto-suggestion", or *bhāvanā*. » Avec cette assertion de Lindtner, on est confronté à un autre problème, celui du sens à donner à *bhāvanā*, p. ex., dans VPvṛ I 14 où je traduis par « méditation » (*supra*, n. 105, p. 49). En tout cas, l'étape de la *bhāvanā* est celle qui précède immédiatement la révélation.

ces questions — la place de la délivrance dans le BK, la théorie des niveaux de la parole, et le concept de « *yoga* de la parole » — est à l'opposé de la mienne, leur conclusion étant que le rôle joué par ces trois notions dans le BK est, somme toute, négligeable.

Pour eux, 1. la délivrance (*mokṣa*) ne serait pas un enjeu important du BK [129] ; et 2., corollaire inévitable, le « *yoga* de la parole » (*śabdapūrvayoga*), lui aussi, n'aurait qu'une place négligeable dans le VP (notamment dans le BK) et serait de très peu d'incidence sur l'exposé général [130] ; 3. il en irait de même avec la doctrine des niveaux de la parole, qui n'occuperait qu'une

129. Houben 1995a : 282 : « If at all costs one wants to see the VP as a work contributing to *mokṣa* "liberation" it is not because an exclusive meditative practice (such as *śabdapūrvayoga*) is advocated in it, but because it contains a wealth of viewpoints and suggestions which stimulate independent reflection on the relation between language, thought and reality (and that insight in this relation was a factor in attaining liberation) [...] ». J'observerai ici, dans un premier temps, que les deux interprétations ne sont pas incompatibles, et qu'on ne peut que percevoir un certain embarras dans la stratégie argumentative de Houben. Bronkhorst (1995 : 98), quant à lui, résume la position de Houben (1992 [thèse] : 418), la conteste partiellement (à propos du rôle de *mokṣa* dans le VP), mais n'en conclut pas moins — je résume à mon tour : « [...] we can, with Houben, discard the possibility that Bhartṛhari advocated some sort of meditative way as leading to the ultimate aim. Nothing is said about it in the *Vākyapadīya*, so that, if it played any role at all, then only a minor one. It seems indeed wiser to assume that Bhartṛhari expected some sort of knowledge, or insight, to do the job. But what kind of knowledge ? » — noter le même embarras que chez Houben, ou plutôt le quasi-effacement du concept de *śabdapūrvayoga*, qui n'apparaît comme vocable qu'au détour d'une référence à un autre exégète contemporain du VP (p. 97).

130. Houben 1995a : 280-281 : « It has been suggested that *śabdapūrvayoga*, interpreted as "the discipline for becoming one with the Divine Word" occupied an important place in Bhartṛhari's thought (Coward 1976 : 54). It should be pointed out, however, that if one hesitates to consider the Vṛtti the work of Bhartṛhari, author of the kārikas, no support is left for *śabdapūrvayoga* as a meditative practice. Even in the Vṛtti it is rather marginal. Only one verse in the Vṛtti mentions *śabdapūrvayoga*, and for the way to interpret this notion the Vṛtti gives only very few indications ; much is left to the imagination of the reader. » On observera cependant que l'unique information que donne Houben est erronée, puisqu'il affirme que le vocable ne présente qu'une seule occurrence, et seulement dans la Vṛtti, alors qu'il apparaît une fois dans le *mūla* et plusieurs fois dans la Vṛtti (*infra*).

place « accessoire » dans le système bhartṛharien, au prétexte que la *k.* 142 serait elle-même « accessoire », puisque la seule de tout le BK à poser la thèse de la triplicité de la parole [131].

Il me semble pourtant que la lettre du texte invalide cette triple minimisation. En premier lieu, en réponse à l'hypothèse 3 ci-dessus, j'objecterai que la *k.* 130, que la Vṛtti traduit autant qu'elle en fait la glose avec ṚV IV 58, 3, est déjà la formulation voilée de la *k.* 142, et que l'une et l'autre, en fin de compte, défendent la thèse d'une parole quadruple : un argument propre à réfuter l'opinion selon laquelle la doctrine des niveaux de la parole serait de l'ordre de l'*hapax* au même titre que la *kārikā* qui l'énonce (*infra*, mon examen croisé des *k.* 130 et 142, et de leur Vṛtti).

D'autre part, alors que l'hypothèse 2, corrélée à l'hypothèse 1, déprécie le rôle dévolu au *śabdapūrvayoga* dans le BK, j'aimerais mettre en évidence qu'il est, au contraire, omniprésent (surtout, lorsque l'on considère l'ensemble textuel, *mūla*-Vṛtti), fût-ce de façon plus ou moins clandestine.

Dès le *kulaka* liminaire, le Brahman est décrit comme actif en essence, comme l'Agent par excellence (au contraire du *śāntabrahman* de l'*advaita-vedānta* śāṅkarien), ce qui implique son déploiement, de la transcendance à l'immanence, et retour, de l'immanence à la transcendance, comme l'enseignent clairement les spéculations śivaïtes ultérieures — un déploiement et un reploiement progressifs et gradués, et qui valent respectivement pour la genèse de la servitude de l'être fini, et pour son aspiration, au terme du cheminement inverse, à l'accès à la délivrance.

C'est dans ce contexte hautement spéculatif que s'inscrit le concept de « *yoga* de la parole », assurément associé au concept de délivrance et à la doctrine des niveaux de la parole. Lui aussi procède par degrés, qu'il s'agisse de méditer sur le *decrescendo* de la manifestation empirique de la parole, ou sur le *crescendo* de son retour au *śabdabrahman* qui est à son prin-

131. Houben 1995a : 280. À quoi on pourrait objecter, comme tout premier argument, que, si tel était le cas, comment s'expliquerait la très longue Vṛtti *ad* I 159 [B : 142] ?

cipe : la contextualisation du terme et la notion de *krama*, « ordre de succession, séquence » constituent l'une des clés de ma lecture.

Ainsi l'examen du « *yoga* de la parole » et de son rôle dans la stratégie expositionnelle de la doctrine conduira-t-il inévitablement à mieux circonscrire le rôle de la grammaire et du grammairien dans la réalisation de l'aspiration à la délivrance, idéal de l'homme hindou, autant qu'à reprendre à nouveaux frais la question de la tripartition ou de la quadripartition de la parole, cette dernière hypothèse ayant pour effet de confirmer la doctrine bhartṛharienne dans son statut de monisme du Verbe et de réhabiliter l'idée, pourtant très contestée, d'un exposé qui serait placé sous le signe de la délivrance (*mokṣa*).

De fait, on l'a vu, tout est déjà inscrit dans le *kulaka* liminaire du BK (et dans sa Vṛtti), et, en premier lieu, le monisme de la doctrine : le Brahman — qui est le Brahman-Verbe, ne l'oublions pas — est Un et plusieurs, parce qu'il a le désir et le pouvoir de se multiplier ; pour ce faire, il se déploie de façon insensiblement graduée de la transcendance à l'immanence ; comme le Brahman est également le Verbe archétypal, ce mouvement descendant affecte tout autant le Verbe-Parole que le monde phénoménal ; d'où la doctrine d'un séquencement de la parole et la question de savoir si elle est triple ou quadruple.

Autre conséquence, ontologiquement nécessaire, de la proclamation liminaire (VP I 1-5) qui fait de la doctrine de Bhartṛhari un monisme du Verbe : le but ultime du BK est de permettre l'accès à la délivrance comprise comme l'immersion fusionnelle de l'être fini dans l'Entité suprême, non manifestée, omniprésente et omnipotente. On a vu la position de Vṛṣabhadeva sur ce sujet (*supra*, p. 63).

Pour contribuer à cette expérience unitive, le BK propose en filigrane à l'être fini et néanmoins exceptionnel qu'est le *mumukṣu* (un *yogin*, comme dit le VP et sa Vṛtti) une « méthode », c'est-à-dire, étymologiquement, une « voie », en l'occurrence, la pratique du « *yoga* de la parole », qui consiste, pour le *yogin* désireux de faire l'expérience de la délivrance, en une médi-

tation répétée sur le mouvement pendulaire de la descente progressive du Brahman-Verbe dans le registre empirique et de sa remontée, par le même chemin, mais à rebours, jusqu'à lui-même, source de toute chose.

Loin d'être secondaire ou adventice, le *śabdapūrvayoga* est donc présent *in nuce* dans tout le BK, entendu comme l'ensemble constitué par les *kārikā* et la Vṛtti. Dès le vers liminaire et la figure du « parfait délivré » (*atyantamukta*) que fait paraître la Vṛtti comme l'objet de la méditation des *mumukṣu*, le « Soi universel » (*viśvātman*), autre façon de nommer le Brahman, ou encore le Régent intérieur (*antaryāmin*), est montré comme l'archétype du délivré-vivant, engagé qu'il est dans l'activité unique et pérenne qui oscille entre génération et résorption des phénomènes. Un délivré-vivant qui est aussi, ontologiquement, un « instructeur », en donnant comme modèle à la pratique sotériologique des *mumukṣu* le rythme pendulaire de son activité :

> *antaryāmī sa bhūtānām ārād dūre ca dṛśyate |*
> *so 'tyantamukto mokṣāya mumukṣubhir upasyāte ||*
> *prakṛtitvam api prāptān vikārān ākaroti saḥ |*
> *ṛtudhāmeva grīṣmānte mahato meghasaṃplavān ||*
>
> Le Régent intérieur des êtres [qui est aussi le Soi universel], est vu à la fois proche et lointain. C'est lui le parfait délivré sur lequel méditent en vue de leur délivrance les aspirants à la délivrance,
>
> Lui qui crée les phénomènes, même ceux qui s'étaient [précédemment] fondus dans la forme originelle elle-même [132], à l'image du soleil (*ṛtudhāman*) qui, à la fin de l'été, [crée] de grands amas de nuages [133].

Voilà toute la spéculation prise dans le mouvement cosmique et cyclique des saisons, à l'unisson des éveils et des sommeils du Principe su-

132. Littéralement : « ceux qui étaient devenus la forme originelle ».

133. La citation est célèbre ; elle apparaît dans l'*Abhinavabhāratī* au *Nāṭyaśāstra* ; voir Bansat-Boudon 2014a, où je montre que *ṛtudhāman*, litt. « force (lustre) de la saison », comme traduisent Biardeau et Iyer, a le sens de « soleil », ce qui restitue tout son sens à l'analogie et au raisonnement qu'elle soutient.

prême (voir VPvṛ I 130), avec comme conséquence la mise au jour de la corrélation entre le *śabdapūrvayoga* comme discipline (*yoga*) et la délivrance.

À propos du *pratīka* (I 1d) : « [le Brahman/*śabdabrahman*] d'où le monde procède », la Vṛtti anticipe la suite du BK, à savoir l'exposé de la doctrine bhartṛharienne, en expliquant son « évolution » sous les espèces d'une manifestation empirique graduée, par la description de sa condition symétrique, à savoir celle de son involution, montrant ainsi que l'une ne va pas sans l'autre. Il s'agit d'un mouvement d'oscillation continue que le fonctionnement du *śabdapūrvayoga* aura vocation à imiter, conformément à la propension de la pensée indienne à établir des connexions entre macrocosme et microcosme :

> *prakriyā jagato yataḥ — tata eva hi śabdākhyād upasaṃhṛtakramād brahmanaḥ sarvavikārapratyastamaye saṃvartād anākṛtāt pūrvaṃ vikāragranthirūpatvenāvyapadeśyāj jagadākhyā vikārāḥ prakriyante |*
>
> *duquel le monde procède* — les transformations [i.e. les phénomènes] qui reçoivent le nom de « monde » procèdent du seul Brahman nommé *śabda*, dans lequel tout ordre de succession est résorbé, et qui, au moment où disparaissent tous les phénomènes [134], les englobe tous [135], sans assumer de forme [136], et qui, [même] auparavant [dans l'état de manifestation] [137], restait indescriptible quand il prenait la forme de « nœuds » de phénomènes [138].

On a là un quasi-mythe d'origine du *śabdapūrvayoga*, un *yoga* qui

134. Vṛṣabhadeva (p. 10) glose par la « grande dissolution » (*mahāpralaya*), à la fin d'un *kalpa*.

135. Biardeau traduit ainsi *saṃvartād*, avec un sens non enregistré dans les lexiques, et qui se comprend peut-être comme un substantif dérivé du causatif au sens de « envelopper » (voir Stchoupak, Nitti et Renou 1959, s. v. *saṃvṛt-*). Vṛṣabhadeva confirme (*ibid.*) : *saṃvartād iti — sakalavikāragrāmasya tatraikībhāvāt*, « *saṃvartād* — parce qu'il est l'"enveloppe" [des phénomènes], [c'est-à-dire parce qu'il les englobe,] c'est-à-dire parce qu'il y a unification en lui [le Brahman] de la masse entière des phénomènes. »

136. Vṛṣabhadeva glose (*ibid.*) : *anākṛtāt iti — ākaraṇam ākṛtam*.

137. Vṛṣabhadeva (*ibid.*) glose : *pūrvaṃ vivartāvasthāyām*.

138. Ce n'est pas le lieu ici de s'expliquer sur le terme *granthi* et sa récurrence dans le BK (voir notamment *Vṛtti* ad 142).

consiste à méditer sur la manifestation phénoménale perçue comme procédant du Principe unique et suprême, afin de mieux pouvoir s'en affranchir progressivement par un mouvement d'élévation ou de « conversion » vers Lui, jusqu'à l'atteindre et s'y abolir. Une fois atteint, cet état est une stase dans laquelle « tout ordre de succession est résorbé », mais une stase promise à devenir un nouveau déploiement, une nouvelle création. On observe ici la première occurrence de la notion clé d'un ordre de succession (*krama*) qui est tour à tour rétracté et épanoui [139].

2.2. QUEL(S) TERME(S) POUR LE « *YOGA* DE LA PAROLE » ?

De prime abord, donc, deux termes sont candidats à dénoter le « *yoga* de la parole » : *vāgyoga* (VPvṛ I 130) et *śabdapūrvayoga* (VPvṛ I 14, pour sa première occurrence).

Dans le BK, *vāgyoga* ne figure que dans la Vṛtti *ad* 130, dont l'exposé, empreint d'enseignements grammaticaux empruntés au MBh, s'inscrit dans le débat aussi ancien que fameux entre *nityavādin* et *utpattivādin* [140].

Jamais conçu autrement qu'en qualité de premier terme du composé *vāgyogavid*, « qui connaît le *vāgyoga* » (c'est le cas dans VPvṛ I 130), le vocable *vāgyoga* pose question, en raison de la polysémie du terme *yoga* : non seulement, il est porteur d'un sens ambigu qui pourrait être aussi bien l'« *union avec* la parole » que le « *yoga* de la parole », voire la « *pratique* (ou la *discipline*) de la parole » (*yoga* = *prayoga*), mais il ne fait nulle part l'objet, ni d'une définition, ni d'un exposé explicites, du moins dans le BK. En revanche, le terme réapparaît au deuxième *kāṇḍa*, dans la Vṛtti de Bhartṛhari à la *k.* 40, assorti d'un développement susceptible d'éclairer la notion. D'autres traductions du vocable *vāgyoga* ont été proposées. Citant la Vṛtti *ad* I 130, Ruegg (1959 : 16, n. 2) traduit très littéralement :

139. Voir VP I 86 : *kramopasṛṣṭarūpā vāg* [...], « la parole est étroitement liée à un ordre de succession », etc.

140. C'est aussi le cas pour la Vṛtti *ad* II 40, qui fait suite à un long développement sur ce débat (VP II 31).

« les connaisseurs de l'attellement de la parole (c'est moi qui souligne) s'unissent [à ce Taureau-parole] », sans que le concept en soit éclairé. Houben (2012 : 6) propose « knowing the method of speech ». Joshi et Roodbergen (1986 : MBh § 26, p. 43-44) traduisent : « the propriety of words » (et *vāgyogavid* « the man who knows the propriety of words »). Ce texte où le composé figure pour la première fois est d'une importance cruciale pour l'intelligence de la notion. Citant (Joshi et Roodbergen 1986 : § 26, p. 43) la strophe qu'elle examine : *yas tu prayuṅkte*, etc., et la commentant [141], la *Paspaśā* ne laisse peser aucun doute sur la façon de comprendre *vāgyogavid* : il est celui que la strophe décrit comme « faisant un usage correct des mots » (*yas tu prayuṅkte* [...] *śabdān yathāvad*) au moment de communiquer (*vyavahārakāle*). Autrement dit, un grammairien pur et dur, un maître, sachant distinguer entre les mots corrects et incorrects. Cette interprétation et cette spécialisation du *vāgyogavid* sont d'autant moins contestables qu'elles l'associent très clairement à l'obtention du fruit qui lui est réservé : la « victoire ininterrompue dans l'autre monde » (*anantaṃ jayaṃ paratra*), périphrase, comme glose Kaiyaṭa *ad loc.*, pour la notion d'*abhyudaya*, le bonheur céleste (obtenu pour soi et les siens ; Joshi et Roodbergen 1986, p. 44). Bronkhorst (1987 : 55) traduit par « He who knows the proper use of speech ».

Pour ma part, j'opterais plutôt pour ces deux dernières traductions, « qui connaît le bon usage des mots », bien que la très linéaire traduction par « *yoga* de la parole » me semble se suffire à elle-même pour peu qu'on la réserve au registre de l'enseignement grammatical.

Le passage concerné dans la Vṛtti *ad* 130 est certainement moins linéaire qu'il n'y paraît. Le *vāgyogavid*, périphrase traditionnellement destinée à désigner le grammairien, comme c'est le cas dans le MBh (*supra*, p. 71), ne se qualifie pour être celui qui s'abolit dans la Parole suprême (le

141. Strophe non identifiée. Selon Kaiyaṭa *ad loc.*, elle appartient à un ensemble de strophes composées par Kātyāyana, donc un texte *pauruṣeya*, et qui tire son autorité d'un texte révélé (d'une *śruti*) ; voir Houben 2012 : 5 et Filliozat 1975-1980 : vol. 1, p. 47-48.

śabdabrahman) que s'il est véritablement un *mumukṣu*, s'adonnant à la pratique yogique du *śabdapūrvayoga*, comme on va voir. Ce qui revient à dire qu'il n'y a pas de meilleur *mumukṣu* que le grammairien maître de son savoir, et, symétriquement, que la grammaire n'est qu'instrumentale dans l'accès à la délivrance : la maîtrise de la grammaire est une étape préliminaire et indispensable dans l'effort de réalisation du *śabdabrahman*. J'en veux pour preuve la syntaxe de la Vṛtti à 130, où l'emploi de l'absolutif signale qu'il n'y a pas de délivrance sans avoir préalablement fait effort pour trancher les nœuds de l'ego (*vicchidyāhaṅkāragranthīn*), aussi bien que la transition quasi clandestine qui s'opère du *vāgyoga* au *śabdapūrvayoga* dans le couple de *kārikā* 130 et 131 : le *vāgyoga* de la Vṛtti à la *k.* 130 est remplacé par le syntagme *śabdapūrvakaṃ yogam* dans la Vṛtti à 131 (*infra*, p. 75). De surcroît, la Vṛtti *ad* 131 confirme la distinction à opérer entre l'application des règles grammaticales et le *śabdapūrvayoga*, en se fondant sur la différence des fruits à retirer de ces deux registres : le bon usage de la grammaire promet le bonheur dans l'autre monde (*abhyudaya*), tandis que le « *yoga* de la parole » (*śabdapūrvakaṃ yogam*), « par la pratique répétée [de la méditation] sur cela [le *śabdattva* de la phrase précédente] [...] » permet « l'accès assuré au Souverain Bien » (*niyatā kṣemaprāptir iti*), autrement dit, à la délivrance obtenue par l'absorption du *yogin* dans le *śabdabrahman*, donc à la délivrance, au moment même où il fait l'expérience fulgurante de la *pratibhā*, l'intuition de la Réalité suprême. J'ai résumé ici le texte très complexe, voire obscur, de la Vṛtti *ad* 131, où l'on reconnaît toutefois en filigrane le *śabdabrahman* — qui n'est pas nommé — sous les diverses qualifications que lui ont respectivement affectées VP I 1 (*brahma ... yad ... prakriyā jagato yataḥ* ; ici, *tattvaprabhavām*), VP I 3 consacré aux six modifications de l'existence (ici *bhāvavikāraprakṛtim*) et VP I 2 qui fait du *śabdabrahman* un *śaktimat* (ici : *sādhyasādhanaśaktiyuktām*).

Les choses se compliquent encore quand il apparaît que, dans le BK (et, semble-t-il, uniquement là [142]), le terme *vāgyoga* pourrait trouver un

142. Je n'en ai pas relevé d'occurrences aux chapitres II et III du VP.

synonyme dans le syntagme *śabdapūrva(ka)ḥ yogaḥ* — un vocable qui, dans le BK, prend le pas sur celui de *vāgyoga*, ne serait-ce que parce qu'il figure une fois dans le *mūla* (*k.* 20), ce qui l'officialise, en lui donnant la caution de Bhartṛhari, et quatre fois dans la Vṛtti : deux fois dans la Vṛtti à la *k.* 14, une fois dans la Vṛtti à 131, une quatrième fois dans la Vṛtti à 142.

Il semble que Houben (1995a : 281) ne relève qu'une unique occurrence du terme *śabdapūrvayoga* dans le BK, et encore, je cite, dans un « seul vers de la Vṛtti ». Sans doute y a-t-il là une erreur factuelle (ou une coquille), car, si le terme figure bien dans une *kārikā*, donc dans un vers, en I 20, il n'apparaît à quatre autres reprises que dans la Vṛtti en prose.

Je m'écarte également des conclusions de Houben lorsqu'il affirme (*ibid.*, *supra*, n. 130, p. 65) : « ... and for the way to interpret this notion the Vṛtti gives only very few indications ; much is left to the imagination of the reader ». À mes yeux, au contraire, le BK abonde en enseignements plus ou moins occultes sur ce *śabdapūrvayoga*, en sorte que l'exégèse de Coward décriée par Houben ne me paraît pas être le fruit de la seule « imagination du lecteur ». Pour justifier son analyse des textes qu'il examine, Houben a cette juste observation (1995a : 281) : « [...] if one hesitates to consider the Vṛtti the work of Bhartṛhari, author of the kārikās, no support is left for *śabdapūrvayoga* as a meditative practice ». Il est vrai. Et j'admets volontiers que, pour reconnaître le rôle, aussi important que quasi clandestin, du concept de *śabdapūrvayoga*, il est préférable d'être, comme moi, de ceux qui considèrent que le *mūla* et la Vṛtti ont Bhartṛhari pour unique auteur — une position que je défends dans Bansat-Boudon *Taureau* en faisant valoir, notamment, que la *k.* I 130 est autant le commentaire à ṚV IV 58, 3, cité en conclusion de la Vṛtti *ad loc.*, que le vers ṛgvédique est la glose de la *kārikā*. Voilà bien l'exemple d'un texte où chaîne et trame tissent ensemble une unique étoffe.

Au reste, la question d'une unique autorité affectée ou non aux *kārikā* et à la Vṛtti me paraît secondaire. Ce qui importe, c'est que la Vṛtti existe, qu'elle est, contrairement à nombre de préjugés (voir les réticences

de Biardeau dans son introduction à son VP), pertinente et extrêmement argumentée, toujours parfaitement articulée sur les *kārikā*. De plus, à une date probablement assez ancienne, donc proche de Bhartṛhari, Vṛṣabhadeva [143], avec une rare acuité, se fait l'exégète des deux textes conjoints : ainsi reconnaît-il (p. 215) le *śabdapūrvayoga* dans le *pratilabdhasamādhānā* à la Vṛtti *ad* I 142 (Rau : 178) et place-t-il tout l'exposé du BK sous le signe de l'aspiration à la délivrance.

Pour la clarté de l'exposé, je laisse pour l'instant de côté mon enquête sur le *vāgyoga* et ses conditions d'emploi, me bornant à cette conclusion provisoire : la notion de *vāgyoga* est circonscrite aux raisonnements grammaticaux, ceux du MBh, auxquels font écho VPvṛ I 130, et VPvṛ II 40. Le terme et la notion de *vāgyogavid* n'en jouissent pas moins, semble-t-il, d'une fortune supérieure à celle du *śabdapūrvayoga*, puisqu'on les relève dans Sāyaṇa (ṚSBh, p. 1010) commentant ṚV I 164, 45, occurrence encore confortée par l'emploi dans le même passage de son antonyme *avāgyogavid* :

> *vyākaraṇaprasiddhanāmākhyātādipakṣe manīṣiṇo brāhmaṇaḥ prakṛtipratyayādivibhāgajñā vāgyoyavidas tāni padāni jānanti | avāgyoyavidas pāmarā vāco vāṅmayasya turīyaṃ caturthaṃ bhāgaṃ vadanti vyavahāranti arthaprakāśanāya prayuñjate*
>
> Eu égard aux [éléments de la parole que sont] le verbe, le nom, etc. bien connus de la grammaire, les brahmanes doués d'un pouvoir de penser, qui connaissent la distinction à établir entre racine et suffixe, etc., et qui connaissent le *vāgyoga* [la « pratique » de la parole, ou son « bon usage » — *yoga* valant pour *prayoga* comme incite à le penser l'emploi du verbe *prayuñjate* aussitôt après], ceux-là connaissent les [quatre] quartiers [de la parole]. Mais ceux qui ne connaissent pas le *vāgyoga*, c'est-à-dire les frustes (*pāmara*), parlent (*vadanti* = *vyavahāranti*] le [seul] quatrième quart [de la parole], autrement dit, ils l'emploient afin de manifester le sens [et non pas d'atteindre à une révélation supérieure].

143. Date très incertaine : peut-être la première moitié du VI^e^ ou du VIII^e^ siècle ; voir Iyer 1969 : 44-45.

Toutefois, dans son commentaire au BK, Vṛṣabhadeva emploie encore le terme de *śabdapūrvayoga* dans son commentaire à I 142, à propos de la *paśyantī* (p. 215). Le concept même de *śabdapūrvayoga* se perpétuera lui aussi, sans que le terme soit employé, dans les spéculations, postérieures au VP, du śivaïsme non dualiste cachemirien, comme en témoigne notamment Nāgeśa (*infra*, n. 156, p. 79).

Pour l'instant, je ferai donc désormais référence, pour le concept de « *yoga* de la parole », au seul *śabdapūrvayoga*, composé nominal qui ne se trouve qu'une seule fois sous cette forme de composé, dans la Vṛtti à I 14, au sein d'un composé plus long, mais qui a le mérite d'unifier sous un seul chef les divers cas requis par la syntaxe libre (comme on voit au début de la Vṛtti à 14, à 131 et à 142).

Ce long composé — *śabdapūrvayogabhāvanābhyāsakṣepāt*, « parce qu'il requiert la répétition de la méditation en quoi consiste le *śabdapūrvayoga* » (*supra*) —, contribue à l'intelligence de la notion, dont il livre, quoique souterrainement, une définition qui n'en est pas moins explicite.

L'économie textuelle de la Vṛtti met en lumière la façon dont s'opère le passage, apparemment laissé sans explication épistémologique ou métaphysique, du concept de *vāgyoga* à celui de *śabdapūrvayoga*, puisque le *vāgyoga°* de la Vṛtti à 130 est immédiatement repris, ou plutôt représenté, dans la Vṛtti à 131, par *śabdapūrvakaṃ yogam*. On peut, en effet, être amené à penser que le glissement insidieux qui s'opère de *vāgyoga* (Vṛtti *ad* I 130) à *śabdapūrvayoga* (Vṛtti *ad* I 131) est préparé dès la *k.* 130, qui reprend la scansion de la *kārikā* elle-même : au premier hémistiche, l'évocation de la parole empirique avec la référence au « locuteur », est déjà une allusion à la source originelle de cette parole empirique, à savoir la « parole intérieure », entendue dans son acception transcendantale, puisqu'elle est reprise au second hémistiche par « elle est le grand Taureau ». La Vṛtti *ad loc.* (texte complet *infra*, p. 76) fait de même qui, après avoir rendu hommage à la tradition grammaticale, notamment en citant le MBh, dans le contexte du vieux débat entre les partisans de l'éternité de la parole et ceux de sa

« production » [144], ne s'occupe plus que de la parole « éternelle » qu'elle met lyriquement en scène :

> *nityas tu sarvavyavahārayoniḥ saṃhṛtakramaḥ sarveṣām antaḥsanniveśī prabhavo vikārāṇām āśrayaḥ karmaṇām adhiṣṭhānaṃ sukhaduḥkhayoḥ sarvatrāpratihatakāryaśaktir ghaṭādiniruddha iva prakāśaḥ parigṛhītabhogakṣetrāvadhiḥ sarvamūrtīnām aparimāṇā prakṛtiḥ sarvaprabodharūpatayā sarvaprabhedarūpatayā ca nityapravṛttapratyavabhāsasvapnaprabodhānukārī pravṛttinivṛttipadābhyāṃ parjanyavad davāgnivac ca prasavocchedaśaktiyuktaḥ sarveśvaraḥ sarvaśaktir mahān śabdavṛṣabhas tasmin khalu vāgyogavido* [145] *vicchidyāhaṅkāragranthīn atyantavinirbhāgena saṃsṛjyante.*
>
> Quant au [Verbe] éternel [i.e. transcendant], matrice de tout usage linguistique, d'où tout ordre de succession a disparu [146], il réside à l'intérieur de tous [i.e. se fait immanent] [147], lui qui est substrat

144. Au début de la Vṛtti à 130, *dvau śabdātmānau nityaḥ kāryaś ca* est une citation (non signalée comme telle) du MBh commentant les « deux têtes » du Taureau de ṚV IV 58, 3 cité en conclusion de cette même Vṛtti à 130 (MBh I 1, 1 Kielhorn 1880-1884 : vol. 1, p. 3 = § 36, dans Joshi et Roodbergen 1986 : 52-54).

145. Ce passage — *sarveśvaraḥ sarvaśaktir mahān śabdavṛṣabhas tasmin khalu vāgyogavit* — est repris à l'identique par Nāgeśa dans son *Uddyota*.

146. Dans ce contexte particulier, le Verbe éternel n'est pas « produit », puisque toute production implique une entité suprême soumise à la successivité, au séquencement (voir VPvṛ I 52), or l'un des traits majeurs de ce Verbe, qui n'est autre que le Brahman, est l'absence de séquentialité. De même le Verbe transcendant, par essence non successif (*saṃhṛtakrama*, VPvṛ I 130) et indifférencié (*abheda*, VPvṛ I 117), n'est-il autre chose que la Conscience (*saṃbodha*, *caitanya*, *saṃjñā*, *prakāśa*, *jyotis*, etc., respectivement dans VPvṛ I 1, VPvṛ I 126, VP I 124 et VP I 19, VP I 18, etc.), dotée des mêmes propriétés — conscience et parole (Brahman-Verbe) également décrites comme lumière (voir VPvṛ I 1 : *taj jyotis paramam ...*; VP I 12 : *tat puṇyatamaṃ jyotiḥ*; VP I 18 : *jyotiḥ śuddham ...*, I 19 : *prakāśaṃ yam ...*, etc.). On n'est pas sans penser ici aux concepts śivaïtes, eux aussi métaphoriques, tels que *cidghana*, « masse de conscience », et ses variantes (*cidānandaikaghana*, etc.); voir Bansat-Boudon 2014b : 42 *sqq*.

147. Le syntagme *nityas* [*śabdaḥ*] *antaḥsanniveśin* glose *śabdam antaravasthitam* de la *k.* 130, cette « parole intérieure », autrement dit, la Parole transcendante, figurée par le Taureau-Verbe, qui a choisi de se rendre immanent, comme l'énonce, bien avant le VP, l'énigme du vers ṛgvédique : « le grand dieu est entré dans les mortels » — au reste, un exploit qui

des phénomènes (*vikāra*) [148], support des actes, siège du plaisir et de la douleur. Alors que son pouvoir de [produire] des effets n'est nulle part empêché [149], il [le Verbe éternel] se limite [150] aux bornes du champ d'expérience de l'individu, comme [est limitée] une lumière qu'on enfermerait dans une jarre, lui qui [pourtant] est la source (*prakṛti*) infinie de tous les corps solides [i.e. toutes les manifestations concrètes]. Se manifestant [ainsi] sous la forme de tous les « éveils » (*prabodha*) [i.e. tous les savoirs, ou toutes les prises de conscience (i.e. les différentes Écoles de pensée ?)] et de toute la diversité phénoménale (*prabheda*), il contrefait [i.e. « joue » à « reproduire » en lui et en dehors de lui] (°*anukārin*) [151] les états de rêve et de veille (*svapnaprabodha*°) [152] dans lesquels se succèdent conti-

s'explique par la divinité même du « grand dieu », laquelle implique à la fois le « jeu » (c'est l'une des acceptions de la racine *div-*) et l'omnipotence. On trouve là ce qui constituera deux motifs majeurs des raisonnements śivaïtes : le Seigneur joue à s'asservir et à se libérer, à son gré, et il est doté de tous les pouvoirs (il est *śaktimat*, ou *sarvaśakti* — compris comme un composé possessif), ainsi que le décrit ici la Vṛtti.

148. « Phénomènes », en ce qu'ils « apparaissent » (*bhāsante* ; VP I 20) et qu'ils sont le produit du Principe suprême et sa transformation. Voir VP I 1, citée *supra*, p. 12, et sa Vṛtti — en particulier la strophe qui s'y trouve citée : *prakṛtitvam api prāptān vikārān ākaroti saḥ | ṛtudhāmeva grīṣmānte mahato meghasamplavān* || (pour son interprétation, voir *supra*, p. 68 et Bansat-Boudon 2014a). VP I 118 et sa Vṛtti et VP I 120 sont l'analogue de VP I 1.

149. La Parole transcendante est, parallèlement, productrice du monde phénoménal (VP I 1 et Vṛtti) et de la parole immanente. Dans l'analogie de la lumière illimitée et néanmoins enfermée dans une jarre, on reconnaît une rhétorique moniste, tant vedāntique que śivaïte : autant que la conscience, la parole est lumière et, en termes *śaiva*, elle est l'Agent (*kartṛ*) par excellence. La notation rejoint les raisonnements des *Spandakārikā* [SpK] sur la dichotomie — du reste, fictive parce que mise en place par l'*avidyā* — parole asservissante (SpK 45-47) *vs* parole émancipatrice (SpK 48 et 51), la différence tenant à l'intention, à la visée du sujet, selon qu'il est « désireux de jouissance » (*bubhukṣu*) ou de « délivrance » (*mumukṣu*) ; sur ce point, Vṛtti *ad* I 131 et Bansat-Boudon 2018.

150. C'est lui qui choisit de se réduire, de se limiter, comme fait Paramaśiva dans le śivaïsme cachemirien.

151. Terme clé (dont il y a plusieurs autres occurrences dans la Vṛtti) : *anukṛ-*, « faire après/d'après », « contrefaire », d'où « imiter », prend, en contexte théâtral, le sens technique de « jouer » sur le théâtre.

152. Outre la paronomase *prabodha/prabheda*, on observe ici un *topos* du VP et de sa Vṛtti :

> nuellement des [visions qui ne sont qu'] apparences/apparitions (*pratyavabhāsa*) [153]. Par ses deux phases d'activité et de cessation d'activité [154], il est doué des pouvoirs de création et de destruction comme le sont [respectivement] le nuage chargé de pluie et l'incendie de forêt [155].
>
> Souverain de l'univers (*sarveśvara*), doté de tous les pouvoirs (*sarvaśakti*), Il est le grand Taureau-Verbe (*śabdavṛṣabha*). En vérité, les *vāgyogavid* [« ceux qui connaissent le bon usage de la parole », autant dire, les « grammairiens »; ou bien « ceux qui connaissent l'union avec la parole », à savoir, les *mumukṣu* pratiquant la discipline du *śabdapūrvayoga*] se conjoignent (*saṃsṛj*, glose à *sāyujya*) à Lui, toute

l'alternance des sommeils et des réveils cosmiques, symétriques de ceux qui sont le lot de l'homme fini et de ceux auxquels se prête la « grande parole principielle (*vāktattva*) » — VPvṛ I 118 (*sā ceyaṃ svapnaprabodhavṛttiḥ...*); également VPvṛ I 51, avec une variante du syntagme et de l'image : *udayapratyastamaya°* ; *infra*, p. 117.

153. Iyer ne traduit pas ce composé.

154. C'est une question éminemment indienne, commune à toutes les Écoles, ou presque. Sous les espèces de l'École *spanda*, le śivaïsme non dualiste cachemirien s'intéresse particulièrement à cette double activité conçue comme la pulsation du *spanda* (voir SpK 1, et *Spandanirṇaya ad loc.*, examinés dans Bansat-Boudon 2018 : 177 *sqq.*).

155. La traduction de *parjanya* par « foudre » (Biardeau) ne rend pas compte de l'opposition faste/néfaste, création/destruction, qui est au cœur du raisonnement moniste; le passage fait écho à la citation de la Vṛtti *ad* I 1, dans laquelle le Brahman est comparé au soleil (*ṛtudhāman*) qui, « à la fin de l'été, rassemble de grands amas de nuages » — analogie pour un Brahman qui, bien qu'unique, se manifeste comme diversité phénoménale, sans rien perdre de son unicité première.

différenciation abolie (*atyantavinirbhāga* [156]), après qu'ils ont tranché les nœuds de l'ego [157].

Il y a ici ambivalence, jeu délibéré sur le sens à donner au vocable *vāgyoga°*, notamment au deuxième élément du composé : *°yoga°*, soit « bon usage » (« property », Joshi et Roodbergen), soit « union ». D'une certaine façon, les deux sens coexistent dans ce terme de *vāgyoga°*, l'un étant la glose de l'autre : le « *yoga* de la parole » ayant pour objet l'union (*yoga*) avec la parole, donc, avec la divinité. Je prends parti pour le sens 2 : « ceux qui connaissent l'union avec la parole », à savoir, les *mumukṣu* pratiquant la discipline du *śabdapūrvayoga*, considérant que, dans ce contexte particulier, et en tenant compte du second hémistiche, le sens 2 de *vāgyogavid* est à privilégier, sans que le sens 1, qui fait référence aux grammairiens, soit à éliminer. La Vṛtti tirerait ainsi prétexte de la superposition probable des deux sens pour alluder à la véritable fonction de la grammaire (moyen de

156. *atyantavinirbhāga*, litt. « sur le mode d'une extrême indivision ». Biardeau traduit « sans relâche », ce qui est recevable. Toutefois, c'est sans doute la dimension moniste qui est ici mise en emphase, avec ce *yoga*, autrement dit cette « union » de l'homme fini avec la divinité, la Réalité suprême, qui s'opère par le mouvement de « conversion », au sens plotinien du terme, conduisant de la parole immanente à la Parole transcendante, c'est-à-dire au Soi, l'*ātman-brahman*. L'enjeu sous-jacent est celui du « *yoga* de la parole » ; le commentaire de Nāgeśa conforte mon interprétation : « ["Le grand dieu est entré dans les mortels"] signifie que [ce dieu-Verbe-Régent intérieur] a manifesté sa non-différence d'avec eux (*svābhedam āviṣkṛtavān*). »

157. L'image des nœuds de l'ego tranchés est récurrente dans les spéculations sotériologiques, toutes écoles confondues ; cf. une variante dans le VP même, la *Vṛtti* à I 5 : *mamāham ity ahaṅkāragranthisamatikramamātraṃ brahmaṇaḥ prāptiḥ*, « Accéder au *brahman*, c'est seulement franchir le nœud de l'ego qui fait dire "le mien, moi". » Se dessine ici en filigrane l'image du *jīvanmukta*, le « délivré-vivant » (figure centrale des spéculations du śivaïsme non dualiste cachemirien), et, associé à lui dans le BK, le concept (et la méthode) du *śabdapūrvayoga*, le « *yoga* de la parole ». En cette vie même, au fil des étapes de la parole dont le mouvement descendant s'inverse à force de méditer sur elle, le *yogin* chemine de l'égoïté (*ahaṅkāra*) à l'ipséité (*ahantā*), jusqu'à atteindre la délivrance (même « conversion » et mêmes fruits de cette « conversion » à propos de la théorie des *tattva*, dans le Trika — j'emploierai parfois ce terme pour désigner le śivaïsme non dualiste cachemirien) ; voir Bansat-Boudon et Tripathi 2011 : 53-55, et n. 209 ; en particulier *op. cit.* : 15 *sqq.*, 40-41, 52.

« purification » de la langue empirique ; VP I 131a), qui est d'être l'étape préliminaire et indispensable dans l'effort d'ascension vers le Brahman-Verbe, ascension qui s'opère au fil du *śabdapūrvayoga.* En d'autres termes, qui désire pratiquer le *śabdapūrvayoga* se doit d'être d'abord un grammairien.

À la faveur de cette ambivalence, tout est en place pour réintroduire (après VPvṛ I 14 et la *k.* 20) le concept central de *śabdapūrvayoga*.

Une façon, donc, pour Bhartṛhari, de revendiquer son appartenance à la tradition grammaticale, tout en infléchissant sa doctrine vers une dimension plus spéculative, du reste déjà là en conclusion du passage du MBh *ad* ṚV IV 58, 3. C'est peut-être ici que l'on se saisit le mieux de la façon dont s'effectue le passage de la grammaire à la philosophie de la grammaire.

Le sens à donner à *śabdapūrvayoga* est plus encore sujet à spéculations que celui de *vāgyoga*. Néanmoins, il ressort de ses contextes d'emploi qu'il a probablement le sens de « *yoga* relatif à la parole » (en comprenant *pūrva(ka)*, en dernier membre de composé, au sens de « relatif à, relevant de, fondé sur », consigné par les dictionnaires, quand il n'est pas simplement explétif), ce qui ferait de *śabdapūrvayoga* un quasi-synonyme de *vāgyoga*, compris dans son acception la plus littérale. Une interprétation susceptible d'être soutenue par Vṛṣabhadeva (p. 217), dans un passage malheureusement corrompu : « *pūrveṇa* [dans *śabdapūrveṇa yogena* signifie le *yoga* qui est] *saha*, "avec", [c'est-à-dire encore] *ekaṃ yaḥ*, "qui forme une unité avec [*śabda*, dans *śabdapūrvaḥ yogaḥ*, en syntaxe libre, ou *śabdapūrvayoga* en composition], pour autant qu'il ne s'agisse que de l'exposé de l'opinion [selon laquelle °*pūrva* est à prendre en ce sens] [158].

158. J'adopte ici la leçon *sahaikaṃ ya* [?]. En ce cas, on est amené, après correction de *ya* en *yo* ou *yaḥ* avec *sandhi* à la pause (ce qui arrive souvent dans les commentaires, entre deux gloses du même mot ou entre deux « niveaux » de la même glose), à prendre *ekam* comme un adverbe (non consigné dans les dictionnaires, mais parfaitement grammatical), et à comprendre, en supposant *yogaḥ* (ou le *yogena* du texte) comme antécédent du relatif, « en formant une unité avec », « qui est un avec » [*śabda*].

La suite est plus incertaine encore, du moins contextuellement : « pour autant (*etāvat*) qu'il ne (°*mātra*-) s'agisse que de l'exposé (*darśana*°) de l'opinion (*mata*°) [selon laquelle

Les multiples tentatives de traduction de Iyer signalent son embarras, d'autant qu'elles sont soit périphrastiques, soit littérales au point d'être contournées, et à peu près inintelligibles, p. ex. : « through union preceded by the word », ou (I 20, avec une très longue supplétion : « through Yoga preceded by the knowledge and use of the correct forms of words ». Encore est-ce la traduction la moins obscure, comparée avec celle qu'il donne de la Vṛtti *ad* 14 : *śabdapūrvaṃ hi* [...] *yogaṃ labhate*, « [...] One who [...] realises the unity (*yogam* ?) of the real word (*śabdapūrvaṃ* ?) [...] attains union with it (*yogaṃ labhate* ? — ce qui impliquerait une mise en facteur commun du terme *yogam*) ». On peine ici à discerner véritablement ce qu'est, dans ce passage, sa traduction de *śabdapūrvaṃ* [...] *yogaṃ*. Du reste, on a parfois le sentiment que Iyer ne reconnaît pas le concept même de *śabdapūrvayoga* (pourtant présent, quelques lignes plus loin, dans un long composé) dans la syntaxe libre de *śabdapūrvaṃ* [...] *yogaṃ*. Quoi qu'il en soit, il convient de saluer en Iyer un pionnier en la matière, et un pionnier d'une remarquable intuition (en dépit des nombreuses critiques qu'il a suscitées, à tort, me semble-t-il), puisqu'il reconnaît dans le *śabdapūrvayoga* un *yoga* à vocation sotériologique.

Biardeau traduit par « *yoga* de la parole » et comprend *yoga* au sens d'« union », avec, pour conséquence implicite, qu'elle reconnaîtrait l'existence de la notion de délivrance dans le BK (car qu'est-ce que cette « union », sinon l'union de la parole avec le grand Taureau-Brahman de VP I 130, autrement dit, la délivrance ?). Ce qui ne l'empêche pas de se défausser, presque à son insu, si l'on compare cette interprétation de *śabdapūrvayoga* avec son observation (Biardeau 1964b : 269-270, postérieure à la publication de son VP), ce qui me paraît contestable eu égard aux principes de la philologie : « Il ne faudrait alors pas trop presser le sens des affirma-

°*pūrva* est à prendre en ce sens] » ; voir cependant n. 194, p. 105. Si l'on adopte la leçon *sahaikīya*, on peut expliquer *ekīya*[*ṃ**] comme une correction d'un copiste qui aurait été surpris par *ekam* adv. et aurait voulu utiliser une forme proche mais plus « naturelle » dans cet emploi : il faudrait voir les mss., leur chronologie, etc. Ce texte corrompu a fait l'objet d'une discussion avec S. Brocquet, que je remercie vivement pour son concours.

tions, d'ailleurs vagues, concernant la délivrance, ni prendre sans plus de précautions à la lettre l'hémistiche cité plus haut "il accède au Brahman suprême". »[159]

De même Filliozat traduit-il : « yoga fondé sur l'essence-parole » ou « yoga fondé sur le *śabda* » (1975-1980 : 42), voire simplement « yoga de la parole » (art. cité : 43), sans donner explicitement le terme sanskrit auquel il ne se réfère qu'une seule fois (p. 42) sous les espèces du syntagme *śabdapūrveṇa yogena* (dans VP I 20 ? Filliozat ne précise pas). Nous verrons plus loin que je m'écarte considérablement des analyses que donne Filliozat des passages du BK consacrés au *śabdapūrvayoga*.

Également Coward 1985. En revanche, Satyakam Varma (1976) prend °*pūrva*° au sens littéral de « précédé par » : « Yoga, preceded by the words », ou, ce qui lui paraît préférable : « *Yoga performed with the help of the words* », concluant sur une interprétation qui me paraît contestable. Pour lui, en effet (1976 : 246), °*yoga* en fin du composé serait le *yoga* « ordinaire », qui ne peut être pratiqué sans recourir au langage. Enfin, par un surprenant tour de passe-passe qui identifie la notion de *śāstrapūrvakaprayoga* et celle de *śabdapūrvayoga*[160], Satyakam Varma interprète la première comme l'usage des mots conforme au *śāstra*, i.e. à la grammaire, tandis que la seconde, entendue comme « *Yoga performed with the help of the words* », ne ferait que

159. Il s'agit de VP I 22cd, qu'elle cite p. 266 de Biardeau 1964b. Sur quoi, voir Ferrante 2014 : 168.

160. Analyse que Satyakam Varma partage, au reste, avec d'autres spécialistes. C'est un point qui a été soulevé par Iyer, notamment dans son *Bhartṛhari* (1969 : 137, 141). Je ne traiterai pas ici de cette question (somme toute, annexe), sauf à dire, à l'instar d'Iyer, que la notion de *śabdapūrvayoga* ne doit pas être confondue avec celle de *śāstrapūrvakaprayoga*, ne serait-ce que pour des raisons lexicales : *śabda*° en début de composé et °*yoga* en fin, pour la première notion *vs śāstra*° en début de composé et °*prayoga* en fin, pour la seconde. Sur la question, voir aussi Houben 1995a : 281, n. 438, en corrigeant une coquille : *śabdapūrvake prayoge* à corriger en : *śāstrapūrvake prayoge*. La *Paddhati* est susceptible de mettre un terme à ce débat, dans son exégèse (en VPvṛ I 14) de *sādhuprayogāt* comme *śāstrapūrvakāt prayogāt*, « par le bon usage qui consiste (°*pūrvaka*) en [l'application des règles du] *śāstra* [grammatical] », bien que tout dépende, évidemment, du sens à donner à *pūrvaka*.

désigner la pratique yogique enseignée par les *Yogasūtra*, grâce à laquelle on parvient à « l'union avec le *śabdabrahman* ». Ce *śabdapūrvayoga* ne serait autre que le Yoga, dans son acception d'école philosophique, mais assorti d'une caractéristique supplémentaire, à savoir qu'il serait considéré du point de vue de sa transmission par la parole. Tel est du moins le fil conducteur que j'essaie de lire dans un exposé non dénué de confusion.

Certains ne traduisent pas, tels Ferrante ou Bronkhorst. Houben (1995a : 281) fait référence, pour le critiquer, à Coward (1976 : 54) qui comprend le terme comme : « the discipline for becoming one with the Divine Word ». K. D. Tripathi (2009 : 183) glose plutôt qu'il ne traduit : « This spiritual practice has been termed as *śabdapūrvayoga* or the Yoga of transcending the verbal multiplicity or plurality through the words themselves." », et, *ibid.* : « [...] the yoga of moving from *śabda* to that which transcends the word », deux tentatives qui ne vont pas sans se contredire partiellement. Noter que, pour ce faire, K. D. Tripathi, s'appuyant (p. 183, n. 11) sur *Amarakośa* III 3, 133, entend °*pūrva*° au sens de *atīta*, « au-delà de », donc « transcending » [161].

Bien que, à l'instar du *vāgyoga*, le *śabdapūrvayoga* ne soit jamais proprement défini dans le BK (*mūla* et Vṛtti), il est toutefois l'objet de descriptions qui font valoir qu'il s'agit d'une pratique, en l'occurrence d'une pratique yogique, une discipline au sens fort, dont témoigne de façon ramassée le passage de la Vṛtti à I 14, déjà cité, descriptions qui culminent de façon quasi systématique sur l'évocation d'un *jīvanmukta* en majesté [162], ou ne se dessinant qu'en filigrane, comme en VP I 131cd : [*... paramātmanaḥ* |]*, tasya*

161. D'autre part, on observe un certain flottement dans l'exposé de K. D. Tripathi qui introduit abruptement (p. 183) la notion de *vāgyoga* dans un développement consacré au *śabdapūrvayoga*, et qui fait de *kramasaṃhārayoga* un concept autonome, alors qu'il n'est, ce me semble, qu'une étape dans ce que K. D. Tripathi présente comme « This spiritual practice ... termed as *śabdapūrvayoga* » ; sur ce point, voir VPvṛ I 131 citée *infra*, p. 99.

162. Voir VPvṛ I 1 ; I 5 ; I 131 ; I 126, dans le contexte de la spéculation, empruntée à une source inconnue, sur une parole sextuple : *ṣaḍdvārāṃ ṣaḍādhiṣṭhānāṃ ṣaṭprabodhāṃ ṣaḍavyayām* | *te mṛtyum ativartante ye vai vācam upāsate* ||, « Cette Parole aux six portes, aux six sièges, aux six modes d'éveil, aux six impérissables, ceux qui méditent sur elle triomphent

pravṛttitattvajñas tad brahmāmṛtam aśnute ||, « Celui qui connaît le principe de son activité [celle du *paramātman*], goûte à l'ambroisie du Brahman. [163] » Tout est dit dans ce seul hémistiche : l'essence du *śabdabrahman*, Un et transcendant, et néanmoins actif, tout à son désir de se manifester, et une définition simple et complète du *mumukṣu* s'adonnant à la discipline du *śabdapūrvayoga*, qui se résume, tout compte fait, à « connaître le principe de l'activité » du *śabdabrahman*, ce qui conduit à s'y absorber. Un principe d'activité que mime, en quelque sorte, la procédure même de la pratique du *śabdapūrvayoga* : éveils et sommeils cosmiques, donc cycliques, tels que les décrit la Vṛtti *ad* I 130, génération et résorption des phénomènes, cette activité du Brahman, transposée dans le registre de la parole, impose son rythme pendulaire à la méditation du *mumukṣu.* La Vṛtti *ad* I 131 renchérit, citant en conclusion, une suite de vers de source inconnue (texte *infra*, p. 99).

La dissémination du concept dans le corps de la Vṛtti (de la *k.* 14 à la *k.* 142) autant que sa relative occultation sont sans doute délibérées, relevant d'un impératif ésotérique.

Ici, un bref excursus est nécessaire, qui traitera de l'arrière-plan métaphysique de l'exposé doctrinal, qui est la condition nécessaire à l'introduction, dans le BK, du concept de « *yoga* de la parole », et sans lequel on peinerait à en circonscrire le sens. De même, la mention du concept de *śabdapūrvayoga* en syntaxe libre serait-elle un indice supplémentaire d'une volonté d'ésotérisme, d'autant qu'il arrive que la distension syntaxique introduit un grand intervalle entre le substantif °*yoga* et le composé *śabdapūrva*°. Le concept se dilue dans la syntaxe avec pour conséquence que certains (comme Iyer) ne traduisent pas de la même façon *śabdapūrvaḥ yogaḥ* et *śabdapūrvayoga*.

---

de la mort » ; i.e. triomphent de la loi d'airain des renaissances, accédant ainsi à l'*amṛta*, métaphore du Brahman (trad. Biardeau).

163. Voir *infra*, p. 96, une autre interprétation possible de ce segment.

2.3. Métaphysique de la parole, conçue comme dynamique : de Bhartṛhari à Plotin

Indissociable du concept de *śabdabrahman*, le monisme de la parole est l'essence même de la doctrine. Il implique, comme un nécessaire corollaire ontologique, de s'interroger sur le sens à donner à la théorie des niveaux de la parole, centrale dans la doctrine bhartṛharienne, qui est avant tout une philosophie du langage.

Le texte du BK n'est pas sans ambiguïté sur ce point. De prime abord, la *k.* 142 semble exposer une doctrine de la tripartition de la parole, en d'autres termes, de trois « états » (*avasthā*) [164] de la parole, en l'occurrence, *vaikharī*, *madhyamā* et *paśyantī*, qui constituent à elles trois la « triple parole » (*trayī vāc*). Il faut donc attendre la *k.* 142, presque à la fin du *mūla* qui en compte 155, pour que Bhartṛhari fasse entendre sa position doctrinale sur la partition de la parole. Encore est-ce de façon oblique, comme nous allons le voir.

Voici le texte :

> *vaikharyā madhyamāyāś ca paśyantyāś caitad adbhutam |*
> *anekatīrthabhedāyās trayyā vācaḥ paraṃ padam ||*
>
> Elle [la tradition grammaticale de la *k.* 141b ; *vyākaraṇasmṛti*] est la demeure suprême et merveilleuse de la *vaikharī*, de la *madhyamā* et de la *paśyantī*, [autrement dit] de la triple parole, dotée [par cette même grammaire] de divisions variant en fonction de ses différentes écoles [165].

164. Le terme *avasthā*, aux acceptions philosophiques bien connues, et qui peut se traduire comme « plans », « niveaux », « phases », « stades », « étapes » ou « registres » de la parole, est employé dans la Vṛtti *ad* 142 et *ad* 14 : VPvṛ I 142 : *tatra vyāvahārikīṣu sarvāsu vāgavasthāsu* [...] et *ad* 14 : *so 'vyatikīrṇāṃ vāgavasthām adhigamya* [...].

165. Litt. « qui se divise en multiples gués (ou voies) ». J'ai cependant choisi de traduire par « écoles », pour plus de clarté. Les divisions dont serait dotée la « triple parole » ne sont pas la *paśyantī*, la *madhyamā*, et la *vaikharī* (après tout, une simple triade), comme on l'a parfois compris, mais les nombreuses « voies » (*tīrtha*), c'est-à-dire les nombreux modes d'exposition pour lesquels ont opté les Écoles de grammaire (la tradition grammaticale

Autrement dit, la science grammaticale, *stricto sensu*, porte, en toute logique, sur la parole immanente, elle-même conçue comme triple, mais, par le renversement de l'énumération des étapes de cette triple parole, procédant, au sein de l'immanence, du plus grossier au plus subtil, la *kārikā* indique subrepticement que cette triple parole immanente, objet de la grammaire, a vocation à s'accomplir comme une entité transcendante, une parole suprême qui est l'être même du Brahman-Verbe.

Une triade, donc. Cependant, quelque chose grippe dans cette énumération. Et l'élément grippant, c'est le renversement du *decrescendo* du mouvement de la phénoménalisation, autrement dit, de la construction progressive de l'immanence, qui va du plus subtil au plus matériel — *paśyantī*, *madhyamā*, *vaikharī* —, *decrescendo* qui est de règle dans le contexte de la manifestation plurielle d'une entité transcendante, non manifestée, unique et omnipotente, à savoir le Brahman, c'est-à-dire encore, dans l'exposé de Bhartṛhari, le Brahman-Verbe (*śabdabrahman*).

— *vyākaraṇasmṛti* — du vers précédent) ; voir ainsi la Vṛtti *ad* I 142 qui glose *anekatīrtha°* par *anekamārga* ; également VP I 143 et sa Vṛtti, en particulier : « Certaines grammaires qui ne pratiquent pas beaucoup de divisions enseignent beaucoup de mots de façon directe. Tandis que d'autres, pratiquant des divisions, enseignent beaucoup de groupes de mots par inférence (*anumāna*). » (trad. Biardeau). C'est aussi ce que dit la Vṛtti *ad* I 142, qui glose *anekatīrtha°* de 142c par *anekamārgaḥ* : [...] *yasmiṃl lakṣaṇe vyākaraṇākhye* [...] *niraparādhas tu lakṣaṇaprapañcavān anekamārgo 'yaṃ śabdānāṃ pratipattyupāyo darśitaḥ*, « Mais on dit que, exempte d'erreurs, cette [grammaire ; i.e. [le système de] règles qu'on appelle grammaire (*yasmiṃl lakṣaṇe vyākaraṇākhye*)], avec ses règles et ses développements, avec ses nombreuses voies [i.e. écoles], est le moyen de connaître les mots [de la langue empirique]. » Cela dit, Vṛṣabhadeva *ad loc.* (p. 213), propose une troisième interprétation selon laquelle on relèverait plusieurs variétés de chacune des composantes de la « triple parole » : *vaikharīmadhyamāpaśyantīnām anekamārgabhedakatām āha* — à moins qu'il ne faille comprendre : « Il dit qu'il y a [dans la science grammaticale] une multitude de voies différentes *en ce qui concerne* [la triple parole, sous les espèces de] la *vaikharī,* la *madhyamā* et la *paśyantī*. » ; auquel cas, Vṛṣabhadeva proposerait la même exégèse que celle que j'ai d'abord adoptée, confirmée par VPvṛ I 143 (*supra*). Sur le terme *tīrtha*, voir également VP II 477 [Rau 482] : *kṛte 'tha patañjalinā guruṇā tīrthadarśinā* | [...] *mahābhāṣye nibandhane* ||, « Alors, par le maître Patañjali, qui avait la [claire] vision des voies (*tīrtha*) [de la tradition grammaticale] [...] fut composé le *Mahābhāṣya.* » Patañjali s'égale ici à un *ṛṣi*.

Or, dans la *k.* 142, l'ordre d'énumération des trois niveaux se fait à rebours, de *vaikharī* à *paśyantī*. C'est un indice aussi important que subtil. On observera que ma traduction de la *k.* 142 tient compte de mon hypothèse exégétique, et s'efforce de respecter davantage l'ordre des mots.

Dans le mouvement descendant imprimé au séquencement de la parole, on a souvent vu la seule description de sa manifestation, l'équivalent d'une genèse de la parole empirique, parallèle à la genèse de la finitude humaine qu'établit la doctrine des *tattva*, « niveaux de réalité », élaborée par le *sāṃkhya* dualiste et reformulée dans la perspective moniste du śivaïsme non dualiste du Cachemire. Une finitude qui ne peut qu'installer une servitude ontologique dont l'homme indien a la très vive conscience, au point d'aspirer, pour les plus héroïques (le śivaïsme leur affecte le nom de *vīra*), à s'en affranchir. Toutefois, c'est s'arrêter à mi-chemin dans le travail exégétique, car, à de nombreux indices, parfois ténus, voire occultes, comme dans I 142, notamment, mais aussi plus explicites, comme dans plusieurs passages de la Vṛtti, on prend conscience de l'existence inévitable du mouvement symétrique, celui d'une élévation, ou, en termes plotiniens, d'une « conversion » vers une parole transcendante, avec, pour objectif ultime, la délivrance. C'est en effet ce désir d'émancipation associé à la capacité de réversibilité inhérente à la genèse du monde et de la parole empirique qui permet de remonter de l'immanence à la transcendance jusqu'à la délivrance. Le « *yoga* de la parole » est la clé de ce renversement.

De même, en résonance avec la doctrine indienne, la doctrine plotinienne [166] pose, mais avec des concepts explicitement circonscrits, une théorie de la *procession* des hypostases — émanation de l'entité transcendante que Plotin désigne comme « LUI » — qu'il s'agit d'analyser et de connaître [167]. Une théorie qui, cependant, n'a d'autre objet et d'autre justification que de poser les nécessaires prolégomènes à l'ardente aspiration moniste du philosophe dans lequel Plotin se reconnaît, qui passe

166. Plotin (204-270), *Les Ennéades*.

167. Ce passage reprend les traits saillants de Bitbol 2000 (*supra*).

par l'effort d'ascèse que requiert la « volonté de revenir au véritable "Moi, autrement dit *le divin en nous*" » [168]. Ainsi qu'observe encore Michel Bitbol [169] : « La connaissance de ces séries d'hypostases n'est cependant prescrite qu'afin d'amorcer l'*inversion* du déploiement processionnel ; afin d'atteindre la libération en *réalisant* la mécanique de la servitude. »

C'est le concept plotinien de « conversion », elle-même la réciproque des concepts de procession et d'hypostases du premier volet de la doctrine, déjà inscrite dans le terme d'« hypostase », comprise comme ce qui est *inférieur* à une entité, en tout cas, comme ce qui vient hiérarchiquement *après* elle : il faut faire retour vers cette entité supérieure pour s'y absorber et accéder à la délivrance, expérience unitive [170], d'ordre métaphysique et spirituel, que la philosophie plotinienne partage avec celle que propose le BK.

Nous verrons plus loin comment l'expérience unitive décrite et prescrite par Plotin entre une fois de plus en résonance avec celle de Bhartṛhari, bien que cela ne constitue pas le cœur de la doctrine comme c'est le cas dans le BK et qu'il n'y ait là qu'une image. Je cite ici M. Bitbol (2000, p. 215) :

> Le travail du philosophe, selon la description qu'en donne Plotin lui-même, dans le livre V des *Ennéades*, est analogue « à celui d'un homme qui serait dans l'attente d'une voix qu'il désire entendre ; il

168. *Ibid*., p. 215. C'est l'auteur qui souligne.

169. *Ibid*.

170. Cf. VP I 130 : « De la parole intérieure, qui est le soi du locuteur, on dit aussi qu'elle est le grand Taureau auquel on aspire à s'unir. » *śabdam antaravasthitam = ātman/brahman = śabdabrahman* ; la parole intérieure, c'est l'*ātman* du locuteur, l'*ātman* individuel, qui n'est autre, dans le plan de la transcendance, que le Brahman, ici le *śabdabrahman*, le Brahman-Verbe (ou l'« Absolu sonore »), c'est-à-dire, par métaphore, le dieu ou le « grand taureau » auquel on aspire à s'unir. Voir Bansat-Boudon *Taureau*, où je m'explique sur la traduction du *api* concessif, en position initiale de phrase, qui pourrait aussi bien s'entendre comme « On dit que la parole intérieure, qui est le soi du locuteur *lui-même*, est le grand Taureau auquel on aspire à s'unir ».

écarterait tous les autres sons, il tendrait l'oreille vers le son qu'il préfère pour savoir s'il s'en approche. »

2.4. VP I 142 et I 130 : la parole enthousiasmée

Afin de montrer que la parole enthousiasmée est aussi une parole séquencée, celle que régit le dieu qui l'a insensiblement investie, revenons à la *k.* 142.

L'ordre d'énumération qu'elle met en place — *vaikharī*, *madhyamā*, *paśyantī* — implique un mouvement ascendant de la parole. Au long de cette élévation, la parole remonte insensiblement vers l'Absolu sonore qu'est le *śabdabrahman*, le Brahman-Verbe, en passant, successivement, mais à rebours cette fois, par les étapes mêmes qui furent celles de sa phénoménalisation (*paśyantī*, *madhyamā*, *vaikharī*). Tel est l'enseignement secret à lire sous la *k.* 142.

Se purifiant progressivement de ses scories empiriques, la parole ne peut qu'aller vers un au-delà de la manifestation, vers un quatrième qui serait un + 1 (selon le schéma connu de 4 = 3 + 1) [171], et resplendirait, entité unique, suprême et suprasensible (*atīndriya*).

La *k.* 142 est un texte difficile, où se vérifient les critères mis au jour par Renou (« Les traits linguistiques généraux de la poésie du Veda », in Renou 1978) à propos des hymnes védiques, de leur rhétorique, de leur phraséologie et de leurs enjeux : on y perçoit le « souci de condenser l'expression de manière à éviter l'intelligibilité directe » (p. 39) — autrement dit, la volonté d'ésotérisme. De même relève-t-il (p. 41) que l'objectif premier est de « condenser — pour obscurcir », avant de conclure (p. 42), au moment d'évoquer le rôle de l'ordre des mots dans la phraséologie de la poétique védique : « l'ordre des mots lui-même [...] atteste un souci analogue d'obtenir des valeurs ambiguës, aptes à supporter des interprétations divergentes ». Bien que l'ordre des mots dont parle Renou à propos du texte védique ne

171. Malamoud, « Sémantique et rhétorique dans la hiérarchie hindoue des "buts de l'homme" », in Malamoud 1989 : p. 137-161.

soit pas exactement comparable à celui que nous avons tenté de mettre en lumière dans I 142, nous voici ramenés à mon interprétation de la *kārikā*, que la traduction de Biardeau n'éclaire guère, faute, à mon sens, d'avoir reconnu l'inversion dont je viens de parler [172].

La *k.* 142 fait couple avec la *k.* 130 [173], et la *k.* 130 elle-même est indissociable de ṚV IV 58, 3 cité en conclusion de la Vṛtti *ad loc.* :

> *catvā́ri śṛ́ṅgā tráyo asya pā́dā dvé śīrṣé saptá hástāso asya |*
> *trídhā baddhó vṛṣabhó roravīti mahó devó mártyāṁ ā́ viveśa ||*
>
> Quatre sont ses cornes, et trois ses pieds, deux sont ses têtes, et sept ses mains.
> Trois fois lié, le Taureau mugit avec force ; le grand dieu est entré dans les mortels [174].

Le statut de ṚV IV 58, 3, figurant dans la Vṛtti à 130, est officiellement commentarial. Toutefois, il m'est apparu que s'effectuait, à propos de cette *kārikā*, un transfert inédit de condition, à savoir que la *k.* 130 est au moins autant un commentaire à ṚV IV 58, 3 cité par sa Vṛtti, que l'inverse. La relation entre la *kārikā* et sa Vṛtti est réversible ou dialectique.

Les deux strophes VP I 130 et I 142 ont un enjeu commun : faire entendre, de façon dissimulée, que la doctrine de Bhartṛhari est celle d'une quadripartition de la parole, malgré (ou plutôt, grâce à) une référence explicite à sa triplicité — « trois fois lié » dans le vers ṛgvédique IV 58, 3 que

172. Biardeau I 142 : « Elle [la tradition grammaticale de I 141 ; ma supplétion] est la demeure suprême et merveilleuse de la triple parole qui comporte des divisions en multiples courants, de l'"étalée", de la "moyenne" et de la "voyante" ». On notera que la syntaxe de la traduction est embarrassée, notamment en ce qui concerne les trois génitifs : *vaikharyās*, *madhyamāyās* et *paśyantyās*. Biardeau comprend-elle que les trois registres de la parole sont, dans la *kārikā*, en apposition au génitif *trayyā vācaḥ*, où à l'épithète au génitif du *pāda* c : *anekatīrthabhedāyās* ? La traduction d'Iyer n'est guère plus claire, avec plusieurs supplétions non déclarées et le même embarras syntaxique : « This Science of Grammar is the supreme and wonderful source of the knowledge of the threefold word, comprising many paths, of the *Vaikharī* (the Elaborated), the *Madhyamā* (the Middle One) and the *Paśyantī* (the Seeing One). »

173. Voir Bansat-Boudon *Taureau*.

174. Voir *supra*, n. 70, p. 30.

cite la Vṛtti *ad* I 130 (qui ferait référence aux trois entraves successives imposées, dans l'ordre immanent, au Taureau-Verbe transcendant, à savoir la *paśyantī*, la *madhyamā* et la *vaikharī*) [175]. Dans ṚV IV 58, 3, la tripartition est celle du prédicat — or ce prédicat a nécessairement un sujet. On a donc bien quatre instances, en incluant ce dernier, à savoir le « Grand Dieu », le *śabdabrahman*. La suggestion repose clairement ici sur une inférence. De même, en I 142, la « triple parole » renferme-t-elle, sous une vérité d'apparence, une vérité plus profonde, comme on a vu.

En témoigne le quatrième *pāda* de ṚV IV 58, 3, qui introduit secrètement ce quatrième registre : « le dieu entré dans les mortels », puisque c'est le même Taureau-dieu qui investit superbement les trois autres *pāda*.

Telle est la vertu du paradoxe, moyen rhétorique et heuristique cher à la pensée indienne.

Il n'est pas jusqu'à la *k*. 130 elle-même (« Du Verbe intérieur, qui est le soi du locuteur, On dit aussi qu'il est le grand Taureau auquel on aspire à s'unir. »), qui ne soit tout entière porteuse de cette vérité implicite, à savoir que la parole est quadruple, puisque « le Verbe intérieur » (*śabdam antaravasthitam*), autrement dit le Brahman-Verbe (le *śabdabrahman*) est aussi le « Taureau » de ṚV IV 58, 3. Et I 130 de conclure, dans son second hémistiche : « on dit » — à savoir « le vers ṛgvédique cité dans la Vṛtti dit… » —, qu'il est « le Grand Taureau » qui s'est fait « le soi (*ātman*) du locuteur » (dernière étape de l'incarnation progressive du Verbe, qui s'accomplit dans la *vaikharī*), et que, conséquence ultime, ce même locuteur a donc vocation, sinon qualité, à parcourir le chemin inverse pour s'unir au Brahman-Verbe dont le Grand Taureau est l'allégorie. Une union qui n'est autre qu'une façon de désigner la délivrance, et qui implique nécessairement une « méthode », y compris au sens étymologique du terme, pour mener à bien cette ascension vers l'Absolu sonore, une méthode qui consiste en « *yoga* de la parole » (texte sanskrit de VP I 130, *supra*, p. 15).

Un indice supplémentaire, susceptible d'accréditer mon hypothèse : la

175. Voir Bansat-Boudon *Taureau*.

Vṛtti à la *k*. 142 qui proclame ouvertement la tripartition de la parole, n'en fait pas moins référence à ṚV I 164, 45, qui est l'une des nombreuses formulations ṛgvédiques d'une conception quadripartite de la parole — une strophe qui, elle aussi, ne laisse pas d'être énigmatique, ne serait-ce que par l'inversion spéculative qui s'y opère, comme on a vu.

2.5. LE *ŚABDAPŪRVAYOGA* COMME PRATIQUE SOTÉRIOLOGIQUE [176]

S'esquisse ainsi, dans VP I 142, l'un des schémas récurrents de la tétrade, à savoir, 4 = 1 + 3 [177], la triade appelant nécessairement un élément premier qui se détache des autres, comme une entité supérieure. Ce serait donc la postulation d'un 1, au-delà de 3, appliqué à la parole, qui, dans le contexte de la doctrine bhartṛharienne (et en gardant à l'esprit la façon dont, plusieurs siècles plus tard, le système *śaiva* emprunte à Bhartṛhari, pour en faire la doctrine d'une parole décidément quadruple), représenterait une *avasthā*, une étape de la parole, de registre supérieur et même transcendant, qui sera nommée *parā* [178], la Suprême, dans les spéculations śivaïtes, vocable qui apparaît toutefois, presque souterrainement, dans le VP, au détour d'autres développements.

En revanche, ṚV I 164, 45, que convoque la Vṛtti *ad* I 142, présente un schéma 3 + 1, mais, étonnamment, le + 1 est ce que la conception bhartṛharienne (et, après elle, celle du śivaïsme non dualiste cachemirien) considère comme le dernier élément de la triade, la *vaikharī*, en sorte que ṚV I

176. La question a été l'objet de nombreux débats, auxquels je ne fais écho que partiellement, faute de place.

177. Malamoud, « Sémantique et rhétorique dans la hiérarchie hindoue des « buts de l'homme », in Malamoud 1989 : p. 137-161.

178. Le vocable se trouve dans la Vṛtti au BK, en trois endroits, mais dans un contexte parfois incertain, ou par approximation : *ad* I 14 (*parāṃ prakṛtim*), I 142 (*paraṃ tu paśyantīrūpam …*). Seule la Vṛtti *ad* I 126 est explicite : *bhedodgrāhavivartena labdhākāraparigrahā | āmnātā sarvavidyāsu vāg eva prakṛtiḥ parā* ||, « Il nous est révélé que, dans toutes les sciences, la forme originelle n'est rien d'autre que la Parole suprême qui s'est revêtue de formes en se manifestant avec des différenciations. » (trad. Biardeau). Également VP III 2, 15, déjà cité. Ce serait à développer.

164, 45 rejette de ce fait les trois registres supérieurs de la parole — *parā*, *paśyantī*, *madhyamā* — dans une triade indifférenciée, tenue secrète et à l'écart de l'usage linguistique, relevant donc, pour l'essentiel, de la sphère transcendante, sans tenir compte de la position, ontologiquement supérieure à tout le reste, de *parā*, et laissant dans l'implicite la nécessaire hiérarchie qui s'établit entre *parā*, d'une part, et le groupe formé par *paśyantī* et *madhyamā*, de l'autre.

Il y a là un point de vue particulièrement intéressant en ce qu'il indique subtilement que le groupe *paśyantī-madhyamā* peut être également considéré comme participant de la transcendance, à un certain degré, de même qu'il peut aussi bien relever de l'immanence, comme c'est le cas dans les doctrines bhartṛharienne et śivaïte — une immanence qui, impliquant un processus gradué, ne se réalise pleinement, et n'est véritablement perceptible, que dans la quatrième et dernière étape, celle de la *vaikharī*. Mais c'est un autre sujet.

On voit comment s'est construite ma thèse selon laquelle la doctrine bhartṛharienne s'élabore autour d'une parole quadruple, sans doute sur le modèle prédominant de la conception védique de la parole, et, d'une certaine façon, en suivant ce que dit le MBh commentant ṚV IV 58, 3 — un commentaire strictement grammatical jusqu'au dernier *pāda*, où Patañjali s'autorise une échappée belle vers une exégèse de registre métaphysique. À propos du quatrième *pāda* du vers ṛgvédique, « le grand dieu est entré dans les mortels », le MBh (Joshi et Roodbergen 1986 : § 36, p. 52-53) conclut, en effet :

> *mahatā devena naḥ sāmyaṃ yathā syād ity adhyeyaṃ vyākaraṇam*
>
> C'est afin que nous devenions semblables au grand dieu qu'il nous faut apprendre la grammaire [179].

Ce *sāmyam* du MBh préfigure le *sāyujyam*, l'« union », de VP I 130 cité

179. Kaiyaṭa confirme : ce grand dieu est le « Brahman suprême » (*pareṇa brahmaṇety arthaḥ*).

plus haut, et entre en résonance avec l'expérience unitive de la philosophie plotinienne dont nous avons déjà parlé (*supra*, p. 87).

Du reste, la glose au *sāyujya* de VP I 130 que propose la Vṛtti est précieuse, en ce qu'elle offre, à mots couverts, une définition possible du *śabdapūrvayoga* : il s'agit pour le *yogin* de « s'unir » au Principe suprême, désigné dans la spéculation bhartṛharienne comme le *śabdabrahman*, c'est-à-dire de remonter du niveau empirique au niveau transcendant, comme fait le *paśu*, dans les raisonnements *śaiva* sur la parole et sa quadripartion réversible, en s'élevant dans l'échelle des *tattva* jusqu'à s'identifier à l'Absolu — Śiva ou Parameśvara :

> [...] *mahān śabdavṛṣabhas tasmin khalu vāgyogavido vicchidyāhaṅkāragranthīn atyantavinirbhāgena saṃsṛjyante*
>
> [...] Il est le grand Taureau-Verbe (*śabdavṛṣabha*). En vérité, ceux qui savent [ce qu'est] l'union avec la parole (*vāgyogavid*) [ou : « ceux qui connaissent le "*yoga* de la parole" »] se conjoignent (*saṃsṛj*, glose à *sāyujya*) à Lui, toute différenciation abolie (*atyantavinirbhāga*), après qu'ils ont tranché les nœuds de l'ego [180].

« Le grand dieu est entré dans les mortels » (ṚV IV 58, 3) signifie que la parole est enthousiasmée, et qu'il s'agit, pour le *mumukṣu*, de retrouver ou de « reconnaître » (selon la terminologie śivaïte de la Pratyabhijñā) le dieu qui l'investit entièrement, et « jusqu'au bout des ongles » (*supra*, p. 32).

Simultanément, ce saut ontologique marque le moment de bascule où la science grammaticale, célébrée dans ce monde-ci comme le savoir par excellence, cède la place à la philosophie de la grammaire dont Bhartṛhari pose les fondements dans le VP, en particulier dans le BK.

D'où encore ma thèse que cette ascension de la parole vers l'Absolu sonore ne peut se faire sans l'exigeante pratique du *śabdapūrvayoga*.

Pour décrire cet avènement, on serait alors autorisé à reprendre la notion plotinienne de « conversion », opposée au mouvement inverse de la « théorie », également entendu dans l'une des acceptions dérivées du

180. Texte entier, *supra*, p. 76.

sens premier de la *theôria* grecque, celui de « procession », une procession qui est aussi celle des *tattva*. On observera, du reste, que le sens premier de « *theôria* » n'est pas sans rappeler celui de *paśyantī*, première étape dans le mouvement de phénoménalisation du *śabdabrahman*, puisque le grec *theôria*, du verbe *theôreô* (« examiner, regarder, considérer ») signifie d'abord « contemplation », « regard sur les choses », d'où « spéculation » (et « théorie »), et, par dérivation sémantique, « action d'assister à une fête » ; la « fête » elle-même et, par suite, la « procession solennelle ». D'autant que la *theôria* consiste à aller contempler le dieu dans son sanctuaire. De même *paśyantī* est-elle, étymologiquement, la Contemplatrice.

Dans le mouvement descendant de la phénoménalisation et de la genèse de la finitude-servitude, l'Agent n'est autre que le Brahman (ou le dieu) lui-même, tandis que le mouvement ascendant vers l'émancipation de la finitude humaine et, simultanément, de la parole contrainte (elle est « trois fois liée » dans ṚV IV 58, 3) [181] est mis en branle par un homme, non l'homme ordinaire, enlisé dans l'*avidyā*, la nescience, mais l'homme éclairé et savant, « celui qui sait » (le *jñānin*) [182], et qui, en tant que tel, aspire à la délivrance, un *mumukṣu*.

L'exégèse de Helārāja (X^e^ s.) *ad* VP III 17-18 opère une remarquable synthèse doctrinale au sein même du dernier chapitre du VP, en conclusion de la section du *dravya* :

> *tasmād asatyaprapañcaprakāśanaśaktir brahmaṇo 'nādisiddhā grāhyagrāhakayugalaṃ svānurūpam uparacayya jagannāṭyam ātanotīty avicāritaramaṇīyām imām apanayanti tattvadṛśaḥ |*
>
> C'est pourquoi, établie de toute éternité, cette énergie du Brahman qui manifeste le monde irréel déploie le théâtre du monde, après avoir mis en place le couple sujet et objet de la perception, sans cesser d'être Soi [litt. en se conformant à son Être/Essence]. Raisonnant ainsi (*iti*), ceux qui voient la réalité [suprême] écartent [le voile

181. Voir Bansat-Boudon *Taureau*.

182. Notion centrale dans le śivaïsme non dualiste du Cachemire ; voir Bansat-Boudon et Tripathi 2011.

> de] cette [énergie phénoménalisante] qui séduit [l'homme fini] tant qu'elle n'est pas examinée.

Le recours, ici, à la métaphore du « théâtre du monde » (*jagannāṭya*) pour expliquer l'irréfutable matérialité du monde au regard d'un système moniste, convient bien au śivaïte cachemirien, rompu aux raisonnements philosophico-esthétiques de ses prédécesseurs, qu'est Helārāja.

Qu'on ne s'y trompe pas, en effet, le constat qui est fait de la manifestation empirique n'est qu'une vérité d'apparence et ne témoigne pas d'une dichotomie dieu/homme qui serait au cœur d'une doctrine dualiste ; bien au contraire, pareille « conversion » n'a d'autre objet que de culminer sur l'immersion et la dissolution de l'homme dans la divinité, ce que, plus tard, le śivaïsme nommera la « reconnaissance » (*pratyabhijñā*) par l'homme fini de la non-dualité, i.e. de son unité d'essence avec la divinité. De même que, dans ṚV IV 58, 3, le dieu est entré dans les mortels, après s'être prêté à trois entraves successives, de même, dans VP I 131 (écho du *pāda* d de I 130), l'homme, au terme d'une émancipation graduelle le faisant passer par les étapes mêmes qui furent celles de son asservissement, s'unit-il à la divinité (le Brahman) jusqu'à ne faire plus qu'un avec elle. Une union rendue possible par le postulat paradoxal de tout monisme indien (quelles que soient les divergences doctrinales engendrées par les concepts opposés du *śāntabrahman* et de Brahman comme *kartṛ*, Agent premier et dernier) : en dépit des apparences, il n'y a qu'une unique et ultime réalité, qui est à la fois une et plusieurs, sans jamais rien perdre de son unité de nature.

La *k.* 131 est ainsi comme l'exégèse de la *k.* 130, qui demeurait délibérément ambiguë :

> *tasmād yaḥ śabdasaṃskāraḥ sā siddhiḥ paramātmanaḥ* |
> *tasya pravṛttitattvajñas tad brahmāmṛtam aśnute* [183] ||

183. Je m'écarte ici de la traduction de Biardeau, qui traduit « atteint au Brahman immortel », interprétation que rend possible le *śleṣa* sur *amṛta*, selon qu'on comprend le vocable comme l'adjectif, « immortel », ou comme le substantif « ambroisie ». J'ai opté pour cette dernière interprétation, en raison du verbe *aśnute*, « goûter à, savourer » (en même temps qu'« atteindre »). Biardeau et Iyer retiennent cette deuxième acception.

> C'est pourquoi la purification de la parole, c'est la réalisation du Soi suprême (*paramātman*).
> Celui qui connaît le principe de son activité [celle du Soi suprême] goûte à l'ambroisie/à l'immortalité du Brahman. (ma traduction).

L'ambiguïté est à son comble dans cette *kārikā* : trois termes y sont susceptibles d'avoir une double acception : *saṃskāra*, « purification » et « opération grammaticale », *amṛta*, « immortalité » et « ambroisie », *aśnute*, « atteindre » et « goûter ». En effet, *saṃskāra*, « purification », est aussi, dans la terminologie grammaticale, « formation, opération formative, opération dérivationnelle » (à partir d'un radical, par exemple), ce qui reviendrait à circonscrire la grammaire à des « opérations » grammaticales, à des analyses discrètes des mots. La présence implicite de ce sens technique de *saṃskāra* contribue à brouiller les lignes : s'il est vrai que la seconde acception de *saṃskāra* nous rappelle que la grammaire est avant tout une science exacte et descriptive, la première acception implique d'affecter à la grammaire une destinée plus haute : permettre au *yogin* d'accéder au « Soi suprême », la question étant de savoir si c'est directement ou par médiation. En effet, en dépit de sa construction attributive, la phrase : « la purification (ou l'opération formative), c'est le Soi suprême », loin d'établir une simple équivalence, introduit stylistiquement une antériorité du premier *pāda* sur le second : d'abord, la maîtrise de la science grammaticale, ensuite, l'expérience mystique du Brahman (grâce à la pratique du *śabdapūrvayoga*). Au reste, c'est ainsi que Iyer conclut (1965 : 118) : « Therefore the purification of the word is (the means to the) attainment of the Supreme Self. »

Cette dualité de *saṃskāra* est ancienne : les *ṛṣi* « purifiaient » la Parole comme avec un crible (ṚV X 71, 2), et la tradition grammaticale vient se superposer sur cette conception : les « opérations » grammaticales (*saṃskāra*) ont aussi pour finalité de purifier la parole (cette fois, la parole immanente). Peut-on, cependant, parler de *śleṣa* ? Sans doute, si l'on admet que l'énoncé a deux significations, articulées au moyen de la double sémie de *saṃskāra*. Mais si l'on considère qu'il s'agit, non pas de deux significations

discrètes, mais d'une seule, qui en suggère une autre, alors c'est un cas d'*alaṃkāradhvani*, de la variété *śabdaśaktimūladhvani*, lequel, quoi qu'il en soit, repose toujours sur le double sens.

En VP I 131ab, la syntaxe attributive, par son économie de moyens, vaut ainsi pour un raccourci du raisonnement sous-jacent. D'où le second hémistiche de I 131, déjà cité.

Autrement dit, celui qui connaît le principe de l'activité du Soi suprême n'est pas seulement un grammairien, il doit être un *mumukṣu*, déterminé à poursuivre son ascension spirituelle jusqu'à son terme. La grammaire est indispensable, mais elle n'est qu'un échelon inférieur de l'échelle mystique (VP I 6ab) susceptible de conduire le *yogin* jusqu'au Brahman. Elle est une « voie directe » (*mārgo 'yam āñjasaḥ*, I 12) « vers l'essence suprême de la Parole » (autant dire vers le *śabdabrahman* et la délivrance du *yogin* qui s'y absorbe), une « porte » ouvrant sur la délivrance (*tad dvāram apavargasya* ; I 14), la « route royale et toute droite des aspirants à la délivrance » (*iyaṃ ca mokṣamāṇānām ajihmā rājapaddhatiḥ* ; I 16cd). Du reste, la Vṛtti *ad* I 11, où la grammaire est qualifiée de « proche du Brahman » (*āsannaṃ brahmaṇas tasya*), la présente comme son « auxiliaire directe » (*sākṣādupakārin*). On ne saurait être plus clair. C'est ainsi que Vṛṣabhadeva peut observer à propos de la phase de la *paśyantī* (p. 216) : *ata eva tatra nāsti vyākaraṇasya vyāpāraḥ*, « À ce niveau, il n'y a pas d'opération de la grammaire. »

Ce qui revient à poser le principe d'une grammaire descriptive, conçue par de hautes figures (voir VP I 43, etc.), et qui vaut d'abord en tant que telle. La grammaire ne saurait être, comme certains l'affirment, l'unique instrument de l'accès à la délivrance. Ce qui conforterait l'hypothèse d'une hiérarchisation des deux sens possibles de la *k.* 131, donc de la mise en œuvre de la suggestion, plutôt que d'un *śleṣālaṃkāra* (qui impliquerait que les deux significations soient sur le même plan). Autrement dit, la suite du vers invalide l'interprétation de *saṃskāra* comme « opération grammaticale » (puisque la grammaire ne permet pas, seule, d'accéder au Soi suprême), mais le double sens du terme laisse une trace qui déclenche le

processus de la suggestion, il « résonne » et sa résonance *implique* la grammaire, tant dans le sens de « mettre dans un pli » et dans celui de « poser comme condition nécessaire » (la réciproque n'étant pas vraie, puisque la grammaire n'est pas une condition suffisante). Ainsi que me l'a fait observer S. Brocquet, on voit que la poétique accompagne la grammaire, ici, comme en bien d'autres cas. À cet égard, la purification de la Parole est aussi poétisation, comme en témoignent les *Saṃhitā* [184].

De cette définition de la grammaire découle la question du statut du grammairien. J'y reviendrai.

Quoi qu'il en soit, voilà posé, avec VP I 131, le principe de l'agentivité du *śabdabrahman*, ici désigné comme le Soi suprême (*paramātman*).

Et l'on note que la Vṛtti à 131 prend le relais de la notion de *vāgyogavid* (Vṛtti à I 130), en introduisant un vocable déjà vu (en I 14 et sa Vṛtti, et en I 20), le *śabdapūrvayoga*.

Du reste, toute la Vṛtti à I 131 mérite d'être citée et commentée ici, comme un enseignement ésotérique du *śabdapūrvayoga* :

> *vyavasthitasādhubhāvena hi rūpeṇa saṃskriyamāṇe śabdatattve 'pabhraṃśopaghātāpagamād āvirbhūte dharmaviśeṣe, niyato 'bhyudayaḥ | tadabhyāsāc ca śabdapūrvakaṃ yogam adhigamya, pratibhāṃ tattvaprabhavāṃ bhāvavikāraprakṛtiṃ sattāṃ sādhyasādhanaśaktiyuktāṃ samyag avabuddhya, niyatā kṣemaprāptir iti | āha ca |*
>
> *prāṇavṛttim atikrānte vācas tattve vyavasthitaḥ |*
> *kramasaṃhārayogena saṃhṛtyātmānam ātmani ||*
> *vācaḥ saṃskāram ādhāya vācaṃ jñāne niveśya ca |*
> *vibhajya bandhanāny asyāḥ kṛtvā tāṃ chinnabandhanām ||*
> *jyotir āntaram āsādya chinnagranthiparigrahaḥ |*
> *pareṇa jyotiṣaikatvaṃ chittvā granthīn prapadyate ||*
>
> Quand la parole principielle est purifiée par une forme dont la correction est bien déterminée, étant donné que l'on écarte ainsi l'obs-

184. Je remercie S. Brocquet pour notre discussion autour des relations de la grammaire et de la poétique.

tacle des formes incorrectes, un mérite (*dharma*) particulier [185] se manifeste alors [pour le locuteur] et le bonheur céleste (*abhyudaya*) est certain. Et quand, grâce à la pratique répétée [des formes correctes] [186], on accède au « *yoga* de la parole » (*śabdapūrvakaṃ yogam*), on comprend alors parfaitement ce qu'est l'Intuition (*pratibhā*), dont le Principe [i.e. le Verbe principiel, i.e. *śabdabrahman*] est la source, Intuition qui est [de ce fait] l'Être [par excellence] (*sattā*), lui-même la cause originelle de [ses propres] modifications, et doté du pouvoir d'accomplir les choses à faire, autant que des moyens de les faire, en sorte qu'on peut dire que l'accès au Souverain Bien (*kṣema*) [187] est certain.

Ainsi a-t-on dit :

> Établi dans le principe de la parole (*vācas tattve*) qui est au-delà de l'activité du souffle, se résorbant en lui-même grâce au *yoga* [188] qui consiste en la résorption de l'ordre de succession [de la parole] (*kramasaṃhārayogena*),
>
> S'employant à purifier la parole, et la déposant [ainsi purifiée] dans son savoir, défaisant les liens de cette [parole] et parvenant à l'en libérer,
>
> Accédant à la lumière intérieure, avec ses [propres] liens désormais rompus, il [le *yogin*], [pour la raison même] qu'il a rompu ses liens, accède à l'unité avec la lumière suprême [189].

185. Également en Vṛtti *ad* 14 (texte *infra*, p. 104).

186. I.e. « grâce à la maîtrise de la grammaire ainsi obtenue par la répétition de ses règles ».

187. Sur *abhyudaya* (également dans VPvṛ I 5 et en VP I 139 et Vṛtti) et *kṣema*, *alias* le Souverain Bien (*śreyas*), ou le Brahman, ou la délivrance ; voir Iyer 1969 : 136-139.

188. Je prends ici le terme °*yoga* en son sens fort. Biardeau ne le traduit pas, sauf à comprendre qu'elle prend °*yoga*, en dernier membre de composé, en son sens faible (« [...] se résorbant en lui-même en même temps qu'est résorbé l'ordre de succession »). Iyer en tient compte, mais prend °*yoga* au sens d'« union » : « [...] by the union resulting in the suppression of sequence ». C'est, du reste, tout le problème quand il s'agit de comprendre et de traduire tant le terme de *śabdapūrvayoga* que celui de *vāgyoga*.

189. Ce passage en vers est attribué par les mss du Nord à Bhartṛhari lui-même, « sans doute abusivement » ; voir Biardeau *ad loc.* : p. 168, n. 2.

Voilà un saisissant portrait du praticien du *śabdapūrvayoga*, qui n'en est pas moins un impeccable grammairien, puisqu'il « s'emploie [d'abord] à purifier la parole ».

2.5.1. *Grammaire et grammairien*

Sous un énoncé de prime abord obscur (mais comment pourrait-il en être autrement ?), la Vṛtti à I 131 s'explique ainsi sur les deux étapes expérientielles par lesquelles passe celui qui connaît le « *yoga* de la parole » (*śabdapūrvayoga*), i.e. celui qui connaît le principe de l'activité du *paramātman*, ou le Brahman, auquel il aspire à s'unir. La première étape est celle de la maîtrise de la grammaire, qui consiste à « purifier » la parole (celle de l'usage linguistique) de toutes les formes incorrectes. Il s'agit donc d'un grammairien, comme le dira explicitement VPvṛ *ad* II 40 [190], et comme l'ont déjà dit, avant Bhartṛhari, Patañjali et ses commentateurs (voir *supra*, p. 48). Une maîtrise grammaticale qui se borne, si l'on peut dire, à être glorieusement [191] instrumentale, garantissant au grammairien accompli un mérite (*dharma*) particulier qui, d'une part, lui permet d'accéder à l'*abhyudaya*, le bonheur céleste, et qui, d'autre part (l'enjeu est bien différent), le qualifie, s'il en trouve la force, pour le destin plus haut qu'il s'est fixé : atteindre

190. Au chapitre II, la Vṛtti à la *k.* 40 offre une clé d'interprétation pour le sens à donner au terme *vāgyogavid* (absent du passage, mais présent dans la Vṛtti *ad* I 130 ; *supra*, p. 78) : [*... vāco vṛttiḥ* |] *tāṃ tu vaiyākaraṇā vāgyogavidaḥ śabdātmānam abhisaṃbhūtā bhedadarśanam atītya svena svarūpatattvenopalabhante* | *sā ca tebhya evātmānaṃ vivṛṇoti*, « [A propos de la mise en œuvre de la parole], en revanche, les grammairiens, autrement dit, les *vāgyogavid* ("qui connaissent le *yoga* de la parole" ; *supra*, p. 78) qui sont parvenus jusqu'à la Parole principielle, s'affranchissent de la perception de la différence et appréhendent [cette Parole principielle] *per se*, c'est-à-dire, ayant pour essence sa nature propre. Et c'est devant ceux-là seuls [ces grammairiens-*vāgyogavid*] que cette [Parole] se dévoile ». Ici la Vṛtti *ad* II 40, paraphrase et déploie ṚV X 71, 4 (voir *supra*, p. 48), cité dans le MBh (Joshi et Roodbergen 1986, § 38, p. 57-58). La Vṛtti *ad* II 40 mériterait d'être citée en entier, ce que je me propose de faire ultérieurement dans une étude autonome.

191. La science grammaticale étant l'objet d'une glorification exaltée, tant au long d'une laisse de six vers, en VP I 11-16, qu'en VP I 141-142.

la révélation de son identité avec la réalité suprême, autrement dit, à la délivrance, et qui est assuré de l'obtenir, comme l'affirme ici la Vṛtti.

Il est en effet des grammairiens qui visent plus haut, et qui, pour atteindre la réalité suprême, le Brahman, ici le *śabdabrahman*, s'adonnent au « *yoga* de la parole » (*śabdapūrvayoga*), très adéquatement décrit comme le « *yoga* qui consiste à résorber l'ordre de succession [de la parole] » (*krama-saṃhārayogena*), lequel a pour précondition une « stase dans le principe de la parole » (*vācas tattve vyavasthitaḥ*) qui est au-delà de l'activité du souffle (*prāṇavṛttim atikrānte*) — une stase qui ne peut qu'évoquer la posture et la concentration du *yogin*, destiné à devenir le *jīvanmukta* en gloire que fait surgir à nos yeux la citation finale (donnée *supra*, p. 100). On note ainsi que le *mumukṣu* n'entreprend cet effort d'élévation que parce qu'il sait déjà — ne serait-ce que par une intuition (*pratibhā*) qui le place au-dessus de l'homme du commun — qu'il existe un « principe de la parole » qui transcende toute parole immanente, et qu'il lui faut rejoindre. Ce « principe de la parole qui est au-delà de l'activité du souffle », c'est le *śabdabrahman*, comme nous l'avons vu.

C'est à cet ultime enjeu que contribue la pratique en diptyque du *śabdapūrvayoga*, laquelle, dans son mouvement d'élévation ou de conversion, progresse, elle aussi, insensiblement, à savoir que le *yogin* accède à la lumière intérieure, unique réalité, qui lui fait prendre pleinement conscience, dans l'effet de fulgurance de la *pratibhā*, de l'aporie du dualisme et le conduit ainsi à s'en affranchir, condition nécessaire à la dernière étape : l'absorption dans cette lumière, qui vaut pour une expérience unitive avec elle, et donc pour la délivrance ardemment désirée.

La description, ici, du *śabdapūrvayoga* comme une pratique dont le trait principal est de progressivement œuvrer à la résorption de la séquentialité de la parole, est récurrente dans la Vṛtti et fournit une clé décisive pour tenter de comprendre ce qu'est le *śabdapūrvayoga*, quelle en est la pratique et quels en sont les enjeux. Ce qui n'exclut pas, bien entendu, l'effort et l'ascèse qu'impliquent les deux notions susdites. On ne peut qu'observer ici la

façon dont tout ce passage de la Vṛtti *ad* I 131 tend à mettre en scène la séquentialité de cette pratique yogique, avec la multiplication des absolutifs qui posent l'antériorité d'une action sur une autre.

Pour conclure, sur la distinction à opérer entre *vāgyoga* et *śabdapūrvayoga*, on pourrait dire que le *vāgyoga* est l'affaire du grammairien, le *śabdapūrvayoga* celle du *mumukṣu*, les deux figures se fondant en une seule dès lors que la qualité de grammairien est un préliminaire obligé à la discipline du « *yoga* de la parole » que dénote le terme de *śabdapūrvayoga*, lequel *yoga* est à entendre, non plus comme une discipline d'acquisition de la science grammaticale (c'est le *vāgyoga*), mais comme une pratique singulière de méditation destinée à faire advenir l'expérience unitive dans laquelle le *yogin-mumukṣu* a l'éblouissante révélation de son identité ontologique avec Brahman. La précellence de la notion de *śabdapūrvayoga* sur celle de *vāgyoga*, tant dans le *mūla* que dans la Vṛtti (sans parler de toutes les références implicites à la notion disséminées dans la Vṛtti), inscrit davantage le concept et la pratique du *śabdapūrvayoga* dans la spéculation sur le *śabdabrahman* qui est au cœur du BK que n'a vocation à le faire le concept de *vāgyoga*, circonscrit au registre grammatical. Aussi bien peut-on observer que les deux termes s'organisent autour d'un couple *śabda*/*vāc*, l'un masculin, l'autre féminin, le premier étant au principe du second, le second étant l'instrument de l'accès au premier, après que l'implacable déroulement de la manifestation empirique est arrivé à son terme, et que se présente le moment d'une « conversion ».

2.5.2. *Le* Śabdapūrvayoga *: une discipline pulsatile*

Se lit ainsi en filigrane la nécessaire et invariable corrélation de la pratique du « *yoga* de la parole » avec ce qui est au cœur de la doctrine bhartṛharienne de la parole : la question d'une séquentialité ontologique de la parole, dont les différentes étapes se déploient de la parole transcendante à la parole immanente, et inversement. Dans ce mouvement pendulaire, entre ex-stase et en-stase, appelé à être repris, si besoin, un certain nombre de

fois (voir VPvṛ I 14, citée *infra*, p. 104, qui insiste sur la pratique répétée de la méditation en quoi consiste le *śabdapūrvayoga*), le mouvement processionnel est bien une « descente » [192], et cela autant de fois qu'il est nécessaire. Un passage de la *Lettre du Voyant* (p. 270) [193] est comme l'écho de ces spéculations, eu égard, notamment, au mouvement descendant de la Parole désireuse de se manifester :

> Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.

Telle est, on l'a vu, mon exégèse, qui implique une quadripartition de la parole — opinion partagée par plusieurs spécialistes, contre l'avis de nombreux autres qui s'en tiennent à une parole triple, sur la foi d'une interprétation littérale de VP I 142.

C'est encore l'un de ces paradoxes auxquels se plaît la spéculation indienne : dans cette doctrine moniste, le *yogin* accède à la non-séquentialité — et, simultanément, à la reconnaissance intuitive et soudaine de sa non-différence d'avec le Brahman — par la méditation répétée sur les étapes de la parole, donc sur sa séquentialité ; une méditation toutefois inexorablement orientée vers le but suprême du *yogin* : sa délivrance, qui coïncide avec la délivrance de la parole elle-même, qui retourne à son essence.

2.5.3. *RÉFÉRENCES AU* ŚABDAPŪRVAYOGA *DANS LE* BRAHMAKĀṆḌA

Elles se succèdent sur le mode de l'allusion, à la seule exception de VP I 20, où le terme lui-même figure dans la *kārikā*.

Tout commence très tôt avec la Vṛtti *ad* I 14 :

> *śabdapūrvaṃ hi śabdasvarūpasyābhedatattvajñaḥ kramasaṃhāreṇa yogaṃ labhate | sādhuprayogāc cābhivyaktadharmaviśeṣo mahāntaṃ*

192. VPvṛ I 52 : [...] *punar api vyavahāram avatarati*, « [la parole] (re)descend au plan de l'usage. »

193. Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny », 15 mai 1871.

śabdātmānam abhisambhavan vaikaraṇyaṃ prāpnoti | so 'vyatikīrṇāṃ vāgavasthām adhigamya vāgvikārāṇāṃ prakṛtiṃ pratibhām anuparaiti | tasmāc ca sattānuguṇyamātrāt pratibhākhyāc chabdapūrvayoga-bhāvanābhyāsākṣepāt pratyastamitasarvavikārollekhamātrāṃ parāṃ prakṛtiṃ pratipadyate |

En effet, celui qui connaît la réalité indifférenciée de la forme propre du Verbe [/de la parole] accède au « *yoga* de la parole » [194] par résorption [progressive] de l'ordre de succession [des niveaux de la parole]. Et, ayant manifesté en lui-même un mérite (*dharma*) particulier dû à l'usage des [mots] corrects, s'absorbant (*abhisambhavan*) dans le Grand [Taureau]-Verbe (*mahāntaṃ śabdātmānam*) [litt. « le Grand (Taureau)] consistant en *śabda* »], il obtient [d'abord] de s'affranchir des organes [des sens]. Celui-là même, qui s'est ainsi approché de l'état pur de la parole, en vient à l'intuition (*pratibhā*), forme originelle des paroles phénoménales. À partir de cette pure conformité à ce qui est [i.e. une conformité qui consiste à pressentir ce qu'il en est de la réalité de toutes choses] que l'on appelle « intuition », il accède à la forme originelle suprême (*parāṃ prakṛtim*), dans laquelle s'est abolie jusqu'à l'esquisse (*ullekha*) de tous les phénomènes [ou, en suivant Vṛṣabhadeva : jusqu'à toute manifestation (*ullekha*) des phénomènes] grâce à la pratique répétitive de la méditation en quoi consiste le « *yoga* de la parole » (*śabdapūrvayoga*).

La *k.* 14 suit, à une *kārikā* de distance, la *k.* 12 dont le sujet est « cette essence (*rasa*) suprême de la parole, qui a [ensuite] revêtu des divisions » (celles de la *vaikharī*), cette « très pure Lumière » (*puṇyatamaṃ jyotiḥ*) vers

194. Vṛṣabhadeva, ici (p. 47), semble donner une interprétation optionnelle où °*pūrva* serait en son sens premier de « précédé par » : *śabdapūrvaṃ hi iti — | sādhuśabdaprayoga-jñānapūrvakam | yogaṃ labhate*, « *śabdapūrvaṃ hi iti* — i.e. il accède au *yoga* [de la parole] précédé du savoir et de la pratique des mots corrects [i.e. du savoir et de la pratique de la grammaire] ». On aurait donc ici une assertion de caractère général sur la séquenciation à établir entre l'apprentissage de la grammaire et l'accès à ce *yoga* particulier qui a nom *śabdapūrvayoga* et qui relève d'une pratique spirituelle au terme de laquelle on est assuré d'atteindre à la délivrance.

laquelle la [grammaire] est une « voie directe » (*mārgo … āñjasaḥ*) [195]. C'est dire que, en I 12 et I 14, on est dans le registre métaphysique du *śabdabrahman* (à lire ici, dans la Vṛtti *ad* 14 citée ci-dessus) sous la périphrase : « la réalité indifférenciée de la forme propre du Verbe ». La « forme propre » (*svarūpa*) du Verbe, c'est le Verbe unique, indifférencié, pur, c'est-à-dire inaltéré et subtil, décrit d'emblée en I 1 et sa Vṛtti comme le *śabdabrahman*. De même la Vṛtti *ad* I 12 offre-t-elle le rare cas d'une double mention explicite du *śabdabrahman*.

La suite de ce passage de la Vṛtti à I 14 est remarquablement expliquée par Vṛṣabhadeva (p. 47, l. 25 *sqq.*). En particulier, il glose *abhisambhavan* par *prāpnuvann ekībhavam, tadanupraveśāt* « ayant atteint la fusion/l'union [avec le *śabdabrahman*], parce qu'il y pénètre/qu'il s'y absorbe »; et s'explique sur le très énigmatique syntagme : *mahāntaṃ śabdātmānam*. Biardeau traduit « le grand Ātman-Parole »; Iyer : « the great Word », sans rendre °*ātman* en second élément de composé. Traductions en partie recevables, mais qui méritent d'être nuancées à la lumière de la *Paddhati*, qui se réfère à ṚV IV 58, 3, au reste cité beaucoup plus loin, dans la Vṛtti *ad* I 130 :

> *mahāntam iti — yo 'asau mahān śabdavṛṣabhaḥ | tad āha śabdātmanam iti | mahān paraśabdo brahmākhyaḥ yad adhikṛtyoktam : maho devo martyān āviveśa iti* (ṚV IV 58, 3, que nous avons analysé plus haut)
>
> Le « grand » signifie ce grand « Taureau-Verbe » (*śabdavṛṣabhaḥ*, en VP I 130). [La Vṛtti *ad* 14] le désigne ici comme le *śabdātman*. [Lui aussi est] « grand » puisqu'il est un autre vocable pour désigner le Brahman. À ce sujet, on a dit : « Le grand dieu est entré dans les mortels » (ṚV IV 58, 3) [196].

195. VP I 12 : *prāptarūpavibhāgāyā yo vācaḥ paramo rasaḥ yat tat puṇyatamaṃ jyotis tasya mārgo 'yam āñjasaḥ* ||.

196. L'emploi d'un adjectif substantivé est fréquent, notamment en védique, comme équivalent d'un syntagme adjectif + substantif. S'il y a métaphore (en absence), c'est celle dans laquelle le Taureau est le comparant et la parole intérieure le comparé — et c'est effectivement une allégorie, au sens que lui donne la poétique occidentale (un être animé désignant une entité abstraite).

En d'autres termes, Vṛṣabhadeva fait ici référence, autant à la *k.* 130, où la « parole intérieure » est décrite par métaphore (une allégorie) comme le « grand Taureau » (*mahāntam ṛṣabham*), qu'à l'écho (ou la source) qu'elle trouve dans la Vṛtti, avec ṚV IV 58, 3 et la mention du « Grand dieu » (*maho devaḥ*) [197]. On voit que Vṛṣabhadeva est au fait de la totalité du texte (*mūla* et Vṛtti) et que, commentant la Vṛtti *ad* I 14, il a déjà en tête le contenu de la *k.* 130 et de sa Vṛtti. Or c'est à la *kārikā* suivante (VP I 131) et dans sa Vṛtti que l'on relève la quatrième référence au *śabdapūrvayoga* (après deux occurrences dans Vṛtti *ad* 14, et une dans VP I 20). L'inter- ou plutôt l'intra-textualité fonctionne à plein, soulignant la cohérence du VP.

De même Vṛṣabhadeva offre-t-il, à la seconde occurrence du terme dans le passage de la Vṛtti *ad* I 14 (p. 48), une exégèse cruciale pour l'intelligence du concept de *śabdapūrvayoga* :

> *śabdapūrvakaḥ iti — śabdapūrvo yogo vyākhyātaḥ | tasya bhāvanā prāptiḥ tasyāḥ āvṛttir abhyāsaḥ | tasyākṣepaḥ svakāryotpādanābhimukhyam |*
>
> Voici comment est expliqué *śabdapūrvo yogaḥ* [dans le composé *śabdapūrvayogabhāvanābhyāsākṣepāt*] : la méditation (*bhāvanā*) est l'accès à ce [*śabdapūrvayoga* ; donc, consiste en ce *śabdapūrvayoga*] ; de cette méditation il y a pratique répétitive [*āvṛttir = abhyāsa*] ; le recours à cette pratique consiste à se concentrer sur l'obtention du but que l'on s'est fixé [198].

Il conclut, par périphrase, sur la délivrance à laquelle accède le *yogin* à l'instant même où il se fond dans le « Brahman suprême », en glosant *ullekhāḥ* de la sorte :

> *vikārākhyā ullekhāḥ te parasmin brahmaṇi pratyastamitāḥ tasya sarva-vikalpātitatvāt*
>
> Ces manifestations nommées phénomènes s'abîment dans le Brahman suprême, parce qu'il transcende toutes les pensées dualisantes.

197. Sur la *k.* I 130 et sa Vṛtti, voir *supra*, p. 75.

198. Litt. « sur la réalisation de son devoir propre ».

Et, bouclant la boucle de sa démonstration, Vṛṣabhadeva revient sur le premier *pāda* de la *k.* 14 qui fait de la grammaire une « porte vers la délivrance » (*tad dvāram apavargasya*) : *apavargasya* [...] *vyākaraṇahetukatvāt dvāram ity uktam*, « parce que la grammaire est cause de la délivrance, on a dit qu'elle en était la porte. » Avec, à nouveau, cette nuance (de taille) : la grammaire n'est que la porte vers la délivrance, une auxiliaire pour la pratique yogique du *śabdapūrvayoga* qui seul peut garantir l'accès au Principe suprême.

Après la profession de foi de I 14, c'est le moment d'examiner la *Maitryupaniṣad* [MaiU], dont l'énoncé entre en consonance avec le BK, dans la mesure où, dans les deux textes, l'exposé consacré au *śabdabrahman* ne va pas sans référence implicite (ou non, pour le BK) à la pratique du *śabdapūrvayoga*.

Quoi qu'il en soit des problèmes de chronologie relative qu'elle soulève, et de la question des différentes strates temporelles de sa composition (Houben 2012 : 9, n. 12), il faut observer que la MaiU fait référence, en plusieurs endroits, à ces deux notions et à leurs corollaires. Ainsi MaiU VI 22 corrobore-t-elle à sa façon la doctrine de Bhartṛhari, non sans quelques différences : tandis que, dans le BK, il n'est qu'un seul et unique Brahman, le *śabdabrahman*, la MaiU en pose deux, distinguant deux étapes dans l'accession au Brahman suprême, à savoir le *śabdabrahman* et le Brahman même, sans qualification, qui est encore au-delà de lui ; d'où la citation finale de MaiU VI 22 :

> *dve brahmaṇī veditavye śabdabrahma parañ ca yat* |
> *śabdabrahmaṇi niṣṇataḥ paraṃ brahmādhigacchati* ||
>
> Il faut méditer sur les deux Brahman : le *śabdabrahman* et celui qui est suprême [qui lui est supérieur].
> Après s'être immergé dans le *śabdabrahman*, on accède au Brahman suprême.

Trait majeur : ces deux Brahman sont l'un et l'autre (l'un après l'autre) objets de méditation, à l'égal du seul *śabdabrahman* du BK. Il y a là comme

une anticipation (ou, au contraire, comme la reprise, selon la date attribuée au texte) du concept de *śabdapūrvayoga*.

Quoi qu'il en soit, pareil dédoublement du Brahman en MaiU VI 22 ne vaut que considéré du point de vue d'une pratique yogique de méditation, laquelle suppose une ascension par étapes vers le principe suprême, celle-là même que décrit le BK quand il allude au *śabdapūrvayoga* en plusieurs endroits après l'avoir nommé dans le *mūla* lui-même (en VP I 20c). Du reste, il s'agit d'une dichotomie relevant d'une pratique, c'est-à-dire, ici, d'une mystique, et qui s'efface devant l'assertion de MaiU VI 3 posant deux formes du Brahman, mais renvoyant, en réalité, à un Brahman unique dont le monde phénoménal n'est autre que la manifestation immanente :

> *dve vāva brahmaṇo rūpe mūrtañ cāmūrtañ ca | atha yan mūrtaṃ tad asatyaṃ yad amūrtaṃ tat satyaṃ tad brahma* [...]
>
> Il est assurément deux formes du Brahman, la matérielle et l'immatérielle. La forme matérielle [i.e. le monde phénoménal] est irréelle ; la forme immatérielle est réelle ; c'est là le Brahman [...].

La dyade Brahman/*śabdabrahman* que décrit MaiU VI 22 n'a donc pas de réalité ontologique. Ce qui compte, c'est la reconnaissance de ce paradoxe fondateur : la matérialité de la manifestation empirique est « irréelle » (même dans la première réalisation phonique du *śabdabrahman* sous la forme de *oṃ*) alors qu'est « réelle » la forme immatérielle qui la transcende en même temps qu'elle en est la source, à savoir, le Brahman suprême. Et, preuve ultime de la mise en abyme du *śabdapūrvayoga* dans le BK (ainsi que dans la MaiU, qui semble l'évoquer sans le nommer), compris comme discipline œuvrant à l'accession du *yogin* à la délivrance, on citera ce passage inaugural de MaiU VI 22 qui culmine sur une métaphore saisissante :

> *athānyatrāpy uktam — dve vāva brahmaṇī abhidyeye śabdaś cāśabdaś ca | atha śabdenaivāśabdam āviṣkriyate | atha tatraum iti śabdaḥ | anenordhvam utkrānto 'śabde nidhanam eti | athāhaiṣā gatir etad amṛtam etat sāyujyatvaṃ nirvṛtatvaṃ tathā ceti | atha yathorṇanābhis tantunordhvam*

> *utkrānto 'vakāśaṃ labhatīty evaṃ vāva khalv asā abhidhyātaum ity anenordhvam utkrāntaḥ svātantryaṃ labhate* | [199]
>
> Et il a été dit ailleurs : « On doit méditer, en vérité, sur deux Brahman : celui qui est le Son et le celui qui est le Non-son. En vérité, c'est par le Son que le Non-son est manifesté. Et ce Son, ici, c'est *oṃ*. Grâce à lui, le Son s'échappe (*utkrānta*) vers le haut et va se perdre dans le Non-son. Voilà, dit-on, quelle est la voie ; voilà l'immortalité, voilà l'union (*sāyujyatva*) ; voilà la béatitude. Et, comme l'araignée, s'échappant vers le haut à l'aide de son fil, atteint un espace libre, ainsi, en vérité, ce méditant [ce *yogin* en méditation] (*abhidhyātṛ*) [dont nous parlons], s'échappant vers le haut à l'aide de *oṃ*, atteint la liberté (*svātantrya*) [200].

On ne peut qu'admirer ce qui me paraît être, même de façon occulte, une description de la pratique yogique, à savoir le *śabdapūrvayoga* dont parle le BK en divers endroits, et remarquer la corrélation étroite que ce passage de la MaiU entretient avec VP I 130, où figure le terme *sāyujya*, clé de l'intelligence de la *kārikā*. On observe également la présence répétée du terme *utkrānta*, qui prendra une valeur très spécifique dans les textes ultérieurs du śivaïsme et du tantrisme, avec le sens de « suicide yogique » (litt. « sortie vers le haut ») comme réalisation ultime de l'exigence de « liberté ». De même, la notion de *svātantrya*, « liberté, autonomie », essentielle dans les spéculations śivaïtes et tantriques et qui vaut pour un synonyme de « délivrance », est-elle déjà présente dans ce passage et renforce-t-elle ma position selon laquelle le BK a la délivrance pour premier enjeu. Une chose est sûre : il s'agit bien ici de pratiques méditatives, d'où ma thèse, qui s'efforce de montrer que le *śabdapūrvayoga* est bien l'une de ces pratiques.

Revenons aux occurrences du terme *śabdapūrvayoga* dans le BK. Nous

199. J'amende le texte de van Buitenen d'après l'édition de Cowell. La coquille *abhidhyātom ity*, est corrigée ici en *abhidhyātā om ity*. Voir aussi Houben 2012 : 10, n. 13 : citant le même passage d'après van Buitenen, il laisse son exégèse en suspens, et conclut par une comparaison avec le *Yogabhāṣya* qui ne me paraît pas s'imposer, dans la mesure où il s'agit ici d'une tout autre forme de *yoga*.

200. Trad. Esnoul 1952, modifiée.

en avons vu deux, dans la Vṛtti *ad* I 14. La troisième suit de très près, à la *k.* 20, unique occurrence du terme dans le *mūla*. Elle appartient à un ensemble de huit *kārikā* (VP I 15-22), qui, étrangement, ne sont pas commentées par la Vṛtti. En dépit de ce manque, j'aimerais montrer qu'il s'agit bien d'un groupe homogène qui fait le point, à mots couverts, évidemment, sur l'existence de deux registres successifs : celui de la grammaire et celui de l'accès au *śabdabrahman*. Il est intéressant que cette section laissée sans commentaire suive immédiatement la Vṛtti *ad* I 14, où la notion de *śabdapūrvayoga* apparaît pour la première fois, en tant que telle, qui plus est, à deux reprises, et sans crier gare, pourrait-on dire.

De fait, les *k.* 15-22 fonctionnent comme un développement d'ordre ésotérique à ce qu'énonce la Vṛtti à I 14. On n'en comprend que mieux la *k.* 20 qui nomme le *śabdapūrvayoga* pour la seule et unique fois dans le *mūla*.

De 15 à 22, la transition se fait par étapes insensibles de la science grammaticale (*k.* 15) à ce qui est au-delà d'elle, à savoir la révélation désignée par le substantif *siddhi* et la référence emphatiquement explicite à la délivrance (*k.* 16 ; voir *supra*, p. 7). Noter que la *k.* 15 insiste sur le fait que la grammaire est « la science, appui suprême des [de toutes les] sciences » (*vidyānām eṣā vidyā parāyaṇam*) [201], et cela « en ce monde-ci » (*loke*). Voilà de quoi lever l'éventuel malentendu sur le statut ontologique de la grammaire.

Au vers 17, la figure de Prajāpati (« l'*ātman* fait de versets ») est le correspondant mythique du *śabdabrahman*, comme le souligne le premier hémistiche de la *k.* 18, dans laquelle le sujet est « la forme suprême de la parole en laquelle toute différenciation a disparu » (*pratyastamayabhedāyā yad vāca rūpam uttamām*) — ce que sait déjà le lecteur, depuis le vers liminaire. Une phraséologie que l'on retrouve comme un leitmotif au long du BK. La *k.* 17 joue de l'ambivalence du terme *ātman*, autant le Soi universel que le soi in-

201. Voir *Dhvanyāloka* I, après le résumé consécutif à la *k.* 13 : « Les grammairiens sont les premiers de tous les savants, parce que la grammaire est le fondement (*mūla*) de toutes les sciences. »

dividuel. Si le premier niveau de sens fait surgir l'Ātman universel, il n'en renferme pas moins une référence oblique à *l'ātman* individuel, à savoir le *yogin-mumukṣu*, l'*ātman*-locuteur de la *k.* 130, qui, à l'instar de l'Ātman universel, s'est affranchi de tout risque d'erreur, grâce à la maîtrise préalable de la grammaire (*atra*), et voit (*anupaśyati*) la Parole transcendante, unique, désignée métaphoriquement comme la « matrice des versets » (*chandasāṃ yonim*), « en sa pureté » (*kevalām*). Ici encore, la vision est un élément clé de cette expérience béatifique, qui fait que tout « délivré-vivant » est un *ṛṣi*.

Notons que les *k.* 18 à 22 sont étroitement associées par la syntaxe : cinq relatives anticipent la principale du vers 22. Au sein même de cette économie, le vers 18 est, syntaxiquement, le premier d'un groupe de trois (18 à 20) qui ont pour sujet commun, explicite ou non, la Lumière.

Le second hémistiche de la *k.* 18 reprend par *jyotis*, la Lumière, la « forme suprême de la parole » du précédent. Il y a là une première analogie du *śabdabrahman* avec la lumière (*jyotis*), symétrique de l'image des « ténèbres » (*tamas*) que la Lumière transcendante permet de percer, voire de dissiper, et qui évoque le « délivré », celui qui, au terme d'un effort mystique (auquel la *k.* 20 donnera enfin un nom), parvient à voir dans les ténèbres (*supra*, n. 119, p. 54, le nom même de Dīrghatamas). La *k.* 19 file la métaphore de la Lumière (désormais nommée *prakāśa*) et des ténèbres de l'immanence (*asmin tamasi*) qu'elle abolit. Dans cette *k.* 19, nous sommes explicitement dans un au-delà du monde phénoménal et dans un rapport étroit avec la transcendance du Principe suprême (*śabdabrahman*, ou tout autre nom qui lui soit affecté). Plus encore, la figure du *yogin-mumukṣu* prend le dessus comme s'il était nécessaire à présent d'incarner cette expérience inouïe, et aussi pour que cette Lumière transcendante ait des adorateurs. C'est ainsi que le sujet du vers 19 est, au pluriel, « ceux qui ont franchi le plan phénoménal » et qui « sont passés au-delà de la clarté et des ténèbres d'ici-bas », désormais absorbés dans cette Lumière, et l'adorant (*upāsate*). Ainsi, n'y a-t-il plus pour eux que Lumière : la dualité se résout en non-dualité. De tels *yogin* sont ceux qui, au vers 16, cherchaient la délivrance.

Nous voici parvenus à la *k.* 20, première et unique occurrence « autorisée » de la notion de *śabdapūrvayoga*, puisque relevée dans le *mūla*. Comme en un long préambule, tous les indices ont déjà été fournis pour la comprendre. Tout ce qui précède décrit l'expérience à laquelle on accède grâce au *śabdapūrvayoga* (ici, *śabdapūrveṇa yogena*) et annonce les descriptions plus détaillées, mais aussi plus clandestines, qui suivront.

La *k.* 20 est certainement la plus énigmatique de cette laisse. Vṛṣabhadeva (p. 51) qui, au reste, commente cet ensemble de *kārikā* laissées sans exégèse dans la Vṛtti, en propose une interprétation à laquelle j'adhère. Glosant *vācaḥ* par *gavādiśabdānām* (*vāc* étant au sens des « mots » empiriques) et *nimittāni* par *kāraṇāni*, il s'arrête sur le sens à donner à *bhāsante cihnānīva* :

> *yathākṣarasmṛteḥ cihnāni lipyakṣarāṇi siṃhākṛtyādīni vā | yatas taddarśanād akṣarasmaraṇam | tathā vāco nimittāny utkīrṇānīva bhāsante | katham abhinne bhinnānāṃ nimittānāṃ bhāsanam ity āha pratibimbavat iti | yathānekatālasālādirūpaṃ bhinnam abhinne ādarśe pratibimbadharmeṇābhasāsate | śabdapūrveṇa iti | te hi yoginaḥ pūrvoktaśabdapūrveṇa yogena tām abhinnām vācam upāsīnās tāni nimittāni pratibimbadharmeṇa paśyanti |`
>
> De même que les *traces/les empreintes* [laissées, dans le *yogin* près d'accéder à son but,] *par le souvenir des syllabes*, qu'il s'agisse des syllabes de l'écriture ou bien de [celles constituant] l'« espèce » du lion [la « lionité »], etc. — [*souvenir*] puisqu'on se souvient des syllabes pour les avoir vues —, de même, les *facteurs de la parole* se manifestent [en elle, la Lumière-*śabdabrahman*] comme si elles y étaient gravées. Mais, objectera-t-on, comment y aurait-il manifestation des facteurs [de la parole], caractérisés par la division, dans ce qui est indivis [i.e. la Lumière] ? C'est pourquoi on dit « *à la façon d'un reflet* ». Comme il arrive lorsque la division qui a forme de nombreux arbres, tels que le *tāla* et le *sāla*, se manifeste dans un miroir indivis, à la façon d'un reflet. À présent « *śabdapūrveṇa* [*yogena*] » : [De la même façon], en vérité, les *yogin* qui révèrent la parole indivise grâce au *śabdapūrvayoga* dont on a déjà parlé voient ces facteurs [de la parole divise] à la manière d'un reflet.

Ce faisant, Vṛṣabhadeva témoigne, à la façon d'un initié, d'une tradition vivante de l'exégèse du BK. Et il le fait à sa manière, qui restitue sa pleine saveur et sa vigueur au lexique sanskrit, dont il donne parfois des gloses inédites et très contextuelles, que ne consignent ni les lexiques anciens ni les dictionnaires modernes.

La *k.* 20 pourrait donc se traduire ainsi :

> *yatra vāco nimittānīvākṣarasmṛteḥ |*
> *śabdapūrveṇa yogena bhāsante pratibimbavat* || [...]
>
> [Cette Lumière] en laquelle les facteurs de la parole, comme des empreintes laissées par le souvenir des syllabes [prononcées dans la *vaikharī*] n'apparaissent plus que comme un [simple] reflet, grâce au *yoga* de la parole [...].

L'image du reflet doit être prise en son sens fort, d'autant que *pratibimba*, le reflet, va de pair avec son symétrique *bimba*, l'image. Le *śabdabrahman* évoqué aux vers précédents est le *bimba*, l'orbe du miroir indivis qu'aucune diversité ne peut affecter sinon, sous la forme d'un reflet incertain, le souvenir presque effacé des syllabes articulées dans la parole empirique. Le śivaïsme non dualiste cachemirien s'emparera de la métaphore du miroir indivis, support de l'entièreté de la division empirique, qui n'y paraît comme telle que par reflet [202]. Le reflet n'affecte pas le miroir. Cela fait du *śabdapūrvayoga* une pratique longue et ardue, ce qui n'empêche pas, le moment venu, la fulguration de la réalisation mystique.

De la sorte, les *k.* 20 et 21 formeraient couple. La première, placée qu'elle est sous le signe du *śabdapūrvayoga*, alludant au mouvement de « conversion » de la parole grossière à la subtilité de la parole suprême par le truchement de la discipline du *śabdapūrvayoga* — une « conversion »

202. Voir, notamment, PS 12-13 [Bansat-Boudon et Tripathi 2011]. De même, le commentaire d'Abhinavagupta au chapitre IV du *Nāṭyaśāstra* enseigne-t-il que, dans une représentation dramatique, la danse, dénuée de tout jeu de l'acteur, se distingue, par ce trait même, du théâtre, en ce qu'elle n'est pas porteuse du sens que le jeu de l'acteur (*abhinaya*) achemine jusqu'au spectateur, mais paraît toutefois s'en colorer partiellement, par reflet (*pratibimba*), de l'intrigue dotée de sens.

culminant dans l'expérience mystique de l'Un, non sans qu'il y demeure quelques traces (*cihna*), reflets (*pratibimba*) à peine visibles de la diversité de la parole empirique, mais qui garantissent, en quelque sorte, la reprise du cheminement en sens inverse. Rappelons l'analyse de Bitbol (*supra*, p. 88) : « La connaissance de ces séries d'hypostases n'est cependant prescrite qu'afin d'amorcer l'*inversion* du déploiement processionnel. »

Quant à la seconde (21) elle évoquerait symétriquement le mouvement descendant menant du *śabdabrahman* à la *vaikharī* (ici représentée par les quatre Veda). On aurait ainsi une description oblique du fonctionnement pendulaire du *śabdapūrvayoga*.

La syntaxe de la section 18-23 est donc à lire ainsi : quatre relatives : « Cette forme suprême de la parole qui… (18), cette Lumière que révèrent… (19), [cette Lumière] en laquelle… (20), et en laquelle les différents phonèmes… (21) » ; et une principale (22) : « Cet Un [cette unique Lumière, indivise] qui n'en est pas moins multiplement divisé par la variété des formations [grammaticales], ce suprême Brahman est atteint une fois que l'on a maîtrisé la grammaire. » (*yad ekaṃ prakriyābhedair bahudhā pravibhajyate | tad vyākaraṇam āgamya paraṃ brahmādhigamyate ||*) [203].

On revient ainsi à la question de la fonction de la grammaire (déjà posée à la *k.* 15) : elle est le premier moyen d'accès au Brahman suprême, ce qui, au reste, s'articule parfaitement sur les raisonnements consacrés au « *yoga* de la parole », qui impliquent le mouvement pendulaire, pulsatile, de la manifestation cosmique du Brahman et de son retrait de cette manifestation, et, du côté du *yogin*, le mouvement alterné de sa méditation sur la mise en place des niveaux de la parole et sur leur inversion.

En d'autres termes, la grammaire est bien ce même *śabdabrahman* qui a désiré se manifester dans la sphère immanente ; elle est l'une des étapes de l'incarnation du Brahman-Verbe, mais ce dernier n'en demeure pas moins

203. Syntaxe ambiguë, selon que l'on comprend le *tad* du second hémistiche comme déterminant le mot qui suit immédiatement *vyākaraṇam*, ou bien le syntagme *paraṃ brahma*… La seconde hypothèse est davantage recevable, eu égard à la logique spéculative de tout ce passage, d'autant que *vyākaraṇam* semble gouverné par *āgamya*.

transcendant et indivis. On ne peut donc feindre d'ignorer cette manifestation de l'Un, dont l'une des réalisations, au niveau de la *vaikharī*, consiste à s'être divisé en mots et phrases, objets de la grammaire analytique (et du VP, comme son titre le proclame) ; par conséquent il faut apprendre la grammaire, et, sa maîtrise acquise, on peut aspirer à un destin plus haut : son immersion dans le Brahman suprême.

On s'est bien évidemment demandé si le silence de la Vṛtti sur cet ensemble de huit *kārikā* ne signalait pas leur caractère apocryphe. J'espère avoir montré que, au contraire, cette huitaine de vers trouvait parfaitement sa place dans l'économie du BK, entre le vers 14 et le vers 23.

Enfin, comme pour faire bonne mesure, le vers 23, qui se distingue des précédents par son autonomie syntaxique, revient à la grammaire *stricto sensu*, mais comprise comme le lieu qui traite de questions longuement débattues dans la tradition grammaticale indienne : l'éternité de la parole ou sa production.

Un tel silence de la Vṛtti, me semble-t-il, pourrait s'expliquer par le haut degré d'ésotérisme que représente ce groupe de *kārikā*, dont, peut-être, le secret ne peut être transmis que de la bouche d'un maître à l'oreille d'un disciple qualifié pour le recevoir.

La quatrième occurrence du *śabdapūrvayoga* est à trouver dans la Vṛtti au vers 131 ; la cinquième dans la Vṛtti à 142. J'en ai déjà longuement parlé. On voudra bien se reporter à mes traductions et analyses, *supra*, respectivement p. 75 et p. 35 *sqq.*, p. 85 *sqq*.

Toutefois, le BK n'en a pas fini avec le concept. J'ai déjà observé qu'on trouve plusieurs allusions, souvent voilées, à la procédure du *śabdapūrvayoga* autant qu'à l'expérience béatifique de la délivrance à laquelle il conduit et qui culmine sur l'apothéose du *jīvanmukta*, fût-ce sous la forme d'un portrait en filigrane, une empreinte qui n'apparaît que par transparence dans l'épaisseur du texte.

Pour ce faire, je me limiterai à un exemple, particulièrement éclairant. Il s'agit de la *k.* 51, et de sa Vṛtti :

āṇḍabhāvam ivāpanno yaḥ kratuḥ śabdasaṃjñakaḥ |
vṛttis tasya kriyārūpā bhāgaśo bhajate kramam || 51 ||

Cette énergie nommée parole relève, pour ainsi dire, de la nature d'un œuf [la nature du jaune d'un œuf de paonne].
Sa fonction, qui n'est autre que son action, assume un séquencement partie par partie.

Le passage fait de la parole une énergie (*kratu*) — une analogie récurrente dans le BK — qui est déterminée par une métaphore panindienne, celle du jaune de l'œuf de paonne, le vitellus [204], qui illustre remarquablement le principe même de l'ontogenèse. C'est-à-dire que la Parole indivise renferme à l'état de potentialité toute la diversité colorée de l'oiseau à naître, qu'elle est grosse de cette bigarrure potentielle. Puisque la Parole est ainsi vue sous les espèces d'une énergie, elle est nécessairement dynamique, d'où l'emphase placée sur le terme *vṛtti* qualifié par *kriyārūpā* (Vṛṣabhadeva, qui lit *kriyābhūtā*, les présente comme des quasi-synonymes). Vṛṣabhadeva glose *vṛtti* par *āvirbhāvatirobhāvau śabdasya vṛttiḥ*, « L'activité [c'est-à-dire la fonction] de la parole consiste en [l'alternance cyclique de] son apparition et de sa disparition ».

Venons-en, à présent, à la Vṛtti à I 51, l'une des sections les plus explicites (ou les moins secrètes) du BK en ce qui concerne la procédure et les enjeux du *śabdapūrvayoga*, toujours sans le nommer :

sarvavibhāgodgrāhapratisaṃhāreṇa bāhyo vyāvahārikaḥ śabdo 'ntaḥkaraṇe mayūrādyaṇḍarasavat pūrvavibhāgodgrāhabhāvanāmātrām avyatikrāman pratilīyate | yathā caikasya śabdasya pratilayas tathā dāśatayādīnām api | sa tv evaṃ pratilīnaḥ pratyastamitabhāgaḥ prāptavivakṣāpratibodhāyām antaḥśabdavṛttau, vākyapadavivartadharmam udgṛhya pratyekam avayavodgrāheṇa kramaśaktiṃ parigṛhṇāti | sā cāsyodayapratyastamayanirbhāsamātrā kriyārūpeṇāvasīyate ||

Après qu'elle a cessé d'assumer toutes ses divisions [empiriques], la parole externe de l'usage courant disparaît dans l'organe interne sans abandonner pour autant la force résiduelle (*bhāvanā*) inhérente

204. Voir Bronkhorst 2001.

> aux divisions qu'elle avait auparavant assumées, comme c'est le cas pour le jaune (*rasa*) [homogène] de l'œuf de paonne, ou d'autres oiseaux [*rasa* qui contient en germe le paon tout entier avec la variété chromatique de son plumage] [205].
>
> De même qu'il peut y avoir disparition d'un seul mot, de même est-ce le cas pour un groupe de dix mots, et ainsi de suite. Mais une fois la parole [externe] disparue, et ses divisions résorbées, lorsque le fonctionnement de la parole interne est réveillé par le « désir de parler », celle-ci [la parole interne], assumant [de nouveau] la propriété de se manifester en mots et phrases, acquiert le pouvoir de se doter d'un ordre de succession [206], en assumant des parties l'une après l'autre. C'est la simple apparition de ces levers et de ces couchers [de ces éveils et de ces sommeils] de la Parole que l'on tient pour son activité.

Bribe après bribe, on complète ainsi la description du fonctionnement du *śabdapūrvayoga* : le mouvement de la « conversion » est montré comme s'abolissant dans l'organe interne, en l'occurrence, dans la *buddhi*, désignée ailleurs comme le lieu qui accueille la *madhyamā*. C'est dire qu'il s'agit du processus en vertu duquel la « parole externe » (*bāhyaḥ śabdaḥ*) se mue en « parole interne » (*antaḥśabda*) [207]. De même y a-t-il référence à un autre concept important, celui de *vivakṣā*, ou le « désir de parler » du locuteur, essentiel dans l'ébranlement du mouvement descendant, processionnel, de la manifestation linguistique (en même temps que phénoménale), qui succède nécessairement à celui de la « conversion » vers la transcendance, tel que le décrit le début de la Vṛtti. L'ordre peut en être inversé, selon le point de vue et le contexte. On voit le rôle dévolu au locuteur, en l'occurrence au

205. C'est ainsi que Iyer comprend en donnant à *bhāvanā* son sens strictement *mīmāṃsaka*. Une autre option, celle de Biardeau, serait de comprendre : « la parole externe … disparaît dans l'organe interne … sans perdre pour autant les divisions assumées antérieurement et [qu'elle conserve] sous forme de potentialités (*bhāvanā*). », ce qui revient à peu près au même. Sur une autre acception de *bhāvanā*, voir *supra*, p. 49.

206. Vṛṣabhadeva (p. 111) glose : *kramaśaktiṃ kramākhyāṃ śaktim*.

207. Voir VP I 130 : *śabdam antaravasthitam* ; *supra*.

yogin, dans le mouvement alterné de la discipline à laquelle il se soumet et qui va de la parole externe à la parole interne, et inversement.

Conclusion

Dans le *Brahmakāṇḍa*, Bhartṛhari déroule, presque furtivement, une sorte de fil d'Ariane qui fait progresser, jalon après jalon, l'exposé de sa doctrine, un monisme du Verbe, de la *k.* 1 à la *k.* 154, la pénultième dans le comput de Biardeau, en passant notamment par I 120, I 130 et I 142. Un monisme du Verbe (ou de la Parole) qui se monnaie néanmoins comme triple ou quadruple, selon le point de vue adopté, sans que le Verbe unique et transcendant en soit pour autant affecté.

Le BK est un texte pulsatile qui imprime à son mouvement le rythme binaire de la pulsation principielle qui recevra le nom de *spanda* dans le Trika, et qui, pour Bhartṛhari, est la force dynamique qui régit simultanément, tant l'installation progressive de la parole humaine et de la création phénoménale [208] (pas d'objet, animé ou non, qui ne soit nommé [209], c'est-à-dire pensé ; VP I 123), que leur résorption, elle aussi opérée par étapes [210], dans l'entité unique et transcendante qu'est le Brahman, ou plutôt le *śabda-brahman*.

Une pulsation d'essence que l'homme fini, asservi à sa condition empirique, se réapproprie grâce à la pratique également pulsatile et pendulaire du « *yoga* de la parole ».

208. VP I 120, qui fait écho à VP I 1.

209. VPvṛ I 128 : *tayā hy artho vidhīyate*, « En effet, c'est par elle [la parole] qu'on pose un objet. »

210. Voir VPvṛ I 128 qui oppose les *svamātrāvādin* et les *pāramātrāvādin*, ceux qui tiennent que l'univers est un produit du soi individuel et ceux qui affirment que tout procède du Soi suprême, illustrant la division à laquelle se prête la conscience, « matrice des êtres » (et autre nom du Brahman), par celle dont témoigne l'huile exprimée du sésame : *caitanyaṃ bhūtayonis tilakṣodarasavat pravibhajyata ity eke* — affirmant, comme corollaire implicite, que la Création est graduelle contre ceux qui la proclament simultanée.

Ce « *yoga* de la parole » est de l'ordre de la re-connaissance, de la résorption, de la ré-flexion. Il est fondamentalement et délibérément une posture réflexive, *à contre-courant*, transformant la fatalité d'une genèse de la servitude humaine, ordonnée selon le système des *tattva*, en la possibilité toujours ouverte d'une délivrance à laquelle aspire l'homme indien, soucieux de s'affranchir des jouissances innombrables, immédiates et néanmoins fallacieuses, auxquelles il croit pouvoir prétendre en ce monde-ci.

Ainsi s'expliquent certaines contradictions apparentes de l'exposé. Pourquoi, en effet, plusieurs définitions de chacun des trois niveaux de la parole, dans la Vṛtti *ad* 142 ? Il ne peut s'agir que d'une question de point de vue, selon que telle phase de la triple parole est considérée dans le mouvement descendant de sa manifestation, qui inclut la concrétisation de la transcendance en immanence objective, sur fond de monisme de la conscience pure, ou dans le mouvement ascendant de sa « conversion » vers l'entité suprême d'où tout s'écoule, y compris la parole immanente (dont la grammaire), puisque c'est le *śabdabrahman* qui préside à son destin.

Je ne prendrai que deux exemples. La Vṛtti *ad* I 142, p. 176, enseigne : « la Médiane est intérieure, *on dirait* (*iva*) *qu'elle possède* [*encore*] un ordre de succession, *mais* elle a pour seul substrat l'intellect »[211] ; c'est le point de vue de la « conversion » vers un état supérieur, puisque s'y inverse le mouvement descendant de la phénoménalisation, à propos duquel on ne saurait dire que *madhyamā* y « conserve » un ordre de succession avéré, puisque, au contraire, dans ce mouvement *decrescendo*, elle donne à voir des signes précurseurs de l'ordre de succession qui ne s'accomplira pleine-

211. VPvṛ I 142, p. 176 : *madhyamā tv antaḥsamniveśinī parigṛhītakrameva buddhimātropādānā* | … Bel exemple d'*utprekṣā*, un *alaṃkāra* servant à exprimer l'illusion de la dualité (ici déployée en succession) que suscite la phénoménalisation, ou à dénoncer cette dualité comme illusion ! La poétique, encore une fois, est le prolongement de la grammaire dans ce parcours sotériologique.

ment que dans la *vaikharī* (comme c'est le cas avec le principe de l'assimilation régressive, en phonétique sanskrite).

C'est, du reste, ce qu'énonce, aussitôt après, l'opinion, présentée comme divergente, selon laquelle le point de vue adopté sur cette étape de la parole est celui de sa propension essentielle à se manifester : « Cependant, selon certains, elle [la *madhyamā*] est portée par l'activité du souffle subtil, et, quoique son ordre de succession soit [i.e. reste] contracté, elle englobe le souffle manifesté [grossier][212]. » — c'est-à-dire qu'elle se dispose à se continuer dans la *vaikharī* (décrite à la phrase précédente, dans ce passage), préfigurant de la sorte, et l'englobant, le souffle « grossier » à l'œuvre dans la *vaikharī*[213].

Néanmoins, pas de contradiction ici entre les deux sections de la définition, mais l'articulation l'un sur l'autre des deux points de vue symétriques du progrès et du retrait de la manifestation.

Plus loin (p. 178), au moment de décrire la triade des niveaux de la parole en remontant du « discours » au « Verbe », de la *vaikharī* à la *paśyantī* (et au-delà), la même Vṛtti *ad* I 142, à propos de *madhyamā*, cite cette strophe[214] :

212. VPvṛ I 142, p. 176 : *... sā tu sūkṣmaprāṇavṛttyanugatā kramasaṃhārabhāve 'pi vyaktaprāṇaparigrahaiva keṣāṃ cit.*

213. Analyse confortée par VP I 46 qui décrit la *madhyamā*, sise dans la *buddhi*, comme destinée à devenir « les paroles audibles », autant dire l'infinité des réalisations de la *vaikharī* : [...] *śabdo 'pi buddhisthaḥ śrutīnāṃ kāraṇaṃ pṛthak* ||, « Le Verbe/la parole qui réside dans la *buddhi* est cause des [paroles] audibles, distinctes les unes des autres » VP 46cd ; la Vṛtti développe : [...] *śabdabhedabhāvanānugate buddhitattve yo 'yaṃ śabdaḥ prāptiparipāke svabīje labdhābhimukhyaḥ sthānakaraṇādyanugṛhīto vivartate sa vyañjakadhvanibhedānupātena vyavacchidyamānoddeśaḥ paurvāparyavān upalabhyamānaḥ svarūpapararūpayoḥ prakāśako bhavati*, « Résidant dans le principe de la *buddhi* qui renferme en puissance les différentes paroles [concrètes], la parole [i.e. *madhyamā*], est désormais prête [à évoluer], parce que son germe est parvenu à maturité. Elle se manifeste alors à l'aide des organes et des points d'articulation, etc. [sous les espèces de la *vaikharī*]. Elle dont l'énonciation est divisée selon les différents sons qui la révèlent est perçue comme successive et met en lumière tant sa propre forme que celle des autres [entités]. »

214. Dans les éditions de Biardeau et d'Iyer, cette strophe fait partie d'un ensemble de

kevalaṃ buddhyupādānā kramarūpānupātinī |
prāṇavṛttim atikramya madhyamā vāk pravartate ||

Avec le seul intellect pour support, [encore] *revêtue d'une forme successive* [caractéristique de la *vaikharī*],
La parole Médiane, passée au-delà de *l'activité du souffle* [grossier, au principe de la *vaikharī*], se met en branle [à son tour, au fil du mouvement de conversion].

Ainsi la Médiane retrouve-t-elle son identification originelle au seul souffle subtil. Elle est ici saisie dans le mouvement de la « conversion », juste avant de se résorber à son tour dans la *paśyantī*.

De même relève-t-on une apparente disparité entre deux définitions successives de la *paśyantī* (VPvṛ I 142), d'abord décrite comme non séquentielle, donc indifférenciée, à l'image du *śabdabrahman*, dont elle est comme l'ombre portée dans l'ordre immanent, mais ayant pleinement vocation à se déployer :

> Quoique son ordre de succession soit complètement résorbé et qu'elle soit indifférenciée, la Contemplatrice est, déjà, toute pénétrée du pouvoir de successivité [i.e. du pouvoir de se faire successive] [215].

Ici, un très bref excursus : bien que la possibilité ontologique d'une *paśyantī bifrons*, dotée d'un double registre, l'un tourné vers l'immanence, l'autre tourné vers la transcendance, soit esquissée dans certains textes, c'est la dimension immanente de la *paśyantī* qui prévaut. La *paśyantī* serait-elle définie par l'énigme de ṚV I 87, 5 : *sómasya jihvā́ prá jigāti cákṣasā*, « La langue se met en marche grâce à l'œil du *soma* » ? La langue est ici l'organe, mais vaut aussi, comme en français, pour l'acception linguistique du terme. Reprenant Geldner, Renou (1978 : 56-57) nous aide à comprendre le mystère : « l'œil interne du voyant qu'illumine le *soma* et qui conduit

cinq imputées à la tradition (*punaś cāha*). En revanche, Rau fait appartenir cette strophe et les quatre autres au *mūla* ; *kevalaṃ buddhyupādānā* … est chez Rau la *kārikā* 166.

215. VPvṛ I 142, p. 176-178 : *pratisaṃhṛtakramā saty apy abhede samāviṣṭakramaśakti paśyantī |* ; dans tous ces passages, la trad. est de Biardeau, modifiée.

le discours » — avec un jeu de mots implicite sur le synonyme de *cakṣus* (*cakṣas*), « œil », qu'est *netra*, le « conducteur », au m., et aussi l'« œil », au nt., tandis qu'est exalté le *soma*, boisson enivrante et inspiratrice du poète. Ainsi semble-t-il que l'on trouve dans ṚV I 87, 5 l'indice de cette vérité : la *paśyantī*, phase liminaire de la triple parole de VP I 142, relève bien, principalement, du monde empirique.

Quoi qu'il en soit, le point de vue considéré ci-dessus (la *paśyantī* pénétrée du pouvoir de successivité) est celui de la « procession », la mise en branle de la manifestation. Du reste, la *paśyantī*, ne serait-ce que par la morphologie du terme, qui consiste en un participe présent substantivé au féminin, appelle un objet, par conséquent sa propre phénoménalisation.

Toutefois, selon un processus identique à celui qui a cours pour la Médiane, la *paśyantī* n'a pas seulement vocation à la manifestation, elle est tout autant l'étape pénultième dans le mouvement de « conversion » qui la conduit, au terme d'un reploiement au progrès insensible (la *vaikharī* se résorbant dans la *madhyamā*, puis la *madhyamā* s'absorbant dans *paśyantī*), à se fondre dans l'indifférenciation absolue du *śabdabrahman*.

Si bien que, dans l'assertion qui suit immédiatement (p. 178), la parole, dans l'étape de la *paśyantī*, est simultanément décrite dans ses deux dimensions, celle qui est sienne dans le mouvement de la manifestation, c'est-à-dire « frémissante » (*calācala*) *vs* celle qu'elle adopte dans le mouvement de son retrait de l'immanence, à savoir, immobile (*avikṣiptā* ; « arrêtée » dans Vṛṣabhadeva), une fois qu'elle [autrement dit, le *yogin* qui médite sur elle] est parvenue à la concentration mentale, condition dans laquelle elle apparaît comme « cachée et pure ». Sa nature ontologiquement paradoxale est ainsi révélée :

> [...] frémissante, aussi bien que parvenue à la concentration mentale [216] (*pratilabdhasamādhānā*) [donc « immobile » ; *avikṣiptā* dans la *Paddhati*], cachée et pure, ayant en elle la forme des objets de la connaissance (*sanniviṣṭajñeyākārā*) ou l'ayant résorbée (*prati-*

216. Je m'écarte ici de Biardeau, qui traduit : « saisie par la concentration mentale ».

> *līnākārā*), ou étant sans forme (*nirākārā*), prenant l'apparence d'objets distincts ou d'objets conjoints, et prenant une apparence d'où tout objet a disparu, elle présente une infinité de variantes [217].

Dans tous ces passages (comme dans plusieurs autres), la question de la séquentialité (*krama, paurvāparya* in VPvṛ I 46) ou de la non-séquentialité (*akrama, [prati]saṃhṛtakrama*) de la parole est cruciale pour l'intelligence de la doctrine.

Et qu'est-ce que cette concentration mentale par laquelle la *paśyantī*, étape pénultième, est saisie, sinon la pratique yogique du *śabdapūrvayoga* auquel la Vṛtti *ad* I 142 fait référence un peu plus bas [218], et qui se laisse percevoir, très tôt dans le texte, dans la Vṛtti *ad* I 14 (*supra*, p. 104) ? Commentant *pratilabdhasamādhānā*, la *Paddhati* (p. 215) confirme cette hypothèse : *avikṣiptā yoginām śabdapūrvayogena samāhitatvāt*, « Elle [la *paśyantī*] est immobile, puisque les *yogin* s'y recueillent grâce au *śabdapūrvayoga*. »

Encore faut-il nuancer : le texte entier du BK (*mūla* et Vṛtti) insiste sur le fait que cette successivité potentielle (°*kramaśakti*) n'est qu'un leurre, une simple semblance (cf. *anukāra* de VP I 5 et de I 86), d'où la triple reprise du substantif °*pratyavabhāsā*, en dernier élément de *bahuvrīhi*, pour qualifier, ici, la *paśyantī* et son mouvement pendulaire et ininterrompu de manifestation et de résorption (VPvṛ I 46).

De fait, il n'y a ni manifestation, ni résorption. C'est toujours la même

217. VPvṛ I 142, p. 178 (traduction Biardeau) : *sā calācalā pratilabdhasamādhānā cāvṛtā viśuddhā ca sanniviṣṭajñeyākārā pratilīnākārā nirākārā ca parichinnārthapratyavabhāsā, saṃsṛṣṭārthapratyavabhāsā, praśāntasarvapratyavabhāsā cety aparimāṇabhedā* |. La séquenciation se fait par paires d'opposés : « frémissante » *vs* « parvenue à la concentration mentale », et, de la sorte, « cachée et pure » — « ayant en elle la forme des objets de la connaissance » *vs* « ou l'ayant résorbée, ou étant sans forme » ; « prenant l'apparence d'objets distincts ou d'objets conjoints » *vs* « et prenant une apparence d'où tout objet a disparu ».

218. VPvṛ I 142, p. 178 : *tasyā eva vāco vyākaraṇena sādhutvajñānalabhyena vā śabdapūrveṇa yogenādhigamyata ity ekeṣām āgamaḥ* |, « C'est de la [*paśyantī*] qu'une certaine tradition dit que l'on y accède, soit par la grammaire qui donne la connaissance de la correction [linguistique], soit par le "*yoga* de la parole". » Assertion ambiguë, qui pourrait impliquer la réalité d'une nature *bifrons* de la *paśyantī*.

unique entité transcendante, au-delà de toute séquentialité ou successivité, qui s'adonne à son jeu favori : se faire autre qu'elle-même, et, aussi bien, à son gré, retourner à son être premier. Non pas un caprice, mais l'expression d'une liberté (*svātantrya*) et d'une puissance souveraines, caractéristiques de l'Agent absolu, qui seront au centre des raisonnements śivaïtes ultérieurs.

Il n'en demeure pas moins que la pratique du « *yoga* de la parole » se saisit de cette pulsation inhérente au Brahman-Agent — diastole/systole, relâchement/contraction, évolution/involution —, pour la faire servir à la fin ultime que s'est fixée le *mumukṣu*, qui est d'en réaliser l'inanité métaphysique, afin d'accéder à la délivrance, grâce à la *transposition* expérientielle, dans son for intérieur (c'est le *forum* du latin), d'une doctrine moniste, ici, un monisme du Verbe à vocation sotériologique.

Tel le *pharmakon* — poison ou remède — la discursivité, clé de la parole immanente et cause dernière de la finitude humaine, est réversible, et sa fatalité révocable : l'analyse méditative qu'en fait le *mumukṣu* dans l'aller et retour du discours au Verbe et inversement, fait surgir en lui l'intelligence (ou l'intuition) de la mise en place insensible du Verbe dans le monde des phénomènes et dans l'appareil psycholinguistique du sujet fini, donc de la possibilité d'un renversement.

Au terme — et au principe — de ce retrait ascensionnel, que trouve-t-on ? Le Son sans le Sens, c'est-à-dire le Son (le Verbe) archétypal, inaudible aux oreilles du monde phénoménal, parce que transcendant, donc suprasensible, néanmoins porteur de toutes les virtualités sémantiques de la parole immanente, et dans lequel s'abîme jusqu'à s'abolir la *paśyantī* qui, d'une certaine manière, s'égale au « ptyx » du *Sonnet en X* [219].

Mot-symbole précédé de « nul » (à la double valeur d'adjectif indéfini et d'épithète) et qui éclate littéralement, dans la séquence sonore « nul

219. De fait, la signification implique une dualité, ici, celle du signifiant et du signifié (ou du signe et du référent, selon Benveniste). En termes indiens, la dualité du *śabda* et de l'*artha*. Ainsi, la signification étant sur le versant phénoménal de la parole, et supposant une expansion, la parole principielle, *in fine*, ne peut être que « son » pur.

ptyx », à la façon du *sphoṭa* de la grammaire sanskrite, « ptyx » est un vocable plus qu'un mot, un son pur, littéralement inouï, puisque inconnu de tous (comme son et comme sens — donc, en effet, « nul » ou « annulé »), à l'exception du poète qui, cependant, le fait sonner au moment même où il l'invente en jouant de la seule sonorité des rimes : « aboli bibelot d'inanité sonore » [220].

De fait, la signification implique une dualité, ici celle du signifiant et du signifié (ou du signe et du référent, selon Benveniste), en termes indiens, celle du *śabda* et de l'*artha*. Ainsi la signification étant sur le versant phénoménal de la parole, et supposant une expansion, la parole principielle, *in fine*, ne peut être que « son » pur.

Quel est donc l'enjeu principal du BK ? En réalité il est double : certes, c'est une célébration de la grammaire, garante du bon usage des mots et de la parole, un registre dans lequel s'exprime Bhartṛhari, le grammairien, héritier d'une tradition et l'auteur de la MBhD. Mais c'est aussi la célébration, ou plutôt l'adoration [221] de l'entité suprême, dont l'énergie phonique est au principe du monde phénoménal, et qui seule peut conduire au but que le *mumukṣu* s'est fixé. En quoi Bhartṛhari énonce sa doctrine qui est une philosophie de la grammaire. Ainsi Rimbaud : « La musique savante manque à notre désir » [222].

La grammaire, dont la dignité est incontestable, est néanmoins instru-

220. Mallarmé, *Sonnet en X*, p. 68 : « Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx/ Aboli bibelot d'inanité sonore/ [...] ». Noter que, au moment d'écrire ce sonnet, Mallarmé travaillait à une « thèse de doctorat sur les problèmes du langage » (Abastado 1972 : 78). Abastado cite un passage de la lettre de 1864 à Cazalis : « J'extrais ce sonnet, auquel j'avais une fois songé, d'une étude projetée sur la parole. » De même avait-il demandé à Lefébure dans une lettre du 3 mai 1868 : « [...] concertez-vous pour m'envoyer le sens réel du mot ptyx : on m'assure qu'il n'existe dans aucune langue, ce que je préférerais de beaucoup à fin [*sic*] de me donner le charme de le créer par la magie de la rime » (cité dans Abastado, p. 79).

221. Dans VP I 19, les *yogin* sur le chemin de la révélation « révèrent, adorent, méditent sur » (*upasāte*) la « forme suprême de la parole », cette « lumière » où il faut reconnaître le *śabdabrahman*.

222. Rimbaud, « Conte », *Illuminations*.

mentale dans la quête de cet Absolu sonore (mais à la façon du premier échelon de l'échelle qui doit y mener), comme est instrumentale la discipline du *śabdapūrvayoga* qui seule permet d'y atteindre. Alors, toute différenciation abolie, quand le *yogin* ne voit plus que la « forme propre » (*svarūpa*), indivise (*avibhāga*) et suprême de la Parole, cesse définitivement toute autorité de la grammaire, immanente et divise en essence [223].

Je dédie ces pages à la mémoire de Marie-Claude Porcher, *sahṛdayā* subtile, qui fut pour moi un maître et une amie.

Références bibliographiques

Sources

Chāndogyopaniṣad [ChU].

— Senart, Émile (1930). *Chāndogya-Upaniṣad*. Collection Émile Senart. Paris : Les Belles Lettres.

223. VPvṛ I 142 (B : 179) : *svarūpajyotir evāntaḥ sūkṣmā vāg anapāyinī* | [...] *tasyāṃ dṛṣṭasvarūpāyām adhikāro nivartate* ; l'*adhikāra* qui trouve là son terme est, dans le contexte, celui de la grammaire, cédant la place à un autre registre, celui de la métaphysique et de la mystique, où opère le *śabdapūrvayoga*. Dans son *Uddyota* à MBh citant ṚV I 164, 45 (Joshi et Roodbergen 1986 : § 37, p. 57), Nāgeśa commente : *vaiyākaraṇas tu śāstrabalena tadbalalabdhayogena ca guhā 'ndhakāraṃ vidīrya sarvaṃ jānātīti bhāvaḥ* |, « Mais le grammairien, grâce au pouvoir de la science [grammaticale] et grâce au pouvoir obtenu par ce pouvoir, dissipe les ténèbres de la "grotte" [de l'"endroit secret"] et connaît toute chose [et connaît le Tout]. Tel est le sens. » Autrement dit, le « pouvoir de la science grammaticale » est celui que détient le grammairien, d'où l'appellation périphrastique de « *vāgyogavid* », tandis que le « pouvoir obtenu par ce pouvoir » est celui du *śabdapūrvayoga* (non nommé ici), à savoir, la pratique yogique menant à la révélation du *śabdabrahman* et à la délivrance. Encore un texte qui laisse à entendre que les *mumukṣu* se recrutent parmi les grammairiens, et aussi que, en fin de compte, c'est le *śabdabrahman* qui préside au destin de la grammaire : pas de science grammaticale sans l'irrésistible désir du *śabdabrahman* de se manifester comme monde et comme parole empirique.

Jaiminīyopaniṣadbrāhmaṇa [JUB].

— Oertel, H. (1896). « The *Jāiminīya* or *Talavakāra Upaniṣad Brāhmaṇa* ». *Journal of the American Oriental Society* 16, p. 79-260.

Laghumañjūṣā.

— Parvatiya Nityananda Panta et Sitarama Sastri Shende (août 1915). *Vaiyākaraṇa Siddhānta Laghu Manjuṣā By Mahamahopadhyaya Śrî Nâgeśa Bhaṭṭa, with Two Commentaries, i.e., Kunjikā of Durbalāchārya and Kalā of Bālam Bhatta.* The Chowkhambâ Sanskrit Series ; A Collection of Rare & Extraordinary Sanskrit Works 212. Benares : Chowkhamba Sanskrit Book-Depot.

Mahābhāṣya [MBh].

— Filliozat, P.-S. (1975-1980). *Le Mahābhāṣya de Patañjali avec le Pradīpa de Kaiyaṭa et l'Uddyota de Nāgeśa*. 4 vol. Publications de l'Institut français d'indologie 54. Pondichéry : Institut français d'indologie.

— Joshi, S. D. et J. A. F. Roodbergen (1986). *Patañjali's Vyākaraṇa-Mahābhāṣya. Paspaśāhnika. Introduction, Text, Translation and Notes.* Publications of the Centre of Advanced Study in Sanskrit, Class C, N° 15. Pune : University of Poona.

— Kielhorn, F. (1880-1884). *The Vyâkaraṇa-Mahâbhâshya of Patanjali*. 3 vol. Bombay : Government Central Book Depôt.

Maitryupaniṣad [MaiU].

— Esnoul, A.-M. (1952). *Maitry Upaniṣad*. Les Upanishad XV. Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient, Adrien-Maisonneuve.

Nirukta.

— Sarup, L. (1967). *The Nighaṇṭu and the Nirukta : The Oldest Indian Treatise on Etymology, Philology and Sementics* [*sic*]. *Critically Edited from Original Manuscripts and Translated for the First Time into English. With Introduction, Exegetical and Critical Notes, Three Indexes and Eight Appendices.* Second reprint. Delhi, Varanasi et Patna : Motilal Banarsidass.

Paramārthasāra [PS].

— Bansat-Boudon, L. et K. D. Tripathi (2011). *An Introduction to Tantric Philosophy : The Paramārthasāra of Abhinavagupta with the Commentary of Yogarāja*. Translated by Lyne Bansat-Boudon and Kamalesha Datta Tripathi. Introduction, notes, critically revised Sanskrit text, appendix, indices by Lyne Bansat-Boudon. Routledge Studies in Tantric Traditions 3. London et New York : Routledge.

Ṛgvedasaṃhitā [ṚV].

— Kunhan Raja, C. (1956). *Asya Vāmasya Hymn (The Riddle of the Universe). Ṛgveda 1-164. Sanskrit Text with the Bhāṣyas of Sāyaṇa and Ātmānanda and with English Translation and Notes*. Madras : Ganesh & Co.

— Jamison, S. W. et J. P. Brereton (2014). *The Rigveda : The Earliest Religious Poetry of India*. 3 vol. Collection South Asia Research. New York : Oxford University Press.

— Müller, F. M. (1849-1862). *Rig-Veda-Sanhita. The Sacred Hymns of the Brahmans Together with the Commentary of Sayanacharya*. 4 vol. London : William H. Allend and Co.

— Renou, L. (1956). *Hymnes spéculatifs du Véda*. Connaissance de l'Orient et Collection Unesco d'œuvres représentatives, Série indienne. Gallimard et Unesco.

Saubhāgyabhāskara.

— Vāsudev Laxmaṇ Śāstrī Paṇśīkar (1935). *Lalitāsahasranāmastotram with the Commentary Saubhāgyabhāskara*. Bombay : Pāndurańga Tāvaji Nirṇaya Sāgara Press.

Taittirīyāraṇyaka [TĀ].

— Hari Nārāyaṇa Āpaṭe et Vināyaka Gaṇeśa Āpaṭe (1898-1927). *kṛṣṇayajurvedīyaṃ taittirīyāraṇyakam | śrīmatsāyaṇācāryaviracitabhāṣyasametam |*. 2 vol. *ānandāśramasaṃskṛtagranthāvāliḥ* 36.

Vācaspatyam.

— Śrītāranātha-tarkavācaspati (1962). *Vācaspatyam (A Comprehensive Sanskrit Dictionary)* [*Vācaspatyam (bṛhat saṃskṛtābhidhānam)*]. 6 vol. Chowkhamba Sanskrit Series [*caukhambā saṃskṛta granthamālā*] 94. Vārāṇasī-1 : The Chowkhamba Sanskrit Series Office [*caukhambā saṃskṛta sīrīja āphisa*].

Vākyapadīya [VP].

— Biardeau, M. (1964a). *Bhartṛhari : Vākyapadīya Brahmakāṇḍa. Avec la Vṛtti de Harivṛṣabha. Texte reproduit de l'édition de Lahore*. Publications de l'Institut de civilisation indienne 24. Paris : Éditions E. De Boccard.

— Cārudeva Śāstrī (1935). *Vākyapadīyam : Prathamaṃ Kāṇḍam*. Lahore : Ram Lal Kapoor Trust Society.

— Iyer, K. A. S. (1965-1977). [Traduction du *Vākyapadīya*]. 4 vol. Poona et Delhi : Deccan College, Postgraduate and Research Institute et Motilal Banarsidass.

— Iyer, K. A. S. (1963-1983). [Édition du *Vākyapadīya*]. 4 vol. Poona et Delhi : Deccan College, Postgraduate and Research Institute et Motilal Banarsidass.

— Raghavan Pillai, K. (1971). *The Vākyapadīya. Critical text of Cantos I and II (with english translation, summary of ideas and notes)*. Delhi : Motilal Banarsidass.

— Rau, Wilhelm (1977). *Bhatṛharis* Vākyapadīya *: Die* Mūlakārikās *nach den Handschriften herausgegeben und mit einem* Pāda-*index versehen*. Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes 42.4. Wiesbaden : Franz Steiner.

ÉTUDES

Abastado, C. (mai 1972). « Lecture inverse d'un sonnet nul ». *Littérature* 6, p. 78-85.

Aklujkar, A. (2009). « Veda Revelation according to Bhartṛ-hari ». In : *Bhartṛhari : Language, Thought and Reality (Proceedings of the International Seminar, Delhi, December 12-14, 2003)*. Éd. par Mithilesh Chaturvedi. Delhi : Motilal Banarsidass, p. 1-97.

Bansat-Boudon, L. (1992). *Poétique du théâtre indien : Lectures du Nāṭyaśāstra*. Publications de l'École française d'Extrême-Orient 169. Paris : École française d'Extrême-Orient.

— (2001). « "nāndyante sūtradhāraḥ". Contribution d'Abhinavagupta à la question de la bénédiction liminaire dans le théâtre ». Serie orientale roma XCII.2. Éd. par Raffaele Torella, p. 37-85.

— (2004). *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*. Les Quarante piliers. Paris : Mille et une nuits.

— (2014a). « Une lecture *śaiva* de Bhartṛhari. Enquête sur une citation corrompue de l'*Abhinavabhāratī* ». *Indologica Taurinensia* 37, p. 37-74. Rédigé en 2011.

— (mars 2014b). « On Śaiva Terminology. Some Key Issues of Understanding ». *Journal of Indian Philosophy* 42.1 : *Special Issue on Śaiva Philosophy*. Éd. par Lyne Bansat-Boudon et Judit Törzsök, p. 39-97.

— (2016). « The World on Show, or Sensibility in Disguise. Philosophical and Aesthetic Issues in a Stanza by Abhinavagupta (*Tantrāloka* I 332, *Locana* ad *Dhvanyāloka* I 13) ». In : *Around Abhinavagupta. Aspects of the Intellectual History of Kashmir from the Ninth to the Eleventh Century*. Actes du colloque international, Leipzig, 8-10 juin 2013. Éd. par Eli Franco et Isabelle Ratié. Berlin : LIT Verlag, p. 33-79.

— (2018). « Enjeux spéculatifs de la philologie en contexte indien. Exégèse et fabrique du texte dans les *Spandakārikā* et le *Nirṇaya* ». In : *L'espace du sens. Approches de la philologie indienne / The Space of Meaning. Approaches to Indian Philology*. Éd. par Silvia D'Intino et Sheldon Pollock. Publications de l'Institut de civilisation indienne 84. Paris : Collège de France, p. 177-246.

Bansat-Boudon, L. (2019). « Le *Gītārthasaṃgraha* : une lecture śivaïte de la Bhagavadgītā — Le mystère du Soi. Enjeux métaphysiques et mystiques de la Gītā cachemirienne dans l'exégèse śivaïte d'Abhinavagupta ». In : *Annuaire de l'École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses. Résumé des conférences et travaux*. Vol. 126 (2016-2018). Paris : École pratique des hautes études, p. 171-189.

— (2020). « Theatre as Religious Practice ». In : *Hindu Practice*. Éd. par G. Flood. The Oxford History of Hinduism. Oxford : Oxford University Press, p. 311-341.

— (*Taureau*). « Trois fois lié, le Taureau mugit ». À paraître.

Bergaigne, A. (1878-1897). *La religion védique d'après les hymnes du Ṛgveda*. 4 vol. Bibliothèque de l'École des hautes études, Sciences philologiques et historiques 36, 53, 54 et 117. Paris : F. Vieweg et Émile Bouillon.

Biardeau, M. (1964b). *Théorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique*. Paris et La Haye : Mouton.

Bitbol, M. (2000). « Procession et Hypostases, Unité et Multiplicité. Autour du Śivaïsme du Cachemire et du Néo-Platonisme ». In : *Annuaire de l'École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses. Résumé des conférences et travaux*. Vol. 109 (2000-2001). Paris : École pratique des hautes études, p. 214-219.

— (2023). « Reply to : The Principles of Beginnings, by Shaj Mohan ». *Philosophy, World, Democracy*, p. 1-8.

Bronkhorst, J. (1987). *Mahābhāṣyadīpikā of Bhartṛhari. Fascicule IV : Āhnika I*. Bhandarkar Oriental Research Institute, Post-Graduate and Research Department Series 28. Poona : Bhandarkar Oriental Research Institute.

— (1995). « Studies on Bhartṛhari, 7 : Grammar as the Door to Liberation ». *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 76, p. 97-106.

— (oct. 2001). « The Peacock's Egg : Bhartṛhari on Language and Reality ». *Philosophy East and West* 51.4, p. 474-491.

Brown, W. N. (automne-hiver 1971). « The Creative Role of the Goddess Vāc in the Ṛgveda ». *Mahfil* 7.3 : *Sanskrit Issue*, p. 19-27.

Coward, H. G. (1976). *Bhartṛhari*. Twayne's World Authors Series [TWAS], A Survey of the World's Literature, India 403. Boston : Twayne Publishers, a Division of G. K. Hall & Co.

— (1985). « The Yoga of the word (*śabdapūrvayoga*) ». *Adyar Library Bulletin* 49, p. 1-13.

Ernout, Alfred et Antoine Meillet (2001 [1932]). *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. 4e éd. Paris : Klincksieck.

Ferrante, M. (2014). « How to Obtain Salvation through Language ? Bhartṛhari on *Śabdapūrvayoga* ». In : *The Study of South Asia between Antiquity and Modernity. Parallels and Comparisons. Coffee Break Conference 2*. Supplément no 2 à la *Rivista degli studi orientali*, no 87. Éd. par Artemij Keidan. Pisa et Roma : Fabrizio Serra, p. 157-172.

Gonda, J. (1959). *Four Studies in the Language of the Veda*. 's-Gravenhage : Mouton & Co.

Houben, J. E. M. (1992). « The *Saṃbandha-samuddeśa* (Chapter on Relation) and Bhartṛhari's Philosophy of Language ». Thèse de doctorat. University of Utrecht.

— (1993). « Bhartṛhari's perspectivism (3) : On the structure of the third Kāṇḍa of the Vākyapadīya ». *Sambodhi* 18 (1992/1993), p. 1-32.

— (1995a). *The* Saṃbandha-samuddeśa *(Chapter on Relation) and Bhartṛhari's Philosophy of Language. A Study of Bhartṛhari's* Saṃbandha-samuddeśa *in the context of the* Vākyapadīya *with a translation of Helārāja's commentary* Prakīrṇa-prakāśa. Gonda Indological Studies 11. Groningen : Egbert Forsten.

— (1995b). « Bhartṛhari's perspectivism (2) : Bhartṛhari on the primary unit of language. » In : *History and rationality, the Skovde papers in the historiography of linguistics*. Éd. par Klaus D. Dutz et Kjell-Åke Forsgren. Acta Universitatis Skovdensis, Series Linguistica 1. Münster, p. 29-62.

— (1997a). « Bhartṛhari's *Vākyapadīya* and the Ancient Vṛtti (1) : The Vṛtti and Vṛṣabhadeva's Paddhati on *Vākyapadīya* 1. 46a Ātmabhed-

aṃ / Ātmabhedas ». *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 78.1, p. 177-198.

Houben, J. E. M. (1997b). « Bhartṛhari's perspectivism (1) : The Vṛtti and Bhartṛhari's perspectivism in the first Kāṇḍa of the Vākyapadīya ». In : *Beyond Orientalism. The work of W. Halbfass and its impact on Indian and cross-cultural studies*. Éd. par K. Preisendanz et E. Franco. Amsterdam, p. 317-358.

— (2012). « Grammar & Other Modes of the Mind ». In : Saṁskṛta-sādhuta*: Goodness of Sanskrit. Studies in honour of professor Ashok Aklujkar*. Éd. par Chikafumi Watanabe, Michele Desmarais et Yoshichika Honda. New Delhi, India : D. K. Printworld, p. 311-329.

Iyer, K. A. S. (1969). *Bhartṛhari. A Study of the Vākapadīya in the Light of the Ancient Commentaries*. Building Centenary and Silver Jubilee Series 68. Poona : Deccan College, Postgraduate and Research Institute.

Lindtner, Ch. (1993). « Linking Bhartṛhari and the Bauddhas ». *Asiatische Studien, Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft* 47.1 : *Proceedings of the first international conference on Bhartrhari, University of Poona, January 6-8, 1992*, p. 195-213.

Malamoud, Ch. (1989). *Cuire le monde : Rite et pensée dans l'Inde ancienne*. Textes à l'appui. Paris : Éditions La Découverte.

— (2002). *Le jumeau solaire*. La librairie du XXIe siècle. Paris : Éditions du Seuil.

Mallarmé, S. (*Sonnet en X*). In : *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Bibliothèque de la Pléiade 65. Paris : Gallimard, 1945, p. 68-69.

Mayrhofer, Manfred (1992-2001). *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*. 3 vol. Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag.

Monier-Williams, M. (1872). *A Sanskrit-English dictionary. Etymologically and philologically arranged with special reference to Greek, Latin, Gothic, German, Anglo-Saxon and other cognate Indo-European languages*. 1re éd. Oxford : The Clarendon Press.

Padoux, A. (1990). *Vāc : The Concept of the Word In Selected Hindu Tantras*. Trad. par Jacques Gontier. Delhi : State University of New York et Sri Satguru Publications.

— (2001). « Les conceptions relatives à la parole du Śivaïsme non dualiste cachemirien ». In : *Annuaire de l'École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses. Résumé des conférences et travaux*. Vol. 110 (2001-2002). Paris : École pratique des hautes études, p. 180-183.

Plotin (*Les Ennéades*). Trad. par M.-N. Bouillet. 3 vol. Paris : Hachette, 1857-1861.

Renou, L. (1942). *La poésie religieuse de l'Inde antique*. Mythes et religions. Paris : Presses universitaires de France.

— (1948). *Kauṣītaki Upaniṣad*. Les Upanishad VI. Paris : Libraire d'Amérique et d'Orient, Adrien-Maisonneuve.

— (jan.-mars 1949). « La valeur du silence dans le culte védique ». *Journal of the American Oriental Society* 69.1, p. 11-18.

— (1955-1969). *Études védiques et pāṇinéennes*. 17 vol. Publications de l'Institut de civilisation indienne. Paris : E. de Boccard et Institut de civilisation indienne.

— (1957). *Terminologie grammaticale du sanskrit*. 3 vol. Bibliothèque de l'École des hautes études 280, 281 et 282. Paris : Librairie ancienne Honoré Champion.

— (1978). *L'Inde fondamentale*. Éd. par Charles Malamoud. Collection Savoir. Paris : Hermann.

— (1996). *Grammaire sanscrite*. Tomes I et II réunis. *Phonétique — composition — dérivation ; le nom — le verbe — la phrase*. 3e éd. Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient, Jean Maisonneuve successeur.

— (1997). *Choix d'études indiennes*. Réunies par Nalini Balbir et Georges-Jean Pinault. Préface de Colette Caillat. Index par Christine Chojnacki. 2 vol. Réimpression de l'École française d'Extrême-Orient 9. Paris : Presses de l'École française d'Extrême-Orient.

Rimbaud, A. (*Lettre du Voyant*). In : *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet. Bibliothèque de la Pléiade 68. Paris : Gallimard, 1963, p. 269-274.

Ruegg, D. S. (1959). *Contributions à l'histoire de la philosophie linguistique indienne*. Publications de l'Institut de civilisation indienne 7. Paris : De Boccard.

Satyakam Varma (1976). « Śabdapūrva Yoga ». In : *Studies in Indology*. Bharatiya Prakashan, p. 238-248.

Stchoupak, N., L. Nitti et L. Renou (1959 [1932]). *Dictionnaire sanskrit-français*. 2e éd. Publications de l'Institut de civilisation indienne. Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient, Adrien-Maisonneuve.

Tripathi, K. D. (2009). « Thought, Language and Consciousness : Bhartṛhari's View of Language ». In : *Bhartṛhari : Language, Thought and Reality (Proceedings of the International Seminar, Delhi, December 12-14, 2003)*. Éd. par Mithilesh Chaturvedi. Delhi : Motilal Banarsidass, p. 177-184.

Vergiani, V. (sept. 2014). « *Āgamārthānusāribhiḥ*. Helārāja's Use of Quotations and Other Referential Devices in His Commentary on the *Vākyapadīya* ». *Journal of Indian Philosophy* 42.4, p. 191-217.

— (2022). « Vivakṣā and the Formation of Meaning According to Bhartṛhari ». In : *'Verità e bellezza'. Essays in Honour of Raffaele Torella*. Éd. par Francesco Sferra et Vincenzo Vergiani. Napoli : UniorPress, p. 1253-1323.

RÉSUMÉS

Dans le *Brahmakāṇḍa*, le « *yoga* de la parole » (*śabdapūrvayoga*) demeure une énigme que je me propose d'examiner, en mettant au jour notamment ses liens avec le concept de délivrance, et avec ce que la tradition indienne (grammairiens et śivaïtes non dualistes du Cachemire, en particulier) a retenu comme l'un des enseignements majeurs de la doctrine bhartṛhari-

enne, dans cet ouvrage très singulier qu'est le *Vākyapadīya*, à savoir la théorie des niveaux de la parole.

Presque à mon insu, j'ai ainsi retrouvé la ligne argumentative de plusieurs spécialistes contemporains de ce texte, dont la position sur ces questions — la place de la délivrance dans le *Brahmakāṇḍa*, la théorie des niveaux de la parole, et le concept de « *yoga* de la parole » — est à l'opposé de la mienne, leur conclusion étant que la place de ces trois notions dans le *Brahmakāṇḍa* est, somme toute, négligeable.

Il me semble pourtant que la lettre du texte invalide ces analyses.

Je commencerai par le *kulaka* liminaire de cinq vers : tout entier consacré au Brahman, il porte en germe les développements ultérieurs, et d'ordre métaphysique, de tout le *Brahmakāṇḍa*. Ainsi m'expliquerai-je sur l'identification, posée dès le premier vers, du Brahman et du *śabdabrahman* — identification qui ne va pas de soi, mais que les spécialistes de Bhartṛhari ont quelque peu négligée, sans trop s'interroger sur ce postulat.

Ce *kulaka* liminaire présente l'exposé qui va suivre comme une doctrine moniste, avec pour corollaire que l'idéal de la délivrance y est conçu comme son premier et principal enjeu.

Dans le même temps, le Brahman est décrit comme actif en essence, ce qui implique son déploiement, selon le modèle de la théorie des *tattva*, de la transcendance à l'immanence, et son reploiement, de l'immanence à la transcendance, comme l'enseignent clairement les spéculations śivaïtes ultérieures. Un déploiement et un reploiement progressifs et gradués, qui valent respectivement pour la genèse de la servitude de l'homme, et pour son aspiration, au terme du cheminement inverse, à la délivrance.

C'est dans ce contexte hautement spéculatif que s'inscrit le concept de « *yoga* de la parole », assurément associé au concept de délivrance et à la doctrine des niveaux de la parole. Lui aussi, procède par degrés, qu'il s'agisse de méditer sur le *decrescendo* de la manifestation empirique de la parole, ou sur le *crescendo* de son retour au *śabdabrahman* qui est à son principe. La récurrence de la notion de *krama*, « ordre de succession, séquence-

ment » constitue l'une des clés de ma lecture, selon que ce séquencement s'épanche ou se rétracte.

INVESTIGATION ON THE "YOGA OF THE WORD": READINGS FROM THE BRAHMAKĀṆḌA (I)

In the *Brahmakāṇḍa*, the "*yoga* of speech" (*śabdapūrvayoga*) remains an enigma that I propose to examine, in particular by bringing to light its links with the concept of liberation, and with what the Indian tradition (grammarians and non-dualist Śaivas of Kashmir, in particular) retained as one of the major teachings of the Bhartṛharian doctrine, in this very singular work which is the *Vākyapadīya*, namely the theory of the levels of speech.

Almost without my knowledge, I thus found the line of argument of several contemporary specialists of this text, including the position on these questions—the place of liberation in the *Brahmakāṇḍa*, the theory of the levels of speech, and the concept of "*yoga* of speech"—is the opposite of mine, their conclusion being that the place of these three notions in the *Brahmakāṇḍa* is, all in all, negligible.

However, it seems to me that the letter of the text invalidates these analyses.

I will begin with the introductory *kulaka* of five verses: entirely devoted to Brahman, it bears the germ of the subsequent developments, and of a metaphysical order, of the entire *Brahmakāṇḍa*. Thus I will explain myself on the identification, posed from the first verse, of Brahman and *śabdabrahman*—an identification which does not go without saying, but which Bhartṛhari's specialists have somewhat neglected, without questioning this postulate too much.

This introductory *kulaka* presents the teaching that follows as a monist doctrine, with the corollary that the ideal of liberation is conceived as its first and main issue.

At the same time, Brahman is described as active in essence, which implies its unfolding, according to the model of *tattva*s theory, from tran-

scendence to immanence, and its folding back, from immanence to transcendence, as is clearly taught by later Śaiva speculations.

A progressive and graduated deployment and re-deployment, which apply respectively to the genesis of man's servitude, and to his aspiration, at the end of the reverse journey, to liberation.

It is in this highly speculative context that the concept of "*yoga* of speech" fits, certainly associated with the concept of liberation and the doctrine of the levels of speech. It too proceeds by degrees, whether it is meditating on the *decrescendo* of the empirical manifestation of speech, or on the *crescendo* of its return to the *śabdabrahman* which is at its principle. The recurrence of the notion of *krama*, "order of succession, sequencing" constitutes one of the keys to my reading, depending on whether this sequencing expands or retracts.

Comparaison et ambiguïté dans la poésie à double sens

Sylvain Brocquet
Université d'Aix-Marseille, UMR 7297

Introduction

Alors que je m'interrogeais sur la meilleure façon d'étudier la poésie des panégyriques épigraphiques qui faisaient l'objet de ma recherche doctorale, Marie-Claude Porcher m'a donné ce conseil : ne pas m'interdire, pour décrire des faits indiens, de recourir à des concepts occidentaux — ceux de la linguistique et ceux de la poétique —, pourvu qu'ils se révèlent féconds et pertinents pour l'analyse et à condition de les articuler, dans toute la mesure du possible, avec les concepts indiens. En d'autres termes, adopter une méthode comparative, qui ressemble peu ou prou à celle qu'adoptent les anthropologues [1]. Et c'est bien ainsi qu'elle procédait

1. Le présent article reposant, au moins pour une large part, sur l'adoption de ce choix, il convient d'en mesurer les conséquences. Il consiste en effet à considérer le poème comme un objet en soi, qui s'offre à l'observation empirique et à l'analyse indépendamment du système conceptuel au moyen duquel raisonnaient les hommes qui l'ont produit, avec ses variations et les contradictions qui en constituent l'épaisseur historique — ce qui, en d'autres termes, revient à extraire le poème de son contexte intellectuel. Or en Inde, plus qu'ailleurs peut-être, l'œuvre est en partie modelée par la réflexion théorique, donc le poème par la poétique, qui ne s'arroge pas seulement une fonction descriptive, mais aussi une fonction didactique. D'où l'impérieuse nécessité, pour l'analyste, d'interroger l'articulation possible entre les catégories qu'il utilise et celles du milieu d'où est issu l'objet de son étude, articulation qui postule, explicitement ou implicitement, la notion d'universaux.

elle-même, maîtrisant la poétique indienne et les diverses théories qu'elle a développées au cours de sa longue histoire, tout en mettant à profit l'enrichissement considérable que l'application des principes de la linguistique moderne a pu apporter à l'étude des textes littéraires, du moins dans leurs aspects formels. Un très bel exemple en est certainement la manière dont elle décrit l'opposition entre *arthaśleṣa*, « double sens de sens », et *śabdaśleṣa*, « double sens de mot », dans la théorie poétique que développe au XIe siècle Mammaṭa dans son *Kāvyaprakāśā* (« Lumière de la poésie »), « radicale » parce qu'appliquant strictement le critère de l'*anvayavyatireka*, « présence et absence concomitante » [2]. Ce dernier conduit en effet à rejeter dans la seconde catégorie nombre de cas que d'autres théoriciens, tel Udbhaṭa, plaçaient dans la première (Grimal 2014 : 97-117) : Marie-Claude Porcher, dans *Figures de style en sanskrit* (Porcher 1978 : 343-359), montre que cette opposition correspond exactement à celle que la linguistique saussurienne, enrichie par Benveniste (Benveniste 1966 [1939] : 49-55), conduit à poser entre ambiguïté référentielle (l'*arthaśleṣa* selon Mammaṭa) et ambiguïté du signifié (qui, chez Mammaṭa, entre dans le cadre du *śabdaśleṣa*). Ce faisant, elle parvient, la première semble-t-il, à articuler de manière convaincante les deux systèmes conceptuels, au-delà de leur apparente irréductibilité — et à formuler une définition intelligible, pour le linguiste non indianiste, de notions essentielles de la poétique sanskrite [3].

2. Ce critère, qui provient de la logique, consiste à recourir aux procédés de commutation et de permutation afin de déterminer, au sein d'un ensemble d'éléments, celui qui est pertinent. Ainsi, s'agissant de départager le double sens de mot du double sens de sens, l'application de l'*anvayavyatireka* consiste à substituer au mot à double sens un synonyme : si l'ambiguïté demeure, c'est qu'elle ne dépend pas du mot mais de son sens (conservé par le synonyme) et il s'agit d'un double sens de sens ; dans le cas contraire, elle dépend du mot et c'est un double sens de mot. Voir, dans le présent volume, l'article de François Grimal sur cette même question, étudiée dans le cadre d'un débat entre Udbhaṭa, Mammaṭa et Ruyyaka.

3. Ce n'est pas ici le lieu de développer cette question, mais la tentative d'articuler l'opposition entre les concepts de *śabda* et d'*artha* dans la pensée linguistique indienne avec une opposition comparable de la linguistique moderne peut apparaître comme emblématique,

Ce conseil s'avère infiniment précieux s'agissant d'aborder l'analyse textuelle d'un *dvyarthakāvya* (« poème à double sens ») ou d'un type plus complexe d'*anekārthakāvya* (« poème à sens multiples »), sous-genre du *kāvya* qui connaît un succès considérable à partir du tournant du premier et du second millénaire de notre ère (Bronner 2010). La poétique indienne, en effet, si elle consacre au double sens (*śleṣa*) des développements nombreux, récurrents et approfondis, ne l'aborde guère que sous l'angle de l'analyse microstructurale, qu'il s'agisse de le décrire dans le champ de la sémantique comme fait linguistique, ou dans celui de la poétique comme procédé, qu'il soit indépendant ou en relation avec une figure de style (*alaṃkāra*, vocable plus proprement traduit par celui d'« ornement ») [4]. Mais elle ne dit rien de l'ambiguïté promue au rang de pro-

d'autant plus que cette opposition joue dans la poétique un rôle structurant, puisqu'elle fonde l'opposition essentielle entre *śabdālaṃkāra*, « figures de mot », et *arthālaṃkāra*, « figure de sens ». En effet, l'opposition *śabda* : *artha* semble a priori correspondre assez bien à l'opposition saussurienne signifiant : signifié, et c'est là sans doute une approximation acceptable. Pourtant, la notion de *śabda* est plus large que celle de signifiant, en ce qu'elle englobe aussi le son dans sa matérialité, si important dans les spéculations indiennes, et non seulement comme constitutif d'un segment signifiant. D'autre part, celle d'*artha* ne correspond pas exclusivement, du moins au cours de son histoire, à celle de signifié. Certains théoriciens, tel Mammaṭa, la restreignent à ce qui correspondrait au seul concept de référent — là réside justement l'intérêt de l'analyse de M.-Cl. Porcher —, au prix d'un enrichissement du concept de *śabda*, qui se rapproche ainsi de celui de signe (sur la conception qu'avait Mammaṭa de l'*artha*, s'opposant à d'autres poéticiens comme Udbhaṭa, voir dans ce volume l'article de François Grimal).

4. Il est vrai qu'au IX^e^ siècle Ānandavardhana, dans le *Dhvanyāloka* (« Regard sur la poésie » ou « Éloge de la poésie »), étudie les relations entre double sens et suggestion (*dhvani*), montrant que le premier fonde une sous-catégorie de la seconde, celle du *śabdaśaktimūladhvani*, la « suggestion reposant sur le pouvoir du mot » (chapitre 2 ; Porcher 1978 : 370-399) : l'approche, novatrice, est certes moins strictement microstructurale en ce qu'elle permet d'envisager une poétique du texte, puisque l'ambiguïté, bien qu'elle soit produite par un ou plusieurs mots, suggère une signification supplémentaire qui affecte l'ensemble de l'énoncé ; mais elle n'a pas pour objet de rendre compte du *dvyarthakāvya*. Tout au plus autorise-t-elle à se demander si les poèmes qui appartiennent à ce genre ne *suggèrent* pas, *ipso facto*, une analogie entre les référents en présence, constituant une sorte de compa-

cédé macrostructural, étendu à l'ensemble d'une œuvre, dont il constitue le principe structurant — elle ne dit rien de l'*anekārthakāvya*, genre auquel appartient par exemple un récit versifié ressortissant du *mahākāvya* (littéralement « grande poésie ») et relatant simultanément deux gestes ou davantage. C'est en dehors des traités, dans l'introduction de celui qui est peut-être le plus célèbre poème de ce type, le *Rāghavapāṇḍavīya* (ci-après RP) de Kavirāja [5], qu'il faut chercher quelques discrets indices d'une poétique ou, tout au moins, d'un ensemble de techniques conscientes et partagées : les strophes 37 et 38 du premier *sarga* proposent en effet une sorte d'*ars poetica* miniature [6] par laquelle l'auteur signale à ses auditeurs ou à

raison suggérée (*upamādhvani*) étendue à l'ensemble de l'œuvre (Brocquet 2010 : 6-12). La question toutefois se révèle à l'examen d'une pertinence contestable (on reviendra brièvement sur ce point dans la conclusion).

5. Kavirāja, « roi des poètes », est un titre honorifique gagné par un poète de la cour du roi Kāmadeva, de la dynastie des Kādamba de Hāngal (Karṇataka, vers 1180-1217). Son nom était probablement Mādhavabhaṭṭa, si l'on en croit une inscription de donation du roi Soma, petit-fils de Kāmadeva (Pathak 1905 : 16). Le RP est un *dvyarthakāvya* relatant simultanément le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata* (en fait, les deux gestes s'y arrêtent juste après la victoire des héros de chacune d'entre elles sur le champ de bataille). Il se compose de 668 strophes réparties entre treize *sarga* ; les 48 premières strophes du premier *sarga* ne possèdent qu'une seule signification et constituent une sorte d'introduction au poème contenant, outre l'usuelle *nāndī*, un panégyrique de Kāmadeva et une description du projet littéraire que le poète entreprend de réaliser (Bronner 2010 : 140-147 ; Brocquet 2024a : 4, 64-74, 115-124, 151-172).

6. *prāyaḥ prakaraṇaikyena viśeṣaṇaviśeṣyayoḥ |*
parivṛttyā kvacit tadvad upamānopameyayoḥ ||
kvacit padaiś ca nānārthaiḥ kvacid vakroktibhaṅgibhiḥ |
vidhāsyate mayā kāvyaṃ śrīrāmāyaṇabhāratam ||
Prenant pour règle d'écrire une œuvre unique, en intervertissant
Parfois le qualificatif et l'objet qualifié, ou bien le comparant et le comparé,
Au moyen parfois de mots ayant plusieurs sens, parfois au moyen de mots dont le découpage suscite l'ambiguïté,
Je composerai un poème qui sera à la fois l'illustre *Rāmāyaṇa* et l'illustre *Mahābhārata*.

On ne justifiera pas ici l'interprétation du premier hémistiche de la seconde strophe, qui ne va pas de soi (Brocquet 2014 : 125, 136-137 ; 2015 : 20, 32, n. 40 ; 2024a : 168, n. 302 ;

ses lecteurs quelques-uns des procédés récurrents qui lui permettent de raconter à la fois le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata*. C'est un de ces procédés qu'il s'agira ici d'étudier.

Le présent article se donne pour but, en effet, d'étudier un aspect de la poétique du double sens qui n'a fait l'objet d'aucune investigation : la relation qui s'établit entre l'ambiguïté « à la clé » [7] qui caractérise le RP comme *dvyarthakāvya* et cette figure par excellence de l'analogie qu'est l'*upamā* (« comparaison »). Deux questions seront abordées : d'une part, la manière dont le poète utilise la comparaison pour déployer la dualité narrative qui constitue le principe de son œuvre, utilisant un des procédés de son *ars poetica*, l'inversion (*parivṛtti*) du comparé et du comparant : *parivṛttyā* [...] *upamānopameyayoḥ* (I, 37cd). Dans le sillage de mes études antérieures et de celle que propose l'introduction de ma traduction du poème (Brocquet 2024a : 1-143), mais en adoptant un point de vue légèrement différent, je tenterai de montrer que cette inversion se présente selon deux modalités, selon qu'elle est symétrique, quand le comparé de l'une des deux significations devient le comparant de l'autre, tandis que le comparant en devient le comparé — ou asymétrique, lorsque ce changement de statut d'une signification à l'autre ne se produit que pour une des deux entités, le comparé d'une signification devenant le comparant de l'autre sans que son comparant en devienne le comparé.

D'autre part, on examinera les interférences que produit le recours récurrent, dans le poème, à la *śleṣopamā*, « comparaison [reposant sur] le double sens » [8], avec la dualité sémantique qui affecte l'ensemble du

contra, Bronner 2010 : 140). Yigal Bronner le premier a souligné la présence de cet *excursus* méta-poétique dans le poème (Bronner 2010 : 140-141).

7. Cette expression est empruntée au solfège : dans ce type de poème, l'ambiguïté affecte, par principe, l'ensemble des strophes, comme le bémol ou la dièse qu'on place en tête de portée, à côté de la clé, affecte l'ensemble des notes qu'elle contient.

8. Dans ce type d'*upamā*, du moins tel que présenté dans les traités de poétique, un ou plusieurs segments dénotant les propriétés communes au comparé et au comparant sont à double sens, de manière à s'appliquer à l'un comme à l'autre mais à travers des sens différents — l'analogie est donc de nature linguistique. Pour plus de précision, voir la seconde

poème. Cet *alaṃkāra*, auquel la tradition poétique indienne consacre d'importants débats et que Marie-Claude Porcher analyse de manière détaillée dans le dernier chapitre de *Figures de style en sanskrit* (Porcher 1978 : 360-369), semble constituer une sorte de double sens enchâssé dans un texte lui-même constamment à double entente et, de ce fait, une surenchère virtuose en matière d'ambiguïté. Mais cette fois encore, je tenterai de montrer que la rencontre des deux procédés, celui, microstructural, du double sens servant une *upamā* et celui, macrostructural, qui détermine la dualité sémantique de l'ensemble du poème, donne naissance à des modalités diverses, qu'on peut regrouper dans deux catégories : dans la première, la *śleṣopamā* est absolument indépendante de la dualité sémantique du poème et se déploie donc à l'identique au sein de chacune des deux significations en présence, en ceci que des entités appartenant à chacun des deux contextes occupent la même fonction de comparé, auquel l'*upamā* associe le même comparant. On parlera alors de *śleṣopamā* symétrique. Dans la seconde, la *śleṣopamā* se trouve affectée par la dualité sémantique et se déploie par conséquent de manière différente dans chacune des deux significations : on dira alors qu'elle est asymétrique. Cela se produit, bien évidemment, parce qu'elle contribue à l'établissement de la dualité, notamment selon le processus qui fera l'objet de la première partie de l'article. Les multiples variations de cette asymétrie peuvent aller d'une simple différence d'extension du segment comparant entre les deux significations à l'absence de toute comparaison dans l'une des deux. Il arrive même, plus rarement, que ce qui constitue une *śleṣopamā* dans l'une des significations se réalise dans l'autre sous la forme d'un *alaṃkāra* différent — on observera un exemple dans lequel il s'agit d'une *utprekṣā*, figure consistant à superposer une situation imaginaire à la situation contextuelle, en d'autres termes une espèce de comparaison dans laquelle, parce que l'analogie ne s'y établit pas entre des entités mais entre des procès ou des situations, comparé

partie de cet article, qui est consacrée à cette modalité particulière de la comparaison (*infra*, p. 170 *sqq*.).

et comparant ne peuvent être désignés par des noyaux nominaux, condition requise par l'*upamā* [9].

Ainsi l'*upamā* apparaît-elle tantôt comme un auxiliaire de la dualité sémantique du poème, permettant de découpler les deux significations amalgamées dans un énoncé unique, tantôt comme un procédé enchâssé, avec un effet de surenchère — procédé qui lui-même peut se déployer soit de manière parfaitement autonome, soit de manière différentielle, en fonction de son imbrication éventuelle avec l'ambiguïté à la clé. Les deux parties de cet article porteront successivement sur ces deux processus, dont elles relèveront les modalités diverses et qu'elles illustreront d'exemples empruntés au RP. Il va de soi que d'autres *alaṃkāra* sont employés de manière comparable et peuvent offrir, eux-aussi, matière à variation. Kavirāja, dans son *ars poetica* lapidaire, en effet, ne mentionne pas un *alaṃkāra* précis, mais seulement le comparant (*upamāna*) et le comparé (*upameya*) — or ces deux instances, dans la poétique indienne, entrent dans la construction de plusieurs *alaṃkāra*. Tel est le cas, en particulier, du *rūpaka*, autre figure exprimant une analogie, mais cette fois par simple juxtaposition des segments dénotant le comparé et le comparant, évoquant en cela notre métaphore *in praesentia* (Porcher 1978 : 69-78 ; Brocquet 2013 : 25-31 ; 2014 : 130-136). Le *rūpaka* a cependant ceci de particulier que sous sa forme composée, pour des raisons qui relèvent de son organisation syntagmatique, il n'autorise qu'une des deux modalités de l'inversion, la modalité asymétrique : on verra brièvement que son utilisation par Kavirāja permet de mieux préciser la manière dont il envisage probablement le concept de *parivṛtti*. Il reste que l'*upamā* présente la particularité de posséder une modalité dans laquelle elle repose sur le double sens, celle de la *śleṣopamā*, modalité bien représentée dans la littérature et visiblement fort appréciée

9. L'*utprekṣā* sera définie et illustrée *infra* (n. 56, p. 181), à propos de l'exemple 12, où elle se trouve mise en œuvre dans l'une des deux significations. On verra alors en quoi la spécificité de sa structure sert l'ambiguïté à la clé du poème.

des auteurs, de leur lectorat et des poéticiens. Elle s'avère par conséquent représentative.

1. L'*upamā* au service de la dualité sémantique : *parivṛttyā* [...] *upamānopameyayoḥ*

1.1. Contextualité, inversion, symétrie ou asymétrie

On conçoit immédiatement en quoi l'inversion du comparé et du comparant sert le projet de dualité sémantique : dans le cadre de chacune des significations en présence, l'entité qui fait office de comparé appartient au contexte propre à cette signification, tandis que celle qui fait office de comparant lui est étrangère. L'opposition entre comparé et comparant recouvre l'opposition entre contextuel et non-contextuel, catégories largement utilisées au demeurant par la théorie poétique indienne, sous les noms respectifs de *prakṛta* et d'*aprakṛta* [10]. Dans le cas spécifique du *dvyarthakāvya*, il peut arriver que ce qui est contextuel dans le cadre d'une des deux significations se révèle non contextuel dans l'autre, et vice-versa. Et le poète, en construisant une comparaison, peut faire en sorte que contextuel et non-contextuel obéissent à cette distribution. Le procédé de l'inversion a donc pour vertu de permettre la « réutilisation » d'une entité dans celle des deux significations au contexte de laquelle elle est étrangère, en lui attribuant le statut de comparant. Il est très proche de l'autre inversion signalée par Kavirāja, celle du qualifié et du qualifiant (*viśeṣaṇaviśeṣyayoḥ parivṛttyā*), à ceci près qu'il ne modifie ni le signifié ni le référent du segment désignant l'entité concernée : il conserve rigoureusement le même sens, tandis qu'un qualifié qui devient qualifiant implique non seulement l'actualisation d'un autre signifié, mais aussi, le plus souvent, une modifi-

10. Les poéticiens ne corrèlent pas l'opposition entre contextuel et non-contextuel à l'opposition entre comparé et comparant : c'est l'utilisation de la comparaison consistant, dans un poème à double sens, à inverser le comparé et le comparant qui justifie cette corrélation. Chacune des deux significations y est le non-contextuel de l'autre.

cation de son statut morphosyntaxique [11]. Cette absence de dualité sémiotique [12], à laquelle se substitue une dualité qui relève de la seule poétique, constitue la spécificité de l'inversion du comparé et du comparant.

Il faut ici prévenir une interprétation possible mais improbable : la notion d'inversion du comparé et du comparant, appliquée à l'*upamā*, fait infailliblement songer à l'*alaṃkāra* nommé soit *viparītopamā*, « comparaison inversée », soit, par exemple au tournant du VII^e^ et du VIII^e^ siècle dans le *Kāvyādarśa* de Daṇḍin (« Miroir de la poésie »), *viparyāsopamā*, litt. « comparaison avec inversion » [13]. Cette modalité de la comparaison a ceci de particulier qu'elle recouvre en fait deux énoncés comparatifs, entre lesquels les constituants sont inversés : l'un, en surface, « promeut » une entité non

11. En ce que le segment concerné joue le rôle de noyau de groupe nominal dans une signification, où il revêt de statut morphologique de substantif, tandis qu'il joue celui d'expansion dans l'autre, avec souvent le statut d'adjectif. Le cas le plus fréquent est celui des noms propres, qui procèdent de la lexicalisation d'un adjectif substantivé — parfois d'un substantif — comme nom d'un personnage qui possède la qualité énoncée. Par exemple, *bhīma-* peut être le nom d'un des fils de Pāṇḍu dans le *Mahābhārata* et un adjectif signifiant « terrible » et qualifiant tel personnage dans le *Rāmāyaṇa* : ainsi, en RP 1.76c, le composé *bhīmadveṣī* signifie « qui a un terrible adversaire » s'agissant de Viśvāmitra dans le *Rāmāyaṇa*, mais « l'ennemi de Bhīma » s'agissant de Duryodhana dans le *Mahābhārata* ; en 1.91bc, le syntagme *adhvaravidher goptā* [...] *bhīmaḥ* signifie « le formidable protecteur des rites » s'agissant de Rāma protégeant les sacrifices de Viśvāmitra dans le *Rāmāyaṇa*, tandis qu'il doit se comprendre dans le sens de « Bhīma, protecteur des rites » quand, dans le *Mahābhārata*, Kuntī demande à Bhīma d'affronter Baka pour assurer la protection d'un hôte.

12. Le terme « sémiotique » est employé au sens que lui donne Benveniste : ce qui relève du signifié dans la langue, par opposition à ce qui relève de l'application à un référent dans l'acte de parole, qu'il appelle « sémantique » (Benveniste 1966 [1939] : 49-55).

13. *Kāvyādarśa*, 2.17 :

> *tvadānanam ivonnidram aravindam abhūd iti |*
> *sā prasiddhiviparyāsād viparyāsopameṣyate ||*
>
> « Le lotus était épanoui comme ton visage à son éveil » : cela s'appelle « comparaison avec inversion », car il y a inversion par rapport à l'usage.

Le terme *viparītopamā* apparaît, selon Gerow, dans l'*Agnipurāṇa*, 344.11-12 (Gerow 1971 : 165).

contextuelle au rang de comparé et « rétrograde » l'entité contextuelle au rang de comparant, tandis que l'autre, non formulé mais sous-jacent, est celui que doit comprendre le récepteur — et qu'il perçoit effectivement, parce qu'il a identifié le contexte [14]. L'inversion et la figure qu'elle produit reposent sur le fait que la relation logique d'analogie est symétrique (si A ressemble à B, alors B ressemble à A), alors que la figure de la comparaison est nécessairement orientée, le caractère contextuel ou non contextuel de ses constituants imposant cette orientation (A est le comparé parce que je parle de A). On pourrait donc être tenté de voir, dans le procédé mentionné par Kavirāja en RP 37cd, un usage particulier de la *viparyāsopamā* telle que la définit Daṇḍin, mise au service de la dualité sémantique. Il faudrait alors admettre que le même énoncé déploie à la fois une comparaison directe, c'est-à-dire dans laquelle les constituants jouent effectivement les rôles pour lesquels ils sont marqués, et une comparaison inversée, dans laquelle ils échangent leurs rôles ; chacune s'appliquerait à une des deux significations en présence. Quatre arguments s'opposent à cette hypothèse : (1) En premier lieu, les commentaires [15] ne recourent jamais, fût-ce sans la nommer, à cette figure pour expliquer un passage et discriminer ses significations. (2) D'autre part, la fréquence du procédé contredirait la dynamique de la *viparyāsopamā*, figure qui recherche un effet de pointe que la répétition viendrait émousser. (3) Ensuite, la dualité sémantique d'un passage — par exemple une strophe — repose en général sur une combinaison de procédés divers, de nature lexicale, grammaticale ou rhétorique, imbriqués les uns dans les autres, ainsi que les exemples qui suivent le

14. Dans l'exemple de Daṇḍin, il s'agit du compliment amoureux, qui impose le visage féminin comme entité contextuelle. On remarquera que ce procédé s'apparente à l'antiphrase.

15. Du moins ceux que j'ai pu consulter, il est vrai ; mais il est peu probable que d'autres proposent une modalité interprétative que ceux-là n'envisagent à aucun moment. Les commentaires que j'ai utilisés sont surtout celui qui accompagne l'édition de Jhā (1965), celui de Śaśadhara, qui accompagne celle de Śivadatta, Parab (1887) et la *Sāracandrikā*, inédite (voir Brocquet 2024a : 7-8, 147-149).

montrent clairement ; ce fait exclut le plus souvent la construction d'une *viparyāsopamā*, qui exigerait des énoncés relativement simples, du type « A ressemble à B ». (4) Enfin — et c'est l'argument le plus décisif —, le statut du double sens s'en trouverait altéré : la *viparyāsopamā*, comme on l'a vu, produit une signification différente de sa signification apparente, qui relève donc de l'implicite. Or les poéticiens indiens ont élaboré différents concepts pour décrire ce processus, concepts qui ont suscité parmi eux un vif débat. Les deux concepts essentiels sont ceux de « sens secondaire » (*lakṣaṇā* [16]), qui se substitue au « sens littéral » (*abhidhā*) par suite de l'invalidation de ce dernier, et celui de « sens suggéré » (*vyaṅgyārtha*), qui s'ajoute au sens primaire ou au sens secondaire sans l'invalider [17]. Quel que soit le concept retenu pour décrire la *viparyāsopamā* [18], il s'agit d'une instance de sens qui s'oppose au double sens : celui-ci en effet déploie deux significations qui sont toutes deux explicites ou « primaires » (*vācya-*) [19]. Recourir à cette figure pour construire la dualité sémantique qui caractérise le *dvyarthakāvya*, en la déployant dans le cadre d'une des deux significations en

16. Le mot *lakṣaṇā-* est ici employé comme terme générique, mais dans son sens spécifique il désigne une modalité de sens secondaire, qui correspond à la métonymie (d'autres termes sont également utilisés, qui désignent tantôt une autre modalité spécifique, tantôt le sens secondaire en général : *bhākta-*, *bhakti-*, *upacara-*, *guṇavṛtti-*).

17. Il s'agit d'une question bien connue, dans le détail de laquelle cet article n'entrera pas. On pourra se reporter au chapitre I du *Dhvanyāloka* d'Ānandavardhana, dans lequel le poéticien établit la pertinence du concept de *dhvani* (suggestion), contre le recours à la seule *lakṣaṇā*, ainsi qu'au *Locana*, le commentaire qu'Abhinavagupta lui a consacré (édition « de Bombay » : 1-59 ; Ingalls, Masson, Patwardhan 1990 [traduction] : 43-200). Consulter également K. K. Raja 1977 : 229-315 et Porcher 1975 et 1983).

18. Celui de sens suggéré paraît le plus pertinent, puisque la dynamique de la figure repose précisément sur le contraste entre un énoncé de surface et l'énoncé qu'il faut reconstruire pour préserver sa cohérence par rapport au contexte.

19. Il y a là une difficulté lexicale, qui procède de l'interférence de deux oppositions : d'une part, le « sens secondaire » (*lakṣaṇā* et ses quasi-synonymes) s'oppose au « sens littéral » (*abhidhā*), d'autre part le « sens implicite » (*vyaṅgyārtha*) s'oppose au « sens explicite » (*vācya*), qu'on appellera « sens primaire » et qui peut être lui-même « littéral » ou « secondaire » (bien que « primaire » semble s'opposer plus naturellement à « secondaire », mais ce n'est là qu'une affaire de traduction).

présence afin de lui approprier un segment désignant une entité qui normalement lui est étrangère, reviendrait à neutraliser la structure même de ce genre poétique. L'ambiguïté paraîtrait d'ailleurs « trop simple » et perdrait la dimension virtuose qui en constitue l'un des attraits fondamentaux.

On admettra donc que la *parivṛttir upamānopameyayoḥ* est une figure spécifique du *dvyarthakāvya*, et non le simple recyclage d'une modalité de la comparaison. Cela étant posé, l'étude du RP, comme celle des autres poèmes appartenant au même genre, montre que cette inversion recouvre elle-même deux opérations distinctes, qui ne se rencontrent pas toujours. La première est la simple requalification comme comparant, dans le cadre d'une des deux significations, d'un segment désignant une entité appartenant au contexte de l'autre signification. La seconde est la conjonction de cette requalification avec celle, réciproque, d'un autre segment, effectuée cette fois dans le sens inverse : est ainsi réalisé un chassé-croisé au terme duquel le comparé et le comparant de chacune des deux significations échangent leurs rôles dans l'autre signification. Lorsque les deux opérations sont ainsi conjointes, on dira que l'inversion est symétrique (*infra*, exemples 5-7, p. 165-170) ; lorsque seule est effectuée la première, c'est-à-dire la requalification comme comparant d'un ou plusieurs segments désignant une entité appartenant au contexte de l'autre signification, mais sans que la réciproque soit vraie, on dira que l'inversion est asymétrique (*infra*, exemples 1-4, p. 156-164).

Pareille distinction peut sembler artificielle, mais l'étude détaillée des phénomènes de ce type dans le RP, comme dans d'autres poèmes à double sens, en montre la pertinence : les cas d'asymétrie se révèlent en effet plus nombreux que les cas de symétrie, qui sont en définitive relativement rares [20]. Il existe en outre, entre ces deux extrêmes, des cas où une

20. On comprend aisément pourquoi : la dualité sémantique qui affecte l'ensemble du poème et chacun de ses sous-segments repose presque toujours sur la combinaison de plusieurs procédés qui s'enchevêtrent, produisant l'ambiguïté par leur association ; les comparaisons n'opèrent donc pas isolément mais au sein de constructions qui peuvent atteindre

symétrie formelle dissimule une asymétrie de fait, c'est-à-dire où la comparaison, présente dans les deux significations par sa réalisation syntagmatique, s'avère pour l'une d'entre elles sémantiquement artificielle. Ces cas (exemples 3 et 4, p. 160-164) seront rangés parmi les inversions asymétriques. On peut d'ailleurs s'interroger sur la signification exacte du terme *parivṛtti-* sous la plume de Kavirāja : si l'intuition et l'étymologie incitent à le comprendre dans le sens d'inversion symétrique, il n'est pas impossible qu'il désigne aussi, plus simplement, le changement unilatéral de statut d'un segment [21]. À l'appui de cette hypothèse, on peut invoquer les cas assez nombreux où l'inversion du comparé et du comparant s'effectue dans le cadre d'un *samastarūpaka*, « *rūpaka* composé » ou « *rūpaka* dans un composé nominal », de loin la modalité la plus courante de cet *alaṃkāra* — l'autre modalité étant celle de l'*asamastarūpaka*, « *rūpaka* non composé » ou « hors composé nominal », qui consiste dans une apposition réalisée au sein d'un groupe nominal [22]. Dans le cas du *samastarūpaka*, en effet, le composé qui produit la figure est un *karmadhāraya*, « composé appositionnel », qui se caractérise par le fait que le premier membre est apposé au second, sans que l'inverse soit possible : il en résulte que le *rūpaka* ne peut s'y déployer que dans l'ordre comparé-comparant, ordre imposé par une contrainte syntaxique et ne pouvant être inversé. La glose usuelle

un certain degré de complexité, conduisant à ce que les deux significations se démarquent simultanément sur plusieurs points, obérant toute possibilité de symétrie (voir un exemple commenté dans Brocquet 2024a : 43-46).

21. Le préverbe *pari-* exprime l'idée de révolution et l'acception première de *parivṛtti-* est bien celle d' « inversion » *stricto sensu*, c'est-à-dire accompagnée de réciprocité. Mais ce vocable peut également simplement signifier « échange », « substitution », voire « changement » (MW, *v.s.v.*). La traduction adoptée ici conserve le terme « inversion », auquel elle adjoint l'épithète « symétrique » pour désigner l'inversion *stricto sensu* (au prix d'une sorte de pléonasme) et « asymétrique » pour désigner celle qui est réduite à un changement unilatéral de statut.

22. Il y a un exemple de chacune de ces deux modalités dans le *Kāvyādarśa* de Daṇḍin, II, 68cd : *smitaṃ mukhendor jyotsneti samastavyastarūpakam*, « "Le sourire de <ton> visage-lotus est un clair de lune" est un *rūpaka* en composé [*mukhendu-*, "visage-lotus"] et hors composé [*smitam* (...) *jyotsnā*, "le sourire est un clair de lune"] ».

des *rūpakasamāsa*, « composés nominaux [produisant] un *rūpaka* », en apporte d'ailleurs une confirmation : *caraṇakamalaḥ*, « pied de lotus », reçoit généralement une glose du type *caraṇa evāsau kamalaḥ*, « ce lotus est en fait un pied ». L'inversion du comparé et du comparant au sens strict, dans cette construction, se révèle donc impossible, ou du moins se traduirait par un changement de figure, le même composé s'interprétant comme un *rūpakasamāsa* dans une des deux significations en présence et comme un *upamāsamāsa*, « composé produisant une *upamā* » dans l'autre — dans tous les cas, il y a asymétrie. La strophe 4 du *sarga* 7 illustre cette asymétrie (mètre : *upajāti*) [23] :

कृतोद्यमः शत्रुजये यथावद्राजा सराष्ट्राणि वनानि नीत्वा ।
महाविपद्वारिनिधिं तितीर्षुर्वेलावनान्तं प्रतिपद्य तस्थौ ॥

A (Rāma traverse l'Inde et parvient au bord de l'océan)
kṛtodyamaḥ śatru-jaye yathāvad rājā sarāṣṭrāṇi vanāni nītvā |
mahā-vipad-vārinidhiṃ titīrṣur velā-vanāntaṃ pratipadya tasthau ||

Déployant, pour vaincre son ennemi, les efforts qu'il fallait, le roi
mena ses armées au-delà des forêts et des royaumes et,

23. Dans tous les exemples, le texte sera donné en Nāgarī, sans indication du découpage morphologique, de telle sorte qu'il conserve son ambiguïté dans les cas où celle-ci repose, au moins en partie, sur la double segmentation de l'énoncé (*sabhaṅgaśleṣa*). Par souci de clarté, la translittération qui suit analysera les composés au moyen de traits d'union. Là où il y a double segmentation, elle sera dédoublée, de manière à faire ressortir les deux analyses possibles. Les strophes, en Nāgarī comme en translittération, seront disposées soit sur deux lignes (une pour chaque hémistiche), soit sur quatre lignes (une pour chaque *pāda*), en fonction des contraintes de la mise en page. Dans la traduction et les commentaires, la lettre A renvoie au *Rāmāyaṇa* et la lettre B au *Mahābhārata*. Les strophes qui déploient deux isotopies (est appelé ainsi le signifié d'une séquence syntaxiquement autonome, qui correspond en général à la strophe) font évidemment l'objet d'une double traduction, tandis que celles qui, ne produisant qu'une seule isotopie, visent deux référents, ne sont traduites qu'une seule fois. La dichotomie opposant dualité isotopique et dualité simplement référentielle (il va de soi que la dualité isotopique est également référentielle), fondée sur la dichotomie opposant le référent au signifié, telle que définie par Benveniste (Benveniste 1966 [1939] : 49-55), s'avère cruciale pour l'analyse de la poésie à sens multiples (Brocquet 2010 : 47-53).

Désireux de traverser l'océan, où règnent de grands malheurs, il atteignit la lisière des bois situés sur la rive et s'y arrêta.

B (Yudhiṣṭhira conduit son armée à travers le continent)
kṛtodyamaḥ śatru-jaye yathāvad rājā sarāṣṭrāṇi vanāni nītvā |
mahā-vipad-vārinidhiṃ titīrṣur velāvanāntaṃ pratipadya tasthau ||

Déployant, pour vaincre son ennemi, les efforts qu'il fallait, le roi mena ses armées au-delà des forêts et des royaumes et,
Aspirant à traverser l'immense océan de son malheur, il se trouva parvenu au terme de la période d'exil qu'il devait respecter.

Outre le référent de *rājā* (*pāda* b), qui désigne Rāma dans un cas et Yudhiṣṭhira dans l'autre, l'ambiguïté repose ici sur deux segments : le premier est le composé *velāvanāntam* (*pāda* d), qui signifie « la lisière (*anta-*) de la forêt (*vana-*) [située] sur la rive (*velā-*) » dans le cadre du *Rāmāyaṇa* et « la fin (*anta-*) du respect (*avana-*) de la période fixée [pour l'exil] (*velā-*) » dans celui du *Mahābhārata*. Le second est le composé *mahāvipadvārinidhim* (*pāda* c), qui reçoit deux interprétations, dans l'une desquelles il constitue un *rūpakasamāsa* : dans le cas de Rāma, il s'agit bien de l'océan, obstacle qui arrête le héros dans sa quête de Sītā. Le composé s'interprète donc de la façon suivante : « l'océan (*vārinidhi-*) qui contient de grands (*mahā-*) malheurs (*vipad-*) » ; c'est un *karmadhāraya* ayant comme premier membre un *bahuvrīhi*. On pourrait aussi comprendre : « l'océan qui constitue un grand malheur » — un *karmadhāraya* dont le premier membre serait lui-même un *karmadhāraya*. Dans le cas de Yudhiṣṭhira, au contraire, il ne s'agit pas d'un véritable océan, mais d'une métaphore, au demeurant très conventionnelle et largement représentée dès la composition des épopées, celle de l' « océan du malheur ». Le composé se comprend donc : « le grand (*mahā-*) océan (*vārinidhi-*) qu'est le malheur (*vipad-*) », ou « l'océan (*vāridhi-*) qu'est le grand (*mahā-*) malheur (*vipad-*) » ; sa glose serait : *vipad evāsau mahān varinidhiḥ* ou *mahāvipad evāsau vārinidhiḥ*. L'océan, non contextuel dans le cadre du *Mahābhārata*, s'y trouve donc requalifié comme comparant. L'inversion est asymétrique en ce qu'il n'y a de *rūpaka* que dans l'une des deux significations en présence. Mais on peut difficilement nier qu'elle serve le des-

sein du poème à double sens : elle ne saurait être étrangère au concept de *parivṛtti* [...] *upamānopameyayoḥ* ou en constituer une forme imparfaite. Il faut au contraire admettre que Kavirāja considère l'inversion asymétrique, simple requalification comme comparant d'une entité non contextuelle, comme une modalité à part entière de l'un des rares procédés qu'il prend la peine de signaler dans l'introduction de son poème.

Les exemples qui suivent se répartissent entre ces deux modalités, asymétrique puis symétrique [24].

1.2. Inversions asymétriques

Exemple 1 [25] **: 5.52** (mètre : *upajāti*)

स व्यञ्जयन्नात्मभुजस्य तेजः संहृष्टविद्विड्बललोपिमल्लान् ।
रणेषु भीमो रघुवीरवर्यस्तालान्वने वायुरिवोन्ममाथ ॥

A (Rāma montre sa force à Sugrīva en arrachant des arbres)
sa vyañjayann ātma-bhujasya tejaḥ saṃhṛṣṭa-vidviḍ-bala-lopi mallān |
raṇeṣu bhīmo raghu-vīra-varyas tālān vane vāyur ivonmamātha ||

24. Le choix de cet ordre, qui reflète leur importance relative, est motivé par un léger changement de point de vue par rapport à l'étude qui précède le texte et la traduction du RP (Brocquet 2024a), où est adopté l'ordre inverse : alors que l'inversion asymétrique y est conçue comme une forme imparfaite ou incomplète de *parivṛtti*, le présent article l'envisage au contraire comme représentant le noyau du procédé — parce c'est elle qui permet d'approprier à un des deux contextes une entité appartenant à l'autre —, l'inversion symétrique en constituant une forme plus rare, témoignant d'une recherche virtuose de parallélisme entre les deux récits épiques. L'inversion asymétrique sert la dualité sémantique et donc la construction du récit double, son accession ponctuelle à la symétrie par adjonction de l'inversion réciproque servant quant à elle une autre finalité, consistant à suggérer une unité profonde entre les deux épopées. Cette divergence infime ne modifie en rien l'analyse de fond.

25. Les exemples d'*upamā* seront numérotés de 1 à 12. Comme ils sont tous empruntés au RP, on se contentera d'indiquer successivement le numéro du *sarga* et celui de la strophe, séparés par un point.

Révélant la force de son bras, capable d'anéantir la puissance de ses ennemis, les rendant ainsi heureux [26],
Semant la terreur dans les combats, le plus éminent héros des Raghu arracha dans la forêt, comme le vent, de robustes arbres tāla.

B (Bhīma écrase les autres lutteurs à la cour de Virāṭa)
sa vyañjayann ātma-bhujasya tejaḥ saṃhṛṣṭa-vidviḍ-bala-lopi-mallān |
raṇeṣu bhīmo raghu-vīra-varyas tālān vane vāyur ivonmamātha ||

Révélant la force de son bras, ce sont des lutteurs qui anéantissaient, joyeux, la puissance de leurs adversaires
Que dans des combats Bhīma, aussi éminent que le héros des Raghu, écrasa comme dans la forêt le vent arrache les arbres tāla.

Dans cet exemple, plusieurs facteurs concourent à la dualité : la double segmentation possible du *pāda* b (le même composé adjectival qualifie *tejaḥ* en A, tandis qu'il constitue le premier membre d'un *karmadhāraya* substantival en B) [27], l'inversion du qualifié et du qualifiant au *pāda* c (*bhīmaḥ* est un adjectif qualifiant *raghu-vīra-vāryaḥ* en A, un substantif qualifié par ce même composé en B, où il désigne un personnage du contexte), la polysémie de *malla-* (adjectif signifiant « robuste » en A, substantif signifiant « lutteur » en B), enfin deux inversions asymétriques du comparé et du comparant. La première repose sur l'indétermination morphosyntaxique qui caractérise le composé nominal *raghu-vīra-varyaḥ*, qui se comprend comme

26. On pourrait comprendre, plus simplement, « la puissance de ses ennemis exaltés » (*saṃhṛṣṭa-*), mais la mise en valeur récurrente, dans le RP, de la dimension salvatrice de l'action de l'avatar (Rāma en A), conduit à donner une valeur prédicative à l'adjectif verbal, c'est-à-dire à y voir un attribut de l'objet de l'action désignée par *lopin-* (D. Jhā glose *prasannāḥ* ; Brocquet 2024a : 311, n. 819).

27. On pourrait segmenter B de la même manière que A, en faisant de *saṃhṛṣṭavidviḍbalalopi* un adjectif qualifiant non pas *mallān* au sein d'un *karmadhāraya*, mais *tejaḥ* au sein du syntagme nominal objet de *vyañjayan* ; mais il s'avère que la poésie à double sens obéit au critère de moindre redondance, combiné à celui de la plus grande pertinence : le premier conduit à différencier le plus possible les deux significations et le second à toujours sélectionner, parmi deux significations applicables au même référent épique, celle qui s'y applique de la manière la plus spécifique (Brocquet 2010 : 63-67 ; 2013 : 62-63 ; 2016 : 1112-1118 ; 2024a : 75-79).

un *ṣaṣṭhītatpuruṣa* substantif désignant Rāma (*raghūṇāṃ virāṇāṃ varyaḥ*) en A, et comme un composé comparatif (*raghūṇāṃ vīraḥ iva varyaḥ*) [28] en B, où le segment *raghu-vīra-* désigne une entité étrangère au contexte, qui revêt donc le statut de comparant. La seconde, au *pāda* d, consiste à inclure le segment *tālān* dans le syntagme qui dénote le comparant en B, parce qu'il y désigne une entité non contextuelle (Bhīma n'arrache pas des arbres tāla), alors qu'il appartient en A au segment dénotant la propriété commune (Rāma et le vent arrachent tous les deux des arbres tāla). Cette fois encore, on observe une variation syntaxique, reposant sur la relative liberté de l'ordre des mots dans la phrase sanskrite, liberté plus accentuée en poésie. Dans les deux cas, l'inversion est asymétrique : au *pāda* c, A ne comporte aucune comparaison, celle-ci n'intervenant qu'en B, afin de lui approprier *rāghu-vīra-*. Au *pāda* d, les deux significations comportent une comparaison, mais elle est plus étendue en A qu'en B, puisque le comparé y inclut un segment supplémentaire.

Exemple 2 : 12.27 (mètre : *mālinī*)

विरचितमरिणाहिक्रूरबाणप्रयोक्त्रा सहचरहरिशक्तिव्याहतारातिवाञ्छः ।
रणभुवि नृपसूनुर्मौलिरत्नापहारं भुजग इव न सेहे स्तोकमप्याशुभङ्गम् ॥

viracitam ariṇāhi-krūra-bāṇa-prayoktrā
sahacara-hari-śakti-vyāhatārāti-vāñchaḥ |
raṇa-bhuvi nṛpa-sūnur mauli-ratnāpahāraṃ
bhujaga iva na sehe stokam apy āśu bhaṅgam ||

A (Meghanāda décoiffe Lakṣmaṇa d'une flèche) : *ahir iva krūro bāṇaḥ*
Grâce à la puissance de ses compagnons singes, il avait empêché que l'ennemi ne réalise son dessein ;

28. Il s'agit d'une variété de *karmadhāraya* adjectif du type *ghanaśyāmaḥ*, usuellement glosé *ghana iva śyāmaḥ*, « sombre comme un nuage », dans laquelle le premier membre (ici *raghuvīra- = raghūṇāṃ vīra-*) désigne le comparant et le second membre la propriété commune. Le comparé est le terme extérieur, qualifié par le composé. Pāṇini définit ce type dans l'*Aṣṭādhyāyī* en II, 1, 55. Voir Renou 1966 : vol. 1, 96 ; Filliozat 1988 : 164-165 et, dans le présent volume, l'article de Maria Pierra Candotti et Tiziana Pontillo, à propos du même type de composé chez Bhartṛhari (qui en cite comme archétype *śāstriśyāma-*, « sombre [comme un] couteau »).

Mais que son adversaire, lui décochant une flèche aussi féroce qu'un serpent,
Sur le champ de bataille, arrachât promptement les joyaux qui ornaient son diadème, le prince
Fut incapable de le supporter, quoique ce fût une amputation minime — pas plus qu'un serpent ne peut supporter que l'on arrache les joyaux qui ornent son chef.

B (Karṇa décoiffe Arjuna d'une flèche-serpent) : *ahiś cāsau krūra-bāṇaś ca*
Grâce à la puissance de son compagnon Hari, il avait empêché que l'ennemi ne réalise son dessein ;
Mais que son adversaire, lui décochant une féroce flèche-serpent,
Sur le champ de bataille, arrachât promptement les joyaux qui ornaient son diadème, le prince
Fut incapable de le supporter, quoique ce fût une amputation minime — pas plus qu'un serpent ne peut supporter que l'on arrache les joyaux qui ornent son chef.

Dans cette strophe, qui fait partie d'un passage relatant simultanément le combat de Lakṣmaṇa contre Meghanāda (un fils de Rāvaṇa) et celui d'Arjuna contre Karṇa, deux segments concourent par leur double sens à la dualité isotopique de l'ensemble : d'une part *hari-*, au *pāda* b, qui signifie « singe » en A et qu'il faut considérer comme un pluriel (la composition nominale efface les marques du nombre), mais qui est en B un nom de Kṛṣṇa. D'autre part, le composé *ahi-krūra-bāṇa-*, premier membre d'un composé plus long occupant la fin du *pāda* a. Sans la divergence qui résulte de ces deux segments, la strophe ne produirait qu'un signifié et son ambiguïté ne serait que référentielle — le poète, ici comme dans d'autres passages, s'efforce de débusquer dans les deux épopées des parallèles narratifs [29]. Il révèle en effet l'unique divergence entre les deux épisodes : dans le *Mahābhārata*, la flèche que Karṇa décoche contre Arjuna est effectivement une flèche-serpent, plus précisément une flèche en laquelle s'est changé le

29. Sur les techniques — aux plans narratif et linguistique —, les présupposés et les enjeux de cette recherche de parallélisme, voir Brocquet 2024a : 130-143.

serpent Vijaya, désireux de venger la mort de sa mère dans l'incendie de la forêt Khāṇḍava (Brocquet 2024a : 492, n. 1507). Elle est donc contextuelle et le composé *ahi-krūra-bāṇa-* s'interprète comme un *karmadhāraya* (*ahiś cāsau krūrabāṇaś ca*). Mais cette flèche-serpent est étrangère à l'épisode parallèle du *Rāmāyaṇa*, ce qui amène à interpréter le même composé comme un composé comparatif (*ahir iva krūro bāṇaḥ*). Comme dans l'exemple précédent, c'est la relative indétermination morphosyntaxique du composé qui autorise cette double interprétation, grâce à laquelle il peut être approprié aux deux contextes. L'inversion est asymétrique en ce que dans le cadre de B, il n'y a pas de comparaison et que, corrélativement, aucun segment désignant un comparé en A ne peut y être requalifié comme comparant. On remarquera en outre que la strophe comporte encore une *śleṣopamā*, « comparaison [reposant sur] le double sens » enchâssée, identique pour A et pour B (donc symétrique), permise par la possibilité d'appliquer le segment *mauli-ratnāpaharam* à la fois au comparé (Lakṣmaṇa en A, Arjuna en B), en donnant à *mauli-* le sens de « diadème », et au comparant (un serpent dans les deux cas), en comprenant ce même vocable dans celui de « chaperon ».

Exemple 3 : 10.11 (mètre : *upajāti*)

स संनिदेशं पितृसोदरस्य संस्थाप्य मालामिव मौलिदेशे ।
तूर्णं रथेनेव मनोरथेन प्रत्यर्थिनां स्कन्धमभिप्रतस्थे ॥

sa saṃnideśaṃ pitṛsodarasya saṃsthāpya mālām iva maulideśe |
tūrṇaṃ ratheneva manorathena pratyarthināṃ skandham abhipratasthe ||

A (Sugrīva envoie Aṅgada combattre Devāntaka)
Ce dernier, plaçant le commandement de son oncle sur sa tête, comme une couronne,
Assaillit promptement la multitude des ennemis, emporté par son désir de vaincre comme par un char.

B (Yudhiṣṭhira envoie Abhimanyu combattre Suśarman)
Ce dernier, plaçant le commandement de son oncle sur sa tête, comme une couronne,

> Assaillit promptement la multitude des ennemis, emporté par son char ainsi que par son désir de vaincre.

La dualité isotopique, ici, est déterminée par un seul segment, celui au sein duquel se produit l'inversion, les autres segments étant bi-référentiels mais ne produisant qu'un signifié : il s'agit de *ratheneva manorathena*, au *pāda* c. Dans le *Rāmāyaṇa*, Aṅgada, un singe, ne se déplace pas sur un char mais par bonds : s'il est bien animé par son « désir [de vaincre] », en revanche la mention d'un char ne peut se concevoir qu'avec le statut de comparant [30]. Dans le *Mahābhārata*, au contraire, Abhimanyu est un « guerrier équipé d'un char » (*rathin-*), c'est-à-dire un guerrier noble, et c'est à bord de son char qu'il part à l'assaut, obéissant aux ordres de Yudhiṣṭhira. Le char est donc contextuel et, plutôt que d'interpréter le segment de la même manière que pour A (auquel cas la strophe ne produirait qu'une seule isotopie), il semble logique d'attribuer à cette entité qui souligne le statut social du personnage la fonction de comparé, ce qui conduit à faire porter *iva* sur *manorathena* [31]. C'est à propos de ce dernier qu'on peut observer entre les deux significations une légère asymétrie : alors que le char est absolument hors-contexte en A, le désir de vaincre ne l'est pas en B, Abhimanyu n'étant pas moins qu'Aṅgada animé par sa fougue guerrière — c'est même un trait du personnage, que son nom même ne manque pas de souligner. Il en résulte, si on adopte un point de vue strictement sémantique, c'est-à-dire indépendant de la construction syntaxique de la figure, que les deux réalisations de la comparaison ne sont pas rigoureusement parallèles. L'analogie s'établit en effet, dans le cadre du sens A, entre une entité contextuelle et une entité non contextuelle, tandis qu'elle s'établit, dans le cadre du sens

30. On notera au passage le jeu sur l'étymologie : *manoratha-*, « désir », est un composé lexicalisé dont la signification littérale est initialement « char de la pensée » ou « ce qui a pour char la pensée ». Tout se passe donc, en A, comme si le poète voulait justifier l'emploi du mot *manoratha-* et fournir une explication de son étymologie. Ce genre d'échappée métatextuelle est assez fréquent dans le *kāvya*.

31. En poésie, la place d'*iva*, usuellement régulée en prose (il doit se placer après tout ou partie du syntagme qu'il introduit), est libre (Renou 1975 [1930] : 520 [§ 384]).

B, entre deux entités contextuelles. En d'autres termes, elle y revêt un caractère artificiel et on peut être tenté d'attribuer à l'adverbe *iva* une fonction quasi conjonctive, plutôt qu'une fonction comparative *stricto sensu* [32]. Et conjoindre ainsi deux entités de natures différentes — l'une matérielle, l'autre psychologique — constitue ce que la rhétorique occidentale appelle un zeugme. L'exemple suivant illustre un cas d'inversion comparable, présentant le même type d'asymétrie. Il s'agit là encore, pour l'une des deux significations en présence, de « déguiser » en comparaison l'association de deux entités contextuelles.

Exemple 4 : 6.20 (mètre : *upajāti*)

ततो हनूमान्विजयाङ्कभूतस्वरेण घोरेण नदन्परेषाम् ।

32. En français, « comme », « ainsi que », « autant que », « en même temps que », etc., présentent la même malléabilité. La différence posée entre ces deux emplois de l'adverbe *iva*, qui ne correspondent pas à des signifiés différents dûment répertoriés, n'est en rien sémiotique, mais procède exclusivement du contexte référentiel. On notera toutefois que le poète emploie quelquefois, dans des situations comparables, la particule *vā*, « ou bien », « et » ou « comme », pour laquelle l'ambivalence est parfaitement admise (MW, *v.s.v.*), par exemple en 13.30 (mètre : *upajāti*) :

एवं विलङ्घ्यापदमर्णवं वा जवेन पश्चात्कृतदीर्घमार्गः ।
स बन्धुवर्गं भरतप्रधानं ददर्श राजा धृतराष्ट्रमाशु ॥

A (retour de Rāma après la victoire)
evaṃ vilaṅghyāpadam arṇavaṃ vā *javena paścāt kṛta-dīrgha-mārgaḥ* |
sa bandhu-vargaṃ bharata-pradhānaṃ dadarśa rājā dhṛta-rāṣṭram āśu ||

Ainsi, ayant traversé l'océan *ainsi que* le malheur, ayant parcouru ensuite, bien vite, un long chemin,
Le roi revit bientôt ses proches nombreux, et d'abord Bharata : ils avaient assuré la sauvegarde du royaume.

B (retour de Yudhiṣṭhira après la victoire)
evaṃ vilaṅghyāpadam arṇavaṃ vā *javena paścāt kṛta-dīrgha-mārgaḥ* |
sa-bandhu-vargaṃ bharata-pradhānaṃ dadarśa rājā dhṛtarāṣṭram āśu ||

Ainsi, ayant traversé le malheur *comme* on traverse l'océan, ayant parcouru ensuite, bien vite, un long chemin,
Le roi revit bientôt Dhṛtarāṣṭra, l'aîné des Bharata, avec ses proches nombreux.

लाङ्गूललग्नेन हुताशनेन ददाह लङ्कामिव चित्तवृत्तिम् ॥

tato hanūmān vijayāṅka-bhūta-svareṇa ghoreṇa nadan pareṣām |
lāṅgūla-lagnena hutāśanena dadāha laṅkām iva citta-vṛttim ||

A (Hanumān dévaste Laṅkā)
Alors Hanumān, faisant retentir un cri terrifiant qui présageait la victoire,
Grâce aux flammes qui adhéraient à sa queue incendia Laṅkā, de même qu'il anéantit le moral de ses ennemis.

B (Hanumān, depuis la bannière d'Arjuna, effraie par ses cris les Kaurava)
Alors Hanumān, faisant retentir un cri terrifiant depuis la bannière de Vijaya,
Anéantit le moral des ennemis, comme il avait incendié Laṅkā grâce aux flammes qui adhéraient à sa queue.

Cette strophe exploite adroitement l'intervention d'Hanumān, personnage clé du *Rāmāyaṇa*, dans les combats qui, au Kurukṣetra, opposent les fils de Pāṇḍu à leurs adversaires [33]. Plusieurs facteurs concourent à la dualité isotopique : d'une part, le composé *vijayāṅka-bhūta-svareṇa* signifie « au

Il reste que le distinguo introduit à propos de l'exemple 3 demeure susceptible d'être discuté. On remarquera d'ailleurs que D. Jhā, dans son commentaire, pose deux comparaisons dont les termes sont simplement inversés, prenant seulement soin de justifier la configuration pertinente pour B en mentionnant la propriété commune suggérée : *ratheneva rathasadṛśena manoratheneva yuddhavijayābhilāṣeṇa, pakṣe—manoratheneva yuddhavijayābhilaṣasadṛśena vegavatā rathena syandanena*, « *manorathena*, [c'est-à-dire] avec le désir de remporter la victoire au combat, [désir] *ratheneva*, [c'est-à-dire] pareil à un char. Second sens : *rathena*, [c'est-à-dire] avec un char, rapide *manoratheneva*, [c'est-à-dire] comme le désir de remporter la victoire au combat. » (D. Jhā 165 : 30). L'analyse proposée ici repose sur l'application combinée des critères de la moindre redondance, qui vise à différencier le plus possible les deux significations, et de la plus grande pertinence, qui conduit à toujours sélectionner, entre deux interprétations possibles d'un même segment, celle qui s'ajuste le mieux au contexte (ne voir dans la fougue guerrière qu'un comparant destiné à souligner la vitesse du char d'Abhimanyu reviendrait à minimiser un trait pertinent de sa psychologie).

33. On se rappelle qu'Hanumān a promis à Bhīma de venir au moment du combat « amplifier son rugissement » en prenant place sur l'étendard d'Arjuna (*Mahābhārata*, édition critique, III, 150, strophes 13-15 ; 14cd : *ahaṃ vṛṃhayiṣyāmi svaraveṇa ravaṃ tava*, « j'ampli-

moyen d'un cri (*svara-*) devenu (*bhūta-*) signe (*aṅka-*) de victoire (*vijaya-*) » en A, où Vijaya n'est pas le nom d'un personnage et doit donc être pris comme un nom commun, tandis qu'il signifie « au moyen d'un cri (*svara-*) se trouvant (*bhūta-*) sur la bannière (*aṅka-*) de Vijaya (*vijaya-*) » en B, où Vijaya est un autre nom d'Arjuna. D'autre part, les *pāda* cd comportent une inversion asymétrique, nécessaire pour approprier à B l'épisode de Laṅkā incendiée par la queue enflammée du héros simien, qui n'est contextuel qu'en A : le segment qui l'évoque prend le statut de comparant, renvoyant au passé du personnage et à la geste où il s'est déroulé. Mais la réciproque n'est pas vraie, parce qu'il n'y a pas de segment qui, ayant en B statut de comparé, revêtirait en A celui de comparant [34]. Il serait en effet malvenu de considérer que l'anéantissement du moral des habitants de la cité n'est pas effectif, alors même que c'est dans ce but qu'Hanumān perpètre cet acte aussi spectaculaire que destructeur [35]. Les deux segments qui en B se répartissent les rôles de comparé et de comparant étant tous deux parfaitement contextuels en A, cette signification ne comporte pas de véritable comparaison (*iva* y joue un rôle quasi conjonctif) et on peut dire que l'inversion est asymétrique [36].

---

fierai ton rugissement de mon propre rugissement » — Bhīma possède une certaine animalité, qui lui confère un « rugissement » comparable à celui du grand singe, bien qu'il soit moins puissant).

34. On notera que le verbe *dadāha* a simultanément, en A comme en B, son sens propre d' « incendier » et son sens figuré d' « anéantir ». En B, le premier est actualisé dans le cadre du comparant, le second dans celui du comparé (ou pourrait parler de *śleṣopamā*, « comparaison reposant sur le double sens », asymétrique puisque présente dans une seule des deux significations). En A, cette dualité est au service de ce qu'il faut considérer comme un zeugme.

35. La comparaison, en B, repose sur une sorte de métonymie : l'analogie est entre la panique répandue par le cri d'Hanumān et celle qu'il avait répandue au moyen de sa queue enflammée — donc entre ce cri et l'incendie, dont les effets sont similaires — plutôt qu'entre le moral des ennemis et la ville de Laṅkā.

36. On pourrait à la rigueur identifier en B une *utprekṣā*, c'est-à-dire une comparaison situationnelle consistant à énoncer l'analogie d'une situation réelle avec une situation imaginée par le locuteur — et non celle d'une entité avec une autre entité (voir *infra*, n. 56,

1.3. INVERSIONS SYMÉTRIQUES

Dans les deux derniers exemples, l'inversion du comparé et du comparant est asymétrique parce que l'une des deux significations ne comporte pas de véritable comparaison, donc pas de segment comparant jouant le rôle de comparé dans l'autre — la particule *iva* servant à conjoindre deux segments qui désignent des entités contextuelles. On a en effet admis que la comparaison associe une entité non contextuelle à une entité contextuelle, en d'autres termes que la non-contextualité est corrélative du statut de comparant. Cela relève cependant, du moins pour ces deux passages, d'une appréhension sémantique ; du point de vue strictement formel, en effet, c'est-à-dire du point de vue syntaxique, tout se passe comme s'il s'agissait d'une comparaison. Il en résulte que si l'on n'envisageait que la structure syntaxique de la phrase, indépendamment de son sens et de sa visée rhétorique, on devrait admettre que les deux strophes qui précèdent offrent des exemples d'inversion symétrique, dans laquelle le comparé et le comparant de A jouent respectivement, en B, le rôle de comparant et celui de comparé. C'est ce qui se produit effectivement, sur le plan sémantique comme sur le plan syntaxique, dans d'autres exemples, moins nombreux.

Exemple 5 : 8.31 (mètre : *anuṣṭubh*)

नरनारायणौ साक्षादिव तौ रामलक्ष्मणौ ।
सचक्रौ स तिरस्चक्रे नागरूपधरैः शरैः ॥

nara-nārāyaṇau sākṣād iva tau rāma-lakṣmaṇau |
sacakrau sa tiras-cakre nāga-rūpa-dharaiḥ śaraiḥ ||

A (Meghanāda couvre de flèches Rāma et Lakṣmaṇa)
Rāma et Lakṣmaṇa, pareils à Nara et à Nārāyaṇa se révélant sous une forme visible,

p. 181). Mais il y a bien ici deux entités jouant l'une le rôle de comparé (*pareṣām... cittavṛttim*), l'autre celui de comparant (*laṅkām*). Les commentaires consultés, quand ils identifient un *alaṃkāra*, ne nomment ici que l'*upamā* (par exemple, celui de D. Jhā).

Il les fit disparaître avec leur armée sous ses flèches dont la nature était celle de serpents.

B (Bhīṣma couvre de flèches Arjuna et Kṛṣṇa)
Nara et Nārāyaṇa, pareils à Rāma et à Lakṣmaṇa, se révélant sous une forme visible,
Il les fit disparaître avec leur armée sous ses flèches qui avaient l'apparence de serpents.

Cette strophe contient deux inversions du comparé et du comparant. La première est parfaitement symétrique : les personnages en scène sont Rāma et son frère Lakṣmaṇa en A, Nara et Nārāyaṇa en B, comme désignations d'Arjuna et de Kṛṣṇa. Les premiers jouent le rôle de comparé en A et de comparant en B, tandis que les seconds, réciproquement, jouent celui de comparant en A et de comparé en B. On notera que l'adverbe *sākṣāt*, « sous une forme visible », autorise l'emploi de la particule *iva* sans transgression de l'ordre usuel des mots en sanskrit — transgression cependant permise en poésie [37]. La seconde inversion, quant à elle, se révèle asymétrique : le composé *nāga-rūpa-dharaiḥ*, qualifiant *śaraiḥ* au *pāda* d, signifie « qui revêt (*dhara-*) la nature (*rūpa-*) de serpents (*nāga-*) » en A, où Meghanāda, cette fois, enveloppe effectivement ses deux adversaires d'une pluie de flèches-serpents [38]. Les flèches de Bhīṣma dans le *Mahābhārata*, au contraire, sont des flèches ordinaires et le même composé ne peut alors se comprendre que dans le sens de « qui revêt (*dhara-*) l'apparence (*rūpa-*) [39]

37. Voir *supra*, n. 31, p. 161. On remarquera que *sākṣāt* porte sur le même segment en A et en B : le comparant en A, le comparé en B. La présence de ce vocable n'est pas indifférente : c'est une préoccupation majeure de l'auteur du RP que de révéler la divinité à l'œuvre dans ses avatars (Brocquet 2024a : 137-140).

38. Ainsi que le précise le RP lui-même, à la strophe 28 du même *sarga* (*tena... muktaḥ śarāśiviṣaraśir ugraḥ*, « il décocha une violente salve de flèches-serpents » ; D. Jhā glose d'ailleurs : *sarpabāṇāḥ*) ; ce passage reflète l'épisode que le *Rāmāyaṇa* relate au *sarga* 44 du chant VI et correspond assez exactement aux strophes 33-37 (Brocquet 2024a : 399-400, n. 1173).

39. La dualité isotopique du composé, rendue nécessaire par l'application au référent, repose donc sur la dualité sémiotique du lexème *rūpa-*, « nature, espèce » ou « apparence ».

de serpents (*nāga-*) », les serpents jouant cette fois le rôle du comparant. On remarquera que ce dispositif asymétrique est l'exact inverse de celui de la strophe 12.27 (exemple 2), dans laquelle le même Meghanāda fait usage d'une flèche ordinaire, tandis que Karṇa darde sur Arjuna un serpent métamorphosé en flèche.

Exemple 6 : 9.23 (mètre : *upajāti*)

अत्रान्तरे मुक्तमनेन रौद्रं शूलं यथा वैष्णवमस्त्रमुग्रम् ।
हरिर्मरुत्प्रीतिकरो न्यगृह्णाद्यशोमयी स्रक्तदभूदमुष्य ॥

atrāntare muktam anena raudraṃ śūlaṃ yathā vaiṣṇavam astram ugram |
harir marut-prīti-karo nyagṛhṇād yaśomayī srak tad abhūd amuṣya ||

A (Sugrīva intercepte l'arme de Rudra, lancée par Kumbhakarṇa)
Sur ces entrefaites, le démon darda la lance de Rudra, pareille à l'arme terrible de Viṣṇu :
Le singe, faisant la joie des dieux, s'en saisit — elle lui fut une guirlande faite de sa gloire !

B (Kṛṣṇa intercepte l'arme de Viṣṇu, lancée par Bhagadatta)
Sur ces entrefaites, le démon darda l'arme terrible de Viṣṇu, pareille à la lance de Rudra :
Hari, faisant la joie des dieux, s'en saisit — elle lui fut une guirlande faite de sa gloire !

Le pivot de la dualité isotopique de la strophe réside dans la dualité sémiotique du lexème *hari-*, au *pāda* c, qui par son caractère topique dans la poésie à sens multiples fait office de « signal » pour le récepteur : en A, il faut le comprendre comme un nom commun signifiant « singe » et désignant Sugrīva, tandis qu'en B, c'est un autre nom de Kṛṣṇa [40]. Les *pāda* ab développent par ailleurs une comparaison, marquée par l'adverbe *yathā*,

40. Le fait que ces deux emplois procèdent d'un signifié originel commun, celui de « [couleur] fauve », ne change rien, puisque ce lexème est lexicalisé dans les deux sens qui s'appliquent ici. La dualité « singe » / « Kṛṣṇa » est utilisée pas moins de vingt-quatre fois dans l'ensemble du poème (Brocquet 2024a : 743-744 [« Glossaire croisé des lexèmes polysémiques »]).

qui s'inverse de manière symétrique entre A et B : la lance de Kumbhakarṇa provient de Śiva, celle de Bhagadatta de Viṣṇu. L'arme de Rudra a donc statut de comparé en A et de comparant en B, l'arme de Viṣṇu celui de comparant en A et de comparé en B, avec une exacte réciprocité.

Exemple 7 : 5.25 (mètre : *upajāti*)

योऽसौ वितानाहितसोमकार्यः क्षोणीभृताहं जनकेन तेन ।
लब्धायि कृष्णाजिनशोभितायां क्षितौ कलत्रे तनयेव सीता ॥

yo 'sau vitānāhita-soma-kāryaḥ kṣoṇībhṛtāhaṃ janakena tena |
labdhāyi kṛṣṇājina-śobhitāyāṃ kṣitau kalatre tanayeva sītā ||

A (naissance de Sītā)
Le roi Janaka, qui avait accompli l'office du soma au cours du sacrifice,
M'eut comme fille dans le sein de la terre, son épouse, ornée d'une peau d'antilope noire — comme le roi son père eut pour fille Kṛṣṇā, sur le sol orné d'une peau d'antilope : moi, Sītā.

B (naissance de Draupadī)
Le roi mon père, qui avait accompli l'office du soma au cours du sacrifice,
M'eut comme fille, moi, Kṛṣṇā, sur le sol orné d'une peau d'antilope — comme le roi Janaka eut pour fille Sītā dans le sein de la terre, son épouse, ornée d'une peau d'antilope noire.

Le dispositif en œuvre dans cette strophe, où Sītā est comparée à Draupadī (nommée Kṛṣṇā) en A et, par inversion symétrique, Draupadī à Sītā en B, est compliqué par la relation *bimbapratibimba*, « de reflet à objet reflété » [41]

41. Le comparé et le comparant, pour chacune des deux significations, ne présentent pas une similitude qui leur serait intrinsèque, mais une similitude indirecte (par reflet) qui est celle des propriétés qui leur sont attribuées (les circonstances de la naissance des deux princesses, Sītā et Draupadī) : les deux princesses ne se ressemblent pas réellement, pas davantage que leurs pères respectifs, mais Janaka a obtenu Sītā comme fille d'une manière analogue à celle dont Drupada a obtenu Draupadī. Cette relation correspond à ce qu'Aristote appelle ἀνάλογον (« le soir de la vie » : la vieillesse est à la vie ce que le soir est au jour ; *Poétique*, 21, 57b, Dupont-Roc, Lallot 1980 : 107-108). On trouve un exemple et

et, surtout, par le fait que la comparaison est une *śleṣopamā*, « comparaison [reposant] sur le double sens » [42] : chacun des segments affectés par l'ambiguïté sur laquelle repose la figure possède, en A comme en B, deux sens ; mais le sens qui s'applique au comparé en A s'applique au comparant en B, et vice-versa. Le tableau suivant indique le rôle de chaque segment (« Cé » : comparé ou « Ca » : comparant) au sein de chacune des deux significations, en fonction du sens qu'il revêt :

	janakena		*kṛṣṇā / kṛṣṇa-, iic* [43]		*kṣitau*	
	« Janaka »	« père »	« Kṛṣṇā »	« noire »	« dans la terre »	« sur le sol »
A	Cé	Ca	Ca	Cé	Cé	Ca
B	Ca	Cé	Cé	Ca	Ca	Cé

Il y a donc dans cet exemple une parfaite isomorphie entre le sens A et le sens B, l'inversion des comparés et des comparants assurant en quelque sorte la présence de chacune des deux significations épiques au sein de l'autre — et par là une étroite conjonction des deux récits. On remarquera une légère asymétrie de la *śleṣopamā*, qui ne remet pas en cause la symétrie de l'inversion : d'une part, le noyau du groupe nominal dénotant le comparant en A et le comparé en B est impliqué dans la *śleṣopamā* (*kṛṣṇā / kṛṣṇa- iic*), ce qui n'est pas le cas de *sītā*, noyau du groupe dénotant le comparé en A et le comparant en B. D'autre part, *kalatre* n'est apposé à *kṣitau* que dans le cadre du comparé en A et dans celui du comparant en B, parce que la terre est davantage l'épouse de Janaka (en tant que mère de Sītā)

un commentaire dans le *Sāhityadarpaṇa* de Viśvanātha, X, n° 662 (Ballantyne, Mitra 1994 [1875] : 359-360). Explication précise dans Porcher 1978 : 35-37.

42. Définition au début de la section suivante du présent article. Dans la traduction ci-dessus, pour chacune des deux significations en présence, le « second » sens du segment ambigu, celui qui s'applique au comparant, est disposé après un tiret.

43. Il y a deux segmentations (*sabhaṅgaśleṣa*) : *kṛṣṇā ajina-śobhitāyām* (deux unités lexicales, Ca en A et Cé en B) / **kṛṣṇa-ajina-śobhitāyām* (une seule unité lexicale, Cé en A et Ca en B).

que de Drupada [44]. Si la combinaison de l'inversion du comparé et du comparant avec une *śleṣopamā* entraîne des effets relativement spectaculaires, elle peut en effet se réaliser de deux manières, selon que la *śleṣopamā* est elle-même symétrique ou asymétrique.

2. *Śleṣopamā* enchâssées et ambiguïté « à la clé »

La *śleṣopamā*, « comparaison [reposant sur] le double sens », entre dans la catégorie des *alaṃkāra*, « figures », qui sont étayées ou rendues possibles par le recours au double sens, catégorie qui se distingue du double sens faisant par lui-même office de figure (*śleṣālaṃkāra*) : dans le cas de la *śleṣopamā*, l'énoncé ne possède qu'une seule signification d'ensemble, un seul de ses segments, plus ou moins long, se révélant à double sens — en l'occurrence celui qui dénote les propriétés communes au comparant et au comparé (*sādhāraṇadharma*) [45]. Au cours du processus interprétatif, en

44. Ce choix interprétatif — contestable il est vrai, la terre étant toujours, au moins sur le plan symbolique, l'épouse du roi, quel qu'il soit — obéit aux principes combinés de la moindre redondance et de la plus grande pertinence (discussion dans Brocquet 2024a : 69-70, en particulier n. 138).

45. L'association du double sens au seul segment dénotant les propriétés communes est posée (ou, plus précisément, présupposée à travers les exemples qu'ils en donnent) par les poéticiens auteurs des *alaṃkāraśāstra*, « traités des ornements/figures ». Ainsi en témoigne la strophe 28 du deuxième chapitre du *Kāvyādarśa* de Daṇḍin :

> *śiśirāṃśupratispardhi śrīmat surabhigandhi ca* |
> *ambhojam iva te vaktram iti śleṣopamā smṛtā* ||
>
> Rivalisant avec l'astre aux frais rayons, resplendissant, exhalant un souffle parfumé,
> Ton visage est pareil au lotus qui a pour ennemi l'astre aux frais rayons, qui est habité par Śrī, qui exhale une douce fragrance : on reconnaît là une comparaison fondée sur le double sens (Belvalkar 1924 : 10).

Dans cet exemple tenant lieu de définition, les trois adjectifs des *pāda* ab s'appliquent simultanément, avec des sens différents, au comparé *te vaktram* et au comparant *ambhojam* ; il est nécessaire d'appréhender le double sens qui les affecte pour comprendre la comparaison, puisqu'eux seuls énoncent les propriétés communes qui la justifient. L'observation des

effet, l'appréhension de la figure, qui est marquée par un morphème tel qu'*iva*, « comme », requiert l'identification du double sens [46]. Dans le cas du *śleṣa* constituant un *alaṃkāra*, au contraire, l'énoncé possède effectivement deux significations autonomes. Il résulte de cette différence que la *śleṣopamā*, contrairement au double sens comme figure, ne peut donner lieu à deux traductions séparées (le traducteur est contraint de dédoubler le seul segment à double sens, en l'isolant par quelque artifice — ici, le recours au tiret).

Une autre conséquence du caractère spécifique de cette figure est que dans un poème à sens multiples, les éventuelles *śleṣopamā* — et la recherche systématique de l'ambiguïté conduit généralement le poète à les y multiplier — constituent autant de doubles sens enchâssés dans un ensemble par ailleurs intégralement affecté par l'ambiguïté « à la clé » qui caractérise l'œuvre dans son entièreté [47]. Et cet enchâssement se révèle inévitablement source d'interférences, produisant des combinaisons complexes, en particulier lorsque sont inversés le comparé et le comparant d'une *śleṣopamā*, comme dans l'exemple 7 ci-dessus, ou le qualifié et le qualifiant, comme dans les exemples 10 et 11 ci-dessous. On observe deux cas de figure : la *śleṣopamā* est symétrique lorsqu'elle se déploie de la même façon dans le cadre des deux significations, c'est-à-dire lorsqu'elle est indépen-

corpus poétiques, cependant, montre que l'ambiguïté s'étend bien souvent aux segments dénotant le comparé ou le comparant — comme le montrent plusieurs exemples du RP, tels que l'exemple 7 ci-dessus et plusieurs de ceux qui suivent.

46. D'autres figures sont susceptibles d'être fondées pareillement sur le double sens, celui-ci n'affectant qu'un segment et ne conférant donc pas deux significations autonomes à la phrase, mais se trouvant requis par l'interprétation. Par exemple, le *śleṣavirodha*, « contradiction [reposant sur] le double sens », sorte de paradoxe (consistant dans l'énoncé d'une apparente contradiction que l'interprète doit résoudre), où la présence d'un morphème concessif tel qu'*api*, « même », « bien que », rend nécessaire l'appréhension du double sens. Sur cette question essentielle des *alaṃkāra* fondés sur le *śleṣa* et leur distinction d'avec le *śleṣa* comme *alaṃkāra* autonome, voir l'exposé très éclairant de Marie-Claude Porcher (Porcher 1978 : 360-369).

47. Sur la différence entre *śleṣa* fondant une figure et *śleṣa* étendu à une œuvre entière, voir par exemple Brocquet 2016 : 1080-1083.

dante de l'ambiguïté à la clé, ne l'affectant ni n'étant affectée par elle ; elle est asymétrique lorsqu'elle interfère avec cette dernière. La symétrie se traduit par la présence de la même comparaison dans les deux significations et par l'égale extension du segment dénotant chacune de ses composantes, le comparé, le comparant et les propriétés communes. L'asymétrie, à l'inverse, se traduit soit par l'absence, dans l'une des deux significations, de comparaison ou de comparaison reposant sur le double sens, soit par une variation affectant l'extension du segment dénotant une de ses composantes.

2.1. *Śleṣopamā* symétriques

Exemple 8 : 7.10 (mètre : *mālabhāriṇī*)

सरसं बहुयोजनाधिवासं भृतगाम्भीर्यमनुज्झितप्रसादम् ।
स महार्थमुपासदत्समुद्रं ध्वनिभाजं सुकवेरिव प्रबन्धम् ॥

sarasaṃ bahu-yojanādhivāsaṃ
bhṛta-gāmbhīryam anujjhita-prasādam |
sa mahārtham upāsadat samudraṃ
dhvani-bhājaṃ sukaver iva prabandham ||

Rempli d'eau, s'étendant sur de nombreuses lieues, doté de profondeur, d'une splendeur qui ne cesse jamais,
Recelant des richesses immenses, retentissant : tel était l'océan dont il [Rāma à Rāmeśvara (**A**)/Arjuna à Dvāraka (**B**)] s'approcha — pareil à l'œuvre d'un bon poète,
Pleine de rasa, renfermant de nombreuses constructions savantes, dotée de la qualité de profondeur, d'une clarté qui ne se dément jamais,
Recelant de puissantes significations, contenant la figure *mudrā*, riche en suggestion.

Cette strophe, qui développe un *topos* méta-poétique [48], est une des 259

48. Ce *topos* consiste dans le fait que le poème réfère, souvent au moyen du double sens, à sa propre composition, ou aux qualités canoniques qu'on attend d'un poème et qu'énumèrent les *alaṃkāraśāstra*.

strophes du poème qui relatent les deux gestes sans variation du signifié, c'est-à-dire qui produisent une seule isotopie, à travers laquelle elles visent les deux référents épiques [49]. L'ambiguïté à la clé repose en effet sur la seule dualité référentielle du pronom *saḥ* (*pāda* c), qui désigne Rāma en A et Arjuna en B — ainsi que de *samudram* (*ibidem*), si l'on admet qu'il s'agit de deux océans différents. La symétrie de la *śleṣopamā* va donc de soi. Il s'agit d'une forme canonique de la figure, qui correspond à peu près à ce qu'en disent les traités. Le double sens affecte en effet chacun des sous-segments du long segment dénotant les propriétés communes au comparé (l'océan) et au comparant (le poème) : *rasa-* : « eau » (Cé) / « *rasa* », « saveur esthétique » (Ca) ; *yojanā-* : « lieue » (Cé) / « construction savante » (Ca) ; *gāmbhīrya-* : « profondeur » (Cé) / « [qualité littéraire de] profondeur » (Ca) [50] ; *prasāda-* : « splendeur » (Cé) / « clarté » (Ca) ; *artha-* : « richesse » (Cé) / « signification » (Ca) ; *dhvani-* : « bruit » (Cé) / « suggestion » (Ca). À cela s'ajoute l'ambiguïté du mot *samudram* (*pāda* c), qui est à la fois un substantif constituant le noyau du groupe nominal dénotant le comparé (« océan ») et un adjectif *bahuvrīhi* (« contenant [*sa-*] la [figure] *mudrā* [*mudrā-*]) [51] qualifiant *prabandham* (*pāda* d), noyau du groupe nominal dénotant le comparant.

Exemple 9 : 10.6 (mètre : *śārdūlavikrīḍita*)

49. Ce nombre représente une proportion importante : le poème comporte 668 strophes, dont les 48 premières constituent une introduction étrangère au double récit, qui occupe quant à lui 620 strophes (sur les enjeux de l'opposition et de la complémentarité entre strophes produisant une seule isotopie et strophes en produisant deux, voir Brocquet 2024a : 130-143).

50. L'opposition est donc ici entre sens propre et sens figuré, de même que pour *dhvani-* au *pāda* d.

51. La figure *mudrā*, rarement mentionnée dans les *alaṃkāraśāstra*, est définie par le *Viṣṇupurāṇa* (chapitre 342, str. 26) comme celle qui « manifeste la puissance du poète [à exprimer] son intention de façon excellente » (*abhiprāyaviśeṣeṇa kaviśaktim vivṛṇvatī*) ; son nom y reçoit une explication étymologique : « parce qu'elle procure du plaisir » (*mutpradāyinī*). Voir Brocquet 2024a : 355, n. 1007 ; Gerow 1971 : 222.

नानायानभयानकं गुरुधनुर्ज्यार्घोषघोरं नद-
द्रक्षोराजकुमाररक्षितबहुस्कन्धं द्विषां तद्बलम् ।
पद्मव्यूहरजोभरैः सर इव व्यापिञ्जरं कुञ्जरै-
रावव्रे पवनात्मजप्रभृतिभिर्वीरैर्विगाहोद्यतैः ॥

nānāyāna-bhayānakaṃ guru-dhanur-jyā-ghoṣa-ghoraṃ nadad-
rakṣo-rājakumāra-rakṣita-bahu-skandhaṃ dviṣāṃ tad balam |
padma-vyūha-rajo-bharaiḥ sara iva vyāpiñjaraṃ kuñjarair
āvavre pavanātmaja-prabhṛtibhir vīrair vigāhodyataiḥ ||

A (l'armée de Rāvaṇa)
Les multiples chars la rendaient terrifiante ; des arcs pesants y faisaient retentir le bruit formidable de leurs cordes ; par leurs cris,
Les princes des Rakṣas protégeaient ses nombreuses cohortes : cette armée ennemie,
Jaunie par la poussière abondante que soulevaient les troupes disposées en lotus,
Se trouva encerclée par des héros prêts à s'y enfoncer, le fils du dieu du vent le premier
— Tel un étang jauni par le pollen abondant des massifs de lotus qui se trouve environné d'éléphants prêts à y plonger.

B (L'armée des Kaurava)
Les multiples chars la rendaient terrifiante ; l'arc du Maître y faisait retentir le bruit formidable de sa corde ; par leurs cris,
Les princes des Rakṣas protégeaient ses nombreuses cohortes : l'armée ennemie,
Jaunie par la poussière abondante que soulevaient les troupes disposées en lotus,
Se trouva encerclée par des héros prêts à s'y enfoncer, le fils du dieu du vent le premier
— Tel un étang jauni par le pollen abondant des massifs de lotus qui se trouve environné d'éléphants prêts à y plonger.

Dans cet exemple, au contraire du précédent, il y a deux isotopies. La dualité repose sur l'ambiguïté de deux segments : d'une part, au *pāda* a, *guru-dhanu-*, qui fait partie du composé *guru-dhanur-jyā-ghoṣa-ghoram*,

litt. « terrible [*ghora-*] à cause du bruit [*ghoṣa-*] de la corde [*jyā-*] des arcs [*dhanus-*] pesants [*guru-*] / du [Maître] [*guru-*] »[52], s'interprète à la fois comme un *karmadhāraya* dans lequel *guru-* est un adjectif signifiant « lourd » ou « immense » (A) et un *ṣaṣṭhītatpuruṣa* dans lequel c'est un substantif signifiant « Maître [d'armes] » et désignant Droṇa (B). D'autre part, au *pāda* d, *pavanātmaja-*, « fils du [dieu du] vent », désigne Hanumān en A et Bhīma en B — c'est là une ambiguïté strictement référentielle. La strophe contient par ailleurs une *śleṣopamā* qui se déploie de manière rigoureusement identique qu'il s'agisse de A ou de B, d'où son caractère symétrique : dans les deux cas, le comparant est *saraḥ*, « étang » (*pāda* c), et les propriétés communes sont énoncées par des segments qui ont deux sens, l'un s'appliquant au comparé, l'autre au comparant. Ces segments sont : *āvavre*, « était entouré(e) » (Cé) / « était couvert » (Ca) ; l'agent de ce verbe, *vīraiḥ* pour le comparé et *kuñjaraiḥ* pour le comparant, sont l'un et l'autre qualifiés de *vigāhodyataiḥ*, respectivement « prêts [*udyata-*] à s'enfoncer [*vigāha-*] » et « prêts [*udyata-*] à plonger [*vigāha-*] » ; enfin, comparé et comparants sont tous deux qualifiés au moyen de l'adjectif *vyāpiñjara-*, « jaune », qualification ayant pour cause *padma-vyūha-rajo-bharaiḥ*, « grande quantité [*bhara-*] de poussière [*rajas-*] [soulevée] par les troupes [*vyūha-*] [disposées] en lotus [*padma*] » (Cé) / « grande quantité [*bhara-*] de pollen [*rajas-*] [émanant] des massifs [*vyūha-*] de lotus [*padma*] » (Ca).

2.2. *ŚLEṢOPAMĀ* ASYMÉTRIQUES

Si, dans les deux extraits qui précèdent, la *śleṣopamā* est symétrique parce qu'elle se déploie à l'identique dans le cadre des deux significations, dans beaucoup d'autres elle se révèle asymétrique. Cette asymétrie, dont un exemple a déjà pu être observé en 5.25 (exemple 7, p. 168), est souvent corrélée à l'inversion du comparé et du comparant, ou à celle du qualifié et

52. Il s'agit d'un *tṛtīyātatpuruṣa* adjectif : *gurūṇāṃ dhanuṣāṃ/guror dhanuṣo ghoṣeṇa ghoram* [*balam*].

du qualifiant. Et elle donne lieu à diverses modalités, dont la plus courante est une variation quantitative affectant un des segments constitutifs de la figure, variation qui peut aller jusqu'à l'absence de *śleṣopamā* dans le cadre de l'une des deux significations, où il ne subsiste donc qu'une *upamā* « ordinaire » (exemples 10 et 11), voire le déploiement d'une figure différente (exemple 12).

Exemple 10 : 10.34 (mètre : *rathoddhatā*)

प्राप्य भङ्गमिननन्दनाद्यशःपूरिताखिलजगन्महोदरात् ।
नील एव पुनरुद्बभौ मणिः शाणघृष्ट इव भीमविक्रमः ॥

A (Nīla reprend le combat)
prāpya bhaṅgam ina-nandanād yaśaḥ-pūritākhila-jagan mahodarāt |
nīla eva punar udbabhau maṇiḥ śāṇa-ghṛṣṭa iva bhīma-vikramaḥ ||

Blessé par Mahodara, le fils du roi, emplissant l'univers entier de sa gloire,
Nīla à la vaillance formidable resplendit à nouveau, telle une gemme noire frottée sur la pierre de touche.

B (Bhīma reprend le combat)
prāpya bhaṅgam ina-nandanād yaśaḥ-pūritākhila-jagan-mahodarāt |
nīla eva punar udbabhau maṇiḥ śāṇa-ghṛṣṭa iva bhīma-vikramaḥ ||

Blessée par le fils du Soleil, qui emplit ainsi de sa gloire tout l'immense espace situé entre les mondes,
La vaillance de Bhīma resplendit à nouveau, telle une gemme noire frottée sur la pierre de touche.

Dans cette strophe, la dualité repose d'abord sur une inversion du qualifié et du qualifiant, variation qui est à la fois lexicale (en ce qu'elle affecte le lexème concerné) et morpho-syntaxique (en ce qu'elle implique l'inversion du rapport de dépendance grammaticale). Elle permet au poète de nommer quatre personnages, appartenant chacun à l'une des deux épopées, dont le nom, parce qu'il est motivé, peut apparaître comme adjectif dans le cadre de la signification à laquelle il est étranger :

(1) *ina-nandanāt* (*pāda* a) signifie en A « le fils du roi » et qualifie *mahodarāt*, tandis qu'en B il signifie « le fils du soleil » et désigne Karṇa.

(2) *mahodarāt* (*pāda* b) est en A le nom d'un fils de Rāvaṇa, mais en B il est le second membre d'un *bahuvrīhi* qui qualifie *ina-nandanāt*. On remarquera la variation syntaxique que provoque l'inversion fonctionnelle de ces deux vocables : en A, il faut séparer de *mahodarāt* le composé *yaśaḥ-pūritākhila-jagat*, qui est alors soit un *avyayībhāva* (litt. « l'univers [*jagat*-] étant rempli [*pūrita*-] de [sa] gloire [*yaśas*-] »), soit un *bahuvrīhi* apposé à *nīlaḥ* (litt. « qui de [sa] gloire [*yaśas*-] a rempli [*pūrita*-] l'univers [*jagat*-] »), alors qu'en B il faut rassembler ces deux segments dans un même composé.

(3) *bhīma*-, dans *bhīma-vikramaḥ* (*pāda* d), désigne en B le deuxième des fils de Pāṇḍu, mais joue en A le rôle d'un adjectif signifiant « terrible », « formidable ». On notera, ici encore, la variation syntaxique qui résulte de cette dualité : en A, *bhīma-vikramaḥ* est un *bahuvrīhi* qualifiant *nīlaḥ* (*vikramo bhīmo yasya*, « à la vaillance formidable »), tandis qu'en B, c'est un *ṣaṣṭhītatpuruṣa*, noyau du groupe nominal désignant par métonymie le comparé (*bhīmasya vikramaḥ*, « la vaillance de Bhīma »).

(4) *nīlaḥ* (*pāda* c) désigne en A un prince des singes allié de Rāma, mais c'est aussi un adjectif signifiant « noir ». Or il entre en A dans la construction d'une *śleṣopamā* : comme substantif, il est le noyau du segment dénotant le comparé, tandis que comme adjectif, il qualifie le noyau du segment dénotant le comparant, *maṇiḥ* [53]. En B, au

53. Il faut noter que cette *śleṣopamā* n'est guère canonique, puisque le segment porteur de l'ambiguïté dénote une propriété du comparant mais pas du comparé, dont il constitue le noyau nominal. Qu'il faille néanmoins « réutiliser » *nīlaḥ* pour qualifier *maṇiḥ*, ce qui confère à l'*upamā* le statut de *śleṣopamā*, résulte de l'analogie énoncée par la figure, qui sans cela serait peu assurée : la pierre de touche, qui sert à vérifier si un objet est en or pur, ne peut rendre son éclat (*punar udbabhau*) qu'à une pierre devenue noire.

contraire, *nīlaḥ*, qui est non contextuel en tant que nom propre, n'a d'autre fonction que la seconde. Il appartient donc au segment dénotant le comparant, mais pas à celui qui dénote le comparé, pour lequel son caractère non contextuel le rend indisponible. De cette différence résulte l'asymétrie de la figure : c'est une *śleṣopamā* en A, mais une *upamā* ordinaire en B.

Exemple 11 : 10.35 (mètre : *mālinī*)

अथ रिपुवधपुष्यद्भूमिपार्थः प्रसर्पत्प्रतिबलजलराशौ सायकैः साधिताध्वा ।
त्वरितगति सुमित्रानन्दनः संप्रपेदे तपन इव समीपं सिन्धुराजस्य शत्रोः ॥

A (Lakṣmaṇa attaque Atikāya)

atha ripu-vadha-puṣyad-bhūmipārthaḥ prasarpat-
pratibala-jalarāśau sāyakaiḥ sādhitādhvā |
tvarita-gati sumitrā-nandanaḥ saṃprapede
tapana iva samīpaṃ sindhu-rājasya śatroḥ ||

Alors, conférant un sens plus fort à son titre de « roi » en tuant ses ennemis, s'ouvrant avec ses flèches un chemin dans l'océan de l'armée adverse qui avançait,
Le fils de Sumitrā, en une marche précipitée, s'approcha de son ennemi — tel le soleil s'approchant du roi des fleuves.

B (Arjuna attaque Jayadratha)

atha ripu-vadha-puṣyad-bhūmi pārthaḥ prasarpat-
pratibala-jalarāśau sāyakaiḥ sādhitādhvā |
tvarita-gati sumitrānandanaḥ saṃprapede
tapana iva samīpaṃ sindhu-rājasya śatroḥ ||

Alors, faisant prospérer la terre en tuant ses ennemis, s'ouvrant avec ses flèches un chemin dans l'océan de l'armée adverse qui avançait, Pārtha,
Qui suscitait la joie de ses amis fidèles, s'approcha en une marche précipitée de son ennemi le roi du Sindh — tel le soleil s'approchant du roi des fleuves.

Ici encore, apparaissent deux noms propres caractéristiques chacun d'un des deux contextes épiques, qui échangent entre A et B leurs fonctions de qualifié et de qualifiant :

(1) *pārthaḥ* (*pāda* a), qui forme en A le composé *bhūmi-pārthaḥ*, « roi de la terre »[54], est en B un métronyme bien connu d'Arjuna. La variation sémiotique implique une variation syntaxique assortie d'une double segmentation : *ripu-vadha-puṣyad-bhūmipārthaḥ* doit être pris comme un *bahuvrīhi* qualifiant *sumitrā-nandanaḥ* en A (« dont le [titre de] roi [*bhūmipārtha-*] prospère [*puṣyat-*] grâce à la mise à mort [*vadha-*] de [ses] ennemis [*ripu-*] »), mais comme un ensemble de deux unités lexicales en B, dont la première est le composé adverbial *ripu-vadha-puṣyad-bhūmi* (« la terre [*bhūmi-*] prospérant [*puṣyad-*] grâce à la mise à mort [*vadha-*] de [ses] ennemis [*ripu-*] »).

(2) *sumitrānandanaḥ* (*pāda* c) doit être segmenté différemment en A et en B : en A, c'est un *ṣaṣṭhītatpuruṣa* (*sumitrāyā nandanaḥ*, « le fils de Sumitrā ») métronyme de Lakṣmaṇa ; en B, c'est un *upapadasamāsa* composé de *sumitra-*, « allié fidèle » et d'*ānandana-*, « qui réjouit » (*ānandayati sumitrāṇi*).

À l'inverse de l'exemple précédent, c'est en B qu'il y a ici une *śleṣopamā*, tandis qu'il n'y a en A qu'une *upamā* ordinaire. Cette asymétrie repose sur le composé *sindhu-rājasya* : en B, il appartient au segment dénotant la propriété commune, s'appliquant simultanément au comparé et au comparant, avec les sens respectifs de « roi du Sindh » (appellation de Jayadratha dans le *Mahābhārata*) et de « roi des fleuves », désignation courante de l'océan. En A, où il ne peut désigner aucun personnage du contexte, il s'applique au seul comparant et n'a pas d'autre sens que celui d' « océan ».

Exemple 12 : 6.1 (mètre : *upajāti*)

समग्रवैकर्तनशक्तिरग्रे प्रोद्यत्सुशर्माथ सधार्तराष्ट्रः ।
तदा शरत्काल इवैत्य राज्ञो विनिष्पतज्जीवधनं रुरोध ॥

54. Le vocable *pārtha-* seul, synonyme de *pārthiva-*, signifie « roi ». C'est probablement un dérivé du radical signifiant « vaste », qui fournit un nom de la terre (*pṛthu- : pṛthivī-*). Le composé *bhūmi-pārtha-*, fait sur le modèle de *bhūmipa-*, etc., est donc redondant.

samagra-vaikartana-śaktir agre prodyat-suśarmātha sadhārtarāṣṭraḥ |
tadā śarat-kāla ivaitya rājño viniṣpataj-jīva-dhanaṃ rurodha ||

A (L'automne réconforte Rāma)
Lui apportant toute la puissance du fils du soleil (Sugrīva), dès lors source pour lui d'une bonne et croissante protection, peuplée d'oies noires,
La saison automnale sembla alors, par sa venue, retenir la vie du roi, ce trésor qui était en train de dépérir.

B (Duryodhana attaque le royaume des Matsya)
Soutenu par toute la puissance du fils du soleil (Karṇa), appuyé par l'avance anticipée de Suśarman, le fils de Dhṛtarāṣṭra
Captura alors, l'éloignant de la cité, la vivante richesse que possédait le roi — survenant telle la saison automnale,
Qui déploie toute la puissance du soleil, qui est source d'une bonne et croissante protection, que peuplent les oies noires.

L'asymétrie de cette strophe est plus radicale que celle des exemples précédents, parce que s'il y a une *śleṣopamā* en B, ce n'est pas une autre modalité de l'*upamā* qui lui répond en A, mais une tout autre figure. La *śleṣopamā* présente en B repose en particulier sur le segment *sadhārtarāṣṭraḥ* (*pāda* b), qu'il faut analyser *sa dhārtarāṣṭraḥ*, « le fils de Dhṛtarāṣṭra » (en l'occurrence, Duryodhana, qui lance une razzia sur le cheptel du roi Virāṭa) s'agissant du comparé, dont il constitue le noyau nominal, et *sa-dhārtarāṣṭraḥ*, « peuplée d'oies noires » s'agissant du comparant, *śaratkālaḥ*, « la saison automnale » (*pāda* c) [55]. En A, le vocable *dhārtarāṣṭra-* ne peut désigner un personnage du contexte, ce qui lui interdit de constituer le noyau nominal du comparé. Or il n'y a pas, dans la phrase, d'autre noyau susceptible de jouer ce rôle, tous les autres segments au nominatif étant des adjectifs, à l'exception de *śaratkālaḥ* : aucun segment ne dénote un comparé et il ne peut, par conséquent, y avoir de comparaison. Dans ces conditions,

55. Une fois encore, on observe que le noyau du groupe nominal dénotant le comparé se trouve « réutilisé » (ici, moyennant une segmentation différente) par le comparant avec la fonction de qualificatif.

la particule *iva* (*pāda* c) a pour fonction de marquer non pas une *upamā*, mais une *utprekṣā*, figure que les poéticiens prennent grand soin de distinguer : alors que l'*upamā* suppose une entité faisant office de comparé et une autre faisant office de comparant (donc des groupes nominaux les désignant), ainsi que des propriétés communes, l'*utprekṣā* permet au poète ou à un autre locuteur d'imaginer qu'une entité accomplit une action qui n'est pas du ressort de son espèce [56]. C'est exactement ce qui se produit ici : le narrateur imagine que l'automne, que Rāma passe à Kiṣkindhā, vient à point nommé adoucir la souffrance du héros après l'enlèvement de Sītā — or l'automne n'est pas un être doué de sens susceptible de consoler un

56. Daṇḍin, par exemple, donne une définition de cet *alaṃkāra* dans le *Kāvyādarśa*, II, 221-234 :

> *anyathaiva sthitā vṛttiś cetanasyetarasya vā |*
> *anyathotprekṣyate yatra tām utprekṣāṃ vidur yathā || 221 ||*
> *madhyaṃdinārkasaṃtaptaḥ sarasīṃ gāhate gajaḥ |*
> *manye mārtaṇḍagṛhyāṇi padmāny uddhartum udyataḥ || 222 ||*
>
> Imaginer le comportement d'une créature douée de sens ou non douée de sens autrement que ce qu'il est : en cela on reconnaît une *utprekṣā.* Par exemple : « Sous la brûlure du soleil de midi, un éléphant plonge dans l'étang, décidé à en arracher, je crois, les lotus qui sont les proches de l'astre radieux. »

Un peu plus loin, le poéticien donne un autre exemple et précise, dans son commentaire (226-230) :

> *limpatīva tamoṅgāni varṣatīvāñjanaṃ nabhaḥ |*
> *itīdam api bhūyiṣṭham utprekṣālakṣaṇānvitam || 226 ||*
> *keṣāṃcid upamābhrāntir iva śrutyeha jāyate |*
> *nopamānaṃ tiṅantenety atikramyāptabhāṣitam || 227 ||*
> *upamānopameyatvaṃ tulyadharmavyapekṣayā |*
> *limpates tamasaś cāsau dharmaḥ ko 'tra samīkṣyate || 228 ||*
> *yadi lepanam eveṣṭaṃ limpatir nāma ko paraḥ |*
> *sa eva dharmo dharmī cety anunmatto na bhāṣate || 229 ||*
> *kartā yady upamānaṃ syān nyagbhūto 'sau kriyāpade |*
> *svakriyāsādhanavyagro nālam anyad vyapekṣitum || 230 ||*

homme. D'autres segments ambigus concourent à la dualité sémantique de la strophe et, pour certains d'entre eux, à la *śleṣopamā* de B :

(1) Au *pāda* a, dans le *bahuvrīhi* initial, *vaikartana-* signifie en A « le fils du soleil » et désigne Sugrīva, qui s'apprête à devenir l'allié de Rāma (en cela consiste l'adoucissement que le héros connaît au cours de cet automne) ; en B, il faut distinguer le sens qu'il revêt comme qualificatif du comparé de celui qu'il revêt comme qualificatif du comparant : dans le premier cas, il a le même signifié qu'en A mais désigne cette fois Karṇa, le meilleur allié de Duryodhana (*vaikartana-śaktiḥ* est un *ṣaṣṭhītatpuruṣa* : *vaikartanasya śaktiḥ*), tandis que dans

> « L'obscurité semble enduire les corps d'un fard, le ciel paraît déverser une pluie d'onguent noir » [Śūdraka, *Mṛcchakaṭikā* (*Le petit chariot de terre cuite*), acte I, str. 34ab = Bhāsa, *Cārudatta*, acte I, str. 19ab] : cet <exemple> possède, au plus haut degré, les caractéristiques de l'*utprekṣā*. Certains font l'erreur d'y voir une comparaison, à cause de la mention explicite de « comme », faisant fi de ce principe bien admis, selon lequel le comparant ne peut être une forme personnelle. Le statut de comparant et celui de comparé sont fonction d'une propriété commune ; or quelle propriété [commune] peut-on observer, ici, entre « il couvre de fard » et l'obscurité ? Si on considère qu'il s'agit du fait de couvrir de fard, alors en quoi « il couvre de fard » s'en distingue-t-il ? Nul ne prétend que la même chose soit à la fois la propriété [commune] et l'objet qui possède cette propriété [commune], sauf s'il est ivre. Si l'agent est le comparant, alors, dépendant du verbe, il est dévolu à l'accomplissement de son action propre [et] ne peut se préoccuper d'une autre [fonction]. (Belvalkar 1924 : 22-23).

Il faut souligner que la clé de cette figure réside dans le fait que le poète ou un locuteur « imagine » (*utprekṣ-*) une autre situation que la réalité contextuelle, ce que traduit en particulier la possibilité de recourir, comme marque, à un verbe tel que *manye*, « je crois », et non seulement à la particule *iva* : l'*utprekṣā*, qu'on pourrait traduire par « vision poétique », révèle en somme le geste analogique de l'observateur. Sur l'*utprekṣā*, voir Gerow 1971 : 131-138 et Porcher 1978 : 98-105. Voir aussi, dans le présent volume, l'article de Hugo David, qui analyse la définition de Daṇḍin à la lumière de la littérature grammaticale et montre qu'elle y est profondément enracinée : la distinction entre *utprekṣā* et *upamā* repose sur des considérations relevant à la fois de la grammaire *stricto sensu* et de la sémantique, en particulier celle de Bhartṛhari, qui est essentiellement une sémantique de l'interprétation.

le second, c'est un adjectif signifiant « solaire » et qualifiant *śakti-* (*vaikartana-śaktiḥ* est alors un *karmadhāraya* : *vaikartanā śaktiḥ*).

(2) De même, au *pāda* b, le composé *prodyat-su-śarmā* ne qualifie en A que *śarat-kālaḥ* avec le sens « à la croissante bonne protection » (l'automne vaut à Rāma l'alliance, donc la protection du peuple des singes), mais qualifie simultanément, en B, le comparant *śarat-kālaḥ*, avec la même segmentation et le même sens, et le comparé *sa dhārta-rāṣṭraḥ*, avec la segmentation *prodyat-suśarmā* et le sens « accompagné de Suśarman » (Suśarman est le roi des Trigarta et un allié de Duryodhana).

(3) Au *pāda* d, le composé [*rājño*] *viniṣpataj-jīva-dhanam* est en A un *rūpakasamāsa* signifiant « la richesse [*dhana-*] qu'est la vie [*jīva-*, substantif] [du roi] en train de dépérir [*viniṣpatat-*] », tandis qu'en B c'est un *karmadhāraya* du type *nīlotpala* (substantif précédé d'un adjectif qui le qualifie) signifiant « la vivante [*jīva-*, adjectif] richesse [*dhana-*] [du roi] en train de disparaître [*viniṣpatat-*] » et désignant le bétail de Virāṭa.

(4) Enfin, au même *pāda*, *rurodha* signifie « arrêta », « retint » en A, où il s'applique à la vie chancelante de Rāma, et « captura » en B, où il s'applique au bétail.

CONCLUSION

Les exemples analysés dans le cadre de cette étude livrent au moins deux enseignements. Le premier consiste dans le fait que l'analogie constitue l'arrière-plan obligé de la poésie à double sens ou à sens multiples. L'inversion du comparé et du comparant, un des rares procédés explicitement mentionnés par l'auteur du RP, n'est en effet possible que si les deux récits conjoints par le double sens présentent entre eux une constante similitude, présupposée par l'entreprise même de les produire simultanément à travers une énonciation unique. Chacune des deux gestes représente le

« hors-contexte » de l'autre, dans laquelle l'activité figurale du poète va puiser les comparants qu'il associe aux entités décrites. Ce qui est vrai de l'*upamā* l'est aussi des autres figures exprimant une analogie, en particulier du *rūpaka* — où cette inversion se produit plus aisément encore, en raison de sa réalisation syntagmatique, qui est celle de la juxtaposition par apposition, le plus souvent au sein d'un composé *karmadhāraya* [57]. Mais d'autres caractéristiques structurelles de ce type de poème révèlent l'analogie implicitement posée, comme la recherche systématique et la mise en valeur des parallèles narratifs, c'est-à-dire le choix d'épisodes ou de thèmes descriptifs qui d'emblée présentent une certaine similitude — par exemple les portraits conjoints de Sītā et de Draupadī, puis leurs *svayaṃvara* respectifs, au deuxième *sarga* du RP. L'expression du parallélisme est renforcée par l'alternance de passages produisant une double isotopie et de passages produisant une seule isotopie applicable aux deux référents en présence, qui crée une sorte de « torsade » par laquelle les deux récits se trouvent constamment imbriqués, pris dans une dialectique de la disjonction et de la conjonction [58]. Il ne saurait donc y avoir double sens sans une analogie sous-jacente. Et il n'est nul besoin de s'interroger sur l'éventuelle production d'une forme de comparaison suggérée (*upamādhvani*) [59]

57. Voir en particulier Brocquet 2013 : 25-31 ; 2014 : 130-136.

58. Voir Brocquet 2013 : 34-44 ; 2016 : 1096-1099 ; 2024a : 131-136, 685-701 (« Parallélisme des trames narratives »). La mise en parallèle des deux récits suggère deux postulats : en amont, celui d'une sorte d' « hypo-épopée » dont les deux épopées réelles seraient des « hyper-épopées », en somme des « avatars » ; et en aval, celui d'une geste implicite vers laquelle convergeraient ces deux dernières, la geste du souverain mécène à la glorification duquel le poème est dévolu, ce qui constitue une des missions du *kāvya* en général (Brocquet 2024a : 137-143).

59. Ānandavardhana, dans le *Dhvanyāloka*, pose trois instances de sens suggéré : un *vastu* (objet, personnage, situation…), un *alaṃkāra*, un *rasa*. L'*upamādhvani*, « suggestion d'une comparaison », relève de la seconde (par exemple *Dhvanyāloka*, II, exemple 45, discussion après la *kārikā* 27 dans l'édition de Kāśī : Krishnamoorthy 2016 [1974] : 92-93 ; Ingalls, Masson, Patwardhan 1990 : 335-337).

élargie à l'échelle macrostructurale : l'analogie est une donnée structurelle du poème à double sens [60].

Le second enseignement est la confirmation de ce que Marie-Claude Porcher disait : il est juste de recourir aux concepts descriptifs que l'on juge pertinents pour décrire un objet poétique, fussent-ils étrangers à la culture qui a produit cet objet. Les traités indiens de poétique ne se préoccupant guère de cette sorte de *śleṣa* macrostructural qui se trouve au principe de la poésie à sens multiples, il reste à étudier les textes eux-mêmes, à identifier les procédés à l'œuvre, à repérer les récurrences et les formules parallèles, à établir des typologies. L'enjeu est moins d'écrire la poétique du poème à sens multiples pour elle-même que de se doter de critères rigoureux pour la détermination du sens, au-delà du vertige que peut susciter l'ambiguïté à partir d'un certain degré de systématisation et de surenchère. Par exemple, que dans une *śleṣopamā*, le noyau substantival du segment dénotant le comparé puisse être « réemployé » dans celui qui dénote une propriété commune constitue un fait ignoré des traités de poétique. Or l'observation des textes montre de manière incontestable que cela, bien que non canonique, se produit effectivement. Cette recherche de critères n'exclut évidemment pas le recours systématique aux commentaires qui, bien que ne reflétant rien d'autre que l'interprétation de leurs auteurs, prouvent néanmoins que telle analyse pouvait être produite et admise en milieu indien, à l'époque de leur rédaction. Or, justement, les commentaires des poèmes à sens multiples, à l'instar de tous les autres mais peut-être davantage encore, se contredisent volontiers et, surtout, surenchérissent les uns sur les autres — chaque commentateur cherchant manifestement à « creuser » la différenciation des deux significations, à démarquer chacune d'entre elles plus radicalement que ses prédécesseurs. Cela révèle sans doute un fait important : le poème à sens multiples offre

60. Question posée, à tort, du moins sous cette forme, dans Brocquet 2010 : 6-12 (réponse significative — et légèrement cinglante — du pandit Añjaneya Sharma, interrogé à propos de la présence de cette instance du *dhvani* dans un autre poème à double sens, le *Rāmacarita* [« La Geste de Rāma »] de Sandhyākaranandin : *bhavān pramānam* !).

un certain degré d'ouverture interprétative, sollicitant constamment l'exégète — c'est-à-dire son lectorat — en l'invitant, sans sortir de la contrainte absolue que constitue la dualité référentielle dûment énoncée d'entrée de jeu, cette « ambiguïté à la clé » évoquée plusieurs fois dans l'étude qui précède, à approfondir son appréhension de la dualité sémantique qui structure le texte. En ce sens, la dualité apparaît comme un objectif autant que comme une donnée. Une telle hypothèse conduit, et ce serait un troisième enseignement, fourni cette fois par la poésie à sens multiple en général, à privilégier une approche linguistique de type interprétatif, envisageant la démarche intellectuelle et littéraire du récepteur *construisant* le sens du poème, plutôt que de considérer celui-ci comme une donnée de nature essentielle. Cette posture n'entre aucunement en contradiction avec la sémantique indienne, qui a envisagé l'analyse de l'énoncé à travers le processus de son interprétation, bien avant que la linguistique occidentale n'en fasse à son tour la théorie.

Références bibliographiques

Sources

Āṣṭādhāyī

— Renou, L. (1966). *La Grammaire de Pāṇini. Texte Sanskrit, traduction française avec extraits des commentaires*. Vol. I (*Adhyāya* 1 à 4), Vol. II (*Adhyāya* 5 à 8). Paris : EFEO.

Kāvyaprakāśa

— Dwivedi, R. C. (1977 [1967 & 1970]). *The Poetic Light.* Kāvyaprakāśa *of Mammaṭa. Text with Translation &* Sampradāyaprakāśinī *of Śrīvidyācakravartin*. Vol. 1 (*Ullāsas* I-VI), Vol. 2 (*Ullāsas* VII-XII). 2nd revised edition. Delhi : Motilal Banarsidass.

Kāvyādarśa

— Belvalkar, S. K. (1924). Kāvyādarśa *of Daṇḍin. Sanskrit text and English Translation*. Poona : The Oriental Book-Supplying Agency.

Dhvanyāloka

— Durgâprasâd, M. P. et W. L. SH. Paṇashîkar (1911). *The* Dhvanyâloka *of Ânandavardhanâchârya. With the Commentary of Abhinavaguptâchârya*. Kâvyamâla 25. Bombay : Tukârâm Jâvalî.

— Krishnamoorthy, K. (2016 [1974]). Dhvanyāloka *of Ānandavardhana*. 2nd edition, reprint. Delhi : Motilal Banarsidass Publishers.

— Ingalls, D. I. I., J. M. Masson et M. V. Patwardhan (1990). *The* Dhvanyāloka *of Ānandavardhana. With the* Locana *of Abhinavagupta*. Cambridge, Massachusetts et London : Harvard University Press.

Mahābhārata

— Kinjawadekar, R. S. (1979 [1929-1936]). *Shriman Mahābhāratam with Bharata Bhawadeepa* par Nilkantha. 8 vol. Reprint. New Delhi : Oriental Book Reprints Corporation. URL : `https://archive.org/details/mahabharata_nk`.

— Sukthankar, V. S., V. G. Paranjpe, L. P. Vaidya et al. (1933-1972). *The Mahābhārata. For the First Time Critically Edited*. 21 vol. Pune : Bhandarkar Oriental Research Institute.

— van Buitenen, J. A. B. (1973-1978). *The Mahābhārata*. Vol. I, *The Book of the Beginning* ; vol. II, *The Book of the Assembly Hall*, *The Book of the Forest* ; vol. III, *The Book of Virāṭa*, *The Book of the Effort*. Chicago et London : Chicago University Press.

Poétique d'Aristote

— Dupont-Roc, J. et J. Lallot (1980). *Aristote.* La poétique*. Texte, traduction, notes*. Paris : Seuil.

Rāghapāṇḍavīya

— Śivadatta, M. P. et K. P. Parab (1887). *The* Râghavapândavîya *of Kavirâja. With the Commentary of Śaśadhara*. Kâvyamâlâ 62. Bombay : Tukârâm Jâvajî.

— Jhā, P. D. (1965). Rāghava Pāndaveeyam *of Kavirāja Pandit. Edited with The* Subodhinī *and* Saralā *Sanskrit-Hindī Commentaries*. Granthamala 128. Varanasi : Chowkhamba Vidyabhawan.

— Brocquet, S. (2024a). Le Descendant de Raghu et les fils de Pāṇḍu. *Poème épique à double sens de Kavirāja*. Paris : Presses de l'École française d'Extrême-Orient.

Rāmacarita

— Majumdar, R. C., R. Bhasak et N. B. Kavyatirtha (1939). *The* Rāmacaritam *of Sandhyākaranandin. Edited with Sanskrit Commentary and English Translation*. Rajshahi : The Varendra Research Museum.
— Bhasak, R. (1969). Rāmacaritam *of Sandhyākaranandin. Revised with English Translation and Notes*. Memoir Series vol. III, N° 1. Calcutta : The Asiatic Society.
— Brocquet, S. (2010). *La* Geste de Rāma. *Poème à double sens de Sandhyākaranandin (Introduction, texte, traduction, analyse)*. Collection Indologie 110. Pondichéry : Institut français de Pondichéry et École française d'Extrême-Orient.

Rāmāyaṇa

— Bhatt, G. H. et U. P. Shah (1960-1975). *The Vālmīki-Rāmāyaṇa*. Critical Edition. 7 vol. Baroda : Oriental Institute.
— Katti Mukholakara, S. S. (1983). Rāmāyaṇa *of Vālmīki, with the Commentaries Tilaka of Rāma, Rāmāyaṇaśiromaṇi of Śivasahāya, and Bhūṣaṇa of Govindarāja*. Édité avec une introduction en Sanskrit et un index des vers par S. Mukhopadhyaya. 8 vol. Delhi : Parimal Publications.
— Biardeau, M., M.-Cl. Porcher et al. (1999). *Le* Rāmāyaṇa *de Vālmīki*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.

Sāhityadarpaṇa

— Ballantyne, J. R. et M. Pramadā Dāsa (1994 [1875]). *The* Sāhitya-darpaṇa *or Mirror of Composition of Viśvanātha. A Treatise on Poetic Criticism*. Delhi : Motilal Banarsidass.

Études

Benveniste, E. (1966 [1939]). « Nature du signe linguistique ». In : *Problèmes de linguistique générale*. Tome 1. Paris : Gallimard, p. 49-55.

— (1974 [1969]). « Sémiologie de la langue ». In : *Problèmes de linguistique générale*. Tome 2. Paris : Gallimard, p. 43-66.

Brocquet, S. (2013). « La fabrique du double sens dans la poésie sanskrite. L'exemple du *Rāghavapāṇḍavīya* de Kavirāja ». *Bulletin d'études indiennes* 31, p. 13-70.

— (2014). « Dialogisme du double sens. L'exemple du *Rāghavapāṇḍavīya* de Kavirāja ». *Études romanes de Brno* 35.2 : *Sens mutiple(s) et polysémie. Regards d'Orient*. Éd. par S. Brocquet, C. Cusimano et J. Sorba. Brno : Mazarykova Univerzita, p. 119-143.

— (2016). « L'*Histoire de Rāghava et des Pāṇḍava* de Kavirāja. Un exemple de poésie sanskrite à double sens ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 160e année, No 2, p. 1075-1122. URL : https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2016_num_160_2_95983.

Bronner, Y. (2010). *Extreme Poetry. The South Asian Movement of Simultaneous Narration*. New York : Columbia University Press.

— (2014). « Étreindre la simultanéité. Histoire du *śleṣa* en Asie du Sud ». *Études romanes de Brno* 35.2 : *Sens mutiple(s) et polysémie. Regards d'Orient*. Éd. par S. Brocquet, C. Cusimano et J. Sorba. Brno : Mazarykova Univerzita, p. 80-98.

Filliozat, P.-S. (1988). *Grammaire sanskrite pâninéenne*. Paris : Picard.

Gerow, E. (1971). *A Glossary of Indian Figures of Speech*. La Hague : Mouton.

Grimal, F. et S. L. P. Anjaneya Sarma (2014). « Sur le classement du *śleṣālaṅkāra* en *śabdaśleṣa* et *arthaśleṣa* par Udbhaṭa, Mammaṭa et Ruyyaka ». *Études romanes de Brno* 35.2 : *Sens mutiple(s) et polysémie. Regards d'Orient*. Éd. par S. Brocquet, C. Cusimano et J. Sorba. Brno : Mazarykova Univerzita, p. 99-117.

Grimal, F. (2024). « Le *śleṣa* selon Udbhaṭa, Mammaṭa et Ruyyaka ». *Bulletin d'Études indiennes* 36 (années 2023-2024) : *Comme une qui entra dans la forêt bruissante. Hommage à Marie-Claude Porcher*. Éd. par L. Bansat-Boudon et S. Brocquet. À paraître.

Monier-Williams, M. (1899). *A Sanskrit-English Dictionary*. Oxford : Oxford University Press.

Pathak, K. B. (1905). « On the Age of the Sanskrit Poet Kavirâja ». *The Journal of the Bombay Branch of the Royal Asiatic Society* XXII. Bombay : Society's Library, Town Hall, p. 11-16.

Porcher, M.-Cl. (1978). *Figures de style en sanskrit. Théories des* Alaṃkāra-śāstra*. Analyse de poèmes de Veṅkaṭādhvarin*. Paris : Institut de Civilisation Indienne, Collège de France.

— (1983). « Le Déploiement de l'implicite dans la poétique sanskrite ». *Puruṣārtha* 7 : *Inde et Littératures*. Éd. par M.-Cl. Porcher, p. 39-56.

Raja, K. K. (1963). *Indian Theories of Meaning*. Madras : The Adyar Library and Research Centre.

Renou, L. (1975 [1930]). *Grammaire sanscrite*. Paris : Adrien Maisonneuve.

Résumés

Si la poétique indienne étudie le *śleṣa* en tant que dispositif microstructural, en particulier dans sa relation avec d'autres *alaṃkāra* tels que la comparaison, son utilisation en tant que dispositif macrostructural, visant à composer une double narration, demeure une question négligée. C'est pourquoi elle doit être abordée par le biais d'une étude approfondie de la littérature elle-même, en dehors des débats théoriques. Le présent article traite de deux questions liées au *dvyarthakāvya* le plus célèbre de la littérature sanskrite, le *Rāghavapāṇḍavīya* de Kāvirāja (XII^e^ siècle de notre ère), qui résume simultanément le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata* : (1) la technique mentionnée par l'auteur lui-même dans l'introduction, qui consiste à inverser le comparé et le comparant, afin d'inclure dans chacun des deux récits les entités qui lui sont étrangères (*parivṛttyā* [...] *upamānopameyayoḥ*, I, 37cd). (2) Le recours à des comparaisons fondées elles-mêmes sur le *śleṣa* (*śleṣopamā*), qui se révèlent soit symétriques — lorsque l'ambiguïté qui sert la figure est indépendante de l'ambiguïté « à la clé » (au sens musical de

l'expression), et donc identique pour chaque sens —, soit asymétriques — lorsque l'ambiguïté « à la clé » interfère avec l'ambiguïté qui sert la figure, la déployant ainsi de manière différente dans le cadre de chacune des deux significations en présence. Cette étude, outre qu'elle met en évidence la complexité d'un genre littéraire tel que la poésie à double sens et la nécessité d'une étude minutieuse des textes dans leurs moindres détails, renforce la conviction que l'analogie représente son arrière-plan naturel : le double sens étendu à l'ensemble d'un récit n'est possible que si chacune des deux histoires racontées est considérée comme le double de l'autre. Pris dans son ensemble, le poème suggère l'idée d'une sorte d'« hypo-épopée » unique, sous-jacente aux deux épopées réelles, que le poète s'efforce de révéler par le pouvoir du langage.

"Ambiguity and simile in poetry with two meanings"

Whereas Indian poetics investigate the *śleṣa* as a microstructural device, in particular in its relation with other *alaṃkāra*s, such as simile, its use as a macrostructural device, aiming at composing a double narration, is an issue which remains neglected. For this reason, it must be addressed through a close analysis of the literature itself, apart from theoretic debates. This study deals with two related issues about the most famous *dvyarthakāvya* in Sanskrit literature, Kāvirāja's *Rāghavapāṇḍavīya* (12th CAD), which narrates the *Rāmāyaṇa* and the *Mahābhārata* at the same time: (1) the technique mentioned by the author himself in the introduction, which consists in inverting the subject and the object of comparison, in order to include into each narrative the entities that do not belong to it (*parivṛttyā* [...] *upamānopameyayoḥ*, I, 37cd). (2) The presence of a simile based on *śleṣa* (*śleṣopamā*), either symmetrical—if independent from the ambiguity "in the key signature" (in the musical sense of the word), and thus identical for each meaning—, or asymmetrical—if the latter interfers with it, thus making it unfold in a different way for each meaning. The result of this study, apart from underlying the complexity that prevails in such a literary genre as poetry with double meaning, and the need for a

close study of the texts in their smallest details, is the conviction that analogy represents its natural background: the double meaning extended to a whole narrative is possible only if each of the two stories that are being narrated is considered as the other's double. Taken as a whole, the poem suggests the idea of a kind of unique "hypo-epic" lying beneath both "actual epics", that the poet endeavours to reveal by the power of language.

Did Pāṇini write?

Johannes Bronkhorst
Université de Lausanne

In a recent article—"Pāṇini's *Aṣṭādhyāyī*: A turning point in Indian intellectual history"—Vincenzo Vergiani (2019) presents arguments in support of the thesis that Pāṇini used writing while composing his grammar. Critics will no doubt try to pick holes in those arguments. Not all of these critics will be ready to change their conviction that Pāṇini did *not* use writing.

Why? At first blush the situation looks simple enough. Pāṇini was aware of the existence of writing (he has a word for 'scribe': *lipikara-*). He lived in a region (Gandhāra) that some two hundred years before him had become part of the Achaemenid empire, which used writing. Furthermore, the complexity of Pāṇini's grammar is such that its composition without the help of writing is wellnigh inconceivable.

Those who stick to the view that Pāṇini did *not* use writing must necessarily assume that Pāṇini *could* compose his grammar *without* it. Most of them will also assume that Vedic memorisation allowed him to do so.

There is no need to look at the arguments against Pāṇini's use of writing. If he could *not* compose his grammar *without* the use of writing—in other words: if he could *only* do so with the help of writing—all arguments that claim to show that he did not use writing, whatever they are, are necessarily invalid. This is a matter of simple logic.

It follows that—at least for those who insist that Pāṇini did not use writing—it is imperative to show that composing his grammar without

writing is possible.[1] Without such a demonstration, the case in favour of Pāṇini's use of writing is overwhelming.

To my knowledge, only two scholars have addressed this problem. Frits Staal is one of them. He proposes the following solution (1986: 36–37/284–285):[2]

> Pāṇini worked in close collaboration with some colleagues or, more likely, pupils. Let us assume, for example, that he had more or less completed the rules of vowel sandhi, and provisionally formulated these in a consistent manner and to his satisfaction. Now there appears a problem elsewhere in the grammar; and the only way in which it can be given a simple solution is by inverting two of the sandhi rules he had just formulated. Immediately a host of problems arise, and the rule system begins to generate ungrammatical forms. How to save it, safely modify and keep track of it without losing the thread?
>
> The solution is simple: Pāṇini asked his favorite pupil to memorize the rules for vowel sandhi he had provisionally formulated. He turned his attention elsewhere, and returned to effect the required inversion. The student who was given the special assignment heard it, and knew precisely how to react to it by reformulation. Other pupils who had memorised other portions of the grammar were eagerly listening in order to find out how any proposed modification would affect their domain; and if trouble arose, they immediately took steps to overcome the problem by changing the rules, their order, their formulation, or whatever else had to be changed. This led to revisions elsewhere in the grammar, supervised and synthesized by Pāṇini himself. There are many *ad hoc* devices for patching up rules that must have been resorted to on such occasions and that can in fact explain certain oddities that we meet with in the corners of Pāṇini's grammar.

At least Staal recognised the complexity of the undertaking. Michael

1. Keeping in mind Leonard Bloomfield's (1933: 11) frequently quoted claim that Pāṇini's grammar is "one of the greatest monuments of human intelligence".

2. Quoted and criticized in Bronkhorst 2002: 803 ff.

Witzel does not even do that. All he says about the issue is (Witzel 2011: 516; similarly pp. 521–522):

> ... while composing his complex grammar without the use of script, [Pāṇini] could have used the 'tape recording' memory of his students, a sand box, arrangements of stones, shells or twigs ... to indicate the many nested, recurrent frames of his grammar.

It is hard to believe that such speculative explanations will convince anyone. They look like desperate attempts to "rescue" the no-script position.[3] What Pāṇini supposedly did is without known parallel in world history, both within and outside India. It is true that ancient (and modern) India provides many examples of almost unbelievable feats of memorisation, but there is not a single example (except allegedly Pāṇini) of the composition of a text as complex as the *Aṣṭādhyāyī* with no help other than that kind of memorisation (not to mention Witzel's sandbox etc.). Vedic memorisation may retain texts of almost any length; its usefulness in the composition of very complex texts is not supported by any known evidence.

In a footnote Vergiani (2019: 11 fn. 3) states: "There has been surprisingly little research and reflection in modern Indology on the effects of the introduction of literacy in ancient India", then adds, in parentheses: "often, ironically, aimed to emphasize its extraordinary 'memory culture'." It is time to stop using this extraordinary 'memory culture'—i.e., Vedic memorisation—as a magic wand that supposedly explains the unexplainable. Those who seriously believe that Vedic memorisation, rather than writing, played an essential role in the composition of Pāṇini's grammar have a lot of explaining to do before they should be taken seriously.

We arrive at the provisional conclusion that Pāṇini's grammar was composed with the help of writing. This does not tell us which script Pāṇini used, or whether that script had signs for all the sounds of the

3. Witzel's (2011: 518) suggestion to understand Pāṇini's *Aṣṭādhyāyī* as a countermove against writing ("the *utmost* possible countermove against *writing* down a long grammar") does not look any less desperate.

Sanskrit language; if Pāṇini needed writing, he will have found ways to deal with its shortcomings. Nor does it commit us to the view that the *Aṣṭādhyāyī* was handed down in written form. Once composed, it could be memorised or was perhaps even meant to be memorised, right from the beginning. Our conclusion only concerns the *composition* of the *Aṣṭādhyāyī*, not the way it was subsequently handed down.

Most scholars so far have started from the assumption that Pāṇini's grammar was composed *without* the help of writing. Hartmut Scharfe (2009: 48), for example, puts it most clearly: "*If we assume* that the *Aṣṭādhyāyī* is the product of the Vedic oral tradition, we can find good supporting evidence." (my emphasis). However, if we do not make that assumption, all the so-called supporting evidence can easily be explained differently. There is no need to spend time on this supporting evidence, given that the assumption that Pāṇini did not use writing cannot seriously be made as long as it has not been made clear *how* Pāṇini could have composed his grammar without it. Without a clear and convincing answer to that question, we can save ourselves the trouble.

Writing had been around for a long period at the time of Pāṇini, perhaps for as long as two centuries, right from the time his region was incorporated into the Achaemenid empire. Pāṇini had predecessors, many of whom are mentioned by name. Vergiani plausibly assumes that these earlier grammarians, too, used writing.[4]

Vergiani is less convincing where he speaks about linguistic thought before Pāṇini and his predecessors. To begin with, he speaks of "the impact that the introduction of writing around 500 BCE had on the contemporary Gandhāran society" (Vergiani 2019: 13). So far, so good. But he then continues: "As is well known, by that time the language-related Vedāṅgas—*śikṣā*, *vyākaraṇa* and *nirukta*—already had a long history behind

4. "The painstaking work of isolating and classifying the morphemes of the language ... must have been carried out by a few generations of grammarians before Pāṇini. ... My hypothesis is that these unknown pioneers were ... among the first Indians who had recourse to writing." (Vergiani 2019: 17)

and were deeply entrenched in Brahmanical culture." Is this well-known? If so, it should have been easy to provide evidence or references, but none are given. Worse, in a footnote (p. 14 fn. 13) Vergiani admits: "In their present form some of these works [i.e., Padapāṭhas and Prātiśākhyas] are certainly post-Pāṇinian". Does he mean to say that all these texts, in their original form, were pre-Pāṇinian? Evidence to support this claim would have been welcome.

One of these texts, presumably the earliest one, is the Padapāṭha of the Ṛgveda. It is certainly pre-Pāṇinian, even in its present form. It was known to Pāṇini and is therefore older than him. It is also older than the surviving Saṃhitāpāṭha (not to be confused with the original Ṛgveda).[5] In an article that came out in 1982, I drew attention to a number of features of the Ṛgveda Padapāṭha that are most easily explained if we assume that this text had initially been written down: most notably certain archaic features that have not been preserved in the Saṃhitāpāṭha,[6] and the fact that the earliest written form of the Gathas of Zarathustra looks like a padapāṭha in its presentation. In spite of criticism from the "no-script lobby", these features have never been explained in any other manner. Interestingly, Witzel (2011: 506) recognises the Persian influence and now thinks that the first formation of *pada* texts can be pictured as a secondary effect of the initial introduction of literacy into India via Gandhāra during the early Persian era.[7] It is of course only a small step from a Padapāṭha created under the influence of writing to a Padapāṭha that was itself initially written down. As in the case of the *Aṣṭādhyāyī*, this way of thinking of the formation of the Padapāṭha has no implications for the way it came (or was meant) to be handed down.

Having convincingly argued for the use of writing in the composition of the *Aṣṭādhyāyī*, why does Vergiani not even consider the possibility that

5. Bronkhorst 1981.

6. For an updated version of the argument, see Bronkhorst 2016: 98–107 (§ I.2.6).

7. It is hard to avoid the impression that this is another desperate attempt to "rescue" the no-script position; see above.

it was also used in the composition of other linguistic texts? Is it possible that he has been taken in by the image he apparently tries to impose on the early history of linguistics in India? According to this image the use of writing was responsible for the "turning point in Indian intellectual history" that figures in the title of his article. This turning point was Pāṇini's *Aṣṭādhyāyī* (plus perhaps a handful of grammarians who preceded it); before this, and before the introduction of writing, there had supposedly been linguistic thought that found expression in (orally composed) texts such as early *Padapāṭha*s and *Prātiśākhya*s.[8]

I am less than sure that this image fits the early history of linguistics in India. Even if we admit that Vergiani's turning point in Indian intellectual history was only possible after the introduction of writing, this does not mean that the introduction of writing would immediately lead to such a turning point. Perhaps the introduction of writing made possible the composition of linguistic texts of India (including *Padapāṭha*s, *Prātiśākhya*s, *Śikṣā*s, *Nirukta*) whether before or after Pāṇini. Vergiani is right in complaining about the "surprisingly little research and reflection in modern Indology on the effects of the introduction of literacy in ancient India". In fact, these effects may have been even more important than he suspects.

BIBLIOGRAPHY

Bloomfield, Leonard (1933). *Language*. New York. Revised and reprinted: George Allen & Unwin, London, 1969.

Bronkhorst, Johannes (1981). "The orthoepic diaskeuasis of the Ṛgveda and the date of Pāṇini". *Indo-Iranian Journal* 23, pp. 83–95.

— (1982). "Some observations on the Padapāṭha of the Ṛgveda". *Indo-Iranian Journal* 24, pp. 181–189.

8. "It is easy to imagine that the Brahmans of Gandhāra, equipped with a rich and sophisticated legacy of linguistic knowledge, quickly realized the significance of writing and applied the new technology to the study of language." (Vergiani 2019: 13.)

— (2002). "Literacy and rationality in ancient India". *Asiatische Studien / Études Asiatiques* 56.4, pp. 797–831.
— (2016). *How the Brahmins Won. From Alexander to the Guptas*. Handbook of Oriental Studies 2/30. Leiden and Boston: Brill.
Scharfe, Hartmut (2009). *A New Perspective on Pāṇini*. Torino: Pubblicazioni di "Indologica Taurinensis".
Staal, Frits (1986). *The Fidelity of Oral Tradition and the Origins of Science*. Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, deel 49, No. 8. Amsterdam, Oxford, and New York: North-Holland Publishing Company, pp. 251-288/3–40.
Vergiani, Vincenzo (2019). "Pāṇini's Aṣṭādhyāyī. A turning point in Indian intellectual history". *Rivista degli Studi Orientali* 42.3-4, pp. 11–25. DOI: https://doi.org/10.17863/CAM.41288.
Witzel, Michael (2011). "Gandhāra and the formation of the Vedic and Zoroastrian canons". In: *Proceedings of the International Symposium. The Book. Romania. Europa. Études euro- et afro-asiatiques*. Bucharest: Biblioteca Bucureştilor, pp. 490–532. URL: http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:9887626.

ABSTRACTS

Arguments in favour of the view that Pāṇini used writing in composing his *Aṣṭādhyāyī* are strong. In spite of this, several scholars do not accept it. And yet, they have no arguments to support their critical position. What is worse, they refuse to address the question how Pāṇini could possibly have composed his grammar without the help of writing. The present article reviews some of the arguments used in this discussion, and hopes to put an end to a largely ideologically inspired misunderstanding.

« PĀṆINI ÉCRIVAIT-IL ? »

Les arguments en faveur de l'hypothèse selon laquelle Pāṇini a fait usage de l'écriture en composant son *Aṣṭādhyāyī* sont forts. Malgré cela,

certains savants n'acceptent pas cette idée. Pourtant, ils n'ont pas d'arguments pour soutenir leur position. Pis, ils refusent de poser cette question : Comment Pāṇini aurait-il pu composer sa grammaire sans l'aide de l'écriture ? Cet article considère certains des arguments employés dans cette discussion, et cherche à mettre fin à un malentendu d'inspiration largement idéologique.

Once again on speaker's intention (*vivakṣā*)

Bhartṛhari's speculation on the compounds of the *śastrīśyāma*-type (VP 3.14.360–389)*

Maria Piera Candotti
University of Pisa

Tiziana Pontillo
University of Cagliari

1. Introduction

The present article attempts to contribute to the analysis of how the Sankrit grammar tradition interacted with the development of ancient Indian Poetics. The topic has been explored in the enlightening research conducted by Marie-Claude Porcher, such as in "Métaphore et comparaison dans quelques composés sanskrits", JA 270, 1982, p. 153–171. The *Vākyapadīya* (hereafter, VP) does indeed contain several passages that might have influenced the Sanskrit theoreticians, e.g. in their way of envisioning the figurative meaning of words and more generally the metaphorical power of language. Scholars have mainly chosen to focus on the sections VP 2.250–317 and VP 3.3.39–51 (see also recently Tzohar 2011: 45), but we are persuaded that another important section is VP 3.14.360 onwards

*All translations are by the authors, unless explicitly stated otherwise. This paper is the result of joint research discussed and shared by the authors: for the sake of academic requirements, §§ 1 and 3 are attributed to M. P. Candotti, §§ 2 and 4 to T. Pontillo. The authors are indebted to both the Editors for their insightful suggestions.

and have thus decided to specifically concentrate this work on verses VP 3.14.360–389.

The core of this section is a single comparative compound (*śastrīśyāma-*, "knife-dark") already discussed at length by Patañjali in his commentary on a specific rule in Pāṇini's grammar. The first half of this section is a tight dialogue with the traditional reading of the compound, which takes up the thread of the problems already raised. The second half seems instead to look for an endorsement of its innovative solutions within the relationship with those same ancient authoritative sources.

Among the breakthrough ideas included in this group of verses, special mention must be made of Bhartṛhari's usage of the notion of *vivakṣā*, which here also solves an apparent aporia. As is well-known, although the term's etymological meaning is the "desire to say or speak", it is commonly interpreted as "speaker's intention", in all the grammatical works from Patañjali onwards. There is a quite long story of misinterpretation of the scope of the notion in ancient Indian linguistics and philosophy of language, where it is condemned as a mere escamotage to bring about difficult derivations. Nonetheless, the *vivakṣā* has recently been reassessed as an important outcome of the linguistic theory studied in selected passages of the *Vākyapadīya* and its commentaries by Vergiani (2022). Although the verses we focus on were not the object of the mentioned article, we believe that they could be important in furthering the discussion of the nature of Bhartṛhari's concept of *vivakṣā*. For instance, the analysis presented here will hopefully allow us to understand whether this *vivakṣā* can be considered as individual, i.e. belonging to the single speaker's linguistic usages (*prayoktrī-*) or general, i.e. proper to the linguistic community (*laukikī-*), to stay with the two categories introduced by Patañjali in *Mahābhāṣya* (hereafter M) 2.342.28–343.6 ad *Aṣṭādhyāyī* (hereafter A) 5.1.16. To note that while Radicchi (1994: 2249) suggests that Bhartṛhari was not aware of these categories, Vergiani believes (2022: 1259–1260) the contrary.

Let us now proceed with a linear commented translation of the mentioned verses.

2.1. VP 3.14.360–362: *upamāna* and *māna* compared in terms of knowledge acquisition

In this section, Bhartṛhari investigates the notion of "standard of comparison" (*upamāna*) with particular focus on its relationship with the more general notion of "measure" (*māna*). It is clear that such a reflection is grounded on the commentarial tradition that regards Pāṇini's grammar and on the *Nirukta*, but the speculative depth he achieves is far greater than that of its inspirational sources.

He starts by addressing some apparent difficulties in interpreting the condition of being *sāmānyavacana* "the expression of something general", to account for a *karmadhāraya* compound formed according to the following rule:

> **A 2.1.55**
>
> *upamānāni sāmānyavacanaiḥ* [*sup* 2; *vā* 18; *tatpuruṣaḥ* 22; *samānādhikaraṇena* 49]
>
> [*pada*s i.e. inflected words that denote] standards [preferably] combine with [inflected words that are co-referent and denote] something general[1] [to derive a tatpuruṣa *karmadhāraya* compound].

The commentarial example of A 2.1.55 in the *Mahābhāṣya* is *śastrīśyāma-* "knife-dark" used as a qualifier for a feminine qualificand, precisely the feminine proper name *devadattā-*. Bhartṛhari regularly reflects on this example in the following verses, either using the proper name *devadattā-* or the common noun *kumārī-* "girl" as the linguistic referent of the questioned compound.

Compared to his inspirational sources, he is particularly innovative in dealing with the way in which speakers and hearers work in process-

1. As for this interpretation see Candotti–Pontillo 2017: 361–366.

ing these kinds of compounds, making use of the categories of identity (*abheda*) and difference (*bheda*) between the compared items.

> *anirjñātasya nirjñānaṃ yena tan mānam ucyate* |
> *prasthādi tena meyātmā sākalyenāvadhāryate* || 360 ||
>
> That through which what is not distinctly known is distinctly known is called "measure" (*māna-*), e.g. a Prastha.[2] Through it the essence of what is to be measured is ascertained in detail.
>
> *anirjñātaṃ prasiddhena yena taddharma gamyate* |
> *sākalyenāparijñānād upamānaṃ tad ucyate* || 361 ||
>
> What is well-established and through which what is not distinctly known is understood as sharing some feature (with what is well-established), is called *upamāna-* (i.e. "standard of comparison"), because it (i.e. the *upameya-* "subject of comparison", which is not distinctly known) is not grasped in all its parts.
>
> *dvayoḥ samānayor dharma upamānopameyayoḥ* |
> *samāsa upamānānāṃ śabdais tadabhidhāyibhiḥ* || 362 ||
>
> In the case of two similar items, there is a feature[3] which belongs to both the standard and the subject of comparison. A compound can be made up of [words signifying] the standards with [words] expressing it [i.e. the shared feature].[4]

Patañjali had already focused on how a *māna* works in terms of knowledge acquisition to better explain the role played by the *upamāna* for the same purpose. The first sentence of the following passage is almost resumed *verbatim,* while the second sentence is paraphrased, even though

2. A Prastha is an example of unit of measure, i.e. what allows the specific knowledge of what is not specifically known to be grasped.

3. We have decided to translate *dharma* in this section of the VP as "feature" because it is only used to single out what is shared by several items and more especially by both the *upameya* and the *upamāna.* As we will see later, an action may also be a *dharma* in this meaning.

4. The "darkness" which is the common feature between the standard of comparison (the knife) and the subject of comparison (Devadattā) may occur in a compound with that very standard as "knife-dark" qualifying Devadattā.

Bhartṛhari later (VP 3.14.388–389) actually reuses some of the words from the latter. The difference between *māna* and *upa-māna* is also crucial: while a "measure" ensures the ascertainment of the essence of what is to be measured in all its parts, the standard of comparison is literally an "approximate measure", since the property of the *upameya* at stake is only indirectly hinted at by means of the standard.

M I.397 ll. 9–10 ad A 2.1.55

māna[5] *hi nāmānirjñātajñānārtham upādīyate 'nirjñātam arthaṃ jñāsyāmīti | tatsamīpe yan nātyantāya mimīte tad upamānam.*

What is "measure" (*māna-*) by name is indeed used for the purpose of distinctly knowing what is not distinctly known [, as if saying]: "I will know the item which is not distinctly known." That which is close to this (*māna-*), but which does not measure completely, is the *upamāna-*.

The cognitive mechanism evoked by both Patañjali and Bhartṛhari might have been inspired by an interesting part of the definition of comparison in the *Nirukta* (hereafter Nir.), even though Yāska's term *prakhyāta-* "renowned" is replaced by *prasiddha-* "well-established (in the usage)" in VP 3.14.361 with reference to the *upamāna* and by *nirjñāta-* "distinctly known" in both M ad A 2.1.55 and VP 3.14.360 with reference to the *māna.*

Nir. 3.13

jyāyasā vā guṇena prakhyātatamena vā kanīyāṃsaṃ vāprakhyātaṃ vopamimīte.

An inferior or non-renowned quality is compared with a superior or very renowned quality.

It is clear that, when in VP 3.14.362 Bhartṛhari describes the formation of a compound according to A 2.1.55, he is taking into account the word *sāmānya-* of the reference rule as a sort of *tertium comparationis* or however

5. We assume that this is the masculine form of the much more commonly used neuter noun *mānam* "measure", as recorded by the St Petersburg Lexicon.

as something which is shared by the subject and standard of comparison, as explained in the first hemistich.[6] This interpretation matches that advanced by Kātyāyana in the following *vārttika* (hereafter Vt.).

M 1.398 ll. 10–11 Vt. 2 ad A 2.1.55

na vā śyāmatvasyobhayatra bhāvāt tadvācakatvāc ca śabdasya sāmānyavacanaprasiddhiḥ.

Or rather, it is commonly recognised that there can be an expression of something general, because the condition of being dark exists in both [subject and standard of comparison], and the word expresses that [condition].[7]

Thus, like Yāska and Patañjali, Bhartṛhari also recognises the mechanism of making known what is not known by passing through what is already known, relying on the properties shared by these two as the essential foundation of the comparison itself.

2.2. VP 3.14.363–367: focus on the term *sāmānya* of A 2.1.55

The just quoted *vārttika* constitutes the final solution adopted by Kātyāyana for the problem of the right interpretation of the term *sāmānya-* in rule A 2.1.55. The problem was raised in Vt. 1:

M 1.398 l. 6 Vt. 1 ad A 2.1.55

upamānasamāse guṇavacanasya viśeṣabhāktvāt sāmānyavacanāprasiddhiḥ.

6. As for the difference between Pāṇini's and his commentators' interpretation of the term *sāmānya-* in A 2.1.55, see Candotti–Pontillo 2017: 364–365.

7. Patañjali endorses Kātyāyana's reading but in the very last lines of his commentary on rule A 2.1.55 advances an alternative explanation that supersedes it, by introducing the concept of being "a word conveying something general", highlighting the fact that such a feature must be evaluated before the word enters into any relationship with other words (M 1.328 ll. 17–19 ad Vt 1 ad A 2.1.55).

> In the case of a compound with a standard of comparison, the expression of something general (as required by A 2.1.55) is not well-established,[8] because of the fact that the word expressing a quality takes part in something specific.

Bhartṛhari pays repeated attention to the expression *sāmānyavacana-* in the *Vṛttisamuddeśa*, which led Kapil Deo in 1964 and 1965 to devote two articles to the subject, even though this scholar concentrated on the section VP 3.14.390–427 and 590–605. Here instead we will analyse the five verses (VP 3.14.363–367) that Bhartṛhari uses to deal with this risk of forming a compound which does not comply with rule A 2.1.55 because of the shortcoming raised by Vt. 1.[9] The lexicon is more technical in these five verses than in the Vts. and M. The risk that *śyāma-* might always be specific in its realisation, thus contravening the *sāmānya-* constraint of A 2.1.55, is said to depend on the two *substrata* (*ādhāra-*), denoted by the two occurrences of the feature. This shared feature is grammatically indicated as the *guṇa-* instead of as the *dharma-*, once the discussion is focused on the specific example *śastrīśyāma-*.

However, what is most intriguing is the explanation as to why, when *śyāma-* qualifies the knife or Devadattā respectively, its specificity is deliberately ignored in the compound formation which makes use of the grammatically grounded notion of speaker's intention. Indeed, the expression of the difference (*bheda-*) between the two shades of dark colour is said to be excluded by the speaker's intention (*a-vivakṣita-*).[10] But there is more,

8. i.e. there is the risk that no general expression may ever be produced in concrete utterances.

9. See M 1.398 ll. 8–9 ad Vt. 1 ad A 2.1.55: *śyāmāśabdo 'yaṃ śastrīśabdenābhisaṃbadhyamāno viśeṣavacanaḥ saṃpadyate. tatra sāmānyavacanair iti samāso na prāpnoti* "The word-form *śyāmā-* which is connected with the word-form *śastrī-* occurs as an expression of something specific. In this case when *sāmānyavacanaiḥ* is said, the [desired] compound cannot be formed.

10. Bhartṛhari seems to anticipate this statement when he explains in VP 3.14.12–15 that a single substance can be known as one thing when it is associated with a quality (*guṇa*) and as a second thing when it is associated with a universal (*jāti*). This happens because of the

because, as we can see in the following verses, Bhartṛhari continues to reflect on the *bheda* and *abheda* of this quality.

> *ādhārabhedād bhedo yaḥ śyāmatve so 'vivakṣitaḥ* |
> *guṇo 'sāv āśritaikatvo bhinnādhāraḥ pratīyate* || 363 ||
>
> The difference which takes place in the condition of being dark because of the different *substratum* [of the subject and of the standard of comparison] is not intended to be expressed [by the speaker]. This quality, although relying on its being just one, is recognised as having different substrata.
>
> *guṇayor niyato bhedo guṇajātes tathaikatā* |
> *ekatve 'tyantabhede vā, nopamānasya saṃbhavaḥ* || 364 ||
>
> The restricted difference of the two qualities occurs as well as the oneness of the universal (*jāti-*) of [these] qualities while, whether there is the condition of being just one [i.e. absolute identity] or absolute difference, no standard of comparison arises.
>
> *jātimātravyapekṣāyām upamārtho na kaś cana* |
> *śyāmatvam ekaṃ guṇayor ubhayor api vartate* || 365 ||
>
> If only the universal is taken into account, there is no scope for a comparison. The single condition of being dark takes places in both the qualities as well.
>
> *yenaiva hetunā śyāmā śastrī tatra pratīyate* |
> *sa hetur devadattāyāḥ pratyaye na viśiṣyate* || 366 ||
>
> The precise reason why in this case the knife (f.) is understood as "dark (f.)" is not different from the reason [which is found] in the action of understanding Devadattā [as "dark"].

different causes for the application (*nimittas*) of single words, so that the same substance can even be conceived as a third thing, when the two causes combine with each other. What is more noteworthy is that the author explicitly maintains that it is in the intellect alone that the differentiation of causes and the establishment of the linguistic object takes place (VP 3.14.15cf: *buddhyāvasthā vibhajyante sā hy arthasya vidhāyikā*). For instance, when *kṛṣṇatila-* "dark sesame seed" is uttered, the specific meaning of *kṛṣṇa-* is processed in the mind by realising that it is the dark colour having sesame seeds as specific substratum.

āśrayād yo guṇe bhedo jāter yā cāviśiṣṭatā |
tābhyām ubhābhyāṃ dravyātmā[11] *savyāpāraḥ pratīyate* || 367 ||

The essence of the individual substances is understood as engaged in both of these, i.e. the difference in the quality, due to the substratum, and the non-distinction due to the universal.

The comparison in *śastrīśyāma-* is made possible precisely by the coexistence (VP 3.14.364) of the quality, restricted by the single substrata (in the subject and the standard of comparison), together with the universal trait of the quality, i.e. its *jāti*. The latter, on the other hand, should block any comparison if used on its own (VP 3.14.365). The formation of this class of compounds is guaranteed exactly by the balance between the two, i.e. the universal (*jāti*) in the *guṇa śyāma-*, and its specific meanings determined by the two different substrata of the knife and the woman respectively, in other words *bheda* in the *guṇa*, and *abheda* in the *jāti,* better explained as *aviśiṣṭatā-* "non-distinction" (VP 3.14.365). This *abheda* is further explored in VP 3.14.366, where it is singled out as the reason (*hetu*) why the two compared items are understood as the expression of the single *jāti* of *śyāma-*. It is tempting to interpret this *hetu* as the cause for application (*nimitta*) of the word *śyāma-* to the knife and to the woman (see also below VP 3.14.379–380).

Moreover, the aforesaid balance between *bheda* and *abheda* is mandatory, because indeed, from a logical point of view, a standard of comparison cannot be used either when *śyāma-* qualifies two identical items or

11. The term *drāvyātman-* is a compound occurring 8 times in the third *kāṇḍa* of the VP. It is used to indicate the undifferentiated denotative nucleus of a word. See e.g. VP 3.14.184-185, where the individual substance is described as something which is *tyaktabheda-* "free from any difference" (even of gender) to which, for instance, a feminine affix may apply in order to highlight the specific variant of that substance. Only when it assumes its particulars (*paricchinnaparigraha-*) it is connected with actions and takes up the state of being made up of parts through the differences (which are intrinsic in the nominal stem)—*kriyābhir yujyate bhedair bhāgaśaś cāvatiṣṭhate* (VP 3.14.185cd). Thus, *drāvyātman-* indicates a peculiar condition of individual substances (as meanings of the words) when they are not yet fully realised in all their potential features.

when it qualifies two absolutely different items (VP 3.14.367). The roots of such reasoning probably lie in another passage of the M on A 2.1.55, where the risk of the non-allowance of comparison is dealt with more generally.

M 1.397 ll. 6–8 ad A 2.1.55

yadi yad evopamānam tad evopameyaṃ ka ihopamārtho gaur iva gaur iti |
athānyad evopamānam anyad upameyaṃ ka ihopamārtho gaur ivāśva iti.

If the standard of comparison is the subject of comparison itself, what would be the sense of comparison in this case: "The cow is like the cow"? [By contrast,] if the standard of comparison is one thing and the subject of comparison another, what would be the sense of comparison in this case: "The horse is like the cow"?

This passage from Patañjali is commented on again below, with a precise reference to the first example of "the cow like the cow" in VP 3.14.395:

tatrābhinnavyapekṣāyām upamārtho na vidyate |
yo hi gaur iti vijñāne hetuḥ so 'sti gavāntare ||

Where the identity is expected, no sense for the comparison is found. Indeed, the cause in the action of recognising "it is a cow" is [the same cause] in the case of another cow.

Despite all the coincidences underlined till now, Bhartṛhari's solution to the problem of the risk of non-compliance with rule A 2.1.55 in the event that *śyāma-* is not classifiable as *sāmānya*, is different both from that of the two *vārttika*s and from that advanced by Patañjali as an alternative to Vt. 2. The latter states that *śyāma-* must first be evaluated in sequence, namely as *sāmānya-vacana* before the word enters into a relationship with other words,[12] and then as *viśeṣa-vacana* "expression of something specific", because every word which enters into a relationship with another word is an expression of something specific.[13] Elsewhere indeed, e.g. in VP 3.14.38,

12. M 1.398 l. 19 on Vt. 2 on A 2.1.55: *ta evaṃ vijñāsyāmaḥ prāg abhisambandhād yaḥ sāmānyavacana iti.*

13. M 1.398 l. 18 on Vt. 2 on A 2.1.55: *sarvaḥ* [...] *śabdo 'nyena śabdenābhisaṃbadhyamāno viśeṣavacanaḥ saṃpadyate.*

Bhartṛhari's reading of this phenomenon is partly similar to the above-mentioned interpretation advanced by Patañjali. While comparing the signification of *śyāma-* in the questioned compound and in the matching analytical sentence (*vākya*), both Patañjali and Bhartṛhari maintain that *śyāma-* is a *sāmānyavacana* in the latter,[14] but that it is a *viśeṣavacana* in the *vṛtti* "complex formation", namely in the compound.

VP 3.14.38

vṛttau viśeṣavṛttitvād bhede sāmānyavācitā |
upamānasamāsādau śyāmādīnām udāhṛtā ||

The signification of *śyāma-* etc. in a compound with a standard of comparison etc. is given as an example: in the *vṛtti* it depends on the characteristic of being a specific feature of the *vṛtti*, while it does work as a signification of something general in the analytical sentence.

Nonetheless the prevalence of *abheda* which was mentioned in VP 3.14.37 is better explained in VP 3.14.363, as an effect of the speaker's intention, the so-called *vivakṣā* (see also below VP 3.14.387–389), which *vice versa* takes *bheda* apart. And it is this which makes Bhartṛhari's reading so innovative.

2.3. VP 3.14.368–374: how the *vivakṣā* really works when the compound *śastrīśyāma-* is formed

In this third section of verses the target of the discussion passes from the problem of the compliance of the *sāmānyavacana* with rule A 2.1.55, where the focus is on a description of the data of the compound at stake, to a reflection on the real functioning of the compound. The latter is aimed at understanding how the speaker organises the expression, relying on the oneness (*ekatva-*) and manifoldness (*nānātva-*) presupposed at the same

14. The matching sentence the authors probably involve here is *śastrīva śyāma-* "dark as a knife".

time in the pair of *denotata* involved in any identification. The author's whole attention seems to converge on the cognitive and communicative attitudes of speaker and hearer.

so 'yam ekatvanānātve vyavahāraḥ samāśritaḥ |
bhedābhedavimarśena vyatikīrṇena vartate || 368 ||

This usage of identifying (lit. saying "this is that")[15] which relies on oneness and manifoldness together takes place by means of a mixed consideration of difference and identity.

śyāmety evābhidhīyeta jātimātre vivakṣite |
śastryādinām upādāne tatra nāsti prayojanam || 369 ||

If there is the intention of only signifying the universal, *śyāma-* exclusively should be expressed: there is no scope for adding *śastrī-* etc.

aśabdavācyo yo bhedaḥ śyāmamātre na vartate |
śyāmeṣu keṣu cid vṛttir yasya so 'tra vyapekṣyate || 370 ||

The difference which must not be verbally expressed does not take place in the case of the mere [word] *śyāma-*. Here what is taken into account is this [*śyāma-*] whose application is in whatever dark item.

śyāmeṣu keṣu cit kiṃ cit kiṃ cit sarvatra vartate |
sāmānyaṃ kaś cid ekasmiñ chyāme bhedo vyavasthitaḥ || 371 ||

Something general always occurs in whatever kind of dark item, some difference is settled on whatever dark item.

tathā hi sati saurabhye bhedo jātyutpalādiṣu |
gandhānāṃ sati bhede tu sādṛśyam upalabhyate || 372 ||

In this way indeed when there is a scent, the difference resides in the jasmine[16] and nymphaeas etc., but, even if there is a differ-

15. The copular clause *so 'yam* occurs other 16 times in the *Vākyapadīya*, especially to convey a special relationship of identification, but it is always followed by the particle *iti*, whose absence here remains puzzling.

16. Note that here the word-form *jāti* denotes a botanical species.

ence between fragrances, the resemblance is perceived (between fragrances).[17]

guṇānām āśrayād bhedaḥ svato vāpy anugamyate |
anirdeśyād viśeṣād vā saṃkarād vā guṇāntaraiḥ || 373 ||

The difference of qualities is observed due to the substratum or also by nature or due to an undefinable specificity or due to a mixture with other qualities.

upamānaṃ prasiddhatvāt sarvatra vyatiricyate |
upameyatvam ādhikye sāmye vā na nivartate || 374 ||

The standard of comparison always stands out due to its being well-established. The role of subject of comparison is not excluded in the case of superiority or equality.

First of all, the double root of identification turns out to be the result of a deliberate choice (*vimarśa-*) on the part of the speaker to mix the oneness and manifoldness conveyed by *śyāma-* (VP 3.14.368). The difference in *śyāma-* can depend on the different *substrata* on which *śyāma-* relies—and this had already been explained in VP 3.14.363 and 367, but it is also something that may be intrinsically connaturated to the *guṇa* itself (as in the case of several shades of a colour, such as white, bright white, off-white, etc.) or it could even be an undefinable specificity (as in the case of two shades of the same colour which are perceptually but not linguistically distinct) or by the combination with other *guṇa*s relying on the same substratum, as something which is white and bright (VP 3.14.373). On the other hand, it is explained that if one decided to only signify the universal, the use of *śastrī-* in addition to *śyāma-* would be pointless (VP 3.14.369). Likewise no difference would be involved without the addition of *śastrī-* to *śyāma-*, which applies to all "dark items" (VP 3.14.370). In the combination of *śastrī-* with *śyāma-*, something general and something specific will be perceived at the same time (VP 3.14.371), just as a pervading scent of

17. The focus here seems to be on the human ability to perceive both difference and resemblance between different scents, without one hindering the other.

flowers can be perceived when one is in the presence of several kinds of flowers, but one can also distinguish the different fragrances belonging to each of the several varieties of flowers (VP 3.14.372). And this is especially interesting because, as Vergiani has also recently pointed out (2023: 1309), "[...] in general the grammarians focus on the speaker's side of verbal communication much more than the hearer's", while here Bhartṛhari also concentrates on how hearers understand the meaning of words.

The section closes with a verse dedicated to clarifying what he had established in verse 361 in line with the tradition of the *Nirukta* and the *Mahābhāṣya.* He seems to want to clearly demonstrate that the object of comparison is not necessarily superior to the subject of comparison (as Yāska instead explicitly proposed by using *jyāyas-* "superior" alongside *prakhyāta-* "renowned"—see *Nir.* 3.13 above § 2.1), since the only requirement is that the standard of comparison is better known—literally better established in its usage—than the subject of comparison. Should the latter be equal or even exceeding its standard, the comparison would be allowed, and the compound taught by A 2.1.55 can be properly formed.

3.1. THE LINGUISTIC DIMENSION OF COMPARISON

At this point Bhartṛhari takes a clear step backwards and picks up the definitions of *māna* and *upamāna* presented in 360–362. He recalls how other scholars have argued for a more linguistic reading of the act of measuring since this function is performed not only by the actual units of measurement but more generally by things such as the universals, as tools for precisely identifying a denotation:

> *anyais tu mānaṃ jātyādi bhedyasyārthasya varṇyate |*
> *anirjñātasvarūpo hi jñeyo 'rthas tena mīyate* || 375 ||
>
> Nevertheless, others consider that it is the universal etc.[18] that is the measure of the item which has to be distinguished. In fact, the

18. The author uses *jātyādi* to hint at the four well-known causes of application of a word (*nimitta*), i.e. *jāti, guṇa* and *kriyā* and *yadṛcchā* where the cause of application of a given

> item to be known, whose own visible appearance (*svarūpa-*) is unknown, is measured through this.

Accordingly, the corresponding definitions of subject and standard of comparison are also described in linguistic terms. In particular, it is emphasised that even a substratum of a quality (i.e. a concrete entity denoted by a word through a universal, a quality or an action) can in turn act as a "measurer" of something else, albeit only partially:

> *mitas tu svena mānena prasiddho yo guṇāśrayaḥ |*
> *āśrayāntaramānāya svadharmeṇa pravartate* || 376 ||
>
> But a well-known substratum of a quality, which is measured by means of its measure itself, serves to measure some other substratum by means of a feature of its own.
>
> *rūpāntareṇa saṃsparśo rūpāntaravatāṃ satām |*
> *bhinnena yasya bhedyānām upamānaṃ tad ucyate* || 377 ||
>
> That by means of whose different visible appearance—which is distinct—there is a contact with items having a different visible appearance—which have to be distinguished—is called *upamāna*.

One can use the word "moon" to refer to the face of a beautiful woman on the basis of a specific well-known feature of the moon (round form, whiteness, brilliance), even if this feature is not directly denoted by the word "moon". The moon and the woman's face have completely different forms, yet, through partial "contact" (*saṃsparśa-*), one is the standard and the other the subject of comparison. Note how the point in common may not even be linguistically expressible here. In other words, it is not a *tertium comparationis* that finds its explicit or implicit lexical realisation; instead, it is a contact that is established between concrete entities on the basis of the cognitive richness associated with the objects of experience. Bhartṛhari forcefully emphasises the cognitive richness of the denotative

proper name to a *denotatum* is the form of the word itself (*svarūpa-*) associated in usage to that *denotatum*. For the fourfold division in Bhartṛhari see Candotti 2006: 177–183.

dimension from a perspective that is quite innovative compared to his predecessors.

3.2. Common feature, general noun and *tertium comparationis*: syntactic notations

We have seen that Bhartṛhari devoted ample space to the notion of a general name and the possible difficulties arising from its application in A 2.1.55 as a common feature between two *denotata*.

Bhartṛhari takes up the subject again here but from a different perspective which is aimed at showing the fluidity of the concept of *dharma* starting from its core meaning of a common feature between two or more individual concepts. He also resorts to different comparative patterns, such as the compounds formed according to A 2.1.56 such as *puruṣavyāghra-* "tiger-man" or *mukhacandra-* "moon-like face":

> *upamitaṃ vyāghrādibhiḥ sāmānyāprayoge* [*sup* 2; *vā* 18; *tatpuruṣaḥ* 22; *samānādhikaraṇena* 49]
>
> [A nominal *pada*] denoting an object which is measured preferably combines with a nominal *pada* of the list beginning with *vyāghra*, provided that no nominal *pada* denoting something general is used, [to derive a *tatpuruṣa karmadhāraya* compound].[19]

Bhartṛhari aims to show how the *dharma* assumes different linguistic functions in different syntactic contexts of comparison, namely

(a) (VP 3.14.378) in cases of the type *śastrīśyāmā-* where the common feature is the *pradhāna*, i.e. the head (and *determinatum*) of the final syntagm or compound (as in A 2.1.55);

(b) (VP 3.14.379) in fully-fledged similes such as (*śyāmā*) *śastrīva śyāmā kumārī* "a girl who is as dark as a knife (is dark)" where the common feature plays the role of non-head/*determinans* for both the terms of the simile;

19. As for this interpretation see Candotti–Pontillo 2017: 367–369.

(c) (VP 3.14.380–381) in compounds of the type *mukhacandra-* "moon-like face" taught in A 2.1.56 as metaphorical identifications where a common feature is merely presupposed, but not expressed.[20]

dharmaḥ samānaḥ śyāmādir upamānopameyayoḥ |
āśriyamānaprādhānyo dharmeṇānyena bhidyate || 378 ||

When the feature *śyāma-* etc. common to the standard and subject of comparison is resorted to as head [of the compound], it is distinguished by means of some other property.

śastrīkumāryoḥ sadṛśaḥ śyāma ity evam āśrite |
vyapadeśyam aneneti nimittaṃ guṇayoḥ sthitam || 379 ||

If one relies on the analysis "a similar *śyāma-* is found in the knife and in the girl", then the cause for application of both qualities is established by the fact that "it has to be specifically designated by means of this".[21]

yadā nimittais tadvanto gacchantīva tadātmatām |
bhedāśrayaṃ tadākhyānam upamānopameyayoḥ || 380 ||

When those that have this [common *dharma*] in terms of causes for application almost become identical, then there is the mention of the standard and subject of comparison based on the difference.

tattvāsaṅgavivakṣāyāṃ yeṣu bhedo nivartate |
luptopamāni tāny āhus taddharmeṇa samāśrayāt || 381 ||

When there is the intention of expressing the pasting the two realities (i.e. of identifying them), they call those in which the

20. Such a classification by Bhartṛhari is quite different from the better known one by the theoricians on poetics, focused on the typology of ellipsis involved in the several figures of speech. Sometimes this typology also refers to Pāṇini's relevant rules. See e.g. Porcher 1978: 31; 50.

21. A *vyapadeśa* (see Candotti 2006: 337) is a designation that applies under specific conditions. A syntagm such as e.g. "Rāhu's head" may apply, outside figurative usage, only if Rāhu is just a bodiless head (which in fact he is). Such specific conditions are called *nimitta*. VP 3.14.379 thus states that you can refer to the quality of being knife-dark of the girl only if the knife is also dark.

> difference—due to their common depending on the same feature—is omitted as *luptopamāni-* (comparisons with a zero-replacement).

In other words, if one were to start from the assumption that there is only one trait in common, one has to consider that this single common feature is to be further distinguished by another one: a generic dark colour in *śastrīśyāmā-* is specified through some other feature (such as brightness etc.) proper to the knife. If, on the other hand, one wishes to state the mere similarity between two different qualities (the dark colour of both the knife and the girl) the usage of the term *śastrīśyāmā-* to refer to the girl is only possible under the specific condition that the knife is also dark. On the other hand, when the compound merely identifies the standard and the subject of comparison (as in *mukhacandra-*) the two substrates showing the same qualities (*tadvantas*) are almost perceived as identical in terms of their causes for application (both the face and the moon are resorted to here because of their roundness, whiteness, brilliance).

Once again Bhartṛhari proves that he is aware of Yāska's teaching when he uses the neuter term *luptopama-*, which also occurs in *Nirukta* 3.18. The latter work considers an almost purely formal level of comparison. The zero-replacement of what will be called the *dyotaka*, i.e. of the comparative particle *iva*, is focused on to distinguish between what will be called *upamā* "comparison" and *rūpaka* "metaphorical identification". Bhartṛhari seems to turn Yāska's passage into something different, since the formal aspect of this class of compounds is settled in the notion of "intention of pasting the two realities" (*tattvāsaṅgavivakṣā-*), while the most emphasised feature is the omission of the difference between these two (*bhedo nivartate*). Thus, Bhartṛhari gives the distinct impression of seeking an endorsement for his theory on the *abheda* (realised by means of the comparative compound) in the *Nirukta.*

The ingenious solution of the *vivakṣā* that Bhartṛhari invented in order to explain how one can intentionally ignore the difference between the two *śyāma-* colours (of the knife and the girl which/who are involved)

in the compound *śastrīśyāmā*, might also be presupposed here. It could explain how the difference between the moon and the face is excluded when there is the intention of pasting the two realities (*tattvāsaṅgavivakṣāyām*), thus focusing on their mutual *abheda* instead of *bheda.* Such a reading of the comparative linguistic structures seems to anticipate Daṇḍin's perspective on the *arthālaṃkāra* called *rūpaka*, in the following passage, where the examples are compounds formed according to A 2.1.56:

> ***Kāvyādarśa* 2.66**
>
> *upamaiva tirobhūtabhedā rūpakam ucyate* |
> *yathā bāhulatā pāṇipadmaṃ caraṇapallavaḥ*
>
> The comparison where the differences are set aside is called *rūpaka*, such as "arm-creeper", "hand-lotus", "foot-sprout".

3.3. A mixture of signifier and signified

Since the standard of comparison is a semantic, albeit partial measure of its subject (thus, it is in some way a signifier with respect to a signified), it becomes important to be able to recognise which of the two *denotata* is capable of performing this function. In order to recognize it, *upamāna* is defined as that substratum in which the specific trait is commonly known and is taken as an, albeit partial, unit of measurement for something that, as a substratum of that same trait, is not so universally known:

> *śastryāṃ prasiddhaṃ śyāmatvaṃ mānaṃ sā tena mīyate* |
> *anyā śyāmā tu tadrūpā tenātyantaṃ na mīyate* || 382 ||
>
> In the knife the characteristic of being *śyāma-* is a well-established measure. This [*sā-* f. the girl] is measured by means of this [i.e. the knife]. Nevertheless, the other who is *śyāma-* (f.), endowed with its (specific) visible appearance,[22] is not completely measured by this [measure].

22. The two visible appearances (*rūpas*) respectively of the girl and the knife being completely different, the girl is only partially "measured" from the point of view of darkness by the knife.

> *śastrīṃ svena guṇenāto mimānām āśrayāntaram |*
> *asamāptaguṇaṃ siddher upamānaṃ pracakṣate ||* 383 ||
>
> Thus, the knife measuring something having another substratum [i.e. the girl]—whose quality is not completely attained—by means of its own quality is called *upamāna-* because of its full attainment [of that quality].

It is certainly no coincidence that here the formulation of the problem and its solution echoes two similar issues already tackled by Kātyāyana, namely how to distinguish

(a) the relationship between a qualifier and its qualified (*vīraḥ puruṣaḥ*) from the one between a designation and a designated item, such as that often used by Pāṇini's designation rules, since both find their syntactic expression in a nominative + nominative pattern;

(b) the relationship between a name and the named, in a metalinguistic context.

The *sūtra* of reference is A 1.1.1 *vṛddhir ādaic* "*vṛddhi* is [the name of] *ā*, *ai* and *au*". In summing up and elaborating on Vts. 5–7 ad A 1.1.1, Patañjali explicitly states that while the relationship between a qualifier and what it qualifies is established between two words whose meanings are equally well-known (*pratītapadārthaka*), in the relationship between a name and what it names, it is the name which is well-known:

> **M I.39 ll. 22–25 ad A 1.1.1 vt. 7**
>
> *dvayor hi pratītpadārthakayor loke viśeṣaṇaviśeṣyabhāvo bhavati na ca ādaicchabdaḥ pratītapadārthakaḥ. tasmāt sañjñāsañjñināv eva.*
>
> [...] in the world the qualifying/qualified relationship takes place between two words with well-known meanings, and the word *ādaic* has no well-known meaning. Consequently, one of the two [words in A 1 1 1] is the name and the other the bearer of the name.

In considering the possibility of this expansion of the *determinans*/*determinatum* mechanism to other pairs of relational terms, including precisely that between the technical name and the bearer of the name, one

must recall Bhartṛhari's radical change of perspective. He recognises that knowledge arising from language is a complex cognition in which the form is part of the meaning itself and determines it, in the same way as an adjective determines a substantive or a standard of comparison its subject:

VP 2.369

vṛddhyādīnāṃ ca śāstre 'smiñ chaktyavacchedalakṣaṇaḥ |
akṛtrimo hi saṃbandho viśeṣaṇaviśeṣyavat ||

And even with regard to words like *vṛddhi-* etc. in grammar, the connection [between word and meaning], characterised by a limitation of the [expressive] power (*śakti-*),[23] is in truth as natural as the connection between qualifier and qualified.

In Bhartṛhari's perspective, it is therefore not possible to clearly distinguish signifier from signified, but linguistic cognition arises from a kind of mixture of both. We might go as far as to say that the self-same meaning in Bhartṛhari can thus also function as a signifier of something other than itself, while, on the other hand, the linguistic form is also part of the relevant meaning.[24]

3.4. What is the *substratum* of a common element?

This approach also makes it possible to confront the age-old problem of the feature common to two or more substrata and the identification of the substratum to which it refers (see above § 2.2).

upameye sthito dharmaḥ śruto 'nyatrānumīyate |
śruto 'tha vopamānastha upameye 'numīyate || 384 ||

The feature heard as residing in the subject of comparison is inferred elsewhere; otherwise, the one heard as relying on the standard of comparison is inferred in the subject of comparison.

23. On the notion of *śakti* in Bhartṛhari's works, see Ogawa 1997.

24. This perspective might have been further developed by the poetics theoreticians, in particular by Ānandavardhana with his "theory of the fourth operation (*vyāpara-*) of words, i.e. suggestion", as Sylvain Brocquet kindly suggested us.

adhīyate brāhmaṇavat kṣatriyā iti dṛśyate |
upameyasya bhinnatvād vacanaṃ kṣatriyāśrayam || 385 ||

It is seen that when it is said "the warriors study like the brahmins", the expression has the warriors as its substratum because the subject of comparison [the brahmins] is characterised by being different [from the subject of the sentence, the warriors]".[25]

sādhāraṇaṃ bruvan dharma kva cid eva vyavasthitam |
sāmānyavacanaḥ śabda iti sūtre 'padiśyate || 386 ||

In the aphorism (A 2.1.55), the word-form *sāmānyavacana-* is taught as conveying a property which is precisely settled in some place and which is common [i.e. shared by the subject and the standard of comparison].

nābhedena na bhedena guṇo dviṣṭho 'bhidhīyate |
bhinnayor dharmayor ekaḥ śrūyate 'nyaḥ pratīyate || 387 ||

A quality existing in two items is not signified either by means of its identity nor by means of its difference. One of the two properties is heard and the other one is understood.

The common feature, while acting as something which is heard as expressly (*śruta-*) attributed to one substratum, may also in turn bring to mind another substratum where it is nevertheless not explicitly stated. This may happen (384), both in cases where the common feature is expressly attributed to the subject of comparison (e.g. 2.1.55 or in the example *adhīyate brāhmaṇavat kṣatriyāḥ*) and in the case when it is attributed to the standard of comparison in a fully-fledged simile. On the other hand, it is impossible for the common feature (even if it is common) to be expressed twice: a given property is always settled in a specific place (386) and is common inasmuch as it is understood in the other.

This is at the heart of the very mechanism of comparison in its various forms, i.e. both when the *tertium comparationis* is explicit and when it is

25. The *taddhita* affix *-vat* is taught by rule A 5.1.115: *tena tulyaṃ kriyā ced vatiḥ* "The *taddhita -vat* is applied to a nominal stem to denote an action similar to X (i.e. similar to the action performed by the one who is denoted by that nominal stem)."

not. It is precisely as a concrete hypostasis of a common feature that the standard can serve as a benchmark. Once again, the cognitive richness of the individual, concrete, concept (and the fact that it is not an inert endpoint of the communicative or cognitive process) is highlighted.

Bhartṛhari values this point to such an extent that he even attempts to backdate it, as it were, by attributing it to Patañjali through an ingenious interpretation of an already quoted passage (see above, § 2.1. – M I.397 ll. 9–10 ad A 2.1.55) that reads *tatsamīpe yan nātyantāya mimīte tad upamānam* "that which is close to that but does not measure completely is the *upamāna*". However, with great intellectual honesty, he is forced to admit the possibility of a much less salient reading of the passage which unfortunately may actually be the correct one:

> *nātyantāya mimīte yat sāmānye samavasthitam* |
> *sādṛśyād upameyārthasamīpe parikalpyate* || 388 ||
>
> What is associated with what is common [i.e. the standard of comparison] does not measure completely [the subject of comparison]. It is appointed in the proximity of the meaning of the subject of comparison because of the resemblance.
>
> *mānaṃ prati samīpaṃ vā sādṛśyena pratīyate* |
> *paricchedād dhi sādṛśyam iha mānopamānayoḥ* || 389 ||
>
> Otherwise, the proximity to the measure is understood by means of the resemblance. Indeed, due to the accurate distinction here there is a resemblance between the measure (*māna-*) and the standard (*upamāna-*).

4. Conclusions

Bhartṛhari thus starts from the same starting point as Patañjali. In fact, he considers the everyday cognitive activity of placing two different cognitions alongside each other by working through the categories of similarity and difference. The speaker's free choice comes into play within this comparative game insofar as he or she may or may not disregard either similar-

ities or differences, thus arriving at different conceptual representations of the relationship between the two cognitions. This choice, however, is not entirely free and idiosyncratic, especially as regards the identification of the element fit to play the role of the standard for the two terms of comparison. From Yāska onwards the standard of comparison is emphasised as being better known than the subject or a better representative of the property at stake.[26] As for examples such as *mukhacandra-* "moon-face", it is the moon which is the notion most frequently and most vividly associated with the common feature of roundness. As a consequence, the *vivakṣā* used to explain how one can ignore the difference between the two cognitions could appear as a *prayoktrī vivakṣā,*[27] purely connected with each speaker's choices. However, it is the speech community that orientates the effective selection of what is stable in everyday usage and fit to be used as an *upamāna.* The linguistic turn becomes even more evident in the second part of the argument when the cognitive activity of "measuring by comparison" is read completely within the linguistic mechanism, particularly with regard to the role of universal (*jāti*) and individual substance (*dravya*) in the understanding of linguistic meaning. The prototypical *jāti* "measurer" that enables the identification of the specific denotation is only functional to individual substance and is semantically shared by the whole speakers' community but poorly informative. The specific cognition that is instead reached through the universal is instead semantically very rich and complex and can, in turn, be used to measure something else in the metaphorical thought and the linguistic productions in which it comes about. This fundamental innovation of which there is no trace in the preceding grammatical authors could be one of the elements underlying the intense dialogue between grammar and poetics that is amply attested from Bhartṛhari onwards.

26. See *supra* §§ 2.1; 2.3. Sometimes the standard of comparison is identified through a list of lexemes as in A 2.1.56.

27. See *supra*: § 1.

Bibliography

Sources

A *Aṣṭādhyāyī* by Pāṇini. See Sharma 1987–2003.
Kāvyādarśa by Daṇḍin. See Shastri.
M *Mahābhāṣya* by Patañjali. See Kielhorn 1880–1885.
Nir. *Nirukta* by Yāska. See Bhadkamkar.
VP *Vākyapadīya* by Bhartṛhari. See Rau 1977.

Studies

Bhadkamkar, H. M. and R. G. Bhadkamkar, eds. (1985). *The Nirukta of Yāska (with Nighaṇṭu)*. 2 vols. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.

Candotti, Maria Piera (2006). *Interprétations du discours métalinguistique dans la tradition grammaticale indienne. La fortune du sūtra A 1 1 68 chez Patañjali et Bhartṛhari*. Firenze: Firenze University Press.

Candotti, Maria Piera and Tiziana Pontillo (2017). "Late Sanskrit Literary Theorists and the Role of Grammar in Focusing the Separateness of Metaphor and Simile". *Journal of Indian Philosophy* 45, pp. 349–380.

Deo, Kapil (1964). "Bhartṛhari's discussion on the relation between the *upamāna, upameya* in his *Vākyapadīya*". *Indian Linguistics* 25, pp. 229–233.

— (1965). "*upamāna, upameya* and *samānyavacana* according to the *Vākyapadīya of* Bhartṛhari". *Vishveshvaranand Indological Journal Linguistics* 3, pp. 19–28.

Gerow, Edwin (1971). *A Glossary of Indian Figures of Speech*. The Hague: Mouton.

Kielhorn, Franz, ed. (1880–1885). *The* Vyākaraṇa-Mahābhāṣya *of Patañjali*. 3 vols. Bombay. Reprinted in Osnabrück 1970.

Ogawa, Hideyo (1997). "Pāṇinīyas on *yogyatā* and *śakti*". *Journal of Indian and Buddhist Studies*, pp. 508–503.

Porcher, Marie-Claude (1978). *Figures de Style en Sanskrit. Théories des Alaṃkāraśāstra. Analyse de Poèmes de Veṅkaṭādhvārin*. Paris: Collège de France.

Radicchi, Anna (1994). "*Vivakṣā* in the *Vākyapadīya*". In: *Bhartṛhari. Philosopher and Grammarian. Proceedings of the First International Conference on Bhartṛhari*. Ed. by Saroja Bhate and Johannes Bronkhorst. Delhi: Motilal Banarsidass.

Rau, Wilhelm, ed. (1977). *Vākyapadīya* by Bhartṛhari. Wiesbaden: Steiner [u.a.]

Sharma, R. N., ed. (1987–2003). *The Aṣṭādhyāyī of Pāṇini*. 6 vols. New Delhi: Munshiram Manoharlal.

Shastri, V. P. R. R., ed. (1970[2]). Kāvyādarśa *of Daṇḍin*. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.

Tanizawa, Junzo (1987). "*Pravṛttinimitta* in the Case of Bhartṛhari". *Journal of Indian and Buddhist Studies* 35.2, p. 41–43(L).

Tzohar, Roy (2011). "Metaphor (Upacāra) in Early Yogacara Thought And its Intellectual Context". PhD thesis. Columbia University.

Vergiani, Vincenzo (2022). "*Vivakṣā* and the Formation of Meaning According to Bhartṛhari". In: *"Verità e bellezza". Essays in Honour of Raffaele Torella*. Ed. by Francesco Sferra and Vincenzo Vergiani. Napoli: Unior Press, pp. 1253–1324.

Abstracts

This article aims to contribute to the analysis of how the Sanskrit grammatical tradition, and in particular Bhartṛhari's speculation, interacted with the development of ancient Indian poetics. It focuses on a well-known type of 'comparative compounds' such as *śastrīśyāma-* 'knife-dark' as an ideal vantage point from which to understand the grammatical interpretation of the linguistic and cognitive dimension of comparison. Bhartṛhari's main section devoted to these compounds is translated and analysed in detail in comparison with Patañjali's commentary on Pāṇini *sūtra* 2.1.55. This allows us to highlight some specific features of Bhartṛhari's contribution to the subject, in particular (a) the importance he attaches to the

balance between, on one side, the speaker's individual intention (*vivakṣā*) in choosing which traits of the comparated items are to be highlighted and, on the other side, the linguistic conventions governing what is suitable to become a standard of comparison, (b) the awareness that there is nothing inert in language and that something that is signified can be used as signifier, (c) the relevance he attaches to the cognitive richness of individual substance (on the side of the signified) that is exploited in metaphorical signification to convey something other than itself in a meaningful way.

« Retour sur l'intention du locuteur (*vivakṣā*) : spéculations de Bhartṛhari sur les composés du type *śastrīśyāma-* (VP 3.14.360-389) »

Cet article vise à contribuer à l'analyse de la façon dont la tradition grammaticale sanskrite, et en particulier la spéculation de Bhartṛhari, a interagi avec le développement de la poétique de l'Inde ancienne. Il se concentre sur un type bien connu de « composés comparatifs » tels que *śastrīśyāma-* « noir-couteau », comme point de vue privilégié pour comprendre l'interprétation grammaticale de la dimension linguistique et cognitive de la comparaison. La principale section de Bhartṛhari consacrée à ces composés est traduite et analysée en détail, en comparaison avec le commentaire de Patañjali sur le *sūtra* de Pāṇini 2.1.55. Cela nous permet de mettre en évidence certains traits spécifiques de la contribution de Bhartṛhari sur ce sujet, en particulier : (a) l'importance qu'il attache à l'équilibre entre, d'une part, l'intention individuelle du locuteur (*vivakṣā)* dans le choix des traits des éléments comparés à mettre en évidence et, d'autre part, les conventions linguistiques régissant ce qui est apte à devenir une norme de comparaison. (b) La conscience qu'il n'y a rien d'inerte dans le langage et que quelque chose qui est signifié peut être utilisé comme signifiant. (c) La pertinence qu'il attache à la richesse cognitive de la substance individuelle (du côté du signifié), qui est exploitée en tant que signifiant métaphorique pour transmettre quelque chose d'autre qu'elle-même d'une manière significative.

Back on the Map

Sahadeva's Place in the Intellectual History of Kashmiri Poetics*

Daniele Cuneo
Université Sorbonne nouvelle, EA 2120

Introduction

From the end of the eighth century until at least the thirteenth century, the valley of Kashmir witnessed an extended period of fertile intellectual ferment. This veritable intellectual renaissance yielded a prodigious outpouring of cultural artifacts across various art forms and fields of knowledge, such as poetry, drama, grammar, philosophy, theology, and poetics. While an exhaustive history of this high point of pre-modern South Asian culture remains to be written, numerous publications have focused on the developments and turning points of Kashmiri poetics or

*I wish to thank Lawrence McCrea for reading several passages of Sahadeva's work with me and for his invaluable insights into the text and far beyond. Many merits of this article are his; all mistakes, of course, remain mine. I am also grateful to Lyne Bansat-Boudon, Sylvain Brocquet, Vincenzo Vergiani, Manasicha Akepiyapornchai, and Akane Saito for their precious comments on earlier drafts of this paper. With the feelings of awe and humility of the student who never met her, I dedicate this article to the memory of Marie-Claude Porcher.

Kaśmiri Alaṅkāraśāstra, to use the emic term.[1] As often intimated in secondary literature, but rarely argued for in the detail,[2] the knowledge system of Sanskrit poetics lends itself more easily to the work of an intellectual historian, since its history is explicitly marked by numerous new starts and attempts at building a solid system that always seems to lie out of reach. Unlike other time-honored disciplines, such as the "interdisciplinary trivium" (Graheli 2020, 2) of grammar (*vyākaraṇa*), Vedic exegesis (*mīmāṃsā*), and logic (*nyāya*), that are constructed over the centuries on the basis of a root text whose authority is at least nominally unchallenged, the history of Sanskrit poetics is "a long journey full of twists and turns, false starts, and dead ends" (Bronner 2020, 99). The present contribution focuses on an important, yet almost forgotten agent in this tortuous history: Sahadeva, the Kashmiri author of an unpublished commentary on Vāmana's famous *Kāvyālaṅkārasūtra* (*Aphorisms on the Ornamentation of Poetry*, c. 800 CE). It thus aims at mitigating and partially challenging the received idea that "[Vāmana's] theory is one of the significant dead-ends in the history of Indian poetics" (Gerow 1977, 236).

1. The Sanskrit term *alaṅkāraśāstra* means 'discipline of ornaments', a designation that foregrounds the figures of speech, such as alliteration or simile, as the main focus of poetics, even if many other topics are included in its purview and their relative importance change, sometimes drastically, over the centuries. On the special place that the Himalayan valley of Kaśmīr holds with regard to this discipline, see—besides the relevant sections in the classic works on Sanskrit poetics by De (1960), Kane (1961), and Gerow (1977)—McCrea (2008), the best history of Kashmiri poetics to date. Pollock's *Rasa Reader* (2016) is a treasure trove of translations and discussions of numerous passages from the history of poetics, even if the focus on *rasa* gives an inevitably single-minded perspective on the intellectual history of a much larger discipline. An eagerly awaited "corrective" to this scholarly *trompe-l'œil*—however indispensable—will be Bronner (forthcoming), which will refocus the academic discussion on the figures of speech and their meandering history.

2. For the clearest statement on the history of Alaṅkāraśāstra as an ongoing search for a root text in an attempt at "self-academization", see Bronner (2020). On the peculiar nature of how Alaṅkāraśāstra deals with innovation and the transmission of tradition, especially in comparison with other knowledge systems of the Sanskrit episteme, see McCrea (2011) and Cuneo (2017).

In the first section of the present contribution, I will focus on Vāmana and his work, paying special heed to the significance of his innovations in the history of the discipline that would later be called Alaṅkāraśāstra. In the second section, the little we know about the date and place of Vāmana's first commentator, Sahadeva, will be scrutinized in the hope of better situating him in his historical context. In the last section, selected portions of Sahadeva's text will be investigated in order to make a preliminary assessment of his style and value as a commentator and to present some of his speculations on a handful of relevant issues. It is hoped that this study will establish the figure of Sahadeva as an important missing link amid the historical transformations of Sanskrit poetics in Kashmir, situated as it was at the creative crossroads of various other disciplines, such as the aforementioned grammar, Vedic exegesis, and logic.

1. Vāmana and his significance

Vāmana was a trailblazing scholar, most probably active at the court of Jayāpīḍa (799–813) under the Karkota dynasty around the turn of the ninth century.[3] He has been rightly credited with introducing several crucial in-

3. His identification as a minister of Jayāpīḍa is based on *Rājataraṅginī* IV.497:

> *manorathaḥ śaṅkhadattaś caṭakaḥ sandhimāṃs tathā |*
> *babhūvuḥ kavayas tasya vāmanādyāś ca mantriṇaḥ ||*
>
> Manoratha, Śaṅkadatta, Caṭaka and Sandhimān
> were appointed poets laureate,
> while Vāmana and the others landed the jobs of ministers.

(Translation, slightly modified, from Bronner 2013, 169.) This reconstruction, corroborated by the "tradition of the Kashmirian pandits" (Bühler 1877, 64), cannot be proven beyond doubt, but is currently accepted by most scholars, also on the basis of the *terminus post quem* and *terminus ante quem* that are Vāmana's citations of Bhavabhūti and Rājaśekhara's citation of Vāmana. On Vāmana, see Cappeller (1880, iii–xii), De (1960 I, 78–83) and (1960 II, 89–107), Kane (1961, 139–147), and Gerow (1977, 233–238). The secondary literature on Vāmana is relatively scarce; it is worth mentioning at least the translation by Jha (1917) and the articles by Lahiri (1933), Tubb (1985) and Hattori (2001), (2003), and (2004). A sub-

novations to the burgeoning study of poetry.[4] It is no overstatement to say that he attempted to reestablish the entire discipline on new grounds by writing a *sūtra*-style foundational text,[5] the *Kāvyālaṅkārasūtra* along with his own *vṛtti*, an auto-commentary also known as *Kavipriyā*, in whose five chapters (*adhikaraṇa*) he tackles all the time-honored topics of the discipline: 1) the basics and elements of poetry; 2) its defects; 3) its qualities; 4) its figures of speech; and 5) the practical matters of conventions and grammatical correctness.[6]

stantial portion of D'Avella (2018, 96–107 and 247–299) is dedicated specifically to the last chapter of the *Kāvyālaṅkārasūtra*. On the crucial importance of Jayāpīḍa's reign to Kashmiri cultural history, see already the introduction in Ingalls, Masson, Patwardhan (1990), and, more recently and broadly, Bronner (2013) and (2016), with several passages particularly on Vāmana's role (see also below).

4. Some of these points have already been made by Bronner (2016) and (2020).

5. On the proximity between Vāmana's *sūtra*-style and the very workings of Pāṇini's grammar, see D'Avella (2018, 97–98 and *passim*). On Vāmana's desire to provide Alaṅkāraśāstra with its first *sūtra* text, see e.g. Bronner (2016, 85) and Vasudeva (2016, 496).

6. The first of the numerous editions of Vāmana's work was published by C. Cappeller in Jena in 1875. Since then, the text has been re-edited several times and with varying degrees of accuracy. A proper assessment of the various editions and the manuscripts that were (or were not) consulted lies beyond the scope of the present article. (Some very useful preliminary work can be found in Goodall 2001, 115–118.) For our purposes, I will refer to the 1926 Kāvyamālā edition by Durgāprasāda and Parab; on cursory scrutiny, the manuscript they call *ka* seems to have readings that are close to Sahadeva's version of the text. The most popular commentary on Vāmana's work is the *Kāmadhenu* ("The Wish-Fulfilling Cow") by the South Indian Gopendra Tippa (or Tripurahara) Bhūpāla, a governor under Devarāja II (1423–1446) of the Vijayanagara empire. No other work can be attributed to the same Vāmana with certainty. Nevertheless, C. D. Dalal, the editor of the *Liṅgānuśāsana*, supports the identification of this text's author with the same Vāmana who composed the *Kāvyālaṅkārasūtra*. On the basis of the mention of a *jagattuṅgasabhā* in the *Liṅgānuśāsana*, he speculates that Vāmana was first a courtier of Jayāpīḍa of Kashmir, and then joined the assembly of the Rāṣṭrakūṭa ruler Govinda III, called Jagattuṅga, whose grants put his reign between 794 and 813 CE. Krishnamachariar (1937, 734) agrees with this reconstruction. According to C. D. Dalal, accepting this identification would even reveal Vāmana's "leaning toward Jainism and Buddhism." By contrast, the old identification with the Vāmana who co-authored the famous *Kāśikāvṛtti* is no longer favored by scholars,

To begin with, Vāmana did not invent examples of his own in order to illustrate categories of literary criticism, as was the accepted practice at least among the predecessors whose works have reached us, Bhāmaha and Daṇḍin.[7] In contrast, Vāmana helped create an established canon of literary works from which citations might be gleaned and then repeated *ad libitum* (even when the works were ultimately lost) and then re-interpreted in the light of ever self-evolving theories. In this way, the intertextual relation between the theory of poetics and the practice of poetic composition was now brought to the fore, as the study of poetry was shown to have a direct bearing on the creative practices of revered poets.[8]

Secondly, Vāmana organized the traditional concepts of poetics into an innovative, rational hierarchy centered on the idea of *rīti*, 'style', conceptualized as the soul of poetry,[9] which implied the extended metaphor

as the latter work is more firmly dated to the seventh century (see Haag, Vergiani 2011, 15, n. 2).

7. On the chronological and theoretical relationship between Bhāmaha's *Kāvyālaṅkāra* and Daṇḍin's *Kāvyādarśa*, see Bronner (2012). On the incredible importance and fortune of Daṇḍin's oeuvre, see the monumental Bronner (2023). Even the anonymous Prakrit work on poetics titled *Alaṅkāradappaṇa*, which—whatever its contested date might be—most probably predates Vāmana, does not seem to quote verses from existing literature, but to have rather composed its own examples. On the *Alaṅkāradappaṇa*, see Ollett (forth.). On a connected note, it is interesting to remark how Vāmana never even mentions the Prakrit language, unlike his predecessors; one might even wonder whether he would have considered Prakrit literature as belonging within the domain of *kāvya* (of course, he does quote Sanskrit examples from dramas, which implicitly justifies Prakrit as a dramaturgical language, but one might still wonder about the status of Prakrit as an independent language for *kāvya*).

8. Of course, I cannot be sure as to whether Vāmana himself or his contemporary Udbhaṭa (see Gnoli 1962) was the first to normalize the practice of quoting poetic verses from existing literary works instead of creating *ad hoc* examples, as it was the norm in the older texts of Alaṅkāraśāstra we know of.

9. *Kāvyālaṅkārasūtra* 1.2.6: *rītir ātmā kāvyasya*. See Gerow (1977, 235): Vāmana "attempted to find a way of relating in a single organized whole the various principles that had been discussed by his predecessors." As far as I know, the idea of *rīti* appears first in Bhāmaha's *Kāvyālaṅkāra* and stands out for its absence in the *Nāṭyaśāstra*, the encyclopedic

of poetry as a young lady with a soul, body, limbs, qualities, defects and ornaments, all arranged in a holistic and organic system. This restructuring of the inherited aesthetic categories most probably inspired Ānandavardhana's own reorganization of Alaṅkāraśāstra with *dhvani* (and *rasa*) as the teleological aim and structuring principle of poetic activity.[10]

Thirdly, and as a consequence of his hierarchical configuration of the poetic categories, Vāmana not only reconceptualized the inherited concepts of qualities and defects as explicit opposites,[11] but also tried to clearly differentiate between qualities and ornaments, conceptual tools whose boundaries were sometimes too fuzzy in the previous works of the discipline.[12]

Fourthly, Vāmana systematized the unruly proliferation of ornaments by positing a central figurative matrix, the *simile* (*upamā*), as the origin of all ornaments; the ornaments thus became permutations of this single poetic device. Some aspects of this bold attempt at reconfiguring what is arguably the most important facet of the discipline will be analyzed later on, in connection with his Sahadeva's understanding of it.

Fifthly, Vāmana focused on the semantic and cognitive processes entailed in the comprehension of poetry and advanced new conceptualizations of several figures of speech, such as *rūpaka* ('metaphorical identification') and *utprekṣā* ('poetic fancy'), by relying on the most cutting-edge theories in the neighboring fields of Nyāya, Mīmāṃsā, Vyākaraṇa and, most crucially, Buddhist epistemology.[13]

---

treatise of dramaturgy that predates all the known authors of Alaṅkāraśāstra and already contains numerous terms, such as *guṇa* and *alaṅkāra* (see later), that are central to poetical theory. For an in-depth study of the *Nāṭyaśāstra* and its celebrated commentary, see at least Bansat-Boudon (1992).

10. For the study of the teleological rationale of Ānandavardhana's poetics, see McCrea (2008).

11. Lahiri's important study (1933) on this issue needs no substantial update.

12. For his theorization of *guṇa* and their differentiation from *alaṅkāra*s, see Raghavan (1978, 278–284 and 289–291).

13. On this particular point, see Bronner (2016), specifically 114–118 on *utprekṣā* as

Sixthly, Vāmana proposed a straightforward identification of ornamentation/figuration with beauty: *saundaryam alaṅkāraḥ* (*Kāvyālaṅkārasūtra* 1.1.2). According to Gerow (1977, 236), this makes him "the first *ālaṅkārika* writer to focus attention on the 'aesthetic' effect as something other than a mere understanding of words and to regard this as constitutive of the genre *kāvya*."

To conclude this partial list, Vāmana is also the first author in the Sanskrit tradition of literary criticism to use the term *sahṛdaya*, 'aesthetic connoisseur', a concept that would become the philosophical—and implicitly social[14]—linchpin of the inevitably subjective judgment as to what can or cannot be regarded as poetry.[15] In other words, in Vāmana's text, we first see the epistemological appeal to the taste and *Erlebnis* of the ideal community of *sahṛdaya*s[16] as the ultimate and irrefutable criterion of validity.

reconceptualized by Vāmana along the lines of the Buddhist concept of *adhyavasāna*, most probably according to the theory of Dharmottara.

14. On the unspoken but obvious social underpinnings of Sanskrit aesthetic theories, see at least Pollock (2001) and Leavitt (2011). The crucially Bourdieusian phenomenon is pithily described in Pollock (1998, 141): "the criticism of poetry remains for all of them [i.e., the Indian thinkers] fundamentally a criticism of life, since in the last analysis the correct reading of Sanskrit literature requires a correct understanding of and subscription to a larger social theory."

15. See *Vṛtti* ad *Kāvyālaṅkārasūtra* 1.2.21:

> *vacasi yam adhiśayya syandate vācakaśrīr vitatham avitathatvaṃ yatra vastu prayāti |*
> *udayati hi sa tādṛk kvāpi vaidarbharītau sahṛdayahṛdayānāṃ rañjakaḥ ko 'pi pākaḥ ||*
>
> By resorting to it, the excellence of the words flows in speech.
> In its presence, an unreal event achieves reality.
> Such is what sometimes soars in the Vaidarbhī style:
> A unique perfection, exhilarating for the hearts of the connoisseurs.

Nevertheless, as might be argued for other potential "firsts", it is also possible that the first author to use and conceptualize the idea of *sahṛdaya* was Vāmana's contemporary Udbhaṭa (see Gnoli 1962, 20 and 39). It might therefore be safer to ascribe some innovations to the "Jayāpīḍa moment" as a whole (Bronner 2016) if no solid grounds for a specific individual attribution can be found.

16. A closely connected idea, which also goes back to Vāmana and is later taken up by

In the realm of art, this sort of impersonal or rather communal *ipse dixit* assumes a similar role as the impersonal authority of the Veda does in the works of many authors, primarily Mīmāṃsakas, in the realm of religion and ethics—or, perhaps more cogently—a similar position as the *śiṣṭa*s have within the grammatical tradition as the embodied normative yardstick of linguistic correctness.[17]

Several crucial aspects and meaningful innovations of Vāmana's poetic theory have not been mentioned in this short survey,[18] but let us turn now to his Kashmiri commentator.

Abhinavagupta and his followers, is the hierarchical order of poetic compositions with theatre at the top: *sandarbheṣu daśarūpakaṃ śreyaḥ* (*Kāvyālaṅkārasūtra* 1.3.30), quoted for instance in *Abhinavabhāratī*, vol. 1, p. 281. It is therefore the theatrical audience that implicitly becomes the community of *sahṛdaya*s whose aesthetic judgment is the only criterion of the success (*siddhi*) of the performance. Nevertheless, a theoretical and social tension remains between the idea of the *sahṛdaya*, a sophisticated and cultivated individual who was most probably a member of the social elite, and the entire theatrical audience, which was potentially composed of members of all classes but on whose appreciation the performance's success was ultimately based.

17. The notion of *śiṣṭa* within the grammatical tradition designates a group of learned and morally irreprehensible Brahmins whose linguistic usages thus represent the ultimate standard for Sanskrit grammar. On the meanings and the history of the term, see Deshpande (1993) and (1998).

18. Amongst several other innovations on minor, or at least less central, points, one might mention the following two aspects by virtue of their historical influence. Even though the comparison between poetry and fruit is already found in Bhāmaha (*Kāvyālaṅkāra* 5.62), Vāmana's work is most probably the origin of the concept of *pāka* or *kāvyapāka*, 'poetical ripeness', 'poetical perfection' (see *Kāvyālaṅkārasūtra* 1.3.15 and 3.2.15 with their *vṛttis*), which has an interesting *Wirkungsgeschichte* through Maṅgala, an *ālaṅkārika* whose work has not been preserved (see Krishnamoorthy 1971), and Rājaśekhara up to and beyond Bhoja. (On *kāvyapāka*, see Dwivedi 1974, Battistini 2016, and Karcz 2020.) The other aspect of this inevitably open-ended list consists in the fact that, as argued by D'Avella (2018, 107 and *passim*), Vāmana's "more creative and tolerant approach" to the subject of *śabdaśuddhi*, 'linguistic purification', i.e., the necessity to abide by the tenets of the master discipline that is grammar (*vyākaraṇa*), will also have "lasting ramifications for poetic commentaries and even the transmission of poems itself."

2. Sahadeva's time and place

The focus of the present article is Sahadeva, the author of the first known commentary on Vāmana's *Kāvyālaṅkārasūtra*.[19] His work, simply called *vivṛti* or also *ṭippaṇa*, is preserved in a single transcript from the University of Trivandrum.[20] I am currently preparing its critical edition. The little that can be known about this as yet shadowy thinker must be gleaned from the opening and the closing verses of his commentary and supplemented by scholarly detective work, with all the uncertainties that this implies.

Sahadeva, the son of a certain Varuṇa, was a Kashmirian who hailed from the Tomara family. One of the purposes of Sahadeva's enterprise was to revive the scholarly tradition based on Vāmana's work, whose transmission had been disrupted in the intellectual circles of Kashmir but

19. The secondary literature on Sahadeva is minimal. The introductory verses to his *Ṭippaṇa* are quoted in Kane's classical history of Sanskrit poetics, as well as in some introductions to other works, more or less tangentially related to Vāmana (see below). Sahadeva is briefly mentioned by Bandyopadhyay (1972), whose main focus is actually another unpublished commentary on Vāmana, the *Sāhityasarvasva* by a certain Maheśvara Subuddhimiśra (a seventeenth-century author, according to Bandyopadhyay). It is notable that Maheśvara directly mentions Sahadeva's commentary under *sūtra* 3.2.2. McCrea (2008, 265) mentions Sahadeva as Mukula Bhaṭṭa's disciple (see below) and has been the first source of inspiration for the present study. Some insightful references to Sahadeva's work can be found in Bronner (2016). In particular, as it helps to situate him within the intellectual history of Kashmiri poetics, it is worth mentioning how Bronner (2016, 112) identifies "a lengthy mini-essay" in which Sahadeva "systematically refutes all of Udbhaṭa's categories of mixture [*saṃsṛṣṭi*] and fusion [*saṃkara*] but one and concludes by stating that it is only Udbhaṭa's last type of fusion, dubbed the 'assisted-assistant' type by Indurāja (*anugrāhyānugrāhaka*), that Vāmana accepted when speaking of 'mixtures.' "

20. The descriptive catalogue of the Trivandrum library, Vol. VII (1940, 2797) states that it "has been transcribed from a Bālabindu transcript borrowed from the Baroda Central Library." I have not been able to trace its antigraph yet. A date written on the first page of the transcript reads 18/2/91, which most probably indicates the Gregorian date February 18, 1991 as the date of the copy's completion. My special gratitude goes to Lawrence McCrea who gave me access to a copy of this Trivandrum transcript.

was later restored by Mukula Bhaṭṭa (late 9th century), the author of the *Abhidhāvṛttamāṭṛkā*.[21] This is stated in the opening verses of Sahadeva's work, which may be tentatively translated as follows:

> *yā śāstrarūpeṇa vicitrarūpair anuṣṭhitā viśvam idaṃ vicitram |*
> *ādyantahīnā khalu nirmimīte sarasvatī tāṃ praṇamāmi devīṃ || 1 ||*
> *veditā sarvaśāstrāṇāṃ bhaṭṭo 'bhūn mukulābhidhaḥ |*
> *labdhvā kutaścid ādarśaṃ bhraṣṭāmnāyaṃ samuddhṛtam || 2 ||*
> *kāvyālaṅkāraśāstraṃ yat tenaitad vāmanoditam |*
> *asūyā tan na kartavyā viśeṣālokibhiḥ kvacit || 3 ||*
> *ākarṇya bhavatas tasmād dayitasya vidhīyate |*
> *vivṛtiḥ sahadevena vāmanīyasya samprati || 4 ||*
> *vispaṣṭārtham idam prāyaḥ sūtraṃ vṛttisvarūpakam |*
> *vivṛtis tan mayaitasmin saṅkṣepeṇa viracyate || 5 ||*[22]
>
> I salute the Goddess Sarasvatī, truly devoid of beginning or end, who created this multifarious universe, as she is attended to, multifariously, by that form that is the discipline of poetics. || 1 ||[23]

21. Mukula Bhaṭṭa was the son of Bhaṭṭa Kallaṭa, the author of a commentary on the *Spandakārikā* and possibly the *Spandakārikā* itself. According to Kalhaṇa (*Rājataraṅgiṇi* V.66, ed. Stein, vol. 3, p. 74), Kallaṭa lived during the reign of Avantivarman (regnal years, 855–883), which dates Mukula to the late ninth to the early tenth century. Though already translated into English by Venugopalan (1977), it is thanks to McCrea's seminal treatment (2008, 261–310) that the often-neglected *Abhidhāvṛttamāṭṛkā* ("The Elements of Signification") has seen a resurgence of attention in recent scholarship. See the complete translation and study by Keating (2019) and the partial translation in Bronkhorst (2019, 290–308), as well as such recent articles as Agrawal (2008), Keating (2013a) and (2013b), and Cuneo (2020).

22. *Ṭippaṇa* of Sahadeva, Ms. T.316, p. 1–2. Verses 2 to 4 are quoted in the introduction to the *Liṅgānuśāsana*, p. viii, as well as in the "Explanatory Notes" of the Gaekwad edition of the *Kāvyamīmāṃsā*, p. 160. Kane (1961, 144) quotes verses 2 and 3; Krishnamachariar (1937, 735) quotes verses 2 and 3ab only. None of these authors mention the manuscript material, if any, from which the verses were gleaned. The incipit and explicit of the Trivandrum manuscript are recorded in the *Descriptive Catalogue*, but this was only published in 1940. Therefore, I suspect that at least C. D. Dalal had direct access to the antigraph of our transcript or some stemmatically close copy.

23. Given that Sarasvatī is both the goddess of poetry and poetry embodied, one might

There was a Bhaṭṭa, knower of all disciplines, named Mukula.

Having retrieved a copy [of it] from somewhere, he restored the disrupted tradition of this treatise on poetical ornamentation uttered by Vāmana.

Therefore, men of exceptional understanding[24] should not feel any envious displeasure whatsoever. || 2–3 ||

Therefore, Sahadeva heard [this work] and is now composing a Gloss on the cherished work of Vāmana that is now [back] in existence. || 4 ||[25]

well understand a sort of double meaning here and translate *anuṣṭhitā* as 'enacted' or 'performed'. The term *vicitrarūpair*, which I ambiguously translated as an adverb in English, may refer to the various (genres of) poetic compositions or perhaps the various works of poetics. Another possibility would be to connect *vicitrarūpair* with the main verb: "[...] created this multifarious universe by means of forms multifarious [...]," and the universe in question might well be understood as the fictional universe of poetic composition.

24. The meaning of the uncommon expression *viśeṣālokibhiḥ* seems clear enough. However, although the transcript spacing is clear in this regard, it would also be possible to read *aviśeṣālokibhiḥ* by parsing the text differently. The phrase would then mean "those who observe with equanimity." More interestingly, this half-line resonates with a statement found in Mukula's text regarding his relationship with the previous tradition and the potential *asūyā* this might generate among the learned: *etac ca vidvadbhiḥ kuśāgrīyayā buddhyā nirūpaṇīyam, na tu jhagity evāsūyitavyam* (*Abhidhāvṛttamātṛkā*, p. 21), "And scholars should examine this using their sharp mind, rather than hastily indulge in envious quibbling." (which, in its turn, resonates with the last line of prose of Pratīhārendurāja's commentary to Udbhaṭa's *Kāvyalaṅkārasārasaṅgraha*, p. 92: *kuśāgrīyabuddhīnāṃ hi diṅmātra evopadarśite sati buddhivallī pratānaśatair nānādigvayāpitvena vistāram āsādayatīti*).

25. A possible reading of the text is to understand *tasmād* as a reference to Mukula from whom Sahadeva heard, i.e., learned, Vāmana's text. Along these lines, see D'Avella (2018, 250): "After hearing (the work) from such a master, Sahadeva now composes an explanation on Vāmana's cherished (work)." However, given the uncertainty of any rendering, I have kept a more neutral translation. Moreover, I doubt that *bhavatas* can be taken as meaning 'master', which is why I have connected it with *vāmanīyasya*, even if the translation remains tentative. A less likely interpretation consists in understanding the term *bhavatas* as an adverbial form with the *taddhita* suffix *-tas*, possibly in the sense of 'essentially'. Along these lines, one might even be tempted to emend the text into the more common *bhāvatas*. But this remains in the realm of speculation.

> The aphorisms, whose nature is contained in the auto-commentary,
> are mostly clear in their meaning.
> Thus, my *Gloss* on this [work] is composed in a succinct fashion. || 5 ||

On the basis of this passage, McCrea (2008, 265) maintains that Sahadeva was a direct disciple of Mukula, like the renowned Pratīhārendurāja, the commentator on Udbhaṭa's *Kāvyālaṅkārasaṃgraha* ("The Epitome of Poetical Ornaments"). This would firmly date Sahadeva to the beginning of the tenth century. He was undoubtedly influenced by Mukula's work,[26] even if he does not explicitly state that Mukula was his direct teacher. By analyzing the concluding verses of the *Ṭippaṇa* and referring to some recent scholarship, however, I wish to propose some evidence for dating Sahadeva's work to the eleventh century. No conclusive evidence can be offered for either dating, but the issue deserves a thorough investigation. The final verses of the *Ṭippaṇa* can be translated as follows:

> He was famous as the one who saw the other shore of all the fourteen
> branches of knowledge.
> His celebrated name, "Śaśāṅkadhara," became even more famous in
> the world. || 1 ||
> His disciple, named Sahadeva, born in the family of the Tomaras, has
> composed this short commentary here on Vāmana's treatise on the
> investigation of poetry. || 2 ||
> I, son of Varuṇa, left Kashmir, listened to the purification of lan-

26. For example, he quotes the verse by the Mīmāṃsaka author Bhartṛmitra (Sahadeva's *Ṭippaṇa*, Ms. T.316, p. 4) on which Mukula bases his fivefold analysis of the connection between primary and secondary meanings in the process of indication (*lakṣaṇā*). The verse is even quoted a second time in the *Ṭippaṇa* (Ms. T.316, p. 68) and quickly explained, exemplifying the five varieties in basically the same way as they are understood by Mukula Bhaṭṭa (by contrast, Mammaṭa's *Śabdavyāpāravicāra*, p. 8–9, understands them somewhat differently, precisely counter to Mukula's interpretation). On Bhartṛmitra and his verse, see McCrea (2008, 294–297, and especially n. 59).

> guage of the three sages,[27] and attained success. The promoter of this enterprise of mine was Padmanābha. || 3 ||[28]

According to his own words, then, Sahadeva was the disciple of a certain illustrious Śaśāṅkadhara. Who was this eminent man? Some clues to the likely identification of the Kashmiri scholar, who might indeed be Sahadeva's master, are briefly sketched in Muroya (2010, 215). Cakradhara, the author of the *Granthibhaṅga* ("Cutting the Knots") commentary on Jayanta Bhaṭṭa's *Nyāyamañjarī* ("The Inflorescence of Logic") and the focus of Muroya's contribution, mentions his own *guru* as Śaśāṅkadhara or Bhaṭṭaśrīśaśāṅkadharapāda.[29] Moreover, a Bhaṭṭa Śaśāṅkadhara is known as the *guru* of Kṣīrasvāmin, author of the *Udghāṭana* ("The Key") commentary on the *Amarakośa* ("The immortal Lexicon" or "The Lexicon of Amara") and the *Kṣīrataraṅgiṇī* ("The Wave of Milk" or "The Wave of Kṣīra") commentary on the *Dhātupāṭha* ("The Text of Roots"). "According to Cardona [1976, 289], Kṣīrasvāmin lived 'no later than saṃvat 1100 (AD 1043/4)' "

27. This is a clear reference to grammar and its three *munis*: Pāṇini, Kātyāyana and Patañjali. Even if the only extant work of Sahadeva is within the purview of Alaṅkāraśāstra, his scholarly familiarity with the grammatical tradition becomes evident in many passages of his work (see also below on his possible connection with Puṇyarāja).

28. *Ṭippaṇa* of Sahadeva, p. 117:

> *caturdaśānām api yaḥ prasiddho vidyāsthitīnāṃ parapāradṛśvā |*
> *śaśāṅkapūrvaṃ dhara ity udāraṃ yannāma loke nitarāṃ prasiddham || 1 ||*
> *tadīyaśiṣyaḥ sahadevanāmā kule prasūtaḥ khalu tomarāṇām |*
> *vyākhyām imāṃ kāvyavicāraśāstre vyadhatta laghvīm iha vāmanīye || 2 ||*
> *kāśmīradeśād apasarpato me śabdānuśuddhiṃ trimuniṃ niśamya |*
> *avāptasiddher varuṇātmajasya prayojako 'bhūd iha padmanābhaḥ || 3 ||*

These final verses are quoted in the introduction to the edition of the *Liṅgānuśāsana*, p. VIII. It is perhaps remarkable how the name of Śaśāṅkadhara is parsed in the Sanskrit verse (maybe just for metrical reasons?): literally is something like "the name 'dhara' preceded by 'śaśāṅka'.

29. "Shah [the editor of the *Granthibhaṅga*, p. 8 of the introduction] introduces Śaśāṅkadhara as the author of a commentary on Viśvarūpa's Ṭīkā on the Nyāyabhāṣya" (Muroya 2010, 215).

(Muroya 2010, 215).[30] Moreover, Puṇyarāja, the Kashmirian commentator on the second *kāṇḍa* of Bhartṛhari's *Vākyapadīya* ("Of Sentences and Words"), studied under a student of Śaśāṅkadhara. As proposed by Iyer (1969, 40–41) and forcefully argued—on the basis of some parallel passages that Sahadeva's text and Puṇyarāja's text seem to share—in Aklujkar (1974, 182–183), this student might well have been our Sahadeva. Therefore, if we accept this tentative reconstruction despite the lack of cogent evidence, Sahadeva studied under the same teacher as both the logician Cakradhara and the lexicographer Kṣīrasvāmin in the first half of the eleventh century, and then schooled Puṇyarāja in Bhartṛhari's linguistic philosophy. The hypothesis of this fascinating cultural pedigree would place him at least a couple of generations after Mukula's literary activity, and would mean he could not have studied directly under him together with Pratīhārendurāja. Furthermore, dating Sahadeva to the first half of the eleventh century would make him a younger contemporary of Abhinavagupta (10th to 11th century), who commented on Ānandavardhana's paradigm-shifting *Dhvanyāloka* ("The Light on Resonance").

If Mukula's work on indication (*lakṣaṇā*) was at least partially a conservative reply to Ānandavardhana's innovative theory of 'suggestion' (*dhvani*) as the soul of poetry, Abhinavagupta accepted yet thoroughly changed the conceptual system of the *Dhvanyāloka* in ways that need not to be addressed here.[31] The present question is what Sahadeva's theo-

30. Liebich (1930, 202–204), the editor of the *Kṣīrataraṅgiṇī*, proposes the first half of the twelfth century for Kṣīrasvāmin; this is seconded by Vogel (1979, 314). However, Pant (2000, 292–293), in his edition of the *Jātarūpa* commentary on the *Amarakośa*, convincingly suggests that the first half of the eleventh century is indeed the most plausible date for Kṣīrasvāmin. The *terminus post quem* is Kṣīrasvāmin's mention of King Bhoja; the *terminus ante quem* is established by his being mentioned in Uvaṭa's commentary on the *Vājasaneyisaṃhitā*; these "prove Kṣīrasvāmin to be a contemporary of King Bhoja" (Pant 2000, 292).

31. Famously, Ingalls, Masson and Patwardhan (1990) have translated both the *Dhvanyāloka* and its commentary by Abhinavagupta, the *Locana* ("The Eye"); however, on account of their treatment in the same monumental work, the distinction between the ideas of the root-text and of its learned commentary is sometimes made hard to grasp, despite the

retical position on these issues was, especially if he lived in the eleventh century and therefore knew Abhinavagupta's work. His general framework is certainly conservative and potentially averse to the new-fangled *dhvani* theory. The mere choice of commenting on Vāmana is a hint at this theoretical stance, as Vāmana was an author from an earlier generation who could not anticipate Ānandavardhana's innovation and thus gave Sahadeva the possibility to easily circumvent the issue by essentially remaining silent. However, what remains to be discovered by further study of his unpublished *Ṭippaṇa* is his position on Abhinavagupta's many innovations, such as the focus on the lived emotional experience of the *sahṛdaya*. Of course, the seeming absence of any trace of Abhinavagupta's ideas, if fully confirmed, might indeed be taken as an arguably powerful *argumentum e silentio* against the identification of Sahadeva's Śaśāṅkadhara with Cakradhara's and Kṣīrasvāmin's eleventh-century *guru* and Puṇyarāja's *paramaguru*. There is no doubt that no compelling evidence can be adduced for this identification, which is bound to remain in the realm of speculation, at least for the time being. By contrast, the various lexical, theoretical, and intertextual parallels between Pratīhārendurāja and Sahadeva could well be read as tipping the scales in the opposite direction, militating against an eleventh-century date for Sahadeva.

The last word in Sahadeva's commentary might also give us a further clue: 'Padmanābha' ("Lotus-naveled"). In my *prima facie* understanding of the term, this is just a name of Viṣṇu, who is then revealed as the deity who inspired Sahadeva in his enterprise, thus betraying his leaning toward Vaishnavism.[32] However, we might possibly prefer the possibility that

conscious efforts of its commendable authors. For a recent study of the issue of Abhinavagupta's innovations, see Pollock (2012). For a classic work on the *Dhvanyāloka*, its commentary and its critics, see Krishnamoorthy (1968). On a different note, my rendering of Mukula's term *lakṣaṇā* as 'indication' accounts for his specific use of the word as an umbrella term for all secondary meanings, both metonymical and metaphorical.

32. By contrast, his choice of Sārasvatī as his *iṣṭadevatā* in the first *maṅgala* verse follows a tradition in poetics that goes back at least to Daṇḍin and implicitly highlights the ecu-

Padmanābha was the name of some historical character, maybe a (royal?) patron (the term *prayojaka* represents a clue here), who perhaps sponsored Sahadeva. Obviously enough, identifying this Padmanābha would shed further light on the historical position of our author.

In any case, even after weighing the available evidence and clarifying the two current hypotheses on Sahadeva's dating, it is clear that further research is needed to settle the matter properly.

3. SAHADEVA'S STYLE AND INSIGHTS

In this preliminary assessment of Sahadeva's contribution to the cultural history of Alaṅkāraśāstra, I will focus on his commentarial style and on a sample of passages that showcase some of his insights on Vāmana's text. These include Sahadeva's musings on one of several innovations that Vāmana introduced into the discipline, namely the notion of *upamā* as the master trope, the figural matrix behind the multiplicity of poetic figures.

3.1. FIRST WORDS

Sahadeva's *Gloss*, true to its name, is short and features a simple and terse style; the starting point for its often straightforward comments is the tradition of Sanskrit grammar, the root of all knowledge systems.[33] Moreover, Sahadeva's commentary focuses only on selected *sūtra*s along with their *vṛtti*, by skipping those that he likely considers clear. His comments tend to elucidate only some words of the root text, especially when it comes to the summary verses or the example verses contained in the *Kāvyālaṅkārasūtra*. Among the several śāstric authors that Sahadeva quotes in support of his views—beside Pāṇini and his tradition, including

menical nature of the study of literature, "because—as Bhoja states in his *Śṛṅgāraprakāśa*, p. 398, l. 10–11—literary theory is thoroughly non-sectarian (*sāhityasya sarvapārṣadatvāt*)."

33. As implicitly maintained by Vāmana, who lists *śabdasmṛti*, the linguistic tradition, as the first among the sciences (*vidyā*) that form the limbs of poetry (*Kāvyālaṅkārasūtra* 1.3.3).

Bhartṛhari,[34] and the *Nāṭyaśāstra* of Bharata—one might mention Kumārila, Jayadeva with his *Jayadevachandas*, "The Metrical Treatise of Jayadeva" (on which Harṣaṭa, most probably Mukula Bhaṭṭa's son, wrote a commentary), and works from several *ālaṅkārika*s: Daṇḍin's *Kāvyādarśa*, Udbhaṭa's *Kāvyālaṅkārasārasaṃgraha* and Rudraṭa's *Kāvyālaṅkāra* ("The Ornaments of Poetry").[35]

As a first sample of the text, the very beginning of the commentary proves to be interesting as it unpacks the incipit of Vāmana's text by employing the well-known categories of *anubandha*s, i.e. the introductory elements expected at the beginning of every scholarly treatise.[36]

> With the five aphorisms starting with "Poetry is worth taking up thanks to ornamentation [*Kāvyālaṅkārasūtra* 1.1.1]," [the author] starts to convey the connection, the subject matter, and the pur-

34. In particular, the *Ṭippaṇa* (Ms T.316, p. 24) quotes the *Vākyapadīya*'s famous verses 2.315–316 on the linguistic and contextual elements that serve to delimit and specify the ambiguity of meaning:

> *saṃyogo viprayogaś ca sāhacaryaṃ virodhitā |*
> *arthaḥ prakaraṇaṃ liṅgaṃ śabdasyānyasya sannidhiḥ ||*
> *sāmarthyam aucitī deśaḥ kālo vyaktiḥ svarādayaḥ |*
> *śabdārthasyānavacchede viśeṣasmṛtihetavaḥ ||*

It is worth noticing that the list in Bhartṛhari's text begins with the term *saṃsarga* instead of the *saṃyoga* we find in Sahadeva's version. These very same verses, with Sahadeva's reading, are famously quoted by Mammaṭa in his *Kāvyaprakāśa* (p. 27), which might be interpreted as evidence that Mammaṭa did know Sahadeva's work and followed it in quoting these two verses of the *Vākyapadīya*.

35. Pratīhārendurāja is not mentioned by name or quoted directly, but Sahadeva clearly knew his work, appropriated parts of it, and responded directly to it in his discussion on the possible kinds of combination among figures of speech, found at the end of the section on *arthālaṅkāra*s (*Ṭippaṇa* of Sahadeva, Ms. T.316, p. 82–89). A complete list of the sources cited by Sahadeva will be provided in the present author's forthcoming critical edition, translation and study of the *Ṭippaṇa*.

36. The hermeneutical tool that is the so-called *anubandhacatuṣṭaya* deserves a proper intellectual history in itself, which for the time being remains a *desideratum*. Some analytical groundwork can already be found in Slaje (2008); see in particular Tubb's contribution (2008) concerning Alaṅkāraśāstra.

> pose: the defects, insofar as they have to be abandoned, and the qualities and the ornaments, insofar as they have to be adopted, are the subject matter. The discipline of poetics is what expresses them, as he will say: "They are [to be derived] from the discipline of poetics [*Kāvyālaṅkārasūtra* 1.1.4]." Thus, the connection—consisting of the relation between subject matter and what expresses it, i.e., [in this case] between the discipline and the set of defects and of the other elements [of poetics]— is stated by implication. The thorough knowledge of the defects and the other elements is the purpose. And the purpose of that [purpose] is the creation of beautiful poetry by way of avoiding defects and adopting qualities and ornaments. And the purpose of that [purpose of the purpose] is further [stated as being] visible and invisible, as the author himself will state: "Good poetry has a visible and an invisible aim, as it is the cause of both pleasure and fame [*Kāvyālaṅkārasūtra* 1.1.5]." Thus, all three, 'connection, subject matter and purpose,' have been conveyed. But the closing statement at the very end of the chapter consists in positing the purpose, as the purpose is the most important element. For the purpose is the cause of activity in all cases, as has been said: "Not even a fool acts without a purpose in mind [Kumārila's *Ślokavārttika*, *sambandhākṣepaparihāra*, v. 55ab]."[37]

Thus, according to Sahadeva, the first *adhyāya* of Vāmana's text, i.e., the first five aphorisms of the whole treatise, introduces the three crucial *anubandha*s: *abhidheya*, *prayojana*, and *sambandha*. Two are explicitly stated, one implicitly. By contrast, the fourth *anubandha*—the *adhikārin*,

37. *Ṭippaṇa* of Sahadeva, Ms. T.316, p. 3: *kāvyaṃ grāhyam alaṅkārād ityādikayā pañcasūtryā sambandhābhidheyaprayojanāni pratipādayitum upakramate | doṣā heyatvena guṇālāṅkārāś copādeyatvenābhidheyāḥ, śāstram abhidhāyakam* [my emendation; *abhidheyakam* T.316], *yad vakṣyati: śāstratas te iti | śāstrasya doṣādīnāṃ cābhidhānābhidheyalakṣaṇaḥ sambandho 'rthād uktaḥ, doṣādiparijñānaṃ ca prayojanam | tasyāpi prayojanaṃ doṣahānena guṇālaṅkārādānena sundarakāvyaniṣpattiḥ | tasyāpi prayojanaṃ dṛṣṭādṛṣṭaṃ ca, yad vakṣyati svakaṇṭhena — kāvyaṃ sad dṛṣṭādṛṣṭārthaṃ prītikīrtihetutvāt | atas trīṇy api sambandhābhidheyaprayojanāni pratipāditāni | adhyāyānte tu prayojanasthāpanety upasaṃhāraḥ prayojanasya prādhānyāt | prayojanaṃ hi sarvatra pravṛttihetuḥ, yad uktam: "prayojanam anuddiśya na mando 'pi pravartate" iti |*

the person eligible for the study of the discipline—is missing here, given that Vāmana discusses it directly in the first aphorism of the following *adhyāya*. Sahadeva's simple prose provides the reader with a useful take on the root text. Interestingly, here he mentions not only the purpose of the purpose, but even the purpose of the purpose of the purpose, which is a hermeneutical category I have not encountered in any other text and is certainly not commonly used in Sanskrit commentaries.[38] As a first, general observation, Sahadeva is no revolutionary thinker, but an industrious professional in the hermeneutical business, who provides the first direct commentary on Vāmana's text, closely interpreting its phrasing and occasionally adding original ideas that are not directly warranted by the root-text.

3.2. UNREQUITED LOVE

Another interesting passage I have chosen to showcase is Sahadeva's short explanation of a rather ambiguous verse. Among the three styles (*rīti*) theoretically accepted by Vāmana—the superior Vaidarbhī, and the two inferior ones, Gauḍīyā and Pāñcālī—aphorism 1.2.13 defines the third one, the all-too-simple Pāñcālī, merely "endowed with the qualities of sweetness and softness."[39] The poetical example provided is indeed devoid of heavy compounds or magniloquent words, though its meaning and imagery are not crystal clear:

38. The category of *prayojanaprayojana* is already most likely a recent development in the Sanskrit commentarial tradition, probably starting with Vinītadeva in the eighth century (Lawrence McCrea, personal communication). The concept becomes more common in the commentarial literature of the second millennium (see, for instance, *Abhinavabhāratī*, vol. 1, p. 11).

39. *Kāvyālaṅkārasūtra* 1.2.13: *mādhuryasaukumāryopapannā pāñcālī.* In Vāmana's system, the Vaidarbhī is the best style as it is endowed with all poetic qualities, the perfect balance between the all too simple Pāñcālī style and the too cumbersome Gauḍīyā (the names of the styles come from specific regional areas of India, as Vāmana himself explains).

Oh traveler, now no wayfarer is allowed to have lodgings in this village.
Once, a youthful traveler was sleeping under the roof of this pavilion at night;
Then, when the clouds thundered, the wretched man stood up, remembered his beloved, and did that
Which even today makes the people fearful of the skeleton punishment.[40]

40. *Vṛtti* ad *Kāvyālaṅkārasūtra* 1.2.13:

grāme 'smin pathikāya pāntha vasatir naivādhunā dīyate
rātrāv atra vihāramaṇḍapatale pānthaḥ prasupto yuvā |
tenotthāya khalena garjati ghane smṛtvā priyāṃ tat kṛtaṃ
yenādyāpi karaṅkadaṇḍapatanāśaṅkī janas tiṣṭhati ||

The verse is untraced. It is quoted in Vidyākara's *Subhāṣitaratnakośa* as number 1661 (or number 24 of section 49) with some small variants:

grāme 'smin pathikāya naiva vasatiḥ pānthādhunā dīyate
rātrāv atra vivāhamaṇḍapatale pānthaḥ prasupto yuvā |
tenodgīya khalena garjati ghane smṛtvā priyāṃ yat kṛtaṃ
tenādyāpi karaṅkadaṇḍapatanāśaṅkī janas tiṣṭhati ||

Ingalls (1965, 433) translates it as follows:

Oh traveler, we give no shelter now
to travelers in this town.
One night, a young man came and laid him down to sleep
upon our marriage stage,
who began in a low voice a song, but at the sound of clouds
remembered her that he had left behind.
He then did that, for which the people here
expect a bolt to fall upon their heads.

I am not sure how to understand Ingalls's interpretation of the verse. It clearly takes *karaṅka* to mean head, which is possible. But it remains unclear as to what actually happened and what the punishment was for (see the following discussion below). The *Subhāṣitaratnakośa*'s reading of *vivāhamaṇḍapatale* seems preferable, since sleeping upon a "marriage stage" or under a "marriage pavilion" would be a more relevant reason for the traveler to recall his beloved than the more ambiguous *vihāramaṇḍapa* would indicate. Of course, the exact text that Sahadeva had before his eyes cannot be ascertained from his scant comments (see below).

Sahadeva then gives a short explanation of what is supposed to be going on in this gloomy scene. He explains: "**He remembered [his beloved] and did that**. The sense is that he died. As to the word '**skeleton**,' it means a corpse in which only bones are left. The sense is that the people fear the punishment that the king may inflict, which is caused by the skeleton."[41] What Sahadeva suggests is that the poor chap committed suicide due to unrequited love, or possibly due to separation from his beloved. Yet some details of the situation laid out in the verse still remain partially obscure to me. In particular, it is not clear precisely what the people are afraid of. My best hypothesis for Sahadeva's understanding of the verse is that the villagers, recalling the punishment meted out to those (the owners of the pavilion?) who were unjustly found guilty of the traveler's death, still fear the king's punishment.

It is Sahadeva who has introduced the figure of the king, most probably to account for the term *daṇḍa*, which he wants to understand as kingly punishment. Another option—which probably makes better sense for the verse read on its own—would be to take the 'skeleton punishment' metaphorically and understand it as something like the inauspiciousness of the death of a stranger in one's home. One might even take the image more literally and go so far as to think of a hanging, rotting corpse and how people would avoid going near it, dreading the actual fall of some of the putrescent remains.[42]

Besides exemplifying Sahadeva's style and presenting a portion of the *Ṭippaṇa* whose intention is not plainly understandable, the aim of discussing this verse here is its interesting reception history over the follow-

41. *Ṭippaṇa* of Sahadeva, Ms. T.316, p. 12: ***smṛtvā tat kṛtam iti*** | *uparatam ity arthaḥ* | ***karaṅketi*** | *karaṅko 'sthiśeṣaṃ śavaśarīraṃ karaṅkanimittako daṇḍapāto rājñā kṛtas tasmāj jano bibhetīty arthaḥ* |.

42. For a remotely parallel scenario, in the *Mahābhārata*'s *Book of Virāṭa*, the Pāṇḍavas, currently in disguise, "hang a decomposing body by their weapons (saying it is their mother) to keep people away (Van Buitenen 1978, 26)." For the Sanskrit passage, see *Mahābhārata* 4.5.5–25.

ing centuries. In particular, Mahimabhaṭṭa quotes the verse in his *Vyaktiviveka* ("The Dissection of Manifestation") and explains the situation quite differently and in greater detail. A young woman is romantically interested in a traveler who happens to ask for shelter. With the intention to comprehend his heart and his availability, she tells the story of a young woman who ended up losing her life when a traveler spent the night there long ago, but did not reciprocate her love.[43] Therefore, Mahima explains that the exegetes critics who understand this verse as referring to a man's death do not understand the situation and must be wrong,[44] which could indeed be an implicit reference to Sahadeva's text. However, given the sheer complexity of the reasoning that Mahima attributes to these critics and the counter-reasoning he uses to redress their wrongheadedness, the simple commentary offered by Sahadeva does not seems to be Mahima's direct target;[45] this suggests the existence of an exegetical tradition around

43. *Vyaktiviveka*, p. 123–124 (1909 edition); p. 425 (1936 edition); p. 486 (1964 edition): *atra hi kācit vasatiṃ prārthayamānaṃ pathikayuvānam uddiśyotpannamanmathavyathāveśā tasyānyānurāgitām āśaṅkamānā dāruṇataraparipāmo 'nyāsaktajanānurāga iti na ced asi kasyāñcid anuraktas tad idam akhilam eva gṛham ayaṃ ca janas tavāyatta evānyathā gamyatām iti svābhipretam artham asmai nivedayitukāmā pūrvavṛttāntaṃ vasativihitopakārakāminīmaraṇāvedanaphalaṃ vaktum upakramata iti |.*

44. *Vyaktiviveka*, p. 124 (1909 edition); p. 425 (1936 edition); p. 486 (1964 edition): *tadabhiprāyam avidvāṃsas te puruṣavadhāvedanaṃ tad iti manyamānās tathaivāpavyācakṣate |.*

45. *Vyaktiviveka*, p. 124 (1909 edition); p. 425–426 (1936 edition); p. 486 (1964 edition): *tac cāyuktam eva rasabhaṅgaprasaṅgāt | ubhayor anurāgātiśayayoge 'pi puruṣavadhavarṇanasyātyantam anucitatvāt khalārthakaraṇārthayor asaṅgatiprasaṅgāc ca | na hi yo 'svavaśaḥ saḥ mriyate tasya tan maraṇam yady api kasyacid upakārāyāpakārāya vā syāt tathāpi tadapekṣam asya saujanyaṃ khalatvaṃ vā na śakyaṃ vyapadeṣṭum | tāv abhisandhāya maraṇe* [1936 edition; *tayor abhisandhāyakaraṇe* 1909 edition] *tasya tadvyapadeśyatvopapatteḥ anyathātiprasaṅgād iti |*. Without unpacking all the details, Mahima gives two main reasons why the verse cannot be about a male lover who lost his life: 1) a man's death due to love-sickness, even if indeed possible, is extremely inappropriate in poetry, unlike the occasionally portrayed death of a woman; 2) there is no way to understand the term *khala*, in the sense of 'despicable', and the act of suicide/death due to lovesickness, as a moral judgement cannot be formulated about someone who is not in control of oneself, as it happens in the case of love.

this verse that is now lost to us but was apparently alive in Mahima's time.[46]

Many centuries later, in his *Kāmadhenu*, Gopendra Tripurahara Bhūpala (first half of the fifteenth century) would comment on Vāmana and interprets the verse as an old woman's reply to a traveler. She remembers how a foreigner who was once spending the night in the pavilion was struck by the arrows of the angry, merciless god of love and reached a most pitiful state. After a grammatical detour, Gopendra continues to explain that what the verse does not explicitly mention—as it is utterly inauspicious—is the poor man's death.[47] Gopendra is thus to be added to the group of authors that Mahima criticizes for believing that the verse is about a male lover meeting his dreadful fate.

3.3. TWO SIMILE VARIATIONS

Once the division of figures into those of sound (*śabdālaṅkāra*) and those of sense (*arthālaṅkāra*) is accepted, Vāmana categorizes the latter group as a series of variations on the master figure of the simile (*upamā*).[48]

46. *Vyaktiviveka*, p. 124 (1909 edition); p. 426 (1936 edition); p. 486 (1964 edition): *tanmatānuvidhāyino 'ndhaparamparākrameṇa vyākhyātāro 'dyāpi tenaivopapattyatipātinā pathā sañcaranta iti sthitam |.*

47. *Kāmadhenu* p. 21–22: *udāharati — **grāma** iti | iyaṃ hi kasyacid grāmīṇasya gṛhe niśi nidrātuṃ bhadravedim adhiśayya parjanyagarjitais tarjite nijanideśāpacāraniṣkṛpakupitakusumaśaraśaravrātapātakliṣṭatayā nirviṣṭavati kaṣṭāṃ daśāṃ vaideśike taddaṇḍapātabhītisamākulāyāḥ kulavṛddhāyāḥ punar anyam adhvanyaṃ pratyuktiḥ | atra 'pathaḥ ṣkan' 'pantho ṇa nityam' iti nityaṃ gacchataḥ pānthatvam anyasya ca pathikatvam iti vṛttikāravacanād arthabhedam āśritya, yadi pathikāya vasatir na dīyeta tat pānthena kim aparāddham iti na codanīyam | pānthapathikaśabdayoḥ paryāyatayābhidhānadarśanāt kavibhir aviśeṣeṇa prayujyamānatvāt | 'adhvanīno'dhvago'dhvanyaḥ pānthaḥ pathika ity api' ity amaraḥ | tad iti amaṅgalatayoccārayitum anucitatvān maraṇaṃ tacchabdena vyapadiśyate | karaṅkaḥ śavaḥ |.*

48. On the concept and usages of simile (*upamā*), see at least Gerow (1971, 140–170) and Porcher (1978, 23–58), which has the advantage to analyze a specific poetical corpus and thus see the various figures of speech in their on-the-ground usage, which is often once removed from the tenets of poetical theory.

The introductory portion to aphorism 4.2.1 already affirms the centrality of the simile as the root (*mūla*) of all sense-based ornamentation. Thus, the whole second section of the chapter on the figures of speech pivots on *upamā* and its varieties; the third section, dealing with all the other figures of sense, is called *upamāprapañca*, the "simile variations", or "simile permutations", a conceptual *tour de force* that basically tries to unearth an implicit relation between a subject of comparison, also called sometimes target, (*upameya*, say 'the face of the beloved') and a standard of comparison (*upamāna*, say 'the moon') in every possible poetic figure of sense. As has often been argued in secondary literature, his attempt "to turn the congeries of the earlier syllabi of figures into an orderly programme" was not completely successful, and "was perhaps doomed to be inadequate" (Cox 2017, 149).[49] However, Sahadeva faithfully follows Vāmana's agenda, and in several instances tries to perfect it. Already in his *Gloss* on aphorism 4.2.17, where Vāmana explains that "[the defect of] lack of similitude completely destroys the simile, and poets depend on this [simile],"[50] Sahadeva comments that it is the case that poets depend on simile, "because simile is the most important among the figures of speech."[51]

Among the thirty-three figures of sense that are enumerated as permutations of the simile, the second one is *samāsokti*, 'condensed expression'. An intellectual history of the treatment of this figure of speech in Kashmiri texts has been recently published by Cox (2017), who surveys the various understandings of the figure in Udbhaṭa, Vāmana, Ānandavardhana and Abhinavagupta, concluding with an analysis of *samāsokti* in Ruyyaka's *Alaṅkārasarvasva* ("The Sum-Total of Ornaments").[52] Sahadeva's take on this figure of sense does not change the historical trajectory traced by

49. Similar remarks can already be found in Gerow (1977, 238): "the particular solution offered was inadequate, and quite evidently so."

50. *Kāvyālaṅkārasūtra* 4.2.17: *asādṛśyahatā hy upamā tanniṣṭhāś ca kavayaḥ |.*

51. *Ṭippaṇa* of Sahadeva, Ms. T.316, p. 59: *sā hy alaṅkārāṇāṃ pradhānam |.*

52. For *samāsokti* in Bhāmaha and Daṇḍin, see Bronner (2017). For the fortunes of *samāsokti* in disparate literary cultures, both within and beyond the Sanskrit Cosmopolis, see the other contributions on this *alaṅkāra* in the ninetieth issue of the *Rivista di Studi*

this study, but adds an important voice to the debate, highlighting how Vāmana's attempt at methodical systematization was crucial to the transformation of the field of Sanskrit poetics, also through the work of his neglected first commentator.

Driven by the urge to fit *samāsokti* into his project of reducing all figures of sense to variations of *upamā*, Vāmana's understanding of this *alaṅkāra* is quite original and differs from its understanding by other authors. This allows us to treat this figure of speech in Vāmana and Sahadeva without looking back at their predecessors or looking forward at the authors who followed them.[53] Vāmana's definition laconically states:

> When it is not stated, 'condensed expression'.[54]

The *svavṛtti* comes to the rescue and explains what must be supplied from the preceding *sūtra*[55] through the practice of *anuvṛtti*, 'recurrence [of a term from a preceding rule]', typical of the archaizing *sūtra* style that Vāmana adopts. The definition of *samāsokti* thus becomes clear:

> 'Condensed expression' is the positing of a similar entity when the subject of the comparison is not mentioned. It is called 'condensed expression' as it expresses a compressed statement.[56]

The illustrating verse reads as follows:

> The *kair* bush, banishing travelers' fatigue, merits praise in the desert.

Orientali. For the by now classical, but still accurate treatment of *samāsokti* across several Sanskrit sources, see Gerow (1971, 316–319).

53. Again, see Cox (2017) for further details on other *ālaṅkārika*s' take on *samāsokti*.

54. *Kāvyālaṅkārasūtra* 4.3.3: *anuktāu samāsoktiḥ |*.

55. *Kāvyālaṅkārasūtra* 4.3.2 is the definition of *prativastu* 'counterpart' and reads: *upameyasyoktau samānavastunyāsaḥ prativastu*, "The counterpart is the positing of a similar entity when the subject of the comparison is mentioned." Both *upameyasya* and *samānavastunyāsaḥ* have to be understood by *anuvṛtti* in order to properly comprehend the following verse.

56. *Vṛtti* ad *Kāvyālaṅkārasūtra* 4.3.3: *upameyasyānuktau samānavastunyāsaḥ samāsoktiḥ | saṅkṣepavacanāt samāsoktir ity ākhyā |*.

> To hell with the charms of the wishing-trees on Meru, unacquainted
> as they are with the needy.[57]

In Vāmana's understanding of the figure, *samāsokti* occurs when the sentence/verse mentions only the standard of the comparison, while the subject of comparison is implicitly understood by the listener/reader. One should therefore conclude that Vāmana's *samāsokti* is an implicit or a condensed simile, what is often referred to simply as 'metaphor' in English.[58] As argued at length by Bronner (2016), Udbhaṭa and Vāmana transformed the field of Sanskrit poetics by actively incorporating concepts from the "senior disciplines" such as Vyākaraṇa and Mīmāṃsā. One conspicuous example is indeed the appropriation of the Mīmāṃsaka interpretive device that is the secondary function of words. This was taken up specifically within the framework of Kumārila's redefinition of the concept, which expressly divides figurative usage into two types: a 'metaphorical secondary usage' (*gauṇavṛtti*) such as 'the boy is a lion' (*siṃho māṇavakaḥ*), in which some common quality (here, courage) is shared by both elements; and a 'nonmetaphorical secondary usage' (*lakṣaṇāvṛtti*), such as 'the cots are crying' (*mañcāḥ krośanti*), in which the relation is based on some other kind of connection (physical position, in this case), which is commonly called metonymy in Western poetics.[59] Udbhaṭa equated the figure of *rūpaka* with Kumārila's *gauṇavṛtti*, while it was Vāmana who, "as if completing an imaginary grid," (Bronner 2016, 98) equated the figure of *vakrokti* with Kumārila's *lakṣaṇā.* What seems to remain excluded is a figure such as *samāsokti*, which also appears to be based on some nonprimary function of the words, since simple *abhidhā*, 'denotation', cannot account for the comprehension of a subject of comparison that is not explicitly stated.

57. *Vṛtti* ad *Kāvyālaṅkārasūtra* 4.3.3: *ślāghyā dhvastādhvagaglāneḥ karīrasya marau sthitiḥ | dhiṅ merau kalpavṛkṣāṇām avyutpannārthināṃ śriyaḥ ||.* Translation by Cox (2017, 150), slightly modified.

58. For readers of English, the ideal starting point for contemporary theory of figuration is still Kittay (1987).

59. See, for instance, the reflections in Gren-Eklund (1986).

In this regard, Sahadeva explains and elaborates on Vāmana's text, probably having this very line of questioning in mind:

> As to the passage that starts with "**When it is not stated,**" the term 'condensed expression' (*samāsokti*) means 'an expression (*uktiḥ*) with condensation (*samāsena*)'; and there is no reference here to a *bahuvrīhi* or any other [compound (*samāsa*)], because of the recurrence [from the *vṛtti* on the previous aphorism] of the sentence meaning, [that is, the subject of comparison].[60] This is why the author states: "as it expresses a compressed statement [of the subject of comparison]." One might object: since the wording that is employed in a primary sense for the standard of comparison must exhaust [its expressive capacity] in that very [signification],[61] how can it express a compressed statement together with the comprehension of the subject of comparison? [We reply:] There is no mistake, since it is by means of similarity that the standard of the comparison is conveyed as including within itself the subject of the comparison. Accordingly, in the example verse, what is meant by the speaker as the recipient of praise is a good person with limited assets, who helps

60. A portion of the *vṛtti* from the previous aphorism (*Kāvyālaṅkārasūtra* 4.3.2) explained that the figure of speech called 'counterpart' (*prativastu*) occurs "when the subject of comparison, i.e., a [whole] sentence meaning, is being mentioned *(upameyasyārthād vākyārthasyoktau satyām)*." Therefore, according to Sahadeva, through recurrence (*anuvṛtti* or *anuvartana*), the term *vākyārthasya* is to be read also with the following *sūtra* and in connection with the term *samāsokti*. The resulting interpretation thus reads as 'a condensed expression of the sentence-meaning [that is, the subject of comparison]', which is not explicitly stated.

61. As tentatively hinted at by the somewhat awkard square brackets, I might be overtranslating Sahadeva's words in this case. A plainer translation would read: "the wording employed in a primary sense for the standard of comparison is exhausted in that very [signification]." But this is a clear reference to Śabara's well-known passage on the limits of the direct signification when their function, i.e., their expressive capacity, is over: *padāni hi svaṃ svaṃ padārtham abhidhāya nivṛttavyāpārāṇi*, "For words, having denoted their respective word meanings, have exhausted their functions" (*Bhāṣya* ad *Mīmāṃsāsūtra* 1.1.25). In this contribution, I will not address the implicit problems of linguistic compositionality that lie in the background of Sahadeva's discussion. For a rich introduction from a specifically Mīmāṃsā viewpoint, see Freschi (2020).

> other people, just like a *kair* plant that is found in the desert and is capable of assuaging the weariness of a wayfarer. Similarly, those who are meant to be communicated as the recipient of blame are the people of great assets who help nobody, merely emulating the wishing trees whose wealth is of no assistance at all, as they are found on the Mount Meru. This is when there is a 'condensed expression', since these two sentence meanings—which consist of the praise of the *kair* and the blame of the wishing trees, and that are the standards of the comparison—are being communicated as co-existing with the 'inclusion' of the two sentence meanings that are the subjects of comparison, as I have just stated. The meaning is that the understanding of the standard of comparison occurs through denotation, while the understanding of the subject of comparison occurs by force of the final sentence meaning.[62]

Unlike several of his other brief glosses, here Sahadeva's commentary is more wide-ranging and rich with implicit references to complex issues of linguistic philosophy, especially the general problem of indirect or inexplicit speech (sometimes called 'implicature'), which can loosely be defined as the capacity of human language (and especially poetic language) to express a sense that is not accounted for by the lexical meanings of the

62. *Ṭippaṇa* of Sahadeva, Ms. T.316, p. 63–64: ***anuktāv*** *iti* | *samāsenoktiḥ samāsoktiḥ* | *na cātra bahuvrīhyādinoktir* [my emendation; *bahuvrīhyādinokti-* T.316] *vākyārthasyānuvartanād ity āha —* ***saṅkṣepavacanād*** *iti* | *nanūpamānābhidhānapravṛttasya śabdasya tatraivopakṣīṇatvāt kathaṃ tenopameyapratipattyā saṅkṣepavacanam* | *naiṣa doṣaḥ sādṛśyadvāreṇa kroḍīkṛtopameyasyopamānasya pratipādanāt* | *tathā ca ślāghyetyādau yadā vaktuḥ pathikakhedāpanodasamarthamarudeśasthitakarīratarutulyaḥ svalpavibhavaḥ paropakārī satpuruṣaḥ ślāghāspadatvena vivakṣitaḥ* | *tathā merusthitanirupakāri*[my emendation; *°nirupamakāri°* T.316]*lakṣmīkakalpapādapaprakhyā mahāvibhavā nirupakāriṇo nindāspadabhūtāḥ pratipipādayiṣitāḥ* | *tadaitayoḥ karīrakalpapādapagatastutinindātmakayor upamānabhūtayor vākyārthayor yathābhihitopameyabhūtavākyārthadvayakroḍīkāreṇa sthitayoḥ pratipādyatāyāṃ samāsavacanam* | *upamānasyābhidhāmukhena pratipattir upameyasya tu tātparyārthamukhenety arthaḥ* |.

words.[63] If my tentative translation of the passage is not too off the mark,[64] Sahadeva's key problem is exactly how one can account for the understanding of the *upameya*, 'subject of comparison' or 'target', which is not explicitly stated in a *samāsokti* verse. Or, in similar terms, how a statement in which an element is not even mentioned can be called a 'condensed expression' of that very missing element as well.

Sahadeva's solution hinges on one crucial concept, *kroḍīkāra* 'inclu-

63. This issue has been at the center of much debate in Alaṅkāraśāstra and beyond. For some recent contributions, also with the relevant bibliography, see the articles in the last section of Graheli (2020), called "Of Implicatures and Figurative Meanings."

64. The tentative nature of any current translation of Sahadeva's text is also due to its reliance on a single, late witness of his work, which might well contain some readings that are far from the author's original intent.

sion'.[65] As a first heuristic hypothesis,[66] I propose that this should be un-

65. The term *kroḍīkāra* and its grammatical variations (*kroḍīkṛta*, etc.) are not very commonly used in Sanskrit scholastic prose, and I hesitate to call them 'technical terms', but they do feature in some *śaiva* philosophical and exegetical works, most famously in Utpaladeva's *Vṛtti* ad *Īśvarapratyabhijñākārikā* 1.1.2:

> *sarveṣāṃ svātmanaḥ sarvārthasiddhisamāśrayasya tattatsarvārthasādhanānyathānupapattyā kroḍīkṛtasiddheḥ* [...] *jñānaṃ kriyā ca* (Torella 2002, 2).

Torella (2002, 86) translates:

> The Self of all beings, the substratum of the establishment of all objects, who embraces the establishment of himself—since otherwise it would be impossible to establish all the various objects—[...] possesses knowledge and action.

The term seems to be used in a way quite similar to Sahadeva's idea of 'inclusion.' This 'embracing' basically stands for a sort of cognitive entailment resembling the common idea of *ākṣepa* (see below): the unknown X must be embraced, i.e., included or entailed, for the already known Y to make sense and be possible at all (see also below on the likely correlation with *arthāpatti*). Abhinavagupta's commentary in the *Īśvarapratyabhijñāvivṛtivimarśinī*, p. 67, also takes a similar direction, although he does not emphasize the aspect of necessary entailment (the *anyathānupapatti*):

> *tena pramātrā svātmano nijasya rūpasya siddhiḥ prakāśaḥ prameyasiddhyaiva kroḍīkṛtā kroḍopalakṣitahṛdayarūpatām gatā kṛtā hṛdayaṅgamīkṛtety arthaḥ*
>
> The establishment of the proper form of the Self, i.e., its [conscious] luminosity, is embraced by the cognizing subject on account of the very establishment of the objects of cognition. 'Embraced' means that it 'has taken the form of the heart, which is secondarily signified by the embracing bosom (*kroḍa*), i.e., 'is made to enter the heart [as a pleasant truth] (*hṛdayaṅgamīkṛtā*).

A fuller understanding of the history of *kroḍīkāra* is a further aim of my ongoing research on Sahadeva. I wish to thank Yohei Kawajiri for sharing some of his insightful thoughts on this issue.

66. In truth, in elaborating on Vāmana's take on *samāsokti,* Sahadeva employs one more crucial concept *tātparyārtha* 'final sentence meaning', on which my current reflections are even more preliminary. Of course, the term might just be interpreted in a not-too-technical sense as the final meaning of the sentence—that is, what the sentence is ultimately about—to be arrived at by any cognitive-linguistic process Sahadeva might accept in his wider conception of language. This would be Mukula's theory of language, as I argue

derstood as a philosophical borrowing/reworking—from a previous, well-reputed author—that Sahadeva employs in order to conceptually update and make better sense of Vāmana's definition of *samāsokti*.

As suggested by another usage of the same term, Sahadeva's *kroḍīkāra* is nothing but his rendition of the term *ākṣepa*, in the sense of 'entailment', 'implication', or—sometimes more appropriately in a poetic context, as it does not have any resonance within the field of logic—'intimation'. This other usage is found in Sahadeva's comments on a different figure of speech defined in Vāmana's text, the very figure of sense called *ākṣepa*. While it is not necessary for our present purpose to deal with the first understanding of the term *ākṣepa* in Vāmana's work,[67] it is worth quoting the

later, although Mukula uses the term only once and in a clearly nontechnical sense. Along these lines, *lakṣaṇā* would be the function that leads to the *tātparyārtha*, which in turn is the means to arrive at the subject of comparison. However, if the term *tātparyārtha*, used here in the instrumental case, indicates the means through which the subject of comparison is understood, no function is mentioned to account for this very sentence meaning, which seems to be directly opposed to simple denotation (*abhidhā*), the mere origin of the expressly stated standard of comparison. On the one hand, one possibility is the abovementioned *lakṣaṇā*. This indeed seems plausible, although in Mukula (as in Sahadeva) the link between *tātparyārtha* and *lakṣaṇā* is very tenuous. On the other hand, the term *tātparyārtha* might well be interpreted as a reference to *tātparyaśakti* ("the power of intentionality") as a full-fledged function of language (*śabdavṛtti* or *śabdavyāpāra*), and thus one more instance of an appropriation within Alaṅkāraśāstra of a concept derived from a "senior discipline." In this case, it would be Jayanta Bhaṭṭa's innovation within the field of linguistic philosophy, specifically the issue of compositionality, that is put to use by Sahadeva in order to solve the problem of unstated meanings in a figure of speech. For a detailed study of *tātparya*, especially as concerns Abhinavagupta's debt to Jayanta Bhaṭṭa, see Graheli (2016). For an example of the application of *tātparyaśakti* in Alaṅkāraśāstra in order to account for the similar issue of *rasa*, 'aesthetic emotion' (which is not directly stated by any lexical element in a poem), in opposition to Ānandavardhana's theory, see Dhanika's *Avaloka* on Dhanañjaya's *Daśarūpaka*, as investigated by Ollett (2020).

67. The first understanding of the *sūtra* takes *ākṣepa* in the sense of disparagement and the example shows how the standard of comparison can be belittled and scorned in order to exalt the subject of the comparison. See the translation of the passage in Jha (1917, 86–87).

vṛtti where it focuses on the second sense of *sūtra* 4.3.27: *upamānākṣepaś cākṣepaḥ* ("The *ākṣepa* is the implication of the standard of comparison").

> The aphorism can also mean that the comprehension of the standard of comparison occurs by implication. Just like in this example:[68]
>
> > Bearing a rainbow on her white cloud (/breast),
> > which looked like a fresh nail scratch,
> > brightening (/appealing to) the spotted moon,
> > Autumn has just made the sun even hotter (with rage).[69]
>
> In this verse, the Autumn is like a prostitute, the Moon is like the leading character, and the Sun is like a rival character. Thus, they are understood as the standard of comparison.[70]

What is not immediately obvious from this passage—in either the definition, the explanation, or the example—is that the figure of *ākṣepa* is the structural opposite of that of *samāsokti* within the carefully crafted system that is Vāmana's poetic syllabus. While in the latter figure, it is the subject of comparison that is not explicitly mentioned (*upameyasyānuktau samānavastunyāsaḥ samāsoktiḥ*), in *ākṣepa*, it is the standard of comparison that is not mentioned, and therefore has to be understood by implication (*ākṣepataḥ*)—even though in this verse, counterintuitively, the subjects of comparison are natural phenomena and the standards are human beings. Sahadeva's comments point precisely in this direction and offer further clues to unearthing the scholarly source of *ākṣepa/kroḍīkāra*.

68. *Vṛtti* ad *Kāvyālaṅkārasūtra* 4.3.27: *upamānasyākṣepataḥ pratipattir ity api sūtrārthaḥ | yathā.*

69. *Vṛtti* ad *Kāvyālaṅkārasūtra* 4.3.27: *aindraṃ dhanuḥ pāṇḍupayodhareṇa śarad dadhānārdranakhakṣatābham | prasādayantī sakalaṅkam induṃ tāpaṃ raver abhyadhikaṃ cakāra ||.* Translation, slightly modified, from Cox (2017, 161), which treats Ruyyaka's interpretation of the verse in detail and mentions that Kuntaka too proposes a reading of this short poetic jewel in his *Vakroktijīvita*. The verse is also quoted in Abhinavagupta's *Locana* ad *Dhvanyāloka* 1.13, p. 114.

70. *Vṛtti* ad *Kāvyālaṅkārasūtra* 4.3.27: *atra śarad veśyeva, induṃ nāyakam iva, raveḥ pratināyakasyevety upamānāni gamyanta iti |.*

> When Vāmana says 'implication', what he means is: a comprehension thanks to implication, be it a nonprimary activity of language or an activity based on meaning. It is the fact of being implied. It means that it is the fact of being included.[71]

Clearly, 'inclusion' (*kroḍīkāra*) equals 'implication' (*ākṣepa*) in Sahadeva's understanding. A complete intellectual history of the philosophical uses of the term/concept *ākṣepa* is yet to be written.[72] The idea has an unmistakably Mīmāṃsaka pedigree and can be understood, in general terms, as the implication or the importation/supplementation (*adhyāhāra*) of an unstated but necessary semantic or textual element within a (Vedic) passage for the sake of its proper exegesis. In the history of Kashmiri poetics, *ākṣepa* becomes a central concept with Mukula Bhaṭṭa's *Abhidhāvṛttamātṛkā*, according to which it is the cognitive-linguistic operation that is at the heart of probably the most important kind of *lakṣaṇā*, 'indication', the so-called *upādānalakṣaṇā*, 'indication by inclusion'.[73] This form of nonprimary linguistic signification is meant to account for the cases in which some extra meaning, over and beyond the mere lexical sense of the words employed, is necessary to make sense of the sentence at hand.[74] Even if not mentioned by Mukula himself, the simplest, time-honored example is

71. *Ṭippaṇa* of Sahadeva, Ms. T.316, p. 78: *ākṣepa iti | ākṣepād amukhyāc chabdavyāpārād arthavyāpārād vā pratipattir ākṣipyamāṇatvam | kroḍīkriyamāṇatvam ity arthaḥ |*. I translate here *śabda* as language, because—I believe—the discourse has shifted towards the different functions of language (see the rest of my discussion).

72. An interesting article discussing the close conceptual links among *ākṣepa*, *arthāpatti*, and *lakṣaṇā* is that of Raja (1994), even though the historical imbrication of the different, though closely related concepts cannot fully be disentangled in the space of a short paper.

73. The likely exaggeration of calling the *upādānalakṣaṇā* the 'most important kind of indication' in his system is triggered by Mukula's using it to account for the comprehension of *rasa*, the 'aesthetic emotion' (see Cuneo 2020, 346; *Abhidhāvṛttamātṛkā*, p. 14), which was soon to become the most important element of poetry in Kashmiri Alaṅkāraśāstra and beyond (see, e.g., Pollock 2012).

74. *Abhidhāvṛttamātṛkā* 3ab, p. 6: *svasiddhyarthatayākṣepo yatra vastvantarasya tat | upādānam ... ||*.

kuntāḥ praviśanti, 'the lances are entering', to be understood as 'the lance bearers are entering'.

My contention is that Sahadeva's understanding of Vāmana's figures of *samāsokti* and *ākṣepa* can be interpreted as the conscious appropriation and application of Mukula's conception of *upādānalakṣaṇā*, which is likely what Sahadeva is referring to when he explains *ākṣepād* 'by implication' with the gloss *amukhyāc chabdavyāpārād*, 'thanks to the nonprimary activity of language'.[75] By contrast, the second gloss of the same word, *arthavyāpārād*, 'thanks to an activity based on meaning',[76] might point to a different sense/use of the term *ākṣepa* as the core cognitive operation implied in the much-discussed means of knowledge that is *arthāpatti,* 'postulation'.[77] Again, we have a state of affairs, possibly but not necessarily mediated by language, that can be logically accounted for only by postulating some extra element. One common example is the phrase *pīno devadatta divā na bhuṅkte*, 'Fat Devadatta does not eat during the day', which is understood to imply that he eats at night.[78] What is most striking is that Mukula again includes this case within the purview of *upādānalakṣaṇā*, although he admits that it might also be included in some form of *arthāpatti*.

75. As stated above, by further merging and harmonizing the *alaṅkāra*-based analysis of language proper to Alaṅkāraśāstra with the analysis of language based on different linguistic functions proper to Mīmāṃsā and other senior disciplines, Sahadeva continued the project started by authors such as Udbhaṭa and Vāmana himself in the "Jayāpīḍa moment" (see again Bronner 2016).

76. It is true, however, that in Mukula's system, which follows in the footsteps of Bhāṭṭa Mīmāṃsā, what comes directly from *śabda* are only primary meanings (*artha*). It is only from these meanings that one can understand any further meaning through a nonprimary linguistic function (*lakṣaṇā*). In this way, the difference between *amukhyaśabdavyāpāra* and *arthavyāpāra* would indeed be negligible in a careful reading of Mukula's theory, which is what Sahadeva might be undertaking here.

77. This previously neglected means of knowledge and the debates on its existence over the centuries, especially between Mīmāṃsakas and Naiyāyikas, is now the object of a volume of translations and studies edited by Keating (2020).

78. For a recent, thorough analysis of the example (to be found in *Abhidhāvṛttamātṛkā*, p. 7 and then taken up again at p. 19), see Keating (2013b, 447–450).

Therefore, it seems reasonable to assume that Sahadeva is basing his second alternative gloss of the term *ākṣepād* precisely on Mukula's partially noncommittal view regarding *arthāpatti*.

There is an interesting problem in assuming that Sahadeva is simply borrowing Mukula's theory and applying it to Vāmana's analysis of the figures of speech. The *upādānalakṣaṇā* that is supposed to be at play in the cases of *samāsokti* and *ākṣepa* is a kind of *śuddhā lakṣaṇā*, i.e., 'pure indication'. This means that it is an indication free from *upacāra*, 'transfer'. To simplify Mukula's complex theory, the paradigmatic case of transfer is a metaphorical transfer of qualities based on their similarity. A classic example, though not quoted by Mukula, is *siṃho māṇavakaḥ*, 'the boy is a lion', meaning that he is 'as brave as a lion'. However, in Sahadeva's comments on *samāsokti*, he argues that the *kroḍīkāra*, the 'inclusion' of the *upameya*, the 'subject of the comparison', occurs *sādṛśyadvāreṇa*, 'by means of similarity', which is not supposed to be a factor in Mukula's account of *upādānalakṣaṇā* (although Mukula never explicitly rules out this option). My current, preliminary take on the issue is that Sahadeva is actively innovating and broadening Mukula's theory of indication by the very act of applying it to the interpretation of Vāmana's text.

To conclude this analysis of Sahadeva's take on *samāsokti* and *ākṣepa*, he seems to be trying to improve the internal cogency of the *Kāvyālaṅkārasūtra* and *vṛtti* by employing the epistemological tools offered by his revered predecessor, Mukula Bhaṭṭa. Even if a deeper analysis of the *Ṭippaṇa* is needed to further substantiate this claim, it is worth speculating that Sahadeva's hermeneutical enterprise was part of a shared project within Kashmiri poetics and beyond,[79] trying to make sense of poetry and its cognitive and aesthetic effects without resorting to Ānandavardhana's theory of *dhvani*. This form of theoretical conservatism was meant to establish the study of

79. I am referring to the many centuries of opposition that the theory of *dhvani* faced, probably starting with Mukula, and continuing with authors such as Bhaṭṭa Nāyaka and Mahima Bhaṭṭa, without forgetting the logician Jayanta Bhaṭṭa and his alternative *tātparya* solution, whose possible influence on Sahadeva was alluded to above.

poetry as firmly within the boundaries of the "senior disciplines," the *pada*, *vākya*, and *pramāṇa*, i.e., grammar (*vyākaraṇa*), Vedic exegesis (*mīmāṃsā*), and logic (*nyāya*), poetically evoked towards the end of Mukula's *Abhidhāvṛttamātṛkā*.[80]

CONCLUSION

The present contribution is just a preliminary step in assessing the role that Sahadeva played in the intellectual history of Kashmiri poetics, in particular, and South Asian culture in general. However, one might venture some general remarks on him as a commentator and as an intellectual figure whose outline still needs to be fully delineated. Sahadeva shoulders the burden of being the first commentator on one of the foundational texts of the discipline, and he often chooses to diligently disambiguate the meanings[81] of the root text without diverging in original directions. Nevertheless, in several passages, his authorial voice becomes audible, as he adds interesting remarks,[82] asks difficult questions, and finds (or attempts to find) viable solutions, most probably by appropriating and reinterpreting theoretical concepts from his predecessors.[83] One aspect of Sahadeva's cultural background that I have barely touched upon in the present discussion is his meticulous understanding of the discipline of *vyākaraṇa*, 'grammar',

80. *Abhidhāvṛttamātṛkā* 13 and *Vṛtti* on it, p. 21–22: *padavākyapramāṇeṣu tad etat pratibimbitam | yo yojayati sāhitye tasya vāṇī prasīdati ||*, "If one applies to literature this [tenfold operation of language], which is reflected in Word, Sentence and Means of knowledge, his speech will shine forth clearly."

81. See, for instance, the beginning of his commentary of *samāsokti*, where he explains the obvious, i.e., that the term *samāsa* in the name of this figure of speech should not be taken as 'compound'.

82. See his oblique reference to a *prayojanaprayojanaprayojana* in commenting on Vāmana's opening.

83. See the whole discussion on *samāsokti* and *ākṣepa*, if I am right in disentangling the implicit sources, or his "lengthy mini-essay" on "the categories of mixture and fusion," as christened by Bronner (2016, 112).

and the very frequent use he makes of it when analyzing Vāmana's text. I might well be overstating this feature of his writing, but this could be a further clue to securely identifying Sahadeva as the *guru* of Puṇyarāja. This interpretation that I do favor, of course, does not on its own imply that he lived in the eleventh century, as "his" Śaśāṅkadhara might well be a different author still than the master of Cakradhara and Kṣīrasvāmin. Thus, a tenth-century Sahadeva might have been both the direct disciple of Mukula Bhaṭṭa and the master of Puṇyarāja.

Besides the doubts regarding his date, many more questions remain open for further research. In particular, a full investigation of Sahadeva's intellectual background needs to be carried out, with a special focus on his relations with Daṇḍin, Udbhaṭa, Ānandavardhana, Mukula, and Pratīhārendurāja within the field of Sanskrit poetics and, more broadly, his debt to other disciplines, such as Mīmāṃsā and Nyāya. In the best-case scenario, such a study would also illustrate the particularity of Sahadeva's take on the cognitive and epistemological underpinnings that lie at the heart of the very process of poetic appreciation, provided that he did have such a unified understanding of the literary phenomenon. Two likely conceptual candidates for this integrated aesthetic model have been proposed and partly argued for in the previous discussion, namely some adapted version of Mukula's theory of *lakṣaṇā* and, less probably, some adapted version of Jayanta Bhaṭṭa's theory of *tātparyaśakti.* To conclude, the *Wirkungsgeschichte* of Sahadeva's contribution to the field of poetics and beyond requires full scrutiny.

My final hope is that, besides the figure of Sahadeva, this preliminary study will rekindle the interest in Vāmana's work, whose influence on over a millennium of Sanskrit culture has not yet been fully investigated or impartially assessed. In particular, the *Kāvyālaṅkārasūtra* and its *vṛtti* deserve a critical edition, not so much for the establishment of a phantomatic *Urtext*, but again for the sake of properly tracing the fluctuating fortunes that it enjoyed in the intellectual history of South Asia.

BIBLIOGRAPHY

SOURCES

Abhinavagupta. *Īśvarapratyabhijñāvivṛtivimarśinī*. Ed. by Madhusudan Kaul Shastri. Vol. 1. Bombay: Kashmir Series of Texts and Studies LX, 1938.

Amarasiṃha. *Amarakoṣa with Kṣīrasvāmin's Commentary*. Ed. by Sharma and Sardesai. Poona Oriental Series 43. Puna: Oriental Book Agency, 1941.

Ānandavardhana. *Dhvanyāloka*, with the *Locana* of Abhinavagupta, the *Bālapriyā* subcommentary of Rāmaṣāraka, and the *Divyāñjana* notes of Pt. Mahādeva Śāstri. Ed. by P. Śāstri. Kashi Sanskrit Series 135. Benares, 1940.

Bhāmaha. *Kāvyālaṃkāra*. Ed. and trans. by P. V. Naganatha Sastry. Delhi: Motilal Banarsidass, 1970.

Bharata. *Nāṭyaśāstra*, with the *Abhinavabhāratī* of Abhinavagupta. Vol. 1 (Chapters 1–7). Ed. by K. Krishnamoorthy. 4th revised edition. GOS 36. Vadodara, 1992.

Bhartṛhari. *Vākyapadīya. Die Mūlakārikās nach den Handschriften herausgegeben und mit einem Pāda-index versehen.* Critically edited by W. Rau. Wiesbaden: Franz Steiner, 1977.

Bhoja. *Śṛṅgāraprakāśa*. Ed. by V. Raghavan. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Kalhaṇa. *Rājataraṅgiṇī*. Ed. and trans. by M. A. Stein. Delhi, 1979.

Kumārila Bhaṭṭa. *Ślokavārttika with the Nyāyaratnākara of Śrī Pārthasārathi Miśra*. Ed. by Svāmī Dvārikādāsa Śāstri. Varanasi: Tara Publications, 1978.

Mahābhārata. Critically edited by V. S. Sukthankar et al. 18 vols. Pune: Bhandarkar Oriental Research Institute, 1933–1966.

Mahimabhaṭṭa. *Vyaktiviveka of Rājānaka Mahimabhaṭṭa and its commentary of Rājānaka Ruyyaka*. Ed. by T. Gaṇapati Śāstrī. Trivandrum: Travancore Government Press, 1909.

— *Vyaktiviveka with the Commentary of Rājānaka Ruyyaka and the Madhusūdanī Commentary*. Ed. by Śrī Madhusūdana Miśra. Kashi Sanskrit Series 121. Varanasi: Chowkhamba, 1936.
— *Vyaktiviveka*. Edited with a Sanskrit Commentary of Rājānaka Ruyyaka and Hindi commentary and notes by Rewāprasāda Dwivedī. Raipur: Government Sanskrit College, 1964.

Mammaṭa. *Kāvyaprakāśa*, with the commentary *Saṅketa* of Someśvara Bhaṭṭa. Ed. by Rasiklal C. Parikh. 2 vols. Jodhpur: Rajasthan Oriental Research Institute, 1959.
— *Śabdavyāpāravicāra*. Ed. by Mangesh Râmkrishna Telang. Bombay: Nirnaya Sagar Press, 1916.

Mukula Bhaṭṭa. *Abhidhāvṛttimātṛkā*. Ed. by Mangesh Râmkrishna Telang. Bombay: Nirnaya Sagar Press, 1916.

Rājaśekhara. *Kāvyamīmāṃsā*. Ed. by C. D. Dalal and R. A. Sastry, revised and enlarged by Ramaswami Sastri Siromani. Gaekwad Oriental Series I. Baroda: Oriental Institute, 1964[3].

Sahadeva. *Kāvyālaṃkārasūtraṭippaṇa*. Manuscript T. 316. University of Kerala Oriental Manuscript Library, p. 117.

Udbhaṭa. *Kāvyālaṃkārasārasaṅgraha*, with the commentary, the *Laghuvṛtti* of Indurāja. Ed. by Narayana Daso Banhatti. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.

Utpaladeva. *Īśvarapratyabhijñākārika*. See Torella (2002).

Vāmana. *Kāvyālaṅkārasūtra and a Commentary Called Kâvyâlaṅkâra Kâmadhenu by Śrî Gopendra Tripurahara Bhûpâla*. Ed. by Ratna Gopālā Bhaṭṭa. Benares Sanskrit Series 134 and 140. Benares: Vidyâ Vilâs Press, 1908.
— *Kāvyālaṅkārasūtra with the commentary Kāmadhenu*. Ed. by Śrīkṛṣṇasūri. Sri Vani Vilas Sastra Series 5. Srirangam: Sri Vani Vilas Press, 1909.
— *Kāvyālaṅkārasūtra with his own Vṛitti*. Ed. by M. P. Durgāprasāda and K. P. Parab. Kāvyamālā 15. Bombay: Nirṇaya Sagar Press, 1926.
— *Liṅgānuśāsana*. Ed. by Chimanlal D. Dalal. Gaekwad Oriental Series VI. Baroda: Central Library, 1918.

Studies

Aklujkar, A. (1974). "The authorship of the Vākya-kāṇḍa-ṭīkā". In: *Charu Deva Shastri Felicitation Volume*. Ed. by S. K. Chatterji. New Delhi: Charu Deva Shastri Felicitation Volume Committee, pp. 165–188.

Agrawal, M. M. (2008). "Mukulabhaṭṭa and Vyañjanā". In: *Linguistic Traditions of Kashmir. Essays in Memory of Paṇḍit Dinanath Yaksha*. Ed. by Mrinal Kaul and Ashok Aklujkar. New Delhi and Jammu: D. K. Printworld and The Harabhatta Shastri Indological Research Institute, pp. 28–40.

Bandyopadhyaya, P. (1976). "A Neglected Commentary on Vāmana's *Kāvyālaṅkārasūtravṛtti*". *Journal of the Ganganath Jha Kendriya Sanskrit Vidyapeetha* 32, pp. 375–390.

Bansat-Boudon, Lyne (1992). *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*. Paris: École Française d'Extrême Orient.

Battistini, A. (2016). "When Poetry is Ripe. An Overview of the Theory of *kāvyapāka*". In: *A World of Nourishment. Reflections on Food In Indian Culture*. Ed. by C. Pieruccini and P. M. Rossi. Milano: Ledizioni, pp. 145–161.

Bronkhorst, J. (2019). *A Śabda Reader. Language in Classical Indian Thought*. New York: Columbia University Press.

Bronner, Y. (2012). "A Question of Priority. Revisiting the Bhāmaha-Daṇḍin Debate". *Journal of Indian Philosophy* 40, pp. 67–118.

— (2013). "From Conqueror to Connoisseur. Kalhaṇa's Account of Jayāpīḍa and the Fashioning of Kashmir as the Kingdom of Learning". *Indian Economic and Social History Reader* 50.2, pp. 161–177.

— (2016). "Understanding Udbhaṭa. The Invention of Kashmiri Poetics in the Jayāpīḍa Moment". In: *Around Abhinavagupta. Aspects of the Intellectual History of Kashmir from the Ninth to the Eleventh Century*. Ed. by E. Franco and I. Ratié. Münster: LIT Verlag, pp. 81–147.

— (2017). "Pedagogy, Playfulness, and Innovation in Daṇḍin's Condensed Speech". *Rivista di Studi Orientali* 90, pp. 77–92.

— (2020). "In Search of Scholasticism. Sanskrit Poetics and Its Long Path to Śāstrahood". In: *Les scolastiques indiennes. Genèses, développements, interactions*. Ed. by É. Aussant and G. Colas. Études thématiques 32. Paris: École française d'Extrême Orient, pp. 87–101.
— ed. (2023). *A Lasting Vision. Dandin's Mirror in the World of Asian Letters*. New York, NY: Oxford University Press.
— (forthcoming). *A Reader on Alaṃkāra. A Historical Sourcebook in Classical Indian Ornamental Theory*. New York: Columbia University Press.
Bühler, G. (1877). *Detailed Report of a Tour in Search of Sanskrit MSS. made in Kashmir, Rajputana and Central India*. Bombay and London: Society's Library, Town Hall and Trübner & Co.
Cappeller, C., ed. (1875). *śrivāmanaviracitā kāvyālaṃkāravṛttiḥ. Vâmana's Lehrbuch der Poetik*. Jena: Verlag von Hermann Dufft.
— (1880). *Vâmana's Stilregeln*. Straßburg: Karl J. Trübne.
Cardona, G. (1976). *Pāṇini. A Survey of Research*. The Hague and Paris.
Cox, Whitney (2017). "*Anantaprapañca*. Thinking through *samāsokti*, with Ruyyaka". *Rivista di Studi Orientali* 90, pp. 145–167.
Cuneo, D. (2017). "'This is Not a Quote'. Quotation Employment, Quotational Hoaxes and Other Unusual Cases of Textual Reuse in Sanskrit Poetics-cum-Dramaturgy". In: *Adaptive Reuse. Aspects of Creativity in South Asian Cultural History*. Ed. by E. Freschi and P. Maas. Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes 101. Wiesbaden: Harrassowitz, pp. 219–253.
— (2020). "Meaning beyond Words. The Implicature Wars". In: *The Bloomsbury Research Handbook of Indian Philosophy of Language*. Ed. by A. Graheli. Bloomsbury Research Handbooks in Asian philosophy. London: Bloomsbury Academic, pp. 396–422.
D'Avella, V. B. (2018). "Creating the Perfect Language. Sanskrit Grammarians, Poetry, and the Exegetical Tradition". PhD thesis. University of Chicago. Unpublished.

De, S. K. (1960[2]). *History of Sanskrit Poetics*. 2 vols. Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhyay.

Deshpande, Madhav M. (1993). "The Changing Notion of *śiṣṭa* from Patañjali to Bhartṛhari". *Asiatische Studien/Études Asiatiques* 47, pp. 95–115.

— (1998). "Evolution of the Notion of Authority (*Prāmāṇya*) in the Pāṇinian Tradition". *Histoire Épistémologie Langage* 20.1: *Les Grammaires Indiennes*, pp. 5–28.

Dwivedi, R. C. (1974). "The Theory of Kāvyapāka with Special Reference to the *Kāvyamīmāṃsā*". *Vishveshvaranand Indological Journal* 12, pp. 106–119.

Freschi, E. (2020). "Meanings of Words and Sentences in Mīmāṃsā". In: *The Bloomsbury Research Handbook of Indian Philosophy of Language*. Ed. by A. Graheli. Bloomsbury Research Handbooks in Asian philosophy. London: Bloomsbury Academic, pp. 181–201.

Gerow, E. (1971). *A Glossary of Indian Figures of Speech*. The Hague and Paris: Mouton.

— (1977). *Indian Poetics*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

Gnoli, R. (1962). *Udbhaṭa's Commentary on the Kāvyālaṃkāra of Bhāmaha*. Roma: Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente.

Goodall, D. (2001). "Bhūte 'āha' iti pramādāt. Firm Evidence for the Direction of Change Where Certain Verses of the Raghuvaṃśa are Variously Transmitted". *Zeitschrift der Deutschen Morgenlaendischen Gesellschaft* 151.1, pp. 103–124.

Graheli, A. (2016). "The Force of *Tātparya*. Bhaṭṭa Jayanta and Abhinavagupta". In: *Around Abhinavagupta. Aspects of the Intellectual History of Kashmir from the Ninth to the Eleventh Century*. Ed. by E. Franco and I. Ratié. Münster: LIT Verlag, pp. 231–261.

— ed. (2020). *The Bloomsbury Research Handbook of Indian Philosophy of Language*. Bloomsbury Research Handbooks in Asian philosophy. London: Bloomsbury Academic.

Gren-Eklund, G. (1986). "The Cots Are Crying". In: *Kalyāṇamitrārāgaṇam. Essays in Honour of Nils Simonsson*. Ed. by Eivind Kahrs. Oslo: Norwegian University Press, pp. 79–97.

Haag, P. and V. Vergiani, eds. (2011). *Studies in the Kāśikāvṛtti. The Section on Pratyāhāras. Critical Edition, Translation and Other Contributions*. London: Anthem Press.

Hattori, Masaaki (2001). "The *guṇa* in Vāmana's *Kāvyālaṅkārasūtravṛtti*". *Nagoya Studies in Indian Culture and Buddhism: Saṃbhāṣā* 21, pp. 45–53.

— (2003). "Semantic Aspects in Vāmana's Poetics". *Cracow Indological Studies* 4–5, pp. 269–286.

— (2004). "Vāmana on Semantic Qualities. An Annotated Translation of the *Kāvyālaṅkārasūtravṛtti* (3.2.1–5. 10–14)". In: *Three Mountains and Seven Rivers. Prof. Musashi Tachikawa's Felicitation Volume*. Ed. by Shoun Hino and Toshihiro Wada. Delhi: Motilal Banarsidass, pp. 489–499.

Iyer, K. A. S. (1969). *Bhartṛhari. A Study of the Vākyapadīya in the Light of the Ancient Commentators*. Pune: Deccan College.

Ingalls, D. H. H. (1965). *An Anthology of Sanskrit Court Poetry. Vidyākara's Subhāṣitaratnakoṣa*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Ingalls, D. H. H., J. M. Masson, and M. V. Patwardhan, eds. (1990). *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*. Harvard Oriental Series 49. London.

Jha, G. (1917). *Vāmana's Kāvyālaṃkāra-sūtra-vritti*. Poona: Oriental Book Agency.

Kane, P. V. (1961). *History of Sanskrit Poetics*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Karcz, M. (2020). "The Ripeness of Poetry. Innovation in the Concept of *kāvyapāka* as Introduced by Bhoja". *Cracow Indological Studies* 22.2, pp. 63–78.

Keating, M. (2013a). "'The Cow is to be Tied up'. Sort-Shifting in Classical Indian Philosophy of Language". *History of Philosophy Quarterly* 30.4, pp. 311–333.

Keating, M. (2013b). "Mukulabhaṭṭa's Defense of *Lakṣaṇā*. How We Use Words to Mean Something Else, But Not Everything Else". *Journal of Indian Philosophy* 41.4, pp. 439–461.

— (2019). *Language, Meaning, and Use in Indian Philosophy. An Introduction to Mukula's "Fundamentals of the Communicative Function"*. London: Bloomsbury Academic.

— (2020). *Controversial Reasoning in Indian Philosophy. Major Texts and Arguments on Arthāpatti*. London: Bloomsbury Academic.

Kittay, E. F. (1987). *Metaphor. Its Cognitive Force and Linguistic Structure*. Oxford: Clarendon Press.

Krishnamachariar, M. (1937). *History of Classical Sanskrit Literature*. Madras: Tirumalai-Tirupati Devasthanams Press.

Krishnamoorthy, K. (1968). *The Dhvanyāloka and its Critics*. Mysore: Kavyalaya Publishers.

— (1971). "Maṅgala, a Neglected Name in Sanskrit Poetics". *Journal of the Oriental Institute of Baroda* 20.3, pp. 247–255.

Lahiri, Prakas Chandra (1933). "Vāmana's Theory of Rīti and Guṇa". *Indian Historical Quarterly* 9, pp. 835–853.

Leavitt, Guy (2011). "The social in Kashmiri Aesthetics. Suggesting and Speciously Savoring Rasa in Ānandavardhana and Abhinavagupta". In: *South Asian Texts in History. Critical Engagements with Sheldon Pollock*. Ed. by Y. Bronner, W. Cox, and L. McCrea. Ann Arbor: Association for Asian Studies, pp. 267–289.

Liebich, B., ed. (1930). *Kṣīrataraṅginī. Kṣīrasvāmin's Kommentar zu Pāṇini's Dhātupātha*. Breslau: M. & H. Marcus Verlag.

McCrea, L. J. (2008). *The Teleology of Poetics in Medieval Kashmir*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press.

— (2011). "Standards and Practices. Following, Making, and Breaking the Rules of *Śāstra*". In: *South Asian Texts in History. Critical Engagements with Sheldon Pollock*. Ed. by Y. Bronner, W. Cox, and L. McCrea. Ann Arbor: Association for Asian Studies, pp. 229–239.

Ollett, A. (2020). "Rasa as Sentence Meaning". In: *The Bloomsbury Research Handbook of Indian Philosophy of Language*. Ed. by A. Graheli. Bloomsbury Research Handbooks in Asian philosophy. London: Bloomsbury Academic, pp. 371–395.

— (forthcoming). *The Mirror of Ornaments (*Alaṅkāradappaṇa*). A Prakrit Work of Poetics*. Napoli: L'Orientale Università degli Studi.

Pant, M. R. (2000). *Jātarūpa's Commentary on the Amarakośa*. 2 vols. Delhi: Motilal Banarsidass.

Porcher, Marie-Claude (1978). *Figures de style en Sanskrit. Théories des alaṃkāraśāstra. Analyse de poèmes de Veṅkaṭādhvarin*. Paris: Collège de France, Institut de civilization indienne.

Pollock, S. (1998). "Bhoja's *Śṛṅgāraprakāsa* and the Problem of *rasa*. A Historical Introduction and Annotated Translation". *Asiatische Studien/Études Asiatiques* 52.1, pp. 117–192.

— (2001). "The Social Aesthetic and Sanskrit Literary Theory". *Journal of Indian Philosophy* 29, pp. 197–229.

— (2012). "Vyakti and the History of Rasa". *Saṃskṛtavimarśaḥ* 6, pp. 232–253.

— (2016). *A Rasa Reader*. New York: Columbia University Press.

Raghavan, V. (1978). *Bhoja's Śṛṅgāraprakāśa*. Madras: Punarvasu.

Raja, K. (1994). "Ākṣepa, Arthāpatti and Lakṣaṇā". In: *Cultura Indica. Tributes to an Indologist Professor Dr. Asoke Chatterjee Sastri*. Ed. by B. Banerjee et al. Delhi: Sarada Publishing House, pp. 103–106.

Slaje, W., ed. (2008). *Śāstrārambha. Inquiries into the Preamble in Sanskrit*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

Torella, R. (2002). *The Īśvarapratyabhijñākārika of Utpaladeva with the Author's Vṛtti. Critical Edition and Annotated Translation*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Tubb, G. (1985). "Abhinavagupta on Phonetic Texture". *Journal of the American Oriental Society* 105, pp. 567–578.

Tubb, G. (2008). "Philosophical Beginnings in Sanskrit Treatises on Poetics". In: *Śāstrārambha. Inquiries into the Preamble in Sanskrit*. Ed. by W. Slaje. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, pp. 171–182.

Vasudeva, S. (2016). "*Lakṣaṇam aparyālocitābhidhānam*. Śobhākara's resistance to Ruyyaka". In: *Around Abhinavagupta. Aspects of the Intellectual History of Kashmir from the Ninth to the Eleventh Century*. Ed. by E. Franco and I. Ratié. Münster: LIT Verlag, pp. 495–530.

Venugopalan, K. (1977). "Mukula Bhaṭṭa. *Abhidhāvṛttimātṛkā* (Edited and translated)". *Journal of Indian Philosophy* 4, pp. 203–264.

van Buitenen, J. A. B. (1978). *Mahābhārata. 4 The Book of Virāta. 5 The Book of the Effort*. Chicago: The University of Chicago Press.

Vogel, C. (1979). *Indian Lexicography*. A History of Indian Literature 5.4. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

ABSTRACTS

This article examines an unpublished commentary on Vāmana's *Kāvyālaṅkārasūtra* (early 9th century), known as *ṭippaṇa* or simply *vivṛti*, composed by a certain Sahadeva and preserved in a single paper transcript from Trivandrum, currently being edited by the present author. After an introductory section investigating Vāmana's significance and his pioneering innovations, the second section discusses the introductory and concluding verses of Sahadeva's work in order to assess all the available evidence on his scholarly activity's time and place. The main part of the article explores various sections of the *Ṭippana*, offering an initial assessment of both Sahadeva's exegetical style and theoretical insights. Besides his importance as the first commentator on one of the foundational figures of the discipline of *alaṅkāraśāstra*, his direct contributions lie in the very updating and defense of Vāmana's system, particularly his theory-driven identification of simile(*upamā*) as the underlying master-ornament of all poetic ornaments of sense (*arthālaṅkāra*). For instance, Sahadeva

enhances Vāmana's theory by incorporating new conceptual tools from different disciplines and recent thinkers, such as the theory of *lakṣaṇā* by Mukula Bhaṭṭa (probably his direct teacher) and Jayanta Bhaṭṭa's theory of *tātparyaśākti*. This preliminary analysis of Sahadeva's work aims to reintroduce this neglected figure into the history of *alaṅkāraśāstra* and to reassess and reorient the debates raging in the field of Kashmiri Poetics in the centuries before and after the turn of the first millennium.

« Retour sur la scène : la place de Sahadeva dans l'histoire intellectuelle de la poétique cachemirienne »

Cet article examine un commentaire inédit du *Kāvyālaṅkārasūtra* de Vāmana (début du IXe siècle), connu sous le nom de *ṭippaṇa* ou simplement *vivṛti*, rédigé par un certain Sahadeva et conservé dans un seul manuscrit en papier provenant de Trivandrum, que l'auteur de cet article est actuellement en train d'éditer. Après une section introductive explorant la signification de l'œuvre de Vāmana et ses innovations pionnières, la deuxième section discute les vers introductifs et conclusifs de l'œuvre de Sahadeva afin d'évaluer toutes les données disponibles concernant le lieu et la période de son activité savante. La partie principale de l'article analyse diverses sections du *Ṭippana*, offrant une évaluation initiale du style exégétique de Sahadeva ainsi que de ses aperçus théoriques. Outre son importance en tant que premier commentateur de l'une des figures fondamentales de la discipline de l'*alaṅkāraśāstra*, ses contributions directes sont la mise à jour et la défense du système de Vāmana, en particulier en ce qui concerne son identification théorique de la comparaison (*upamā*) comme maître ornement sous-jacente à tous les ornements poétiques de sens (*arthālaṅkāra*). Par exemple, Sahadeva enrichit la théorie de Vāmana en incorporant de nouveaux outils conceptuels provenant de différentes disciplines et penseurs récents, tels que la théorie de la *lakṣaṇā* de Mukula Bhaṭṭa (possiblement son maître direct) et la théorie de la *tātparyaśākti* de Jayanta Bhaṭṭa. Cette analyse préliminaire de l'œuvre de Sahadeva vise à réintroduire cette figure négligée dans l'histoire de l'*alaṅkāraśāstra* et à ré-

évaluer et réorienter les débats en cours dans le domaine de la poétique cachemirienne aux siècles précédant le tournant du premier millénaire, ou lui succédant.

« Nos corps sont comme souillés par les ténèbres »

La poétique de Daṇḍin face à ses sources grammaticales

Hugo David

École française d'Extrême-Orient

Introduction

Parmi la myriade de figures qu'analyse la science indienne des ornements (*alaṃkāraśāstra*), dont Marie-Claude Porcher a offert une magistrale présentation d'ensemble dans son ouvrage classique *Figures de style en sanskrit* (Paris, 1978), l'*utprekṣā* (« supposition poétique ») occupe une place à part [1]. Proche par sa structure de la métaphore (*rūpaka*) et de l'hyperbole (*atiśayokti*), elle n'en laisse pas moins à l'imagination du poète une liberté lui permettant de s'affranchir, jusqu'à un certain point, de la relation strictement « logique » entre un comparant et un comparé. Plus que toute autre, elle nous permet donc de voir à l'œuvre, au fil même du langage, l'activité créatrice propre à l'écriture poétique.

1. C'est avec grand plaisir, et non sans émotion, que je dédie à la mémoire de M^me^ M.-Cl. Porcher cette étude sur Daṇḍin, un auteur dont on sait qu'il lui était cher. Je garde de son introduction au *kāvya*, à laquelle j'ai eu l'honneur d'assister durant mon année de licence en 2002-2003, le souvenir d'une enseignante rigoureuse et passionnée, animée par un profond amour des lettres. Ses travaux pionniers sur la tradition poétologique indienne restent pour moi une source d'inspiration constante.

Certes, c'est bien en relation directe avec la comparaison (*upamā*) que Bhāmaha, le plus ancien Ālaṃkārika dont l'œuvre nous soit parvenue, définit l'*utprekṣā*[2]. À l'époque moderne, c'est également dans les termes d'une comparaison qu'Edwin Gerow (1971 : 131) définit la figure dans son *Glossary of Indian Figures of Speech* :

> *utprekṣā* – Ascription: a figure in which a property or mode of behavior is attributed to a subject literally incapable of sustaining that property, whereby an implicit simile is suggested whose subject (*upameya*) is the subject receiving the attributed property and whose object (*upamāna*) is the real basis of that property.

Et c'est encore la comparaison qu'invoque M.-Cl. Porcher (1978) lorsqu'elle commente la définition de l'*utprekṣā* par Mammaṭa et son exemple prototypique, tout en notant bien que « c'est surtout l'activité imaginaire qui oppose l'*utprekṣā* au *rūpaka* » (p. 99) :

> *lagnā manye lalitatanu te pādayoḥ padmalakṣmīḥ |*
> Ô (femme) au corps charmant, la beauté du lotus s'est, je pense, attachée à tes deux pieds !
>
> Dans cette identification du comparant (lotus) au comparé (pieds), les deux termes sont exprimés : l'*upameya* ne disparaît pas, contrairement à ce qui arrive dans l'*atiśayokti*. L'*utprekṣā* présente donc des traits communs avec le *rūpaka* qui maintient également les deux pôles métaphoriques[3].

Au sein de ce beau consensus, l'analyse qu'offre Daṇḍin de l'*utprekṣā* dans le second livre du *Kāvyādarśa* (désormais KĀ), consacré aux « ornements de sens » (*arthālaṃkāra*), fait figure d'exception par l'absence, dans sa définition (KĀ 2.221), de toute référence explicite à la comparaison. M.-Cl. Porcher accorde relativement peu d'attention à ce point et retient

2. *Kāvyālaṃkāra* 2.91-92 ; pour une analyse et une traduction de ces stances, voir *infra*. Voir aussi les remarques sur ce point dans Eppling 1989 : 976.

3. Porcher 1978 : 98.

principalement de Daṇḍin l'idée d'une « supposition imaginaire » — effectivement au cœur de la conceptualisation de la figure par tous les théoriciens — ainsi qu'une liste des différentes locutions permettant de formuler l'*utprekṣā* (KĀ 2.234), manifestant selon elle le second « pôle » de la figure qu'est le doute du poète (*manye*, « je pense » ; *śaṅke*, « je suppose », etc.). Cette liste, pour importante qu'elle soit, n'est cependant pas formulée pour elle-même. Elle remplit pour Daṇḍin une fonction précise, qui est de replacer la particule *iva* (« comme ») — caractéristique selon lui aussi bien de l'*utprekṣā* que de l'*upamā* — dans l'ensemble plus vaste des moyens langagiers par lesquels est susceptible de s'exprimer la supposition poétique. Elle vient ainsi conclure un assez long passage (KĀ 2.221-234) entièrement consacré à l'*utprekṣā*, dont le but principal est précisément de la distinguer de l'*upamā.* Outre son étendue — tout à fait inhabituelle dans l'économie du second livre du KĀ — ce passage détonne également par un ton plus polémique que dans le reste du chapitre (qui n'en est certes pas exempt) ; le discours de Daṇḍin s'y fait aussi plus technique et plus abstrait [4]. Qu'est-ce

4. Ce point est déjà noté par Pischel (1886 : 16) : « Every reader of the *Kāvyādarśa* must be struck with surprise by the fact that Daṇḍin contrary to his usual brevity has devoted to the first verse of this stanza [i.e. KĀ 2.362 – HD] a long discussion (...), and this in a manner unheard of in the rest of his work ». Pischel fait suivre cette brève remarque d'une première traduction anglaise des stances 2.226-234 du KĀ. Eppling (1989 : 975), qui traduit également ces stances en anglais, remarque que cette discussion « fait probablement écho à une controverse contemporaine », mais sans avancer aucune hypothèse quant à l'origine de cette dernière. Dans sa contribution au présent volume (note 56), Sylvain Brocquet remarque à son tour l'importance de la distinction établie par Daṇḍin entre *upamā* et *utprekṣā* (terme qu'il traduit par « vision poétique »), et souligne sa pertinence dans l'interprétation d'une strophe à double sens du *Rāghavapāṇḍavīya* de Kavirāja. Outre les traductions anglaises de Pischel et Eppling, on a consulté pour les besoins de la présente étude les traductions déjà anciennes du KĀ en allemand par Otto Böhtlingk (1890) et en anglais par S. K. Belvalkar (1924). La traduction de ces stances proposée dans la troisième section de cet article est, à ma connaissance, la première en français, l'intégralité de l'ouvrage de Daṇḍin n'ayant pour le moment fait l'objet d'aucune traduction dans cette langue (voir aussi la traduction française des stances 221-222 et 227-230 dans l'article mentionné ci-dessus de S. Brocquet, note 56). L'édition utilisée est celle du Pandit Rangacharya Raddi Shastri, ré-

qui justifie un tel intérêt pour l'*utprekṣā* de la part de Daṇḍin, et pourquoi consacrer tant d'efforts à la distinguer de l'*upamā* ?

Le but de la présente étude est de montrer que ce débat, tel qu'il apparaît dans le KĀ, fait écho à une discussion plus ancienne se jouant sur le terrain grammatical, dont le *Vākyapadīya* (désormais VP) de Bhartṛhari est pour nous le principal témoin. Par l'analyse parallèle des deux passages et de leurs commentaires les plus anciens (qui incidemment datent tous de la même époque, à savoir des X^e^-XI^e^ siècles), on soutiendra que la discussion bhartṛharienne autour de la comparaison (*upamāna*) dans la section du VP sur le concept grammatical d'action (le *Kriyāsamuddeśa*, « Section sur l'Action ») forme l'arrière-plan direct de la réflexion de Daṇḍin, qui en fait néanmoins un usage créatif et décontextualisé dans sa propre analyse de l'*utprekṣā*, en opposition directe avec Bhāmaha. On cherchera par ailleurs à montrer comment ce dialogue, se déroulant de manière intégralement « muette » et largement ignoré par les commentateurs du KĀ, n'en a pas moins d'importantes répercussions sur certaines analyses plus tardives de la comparaison dans ses rapports avec l'imagination poétique, comme en témoigne le commentaire de Helārāja sur la section concernée du *Padakāṇḍa* du VP. Cette enquête doit ainsi contribuer à ouvrir un questionnement plus large — qui à ma connaissance n'a encore qu'insuffisamment été initié par les historiens de l'*alaṃkāraśāstra* — sur les antécendents de la réflexion des premiers poéticiens hors de l'analyse littéraire proprement dite [5].

visée par K. R. Potdar, publiée par le Bhandarkar Oriental Research Institute en 1970 (KĀ). On l'a comparée systématiquement avec les lectures de l'*editio princeps* du commentaire de Ratnaśrījñāna par Anantalal Thakur et Upendra Jha (Dharbanga, 1957 – KĀ-RŚ), dont la numération est indiquée entre crochets. En complément du commentaire ancien de Ratnaśrī, dont on a fait le plus grand usage, ont également été consultés les deux commentaires modernes du Pandit Premachandra Tarkabāgīśa (Calcutta, 1863 – KĀ-PT) et celui de R. R. Shastri imprimé dans l'édition du BORI, très inspiré du précédent.

5. Dans son introduction à un volume récent consacré à la postérité de Daṇḍin dans diverses cultures d'Asie (Bronner 2023), Yigal Bronner suggère l'influence des sciences du langage (métrique, lexicographie, grammaire) dans l'élaboration de la poétique de Daṇḍin,

1. DAṆḌIN ET L'*UTPREKṢĀ* : IMAGINER, EST-CE TOUJOURS COMPARER ?

Commençons par rappeler brièvement la définition générale que donne Daṇḍin de l'*utprekṣā* dans le KĀ, ses deux exemples prototypiques (l'un s'appliquant à un être animé, l'autre à un être inanimé) et l'analyse sommaire qui en est faite par le poète :

> *anyathaiva sthitā vṛttiś cetanasyetarasya vā |*
> *anyathotprekṣyate yatra tām utprekṣāṃ vidur yathā* || 2.221 [219] ||
>
> [Définition :]
>
> Lorsqu'on imagine [6] dans [un passage poétique] l'activité d'un [être] — conscient ou non — comme entièrement différente de ce qu'elle

et note l'importance probable de l'analyse de l'*utprekṣā* pour l'étude de ses rapports avec la tradition grammaticale (Bronner 2023 : 24, n. 96 ; également p. 54, n. 23). Si la présente étude confirme pour l'essentiel cette intuition, on souhaiterait également montrer comment cet héritage ne se limite pas — dans le champ grammatical tout au moins — à une connaissance (en soi attendue) des sources classiques, mais trahit également une participation de Daṇḍin aux débats grammaticaux qui lui sont contemporains, et leur usage dans l'élaboration de sa propre pensée poétique et poétologique. Un premier pas en ce sens est accompli par la brève étude de John Nemec (2022), qui non seulement rassemble un certain nombre de références probables au *Mahābhāṣya* dans le premier livre du KĀ, mais met également en évidence un usage créatif de certaines distinctions posées par Patañjali dans le *Paspaśāhnika* (la distinction cardinale entre langue « correcte » et *apabhraṃśa*, par exemple) dans le sens d'un élargissement de la conception traditionnelle du langage défendue par la tradition grammairienne.

6. C'est pour des raisons de traduction française qu'on rend ici de préférence le verbe *utprekṣ-* par « imaginer », et le nom commun *utprekṣā* par « supposition poétique », le français n'ayant pas d'équivalent comparable à l'anglais « fancy », qui remplit bien les deux fonctions. Cette distinction, pour imparfaite qu'elle soit, se conforme cependant à la glose par Ratnaśrī du verbe *utprekṣ-* par *parikḷp-* (« imaginer »), et à celle, par le même Ratnaśrī, du terme *utprekṣā* par la périphrase *utprekṣyate anyathākriyate vastusthitir asyām anayā* ; « Au moyen de cette [figure], on fait une supposition (*utprekṣyate*) à propos d'un certain état de fait, c'est-à-dire qu'on le décrit autrement qu'il n'est [en réalité] » (KĀ-RŚ p. 138.20-22). Ailleurs (*ad* KĀ 2.223), c'est à l'aide du concept de « surimposition » (*adhyāropa*) que Ratnaśrī rend le verbe *utprekṣ-*. Cf. KĀ-RŚ p. 139.14 : ***utprekṣya*** *adhyāropya* ; « **en imaginant**, c'est-à-dire en surimposant ».

est [en réalité], c'est cela qu'on nomme « supposition poétique » (*utprekṣā*), par exemple [dans la stance qui suit] :

madhyandinārkasaṃtaptaḥ sarasīṃ gāhate gajaḥ |
manye mārtaṇḍagṛhyāṇi padmāny uddhartum udyataḥ || 2.222 [220] ||
snātuṃ pātuṃ bisāny attuṃ kariṇo jalagāhanam |
tadvairaniṣkrayāyeti kavinotprekṣya varṇyate || 2.223 ||

[Exemple donné dans le cas d'un être conscient :]

Alors que l'éléphant torturé par l'ardeur de midi s'immerge dans l'étang, il me semble (*manye*) qu'il s'apprête à en arracher les lotus, ces alliés du soleil !

[Explication de l'exemple :]

[Dans cette stance,] le poète imagine que l'immersion de l'éléphant dans l'eau en vue de s'y baigner, d'y boire et d'y manger des pousses de lotus aurait [en fait] pour but d'imposer une rançon à son ennemi [= le soleil] [par l'enlèvement de ses alliés, les lotus] [7], et il la décrit ainsi (*kavinotprekṣya varṇyate*).

karṇasya bhūṣaṇam idaṃ mamāyativirodhinaḥ |
iti karṇotpalaṃ prāyas tava dṛṣṭyā vilaṅghyate || 2.224 [222] ||

[b] °*virodhinaḥ* KĀ : °*nirodhinaḥ* KĀ-RŚ

āpāṅgabhāgapātinyā dṛṣṭer aṃśubhir utpalam |
spṛśyate vā na vety evaṃ kavinotprekṣya varṇyate || 2.225 [223] ||

[c] *na vety evaṃ* KĀ : *na vaivaṃ tu* KĀ-RŚ

[Exemple donné dans le cas d'un être inconscient :]

« Voici l'ornement d'une oreille qui gêne mon étirement ! » ; c'est probablement avec cette pensée que ton regard éclipse le lotus [ornant] ton oreille.

[Explication de l'exemple :]

Le poète, par une supposition [poétique] (*utprekṣya*), décrit comment [un doute se produit, quant à savoir] si le lotus est touché ou

7. Sur le sens du terme *niṣkraya*, voir le commentaire de Ratnaśrī : *niṣkrayāya tatpakṣapadmoddharaṇadvāreṇa pratikaraṇārtham* ; « **Pour imposer une rançon**, c'est-à-dire en vue d'obtenir une compensation suite à l'enlèvement des alliés que sont les lotus » (KĀ-RŚ p. 139.13-14).

> non par l'éclat [8] du regard logé dans le coin extérieur de l'œil [de la belle].

Si le fonctionnement général de la figure tel que le conçoit Daṇḍin est suffisamment clair, un problème spécifique se pose cependant à propos de l'exemple poétique suivant :

> *limpatīva tamo 'ṅgāni varṣatīvāñjanaṃ nabhaḥ |*
> *itīdam api bhūyiṣṭham utprekṣālakṣaṇānvitam ||* 2.226 [224] ||
>
> [La demi-stance] « Nos corps sont comme souillés par les ténèbres, de la nuée semble s'abattre une pluie de khôl » possède en abondance toutes les caractéristiques d'une supposition poétique.

Contrairement à l'habitude qu'a Daṇḍin de composer ses propres exemples poétiques, il semble ici avoir exceptionnellement recours à une source littéraire. On a en effet remarqué depuis longtemps la présence de la demi-stance citée dans deux pièces de théâtre classique, à savoir la *Mṛcchakaṭikā* de Śūdraka (VI^e^ siècle ?) et le *Cārudatta* attribué à Bhāsa (IV^e^ siècle ?), qui pourrait constituer son modèle. La stance dont Daṇḍin cite les deux premiers quarts dans le KĀ se trouve à l'identique dans ces deux pièces, prononcée par le Viṭa se lamentant sur son incapacité à voir l'héroïne Vasantasenā lors de la poursuite nocturne qui occupe (dans les deux cas) l'essentiel du premier acte [9] :

> ***limpatīva tamo 'ṅgāni varṣatīvāñjanaṃ nabhaḥ |***
> *asatpuruṣaseveva dṛṣṭir niṣphalatāṃ gatā ||*
>
> Nos corps sont comme souillés par les ténèbres, de la nuée semble s'abattre une pluie de khôl. Pareils au service rendu à une personne indigne, nos yeux ont perdu toute utilité.

L'hypothèse d'une source externe semble *a priori* confirmée par la citation de la stance entière en KĀ 2.362 (selon la numération de l'édition

8. Quoique le terme *aṃśu-* désigne couramment le filament du lotus, je suis ici Ratnaśrī en l'interprétant dans le sens d'un « rayon [de lumière] » (*aṃśubhiḥ kiraṇaiḥ* - KĀ-RŚ p. 140.4-5), d'où ma traduction par « éclat ».

9. *Cārudatta* 1.19 = *Mṛcchakaṭikā* 1.34.

du BORI), où elle constitue le second exemple donné de la (méta-)figure qu'est la « collusion des ornements » (*alaṃkārasaṃsṛṣṭi* – KĀ 2.360), celui où tous les ornements sont placés sur le même niveau (*samakakṣatā*). L'authenticité de cette seconde citation est cependant douteuse au regard du témoignage de Ratnaśrījñāna (ou Ratnaśrī, comme on le nommera désormais), l'auteur d'origine śrīlaṅkaise du plus ancien commentaire connu sur le KĀ, composé vraisemblablement autour de l'an 952 durant le séjour de l'auteur en Inde du Nord-Est [10]. Non seulement le manuscrit de la *Ratnaśrīṭīkā* utilisé par Anantalal Thakur et Upendra Jha pour leur *editio princeps* (Darbhanga, 1957) ne transmet-il pas la stance en question (cf. KĀ-RŚ p. 165 [11]), mais Ratnaśrī lui-même nous informe que, dans la version du texte de Daṇḍin dont il dispose, « aucun exemple n'est donné pour la collusion [des ornements] lorsque ces derniers sont sur le même niveau » (*samakakṣā tu saṃsṛṣṭiḥ nodāhṛtā* – p. 165.17), avant de donner de cette figure un exemple de son cru (*ibid.*, l. 18-19). L'hypothèse d'un ajout de cette stance à un stade de la transmission postérieur à la composition du commentaire de Ratnaśrī apparaît donc probable. Quoi qu'il en soit, la thèse de Pischel (1886 : 17-18) selon laquelle Daṇḍin ne pourrait emprunter un exemple à une source antérieure et serait donc lui-même l'auteur de la *Mṛcchakaṭikā* ne trouve aujourd'hui plus guère d'avocats [12], et il est généralement admis que Daṇḍin emprunte cette demi-stance soit à Śūdraka, soit à Bhāsa. Cet exemple connut en tout cas une grande fortune dans la tradition poétologique indienne : on le trouve ainsi discuté, entre autres [13], par Kuntaka [14],

10. Cf. Dimitrov 2011$_1$: 44 et Dimitrov 2016 : 72-74.

11. Dans leur note (KĀ-RŚ p. 165, n. 1), Thakur et Jha mentionnent la présence de cette stance dans certaines versions du KĀ, ce qui confirme son absence du manuscrit qu'ils consultent.

12. Pour une réfutation en règle de la thèse de Pischel, cf. Böhtlingk 1890 : iii-v.

13. Pour un certain nombre de références dans la littérature postérieure à Mammaṭa (Ruyyaka, Vidyācakravartin, Appayya Dīkṣita), on pourra consulter Eppling 1989 : 988-989.

14. *Vakroktijīvita*, *Svavṛtti* sur la stance 3.32 (p. 191, ex. n° 117).

par Pratihārendurāja [15], et par Mammaṭa [16]. Le problème qu'elle pose est cependant repéré pour la première fois par Daṇḍin.

Il est manifeste que cette demi-stance possède bel et bien « en abondance toutes les caractéristiques d'une supposition poétique » (*bhūyiṣṭham utprekṣālakṣaṇānvitam*) telle qu'on l'a définie plus haut, puisqu'à l'activité « normale » de l'obscurité — Mammaṭa, à propos du même exemple, parlera d'« expansion dans l'espace » (*vyāpana*) [17] — se trouve substituée dans le premier quart l'action de « souiller » ou d'« oindre » (*lepana*, √LIP-), qui convient mieux à un onguent ou autre substance huileuse. Le second quart, s'il n'est pas aussi souvent discuté par les poéticiens, exemplifie la même figure puisque le poète y attribue par l'imagination à une entité (le ciel) une action dont elle est par nature incapable (émettre une pluie de khôl). Le doute concernant la nature de l'ornement en question — celui qui éveille, à n'en pas douter, l'intérêt de Daṇḍin [18] — est suscité par la présence de la particule *iva*, qui évoque spontanément la comparaison. Comparaison d'un

15. *Laghuvṛtti ad Kāvyālaṃkārasārasaṃgraha* (Udbhaṭa) 1.30 (p. 28.15-18). L'opinion de Pischel (1886 : 18), reprise par Böhtlingk (1890 : 4), selon laquelle Pratihārendurāja attribuerait la stance de Bhāsa / Śūdraka à Daṇḍin, est manifestement une erreur. Indurāja attribue en effet à Daṇḍin l'analyse de l'exemple comme *utprekṣā*, et non l'exemple lui-même.

16. *Kāvyaprakāśa*, *Svavṛtti ad* 10.91 (p. 587, ex. n° 417) et *Svavṛtti ad* 10.139 (p. 752, ex. n° 568). La stance entière est citée dans chaque cas, respectivement comme exemple d'*utprekṣā* et d'*arthālaṃkārasaṃsṛṣṭi*. La dernière occurrence, qui concorde avec la seconde occurrence de la stance en KĀ 2.362, pourrait certes laisser penser que cette dernière est bien présente dans le texte du KĀ dont disposait Mammaṭa (l'attribution des *alaṃkāra* correspondant très exactement à celle de Daṇḍin), mais il est également possible qu'elle ait été introduite plus tard dans la transmission du KĀ, précisément sur la base du *Kāvyaprakāśa.*

17. *Kāvyaprakāśa*, *Svavṛtti ad* 10.91 : *limpatīva tamo 'ṅgāni... ityādau vyāpanādi lepanādirūpatayā saṃbhāvitam* ; « Dans l'exemple "Nos corps sont comme souillés par les ténèbres...", on imagine l'expansion [de l'obscurité] dans l'espace, etc. sous l'aspect d'une souillure » (p. 587.1-3).

18. Une autre raison qu'aurait Daṇḍin de choisir cette stance comme objet de son analyse est la présence d'une comparaison non ambiguë, également marquée par *iva*, dans le second hémistiche. C'est ce qui autorise les poéticiens à donner cette stance également comme un cas de la figure *alaṃkārasaṃsṛṣṭi* (« collusion des ornements »), soit d'utilisation conjointe de deux *utprekṣā* et d'une *upamā.* (cf. *supra*).

type certes particulier et qui donne d'emblée une impression de déséquilibre puisqu'on y voit apposés une forme nominale au nominatif (*tamaḥ*, *nabhaḥ*) et un verbe conjugué (*limpati*, *varṣati*). C'est pourtant bien par la présence de particules comme *iva* ou *yathā* que Bhāmaha (VII^e siècle), seul prédécesseur connu de Daṇḍin dans le champ de l'*alaṃkāraśāstra* et cible favorite de ses critiques dans le KĀ, définissait la comparaison :

Bhāmaha, *Kāvyālaṃkāra* 2.30-31

viruddhenopamānena deśakālakriyādibhiḥ |
upameyasya yat sāmyaṃ guṇaleśena sopamā || 30 ||
yathevaśabdau sādṛśyam āhatur vyatirekiṇoḥ |
dūrvākāṇḍam iva śyāmaṃ tanvī śyāmā latā yathā || 31 ||

La comparaison (*upamā*), c'est la similitude du comparé avec un comparant que tout oppose [par ailleurs] en termes de lieu, de temps, d'action, etc. au moyen d'une infime qualité [commune] (*guṇaleśa-*) (30). Les mots *yathā* et *iva* expriment la ressemblance entre des choses distinctes [par ailleurs] : « Noir comme une tige d'herbe *dūrvā* », « La belle est pareille à une sombre liane » (31).

La qualité commune (*guṇaleśa*) dont il est ici question n'est autre, naturellement, que la « propriété commune » (*samānadharma*) dont Daṇḍin, tout comme Bhāmaha, fait un des traits essentiels de la comparaison. Que la présence des particules *iva* et *yathā* revête un caractère décisif dans la définition de l'*upamā* par Bhāmaha est ce qui apparaît clairement lorsqu'on considère la stance suivante du *Kāvyālaṅkāra* (2.32), qui introduit la catégorie définie plus tard comme *luptopamā*, « comparaison élidée » [19], l'« éli-

19. Bhāmaha ne donne pas d'appellation spécifique pour cette version de la figure. Le premier Ālaṃkārika à définir cette catégorie est, à ma connaissance, Vāmana (IX^e s.). Cf. *Kāvyālaṃkārasūtra* 4.2.6 : *lope luptā* ; « Lorsqu'il y a élision, la comparaison est dite "élidée" ». On la retrouve cependant chez la plupart des théoriciens ultérieurs. Voir Gerow 1971 : 163.

sion » en question étant précisément celle des particules *iva* et *yathā* dans le cas où la comparaison s'exprime dans un composé :

Bhāmaha, *Kāvyālaṃkāra* 2.32

vinā yathevaśabdābhyāṃ samāsābhihitā parā |
yathā kamalapatrākṣī śaśaṅkavadaneti ca || 32 ||

Une autre [comparaison] est exprimée par un composé, en l'absence des mots *iva* et *yathā*, par exemple [dans les expressions] *kamalapatrākṣī* (« elle dont les yeux sont [pareils à] des pétales de lotus ») ou *śaśaṅkavadanā* (« elle dont le visage est [pareil à] la lune »).

À l'inverse, Bhāmaha conçoit l'*utprekṣā* sans considération grammaticale formelle, mais en gardant à l'esprit les autres caractéristiques de la comparaison : similarité (*sāmya*, *sāmānya*), qualité commune (*guṇa*). Elle est définie et exemplifiée comme suit :

Bhāmaha, *Kāvyālaṃkāra* 2.91-92

avivakṣitasāmānyā kiṃ cic copamayā saha |
atadguṇakriyāyogād utprekṣātiśayānvitā || 91 ||
kiṃśukavyapadeśena tarum āruhya sarvataḥ |
dagdhādagdham araṇyānyāḥ paśyatīva vibhāvasuḥ || 92 ||

[Définition de la figure :]

La supposition poétique [se produit] lorsque [le poète] ne souhaite pas exprimer de similitude [entre comparant et comparé] (*avivakṣitasāmānyā*), mais avec quelque chose d'une comparaison (*kiṃ cic copamayā saha*), par l'adjonction d'une qualité ou d'une action n'appartenant pas à [la chose décrite] avec une part d'exagération.

[Exemple :]

C'est comme si le feu, juché de toutes parts sur un arbre sous l'appellation de *kiṃśuka* [20], observait quelles portions de la forêt avaient été brûlées, et lesquelles ne l'étaient pas encore.

20. L'arbre *kiṃśuka* (*Butea Frondosa*) est connu pour ses bourgeons rouge vif, qui donnent à l'arbre lorsqu'ils fleurissent à la fin de l'hiver, selon les poètes, l'aspect d'un arbre en feu.

Si l'on compare cette définition de l'*utprekṣā* par Bhāmaha à celle de Daṇḍin, on est immédiatement frappé par sa relative complexité et par son recours assez artificiel au modèle de l'*upamā* (un comparant, un comparé, une similitude exprimée ou non), modèle dont l'*utprekṣā* doit cependant être distinguée selon lui. Daṇḍin lui-même reconnaît cependant une difficulté dans le cas de la stance de Bhāsa / Śūdraka : ne serait-il pas possible d'y voir une forme de comparaison, certes inhabituelle, mais répondant néanmoins aux critères d'une définition générale de la figure ? Si l'aspect superficiel de la figure semble identique (deux éléments hétérogènes mis côte à côte par l'usage de la particule *iva*), une difficulté se pose immédiatement lorsqu'on cherche à définir la caractéristique commune entre les deux éléments comparés : qu'y a-t-il en effet de commun entre l'action d'oindre et une substance comme l'obscurité ? L'identification du comparant et du comparé n'est pas plus aisée : doit-on considérer qu'une substance, l'obscurité, est indirectement comparée à une substance huileuse, sujet du verbe *limpati* pris au sens littéral [21], ou plutôt que ce sont les *actions* de se diffuser dans l'espace (selon l'hypothèse de Mammaṭa) et de souiller qui sont comparées et s'appliquent à un unique sujet, les ténèbres [22] ? Mais même ainsi, ne serait-il pas possible d'élargir un tant soit peu le modèle de l'*upamā* pour lui permettre d'inclure, non seulement la comparaison entre des substances, mais également entre des actions, voire celle d'une substance et d'une action dont la connexion syntaxique fait problème ? Comme pour signaler que cette question ne saurait se régler sur le seul

21. C'est là, semble-t-il, l'interprétation que privilégie Gerow (1971 : 131) dans le passage cité en introduction de cette étude, suivi en cela par M.-Cl. Porcher (*op. cit.* – cf. « introduction »).

22. Cette seconde interprétation est à l'arrière-plan de la remarque de Helārāja, qui identifie le passage en question comme une *utprekṣā* « car le comparé n'est pas exprimé » (*upameyānirdeśāt* – passage cité *infra*, Section 2). Pour une explication détaillée de l'exemple suivant cette ligne d'interprétation, on consultera le commentaire de V. R. Jhalakikar dans l'édition de Pune du *Kāvyaprakāśa* (p. 587).

terrain de la poétique, Daṇḍin marque son refus en faisant appel à l'autorité d'un prédécesseur :

> *keṣāṃ cid upamābhrāntir ivaśrutyeha jāyate* |
> *nopamānaṃ tiṅantenety atikramyāptabhāṣitam* || 2.227 [225] ||
> [b] *jāyate* KĀ : *janyate* KĀ-RŚ
>
> Certains [théoriciens] entretiennent ici l'illusion d'une comparaison (*upamābhrānti-*) de par la présence explicite du mot *iva* ; mais, ce faisant, ils transgressent l'énoncé d'autorité (*āptabhāṣita-*) qui veut qu'il n'y ait « point de comparaison avec une forme conjuguée ».

L'« énoncé d'autorité » (*āptabhāṣita*) n'est autre ici qu'un passage du *Mahābhāṣya* (désormais MBh) de Patañjali, l'œuvre fondamentale de la tradition du commentaire sur la grammaire de Pāṇini. La présence de cette citation — la seule qui ait été identifiée à ce jour — suggère que l'intérêt de Daṇḍin pour le problème de la distinction entre *upamā* et *utprekṣā* pourrait avoir des raisons plus profondes que la simple présence de la particule *iva* dans la stance poétique attribuée Bhāsa. Pour les comprendre, il convient de revenir un instant au problème de la comparaison tel qu'il se pose dans la grammaire ancienne. Cette enquête, si elle nous éloigne temporairement de la réflexion poétologique sur les figures, pourrait cependant nous permettre de mieux comprendre les bases linguistiques à partir desquelles les théoriciens abordent le *corpus* poétique.

2. La comparaison (*upamā[na]*) dans la grammaire ancienne

La citation patañjalienne utilisée par Daṇḍin en KĀ 2.227 plonge ses racines dans un contexte grammatical précis, à savoir la réflexion sur les aphorismes A 3.1.7 et A 3.3.15 de Pāṇini. Il convient donc, avant même d'aborder Bhartṛhari, de restituer brièvement ce contexte ancien, à l'arrière-plan de la réflexion de nos deux penseurs du premier millénaire.

Le premier de ces deux aphorismes théorise l'usage de l'affixe *saN*, caractéristique de ce que les grammaires occidentales nomment « désidératif » [23] :

> **A 3.1.7**
>
> *dhātoḥ karmaṇaḥ samānakartṛkād icchāyāṃ vā*
>
> [L'affixe *saN* vaut] concurremment [à l'expression analytique], pour exprimer un désir, après une racine verbale notant l'objet [désiré, et] ayant pour agent [la personne] même [qui désire].

D'après ce *sūtra*, la forme *cikīrṣati* (« Il veut faire »), par exemple, vaut concurremment à la forme « analytique » (selon la terminologie choisie par Renou) que serait *kartum icchati*, de sens identique. L'objet (*karman*) de la racine √IṢ- n'est autre ici que l'action de faire exprimée par la racine √KṚ-, toujours discernable dans la forme finale, les deux actions (faire et désirer) ayant naturellement un même agent. Un conflit émerge cependant dès les premiers commentateurs sur cette règle à propos de formes d'aspect certes désidératif, mais dont l'agent est inanimé et semble donc, par nature, incapable de désirer. Il s'agit par exemple des usages linguistiques suivants :

> **(E1)**
> *aśmā luluṭhiṣati*,
> La pierre est sur le point de tomber (lit. « La pierre "veut" tomber »)
> (MBh vol. 2, p. 14.14)
>
> **(E2)**
> *kūlaṃ pipatiṣati*
> La berge est sur le point de s'écrouler (lit. « La berge "veut" s'écrouler ») [24]
> (*ibid.*)

23. La traduction des aphorismes de Pāṇini (et, lorsqu'elle existe, celle des *Vārttika* de Kātyāyana) suit pour l'essentiel celle de Renou (1966), légèrement adaptée lorsque cela s'avère nécessaire aux conventions du présent article.

24. MBh *ad* A 3.1.7 (*Vt.* 12) : *aśmā luluṭhiṣate. kūlaṃ pipatiṣati. kiṃ punaḥ kāraṇaṃ na sidhyati. evaṃ manyate — cetanāvata etad bhavatīccheti, kūlaṃ cācetanam* ; « "La pierre est sur le point de tomber", "la berge est sur le point de s'écrouler". Pour quelle raisons [ces deux usages]

Kātyāyana, dans les *Vt.* 12-14 de cette section, prend en considération quatre hypothèses auxquelles il semble accorder un égal crédit : soit (1) les formes s'appliquant aux êtres conscients et non conscients expriment l'appréhension (*āśaṅkā*) du locuteur [25], sans qu'un désir soit effectif (*Vt.* 12) ; soit (2) le désir est simplement inféré de l'activité (*pravṛttitaḥ*) de l'agent, laquelle est commune aux êtres conscients et non conscients (*Vt.* 13) ; soit (3) le désidératif est employé, dans le cas des êtres non conscients, simplement à titre de comparaison (*upamāna*) (*Vt.* 14) ; soit enfin (4) tous les agents, en tant que tels, peuvent en droit être considérés (linguistiquement parlant) comme des êtres conscients (*Vt.* 15). Si les deux premières et la dernière de ces quatre hypothèses n'attirent pas de critique particulière de la part de Patañjali, qui se contente de les expliciter dans son commentaire, la troisième est quant à elle fermement rejetée par l'auteur du MBh. La raison de ce refus est donnée dans un énoncé lapidaire, celui-là même qu'on retrouve sous la plume de Daṇḍin :

> ***Vt.* 14 et MBh *ad* A 3.1.7** (vol. 2, p. 14.24-26)
>
> *Vt.* : *upamānād vā siddham*
>
> Ou alors, [ces usages] sont établis par comparaison.
>
> MBh : *upamānād vā siddham etat. katham. luluṭhiṣata iva luluṭhiṣate. pipatiṣatīva pipatiṣati.* ***na tiṅantenopamānam asti.***
>
> Ou alors, ces [usages] sont établis par comparaison. Comment cela ? « [La pierre] "veut" tomber » [signifie] « C'est comme si [la pierre] voulait tomber » (*luluṭhiṣata iva*). « [La berge] "veut" s'écrouler » [signifie] « C'est comme si [la berge] voulait s'écrouler » (*pipatiṣatīva*). [Mais cela n'est pas correct, car] **il ne peut pas y avoir de comparaison avec une forme conjuguée**.

Le second aphorisme à propos duquel ce principe est mobilisé par

ne se réalisent-ils pas ? Car le fait de désirer ne convient qu'à un être conscient, mais la berge n'est pas un être conscient. » (vol. 2, p. 14.14-15).

25. Pour l'interprétation du terme *āśaṅkā* dans ce contexte, voir la glose de Kaiyaṭa, qui le rend par *saṃbhāvanā* (« imagination » ; *Pradīpa* vol. 3, p. 28a.19). Il s'agit-là de l'appréhension du locuteur, par exemple, face à la berge sur le point de s'écrouler.

Patañjali prescrit quant à lui l'usage du futur périphrastique (*luṭ*), par entrave du futur simple (*lṛṭ* – A 3.3.15 *lṛṭ śeṣe ca*) dans le cas d'une action future (*bhaviṣyati* – A 3.3.3 *bhaviṣyati gamyādayaḥ*) n'ayant pas lieu le même jour (*anadyatane*) :

A 3.3.15

anadyatane luṭ
Les désinences du *luṭ* valent (par entrave du *lṛt* quand il s'agit d'un futur) qui n'est pas d'aujourd'hui.

La clause d'éloignement *anadyatane* (« qui n'est pas d'aujourd'hui »), que *luṭ* partage avec l'imparfait (*laṅ* – A 3.2.111 *anadyatane laṅ*), a souvent été relativisée au regard de la pratique (voir *e.g.* Speijer 1886 : 260 [§ 341] : « In most cases [...] it is indifferent what future is employed » et Renou, GS § 364, qui insiste sur une valeur de futur « à date fixe »). Une importante exception est déjà mentionnée par Kātyāyana dans le cas d'un usage comportant une nuance de lamentation (*paridevana*) ou — selon l'équivalence donnée par les commentateurs — de souci (*anuśocana*) [26], comme dans les deux exemples suivants :

(E3)
iyaṃ nu kadā gantā yaivaṃ pādau nidadhāti |
Quand donc va-t-elle marcher, elle qui dispose ainsi ses pieds ?
(MBh vol. 2 – p. 143.18-19)

(E4)
ayaṃ nu kadādhyetā ya evam anabhiyuktaḥ |
Quand donc va-t-il apprendre, lui qui est si peu appliqué ?
(MBh vol. 2 – p. 143.19)

26. Cf. *Uddyota* : *bhāṣye paridevanam anuśocanam* ; « [Le terme] *paridevana* (“lamentation”) dans le *Bhāṣya* [signifie] *anuśocana* (“souci”) ». L'explication se trouve déjà dans le commentaire de Haradatta sur la *Kāśikā* afférente à ce *sūtra* : *paridevana iti. paridevanam anuśocanam* (*Padamañjarī* p. 19.10).

Si le second exemple est relativement transparent, l'interprétation du premier hors de tout contexte d'interlocution est plus délicate : parle-t-on d'une enfant souffrant d'un handicap, et qui peine à apprendre à marcher, ou plutôt d'une femme traînant les pieds, comme le laisserait penser la référence de Helārāja au « sujet paresseux » (*alasaviṣaya*) des deux actions d'apprendre et de marcher [27] ? Le problème grammatical posé par ces deux exemples est en tout cas parfaitement clair : l'usage du futur ici n'est pas spécifique, mais inclut également — pour le nier, certes — le futur immédiat. Il s'agit donc d'un « futur générique » (*bhaviṣyatsāmānya*) [28], lequel n'est normalement pas du ressort du *luṭ*, mais du *lṛṭ*. On attendrait donc des formulations comme **iyaṃ nu kadā gamiṣyati* / **ayaṃ nu kadādhyeṣyate*, lesquelles ne sont cependant pas sanctionnées par l'usage. C'est cette difficulté qui motive la formulation par Kātyāyana du *Vt.* 1 sous cet aphorisme :

> ***Vt.* 1 *ad* A 3.3.15**
>
> *paridevane śvastanī bhaviṣyantyā arthe*
>
> Dans le cas d'une lamentation, le futur lointain (*śvastanī*) [est employé] dans le sens du futur simple (*bhaviṣyantī*) [29].

Si cette exception suffit à satisfaire certains grammairiens plus tardifs — la *Kāśikā* et ses deux commentaires, par exemple, n'en mentionnent aucune autre sous le *sūtra* en question — Kātyāyana lui-même la relativise im-

27. PrPr *ad* VP 3.8.57 : *gamanādhyayanayor alasaviṣayatayā saṃbhāvanāyām…* (p. 36.10).

28. Cf. le *Nyāsa* de Jinendrabuddhi (sur la *Kāśikā ad* A 3.3.15) : *bhaviṣyadanadyatane luṭ ukto* ***bhaviṣyatsāmānye*** *na prāpnoti* (p. 19.22) ; *Padamañjarī* : *bhaviṣyantīti lṛṭaḥ saṃjñā, tasyā arthe* ***bhaviṣyatsāmānya*** *ity arthaḥ* (p. 19.11-12) ; PrPr *ad* VP 3.8.57 : ***bhaviṣyatsāmānyam api*** *dīrghakālatayopamayānadyatanavivakṣāyāṃ pratyayaḥ siddhaḥ* (p. 36.10-11).

29. Comme le notent régulièrement les commentateurs, les termes non techniques *śvastanī* et *bhaviṣyantī* sont des équivalents archaïques des termes pāṇinéens *luṭ* et *lṛṭ* respectivement. Voir sur ce point, par exemple, les explications de la *Padamañjarī* (*ad* A 3.3.15 – p. 19.10-11 : *śvastanīti luṭaḥ pūrvācāryasaṃjñā […] bhaviṣyantīti lṛṭaḥ saṃjñā*), qui complètent celles du commentaire de Kaiyaṭa sur le MBh afférant à ce *sūtra* (*Pradīpa* vol. 3, p. 222b.3-4 : *bhaviṣyantīti śabdena pūrvācāryasaṃjñayā lṛḍ ucyate*). La même équivalence est reprise dans l'*Uddyota*, le commentaire de Nāgeśa sur le *Pradīpa*, à propos de ce même passage (vol. 3, p. 222b.5-6).

médiatement dans son second *Vt.* en faisant des deux usages futurs — *iyaṃ gantā* (E3), *ayam adhyetā* (E4) — des instances de comparaison (*upamāna*) suggérant, non pas que l'action aura effectivement lieu « au plus tôt demain », mais plutôt le genre d'exaspération sensible dans des expressions françaises comme « Nous y serons encore demain ! » ou « Ce n'est pas demain la veille ! » :

> ***Vt.* 2 *ad* A 3.3.15**
>
> *kālaprakarṣāt tūpamānam*
>
> Ou plutôt, [il doit s'agir] d'une comparaison, en raison d'un éloignement dans le temps.

Selon cette seconde explication, l'emploi du futur éloigné *luṭ* suggère, par comparaison, l'extrême lenteur de l'action : « Elle marchera comme elle marchera », « Autant dire qu'elle marchera demain ! » (*ganteva gantā* – MBh vol. 2, p. 143.21), ce qui revient à dire qu'elle ne marchera pas de sitôt (*neyaṃ gamiṣyati* – *ibid.*). Si les commentateurs directs sont généralement peu diserts sur cette remarque de Kātyāyana et le passage correspondant du MBh, on peut probablement se fier au témoignage indirect de Helārāja (PrPr *ad* VP 3.8.53 – cf. p. 296) lorsqu'il y lit une tentative de réfutation (*pratyākhyā[n]a* – p. 34.1) de l'ajout (*upasaṃkhyāna* – p. 33.23) proposé par Kātyāyana dans le *Vt.* 1. Cette dernière apparaît cependant déjà problématique à Patañjali, sur la base du principe déjà évoqué selon lequel la comparaison n'est possible qu'entre les choses, et non entre les actes dénotés par des formes conjuguées :

> **MBh sur le *Vt.* 2 *ad* A 3.3.15** (vol. 2, p. 143.21-23)
>
> *kālaprakarṣāt tūpamānaṃ bhaviṣyati. ganteveyaṃ gantā. neyaṃ gamiṣyati. adhyetevāyam adhyetā. nāyam adhyeṣyate.* ***na vai tiṅantenopamānam asti.*** *evaṃ tarhy anadyatana ivānadyatana iti.*
>
> Ou plutôt, il doit s'agir d'une comparaison, en raison d'un éloignement dans le temps. « Autant dire qu'elle marchera demain ! » [Cela signifie :] « elle ne marchera pas de sitôt ». « Autant dire qu'il étudiera demain ! » [Cela signifie :] « il n'étudiera pas de sitôt ». [Mais

> cela n'est pas correct, car] **il ne peut pas y avoir de comparaison avec une forme conjuguée**. [On répond :] « [dans un futur] qui n'est pas d'aujourd'hui » [signifie] « pour ainsi dire, [dans un futur] qui n'est pas d'aujourd'hui » (*anadyatana iva anadyatana iti*).

La citation littérale par Daṇḍin du passage du MBh dans le KĀ ne permet pas de déterminer laquelle des deux occurrences du principe patañjalien il a à l'esprit [30]. Elle laisse cependant peu de doutes sur la connaissance qu'a le poète de cet arrière-plan grammatical. On comprend d'ailleurs son intérêt : les exemples pris par Patañjali (*luluṭhiṣata iva*, *ganteva*, etc.) n'ont-ils pas eux-même l'allure d'une *utprekṣā* ? La difficulté théorique rencontrée par Daṇḍin semble, elle aussi, parfaitement en place dans le *corpus* grammatical ancien : est-il possible de rendre compte de la nuance d'appréhension ou de supposition créative — *āśaṅkā*, *saṃbhāvana*, etc. —, présente tant dans l'usage « impropre » du désidératif pour des êtres inanimés que dans celui, plus ironique, du futur lointain pour évoquer la lenteur, dans les termes d'une comparaison (*upamā[na]*) implicite entre divers processus ? On chercherait cependant en vain dans le MBh lui-même un éclaircissement du principe posé à deux reprises par Patañjali, excluant du domaine de la comparaison les formes conjuguées (*tiṅanta*). Pour en trouver une explication dans un texte grammatical, il faut attendre le Ve siècle et l'œuvre de Bhartṛhari, qui lui consacre un assez long développement dans le *Kriyāsamuddeśa*, la section du troisième livre du *Vākyapadīya* (VP) traitant du concept grammatical d'action (*kriyā* ; VP 3.8.53-57) [31]. Le *Prakīrṇaprakāśa* (PrPr) de Helārāja (Cachemire, Xe-XIe siècle) offre de ces

30. Le simple fait que Ratnaśrī ne formule aucune hypothèse sur ce point, pas plus qu'il n'identifie l'adage *nopamānaṃ tiṅantena* comme une citation grammaticale, en dit long, à mon sens, sur la nature assez littérale (pour ne pas dire « scolaire ») de son commentaire sur le KĀ. Le commentaire moderne de Rangacharya Raddi Shastri (KĀ p. 230) renvoie quant à lui au contexte du *sūtra* A 3.1.7. Je ne vois cependant aucune bonne raison de privilégier *a priori* ce contexte par rapport à la seconde occurrence du même principe.

31. Outre les traductions classiques du VP (Iyer 1974, Rau 2000), on notera l'étude déjà ancienne du *Kriyāsamuddeśa* par Bandini (1980), laquelle comprend également une traduction allemande de l'intégralité du commentaire de Helārāja sur ces stances.

stances un commentaire détaillé, le plus ancien qui nous soit parvenu. Enfin, les brèves remarques de Kaiyaṭa (Cachemire, XI^e^ siècle) dans le *Pradīpa* sous le *sūtra* A 3.1.7 résument pour l'essentiel les raisonnements de Bhartṛhari, les intégrant de ce fait à la tradition canonique du commentaire sur le MBh [32].

Si l'on en croit les explications données par Helārāja, qui permettent comme on l'a vu plus haut de restituer l'ordre de succession dialectique entre les deux *vārttika* sous A 3.3.15, c'est exclusivement au second contexte pāṇinéen — l'explication du futur éloigné (*luṭ*) — que se réfère Bhartṛhari dans ce groupe de stances. La gamme d'exemples mentionnés par Helārāja va cependant bien au-delà des implications de ce seul cas particulier, et on n'est qu'à moitié surpris de retrouver dans son commentaire la demi-stance de Bhāsa / Śūdraka qui donne lieu à la discussion du KĀ, accompagnée d'une analyse manifestement empruntée à Daṇḍin (de fait, exactement calquée sur la *k.* 2.227 du KĀ) :

PrPr *ad* VP 3.8.53

'limpatīva tamo 'ṅgāni varṣatīvāñjanaṃ nabhaḥ' iti tūtprekṣā nopamā, upameyānirdeśāt.

Quant à [l'exemple] « Nos corps sont comme souillés par les ténèbres, de la nuée semble s'abattre une pluie de khôl », c'est une supposition poétique (*utprekṣā*), et pas une comparaison (*upamā*), car il n'est fait aucune mention du comparé (*upameya-*).

L'analyse de l'exemple par Helārāja offre un exemple remarquable d'intégration de la réflexion poétologique dans un contexte d'analyse sémantique « générale ». Toutefois, si elle reprend pour l'essentiel la distinction opérée par Daṇḍin entre *upamā* et *utprekṣā*, elle s'inscrit dans une réflexion

32. Le *Pradīpa* sur le MBh afférent au *Vt.* 14 (*upamānād vā siddham*) résume les conclusions des *k.* 53, 54 et 56 du *Kriyāsamuddeśa* (vol. 3, p. 28b.33-29a.6) avant de citer en toutes lettres la *k.* 57 de la même section. La seconde occurrence du principe *na vai tiṅantenopamānam* sous l'aphorisme A 3.3.15 n'attire quant à elle aucun commentaire de la part de Kaiyaṭa.

plus vaste tant sur la possibilité d'une comparaison entre entités processuelles (les « actions » dénotées par les verbes conjugués) que sur la fonction de la particule *iva*, dont le principe directeur est posé par Bhartṛhari dès la première stance de cette section [33] :

VP 3.8.53 [54]

sādhyasyāpariniṣpatteḥ so 'yam ity anupagrahaḥ |
tiṅantair antareṇevam upamānaṃ tato na taiḥ ||

Puisqu'une [entité] processuelle n'est pas pleinement accomplie, il est impossible de l'identifier comme « C'est cela ! » [34]. Par conséquent, il ne saurait y avoir de comparaison avec des formes conjuguées sans [une particule] *iva* [35].

Le premier hémistiche de cette stance pose ce qui restera, pour toute la

33. Les stances du VP sont citées ici telles qu'elles apparaissent dans l'édition critique de W. Rau (1977), laquelle ne présente cependant aucune différence pour la section concernée par rapport à celle de K. A. S. Iyer (1973). La numération des stances suit celle de l'édition d'Iyer, avec le commentaire de Helārāja, la numération de Rau étant indiquée entre crochets.

34. Pour l'interprétation du terme *upagraha*, qui n'est pas glosé par Helārāja, voir la paraphrase de Kaiyaṭa *ad* MBh sous A 3.1.7 (*Vt.* 14), qui le glose par *parāmarśa* (« appréhension [ou identification] réflexive » ; vol. 3, p. 28b.34-36). Sur la relation d'identification (*so 'yam iti saṃbandhaḥ*) comme marqueur de la « non-différence » (*abheda*) entre entités chez Bhartṛhari, voir aussi Ogawa 2012.

35. Il ne m'a pour le moment pas été possible d'identifier dans un texte classique le pastiche de cette stance qu'on trouve dans le commentaire moderne de Rangacharya Raddi Shastri imprimé dans l'édition du BORI du KĀ (Pune, 1970 [1938]), sous KĀ 2.227 : *siddham eva samānārtham upamānaṃ vidhīyate | tiṅantārthas tu sādhyatvād upamānaṃ na jāyate ||* ; « Un comparant est prescrit s'il est établi (*siddha-*) et si son objet est similaire [à la chose comparée] (*samānārtha-*) ; mais puisque l'objet d'une forme conjuguée est un processus (*sādhya*), il ne devient jamais comparant » (p. 230.8-9). Si le raisonnement dont témoigne cette stance est manifestement calqué sur celui de la *k.* 53 du *Kriyāsamuddeśa*, la formule *upamānaṃ vidhīyate* fait quant à elle écho à la *k.* 56 de la même section (*nyūneṣu ca samāptārtham* ***upamānaṃ vidhīyate*** |), et confirme l'hypothèse d'une source directe. Sa citation dans le commentaire de R. R. Shastri semble en tout cas signaler que le lettré maharashtrien avait déjà repéré la proximité du développement de Daṇḍin sur l'*utprekṣā* avec la réflexion bhartṛharienne sur l'action, qui fait l'objet de la présente étude.

tradition grammaticale ultérieure, l'explication standard de l'adage patañjalien, qu'on retrouve sans changement dans le commentaire de Kaiyaṭa sur le MBh et que semble aussi présupposer le raisonnement de Daṇḍin : si une forme conjuguée ne peut entrer dans une relation de comparant à comparé, c'est parce qu'elle exprime une entité en devenir — l'action en train de se faire —, et non une « chose » établie dont on pourrait comparer les propriétés avec celles d'autres choses similaires [36]. On ne peut cependant qu'être frappé du désaccord manifeste entre Daṇḍin et Bhartṛhari sur la fonction de la particule *iva*. En effet, si Daṇḍin rend précisément la présence de *iva* dans le passage *limpatīva tamo 'ṅgāni* responsable d'une « illusion de comparaison » (*upamābhrānti*) là où on a réellement affaire à un cas de supposition poétique, c'est au contraire l'*absence* de cette même particule qui empêche, pour Bhartṛhari, de lire une comparaison implicite dans l'exemple *iyaṃ nu kadā gantā.* En d'autres termes, il y a coïncidence, pour Bhartṛhari, entre l'usage *explicite* de la particule *iva* et la présence d'une comparaison ; en l'absence de *iva*, il convient d'admettre un autre processus linguistique qui sera détaillé dans la stance suivante. Approfondissant l'intuition bhartṛharienne, Helārāja propose de comprendre cet ajout par le grammairien du V^e^ siècle au principe *na tiṅantair upamānam* de la clause *antareṇevam* (« sans *iva* ») en distinguant la comparaison proprement dite, où la différence (*bheda*) entre entités est maintenue — le visage est rond *comme* la lune, mais les deux ne se confondent pas —, d'une identification métaphorique comme *siṃho māṇavakaḥ* (« Ce jeune homme est un lion ! »),

36. Cf. *Pradīpa ad* A 3.1.7 (*Vt.* 14) : ***na vai tiṅantene****ti. tiṅantārthenety arthaḥ. kriyāyāḥ sādhyaikasvabhāvatvād aniṣpannarūpatvād idaṃ tad iti parāmarśaviṣayavastugocaratvād upamānopameyabhāvasyedaṃ tad iti parāmarśābhāvād iti bhāvaḥ* ; « **Il ne peut y avoir [de comparaison] avec une forme conjuguée**, c'est-à-dire avec l'objet [= l'action] dénoté par une forme conjuguée. Voici l'intention [de Patañjali] : dans la mesure où l'action a pour unique essence d'être processuelle et n'est donc pas pleinement accomplie, il est impossible de l'identifier réflexivement (*parāmarśa*) comme "C'est cela !". Or la relation de comparant à comparé a précisément pour domaine des choses (*vastu*) qu'il est possible d'identifier réflexivement comme "C'est cela !" » (vol. 3, p. 28b.33-36).

qui suppose au contraire une relation de pure et simple identité (*abheda*) [37]. Comment cependant concilier ces deux aspects de la théorie dans le cas — qui n'a rien de rare ! — où deux actions sont manifestement comparées à l'aide de la particule *iva* ? Considérons, par exemple, les deux énoncés suivants, discutés respectivement par Helārāja et Kaiyaṭa :

(E5)

krandatīva gāyati

Quand il chante, on dirait qu'il pleure [38].

(E6)

nṛtyatīva gacchati devadattaḥ

Quand Devadatta marche, on dirait qu'il danse [39].

L'interprétation de ces exemples ne fait pas l'unanimité au sein même de la tradition grammairienne médiévale. Helārāja, fidèle à la lettre du texte de Bhartṛhari, cherche à maintenir le principe posé par ce dernier d'une coïncidence entre l'usage de la particule *iva* et la comparaison en déplaçant cette dernière de l'action (*kriyā*) à ses facteurs (*sādhana*) : ce qu'on compare, ce n'est pas l'action de chanter à l'action de pleurer, mais la *personne* qui chante à une *personne* qui pleure, en d'autres termes un agent à un autre agent : *yo gāyati sa krandatīva* (« Celui qui chante est comme quelqu'un qui pleure ») [40]. On comprend ainsi pourquoi la différence avec un

37. Sur cette distinction, cf. le passage traduit ci-dessous (n. 40) du PrPr.

38. PrPr *ad* VP 3.8.53 (p. 34.12-13). Sur la difficulté à traduire correctement cet exemple, voir la discussion qui suit. On trouve sensiblement le même exemple — sous la forme *roditīva gāyati* — sous la plume de Kaiyaṭa (*Pradīpa* vol. 3, p. 28b.37).

39. *Pradīpa* vol. 3, p. 28b.37.

40. Cf. PrPr *ad* VP 3.8.53 : *ivaśabdam antareṇa siṃho māṇavaka itivad atropamānopameyabhāvo nāsti. ivaśabdaprayoge tu bhedenopamānopameyabhāvaḥ pratīyate, krandatīva gāyatīti. tatra ca sādhyatvād eva na kriyāgataḥ saḥ, sādhanagatas tu — yo gāyati sa krandatīveti na kriyayoḥ sārūpyam* ; « Sans le mot *iva*, comme dans [l'exemple] *siṃho māṇavakaḥ*, il n'y a pas ici [*i. e.* dans la phrase *iyaṃ nu kadā gantā*] de relation de comparant à comparé. À l'inverse, si l'on emploie le mot *iva*, on perçoit bien cette relation, car [les entités sont présentées] comme distinctes (*bhedena*). Mais même dans ce cas, la [relation de comparaison] ne concerne pas les actions (*na kriyāgataḥ*), mais leurs facteurs : "celui qui chante est comme quelqu'un

exemple comme *limpatīva tamo 'ṅgāni* réside uniquement, pour Helārāja, dans la formulation de la chose comparée (*upameya*), ce qui, comme on le verra, simplifie considérablement le raisonnement de Daṇḍin [41].

Quoi qu'il en soit, la similitude manifeste entre les deux exemples (*krandatīva*, *limpatīva*) rend cette solution assez peu satisfaisante : pourquoi en effet accepter un déplacement de l'action vers les *sādhana* uniquement dans le cas d'une mention explicite de l'action attribuée au sujet (non explicite) en fonction de comparé ? Ne serait-il pas plus simple d'admettre, également dans (E5), une forme de supposition imaginaire : *krandatīva*, « on dirait qu'il pleure » ? D'ailleurs, Helārāja ne donne-t-il pas lui-même sous la stance suivante (VP 3.8.54) deux exemples de comparaison — *calatīva*, *bhinattīva* (cf. *infra*) — dans lesquels l'*upameya* fait défaut ? Il y a là manifestement une difficulté, dont Kaiyaṭa, qui compose le *Pradīpa* peu de temps après Helārāja et a très certainement connaissance de son commentaire sur le *Prakīrṇakāṇḍa*, semble bien prendre acte lorsqu'il rend l'usage de *iva* responsable, non pas d'une comparaison (*upamāna*), mais d'une simple surimposition (*adhyāropa*) :

> ***Pradīpa* sous MBh *ad* A 3.1.7** (*Vt.* 14 ; vol. 3 – p. 28b.36-37)
>
> *ivaśabdaprayoge tv adhyāropas tu vidyate — roditīva gāyati, nṛtyatīva gacchati devadattaḥ.*
>
> Mais lorsque le mot *iva* est employé, ce qui se produit est une surimposition, [comme dans les exemples] *roditīva gāyati* (« Quand il chante, on dirait qu'il pleure ») ou *nṛtyatīva gacchati devadattaḥ* (« Quand Devadatta marche, on dirait qu'il danse »).

qui pleure" (*yo gāyati sa krandatīva*). Ainsi n'y a-t-il aucune similarité (*sārūpya*) entre des actions » (p. 34.11-14).

41. Notons ici la contradiction flagrante entre l'analyse de Helārāja, qui distingue l'*upamā* de l'*utprekṣā* par l'absence du comparé (*upameya*) dans cette dernière figure, de celle que donne M.-Cl. Porcher sur la base du *Kāvyaprakāśa* (voir ci-dessus, « Introduction »), qui fait de la présence de l'*upameya* une caractéristique de l'*utprekṣā* la distinguant d'autres figures comme l'*atiśayokti*, où il disparaît entièrement. Voir aussi Gerow 1971 : 132 : « *Utprekṣā* does not subsume completely the subject of comparison in this way : it remains explicit, usually as the subject of the sentence ».

La formulation de Kaiyaṭa semble étrangement maladroite (notamment le double usage du *tu*), et l'allure métrique de la formule *adhyāropas tu vidyate* n'est pas sans rappeler les deux derniers quarts de la *k.* 54 du *Kriyāsamuddeśa* (citée *infra*), ce qui laisse soupçonner une citation déformée ou simplement adaptée au contexte. Quoi qu'il en soit, en faisant appel dans l'explication de (E5) et (E6) à la distinction entre *upamāna* et *adhyāropa*, Kaiyaṭa mobilise — à n'en pas douter, contre l'explication de ces mêmes exemples en termes de comparaison par Helārāja — un concept fondamental de la réflexion bhartṛharienne sur l'action : si les actions, en vertu du principe formulé ci-dessus selon lequel des entités processuelles sont par nature incommensurables, ne sauraient être *comparées*, elles peuvent cependant être *surimposées* dans le cadre d'un usage créatif du langage [42]. Le raisonnement sous-jacent est bien exposé par Bhartṛhari lui-même dans la *k.* 54 de la section :

VP 3.8.54 [55]

sādhanatvaṃ prasiddhaṃ ca tiṅkṣu saṃbandhināṃ yataḥ |
tenādhyāropa eva syād upamā tu na vidyate ||

Et lorsque la qualité d'être un facteur d'action est établie pour les corrélats des formes conjuguées, de ce fait il peut y avoir surimposition (*adhyāropa*), mais en aucun cas comparaison (*upamā*).

Deux exemples sont mentionnés par Helārāja à propos de cette stance, où l'on notera l'absence significative de la particule *iva* :

(E7)
parvataś calati
La montagne se déplace.

(E8)
nabhaś calati
Le ciel se déplace.

42. On notera ici la glose, remarquable, du terme *adhyāropa* par *utprekṣā* par Nāgeśa dans l'*Uddyota* (vol. 3, p. 29a.18-19), commentant ce passage.

Dans ces exemples, qui ne sont pas sans évoquer certaines descriptions de la vitesse d'un véhicule dans le Kāvya (qu'on songe par exemple à la description de la vitesse du char au début de l'*Abhijñānaśakuntala* de Kālidāsa [1.9]), l'attribution d'une certaine action à un agent qui en est par nature incapable est autorisée par l'identification immédiate de cet agent comme facteur (*sādhana*) — dans le cas présent, comme agent — par l'usage d'une désinence casuelle, ici le nominatif. Il s'agit donc d'un cas de « mention explicite » (*śruti*), qui, en tant que telle, prévaut sur l'opération de comparaison implicite — *calatīva* (« *Il semble que* [la montagne / le ciel] se déplace ») —, laquelle serait invoquée pour garantir une liaison syntaxique (*vākya*) mise à mal par la non-congruence de l'action et de son agent. Sur la foi de cette précédence de la *śruti* sur le *vākya* — principe ultimement emprunté à la Mīmāṃsā (cf. *Mīmāṃsāsūtra* 3.3.14), mais que Bhartṛhari reprend pleinement à son compte [43] — on peut réinterpréter tous les exemples grammaticaux donnés ci-dessus (E1-4, p. 290-292) comme des cas de surimposition et non pas comme des comparaisons implicites. L'opération d'*adhyāropa* permet ainsi à Bhartṛhari, pour la première fois dans la tradition grammaticale, de proposer une alternative à l'interprétation de ces exemples en termes de comparaison par Kātyāyana, tenant compte de l'interdit posé par Patañjali, lequel prend tout son sens dans le cadre de la philosophie bhartṛharienne de l'action.

L'opération de surimposition (*adhyāropa*) autorise ainsi, selon Bhartṛhari, l'application incongrue d'un verbe conjugué à un facteur (ou une série de facteurs) pour des raisons expressives, poétiques, d'efficacité rhétorique, etc. Elle n'a donc nullement besoin d'être « retraduite » dans les

43. Voir sur ce point notamment VP 2.73-74, où Bhartṛhari non seulement redéfinit les concepts de *śruti* et *vākya*, mais réaffirme également le principe selon lequel une mention explicite (*śruti*) annule (*bādhikā*) les deux moyens de connaissance moins directs que sont le « signe [sémantique] » (*liṅga*) et la « connexion syntaxique » (*vākya*).

termes d'une comparaison (*upamāna*), comme l'explique bien Helārāja à propos d'une nouvelle série d'exemples :

> **PrPr *ad* VP 3.8.54**
>
> *tad yathā śaktyatiśayakhyāpanāya kaś cid abhidhatte parvataṃ bhinatti, mahodadhiṃ prataratīti. nāsmād bhinattīvetyādipratipattiḥ, api tu saṃbhavitasāmarthyaṃ sādhanam abhisaṃbadhyate.*
>
> C'est ainsi qu'afin de dire l'extrême puissance [d'un certain personnage] quelqu'un s'exprime en ces termes : « Il brise la montagne », « Il franchit l'océan » ; de ces [énoncés], on n'a pas l'idée que « C'est *comme s'*il brisait la montagne », etc. Plutôt, on connecte un facteur [à une certaine action] en lui attribuant par l'imagination une certaine capacité (*saṃbhavitasāmarthya*).

Surimposition (*adhyāropa*), attribution imaginaire (*saṃbhāvana* / *saṃbhāvanā*) d'un comportement incongru à un agent : on a là pour l'essentiel les ingrédients de ce que sera l'*utprekṣā* chez les poéticiens [44], à ceci près que son usage est limité par les grammairiens (à l'exception notable de Kaiyaṭa) aux usages dépourvus de la particule *iva.*

Deux caractéristiques supplémentaires des actions sont soulignées par Bhartṛhari dans cette section, qui contribuent à les exclure du domaine de la comparaison : leur complétude en chacun de leur support (*svāśraye samāpta[tva]*) et leur absence de trait commun (*[a]sādṛśya*). Ces deux dernières caractéristiques sont en réalité complémentaires, dans la mesure où toute comparaison suppose à tout le moins une ressemblance partielle entre deux entités de même espèce (la lune et le visage, par exemple) possédant une certaine qualité commune (la beauté, la blancheur, etc.) à des degrés divers : la lune est plus blanche que le visage, la blancheur de ce

44. Rappelons ici que le terme *saṃbhāvana* (« imagination »), employé par Helārāja dans le passage qu'on vient de citer, constitue pour toute la tradition poétique tardive l'équivalent principal du terme *utprekṣā*, comme le remarque bien M.-Cl.Porcher (1978 : 98-99). Quant au thème du causatif *adhyāropay-* (dont le nom commun *adhyāropa* est dérivé), il s'agit, avec *parikḷp-*, de la seconde glose possible du verbe *utprekṣ-* dans le commentaire de Ratnaśrī sur le KĀ. Cf. KĀ-RŚ p. 139.14 (*ad* KĀ 2.221 : ***utprekṣyā****dhyaropaya...*).

dernier est donc soulignée par sa comparaison avec la lune, qui la possède au plus haut point. C'est précisément ce qui s'avère impossible dans le cas des actions, comme le souligne Bhartṛhari :

VP 3.8.55-56 [56-57]

nyūneṣu ca samāptārtham upamānaṃ vidhīyate |
kriyā caivāśraye sarvā tatra tatra samāpyate || 55 ||
yenaiva hetunā haṃsaḥ patatīty abhidhīyate |
ātau tasya samāptatvād upamārtho na vidyate || 56 ||

Qui plus est, une comparaison est composée afin de créer un effet de complétude dans des [choses] de rang inférieur [à ce à quoi elles sont comparées] ; mais l'action, qui est tout entière dans son support, est complète en chacune de ses instances. (55)

[Exemple de ce principe :]

La même raison (*hetu*) qui nous fait dire, à propos d'une oie, qu'elle « vole » est complète [également] dans un martin des berges ; de ce fait, il n'y a pas ici d'objet de comparaison. (56)

On ne doit pas être arrêté ici par l'apparente contradiction entre le caractère « inaccompli » (*apariniṣpanna*) des actions, souligné avec force par Bhartṛhari dans la *k.* 53, et la complétude (*samāpt[i]*) ici affirmée. Cette dernière caractéristique — qui n'est pas sans rappeler les affirmations similaires faites par les théoriciens à propos de l'universel (*jāti*) [45] — n'est en effet qu'une autre manière de distinguer les entités établies comme les substances, susceptibles de posséder des qualités (la blancheur, etc.) à des degrés divers, et des entités processuelles comme les actions, qui ne connaissent aucune différence de degré [46]. Un visage peut être plus ou

45. La comparaison de l'action avec l'universel, si elle n'est avancée ni par Bhartṛhari ni par Helārāja, est cependant fortement suggérée par l'expression *svāśraye sarvā... samāpyate*. Elle est par ailleurs cohérente avec l'idée bhartṛharienne d'une manifestation progressive de l'action comme d'un universel se révélant à mesure que les diverses étapes du processus s'accomplissent. Cf. VP 2.21-22 et l'autocommentaire.

46. Cf. PrPr *ad* VP 3.8.55 : *candra iva darśanīyaṃ mukham asyā ityādāv upamānaṃ paripūrṇaguṇaṃ prasiddham, upameyaṃ tu nyūnaguṇam iti. kriyā tu sādhanasādhyā svādhāre parisamāptā*

moins rond, des épaules plus ou moins larges, une montagne plus ou moins haute, mais il n'y a aucun sens à dire que Devadatta est « davantage » en train de cuire que Yajñadatta : on cuisine ou on ne cuisine pas, mais on ne peut être « plus ou moins » en train de cuisiner. Tout comme on peut dire de Devadatta qu'« il est en train de cuisiner » alors qu'il vient à peine de commencer à ramasser du combustible, de même n'y a-t-il aucune différence de nature entre la même action de cuisiner accomplie par divers agents. Il y a certes diverses manières de cuisiner — bien ou mal, vite ou lentement, etc. — mais elles concernent uniquement, pour Bhartṛhari, la manière de mettre en œuvre un acte qui, quant à lui, reste toujours foncièrement identique [47]. Suivant ce principe, la différence dans la manière qu'ont l'oie et le martin des berges de voler n'est pas due à l'action elle-même mais à la manière de la mettre en œuvre, qui tient tout entière dans ses moyens de réalisation (*sādhana*) [48]. Comme l'explique bien Helārāja, de manière parfaitement cohérente tant avec la remarque de Bhartṛhari qu'avec sa propre analyse de l'exemple *krandatīva gāyati* (cf. *supra*) :

PrPr *ad* VP 3.8.56 (p. 35.23-24)

ātiḥ patati haṃsa iveti tu sādhanayor upamānopameyabhāvaḥ, na tiṅantavācyayoḥ kriyayoḥ

sarvaiva sameti nopamāviṣayaḥ ; « Dans des exemples tels que "Son visage est beau comme la lune", le comparant est connu [du lecteur] comme possédant la qualité [= la beauté] de manière pleine, alors que le comparé la possède à un degré moindre. Mais l'action, laquelle est accomplie par des facteurs, est tout entière, complète, dans chacun de ses supports, elle est [donc toujours] la même, aussi n'est-elle pas objet de comparaison » (p. 35.14-16).

47. Cf. PrPr *ad* VP 3.8.57 : *pacatikalpaṃ pacatitarām iti kriyāsaṃbandhinā nyūnādhikabhāvaḥ* ; « Dans [des expressions comme] "Il cuisine tant bien que mal", "Il cuisine beaucoup", le degré inférieur ou supérieur tient au corrélat de l'action [et non à l'action elle-même] » (p. 36.18-19).

48. C'est sans doute cette identité foncière que Helārāja cherche à souligner lorsqu'il souligne que l'oie et le martin des berges volent tous deux « avec leurs deux ailes » (*[sva]pakṣābhyām* – PrPr p. 35.20-21). L'instrumental *pakṣābhyām* ne dénote pas ici un facteur d'action, ce qui serait incohérent avec ce que Helārāja dit par ailleurs, mais simplement la manière minimale qu'a l'action de se déployer.

> [Lorsqu'on dit :] « Le martin des berges vole à la manière d'une oie » (*ātiḥ patati haṃsa iva*), la relation de comparant à comparé est entre les facteurs, et non entre les actions exprimées par des formes conjuguées.

Bhartṛhari n'énonce donc pas un nouveau critère, mais simplement une conséquence du précédent, lorsqu'il refuse aux actions « de divers genres » (*jātibhinna-* [VP] / *vijātīya-*, *bhinnajātīya-* [PrPr]) — l'action de cuisiner (*pāka-*) et celle de se déplacer (*gamana-*), par exemple — la possibilité d'entrer dans une relation de comparaison :

> **VP 3.8.57 [58]**
>
> *kriyāṇāṃ jātibhinnānāṃ sādṛśyaṃ nāvadhāryate |*
> *siddheś ca prakrame sādhyam upamātuṃ na śakyate ||*
>
> Il est impossible de déterminer une quelconque ressemblance entre des actions appartenant à différents genres. Et si l'accomplissement du processus est engagé [par l'usage d'une forme nominale], on ne peut comparer [avec son aide] une [entité] processuelle [49].

Résumons, avant d'aller plus loin, les acquis de la discussion bhartṛharienne autour du principe *na tiṅantenopamānam* :

(1) Il ne peut y avoir comparaison entre deux actions exprimées par des verbes conjugués (*tiṅanta*), mais seulement entre deux choses établies (*siddha*), identifiées parce qu'elles possèdent une propriété commune.

49. Ma traduction dépend entièrement, dans l'interprétation difficile du troisième quart de cette stance, du commentaire de Helārāja. Cf. PrPr *ad* VP 3.8.57 : *idaṃ tad iti siddhatayā parāmṛṣṭam upamānaṃ kriyārūpam anyatra sādhyasvabhāve kriyārūpe saṃbandham upanetum aśakyam* ; « Il n'est pas possible de lier un comparant ayant la nature d'une action identifiée réflexivement comme quelque chose d'établi (*siddhatayā*) avec [un comparé] ayant [également] la nature d'une action, mais essentiellement processuelle » (p. 36.4-5). Iyer (1974 : 32), qui suit lui aussi Helārāja, traduit comme suit : « If an action is presented as a thing, it cannot be compared with another which is a process ». La traduction par Rau (2000 : 257) de l'expression *siddheḥ (...) prakrame* par « bei dem Ablauf einer Vollendung » (« par un processus conduisant à l'accomplissement ») n'est, à mon sens, pas compréhensible.

(2) En l'absence d'une particule *iva*, il n'est pas possible de supposer dans un usage linguistique impliquant une ou deux actions une comparaison implicite.

(3) Lorsque deux actions sont manifestement comparées à l'aide de *iva*, il s'agit en réalité d'une comparaison entre facteurs (thèse de Helārāja) ou d'une surimposition (thèse de Kaiyaṭa).

(4) La surimposition (*adhyāropa*) constitue un processus linguistique indépendant, qui n'est aucunement réductible à la comparaison.

On voit ainsi comment le désaccord de surface avec Daṇḍin autour de l'usage de la particule *iva* (cette dernière ne signalant pas nécessairement une comparaison pour l'auteur du KĀ, alors que c'est bien le cas pour Bhartṛhari) cache en réalité un accord de fond sur les raisons du rejet d'une comparaison dans le cas des formes conjuguées, et l'affranchissement du processus de surimposition — au cœur de la théorisation de l'*utprekṣā* — par rapport à la comparaison. Dans la dernière partie de cet essai, on cherchera à montrer comment Daṇḍin se saisit de cet héritage grammatical pour l'investir sur le terrain de la poétique proprement dite, dans sa polémique contre Bhāmaha.

3. VERS UNE SYNTHÈSE : DAṆḌIN ET LES LIMITES DE LA COMPARAISON

Revenons à Daṇḍin et au problème qui l'occupe lorsqu'il cite l'exemple *limpatīva tamo 'ṅgāni*, à savoir la distinction de l'*utprekṣā* par rapport à toute forme de comparaison. On a déjà signalé (cf. *supra* – Section 1) la difficulté que rencontrent les défenseurs de l'*upamā* à identifier dans cet exemple tant la nature du comparé et du comparant que celle de la relation qui les unit. C'est précisément cette difficulté que Daṇḍin souligne en premier lieu :

> *upamānopameyatvaṃ tulyadharmavyapekṣayā* |
> *limpates tamasaś cāsau dharmaḥ ko 'tra samīkṣyate* || 2.228 [226] ||

[d] *ko 'tra* KĀ : *ko nu* KĀ-RŚ

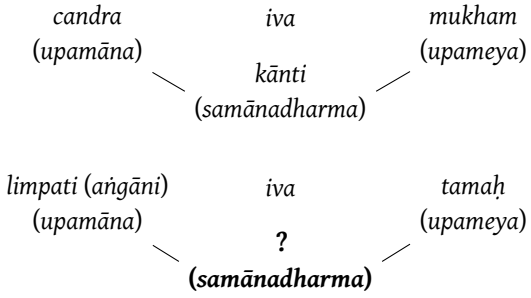
yadi lepanam eveṣṭaṃ limpatir nāma ko 'paraḥ |
sa eva dharmo dharmī cety anunmatto na bhāṣate || 2.229 [227] ||

La qualité de comparant et de comparé [advient] en dépendance d'une propriété commune (*tulyadharma-*) ; or qui pourrait discerner, dans cet [exemple], une propriété commune à l'action de souiller (*limpati*) et à l'obscurité ? (228) Si l'on considère que c'est la souillure (*lepana*) [50] elle-même [qui est la propriété commune], il s'agit précisément de l'action de souiller, que serait-elle d'autre ? Or personne — à moins d'avoir perdu la raison ! — n'affirmerait que cette dernière est à la fois la propriété [commune] (*dharma*) et son porteur (*dharmin*). (229)

Tout comme Bhartṛhari, Daṇḍin se confronte dans ces lignes à l'interprétation de l'adage patañjalien *nopamānaṃ tiṅantena*, à l'épreuve cependant de celle de l'exemple emprunté à Bhāsa / Śūdraka. À l'inverse des exégètes tant anciens (Helārāja) que modernes (Gerow, Porcher) de cet exemple, qui supposent tous que soit le comparant soit le comparé n'est pas exprimé en toutes lettres, Daṇḍin considère en premier lieu la possibilité d'une comparaison au niveau le plus superficiel, à savoir entre la substance et l'action explicitement exprimées dans la stance. Si la distinction bhartṛharienne (ou plus généralement grammaticale) entre entités « établies » (*siddha*) et « processuelles » (*sādhya*) n'est pas directement mobilisée dans ces stances, elle se trouve clairement à l'arrière-plan lorsque Daṇḍin mentionne l'impossibilité, pour une entité appartenant à la seconde catégorie, de posséder une propriété (*dharma*) — qualité (*guṇa*) ou action (*kriyā*) [51] — qu'elle pourrait partager avec une substance comme l'obscurité. L'argument peut être représenté comme suit :

50. Quoique cela n'apparaisse pas aussi clairement en français, le terme *lepana* (« souillure ») employé par Daṇḍin désigne bien l'opération de souiller, et non son résultat. Cf. RŚ *ad* KĀ 2.229 [2.227 selon la numération de Thakur et Jha] : *lepanam eva kriyārūpam...* (p. 142.6).

51. J'emprunte à Ratnaśrī cette explication du terme générique *dharma* (« propriété »), mobilisée à plusieurs reprises dans son commentaire.



Une distinction supplémentaire est introduite par Ratnaśrī, qui distingue trois niveaux auxquels l'action de souiller (*limpati*) pourrait remplir la fonction de comparant en exhibant une propriété (*dharma*) commune avec l'obscurité : sous son aspect purement verbal à savoir comme « unité de langage » ou « mot » (*śabda*) — le mot *limpati* considéré comme simple suite de phonèmes —, comme action (*kriyā*) proprement dite et enfin comme l'agent (*kartṛ*) de cette action [52]. Si la première option semble assez théorique et est évacuée rapidement par Ratnaśrī [53], les deux dernières font l'objet selon lui des *k.* 229 et 230 respectivement. La distinction des deux dernières catégories peut, encore une fois, se réclamer d'un paradigme grammatical séparant au sein d'une forme conjuguée la base verbale, désignant l'action (*kriyā*), et la désinence personnelle, dénotant l'agent (*kartṛ*). En posant l'hypothèse que la propriété commune serait la « souillure » (*lepana*), Daṇḍin fait donc place à la seconde hypothèse, selon

52. RŚ *ad* KĀ 2.228 (= 2.226 selon la numération de l'édition d'A. Thakur et U. Jha) : *limpatir iha tridhaiva saṃbhavati — śabdātmakaḥ, kriyāsvabhāvaḥ kartṛrūpaś ca* ; « *limpati* peut consister en trois choses : un mot, une action ou son agent » (p. 141.19-20).

53. RŚ *ad* KĀ 2.228 (= 2.226) : *śabdas tāvan nopamānaṃ tamasaḥ, tayos tulyadharmādarśanāt. na hi limpatiśabdasya tamasaś ca kriyārūpo guṇalakṣaṇo vā kaś cit tulyo dharmaḥ pratibhāti, yenopamānopameyabhāvaḥ syāt candramukhayor iva* ; « Le mot [*limpati*], pour commencer, n'est pas le comparant de l'obscurité, car on ne voit pas que ces deux [entités] aient une propriété commune. En effet, aucune propriété n'apparaît qui serait commune au mot *limpati* et à l'obscurité, qu'il s'agisse d'une action (*kriyā*) ou d'une qualité (*guṇa*), grâce à laquelle ils pourraient être dans un rapport de comparant à comparé, à l'instar de la lune et du visage » (p. 141.20-22).

laquelle le verbe *limpati* serait en fonction de comparant en tant qu'il dénote l'action de souiller. L'identité de la propriété et de son porteur est manifeste pour quiconque a à l'esprit la dérivation pāṇinéenne du nom *lepana* par l'adjonction à la racine √LIP du suffixe primaire *LYUṬ* (*-ana* ; A 3.3.114 *... bhāve...* A 3.3.115 *lyuṭ ca*) servant à former des noms d'action (*bhāva*). Derrière cette évidence, on voit cependant se dessiner l'argument bhartṛharien selon lequel l'action ne saurait avoir une propriété la différenciant d'autres actions. Comme il le montre en VP 3.8.55-56 (passage traduit *supra* – Section 2), toute propriété inhérente à l'action (sa lenteur, sa bonne ou piètre qualité, etc.) tient en effet aux facteurs, l'action elle-même restant toujours rigoureusement la même. Toute distinction d'une propriété dans l'action ne saurait donc être que purement verbale, et c'est bien ce qui se produit lorsqu'on tente d'isoler la souillure comme « propriété » de l'action de souiller. On voit mal, d'ailleurs, comment cette distinction aiderait à résoudre le problème, puisque la propriété en question — si propriété il y avait — ne serait pas propriété *commune*, l'obscurité étant quant à elle parfaitement incapable de porter cette propriété, sinon en un sens métaphorique qui ôterait toute pertinence à la comparaison [54].

Ne reste donc que la dernière hypothèse, celle de l'*agent* de l'action de souiller, exprimé par la désinence verbale, comme comparant de l'obscurité. C'est celle qui attire le commentaire le plus détaillé de la part de Ratnaśrī. Elle est formulée par Daṇḍin dans la *k.* 2.230 du KĀ :

> *kartā yady upamānaṃ syān nyagbhūto 'sau kriyāpade |*
> *svakriyāsādhanavyagro nālam anyad apekṣitum* || 2.230 [228] ||
>
> Si le comparant était l'agent (*kartṛ*) [de l'action de souiller], il se-

54. Ce problème, s'il n'est posé ni par Daṇḍin ni par Ratnaśrī, est bien repéré par les commentaires modernes de Premachandra Tarkabāgīśa et Rangacharya Raddi Shastri, qui évoquent tous deux la nécessité, dans cette hypothèse finalement rejetée, de faire de la « souillure » une métaphore du recouvrement (*āvarakatā*) caractéristique de l'obscurité. Cf. KĀ-PT p. 220.1-2 : *tamaso 'py āvarakatayā gauṇalepanavattvāt...* ; « Parce que que l'obscurité accomplit métaphoriquement la souillure, du fait du recouvrement [qu'elle produit] » ; KĀ p. 231.15-16 : *tamasa āvarakatayā gauṇalepanatve 'pi...*

> rait régi (*nyagbhūta-*) par le verbe (*kriyāpada*) ; occupé tout entier (*vyagra-*) [55] à la réalisation de l'action qui lui est propre, il ne saurait dépendre (*apekṣ-*) de quoi que ce soit d'autre.

Avec cette stance, Daṇḍin entre plus profondément encore dans l'univers grammatical en faisant appel à la théorie grammairienne des *kāraka*. Le fait de parler d'un agent « régi » (*nyagbhūta*) par le verbe est un emprunt manifeste à la terminologie bhartṛharienne, des dérivés du verbe *nyag-BHŪ* (« être inférieur, régi, subordonné ») apparaissant à trois reprises dans le *Sādhanasamuddeśa*, la section du VP consacrée aux facteurs d'action (*kāraka* ou *sādhana* ; VP 3.7.95, 101 et 123). Dans les deux premiers cas (*k.* 95 et 101), Bhartṛhari utilise le terme *nyagbhāva* pour parler de la subordination des autres facteurs (l'instrument, etc.) par rapport à l'agent, qui en dispose librement pour accomplir l'action (95b : *nyagbhāvas tv eva kartari* ; 101b : *nyagbhāvāpādanād api*). Dans le dernier cas (*k.* 123), le terme désigne la relation de l'agent qu'on incite à l'action (*prayojya*) — dans une situation typiquement décrite par un verbe au causatif — au désir d'une autre personne qui l'encourage à agir (123ab : *prayogamātre nyagbhāvaṃ svātantryād eva niśritaḥ*). L'usage par Daṇḍin du terme *nyagbhūta* pour parler de la subordination de l'agent par rapport à l'action désignée par le verbe principal n'a donc rien d'incongru (ou d'imagé) dans ce contexte.

La référence de Daṇḍin à la théorie grammairienne des *sādhana*, et plus particulièrement à son élaboration par Bhartṛhari, est encore soulignée par la citation par Ratnaśrī de la stance du *Vākyakāṇḍa* définissant la notion (elle aussi typiquement bhartṛharienne) d'*upāya* (VP 2.38ab) [56], laquelle répond en une sorte de chiasme à la référence quasi-explicite à Daṇḍin par

55. Sur le sens du terme *vyagra*, cf. le commentaire de Ratnaśrī, qui glose *upakṣīṇasāmarthya* ; « dont la capacité s'épuise [dans la réalisation de l'action] » (KĀ-RŚ p. 142.24)

56. KĀ-RŚ p. 143.3-4 (lire *upādāyapi*, et non *upāyād vāpi* dans le premier quart). Quoiqu'une stance complète apparaisse dans la *Ratnaśrīṭīkā*, seuls les deux premiers quarts, définissant l'*upāya* (*upādāyāpi ye heyās tān upāyān pracakṣate* | ; « On nomme *upāya* ["moyens adventices"] ces [éléments] qui peuvent être abandonnés une fois qu'on en a fait usage »), sont empruntés à Bhartṛhari. L'origine des deux derniers quarts de cette stance telle qu'elle apparaît dans l'édition de la *Ratnaśrīṭīkā*, définissant l'*upeya*, n'a pas pu être identifiée

Helārāja dans son commentaire à la section du *Kriyāsamuddeśa* sur l'*upamāna* (cf. *supra* – Section 2). Faisant fond sur cette théorie, Daṇḍin met en évidence la difficulté, pour un même élément, de participer à deux relations à la fois : celle qui unit l'action à ses facteurs (*kriyākārakabhāva*), et celle qui rapproche un comparant d'un comparé (*upamānopameyabhāva*). Certes, le recours à l'agent du verbe *limpati* — et non à l'action elle-même dénotée par ce verbe — permet bien en apparence de résoudre une partie de la difficulté posée ci-dessus, puisqu'on ne compare plus une chose (l'obscurité) à une action (celle de souiller), mais bien deux entités « réalisées » (*siddha*) : l'obscurité, d'une part, de l'autre un agent « souillant » comme une huile ou un onguent. La question de la propriété commune (*tulyadharma*) censée rapprocher ces deux entités reste certes entière [57], mais la possibilité en est du moins ouverte par l'exclusion de l'action elle-même comme comparant. Le problème mis en évidence par Daṇḍin dans la stance qu'on vient de citer est que cette solution reviendrait, pour l'agent en question, à courir deux lièvres à la fois — dans les termes plus indiens de Ratnaśrī, pour une même casserole (*sthālī*) d'accomplir deux cuissons en même temps [58] — puisque le même agent déjà utilisé pour accomplir l'action dénotée par *limpati* serait utilisé à nouveau comme comparant.

La raison pour laquelle une entité en position de *kāraka* ne pourrait

(*upeyaṃ tan mataṃ yasya siddhaye tatparigrahaḥ* ||; « On considère comme *upeya* ["fin"] ce qu'on cherche à réaliser lorsqu'on se saisit [de ces moyens adventices] »). Je n'ai pas davantage pu retrouver ailleurs une citation de cette stance telle qu'elle apparaît sous la plume de Ratnaśrī. La référence, quelques lignes plus loin, à son ouvrage de sémantique (conservé sous forme manuscrite, mais encore inédit), la *Śabdārthacintā*, permet de poser l'hypothèse que la citation serait en fait une autocitation de la partie versifiée de ce texte. Sur cette œuvre influente, mais encore peu connue de Ratnaśrī, cf. Dimitrov 2016 : 565-596.

57. Le problème n'est pas posé par Daṇḍin dans cette stance, mais il réapparaîtra dans le dernier quart de la stance suivante (KĀ 2.231d : *so 'pi mṛgyaḥ samo guṇaḥ*).

58. Cf. KĀ-RŚ : *katham ekā sthālī pākam ekaṃ sādhayantī tadaiva pākāntaraṃ sādhayitum īhate*; « Comment donc une même casserole, alors qu'elle est déjà en train d'accomplir une cuisson, pourrait-elle en accomplir une autre exactement au même moment ? » (p. 143.11-12).

en même temps entrer dans une figure comme la comparaison n'est pas donnée par Daṇḍin, le commentaire de Ratnaśrī nous est donc ici d'une grande utilité. De manière assez inhabituelle, le savant śrīlaṅkais propose en effet de comprendre la relation de comparaison elle-même dans les termes d'une relation entre un moyen de réalisation et la fin qu'il réalise (*sādhyasādhanabhāva*). Cette équivalence n'est pas reprise par les commentateurs modernes du KĀ, qui mettent au contraire l'accent sur la relation de spécification (*viśeṣyaviśeṣaṇabhāva*) dont la relation de l'action à ses facteurs serait selon eux une espèce [59]. L'analyse proposée par Ratnaśrī est pourtant cruciale pour comprendre l'argument de Daṇḍin, et mérite qu'on cite ici son commentaire *in extenso* :

> ***Ratnaśrīṭīkā ad* KĀ 2.230 [2.228]**
>
> *upamānaṃ [...] prasiddhasādharmyeṇa sādhyasādhanam ucyate, yathā kāntatvena prasiddhena candreṇa mukhaṃ kāntaṃ sādhyate, candra iva mukhaṃ kāntam iti. tadvad iha lepanakriyāsādhanaparāyaṇaḥ kartā na tamas tathā sādhayitum utsahate, asaṃbhavāt. svakriyāparityāgena tūpamānaṃ bhavad bhavet. tadā limpatīva tama iti na saṃgacchate*[a]*. na hi lepanakriyām akurvan limpati nāma, tannimittatvād asya vyapadeśasya, atiprasaṅgāc ca. tataś ca yadi limpati kathaṃ tamasa upamānam, athopamānaṃ kathaṃ limpatīti vyāhatam etat.*
>
> [a] *na saṃgacchate* em : *saṃgacchate* Ed
>
> On dit qu'un comparant (...) est un moyen de réalisation [visant à établir] une fin (*sādhyasādhana-*) du fait d'une ressemblance bien connue (*prasiddhasādharmyeṇa*). Par exemple, le visage est établi (*sādhyate*) comme beau au moyen de la lune, dont tout le monde connaît la beauté, [lorsqu'on dit que] le visage est beau *comme* la lune. Mais ici [= dans la stance de Bhāsa / Śūdraka] l'agent, tout entier voué à la réalisation de l'action de souiller, ne saurait [en même temps] établir l'obscurité [comme « souillante »], car cela s'avère impossible : [l'agent] ne pourrait devenir comparant que par l'abandon de l'action qui lui est propre, mais alors il devient incohérent (*na*

59. On pourra consulter sur ce point le commentaire de Rangacharya Raddi Shastri dans l'édition du BORI (KĀ p. 232.19-21).

> *saṃgacchate*) [60] d'affirmer *limpatīva tamaḥ* (« [Nos corps] sont comme souillés par les ténèbres »). En effet, on ne peut dire de quelque chose qui n'accomplit pas l'action de souiller qu'il « souille », puisque l'appellation [« agent »] dépend précisément [de l'accomplissement de l'action de souiller]. De plus, on pourrait dire de n'importe quoi [qu'il « souille », indépendamment du fait qu'il accomplisse ou non cette action]. On se trouve donc devant la contradiction suivante : si [l'agent exprimé par *limpati*] souille, comment pourra-t-il être comparant de l'obscurité, et s'il est comparant comment se peut-il encore qu'il souille ?

Quoique la terminologie soit légèrement différente, il semble qu'on puisse reconnaître ici la conception de la comparaison défendue par Bhartṛhari en VP 3.8.55ab (stance traduite *supra* – Section 2) selon laquelle la fonction du comparant serait de porter à la perfection sous un certain aspect (la beauté, par exemple) une entité (le visage) possédant la même qualité, mais à un degré inférieur (*nyūna*). Si l'agent de l'action de souiller (le « il » de « il souille ») ne peut revêtir la fonction de comparant, c'est donc parce qu'il ne peut servir de moyen de réalisation pour deux fins distinctes : l'action (« il souille ») et la comparaison (« l'obscurité est comme lui »). L'hypothèse discutée par Daṇḍin dans les deux stances suivantes revient donc à combiner ces deux fonctions par un artifice grammatical consistant à démarquer l'agent de sa fonction proprement « réalisante » en le dédoublant, pour ainsi dire, à l'aide du pronom relatif *yas* :

> *yo limpaty amunā tulyaṃ tama ity api śaṃsataḥ* |
> *aṅgānīti na saṃbaddhaṃ so 'pi mṛgyaḥ samo guṇaḥ* || 2.231 [229] ||
> *yathendur iva te vaktram iti kāntiḥ pratīyate* |
> *na tathā limpater lepād anyad atra pratīyate* || 2.232 [230] ||
>
> [c] *limpater* KĀ : *limpatau* KĀ-RŚ

Même pour celui qui affirme que l'obscurité est similaire à *quelqu'un*

60. Je corrige ici le texte de l'édition de Thakur et Jha, qui lit *saṃgacchate* sans la négation. L'affirmation ainsi obtenue me semble cependant incohérente avec la suite du texte, ce qui laisse penser à une corruption.

> qui souille (yo *limpati*), il est impossible de connecter [l'objet grammatical] *aṅgāni* (« Nos corps ») ; par ailleurs, on cherche toujours quelle serait la qualité commune [entre ces deux entités] (232). À l'inverse de [l'exemple] « ton visage est pareil à la lune », où l'on appréhende la beauté [comme qualité commune], on n'appréhende à propos de l'action de souiller (*limpati*) aucune [propriété] autre que la souillure (*lepa*) elle-même (233).

La différence entre cette hypothèse et la précédente pourrait ne pas apparaître immédiatement, et le recours des commentateurs modernes à la théorie logicienne de l'agent comme « déterminé principal » (*mukhyaviśeṣya*) semble anachronique et particulièrement peu convaincant [61]. Il semble plus probable que Daṇḍin, par l'adjonction du pronom relatif *yaḥ* à la forme verbale *limpati*, finisse de « nominaliser » cette dernière en détachant l'agent en position de comparant de sa fonction directement réalisatrice de l'opération dénotée par la racine, et propose ainsi une solution à la difficulté soulevée dans la stance précédente : ce dont on parle principalement, c'est bien d'une chose ou d'une personne [62], l'action de souiller de même que son agent « générique » désigné par la désinence verbale restant en eux-mêmes extérieurs à la comparaison.

Si l'hypothèse formulée dans la stance précédente mobilisait déjà la notion d'agent comme partie intégrante de ce qu'exprime la forme *limpati*, la présente reconnaît en outre la nécessité d'une périphrase (*limpatīva tamaḥ > yo limpaty amunā tulyaṃ tamaḥ*) pour qu'on puisse reconnaître dans l'exemple une comparaison en bonne et due forme. On se trouve ici de-

61. Voir sur ce point, par exemple, le commentaire de Premachandra Tarkabāgīśa, qui oppose le « point de vue des grammairiens » (*vaiyākaraṇanaya*) à celui des logiciens (*tārkikanaya*) (KĀ-PT p. 222.3-5). La même hypothèse est posée dans le commentaire de R. R. Shastri (KĀ p. 233.14 : *naiyāyikair anusṛte prathamāntaviśeṣyakaśābdabodhe…*) et dans Eppling 1989 : 995. Ce recours à la thèse logicienne est improbable s'agissant d'un texte du VII^e^ siècle, époque à laquelle la théorie de l'agent comme *mukhyaviśeṣya* était loin d'être établie. Il me semble en outre superflu, la stance de Daṇḍin s'expliquant très bien par le recours au seul paradigme grammatical, le seul dont on soit certain qu'il en ait eu connaissance.

62. Cf. KĀ-RŚ : ***yaḥ*** *kaś cid devadattādir* ***limpati*** *lipikriyām ācarati…* (p. 143.23).

vant un artifice de large portée, permettant de réduire la plupart des cas de supposition poétique formulée à l'aide de *iva* à des comparaisons masquées, et on ne peut qu'être frappé par la similitude entre cette hypothèse et la solution que proposera quelques siècles plus tard Helārāja au problème posé par les exemples de type *krandatīva gāyati*, faisant reposer le poids de la comparaison non pas sur l'action elle-même, mais sur ses facteurs (*sādhana* ; cf. *supra* – Section 2). Il est impossible de juger, à partir des quelques éléments dont on dispose, si Daṇḍin a quelque rôle à jouer dans la formulation de cette hypothèse par Helārāja, même si ce dernier, on l'a vu, connaît très certainement le poète du VII^e^ siècle et adhère dans une certaine mesure à ses thèses sur l'*utprekṣā.* Il est en tout cas certain que les deux penseurs arrivent sur ce point à des conclusions opposées : là où Helārāja, guidé par la présence de *iva*, cherche à « sauver les apparences » en reformulant l'exemple *krandatīva gāyati* en la comparaison *yo gāyati sa krandatīva*, Daṇḍin (anticipant sur ce point Kaiyaṭa) s'affranchit de la corrélation stricte entre *iva* et l'opération de comparaison pour reconnaître à la particule une seconde fonction, non plus comparante mais surimposante.

On ne retrouve pas dans les sources grammaticales — qu'elles soient contemporaines de Daṇḍin ou plus tardives — l'argument-clé utilisé dans cette stance, à savoir l'impossibilité de lier syntaxiquement la comparaison ainsi obtenue par périphrase (*yo limpaty amunā tulyaṃ tamaḥ*) avec les autres facteurs mentionnés dans l'exemple, en l'espèce l'accusatif *aṅgāni*. L'agent comparant (*yo limpati*, « celui qui souille ») n'est en effet pas celui dont on dit qu'il « souille les corps », cette fonction ne revenant qu'au comparé, à savoir l'obscurité [63]. Cette difficulté n'apparaît certes pas dans un exemple comme *krandatīva gāyati*, ou l'on ne trouve aucun objet et où

63. Cf. KĀ-RŚ : *nanu yo 'ṅgāni limpati tena tulyaṃ tamovivakṣāyāṃ katham asaṃbandhaḥ? nanv evam api lepanaviṣayam aṅgam arthāntaram apekṣamāṇaḥ kartā katham arthāntaraṃ tamo 'pekṣitum īṣṭe?* ; « [On objecte :] pourtant, si l'intention [du poète] est de dire que l'obscurité est similaire à ce qui souille les corps (*yo 'ṅgāni limpati tena tulyaṃ tamaḥ*), comment y aurait-il absence de connexion syntaxique ? [On répond :] mais enfin ! Comment l'obscurité pourrait-elle dépendre d'une certaine entité [= les corps des locuteurs] alors que l'agent [de

la structure syntaxique se limite à la connexion entre l'agent et l'action principale, mais elle heurte de plein fouet l'analyse de la stance de Bhāsa / Śūdraka. La périphrase invoquée, en ce qu'elle dissocie l'action (devenue simple déterminant d'une chose ou d'une personne) de son agent explicite, rend en effet impossible toute construction syntaxique impliquant un facteur autre que le seul agent. Cet argument décisif est, semble-t-il, une contribution spécifique de Daṇḍin à ce débat, suscitée par l'analyse de cet exemple poétique et justifiant une fois de plus son inclusion dans le KĀ.

Le dernier quart de la stance 232, ainsi que la totalité de la stance suivante, ne font que reprendre à propos de cette hypothèse les arguments déjà formulés dans les *k.* 228 et 229, cette fois non plus à propos de l'action elle-même mais de son agent : l'absence d'une qualité commune (*tulyadharma*) entre l'agent et l'obscurité (condition minimale pour qu'il y ait comparaison) et l'impossibilité de considérer l'action de souiller (*lepa*, *lepana*) comme une telle qualité. Il ne reste donc plus à Daṇḍin qu'à conclure à l'indépendance de la supposition poétique dans la dernière stance de la section, et à l'inclusion de *iva* comme un moyen parmi d'autres de manifester cette supposition :

> *tad upaśleṣaṇārtho 'yaṃ limpatir dhvāntakartṛkaḥ |*
> *aṅgakarmā ca puṃsaivam utprekṣyata itīṣyatām* || 2.233 [231] ||
> *manye śaṅke dhruvaṃ prāyo nūnam ityevamādibhiḥ |*
> *utprekṣā vyajyate śabdair ivaśabdo 'pi tādṛśaḥ* || 2.234 [232] ||
>
> [c] *vyajyate* KĀ : *vyajate* KĀ-RŚ

Admettons donc [l'analyse suivante de la stance :] une certaine per-

l'action de souiller] est quant à lui dépendant d'une autre entité [= le corps, en général], qui est l'objet de l'action de souiller ? » (p. 144.1-3).

> sonne [64] imagine [65] une action de souiller (*limpati*), dont le sens est « coller à » [66], dont l'agent est l'obscurité et dont l'objet sont les corps [des locuteurs] (233). La supposition poétique se manifeste à l'aide des locutions comme *manye* (« je pense »), *śaṅke* (« je me demande si »), *dhruvam* (« à n'en pas douter »), *prāyas* (« certainement »), *nūnam* (« à coup sûr »), et [la particule] *iva* est également de cette sorte (234).

En intégrant ainsi la particule *iva* — considérée tant par les grammairiens que par Bhāmaha comme le marqueur le plus sûr de la comparaison — à une liste de moyens verbaux suggérant l'*utprekṣā*, Daṇḍin parachève la distinction établie par Bhartṛhari entre comparaison (*upamāna*) et surimposition (*adhyāropa*) sur la base de l'adage *nopamānaṃ tiṅantena* (points 1 et 4), mais y soustrait les difficultés liées à l'usage de la particule *iva* et la nécessité de déplacer l'accent, dans le cas de son usage avec un verbe, de l'action elle-même vers ses facteurs (points 2 et 3). Kaiyaṭa, en analysant contre Helārāja l'exemple *roditīva gāyati* en termes de surimposition, se souviendra-t-il du geste accompli quelque trois siècles avant lui par le vieux poète de Kāñcīpuram ? On peut en douter, mais la convergence entre les deux penseurs n'en est pas moins remarquable. Les possibilités ouvertes par l'abandon de cette dernière barrière en termes d'analyse poétique sont en tout cas immenses, et c'est là, sans aucun doute, ce qui conduit Daṇḍin à perfectionner la thèse bhartṛharienne tout en s'opposant de manière frontale à Bhāmaha.

64. Mon interprétation de l'instrumental *puṃsā* diverge ici exceptionnellement de celle de Ratnaśrī, qui considère qu'il s'agit du poète (cf. KĀ-RŚ : ***puṃsā*** *kavinā* ; « une personne, c'est-à-dire "le poète" » (p. 144.23). L'interprétation des commentateurs modernes, selon qui il s'agirait d'un personnage imaginé par le poète (le locuteur de la pièce), paraît en effet plus probable. Cf. par exemple KĀ-PT : ***puṃsā*** *kavinibaddhena vaktrā* ; « une personne, c'est-à-dire le locuteur imaginé par le poète » (p. 224.6).

65. Cf. KĀ-RŚ : ***utprekṣyate*** *parikalpyate* ; « **imagine**, c'est-à-dire "conçoit" » (p. 144.23).

66. Quoique cela n'apparaisse pas immédiatement à partir de l'analyse du terme *upaśleṣaṇa*, il est essentiel à la cohérence de l'analyse que cette opération ait un sens concret, ne convenant qu'à une substance effectivement onctueuse, et non à une entité sans substance comme l'obscurité.

Conclusion

Par-delà les différences dans le détail de leurs analyses, Bhartṛhari et Daṇḍin se rejoignent en distinguant fermement les deux processus linguistiques que sont la comparaison — qui ne peut avoir lieu qu'entre des choses pourvues de propriétés — et l'attribution imaginaire d'une action à un agent, diversement nommée « surimposition » (*adhyāropa*) par le grammairien et « supposition poétique » (*utprekṣā*) par l'auteur du KĀ. Plus que d'une convergence accidentelle suscitée par l'adage patañjalien, il semble légitime de parler ici d'assimilation par Daṇḍin d'un paradigme d'origine grammaticale, lui évitant les difficultés rencontrées par Bhāmaha dans sa propre analyse de l'*utprekṣā*. Assimilation créative, cependant, puisqu'il ne s'agit pas d'un simple calque des réflexions des grammairiens mais d'une adaptation de celles-ci à la réalité de la pratique poétique. Si l'analyse bhartṛharienne de l'action fournit en effet à Daṇḍin l'essentiel de ses outils pour définir la figure et la saisir dans tout ce qu'elle a d'unique, il y a davantage dans l'*utprekṣā* qu'une simple imposition telle qu'on peut la rencontrer dans les exemples empruntés au langage ordinaire donnés par les grammairiens. Comme le note justement M.-Cl. Porcher (1978), avec l'*utprekṣā* « nous ne sommes pas en présence du seul résultat de l'opération, comme dans le *rūpaka* et l'*atiśayokti*, nous assistons au travail de l'imaginaire à partir de la réalité, les deux conservant leur identité distincte. Il ne s'agit donc pas, dans l'*utprekṣā*, de décrire seulement un fait linguistique, mais aussi de saisir le processus psychologique dont il procède » (p. 100-101). Loin d'être un simple détour visant finalement à rapprocher des ordres distincts de réalité (comme le ferait une comparaison, ou les figures qui en dépendent), l'*utprekṣā* nous fait assister en direct à ce décollement du réel qui constitue proprement l'espace de l'imaginaire. Est-il dès lors surprenant que Daṇḍin ait choisi de s'arrêter, un peu plus que de coutume, sur cette exception flagrante à l'omniprésence de l'*upamā* dans le domaine des ornements ?

Références bibliographiques

Sources

A = Pāṇini, *Aṣṭādhyāyī*
Voir Renou 1966.

Uddyota
Voir *Pradīpa*.

Kāvyaprakāśa
Kāvyaprakāśa *of Mammaṭa with the* Bālabodhinī *of the late Vamanacharya Ramabhatta Jhalakikar.* Éd. Raghunath Damodar Karmarkar. 6e éd., réimpression de la 5e éd. Pune : Bhandarkar Oriental Research Institute, 1950.

Kāvyādarśa (= KĀ)
Kāvyādarśa *of Daṇḍin*. Éd. avec un commentaire original par Vidyābhūṣaṇa Pandit Rangacharya Raddi Shastri. 2de éd. révisée par K. R. Potdar (1re éd. non revue : Pune, 1938). Government Oriental Series – Class A no 4. Pune : Bhandarkar Oriental Research Institute, 1970.

Kāvyādarśa – commentaire de Premachandra Tarkabāgīśa (= KĀ-PT)
The Kāvyādarśa *of Śrī Daṇḍin, edited with a Commentary by Paṇḍita Premachandra Tarkabāgīśa*. Calcutta : C. B. Lewis, The Baptist Mission Press, 1863.

Kāvyādarśa – Ratnaśrīṭīkā (= KĀ-RŚ)
Kāvyalakṣaṇa *of Daṇḍin (also known as* Kāvyādarśa*) with Commentary called* Ratnaśrī *of Ratnaśrījñāna.* Éd. Anantalal Thakur et Upendra Jha. Darbhanga : Mithila Institute of Post-Graduate Studies and Research in Sanskrit Learning, 1957.

Kāvyālaṅkāra (Bhāmaha)
Kāvyālaṅkāra *of Bhāmaha*. Éd. Batuk Nāth Śarmā et Baldeva Upādhyāya. The Kashi Sanskrit Series 61. Bénarès (Varanasi) : Chaukhambha Sanskrit Sansthan, 1981.

Kāvyālaṃkārasūtra (Vāmana)

Kāvyālaṅkārasūtravṛttiḥ śrīvāmanaviracitā (...). Éd. Āśubodha Vidyābhūṣaṇa et Nityabodha Vidyāratna. Calcutta : Vācaspatyayantra, 1922.

Kāśikā

Kāśikāvṛtti *of Jayāditya-Vāmana (along with Commentaries* Padamañjarī *of Haradatta Miśra and* Vivaraṇapañcikā-Nyāsa *of Jinendrabuddhi).* Part III. Éd. Śrīnārāyaṇa Miśra. Varanasi : Ratna Publications, 1985.

Cārudatta

The Châru datta *of Bhāsa*. Éd. annotée par T. Gaṇapati Śāstrī. Bhāsa's Works nº 12. Trivandrum : The Travancore Government Press, 1914.

Nyāsa (Jinendrabuddhi)

Voir *Kāśikā*.

Padamañjarī (Haradatta)

Voir *Kāśikā*.

Prakīrṇaprakāśa (= PrPr)

Voir VP 3.

Pradīpa

Vyākaraṇamahābhāṣya *of Patañjali with the Commentary* Bhāṣyapradīpa *of Kaiyaṭa Upādhyāya & the Super-Commentary* Bhāṣyapradīpoddyota *of Nāgeśa Bhaṭṭa.* Vol. 3 : Vidhiprakaraṇarūpam. Éd. Pandit Shivdatta Sharma et Pandit Raghunath Kashinath Shastri. Delhi : Chaukhamba Sanskrit Pratishthan, 1988.

Mahābhāṣya (= MBh)

The Vyākaraṇa-Mahābhāṣya *of Patañjali*. Vol. 2. Éd. F. Kielhorn, revue par K. V. Abhyankar. Pune : Bhandarkar Oriental Research Institute, 1965.

Mṛcchakaṭikā

Mṛcchakaṭikā *or Toy Cart : a* prakaraṇa *by king Śūdraka*. Éd. avec les commentaires *Suvarṇālaṃkaraṇa* de Lalla Dīkṣita et *Vṛtti*/*Vivṛtti* de Pṛthvī-

dhara par N. B. Godabole. Bombay : Government Central Book Depot, 1896.

Laghuvṛtti (Pratihārendurāja)
Kāvyalaṃkārasārasaṃgraha *of Udbhaṭa with the Commentary, the* Laghuvṛtti *of Indurāja*. Éd. Narayana Daso Banhatti. Pune (Poona) : Bhandarkar Oriental Research Institute, 1925.

Vakroktijīvita
The Vakroktijīvita *of Kuntaka*. Éd. avec variantes, introduction et trad. anglaise par K. Krishnamoorthy. Dharwad : Karnatak University, 1977.

Vākyapadīya – Vākyakāṇḍa (VP 2)
Voir Rau 1977.

Vākyapadīya – Prakīrṇakāṇḍa (VP 3)
Vākyapadīya *of Bhartṛhari with the* Prakīrṇaprakāśa *of Helārāja. Kāṇḍa* III. Éd. K. A. Subrahmania Iyer. Deccan College Monograph Series. 2 parties. Pune (Poona) : Deccan College, 1963 (VP 3.1-7) et 1973 (VP 3.8-14).
Voir aussi Rau 1977.

Vt. = Vārttika (Kātyāyana)

Études

Bandini, Giovanni (1980). *Die Erörterung der Wirksamkeit. Bhartṛharis* Kriyāsamuddeśa *und Helārājas* Prakāśa*. Zum ersten Male aus dem Sanskrit übersetzt, mit einer Einführung und einen Glossar versehen*. Beiträge zur Südasiensforschung – Südasien Institut Universität Heidelberg 61. Wiesbaden : Franz Steiner.

Belvalkar, S. K. (1924). Kāvyādarśa *of Daṇḍin. Sanskrit Text and English Translation*. Pune (Poona) : The Oriental Book-Supplying Agency.

Böhtlingk, Otto (1890). *Daṇḍin's Poetik (*Kâvjâdarça*). Sanskrit und Deutsch*. Leipzig : Verlag von H. Haessel.

Bronner, Yigal, éd. (2023). *A Lasting Vision. Daṇḍin's Mirror in the World of Asian Letters*. New York : Oxford University Press.

Dimitrov, Dragomir (2011). Śabdālaṃkāradoṣavibhāga*. Die Unterscheidung der Lautfiguren und der Fehler. Kritische Ausgabe des dritten Kapitels von Daṇḍins Poetik* Kāvyādarśa *und der tibetischen Übertragung* Sñan ṅag me loṅ *samt dem Sanskrit-Kommentar des Ratnaśrījñāna, dem tibetischen Kommentar des Dpaṅ Blo gros brtan pa und einer deutschen Übersetzung des Sanskrit-Grundtextes*. 2 vol. Wiesbaden : Harrassowitz Verlag.

— (2016). *The Legacy of the Jewel-Mind. On the Sanskrit, Pali and Sinhalese Works by Ratnamati. A Philological Chronicle (*Phullalocanavaṃsa*)*. Series Minor 82. Naples : Università degli studi di Napoli "l'Orientale", Dipartimento Asia Africa e Mediterraneo.

Eppling, John Frederick (1989). « A Calculus of Creative Expression. The Central Chapter of Daṇḍin's *Kāvyādarśa* ». Thèse de doctorat. The University of Wisconsin, Madison.

Gerow, Edwin (1971). *A Glossary of Indian Figures of Speech*. La Haye et Paris : Mouton.

Iyer, K. A. Subrahmania (1974). *The* Vākyapadīya *of Bhartṛhari. Chapter 3.2 (English Translation with Exegetical Notes)*. Delhi, Varanasi et Patna : Motilal Banarsidass.

Nemec, John (2022). « Daṇḍin's *Paspaśā*. The Influence of the Sanskrit Grammatical Tradition on Sanskrit Poetics ». *The World of Orient* 2022.4, p. 211-220.

Ogawa, Hideyo (2012). « Abstraction (*apoddhāra*) Theory and a Sentence Meaning : A Study of the Vṛtti on VP 2.39 ». In : *Saṃskṛtasādhutā. Goodness of Sanskrit. Studies in Honour of Professor Ashok N. Aklujkar*. Éd. par Ch. Watanabe, M. Desmarais et Y. Honda. New Delhi : D. K. Printworld, p. 399-421.

Pischel, R. (1886). *Rudraṭa's* Śṛṅgāratilaka *and Ruyyaka's* Sahṛdayalīlā*, Edited with an Introduction and Notes*. Kiel : C. F. Haeseler.

Porcher, Marie-Claude (1978). *Figures de style en sanskrit. Théories des Alaṃkāraśāstra, Analyse de poèmes de Veṅkaṭādhvarin*. Publications de l'Institut de Civilisation Indienne 45. Paris : E. de Boccard.

Rau, Wilhelm (1977). *Bhartṛharis* Vākyapadīya*. Die* mūlakārikās *nach den Handschriften herausgegeben und mit einem* pāda*-index versehen*. Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes 42.4. Wiesbaden : Franz Steiner et Deutsche Morgenländische Gesellschaft.

— (2000). *Bhartṛharis* Vākyapadīya*. Versuch einer vollständigen deutschen Erstübersetzung nach der kritischen Edition der Mūla-Kārikās* (hrsg. von Oskar von Hinüber). Akademie der Wissenschaften und der Literatur – Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Einzelveröffentlichung 8. Mainz et Stuttgart : Franz Steiner.

Renou, Louis (1966). *La grammaire de Pāṇini. Texte sanskrit, traduction française avec extraits des commentaires*. 2 vol. Paris : École française d'Extrême-Orient.

— (1996). *Grammaire sanskrite* (GS). 3e édition revue. 1re éd. 1961. Paris : Adrien Maisonneuve.

Speijer, J. S. (1886). *Sanskrit Syntax*. Leiden : E. J. Brill.

Résumés

Si l'on s'est souvent intéressé — à juste titre — à l'extraordinaire postérité du *Kāvyādarśa* de Daṇḍin (VIIe s.) dans les cultures d'Asie (en Inde, bien sûr, mais aussi au Tibet, à Śrīlaṅka, et jusqu'en Chine et en Asie du Sud-Est), la question des sources à partir desquelles il a construit sa pensée poétique a beaucoup plus rarement été posée. La présente étude propose ainsi de revenir sur un passage remarquable du second livre, consacré aux ornements de sens, traitant de la différence entre comparaison (*upamā*) et supposition poétique (*utprekṣā*) à propos d'un bel exemple emprunté à Bhāsa ou à Śūdraka. Partant d'une analyse détaillée de ce passage et de son commentaire ancien par Ratnaśrījñāna (Xe s.), on en dévoile l'ancrage dans la réflexion des grammairiens de l'école pāṇinéenne sur deux phénomènes linguistiques apparemment indépendants : l'usage du désidératif (*saN*) et celui du futur périphrastique (*luṭ*). On montre ainsi comment la

théorisation de l'*utprekṣā* par Daṇḍin constitue une appropriation créative — et non exempte de critique — des réflexions de Bhartṛhari (Ve s.) sur la comparaison (*upamā[na]*) dans la « Section sur l'action » (*Kriyāsamuddeśa*) du *Vākyapadīya*. On met notamment en évidence l'importance de la distinction bhartṛharienne entre comparaison et surimposition dans l'élaboration par Daṇḍin, contre Bhāmaha, d'une théorie de l'imagination indépendante du modèle de la comparaison. On s'intéresse enfin à la postérité de cet échange entre grammaire et poétique dans les commentaires de Helārāja (Xe s.), le premier à en faire mention, et Kaiyaṭa (Xe-XIe s.), dont les conclusions s'apparentent parfois à celles de Daṇḍin.

"OUR BODIES ARE AS IF STAINED BY DARKNESS" DAṆḌIN'S POETICS AND ITS GRAMMATICAL SOURCES"

While the extraordinary posterity of Daṇḍin's *Kāvyādarśa* (7th c.) in Asian cultures (in India, of course, but also in Tibet, Śrīlaṅka, and as far afield as China and Southeast Asia) has often been discussed—and rightly so—, the question of the sources he used to elaborate his poetic thought has rarely been asked. This study proposes to revisit a passage from the second book, devoted to ornaments of sense, dealing with the difference between comparison (*upamā*) and poetic supposition (*utprekṣā*) in relation to a fine example borrowed from Bhāsa or Śūdraka. Starting from a detailed analysis of this passage and its ancient commentary by Ratnaśrījñāna (10th c.), the study seeks to uncover its roots in the thinking of grammarians of the Pāṇinian school on two apparently unrelated linguistic phenomena: the desiderative (*saN*) and the periphrastic future (*luṭ*). It is shown how Daṇḍin's theorization of *utprekṣā* constitutes a creative—and yet, not uncritical—appropriation of Bhartṛhari's (5th c.) reflections on comparison (*upamā*[*na*]) in the "Section on Action" (*Kriyāsamuddeśa*) of the *Vākyapadīya*. In particular, we highlight the importance of the Bhartṛharian distinction between comparison and superimposition in Daṇḍin's own elaboration, against Bhāmaha, of a theory of imagination independent of the model of comparison. Finally, we look at the posterity of this

exchange between grammar and poetics in the commentaries of Helārāja (10th c.), the first to mention it, and Kaiyaṭa (10th-11th c.), whose conclusions are sometimes strikingly similar to Daṇḍin's.

Parisaṃkhyā et *parisaṃkhyāna* *

Edwin Gerow

D.h.c., EPHE, Université de Paris
Professeur émérite, Reed College, Portland
Ancien Professeur, University of Chicago

Dans sa *Paramalaghumañjūṣā*, la « Très petite Corbeille [de Conclusions Grammaticales] », Nāgeśa affirme, à propos de la particule *eva*, dont le sens restrictif est universellement reconnu :

> *kvacid evaśabdaṃ vināpi niyamapratītiḥ | tad uktaṃ bhāṣye "abhakṣyo grāmyakukkuṭa ity ukte gamyate etat āraṇyo bhakṣyaḥ" iti | "sarvaṃ vākyaṃ sādhāraṇam" iti nyāyāt |*
> *ālaṃkārikā api parisaṃkhyā 'laṃkāraprakaraṇe pramāṇāntarena prāptasyaiva vastunaḥ śabdena pratipādanaṃ prayojanāntarābhāvāt svatulyānyavyavacchedaṃ gamayatīti | bhāgavate 'pi*
>
> *loke vyavāyāmiṣamadyasevā*
> *nityās tu jantor na hi tatra codanā*
> *vyavasthitis teṣu vivāhayajña-*
> *surāgrahair āsu nivṛttir iṣṭā || iti*
>
> Parfois le sens de restriction se fait comprendre sans que le mot *eva* soit employé, conformément à la maxime « la phrase entière (peut fonctionner) comme restriction ». Par exemple, on dit dans le *Bhāṣya* : « Ayant appris que "le coq domestique ne doit pas être mangé" on en comprend que "le coq sauvage peut être mangé" » [1].

*Dédié à la mémoire de Mme Marie-Claude Porcher, toujours prête à conseiller ses collègues lointains avec bonne humeur et dévouement.

1. La citation exacte ne se retrouve pas dans l'édition de Kielhorn. Il s'agit peut-être

> Les poéticiens, en revanche, dans les traités sur les figures de rhétorique, identifient une figure dite *parisaṃkhyā* « énumération » : « la réaffirmation explicite d'une chose déjà validée par un mode de connaissance fiable (*pramāṇa*), afin de préciser, s'il n'y en a pas d'autre motivation, qu'il n'existe rien de semblable à cette chose ». Le *Bhāgavata* déclare :
>
> > Dans ce monde, on s'adonne au sexe, à la viande, à l'alcool,
> > Sans même y penser ! Il est alors vain d'en enjoindre la pratique.
> > Tous les trois néanmoins sont enjoints dans des conditions précises —
> > Lors du mariage, dans le contexte du sacrifice animal,
> > Et quand on s'engage à boire les restes de la libation *soma*.
>
> Ces injonctions laissent entendre que le sexe, la viande, et l'alcool sont *en général prohibés* [2].

Ce passage est intéressant pour plusieurs raisons, dont la moindre n'est pas la référence aux « poéticiens » (*ālaṃkārikāḥ*), ce qui constitue la seule mention de cette « école » en tant qu'école dans ladite « corbeille » de Nāgeśa, tandis que des références aux autres écoles, comme les logiciens (*naiyāyikāḥ*) et les ritualistes (*mīmāṃsakāḥ*) y sont légion. On peut supposer que Nāgeśa s'y réfère, par exemple, au *Kāvyaprakāśa* de Mammaṭa [KP], dont il a lui-même écrit un commentaire influent, appelé lui-aussi *Uddyota* — le titre donné à son vaste commentaire sur le *Pradīpa* de Kaiyyaṭa, le plus célèbre des commentaires sur le *Mahābhāṣya*. La deuxième raison concerne

d'un pastiche de trois passages, le plus proche de notre texte étant *Paspaśāhnikā*, p. 5, ll. 16-17, qui propose l'illustration supplémentaire, *abhakṣyo grāmyaśūkara iti*. À cela Patañjali ajoute *abhakṣyapratiṣedhena vā bhakṣyaniyamaḥ*. Voir aussi *Paspaśāhnika*, p. 8, l. 10, et MBh *ad* P. 7.3.14, auquel s'ajoute *ityukte sutarāṃ nāgaro 'pi na bhakṣyate* « cela dit, bien sûr, le coq de ville ne se mange pas ».

2. *Bhāgavata* 11.5.11 (éd. Gītā Press, vers cité aussi dans la *Laghumañjūṣā*, v. 1, p. 720). Le terme *vyavāya* (en ce sens) est attesté aussi à BP 12.3.40. Voir *Mānavadharmaśāstra* 3.45 (tr. Bühler, p. 83). Les remarques de Nāgeśa ici ne doivent rien (semble-t-il) à son commentaire sur KP 10.119, *parisaṃkhyālaṃkāra*. Voir la suite.

la figure à laquelle il y fait référence, le *parisaṃkhyālaṃkāra*. En effet, la caractérisation de cette figure proposée par Nāgeśa suit de près la définition donnée par Mammaṭa lui-même :

> *pramānāntarāvagatam api vastu śabdena pratipāditaṃ prayojanāntarābhāvāt sadṛśavastvantaravyavacchedāya yat paryavasyati, sā bhavet parisaṃkhyā* (KP 10.119/120)
>
> Quand, en l'absence d'autre motif, on arrive à faire comprendre, moyennant des mots, une chose qui pourtant a déjà été comprise grâce à un autre moyen de connaissance fiable — cela afin de la distinguer d'une autre chose qui lui ressemble, voilà en quoi consiste la *parisaṃkhyā*, « énumération restrictive ».

Or la stance qui suit, qui paraît destinée à illustrer ladite caractérisation, n'est pas tirée du texte de Mammaṭa, et ne semble pas illustrer la figure qui y est décrite. Elle provient du *Bhāgavata Purāṇa*, et l'*énumération restrictive* dont elle fait état caractérise plutôt l'une des trois types d'injonction admis par l'école ritualiste, celle qui est également nommée *parisaṃkhyā* : *ubhayoś ca yugapat prāptāv itaravyāvṛttiparo vidhiḥ parisaṃkhyāvidhiḥ*, « deux [déterminations)] ayant en même temps l'occasion [de s'appliquer], l'injonction qui vise à détourner de l'une ou de l'autre [détermination] est dite "d'énumération restrictive" » (*Arthasaṃgraha*, p. 94). Nāgeśa, dans son explication de la stance, avance les trois « injonctions » suivantes comme visées par cette énumération restrictive : *ṛtau bhāryām upeyāt, hutaśeṣaṃ bhakṣayet, sautrāmaṇyāṃ surāgrahān gṛhṇāti*, « il doit s'approcher de sa femme à la fin de ses époques », « il doit manger des restes du sacrifice [animal] », « il prend les coupes de liqueur pendant la Sautrāmaṇī ». Or les trois activités désignées — l'appétit sexuel, le besoin de s'alimenter, et le désir de se distraire — font partie déjà de la nature de l'homme et n'ont pas à faire l'objet d'une injonction. Elles n'ont été mentionnées qu'à titre d'exception — ce n'est que dans ces cas *précis* que les activités désignées sont permises : en toute autre circonstance elles sont proscrites. En effet, la portée implicite de ces injonctions, c'est que ces activités sont prohibées, et non permises.

Si la force injonctive s'y manifeste par implication, plutôt que par déclaration directe, cela suffit, aux yeux des ritualistes, pour marquer cette injonction comme différente du deuxième type d'injonction, universellement reconnue, dite *niyama*, « restriction ». D'où les nombreuses déficiences associées à l'injonction par « énumération », *parisaṃkhyā*, et mentionnées par Nāgeśa : « l'annulation du sens inhérent (de la commande) », « la mise à l'écart de la précondition (*prāpta*) », et « la postulation d'un autre sens » (PLM, p. 138) — déficiences qui ne s'attachent pas à l'injonction par limitation : *ata evaiṣā* [*parisaṃkhyā*] *tridoṣagrastā*, « pour cette raison elle [c'est-à-dire l'énumération restrictive] est saisie des trois déficiences » (*Arthasaṃgraha*, p. 95). Nāgeśa avait donc tort d'amalgamer *niyamavidhi* et *parisaṃkhyāvidhi* : *yady api parisaṃkhyāyāṃ niyame ca svārthahāniḥ prāptabādhaḥ parārthakalpanā ceti doṣatrayam* [...], « même si dans les cas d'énumération restrictive et de limitation [*niyama*] les trois déficiences nommées [s'obtiennent] » (*Paramalaghumañjūṣā*, p. 138).

Toutefois, comme le reconnaît aussi Nāgeśa, les grammairiens confondent souvent les deux, à partir de Patañjali lui-même, qui dit dans le *Bhāṣya* :

> *tad yathā | bhakṣyaniyamenābhakṣyapratiṣedho gamyate | pañca pañcanakhā bhakṣyā ity ukte gamyata etad ato 'nye 'bhakṣyā iti* (*Paspaśāhnikā*, p. 5, ll. 14-15).
>
> Ainsi, par une restriction qui porte sur le comestible, l'interdiction de ce qui n'est pas comestible peut-elle être inférée : « les bêtes à cinq ongles qui sont comestibles sont au nombre de cinq ». De ceci on infère que les autres [bêtes à cinq ongles] ne sont pas comestibles.

Le passage cité, traité ici comme une « restriction » (*niyama*), sert dans les textes ritualistes postérieurs d'illustration canonique du troisième type d'injonction, à savoir ladite *parisaṃkhyāvidhi* (voir *Arthasaṃgraha*, p. 94). Les cinq « comestibles » sont le lapin, le porc-épic, l'iguane (ou le lézard), le rhinocéros et la tortue (*Nyāyakośa*, p. 485).

L'usage ritualiste du terme *parisaṃkhyā* remonte au moins aux *Pūrvamīmāṃsāsūtrāṇi* 1.2.4, où le mot fait partie d'un *siddhānta* : « il y a excep-

tion » (*sū.* 42) [3], et aux commentaires de Śabara et de Kumārila sur le *pūrvapakṣa* correspondant (*sū.* 31), qui l'emploient sous forme verbalisée, au sens de « faire exception, excepter » : *nanu gardabharaśanāṃ parisaṃkhyāsyati | na śaknoti parisaṃkhyātum*, « [Le mantra] servira à excepter [la tenue] des rênes de l'âne. [Or] on ne peut pas l'excepter » (Śabara *ad* PMS 1.2.4 [(31]). Kumārila ajoute : *parisaṃkhyeti parer varjanārthatvāt tadviṣayā buddhir abhidhīyate*, « Parce que [le préverbe] *pari* a le sens d'*exclusion*, la notion visant l'*exclusion* [d'un autre] y est signifiée. » (*ad loc.*). Il faut noter que, dans le *pūrvapakṣa*, les « trois déficiences » attribuées dans la littérature postérieure au *parisaṃkhyāvidhi* sont recensées. La question débattue ici relève du statut du mantra : faut-il le juger imprégné de force injonctive (dans ce cas la tenue d'autres rênes, comme celles de l'âne, sera exceptée de l'obligation de tenir les rênes), ou ne l'est-il pas (c'est-à-dire imprégné) ? Dans ce cas le mantra serait jugé n'être qu'un *arthavāda*, dépourvu d'influence sur l'interprétation des injonctions.

Or la distinction tripartite des commandes rituelles (*vidhi*) n'est connue explicitement qu'à partir des manuels synthétisants du Moyen Âge — l'*Arthasaṃgraha* de Laugākṣibhāskara (quatorzième siècle) et surtout le *Mīmāṃsānyāyaprakāśa* d'Apadeva (dix-septième siècle) [4]. Elle y fait partie d'un système d'instruction destiné à former des spécialistes pour entrer en controverse avec les partisans des systèmes rivaux — dont témoigne aussi les célèbres *Mīmāṃsākaustubha* et *Jaiminīnyāyamālā* de Khaṇḍadeva (dix-septième siècle), où la terminologie est bien ancrée (voir *Mīmāṃsākośa*, p. 2464).

La *parisaṃkhyā* des poéticiens ajoute une tout autre dimension au champ sémantique du mot, qui, en tout cas, n'arrive que tardivement dans les inventaires de figures de rhétorique. Seuls le *Kāvyālaṃkāra* de Rudraṭa (X^e^ siècle) et le célèbre *Kāvyaprakāśa* de Mammaṭa (XI^e^ ou XII^e^ siècle), parmi

3. Jha traduit « There is preclusion ». Le mantra dont il s'agit est *imām agṛbhṇan rāśanām... Taitt. Sam.* 5.1.2

4. Tr. F. Edgerton (Yale Univ. Press, 1929)

les manuels anciens, prennent note de l'*énumération limitative* ou « spécification exclusive »[5] comme figure. La définition proposée par Mammaṭa est prototypique du genre : *kimcit pṛṣṭam apṛṣṭaṃ vā kathitaṃ yat prakalpate | tādṛganyavyapohāya parisaṃkhyā tu sā smṛtā* (KP 10.119), « introduite ou non par une question, la déclaration [faite par le poète] pour annuler une autre [déclaration semblable] porte l'appellation traditionnelle d'*énumération limitative* ». Cette « autre [déclaration] » peut être soit explicite, soit sous-entendue — ce qui donne à la figure quatre sous-types, dont un seul sera examiné ici, celui, fréquent dans la littérature, où la « question » est omise et où l'« autre [déclaration] » est explicite[6] :

> *bhaktir bhave na vibhave vyasanaṃ śāstre na yuvatikāmākṣe |*
> *cintā yaśasi na vapuṣi prayaḥ paridṛśyate mahatām ||*
>
> Dévotion pour Bhava [*bhave*] et non pour la puissance [*vibhave*] ; appétit pour la science [*śāstre*] et non pour cet œil de Kāma que sont les femmes [*yuvatikāmākṣe*] ; souci de la gloire [*yaśasi*] et non de la beauté [*vapuṣi*] : voilà ce qu'en général on observe chez les grands.

La figure vire souvent au double sens. Ici la qualité exclue est sous-entendue :

> *kauṭilyaṃ kacanicaye karacaraṇādharadaleṣu rāgas te |*
> *kāṭhinyaṃ kucayugale taralatvaṃ nayanayor vasati ||*
>
> Ce n'est que ta chevelure qui est habitée de méandres ; ce ne sont que tes mains ou la plante de tes pieds qui sont habitées par la rougeur

5. Stchoupak, Nitti, Renou 1959 [1932] : *v.s.v.* ; comparer avec *parisaṃkhyāna*, « énumération compréhensive » (Renou 1957 : 200).

6. Cette phrase résume la seconde partie de la *vṛtti* de Mammaṭa, que pour plus de clarté il semble utile de citer : *atra ca kathanaṃ praśnapūrvakaṃ tadanyathā ca paridṛṣṭam | tathā, ubhayatra vyapohyamānasya pratīyamānatā vācyatvaṃ ceti catvāro bhedāḥ |*, « Dans cette [figure], on observe que [cette] déclaration est précédée ou non d'une question. Ainsi, parce que dans chacun des deux cas l'[objet] soumis à restriction peut être suggéré ou explicite, il existe quatre sous-types ». Ces quatre sous-types, dont chacun est ensuite illustré d'un exemple, sont : (1) question + déclaration suggérée, (2) question + déclaration explicite, (3) absence de question + déclaration suggérée, (4) absence de question + déclaration explicite.

> de la passion ; que tes deux seins qui sont habités par la dureté ; que tes yeux qui sont habités par l'inconstance !

Il s'agit ici, évidemment, de flatter à la fois les attraits et les qualités morales de la bien-aimée de la bien-aimée.

Il est évident que l'*exclusion* manifestée par ces exemples se rapporte aux déclarations, non pas aux injonctions, comme c'était le cas dans le domaine rituel. Toutefois l'élément de négation qui relie et fait contraster les membres du même énoncé est toujours présent et peut justifier cette extension. La chose à retenir c'est que la figure, aussi bien que l'injonction, impliquent une pluralité de sujets, dont l'inventaire détaillé sert à distinguer certains, plutôt qu'à les englober tous dans une totalité.

La relation entre la *parisaṃkhyā* rituelle et la *parisaṃkhyā* poétique (quelque peu confondue par Nāgeśa dans sa trop brève remarque citée au début de l'article) sera peut-être clarifiée par un retour aux usages strictement grammaticaux. Le terme *parisaṃkhyā — stricto sensu*, au sens d'un *vidhi* — ne se rencontre pas dans les anciens textes des Pāṇinīyas, bien qu'il soit attesté dans la littérature *śrautasūtra* [7] et même dans le commentaire de Kulluka (début du XII^e^ siècle) sur la *Manusmṛti* [8]. Or le terme connexe *parisaṃkhyānam* figure dans un *vārttika* de Kātyāyana (V^e^ siècle av. J.-C.) et de même dans le *Bhāṣya* annexe [9]. Les détails motivant cette « clarification » du principe *anabhihite* — les règles (dans cette section de la gram-

7. *Śāṃkhāyana Ś. S.* 9.1.6 — « Likewise does the number (?) » : « Exclusion ?, limitation ?— meaning uncertain » (Caland, tr., ŚŚS, p. 227). Le sens n'en semble pas toutefois dépasser le calcul numérique.

8. *Ad Manu* 3.45. Kulluka y pose même la question : la recommandation *ṛtukālābhigamī syāt* « il devrait se rendre à sa femme » du texte de Manu constitue-t-elle un *niyama* ou une *parisaṃkhyā* ? (Voir Böhtlingk & Roth, *Wörterbuch*, *ad parisaṃkhyā*.) Manu avait alors anticipé la discussion actuelle de deux millénaires !

9. *Tiṅkṛttaddhitasamāsaiḥ parisaṃkhyanam* « les opérations concernant les terminaisons verbales, les dérivés primaires et secondaires, et les composés sont à mentionner à part, car elles constituent globalement une « énumération restrictive » (vt. 5 *ad* P. 2.3.1 : *anabhihite* « le mot *a°* sert de gouvernement [...] jusqu'à 2.3.70 »). Voir Renou, *Grammaire de Pāṇini*, v. 1, p. 111 (*ad* P. 2.3.1) ; Kielhorn, éd., *Mahābhāṣya*, v. 1, p. 441-42.

maire) s'appliquent à condition qu'elles n'aient pas encore été invoquées — ne doivent pas nous concerner ici. La portée en est que les règles concernant ces quatre types de formations *sont* en effet assujetties au régime du « non-mentionné », tandis que d'autres règles traitant d'autres domaines, comme la pluralisation, les thèmes verbaux secondaires, etc., ne le sont pas. L'énumération même des *quatre* types suffit à les distinguer du domaine plus vaste où le principe *anabhihite* n'était pas invoqué. Le groupement à part de ces quatre types constitue en lui-même une « exclusion ». Du fait qu'il s'agit, en l'occurrence, d'un ensemble comportant quatre éléments, une énumération s'impose par sa nature (*phúsei*, comme dirait Aristote), dont aucune autre désignation n'est requise. Est-il trop hardi de suggérer que le principe d'exclusion par mention explicite s'est peu à peu affranchi de cette dépendance par rapport à une pluralité de mentions pour éventuellement se contenter d'une seule — le *parisaṃkhyā vidhi* (s'il s'agit d'une *injonction*), le *parisaṃkhyā alaṃkāra* (s'il s'agit d'une *déclaration*) ?

Références bibliographiques

Sources

Arthasaṃgraha de Laugākṣibhāskara

— *Arthasaṃgraha* (1950). Poona : Nirṇayasāgaramudraṇālayam.

Bhāgavatapurāṇa

— Ghanaśyāma Das, J., éd. (2008). *Bhāgavatamahāpurāṇa*. Gorakhpur : Gītā Press.

Kāvyaprakāśa de Mammaṭa

— *Kāvyaprakāśa* avec le commentaire de Nāgojībhaṭṭa (1929). ĀSS 66. Poona : Ānandāśrama.

Laghumañjūṣā de Nāgeśabhaṭṭa

— Pt. Sadāśivaśāstrī et al., éd. (1989). *Vaiyākaraṇasiddhāntalaghumañjūṣā*. ChSS 44. Vārāṇasī : Caukhamba.

Mahābhāṣya de Patañjali

— Kielhorn, F. et K. Abhyankar, éd. (1962-1972 [1880]). *Mahābhāṣya*. 3e éd. Poona : BORI.

— Bhārgavaśāstrī, éd. (1945). *Mahābhāṣya* avec comm. de Kaiyaṭa et de Nāgeśa. 5 vol. Poona : NSP.

Mānavadharmaśāstra

— Jolly, J., éd. (1887). *Mânava Dharma-Śâstra. The Code of Manu*. London : Trübner.

— Bühler, G., trad. (1964 [1886]). *The Laws of Manu*. SBE 25. Oxford : O. U .P.

Mīmāṃsākośa

— Kevalānandasarasvatī, éd. (1952-1966). *Mīmāṃsākośaḥ*. 7 vol. Wai : Prajñā Press.

Nyāyakośa

— Jhalakīkar, Bh. (1978). *Nyāyakośa*. BSPS 49. Poona : BORI.

Paramalaghumañjūṣā de Nāgeśabhaṭṭa

— Pt. Kālikāprasāda Śukla, éd. (1961). *Paramalaghumañjūṣā*. M. S. University of Baroda Research Series 7. Baroda.

Pūrvamīmāṃsāsūtra

— Abhyankar, K. V. et al., éd. (1970). *Mīmāṃsādarśanam (Pūrva Mīmāṃsā Sūtrāṇi)* avec *Tantravārttika* de Kumārila. ĀSS 97. Poona : Ānandāśrama.

— Jha, G., trad. (1973). *Śabarabhāṣya*. 3 vol. GOS 66. Baroda : Oriental Institute.

ÉTUDES

Caland, W., trad. (1980 [1953]). *Śāṃkhāyana Śrautasūtra*. Delhi : Motilal Banarsidass.

Edgerton, F., éd. et trad. (1929). *Mīmāṃsānyāyaprakāśaḥ* of Apadeva. New Haven : Yale U. P.

Renou, L. (1957). *Terminologie grammaticale du sanskrit*. Paris : Honoré Champion.

Renou, L. (1966). *Grammaire de Pāṇini*. 2 vol. Paris : EFEO.
Stchoupak, N., L. Nitti et L. Renou (1959 [1932]). *Dictionnaire sanskrit-français*. Paris : Adrien-Maisonneuve.

Résumés

Dans cet article, est scrutée la relation entre la *parisaṃkhyā* « poétique » et le *parisaṃkhyāna* « logique » à travers le prisme offert par Nāgeśa, à la fois poéticien et grammairien.

"*Parisaṃkhyā* and *parisaṃkhyāna*"

In this article, the relationship between the "poetical" *parisaṃkhyā* and the "logical" *parisaṃkyāna* is scrutinized, through the prism provided by Nāgeśa, who was at the same time a poetician and a grammarian.

Le *śleṣa* selon Udbhaṭa, Mammaṭa et Ruyyaka

I. *Arthaśleṣa* et *śabdaśleṣa* *

François Grimal

EFEO

Dans sa présentation du *śabdaśleṣa* (*śleṣa* de mot) dans son *Kāvyaprakāśa*, Mammaṭa en vient, pour expliquer sa position sur cet *alaṅkāra*, à supposer une critique qui lui serait faite. Rājacūḍāmaṇidīkṣita, dans son *Kāvyadarpaṇa* (aux alentours de 1600), identifie l'auteur de cette critique : elle serait d'un tenant des vues d'Udbhaṭa. Il développe longuement le contenu de cette critique, explicite la réponse de Mammaṭa et, ce faisant, emprunte abondamment à Ruyyaka présenté comme un continuateur (*anusārin*) d'Udbhaṭa. Cette critique supposée, adressée par Udbhaṭa (ou par un tenant de ses vues) à Mammaṭa, et la réponse de ce dernier avec ces développements de Rājacūḍāmaṇidīkṣita, invitent à saisir dans son évolution une première partie de l'histoire de la théorie du *śleṣa* chez trois auteurs majeurs, dont les œuvres s'échelonnent depuis presque les débuts de l'histoire de l'*Alaṅkāraśāstra* sur près de quatre siècles, et dont les vues sur le *śleṣa* sont liées : Mammaṭa réfute celle d'Udbhaṭa et Ruyyaka, qui suit en principe Udbhaṭa, s'oppose à Mammaṭa. Ce sont ces vues qui sont présentées ici, au plus près de leurs textes et selon leur ordre chronologique [1].

*Cet article est le premier volet d'une étude portant sur le *śleṣa* chez ces trois théoriciens. La suite sera publiée dans un prochain ouvrage.

1. La chronologie des textes ici impliqués est la suivante. On situe le *Kāvyālaṅkārasūtra-*

Udbhaṭa, Mamaṭa et Ruyyaka traitent du *śleṣa* sous deux angles. Sous un angle linguistique, il s'agit de décrire comment un seul mot ou une seule suite de mots donnent naissance à deux sens ou deux suites de sens parallèles. D'autre part, il s'agit de définir le *śleṣa* en tant qu'*alaṅkāra*, cela dans ses rapports avec un autre *alaṅkāra*[2]. Nous ne considérons ici que le premier point de vue.

LES SUJETS ÉVOQUÉS DANS CETTE PREMIÈRE PARTIE DES DÉFINITIONS DU *ŚLEṢA*

Deux *śleṣa*. Ces définitions linguistiques du *śleṣa* font toutes état de deux variétés de cet *alaṅkāra* : d'un *śabdaśleṣa* (*śleṣa* de mot) et d'un *arthaśleṣa* (*śleṣa* de sens)[3]. Tous les trois théoriciens reconnaissent l'existence de ces deux *śleṣa*, mais leurs définitions diffèrent. Ce qui les distingue selon Udbhaṭa, à savoir une totale identité entre les parties d'un *arthaśleṣa* et une simple similarité entre les parties d'un *śabdaśleṣa*, disparaît pour Mammaṭa au profit d'une distinction entre un *śabdaśleṣa* plus étoffé, incorporant l'*arthaśleṣa* d'Udbhaṭa, et un tout nouvel *arthaśleṣa*. Ruyyaka reprend sur le fond la distinction d'Udbhaṭa.

saṃgraha (KSS) d'Udbhaṭa entre 750 et 850 AD, le *Kāvyaprakāśa* (KP) de Mammaṭa entre 1050 et 1100 AD, l'*Alaṅkārasarvasva* (AS) de Ruyyaka entre 1135 et 1150 AD, et le *Kāvyadarpaṇa* (KD) de Rājacūḍāmaṇidīkṣita autour de 1600 AD. On voit que les vues des trois principaux protagonistes, Udbhaṭa, Mammaṭa et Ruyyaka, s'échelonnent sur près de quatre siècles, et qu'environ 500 ans séparent le dernier de ce groupe (Ruyyaka) et Rājacūḍāmaṇidīkṣita. Sont par ailleurs cités ici : le *Kāvyālaṅkāra* de Bhāmaha vers 675-725 AD., la *Kāvyālaṅkārasūtravṛtti* de Vāmana vers 750-850 AD, le *Kāvyālaṅkāra* de Rudraṭa vers 825-850 AD. On situe le commentaire de Pratīhārendurāja sur le KSS d'Udbhaṭa vers 950 AD.

2. C'est dans cette seconde partie que nous rangeons l'analyse que fait Ruyyaka du *śleṣa* en tant que syntagme, puisque cette analyse concerne davantage le *śleṣa* comme *alaṅkāra* et dans son rapport avec un autre *alaṅkāra*.

3. La distinction entre mot (*śabda*) et sens (*artha*) est proclamée dès l'origine dans l'*Alaṅkāraśāstra* : c'est l'union (*sāhitya*) des deux qui caractérise la poésie (*kāvya*). Ainsi la définit Bhāmaha, le premier théoricien dont l'œuvre nous est parvenue : *śabdārthau sahitau kāvyam*, « La poésie est l'union du mot et du sens » (*Kāvyālaṅkāra* I, 16).

Ces différentes vues se traduisent par la formulation de critères formels destinés à distinguer entre ces deux sortes de *śleṣa*. Ici, ce sont Mammaṭa et Ruyyaka qui s'opposent, le premier avec son critère de présence ou d'absence concomitante (*anvayavyatireka*), le second avec son critère de la relation entre ce qui supporte et ce qui est supporté (*āśrayāśrayibhāva*). Pour ces deux théoriciens, ces critères s'étendent aux *alaṅkāra* en général et même, explicitement pour Mammaṭa, à ces autres éléments de la poétique que sont défauts (*doṣa*) et qualités (*guṇa*) littéraires.

Le point de vue *arthabhedāt śabdabhedaḥ* (une différence de sens implique une différence de mot). Selon cette opinion, des mots d'apparence identique, exprimant des sens différents, sont à prendre pour des mots différents. Un *śleṣa* peut donc être l'amalgame de tels mots. Cette vue est suivie par Udbhaṭa comme l'explique Pratīhārendurāja, son commentateur. Mammaṭa dit la suivre pour son *śabdaśleṣa* mais ne l'évoque évidemment pas pour son *arthaśleṣa* puisque ce dernier ne consiste pas en mots différents amalgamés, mais repose sur une seule phrase faite de mots n'exprimant qu'un seul sens. Ruyyaka reconnaît la vue *arthabhedāt śabdabhedaḥ*, mais souligne qu'elle n'est que théorique. Dans le cas de l'*arthaśleṣa*, qui repose sur deux mots identiques, mais qui sont différents selon cette vue, les deux mots n'en paraissent qu'un seul dans l'expérience commune.

Une prononciation unique. L'amalgame de mots ou de suites de mots différents — qu'ils soient de forme identique dans le cas d'un *arthaśleṣa* pour Udbhaṭa et Ruyyaka, ou seulement de forme similaire dans le cas d'un *śabdaśleṣa* pour Udbhaṭa, Mammaṭa et Ruyyaka — et de sens différents, doit imposer une prononciation unique : soit pour Udbhaṭa une prononciation d'un seul effort articulatoire (*ekaprayatnoccāraṇa*), dont les modalités sont expliquées par Pratīhārendurāja, soit pour Mammaṭa une prononciation simultanée (*yugapadbhāṣaṇa*) pour son *śabdaśleṣa*, qui ne tient pas compte de certaines différences entre les parties du *śleṣa*. La question d'une pro-

nonciation unique n'est évoquée que lorsqu'il y a amalgame de mots différents. Elle ne peut pas l'être pour l'*arthaśleṣa* de Mammaṭa puisque, comme il vient d'être dit, ce *śleṣa* ne repose pas sur l'amalgame de mots différents. Ruyyaka suit Udbhaṭa, mais n'évoque pas la question de la prononciation du *śleṣa*. Il ne parle que de similarité (*sāmya*).

Des sens directement exprimés. Les sens d'un *śleṣa* doivent être des sens directement exprimés (*vācya*). Cette nécessité distingue double sens (*śleṣa*) et suggestion (*dhvani*). Udbhaṭa est silencieux sur ce sujet, son œuvre étant antérieure à la diffusion de la théorie du *dhvani*. Mammaṭa fait état trois fois de cette nécessité : dans sa définition du *śleṣa*, à propos de l'*abhaṅgaśleṣa* et à propos de l'*arthaśleṣa*. Ruyyaka de son côté insiste deux fois sur la différence entre double sens et suggestion : une première fois dans son classement syntagmatique du *śleṣa*, plus tard il rappelle que la différence entre un *śleṣa* et un cas de suggestion tient à ce que dans le premier il n'y a pas de lien entre les différents sens, alors que dans un cas de suggestion, il doit y en avoir un entre un sens directement exprimé (*vācya*) et un sens suggéré (*vyaṅgya*), que ce lien soit un *alaṅkāra*, ou simplement un fait, une idée (*vastu*).

UNE LECTURE DES DÉFINITIONS D'UDBHAṬA, DE MAMMAṬA ET DE RUYYAKA

UDBHAṬA [4]

Le *śleṣa* (appelé *śliṣṭa*) [5] est présenté comme étant la composition (*bandha*) de mots (ou de suites de mots) différents, de sens différents mais de forme identique, qui peuvent être prononcés d'un seul effort articulatoire (*ekaprayatna*), c'est-à-dire ensemble en une seule et même prononciation, mais aussi de mots (ou de suites de mots) différents, de sens différents

4. *Kāvyālaṅkārasārasaṅgraha* d'Udbhaṭa, p. 58-61.
5. Synonyme de *śleṣa*.

et qui présentent entre eux certaines différences comme des différences de ton (*svara*), et sont donc seulement semblables et non pas identiques comme les précédents.

Première partie de la définition du *śleṣa* par Udbhaṭa :

> *ekaprayatnoccāryāṇāṃ tacchāyāṃ caiva bibhratām |*
> *svaritādiguṇair bhinnair bandhaḥ śliṣṭam ihocyate ||*
>
> La composition de [mots ou suites de mots de sens différents] prononçables d'un seul effort, et [la composition] de [mots ou suites de mots de sens différents] qui, du fait de propriétés différentes comme le ton *svarita* (modulé), sont seulement semblables à ceux-là [c'est-à-dire aux mots ou suites de mots de sens différents prononçables d'un seul effort], [une telle composition] est appelée *śliṣṭa* [c'est-à-dire *śleṣa*].

C'est sur la base de cette différence entre ces deux sortes de mots ou suites de mots amalgamés, qu'Udbhaṭa distingue entre un *arthaśleṣa* et un *śabdaśleṣa*. Udbhaṭa appelle donc *arthaśleṣa* l'amalgame de mots ou de suites de mots différents qui sont exactement les mêmes, et *śabdaśleṣa* l'amalgame de mots ou de suites de mots différents qui sont seulement semblables. Cette distinction sera rejetée par Mammaṭa mais acceptée, au moins en théorie, par Ruyyaka.

Pour illustrer sa définition du *śleṣa* et la distinction qu'il fait entre les deux sortes de *śleṣa* (en même temps que le rapport de cet *alaṅkāra* avec un autre *alaṅkāra*), Udbhaṭa cite trois vers empruntés à son *Kumārasaṃbhava* (aujourd'hui perdu). Voir ci-dessous l'illustration n° 1 pour le premier d'entre eux.

Pratīhārendurāja dans son commentaire sur le texte d'Udbhaṭa ajoute deux précisions. D'une part, il précise qu'Udbhaṭa suit la vue selon laquelle une différence de sens entraîne une différence de mot (*arthabhedāt śabdabhedaḥ*). La seconde précision concerne la prononciation du *śleṣa*. Quand les mots à amalgamer sont exactement les mêmes, une seule prononciation vaut pour tous. Cette utilisation d'un seul moyen à plusieurs fins, ici d'une seule prononciation pour prononcer plusieurs mots à la fois, donc

pour exprimer plusieurs sens, est ce qu'on appelle *tantra* [6]. Quand les mots à amalgamer semblent seulement les mêmes, l'amalgame se fait par ressemblance (*sādṛśya*). Une première partie (un premier côté) du *śleṣa* est prononcée, la seconde ne peut pas l'être réellement mais est perçue comme semblable à la première.

Pratīhārendurāja explique la différence entre *arthaśleṣa* et *śabdaśleṣa* :

> [...] *ye tantreṇoccārayituṃ śakyante te ekaprayatnoccāryāḥ | tadbandhe saty arthaśleṣo bhavati |*
>
> Les [mots] qui peuvent être prononcés une seule fois (*tantreṇa*), ces [mots] sont dits « qui peuvent être prononcés d'un seul effort ». Quand il y a composition de ces [mots], il y a *arthaśleṣa*.
>
> *tathā ye teṣām evaikaprayatnoccāryāṇāṃ śabdānāṃ chāyāṃ sādṛśyaṃ bibhrati tadupanibandhe ca śabdaśliṣṭaṃ śabdāntare uccāryāmāṇe sādṛśyavaśenānuccāritasyāpi śabdāntarasya śliṣṭatvāt |*
>
> De la même façon, quand il y a composition de ces [mots ou suites de mots], qui possèdent seulement *chāyām* c.-à-d. une ressemblance avec ces mots [ou suites de mots] qui peuvent être prononcés d'un seul effort, il y a *śabdaśliṣṭa* [c.-à-d. *śabdaśleṣa*] dû au fait pour l'autre mot [c.-à-d. le second], même s'il n'est pas prononcé, d'être amalgamé en raison de sa ressemblance avec l'autre [c.-à-d. le premier] mot qui a été prononcé.

MAMMAṬA [7]

***Śabdaśleṣa* et *arthaśleṣa*. De nouvelles définitions des deux *śleṣa*.**
Mammaṭa reconnaît, lui aussi, l'existence de ces deux *śleṣa* et, suivant la distinction bien établie de son temps entre *śabdālaṅkāra* (*alaṅkāra* de mot) et

6. Voir la définition du *śleṣa* par *Vāmana* (vers 750-850), contemporain d'Udbhaṭa : *sa dharmeṣu tantraprayoge śleṣaḥ ||*, « Il y a *śleṣa* quand il y a usage d'une prononciation unique concernant les caractéristiques [du comparant imposées sur le comparé] ». Cette définition du *śleṣa* fait suite à celle du *rūpaka*. Le commentaire, la *Kāmadhenu*, explique *tantra* par *anekopakārakāri sakṛduccāraṇaṃ tantram*, « *tantra* est une prononciation une seule fois, qui rend plusieurs services » (*Kāvyālaṅkārasūtravṛtti* de Vāmana, *adhikaraṇa* 4, *adhyāya* 3, *sūtra* 7).

7. *Kāvyaprakāśa* de Mammaṭa, p. 509-529 et p. 609-611.

arthālaṅkāra (*alaṅkāra* de sens) [8], traite du *śleṣa* dans deux chapitres (*ullāsa*) séparés de son *Kāvyaprakāśa* : du *śabdaśleṣa* avec les *sūtra* 119 et 120 du 9e chapitre consacré aux *śabdālaṅkāra*, et de l'*arthaśleṣa* avec le *sūtra* 147 du 10e chapitre consacré aux *arthālaṅkāra*.

Définition du *śabdaśleṣa*. Selon le *sūtra* 119, un *śabdaśleṣa* consiste en mots (*śabdāḥ*), différents en raison d'une différence de sens directement exprimé (*vācyabhedena bhinnāḥ*), qui, faisant l'objet d'une prononciation simultanée (*yugapadbhāṣaṇaspṛśaḥ*), cachent leur forme propre différente (*bhinnaṃ svarūpam apahnuvate*).

On retrouve dans cette définition la vue selon laquelle une différence de sens implique une différence de mot (*arthabhedāt śabdabhedaḥ*), mais assortie d'une précision importante : dans un *śleṣa* les mots doivent exprimer leur sens directement exprimé (*vācyārtha*), c'est-à-dire ni un sens figuré (*lakṣyārtha*) ni un sens suggéré (*vyaṅgyārtha*). Il s'agit de marquer la différence entre double sens (*śleṣa*) et suggestion (*dhvani*). Cette différence sera clairement énoncée à propos de l'*abhaṅgaśleṣa*, puis une nouvelle fois à propos de l'*arthaśleṣa*, ces deux fois parce que, dans ces formes de *śleṣa*, où les parties sont ou paraissent les mêmes, on pourrait penser que l'un des sens du *śleṣa* est suggéré.

La dernière partie du *sūtra* 119 annonce huit modalités de ce *śabdaśleṣa*. Ce sont, énumérées dans la glose sur ce *sūtra* : l'amalgame de phonèmes (*varṇa*), de mots (*pada*), de genres (*liṅga*), de langues (*bhāṣā*), de désinences nominales ou verbales (*vibhakti*), de thèmes nominaux ou verbaux (*prakṛti*), de suffixes (*pratyaya*), de nombres (*vacana*) différents. Ces modalités sont les mêmes et citées dans le même ordre que celles mentionnées par Rudraṭa dans son *Kāvyālaṅkāra* [9].

8. Sur la distinction entre *alaṅkāra* de mot (*śabdālaṅkāra*) et *alaṅkāra* de sens (*arthālaṅkāra*), voir V. Raghavan, *BHOJA'S ŚṚṄGĀRA PRAKĀŚA*, p. 368-377.

9. *Kāvyālaṅkāra* de Rudraṭa, *adhyāya* 4, *sūtra* 2.

Une neuvième variété de *śabdaśleṣa* : l'*abhaṅgaśleṣa*. Toujours dans la glose du *sūtra* 119, la précision « en poésie, le ton n'est pas pris en considération » (*kāvyamārge svaro na gaṇyate*) est d'une grande portée. Elle revient, en effet, à rejeter le critère qui permettait à Udbhaṭa de distinguer entre *arthaśleṣa* et *śabdaśleṣa*, à savoir une différence de ton (*svara*) entre les termes des parties du *śleṣa*. La conséquence est que l'*arthaśleṣa* d'Udbhaṭa devient pour Mammaṭa une variété de *śabdaśleṣa* sous le nom d'*abhaṅgaśleṣa*.

Cette précision de la glose du *sūtra*119 annonce, en effet, le *sūtra* 120 suivant. Ce dernier ajoute une neuvième variété de *śabdaśleṣa*, dans laquelle les mots amalgamés ne présentent plus entre eux de différences comme dans les huit autres modalités de ce *śleṣa*, mais sont les mêmes (tout en étant supposés différents en vertu de la vue *arthabhedāt śabdabhedaḥ*). Cette neuvième modalité est appelée *abhaṅgaśleṣa* (littéralement « *śleṣa* [de mot] sans coupure »). Mammaṭa illustre cet *abhaṅgaśleṣa* avec le vers *yo 'sakṛt paragotrāṇām...* (illustration n° 2), où les deux sens sont exprimés dans deux séquences composées de mots identiques, c'est-à-dire sans différence entre eux de phonème, etc. En face, les huit autres modalités sont des *sabhaṅgaśleṣa* (*śleṣa* [de mot] avec coupures), c'est-à-dire des *śleṣa* dans lesquels une suite de sons découpée de différentes façons donne naissance à deux (ou plus de deux) suites de mots différents. Maintenant, puisque cet *abhaṅgaśleṣa* inclut l'*arthaśleṣa* d'Udbhaṭa, les deux *śleṣa* d'Udbhaṭa sont pour Mammaṭa des *śabdaśleṣa*. Mammaṭa le montre avec le vers *svayaṃ ca pallavātāmra°...* (illustration n° 1), qu'il emprunte à dessein à Udbhaṭa. Pour Udbhaṭa, en effet, dans ce vers qui recèle deux *śleṣa*, le *śleṣa* du premier hémistiche est un *arthaśleṣa* et le *śleṣa* du second hémistiche, un *śabdaśleṣa*. Pour Mammaṭa, le premier *śleṣa* est un *abhaṅgaśleṣa*, donc un *śabdaśleṣa*, et le second *śleṣa*, un *sabhaṅgaśleṣa*, donc aussi un *śabdaśleṣa*.

À propos de l'exemple d'*abhaṅgaśleṣa*, *yo 'sakṛt paragotrāṇām ...*, Mammaṭa fait remarquer que les deux sens sont des sens premiers (ou directement exprimés, *vācya*). Cette remarque signifie que l'un des sens d'un

abhaṅgaśleṣa ne peut pas être un sens suggéré et que, donc, il s'agit de *śleṣa* et non de suggestion (*dhvani*).

L'objection supposée d'Udbhaṭa. Immédiatement après cette remarque, vient l'objection que nous avons évoquée ci-dessus.

> *nanu svaritādiguṇabhedāt bhinnaprayatnoccāryāṇāṃ tadabhāvād abhinnaprayatnoccāryāṇāṃ ca śabdānāṃ bandhe 'laṃkārāntarapratibhotpattihetuḥ śabdaśleṣo 'rthaśleṣaś ceti dvividho 'py arthālaṃkāramadhye parigaṇito 'nyair iti katham ayaṃ śabdālaṃkāraḥ?*
>
> Objection. Mais, ce [*śleṣa*] sous ces deux espèces de *śabdaśleṣa* et d'*arthaśleṣa*, [le premier] consistant en la composition de mots qui sont prononcés en différents efforts à cause d'une différence de particularités comme le ton *svarita* (modulé), [le second] consistant en la composition de mots qui peuvent être prononcés d'un seul effort du fait de l'absence de cette différence de particularités, [tous deux] cause de l'apparition d'un semblant d'un autre *alaṅkāra*, comment se fait-il qu'il soit [dit par vous, Mammaṭa,] un *alaṅkāra* de mot quand il est compté par d'autres [comme Udbhaṭa], parmi [seulement] les *alaṅkāra* de sens ?

Cette objection qu'Udbhaṭa (ou un de ses continuateurs) est imaginé faire à Mammaṭa, contient un résumé de la position d'Udbhaṭa. Elle pose la question du critère permettant de distinguer entre les deux *śleṣa* (entre un *śabdaśleṣa* et un *arthaśleṣa*) et aussi entre un *śabdālaṅkāra* (*alaṅkāra* de mot) et un *arthālaṅkāra* (*alaṅkāra* de sens).

La réponse à l'objection.

Le critère de présence ou d'absence concomitante (*anvayavyatireka*). Mammaṭa affirme d'emblée que le critère qui permet de distinguer entre ce qui relève du mot et ce qui relève du sens, qu'il s'agisse des *alaṅkāra*, donc du *śleṣa*, mais aussi des défauts (*doṣa*) et des qualités (*guṇa*) poétiques,

est le critère, emprunté à la logique, de présence ou d'absence concomitante (*anvayavyatireka*). Défauts, qualités et *alaṅkāra* sont déterminés comme appartenant au mot quand ils dépendent seulement de la présence ou de l'absence du mot, et les défauts, qualités et *alaṅkāra* sont déterminés comme appartenant au sens quand ils dépendent seulement de la présence ou de l'absence du sens. Ainsi, en ce qui concerne le *śleṣa*, ce qui distingue l'*arthaśleṣa* du *śabdaśleṣa* est que, dans le premier, les mots qui permettent de comprendre aussi un deuxième sens peuvent être remplacés par d'autres mots, des synonymes, sans que le *śleṣa* soit perdu, en ce cas le *śleṣa* dépend du sens, alors que, dans le cas du *śabdaśleṣa*, les mots qui expriment aussi un deuxième sens ne peuvent pas être remplacés par d'autres mots sans que le *śleṣa* soit perdu, en ce cas le *śleṣa* dépend des mots. Comme illustration pour son *śabdaśleṣa*, Mammaṭa cite à dessein l'exemple d'Udbhaṭa, *svayaṃ ca pallavātāmra°...* (illustration n° 1). Pour Udbhaṭa, dans le premier hémistiche de ce vers, le *śleṣa* est un *arthaśleṣa*, et dans le second, un *śabdaśleṣa*. Mammaṭa cite ce même vers pour montrer que, si l'on applique le critère de l'*anvayavyatireka*, on voit que, contrairement à ce que dit Udbhaṭa, tous les *śleṣa* dans ce vers sont des *śabdaśleṣa*, le premier dans le premier hémistiche est un *abhaṅgaśleṣa*, le second, dans le second hémistiche, un *sabhaṅgaśleṣa*.

Puisque l'exemple *svayaṃ ca pallavātāmra°...* ne concerne selon lui que le *śabdaśleṣa*, Mammaṭa montre immédiatement avec le vers *stokenonnatim āyāti...* (illustration n° 3) que c'est bien aussi le critère de concomitance positive ou négative qui permet de distinguer entre son *śabdaśleṣa* et son *arthaśleṣa*. Dans ce vers, en effet, les mots sur lesquels repose le *śleṣa* peuvent être remplacés par d'autres mots, des synonymes, sans que le *śleṣa* soit perdu. Le *śleṣa* est donc un *arthaśleṣa*.

Définition de l'*arthaśleṣa*. De cet *arthaśleṣa*, qui est un nouvel *arthaśleṣa* par rapport à celui d'Udbhaṭa, et dont il vient d'être dit dans le 9e *ullāsa* comment, en appliquant le critère de l'*anvayavyatireka*, il se distingue du

śabdaśleṣa, Mammaṭa donne une définition avec le *sūtra* 147 du 10e chapitre consacré aux *arthālaṅkāra*. Selon cette définition et la glose sur ce *sūtra*, ce *śleṣa* n'est plus l'amalgame de mots ou de séquences de mots différents ou identiques de sens différents — situation du *śabdaśleṣa* sous ses deux espèces de *sabhaṅgaśleṣa* et d'*abhaṅgaśleṣa* —, mais il est exprimé dans une seule phrase (*ekasmin vākye*), par des mots n'exprimant qu'un seul sens (*ekārthapratipādaka*) et ce par la fonction de dénotation directe (*abhidhā*). Cette dernière précision indique que les sens exprimés par ce *śleṣa* doivent être aussi, comme dans le cas ci-dessus de l'*abhaṅgaśleṣa* et, en fait, de tout *śleṣa*, des sens directement exprimés (*vācya*). Elle élimine la possibilité que l'un des sens soit suggéré (*vyaṅgya*). Cet *arthaśleṣa* consiste donc en une seule phrase qui est dans son ensemble à double sens dans la mesure où elle s'applique à des sujets (ou référents) différents.

Fin de la réfutation de l'objection d'Udbhaṭa. Inutilité du recours à la vue « un *alaṅkāra* est ce qui émerveille » (*vaicitryam alaṅkāraḥ*) pour distinguer entre *śabdālaṅkāra* et *arthālaṅkāra*. Dans le 9e *ullāsa*, après avoir répondu à la seconde partie de l'objection d'Udbhaṭa concernant le *śleṣa* en tant qu'*alaṅkāra* et dans son rapport avec un autre *alaṅkāra*, Mammaṭa finit de répondre à la critique d'Udbhaṭa, qui lui demande pourquoi lui, Mammaṭa, considère les deux *śleṣa* d'Udbhaṭa comme des *śabdālaṅkāra* quand d'autres, c'est-à-dire Udbhaṭa lui-même, les rangent parmi les *arthālaṅkāra*, une question qui revient à savoir comment distinguer entre *śabdālaṅkāra* et *arthālaṅkāra*. La réponse de Mammaṭa est la suivante. Tout d'abord, la position d'Udbhaṭa est illogique quand il traite de son *śabdaśleṣa* parmi des *arthālaṅkāra* [10]. En outre, si l'on estime que l'on peut distinguer entre *śabdālaṅkāra* et *arthālaṅkāra* en recourant à l'idée qu'un *alaṅkāra* (donc le *śleṣa*) est ce qui émerveille (*vaicitrya*) et que, pour créer cet émer-

10. Mammaṭa accuse Udbhaṭa d'illogisme parce que ce dernier traite du *śleṣa* — du *śleṣa* en général, donc de son *śabdaśleṣa* (*śleṣa* de mot) aussi — parmi les *alaṅkāra* qui constituent son 4e groupe (*varga*), *preyas*, *rasavat*, *ūrjasvin*, *paryāyokta*, *samāhita*, *udātta*, qui sont tous des *alaṅkāra* de sens (*arthālaṅkāra*).

veillement, le poète fait porter ses efforts soit sur les mots soit sur le sens, ce critère de distinction est vain. La preuve en est qu'un *alaṅkāra* considéré comme *alaṅkāra* de mot concerne aussi le sens, et vice-versa. Par exemple, l'*anuprāsa* (allitération) considéré par tous les théoriciens, y compris par Udbhaṭa lui-même, comme un *alaṅkāra* de mot, n'est pas indépendant du sens mais n'est pas pour autant considéré dans l'*Alaṅkāraśāstra* comme un *alaṅkāra* de sens. Udbhaṭa (ou un partisan d'Udbhaṭa) ne peut donc pas justifier à l'aide de cette idée (*vaicitryam alaṅkāraḥ*) le fait qu'il ait rangé le *śabdaśleṣa* parmi les *arthālaṅkāra*.

On remarque que cette critique adressée à Udbhaṭa semble viser ce qui sera chez Ruyyaka le critère de l'*āśrayāśrayibhāva* (relation entre ce qui supporte et ce qui est supporté). Elle suggère en tout cas que c'est seulement le critère de l'*anvayavyatireka* qui permet de distinguer entre *śabdālaṅkāra* et *arthālaṅkāra*.

Mammaṭa trouve enfin un dernier défaut à la définition du *śleṣa* d'Udbhaṭa. Ce qui définit l'*arthaśleṣa* pour ce dernier : être prononcé en un seul effort (*ekaprayatnoccāryatva*) peut caractériser aussi une modalité du *śabdaśleṣa* (de Mammaṭa), le *varṇaśleṣa* ([*śabda*]*śleṣa* de phonème ; illustration n° 4).

RUYYAKA [11]

Ce n'est qu'après avoir analysé le phénomène du *śleṣa* sous un angle nouveau, en tant que syntagme constitué d'un qualifié (*viśeṣya*) et d'un qualifiant (*viśeṣaṇa*), et dans ses rapports avec le contexte (*prakaraṇa*), que Ruyyaka en vient à la distinction entre *śabdaśleṣa* et *arthaśleṣa*.

***Śabdaśleṣa* et *arthaśleṣa*.** Sur la distinction entre ces deux *śleṣa*, Ruyyaka reprend à son compte la définition d'Udbhaṭa. Il y ajoute un *ubhayaśleṣa* qui n'est pas une nouvelle variété de *śleṣa* mais seulement la coexistence, le cas

11. *Alaṁkārasarvasva* de Ruyyaka, p. 352-355.

échéant, des deux autres formes de *śleṣa* dans un même vers. Ruyyaka accepte donc ce qui pour Udbhaṭa distingue et définit *arthaśleṣa* et *śabdaśleṣa*.

> *tatrodāttādisvarabhedāt prayatnabhedāc ca śabdānyatve śabdaśleṣaḥ | yatra prāyeṇa padabhaṅgo bhavati | arthaśleṣas tu yatra svarādibhedo nāsti | ata eva na tatra sabhaṅgapadatvam |*
>
> Parmi elles [c'est-à-dire parmi les trois sortes de *śleṣa* : *śabdaśleṣa*, *arthaśleṣa* et *ubhayaśleṣa*], [le *śleṣa*] où les mots sont différents du fait d'une différence de ton : *udātta* (ton aigu), etc., ou d'une différence d'effort articulatoire, est un *śabdaśleṣa*. Dans ce [*śabdaśleṣa*], généralement, il y a un découpage [différent] des mots [dans chaque séquence]. D'autre part, [le *śleṣa*] où il n'y a pas de différence d'accent, etc. [entre les mots amalgamés], est l'*arthaśleṣa*. De ce fait, il n'y a pas de découpage [différent] des mots [entre les deux séquences].

Ruyyaka illustre avec le vers *raktacchadatvam...* (illustration n° 5) à la fois son *arthaśleṣa* dans le mot *raktacchadatvam*, son *śabdaśleṣa* dans le mot *nālam* (= *na alam*), et son *ubhayaśleṣa* dans la coexistence de l'*arthaśleṣa* et du *śabdaśleṣa* dans ce même vers.

Le critère de distinction entre les deux *śleṣa* : la relation entre ce qui supporte et ce qui est supporté (*āśrayāśrayibhāva*). Le vers *raktacchadatvam...*, qui sert à Ruyyaka à illustrer à la fois son *arthaśleṣa* et son *śabdaśleṣa* (et son *ubhayaśleṣa*), lui sert aussi à introduire le critère qui lui permet de distinguer entre *arthālaṅkāra* et *śabdālaṅkāra*. Ce critère est l'*āśrayāśrayibhāva* (la relation entre ce qui supporte, l'*āśraya*, et ce qui est supporté, l'*āśrayin*). Un ornement en général est destiné à orner ce sur quoi il repose, son support, ainsi un bracelet ornant le bras. En poésie, l'*alaṅkāra*, l'ornement, est ce qui est supporté (l'*āśrayin*), et ce qu'il doit orner, son support (l'*āśraya*), est soit le mot soit le sens. Dans ce vers, le mot *raktacchadatvam* est un *alaṅkāra*, un ornement, ici un *śleṣa*. Ce *śleṣa* orne (repose sur) deux sens : « portant (*vahantaḥ*) le fait (*-tva-*) d'avoir des pétales (*chada-*) rouges (*rakta-*) » et « portant (*vahantaḥ*) le fait (*-tva-*) d'avoir des vêtements (*chada-*) rouges (*rakta-*) ». Ce *śleṣa* est donc un *arthālaṅkāra*. En revanche, le

śleṣa nālam orne (repose sur) des mots : *na alam* (une suite de deux mots d'un côté) et *nālam* (un seul mot d'un autre côté). Ce *śleṣa* est donc un *śabdālaṅkāra*.

Pour distinguer entre *śabdaśleṣa* et *arthaśleṣa*, le critère de Ruyyaka, l'*āśrayāśrayibhāva*, s'oppose donc au critère de Mammaṭa, l'*anvayavyatireka*. Ainsi se termine le développement de Ruyyaka sur cette question : *pūrvatrānvayavyatirekābhyāṃ śabdahetukatvāc chabdālaṃkāratvam iti cet, na āśrayāśrayibhāvenālaṃkāratvasya lokavad vyavasthānāt*, « Si on [quelqu'un comme Mammaṭa] dit que dans le premier cas [c.-à-d. *raktacchadatvam*], [le *śleṣa* est] un *śabdālaṅkāra* parce que ce *śleṣa* a ce mot (*śabda*) [particulier] pour cause suivant le principe de concomitance positive ou négative, cela n'est pas correct puisqu'être un ornement [de mot ou de sens] est décidé, comme dans le monde [ordinaire], suivant la relation entre ce qui supporte et ce qui est supporté.

La vue *arthabhedāt śabdabhedaḥ* et la perception ordinaire. Les deux *nyāya*. Mais ce critère de l'*āśrayāśrayibhāva*, appliqué au *śleṣa*, semble aller contre la vue selon laquelle une différence de sens implique une différence de mot (*arthabhedāt śabdabhedaḥ*). Selon cette vue, *raktacchadatvam* doit représenter deux mots différents amalgamés. Ruyyaka soulève cette question. Il y répond en opposant vue théorique et perception ordinaire. Même si, en théorie, il y a deux mots dans *raktacchadatvam*, on n'en perçoit qu'un. Ruyyaka ne nie pas la validité de la vue *arthabhedāt śabdabhedaḥ*, mais il se réfère à la perception ordinaire, qui, elle, ne voit qu'un seul mot pour deux sens. Et il illustre cette opposition entre vue théorique et perception ordinaire à l'aide de deux images (*nyāya*) : celle de la laque et du bois (*jatukāṣṭhanyāya*) et celle de deux fruits portés par une tige unique (*ekavṛntagataphaladvayanyāya*). La première illustre le *śabdaśleṣa*, où les mots amalgamés sont clairement différents comme le sont les deux substances que sont la laque et le bois quand on les assemble, la seconde illustre l'*arthaśleṣa*, où les mots amalgamés sont les mêmes au point

de n'apparaître qu'un, comme une tige unique (les deux mots) qui porte deux fruits (les deux sens). Dans le premier cas, l'attention se porte sur les mots qui apparaissent différents de façon évidente. Dans le deuxième cas, l'attention ne se porte pas sur les mots qui n'apparaissent qu'un, mais sur les sens qui apparaissent deux. C'est-à-dire que le *śleṣa* (l'amalgame) se voit dans les mots dans le premier cas, mais non dans les mots dans le second cas, où, là, il se voit, en revanche, dans les sens. Dans le premier cas, le support de l'ornement qu'est le *śleṣa*, ce sont les mots, le *śleṣa* est un ornement de mot, il s'agit d'un *śabdaśleṣa*. Dans le second cas, le support de l'ornement qu'est le *śleṣa*, ce sont les sens, le *śleṣa* est un ornement de sens, il s'agit d'un *arthaśleṣa.*

Illustrations

1.

svayaṃ ca pallavātāmrabhāsvatkaravirājinī |
prabhātasaṃdhyevāsvāpaphalalubdhehitapradā ||

[Gaurī] radieuse avec ses mains brillantes et cuivrées comme des feuilles nouvelles, satisfaisant les désirs de ceux qui aspirent au fruit qui ne peut être obtenu facilement, [est,] d'elle-même aussi, comme l'aurore radieuse avec les rayons du soleil cuivrés comme des feuilles nouvelles, attribuant des mérites à celui qui ne désire pas le fruit du sommeil.

Exemple d'Udbhaṭa pour illustrer son *arthaśleṣa* et son *śabdaśleṣa*.

Dans le premier hémistiche, les mots *bhāsvat-*, *kara-* sont parfaitement identiques dans les deux sens qu'ils expriment, « brillant » et « soleil » pour *bhāsvat-*, et « main » et « rayon » pour *kara-*. Ils ne présentent entre eux aucune différence de ton, etc. Ils peuvent donc être prononcés ensemble, d'un seul effort. En cela, ces *śleṣa* sont des *arthaśleṣa*.

Le second hémistiche est un exemple de *śabdaśleṣa*. *asvāpaphalalubdhehitapradā*, consistant en un seul mot, signifiant « [Gaurī] satisfaisant les désirs de ceux qui aspirent au fruit qui ne peut pas être obtenu facilement »,

et *asvāpaphalalubdhehitapradā*, consistant en deux mots, *asvāpaphalalubdhe* et *hitapradā*, signifiant « [aurore] attribuant des mérites à celui qui ne désire pas le fruit du sommeil », ces deux séquences de mots, même si elles ne peuvent pas être prononcées d'un seul effort parce qu'elles présentent entre elles des différences de ton, etc., sont amalgamées parce qu'elles apparaissent similaires [12]. En cela, ce *śleṣa* est un *śabdaśleṣa*.

Cet exemple est repris par Mammaṭa pour montrer que, par application du critère de l'*anvayavyatireka*, dans le premier hémistiche il s'agit d'un *abhaṅgaśleṣa*, dans le second, d'un *sabhaṅgaśleṣa*, donc, dans les deux cas, de *śabdaśleṣa*.

2.

yo 'sakṛt paragotrāṇāṃ pakṣacchedakṣaṇakṣamaḥ |
śatakoṭidatāṃ bibhrad vibudhendraḥ sa rājate ||

[Premier sens.] Le meilleur des savants resplendit, qui est capable de faire maintes fois une fête de réfuter les positions de multitudes d'opposants, et qui porte la marque de celui qui donne des centaines de crores.

[Deuxième sens.] Le roi des dieux resplendit, qui est capable de faire maintes fois une fête de couper les ailes des grandes montagnes, et qui porte la marque de celui qui coupe à l'aide de son foudre.

Exemple de Mammaṭa pour illustrer son *abhaṅgaśleṣa*. Deux sens sont exprimés dans deux séquences composées des mêmes mots sans modifications [13].

12. Mot à mot du premier sens qui s'applique à Gaurī : « accordant (*prada-*) les objets de [leurs] désir (*īhita-*) à ceux qui aspirent (*lubdha-*) au fruit (*phala-*) non (*a-*) aisé (*su-*) à obtenir (*āpa-*) », et du second sens qui s'applique à l'aurore : « accordant (*prada-*) des mérites (*hita-*) » (*hitapradā*), « à celui qui ne (*a-*) désire pas (*lubdha-*) le fruit (*phala-*) du sommeil (*svāpa-*) » (*asvāpaphalalubdhe*).

13. Mot à mot du premier sens qui s'applique au meilleur des savants : « Le roi (*indra-*, c'est-à-dire 'le meilleur') des savants (*vibudha-*) resplendit (*rājate*), qui est capable (*kṣama-*) de [faire] maintes fois (*asakṛt-*) une fête (*kṣaṇa-*) de la réfutation (*cheda-*) des positions (*pakṣa-*) de multitudes (*gotra-*) d'opposants (*para-*), [et] qui assume (*bibhrat*) le fait d'être

3.

stokenonnatim āyāti stokenāyāty adhogatim |
aho susadṛśī vṛttis tulākoṭeḥ khalasya ca ||

Il s'élève pour peu et s'abaisse pour peu : Oh ! Semblable est le comportement du fléau de la balance et du vaurien.

Exemple de Mammaṭa pour illustrer son *arthaśleṣa*. Ce qui distingue l'*arthaśleṣa* du *śabdaśleṣa* est que, dans le premier, les mots qui expriment aussi un deuxième sens peuvent être remplacés par d'autres mots, des synonymes, sans que le *śleṣa* soit perdu, ici *stokena unnatim āyāti* par *svalpena unnatim āyāti*.

4.

alaṅkāraḥ śaṅkākaranarakapālaṃ parijano
viśīrṇāṅgo bhṛṅgī vasu ca vṛṣa eko bahuvayāḥ |
avastheyaṃ sthāṇor api bhavati sarvāmaraguror
vidhau vakre mūrdhni sthitavati vayaṃ ke punar amī ||

Son ornement est un crâne d'homme qui fait hésiter, son serviteur est Bhṛgin au corps décrépit, et sa fortune un unique vieux taureau. Telle est la condition même de Sthāṇu révéré de tous les Immortels, quand le destin contraire / la lune courbe se tient sur sa tête. [En face de Lui] qui sommes-nous ?

Avec ce vers Mammaṭa illustre son *varṇaśleṣa* (*śleṣa* de phonèmes), modalité de son *śabdaśleṣa*. Mais il l'utilise aussi pour montrer, à la fin de sa

(suffixe *-tā-*) donateur (*da-* : racine *DĀ-*, « donner ») de centaines (*śata-*) de crores (*koṭi-*) ». Mot à mot du deuxième sens qui s'applique au roi des dieux : « Le roi (*indra-*) des dieux (*vibudha-*) resplendit (*rājate*), qui est capable (*kṣama-*) de [faire] maintes fois (*asakṛt-*) une fête (*kṣaṇa-*) du fait de trancher (*cheda-*) les ailes (*pakṣa-*) des montagnes (*gotra-*) éminentes (*para-*), [et] qui assume (*bibhrat*) le fait d'être (suffixe *-tā-*) celui qui coupe (*da-* : racine *DO-*, « couper ») au moyen de [son] foudre (*śatakoṭi-*, litt. '[arme] ayant des centaines (*śata-*) de tranchants (*koṭi-*)' ». Les deux sens reposent également sur des différences de construction syntaxique (ainsi, *śatakoṭida-* est un *upapadasamāsa* pour le sens 1, un *ṭṛtīyātatpuruṣa* pour le sens 2).

réponse à l'objection supposée d'Udbhaṭa, que le critère de ce dernier définissant l'*arthaśleṣa* : *ekaprayatnoccaraṇa* (une prononciation d'un seul effort articulatoire), n'est pas pertinent puisqu'il s'applique aussi à un cas de *śabdaśleṣa*. Le mot *vidhau* dans ce vers est, sans qu'il y ait de différence de ton (*svara*) entre les deux, le locatif de *vidhi-* (le Créateur) et de *vidhu-* (la lune).

5.

raktacchadatvaṃ vikacā vahanto nālaṃ jalaiḥ saṅgatam ādadhānāḥ |
nirasya puṣpeṣu ruciṃ samagrāṃ padmā virejuḥ śramaṇā yathaiva ||

Avec leurs pétales rouges, épanouis, gardant leurs tiges au contact de l'eau, surpassant la beauté parfaite des [autres] fleurs, les lotus brillaient comme des moines avec leurs robes rouges, chauves, gardant peu de contact avec les gens stupides, rejetant le plaisir parfait [donné] par le [dieu] aux flèches de fleurs.

Exemple de Ruyyaka pour illustrer son *arthaśleṣa*, son *śabdaśleṣa* et son *ubhayaśleṣa*. Ce vers compare des lotus (*padmāḥ*) à des moines (*śramaṇāḥ*). Les qualificatifs des lotus et des moines sont amalgamés en une seule énonciation : *raktacchadatvaṃ... samagrāṃ*. Cette séquence comprend deux parties. La première, *raktacchadatvaṃ vikacā vahanto*, s'analyse en *raktacchadatvaṃ vikacāḥ vahantaḥ*, où les mots sont les mêmes s'appliquant aux lotus et aux moines : « [lotus] épanouis (*vikacāḥ*) portant (*vahantaḥ*) le fait (*-tva-*) d'avoir des pétales (*chada*) rouges (*rakta*) », et « [moines] chauves (*vikacāḥ*) portant (*vahantaḥ*) le fait (*-tva-*) d'avoir des robes (*chada-*) rouges (*rakta-*) ». La seconde partie, *nālaṃ... samagrām*, est segmentée différemment selon qu'il s'agit des lotus ou des moines. Dans le cas des lotus : « [lotus] maintenant (*ādadhānāḥ*) [leur] tige (*nālam*) en contact (*saṅgatam*) avec l'eau (*jalaiḥ*) » et « surpassant (*nirasya*) la parfaite (*samagrām*) beauté (*rucim*) [qui réside] dans les [autres] fleurs (*puṣpeṣu*) ». Dans le cas des moines : « [moines] ne (*na*) maintenant (*ādadhānāḥ*) guère (*alam*) de contact (*saṅgatam*) avec les gens stupides (*jalaiḥ = jaḍaiḥ*) » et « rejetant (*nirasya*) le parfait (*samagrām*) plaisir (*rucim*) [que procure le dieu] aux flèches (*iṣu-*) de fleurs

(*puṣpa-*) ». Dans la première partie, le *śleṣa* est un *arthaśleṣa*, dans la seconde, un *śabdaśleṣa*. Si l'on considère le vers dans son ensemble, il y a un *ubhayaśleṣa* puisqu'il y a coexistence d'*arthaśleṣa* et de *śabdaśleṣa*.

Références bibliographiques

Alaṁkārasarvasva de Ruyyaka, avec le commentaire *Vimarśinī* de Jayaratha. Édité par Revāprasāda Dvivedī. Vārāṇasī, 1979[2].

Kāvyadarpaṇa de Rājacūḍāmaṇidīkṣita. Édité par Śrīparavastu Śrīnivāsabhaṭṭācāryulu. Vizagapatam : Arsha Press, 1877 (*ullāsa*1-6), 1880 (*ullāsa* 7-9), 1886 (*ullāsa* 10). Écriture telugu.

Kāvyaprakāśa de Mammaṭa, avec le commentaire de Vamanacharya Jhalakikar. Poona, 1965. Réimpression de 1983.

Kāvyālaṁkāra de Bhāmaha. Édité par P. V. Naganatha Sastry. Delhi : Motilal Banarsidass, 1970[2]. Réimpression de 1991.

Kāvyālaṁkāra de Rudraṭa, avec le commentaire de Namisādhu. Delhi... : Motilal Banarsidass, 1983.

Kāvyālaṁkārasārasaṁgraha d'Udbhaṭa, avec le commentaire de Pratīhārendurāja. Édité par N. D. Banhatti. Poona : Bhandarkar Oriental Research Institute, 1982[2].

Kāvyālaṁkārasūtravṛtti de Vāmana, avec le commentaire *Kāmadhenu* de Gopendratippabhūpāla. Sri Vani Vilas Sastra Series N° 5. Srirangam, 1909.

V. Raghavan. *Bhoja's Śṛṁgāra Prakāśa*. [Madras,] 1978.

Résumés

Rājacūḍāmaṇi Dīkṣita, dans son *Kāvyadarpaṇa*, expliquant le *Kāvyaprakāśa* de Mammaṭa sur le *śleṣa*, qualifie (sans le nommer) Ruyyaka de « continuateur » (*anusārin-*) d'Udbhaṭa. Pour concrétiser ce propos, nous présentons ici les vues des trois théoriciens mentionnés sur cette forme de double sens. Nous verrons ainsi comment ces vues sont liées et ce que celles de Mammaṭa et de Ruyyaka doivent à Udbhaṭa. Nous passerons en

revue, dans l'ordre chronologique et au plus près des textes, les définitions et les descriptions du *śleṣa* par ces théoriciens.

"A glimpse on the history of the *śleṣa*-theory"

Rājacūḍāmaṇi Dīkṣita, in his *Kāvyadarpaṇa*, explaining Mammaṭa's *Kāvyaprakāśa* about the *śleṣa*, calls Ruyyaka (without giving his name) a "follower" (*anusārin*-) of Udbhaṭa. In order to give concrete expression to this statement, we present the views of the three aforementioned theoreticians about this particular kind of double-entendre. In that way, we will see how these views are connected with each other, and to what extent those of Mammaṭa and Ruyyaka are indebted to Udbhaṭa. We will review, in chronological order and as close to the texts, the definitions and the descriptions of the *śleṣa* that these theoreticians provided.

Un ancien jeu de mots du *Ṛgveda*

Védique *dóṣāvastar* *

Georges-Jean Pinault

EPHE, PSL

§ 1. Les étudiants et les enseignants de littérature védique ancienne savent tous, par expérience, que chacun des hymnes du recueil (*saṃhitā*) le plus ancien, celui du *Ṛgveda* (ci-après RV), contient des difficultés philologiques et exégétiques. Même les strophes relativement simples, qui se laissent comprendre dans leur intégralité et s'offrent à une lecture immédiate, présentent au moins un passage où se noue une difficulté qui intrigue les philologues védiques depuis des décennies. On a remarqué, comme il convient, que le premier hymne du premier *maṇḍala* du RV, donc le premier hymne de la *saṃhitā* tout entière, recueil conçu à des fins rituelles, a été soigneusement composé comme une pièce d'ouverture adressée à Agni, le premier dieu du sacrifice [1]. C'est pour cette raison que le premier *pāda* de l'hymne RV 1.1 s'ouvre sur le nom du dieu (*agním*) et le qua-

*Article initialement écrit en anglais. Traduction française de Sylvain Bocquet, revue par l'auteur.

1. La fonction pédagogique de ce premier hymne du RV a été justement soulignée par Jamison-Brereton (2014 : 88). Des versions antérieures de la présente étude ont été lues dans le cadre de la session consacrée au Veda du XVII^e^ congrès mondial de sanskrit à Vancouver (World Sanskrit Conference), University of British Columbia, 9-13 juillet 2018, ainsi qu'à la 2^e^ journée du Monde indien (GREI, EA 2120, EPHE, Université Sorbonne Nouvelle/Paris 3) à Paris, 22 juin 2023.

lifie au moyen d'un terme qui fait allusion à la notion de préséance et de première position (*puróhitam*, qui contient l'adverbe *puráḥ*, « devant »), attribuée à la fois au dieu et à son nom. Le choix délibéré de ces mots et les positions qu'ils occupent doit alerter tout lecteur quant à la nécessité de lire chaque vers de ce célèbre poème inaugural avec le plus grand soin. D'autre part, la tradition a fait de cet hymne le premier qui soit enseigné en classe et le premier qu'étudient les apprentis en langue et littérature védiques. Il le doit au fait qu'il se laisse comprendre dans ses grandes lignes, en dehors du fait qu'il offre un aperçu très clair de ce qui constitue la substance de la phraséologie du RV en matière de louange, ainsi que de quelques-uns des éléments fondamentaux de la grammaire védique. On le trouve dans toutes anthologies d'hymnes du RV et dans le manuel de Macdonell (1917). C'est pourquoi, en tant que professeur enseignant le védique à l'Université Sorbonne Nouvelle (alias Paris 3) durant de nombreuses années, j'ai dû affronter à maintes reprises ce défi qui consiste à expliquer à des étudiants la difficulté majeure de cet hymne, le vocatif singulier *dóṣāvastar*, qui apparaît au début du *pāda* 1.1.7b. Il ne s'agit pas d'un *hapax legomenon*, puisqu'il se rencontre dans deux autres passages du RV, également adressés à Agni et dans des contextes similaires, qui ne s'éclairent pas mutuellement. C'est resté un problème épineux jusqu'à aujourd'hui, malgré le choix effectué dans les traductions usuelles, auxquelles se fie en premier lieu tout lecteur du RV. Il faut cependant établir une distinction entre proposer à son propre usage une glose acceptable d'un mot lorsqu'on prépare un cours pour ses étudiants, et fournir une explication linguistique de ce qui y est en jeu. Dans tous les cas où un mot ou un morphème posent un problème, je recommanderais d'exposer aux étudiants les solutions concurrentes, de même que les questions linguistiques qui s'y trouvent liées. Il y aurait là, à tout le moins, quelque bénéfice pédagogique, ainsi que j'en ai fait moi-même l'expérience. En tant qu'étudiant en védique, autrefois, j'ai pu bénéficier, pour le RV et pour ce premier hymne lui-même, de l'enseignement d'Armand Minard (1906-1998), en 1975 à l'Université Sorbonne Nouvelle,

et de celui de Jochem Schindler (1944-1994), en 1977 à l'Université Harvard. Dans la contribution présente, mon objectif n'est pas de rapporter dans le détail leurs commentaires sur ce cas précis, parce qu'ils ne se sont pas avérés absolument décisifs, malgré leur pertinence et la grande érudition dont ils témoignent. J'ai continué d'étudier le védique en m'appuyant sur l'inspiration que j'ai reçue de ces deux savants, complétée entretemps par le recours à la littérature qu'ils avaient eux-mêmes lue et transmise, et par la lecture d'autres védisants. Tandis que l'enseignant doit faire état des résultats des recherches antérieures, afin de guider les étudiants dans leur consultation de la littérature secondaire, le traducteur, quant à lui, d'un texte védique quel qu'il soit, surtout si ce texte appartient au RV, est contraint de faire à son propre usage un choix net et précis, de manière à produire dans sa propre langue un texte qui ait un sens. Il peut, certes, faire état de ses doutes et proposer en note des gloses alternatives qui, du fait de leur extériorité, ne rompent pas la continuité du texte traduit lui-même. Cela ne doit pas, cependant, être compris comme une sorte de compromis entre des solutions incompatibles entre elles.

§ 2. Dans ce qui suit, je citerai les passages et la manière dont ils sont restitués dans les traductions de référence du RV, conçues comme représentatives des recherches antérieures. Dans le premier hymne du RV, adressé à Agni, qui est l'œuvre de Madhuchandas Vaiśvāmitra, on lit [2] :

RV 1.1.7

úpa tvāgne divé-dive, ***dóṣāvastar*** *dhiyā́ vayám* |
námo bháranta émasi ||

(1) We approach you, o Agni, illuminator in the evening, every day with our insight, bringing homage. (Jamison-Brereton 2014 : 89).

2. Sont donnés successivement : le texte de la *saṃhitā*, puis les traductions de référence, dans un ordre qui n'est pas chronologique (Jamison-Brereton, Renou, Geldner, éventuellement Witzel-Gotō).

(2) Nous t'approchons jour après jour, ô Agni, grâce à la vision-poétique, ô toi qui éclaires durant les nuits, / nous-mêmes, en t'apportant l'hommage. (Renou, RVP XII : 2).

(3) Zu dir, Agni, nahen wir Tag für Tag, du Dunkel-Erheller, mit Andacht, Huldigung darbringend. (Geldner 1951 : I, 2).

(4) Zu dir kommen (wir) Tag für Tag, / du Dunkel-Erheller, mit dichterischer Einsicht, / kommen wir, Verehrung dahinbringend. (Witzel-Gotō 2007 : 11)

Le mot problématique, *dóṣāvastar*, ne se rencontre que deux fois ensuite, également dans des hymnes à Agni, œuvres respectivement de Vāmadeva Gautama, dans le 4e *maṇḍala*, et de Vasiṣṭha Maitrāvaruṇi, dans le 7e *maṇḍala* :

RV 4.4.9

ihá tvā bhū́ry ā́ cared úpa tmán, ***dóṣāvastar*** *dīdivā́ṁsam ánu dyū́n* |
krī́ḷantas tvā sumánasaḥ sapema, abhí dyumnā́ tasthivā́ṁso jánānām ||

(1) Here should (a man) attend on you much in person—you illuminator of the evening, shining through the days. / Playful and well disposed, we would serve you, we who have surmounted the brilliant things of (other) men. (Jamison-Brereton 2014 : 564).

(2) Que (l'homme) pieux te soigne ici, de lui-même, avec grand (soin), quand tu brilles au long des jours, ô (Agni) qui éclaires dans la nuit ! / Nous voulons te faire fête (comme des gens) qui jouent, l'esprit heureux, ayant surmonté les prestiges des (autres) gens ! (Renou, EVP XIII : 8).

(3) Hier soll er selbst dir fleißig aufwarten, alle Tage, wenn du Dunkel-Erheller erstrahlst. Unter Spielen und Frohsinn wollen wir dich pflegen, indem wir die Herrlichkeiten (anderer) Leute übertreffen. (Geldner 1951 : I, 423).

(4) Hier möge er tätig sein, dich reichlich selber bedienend, /du Erleuchter des Dunkels, wenn du leuchtest Tag für Tag. / Tändelnd möchten wir dich pflegen, / indem wir die Herrlichkeiten der Leute übertreffen. (Witzel-Gotō 2013 : 124).

RV 7.15.15

tváṃ naḥ pāhy áṁhaso, ***dóṣāvastar*** *aghāyatáḥ* |
dívā náktam adābhya ||

(1) Guard us from difficult straits and from him wishing evil, o you dawning at the evening, / by day and at night, o undeceivable one. (Jamison-Brereton 2014 : 900).

(2) Toi, protège nous de la détresse, ô (dieu) qui éclaires durant les nuits, (protège) contre celui qui veut faire le mal, / jour (et) nuit, ô (dieu) intrompable ! (Renou, EVP XIII : 62).

(3) Schütze du uns vor Not, du Dunkelerheller, vor dem Übelwollenden Tag und Nacht, du Untrügbarer! (Geldner 1951 : II, 192).

(4) Behüte du uns vor Bedrängnis, du Aufleuchtender des Abenddunkels, vor den Übles Anstiftenden, Tag (und) Nacht, du nicht zu Betrügender! (Dōyama-Gotō 2022 : 169).

Il n'y a pas d'écarts chronologiques significatifs entre ces hymnes, qui ne contiennent aucun trait archaïque ni récent [3]. L'hymne du 4e *maṇḍala* seul revêt un caractère spécifique, en ce qu'il est adressé à Agni « Destructeur de démons » (*rakṣo-hán-*) [4]. Mais la section à laquelle appartient la strophe 9 de l'hymne 4.4 ne présente rien de particulier, par comparaison avec la phraséologie des hymnes à Agni dans leur ensemble.

§ 3. Les strophes RV 1.1.7 et 4.4.9 ont été remployées par la suite, au sein du *Yajurveda*, dans le rituel de louange du feu (*agny-upasthāna-*), plus précisément du feu du maître de maison (*gārhapatya-*). Le premier hymne du RV se concentre sur le culte du feu sacrificiel, puisque l'installation du feu est un requis préalable de tous les rites ultérieurs. En se fondant sur leurs citations dans les textes du *Yajurveda*, on peut affirmer que les strophes qui

3. L'hymne 1.1 appartient à la période « normale », tandis que 4.4 appartient à la période « strophique », ainsi que l'ensemble du 7e *maṇḍala*, même si 7.15 possède, selon la classification d'Arnold, des caractéristiques de la période « crétique » (Arnold 1905 : 270, 276, 279).

4. Voir Jamison-Brereton 2014 : 563.

contiennent *dóṣāvastar* ont été comprises dans le cadre du rituel de l'Agnihotra, conformément auquel on verse du lait de vache (ou le beurre clarifié) dans le feu domestique chaque jour, au coucher du soleil (première phase) et le matin (seconde phase), peu avant le lever du soleil, c'est-à-dire à l'aube ou au point du jour [5]. C'est par ce moyen que le maître de maison conserve le feu toujours vif et brillant. Ce point est confirmé par les commentaires des ritualistes sur l'Agnihotra : on peut se reporter à l'*Āśvalāyana-Śrautasūtra* 3.12.4 (avec un texte parallèle dans le *Śāṅkhāyana-Gṛhyasūtra* 5.4.4-5). Ils décrivent la procédure à suivre dans le cas où l'on aurait manqué un des moments précis prescrits pour l'Agnihotra. On doit alors offrir quatre fois du beurre moulé à la louche (*caturgṛhītam ājyam*), en utilisant ces mots spécifiques : *yadi sāyaṃ doṣāvastar namaḥ svāheti*, *yadi prātaḥ prātarvastar namaḥ svāheti*, « Si [on a manqué l'Agnihotra] le soir, dire : *doṣā-vastar*, hommage, salut ! Si on [on a manqué l'Agnihotra] le matin, dire : *prātar-vastar*, hommage, salut ! ».

Cela nous livre quatre enseignements : 1) *-vastar* était compris comme le vocatif masculin singulier du nom d'agent de la racine *vas-* et signifiait « qui brille » ; 2) *doṣā°* dans RV *dóṣā-vastar* était compris comme un adverbe, identique à la forme hors-composition *doṣáṃ*, et synonyme de *sāyám* (RV et littérature postérieure), adv., « le soir », « à la tombée du jour » ; 3) la forme *prātar-vastar*, qui ne se rencontre pas ailleurs, a été créée dans le passage de *sūtra* cité plus haut comme le pendant de *doṣā-vastar*, qui a été repris à partir de la langue plus ancienne des *mantra* ; 4) *doṣā°* était compris comme référant simplement au soir, et non comme une abréviation de la formule *doṣáṃ vástor*, « le soir [et] le matin », qui aurait pu se traduire à peu près par **doṣā prātar* — voir l'adverbe du RV *prātár*, « au point du jour », « à l'aube », « au petit matin ». Le composé *prātar-vastar*, comme pendant de *doṣā-vastar*, a été créé en partant probablement du second membre du vieux composé adverbial *sāyám-prātar* (attesté à partir de l'*Atharvaveda*, ci-après AV), « le soir [et] le matin », qui était un équivalent de RV *doṣáṃ vástor*. C'est ce qu'on

5. Références dans Renou 1954 : 5, Mylius 1995 : 25 et Bodewitz 1976.

peut appeler l'interprétation vocative. En ce qui concerne le second point, l'existence de la forme adverbiale hors-composition *doṣā́* dans le texte de la *Saṃhitā* a suscité l'analyse en *dóṣāSvastaḥ* (*S* = *avagraha*) que propose régulièrement le *Padapāṭha* du RV, pour les trois occurrences.

§ 4. Cette prescription rituelle présuppose donc que RV *dóṣāvastar* ait été interprété au préalable comme signifiant « qui brille le soir », « qui brille dans l'obscurité », par référence à la première phase de l'Agnihotra. Ce que contredit pourtant son emploi dans le RV lui-même, où le contexte réfère de manière évidente au culte journalier d'Agni (*divé-dive*, 1.1.7a), destiné à s'assurer qu'il brille (*dī-*) « au long des jours » (*ánu dyū́n*, 4.4.9b), c'est-à-dire de manière continue, sans interruption. Est clairement visé l'Agnihotra en deux parties, qui constitue un des devoirs fondamentaux de chaque maître de maison et de chaque prêtre. L'Agnihotra est considéré comme abouti et couronné de succès si sa seconde phase est accomplie à l'aube qui suit. Le second membre du composé réfère alors au point du jour ou à l'aube, comme y réfère un autre dérivé bien connu de la racine *vas-*, « briller », le génitif singulier *vástoṣ* (forme sous-jacente *vástos*, qui se réalise comme *vástor* en fonction du *sandhi*, et à la pause *vástoḥ*) dans le syntagme *doṣā́ vástoḥ*, « le soir et le matin » (RV 9x, toujours avec la forme *vástor*, voir les contextes § 8, p. 371). On peut affirmer qu'un moins un poète de la famille Vasiṣṭha se fondait sur une tradition comportant cette interprétation en synchronie de *dóṣāvastar*, puisque selon toute apparence il le glose (7.15.15c) immédiatement après, ainsi que l'a noté Renou (1964 : EVP XIII, 146), au moyen de l'expression *dívā náktam*, « jour [et] nuit », s'offrant même le luxe d'un chiasme : *dóṣā-vastar* (A-B) : *dívā* (B) *náktam* (A). Le syntagme adverbial *doṣā́ vástor* (sous cette forme due au *sandhi*) se rencontre dans le premier hymne des Vasiṣṭha (7.1.6b), ainsi que dans sa variante *doṣā́* [...] *uṣási*, avec le locatif singulier du nom de l'aurore comme second terme (7.3.5a), dans un hymne à Agni qui lui succède au sein du même ensemble. L'étymologie interne que propose Vasiṣṭha de °*vastar* l'associait à la racine

vas-, « briller », en particulier « briller à l'aube », ce qu'on pourrait exprimer de manière évidente en glosant *vas-* au moyen du verbe « poindre » [6]. Cette façon de proposer des étymologies dans le fil du texte lui-même, au moyen de variations formulaires, rappelle jusqu'à un certain point l'explication pédante et redondante que nous livrent les poètes Vasiṣṭha du mot *uloká-* ([< **ulu-loká-*], « monde » (= « vaste monde », variante phonologique procédant du syntagme *urú- loká-* « vaste monde » du védique standard : voir 6.47.8a : *# urúṃ no lokám*) [7] :

7.33.5d ***urúṃ*** *tṛ́tsubhyo akṛṇod* ***ulokám*** ||
7.60.9d ***urúṃ*** *sudā́se vṛṣaṇā* ***ulokám*** ||
7.84.2d ***urúṃ*** *na índraḥ kṛṇavad* ***ulokám*** ||
7.99.4a ***urúṃ*** *yajñā́ya cakrathur* ***ulokám***

On peut observer les occurrences éparses du syntagme *# urúm* [...] *ulokám #* « vaste monde » dans d'autres *maṇḍala* : 1.93.6d (= 7.99.4a), 6.23.7d, 10.180.3d [8]. Les poètes de la famille Vasiṣṭha étaient probablement conservateurs et ils ne manquaient pas une occasion de démontrer leur connaissance de la langue sacrée.

§ 5. Le nom *dóṣāvastar* fait depuis le Veda lui-même l'objet d'explications concurrentes, parce que les grammairiens anciens et les ritualistes prenaient part aux premières activités commentariales dont était entouré le texte des strophes sacrées. Sāyana, glosant RV 1.1.7 et 4.4.9, comprenait *dóṣāvastar* dans le sens de « jour et nuit », *rātrāv ahani* [*ca*], deux locatifs coordonnés. Par voie de conséquence, *dóṣāvastar* a été compris comme un adverbe composé issu de l'univerbation de deux adverbes, équivalant au syntagme *doṣā́ vástor*, « dans les ténèbres, le soir [et] au point du jour, à l'aube ». On peut donner à cette interprétation le nom d' « interprétation

6. Verbe correspondant à *point* dans *point du jour*, mais sans le sème de la lumière qui domine dans le sanskrit *vas-* ; la relation est plus évidente encore en anglais, où *dawn* est à la fois un nom et un verbe.

7. Ici et ci-après, symbole # pour frontière de pāda.

8. On trouvera l'ensemble du dossier de RV *uloká-* vs. *loká-* dans Klein 1978 : 159-161.

dé-adverbiale ». Elle se heurte à cette difficulté évidente que constitue l'inexistence d'un adverbe **vastar*, « à l'aube », lui-même fondé sur le locatif singulier d'un nom d'action en *-tṛ-/-tar-*, a priori neutre, de la racine *vas-*, « briller », à côté du bien connu *vástu-*, qui est féminin (RV et littérature postérieure) [9]. Par ailleurs, Sāyaṇa, glosant 7.15.15, témoigne d'une interprétation concurrente selon laquelle °*vastar* est un vocatif singulier, cette fois d'un nom d'agent de dérivé de la racine *vas-*, « porter », « revêtir », plus précisément de son causatif (*vāsáyati*) [10] : *rātrer āchādayitaḥ*, « ô [toi] qui recouvres (qui dissimules) la nuit ». Cette glose repose certainement sur le — ou se trouve corrélée au — syntagme *kṣapā́ṃ vastā́* en RV 3.49.4c (« illuminateur des nuits », à propos d'Indra : voir ci-dessous, § 7, p. 368). Cette lecture isolée est intéressante, dans la mesure où elle joue sur l'homophonie des différentes racines *vas-*, une question sur laquelle nous reviendrons par la suite (§ 11, p. 376). L'interprétation que préfère Sāyaṇa, cependant, telle qu'elle a été esquissée ci-dessus, a rencontré peu de succès auprès des chercheurs européens. Elle a été suivie par Ludwig (2019 [1886] : 3, 446) : « le soir et le matin » ; par Gaedicke (1880 : 177, n. 3) ; par Johansson (1888 : 163) ; par Geldner (1907 : 97b). Ce dernier a visiblement repris la glose de Sāyaṇa à propos de RV 1.1.7 et 4.4.9 : « abends und morgens ». Son commentaire (1909 : 1) renvoyait à l'interprétation ritualiste indigène : « während des zweimaligen Agnihotra ». Il a changé d'avis dans sa traduction ultérieure et intégrale du RV (1951), peut-être sous l'influence des remarques d'Oldenberg.

L'interprétation majoritaire de RV *dóṣāvastar* en fait le vocatif singu-

9. Du point de vue historique, l'existence d'un tel abstrait neutre dérivé de la racine *vas-*, « briller », n'est pas absolument exclue, mais elle ne peut être confirmée par des preuves indépendantes, en dehors de l'indo-aryen ancien. Le genre féminin de *vástu-* est inattendu, parce que les noms d'action en *-tu-* sont normalement de genre masculin (sinon neutre), cf. Renou 1952 : 157, § 206. Ce genre est probablement dû au contact et à l'influence de *uṣás-* « aurore », qui est toujours féminin, et du nom associé *doṣā́-* « soir », également féminin (voir § 8, p. 371).

10. Jamison 1983 : 133.

lier d'un composé *tatpuruṣa*, dont le second membre serait le nom d'agent de *vas-*, « briller ». C'est celle qui figure dans les dictionnaires et les traductions usuels : Böhtlingk et Roth (PW III : 781) : « *Dunkelaufheller* oder *am Abend leuchtend* » ; Grassmann (640) : « Erheller des Dunkels » (où est posé par ailleurs, non sans cohérence, un lemme *doṣā-vastṛ-*) ; MW (498b) : « illuminer of the dark (Agni) » ; Oldenberg (1897 : 1) : « O (god) who shinest in the darkness » (voir cependant sa note 5) ; Oldenberg (*Noten* I : 1-2) : « im Dunkel Leuchtender » ; Geldner (1951) : « du Dunkel-Erheller » (2x), « du Dunkelerheller » (1x), suivi par Renou, EVP (voir en particulier EVP XII : 2 : « ô toi qui éclaires durant les nuits » ; voir aussi son commentaire, EVP XII : 72). Wackernagel et Debrunner (1930 : 75) ont entériné cette interprétation : « du im Dunkel Leuchtender » ; de même que Mayrhofer (EWAia I : 750) : « Erheller des Dunkels ». On trouve des restitutions similaires dans des anthologies : Hillebrandt (1913 : 10) : « du Erheller des Dunkels » ; Macdonell (1917 : 8) : « O illuminer of gloom » ; Thieme (1964 : 15) : « der du im Dunkel aufleuchtest » ; Doniger (1981 : 99) : « who shine upon darkness » ; Maurer (1986 : 12) : « you who gleam in the darkness » ; Jamison-Brereton (2014 : 89 et 564 ; 2020 : 225), « illuminator in the evening ». En fait, tout en s'alignant sur l'interprétation vocative, Jamison et Brereton (2014 : 900) proposent une restitution quelque peu différente d'un des exemples, RV 7.15.15 (voir ci-dessus, § 2, p. 359) : « o you dawning at the evening ». Cela suppose la présence d'une sorte de paradoxe ou de jeu de mots, fondé sur l'affinité formulaire qui existe entre *dóṣā-vastar* et *doṣā́ vástor*, ou sur le fait, indubitable, que *vas-* est employé, fondamentalement, avec l'aurore (*uṣás-*) comme sujet. Ce lexème serait transféré à Agni en tant que feu rituel du matin sur le terrain sacrificiel. Bien que proposée sans autre commentaire, cette traduction opère un compromis entre l'interprétation usuelle et l'autre, qui est fondée sur la pratique de l'Agnihotra.

§ 6. Du point de vue de la forme, la construction d'un composé avec un nom d'agent comme second membre est bien assurée : **doṣā-vastṛ́-* est du

même type que d'autres composés ayant un nom d'agent en *-tar-* comme second membre — voir d'autres exemples ci-dessous (§ 7, p. 368). Dans ses trois occurrences similaires du RV, *dóṣāvastar*, qui se trouve placé au début d'un *pāda*, présente le recul régulier de l'accent du vocatif sur la première syllabe, en début de phrase et de *pāda* [11]. Si *dóṣā-vastar* est un composé *tatpuruṣa* régulier ayant un nom d'agent de *vas-*, « briller », comme second membre, se pose la question annexe de la fonction syntaxique du premier membre : s'agit-il de la fonction d'adverbe, « au soir », ou de celle de complément d'objet direct, « illuminateur du soir » ? Du fait que *vas-*, « briller au point du jour », « poindre » est fondamentalement intransitif, la seconde interprétation n'est pas acceptable, parce qu'elle impliquerait que *vas-* soit construit avec un objet direct. La première interprétation trouve une confirmation décisive dans le fait que *doṣā́*, « au soir », « à la tombée de la nuit », est employé surtout comme adverbe (reposant sur un instrumental sg.), dans le RV (14x), à côté d'un petit nombre de formes du thème *doṣā́-*, féminin, qui apparaissent à d'autres cas (4x). Oldenberg (1897 : 5) hésitait entre l'interprétation dé-adverbiale (Sāyaṇa, Geldner 1907 et quelques autres) et l'interprétation vocative, avec °*vastar* comme nom d'agent de *vas-*, « briller ». Dans son commentaire ultérieur (1909 : 1-2), il pose comme argument décisif qu'une forme adverbiale **vástar* (ainsi qu'il l'écrit), « lors de l'éclairement », scil. matinal (en allemand, *beim Aufleuchten*) n'est pas vraisemblable et que, de toute façon, elle n'est pas attestée. D'autre part, il existait un nom d'agent *vastár-*, représenté par une seule occurrence, en RV 3.49.4c, qui étaie effectivement l'interprétation de *dóṣā-vastar* comme nom d'agent. Oldenberg savait bien, au demeurant, qu'il existait un lien de surface ou un écho associant *dóṣāvastar* et le syntagme adverbial binominal *doṣā́ vástoḥ*, et que la relation entre *vas-* et l'aurore était très forte dans la langue du RV. Il aborde cette question fondamentale en affirmant que le contraste exprimé dans tous les exemples de *dóṣāvastar* se situe entre les ténèbres et la lumière en général, et qu'Agni brille sur le terrain sacrificiel « à

11. Wackernagel-Debrunner 1930 : 27-28 ; Renou 1952 : 73-74, § 82.

la manière des aurores » (en allemand, *morgenrötengleich*), le soir aussi bien que pendant la nuit, au sens d'avant l'aube. Il se peut que cette approche ait inspiré la traduction concurrente de Jamison et Brereton (2014) de RV 7.15.15b, ainsi qu'il a été dit précédemment. On peut lire entre les lignes, dans la discussion d'Oldenberg, que *doṣā́* pourrait référer aux ténèbres et à l'obscurité en général, c'est-à-dire à la fois aux ténèbres qui s'accroissent au coucher du soleil et aux ténèbres qui s'estompent juste avant le point du jour. Néanmoins cela va à l'encontre du fait que *doṣā́* référait clairement, dans le RV, aux ténèbres du soir, au coucher du soleil, par opposition à la lumière matinale de l'aube — voir les *lexica* [12], ainsi que les données dont la liste figure ci-dessous (§ 8, p. 372).

§ 7. Le dossier de *dóṣāvastar* a été soumis à plus ample discussion par Praust (2012), qui interprète finalement ce mot comme une hypostase du syntagme *doṣā́ vástoḥ* (*vástor*) « le soir [et] le matin » (2012 : 265), en relation avec le rituel de l'Agnihotra. Il s'agit là, en fait, d'une variante de l'hypothèse dé-adverbiale. Dans le système nominal, l'hypostase consiste à prendre comme thème d'un nouveau paradigme une forme casuelle appartenant à un autre paradigme. Un cas d'espèce est, dans le RV, le nom *uṣár-*, féminin, « aurore », qui remplace secondairement la forme héritée *uṣás-*, féminin, à partir du locatif singulier **uṣár* (< **h₂usér* < **h₂us-s-ér*, avec un affixe adverbial de locatif) [13]. Ce dernier subsiste uniquement comme premier membre du composé *uṣar-búdh-* (RV 14x), « éveillé à l'aurore ». Le thème en *-ar-* est rare, comparé au nom usuel *uṣás-*, mais son existence est parfaitement assurée : vocatif singulier *uṣar* (1x), génitif singulier *usrás* (2x), locatif singulier *usrí* (1x), accusatif pluriel *usrás* (3x), génitif pluriel *usrā́m* (1x). Le locatif singulier hérité **uṣár* a également servi de base dans la formation de l'adjectif *usrá-* (RV 28x), « auroral » (< **usr-á-*), d'où « pareil

12. KEWAi II : 68 ; EWAia : 750. Les langues dardes et nuristani, ainsi que les données iraniennes, fournissent d'autres confirmations.

13. Voir Nussbaum 1986 : 236-238, 243.

à l'aurore », adjectif dont le féminin *usrā́* a fourni un autre nom concurrent de l'aurore [14]. Dans le cas qui nous intéresse, l'hypostase serait fondée sur l'énoncé : « Ô toi [qui brilles] le soir et le matin ». Praust l'a restitué au moyen d'un néologisme allemand quelque peu audacieux : « (o Agni) Abend-Morger ! » (*sic*), fondé sur « am Abend [und] Morgen ». Si on laisse de côté cette expression hautement artificielle, on ne saurait concevoir un syntagme sous-jacent **ágne doṣā́ vástor* qui soit susceptible de se transformer en *dóṣā-vastar*, au prix d'un ajustement en une forme apparemment vocative. Praust (2012 : 265) reconstruit plutôt un syntagme **(agnír) doṣā́-vástoḥ*, « (Agni, der) am Abend-und-Morgen [ist] », lequel ne se rencontre nulle part. Y introduire des tirets n'est d'aucun secours, puisque la séquence *doṣā́ vástor* ne cessait de contenir deux mots indépendants, ayant chacun son accent propre et susceptibles d'être dissociés : voir, par exemple, 10.40.2a (*# kúha svid doṣā́ kúha vástor aśvínā #* « Où donc le soir, où le matin, les deux Aśvin (feront-ils leur repas) ? »). Le scénario de Praust présuppose une dérivation agrammaticale : l'hypostase à partir d'un adverbe, en réalité un nom au génitif (*vástoḥ* à la pause, en sandhi *vástor*, présupposant *vástoṣ*), qui se serait transformé, d'une façon ou d'une autre, en un terme d'adresse. Praust ne fournit aucun chaînon intermédiaire pour expliquer cette transformation, qui serait exceptionnelle. On peut imaginer l'existence parallèle d'un locatif singulier *vástau* ou *vástā*, du thème en *-tu-* [15], mais celui-ci serait encore plus éloigné de *°vastar*. Ce vocatif singulier devrait en principe aller de pair avec un nominatif singulier *°vastā́*, qui existe effectivement dans la langue védique, pour le nom d'agent *vastṛ́-* (voir 3.49.4c, cité plus loin). Praust réfute avec emphase (2012 : 241-242, 254) l'existence de noms d'agent en *-tar-* comme seconds membres de composés au stade du RV, mais son affirmation est erronée. Si on les compare aux formes indépendantes, les noms d'agent en *-tar-* comme seconds

14. Voir la description des emplois dans Grassmann (269).

15. Voir Wackernagel-Debrunner 1930 : 152-157, Renou 1952 : 222, § 272, Gotō 2013 : 14-15, 27.

membres de composés sont rares, mais pourtant bien attestés, dans des composés de rection verbale [16], en particulier après un préverbe ou un adverbe : RV *puraḥ-sthātṛ́-* (8.46.13b), « qui se tient au devant, en premier », *pura-etṛ́-* (9x), « qui va devant », d'où « guide », « chef », *ud-gātṛ́-* (2.43.2a), « chantre » (un des quatre principaux prêtres) ; plusieurs de ces composés ont une interjection comme premier membre : *has-kartṛ́-* « créant le rire » (4.7.3d), ou encore *vaṣaṭ-kartṛ́-*, *hiṃ-kartṛ́-* « prononçant (lit. faisant) [l'exclamation] X ». On trouve des exemples dans lesquels le premier membre est un thème nominal et qui tous sont fondés sur des syntagmes où le thème nominal est l'objet direct : RV *mandhātṛ́-* (1.112.13b, 8.39.8d, 10.2.2b, aussi comme base de l'adverbe *mandhātṛvát*, 8.40.12b), « qui pose [son] esprit sur » [17] ; *nṛ-pātṛ́-* (1.174.10b, 7.74.6b, comme doublet de **nṛ-pā́-*, remplacé par RV [17x] *nṛ-páti-* et, plus tard, par *nṛ-pa-*), « qui protège les hommes » [18] ; *iṣkartṛ́-* (8.99.8a, 10.140.5a), *íṣkartṛ-* (8.1.12d) « qui soigne » (à partir de « qui crée la revigoration »). Il s'ensuit que l'argument de Praust n'est pas valable. En outre, il semble contradictoire de supposer qu'un composé adverbial tiré du syntagme *doṣā́ vástor* ait été adapté sous la forme d'un mot unique *dóṣāvastar* qui a l'apparence d'un vocatif, si la langue ne possédait pas de formes en *-tar-* de noms d'agent comme seconds membres de composés.

Il existe, dérivé de la racine *vas-*, un nom d'agent *vastṛ́-*, qui se construit avec un complément au génitif, comme on l'attend :

RV 3.49.4

dhartā́ divó rájasas pṛṣṭá ūrdhvó, rátho ná vāyúr vásubhir niyútvān |
kṣapā́m vastā́ janitā́ sū́ryasya, víbhaktā bhāgáṃ dhiṣáṇeva vā́jam ||

(1) As supporter of heaven, of the dusky realm, he is inquired after; erect like a chariot, he is (like) Vāyu teamed with goods. / Illuminator of the nights, generator of the sun, he distributes the share, like

16. Relevé dans Wackernagel 1905 : 187-189, Debrunner 1954 : 679, Tichy 1995 : 79-82, 357-362.

17. Fondé sur le syntagme **máns dhā-* : voir Scarlata 1999 : 257 et EWAia II : 313.

18. Scarlata 1999 : 308-309.

> the Holy Place [= ritual ground] the prize. (Jamison-Brereton 2014 : 532-533).
>
> (2) Porteur du ciel, de l'espace, lui sur lequel on s'interroge, (se tenant) droit comme le char (de) Vāyu pourvu d'un attelage (fait) de richesses, / lui qui illumine les nuits, qui engendre le soleil, qui répartit la part comme l'Inspiration (répartit) le prix. (Renou, EVP XVII [1969] : 89).

Cette strophe contient quatre noms d'agent, dont trois sont construits avec des génitifs : *dhartā́ diváḥ* (a), *kṣapā́ṃ vastā́* (c), *janitā́ sū́r(i)yasya* (c) [19]. Les deux derniers occupent le 3e *pāda* tout entier, formant un chiasme et référant aux actions cosmiques complémentaires d'Indra. L'hymne fait l'éloge de la puissance victorieuse du dieu, qui engendre le soleil à partir du domaine des ténèbres. C'est une allusion au mythe de Vala, la caverne qu'Indra a ouverte afin de délivrer le bétail, les aurores, et d'autres lumières célestes, qui étaient emprisonnées dans les ténèbres. L'action décisive du roi-prêtre a rendu possible l'obtention de prix de victoires et la distribution de richesses. Le contexte diffère manifestement de celui qui résulte de la finalité rituelle des hymnes à Agni, où *dóṣāvastar* apparaît trois fois. Le syntagme *kṣapā́ṃ vastár-* ne contribue pas à la compréhension de *dóṣāvastar*, n'en déplaise à Oldenberg (1909 : 2), en premier lieu parce que *kṣáp-*, féminin (15x, plus le doublet *kṣapā́-*, 4.5.7c) réfère à la nuit [20], par opposition à *doṣā́-*, féminin, qui réfère à l'obscurité et au soir [21].

§ 8. Ainsi qu'il a été précisé ci-dessus (§ 5, p. 364), les commentateurs anciens du RV conjecturaient une relation entre *dóṣāvastar* et le syntagme *doṣā́ vástoḥ* (RV 9x, en sandhi *vástor*). Le second terme de ce syntagme est le génitif singulier *vástoṣ* (*vástoḥ*) exprimant le temps, de *vás-tu-*, féminin, qui est dérivé de *vas-*, « briller », et signifie donc « brillance, éclairement », dans

19. Tichy 1995 : 300, 302.
20. Grassmann (362), MW (326a), EWAia I : 424, Pinault 2014 : 19-20.
21. Grassmann (640), MW (498b), EWAia I : 750.

le sens d'« aube » [22]. Le premier terme est l'adverbe reposant sur l'instrumental singulier de *doṣā́*-, féminin, « soir » [23], qui fait également référence au temps, comme *dívā*, adverbe reposant sur l'instrumental singulier de *dyú*-/*dív*- dans le syntagme *dívā náktam*, « jour et nuit » (RV 18x). La traduction usuelle de ce syntagme est « le soir [et] le matin », en allemand « abends [und] morgens ».

1.104.1d *doṣā́ vástor váhīyasaḥ prapitvé* ||
5.32.11d *doṣā́ vástor hávamānāsa índram* ||
6.5.2b *doṣā́ vástor érire yajñíyāsaḥ* |
6.39.3b *doṣā́ vástoḥ śaráda índur indra* |
7.1.6b *doṣā́ vástor havíṣmatī ghṛtā́cī* |
8.25.21b *doṣā́ vástor úpa bruve* |
10.40.2a *kúha svid doṣā́ kúha vástor aśvínā*
10.40.4b *doṣā́ vástor havíṣā ní hvayāmahe* |

Il faut lire le même syntagme dans le passage suivant, contrairement à la lecture *doṣā́ḥ*, accusatif pluriel, que donne le *Padapāṭha*, par association erronée avec l'accusatif pluriel qui suit, *uṣásaḥ* (voir cette séquence en 1.34.3d, citée ci-dessous) :

1.179.1

pūrvír ahám śarádaḥ śaśramāṇā́, doṣā́ vástor uṣáso jaráyantīḥ |
minā́ti śríyaṃ jarimā́ tanū́nām, ápy ū nú pátnīr vṛ́ṣaṇo jagamyuḥ ||

[Lopamudrā] For many autumns have I been laboring, evening and morning, through the aging dawns. / Old age diminishes the beauty of bodies. Bullish (men) should now come to their wives. (Jamison-Brereton 2014 : 380).

À côté de ces emplois, lorsqu'il n'est pas accompagné de *vástu*- au génitif singulier (9x), *doṣā́* (RV au total 14x) forme le plus souvent une paire avec *uṣás*-, « aurore », au locatif singulier ; il existe quatre occurrences de *doṣā́* (...) *uṣási*, « au soir [et] à l'aurore », « au soir (...), à l'aurore » :

22. Comparer la traduction de *vástoḥ* par Gotō (2013 : 149) : « while becoming bright ».
23. Wackernagel-Debrunner 1930 : 115-116, 120, Renou 1952 : 219, § 268 n. 2, Gotō 2013 : 148.

2.8.3b *doṣóṣási praśasyáte* |
4.2.8a *yás tvā doṣā́ yá uṣási praśáṁsāt*
7.3.5a *tám íd doṣā́ tám uṣási yáviṣṭham*
8.22.14a *tā́v íd doṣā́ tā́ uṣási śubhás pátī*

Il existe un seul exemple de *doṣā́* ne formant pas une paire avec l'aurore ou le matin :

4.11.6cd

doṣā́ śiváḥ sahasaḥ sūno agne, yáṃ devá ā́ cit sácase svastí ||

At evening (be) propitious, o Agni, son of strength, (to him) whom you as god even here accompany with well-being.
(Jamison-Brereton 2014 : 574).

Il en va de même pour l'accusatif singulier *doṣā́m* (3x) : *práti doṣā́m uṣā́sam*, « à chaque soir, à chaque aurore », à côté de *doṣā́m uṣā́saḥ*, littéralement « au soir et aux aurores », *scil.* « successives, répétées » ; outre cette construction où il s'agit d'un accusatif de temps, on trouve l'accusatif de l'objet direct dans un hymne de propitiation (5.5.6) : « le soir [et] l'aurore » personnifiés, les deux mères de la vérité.

4.12.2c *sá idhānáḥ práti doṣā́m uṣā́sam*
5.5.6c *doṣā́m uṣā́sam īmahe* ||
10.39.1b *doṣā́m uṣā́so hávyo havíṣmatā* |

En ce qui concerne le dernier passage, on peut conjecturer que la formulation originale était **doṣā́ uṣā́saḥ*, avec l'accusatif pluriel *doṣā́ḥ*, qui a été refait en *doṣā́m*, /m/ étant employé comme réducteur du hiatus après application du *sandhi* régulier, suivant le modèle de 4.12.2c.

Le même emploi de *doṣā́-* formant une paire avec *uṣás-* se rencontre une fois avec l'accusatif pluriel des deux termes :

1.34.3cd

trír vā́javatīr íṣo aśvinā yuváṃ, doṣā́ asmábhyam uṣásaś ca pinvatam ||

Three times, Aśvins, make prize-winning refreshments swell for us, through the evenings and the dawns.' (Jamison-Brereton 2014 : 139).

§ 9. Le nom féminin *vástu-*, « brillance, lueur », nom d'action, lexicalisé au sens de « point du jour », « matin », se rencontre le plus souvent en relation avec l'aube : nominatif singulier *vástuḥ* (1x) ; génitif singulier *vástoḥ* (22x) ; composé *āmreḍita* (itératif) *vástor-vastoḥ* (2x), « à chaque aube » ; datif singulier *vástave* (1x) ; locatif singulier *vásto* (*sic*, en réalité *vástau* avec un *sandhi* particulier) [24], toujours dans la séquence *vásta usrā́ḥ #* (3x, alternativement *vásta usráḥ #* 5.49.3b), « à l'apparition (littéralement « à la lueur ») de l'aurore » ; locatif pluriel *vástuṣu* (1x), « aux points du jour ». Le génitif singulier exprimant le temps est la forme la plus fréquente (le plus souvent *vástor*, par sandhi), avec treize occurrences en dehors du syntagme *doṣā́ vástoḥ* :

1.79.6b *ágne vástor utóṣásaḥ* |
1.116.21a *ékasyā vástor āvataṃ ráṇāya* ||
1.174.3d *siṁhó ná dáme ápāṁsi vástoḥ* ||
1.177.5c *vidyā́ma vástor ávasā gṛṇántaḥ* = 6.25.9c, 10.89.17c.
2.39.3c *cakravākéva práti vástor usrā*
4.16.4b *máhi jyótī rurucur yád dha vástoḥ* |
4.45.5b *usrā́ jarante práti vástor aśvínā*
6.4.2a *sá no vibhā́vā cakṣáṇir ná vástor*
7.10.2a *svàr ṇá vástor uṣásām aroci*
10.110.4b *vástor asyā́ vṛjyate ágre áhnām*
10.189.3c *práti vástor áha dyúbhiḥ* ||

Le syntagme *vástor* (...) *uṣásaḥ* (1.79.6b) ou *vástor uṣásām* (7.10.2a), de même que le syntagme équivalent avec génitif de pronom ou de numéral (1.116.21a et 10.110.4b) [25], signifiait, littéralement et de manière redondante, « lors de la brillance de la brillante » (alternativement, « à l'éclairement de l'éclairante ») [26], par le recours à deux des degrés apophoniques différents entre lesquels alterne la racine *vas-*, « briller ».

24. Wackernagel-Debrunner 1930 : 154.

25. Précisément, 1.116.21a « lors de l'éclairement d'une seule (aurore) », 10.110.4b « lors de l'éclairement de celle-ci », *scil.* « cette aurore-ci ».

26. Comparer en anglais : « at the dawning of dawn(s) ». La figure étymologique est difficile à rendre en français, à moins de tenter quelque chose comme « à l'aube de l'aurore ».

§ 10. Par conséquent, quelle qu'ait été la relation effective entre *dóṣā-vastar* et *doṣā́ vástoḥ*, on peut admettre, à titre provisoire, que le poète auteur de RV 1.1 tenait pour acquise la connaissance, par son auditoire, du syntagme *doṣā vástoḥ*, et qu'il y faisait allusion. Pour l'énoncer en d'autres termes, le public, lorsqu'il entendait *dóṣāvastar*, pouvait aisément entendre dans ces mots, comme un lointain écho, *doṣā́ vástor*, qui était une formule très courante — aux prix de légères différences d'accent et de vocalisme. Renou, avec sa clairvoyance habituelle, l'avait bien perçu (EVP XII : 72), dans son commentaire de RV 1.1.7 : « En définitive, l'expression [*dóṣāvastar*] fait jeu avec 1.179.1, "quand la nuit (tombe et que le jour) s'éclaire" ». La question suivante serait : cette allusion comporte-t-elle un jeu de mots ? La première occurrence d'un jeu de mots dans le RV se trouve, de fait, en 1.1.1a : *puro-hitám*, « chapelain », référant à Agni comme le prêtre domestique et signifiant littéralement « placé devant, au premier plan ». Dans le système d'orientation indien, la première direction est celle du soleil levant, de l'orient. Le feu est en effet placé à l'est de l'aire sacrificielle et le dieu Agni est le divin premier prêtre, celui qui conduit les dieux sur le chemin du sacrifice qui leur est offert et celui qui convoie les offrandes en direction des dieux. Le mot *agním* lui-même est placé au début du premier *pāda* de la première strophe du premier hymne du premier livre, et chacune des quatre strophes suivantes, sur les neuf que comporte l'hymne, commence par une forme casuelle différente d'*agní-* [27]. Voilà, de toute évidence, un exemple de superposition, poussée jusqu'à l'extrême, de significations et de symboles, dans un cadre rhétorique cohérent. Il ne semble donc pas hors de propos de chercher à déceler une intention consciente dans le choix du vocatif *dóṣāvastar*. Il est impossible d'affirmer avec certitude que l'occurrence de 1.1.7b a été, en quelque sorte, reproduite dans les deux autres occurrences (4.4.9b et 7.15.15b), où le mot se trouve également au début du deuxième *pāda* de la strophe. Cependant, il est extrêmement frappant que le syntagme *doṣā́ vastor* soit placé, dans la majorité de ses oc-

27. Voir l'introduction à cet hymne par Jamison-Brereton 2014 : 88-89 ; 2020 : 224-225.

currences (huit sur neuf), au début d'un *pāda*. Cette formule était donc ancrée dans la mémoire des poètes et de leur auditoire, et à cette position précise dans le mètre, au temps de la composition orale et improvisée des hymnes.

§ 11. Geldner (1907 : 87b) notait avec justesse, dans son glossaire du RV que le verbe *vas-* n'était pas employé pour Agni, le feu divinisé : « *vas* wird aber sonst nicht von Agni gebraucht ». Oldenberg ne l'ignorait pas (1909 : 2), qui a cependant trouvé un expédient peu convaincant pour contourner le problème (voir ci-dessus, § 6, p. 368), de manière à proposer une interprétation du second terme de *dóṣāvastar* qui le rattache à cette racine. La racine *vas-* est bien sûr la base du nom féminin *uṣás-*, « aurore » (originellement « la brillante »), employé aussi comme nom propre de la déesse. Ce verbe se rencontre très souvent, quoique de façon non exclusive, avec *uṣás-* comme sujet, on en relation avec *uṣás-* : voir aussi le nom d'action *vástu-* dans les passages cités ci-dessus (§ 9, p. 374). Les racines employées pour décrire la brillance d'Agni en tant que feu rituel dans le RV sont essentiellement *dī-*, *bhrāj-*, *ruc-*, *śuc-*, et non pas *vas-*. Ce fait de distribution lexicale interdit de rattacher *-vastar*, dans *dóṣāvastar*, terme qui est adressé exclusivement à Agni, à cette racine *vas-*, « briller », « poindre ». Ce constat négatif devrait conduire à interroger les possibilités offertes par l'homophonie des différentes racines verbales *vas-* : *vas-*, « porter (sur soi) », « revêtir » ; *vas-*, « briller », « devenir brillant », « poindre » ; *vas-*, « habiter », « s'arrêter à un endroit », « passer la nuit » [28]. Bien qu'elles possèdent des étymologies différentes et que leurs systèmes verbaux soient différents, le texte du RV révèle un certain degré de paronomase, voire d'homophonie, entre leurs dérivés [29]. On trouve effectivement un jeu de mots entre *vas-* « briller »,

28. En suivant l'ordre proposé dans EWA1a : 559-532, où sont fournies d'autres données. Il se trouve d'ailleurs que ces trois verbes ont le même présent causatif, *vāsayati* : voir Jamison 1983 : 118, 133, 175.

29. J'ai déjà étudié les possibles connexions qu'autorisent les racines *vas-*, « briller », « poindre », et *vas-*, « porter (sur soi) », « s'habiller », dans quelques-unes des formes de

« resplendir », et *vas-* « porter [des vêtements resplendissants] », à propos d'Uṣas, l'aurore personnifiée, dont le nom (*uṣ-ás-*) contient la première de ces deux racines :

1.124.3ab

eṣā́ divó duhitā́ práty adarśi, jyótir vásānā samanā́ purástāt |

Voici la Fille du ciel. Elle s'est fait voir, revêtue de lumière, (toujours) la même, à l'orient. (Renou, EVP III [1957] : 61).

1.134.4ab

túbhyam uṣā́saḥ śúcayaḥ parāváti, bhadrā́ vástrā tanvate dáṁsu raśmíṣu |

For you [Vāyu] do the gleaming dawns stretch their auspicious garments in the distance, into the houses at the rays (of the sun). (Jamison-Brereton 2014 : 305).

Voir également 1.113.14b, 3.55.14a, 4.2.19b et 7.77.2b.

Une formulation analogue s'applique à Agni, portant (*vas-*) un vêtement de flammes ou de lumière :

6.4.3ab

dyā́vo ná yásya panáyanty ábhvam, bhā́sāṁsi vaste sū́ryo ná śukráḥ |

He, whose formless mass [= smoke] they [= mortals] marvel at as the heavens do, he (then) clothes himself in lights, like the brilliant sun. (Jamison-Brereton 2014 : 777).

3.1.5cd

śocír vásānaḥ páry ā́yur apā́ṃ, śríyo mimīte bṛhatír ánūnāḥ ||

(...) clothing himself all around in flame, and being the life of the waters, he measures out his splendors, lofty and never wanting. (Jamison-Brereton 2014 : 466).

1.26.1

vásiṣvā hí miyedhya, vástrāṇy ūrjām pate |
sémáṃ no adhvaráṃ yaja ||

leurs paradigmes verbaux et dans quelques-uns de leurs dérivés : voir Pinault 2014 : 16-19, 23-30.

Put on your garments, you partaker of the sacrificial meal and lord of nourishments, and so perform the rite for us.'
(Jamison-Brereton 2014 : 124).

4.5.15cd

rúśad vásānaḥ sudṛ́śīkarūpaḥ, kṣitír ná rāyā́ puruvā́ro adyaut ||

Of him, being kindled for beauty, the bull, the good one—his face shines here in the house./ Gleamingly clad, with a form lovely to see, he of many favors has flashed like a dwelling (flashing) with wealth.' (Jamison-Brereton 2014 : 567).

10.1.6ab

sá tú vástrāṇy ádha péśanāni, vásāno agnír nā́bhā pṛthivyā́ḥ |

Agni, donning garments and ornaments on the navel of earth, ruddy at birth in the footprint of the refreshment—when set in front, o king, sacrifice to the gods here.' (Jamison-Brereton 2014 : 1368).

10.88.19

yāvanmātrám uṣáso ná prátīkaṃ, suparṇyò vásate mātariśvaḥ |
tā́vad dadhāty úpa yajñám āyán, brāhmaṇó hótur ávaro niṣī́dan ||

For as long as the fine feathered (mares [= flames?]) clothe themselves as if in the face of Dawn, o Mātariśvan, / for that long the Brahmin established (the fire), approaching the sacrifice and taking his seat near to the Hotar.' (Jamison-Brereton 2014 : 1535).

Agni porte un vêtement de beurre clarifié, qui brille lui aussi, en même temps que les flammes, ou dans les flammes :

8.19.23

yádī ghṛtébhir ā́huto, vā́śīm agnír bhárata úc cā́va ca |
ásura iva nirṇíjam ||

When, bepoured with ghee, Agni bears his axe up and down, like a (rich) lord (he bears [= wears] his cloak [= ghee]. (Jamison-Brereton 2014 : 1067).

Le nom féminin *nirṇíj-* (RV 22x) réfère de manière spécifique à un habit ou à une parure qui brille, une tunique de fête ou de cérémonie, faite d'un tissu qui a été nettoyé et couverte d'un onguent [30]. Le syntagme *nirṇíj-ghṛtásya*, « tunique de beurre clarifié » (voir 5.62.4a, 7.64.1b), décrit l'habillement magnifique et ostentatoire d'Agni, le feu personnifié, que parent les flots resplendissants du beurre clarifié que l'oblateur a versés dans les flammes.

§ 12. Il s'ensuit que °*vastar*, à la fin du composé *dóṣāvastar*, peut être un nom d'agent de la racine *vas-*, « porter ». Ce nom d'agent n'est pas attesté dans le RV, mais on peut aisément en faire la conjecture comme contrepartie du nom de résultat ou d'instrument *vástra-*, neutre, « vêtement » (RV 16x). Il suffit de faire la comparaison avec les paires usuelles que forment noms d'agents et neutres en *-tra-* : *dātrá-* : *dātṕ-/dā́tṛ-* (*dā-*, « donner »); *dā́tra-* : *dā́tṛ-* (*dā-*, « couper », « tondre » l'herbe); *pā́tra-* : *pātṕ-/pā́tṛ-* (*pā-* « boire »); (*su*)*-trātrá-* : *trātṕ-* (*trā-*, « sauver »); *yantrá-* : *yantṕ-/yántṛ-* (*yam-*, « tenir »); *hotrá-* : *hótṛ-* (*hu-*, « verser »); *stotrá-* : *stotṕ-/stótṛ-* (*stu-* « louer, célébrer »); *potrá-* : *potṕ-/pótṛ-* (*pū-*, « purifier »), *pavítra-* : RV *pavītṕ-*, AV *pavitṕ-* (même racine); *astrá-* (AV) : *ástṛ-* (*as-*, « lancer ») [31].

Je proposerais donc de gloser *dóṣā-vastar* de la façon suivante : *dóṣā*[*-vastor*]*-vastar*, « Ô toi qui portes [ton vêtement de flammes] le soir [et à l'aube] », avec ellipse du second terme. Cela était lié à l'homonymie des deux racines *vas-*, « briller » et « porter (sur soi) », et étayé par la similitude phonétique qui existe entre *vástor* et °*vastar*. Il s'agit là d'un composé régulier, fondé sur un syntagme sous-jacent *doṣā́ vástor* (*uṣási*) *vástrā*(*ṇi*) *vásānaḥ*, « portant des vêtements [de lumière] le soir [et] à l'aube (à l'aurore) ». Une paronomase apparaît clairement dans la succession des dérivés issus de *vas-*, avec *vástra-* au milieu, référant à la fois au vêtement et

30. Voir MW (555a), Scarlata 1999 : 284-285, « Ausschmücken, Festgewand, Putz, Schmuck ».

31. Autres données dans Debrunner 1954 : 701-706.

à la splendeur. On peut admettre que dans le syntagme *vástrā*(*ṇi*) *vas-* (qui se rencontre dans plusieurs passages cités ci-dessus, § 11, p. 377-378), le nom d'agent correspondant ait été substitué au participe construit avec un accusatif d'objet interne. Comme alternative, on peut imaginer que la substitution se soit effectuée au détriment du composé *bahuvrīhi* de sens quasi identique *doṣā́*[*-vastor*]*-vastra-*, « ayant son vêtement [de flammes/de beurre clarifié] le soir [et le matin] ». Il suffit de faire la comparaison avec le type ultérieur de composés ayant comme second membre des abstraits en *-tra-* (*netrá-*, *dātrá-*), substitués à des noms d'agent : *agní-netra-* (VS), « ayant Agni comme guide », « guidé par Agni » ; *a-netra-* (JB), « privé de guide », « sans chef » ; *asmád-dātra-* (TS), « nous ayant comme donateurs » [32]. L'ellipse du membre médian d'un long composé (*madhyamapadalopa-*) [33] n'a rien d'exceptionnel dans la langue épique et dans la langue classique : par exemple, *gṛhāśrama-* = *gṛha-paty-āśrama-*, « le statut de maître de maison » ; *napuṃsaka-*, « hermaphrodite », puis le terme désignant la catégorie grammaticale du « neutre », à partir de **na-strī*-[*na-*]*puṃsaka-*, « ni femelle ni mâle » [34]. Rien ne s'oppose à ce qu'on admette son apparition au stade védique de la langue.

§ 13. En guise de conclusion, je soulignerai que la relecture de passages bien connus du RV apporte un surcroît d'exemples de jeux de mots, témoignant d'une composition poétique hautement élaborée. Le mot *dóṣāvastar* ne contient pas de *śleṣa* au sens strict du terme, qui signifie « conjonction », « coalescence » de significations différentes et concurrentes — en principe deux — dans une séquence unique de mots et de morphèmes [35]. On a déjà décelé des exemples de *śleṣa* et de jeux de mots dans les hymnes védiques [36]. De façon générale, le style de la poésie du RV anticipe les formes de la poé-

32. Tichy 1995 : 81.
33. Renou 1957 : 250.
34. Debrunner 1957 : 9, à propos de 26, 16.
35. Gerow 1971 : 288-294.
36. Voir Renou 1951 et *passim*, Jamison 2015 et *passim*, Pinault 2003, 2014.

sie ornée bien plus tardive (*kāvya*)[37], même si la performance poétique possède à l'époque védique des traits spécifiques, puisqu'elle était liée au rituel et au mythe. J'ai revendiqué pour *dóṣāvastar* une signification précise, complète et unique, susceptible de recevoir une explication historique dans le système que constitue le langage poétique propre à la poésie orale védique. Cette signification ne se peut appréhender que si l'on suppose que *dóṣā°* synthétise en un seul mot le syntagme sous-jacent *doṣā́ vástor*, qui demeurait présent dans la mémoire des auditeurs, tout en revêtant un sens parfaitement clair. Ainsi, *°vastar* signifiait autre chose que *vástor*, même si les deux dérivés sont issus de racines homophones et ont en surface, sur le plan phonologique, beaucoup en commun. La formation de *dóṣāvastar* implique assurément un jeu étymologique. Cette forme délibérément obscure livrait un indice invitant à la recherche d'une signification plus profonde, ou d'un surcroît de signification. Le composé et le syntagme présentent le même nombre de syllabes, la même valeur prosodique et quelques différences, qui concernent l'accent et la voyelle de la dernière syllabe. La construction de *dóṣāvastar* à partir d'une séquence plus longue, que l'on peut restituer, reflète un processus sophistiqué qui requiert la compétence de l'auditoire, composé de personnes éduquées, capables d'appréhender tous les éléments implicites, afin de retrouver la racine qui constitue la base réelle du dérivé *°vastar*. Outre le jeu exploitant l'existence de deux racines différentes, jeu susceptible de produire divers exemples de *śleṣa* dans d'autres contextes, la formulation comporte un degré élevé de brachylogie, qui était un des procédés favoris des poètes védiques.

37. Voir le relevé effectué par Jamison et Brereton (2020 : 180-184) et leurs nombreuses remarques dans l'introduction et la traduction des hymnes (2014).

Références bibliographiques

Abréviations

AV = *Saṁhitā*s de l'*Atharvaveda*.
EVP = Renou, L. (1955-1969).
EWAia = Mayrhofer, M. (1986-2001).
Geldner, RV = Geldner, K. F. (1951).
Grassmann = Grassmann, H. (1872-1875).
Jamison-Brereton = Jamison, S. W., Brereton, J. P. (2014).
JB = Jaiminīya-Brāhmaṇa.
KEWAi = Mayrhofer, M. (1956-1976).
LIV^2 = Rix, H. (2001).
MW = Monier-Williams, M. (1899).
NIL= Wodtko, D. S., Irslinger, B., Schneider, C. (2008).
Oldenberg, *Noten* = Oldenberg, H. (1909-1912).
PW = Böhtlingk, O., Roth, R. von (1855-1875).
RV = *Saṁhitā* du *Ṛgveda*.
TS = Taittirīya-Saṁhitā.
VS = Vājasaneyi-Saṁhitā.
Whitney/Lanman = Whitney, W. D. (1905).
Witzel/Gotō I = Witzel, M., Gotō, T. (2007).
Witzel/Gotō II = Witzel, M., Gotō, T., Scarlata, S. (2013).
Witzel/Gotō III = Dōyama, E., Gotō, T. (2022).

Sources

Dōyama, E. et T. Gotō (2022). *Rig-Veda. Das heilige Wissen. Sechster und siebter Liederkreis*. Aus dem vedischen Sanskrit übersetzt und herausgegeben von Eijirō Dōyama (Buch VI.1-52) und Toshifumi Gotō (Buch VI.53-75 and Buch VII). Berlin : Verlag der Weltreligionen.

Geldner, K. F. (1951). *Der Rig-Veda. Aus dem Sanskrit ins Deutsche übersetzt und mit einem laufenden Kommentar versehen*. 3 vol. Harvard Oriental Series 33-34-35. Cambridge, MA : Harvard University Press.

Jamison, S. W. (2020). *Rigveda Translation. Commentary (07-15-20)*. URL : `http://rigvedacommentary.alc.ucla.edu`.

Jamison, S. W. et J. P. Brereton (2014). *The Rigveda. The Earliest Religious Poetry of India*. Oxford : Oxford University Press.

Ludwig, A. (2019). *Alfred Ludwigs englische Übersetzung des Rigveda* (1886-1893). Aus dem handschriflichen Nachlass herausgegeben von Raik Strunz. 1. Teil : Bücher I-V. Abhandlungen der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Studien zur Indologie, Bd. 6. Wiesbaden : Harrassowitz.

Nooten, B. A. von et G. B. Holland (1994). *Rig Veda. A Metrically Restored Text with an Introduction and Notes*. Harvard Oriental Series 50. Cambridge, MA : Department of Sanskrit and Indian Studies, Harvard University Press.

Oldenberg, H. (1897). *Vedic Hymns*. Vol. II : *Hymns to Agni (Maṇḍalas I-V)*. Sacred Books of the East XLVI. Oxford : Oxford University Press.

Renou, L. (1955-1969). *Études védiques et pāṇinéennes*. 17 tomes. Paris : Institut de Civilisation Indienne.

Sonatakke, N. S. et C. G. Kashikar (1933-1951). *Rigveda-Saṃhitā with the commentary of Sāyaṇācārya*. 5 vol. Pune : Vaidika Saṃśodhana Maṇḍala.

Whitney, W. D. (1905). *Atharva-Veda Saṁhitā*. Translated into English with critical notes and an exegetical commentary by W. D. Whitney. Revised and edited by Ch. R. Lanman. 2 vol. Harvard Oriental Series 7-8. Cambridge (Mass.) : Harvard University Press.

Witzel, M. et T. Gotō (2007). *Rig-Veda. Das heilige Wissen. Erster und zweiter Liederkreis*. Aus dem vedischen Sanskrit übersetzt und herausgegeben von Michael Witzel und Toshifumi Gotō unter Mitarbeit von Eijirō Dōyama und Mislav Ježić. Frankfurt am Main et Leipzig : Verlag der Weltreligionen.

Witzel, M., T. Gotō et S. Scarlata (2013). *Rig-Veda. Das heilige Wissen. Dritter bis fünfter Liederkreis*. Aus dem vedischen Sanskrit übersetzt und herausgegeben von Michael Witzel (Buch III), Toshifumi Gotō (Buch IV) und Salvatore Scarlata (Buch V). Berlin : Verlag der Weltreligionen.

ÉTUDES

Arnold, E. V. (1905). *Vedic Metre in its Historical Development*. Cambridge : Cambridge University Press.

Bartholomae, Chr. (1904). *Altiranisches Wörterbuch*. Strassburg : Trübner.

Bodewitz, H. W. (1976). *The Daily Evening and Morning Offering (Agnihotra) according to the Brāhmaṇas*. Leiden : Brill.

Böhtlingk, O. et R. von Roth (1855-1875). *Sanskrit-Wörterbuch*. 7 vol. St. Petersburg : Kaiserliche Akademie der Wissenschaften.

Debrunner, A. (1954). *Altindische Grammatik*. II/2 : *Die Nominalsuffixe*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.

— (1957). *Nachträge zu Wackernagel, J., Altindische Grammatik*. II/1 : *Einleitung zur Wortlehre – Nominalkomposition* (1905). Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.

Doniger [O'Flaherty], W. (1981). *The Rigveda. An Anthology*. Penguin Classics. London, Harmondsworth.

Gaedicke, C. (1880). *Der Accusativ im Veda*. Breslau : W. Koebner.

Geldner, K. F. (1907-1909). *Der Rigveda in Auswahl*. Erster Teil : *Glossar*. Zweiter Teil : *Kommentar*. Stuttgart : Kohlhammer.

Gerow, E. (1971). *A Glossary of Indian Figures of Speech*. The Hague et Paris : Mouton.

Gotō, T. (2013). *Old Indo-Aryan morphology and its Indo-Iranian background*. Wien : Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Grassmann, H. (1872-1875). *Wörterbuch zum Rig-Veda*. Leipzig : Brockhaus.

Hillebrandt, A. (1913). *Lieder des Ṛgveda*. Quellen der Religionsgeschichte, Band 5, Gruppe 7. Göttingen : Vandenhoeck et Ruprecht.

Jamison, S. W. (1983). *Function and form in the -áya-formations of the Rig Veda and Atharva Veda*. Ergänzungsheft zur Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung 31. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.

— (2015). « Śleṣa in the Ṛgveda ? Poetic effects in Ṛgveda X.29.1 ». *International Journal of Hindu Studies* 19 : *Festschrift Edwin Gerow*, p. 157-170.

Jamison, S. W. et J. P. Brereton (2020). *The Rigveda. A Guide*. Oxford : Oxford University Press.

Johansson, K. F. (1888). « Morphologische Studien I ». *Beiträge zur Kunde der indogermanischen Sprachen [Bezzenberger's Beiträge]* 14, p. 151-173.

Klein, J. S. (1978). *The particle* u *in the Rigveda. A synchronic and diachronic study*. Ergänzungsheft zur Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung 27. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.

Macdonell, A. A. (1917). *A Vedic Reader for Students*. Oxford : Oxford University Press.

Maurer, W. H. (1986). *Pinnacles of India's Past. Selections from the Ṛgveda*. Amsterdam et Philadelphia : John Benjamins.

Mayrhofer, M. (1956-1976). *Kurzgefasstes etymologisches Wörterbuch des Altindischen*. 3 vol. Heidelberg : Universitätsverlag Carl Winter.

— (1986-2001). *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*. 3 vol. Heidelberg : Universitätsverlag Carl Winter.

Monier-Williams, M. (1899). *A Sanskrit-English Dictionary*. Oxford : Clarendon Press.

Mylius, K. (1995). *Wörterbuch des altindischen Rituals*. Wichtrach : Institut für Indologie.

Nussbaum, A. J. (1986). *Head and Horn in Indo-European*. Berlin et New York : de Gruyter.

Oberlies, Th. (2012). *Der Rigveda und seine Religion*. Berlin : Verlag der Weltreligionen.

Oldenberg, Hermann (1909-1912). *Ṛgveda. Textkritische und exegetische Noten*. 2 vol. I : *Erstes bis sechstes Buch*. II : *Siebentes bis zehntes Buch*. Abhandlungen d. königl. Gesellschaft d. Wissenschaften zu Göttingen. Phil.-hist.

Klasse. Neue Folge, Bd. XI, No. 5 & Bd. XIII, No. 3. Berlin : Weidmannsche Buchhandlung.

Pinault, G.-J. (2003). « Un nouvel exemple de śleṣa dans la Ṛk-Saṁhitā ». *Indologica Taurinensia. Official organ of the International Association of Sanskrit Studies* 26, 2000 [2003], p. 143-159.

— (2014). « De la poétique à l'étymologie indo-européenne. Le double sens en védique ancien ». *Études romanes de Brno* 35.2 : *Actes du colloque international d'Aix-en-Provence « Polysémie. Regards croisés Orient-Occident », 4-6 juin 2013*. Éd. par Julie Sorba, Christophe Cusimano et Sylvain Brocquet, p. 13-38.

Praust, K. (2012). « Licht ins Dunkel – Bemerkungen zu vedisch *dóṣāvastar* (RV 1.1.7) ». In : *Iranistische und indogermanistische Beiträge in memoriam Jochem Schindler (1944-1994)*. Éd. par V. Sadovski et D. Stifter. Wien : Österreichische Akademie der Wissenschaften, p. 235-268.

Renou, L. (1951). « Art et religion dans la poétique sanskrite. Le jeu de mots et ses implications ». *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 44e année, 1951, p. 280-285. Repris dans *L'Inde fondamentale. Études d'indianisme réunies et présentées par* Charles Malamoud, Paris, Hermann, p. 29-34.

— (1952). *Grammaire de la langue védique*. Lyon et Paris : IAC.

— (1954). *Vocabulaire du rituel védique*. Paris : Librairie C. Klincksieck.

— (1957). *Terminologie grammaticale du sanskrit*. Paris : Honoré Champion.

Rix, H. (2001). *Lexikon der indogermanischen Verben. Die Wurzeln und ihre Primärstammbildungen*. Unter Leitung von Helmut Rix. Zweite, erweiterte und verbesserte Auflage bearbeitet von Martin Kümmel und Helmut Rix. Wiesbaden : Reichert.

Scarlata, S. (1999). *Die Wurzelkomposita im Ṛg-Veda*. Wiesbaden : Reichert.

Thieme, P. (1964). *Gedichte aus dem Rig-Veda*. Stuttgart : Philipp Reclam.

Tichy, E. (1995). *Die Nomina agentis auf* -tar- *im Vedischen*. Heidelberg : Universitätsverlag Carl Winter.

Wackernagel, J. (1905). *Altindische Grammatik*. II/1 : *Einleitung zur Wortlehre. Nominalkomposition*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
Wackernagel, J. et A. Debrunner (1930). *Altindische Grammatik*. III : *Nominalflexion – Zahlwort – Pronomen*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
Wodtko, D. S., B. Irslinger et C. Schneider (2008). *Nomina im Indogermanischen Lexikon*. Heidelberg : Universitätsverlag Carl Winter.

Résumés

Le mot *dóṣāvastar* est une forme de vocatif attestée dans trois occurrences d'hymnes à Agni de la Saṁhitā du *Ṛgveda*, et spécialement dans le premier, un hymne composé avec beaucoup de soin comme ouverture de la collection des hymnes, adressé au premier dieu du sacrifice, qui est symboliquement le premier des prêtres oblateurs (*hótar-*). Ce terme a fait l'objet de diverses interprétations, selon deux lignes principales : soit comme vocatif singulier masculin d'un composé de rection verbale, avec en second membre un nom d'agent de la racine *vas-* « briller, éclairer », et en premier membre un adverbe référant au soir, soit comme un terme d'adresse reposant sur un adverbe, qui serait en relation d'une manière ou d'une autre avec le syntagme bien attesté, et formellement proche, *doṣā́ vástoḥ*, « soir [et] matin », faisant référence au culte du feu par la double oblation quotidienne. La discussion de ces options, qui mènent toutes deux à des apories, conduit à proposer une nouvelle interprétation : le vocatif singulier masculin d'un composé de rection verbale, avec en second terme un nom d'agent de la racine *vas-* « revêtir, porter sur soi », dont le complément référait par métaphore au vêtement de lumière qui constitue la parure du feu ranimé par l'oblation quotidienne de beurre fondu (*ghṛtá-*). La formation de ce mot comportait un jeu de mots, rendu possible par l'homonymie de deux racines et par leurs associations phraséologiques.

"An early pun of the *Rigveda*: Vedic *dóṣāvastar*"

The word *dóṣāvastar* is a vocative form attested by three occurrences

in hymns dedicated to Agni in the Saṁhitā of the *Ṛgveda*. It is found in the first hymn of the Saṁhitā, which has been obviously composed with much care as the appropriate opening of the whole collection, in a poem addressed to the divinized fire, the first god of the sacrifice, and model of the first priest (*hótar-*, offering the oblation). The morphological interpretation of this term has remained unsettled, between two main options: either as the vocative singular masculine of a verbal governing compound, with an agent noun of the root *vas-* 'to shine [at daybreak], dawn' as second member, or as a term of address based in some way on the well-recorded adverbial phrase *doṣā́ vástoḥ*, 'at evening [and] morning'. After the discussion of these two scenarios, which entail unsurmountable aporias, a new solution is proposed, which involves the assumption of a pun, one of the first of the *Rigveda*, taking advantage of the homonymy of two different roots, to wit *vas-* 'to shine, dawn' and *vas-* 'to wear, put on'. In the second case, the direct object complement was the bright cloak of Agni which he wears, by way of metaphor, through the pouring of ghee (*ghṛtá-*) into the domestic fire every day. Accordingly, with due accent retraction, *dóṣāvastar* was the vocative singular masculine of a verbal governing compound, which would be glossed as *dóṣā*[*-vastor*]*-vastar* 'o you who wear (your garment of flames) at evening ([and] at dawn)', through ellipsis of the second term.

VARIATIONS ON *NARTAKA ĀTMĀ**

Raffaele Torella
Sapienza University of Rome

INTRODUCTION: *ŚIVASŪTRA* III.9–12

When in Indian philosophical-religious texts we encounter phrases comparing the god to the actor, either as similes or metaphors, I sometimes happen to wonder whether this would have been possible also in western literature. In India the first actors were of divine rank; theatre, born in heaven, only later descends to earth (Bansat-Boudon 1992: 54–84; 2004: 63–88). In the western world, starting with Greece, we find no trace of a divine origin of theatre, even if the performances of tragedy are closely associated to the Dionysia festivals, especially the so-called City Dionysia (Di Marco 2007: 30–34). Moreover, an overall negative verdict weighs on the theatre, already present in Plato and which is accentuated with the advance of Christianity: the theatre is a fiction and therefore intrinsically false, a treacherous reduplication of creation which as such belongs only to the Creator. The flavour of Indian theatre, strong in its divine birth, is very different: the proliferation of forms, the phantasmagoria of illusions scares only the ascetic *yogin*, or *vedāntin yogin*, or *vedāntin*, and not, for example, the vast world of Tantra which recognizes in *māyā* the dizzy-

*I wish to thank the Editors for their valuable remarks and improvements.

ing power of Freedom itself of the Lord.[1] Perhaps, the example which first comes to mind is *sūtra* III.9 of Vasugupta's *Śivasūtra* (ŚS), with its bold affirmation: "The Self is a dancer/actor" (*nartaka ātmā*), that is, the self (ultimately identical to the Lord himself) is not "similar" to a dancer/actor, but metaphorically "is" a dancer/actor.[2] This is not an isolated statement, but the first of a series of four, or, more probably, three[3]: "The internal self is the scene" (III.10 *raṅgo 'ntarātmā*), "The sensorial faculties are the spectators" (III.11 *prekṣakāṇīndriyāṇi*). The (possible) fourth reads *dhīvaśāt sattvasiddhiḥ* (III.12), which for the moment I leave untranslated. We could glean indeed very little from these terse statements were it not for the comments made on them by two important authors, Bhāskara and Kṣemarāja, in the *Śivasūtravārttika* (ŚSVār) and the *Śivasūtravimarśinī* (ŚSVim), respectively. It is therefore better, I think, to start by taking a close look at them.[4]

Bhaṭṭa Bhāskara, who lived (ca. 975–1025) some decades before Kṣemarāja (the latter's *floruit* is ca. 1000–1050), was a direct exponent of the Spanda school, whose doctrine he imparted to Abhinavagupta. Through an uninterrupted chain of masters he reattaches himself to Bhaṭṭa Kallaṭa, an immediate disciple, as we know, of Vasugupta himself. Thus founded on the tradition that refers directly to the ŚS, his interpretation generally appears closer to the text than Kṣemarāja's, who instead considers the ŚS in the light of all the subsequent development of Śaiva thought. While

1. On this theme, I refer to the beautiful pages of Lyne Bansat-Boudon (2004: 211–218; 1992: 454–456).

2. Sometimes, as in the *maṅgalastotra* of Nandikeśvara's *Abhinayadarpaṇa* ("Mirror of Gesture") even the opposite may occur: it is the actor who is likened to the Lord (cf. Bansat-Boudon 1992: 65).

3. Contrary to what is commonly held, I am not convinced that the fourth *sūtra* is part of these theatrical metaphors, even though Kṣemarāja in his *Vimarśinī* thinks so (see below). This set of *sūtra*s and, more in general, the comparison with theatre in Indian philosophico-religious literature have been the object of careful study by Bäumer 1995: 38–41, Bansat-Boudon 2016, Törzsök 2016, Wenta 2018: 282–291, Cuneo-Ganser 2022: 253–263,

4. All translations are mine. The ŚSVār has been translated by Dyczkowski 1990; for the ŚSVim cf. Silburn 1980, Singh 1980, Torella 2013 [1979].

Bhāskara's continuous point of reference is the *Spandakārikā* (SK)—which was born precisely as an explanation of the teachings of the ŚS—very often paraphrased throughout the commentary, Kṣemarāja refers (in addition to the SK) to a wide range of authors, from Utpaladeva to Abhinavagupta, and of scriptures (the *Svacchanda*, the *Mālinīvijaya*, the *Vijñānabhairava*, the *Netratantra*, the *Tantrasadbhāva*, the *Kālikākrama*, etc.). Both Kṣemarāja and Bhāskara refer to the framework of the Trika ("School of the Triad"): patently the former, less openly the latter, which however cites the *Trikasāra*, one of the main texts of the Trika (now not extant), and mentions, in commenting on I.17, the three principles which are at the basis of the Trika (Śiva, Śakti, Nara).

ŚSVār on ŚS III.9 (pp. 51–52)

itthaṃ nityaprabuddhasya mohalakṣmīś ciroṣitā |
śarīram āśrayaty eva jīvanmuktasya sarvadā ||
ataḥ parānandarasakṣīva ātmā sadā katham |
ceṣṭate sūtram ācaṣṭe tadarthaṃ candraśekharaḥ ||
nartaka ātmā || III.9 *||*
rasabhāvanayābhijño vāgaṅgāhāryasattvayuk |
yadvat prauḍhanaṭaḥ samyaganugantā prakīrtitaḥ ||
tadvad ātmā svarūpeṇa sphuran sphurati sarvataḥ |
tattadbhāvarasāveśāt tattacceṣṭāvilāsavān ||
sa nartakaḥ smṛto yasmāt sarvāvasthāvalambakaḥ |

Thus, in the permanently enlightened *yogin* any mark of delusion has been absent for long time, [whereas] in the liberated-while-living it does always concern the body. Then, how can the self act, being always intoxicated by the liquor of supreme bliss? To answer this question Candraśekhara [one of the names of Śiva] pronounces this *sūtra*:

The self is an actor/dancer || 9 ||

Just as a skilled actor—who is conversant with the treatment of the aesthetic emotions and mental states,[5] and is expert in the various

5. The meaning of °*naya*° in *rasabhāvanayābhijñaḥ* is doubtful; my translation "treatment" is only tentative.

> enactments based on voice, the body, makeup and ornaments, and *sattva*—is called a perfect imitator (*anugantā*), in the same way the self shines in all forms while continuing to shine in his own form, and is called an actor who joyfully displays various movements and gestures being immersed in the various mental states and aesthetic emotions, since he is able to reside in all conditions.

Remarks: The term *nartaka*, which in the *Nāṭyaśāstra* (NŚ) ("Treatise on Theatre", probably ca. III c. CE) and later exegetical literature refers both to the actor and the dancer without any definite distinction,[6] is here clearly taken in the sense of "actor", since he is said to make use of all the four *abhinaya*s. The fact that he is depicted as *tattacceṣṭāvilāsavān* is not particularly relevant as *ceṣṭā*, though primarily expressing physical movements or gestures, can also have the more general meaning of "activity". Twice he has been associated to *rasa*; the actor's experience of *rasa* was a much-discussed issue, mostly denied by the critics (e.g. Abhinavagupta).[7] Also defining the actor's activity as "imitation" (*samyaganugantā*) has been a point of controversy (cf. Ganser 2022: 162–175). It was rejected by Abhinavagupta through a strong criticism of Bhaṭṭa Lollaṭa, who held it (it might be worth noting that Bhaṭṭa Lollaṭa belonged to the same spiritual lineage as Bhāskara).

ŚSVim on ŚS III.9 (p. 90)

īdṛśaś cāyaṃ sarvadā svasvarūpavimarśāviṣṭaḥ

nartaka ātmā || III.9 ||

nṛtyati antarvigūhitasvasvarūpāvaṣṭambhamūlaṃ tattajjāgarādinānābhūmikāprapañcaṃ svaparispandalīlayaiva svabhittau prakaṭayati iti nartaka ātmā | tad uktaṃ śrīnaiśvāsadevīmaheśvaranartakākhye saptamapaṭale devīkṛtastave tvam ekāṃśenāntarātmā nartakaḥ kośarakṣitā |

6. Cf. Bansat-Boudon 1992: 407 n. 95. In the Veda the term *naṭa* is absent, while very frequent is the alternative form *naṭu* (it is to be noted that the roots *naṭ-* and *nṛt-* are essentially one, the former simply being the prakrit form of the latter).

7. Cf. Cuneo, Ganser 2022: 214–216, 221–222.

iti | bhaṭṭaśrīnārāyaṇenāpi[8]*nisṛṣṭānekasadbījagarbhaṃ trailokyanāṭakam | prastāvya hara saṃhartuṃ tvattaḥ ko 'nyaḥ kaviḥ kṣamaḥ iti | sarvāgamopaniṣadi śrīpratyabhijñāyām saṃsāranāṭyapravartayitā supte jagati jāgarūka eka eva parameśvaraḥ | iti*

And this [*yogin*], being in such condition, is always immersed in the reflective awareness of his own nature.

The self is an actor/dancer || 9 ||

He dances (*nṛtyati*), that is, by virtue of the free play of his movements (*parispanda*), he displays a multitude of different roles on the wall of himself, such as the waking state, etc., all rooted in resting upon (°*avastambha*°)[9] his own inner concealed nature. That is why the *sūtra* says: "The self is an actor/dancer". This has been said in the hymn pronounced by the Goddess in the seventh chapter called "the Goddess and the dancer Maheśvara" in the *Niśvāsa*: "With a part you are the inner self, the dancer, the protector of the treasure".[10] Also Bhaṭṭa Nārāyāṇa said: "O Hara!, you are the one who has presented the drama of the triple world, in which the seeds of the various beings have been deposited, so what other poet but you would

8. I correct *visṛṣṭāśeṣa*° (ed.) to *nisṛṣṭāneka*° as in the KSTS ed. of the *Stavacintāmaṇi*, also presupposed by Kṣemarāja's comments thereon.

9. On *avastambha* see Cuneo-Ganser 2022: 259–260.

10. A plurality of works fall in one way or another within the orbit of this important and elusive text, among the oldest of the śaiva tantric tradition (*Niśvāsamukhatattvasaṃhitā*, *Mūlasūtra*, *Uttarasūtra*, *Nayasūtra*, *Guhyasūtra*, *Niśvāsa-kārikā*, *Dīkṣottara*, *Niśvāsākhyamahātantra*, and probably others). In none of the surviving manuscripts of these works does the quoted verse occur (I thank Dr. Dominic Goodall for this information). My translation of *kośarakṣitā* "protector of the treasure" is only tentative.

> be able to bring it to the end?".[11] And in the *Pratyabhijñā*,[12] embodying the secret doctrine of all Śaiva scriptures: "The Supreme Lord is the promoter of the theatre of *saṃsāra*, the only one awake in the spleeping universe."

Remarks: Here it may seem that Kṣemarāja takes *nartaka* mainly in the sense of "dancer" (no occurrence of the word *naṭa*). However, the modality of his acting—*svaparispandalīlayaiva*, very close to Bhāskara's *tattacceṣṭāvilāsavān*—is equally ambiguous, since *parispanda* does not exclusively mean physical movement. Kṣemarāja's mention of *bhūmikā*s (and, in the commentary on III.12, of *abhinaya*s) suggests a theatrical performance intermediate between drama and pure dance, not explicitly mentioned in the *Nāṭyaśāstra* (and, accordingly, not mentioned by Abhinava) but introduced as a technical term only in the *Daśarūpaka* ([Theatre having] ten forms; 10th century CE).[13] This performance is not only the result of the dancer joyful exuberance, but also portrays characters, tells stories, arouses *rasa* in the audience.[14]

11. Kṣemarāja explicitates the double meaning of the verse of the *Stavacintāmaṇi* (59): "O Hara—the one engaged in the destruction of the universe—, after giving birth to the triple world, consisting of *bhava*, *abhava* and *atibhava*, as if you introduced a drama, i.e. a poem to be enacted, endowed with multifarious properties, such as the various enactments, based on voice, the body, makeup and ornaments, *sattva* etc., what other creator Prajāpati but you would be able to destroy this world, or what other poet but you could bring such drama to an end? Nobody else: this is the meaning. What is the qualification of this world/theatre? Inside it (the world) many seeds have been deposited, that is, *māyā*, *prakṛti* etc., [seeds] of entities being shown as existing. In the case of drama, which is a special kind of poem, only a unique poet of highest rank, not just any one, after introducing to it by the *mukhasaṃdhi*, that is, after hinting briefly at the developments of the action, will be able to conclude it, i.e., to accomplish it by the *nirvahaṇasaṃdhi*."

12. The quote must come from the almost totally lost *Vivṛti*. I see no sufficient reason for subscribing to the hypothesis that it was part of the *Vivṛti* on II.4.19 (Cuneo-Ganser 2022: 255 n. 150).

13. On the the classification of *nāṭya* (drama), *nṛtya* (mimetic dance) and *nṛtta* (pure dance) see Bansat-Boudon 1992: 407–415; Ganser 2022: 162–175.

14. As Dhanika, the commentator of the *Daśarūpaka,* says: "Although they are similar, since both are the objects of the throwing of limbs (*aṅgavikṣepa*), *nṛtya* is different from

ŚSVār on III.10 (pp. 52–53)

nṛtyato 'syātmanaḥ samyagādhārārtham ato 'vadat ||

raṅgo 'ntarātmā || III.10 ||

bahirunmeṣabhāgyo 'yam ātmā nartaka ucyate |
tasyaivāntarnimeṣo yaḥ so 'ntarātmā prakīrtitaḥ ||
sa eva raṅga ākhyātaḥ puryaṣṭakasamāśrayāt |
pravṛttisthitisaṃhārair nṛtyatīvātra cidvibhuḥ ||

In order to indicate the proper basis of this dancing/acting self the *sūtra* says:

The inner self is the scene || 10 ||

When the self is in the state of outward expansion it is called "actor/dancer"; when this same self is introverted it is called "inner self", and this inner self is known as the scene, since it rests on the octuple body. On it, the consciousness-principle dances, so-to-speak, with the succession of getting into motion, pause and conclusion [or creation, duration, destruction].

ŚSVim on III.10 (pp. 90–91)

evaṃvidhasya asya jagannāṭyanartakasya bhūmikāgrahaṇapadabandhasthānaraṅgam āha

raṅgo 'ntarātmā || III.10 ||

rajyate 'smin jagannāṭyakrīḍāpradarśanāśayenātmanā iti raṅgaḥ tattadbhūmikāgrahaṇasthānam antarātmā saṃkocāvabhāsasatattvaḥśūnyapradhānaḥ prāṇapradhāno vā puryaṣṭakarūpo dehāpekṣayā antaro jīvaḥ | *tatra hi ayaṃ kṛtapadaḥ svakaraṇaparispandakrameṇa jagannāṭyam ābhāsayati* | *uktaṃ ca śrīsvacchande puryaṣṭakasamāveśād vicaran sarvayoniṣu* | *antarātmā sa vijñeyaḥ* [...] || *iti*

Of such dancer/actor in the theatre of the universe, the *sūtra* says the scene, that is, the place where he takes on the various roles and moves his steps.

nṛtta, as it consists in imitation (*anukāra*). [...] Dance (*nṛtta*) is a throwing of limbs, devoid of enactment (*abhinayaśūnya*), merely depending on the rhythm and tempo (*tāla-laya*) (tr. Ganser 2022: 72).

> The inner self is the scene || 10 ||
>
> Where the self is coloured [by emotions] with the intention of unfolding the free play of the theatre of the universe, this is the scene—the place where he takes on the various roles. The inner self,[15] i.e. the individual soul—"internal" with respect to the body—having as its essence the appearance of contraction, has the form of the octuple body (*puryaṣṭaka*) in which either emptiness or *prāṇa* predominates. Having set foot in it he makes manifest the theatre of the universe through the succession of the vibrant activity of the sensorial faculties (or: of the poses of his hands and feet). It has been said in the *Svacchanda* (XI.85cd–86ab, with some difference with respect to the KSTS edition): "The one who wanders through all the modes of existence, being compenetrated with the octuple body is to be known as the inner self [...]".

Remarks: Bhāskara and Kṣemarāja agree on interpreting *antarātmā* as *puryaṣṭaka*. Kṣemarāja, having in mind Utpaladeva's distinction of four levels of self-identification in the human person, adds that the *puryaṣṭaka* corresponds to the last two levels, emptiness and *prāṇa*. The mention of *padabandha* confirms that, more than an actor, he is referring to a *nṛtya* dancer.

ŚSVār on III.11 (p. 53)

evaṃ satīndriyagaṇas tasyānācchādako bhavet |
tadarthaṃ punar apy āh sūtraṃ kāntārdhadehabhṛt ||

15. In *Svacchanda-tantra* XI.82–90, five levels of the self are distinguished. The self (*ātman*), made up of only the "cuirasses" (*kañcuka*), immersed in the Nature principle (*prakṛti*) with the three components (*guṇa*) in a state of balance, and therefore free from pleasure, pain and so on; the external self (*bāhyātman*), formed by the material body (the five gross elements and the senses of knowledge and action). Then, the internal self (*antarātman*) united with the set of the five objects of sense, the *manas*, the intellect and the sense of the ego (it is the so-called "octuple body" (*puryaṣṭaka*), which constitutes the transmigrating part); Kṣemarāja in commenting on this passage (vol. VI, p. 60) takes *antarātman* in the equally possible sense of "intermediate self", because it is between the two mentioned before. Then the "without self" (*nirātman*), which names the subject who has overcome the individual principle (*puruṣa*) and is limited only by the fundamental maculation (*āṇava*). Finally, the supreme self (*paramātman*).

prekṣakāṇīndriyāṇi || III.11 ||

suprabuddhaḥ svatantraś ca cidātmaiva yataḥ paraḥ |
tatsāmarthyād indriyāṇi ceṣṭante svāsu vṛttiṣu ||
preṣakāṇīva tāny atra cidvibhoḥ parinṛtyataḥ |
svarūpāvaraṇe cāsya tāni na prabhavanti hi ||

In such condition, the group of the sensorial faculties does not act as a concealing factor for the self. In order to state this, again the Lord whose body is half female pronounces the sūtra:

The sensorial faculties are the spectators || 11 ||

As the supreme consciousness principle is fully awakened and free, precisely due to his power the sensorial faculties perform their own functions. They become, as it were, the spectators of the dancing/performing self-consciousness, and have no more the capacity of obscuring his own nature.

ŚSVim on III.11 (p. 91)

itthaṃ antarātmaraṅge nṛtyato 'sya

prekṣakāṇīndriyāṇi || III.11 ||

yoginaś cakṣurādīni indriyāṇi hi saṃsāranāṭyaprakaṭanapramodanirbharaṃ svasvarūpam antarmukhatayā sākṣātkurvanti tatprayogaprarūḍhyā vigalitavibhāgaṃ camatkārarasasaṃpūrṇatām āpādayanti | yac chrutiḥ kaścid dhīraḥ pratyagātmānam aikṣad āvṛttacakṣur amṛtatvam aśnan ||

Thus, for this self who is dancing/acting on the scene of the inner soul,

The sensorial faculties are the spectators || III.11 ||

In this *yogin*, the sensorial faculties, sight etc., turned inwardly, perceive their own nature as full of the joy deriving from the representation of the theatre of the *saṃsāra*. Then, with the more and more intense enhancing of the performance they bring about the perfect fullness of relishing a deep inner gustation in which all division has

> melted away. As the revelation says: "An extraordinary sage turning his eyes inwardly saw the internal self, thus enjoying immortality."[16]

Remarks: Bhāskara's comments merely underline that the sensorial faculties derive their capacities from the self,[17] and once the self is fully enlightened they are no more concealing its own nature (in other words, Bhāskara focuses only on what the senses do *not* do). Thus, the metaphor would be aimed at connecting the non-involvement of the senses with the basic non-involvement of the spectators. Kṣemarāja reads the metaphor in more explicitly aesthetic terms. Just as the spectators deeply enjoy the theatrical performance and aesthetically gustate the emotions on the scene, the sensorial faculties of the fully enlightened self gustate the external reality without being overwelmed by it. Here, the Krama background is clearly noticeable.

The next *sūtra* has been considered to continue the previous three's comparison with theatre. Some ambiguous terms in it make any translation merely tentative (*dhīvaśāt sattvasiddhiḥ* "due to the power of intelligence there is the manifestation of *sattva*"), and force us to turn to the commentaries for help. Bhāskara continues the theme developed in the commentary on the previous *sūtra* without any allusion to theatre. Kṣemarāja's commentary hinges on the presence of the highly ambiguous term *sattva* and builds on it his arbitrary continuation of the theatre metaphor: *nāṭye ca sāttvikābhinayasiddhir buddhikauśalād eva labhyate* "In theatre it is only thanks to the ability of the mind that the *sāttvika* enactment is realised". This could refer both to the actor and the spectator, both of them needing a special cleverness in either presenting the external signs (or psychophysical reactions) of a mental state belonging to the character, or in decoding

16. *Kaṭha Up.* II.1.1cd (here Kṣemarāja has the reading *aśnan* instead of the more common *icchan*). The previous hemistich said: "The Self-Existent made openings [the senses] aimed towards the outside: for this reason man looks outside and not inside himself". For a discussion of this passage see Torella 2008: 50–51.

17. Cf. SK I.6–7.

them. However, the thread of the argument does not leave doubt as to its referring to the actor. The complex concept of *sattva* in theatrical performance has been thoroughly studied in Cuneo, Ganser 2022: 223–252; see also Bansat-Boudon 1991; 1992: 66,118–120, 148–149.

Before and after the *Śivasūtra*

The series of the three *Śivasūtra*s is well known to scholars, and someone even defined it "famous". It may perhaps be famous among indologists, but I do not know of any quotation of them in Śaiva literature, apart from a single exception: Maheśvarānanda (between 13th and 14th century CE), who in his autocommentary *Parimala* on *Mahārthamañjarī* (MMP) I.19, pp. 48–49, quotes ŚS III.9–10:[18]

> *ya eṣa viśvanāṭakaśailūṣaḥ śuddhasaṃvicchambhuḥ |*
> *varṇakaparigrahamayī tasya daśā kāpi puruṣo bhavati* || 19 ||
>
> *parameśvaro hi aham eva sarvam iti vaiśvātmyaprathānubhūtisphāracamatkārottaratayā śuddhāṃ saṅkocakalaṅkaśaṅkāśūnyāṃ saṃvidaṃsvasvātantryasvabhāvavidyāmayīmanubhavann anenaiva hetunā nartaka ātmā iti śrīśivasūtrasthityā viśvanāṭakasya śailūṣo naṭa iti vyapadiśyate | [...] viśvaṃ ca pṛthivyādiśivāntatattvasandohātmakam jananaśaiśavayauvanavārddhakavyayamayair akhilair api sandhibhiḥ | abhinayann api pauruṣanāṭakaṃ pariṇatau sa śivo 'smi mahānaṭaḥ || ityādinītyā sṛṣṭisthityādyavasthāpañcakāvinābhūtatvād ārambhayatnādyavasthāpañcakalakṣaṇasya nāṭakasyānukaroti* [...] *sa ca śambhuḥ śṛṅgārakaruṇādirasāsvādasthānīyaṃ śabdasparśādyanubhavātmakaṃ śaṃ sukhaṃ prekṣakāṇām indriyāṇāṃ bhavaty asmād iti kṛtvā | tasya ca viśvanāṭyābhinayonmukhasya bhūmikāvalambanalakṣaṇenārthena prakṛtā yāvasthā sā puruṣo bhavati.*
>
> The human subject is a particular state of Śambhu/pure consciousness, the actor in the drama of the world, a special state made of his wearing a particular make-up. || I.19 ||

18. The passage has been partly translated (with differences) in Wenta 2018: 283.

> In fact, Parameśvara, after savouring the effulgence of the experience in which his universal nature shines as "I am all this universe", experiences pure consciousness made of the awareness of freedom as his own nature—pure, in that it is devoid of doubt and the stain of contraction. Then, according to the statement made by the ŚS "The self is an actor/dancer", in the verse he is called "performer", i.e. actor. [...] "Though representing the drama of the individual subject with all its articulations (*saṃdhi*)—i.e. birth, infancy, youth, old age[19]—at the end of the drama I realize myself as Śiva, the great actor/dancer." Accordingly, as he is invariably connected with the stages (*avasthā*) of creation, maintenance etc., he imitates the drama with all its features, such as the five stages (inception, effort, etc.). [...]. And Śambhu is so called because (for the senses/spectators) from him derives (*-bhu*) *śam-*, i.e. pleasure, made of the perception of sound, touch, etc., corresponding to the gustation of the *rasa*s of the erotic, the tragic etc. And that stage of Śambhu, intent on representing the theatre of the world, formed by his resting on a specific role, is the human subject (*puruṣa*) [...]

Maheśvarānanda's passage does not add much to the overall metaphoric picture apart from clearly stating to whom it is addressed: hitherto it was the self that was like an actor, whereas now it is the Lord himself, in his constituting the ultimate reality of the self, who is such. The actor/Śambhu plays the role of the human person, without ceasing to shine as the supreme Lord. Then, a few lines later, the whole scene is presented from a different perspective (see below).

Abhinavagupta never quotes the *sūtra*s *nartaka ātmā* and following, but the simile of the actor does not fail to appear at some places of his works. The most sophisticate example is a passage from the *Īśvarapratyabhijñā-vivṛtivimarśinī* (ĪPVV vol. III p. 24), where the simile takes an unexpected turn: both the Lord and the metaphysical delusion (*bhrama*) are likened to an actor.

19. *Saṃdhi* can also refer to the five "articulations" of the drama (cf. Bansat-Boudon 1992: 132–136).

bhramo nāṭyatulyasyāparamārthasato 'tyaktasvarūpāvaṣṭambhananaṭakalpena parameśvaraprakāśena pratītigocarīkṛtasya saṃsārasya nāyakaḥ sūtradhāraḥ pradhānabhūtaḥ pravartayitā itivṛtte[20] *nāyako vā yallagnaṃ viśvetivṛttam ābhāti tata eva prathamaḥ* |

And this delusion is [in the drama of *saṃsāra*] the protagonist (*nāyaka*) who also carries out the task of stage manager (*sūtradhāra*), it is the most important person, the one who sets [the drama] into motion, [the *nāyaka*] of *saṃsāra*, similar to a theatrical performance, something that is not ultimately real but is made the object of experience by the light of Parameśvara—a light which is comparable to an actor who [nevertheless] never ceases to be resting on his own nature. Or else, it is just the protagonist in the plot, the one on whom all the development of the plot depends. That is why it is called "primary".[21]

Here the actor is like a double-faced Janus. There is a "general" actor, the light of Parameśvara, being the ultimate ground of a "specific" actor, delusion, which in turn acts as the protagonist, or even as the one invested with the role of stage manager, of the drama of *saṃsāra*.

Sometimes, the actor simile appears in Jayaratha's commentary on the *Tantrāloka* TĀ (early 11th century, Abhinavagupta's great syntesis of the tantric *śaiva* tradition). I am referring to two points in particular. The first is when Jayaratha fully quotes some verses of the *Triśirobhairava* (a scripture of the old Trika school, now not extant), only hinted at by Abhinavagupta.

nānākārair vibhavaiś (my em.; KSTS ed. *vibhāvaiś*)[22]*ca bhrāmyate naṭavad yathā* |

20. I have deleted the comma after *itivṛtte*, which I consider misplaced (a better place would be before it). I assume that *pravartayitṛ* here means the stage manager, whereas in the *Vivṛti* quotation it means the prime promoter of the theatrical representation, i.e. the king (the same oscillation of meanings can be found in the NŚ). See also note 29.

21. My translation. The passage has also been translated, with some differences, in Ratié 2011: 589; Bansat-Boudon 2016: 44; Törzsök 2016: 468.

22. Even though I do not belong to the easy-emendation party, I cannot light-heartedly accept the reading *vibhāvaiś*, a highly technical term which looks rather out of place in the

svabuddhibhāvarahitam icchākṣemabahiṣkṛtam ||

Just as [the liberated self], like the actor, moves along with multiform free manifestations, in a way free from the states of his individual mind and having abandoned will [for new acquisitions] and conservation [of what previously obtained].[23]

The second concerns Abhinava's discussion about the number of Kālīs (twelve vs. thirteen) in TĀ IV.125. Jayaratha says (vol. IV p. 132):

yathā hi naṭas tattadbhūmikāvalambanavelāyāṃ vastuto naṭatve 'pi tattadrūpatayaivāvabhāsate, na punaḥ naṭatvenāpi, tathaiva ca saṃvid api vastutaḥ śuddhasaṃvinmātratve 'pi viśvamayatāyāṃ dvādaśakātmanaiva rūpeṇāvabhāsate, na punaḥ śuddhasaṃvinmātrātmanā trayodaśenāpi rūpeṇāvabhāsate

Just as the actor, on the occasion of his taking various roles, though remaining in fact an actor appears as having such various forms—and no more as having the form of an actor—, precisely in the same way also consciousness, though still consisting only of pure consciousness, when it presents itself in its immanent aspect appears in the form of twelve [Kālīs]—and not as having also the form of thirteen [Kālīs].[24]

---

context of this tantric scripture, and am inclined to correct it to *vibhavaiś*, a more common term and one that better expresses contrast between the narrowness of the horizons of the fettered soul (outlined in a connected verse from the *Triśirobhairava*, previously quoted by Jayaratha) and the free expansion of the liberated. The verse reads:

anyathā svalpabodhas tu tantubhiḥ kīṭavad yathā |
malatantusamārūḍhaḥ krīḍate dehapañjare ||

Otherwise, just as the person with little understanding [of his true nature], entered into the enveloping threads of maculation, plays in the cage of the body, like the silkworm enveloped by the silk threads [...].

I have found my conjecture confirmed in the ms. of the *Tantrālokaviveka* No. 4908, Raghunatha Temple Library, f. 37r.

23. For a partly different translation see Törzsök 2016: 474.

24. In other words, there is no point in adding a thirteenth Kālī (the supreme one), since she is already present in the twelve as their background.

Sometimes, the simile regards not the self or the Lord, but his will (*Ahirbudhnyasaṃhitā IX.46 yathā hy eko naṭo bhāvair nānārūpair vibhajyate | tathā saṃkalpa evaikas tais tair bhedair vibhajyate* "Just as the single actor is differentiated by the multiple states [he can take], in the same way the will [or the mind], being one, is differentiated by the various forms [it may take]"). Or the *manas* (see below note 39).

In some cases, reference is made not only to the ability of the actor to play different roles, but also to the external means that he or she makes use of. See for example *Lakṣmītantra* II.55–56:

> *eko 'py anunayaudāryakrauryaśauryādibhir guṇaiḥ |*
> *naṭaḥ pravartate yadvad veṣaceṣṭādibhedavān ||*
> *tadvad ekāpi saivāhaṃ jñānaśaktyādibhir guṇaiḥ |*
> *saṃkarṣaṇādisadbhāvaṃ bhaje lokahitepsayā ||*
>
> Just as an actor, though being one, acts with a variety of qualifications such as courtesy, nobility, cruelty, heroism, etc. by availing himself of a variety of dresses, gestures, etc., in the same way, I [the Goddess], though being one, acting with a variety of qualifications such as the Power of knowledge etc., assume the forms of Saṃkarṣaṇa etc.[25] due to my wish to do good to mankind.

One of the earliest occurrence of the actor simile, found in *Maitrī Upaniṣad* IV.2,[26] focuses precisely on the actor's capacity to quickly pass from a dress to another: *naṭa iva kṣaṇaveṣaḥ* "Like an actor, he [the *bhūtātman*] changes his guise in an instant" (tr. Buitenen 1972: 130). The importance

25. Saṃkarṣaṇa is one the four Vyūhas ("manifestations") of the supreme Lord, or the Goddess, according to the Vaiṣṇava Pāñcarātra school.

26. Another early occurrence, in the *Yājñavalkyasmṛti*, has been mentioned in Bansat-Boudon 1992: 395 n. 38. *Yājñavalkyasmṛti* III.162 reads:

> *yathā hi bharato varṇair varṇayaty ātmanas tanum |*
> *nānārūpāṇi kurvāṇas tathātmā karmajās tanūn ||*
>
> Just as the actor paints his body with various colours thus creating various forms [*Mitākṣarā* p. 479: *rāmarāvaṇādinānārūpāṇi*], in the same way the soul takes various bodies born from *karman*].

of the *āhāryābhinaya* in the actor's "metamorphoses" had already been stressed by the *Nāṭyaśāstra* (XXI.89cd–91ab):

> *yathā jantuḥ svabhāvaṃ svaṃ parityajyānyadaihikam* |
> *tatsvabhāvaṃ hi bhajate dehāntaram upāśritaḥ* ||
> *veṣeṇa varṇakaiś caiva chāditaḥ puruṣas tathā* |
> *parabhāvaṃ prakurute yasya veṣaṃ samāśritaḥ* ||
>
> Just as a living being, having abandoned its own nature [takes on] another body and, resorting to that other body, partakes of that [other] nature, so a man covered with a costume and makeup, achieves the nature of another one, whose costume he has put on. (tr. Cuneo-Ganser 2022: 207)[27]

SOME FINAL REMARKS

To examine the overall circulation of the simile/metaphor of the actor/dancer in Indian literature was not the aim of this paper.[28] I limit my-

27. Cf. also NŚ 26.7–8:

> *yathā jīvat svabhāvaṃ hi parityajyānyadehikam* |
> *parabhāvaṃ prakurute parabhāvaṃ samāśritaḥ* ||
> *evaṃ budhaḥ param bhāvaṃ so 'smīti manasā smaran* |
> *yeṣāṃ vāgaṅgalīlābhiś ceṣṭābhis tu samācaret* ||
>
> Just as a living being, having abandoned his own nature, achieves the nature of another one grounded in another body and resorts to that other nature, in the same way an intelligent [actor], by mentally contemplating "I am that one" shall adopt another nature by their gestures, consisting in speech, bodily movement and playful behaviour (tr. Cuneo-Ganser 2022: 207).

28. Some passages of Vidyāraṇya's *Pañcadaśī* might be mentioned, e.g. X.11 *nṛtyaśālāsthito dīpaḥ prabhuṃ sabhyāṃś ca nartakīm* | *dīpayed aviśeṣeṇa tadabhāve 'pi dīpyate*, or X.14 *ahaṃkāraḥ prabhuḥ sabhyā viṣayā nartakī matiḥ* | *tālādidhārīṇy akṣāṇi dīpaḥ sākṣyavabhāsakaḥ*. "The lamp in the hall of dance illuminates the master, the spectators and the actress/dancer without distinction, and, even if they are not there, it illuminates itself" [...] "The master is the sense of ego, the spectators are the objects, the actress/dancer is the mind, the senses hold rythm etc., the lamp illuminate the "witness" [i.e. the *ātman*]. [According to the *Kalyāṇapīyūṣavyākhyā*, the "master" is the king, who is

self to noting that though being well known throughout India it seems to have enjoyed a special fortune in medieval Śaiva texts, probably due to the close association of Śiva to dance. Among the Śaiva texts I have chosen those belonging to the nondual tradition mainly because of the wealth of nuances and significations they assign to this theme, ingeniously highlighted by brilliant commentators. The *sūtra*s starting with *nartaka ātmā* (ŚS III.9–11) raise some preliminary considerations. The theorization of aesthetic experience, also seen in its religious (or spiritual) implications, broadly connected with Kaulism, presents us with a man who is not asked to give up the attractions of the phenomenal world.

> Aesthetic experience achieves the uneasy task of making one accept and deeply taste the emotional lines of everyday life, while at the same time creating a feeling of ineffable distance from them with the result of preventing the subject from being overwhelmed by them. (Torella 2023: 757)

The model is the ideal spectator of a theatrical performance who is expected to achieve a difficult task, that is to say, to look at what happens on the scene with a mixture of two seemingly opposed attitudes: participation and detachment. Participation, in the sense of emotional involvement in the performance (*svānupraveśa*), and detachment, in the sense of not referring to his personal ego the emotional states evoked by the performers (*sādhārāṇīkaraṇa*).[29] However, the aim of nondual Śaivism, especially in its Kaula version[30], is not (or not only) to get man to look at the world aesthetically, but above all to *act* aesthetically in it. *Nartaka ātmā* lends itself to be viewed precisely in this light: the self *is* the actor, in the literal sense, namely, he is the *subject* of an aesthetic action. However, the role of spec-

the prime promoter of the representation: *nāṭakapravartakaṃ prabhuṃ sarvaśaktimantaṃ rājānam*].

29. Cf. Torella 2023: 770–774.

30. Within nondual Śaivism, the so-called Kaula procedure (*kaulaprakriyā*) is characterized by emphasis on the senses, seen as forms of the Goddess, and aestheticization of the ritual practice and everyday life.

tator, so essential for the success of a theatrical performance, is not overlooked. By saying *prekṣakāṇīndriyāṇi* the ŚS merges the actor and the spectator into the unity of the human person, who is expected to both act and perceive aesthetically. Thus, only two figures are still missing, the poet and the promoter of the play. Perhaps this is the reason why Kṣemarāja quotes the passages from the *Stavacintāmaṇi*[31] and the *Īśvarapratyabhijñā-vivṛti*, which focus on the *kavi* and the *nāṭyapravartayitṛ*, respectively. Thus, the fusion of the four polarities—*nāṭyapravartayitṛ* (in principle, the king), *kavi*, *nartaka*, *prekṣaka*—is achieved. Of the four *dramatis personae*, the *kavi* could in principle be dispensed with. This would be tantamount to saying that the multiform activities and identities of the actor are meaningless, that there are no stories to tell, that everything is reduced to the free and gratuitous overflow of his energies. Thus, the actor would give way to the dancer, since in the pure *nṛtta* there is no place for a plot or for specific emotions to be conveyed to the spectator: as the NŚ says, the sense of the *nṛtta* is just beauty.[32]

In most instances of the simile/metaphor the focus is on the actor/dancer. Three main aspects are taken into account. The first is his capacity of taking different external roles while remaining one internally. If, more often, his joyful and playful mood (cf. *vilāsa*) is compared to the *līlā* of the Lord, sometimes, as in Kṣemarāja's *Vimarśinī* on ŚS III.9, the emphasis is on the concealment of the actor's personal identity: like the actor, the Lord is presented as the one whose outward manifestations, rather than expressing himself, serve to veil him.[33] The ambiguous situation is aptly

31. Bhaṭṭa Nārāyaṇa, the author of this fine collection of nondual Śaiva hymns, probably belongs to 9th–10th century.

32. NŚ IV.264ab: *kiṃ tu śobhāṃ prajanayed iti nṛttaṃ pravartitam.* See Bansat-Boudon 1992: 400.

33. This theme is not unknown to classical antiquity. According to the testimony of Macrobius this was the position held, among others, by Porphyrius in his commentary, now lost, on Plato's *Timaeus*: while for the Stoiciens Nature (*Physis*) is identified with the totality of apparent reality, both rational and corporal, for the Neoplatonicians *Physis* detests exposing herself to all in her nudity. Phenomena are but a veil that Nature uses of

outlined in a passage of Maheśvaranānda's *Parimala* (p. 51), occurring few lines after the passage already quoted above:

> [...] *naṭaṃ prati ca bhūmikātvena yo rāmādir ābhāsate, sa tu samyaṅmithyāsaṃśayasādṛśyādivailakṣaṇyena saṃvidantaraviṣayatayā sāmājikair anubhūyate | taṭasthais tu śrotriyādibhir naṭatayaiveti |*
>
> Rāma and other personages, who appear to the actor just as roles to be played, are perceived by the [keen] spectators in terms of a special kind of awareness, that is, differently from a correct identification ["this Rāma is in fact an actor"], wrong identification ["this is indeed Rāma"], doubt ["is this Rāma or just an actor?"), similarity ("this man on the scene looks like Rāma"). Uninterested dull people, on the contrary, perceive the actor merely as "an actor".[34]

The sensitive spectator is called to experience the presence of Śambhu (the actor) in the character (here, the individual subject), and at the same time, even more subtly, to experience the presence of the character (e.g. Rāma, here the individual subject) in the actor (here, Śambhu) physically occupying the scene.[35] On the part of the spectator, it would be

to *hide* herself: only the spiritual eye can lift this veil and grasp her elusive essence. As Macrobius says (*In somnium Scipionis* I.2.17):

> [...] *quia sciunt inimicam esse naturae apertam nudamque expositionem sui, quae, sicut uulgaribus hominum sensibus intellectum sui uario rerum tegmine operimentoque subtraxit, ita a prudentibus arcana sua uoluit per fabulosa tractari*
>
> [...] for they know that Nature hates to be fully exposed and naked to all eyes, and that she not only loves to disguise herself with various veils and coverings of things in order to escape the rude eyes of common men, but likewise demands of the wise that they deal with its secrets through symbolic narratives (my translation, based on Neri 2007: 245).

34. For the correct interpretation of this passage, I thank Daniele Cuneo, who refers to a parallel passage of Hemacandra's *Kāvyānuśāsana* (p. 93 *samyaṅmithyāsaṃśayasādṛśyapratītibhyo vilakṣaṇā citraturagādinyāyena*).

35. See the well balanced remarks on the delicate issue by Abhinavagupta while commenting on NŚ (*Abhinavabhāratī* ad 26.7–8, vol. 3, p. 213):

> *yathā jīva[t]svabhāvam iti | paraṃ bhāvaṃ rāmādikaṃ veṣādibhiḥ samācared*

equally unsatisfactory to see only the actor or only the character, just as it would be unsatisfactory for the religious adept to focus either only on the Absolute or only on the phenomena. We can detect parallel motives drawn from aesthetic speculation: on the one hand, a too bold appearance of the actor would act as a disturbance to the spectator's enjoyment of the deeds of Rāma etc.[36] (the *āhāryābhinaya*s also serve to veil the personal identity of the actor), while, on the other, the spectator should never completely lose the awareness that what is happening in front of him is just a fiction.[37] The actor/Śiva does not identify himself with his roles, but still lives them intensely as an expression of his exuberant freedom. Shall we go a little further and perceive in the actor/Śiva, instead of the careful protection of his inmost being, the joy or the frenzy of not being nailed down to a single nature and taking multiplicity as a precious gift? However, sometimes it is another aspect of the complex figure of the actor which is taken into account. Instead of his joyful and playful attitude, his inner detachment is in focus—his "coldness"—which, when applied to his divine counterpart, can be read in terms of immanence/transcendence (*sarvamayatva*/*sarvātītatva*). This is the case of one of the many instances of actor similes found in the *Mokṣopāya* (MU)[38], this time referring to the liberated:

> *iti saṃbandhaḥ | so 'smīty anena svātmāvaṣṭaṃbhasyātyājyatām āha | anyathā layādyanusaraṇam aśakyam |.*
>
> The construction is: he should adopt another nature, such as the one of Rāma, etc., by means of the costume, etc. By saying "I am that," [Bharata] teaches that the foundation in one's own self should not be relinquished, otherwise it is impossible to keep with the tempo, [rhythm,] and so on (tr. Cuneo-Ganser 2022: 260).

36. AbhBh vol III p. 124 *prekṣakapakṣe na naṭābhimānas tatra hi rāmābhimāna iti darśayati* "In the perspective of the audience, there is no idea of 'actor,' for it is the idea of Rāma that is there" (tr. Cuneo-Ganser 2022: 259).

37. Cf. Shulman 2012: 38; Bansat-Boudon 2004: 146–154.

38. Most of the occurrences concern the comparison with *manas* due to its capacity of quickly passing from a state to another: *kṣaṇam ānanditām eti kṣaṇam eti viṣāditām | kṣaṇaṃ saumyatvam āyāti sarvasmin naṭavan manaḥ* || (I.27.37); *deśakālakriyādravyaśaktiparyākulīkṛ-*

MU VI.202.15

rāgadveṣabhayonmādamānamohamahārtayaḥ |
naṭasyevāsya dṛśyante śītalāmalacetasaḥ ||

Attachment, hatred, fear, madness, pride, obfuscation, great pain are seen by him with cold and immaculate mind just as it is for an actor.

A well-known passage from Somānanda's *Śivadṛṣṭi* (I.32–38) may conclude these scattered remarks with a virtuosic *cadenza*:

ātmapracchādanakrīḍāṃkurvato vā kathaṃcana | māyārūpamitītyādi ṣaṭtriṃśattattvarūpatām ||32|| *bibhrad bibharti rūpāṇi tāvatā vyavahārataḥ* | [...] *tathā nānāśarīrāṇi bhuvanāni tathā tathā* | *visṛjya rūpaṃ gṛhṇāti protkṛṣṭādhamamadhyamam* ||34|| [...] *yathā nṛpaḥ sārvabhaumaḥ prabhāvāmodabhāvitaḥ* ||37|| *krīḍan karoti pādātadharmāṃs taddharmadharmataḥ | tathā prabhuḥ pramodātmā krīḍaty evaṃ tathā tathā* ||38||

Sometimes it pleases Him to hide His own self and he appears then in the form of *māyā* and of the thirty-six orders of reality, taking on the nature of each of these. [...] In the same way (that Śiva brings forth the orders of reality) He brings forth the various planes of reality (*bhuvana*), the infinite bodies (of all creatures). In other words, He assumes their forms which are, accordingly, sublime (the gods), average (men) or base (animals). [...] Just as a king over the whole earth, in the joyous and startled intoxication of his sovereignty can play at being a simple soldier, imitating his behaviour, so, in His beatitude, the Lord amuses Himself by assuming the multiple forms of the whole. (tr. Gnoli 1957: 21)

tam | bhāvād bhāvāntaraṃ yāti lolatvān naṭavanmanaḥ || (III.103.6); *rasanād rasatām eti vicitrāsv atra vṛttiṣu | nāṭake naṭavad dehe mana evābhivartate* || (III.110.19); *naratvād eti nārītvaṃ pitṛtvāt putratāṃ punaḥ | yathā kṣipraṃ prati naṭas svasaṅkalpāt tathā manaḥ* || (III.110.54); etc.

BIBLIOGRAPHY

SOURCES

Abhinavabhāratī of Abhinavagupta

— Manavalli Ramakrishna Kavi, ed. (1926–1964). *Nāṭyaśāstra with the commentary of Abhinavagupta*. 4 vols. Baroda: Oriental Institute. [Vol. I (Ch. I-VII), 1926; 2nd ed. revised and critically ed. by K.S. Ramaswami Sastri. 1956 (GOS, 36). Vol. II (Ch. VIII-XVIII), 1934 (GOS, 68). Vol. III (Ch. XIX-XXVII), 1954 (GOS, 124). Vol. IV (Ch. XXVIII-XXXVII). Ed. by late M.R. Kavi and J.S. Pade. 1964 (GOS, 145)].

Ahirbudhnyasaṃhitā

— Ramanujacharya, M. D., ed. (1966). *Ahirbudhnya-saṃhitā of the Pañcarātrāgama*. 2nd ed. Rev. by V. Krishnamacharya. Adyar: The Adyar Library and Research Centre.

In somnium Scipionis of Macrobius

— Neri, M., ed. and trans. (2007). *Macrobio, Commento al Sogno di Scipione, Testo latino a fronte, con un saggio introduttivo di Ilaria Ramelli, Traduzione, bibliografia, note e apparati di Moreno Neri*. Il Pensiero Occidentale. Milano: Bompiani.

Īśvarapratyabhijñāvivṛtivimarśinī of Abhinavagupta

— Madhusudan Kaul Shastri, ed. (1938–1943). *Īśvarapratyabhijñā Vivṛtivimarśini by Abhinavagupta*. 3 vols. KSTS LX, LXII, LXV. Bombay.

Lakṣmītantra

— Krishnamacharya, V., ed. (1959). *Lakṣmītantra. A Pāñcarātra Āgama*. Ed. with Sanskrit gloss and Introduction. Adyar: The Adyar Library and Research Centre.

Mahārthamañjarī of Maheśvarānanda

— Dvivedi, Pt. V. V., ed. (1972). *Mahārthamañjarī with the Autocommentary Parimala*. Yogatantra-Ratnamālā 5. Varanasi.

Mokṣopāya

— *Mokṣopāya*. Electronic version by W. Slaje. URL: `http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/corpustei/sa_mokSopAya.xml`.

Nāṭyaśāstra

— See *Abhinavabhāratī*.

Pañcadaśī of Vidyāraṇya

— Rāyaprolu Liṃganasomayāji, ed. (1982). *Vedāntapañcadaśī with Kalyāṇapīyūṣavyākhyā*. Tenali.

Śivadṛṣṭi of Somānanda

— Madhusudan Kaul Shastri, ed. (1934). *Śivadṛṣṭi with the Vṛtti by Utpaladeva*. KSTS LIV. Srinagar.

Śivasūtravārttika of Bhāskara

— Chatterji, J. C., ed. (1916). *Shiva Sūtra Vārttika by Bhāskara along with the Shiva-Sūtra-Vṛtti by Kṣema Rāja, and the Spanda Kārikās with the Vṛitti by Kallaṭa*. KSTS IV-V. Srinagar.

— Dyczkowski, Mark S. G. (1992). *The Aphorisms of Śiva. The Śivasūtra with Bhāskara's Commentary, the Vārttika*. Albany: State University of New York.

Śivasūtravimarśinī of Kṣemarāja

— Chatterji, J. C., ed. (1911). *The Shiva Sūtra Vimarshinī, being the Sūtras of Vasu Gupta with the Commentary Called Vimarshinī by Kshemarāja*. KSTS 1. Srinagar.

— Torella, R., trans. (2013 [1979]). *Gli Aforismi di Śiva con il commento di Kṣemarāja*. Milano: Adelphi.

— Silburn, L., trans. (1980). *Śivasūtra et Vimarśinī de Kṣemarāja*. Publications de l'Institut de Civilisation Indienne 47. Paris: De Boccard and Institut de Civilisation Indienne.

Spandakārikā of Kallaṭa

— Madhusudan Kaul Shastri, ed. and trans. (1925). *The Spandakarikas of Vasugupta, with the Nirnaya by Ksemaraja Edited with Preface, Introduction and English Translation*. KSTS XLII. Srinagar.

Stavacintāmaṇi of Nārāyaṇa Bhaṭṭa

— Mukunda Ram Shastri, ed. (1918). *Stavacintāmaṇi with Vivṛti by Kṣemarāja*. KSTS X. Srinagar.

Svacchandatantra

— Madhusudan Kaul Shastri, ed. (1921–1935). *Svacchandatantra with commentary by Kṣemarāja*. 7 vols. KSTS XXXI, XXXVIII, XLIV, XLVIII, LI, LIII, LVI. Bombay.

Tantrāloka of Abhinavagupta

— Madhusudan Kaul Shastri, ed. (1918–1938). *The Tantrāloka of Abhinava Gupta with Commentary by Rājānaka Jayaratha*. 12 vols. KSTS XXIII, XXVIII, XXX, XXXVI, XXXV, XXIX, XLI, XLVII, LIX, LII, LVII, LVIII. Allahabad, Srinagar, and Bombay.

Yājñavalkyasmṛti

— Pandey, U. C., ed. (1994). *Yājñavalkyasmṛti with the Mitākṣarā commentary of Vijñāneśvara*. Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Sansthan.

STUDIES

Bansat-Boudon, L. (2004). *Pourquoi le théâtre? La réponse indienne*. Les quarante piliers. Paris: Mille et une nuits.

— (1991). "Les *sāttvikālaṃkāra*. Un théâtre de la séduction". *Journal Asiatique* 279.1–2, pp. 199–226.

— (1992). *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*. Publications de l'École française d'Extrême-Orient 39. Paris.

— (2016). "The World on Show, or Sensibility in Disguise. Philosophical and Aesthetic Issues in a Stanza by Abhinavagupta (*Tantrāloka* I.332, *Locana* ad *Dhvanyāloka* I.13)". In: *Around Abhinavagupta. Aspects of the Intellectual History of Kashmir from the Ninth to the Eleventh Century*. Ed. by E. Franco and I. Ratié. Münster: LIT, pp. 33–79.

Bäumer, B. (1995). "The Play of the Three Worlds. The Trika Concept of līlā". In: *The Gods at Play. Līlā in South Asia*. Ed. by W. S. Sax. New York and Oxford: Oxford University Press.

van Buitenen, J. A. B. (1972). *The Maitrāyaṇīya Upaniṣad. A critical essay, with text, translation and commentary*. 's-Gravenhage: Mouton & Co.

Cuneo, D. and E. Ganser (2022). "The Emotional and Aesthetic Experience of the Actor. Diderot's Paradoxe sur le comédien in Sanskrit Dramaturgy". In: *Verità e bellezza. Essays in honour of Raffaele Torella*. Ed. by F. Sferra and V. Vergiani. Vol. I. Napoli: Università di Napoli 'L'Orientale', pp. 194–272.

Di Marco, M. (2007). *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*. Roma: Carocci Editore.

Ganser, E. (2022). *Theatre and Its Other. Abhinavagupta on Dance and Dramating Acting*. Gonda Indological Studies. Leiden and Boston: Brill.

Gnoli, R. (1957). "Śivadṛṣṭi by Somānanda. Translation and Commentary, Chapter I". *East and West* 8, pp. 16–22.

Ratié, I. (2011). *Le Soi et l'Autre. Identité, différence et altérité dans la philosophie de la Pratyabhijñā*. Leiden: Brill.

Shulman, D. (2012). *More than real. A history of the imagination in South Asia*. Cambridge, MA and London.

Torella, R. (2023). "Beauty". In: *Burlesque of the Philosophers. Indian and Buddhist Studies in Memory of Helmut Krasser*. Ed. by V. Eltschinger et al. Hamburg Buddhist Studies Series. Bochum and Freiburg: Projekt Verlag, pp. 755–779.

Törzsök, J. (2016). "Theatre, Acting and the Image of the Actor in Abhinavagupta's Tantric Sources". In: *Around Abhinavagupta. Aspects of the Intellectual History of Kashmir from the Ninth to the Eleventh Century*. Ed. by E. Franco and I. Ratié. Münster: LIT, pp. 451–493.

Wenta, A. (2018). "Becoming the Dancer. Dissolving the Boundaries between Ritual, Cognition and Theatrical Performance in Non-dual Śaivism". *Cracow Indological Studies* 20.1, pp. 259–295.

ABSTRACTS

One often encounters, in Indian philosophic, religious and literary texts, similes and metaphors centred on the figure of the actor/dancer, associated with the God or the self. This is especially frequent in non-dual Śaivism of medieval Kashmir (and Tamiḻnāṭu), probably due to the close association of Śiva to dance. Starting from the analysis of the well-known series of *sūtra*s in the *Śivasūtra* along with the commentaries by Bhāskara and Kṣemarāja, the article investigates on the multiple meanings of this simile/metaphor.

« VARIATIONS SUR *NARTAKA ĀTMĀ* »

On rencontre souvent, dans les textes philosophiques, religieux et littéraires indiens, des comparaisons et des métaphores centrées sur la figure de l'acteur/danseur, associée au Dieu ou au soi. Cela est particulièrement fréquent dans le Śaivisme non-dualiste du Cachemire médiéval (et du Tamiḻnāṭu), probablement en raison de l'association étroite de Śiva avec la danse. À partir de l'analyse de la série bien connue de *sūtra* du *Śivasūtra* avec les commentaires de Bhāskara et de Kṣemarāja, l'article étudie les multiples significations de cette comparaison/métaphore.

SECONDE PARTIE

Littérature
Genres, transmission, société

« Je » féminins, émotions et poésie narrative jaina

Deux études de cas

Nalini Balbir

Université Sorbonne Nouvelle

Dans la littérature narrative jaina ancienne, les protagonistes féminins sont au moins aussi nombreux que leurs contreparties masculines, mais qu'en est-il de leurs voix et de leurs sensibilités ? En hommage à Marie-Claude Porcher, à ses études sur le *kāvya*, l'enquête qu'on va lire s'attachera à suivre deux femmes : Rājīmatī (section 1) et Candanabālā (section 2) que leurs destins littéraires rapprochent. Dans le chapitre canonique où figure la première, tout comme dans le commentaire en prose où la seconde est au centre, le texte est factuel et laconique ; les sensibilités n'ont pas de place, l'intime est hors-texte. Qu'il s'agisse de l'*Uttarādhyayanasūtra* (Rājīmatī) en ardhamāgadhī, de l'*Āvaśyakacūrṇi* (Candanabālā) en māhārāṣṭrī jaina ou des versions de leurs histoires incluses dans le *Triṣaṣṭiśalākāpuruṣacaritra* de Hemacandra (XII^e^ siècle) en sanskrit, ni la langue ni la forme (prose / vers), ni l'époque ne font la différence car les récits écrits par un auteur-narrateur sont à la troisième personne. Les choses changent lorsque les réécritures font intervenir un 'je' omniprésent, ouvrant ainsi la voie aux émotions personnelles. La narration de base a laissé une brèche ouverte pour une possible amplification et une réorientation : en s'emparant du personnage féminin et de son regard face à une situation, que la narration première, préoccupée d'autre chose, avait laissé de côté, et en lui don-

nant la parole, la focale a changé. Nous verrons Rājīmatī et Candanabālā s'exprimer dans deux *mahākāvya* en sanskrit de forme classique (XIV^e^ et XX^e^ siècles respectivement) mais aussi dans des genres littéraires que développe la littérature vernaculaire en gujarati des jaina śvetāmbara : la lamentation (*vilāpa*) et la requête (*vīnatī*), lesquels soutiennent l'émergence de la première personne [1].

Nos deux femmes ont un autre point commun : ce sont des héroïnes emblématiques du patrimoine jaina [2] et deux renonçantes exemplaires qui font partie de la liste traditionnelle des seize *satī* (*sola satī* ; Kelting 2009). La première est célébrée pour avoir remis sur le droit chemin de la chasteté un moine sur le point de succomber aux tentations, la seconde est connue pour avoir été la nonne en chef de la communauté des nonnes de Mahāvīra. L'intrusion de la sensibilité dans les récits ne change rien à ces statuts élevés qui suscitent le respect des fidèles. En revanche, elle peut les rendre plus proches des auditoires, féminins en particulier. Par ailleurs, émotion ne signifie pas nécessairement sensiblerie ; elle peut être une manifestation de ferveur.

1. Rājīmatī

1.1. La source śvetāmbara de l'histoire de Nemi et Rājīmatī est le chapitre 22 de l'*Uttarādhyayanasūtra* en ardhamāgadhī. Le mariage de Nemi, fils du roi Samudravijaya et de la reine Śivā, avec la princesse Rājīmatī est organisé par Keśava alias Vāsudeva alias Kṛṣṇa (cousin de Nemi). Le jeune homme quitte son palais pour aller chercher la jeune fille. Il est dans tous ses atours.

1. L'enquête se limite à la tradition śvetāmbara car la littérature digambara n'offre pas un terrain favorable : le nom de Rājīmatī figure bien dans la version classique de l'*Uttarapurāṇa* de Guṇabhadra (71.145) mais rien de plus, et l'histoire de Candanabālā (74.338-347) est extrêmement laconique.

2. Cette caractéristique les rend très différentes des héroïnes de 'romans' jaina en prakrit dont le titre est le nom d'une femme (cf. Chojnacki 2016).

> Alors qu'il sortait, il vit sur sa route, éperdues, terrifiées, des bêtes parquées dans des enclos et des cages, en pleine détresse. Elles en étaient à la fin de leur existence, allaient servir de nourriture, être mangées. À cette vue, le noble sage dit au cocher : « Tous tant qu'ils sont, ces animaux n'aspirent qu'au bonheur : pourquoi se trouvent-ils parqués dans des enclos et des cages ? » Alors le cocher : « Quelle chance ont ces animaux ! À tes noces, ils vont régaler des foules ! » À entendre le cocher annoncer le massacre de tant de bétail, voici comme réfléchit le noble sage, dans sa compassion pour les êtres animés : « Si je suis cause qu'on extermine une telle quantité d'animaux, je ne trouverai pas dans l'autre monde le bonheur suprême auquel j'aspire ». Dès lors, il remet au cocher sa paire de boucles d'oreille et la superbe chaîne qui pare ses hanches, ainsi que tous ses bijoux. Sa décision arrêtée, selon l'usage, les dieux descendirent de leurs cieux en grande pompe pour célébrer sa sortie du monde. Alors, entouré des dieux et des hommes, juché sur le meilleur des palanquins, il quitta Dvārakā et gravit le Mont Raivataka (22.14-22).

Vient ensuite le geste emblématique de l'ordination : l'arrachage des cheveux en cinq poignées auquel Nemi procède lui-même. Son entourage formule des souhaits afin qu'il réussisse en matière de « connaissance, juste foi, conduite, ascèse, endurance et Délivrance » (22.26). Et voici comment le sort de Rājīmatī est scellé :

> La fille du roi ayant appris le renoncement du Jina, sans bonheur, sans joie, envahie par le chagrin, pensa : « Que la honte soit de mon existence ! Puisqu'il m'a abandonnée, le mieux pour moi est le renoncement. » Alors, résolue, décidée, elle s'arracha elle-même les cheveux, lesquels étaient semblables à des abeilles noires, apprêtés par la brosse et le peigne (22.28-30).

Au cours de son itinérance de nonne, elle s'abrite dans une grotte pour échapper à la pluie, enlève ses vêtements. Alors qu'elle est nue, le moine Rathanemi (frère de Nemi) cherche à la séduire, mais elle repousse ses avances et tient un sermon. « Après avoir entendu les paroles bien dites de cette femme toute de retenue, il fut ramené vers la Loi tel un éléphant sous

l'effet du croc. » (22.46). Cet épisode est centré sur Rathanemi, qui donne son nom au chapitre. La version canonique est lapidaire et rythmée. Elle met l'accent sur la gloire liée au renoncement, voie que suivent les trois personnages. Rājīmatī est mise en avant comme enseignante vertueuse.

1.2. Le regard et les paroles de Rājīmatī sont au premier plan du *kāvya* connu sous le nom de *Meghadūta* jaina (ici MDJ)[3]. Son auteur, Merutuṅgasūri, né en 1346, mort en 1414, devient le pontife de l'Añcalagaccha, ordre monastique śvetāmbara, en 1388[4]. On lui doit une grande variété d'œuvres (régulaire monastique de son groupe, commentaires de traités sur le karma, grammaires, traité doxographique ou alchimique, littérature narrative, hymnes de type tantrique, etc.)[5]. Dans ce poème, inspiré de l'illustre modèle kālidāsien, dont il reprend les premiers mots (*kaścit kāntām*) et le mètre *mandākrāntā* dans ses cent quatre-vingt-seize strophes réparties en quatre *sarga*, quelques strophes en début et en fin sont mises dans la bouche d'un narrateur qui désigne Rājīmatī par 'elle'[6]. Cela n'empêche que dès l'attaque, le ton est donné :

dhyātvaivaṃ sā nava-ghana-ghṛtā bhūr ivoṣmāyamāṇā
yuktāyuktaṃ sa-mada-madanāveśato 'vindamānā
asrāsāraṃ puru visṛjatī vāri kādambinīvad
dīnā duḥkhād atha daka-mucaṃ mugdha-vācety uvāca. (1.9)[7]

3. Pour l'analyse de cette œuvre je m'appuie sur le Mémoire de Master 2 de Marie-Claude Mechling (2013) que j'ai dirigé à l'Université de la Sorbonne-Nouvelle, mais n'en retiens que les éléments utiles à la démonstration et revois les traductions, les premières en langue non indienne. Ce Mémoire devait se poursuivre et s'élargir en une thèse de doctorat, qui n'a malheureusement pas abouti.

4. Équivalents en ère Vikrama : 1403 – 1471 – 1445.

5. Plus de détails par exemple dans MDJ 1989 : introduction 71-83 et 'Pārśva' 1968 : 199-235. Ce dernier mentionne un *Nemidūtamahākāvya* du même auteur, sans référence (p. 223). Je n'en ai pas encore trouvé de trace concrète.

6. Un autre *kāvya* jaina, non traité ici, a pour sujet les lamentations de Rājīmatī et est d'inspiration kālidāsienne : le *Nemidūtakāvya* de Vikrama qui est un *samasyāpūraṇa* : cf. Jacobi 1895 : 115 n. 3.

7. Les deux éditions disponibles (MDJ 1924 et MDJ 1989) ont été vérifiées pour chaque

Avec de telles pensées, elle, en ébullition comme la terre arrosée par le nuage nouveau,
Ne sachant plus ce qui est approprié ou ce qui ne l'est pas en raison d'un accès d'amour passionné,
Déversant un flot de larmes, abondant, comme une longue file de nuages déverse de l'eau en abondance,
Accablée par la souffrance, s'adressa alors d'une voix ingénue au nuage.

L'exacerbation des sentiments et les émotions sont mises en avant par le choix du vocabulaire. La souffrance de la séparation, annoncée dès la deuxième strophe, et sa conséquence physique, l'évanouissement : *kāmenāśu priyavirahitā Bhojakanyā mumūrcha* (1.2d), caractéristiques de toute la poésie amoureuse indienne, qu'il s'agisse des traités ou des œuvres elles-mêmes, sera l'idée directrice de tout le poème, et ce fait même apparaît comme une innovation. Dans le reste de l'œuvre, c'est Rājīmatī qui regarde, ressent, réagit et s'exprime. Elle assume le rôle de témoin des événements qui ont bouleversé son existence à travers le souvenir qu'elle en a et la description qu'elle en fait. Son personnage se dédouble puisqu'il décrit des scènes dont elle fut la principale protagoniste et d'autres auxquelles elle ne put assister. L'histoire est donc présentée du point de vue de la fiancée abandonnée. La jeune fille observe, prend à témoin le nuage qui est son confident, raconte sa souffrance de femme délaissée. En effet, la caractéristique la plus visible du poème est l'irruption d'un 'je' omniprésent qui est

strophe citée, d'autant que MDJ 1989 contient un certain nombre de coquilles. Deux moines, également de l'Añcalagaccha comme l'auteur du *mūla*, ont commenté le MDJ. Ils appartenaient à la communauté de Jayakīrtisūri (VS 1433-1500) qui succéda à Merutuṅga à la tête de l'ordre et fut leur maître ('Pārśva' 1968 : 236 et suiv.). Le commentaire de Mahīmerugaṇi (dans MDJ 1989), date de composition inconnue, fonctionne comme tout commentaire classique et a pour objectif principal l'élucidation syntaxique. Celui de Śīlaratnasūri (dans MDJ 1924), composé en 1434 (ère Vikrama 1491), se concentre sur l'analyse de la formation des mots et l'identification des figures de style. Mais ils ne sont ici cités explicitement qu'en cas de nécessité absolue pour ne pas surcharger ce travail, dont l'objectif est autre. En revanche, les lectures du *mūla* qu'ils citent ont été systématiquement vérifiées. — Dans cette section, je sépare les composés à l'aide de traits d'union.

une femme. Le narrateur qui s'adresse au nuage est une narratrice, Rājīmatī en personne, qui offre un récit autobiographique, partiellement en flashback. Cette dimension et cette implication personnelle modifient entièrement la perspective du récit car la narratrice est la 'victime' en même temps qu'elle dirige sa vie. Elle raconte notamment les préparatifs du mariage, qui devait être le sien, auquel elle assiste en tant que spectatrice. Les descriptions, par exemple, du printemps et des réjouissances (2.1-11) alternent avec les phrases à la première personne exprimant son ressenti devant les scènes qu'elle regarde. Elle envoie donc le nuage porter ses sentiments à l'époux qui ne le fut jamais.

taptāśmeva sphuṭati hi hiruk preyaso hṛn mamaitat
tat kārūṇyārṇavam upa tadaṃ preṣayāmy abdam etam
mandaṃ mandaṃ svayam api yathā sāntvayaty eṣa kāntaṃ
mat-sandeśair davam iva dava-pluṣṭam utsṛṣṭa-toyaiḥ. (1.8)

Hélas ! Mon cœur séparé de mon bien-aimé, se fend comme une petite pierre chauffée.
C'est pourquoi j'envoie ce nuage, un océan de compassion, vers lui
En sorte que, petit à petit, de lui-même, il apaise mon époux
Grâce à mes messages, comme il apaise la forêt en proie au feu grâce aux eaux déversées.

Il devient donc le destinataire de ses effusions et son confident. C'est que, pendant un temps, la jeune femme garde espoir que Nemi revienne sur sa décision :

yady apy enaṃ pariṇaya-mahaṃ viśva-viśvābhinandyo
'tiryak-kāraṃ tvam iva salilāsāram āñcat patir me
āgārhasthya-sthiti tad api cāvārṣika-rkṣaṃ tavaivā-
muṣyaivāśāṃ hṛdi vidadhatī seyam āsthāṃ prajeva. (3.55)

Même si, digne de louanges dans le monde entier, mon maître est parti en laissant inachevée cette fête du mariage,
Comme toi, ô nuage, parti après avoir interrompu une rafale de pluie,

Pourtant, tant qu'il reste maître de maison [8], moi, je garde fiché en
mon cœur l'espoir de sa présence à lui seul
Comme les gens qui, tant qu'apparaissent les constellations de mous-
son, gardent l'espoir de ton retour.

Le vide laissé par le bref récit canonique et le désintérêt total pour les réactions possibles de la jeune femme — Rājīmatī peut-elle rester aussi impassible ? Est-ce une femme de chair et de sang ou une abstraction ? — est ici comblé par une large palette d'émotions qu'elle exprime sans ambages.

La douleur extrême et quasi-physique qui conduit à l'évanouissement (voir déjà ci-dessus) est le résultat d'un savant crescendo. Dans un premier temps, amertume et tristesse affectent la jeune femme lorsqu'elle évoque les jeux des huit femmes de Kṛṣṇa avec le jeune Nemi dans l'exubérance du printemps (jeux dont elle n'a d'ailleurs pu être elle-même le témoin puisqu'ils ont eu lieu avant la décision du mariage), et compare la joie qui dut être la leur avec sa propre situation :

dhanyā manye jala-dhara! Harer eva bhāryāḥ sa yābhir
dṛṣṭo dṛgbhir pari-jana-manaś-chanda-vṛttyāpi khelan
kasmāj jajñe punar iyam ahaṃ manda-bhāgyā strīcelī
yā tasyaivaṃ smaraṇam api hā! mūrchanāptyā labhe na. (2.24)

Les épouses de Hari sont comblées, je suppose, ô porteur d'averses !
elles qui
L'ont de leurs yeux vu s'amuser avec la complaisance et l'assenti-
ment de l'entourage.
En revanche, d'où suis-je née, moi, cette pitoyable femme,
Qui n'ai même plus le souvenir de cet homme hélas ! parce que je me
suis évanouie ?

Une douleur comparable point encore lorsqu'elle pense aux jeux aquatiques qui furent les leurs dans la touffeur de l'été (2.42-48). Même si Nemi n'a pas véritablement de rôle actif et se laisse faire par des jeunes femmes qui s'empressent autour de lui, même si « le maître, encerclé par

8. L'état d'esprit de Rājīmatī change lorsque, plus tard, elle voit le palanquin emmenant Nemi pour le renoncement : voir ci-dessous MDJ 4.5.

les épouses de Hari à l'éclat d'or prolongeait le jeu dans les eaux grâce à des centaines d'attentions pour combler son frère et lui procurer une joie unique » (2.48ab), ces scènes montrent qu'il fut un temps où il ne refusait pas le badinage. Voilà de quoi accroître encore la souffrance de l'abandonnée. Et ce sont ces huit épouses qui, plus tard, ont pris la parole tour à tour pour convaincre Nemi d'accepter le mariage (3.6-16 : Rukmiṇī, Jāmbavatī, Lakṣmaṇā, Susīmā, Gaurī, Satyabhāmā, Padmāvatī, Gāndhārī), rejoignant les voix de la famille et des citadins.

Détail innovant, le lecteur entre dans le for intérieur de la jeune femme, lorsque, juste avant le moment du mariage, elle perçoit un mauvais présage qui l'inquiète :

kvāyaṃ devas tri-bhuvana-patir martya-kīṭaḥ kva caiṣā
yady apy ārṣīn nilaya-balajaṃ no tathāpi pratīye
ity ūhe me sphurad api tadā locanaṃ bhānavīyaṃ
bhāgyābhāve 'mukulayad aho! kāma-rājīva-rājīḥ. (3.40)

« Quelle commune mesure y-a-t-il entre le seigneur, maître des trois mondes et cette mortelle de rien ?
Il est arrivé à la porte du palais. Néanmoins, je n'ai pas confiance. »
Au cours de ce raisonnement, mon œil droit vibrant
Ne fit pas s'ouvrir, hélas ! les rangées de lotus des désirs, car il manquait la bonne fortune [9].

La position de la césure avant le dernier membre de phrase du *pāda* b accuse la violence du contraste entre une arrivée prometteuse et un signe négatif qui pourrait l'annuler.

La première réaction après l'abandon est violente :

pratyāvṛtte pariṇayabhuvah prāṇiteśe nirāśā
śampā-pātopamiti papatotpīḍitā [10] *tat-pravṛttyā*

9. Double sens : « la vue du soleil ne fit pas s'ouvrir, hélas ! les lotus. » Le sens d'œil droit pour *bhānavīya*, dérivé de *bhānu*, est attesté uniquement dans les lexiques, ce qui n'est pas pour surprendre car le *kāvya* de Merutuṅga est assez riche en mots rares et formes recherchées (ex. *tadaṃ* pour *taṃ* en 1.8 cité ci-dessus).

10. Abrègement métrique : *papata* au lieu de *papāta*. Le commentaire (MDJ 1924 : 133) jus-

pṛthvī-pīṭha-pratihatatamonmūlitādhāra-sālā
vallīva drāk sakala-vigalad-bhūṣaṇāli-prasūnā. (3.51)
udyad-duḥkha-jvara-bharavatī saṃnimajyāham asmin
mohāmbhodhau sukham iva tadā yat payodānvabhūvam
tāpas tasmād udalasad asau ko 'py alaṃ kampa-sampad-
yukto yasmāt samajani mamānargalo vipralāpaḥ. (3.52)

Alors que le maître de mon cœur avait déserté le lieu de la cérémonie, désespérée,
Je tombai comme foudroyée, bouleversée que j'étais par la nouvelle,
Telle la liane dont le soutien, le *śāl,* a été déraciné et abattu au sol,
Fleurs et parures, toutes, ayant tôt fait de glisser. (3.51)

Fiévreuse d'une souffrance qui montait, immergée dans cet océan d'égarement,
Je ressentis alors, ô dispensateur d'averses, comme un bonheur.
De cette immersion, se développa fortement une brûlure inédite
Accompagnée d'une bonne chose — le tremblement d'où naquit chez moi une lamentation sans frein. (3.52)

C'est une composante d'un climat émotionnel général où se trouve plongé tout l'entourage.

Ses parents, « déversant un flot de larmes, effectuaient une répétition de la mousson » (*varṣā bāṣpaplavavigalanāt paunaruktyaṃ nayantau*, 3.45b), tandis que, dans ce qui s'apparente à un véritable deuil, « tous les Yādava, dont la vie ne semblait plus tenir qu'à un souffle, pleurèrent très fort en se frappant la poitrine, faisant pleurer la terre et les cieux à travers l'écho que produisaient leurs pleurs, comme des hommes à qui on a dérobé tout ce qu'ils avaient. » (3.49cd). Les *anuprāsa*, en *r*, dans le second exemple, ajoutent à l'expressivité en mimant les bruits de la douleur. L'atmosphère de désarroi contraste radicalement avec les hommages très nets dans la narration canonique (ci-dessus section 1.1, p. 418).

tifie cette forme comme une alternative, par référence à la grammaire : *papateti 'ṇid vā 'ntyo ṇac'* [= grammaire sanskrite de Hemacandra 4.3.58] *iti vṛddhivikalpād rūpam* qui enseigne par exemple *vilalapa* à côté de *vilalāpa*, *ninaya* à côté de *nināya.*

La douleur s'exprime très vivement dans le quatrième *sarga*, celui du renoncement de Nemi :

atra tyaktvākhilam api yatā svāminā kānanāya
vyucchinnāśā mukulita-mukhī dīrgha-dāhaikasadma
raktodeṣyan-nija-pati-karāsañjanād asti sāyaṃ
vīkāśāśā dina-kumudinīr bahv amanye 'dya mattaḥ. (4.8)

kokī śokād vasati-vigame, vāsarānte cakorī
śītoṣṇa-rtu-praśama-samaye mucyate nīlakaṇṭhī
tyaktā patyā taruṇima-bhare kañcukaś cakriṇevā-
matraṃ vārāṃ hrada iva śucām ābhavaṃ tv ābhavaṃ bhoḥ! (4.9)

śambākṛtyopayama-niyamodduḥkha-halyābhir upte
bhartur dīkṣā-graha-niśamanenādya bījākṛte 'tha
sikto netrāmbubhir aviralaiḥ śoka-śālir viśāle
śāleye 'sminn urasi sarase paśya pamphulyate 'sau. (4.10)

duḥkhasyaivaṃ jala-dhara! parāṃ koṭim āṭīkitāṃ māṃ
cakrasyevoddhura-virahatas tasya bhāryāṃ viditvā
cet tvaṃ samyag jagati savitā tad-bhajoccair gavaughaṃ
tanvāno man-muda udaya-daṃ taṃ kṣamādhīśa-vittam. (4.11)

Le seigneur qui partait vers la forêt après avoir tout abandonné ici
Avait brisé mon espoir. J'avais le visage d'un lotus fermé. Je n'étais plus que la demeure unique d'une fièvre interminable.
En vérité, comme à cause de l'étreinte des rayons de leur époux [11] qui se lèvera rougeoyant le soir,
Les lotus de jour auront l'espoir de s'épanouir, je les trouvais aujourd'hui plus chanceux que moi. (4.8)
La femelle *cakravāka* est libérée du chagrin à la disparition de la nuit, à la tombée du jour, la femelle *cakora*,
La paonne à la gorge bleu-nuit, à la fin des saisons froide et chaude [12].
Mais moi, délaissée par mon époux, en pleine jeunesse, comme une vieille peau par le serpent,
Je suis devenue un réceptacle de souffrances pour toujours, comme le lac en est un pour les eaux, ô nuage. (4.9)

11. L'astre lunaire.
12. Soit au moment de la saison des pluies (comm.).

Regarde comme dans cette vaste rizière — mon cœur généreux —
Semée et labourée par les charrues — les souffrances de l'annulation du mariage —
Aujourd'hui à nouveau ensemencée par la nouvelle de l'initiation du Maître,
Le riz — mon chagrin — arrosé par des larmes continuelles atteint sa pleine maturité ! (4.10)

Sachant que j'ai ainsi atteint, ô nuage, le summum de la douleur,
Moi, l'épouse de cet homme, pareille à celle du *cakra*, en raison d'une intense séparation,
Si tu es vraiment dans le monde soleil ou père [13] rejoins-le, en répandant des torrents de pluie drue,
Lui, célèbre parmi les maîtres en endurance, qui fera se lever ma joie. (4.11)

Le ton sarcastique, proche de la colère, transparaît dans l'éloge ironique et amer du promis que fait la femme bafouée. Il revient pour ainsi dire à remettre en question les qualités qui définissent Nemi aux yeux des autres et à nier sa compassion, que la jeune femme considère finalement mal employée :

satrād atrāhṛtam asumatāṃ vṛndam ānanda-sadma
jñānābhāvād apaguṇam api kleśa-nāśād akārṣīḥ
vyaktaṃ bhaktaṃ janam imam atho modayasy artti-bhājaṃ
no vācāpi prasṛmara-kṛpa! ccheka! ko 'yaṃ vivekaḥ ? (4.17)

prāg udvāhaṃ sva-jana-janitenāgraheṇānumene
saṃcere 'ntar-guru-parijanaṃ pīlunā copayantum
dvārāt pratyāvṛtad atha bhavān kūkadasyāpi [14] *śāvo*
gardhyetaivaṃ guṇa-gaṇa-nidhe! no caturhāyaṇo 'pi. (4.18)

D'une foule de créatures amenée ici depuis la forêt, tu as fait une demeure de félicité,

13. Les deux sens possibles de sk. *savitṛ*.

14. Sk. *kūkada*, n'est pas attesté dans Monier-Williams, mais est attesté dans le lexique jaina de Hemacandra : *satkṛtyālaṅkṛtāṃ kanyāṃ yo dadāti sa kūkadaḥ* (*Abhidhānacintāmaṇi* 3.139), cité dans les deux commentaires du MDJ et suivi de la glose *kūkadaḥ śvaśuraḥ* dans MDJ 1924 : 150.

En détruisant leur souffrance, alors même que l'absence de connaissance les rend dépourvues de toute qualité ! [15]
Et cette personne, évoluée, dévouée, en proie à la douleur, tu la réjouis,
Non ! Même pas en parole, ô flot de compassion ! ô habile homme ! Quel discernement est-ce là ?
Dans un premier temps, Votre Seigneurie avait consenti à l'hymen parce que les membres de sa famille insistaient,
Et s'était mise en route à dos d'éléphant [16], entourée de personnes vénérables et d'une suite, en vue de m'épouser.
Puis s'est ravisée à la porte de son [futur] beau-père !
Non, même un enfant de quatre ans, ô réceptacle d'infinies vertus ! ne décevrait pas ainsi ! (4.17-18)

Cette tonalité apparaît comme une innovation quelque peu inattendue puisque la personne dont la valeur est en définitive mise en doute est un futur Jina [17].

L'incompréhension du comportement de l'autre, génératrice de révolte et d'indignation ouvertes, s'exprime à travers le schéma de phrase récurrent 'si ..., pourquoi ... ?' (4.21-24), et aboutit à des reproches :

mugdhaṃ snigdhaṃ smitam ati-javaṃ riṅkhaṇaṃ yatra yatra
prekṣā-citraṃ bhuvi viluṭhanaṃ bandhanaṃ rikta-muṣṭeḥ
uttānatve kara-caraṇanaṃ proktam a-vyakta-varṇaṃ
yānaṃ padbhyām an-ṛju śanakair yat-tad-ākṛṣṭi-kāṅkṣā. (4.22)
āhūtasyābhimukham ubhayā-pāṇi dūreṇa yānaṃ
kaṇṭhāśleṣaḥ praṇayini haṭhāt sthānam aṅke jananyāḥ

15. Nemi a épargné toute souffrance aux animaux qui étaient prêts pour le festin des noces en renonçant au mariage. La strophe dessine le contraste entre animaux et humains. Ces derniers sont 'articulés' (*vyakta* ; ils sont doués de parole), évolués ou intelligents (comm. *dakṣa*).

16. Sk. *pīlu* (MDJ 1924 : *hastin* ; MDJ 1989 : *gaja*) au sens d'éléphant n'est attesté que dans les lexiques (MW) ou dans les inscriptions et serait à rapprocher de l'arabe *fīl*.

17. Une strophe d'hommage en règle (*namas te*) mais en antiphrase, qui s'apparente à une *nindāstuti*, a été de même prononcée par Kṛṣṇa juste après la décision de Nemi de renoncer au mariage (3.47).

kūrcā-karṣaḥ pitur iti kutaḥ prākṛtārbhānurūpaṃ
divya-jñāna-tritaya-kalito 'ceṣṭathāś ced a-rāgaḥ. (4.23)
etat sarvaṃ guru-jana-mano-modanārthaṃ yadi tvaṃ
tattvaṃ vinduḥ svayam a-kuṭilaṃ svī-cakartha prakāmam
itthaṅ-kāraṃ katicana samā man-mude dāra-karma
svī-kṛtyaitat kim upa-jarasaṃ no tapas tapyase sma. (4.24)

Sourire avec innocence et affection, marcher à quatre pattes à toute vitesse partout où
Il y a un spectacle intéressant, se vautrer à terre, fermer son petit poing vide,
Remuer des pieds et des mains pour se lever, babiller indistinctement,
Marcher de biais sur ses deux pieds avec lenteur, désirer attirer à soi tous les objets,
Partir loin vers qui est appelé à deux mains [18],
S'accrocher brusquement au cou d'un être aimé, s'installer sur le giron de sa mère
Et tirer les poils de la barbe de son père : pourquoi avoir eu un comportement d'enfant ordinaire
Si tu es doté de la triple connaissance divine [19], affranchi de toute passion ? (4.22-23)

Si, à tout ceci, pour réjouir le cœur de tes aînés, toi,
Le connaisseur du sens des principes [20], sans ruse tu as volontiers consenti de toi-même,
Te comportant normalement pendant quelques années pour me réjouir,
Ayant accepté le rôle d'époux, pourquoi n'aurais-tu pas pratiqué l'ascèse à l'approche de la vieillesse ? (4.24)

18. Sous toute réserve.

19. À savoir : perception, connaissance de la tradition et connaissance représentative (*mati-*, *śruta-*, *avadhi-jñāna*).

20. Les sept principes ou catégories fondamentales : vivant (*jīva*), non vivant (*ajīva*), influx karmique (*āsrava*), attachement du karma à l'âme (*bandha*), arrêt du flot karmique (*saṃvara*), élimination de la matière karmique (*nirjarā*), Délivrance (*mokṣa*). Ils deviennent neuf si on y ajoute action méritoire (*puṇya*) et action mauvaise (*pāpa*).

Le sentiment d'humiliation, perceptible en 4.9 (ci-dessus) est clairement manifesté :

yad vā manyuḥ paribhava-bhavo māṃ sa-pattrā-karoti (4.28b)

Ou plutôt, le courroux né de l'humiliation me meurtrit [comme une flèche enfoncée profondément dans le corps].

Il s'associe à celui d'injustice : sans défaut (*an-aghā*), la jeune fille a pourtant été répudiée (*dūritā tvayā* 4.14). Le ton devient celui du reproche virulent dans une strophe où éclate la dimension intime et presque physique de la douleur : toute d'un désir nouveau (*nava-rasā*), toute de tendresse (*sāra-snehā*), elle n'a suscité aucune réaction de la part de Nemi au moment du mariage. Bien que n'ayant pas été déflorée (*ananyocchiṣṭā* 4.15), elle est totalement souillée (*kaluṣitatarā*, 4.14).

Le 'je' de Rājīmatī est conforté et guidé par la relation de sororité qu'elle entretient avec le groupe indifférencié de ses confidentes (*sadhrīcī*, 1.3 ; *vayasyā*, 3.41 ; *sakhī*, 3.37, 4.5, 4.38-39 ; *ālī*, 3.53). Dès l'évanouissement initial (1.2d ; voir ci-dessus), ces dernières interviennent pour présenter à la jeune femme des remèdes rafraîchissants (*śītopacāra*, 1.3) classiques tels que pâte de santal ou linge humide, dans une situation non moins classique. Elles se récrient (*śāntaṃ pāpam*, 3.41a) lorsque la princesse leur fait part de la vibration de son œil droit, ce qui, loin de l'apaiser, ne fait que provoquer en elle de l'agitation (*udvega*, 3.41c). Mais, après l'abandon, leurs observations, qui se veulent encourageantes, n'ont pas l'effet escompté :

agre dhūma-dhvaja-guru-janaṃ ced uduhya vyamokṣyat
tat pāthodhau pravahaṇam upakṣipya so 'majjayiṣyat
rājanyānām adhi-guṇataro 'nyo 'tha bhāvī vivoḍhe-
ty ālīnāṃ gīr ajani ca tadā me kṣata-kṣāra-tulyā. (3.53)

« S'il t'avait laissée tomber après t'avoir épousée en présence du feu et des aînés,
Cela aurait été comme de lancer une embarcation sur l'océan et de la laisser sombrer.
Mais là tu pourras épouser un autre prince pourvu d'encore plus de qualités »,

Furent alors les paroles de mes amies, pareilles à du sel sur une blessure.

Lorsque, de la fenêtre de son palais, Rājīmatī voit passer le palanquin emmenant Nemi pour le renoncement, départ qui scelle définitivement son abandon et l'impossibilité de tout espoir (voir ci-dessus 3.55), ses amies « inventant quelque ruse éloignent un peu la malheureuse » (4.5d). Enfin, en un retournement quelque peu soudain, elles incitent la jeune femme à ne plus supporter l'égarement et à l'annihiler, sans tarder, avec l'arme de l'Éveil (*imam adhunā bodhi-śastreṇa hinddhi*, 4.39d), préparant l'ultime dénouement :

sadhrīcīnāṃ vacana-racanām evam ākarṇya sātho
patyur dhyānād avahita-matis tan-mayatvaṃ tathāpat
saṅkhyātāhair adhigata-mahānanda-sarvasva-sadmā
tasmād bheje 'nupamiti yathā śāśvatiṃ saukhya-lakṣmīm. (4.42)

À l'écoute des paroles habiles de ses amies, celle-ci,
Pleinement concentrée en méditant sur son époux, devint lui,
Entrant en peu de jours dans la demeure dont la richesse est l'extrême félicité.
En sorte qu'elle ressentit de manière incomparable la splendeur éternelle du bonheur.

Ainsi se termine l'œuvre. Merutuṅga n'inclut donc pas l'épisode où la princesse devenue nonne remet sur le droit chemin Rathanemi, son ex-beau-frère devenu moine, en proie à la tentation du désir. Cette séquence, présente dès la source canonique (section 1.1, p. 418), étant devenue incontournable, clore sur le destin personnel de Rājīmatī résulte certainement du choix de l'auteur. La Délivrance finale de la jeune femme résulte d'une fusion-absorption résultant d'une dévotion inébranlable qui se manifeste dans la concentration mentale, ultime recours.

1.3. Le geste littéraire de Merutuṅga est-il nouveau, est-il un choix individuel ? L'auteur ne dit rien de ses sources. Toutes les séquences narratives évoquées plus haut sont présentes dans ce qu'on peut tenir pour

une référence standard en matière d'épopées jaina śvetāmbara relatant les biographies des Jina et des personnages qui gravitent autour d'eux, le *Triṣaṣṭiśalākāpuruṣacaritra* de Hemacandra (XII^e^ s.; ici VIII.9) : les jeux de printemps dans le parc (VIII.9.45-68), les jeux d'eau en été (69-94), les prises de parole successives des épouses de Kṛṣṇa plaidant devant Nemi pour son mariage, trois individuellement puis les cinq autres (98-114), les pourparlers puis les préparatifs du mariage (124-144), le départ de Nemi (145 et suiv.), le spectacle des animaux en souffrance et leur libération par Nemi (171-179), son demi-tour et le chagrin de l'entourage (180 et suiv.) puis la décision finale et sans appel du renoncement. Et pourtant, la tonalité générale est différente. Les observations notant les réticences de Nemi aux jeux puis au mariage sont nombreuses. Le prince s'y résout finalement, mais, explique l'auteur, « il est importuné par ces gens insistants » (*taiḥ sāgrahaiḥ uparuddhaḥ*, 116), et le lecteur entre dans son for intérieur, assistant à son tiraillement :

> Hélas, quelle ignorance ont ces gens ! Et honte à cette courtoisie que je manifeste ! Non seulement ils tombent eux-mêmes dans l'océan des renaissances, mais encore ils y font chuter les autres avec la pierre du lien de l'affection. Maintenant je dois consentir uniquement pour la forme. Le moment venu, je dois absolument faire ce qui est bon pour moi. (117-118).

Plus tard, le chagrin de son entourage, qui réclame la compassion, ne produit comme seule réponse qu'un sermon sur les souffrances de la transmigration auxquelles le prince veut mettre fin : « Je ne vois aucune raison au chagrin de mes parents et de mon frère » … « Détruire le karma est absolument impossible sans vie religieuse (*parivrajyā*). C'est pourquoi je l'adopterai, et elle seule. Ne vous y opposez pas en vain. » (192-199). Les affects de Rājīmatī, abordés par l'auteur, ne sont pas absents : « Rājīmatī aux yeux de lotus éprouva un désir aussi intense (*gādhotkaṇṭhā*) au vacarme de l'arrivée de Nemi qu'une paonne sous l'effet du tonnerre. » (153) Elle est en proie à la joie (*muditā*) et à l'agitation (*sambhramāt*) lorsqu'entourée de ses amies,

aussi enthousiastes qu'elle-même, elle se dirige vers la fenêtre (156). Mais elle ne peut s'empêcher de raisonner :

> J'ai eu du mal à obtenir ce promis, qui n'était même pas pensable. Si, pourtant, j'obtiens comme époux cet unique ornement des trois mondes, n'ai-je pas réussi cette existence ? Même s'il vient ici en personne pour m'épouser, je n'ai pas confiance. Quels mérites me valent de l'obtenir ? (164-166)

On se souvient de la même formule — « je n'ai pas confiance » — chez Merutuṅga (MDJ 3.40, ci-dessus, p. 424). Le battement de l'œil droit et du bras droit produit ensuite en elle des signes d'émotion intense : elle en fait part à ses amies « d'une voix étranglée, en pleurant » (*gadgadākṣaraṃ netrābhyām aśru varṣantī*, 168). Ces dernières tentent de la rassurer. Mais lorsque le renoncement de Nemi devient inéluctable, « elle s'effondre au sol telle une liane à laquelle on a retiré son arbre » (210). Une fois ranimée par ses amies, elle se lance dans une longue lamentation (*vilalāpa sā* 212-222) [21]. Ce passage est, dans l'œuvre de Hemacandra, le lieu où l'émotion de la princesse surgit avec une certaine violence. Elle se décline en interrogations heurtées, en reproches : « Seul tu es le trompeur (*māyāvī*), et le destructeur de confiance » (*viśvāsaghātakaḥ* 214) ; « si tu savais que je n'étais pas digne de toi, pourquoi avoir fait naître en moi un désir en consentant au mariage ? » (216), mais aussi en blâmes à elle-même (disproportion de situation entre Nemi et elle) et même en disculpation de Nemi (« ou plutôt ce n'est pas ta faute, c'est celle de mes karmas qui fait que je n'ai pu prendre ta main que pour la forme ! » 219). Les paroles s'accompagnent de gestes autodestructeurs qui reviennent à annuler le statut de femme mariée et à la rendre comparable à une veuve : briser le collier et casser les bracelets.

21. Le recours au lexique de la lamentation : *vilap-*, *vilāpa-*, *vipralap-* est une constante de tous les textes examinés ici (sauf les versions canoniques, sections 1.1, p. 418 et 2.1, p. 438). Ce genre littéraire dans ses déclinaisons indiennes a fait l'objet d'au moins deux études récentes qui en analysent la rhétorique, les motifs et les fonctions : Pigoniowa 2021 étudie en détail deux lamentations sanskrites funèbres, Anandakichenin 2014 des lamentations en tamoul qui expriment la dévotion en séparation (*viraha-bhakti*).

Ses amies se montrent pragmatiques. Elles mettent en avant la virginité de Rājīmatī, qui n'empêche pas une union future, mais cette perspective est rejetée sur-le-champ : « Puisque je n'ai pas été touchée par cette main lors même du rite de mariage, c'est cette main, la sienne, qui me touchera pour conférer les vœux ». (234) Et la princesse d'occuper son temps à méditer sur Nemi (*kālaṃ nināya dhyāyantī Nemim eva* 235). Puis viendra l'épisode de la rencontre entre Rājīmatī et Rathanemi (ci-dessus § 1.1, p. 418). L'épopée de Hemacandra, au contraire de la source canonique ancienne, donne donc la parole à la jeune femme. Mais Merutuṅga franchit un pas de plus : recourir exclusivement au point de vue féminin en déployant le récit uniquement par sa voix et son regard est ce qui donne à son œuvre un caractère audacieux ou même subversif car le résultat est, pour ainsi dire, une auto-histoire mentale de Rājīmatī en *kāvya*.

1.4. Dans la littérature vernaculaire en vieux gujarati, l'histoire de Nemi et Rājīmatī est certainement la plus populaire du répertoire, et les textes sont innombrables. Des poèmes uniquement à la gloire de Nemi et ne disant rien du ressenti ni même du sort de la princesse continuent à s'écrire [22]. L'épisode qui met face à face Rājīmatī devenue nonne et le moine Rathanemi est représenté par de nombreux poèmes [23] et occupe une place centrale. Au-delà des frontières linguistiques, on observe une permanence des motifs et des mots auxquels certaines séquences narratives sont étroitement associées. Le tableau de la princesse s'effondrant à terre comme une liane arrachée à un arbre [24], ou les gestes autodestructeurs du bris du

22. Ex. *Neminātha-rāsa* (anonyme, non daté, 22 strophes) dans PGKS 1975 : 48-50 ; le *Neminātha-dhavala* de Depāla (composé au XV^e^ siècle, 7 strophes) dans PGKS 1975 : 103 s'apparente à un hymne de louange plus qu'à une narration, de même que, dans une autre veine, la *Neminātha-bolī* (22 strophes, pas d'information sur la date ni l'auteur) de PGKS 1975 : 110-112.

23. Ex. *Sajjh.* 3 : n^o^ 2032 ; traduction dans Kelting 2009 : 115-116.

24. *Chinni valli jima dharaṇi paḍai mucchā saṃpatta*, 28b du *Neminātha-phāgu* de Jayasiṃhasūri (composé vers 1365), PPS 1955 : 12-16. Ce motif est aussi caractéristique des lamentations du *kāvya* (Pigoniowa 2021 : 136 avec références).

collier et des bracelets, avec le même lexique que chez Hemacandra [25], se lisent aussi en gujarati, d'autant que certains auteurs (comme Rājaśekharasūri, voir ci-dessous) écrivent dans les deux langues.

Mais, par ailleurs, dans de très nombreux poèmes, où Rājīmatī est Rājul, sorte de diminutif à valeur affective couramment utilisé en gujarati qui prend ici tout son sens, la parole lui est donnée, soit à la faveur de phrases de transition (ex. *Rājul kahe che* « R. dit » ou *kare vilāp Rājul rānī* « La reine R. se lamente » [26]), soit dès l'abord dans des formes littéraires spécifiques. Elle s'adresse alors directement à Nemi. Les schémas syntaxiques impliquent une relation individuelle binaire marquée par l'opposition des pronoms (moi / toi). Appels à l'aide, interjections, ton de la supplique dominent :

> *sāhebā! Rājul de re olambhaḍā, suṇa sasanehā nāha*
> *sāhebā! toraṇa thī pāchā valyā, kīyo avaguṇa mujha māṃhi* [27]
>
> Maître ! Donne donc un soutien à R., écoute avec bienveillance, Seigneur
> Maître ! Tu as rebroussé chemin, quittant l'autel [28], tu m'as rendue défectueuse !

Ce thème récurrent dans les poèmes (mot-clé *avaguṇa*) définit le 'statut interstitiel' de Rājīmatī (Kelting 2009 : 116) : le mariage n'a pas été mené à terme ni consommé mais un certain nombre de rites ont été effectués, qui impliquent une relation d'intimité. La honte devient donc son lot. Parmi

25. *Troḍai navasaru hāru, kaṇai kankaṇa tahi phoḍai* (*Neminātha-phāgu* de Jayasiṃhasūri ; PPS 1955 : 16, 28c) est presque la traduction de Hemacandra, *Triṣaṣṭi*. VIII.9.223cd : *hāraṃ ca troṭayām āsa, sphoṭayām āsa kaṅkaṇe*. De même *Neminātha-phāgu [2]* de Jayasiṃhasūri, PPS 1955 : 21, str. 46 ou *Neminātha-phāgu* de Samara (XV^e siècle ; PPS 1955 : 51 str. 2) et *N. bhramaragītā* de Vinayavijaya str. 27 (PPS 1955 : 209).

26. Ex. *Nemanāth no saloko* du fidèle jaina Devcand, composé en 1843 (VS 1900), toujours récité aujourd'hui par les femmes jaïnes, cf. Kelting 2009 : 112, 116, 118.

27. *R. nī Nem ne vinaṃti*, str. 1 (composée par Āsakarṇa ṛṣi en 1740 (VS 1797) : *Sajjh.* 3 : n° 2043.

28. Le *toraṇa* est la porte décorée pour les fêtes ou cérémonies. En gujarati *toraṇe āvavuṃ*, appliqué au fiancé, signifie 'arriver à l'autel en vue du mariage'.

les interrogations pressées qui ponctuent les textes, la plus fréquente est du type : *viṇa avaguṇa nija kāminī, kim mūkī niradosa?* « Ton aimée n'avait pas de défaut, pourquoi l'avoir abandonnée, elle qui est innocente ? » [29]. Les reproches déjà rencontrés plus haut (1.3, p. 431) se retrouvent aussi : au XVIIe siècle, Vinayavijaya utilise à son tour le terme-phare 'destruction de confiance' (*visāsīghāta*, 25) [30]. Mais la souffrance de la séparation (*viraha*, terme constant) s'exprime avec force. Elle prend une intensité particulière dans les 'chansons des douze mois' (*bārahmāsā*) où Rājīmatī est transie de désespoir tandis que son amie ne mâche pas ses mots :

> Au mois de Bhādon, les étangs se remplissent
> À cette vue, la noble Rājal pleure pitoyablement (*sakaruṇa roai*) :
> « Ah ! Comment m'as-tu donc laissée seule et sans soutien
> Toi, l'Océan de compassion (*karuṇāsāra*) ? »
> Son amie lui dit : « Rājal ! Ne pleure pas !
> Ce cruel Nemi (*nīṭhura Nemi*) ne t'appartient pas :
> Si l'on arrose un arbre, il reverdit
> Mais un pic rocheux durcit encore [sous la pluie] ! » [31]

C'est que la passion n'a jamais quitté la jeune femme, et c'est d'ailleurs ce trait que retiennent parfois les peintures modernes dans les temples [32]. Elle persiste intacte envers et contre tout, comme le montrent en particulier les lettres (*lekh*) que Rājul écrit à Nemi, déjà parti à Girnar. Ici, plus besoin de nuage ou autre messager. Dans des poèmes débordant d'émotion, qui commencent par l'attaque traditionnelle du style épistolaire *svasti*

29. *R. nī Nem ne vinaṃti*, str. 7 (*Sajjh.* 3 : no 2043).

30. *Neminātha-bhramaragītā* (composée en 1706 de l'ère Vikrama = 1649) dans PPS 1955 : 205-211.

31. Vaudeville 1965 : 8 : traduction de la *Nemicatuṣpadikā* de Vinayacandrasūri dont la composition au début du XIVe siècle en fait la plus ancienne chanson des douze mois que l'on connaisse. On la trouve publiée dans de nombreuses collections. Cette forme poétique est exploitée dans Kelting 2009 : 117-118. Voir aussi, dans la même ligne, le *Bārahmāsā* de Pālhaṇa dans PGKS 1975 : 98-100.

32. Cf. Kelting 2009 : 110 et fig. 5.2.

śrī[33], elle invite le destinataire à lire chaque syllabe sur le papier qu'elle a mouillé de ses larmes et le requiert humblement (*vinatī*) de revenir. Car le lien qui les unit est indéfectible : *huṃ chuṃ nārī tāharī re, tuṃ mujha prāṇa ādhār* « Je suis ta femme, tu es le soutien de ma vie »[34]. Rājīmatī se comporte donc ici en *pativratā* idéale, qui affirme aussi son désir. Mais, dès l'un des plus anciens poèmes, le *Nemināth Phāgu* de Rājaśekharasūri, composé autour de 1348 par un auteur bien connu pour ses œuvres nombreuses et variées en sanskrit[35], l'amour humain rejoint la dévotion : *daya kari daya kari deva tumha hauṃ achauṃ dāsī* (26b) « Aie pitié, aie pitié, Seigneur, je suis ton esclave », verset que ne renierait pas le langage de la *bhakti*, pas plus qu'il ne renierait celui-ci :

> *sāhiba samaratha tuṃ sahī, Nemaji aho pyāre! dīnanātha dayāla*
> *mayā karī mujha mandire, Nemaji aho pyāre! āvo parama kṛpāla*[36]
>
> Seigneur, tu as le pouvoir, en vérité, Nemi, ô mon chéri ! maître des affligés, accessible à la pitié !
> Prends-moi en pitié, viens chez moi, Nemi, ô mon chéri ! si compatissant ![37]

Le destinataire est un Jina, et non un dieu hindou. Mais, dans le Gujarat médiéval et pré- moderne, la *bhakti* krishnaïte n'est jamais très loin et les interactions sont multiples dans le paysage religieux. Rājīmatī adresse les paroles suivantes à Nemi, mais les noms qu'elle lui applique valent autant pour celui dont la tradition jaina fait son cousin : *re Mohana! āvo man-*

33. Poèmes signés d'un disciple de Vinayavijaya : *Sajjh.* 3 : n° 2038 et de Rangavijaya du Tapāgaccha, en 1733 de l'ère Vikrama (1676) : *Sajjh.* 3 : n° 2044-2048.

34. Poème signé Labdhimuni : *Sajjh.* 3 : n° 2041 str. 2.

35. PPS 1955 : 8-11 et introduction 3-4. Ce texte est mentionné par Kelting 2009 : 208 n. 24, suivant Vaudeville 1965 : xxi dont l'affirmation « La longue attente de Rājīmatī et ses souffrances ne sont même pas mentionnées » est excessive.

36. Poème épistolaire de Rangavijaya : *Sajjh.* 3 : n° 2045, str. 9.

37. Comparer Kelting 2009 : 118 : « These retellings of the story become less centered in mokṣa-mārg ideologies of passionless equanimity and are more devotional » ; id. 119 : « The context of Rājul's lament borrows its discourse from that of pativratā/bhakta ».

dira māhare re [38] « O Mohana, viens dans ma maison ! » ou *Rājula … jape joḍī hāth, sāhiba Sāmalīyā* [39] « R. dit les mains jointes : 'Seigneur Noir !' ». Comme Kṛṣṇa, Nemi a traditionnellement le teint sombre.

2. Candanabālā

2.1. La manifestation de l'émotion par excellence — les larmes — est au cœur de l'histoire de Candanabālā dès ses plus anciennes versions. Mais le contexte n'est pas celui d'une souffrance due à la séparation amoureuse. L'émotion joue donc un autre rôle. L'épisode prend place au sein de la biographie légendaire de Mahāvīra dans le contexte d'une quête d'aumônes et d'un don :

> Le maître prend la résolution spéciale (*abhiggaha*) suivante, qui est quadruple : sous l'angle de la substance : des fèves (*kummāsa*) dans le coin d'un van ; sous l'angle du lieu : être confiné au seuil ; sous l'angle du temps : lorsque les quêteurs d'aumône s'en seront retournés ; sous l'angle de la situation (du donateur) : une princesse réduite en esclavage, retenue par des chaînes aux pieds, la tête rasée, en train de pleurer (*rovamāṇī*), qui aura observé un jeûne de trois jours. Voilà ce qui est autorisé, et rien d'autre [40].

Les larmes seront celles de Candanabālā, la seule personne qui satisfera à toutes les conditions requises. Elles sont le signe d'un parcours de vie malheureux : née princesse, l'enfant, de son vrai nom Vasumatī, est vendue à un marchand après la fuite de son père attaqué à la guerre par un roi ennemi et la mort de sa mère. Alors que le marchand se montre bienveillant, la femme de ce dernier, jalouse et voyant en la jeune Candanā une possible rivale, la harcèle de souffrances et l'enferme à l'écart, jusqu'à ce que le marchand apprenne finalement la vérité. Dans la version ci-dessus, « elle pleure en son for intérieur à cause des actes accomplis antérieurement »

38. Poème signé Labdhimuni : *Sajjh.* 3 : n° 2041 str. 1.
39. Poème signé Rāmavijaya vācaka : *Sajjh.* 3 : n° 2042 str. 1.
40. *Āvaśyakaṭīkā* de Haribhadra p. 222a,10-222b,2 ; *Āvaśyakacūrṇi* p. 316,13-317,2.

(*tehiṃ puraokaehiṃ hiyay'abbhantarao rovati* [41]). Puis lorsque Mahāvīra vient à passer, peu sûre d'elle, elle effectue le don, qui est célébré et elle retrouve son état physique de départ.

2.2. La version standard du *Triṣaṣṭiśalākāpuruṣacaritra* de Hemacandra (ici X.4.477-580) est un récit à la troisième personne des diverses séquences jusqu'au moment du don : alors que Candanā est sur le point de manger les *kulmāṣa* qui lui ont été servis par le marchand, elle aperçoit Mahāvīra et le prie d'accepter cette nourriture, s'adressant à lui avec une dévotion affectueuse (*ārdrayā bhaktyā* X.4.576). Elle est exaltée comme donatrice et ce geste produit une métamorphose immédiate : les chaînes tombent et cèdent la place à des anneaux de cheville en or, une abondante chevelure recouvre désormais sa tête.

2.3. La littérature en vieux gujarati s'empare de Candanā dans des poèmes individuels dédiés (*sajjhāya*, *rāsa* ou autres formes), comme elle s'empare de Rājīmatī, quoique moins souvent. Certains, assez neutres, s'en tiennent au récit [42]. Parmi eux, les uns suivent les séquences déjà vues, tandis que d'autres semblent introduire une innovation : dans un premier temps, Mahāvīra ne prend pas l'aumône car il ne voit pas la jeune fille pleurer [43]. Plusieurs poèmes, commençant par une phrase de narration, donnent la parole à l'héroïne qui s'exprime à la première personne. « Voici ce que dit Candanabālā » (*ima bole Candanabālā*) commence ainsi

41. *Āvaśyakaṭīkā* de Haribhadra p. 224b,6 ; *Āvaśyakacūrṇi* p. 319,10.

42. Ainsi n^os^ 873, 874, 875, 879, 881-883 (ces deux derniers formant une seule et même œuvre de Sahajasundara composée en 1725 ; ère Vikrama 1782) dans *Sajjh.* 2 p. 735 et suiv., ou *Candanabālā-rāsa* d'Āsiga (composé au début du XIII^e^ s.) dans PGKS 1975 : 25-28.

43. Ex. *Sajjh.* 3 n^o^ 874, strophes 27 et 28. Kelting (2001 : 39), qui renvoie à deux ouvrages de 1985 (J. Reynell 1985 et Shântâ, *La voie jaina*, p. 104, laquelle n'indique aucune source) fait état de ce choix narratif comme s'il était le seul : « Candanabālā fulfilled all these conditions but was not weeping. When he passed by and wouldn't accept her alms she began to cry. Mahāvīr came back and took alms from her. » L'examen, même de la seule littérature vernaculaire, montre que ce n'est pas le cas.

Jñānavimala (nº 876). Dans une sorte de brève fulgurance, elle dit seulement le moment où s'apprêtant à manger, la vue de Mahāvīra provoque en elle une « joie » extrême qui la conduit à « verser des larmes de joie » (*harakhī*, *harakha āṃsujala varasantī*, strophe 3), trait que l'on retrouve dans un autre poème du même auteur consacré à cette héroïne (*harakhajala* [44], nº 880 str. 7). Le ton est donné : les larmes sont ici liées à la ferveur religieuse et à la dévotion. Ces dernières sont explicites dans les poèmes où « la jeune fille présente une requête à Vīra : 'Hé, viens chez moi !' » (*kare vinaṃti Candanabālā Vīra ne re, māre ghera padhāro*, nº 877 str. 1) ou « 'Viens, viens Seigneur, ma porte est vide, vide, ma cour est vide', demande C. aujourd'hui tout en larmes » (*rotī rotī*, nº 884 str. 1), dans un poème où l'aspiration inquiète du dévot est perceptible et les larmes que verse plus loin la jeune fille traduisent son état d'esprit, anxieux d'offrir l'aumône à un hôte de choix. Une invitation analogue devient dans un autre texte le refrain : « 'Vénéré avec amour, viens Vīra', dit Candanabālā » *preme pūjya padhāro Vīra, bole Candanabālā*, nº 880 par Jñānavimala) et encore ici où l'invitation se fait pressante : « Seigneur Vīra, viens, ô roi ! Seigneur Vīra, viens, prête attention à mon humble requête » (nº 878 de Vinayavijaya). Puis la jeune fille raconte 'une histoire de souffrance' (*duḥkha nī kahāṇī*, str. 4). Le narrateur insiste sur le pathétique dans une phrase de transition : « Elle sanglote, elle parle d'une voix étranglée, elle tient des propos qui suscitent la pitié » (str. 5) et son attitude ne laisse pas le Jina insensible : « Après avoir entendu la prière de C., avoir vu ses yeux pleins de larmes, prenant les lentilles le seigneur Vīra s'en alla, ayant pris en pitié une affligée [45]. » (str. 7).

44. *Harṣabāṣpa* est également attesté dans la littérature sanskrite classique (par exemple dans le *Kathāsaritsāgara* : voir Digital Corpus of Sanskrit) de même qu'*ānandabāṣpa* et *ānandāśru*. La joie (*harṣa*) est reconnue comme l'une des causes possibles des larmes (*aśru*) dès le *Nāṭyaśāstra* (VII.97) et toutes deux sont aussi corrélées dans la prose qui précède VII.61.

45. Guj. *bākulā* (guj. mod. *bākalā* 'boiled unsplit pulses') ou *aḍad bākulā* (nº 880 str. 7) correspondent pour le contenu au *kulmāṣa* des versions sanskrites ou prakrites. Ici *padhāryā* (au passé) signifie 's'en aller'.

Le don prestigieux et difficile qu'elle a réussi à faire lui vaut le titre de *satī*, récurrent dans ces poèmes [46].

2.4. Enfin, une véritable dramaturgie autour du motif des larmes, indissociable de l'histoire de Candanabālā, se construit dans le *mahākāvya* sanskrit écrit en 1959 par Muni Nathmal (né en 1920), moine du groupe jaina śvetāmbara Terāpanth devenu, en 1995, pontife de ce groupe sous le nom d'Ācārya Mahāprajña, jusqu'à son décès en 2010. Cette œuvre, intitulée *Aśruvīṇā* (Luth des larmes) [47], où *aśru*, *bāṣpa*, *asra*, *nayanasalila* et équivalents, sont employés indifféremment [48], est l'une des productions ma-

46. Ex. nº 877 str. 7, 878 str. 10, etc.

47. Dans l'édition augmentée de 1999, le texte de chaque strophe est suivi de son schéma syntaxique (*anvaya*), d'une traduction hindi et d'un commentaire, également en hindi, qui identifie les *alaṃkāra* présents dans la strophe et contient des références occasionnelles aux traités de poétique. Parmi les plus fréquemment identifiées, à côté de nombreux *rūpaka*, *upamā*, etc., figure le *kāvyaliṅga*, qui met en jeu la notion de *hetu* et que l'on peut considérer « comme la formulation de la justification d'une assertion quelconque, aussi bien que l'expression d'une relation de cause à effet [...] cette justification apparaît dans une phrase, un mot ou un groupe de mots : elle n'utilise pas les moyens grammaticaux habituels, explicites, mais elle se formule grâce au sens lui-même : *arthatā* [...] C'est en cela sans doute qu'elle se laisse percevoir comme figure, transposant ainsi, dans le domaine poétique, un rapport logique » (Porcher 1978 : 209, 210, 213).

Tous ces éléments critiques, ainsi que l'analyse du poème (p. 24-41) sont dus au sanskritiste Harishankar Pandey (né en 1963) qui a travaillé dans diverses universités indiennes dont le Sampurnanand Sanskrit Vishwavidyalaya, Varanasi, et le département d'études prakrites de la Jain Vishva Bharati située à Ladnun, bourgade du Rajasthan qui est le berceau du groupe Terāpanth. Voir le site `ssvv.ac.in` pour plus de détails sur la carrière de ce professeur. La préface de l'édition originale (1959) contenant un résumé en sanskrit, suivi d'une traduction en hindi, tous deux de l'auteur du *kāvya*, est reproduite dans l'édition augmentée (p. vi-ix). De cette œuvre riche et complexe, je ne retiens ici que les passages directement en rapport avec le thème étudié ici et ne prétends pas lui rendre pleinement justice. On y trouve des développements variés, par exemple en faveur de la protection des femmes (68-71).

48. Comparer Hara 1997 qui, notamment sur la base des épopées, montre que, dans les passages où les deux mots ne sont pas utilisés comme synonymes, « *bāṣpa* is primarily concerned with throat (*kaṇṭha*) and is the cause of inarticulate speech [...]. It is imbued

jeures de ce maître qui a beaucoup pratiqué l'écriture en sanskrit [49]. Composée de cent strophes en *mandākrāntā*, mètre favori de Kālidāsa également utilisé dans le MDJ (ici section 1) [50], et d'une strophe-colophon (101), elle commence par un hommage (1-6 ; voir ci-dessous), décrit la situation de départ et les conditions de la résolution spéciale de Mahāvīra (7-9). La vue du maître de l'univers (*darśanād viśvabhartuḥ*, 10b) déclenche en Candanabālā une intense émotion qui se traduit par des signes physiques : la sueur provoquée par une explosion de joie fait sortir la souffrance et rend à son état normal la jeune fille quelque peu agitée, suante et tout à la remémoration. Son corps est excité par l'horripilation et ses yeux sourient. Commence alors le long monologue où Candanabālā dit d'abord le renouveau qu'elle ressent en ce jour (*dhanyaṃ dhanyaṃ śubhadinam idam*, 11) à travers l'évocation poétique du nuage de mousson qui fait que « la brûlure mauvaise qui avait pénétré loin dans la terre depuis des jours incalculables ne fait plus que compter ses derniers soupirs ». Les larmes sont un enjeu et un tournant stratégique. Lorsque Mahāvīra passe près de la maison, toutes les conditions du don correspondant à la résolution spéciale qu'il a prise sont réunies — sauf les pleurs. Dans certains poèmes en gujarati examinés plus haut, cette arrivée suscitait des larmes de joie et n'entravait donc pas l'acceptation du don, dans d'autres (ci-dessus et n. 42, p. 439) les larmes absentes entraînaient le refus du don, elles coulaient alors immédiatement, le Jina revenait tout de suite sur ses pas et le don était effectué.

with emotional tinge, and corresponds to the preliminary stage of actually shedding tears. *Aśru*, on the other hand, is a more concrete term and refers to the drops shed (*pāta*) by the eyes, moistening the objects with which they come into contact. » (1997 : 66).

49. Saṃgītāpragyā 2012 ; AV 1999 : 1-23 ; Balbir 2024 à paraître.

50. Le commentaire hindi sur AV 1 (p. 51-52) souligne l'expressivité de ce mètre, expliquant qu'il convient pour faire ressentir chagrin, pitié, dévotion, amour, etc. Le commentaire de Mallināṭha sur MD 1.1 se contente de citer l'aphorisme du *Vṛttaratnākara* (3.94) sur la structure du mètre, laquelle fait aussi l'objet de discussions fondées sur plusieurs traités dans MDJ 1989 : 215-221 et de très brèves observations sur son rapport aux atmosphères, sujet que le *Suvṛttatilaka* de Kṣemendra est pratiquement le seul *chandaḥśāstra* à envisager (en l'occurrence voir 3.21).

Ici, par suite d'un renversement judicieux opéré par l'auteur, ne subsiste que la joie extrême :

bhikṣāṃ labdhuṃ prasṛtakarayoḥ sampratīkṣāpaṭubhyāṃ
tac cakṣurbhyāṃ hasitam iyatāpūrvaharṣodayena
yenāśrūṇām avalir abhavat kevalaṃ naiva mṛṣṭā
teṣāṃ kintu prasaranipuṇā cāpy upādānalekhā. (18)

Devant les mains tendues pour recevoir l'aumône, experts dans l'attente
Les yeux, sous l'effet d'une explosion de joie inédite, rirent tant
Que non seulement le flot de larmes
Mais encore la ligne de leurs traces même habile à couler en fut effacée.

Le Jina rebrousse chemin « sans rien dire, ni même tenir compte de la foi (*bhāvanā*) de la jeune fille, sans non plus un regard pour l'inquiétude emplie de foi (*śraddhāviṣṭa*) de ses yeux et de son cœur, sans non plus de compassion (*anukampā*) pour les mains levées afin de donner l'aumône » (20).

Candanabālā est alors comme paralysée dans ses gestes et sa parole. Seul le flot continu de larmes indique qu'elle est encore en vie (*vāho 'śrūṇām aviralam abhūt kevalaṃ jīvanāṅkaḥ*, 21d). Elle perd conscience (*mūrcchāṃ prāpya*). Lorsqu'un instant plus tard, elle reprend ses esprits mais est totalement désemparée, elle s'adresse aux larmes (*bāṣpān uvāca*, 22d), les appelant à venir à son secours :

bāṣpāḥ! āśu vrajata nayatekṣadhvam eva prayāti
sākṣāt prāptaḥ paricitavṛṣaiḥ prāpaṇīyas tapasvī
sārthaṅ caiko 'nubhavati vipadbhāramokṣaṅ ca yuṣmāṃl
labdhvā nānyo bhavati śaraṇaṃ tatra yūyaṃ sahāyāḥ. (23)

O larmes ! vite, allez, voyez, Il s'en va !,
Cet ascète dont j'avais obtenu une présence que ne peut faire obtenir que l'accumulation de mérites !
Avec vous, en nombre, un seul éprouve la délivrance du poids des malheurs.
Personne d'autre n'est un refuge. Aujourd'hui, mon aide, c'est vous !

Pour un temps, le poème devient alors une sorte de 'Larmes-messagères' puisque Candanabālā les envoie trouver le Jina (24-49). Elle espère qu'elles ne rencontreront aucun obstacle sur leur route (28), leur souhaite la réussite dans l'entreprise (ex. 30c, 45ab *bhadraṃ bhūyāt pathi vicaratāṃ śreyase prasthitānām*) [51] et les invite à informer correctement Mahāvīra de ce qu'elle ressent (29). Elle les incite à toutes sortes de précautions en sorte que le message l'atteigne (32, 41, etc.). Elle s'adresse aussi aux mots pour qu'ils incitent le Jina à l'entendre, elle qui est inquiète (33), mais il faudra aussi avoir recours au silence (42) et bien réfléchir (43). Le ton des paroles de Candanabālā fait de ce monologue pathétique (*karuṇa*) une sorte de douce mélopée, comparable à la musique que peut jouer le luth indien (*vīṇā*), et pourrait justifier le titre de l'œuvre [52].

Deux strophes du narrateur (50-52) indiquent que le message va porter ses fruits et ne reste pas sans effet sur son destinataire. Bien que réconfortée, Candanabālā ne cesse pourtant pas de pleurer (*na sā bāṣpasaṅgaṃ mumoca*, 52a) puis laisse parler son cœur :

bāṣpā jātāḥ prakṛtasaphalāś cāpi niḥśvāsaśabdāḥ
saṃdeśā me manasi likhitā vyañjanaṃ labdhavantaḥ
daivaṃ nūtnāṃ diśam upadiśad bhāti bhāsvān akasmāt
pādān dhatte punar avimukhān sarvataścakṣur eṣaḥ. (53) [53]

Les larmes ont porté leur fruit naturel, et aussi mots et soupirs.
Les messages gravés en mon cœur ont pu s'exprimer.
Le destin montrant une direction nouvelle, le soleil brille soudain.
Celui qui voit partout ne détourne plus ses pas.

Mais la rhétorique de l'émotion se poursuit dans des interrogations heurtées : « Est-ce là une illusion confectionnée par le destin ? Ou est-ce

51. Comparer la strophe finale du *Meghadūta*.

52. Je ne le vois expliqué nulle part dans le livre. Cette tonalité dominante n'empêche pas les considérations de type analytique ou philosophique : AV 33 sur *śabda*, 39 sur le pouvoir des divers organes des sens, 42 sur les types de connaissance, 49 sur le sommeil et le rêve.

53. Le composé *sarvataścakṣuḥ* vaut Omniscient mais est original.

là une confusion ? » (54a). Puis, en présence du Jina, elle raconte son parcours de vie, en deux strophes (56-57) où ne sont employées que des formes passives. Certes, cela est loin de surprendre en sanskrit. Mais on ne peut s'empêcher de penser que cette insistance veut suggérer, presque mimer, la vie ballottée de Candanabālā. Le moment tant attendu arrive, ainsi évoqué par le narrateur :

ghore tāpe satatam avahad bāṣpadhārā vicitraṃ
śaitye labdhe bhagavati punaḥ sammukhīne kṣaṇena
sā saṃruddhā. viralatanavaḥ kevalaṃ bindavas te
tasthur bhikṣāgrahaṇasaraṇiṃ svāmino draṣṭum utkāḥ. (63)

Quand il y avait une terrible brûlure, le flot des larmes coulait sans interruption. Merveille,
Lorsqu'elle se rafraîchit, lorsqu'à nouveau le Bienheureux fut devant C., en un instant,
Il s'arrêta. Seules restèrent des gouttes, rares et ténues,
Avides de voir le chemin de la prise d'aumônes du Maître.

Le don lui-même est ensuite effectué et reçu (89-92), non sans qu'une nouvelle inquiétude de la scrupuleuse donatrice ait été mentionnée : alors que Mahāvīra a jeûné pendant plus de cinq mois, ses mains émaciées seront-elles capables de porter le poids des fèves ? (90ab).

L'un des objets de ce *kāvya* est de démontrer le pouvoir des larmes et d'en faire l'éloge (*citrā śaktiḥ sakalaviditā hanta yuṣmāsu bhāti*, 24 ou 35) car, selon le poète, personne n'y échappe et elles ont la capacité de tout bouleverser. C'est pourquoi, en définitive (mais voir ci-dessous), même Mahāvīra n'y est pas insensible :

jātā yasmin sapadi viphalā hāvabhāvā vasānāṃ
kāmaṃ bhīmā api ca marutāṃ kaṣṭapūrṇāḥ prayogāḥ
tasmin svasmil layam upagate vītarāge jinendre
'mogho[54] *jāto mahati sutarām aśruvīṇā-ninādaḥ.* (100)

54. Malgré l'édition qui donne *mogho* et reprend ce mot sous cette forme dans l'*anvaya*, mais traduit en hindi *saphal*, j'ajoute l'*avagraha* pour éviter une incohérence de sens, qui serait encore accrue étant donné la présence de l'adverbe intensif *sutarām*.

> Celui sur qui échouèrent sur-le-champ les coquetteries des femmes [55],
> Et aussi, vraiment terribles, les ruses effrayantes des dieux [56],
> Sur le Jina, affranchi de toute passion, absorbé en soi-même,
> Sur ce grand homme, le son du luth des larmes ne resta absolument pas sans effet.

Les larmes sont même considérées comme ayant une capacité salvatrice [57].

D'où vient ce pouvoir des larmes ? Le poème tout entier est placé sous le signe de la *śraddhā* 'foi, conviction, confiance'. La notion est interpellée dès la première strophe et AV 2-5 lui sont un hommage. En somme, elle occupe la place du *namaskāra* initial, qui, ailleurs, serait adressé à un Jina (ou, en d'autres contextes, à un dieu). Elle apparaît comme un support absolu et déterminant : « En étant uni à toi un homme ressent ce qui est vil comme un paradis. Si tu es mise à mal, un propos même excellent et intelligent n'est pas accepté. » (2ab) [58]. La métamorphose finale de Candanabālā dont les chaînes de fer deviennent bijoux d'or et dont la tête rasée voit repousser une chevelure noire abondante est dite être 'l'œuvre de la foi' (*śraddhāviracita* 83). L'idée que la *śraddhā* est aveugle (73a) est battue en brèche et elle est présentée comme supérieure au raisonnement logique (*tarkaṇā*) : « Seule la foi pénètre à l'intérieur des hommes, c'est elle qui soumet le cœur. En effet, l'âme peut être atteinte par des gens qui n'ont

55. Dans son adresse aux mots, Candanabālā elle-même les avait invités à tenir compte de l'insensibilité du Jina aux œillades et autres sophistications des amoureuses pour moduler la teneur de leur message (AV 43-44).

56. Allusion aux mises à l'épreuve (*upasarga*) visant à ébranler la méditation de Mahāvīra dans la période antérieure à l'Omniscience.

57. AV 84cd : exemple d'un marchand qui réussit à traverser l'océan des renaissances, si difficile à traverser, grâce aux vents — les soupirs tièdes de son épouse arrosés de flots de larmes.

58. Nombreuses occurrences du mot (simple, en composé, dérivé) : *śraddhā* (1, 73, 74, 75, 82), *śraddhāsvāda* (4), *śraddhābhāj* (5), *śraddhāvṛtta* et *śraddhāpūta* (6 ; ci-dessous), *vyūḍha-śraddhā* (13), *śraddhāpaṭṭa* (44), *śraddhāviracita* (83), *śraddhāsūtā* (48), *śraddhāḍhyā* (f., 99), *śraddhālu* (60) ; *śraddhāpātra* (5, 76) et *śraddheya* (60, 61) désignant les destinataires de la foi.

pas de contact avec le raisonnement logique.[59] » La *śraddhā* a pour complément la *bhakti*[60] et les larmes sont la manifestation de cette dernière — il est donc peu surprenant de lire ici le composé *śraddhāśrūṇi* (46)[61]. L'auteur distingue entre les larmes ordinaires, provoquées par une souffrance, une séparation ou un souci, de celles, toujours mémorables, d'une jeune fille pleine de foi (*śraddhāḍhyāyā nayanasalilaṃ smāryam adyāpi bhūyaḥ* 99d). Candanabālā manifeste son engagement personnel qui implique un dispositif émotionnel affectant le corps dans un processus de 'participation' où elle est agent[62]. Elle vit sa dévotion et devient une figure féminine de la *bhakti*, au même titre que tant d'autres. C'est à ce titre qu'elle est révérée :

> *śraddhāvṛttaṃ likhitam adhunāpy asti bāṣpāmbumaṣyā*
> *bhaktyudrekāt dravati hṛdayaṃ drāvayet tan na kaṃ kam?*
> *śraddhāpūtā samajani satī Candanā vandanīyā*
> *bhaktisnāto 'py ajani bhagavān bhāvanāpūrtyavandhyaḥ*[63]. (6)
>
> L'histoire de la foi s'écrit aujourd'hui encore avec l'encre des larmes.
> Le cœur fond d'une abondance de dévotion, qui ne ferait-elle fondre ?
> Purifiée par la foi Candanā devint une *satī* digne de respect.
> De son côté, baigné par la dévotion le Seigneur ne laissa pas infructueuse la satisfaction de sa foi à elle.

Tous les termes importants sont ici réunis. *Bhāvanā*, ou ailleurs *bhāva* (82), apparaissent comme des synonymes associant à la fois les sèmes de

59. *Śraddhaivāntaḥ praviśati nṛṇāṃ, hṛdvaśīkāra eṣa*
ātmā prāpyo bhavati hi janais tarkaṇām aspṛśadbhiḥ. (74cd)

60. Sur les différences et les points communs de ces deux notions-clés voir Hara 1964.

61. Le commentaire hindi sur AV 31 explique : « Lorsque les dévots veulent communiquer leur foi (leurs états d'âme) aux pieds du Seigneur, les larmes sont une aide. » (1999 : 105).

62. Il est hors de question ici de poursuivre plus avant une discussion générale sur la *bhakti*. L'introduction de Dejenne et Tignol (2008 : 197-198) présente très clairement les enjeux et les apports de la recherche récente.

63. Le mot *avandhya*, qui n'est pas si fréquent, a probablement été choisi par l'auteur pour faire écho à *vandanīya* du *pāda* précédent. Il est friand de rapprochements sonores, quitte à employer des mots rares ou à innover dans le vocabulaire.

śraddhā et *bhakti* [64]. Dans tout le poème, la rhétorique de l'émotion est sublimée comme expression d'une foi fervente. Le langage est celui de la dévotion ardente : *atrāṇānāṃ tvam asi śaraṇaṃ trāhi māṃ trāhi tāyin* (16ab), « Tu es le refuge des sans sauveurs, sauve-moi, sauve-moi, ô Protecteur ! ». Le jaillissement abondant, traduit par l'emploi de composés dont le second terme est *udreka* ou *utkarṣa*, est aussi un indice de cette ferveur qui habite la jeune fille [65].

Les larmes sont un instrument du pouvoir d'action du dévot, mais il revient au récipiendaire de la foi (ici *śraddheya*, *śraddhāpātra*) de le reconnaître ou de le refuser :

śraddhāśrūṇi prakṛtimṛdutā mānasodghāṭanāni
niḥśvāsāś cākhilam api mayā strīdhanaṃ vinyayoji
sānukrośo mayi paramataḥ saiva bhāvī naveti. (46abc)

Larmes de foi, douceur naturelle, dévoilements du cœur
Et soupirs — j'ai eu recours à tout ce patrimoine féminin.
En définitive aura-t-il pour moi de la compassion ou non ?,

se demande Candanabālā. Face à la fragilité du dévot, c'est l'objet de la dévotion qui a l'autorité (60ab). Retarder le succès de l'acte de dévotion est destiné à renforcer le dévot en mettant sa foi à l'épreuve pour en apprécier la validité :

śraddhābhājāṃ bhavati masṛṇaṃ mānasaṃ yāvad eva
śraddhāpātraiḥ pracarati samaṃ rūkṣabhāvo 'pi tāvād
ambhovāho ghanarasanataḥ snehapūrṇekṣaṇāni
grīṣmārtānām aciram akṛpaṃ laṅghate sāśayāni (19)

Tant que le cœur des croyants reste tendre
La dureté accompagne les réceptacles de la foi :
Le nuage, bas parce que gorgé d'eau, passe vite outre, impitoyable,
Les yeux affectueux et pleins d'espoir des gens accablés par l'été.

64. Il ne serait pas pertinent ici d'envisager de traduire *bhāva* par 'état' au sens où l'entendent dramaturgie et poétique sanskrites.

65. *Bhaktyudreka* (6 ; ci-dessus), *bhāvodreka* (82), *harṣotkarṣa* (78), *snehotkarṣa* (61).

Dans son monologue Candanābālā célèbre le Jina en tant que soutien sans pareil des femmes [66]. La question de la sensibilité de Mahāvīra, de son accessibilité, ou non, aux émotions, est abordée de front dans l'œuvre. La jeune fille s'adresse à lui pour lui rappeler la compassion dont il fit preuve à l'égard de sa mère alors qu'elle le pensait mort, lui l'enfant qu'elle portait, parce qu'il ne bougeait plus, et que le palais était en larmes (58). La strophe suivante reflète le débat auquel est en proie l'héroïne :

jyeṣṭhabhrātur nayanasalilaṃ tvām arautsid didīkṣuṃ.
manye janmābhavad iha tava proñchituṃ bāṣpadhārām.
bāṣpām voḍhuṃ kim api vivaśā svāmināhaṃ kṛtāsmi.
daive vakre bhavati hi jagat prāñjalañ cāpi vakram (59).

Les larmes de ton frère aîné [67] t'ont retenu, alors que tu t'apprêtais à l'initiation.
Ta naissance a eu lieu en ce monde, je crois, pour essuyer les flots de larmes.
Mais pour une certaine raison, le Maître m'a contrainte à endurer les larmes.
C'est que, lorsque le destin est tortueux, le monde, bien qu'honnête, est tortueux.

Les regards croisés sur des textes produits dans une même région, le Gujarat, en sanskrit et en gujarati, montrent comment les deux cultures se nourrissent mutuellement. Tout en respectant les conventions du *kāvya*, Merutuṅga (section 1.2, p. 420) les met au service de l'expression du point de vue féminin. Il explore la psyché du personnage à travers les affres de l'amour en séparation (*viraha*). Religieux pourvu d'une position d'autorité et d'un statut d'idéologue prescripteur, il donne force et valeur à la position de celles et ceux qui pouvaient voir dans l'abandon de Rājīmatī par Nemi un épisode intriguant, sinon cruel, et remédie, en quelque sorte, à

66. *Āśāsthānaṃ tvam asi bhagavan strījanānām apūrvam* (14a).
67. Nandivardhana. Cet épisode et celui de la strophe 58 sont tous deux connus dès le *Kalpasūtra* et font partie du légendaire śvetāmbara traditionnel.

l'effacement littéraire du personnage féminin [68]. Plutôt que d'ignorer purement et simplement les conséquences sur son ressenti, il les aborde de front et admet la place de sa souffrance individuelle d'être humain [69]. Les poèmes vernaculaires étudiés ici (section 1.4, p. 434) sont, certes, postérieurs à Merutuṅga, mais, à défaut de pouvoir déterminer des sources ou des emprunts irréfutables, on peut noter les convergences qui paraissent suggérer une tendance à l'innovation dans l'approche en faisant entrer en poésie des préoccupations apparemment absentes ou ignorées jusqu'alors, que l'on s'adresse à un lecteur de poésie savante en sanskrit ou à un lecteur de poésie courante en gujarati.

Un mouvement comparable se dessine dans MDJ et dans AV : Nemi arrive (pour le mariage) mais rebrousse chemin, Mahāvīra arrive (pour le don) mais rebrousse chemin. Ce tournant produit la séparation et fait naître dans le cœur des deux héroïnes une palette d'émotions variées qui se manifeste par un ensemble de signes somatiques et de gestes, au premier chef desquelles les larmes. Les larmes de la séparation amoureuse (*viraha* ; Rājīmatī) rejoignent les larmes de la dévotion en séparation (*viraha-bhakti* ; Candanabālā). Ici encore, le MDJ est notable : plutôt que de conduire l'héroïne à transcender la séparation par le renoncement et l'engagement sur la voie monastique, qui équivaut au renoncement à l'amour, il la fait se sublimer par l'absorption finale dans l'être aimé, puisque la méditation sur cet être est une manière de perpétuer la fidélité dans l'amour. Certains textes vernaculaires suivent aussi cette voie. Quoi qu'il en soit, la peinture des émotions, multiplement déclinée, fait naître le pathétique (*karuṇarasa*), lequel, chez le personnage comme chez le lecteur, aboutit en

68. Comparer Balbir 1984 pour des exemples de censure ou d'occultation sciemment opérées par les écrivains jaina de l'époque médiévale afin d'éliminer les motifs susceptibles de passer pour des atteintes à l'*ahiṃsā*.

69. On peut rapprocher de ces tentatives jaina les réécritures du *Rāmāyaṇa* qui prennent comme voix narrative celle de Sītā, qu'il s'agisse du *Sītācarit* de Rāmcand Bālak en braj (XVII^e^ s. ; Plau 2019), auteur jaina, ou du roman en anglais de Chitra Banerjee Divakaruni *The Forest of Enchantments* (2019).

définitive à produire l'apaisement (*śāntarasa*) [70] et l'aspiration au renoncement, sous une forme ou une autre, de part et d'autre. La dévotion (*bhakti*), même si elle implique un état émotionnel, n'est pas antithétique du détachement puisqu'elle s'adresse aux modèles de détachement que sont les Jina [71]. Les trajectoires de nos deux héroïnes montrent aussi la dévotion affective comme un idéal féminin.

Les sources relatives à nos deux héroïnes convergent en faveur d'une présence des émotions et des sensibilités, mais une mise en garde s'impose : rien n'empêche d'autres auteurs de continuer à écrire en se conformant à l'orientation traditionnelle. Le choix de l'écrivain intervient donc. Si Merutuṅga ne commente le sien à aucun moment, il en va différemment de l'Ācārya Mahāprajña au XX^e^ siècle dont l'*Aśruvīṇā* est non seulement une illustration des larmes par la mise en scène mais une défense discursive de leur rôle et de leur pouvoir. C'est donc le travail de confrontation des sources qui conduit à dégager la présence accrue des émotions. À sa manière, la présente étude se veut une contribution à l'histoire des émotions et des sensibilités (Buffault-Vincent 1986, Corbin 1991, Vigarello 2016, Corbin et Mazurel 2022) dont manifestations, normes et perceptions dépendent des contextes historiques et culturels. Mais, pour les interpréter, il faut toujours se souvenir que les textes analysés plus haut restent des œuvres de fiction et ne sont pas un constat du réel :

> Une telle histoire [des gestes émotifs et des codes culturels de l'expression], bien sûr, ne va pas sans difficulté méthodologique. Car il importe aussi de mesurer chaque fois, dans les sources, le poids des codes narratifs, des moyens rhétoriques en usage et des silences imposés. Sauf à confondre le non-dit et le non-éprouvé, tout cela rend parfois délicat le repérage des émergences, puisque l'historien ne

70. Le récent travail de Clines 2022 le montre également en milieu littéraire jaina à partir de l'étude précise de la mise en scène des émotions telle qu'elle se dégage du *Padmapurāṇa* de l'auteur digambara jaina Raviṣeṇa (peut-être VII^e^ s.) : voir en particulier p. 32 et suiv. 'Emotion, Aesthetics and Śānta Rasa'.

71. Voir sur ces sujets Cort 2002 : 76-78.

> peut toujours saisir si la novation détectée révèle une transformation profonde de la gamme des émotions ou seulement l'invention de nouveaux modes rhétoriques. Si l'histoire du sensible propose, on le voit, un espace d'enquête des plus légitimes et ouvre à une tout autre lecture du social, appuyée sur une approche relationnelle, compréhensive et constructiviste, il convient cependant de ne jamais perdre de vue qu'elle reste avant tout un mode de connaissance indiciaire, au sens que lui donne Carlo Ginzburg, et demeure, pour les historien-nes, une sorte de *territoire limite*. (Corbin et Mazurel 2022 : 25).

Illustrations

Rājīmatī et Candanabālā, deux des seize *satī* jaina. Pilier au premier étage du temple du complexe Manilakshmi Jain Tirth (dist. Anand, Gujarat). Cliché N. Balbir, 26 janvier 2024.

4.राजिमतीजी

उ.चंदनबालाजी

Références bibliographiques

Sources

AV = *Aśruvīṇā*. Ācāryaśrī Mahāprajña kī kālajayī kṛti Aśruvīṇā (mūl, anvay, anuvād evaṃ Devasundarī hindī vyākhyā samalaṃkṛta), ed. Hariśankar Pāṇḍeya, Ladnun, Jain Viśva Bhāratī, éd. augmentée 1999 [1959].

Āvaśyakacūrṇi, 2 bhāg, Ratlam, 1928-1929.

Āvaśyakaṭīkā de Haribhadra, réimpr. Bombay, Vikrama Saṃvat 2038, 2 vol. (Agamodaya Samiti, 1916-17).

Devcand, *Nemanāth no Saloko*, dans Śrī Bhāgavata nā pāṭh sāthe Nemanāth nā saloko, Ahmedabad, 1963, p. 15-23 [Kelting 2009 : 112 et suiv. utilise une autre édition].

MD = *The Meghadūta of Kālidāsa*. Edited with the Commentary (Sañjīvanī) of Mallinātha, a literal English Translation, Critical and Explanatory Notes, various Readings and an Introduction by M. R. Kale, Bombay, 1926.

MDJ 1924 = *Meghadūta* jaina : *Añcalagacchīya-śrīMerutuṅgācāryaviracita-Jaina-meghadūtam*, śrīŚīlaratnasūri-viracitavivaraṇopetaṃ. sampādakaḥ saṃśodhakaś ca pravartaka-pādasevāhevākaś Caturavijayo muniḥ, Bhavnagar, Ātmānandasabhā, Vīra saṃvat 2450, Vikrama saṃvat 1980, Ātmasaṃvat 28, Isavī san 1924 (Ātmānanda Grantharatnamālā 76).

MDJ 1989 = *Meghadūta* jaina : *Ācārya Merutuṅgakṛta Jaina Meghadūtam. Mahīmerugaṇikṛta Bālāvabodhavṛtti*, vistṛta bhūmikā evaṃ hindī anuvāda samanvita. Bhūmikā lekhaka evaṃ vṛttisaṃpādaka Dr. Raviśaṃkar Miśra M.A., Ph.D., Varanasi, Pārśvanāth Vidyāśram Śodha Saṃsthān, 1989 (Pārśvanātha Vidyāśrama Granthamālā 51).

PGKS = *Prācīna Gūrjara Kāvya Sañcaya*, éd. H. C. Bhayani et A. Nahta, Ahmedabad, L. D. Institute of Indology, 1975 (L. D. Series 40).

PPS = *Prācīn Phāgu Saṃgraha*, éd. Sandesara, Bhogilal J. et Parekh, Somabhai, Vaḍodarā, Mahārāja Sayārājīva Viśvavidyālaya, 1955.

Sajjh. = *Sajjhāyādisaṃgraha* 4 vol., éd. Nagīndās Kevaldās Śāh, Ahmedabad, 1990 [VS 2047]. [Ce livre rassemble commodément un vaste corpus de textes bruts, dont un assez grand nombre est également disponible dans d'autres recueils de poèmes en vieux gujarati publiés antérieurement ou postérieurement].

Triṣaṣṭiśalākāpuruṣacaritra de Hemacandra, livre VIII : édition de Śrīramaṇikavijayagaṇi et Vijayaśīlacandrasūri, Amadāvād, Kalikālasarvajña śrīhemacandrācārya navama janmaśatābdī smṛti śikṣaṇ saṃskāranidhi, 2006 ; traduction de Helen M. Johnson, *Triṣaṣṭiśalākāpuruṣacaritra or The lives of sixty-three illustrious persons by Ācārya śrī Hemacandra*, vol. V., Baroda, Oriental Institute, 1962.

Triṣaṣṭiśalākāpuruṣacaritra de Hemacandra, livre X : édition de Vijayaśīlacandrasūri, Amadāvād, Kalikālasarvajña śrīhemacandrācārya navama janmaśatābdī smṛti śikṣaṇ saṃskāranidhi, 2012 ; traduction de Helen M. Johnson, *Triṣaṣṭiśalākāpuruṣacaritra or The lives of sixty-three illustrious persons by Ācārya śrī Hemacandra*, vol. VI, Baroda, Oriental Institute, 1962.

Uttarādhyayanasūtra : édition de Muni Punyavijaya, Bombay, Shri Mahavir Jain Vidyalaya, 1977 (Jaina Āgama Series 15) ; traduction de H. Jacobi dans *Jaina Sūtras*, Part II, The Sacred Books of the East 45, Oxford, 1895.

Études

Anandakichenin, S. (2014). « Kulacēkara Āḻvār's 'The Lament of Daśaratha' ». *Journal of Vaishnava Studies* 22.2, p. 167-203.

Balbir, N. (1984). « Normalizing Trends in Jaina Narrative Literature ». *Indologica Taurinensia* 12, p. 25-38.

— (2024). « Au XXe siècle, des hommages jaïns aux maîtres en sanskrit et en prakrit ». À paraître.

Banerjee Divakaruni, Ch. (2019). *The Forest of Enchantments*. India : HarperCollins Publishers.

Chojnacki, Ch. L. (2016). « Charming bouquet or wedding garland ? The structures of the Jain heroine “novel” in Prakrit from Kuvalayamālā (779) to Maṇoramā (1082) ». *Asiatische Studien / Études Asiatiques* 70.2, p. 365-398.

Clines, G. M. (2022). *Jain Rāmāyaṇa Narratives. Moral Vision and Literary Innovation*. Routledge Advances in Jaina Studies 7. Routledge.

Corbin, A. (1991). « Compte rendu de Vincent-Buffault (1986) ». *Annales* 46e année, N. 3, p. 634-636.

Corbin, A. et H. Mazurel (2022). *Histoire des sensibilités*. La vie des idées. PUF.

Cort, J. E. (2002). « Bhakti in the Early Jain Tradition. Understanding Devotional Religion in South Asia ». *History of Religions* 42.1, p. 59-86.

Dejenne, N. et È. Tignol, éd. (2018). *Archiv Orientální* 86.2 : *Expressions de la* bhakti *dans les littératures indiennes*. Special Issue.

Hara, M. (1964). « A Note on Two Sanskrit Religious Terms. *Bhakti* and *Śraddhā* ». *Indo-Iranian Journal* 7.2/3, p. 124-145.

— (1997). « Bāṣpa and Aśru. A Note on the Hindu Concept of Tears ». *Studien zur Indologie und Iranistik* 21, p. 47-69.

Jacobi, H. (1895). Voir ci-dessus *Uttarādhyayanasūtra*.

Kelting, M. Whitney (2001). *Singing to the Jinas. Jain Laywomen Mandal Singing and the Negotiations of Jain Devotion*. Oxford University Press.

— (2009). *Heroic Wives. Rituals, Stories and the Virtues of Jain Wifehood*. Oxford University Press.

Mechling, M.-C. (2013). « Un *Meghadūta* jaina. Édition critique, traduction et étude du poème de Merutuṅgasūri ». Mémoire de Master 2 sous la direction de Mme Nalini Balbir. Université Paris-3 Sorbonne-Nouvelle.

‘Pārśva’ (1968). *Aṃcalagaccha Digdarśan*. Mumbai : Shri Mulund Ancalagaccha Jain Samāj.

Pigoniowa, M. (2021). « Some lamentation passages in Sanskrit poetry (especially in Kālidāsa’s Sanskrit Mahākāvyas) ». *Archiv Orientální* 89.1, p. 123-153.

Plau, A. (2019). « Sītā in the Centre. Rāmcand Bālak's Sītācarit ». *Centre of Jaina Studies Newsletter* 14, p. 44-45.

Porcher, M.-C. (1978). *Figures de style en sanskrit. Théories des alaṃkāraśāstra. Analyse de poèmes de Veṅkaṭādhvarin*. Paris : Collège de France.

Saṃgītāpragyā, Samaṇī (2012). *Ācārya Mahāpragya kā saṃskṛta-stotra kāvya. Ek anuśīlan*. Ladnun : Jain Vishva Bharati.

Vaudeville, Ch. (1965). *Bārahmāsā. Les chansons de douze mois dans les littératures indo-aryennes*. Publications de l'Institut Français d'Indologie 28. Pondichéry.

Vigarello, G., éd. (2016). *Histoire des émotions*. Vol. 1 : *De l'Antiquité aux Lumières*. Paris : Éditions du Seuil.

Vincent-Buffault, A. (1986). *Histoire des larmes. XVIIIe-XIXe siècles*. Paris : Rivages.

Résumés

Cet article se veut une contribution à l'histoire des émotions et des sensibilités (cf. Vincent-Buffault 1986, Vigarello 2016, Corbin & Mazurel 2022) dans la poésie narrative jaina. On prend pour exemple Rājīmatī (section 1) et Candanabālā (section 2), les deux figures cardinales de l'héritage littéraire jaina qui font partie de celles qu'on appelle *satī*, pour suivre leur traitement chronologique dans les textes, depuis les récits canoniques jusqu'aux réécritures sous forme de poèmes savants en sanskrit (Merutuṅgasūri, XIVe siècle et Ācārya Mahāprajña, XXe siècle) en passant par les poèmes gujarati du Moyen-Âge tardif ou de l'époque prémoderne. L'émergence des récits à la première personne et des voix narratives, au-delà des frontières linguistiques (sanskrit ou vernaculaire), favorise l'expression des émotions et la manifestation de leurs signes physiques, en particulier les larmes. Rājīmatī en tant qu'individu, à laquelle ne s'intéresse pas la version canonique, apparaît dans le contexte de l'amour en séparation (*viraha*) dans des textes où les effets de sa répudiation par Nemi sont pris en compte

en sorte qu'elle est décrite comme une femme en souffrance déployant un large éventail de sentiments. Néanmoins, dans des poèmes où Rājīmatī supplie Nemi de ne pas l'abandonner pour de bon, la frontière entre amour humain et divin tend à s'effacer et le ton n'est pas loin de celui qu'utilisent les poèmes de la dévotion krishnaïte. Les larmes de Candanabālā, quant à elles, ont pour cause une vie de souffrance, mais sont aussi dues à la séparation, en particulier dans le poème *Aśruvīṇā* de l'Ācārya Mahāprajña à l'occasion de la longue séquence où Mahāvīra refuse d'accepter l'aumône que la jeune fille était sur le point de lui offrir. Ces larmes se transforment finalement en un signe manifeste exprimant une fidèle dévotion (*bhakti*) et la peinture des émotions conduit au sentiment de sérénité.

"FEMININE 'I', EMOTIONS AND NARRATIVE JAIN POETRY. TWO CASE-STUDIES"

This paper is a contribution to the history of emotions and sensitivities (cf. Vincent-Buffault 1986, Vigarello 2016, Corbin & Mazurel 2022) in Jain narrative poetry. Taking upon Rājīmatī (section 1) and Candanabālā (section 2), two cardinal figures of Jain literary heritage who feature among the so-called *satī*s, it follows their treatment along literary traditions, from canonical tellings to rewritings in the form of Sanskrit learned poetry (Merutuṅgasūri, 14th century and Ācārya Mahāprajña, 20th century) and retellings in late Medieval or premodern Gujarati literary forms. I argue that the emerging of the first person in narratives and their presence as narratorial voices, across boundaries of languages (Sanskrit or vernacular), favour the expression of emotions and their physical signs, in particular tears. Rājīmatī as an individual, which is out of focus in the canonical version, comes out in the context of love in separation (*viraha*) in texts where the effects of her rejection by Nemi are taken into account so that she is portrayed as a suffering woman exhibiting a vast panel of feelings. Nevertheless, in some poems where Rājīmatī requests or pleads Nemi not to leave her for good, the boundary between lover and Lord tends to be blurred and the tone is not far from the one used in *bhakti* addressed

to Krishna. Candanabālā's tears are indeed motivated by a life of suffering, but they are also caused by separation especially in Mahāprajña's *Aśruvīṇā* during the long sequence where Mahāvīra refuses to accept the alms she was about to give him. They finally transform into a clear sign expressing faithful devotion (*bhakti*) and the depiction of emotion leads to the peaceful sentiment.

L'image des montagnes dans la poésie de Kālidāsa *

Giuliano Boccali
Université de Milan

C'est un fait bien connu, que la description des montagnes, à partir de Daṇḍin (I, 16), fait partie des thèmes habituels et obligatoires dans la composition d'un *mahākāvya*, qui doit, justement, comporter « des descriptions de cités, d'océans, de montagnes, etc. ». Avant le règne de la poésie classique, il ne manque pas de brèves représentations des montagnes dans le *Mahābhārata*, où l'on trouve par exemple celle du Meru, montagne sacrée et resplendissante (I, 15, 5-9, édition critique de Pune) :

sūta uvāca |
jvalantam acalaṃ meruṃ tejorāśim anuttamam |
ākṣipantaṃ prabhāṃ bhānoḥ svaśṛṅgaiḥ kāñcanojjvalaiḥ || 5 ||
kāñcanābharaṇaṃ citraṃ devagandharvasevitam |
aprameyam anādhṛṣyam adharmabahulair janaiḥ || 6 ||
vyālair ācaritaṃ ghorair divyauṣadhividīpitam |
nākam āvṛtya tiṣṭhantam ucchrayeṇa mahāgirim || 7 ||
agamyaṃ manasāpy anyair nadīvṛkṣasamanvitam |
nānāpatagasaṃghaiś ca nāditaṃ sumanoharaiḥ || 8 ||
tasya pṛṣṭham upāruhya bahuratnācitaṃ śubham |

*La traduction française du texte de Giuliano Boccali est due à la courtoisie de Sylvain Brocquet ; sauf indication contraire, les traductions françaises des originaux indiens sont de Sylvain Brocquet, que l'auteur remercie vivement pour sa précieuse contribution à son travail.

anantakalpam udviddhaṃ surāḥ sarve mahaujasaḥ [...] || 9 ||

Le cocher dit :

5. Le Mont Meru flamboyant, ce trésor insurpassé de splendeur
Qui de ses cimes d'or rutilantes humilie l'éclat du soleil ;
6. Chamarré d'or, brillant, fréquenté par les dieux et les Gandharva,
Incommensurable, hors d'atteinte pour qui est étranger au dharma ;
7. Hanté par des fauves effrayants, illuminé par l'arsenic rouge,
Puissante montagne qui se dresse, masquant le ciel de son éminence ;
8. Inaccessible aux autres, fût-ce en pensée, parsemé de torrents et d'arbres,
Résonnant du bruit d'innombrables oiseaux formant de ravissants conciles :
9. Montant sur sa cime splendide, couverte de joyaux,
D'une hauteur qui paraît sans limite, tous les dieux à la force immense [...]

Ou encore dans les strophes 1062 à 1066 des *Theragāthā* (édition d'Oldenberg et Pischel), attribuées à Mahakassapa, qui décrivent un lieu montagneux pendant la mousson, calme et suggestif, en harmonie avec le moine occupé à méditer :

karerimālāvitatā bhūmibhāgā manoramā |
kuñjarābhirudā rammā te selā ramayanti maṃ || 1062 ||
nīlabbhavaṇṇā rucirā vārisītā sucindharā |
indagopakasañchannā te selā ramayanti maṃ || 1063 ||
nīlabbhakūṭasadisā kūṭāgāravarūpamā |
vāraṇābhirudā rammā te selā ramayanti maṃ || 1064 ||
abhivuṭṭhā rammatalā nagā isibhi sevitā |
abbhunnaditā sikhīhi te selā ramayanti maṃ || 1065 ||
alaṃ jhāyitukāmassa pahitattassa me sato |
alaṃ me atthakāmassa pahitattassa bhikkhuno || 1066 ||

1062. Parsemés de guirlandes de Kareri, ces lieux charment l'esprit ;
Résonnant du cri des éléphants, charmants, ces rochers me charment.

1063. Ayant la couleur des sombres nuées, resplendissants, rafraîchis par les eaux, traversés de limpides torrents,
Recouverts de rouges cochenilles, ces rochers me charment.
1064. Pareils à la crête des sombres nuées, semblables à des appartements au faîte d'une demeure,
Retentissant du cri des éléphants, charmants, ces rochers me charment.
1065. Détrempées par les pluies, offrant des plateaux charmants, ces montagnes sont fréquentées par les sages ;
Remplis d'échos par le cri des paons, ces rochers me charment.
1066. Ils me suffisent, à moi qui aspire à méditer, à moi qui suis résolu ;
Ils me suffisent, à moi qui aspire au but, au moine résolu !

Il est probable, cependant, que la première description de quelque ampleur qui nous soit parvenue d'une montagne, précédée d'une autre plus brève (dans le chapitre XCIII qui précède, Bharata parle à son frère Śatrughna), soit celle, célèbre entre toutes, du Mont Citrakūṭa, dont le protagoniste, au chapitre XCIV de l'*Ayodhyākāṇḍa* du *Rāmāyaṇa*, exalte à l'intention de son épouse Sītā la beauté toute suggestive. Pour d'évidentes raisons d'espace, il n'est pas possible de citer ce passage, qui déjà contient tous, ou presque tous les motifs qui caractériseront par la suite les descriptions de montagnes : leurs dimensions gigantesques, l'abondance de minerais divers qui les parent de couleurs vives, la profusion de pierres précieuses, l'abondance de cascades et de torrents, les animaux forestiers et les diverses espèces de volatiles qui les peuplent [1]. Un trait particulier de la description des montagnes réside dans la référence à la végétation, qui s'assortit d'un catalogue détaillé de plus de vingt essences, comme celui qui se trouve, par exemple, dans le *Vessantara Jātaka* [2] : cela semble constituer un stylème caractéristique de la période pré-*kāvya*. Les parfums enivrants des fleurs sont propagés par le vent, abondants et exquis sont les

1. À ce propos, on peut aussi se reporter à Giuliano Boccali 2003.

2. Aux strophes 333-351 et 370-433 de l'édition de Fausbøll, se trouvent les deux principales descriptions de la forêt qui contiennent ces longues listes d'arbres.

fruits, tandis que les *oṣadhi*, les plantes magiques et médicinales, diffusent dans les ténèbres de la nuit la lumière qui émane d'elles. Un autre motif ancien est celui des demi-dieux peuplant les montagnes — par exemple les Kiṃnara et les Vidyādhara —, qui souvent se livrent aux jeux de l'amour sur des couches de feuilles et de pétales : « Regarde, pour les amants, ces belles couches, jonchées de feuilles de *kuṣṭha,* de *sthagara,* de *punnāga* et de bouleaux, semées de pétales de lotus ; on voit aussi, froissées, les guirlandes de lotus qu'ils ont abandonnées ». Et le motif de l'ascèse ne fait pas défaut, qui sera également caractéristique des descriptions de montagnes, comme le souligne dans sa conclusion la description du Mont Citrakūṭa, mentionnée ci-dessus (*Rāmāyaṇa*, II, XCIV, 27) :

> *imaṃ tu kālaṃ vanite vijahrivāṃs*
> *tvayā ca sīte saha saha lakṣmaṇena* |
> *ratiṃ prapatsye kuladharmavardhinīṃ*
> *satāṃ pathi svair niyamaiḥ paraiḥ sthitaḥ* ||
>
> Passer ce temps avec toi, ma bien-aimée Sītā, et avec Lakṣmaṇa, à respecter les plus hautes observances en me tenant sur le chemin des justes me dispensera un bonheur qui accroîtra la vertu de la lignée [3].

Les derniers mots de ce passage, où cependant ne figurent pas les peuples forestiers comme les Kirāta, représentent également un motif ancien (cf. pourtant *Rāmāyaṇa*, IV, XL). Si l'œuvre peut se prévaloir, ici et dans d'autres passages (par exemple, VI, LXXIV), de tous les motifs qui dans le *kāvya* seront utilisés pour la description des montagnes, les poèmes classiques qui suivront se distingueront de l'*ādikāvya*, sans équivoque, par la structure des strophes. Le *Rāmāyaṇa*, tout comme le *Mahābhārata*, montre une prédilection pour la parataxe et la juxtaposition, dans la même strophe, de plusieurs motifs, ainsi qu'il ressort des passages mentionnés jusqu'ici. Les strophes du *kāvya* dans sa maturité doivent, à l'in-

3. La traduction française des extraits du *Rāmāyaṇa* est celle d'Alain Rebière dans l'édition de la Pléiade (Biardeau, Porcher *et alii* 1999 : 347). Les indications de chapitres renvoient à la même édition.

verse, être denses et ramassées ; pour cette raison, le motif (ou les motifs, qui en règle générale ne sont pas plus de deux) et les expressions conventionnelles [4] qui les expriment doivent êtres subordonnés à une hiérarchie rigoureuse, de manière à converger vers une signification complexe de nature unitaire, souvent très prégnante. On peut comparer, par exemple, *Kumārasambhava* I, 4 [5] au début de la description du Mont Citrakūṭa dans le *Rāmāyaṇa* mentionnée ci-dessus [6] (II, XCIV, 4) :

> *paśyemam acalaṃ bhadre nānādvijagaṇāyutam* |
> *śikharaiḥ kham ivodviddhair dhātumadbhir vibhūṣitam* ||
>
> Regarde, ma bien-aimée, ce mont peuplé de bandes d'oiseaux variés : il se pare de cimes riches en minerais qui semblent s'élever jusqu'au ciel.

Le second de ces deux passages contient trois motifs : des volées d'oiseaux différents, des cimes riches en minerais, une hauteur qui va jusqu'au ciel. Les strophes suivantes, qui se focalisent sur les couleurs et les minerais, en énumèrent plusieurs, comme les strophes 5 et 6ab :

> *kecid rajatasaṃkāśāḥ kecit kṣatajasaṃnibhāḥ* |
> *pītamāñjiṣṭhavarṇāś ca kecin maṇivaraprabhāḥ* ||
> *puṣpārkaketakābhāś ca kecij jyotīrasaprabhāḥ* |
>
> Certaines [cimes] brillent comme l'argent, d'autres ont des reflets de sang, il en est de jaunes et de rouge garance, d'autres ont l'éclat des plus belles gemmes, d'autres encore des chatoiements de topaze, de cristal et de pandane, des scintillements d'étoile et de vif-argent, (...) [7].

4. « Expression conventionnelle » (« espressioni convenzionali ») est la formulation que j'ai adoptée pour désigner ce que Siegfried Lienhard appelle "set phrases". De façon générale, en ce qui concerne la terminologie relative à la construction des textes du *kāvya*, voir Siegfried Lienhard 1984 : 22 sqq.

5. Les mentions, citations et traductions du *Kumārasambhava* se réfèrent au commentaire de Vallabhadeva (version Śāradā), édité par Narayana Murti, Janert 1980.

6. Cf. Biardeau, Porcher *et alii* 1999 : 346.

7. Cf. Biardeau, Porcher *et alii* 1999 : 346.

Dans la strophe du *Kumārasambhava*, le minerai de la « grande veine » est unique : il s'agit probablement de l'arsenic rouge (réalgar), dont les reflets — en un jeu hyperbolique dessinant une image qu'il est impossible de voir dans la nature — colorent les nuages :

> *yaś cāpsarovibhramamaṇḍanānāṃ saṃpādayitrīṃ śikharair bibharti |*
> *balāhakacchedavibhaktarāgām akālasaṃdhyām iva dhātumattām ||*
>
> Pourvoyeuse des bijoux qui des nymphes célestes
> Rehaussent les appas, sur ses cimes il [l'Himalaya] porte
> Une abondance de minerai qui, avec les miettes des nuées
> Partageant son rouge éclat, semble un crépuscule avant l'heure.

La strophe appartient à la célèbre description de l'exorde du *Kumārasambhāva* (I, 1-17 : traduction intégrale en appendice), description consacrée à l'Himalaya, que les anciens Indiens considéraient comme une montagne unique, immense, et non comme une chaîne de montagnes. La strophe I, 4 fait suite à deux autres strophes qui, elles-aussi, jouent sur la splendeur de la montagne, chacune faisant usage de motifs divers : la neige, les pierres précieuses, les *oṣaḍhi* lumineuses dans la nuit ; s'ajoute ici le motif du minerai rouge avec ses reflets extraordinaires, source des joyaux dont se parent les nymphes. L'ensemble des trois strophes a pour objet de manifester, avec sa puissante valeur iconique [8], le motif de la gloire de l'Himalaya — la gloire, dans toute la tradition poétique indienne, est « blanche » — et, surtout, de la richesse du roi suprême des montagnes, et donc de l'accomplissement de son *artha* en tant que souverain, ou plutôt

8. L'emploi de ce terme dans le domaine de l'indianisme a été introduit par moi-même et par Indira Viswanatha Peterson, indépendamment l'un de l'autre : cf. Boccali 1999 : 267-268 ; Peterson 2003 : 12. Chez moi, ce terme est utilisé pour désigner les valeurs symboliques et culturelles que manifeste une expression littéraire, valeurs qui en transcendent la signification littérale, voire métaphorique. Voici un exemple très simple de l'emploi que je fais de ce terme : l'expression « plongeant dans les deux océans du Levant et du Couchant, / Il [L'Himalaya] est pareil à une toise qui mesurerait la terre. » (*Kumārasambhava*, I, 1) révèle, du point de vue du sens littéral, les dimensions de la base de la montagne, mais, du point de vue « iconique », son statut de *cakravartin* (cf. *infra*, p. 487 et p. 491-492).

en tant que *cakravartin*, ainsi que l'énonce indirectement la strophe I, 1, en déclarant qu'il plonge « dans les deux océans du Levant et du Couchant ». Ainsi que je crois, en effet, l'avoir démontré dans un précédent article [9], le choix des motifs, dans la description de l'Himalaya par laquelle s'ouvre le *Kumārasambhava*, et celui de leur succession d'une strophe à l'autre sont organisés dans le but d'unifier deux thèmes fondamentaux, prescrits par les *mahākāvya* : la description de la montagne et celle d'un royaume heureux, gouverné par un souverain puissant et sage — description dont Rudraṭa (*Kāvyālaṃkāra* XVI, 7-8) établira le caractère obligatoire au début d'un *mahākāvya*, mais qui figurait déjà, huit siècles auparavant, dans les deux poèmes d'Aśvaghoṣa (cf. *Buddhacarita* II, 1-15 et *Saundarānanda* I, 41-62). Un des objectifs principaux de l'article susmentionné est de montrer que dans le cadre de toute description, la succession et la récurrence des motifs correspond à un dessein délibéré du poète, destiné chaque fois à souligner tel aspect plutôt que tel autre, contrairement à ce que les savants occidentaux ont longtemps soutenu, à savoir que les poèmes épiques savants (les *mahākāvya*, ou plus précisément les *sargabandha*, « compositions en *sarga* ») ne possèdent aucune structure et, dans de nombreux cas, aucun souci des proportions : il s'agirait en réalité d'anthologies « monstrueuses » comportant des parties nombreuses et variées, reliées entre elles par un mince fil conducteur narratif n'ayant d'autre consistance que celle d'un prétexte, ou à peine plus. Naturellement, les différentes parties, dans leur singularité, étaient elles-mêmes considérées comme des successions aléatoires de strophes reliées par leur identité thématique, mais dépourvues de toute cohérence interne [10].

Ma précédent étude portant sur la description de l'Himalaya au début du *Kumārasambhava* révèle de façon convaincante, je crois, la manière dont

9. Cf. Boccali 2022.

10. Pour l'énorme bibliographie concernant cette position férocement critique à l'égard des *mahākāvya* et son dépassement à partir des années 70 du siècle précédent, cf. Boccali 2022 : 307-309. Sur la structure des *mahākāvya* en général, selon une conception mise à jour, cf. Boccali 2011, où se trouve une bibliographie abondante sur la question.

la succession des strophes et l'alternance des motifs parviennent à représenter l'Himalaya sous ses deux aspects à la fois, celui de grande montagne et celui de souverain d'un royaume prospère, où se réalisent les fins du *trivarga* [11]. Et la manière dont, parmi ces fins, se trouve privilégié, par le nombre de strophes qui lui sont consacrées, le *kāma*, parce que celui-ci constitue le prélude le plus en harmonie avec le développement à venir du poème, qui raconte l'histoire d'amour et les noces de Śiva et de Pārvatī.

Ne pouvant reproduire ici le contenu de cette étude, je me contente de proposer dans l'Appendice la traduction intégrale du passage de Kālidāsa et d'en commenter, à titre d'exemple, deux strophes, la strophe 4 à nouveau, que nous avons lue, et la strophe 10 : elles se révèlent particulièrement utiles, entre autres, pour la suite de la présente recherche. Dans la première de ces deux strophes, le motif iconique de la richesse et de l'*artha* imprègne le texte, en se soudant avec celui du *kāma*, que dissimule l'image des nymphes qui se parent (par anticipation) pour la nuit d'amour. En ce qui concerne les minerais qui colorent l'Himalaya, on se rappelle l'extraordinaire comparaison royale du *Rāghuvaṃśa*, XVI, 70 [12] ; Kuśa, qui joue dans l'eau avec ses amantes y est décrit de la manière suivante :

> *varṇodakaiḥ kāñcanaśṛṅgamuktais tam āyatākṣyaḥ praṇayād asiñcan |*
> *tathāgataḥ so 'titarāṃ babhāse sadhātuniṣyanda ivādrirājaḥ ||*
>
> D'une eau colorée qu'elles dardaient de leurs seringues en or,
> Les belles aux yeux étirés l'ondoyaient :
> Et lui [Kuśa], soumis à ce traitement, y jouissait d'un surcroît de splendeur,
> Tel le roi des montagnes d'où ruissellent des torrents charriant le minerai.

Si l'on revient à présent au *Kumārasambhava* I, 10 :

11. Une étude, menée selon la même méthode, qui intègre celle portant sur la description de l'Himalaya, se trouve dans Boccali 2018.

12. Les mentions, citations et traductions du *Raghuvaṃśa* se réfèrent, pour les *sarga* 1-6, à l'édition critique de D. Goodall et H. Isaacson 2003, et donc au commentaire de Vallabhadeva ; pour les autres *sarga* on a suivi Devadhar 1985.

vanecarāṇāṃ vanitāsakhānāṃ darīgṛhotsaṅganiṣaktabhāsaḥ |
bhavanti yatrauṣadhayo rajanyām atailapūrāḥ suratapradīpāḥ ||

Suspendues sous l'abri des cavernes où elles brillent,
Des hôtes de la forêt en galante compagnie,
Les plantes magiques y [sur l'Himalaya] sont, la nuit,
Sans qu'ils les remplissent d'huile, les chandeliers d'amour.

Ici, en vertu de leur propriété extraordinaire, les *oṣadhi* illuminent les amours des habitants des forêts, dans les cavernes qui sont leurs demeures. Le motif est également attesté, de manière très proche, en *Raghuvaṃśa* VIII, 54, où, faisant office d'*upamāna* (« comparant »), l'*oṣadhi* éloigne, grâce à sa propre luminosité, les ténèbres qui se sont épaissies dans les grottes du Mont Neigeux (c'est-à-dire encore, probablement, l'Himalaya). C'est Aja qui parle, déplorant la disparition inattendue de son épouse adorée, Indumatī :

tad apohitum arhasi priye! pratibodhena viṣādam āśu me |
jvalitena guhāgataṃ tamas tuhinādrer iva naktam oṣadhiḥ ||

Daigne bien vite, ma bien-aimée,
Par ton réveil éloigner de moi ce désespoir,
Comme par sa splendeur l'herbe magique, la nuit,
Éloigne les ténèbres envahissant la grotte du Mont Neigeux !

Cette strophe I, 10 du *Kumārasambhava* déploie des signifiés allusifs plus marqués qu'il ne semble à première vue : habituellement, au moins chez les protagonistes féminins que l'intimité intimide, se fait sentir un désir d'obscurité, non de lumière. Les « chandeliers d'amour », motif que n'ignorent pas d'autres poètes, postérieurs, signifient donc une grande confiance entre les amants, qui prolongent leurs jeux en jouissant aussi d'une vision réciproque ; de façon plus générale, ils signifient encore, sur un mode iconique, la plénitude du *kāma*, une félicité que rien ne vient troubler.

L'objet de cette contribution est de comparer la description du *Kumārasambhava*, en tant que point de référence, le plus développé et le plus articulé, avec toutes les visions de montagnes qu'offre l'ensemble de l'œuvre

de Kālidāsa. Dans le même premier *sarga* du *Kumārasambhava*, les montagnes apparaissent, à la strophe 19, accompagnées d'une référence à leurs ailes coupées par Indra ; puis, plus largement, à la strophe 53, qui ajoute aux motifs déjà employés celui du musc des cerfs ; à la strophe 54, où l'on trouve aussi les *nameru* et les lichens ; à la strophe 55, qui ajoute les gayals et les roches gelées. Après le célèbre *incipit*, donc, le chant initial continue à décliner avec une grande richesse l'imaginaire indien associé aux montagnes : le choix de Kālidāsa semble parfaitement approprié à son objectif d'introduire sur la scène du poème les protagonistes principaux, qui sont tous intimement liés aux montagnes, à savoir l'Himalaya lui-même, « roi suprême » des montagnes, sa fille Pārvatī — la description de sa beauté (I, 31-48) est célèbre et déjà canonique — et Śiva méditant « sur un pic du Mont des Neiges » (I, 53-55), outre le fait que sa résidence habituelle est le Kailāsa.

Le dernier *sarga* du poème consacre le retour d'une forte présence des montagnes, et ce n'est pas, à mon sens, un hasard ; il semble que Kālidāsa inaugure et conclut intentionnellement son *mahākāvya* par la même mise en scène des grandes montagnes sacrées du Nord : celle qui évoque symboliquement, et à la perfection, la « hauteur » de Śiva et de Pārvatī, ainsi que de leur union. Et ce n'est toujours pas un hasard, selon moi, si l'on retrouve la même structure dans le *Meghadūta*. Dans le *Kumārasambhava*, le prétexte narratif qui permet de refermer l'œuvre est fourni par l'extraordinaire « voyage de noces » des deux nouveaux époux qui, partant de leur palais sur l'Himalaya, séjourneront sur les montagnes les plus célèbres de l'Inde : le Meru (VIII, 22), le Mandara (VIII, 23), le Kailāsa (VIII, 24), le Malaya (VIII, 25), sans oublier de s'offrir un bain dans la Gaṅgā céleste (VIII, 26), et une promenade dans le jardin Nandana, le paradis d'Indra (VIII, 27) — pour ensuite revenir sur le Gandhamādana afin de s'y reposer, dans l'attente de leurs étreintes nocturnes pleines de passion, sur une roche plate en or (VIII, 28-29). C'est là que Śiva décrit à Pārvatī le crépuscule (VIII, 55-56), puis, avec force détails, le lever de la lune (VIII, 58-74). Cette dernière

description propose, en ce qui concerne les montagnes, une vision d'une extraordinaire élévation poétique ; VIII 66 et 69, en effet, se lisent respectivement :

unnateṣu śaśinaḥ prabhā sthitā nimnasaṃśrayaparaṃ niśātapaḥ |
nūnam ātmasadṛśī prakalpitā vedhasaiva guṇadoṣayor gatiḥ || 66 ||

Aux cimes s'attache la splendeur de la lune ;
Les ténèbres nocturnes préfèrent l'abîme :
Car pareille à leur nature le Créateur,
Des vertus et des vices, fit la destinée.

unnatāvanatabhāgavattayā candrikā satimirā girer iyam |
bhaktibhir bahuvidhābhir arpitābhāti bhūtir iva mattadantinaḥ || 69 ||

Parce qu'elle possède des hauteurs et des abîmes,
Ce clair de lune mêlé d'obscurité qui recouvre la montagne
Ressemble à ces cendres que sur un éléphant en rut
On étale, formant des dessins de toutes sortes.

La première de ces deux strophes se conclut par un *arthāntaranyāsa*, un trope extrêmement fréquent chez Kālidāsa, tandis que la seconde montre le sens aigu de la contemplation que possède le poète, qui parvient à saisir le contraste entre les parties saillantes de la montagne, illuminées par la lune, et ses parties en creux, demeurées dans l'ombre à l'instar des vallées — résolvant la vision dans une comparaison avec les décorations claires sur la peau sombre de l'éléphant. C'est une analogie qui se révèle fidèle à ce qui est perçu, à la fois originale et affectionnée de Kālidāsa, puisqu'elle figure aussi, dans des termes différents mais toujours dans un paysage de montagne, dans le *Meghadūta*, à la strophe 19 [13] :

sthitvā tasmin vanacaravadhūbhuktakuñje muhūrtaṃ
toyotsargadrutataragatis tatparaṃ vartma tīrṇaḥ |
revāṃ drakṣyasy upalaviṣame vindhyapāde viśīrṇāṃ
bhakticchedair iva viracitāṃ bhūtim aṅge gajasya ||

13. Les mentions, citations et traductions du *Meghadhūta* se réfèrent à l'édition critique de Hultzsch 1911.

Après une halte d'un instant sur cette montagne [l'Āmrakūṭa], où
les femmes des habitants de la forêt jouissent des halliers,
Gagnant de la vitesse après t'être déchargé de tes pluies, tu reprendras ta route
Et apercevras la Revā qui se divise au pied des Monts Vindhya, dentelé de rochers,
— Pareille au dessin tracé sur le corps d'un éléphant en lignes brisées.

Il faut remarquer que la strophe VIII, 69 se réapproprie de manière originale la comparaison entre la montagne et l'éléphant, comparaison ancienne et que les poètes répètent jusqu'à susciter l'ennui, et pas seulement en Inde. C'est la dernière image des montagnes dans le *Kumārasambhava* !

La description initiale que ce poème propose de l'Himalaya mérite d'être confrontée, avant tout, à une autre série assez longue de strophes qui lui sont consacrées, celle du *Raghuvaṃśa* IV, 74-83 :

tato gaurīguruṃ śailam āruroha sasādhanaḥ |
vardhayann iva tatkūṭān uddhatair dhātureṇubhiḥ || 74 ||
praśaṃsaṃs tulyasattvānāṃ sainyaghoṣe 'py asambhramam |
guhāgatānāṃ siṃhānāṃ parivṛttyāvalokitam || 75 ||
bhūrjeṣu marmarībhūtāḥ kīcakadhvanihetavaḥ |
gaṅgāśīkariṇo mārge marutas taṃ siṣevire || 76 ||
viśaśramur namerūṇāṃ chāyāsv adhyāsya sainikāḥ |
dṛṣado vāsitotsaṅgā niṣaṇṇamṛganābhibhiḥ || 77 ||
saralāsaktamātaṅgagraiveyopacitatviṣaḥ |
āsannoṣadhayo netur naktam asnehadīpikāḥ || 78 ||
tasyāvāseṣu dānārdrair gaṇḍabhittivighaṭṭanaiḥ |
gajavarṣma kirātebhyaḥ śaśaṃsur devadāravaḥ || 79 ||
vimardaḥ saha tais tatra pārvatīyair abhūd raghoḥ |
nārācakṣepaṇīyāśmaniṣpeṣotpatitānalaḥ || 80 ||
śarair utsavasaṅketān sa kṛtvā karadān kṛtī |
jayodāharaṇaṃ bāhvor gāpayām āsa kinnarān || 81 ||
parasparasya vijñātas teṣūpāyanapāṇiṣu |
rājñā himavataḥ sāro rājñaḥ sāro himādriṇā || 82 ||

tatrākṣobhyaṃ yaśorāśiṃ niveśyāvaruroha saḥ |
paulastyatulitasyādrer ādadāna iva hriyam || 83 ||

74. Puis du Mont père de Gaurī
Il [Raghu] fit avec son armée l'ascension,
Paraissant en rehausser les cimes
De la poussière de minerai soulevée.

75. Des lions habitant les cavernes
Qui tournaient le cou, il louait
Le regard exempt de crainte malgré le tumulte de l'armée :
Ils avaient même courage.

76. Murmurant parmi les bouleaux,
Faisant chanter les roseaux,
Des embruns de la Gaṅgā, les vents
Le rafraîchissaient en chemin.

77. Sous l'ombre des Nameru,
Les soldats se reposaient, prenant place
Sur des rochers dont les cerfs musqués
Avaient en s'y asseyant parfumé la surface.

78. Des éléphants enchaînés aux pins
Les colliers rehaussaient le scintillement
Des herbes magiques parsemant les parages,
Lampes sans huile qui éclairaient la nuit du chef.

79. Là où il avait campé, ayant subi le frottement
De leurs joues suintantes de sérosité,
Aux Kirāta les déodars révélaient
La taille de ses éléphants.

80. Un combat y mit aux prises
Raghu et les habitants des forêts,
Où flèches, javelines et pierres,
En s'entrechoquant firent jaillir des flammes.

81. Ayant de ses flèches contraint les Utsavaketa
À lui verser tribut — il avait atteint son but —,
Il fit aux Kinnara entonner un chant
Louant la victoire remportée par son bras.

82. Quand leurs mains furent chargées de présents,

La reconnaissance fut réciproque :
Le roi reconnut la puissance d'Himavat,
Du roi Himavat reconnut la puissance.

83. De sa gloire y ayant installé
Le trésor inaltérable, il redescendit,
Comme si, de la montagne qu'avait soulevée
Le fils de Pulastya, il emportait la honte avec lui.

L'objectif de la confrontation entre les deux passages est de mettre en lumière la maîtrise avec laquelle Kālidāsa évoque ici, en recourant à des motifs identiques à ceux qui sont utilisés dans le *Kumārasambhava* I, 1-17, des référents possédant une valeur iconique tout autre, adaptés à l'épisode qui fait l'objet de la narration, dont la tonalité est guerrière, plutôt qu'érotique ou relative au dharma : l'épisode de la lutte victorieuse de Raghu, qui subjugue les sauvages tribus montagnardes habitant l'Himalaya et qui dans le cours de son *digvijaya* ne peut, d'une certaine façon, ne pas se rendre maître du roi suprême des montagnes sous sa forme territoriale.

D'une comparaison terme à terme de ce passage avec *Kumārasambhava* I, 1-17, il ressort cette évidence : le *Raghuvaṃśa* recourt à plusieurs des motifs employés dans l'autre poème, à savoir, dans l'ordre : les minerais colorés, les lions, les bouleaux, les bambous que fait résonner le vent (de même, en *Meghadūta* 56 [14]), lequel transporte des gouttelettes d'eau de la Gaṅgā, les éléphants qui se frottent les joues contre l'écorce des arbres, les pins, les *oṣadhi* qui servent de lanterne « sans qu'il soit besoin d'huile », les déodars, les Kirāta et autres tribus sauvages, les *Kiṃnara*. De fait, à part les strophes 80-83 qui relèvent du thème de la guerre de conquête plus que de celui de la montagne, les seuls motifs employés ici qui ne le soient pas aussi dans l'*incipit* du *Kumārasambhava* sont celui des *nameru* (voir cependant *Kumārasambhava* I, 54 [15]) et, surtout, celui des cerfs musqués ; ce der-

14. *śabdāyante madhuram anilaiḥ kīcakāḥ pūryamāṇāḥ*, « Les bambous font entendre un doux murmure, tandis que les vents les remplissent (...) » (*pāda* a).

15. Voir *infra*, p. 476, le texte et la traduction des strophes 53 et 54 du premier *sarga* du poème.

nier motif apparaît néanmoins dans le premier *sarga* du *Kumārasambhava* (I, 53 [16]), ainsi qu'en *Meghadūta* strophe 52a [17]).

Mais il en ressort avec la même évidence que ces mêmes motifs sont employés de manière très différente, en raison de la différence thématique : par rapport à *Kumārasambhava* I, 1 et 16, *Raghuvaṃśa* IV, 74 commence en fait par exalter non pas les dimensions, en particulier l'altitude de l'Himalaya, mais plutôt le pouvoir que possède Raghu de l'élever encore davantage grâce aux particules de poussière de minerai soulevées par son armée. La vision hyperbolique [18], qui souligne la supériorité du roi sur Himalaya, recèle une extraordinaire puissance fantastique et le motif des minerais colorés, contrairement à ce qui se passe en *Kumārasambhava* I, 4, est destiné à produire non pas une signification érotique, mais une signification martiale. Comme pour contrebalancer le sentiment d'infériorité ou de soumission d'Himalaya vis-à-vis de Raghu, suggéré par la strophe 74 et, un peu plus loin, par les strophes 76-77, les lions de la montagne, pleins de mépris, rentrent dans leurs grottes, après s'être détournés sans donner le moindre signe « de crainte malgré le tumulte de l'armée » (*Raghuvaṃśa* IV, 75). Les deux motifs figurent dans le *sarga* I du *Kumārasambha*, celui des lions à la strophe 6 et celui des grottes aux strophes 10, 12 et 14.

La strophe 76 se déploie autour des mêmes motifs que *Kumārasambhava* I, 7 (les bouleaux, dans ce cas dans un contexte très différent, sur un ton amoureux) et 15 : les vents qui font résonner les bambous et répandent des gouttelettes d'eau venant de la Gangā revigorent Raghu au cours de sa campagne victorieuse [19], comme ils réconfortent les Kirāta au cours de

16. *Idem*.

17. *āsīnānāṃ surabhitaśilaṃ nābhigandhair mṛgāṇām*, « <L'Himalaya> dont les cerfs qui s'y assoient parfument les rochers de leur musc (...) ».

18. En ce qui concerne l'amour que la culture et la littérature indiennes conçoivent pour l'hyperbole, cf. Boccali 2010 ; pour l'usage de l'hyperbole (*atiśayokti*) chez Kālidāsa, voir en particulier p. 231-235.

19. Des motifs à peu près identiques, mais sans références spécifiques à l'Himalaya et à la Gaṅgā, apparaissaient déjà en *Raghuvaṃśa* II, 12-13, dans l'épisode célèbre de Dilīpa et de la vache sacrée Nandinī.

leur chasse dans l'histoire de Śiva et de Pārvatī. Il y a ici une allusion, me semble-t-il, à une sorte d'hommage ou de culte rendu par Himalaya au héros, en soulageant ses fatigues. L'allusion est réitérée par la strophe 77, la suivante, dans laquelle ce soulagement est offert non pas au roi, mais à ses soldats, par l'ombre des *nameru* et le parfum que laissent les cerfs musqués sur les rochers où ils s'étendent. On pourrait croire entendre ici comme un écho subtil de quelques-unes des dernières strophes du premier *sarga* du *Kumārasambhava* [20], où l'Himalaya prend soin de Śiva plongé dans la méditation et de ses *Gaṇa* :

sa kṛttivāsās tapase yatātmā gaṅgāpravāhokṣitadevadāru |
prasthaṃ himādrer mṛganābhigandhi kiṃcitkvaṇatkiṃnaram adhyuvāsa || 53 ||
gaṇā nameruprasavāvataṃsā bhūrjatvacaḥ sparśavatīr dadhānāḥ |
manaḥśilāvicchuritā niṣeduḥ śaileyanaddheṣu śilātaleṣu || 54 ||

53. Lui, vêtu de peau, maîtrisant son être pour acquérir la puissance ascétique,
Séjournait sur un haut-plateau du Mont Neigeux, parfumé de musc,
Où les torrents de la Gaṅgā éclaboussaient les déodars,
Où les Kiṃnara faisaient doucement retentir leur chant.

54. Les *Gaṇa*, portant des guirlandes de fleurs de Nameru,
Vêtus d'écorce de bouleau douce au toucher,
Le corps saupoudré d'arsenic rouge, étaient assis
Sur des rochers à la surface recouverte de lichens.

Et on notera, dans tous les cas, la récurrence, ici encore mais dans un contexte très différent — c'est-à-dire ni érotique, ni martial —, de quelques-unes des images déjà utilisées dans l'*incipit* du *Kumārasambhava* I, ou dans la séquence du *sarga* IV du *Raghuvaṃśa*, ou encore dans les deux passages [21] : précisément, les gouttelettes d'eau de la Gaṅgā (*Kumārasambhava* I, 15), le musc des cerfs, les Kiṃnara et les Kiṃnarī (*Kumārasambhava* I, 8 et 14),

20. Comme on sait, l'opinion qui a longtemps prévalu chez les indianistes veut que dans la production de Kālidāsa, le *Kumārasambhava* précède le *Raghuvaṃśa*.

21. À partir d'ici, ne sont indiquées les strophes concernées que lorsque ce qui a été dit précédemment ne permet pas de les identifier de manière évidente.

les *nameru*, les bouleaux (*Kumārasambhava* I, 7), les poudres de minerai (*Kumārasambhava* I, 4).

Le même écart entre l'érotique et le martial que celui qu'on a signalé ci-dessus, s'agissant de l'orientation du motif des minerais colorés, entre *Kumārasambhava* I, 4 et *Raghuvaṃśa* IV, 74, apparaît de nouveau si l'on compare la strophe 10 du premier *sarga* du *Kumārasambhava* à la strophe 78 du quatrième *sarga* du *Raghuvaṃśa* : le motif des *oṣadhi* servant de lanternes « sans qu'il soit besoin d'huile » recèle, dans le premier cas, une intense valeur érotique, ainsi qu'on l'a déjà souligné (*supra*, p. 469 et p. 474), tandis que dans le second, les plantes magiques, dont la luminosité s'est accrue en se reflétant dans le licol des éléphants, éclairent la nuit du chef de guerre, évoquant de manière extraordinairement synthétique la scène du campement nocturne. Ainsi, et ce n'est certainement pas un hasard, la strophe 79, qui suit immédiatement, contribue elle aussi à planter le décor du campement de Raghu, et y prédomine l'image des éléphants de guerre ; leur taille puissante se trouve indirectement révélée aux Kirāta par la hauteur, sur les déodars, des traces de leurs humeurs (le motif des Kirāta et celui des déodars se retrouvent en *Kumārasambhava* I, 15). Un motif analogue, s'il n'est pas identique, figurait en *Kumārasambhava* I, 9 ; mais dans ce cas, est soulignée l'allusion au parfum, donc à la vie élégante qui règne dans le royaume de l'Himalaya et aux amours qui s'y tissent avec bonheur, alors que, dans le *Raghuvaṃśa*, l'imagerie de la strophe est encore une fois de ton martial.

L'ampleur du passage que l'on vient d'examiner est réduite, parce qu'elle se doit d'être proportionnée aux dimensions du *sarga*, dans lequel les strophes 26-88 sont consacrées à l'ensemble du *digvijaya* de Raghu. C'est pourquoi, à la suite des strophes 74-79, celles qui sont le plus directement associées à une description de l'Himalaya, viennent des strophes relevant de la thématique guerrière ; parmi elles, la strophe 82 sonne comme voisine de la strophe 17 du *sarga* I du *Kumārasambhava*, qui clôt le passage,

justement, par la reconnaissance de la souveraineté du roi suprême des montagnes.

La comparaison des deux descriptions dans toute leur ampleur, celle qui se trouve dans le *Kumārasambhava* et celle qui se trouve dans le *Raghuvaṃśa*, autorise la conclusion suivante : à l'époque de Kālidāsa, les motifs prescrits par la tradition pour décliner le thème de la montagne possèdent déjà, de fait, un caractère obligé ; le poète les utilise presque tous dans chacune des deux descriptions, mais il le fait de manière originale, dans le but de susciter des effets différents, et même très éloignés l'un de l'autre (par exemple, dans le cas des *oṣadhi*), en accord avec l'objectif iconique et esthétique différent de chacun des deux textes.

Le *Raghuvaṃśa* ne manque pas de receler d'autres images de montagnes, mais ne sont examinées ici que les strophes, peu nombreuses, dans lesquelles leur description se trouve développée avec une certaine ampleur et de façon particulièrement originale. C'est encore au *digvijaya* de Raghu qu'appartiennent les strophes IV, 54-55 (un *yugma*), consacrées aux Monts Malaya et Durdura, puis au Mont Sahya :

sa nirviśya yathākāmaṃ taṭasv ādhīnacandanau |
stanāv iva diśastasyāḥ śailau malayadurdurau || 54 ||
asahyavikramaḥ sahyaṃ dūramuktamudanvatā |
nitambam iva medinyāḥ srastāṃśukamalaṅghayat || 55 ||

54. Ayant à loisir goûté
Aux Monts Malaya et Durdura,
Dont les pentes accueillent des arbres à santal,
Pareils aux seins de cette région [le sud],
À l'orbe enduit de santal en poudre,

55. Lui dont l'héroïsme était irrésistible [Raghu], il franchit
Le Mont Sahya, laissé par l'océan loin derrière lui,
Comme si c'était la hanche de la Terre,
Dont l'étoffe aurait glissé.

Cette paire de strophes est remarquable sous différents aspects : tout d'abord, l'analogie qui unit les Monts Malaya et Durdura aux seins de la

Terre, c'est-à-dire de la région que le souverain vient de conquérir, évoque la même analogie dessinée par Kālidāsa en *Meghadūta* 18, et rappelle les nombreux paysages représentés comme paysages de grande altitude qui constituent un des aspects les plus originaux de sa poésie :

channopāntaḥ pariṇataphaladyotibhiḥ kānanāmrais
tvayy ārūḍhe śikharam acalaḥ snigdhaveṇīsavarṇe |
nūnaṃ yāsyaty amaramithunaprekṣaṇīyām avasthāṃ
madhye śyāmaḥ stana iva bhuvaḥ śeṣavistārapāṇḍuḥ ||

Avec ses pentes que recouvrent les manguiers des bois resplendissants de fruits mûrs,
Lorsque tu seras monté sur sa cime, toi dont la couleur est celle d'une tresse frottée d'huile,
La montagne à coup sûr deviendra un spectacle de choix pour les couples d'Immortels,
Pareille au sein de la Terre, sombre en son milieu, pâle sur tout le reste de sa surface.

D'autre part, l'analogie avec une partie du corps féminin évoque la conception bien répandue de la terre comme épouse du roi. La comparaison entre le mont Sahya et les hanches d'une femme, toujours celles de la terre, dénudée par le retrait de l'océan, est inspirée de la même conception et, à son tour, rappelle l'image analogue de *Meghadūta* 41ab, où en se retirant, l'eau découvre les flancs de la rivière Gambhirā, délicatement dénudée par le nuage, son amant [22].

Un autre paysage, vaste et articulé, se présente aux strophes XIII, 47 et 48 du *Raghuvaṃśa*, qui appartiennent à l'épisode fameux du retour de Rāma et de Sītā à Ayodhyā sur le char volant Pūṣpaka ; c'est ainsi que le

22. *tasyāḥ kiṃ cit karadhṛtam iva prāptavānīraśākhaṃ*
hṛtvā nīlaṃ salilavasanaṃ muktarodhonitambam |
Lui qui s'accroche aux branches des roseaux comme si sa main tentait de le retenir,
Le sombre vêtement de ses eaux, tu le lui enlèveras, dénudant les hanches de ses berges (...).

prince décrit à son épouse, de haut, le Mont Citrakūṭa et la Mandākinī qui coule à ses pieds :

dhārāsvanodgāridarīmukho 'sau śṛṅgāgralagnāmbudavaprapaṅkaḥ |
badhnāti me bandhuragātri cakṣur dṛptaḥ kakudmān iva citrakūṭaḥ || 47 ||
eṣā prasannastimitapravāhā sarid vidūrāntarabhāvatanvī |
mandākinī bhāti nagopakaṇṭhe muktāvalī kaṇṭhagateva bhūmeḥ || 48 ||

47. Avec pour mufle une caverne éructant le mugissement d'un torrent,
Avec, boue d'un rivage collée à la corne, ce nuage accroché à sa cime,
Il retient mes yeux captifs, ô jeune femme aux membres graciles,
Tel un fier taureau à bosse, le Mont Citrakūṭa.

48. Avec ses flots translucides qui se sont immobilisés,
Devenue plus ténue d'être éloignée de nous,
Voici, au pied de la montagne, la rivière Mandākinī,
Qui semble un collier de perles au cou de la Terre.

La comparaison de la montagne avec un taureau qui mugit, furieux, et de ses cornes transperce la boue d'un étang est unique dans l'œuvre de Kālidāsa [23], alors que la rivière qui semble un cordon sur lequel sont enfilées des perles a un parallèle suggestif en *Meghadūta* 46 [24], avec la vision,

23. Bien que ce ne soit pas dans la fonction d'*upamāna* de la montagne, l'image du taureau qui creuse ou transperce la boue revient néanmoins deux fois dans l'œuvre de Kālidāsa : en *Kumārasambhava* VII, 49 et en *Meghadūta* 52 (dans les deux cas, le taureau est Nandin).

24. *tvayy ādātuṃ jalam avanate śārṅgiṇo varṇaśaure*
tasyāḥ sindhoḥ pṛthum api tanum dūrabhāvāt pravāham |
prekṣiṣyante gaganagatayo dūram āvarjya dṛṣṭīr
ekaṃ muktāguṇam iva bhuvaḥ sthūlamadhyendranīlam ||
Lorsque tu seras descendu, ayant à l'Archer [Kṛṣṇa] dérobé sa couleur, afin de puiser l'eau
De cette rivière [la Carmaṇvatī], son cours, bien que large, la distance le fera paraître ténu
Aux yeux de ceux qui cheminent dans le ciel, abaissant leur regard de leur lointaine hauteur :
Il sera comme un collier de perles que porterait la terre, avec en son centre un énorme saphir.

depuis une altitude élevée, de la Carmaṇvatī, désignée par une périphrase à la strophe 45 [25].

Parmi les nombreuses strophes dans lesquelles figure une montagne avec le statut d'*upamāna*, « comparant » souvent d'un souverain ou d'un noble personnage, mentionnons-en une qui témoigne d'un raffinement particulier, et qui rappelle *Raghuvaṃśa* XVI, 70 déjà citée *supra* (p. 468) : il s'agit de la strophe 60 du *sarga* VI de ce même poème :

> *pāṇḍyo 'yam aṃsārpitalambahāraḥ kḷptāṅgarāgo haricandanena |*
> *ābhāti bālātaparaktasānuḥ sa nirjharodgāra ivādrirājaḥ ||*
>
> Ce Pāṇḍya, portant un collier qui pend sur ses épaules,
> Le corps enduit d'onguent par les santals jaunes,
> Resplendit comme, ses pentes rougies par le soleil matinal,
> Le Roi des Monts d'où jaillissent des cascades.

On peut considérer comme achevé l'examen du *Raghuvaṃśa*. La troisième œuvre de Kālidāsa où diverses strophes sont consacrées aux montagnes est naturellement le *Meghadūta*, qu'on a déjà mentionné à plusieurs reprises. Dans ce très célèbre *khaṇḍakāvya*, on ne trouve pas de séquences consacrées à la description d'une seule et même montagne, mais les quatrains où figurent l'une ou l'autre montagne sont nombreuses et les descriptions s'y trouvent parfois développées avec une certaine ampleur. Pas seulement : de manière analogue à ce qu'on a relevé s'agissant du *Kumārasambhava*, le petit poème commence et s'achève au milieu des grandes montagnes mythiques, en l'occurrence en partant du Mont Rāmagiri, qu'on peut situer en Inde centrale, pour se conclure sur le Mont Kailāsa (aujourd'hui Kailash), au Tibet du sud-ouest, non loin de la frontière avec le Népal et l'Inde [26]. De l'Inde centrale au grand nord himalayen, on pourrait aller

25. Allusion au mythe du roi Rantideva, qui offrit tant de vaches en sacrifice que leur sang, s'écoulant sur la terre, y forma une rivière : *surabhitanayālambhajām* (...) *srotomūrtyā bhuvi pariṇatāṃ rantidevasya kīrtim*, « la gloire de Rantideva, née du sacrifice des filles de Surabhi, changée en rivière sur la terre » (*pāda* cd).

26. À partir d'ici, on omettra volontairement la reconstruction analytique et la discussion en termes de géographie réelle de l'itinéraire indiqué au nuage par l'exilé. Cette omis-

jusqu'à dire que le parcours indiqué par l'exilé au nuage se déroule de sommet en sommet, avec des espaces intermédiaires essentiellement constitués de plaines, sillonnées de nombreuses rivières, dont certaines sont immenses et sacrées. En termes de géographie mythique hindoue, un itinéraire pareil constitue aussi une extraordinaire métaphore érotique, parfaitement adaptée à l'évocation de l'histoire amoureuse du protagoniste : dans l'imaginaire indien, les nuages sont en fait les amants des cours d'eau et descendent pour les enserrer dans leur étreinte, apaisant au moyen de la pluie la cuisante douleur que leur cause la séparation (*vipralambha-śṛṅgāra*, « l'érotique dans la séparation », une des deux modalités obligées de la « saveur » érotique dans l'esthétique indienne).

Dans les strophes 1 à 15, la montagne à laquelle le texte se réfère est toujours le Mont Rāmagiri, où l'exilé purge la durée de sa condamnation et où il confie au nuage le message qu'il destine à son épouse ; à la strophe 12cd, il lui désigne poétiquement le terme de son périple, évoquant les grues qui se dirigent vers le lac Mānasa pour y passer la saison des amours :

> *ā kailāsād bisakisalayacchedapātheyavantaḥ |*
> *saṃpatsyante nabhasi bhavato rājahaṃsāḥ sahāyāḥ ||*
>
> Emportant jusqu'au Kailāsa, comme viatique, des morceaux de fibre de lotus et de bourgeons,
> Les oies royales viendront à ta rencontre dans le ciel et se feront tes compagnes.

Est ainsi préfiguré l'ensemble du voyage qu'accomplira le messager, que l'arc-en-ciel qui prend appui sur le Pic de la Fourmilière teinte de sa fantasmagorie de couleurs.

---

sion se justifie à la fois par le manque de place et par la prise en considération des objectifs exclusivement littéraires de la présente recherche. Pour une première enquête à ce sujet, on peut consulter Kale 1969 : *passim*. Les lieux du *Meghadūta*, parmi lesquels beaucoup sont montagneux, se trouvent corrélés à la présence ou au culte de différentes divinités : un approfondissement très intéressant de ce thème nous est proposé, me semble-t-il, par Feller 2012.

La première étape qu'il lui indique ensuite se trouve sur le Mont Āmrakūṭa, auquel est consacrée une des descriptions magistrales de paysages situés à une grande altitude, déjà commentée *supra* (*Meghadūta* 18, cf. p. 479), et très semblable à celle de *Raghuvaṃśa* IV, 51 (cf. p. 489). La strophe 19 du même *Meghadūta*, qui lui fait suite, elle aussi déjà commentée dans le cadre d'une comparaison avec *Kumārasambhava* VIII, 69 (cf. p. 471), offre une vision analogue. Les Monts Vindhya constituent le système montagneux complexe qui sépare le bassin du Gange de l'Inde centrale et méridionale, tandis que la Revā est probablement le fleuve important que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de Narmadā.

La montagne indiquée au nuage comme étape suivante est le Mont Nīcais, à proximité de Vidiśā, cité qui se dresse sur les berges de la rivière Vetravatī, l'actuelle Betwa. Le Yakṣa suggère au nuage de se reposer sur cette montagne, après avoir joui de l'eau de la rivière Vetravatī, avant de poursuivre non pas directement vers le nord, mais en déviant un peu sa course vers l'ouest, de manière à pouvoir contempler, dans la région d'Avanti, la merveilleuse Ujjayinī (ou Viśālā, comme à la strophe 30), capitale de l'empire Gupta et peut-être cité natale de Kālidāsa. Pour la rejoindre, le nuage devra rencontrer (et bien sûr aimer !) la Nirvindhyā, qui n'est pas mieux connue, et la Sindhu, qui coule à l'est d'Ujjayinī et est tributaire de la Carmaṇvatī. Plus d'une strophe, jusqu'à la strophe 39, est consacrée à la resplendissante Ujjayinī, avec ses deux rivières, la Siprā (elle aussi tributaire de la Carmaṇvatī) et la Gandhavatī (bras secondaire de la précédente). L'itinéraire que décrit l'exilé se poursuit ensuite vers d'autres montagnes, comme le Mont Devagiri, résidence de Skanda.

Le voyage indiqué au messager est décidément orienté vers le nord, vers l'étape finale : après la visite de purification à la Sarasvatī sacrée (strophe 49), l'étape suivante est la Gaṅgā (strophe 50), puis le lieu où cette dernière prend sa source (strophe 52), c'est-à-dire l'Himalaya « dont les cerfs qui s'y assoient parfument les rochers de leur musc (...), que les neiges

font resplendir » (*ibidem*, *pāda* ab). De là, à travers la passe du Mont Krauñca, voici enfin le Mont Kailāsa !

gatvā cordhvaṃ daśamukhabhujocchvāsitaprasthasaṃdheḥ
kailāsasya tridaśavanitādarpaṇasyātithiḥ syāḥ |
śṛṅgocchrāyaiḥ kumudaviśadair yo vitatya sthitaḥ khaṃ
rāśībhūtaḥ pratiniśam iva tryambakasyāṭṭahāsaḥ || 58 ||

utpaśyāmi tvayi taṭagate snigdhabhinnāñjanābhe
sadyaḥkṛttadviradadaśanacchedagaurasya tasya |
līlām adreḥ stimitanayanaprekṣaṇīyāṃ bhavitrīm
aṃsanyaste sati halabhṛto mecake vāsasīva || 59 ||

58. Allant plus haut encore, du mont dont le Démon aux dix têtes a disloqué les hauts-plateaux,
Du Kailāsa, miroir des femmes des Trente, puisses-tu être l'hôte
— Lui qui se dresse, offusquant le ciel de ses hautes cimes aussi brillantes que le lotus blanc,
Pareil à l'éclat de rire du Dieu aux trois yeux, qui se serait nuit après nuit déposé là.

59. Quand, pareil à un onguent broyé dans l'huile, tu auras atteint sa pente,
De cette montagne aussi blanche qu'un morceau de défense fraîchement taillée,
J'imagine quelle sera la beauté, spectacle digne d'un œil qui ne cligne point,
Pareille à celle du dieu qui porte une charrue, quand il a jeté sur son épaule son manteau sombre.

La double vision de la montagne sacrée offerte ici témoigne d'une hauteur poétique absolue : elle est lumineuse de blancheur scintillante — le miroir, les lotus blancs, le sourire cristallisé, l'ivoire qui fait contraste avec l'ombre obscure du nuage —, comme si elle était née de la puissance du jeu divin, qui surgit sous la forme d'un rire cosmique, celui de Śiva, ou dans l'ivresse de Balarāma, le frère de Kṛṣṇa à la peau claire et amoureux du vin, évoqué par l'analogie fantastique de la strophe 59.

Puissantes par leur abstraction et leur densité, sans égales parmi les

descriptions de montagnes, y compris celles de Kālidāsa lui-même, ce sont-là les dernières visions d'une montagne dans le *Meghadūta*. L'œuvre se poursuit et se conclut, en effet, par la description d'Alakā, du séjour du Yakṣa et de son épouse, par le portrait de cette femme qui se consume de chagrin à cause de la séparation d'avec son bien-aimé, par le message que le nuage a été prié de lui transmette, tel le vœu, exprimé à sa place par le suppliant, qu'il ne lui arrive jamais d'être séparé, ne fût-ce qu'un instant, de son épouse, la foudre.

On retrouve la foudre dans l'unique vision d'une montagne qu'offre le *Mālavikāgnimitra* dans son entièreté (acte III, strophe 21 [27]), avec une comparaison originale, plus précisément une *śleṣopamā*, c'est-à-dire une comparaison reposant sur le double sens, dans laquelle les mêmes qualificatifs peuvent, avec des significations différentes, s'appliquer aussi bien au comparant qu'au comparé :

bāṣpāsārā hemakāñcīguṇena
śroṇibimbād avyapekṣācyutena |
caṇḍī caṇḍaṃ hantum abhyudyatā māṃ
vidyuddāmnā megharājīva vindhyam ||

Noyée de larmes, du cordon de sa ceinture en or,
Glissé par inadvertance de l'orbe de sa hanche,
La cruelle s'apprête à me frapper cruellement,
Comme un alignement de nuages qui, déversant une pluie qui s'évapore,
S'apprêterait à frapper le Mont Vindhya de la guirlande de ses éclairs.

Il est évident que les trois drames de Kālidāsa ne présentent pas les mêmes opportunités que ses œuvres déjà examinées, ni par conséquent la même fréquence de description de paysages montagneux. Afin que la recherche soit complète [28], cependant, on les a dépouillées intégralement,

27. La citation du *Mālavikāgnimitra* suit le texte adopté par Kale 1985.
28. On peut aussi trouver quelques éléments objectifs dans Rajendran 2009 : 55-61.

de manière à signaler ici les passages notables dans la perspective de la présente étude.

On a déjà dit ce qu'il y avait à dire du *Mālavikāgnimitra*. Dans l'*Abhijñāna-śakuntala* [29], les références aux montagnes sont un peu plus nombreuses, mais ne contiennent pas de description : sont mentionnées les versants du Mont Hemagiri (Himalaya), d'où vient Śakuntalā accompagnée de Gautamī et des disciples de son père Kaṇva, pour être reçue par Duṣyanta comme reine (acte V, prose après la strophe 5) :

> Kañcukī — (...) (*upagamya*) *jayatu jayatu devaḥ | ete khalu himagirer upatyakāraṇyavāsinaḥ kāśyapasaṃdeśam ādāya sa strīkās tapasvinaḥ saṃprāptāḥ | śrutvā devaḥ pramāṇam |*
>
> *Le chambellan* : (...) (s'approchant) Victoire au roi, victoire ! Voilà que sont arrivés des ascètes habitant la forêt qui s'étend sur les contreforts de l'Himalaya, porteurs d'un message de Kāśyapa et accompagnés de femmes. Le roi a entendu : à lui de décider !

À l'acte VI, on trouve un proverbe (réplique du bouffon avant la strophe 9, prononcée par le roi : *bho kiṃ edaṃ | anubabaṇṇaṃ khu īdisaṃ tui | kadā vi sappurisā soavattavvā ṇa honti | ṇa pavāde vi ṇikkampā girīo |*, « Eh quoi ? Voilà qui ne convient pas à ta personne ! Les hommes de bien ne doivent jamais se laisser envahir par le chagrin — même dans la tempête, les montagnes ne demeurent-elles point inébranlables ? ») et une nouvelle mention de l'Himalaya, le « père de Gaurī », dont Duṣyanta, accablé, veut dessiner les pentes, ainsi que d'autres lieux chers à Śakuntalā (strophe 17) :

> *kāryā saikatalīnahaṃsamithunā srotovahā mālinī*
> *pādās tām abhito niṣaṇṇahariṇā gaurīguroḥ pāvanāḥ |*
> *śākhālambitavalkalasya ca taror nirmātum icchāmy adhaḥ*
> *śṛṅge kṛṣṇamṛgasya vāmanayanaṃ kaṇḍūyamānāṃ mṛgīm ||*
>
> Il faut représenter la rivière Mālinī, avec ses couples d'oies sauvages qui s'attardent sur les langues de sable ;
> De part et d'autre de celle-ci, les abords sacrés du Père de Gaurī, où des cerfs sont assis ;

29. Les références à la *Śakuntalā* se fondent sur Kale 1980.

Et sous un arbre aux branches duquel sont pendus des habits d'écorce, je veux peindre
Une gazelle frottant son œil gauche contre la corne d'une antilope noire.

À l'acte VII, le roi Duṣyanta s'émerveille de la beauté du monde des hommes, qu'il contemple d'en haut tandis que le char dans lequel l'entraîne Mātali, le cocher d'Indra, descend vers l'ermitage du sage Mārīca. Interrogé, son compagnon lui nomme le Mont Hemakūṭa, évoquant succinctement ses habitants (strophe 8 et prose qui suit) :

RĀJĀ — (*adho 'valokya* |) *mātale vegāvataraṇād āścaryadarśanaḥ saṃlakṣyate manuṣalokaḥ* | *tathā hi* |

śailānām avarohatīva śikharād unmajjatāṃ medinī
parṇābhyantaralīnatāṃ vijahati skandhodayāt pādapāḥ |
saṃtānais tanubhāvanaṣṭasalilā vyaktiṃ bhajanty āpagā
kenāpy utkṣipateva paśya bhuvanaṃ matpārśvam ānīyate || 8 ||

MĀTALIḤ — *sādhu dṛṣṭam* | (*sabahumānam avalokya* |) *aho udāraramaṇīyā pṛthivī* |

RĀJĀ — *mātale katamo 'yaṃ pūrvāparasamudrāvagāḍhaḥ kanakarasanisyandī sāṃdhya iva meghaparighaḥ sānumān ālokyate* |

MĀTALIḤ — *āyuṣmān eṣa khalu hemakūṭo nāma kiṃpuruṣaparvatas tapaḥsaṃsiddhi-kṣetram* | *paśya* (...)

LE ROI (*il regarde en bas*) : Mātali, dans notre descente précipitée, le monde des hommes revêt un aspect merveilleux ! En effet,

La terre paraît descendre depuis la cime des montagnes, qui seraient elles-mêmes en train d'émerger ;
Les arbres renoncer à leur enveloppe feuillue, quand leur tronc s'élève ;
Les rivières, dont les eaux avaient disparu tant elles étaient petites, en retrouvant leur ampleur deviennent visibles
— Vois : on dirait que quelqu'un, soulevant le monde, vient le mettre sous mes yeux !

MĀTALI : Bien vu ! (*Il regarde avec admiration*) Ah ! Comme la terre est pleine de noblesse et de charme !

> LE ROI : Quelle est, Mātali, cette montagne que l'on voit ici, plongeant dans l'océan du Levant et dans celui du Couchant, émettant de l'or liquide, pareil dans le crépuscule à un rempart de nuages ?
>
> MĀTALI : Il s'agit, Seigneur — longue vie à vous ! —, de la montagne des Kiṃpuruṣa, nommée Hemakūṭa, lieu où s'accomplissent les grandes ascèses. Vois (...)

Dans le *Vikramorvaśīya*[30], les références aux montagnes sont encore plus nombreuses, mais elles se limitent en général au fait de les nommer, soit de manière générique, soit de manière spécifique : le Mont Hemakūṭa (Hemakūḍa ou Hemaūḍa en prakrit, acte I, 27 et strophe 10, acte II, 74) ; le Mont Gandhamāḍana (de son nom prakrit, homonyme de celui d'un bosquet, dans l'interlude entre les actes III et IV, 11, et à l'acte IV, 175) ; le Mont Kelāsa (forme prakrite correspondant au sanskrit Kailāsa, acte III, 62 et interlude entre les actes III et IV, 11) ; le Mont Surabhikandara (acte IV, 120) ; le Mont Himavat (acte V, strophe 22, *pāda* d). Ils figurent presque toujours comme indications de lieux, parfois comme *upamāna* (par exemple, à l'acte III, 62, réplique de Citralekhā : *ṇaṃ edaṃ paḍivaṭṭidaṃ via kelāsasiharaṃ piadamassa de bhavaṇaṃ uvagada mha*, « Nous voici parvenues au palais de ton bien-aimé : on dirait la cime du Mont Kailāsa qui se serait métamorphosée ! »), ou encore dans le cadre d'une comparaison, comme dans la strophe 3 de l'acte III :

> *parijanavanitākarārpitābhiḥ parivṛta eva vibhāti dīpikābhiḥ |*
> *girir iva gatimān apakṣalopād anutaṭapuṣpitakarṇikārayaṣṭiḥ ||*
>
> Placées dans les mains des femmes qui le servent,
> Des torches l'entourent et le font resplendir,
> Telle une montagne encore apte à se mouvoir parce que ses ailes n'auraient point été coupées,
> Avec les tiges des karṇikāra en fleurs qui se dressent sur ses pentes.

Ou dans la strophe 22 de l'acte V :

30. Les références au *Vikramorvaśīya* sont fondées sur l'édition de Velankar 1961, qu'ont suivie Rao, Shulman 2009). Il s'agit de la version que Lyne Bansat-Boudon appelle « version synoptique » ou « version scénique » (Bansat-Boudon 1996 : 403 sqq. ; 2006 : 1158 sqq.).

tava pitari purastād unnatānāṃ sthite 'smin
sthitimati ca vibhaktā tvayyi anākampyadhairye |
adhikataram idānīṃ rājate rājyalakṣmīr
himavati jaladhau ca vyastatoyeva gaṅgā ||

Partagée entre ton père, à la tête des hommes de grande noblesse,
Et toi, être plein de constance dont la vaillance jamais ne tremble,
La Fortune royale resplendit aujourd'hui davantage encore,
Telle la Gaṅgā, dont les eaux se divisent entre l'Himavat et l'Océan.

Dans la scène très célèbre de l'acte IV où Purūravas part à la recherche d'Urvaśī métamorphosée en liane par l'effet de l'enchantement du bois de Kumāra, se trouvent les questions désespérées du protagoniste, qui demande à divers être naturels s'ils ont vu sa bien-aimée. Dans l'invocation du roi à Surabhikandara figure la seule description de montagne qui ait un minimum d'ampleur, jouant sur les motifs des cascades, des fleurs recouvrant les cimes et des chants des Kiṃnara (acte IV, strophes 51 en sanskrit et 52 en prakrit) :

api vanāntaram alpakucāntarā śrayati parvata parvasu saṃnatā |
idam anaṅgaparigraham aṅganā pṛthunitamba nitambavatī tava || 51 ||

Au creux de cette tienne forêt que l'amour habite, la jeune femme
A-t-elle trouvé refuge, elle dont peu d'espace sépare les seins,
Dont le corps s'étrécit où s'en articulent les parties,
Et qui possède de larges hanches, ô montagne aux larges flancs ?

phalihasilāalaṇimmalaṇijjharu bahuvihakusume viraïaseharu |
kiṇṇaramahuruggīamaṇoharu dekkhāvahi mahu piaama mahīharu || 52 ||

Ondoyé de cascades pures comme le cristal,
Érigé de cimes parées de mille sortes de fleurs,
Déployant le charme du chant mélodieux des Kiṃnara,
Montre-moi ma bien-aimée, ô montagne !

Si l'on veut à présent récapituler les résultats de l'enquête, il faut en préambule souligner que les rapprochements les plus importants entre des passages précis, en raison de leur analogie ou de leur différence, ont déjà

été mis en lumière dans le cours de l'article. Rappelons en particulier : la fusion des thèmes de la montagne et du règne heureux dans la description de l'Himalaya qui ouvre le *Kumārasambhava* (p. 491-495) ; la confrontation complexe entre les deux descriptions les plus amples du *Kumārasambhava* I, 1-17 et du *Raghuvaṃśa* IV, 74-83 (p. 472-474) ; et aussi le constat portant sur la « localisation » des montagnes qui, tel le fond de décor d'une scène de théâtre géante, fournissent le cadre des intrigues respectives du *Kumārasambhava* et du *Meghadūta* (p. 470-472). De même qu'ont été signalées les visions particulièrement rares (voir, *supra*, le commentaire du *Meghadūta* 58-59, p. 484), et la comparaison de la montagne avec un taureau (p. 479-481 et n. 23, p. 480). En second lieu, on relève que les motifs des animaux sauvages peuplant la forêt et surtout ceux des végétaux « se neutralisent » par rapport à ceux qui se trouvent dans les descriptions des autres grandes manifestations de la nature : ils sont en effet requis partout et, naturellement, accordés par les auteurs aux différentes saisons et aux différents milieux ; par exemple les montagnes, les forêts, l'océan.

Si l'on considère l'ensemble de la production de Kālidāsa, il apparaît clairement que le sentiment d'une menace, l'inquiétude, la peur et même la terreur n'appartiennent pas au paysage de montagne, tandis qu'ils caractérisent, dans l'imaginaire indien, la forêt (qui n'est pas nommée sans raison *araṇya*, terme apparenté au latin *alius*, « autre »), qui est obscure, impénétrable, infestée de *Rākṣasa* sanguinaires. Il est vrai que les forêts peuvent se trouver sur les montagnes, mais sur le plan littéraire, leur description en demeure nettement distincte ; les montagnes sont en fait considérées comme un décor non seulement imposant et élevé, mais aussi accueillant, revigorant [31] et surtout éblouissant. Ressortent en particulier leur blancheur, leur luminosité — y compris leur luminosité nocturne, grâce aux *oṣadhi*, en d'autres lieux accentuée par le battement de la queue des *camarī*

31. Comparer le motif fréquent du soulagement offert par les montagnes à des personnages (ainsi qu'à des êtres inanimés) en difficulté : par exemple, *Kumārasambhava* I, 12, 15, 53-54 ; *Raghuvaṃśa* IV, 76-77 ; *Meghadūta* 17 (la numérotation des strophes correspond aux recensions de Vallabhadeva).

(*Kumārasambhava* I, 13) —, leur splendeur et leur richesse, que *Kumārasambhava* I, 2 explique au moyen d'une allusion au mythe de la traite de la Terre par le Mont Meru, avec l'Himalaya dans le rôle du veau. S'y ajoute la fantasmagorie des couleurs que suscite l'abondance des pierres précieuses et des minerais, qui tintent jusqu'à l'eau des torrents, comme dans *Raghuvaṃśa* VI, 60 et XVI, 70. De plus, les personnages semi-divins qui peuplent les montagnes appartiennent à des races séduisantes et heureuses, comme celles des *Kiṃnara* et des *Vidyādhara*. La beauté et la félicité des lieux se trouvent accentuées par les brises qui transportent les fraîches gouttelettes des cascades, des parfums suaves et des mélodies produites par la nature ; les *āśrama* sont propices à la sérénité, qui irradient l'atmosphère de paix et de sainteté de la vie qu'on y mène [32].

APPENDICE : *KUMĀRASAMBHAVA* I, 1-17

asty uttarasyāṃ diśi devatātmā himālayo nāma nagādhirājaḥ |
pūrvāparau vārinidhī vigāhya sthitaḥ pṛthivyā iva mānadaṇḍaḥ || 1 ||
yaṃ sarvaśailāḥ parikalpya vatsaṃ merau sthite dogdhari dohadakṣe |
bhāsvanti ratnāni mahauṣadhīś ca pṛthūpadiṣṭāṃ duduhur dharitrīm || 2 ||
anantaratnaprabhavasya yasya himaṃ na saubhāgyavilopi jātam |
eko hi doṣo guṇasaṃnipāte nimajjatīndoḥ kiraṇeṣv ivāṅkaḥ || 3 ||
yaś cāpsarovibhramamaṇḍanānāṃ saṃpādayitrīṃ śikharair bibharti |
balāhakacchedavibhaktarāgām akālasaṃdhyām iva dhātumattām || 4 ||
āmekhalaṃ saṃcaratāṃ ghanānāṃ chāyām adhaḥsānugatāṃ niṣevya |
udvejitā vṛṣṭibhir āśrayante śṛṅgāṇi yasyātapavanti siddhāḥ || 5 ||
padaṃ tuṣārasrutidhautaraktaṃ yasminn adṛṣṭvāpi hatadvipānām |
vidanti mārgaṃ nakharandhramuktair muktāphalaiḥ kesariṇāṃ kirātāḥ || 6 ||

32. Comparer, par exemple, dans l'*Abhijñānaśakuntala*, les passages qui suivent VII, 8, relatifs à l'ermitage de Mārīca sur le Mont Hemakūṭa (cf. *supra*, p. 487-488).

nyastākṣarā dhāturasena yatra bhūrjatvacaḥ kuñjarabinduśoṇāḥ |
vrajanti vidyādharasundarīṇām anaṅgalekhakriyayopayogam || 7 ||
yaḥ pūrayan kīcakarandhrabhāgān darīmukhotthena samīraṇena |
udgāsyatām icchati kiṃnarāṇāṃ sthānapradāyitvam ivopagantum || 8 ||
kapolakaṇḍūḥ karibhir vinetuṃ vighaṭṭitānāṃ saraladrumāṇām |
yatra srutakṣīratayā prasūtaḥ sānūni gandhaḥ surabhīkaroti || 9 ||
vanecarāṇāṃ vanitāsakhānāṃ darīgṛhotsaṅganiṣaktabhāsaḥ |
bhavanti yatrauṣadhayo rajanyām atailapūrāḥ suratapradīpāḥ || 10 ||
udvejayaty aṅgulipārṣṇibhāgān mārge śilībhūtahime 'pi yatra |
na durvahaśroṇipayodharārtā bhindanti mandāṃ gatim aśvamukhyaḥ || 11 ||
divākarād rakṣati yo guhāsu līnaṃ divā bhītam ivāndhakāram |
kṣudre 'pi nūnaṃ śaraṇaṃ prapanne mamatvam uccaiḥśirasāṃ satīva || 12 ||
lāṅgūlavikṣepavisarpiśobhair itastataś candramarīciśubhraiḥ |
yasyārthayuktaṃ girirājaśabdaṃ kurvanti vālavyajanaiś camaryaḥ || 13 ||
yatrāṃśukākṣepavilajjitānāṃ yadṛcchayā kiṃpuruṣāṅganānām |
darīgṛhadvāravilambibimbās tiraskariṇyo jaladā bhavanti || 14 ||
bhāgīrathīnirjharasīkarāṇāṃ voḍhā muhuḥ kampitadevadāruḥ |
yadvāyur anviṣṭamṛgaiḥ kirātair āsevyate bhinnaśikhaṇḍibarhaḥ || 15 ||
saptarṣihastāvacitāvaśeṣāṇy adho vivasvān parivartamānaḥ |
padmāni yasyāgrasaroruhāṇi prabodhayaty ūrdhvamukhair mayūkhaiḥ || 16 ||
yajñāṅgayonitvam avekṣya yasya sāraṃ dharitrīdharaṇakṣamaṃ ca |
prajāpatiḥ kalpitayajñabhāgaṃ śailādhipatyaṃ svayam anvatiṣṭhat || 17 ||

1. Il est, dans la région du septentrion, d'essence divine,
Un suprême souverain des monts qui se nomme Himālaya :
Plongeant dans les deux océans du Levant et du Couchant,
Il est pareil à une toise qui mesurerait la terre.

2. Les monts tous ensemble, faisant de lui leur veau,
Tandis que se dressait le Meru, trayeur habile à traire,

Firent couler joyaux splendides et plantes magiques
De la terre, qui obéissait aux ordres de Pṛthu.

3. De cette source de joyaux en nombre infini,
La neige ne saurait ternir la beauté
— Car l'unique défaut, noyé dans un monceau de vertus,
Y disparaît, comme cette marque dans les rayons de la lune.

4. Pourvoyeuse des bijoux qui des nymphes célestes
Rehaussent les appas, sur ses cimes il [l'Himalaya] porte
Une abondance de minerai qui, avec les miettes des nuées
Partageant son rouge éclat, semble un crépuscule avant l'heure.

5. Des nuées qui vagabondent à sa ceinture
Ayant hanté l'ombre descendue sur ses pentes,
Les Siddha que les pluies effraient
Se réfugient sur ses pics irradiés de soleil.

6. N'y voyant point, des éléphants qu'ils ont blessés,
La trace sanglante que les neiges ont lavée,
Les Kirāta débusquent la piste des lions,
Aux perles semées que leurs griffes enserraient.

7. Portant des lettres écrites d'une encre minérale,
Les écorces des bouleaux, rouges comme la marque d'un éléphant,
Y servent aux belles dames Vidyādhara
Quand elles écrivent leurs messages d'amour.

8. Des bambous remplissant la partie creuse
Avec la brise qu'exhalent ses cavernes,
Des Kiṃnara qui entonnent leur chant
Il semble vouloir accompagner le concert.

9. Afin d'ôter de leurs tempes ce qui les démange,
Les éléphants s'y frottent contre les pins :
De la sève qui s'en écoule naît une senteur
Qui rend ses pentes odorantes.

10. Suspendues sous l'abri des cavernes où elles brillent,
Des hôtes de la forêt en galante compagnie,
Les plantes magiques y sont, la nuit,
Sans qu'ils les remplissent d'huile, les chandeliers d'amour.

11. En dépit des tourments qu'y endurent orteils et talons,
Sur le chemin que la neige a fait de pierre,
Opprimées par la pesanteur de leurs hanches et de leurs seins,
Les Aśvamukhī n'interrompent point leur lente procession.

12. De l'astre du jour il protège l'obscurité
Qui le jour se niche en ses grottes, comme effrayée :
En vérité, fût-il humble, celui qui cherche asile,
Les grands l'accueillent comme un des leurs, à l'égal d'un noble.

13. Le balancement de leur queue en diffuse la splendeur,
Dans un sens puis dans l'autre : blancs comme les rais de la lune,
Ce sont les éventails avec lesquels les yacks femelles
Donnent tout son sens à son titre de « Roi des monts ».

14. Aux femmes des Kiṃpuruṣa,
Qui de pudeur hésitent à se dévêtir,
Les nuées, dont l'orbe à l'entrée des cavernes par hasard s'attarde,
Sont des paravents qui les dérobent aux regards.

15. Charriant les gouttelettes des torrents de la Bhāgīrathī,
Faisant à maintes reprises vaciller les déodars,
Y souffle un vent que vénèrent les Kirāta chassant le cerf,
Parce qu'il arrache aux paons les plumes dont ils se vêtent.

16. Le soleil, dans sa course descendante,
De ses rayons qui s'élèvent bien haut,
Éveille les lotus qui poussent dans ses lacs d'altitude,
Quand dans leur cueillette, la main des sept Sages les a laissés.

17. Voyant qu'il produisait ce que requièrent les sacrifices,
Et que sa puissance pouvait soutenir la terre,

Prajāpati, lui attribuant une part du sacrifice,
Lui conféra de lui-même la souveraineté sur les monts.

Références bibliographiques

Sources

Biardeau, M., M.-Cl. Porcher et al., éd. (1999). *Le* Rāmāyaṇa *de Vālmīki*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.

Devadhar, C. R. (1985). *Raghuvaṃśa of Kālidāsa. Edited with critical introduction, English translation and notes*. Delhi : Motilal Banarsidass.

Fausbøll, V. et T. W. Rhys Davids (1877-1896). *The* Jātaka*. Together with its Commentary. Being Tales of the Anterior Births of Gotama Buddha*. London : Trübner & Co.

Goodall, D. et H. Isaacson (2003). *The* Raghupañcikā *of Vallabhadeva. Being the earliest commentary on the Raghuvaṃśa of Kālidāsa. Critical edition with introduction and notes*. Vol. 1. Groningen : Egbert Forsten et Brill.

Hultzsch, E. (1911). *Kalidasa's* Meghaduta*. Edited from Manuscripts with the Commentary of Vallabhadeva...* London : The Royal Asiatic Society.

Oldenberg, H. et R. Pischel (1883). *The* Thera- *and* Therî-Gâthâ *(Stanzas Ascribed to Elders of the Buddhist Order of Recluses)*. London : Pali Text Society et Oxford University Press.

Kale, M. R. (1969). *The* Meghadūta *of Kālidāsa. Text with Sanskrit Commentary of Mallinātha, English Translation, Notes, Appendices and a Map*. Delhi : Motilal Banarsidass.

— (1980). *The* Abhijñānaśakuntalam *of Kālidāsa...* 10e éd. Delhi : Motilal Banarsidass.

— (1985). *The* Mālavikāgnimitram *of* Kālidāsa... Revised by J. L. Dave and S. A. Upadhyaya. Delhi : Motilal Banarsidass.

Velankar, H. D. (1961). *The Vikramorvaśīya of Kālidāsa*. New Delhi : Sahitya Akademi.

ÉTUDES

Bansat-Boudon, L. (1996). *Le Théâtre de Kālidāsa*. Connaissance de l'orient. Paris : Gallimard, p. 403 *sqq.*

Bansat-Boudon, L. et al. (2006). *Théâtre de l'Inde ancienne*. La Pléiade. Paris : Gallimard, p. 1158 *sqq.*

Boccali, G. (1999). « Anti-Narrative Tendencies in Indian Classical Literature ». In : *India, Tibet, China. Genesis and Aspects of Traditional Narrative*. Éd. par A. Cardonna. Orientalia Venetiana VII. Firenze : Fondazione Giorgio Cini, Istituto Venezia e l'Oriente et Leo S. Olschki Editore.

— (2003). « The Image of Mountains between *Itihāsa* and Kāvya ». In : *2nd International Conference on Indian Studies Proceedings*. Éd. par R. Czekalska et H. Marlewicz. Cracow Indological Studies 4/5. Cracow : Jagellonian University, Institute of Oriental Philology, p. 57-71.

— (2010). « La mira d'Amore e la sorte dei tre mondi. Eccessi indiani ». In : *Funzioni e finzioni dell'iperbole fra scienze e lettere*. Éd. par M. Barsi et G. Boccali. Quaderni di Acme 121. Milan : Cisalpino.

— (2011). « L'epica indiana fra *Mahābhārata* e poemi d'arte ». In : *Tradizioni epiche e letteratura*. Éd. par G. F. Gianotti. Bologna : il Mulino, p. 31-55.

— (2018). « La descrizione della capitale di Himālaya nel *Kumārasambhava* (VI, 37-47) di Kālidāsa ». In : *Nel ricordo di Gianfranco Fiaccadori. Atti della giornata di studi*. Milan, 21 janvier 2016. Éd. par V. von Falkenhausen, F. Chiesa et F. E. Betti. Quaderni di Aristonothos, Scritti per il Mediterraneo antico 6.

— (2022). « The Description of Himālaya in Kālidāsa's *Kumārasambhava* I, 1-17 ». In : *Italian Scholars on India*. Éd. par R. Torella. Vol. I. Delhi : Motilal Banarsidass, p. 97-136, 307-309.

Feller, D. (2012). « Viṣṇu, Śiva and Kālidāsa. References to the Divinities in the *Meghadūta* ». Asiatische Studien – Études Asiatiques LVI.2.

Lienhard, S. (1984). *A History of Classical Poetry. Sanskrit-Pali-Prakrit*. A History of Indian Literature III.1 (ed. by Jan Gonda). Wiesbaden : Harrassowitz.

Narayana Murti, M. S. et K. L. Janert (1980). *Vallabhadeva's Kommentar (śāradā-Version) zum Kumārasambhava des Kālidāsa*. Wiesbaden : Franz Steiner Verlag.

Peterson, I. V. (2003). *Design and Rhetoric in a Sanskrit Court Epic. The* Kirātārjunīya *of Bhāravi*. Albany : State University of New York.

Rajendran, Ch. (2009). « 'The snow did not destroy his glory'. Kālidāsa's Perceptions of Himālaya ». In : *Pandanus '09. Nature in Literature, Art, Myth and Ritual*. Vol. 3, No. 2. Prague : Publication of Charles University in Prague, Philosophical Faculty, Institute of South et Central Asian Studies, Seminar of Indian Studies.

Rao, V. N. et D. Shulman (2009). *How Úrvashi Was Won. By Kali·dasa*. Clay Sanskrit Library. New York : New York University Press.

Résumés

Cet article analyse les descriptions de montagnes dans l'ensemble de la production de Kālidāsa. Un bref aperçu de telles descriptions dans des œuvres antérieures au *kāvya* (dans le *Mahābhārata*, les *Theragāthā* et le *Rāmāyaṇa*) met en lumière l'ensemble des motifs littéraires qui, depuis les origines, servent à développer le thème « montagnes », motifs auxquels Kālidāsa a lui aussi recours. Sont ensuite examinées les différences qui opposent les œuvres qui relèvent du *kāvya* à celles qui lui sont antérieures, du point de vue de la structure des strophes. Après quoi, l'attention se porte sur les descriptions de montagnes les plus étendues dans la production de Kālidāsa, celles qui figurent dans le *Kumārasambhava* (I, 1-17) et dans le *Raghuvaṃśa* (IV, 74-83). Cette partie de l'étude a pour but de montrer comment les diverses strophes (et donc les différents motifs) dont se composent ces passages plus développés sont organisées en fonction d'un dessein manifeste et raffiné, ainsi que de valeurs « iconiques ». L'article se termine par un passage en revue, accompagné d'un commentaire, de l'ensemble des images de montagnes dans les deux *mahākāvya* et dans le

reste de l'œuvre de Kālidāsa, en portant une attention particulières aux occurrences qui figurent dans le *Meghadūta*. Une brève conclusion souligne comment, d'un point de vue iconologique, les montagnes sont, dans l'imaginaire indien, au rebours de cet « alien » (*araṇya*!) que sont les forêts obscures, « considérées comme un décor non seulement sublime et imposant, mais aussi accueillant, revigorant et éblouissant ».

"THE IMAGE OF MOUNTAINS IN KĀLIDĀSA'S POETRY"

The article analyses the descriptions of mountains in the entire production of Kālidāsa. A brief review of selected pre-*kāvya* descriptions (in *Mahābhārata*, *Theragāthā*, and *Rāmāyaṇa*) brings into focus the set of literary motifs that develop the theme "mountains" from the very beginning, motifs that Kālidāsa also makes use of. The differences between pre-*kāvya* and *kāvya* works from the point of view of stanza structure are then examined. The attention hence turns to the most extensive descriptions of mountains in the Kalidāsa production, belonging respectively to *Kumārasambhava* (I, 1-17) and *Raghuvaṃśa* (IV, 74-83). This part of the study aims to show how the different stanzas (and thus literary motifs) in these larger passages are arranged according to a deliberate and refined design, and manifest "iconic" values. The article ends with a collection and commentary of all the images of mountains in the two *mahākāvya*s and in Kālidāsa's remaining production, with particular attention to the occurrences in the *Meghadūta*. The brief conclusion highlights how, from an iconological point of view, unlike the "alien" (*araṇya*!) and obscure forests, in the Indian imagination mountains are "in fact considered a setting not only sublime and impressive, but also wellcoming, refreshing and magnificent."

Sītā et Kaṇṇaki, figures de la modernité littéraire dans les poèmes des féministes tamoules contemporaines *

Chantal Delamourd

GREI, UA 2120

Introduction

Cītai [1] et Kaṇṇaki, héroïnes des épopées tamoules *Kamparāmāyaṇam* et *Cilappatikāram*, sont très populaires au Tamiḻ Nāṭu. On connaît leur histoire par les berceuses, pièces de théâtre, films, séries télévisées, romans, nouvelles et bandes dessinées. Elles sont divinisées, honorées par des cultes et la récitation de leur histoire. Elles sont les parangons de l'épouse fidèle vénérant l'époux comme un dieu et prête à tous les sacrifices pour lui. Dans la seconde moitié du XX^e^ siècle les poètes évoquent ces deux figures littéraires pour définir la nouvelle poésie, dénoncer des injustices, critiquer certains abus ou déplorer la condition des femmes. Toutefois ces auteurs ne récusent pas l'idéal de l'épouse vertueuse par sa chasteté et sa

*Je suis très honorée de contribuer au volume d'hommages à Marie-Claude Porcher. Je lui suis reconnaissante d'avoir accepté de co-diriger avec François Gros ma thèse sur la nouvelle tamoule. Son soutien, ses encouragements, ses conseils bienveillants m'ont beaucoup aidée. M.-Cl. Porcher m'a aussi accueillie dans son équipe de recherches.

1. Nom tamoul de Sītā, qui sera utilisé dans le texte. Les autres personnages, dans la suite de l'article, recevront la forme tamoule de leur nom avec, à la première occurrence, l'équivalent sanskrit entre crochets.

fidélité, désignée par le terme *pativiratai* [sanskrit *pativratā*]. Or, dans les années 2000-2020, les poétesses féministes contestent ce mythe patriarcal et attribuent une autre dimension littéraire à Cītai et Kaṇṇaki. À partir de vingt-deux poèmes, on montrera comment les poétesses féministes tamoules s'approprient ces deux personnages de la littérature ancienne pour les ériger en figures de la modernité. Les dix poétesses de ce corpus ont choisi Cītai et Kaṇṇaki pour parler de la femme actuelle. Toutes deux sont nommées dans les strophes de quatre poèmes tandis que Cītai figure seule dans deux textes et Kaṇṇaki dans six. Dans les dix autres, leur nom a disparu toutefois divers indices aussi bien que des références explicites à leur histoire servent à les identifier : Cītai est implicitement présente dans six poèmes, Kaṇṇaki dans quatre. Après les résumés des deux épopées et un aperçu du contexte de la poésie féministe, on montrera comment Cītai et Kaṇṇaki interviennent dans la contestation de l'idéal patriarcal de la *pativiratai* et l'expression des revendications féministes, puis on analysera la singularité du lien entre la femme et les éléments naturels.

I. Les deux épopées et le contexte de la poésie féministe

Kamparāmāyaṇam ou *Irāmavatāram* est une réécriture tamoule de l'épopée sanskrite *Rāmāyaṇa* de Vālmīki. Le poète Kampaṉ (1180-1250) compose six chants [2] ayant les mêmes titres que ceux de Vālmīki. Le prince Rāmaṉ [Rāmā, chez Vālmīki] avatar de Viṣṇu, est chargé de débarrasser dieux et ascètes des *arakkar* (nom tamoul des *asura*) qui les tourmentent. Il rencontre la belle princesse Cītai. Le coup de foudre est immédiat et réciproque. Pour épouser Cītai, il doit tendre l'arc de Civa [Śiva] et le brise. Le mariage est célébré. De retour dans son royaume alors qu'il se préparait à régner, à la demande de la plus jeune épouse de son père, il doit s'exiler en forêt et part avec son frère Ilakkuvaṉ [Lakṣmaṇa]. Cītai décide de les accompagner. Les époux s'émerveillent des beautés de la nature et vivent heu-

2. Au lieu des 7 de Vālmīki.

reux jusqu'au jour où Cūrppaṇakai [Śūrpanakhā] (sœur de l'*arakkaṉ* aux dix têtes et vingt bras, Rāvaṇaṉ [Rāvaṇa], roi de Laṅkā) convoite Rāmaṉ. Elle se métamorphose en une ravissante femme et tente en vain de le séduire. Persuadée qu'il faut le séparer de sa femme, elle tente d'enlever Cītai, mais Ilakkuvaṉ lui coupe le nez, les oreilles et le bout des seins. Furieuse, elle pousse Rāvaṇaṉ à enlever Cītai. Il envoie une antilope magique pour éloigner les deux frères de la chaumière et s'empare de Cītai. Désespéré, Rāmaṉ entreprend un long et périlleux voyage pour délivrer son épouse. Il est aidé par les singes. Le singe Aṉumaṉ [Hanumān], fils du dieu du vent Vāyu et de la guenon Añcaṉai [Añjanā], a le pouvoir de voler dans les airs et de changer de forme, il découvre le lieu où Cītai est prisonnière, la rassure, la console, lui promet une libération rapide. Dès son retour il rend compte de sa mission et affirme à Rāmaṉ que Cītai est « *kaṟpiṉukku aṇi* » (« le joyau de la chasteté »), puis il guide l'armée des singes conduite par Rāmaṉ et son frère jusqu'à la lointaine île de Laṅkā. Après de multiples et sanglants combats, Rāmaṉ anéantit tous les *arakkar* malfaisants. Toutefois Rāmaṉ déclare à Cītai qu'il ne peut la reprendre car elle a vécu chez Rāvaṇaṉ. Cītai enjoint alors à Ilakkuvaṉ de dresser un bûcher où elle s'immolera. La vertu de Cītai éteint le feu. Survient alors le dieu du feu qui enjoint à Rāmaṉ de reprendre sa chaste épouse. Les époux regagnent leur royaume.

Le *Cilappatikāram* [3] est un long poème attribué au prince Ilaṅkōvaṭikaḷ qui l'aurait rédigé vers les Ve-VIe s. Il s'organise en trois Chants associés aux villes où se situe l'action : Pukār, Maturai [Madurai], Vañci. Le thème amoureux domine dans le Chant I. Kaṇṇaki et Kōvalaṉ, de la riche communauté des marchands de la ville côtière de Pūmpukār, sont mariés par leurs parents. Kaṇṇaki est comparée pour sa beauté à la déesse « sur le lotus rouge » [Lakṣmī] et, pour sa chasteté, à « la très pure étoile du nord » (Aruntati [Arundhatī]). Le couple est heureux jusqu'au jour où Kōvalaṉ, séduit par la danseuse et musicienne Mātavi, quitte Kaṇṇaki et dilapide sa

3. « Le Dit de l'anneau », *Le Roman de l'anneau*, tr. A. Daniélou et R. S. Desikan, Paris, Gallimard, 1961.

fortune pour entretenir sa maîtresse. Un jour, la soupçonnant d'infidélité, il revient au foyer conjugal où sa fidèle épouse l'accueille avec joie. Pour refaire fortune, il propose à Kaṇṇaki de partir à Maturai ; elle y consent et lui confie l'un de ses anneaux de cheville pour le vendre. Dans le Chant II, l'orfèvre à qui Kōvalaṉ présente le bijou accuse cet étranger du vol de l'anneau de la reine. Aussitôt le roi Pandya fait exécuter Kōvalaṉ. Kaṇṇaki, désespérée, se rend au palais. Afin de prouver l'innocence de Kōvalaṉ, elle brise son anneau de cheville devant le roi ; il en sort des rubis alors que celui de la reine contient des perles. Le roi, accablé par son erreur, meurt. Kaṇṇaki sort du palais, maudit les habitants de Madurai, arrache son sein gauche et le lance sur la cité, qui prend feu. Dans le Chant III, les dieux enlèvent Kaṇṇaki pour la conduire à son époux. Considérée comme déesse de la chasteté (*pattiṉit teyvam*), elle est vénérée par les villageois, puis par le roi Cēraṉ Ceṅkuṭṭuvaṉ qui instaure son culte après plusieurs batailles.

La notion de chasteté, *kaṟpu* [4] est commune à Cītai et Kaṇṇaki. Il en va de même pour la beauté qu'elles perdront quand elles seront séparées de leurs époux : elles négligent alors leur apparence, dépérissent, se désolent, songent à mourir. Toutes deux ont aussi un pouvoir sur le feu par la vertu de leur chasteté.

Dès le début du XX^e^ s. le poète Cuppiramaṇiya Pārati (1882-1921) dénonçait le sort des femmes, appelait à les libérer en leur donnant accès à l'instruction. Dans « Putumaip peṇ » [5], il compose en dix huitains un vibrant éloge de la femme comparée au « lotus rouge sorti de la vase » ; dans « Peṇkaḷ viṭutalaik kummi » [6], il déclare que la chasteté concerne aussi

4. « Chasteté », « pureté ». Plus largement le terme définit l'épouse fidèle qui vénère son époux. Kaṇṇaki est qualifiée de reine de la chasteté. Voir Anna George, « Kannaki and the Changing Concepts of Feminity » (*Literary Druid*, Volume -3 : special issue-1, May 2021, `http://www.literarydruid.com`, p. 25-33) ; K. Varsha, « The Mother-Goddess Kannaki in South India » (*International Journal of Pure and Applied Mathematic*s, Volume 119 N° 12 2018, 2667-2674).

5. « La Femme moderne », *Pāratiyār kavitaikaḷ*, éd. Ṭi. Vi. Es. Maṇi, Cīṉi. Vicuvanātaṉ, Chennai, Vāṉavil piracuram, 1980, p. 500-502.

6. « La danse de libération des femmes », p. 499-500.

l'époux et qu'on ne doit pas imposer un mari à une jeune fille. Son disciple et admirateur Pāratitācaṉ (1891-1964) critique dans divers poèmes la condition des jeunes veuves ou de celles qui sont encore des enfants, le mariage d'une jeune fille avec un veuf âgé (et père de plusieurs enfants) ainsi que les mariages arrangés avec l'exigence d'une dot ; il prône le remariage de la veuve avec celui qu'elle choisit, encourage la jeune fille à se défendre contre quiconque veut abuser d'elle, invite à réfléchir à la limitation des naissances dans le but de sauvegarder l'amour conjugal autant que la santé de l'épouse, l'instruction et l'éducation de chaque enfant dans les meilleures conditions. Il ridiculise l'exigence de *kaṟpu* envers la femme dans une épigramme de quatre quatrains [7] et revendique pour la femme l'égalité de tous les droits avec l'homme. En 1998, l'écrivain Pirapañcaṉ (1945-2018) publie un recueil de poèmes en hommage à E. V. Ramasamy, dit Periyār (1879-1973) [8], l'initiateur du « Mouvement pour le respect de soi » et du « Mouvement dravidien ».

Dans la section 7, intitulée « Ô femme celui qui t'a fait naître c'est Periyār », il évoque les combats de cet activiste politique en faveur des femmes. Dans un poème sans titre de cette section, il cite la critique de la notion de *kaṟpu* par Periyār, puis conclut que Periyār a rejeté cette notion pour donner à la femme une dignité. La section s'achève sur un vibrant

7. *Pāratitācaṉ kavitaikaḷ muḻuvatum aṭaṅkiyatu* (« Poésies complètes de Pāratitācaṉ »), éd. Vi. Karu. Irāmanātaṉ, Chennai, Ṣri intu paḻikēṣaṉs, (1992, 7e éd. 2006), p. 208-209, « Kaṟpiṉ cōtaṉai » (« Preuve de la chasteté ») ; Kaṇṇama, croyant son mari mort dans le naufrage de sa barque, ne se remarie pas. Dix mois plus tard, elle le croise avec une autre. Kaṇṇama lui demande alors de subvenir à ses besoins ; il lui répond que pour lui prouver comment elle a vécu dix mois sans perdre sa chasteté elle doit nourrir le nouveau couple. Le poète se demande si elle survivra à cette épreuve et soupire : « Ô mère patrie toi qui as promu le savoir / Ajoute l'ordre ». Le poète utilise ici le terme *aḻaku*, qui signifie : « beauté », « conduite correcte », « ordre » ; j'ai choisi de le traduire par « ordre » car le poète insiste sur l'injustice cruelle de la société envers la femme, et cette injustice manifeste un désordre dans une société fondée sur la Raison (« le savoir »). Pāratitācaṉ se proclamait athée rationaliste.

8. *Pirapañcaṉ, Īrōṭu tamiḻar uyirōṭu* (« Le Tamoul d'Erode est vivant »), Chennai, Kavitā paḻikēṣaṉ, 1998. Section 7, p. 92-121. Poème sur la critique de Periyār, p. 97-98.

appel à la femme afin qu'elle construise son monde et forge son propre langage. Ces quelques exemples témoignent du regard critique des poètes sur la place traditionnelle de la femme dans la société tamoule qu'il faut réformer. Ils proposent une image de la femme moderne dans le contexte familial.

Les poétesses du corpus que nous examinons admirent les deux précurseurs et reconnaissent leur mérite. Certaines adhèrent entièrement aux idées progressistes de Periyār. Toutes sont dalit, donc doublement opprimées.

Des poètes de la seconde partie du XX^e^ s. font référence aux héroïnes des épopées pour formuler leur critique de la société. Ainsi Aptul Rakumāṉ (1937-2017), après avoir rappelé que Kaṇṇaki a brisé son anneau et incendié Madurai pour son mari, constate que de nos jours on la brûle pour son anneau (allusion aux crimes contre les épouses dont la dot ne satisfait pas la famille du mari). Il définit la poésie comme arme contre l'injustice et affirme : « partout où des Cītai sont prisonnières / la poésie s'y rend avec son armée / là où des Kōvalaṉ sont assassinés/ la poésie aux yeux de braises vient demander justice » [9]. Nakulaṉ (T. K. Doraiswamy 1921-2007), en trois vers très brefs, observe que, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours, Cītai est la cause de la guerre entre Rāma et Rāvaṇa [10] ; Cītai, « née du sillon » que trace dans un champ le roi Caṉakaṉ [Janaka], son père [11], est ici la métaphore de la terre que convoite l'ennemi.

Au cours des vingt dernières années du siècle, les poétesses de notre corpus incitent leurs lectrices à se libérer des contraintes que leur imposent leur famille et la société, à exister par elles-mêmes, à affirmer leur individualité. Elles dénoncent le fœticide (pour éviter la naissance

9. Dr. Pē. Cupācu Cantirapōcu, *Etu putukkavitai* ? (« Qu'est-ce que la nouvelle poésie ? »), Tiruchirappalli, Cupālikā patippakam, 1997, 5^e^ éd. 2003, p. 30 et 21 (ma traduction comme les autres dans l'article et les notes).

10. *Ibid*. p. 53.

11. Le sillon délimite l'aire sacrificielle où le roi accomplira le sacrifice afin d'obtenir une descendance.

d'une fille), la situation de la prostituée ou de la servante, ou encore la vie des femmes en milieu rural. Tāmarai (1975-) publie dans le numéro du 20/04/95 du magazine populaire *Kumutam* un long poème où une mariée parle. Âgée de cinq ans elle s'est perdue lors d'une fête, toute la famille affolée l'a cherchée avec ardeur, la joie des retrouvailles est immense ; puis elle évoque les longues négociations pour la marier alors qu'elle souhaite étudier. On ne tient pas compte de son peu d'attirance pour l'homme avec qui elle vivra. Son père vide son compte en banque pour marier enfin sa fille âgée de vingt-cinq ans (son teint noir n'attire pas les prétendants, mais la dot est un argument convaincant). Toutefois, elle assiste en étrangère à l'effervescence de la noce. À la fin du poème, elle déclare avoir oublié son nom et s'être perdue au cours des festivités de son mariage, mais cette fois-ci personne ne la cherche [12], constate-t-elle non sans amertume. Si, autrefois, la disparition physique de la fillette avait plongé dans l'affliction tout son entourage, aujourd'hui nul ne se soucie de la détresse psychologique de la mariée. Tamarai concentre dans ce poème les attaques les plus ordinaires contre les femmes [13]. Le récit neutre de la mariée énumère les faits dans leur brutalité pour atteindre une dimension tragique dans sa conclusion percutante sur la perte d'identité et la solitude au milieu d'invités qui ignorent les frustrations de cette femme mariée contre son gré.

À partir des années 2000, les poétesses féministes se donnent pour mission de créer une expression littéraire spécifique. Elles ont eu accès aux études supérieures, lisent Virginia Woolf, Silvia Plath, connaissent les arguments de Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe* et s'informent sur les mouvements féministes occidentaux. Elles exercent une profession. Elles diffusent leurs poèmes dans la presse féministe, sur les réseaux sociaux,

12. Tāmarai, *Oru katavum koñcam kaḷḷippālum*, (« Une porte et un peu de suc d'euphorbe »), Chennai, Kumaraṉ patippakam, 1999, 6e édition 2009, p. 15-18, « Tolaintu pōṉēṉ… » (« On m'a perdue »)

13. Sur la quatrième de couverture du recueil figure un éloge d'Aptul Rakumaṉ qui joue sur la signification du nom Tāmarai (lotus) : « Sur ce lotus est assise la déesse des arts et des sciences. Toutefois elle tient dans ses mains non un luth mais un fusil ! ».

dans les revues littéraires sans exclure la presse destinée au grand public. Elles ont aussi des revues et des éditions dédiées [14]. Les articles et entretiens de la féministe Mālati Maitri (1968-) sur le statut de la femme tamoule, la voix originale des femmes, la littérature tamoule ancienne, le corps féminin dans la poésie du XXIe s. invitent le public tamoul à une nouvelle perception de la femme et de sa créativité.

Presque tous les poèmes du corpus, de longueur variable (de 15 à 46 vers), sont divisés en strophes, mais la ponctuation y est supprimée (hormis dans trois d'entre eux), ce qui favorise la fluidité de la parole, souligne son oralité, laisse une certaine liberté d'interprétation et souligne la modernité des poèmes (dans la traduction, je respecte ce choix, qui me rappelle celui de Guillaume Apollinaire supprimant la ponctuation de ses poèmes lors de la publication du recueil *Alcools* en 1913!). Quelques-uns déroulent les vers en continu. Ku. Umātēvi, Ira. Tamiḻaraci, Tilakapāmā, Umā Ṣakti, Kuṭṭi Rēvati, Tāmarai,Civakāmi, Peruntēvi, Cukirtarāṇi, Mālati Maitri font appel aux deux héroïnes épiques pour contester l'idéal de la *pativiratai* et exposer des revendications féministes.

II. CONTESTATION DE LA *PATIVIRATAI* ET REVENDICATIONS DES FEMMES

La contestation du stéréotype patriarcal de l'épouse fidèle s'exprime par le rejet du rôle qu'impose la tradition à l'épouse et par la dévalorisation des figures patriarcales, tant du héros masculin que du roi.

Ku. Umātēvi [15] réunit Cītai et Kaṇṇaki à la fin du quatrain central de

14. La maison d'édition Paṉikkuṭam, qui publie la revue trimestrielle féministe du même nom, est dirigée par Kuṭṭi Rēvati. Elle y a publié ses premiers recueils ainsi que celui de Ku. Umā Tēvi (note suivante). Mālati Maitri dirige la revue trimestrielle féministe *Aṇaṅku* qui paraît à Pondichéry depuis 2006, ainsi que les éditions féministes Aṇaṅku peṇṇiyap patippakam. Les féministes publient aussi chez Kālaccuvaṭu et Eḻuttu, éditeurs d'avant-garde.

15. Ku. Umātēvi (1983-), *Ticaikaḷaip parukiyavaḷ*, (« Celle qui absorbait les points cardi-

« tacaticai erittuc cirikkum cittiram » (« Portrait de celle qui rit après l'embrasement des dix points de l'horizon ») :

nīruruṭṭi vārtta varaṭṭiyō...
cēvittaṇaiyap puṉainta
kōḻaik kaṇṇakiyiṉ
cītaiyiṉ naḷāyiṉiyiṉ valiyiṉaḷalla

Façonner de la bouse de vache humide en galettes combustibles...
Ou accepter de servir humblement en fidèle épouse
En suivant la voie des pusillanimes Kaṇṇaki
Cītai Naḷāyiṉi cela m'est impossible

La strophe résume l'humble condition des femmes de tous les milieux sociaux (paysanne, épouse du riche marchand, princesses — la princesse Naḷāyiṉi [Nalāyaṇī], dans le *Mahābhārata*, porte sur le dos un panier dans lequel elle installe son époux lépreux pour le conduire chez une prostituée [16]. Or ces modèles de vertu conjugale sont dévalorisés par l'épithète négative « pusillanimes » (*kōḻai*), qui justifie le rejet péremptoire de la coutume ancestrale, rejet qu'assène ce mot-phrase final, *valiyiṉaḷalla.*

Tilakapāmā [17], vers la fin du long poème « Eṉṟu varum namakkāṉa tiṉaṅkaḷ » (« Quand aurons-nous des journées pour nous ? »), rappelle en un quatrain l'incendie de Maturai et l'ordalie de Cītai :

maturai erikka kaṇṇakiyāyum
mīṇṭu eḻuntiṭa cītaiyāyum

naux »), Chennai, Paṉikkuṭam patippakam, Publishers of Feminist Literature, 2006, p. 24, « Tacaticai erittuc cirikkum cittiram ».

16. En rentrant chez elle avec son fardeau, aux premières lueurs du jour, elle heurte involontairement un ascète pendu par les pieds qui, de fureur, la maudit : elle sera veuve au lever du soleil. Aussitôt, elle défie le soleil de se lever si elle n'est pas une femme chaste, et le soleil ne paraît pas. Après l'intervention divine, elle demande à Civa la grâce d'un époux véritable dans sa vie future. Mais, pour être certaine d'avoir été entendue, elle formule cinq fois sa demande. Elle se réincarnera en Draupadi et aura pour époux les cinq frères Pāṇḍava. Ce récit conté par Vyāsa vise à convaincre les Pāṇḍava d'accepter une épouse commune.

17. Tilakapāmā, poème en ligne publié sur *Pativukaḷ*, mars 2003, numéro 39 « Eṉṟu varum namakkāṉa tiṉaṅkaḷ » (redifffusé sur `https://iravie.com` le 2 novembre 2019, texte 4).

eppavum eritaḻal maṭi cumappatu iṉi
eṅkaḷ vēlaiyalla

Porter toujours dans le giron des braises ardentes
Pour incendier Madurai comme Kaṇṇaki
Pour sortir purifiée du bûcher comme Cītai
Dorénavant ce n'est point notre affaire

La référence au feu purificateur, garant de la chasteté de l'épouse, vise à faire prendre conscience de la cruauté de cette exigence, ce qui rend irréfutable son rejet.

Deux poèmes de Kuṭṭi Rēvati [18] évoquant l'un Kaṇṇaki, l'autre Cītai (qui n'est pas nommée) contiennent aussi l'évocation du feu destructeur. La strophe finale du poème « Kaṇṇaki » expose le refus énergique de la chasteté symbole de mort. Kaṇṇaki disparaît dans le brasier (allumé par la puissance de sa fidélité) sans pour autant être emportée dans le monde divin pour y retrouver Kōvalaṉ. La vertu de Kaṇṇaki n'est récompensée ni sur terre ni dans l'au-delà. Il faut donc se détacher rapidement d'une telle tradition mortifère.

cāmpal kaṉaṉṟa avaḷ āṭai
tīppiṭittatu mutalil
piṉ ciṟu kaṇam
uṭal nirvāṇamāki
veṭittatu kaṟpiṉ citai

Sur elle un vêtement de cendres brûlantes
Depuis le début de l'embrasement
Il est ensuite tombé en un instant
Dénudant le corps
Le bûcher funèbre de la chasteté a explosé

18. Je remercie vivement Faustine Imbert-Vier qui a mis à ma disposition les trois volumes des œuvres poétiques de K. R. qu'elle a pu se procurer à la Foire du livre de Chennai en janvier 2023. Kuṭṭi Rēvati, *Kuṭṭi Rēvati kavitaikaḷ, tokuti oṉṟu* (« Poèmes de Kuṭṭi Rēvati, volume un »), Chennai, Eḻuttu piracuram, 2019, p. 306 et 58.

Le poème « Erisakti » (« Puissance de la flamme ») pourrait se lire comme un discours de Cītai à son époux. Les dix premiers vers opposent la femme chaste à celle qui refuse cet idéal, le quatrain final, détaché du reste, renforce cet antagonisme : la locutrice (qui a affirmé au vers précédent : « J'ai hâte de partir à la chasse ») n'entrera pas dans le feu purificateur. De plus, l'absence du nom Cītai confère une portée générale au discours et invite les lectrices d'aujourd'hui à n'accepter aucune contrainte de la tradition, à prendre leur essor, à gagner leur liberté.

valikaḷai uccarikkat teriyāta
vaḻikaḷaittēṭi alaiyāta
puṭavai otukki naṭakkum
peṇkaḷaittāṉ uṉakkup piṭikkum
āṉāl uṇarvukaḷiṉ kuviyal nāṉ
oḷitēcattil vāḻavirumpum
viṭutalaippaṟavai
orē piṟappil
aḻavum cirikkavum racikkavum
poḻiyavum erikkavum makiḻavum
[...]
kaṉṉattil uruṇṭu utirum
kaṇṇīrttuḷikaḷaic cāṭciyākki
uṉṉiṭam karuṇai campātippatil
eṉakkup perumaiyētumillai

Celle qui ne sait pas clamer les douleurs
Celle qui n'erre pas en quête de voies
Celle qui marche serrant contre elle son sari
Voilà bien les femmes qui te plaisent
Mais moi qui suis une masse de sentiments
Je suis un oiseau libre
Qui souhaite vivre dans un pays de lumière
J'ai fleuri en une seule et unique existence
Pour pleurer et rire et savourer
Pour répandre et brûler et être dans la joie
[...]

Prendre à témoin les larmes
Qui roulent sur la joue et tombent
Pour gagner ta compassion
Je n'en tire nulle gloire

Cukirtarāṇi, dans « Patiṉāṉku ampukaḷ »[19], composé d'une suite de vingt-deux vers, imagine les propos de Cītai devant le bûcher (discours à la première personne). Elle a été délivrée, on prépare le bûcher. Voici sa déclaration inattendue à son époux :

eṉakkākak kāttirukkiṉṟaṉa
tīyiliṟaṅkik karaiyēṟac collum
villēntiya avaṉiṭam
eṉṉaic ciṟaiyiṭṭavaṉōṭu
cemmarak kaṭṭilil cayaṉittatai
itaḷ pirittu viḷampukiṉṟēṉ
kāppuṭaitta eṉ yōṉiyiliruntu
veḷiyēṟukiṉṟaṉa patiṉāṉku ampukaḷum
peruntīyai aṇaikkap pōtumāṉa
oru kuvaḷai irattamum

Je desserre les lèvres et proclame
Devant celui qui a tendu l'arc divin
Et m'ordonne de plonger dans le feu puis d'en sortir
Que j'ai couché dans un lit en bois de santal rouge
Avec celui qui m'a retenue captive
De ma vulve qui a brisé l'interdit
Pointent vers l'extérieur quatorze flèches
Ainsi qu'un vase plein de sang à ras bords
C'est assez pour éteindre le grand feu

Au chant III (« Āraṇya kāṇṭam ») de l'épopée, dans la forêt, Rāmaṉ tue avec quatorze flèches les quatorze chefs de l'armée que Karaṉ envoie pour venger l'affront qu'a subi Cūrppaṇakai. Or, Cukirtarāṇi procède ici à trois retournements de situation. D'abord, la mise à distance de l'époux par

19. Cukirtarāṇi, « Patiṉāṉku ampukaḷ » (« Quatorze flèches ») publié sur le site `Keetru.com`, janvier 2007.

la périphrase accusatrice des second et troisième vers, suivie d'*avaṉiṭam*, marqueur ici du mépris (employé aussi au vers suivant pour le ravisseur : *ciṟaiyiṭṭavaṉōṭu*) au lieu d'*avar*, adresse respectueuse attendue de l'épouse envers son conjoint ; puis la proclamation de la rupture du contrat de chasteté ; enfin, la provocation guerrière de Cītai (dans l'épopée, Cītai réclame l'ordalie qui prouvera sa fidélité). Ces modifications ironiques de l'épisode célèbre soulignent le rejet de l'idéal imposé de la *pativiratai* et la volonté farouche de défendre les droits des femmes par les armes si nécessaire.

La dévalorisation du représentant de l'autorité virile renforce la contestation de la représentation de la chaste épouse. Umā Ṣakti procède à une inversion humoristique de l'épisode de l'antilope magique, ridiculisant ainsi Rāvaṇaṉ (l'antilope femelle amoureuse), son envoyé, l'*asura* Mārīcaṉ [Mārīca], (le mâle qui tente de raisonner l'amoureuse, ce que fait d'ailleurs l'ascète *asura* avec Rāvaṇaṉ, qui rejette ses conseils dans le *Kamparāmāyaṇam*) et Rāmaṉ [20]. Au début du poème, une antilope demande à son mâle d'attraper Cītai dont la beauté « comblait le cœur de cette antilope tachetée » (v. 7). Voici la suite :

taṉṉaiyē muṟaikkum māṉiṉ mēl
cītaiyum piriyam ciṟitu vaittuviṭṭāḷ
vacīkaraṅkaḷai taṉatākkikkoḷḷa
muṭiveṭutta kaṇattil iḻantāḷ
taṉṉilai oṉṟiṉai...
viḻippuṟṟa māṉ ōṭi oḷintatu...
tēṭip pōṉa rāmaṉ
piṉ tirumpavillai ituvarai...

L'antilope qui n'avait d'yeux que pour elle
Eveilla chez Cītai un léger désir
À l'instant où Cītai décida
De posséder l'antilope magique

20. Umā Ṣakti (1974-), *Vēṭkaiyiṉ niṟam*, (« Couleur du désir ») Chennai, Uyirmai patippakam, 2009, p. 51, « Māyamāṉkaḷ » (« Antilopes magiques ») composé de 15 vers successifs.

Elle perdit tout son charme...
L'antilope lucide et perspicace s'enfuit et se cacha...
Rāmaṉ qui est parti à sa recherche
N'est pas encore revenu...

Dès lors que Cītai, objet convoité, devient sujet désirant, elle déclenche la fuite honteuse de Rāmaṉ (son époux) et de Rāvaṇaṉ (l'antilope magique). Les points de suspension rythment la dévalorisation des deux prétendus amoureux de Cītai.

Tilakapāmā reprend l'épisode pour ridiculiser Rāvaṇaṉ [21]. Elle fait allusion au moment où Mārīcaṉ simule un appel au secours en prenant la voix de Rāmaṉ pour attirer Ilakkuvaṉ hors de la chaumière (où il veille sur Cītai) et permettre ainsi à Rāvaṇaṉ d'enlever Cītai :

cītaiyai vēṇṭum kōvalaṉkaḷ
rāma pāvaṇai mukaṅkaḷ mūṭi
mārīca māṉkaḷai ēvum

Des rois puissants qui convoitent Cītai
Ordonnent à des antilopes Mārīca
De se masquer avec les visages factices de Rāma

Rāvaṇaṉ est désigné par une périphrase au début de la strophe. Or, le nom commun au pluriel *kōvalaṉkaḷ* (« Des rois puissants ») suggère un subtil jeu de mots avec le nom propre au singulier, Kōvalaṉ, laissant deviner que le marchand du *Cilappatikāram* ne vaut pas mieux que l'*asura* aux pouvoirs magiques. Le pluriel, dans ces trois vers, a valeur de vérité générale concernant le comportement des hommes envers les femmes. La poétesse invite donc les femmes à la vigilance. D'ailleurs, dans l'avant-dernière strophe, elle réunit les deux héroïnes des épopées affrontant leurs oppresseurs :

iṉi nām vaṉaivōm
nirpantaṅkaḷai nirkkatiyākki
viḻiyāl rāvaṇaṉ viraṭṭum cītaikkum

21. Tilakapāmā, « Puṉaivu mukaṅkaḷ » (« Visages imaginaires »), publié en ligne le 08/10/2012 sur *Maḷai-2 tuli-35.*

ilaṭcumaṇak kōṭu kiḻikkum kaṇṇakikkum
intiraṉai kallākkip pōṭum akalikaikkumāṉa
puṉaivu mukaṅkaḷ

Inventons désormais des visages imaginaires
Libérateurs de toutes les oppressions
Pour Cītai un visage dont le regard repousse Rāvaṇaṉ
Pour Kaṇṇaki un visage qui trace la limite à ne pas franchir
Pour Akalikai aussi un visage qui pétrifie Intiraṉ

Au terme d'un débat visant à définir qui, de Kaṇṇaki ou de Mātavi, est la plus vertueuse, Kōvalaṉ est accusé d'avoir « perdu la vertu » (*kaṟpiḻantavaṉ kōvalaṉē!*) au vers final de « Tīrppu » (« Le Verdict ») de Tāmarai [22]. On en déduit que la qualité attendue d'une femme doit aussi être exigée d'un homme. Kuṭṭi Rēvati, sans nommer Kōvalaṉ et Kaṇṇaki, commente par des métaphores le retour peu glorieux du mari infidèle au foyer conjugal [23] :

kātaliṉ natiyoṉṟu aḻittuc collum
iraṇṭu viṟṟu vāṉvai nīṭṭikkum
[...]
putiṉaccuruḷāl neyyappaṭṭa taṟi
aṟuntiṭāta paṭṭiḻaikaḷiṉ ōviya veḷi
taṉai uyirkkum iṉṉōr uyir kāṇiṉ

Souillé un fleuve de l'amour dit
La vente de quelques biens améliorera l'existence
[...]
En un nouveau rouleau l'étoffe a été tissée
Sans coupe des motifs apparents des fils de soie
Tandis qu'on voit une vie faire revivre une autre

Kuṭṭi Rēvati réactive la notion de *kaṟpu* qu'incarne Kaṇṇaki par la métaphore hyperbolique du « fleuve de l'amour » ; l'époux, responsable de la souillure, se trouve d'autant plus dévalorisé par la généreuse offre de sa

22. *Op. cit.*, p. 24-25.
23. Kuṭṭi Rēvati, *Kuṭṭi Rēvati kavitaikaḷ tokuti mūṉṟu*, (« Poèmes de Kuṭṭi Rēvati volume trois ») Chennai, Eḻuttu piracuram, 2023, p. 145 « Mulaiyiṉ kīḻē » (Au-dessous du sein »).

compagne. Dans la seconde citation, la métaphore filée de l'étoffe neuve conservant des traces de l'ancien tissage accentue le rôle indispensable de Kaṇṇaki pour un nouveau départ du couple. La vertu de Kaṇṇaki lui confère le pouvoir de redonner vie au marchand ruiné. Il devrait donc la vénérer telle une déesse. Mais Kōvalaṉ n'est pas le roi Cēraṉ Ceṅkuṭṭuvaṉ de l'épopée.

La figure royale subit le dénigrement par la mise en scène des deux héroïnes épiques. Kuṭṭi Rēvati dans le poème de seize vers « Iṉi vēṭṭai eṉ muṟai » (« Dorénavant la chasse est sous ma loi » [24]) transforme Cītai (sans la nommer) en redoutable chasseresse, après une scène d'amour lors d'une chasse (v. 6-8 ; 13-14) :

nāṉaṅkē narampukaḷāl nāṉ iḻutta vēkattil
avaṉ mallāntu etirē viḻuntāṉ
ippoḻutu vēṭṭaiyiṉ eṉ muṟai
[...]
oru mirukamāy māṟṟi avaṉait tūkkiccumantu
vaṉattaic cuṟṟi vantēṉ

Sous lui j'ai tendu si vite la corde de l'arc
Qu'il s'est renversé sur le dos puis est tombé à l'opposé
Maintenant c'est moi qui impose la loi de la chasse
[...]
Après l'avoir changé en bête sauvage puis levé et porté
J'ai fait le tour de la forêt

L'ironie de l'inversion des rôles, qui atteint son paroxysme avec la métamorphose du prince en bête sauvage, contribue à la contestation de la fonction royale. Kaṇṇaki prend violemment à partie le roi, soit directement, soit indirectement. Dans « Tūkkukkayiṟākum cēlaikaḷ » (« Des saris cordes de pendaison ») [25], Kuṭṭi Rēvati rapporte uniquement l'adresse méprisante au roi injuste, suivie de l'incendie, comme si Kaṇṇaki jugeait inutile de prouver l'erreur judiciaire à un roi indigne de sa fonction :

24. *Op. cit.*, vol. 1, p. 459.
25. *Ibid.* p. 496, poème de 25 vers formant une suite continue ; citation v. 16-18.

tērā maṉṉā! eṉṟu kūvi
aṉṉai kaṇṇaki eritta tīyiṉ
miccaṅkaḷ āṅkāṅkē mūṇṭuk kaṉalkiṟatu pōlum

Ô roi ignorant ! a clamé
Mère Kaṇṇaki puis elle a allumé le feu
Et il semble que les restes de ce feu flambent et brûlent par endroit

Dans « Aracarkaḷiṉ iravukaḷ » (« Les nuits des rois »[26]) Kaṇṇaki meurt après l'embrasement de la cité, mais la fin du poème présente une vision onirique, fortement négative, d'une royauté baudruche. Le dais, symbole du roi juste et protecteur, devient ici un grotesque champignon, image de la moisissure. La thématique du rêve et du mensonge suggère l'absence de recherche de la vérité ; la comparaison des nuits royales avec des ballons ôte toute dignité aux rois incapables de rendre la justice.

aracarkaḷiṉ ceṅkōlai vaḷaikkum
tīyāyiṟṟu kaṟpu
[...]
ōr iraviṉ maḻaiyil
muḷaitta kāḷāṉkuṭaiyil
ivarkaḷiṉ aracavai viriyum
kaṇṇakiyiṉ kaṟpu nakarai erittatum poy
naṭikaikaḷiṉ acaivukaḷaik kaṉavu kāṇum
aracarkaḷiṉ iravukaḷ maṭṭum
palūṉkaḷaippōla mitantu
vāṉil maṟaikiṉṟaṉa
evvitat taṭayamumiṉṟi

La chasteté est devenue un feu
Qui ploie le sceptre des rois
[...]
Sous le dais royal
Champignon poussé dans la pluie nocturne

26. *Ibid.* p. 371, poème de 21 vers formant une suite continue ; citation v. 3-4 ; v. 13 à la fin.

Se déploie l'assemblée des rois
Après que la chasteté de Kaṇṇaki a embrasé la cité
Seules les nuits des rois qui rêvent
Des mouvements de fausses actrices
Flottent dans le ciel comme des ballons
Et se dissipent
Sans croiser le moindre obstacle

Cītai et Kaṇṇaki sont des messagères idéales pour exposer les aspirations des femmes à la reconnaissance de leur place dans la société. Irā. Tamiḻaraci attire l'attention sur le rôle essentiel des épouses dans un poème publié en ligne [27]. Il se développe en six strophes de longueur variable, dont voici les deux premières et la dernière :

paramparaip poruḷaṉaittaiyum
parattamaikku
eṭuttuk koṭuttāḷ kaṇṇaki
maṇmakaḷ aṟiyā
vaṇṇaccīṟaṭi valikkap
payaṇittāḷ maturaikku
maṟupaṭi kōvalaṉai maṉitaṉākka...
niṉ piriviṉum cuṭumō
peruṅkāṭu eṉṟu
piṉtoṭarntu vantāḷ cītai
kaṇavaṉiṉ tuyarattait tāṅkip
pakirntu tuykka
cakkaravartti tirumakaṉāy uruvākka...
[...]
iyakku caktiyāy iruntum
maṟukkappaṭukiṉṟaṉa visvarūpaṅkaḷ
maṉaiviyarukku

Toutes les richesses acquises depuis des générations
Pour une courtisane

27. Irā. Tamiḻaraci, « Maṟukkappaṭum visvarūpaṅkaḷ » (« Refus de glorification ») publié en ligne sur le site de `Keetru.com/ani`, janvier 2007.

Kaṇṇaki consentit à les laisser dilapider
Innocente fille de la terre
Malgré ses pieds délicats tout endoloris
Elle a marché jusqu'à Madurai
Pour rendre à Kōvalaṉ son humanité...
Notre séparation me causera une plus cuisante douleur
Que la vaste forêt dit-elle
Voilà pourquoi Cītai partit à sa suite
Pour soutenir son époux dans la douleur
Pour partager son épreuve
Pour métamorphoser en divinité le prince...
[...]
Elles ont beau incarner l'énergie stimulante
L'accès à la gloire est refusé
Aux épouses

Irā. Tamiḻaraci résume d'abord l'ensemble des actes qui mettent en avant les sacrifices volontaires des épouses puis, dans la clausule des strophes, elle insiste sur le bénéfice qu'obtient chaque époux renaissant grâce au pouvoir que l'ascèse confère à Cītai et Kaṇṇaki. Ce qui justifie la revendication finale de la reconnaissance de l'apport des femmes à la société.

Tilakapāmā, dans le poème déjà cité « Eṉṟu varum namakkāṉa tiṉaṅkaḷ » (« Quand aurons-nous des journées pour nous ») invite aussi toutes les femmes à s'unir pour réclamer une meilleure visibilité dans la société tout en dénonçant les cultes dont elles sont l'objet et qui les oppriment davantage [28] :

kumpiṭṭu kumpiṭṭu emai
uṇarvukaḷāl kallākkiyatu pōtum
ōṭaviṭṭu ōṭaviṭṭuk kaṟaikaḻuvi

28. *Supra*, n. 17, je cite les deux premières et les deux dernières strophes ; dans la seconde, « Kalpana » fait référence à Kalpana Chawla (1962-2003), première astronaute d'origine indienne disparue dans l'explosion de la navette spatiale Columbia le 1er février 2003.

kaṭal kalantatum pōtum
niṉṟu namai uṇara viṭātu
raṅka rāṭṭiṉaṅkaḷāy
valitta kaiyōṭum
cuṟṟi viṭum ātikka kūṭṭam
atai uṇara maṟuttu
ārātikkum kūṭṭamāy nām

koṇṭāṭṭaṅkaḷukku kuṟaivillai
noṭikaḷum emakkeṉṟillāta pōtu
tiṉak koṇṭāṭṭaṅkaḷ
uṇarvukaḷ tiruṭappaṭa
virikkappaṭum tirai maṟaippukaḷāy
uṭal citaṟiya kalpaṉākkaḷukku
añcali ceyyum nīyum nānum
uṇarvu citaṟiyum uyirtteḻum
aṭutta vīṭṭu kamalākkaḷukku
vāḻttu colla vēṇṭām
valiyai uṇarum nāḷāvatu varumā?

[...]

kōvalaṉō irāmaṉō
purintu koṇṭāl
puṟappaṭalām kaikōrttu
maṟuppiruntālō umai maṟantu
eṉ vāḻvai nāṉē uruvākka
eritaḻal aṇaittu viṭṭu
ciri itaḷ pūkkaḷ cumantu puṟappaṭuvōm

makaḷirukku maṭṭumalla
ellā tiṉaṅkaḷum
namakkāṉatāy uruvākka

Assez d'adorations répétées indéfiniment
Qui nous ont changées en pierre à cause de nos sentiments
Assez lavé la souillure à grands flots
Qui se mêlent ensuite à la mer
Nous sommes comme la grande roue

Qui ne s'arrête pas pour nous laisser revenir à nous
Et que fait inlassablement tourner la foule innombrable
Aux mains endolories
Nous rejetons ce comportement
D'une foule prétendant nous vénérer

Certes les célébrations s'enchaînent
Mais sans jamais un seul instant pour nous
Des célébrations quotidiennes
Où sont dérobés les sentiments
Comme les plis du rideau qu'on tire
Toi et moi qui rendons hommage
Aux Kalpaṉā dont le corps a volé en éclats
Nous jugeons inutile de féliciter
Les Kamalā nos voisines
Pour leur résurrection malgré des sentiments ayant volé en éclats
Viendra-t-il enfin ce jour où l'on comprendra la douleur ?

[...]

Si Kōvalaṉ ou Rāmaṉ
Comprennent cela
Nous avancerons main dans la main
Si vous n'êtes pas d'accord je vous oublierai
Pour édifier moi-même ma vie
Après avoir éteint les braises incandescentes
Marchons en tenant des fleurs aux pétales lancéolés

Pour ne pas nous contenter d'une seule journée des femmes
Pour obtenir que tous les jours
Nous soient consacrés rien qu'à nous

Autre exemple : Kuṭṭi Rēvati et Tāmarai rappellent différemment la guerre civile au Sri Lanka (1983-2009) afin d'inciter les femmes à s'informer de ce qui se passe dans le monde pour faire entendre leur voix. La première, partant de l'épisode de la guerre épique pour délivrer Cītai, développe une dénonciation de l'absurdité de la guerre contemporaine. Elle

évite la description réaliste afin de rendre sa critique particulièrement virulente. Voici les premiers vers de « Eelam [29] » :

antat tīvu tīmūṭṭappaṭuvatai
kālamaṟṟa kālam koṇṭa kāviyattaṉmaiyāl
toṭarntu valiyuṟuttukiṟatu rāmāyaṇam
cītai ēṉ mīṭkappaṭavēṇṭum
rāvaṇaṇiṉ icaiyil uṭalurukik
kāṉaka veḷiyil paṟavaiyākum cītai
ēṉ mīṭkappaṭavēṇṭum
irāvaṇaṉ avaḷ uṭalait tīṇṭiyatum illaiyē
makaḷukku nērnta katiyē tāy pūmi tēvikkum

Depuis des temps immémoriaux cette île
A attisé une haine que par le pouvoir de la poésie
Le *Rāmāyaṇam* renforce
Pourquoi faut-il délivrer Cītai
Le corps métamorphosé par la magie de la musique de Rāvaṇaṉ
Cītai a quitté la forêt sous la forme d'un oiseau
Pourquoi faut-il délivrer Cītai
Rāvaṇaṉ n'a d'ailleurs ni touché ni souillé son corps
La terre déesse mère est vouée au même destin que sa fille

Dans l'épopée, Rāvaṇaṉ, se souvenant de la malédiction qui pèse sur lui (s'il touche une femme contre son gré, il mourra dans l'explosion de ses dix têtes), arrache de terre la chaumière où se trouve Cītai ; Kuṭṭi Rēvati supprime son aspect effrayant et féroce (Kampaṉ raconte qu'il épouvante Cītai en la menaçant de la couper en morceaux, qu'il demandera à son cuisinier d'accommoder, si elle persiste dans son refus de l'épouser), au profit de sa qualité artistique de musicien.

À l'inverse, Tāmarai déroule toutes les horreurs de la guerre avec un réalisme macabre dans les quatorze strophes de « Ē milēcca nāṭē ! » (« Eh toi, pays barbare ! ») publié sur le site *keetru.com* en juillet 2009. Le bilan

29. Kuṭṭi Rēvati, *Kuṭṭi Rēvati kavitaikaḷ, tokuti iraṇṭu*, (« Poèmes de Kuṭṭi Rēvati, volume 2 ») Chennai, Eḻuttu piracuram, 2019, p. 80, Īḻam, ancien nom tamoul de l'île de Ceylan, ou Sri Lanka [sanskrit Śrī Laṅkā].

de cette longue guerre devient, sous sa plume, un appel épique au châtiment. La parole poétique a ici une valeur performative et prophétique car Tāmarai lance ses imprécations en se présentant, dans la strophe trois, en Kaṇṇaki moderne :

paṭṭiṉiyāl curuṇṭu maṭinta
piñcuk kuḻantaikaḷiṉ paṭattaip pārttu
aḻutu vīṅkiya kaṇkaḷōṭum
araṟṟiya tukkattōṭum
kalainta kūntalōṭum
vayiṟerintu itō viṭukkiṟēṉ...
kaṇṇaki maṇṇiliruntu
oru karuñcāpam !

Après avoir regardé la photo
De très jeunes enfants se tordant de faim et mourant
Me voici avec des yeux gonflés à force de larmes
Et des hurlements de douleur
La chevelure défaite
Les entrailles en feu et je te lance...
Depuis le territoire de Kaṇṇaki
Une noire malédiction !

Tāmarai suggère ainsi que les femmes doivent quitter la sphère familiale et prendre la parole pour dénoncer et empêcher des actes de cruauté, des injustices, des guerres fratricides en suivant l'exemple de la timide Kaṇṇaki qui a trouvé la force d'accuser un roi, devenu criminel par négligence, puis de s'arracher le sein pour incendier la capitale du royaume.

Kuṭṭi Rēvati manifeste son opposition à la guerre pour protéger les frontières aux vers 4-7 de « Tūkkukkayiṟākum cēlaikaḷ » [30] :

nam tēcattiṉ koṭuṅkaṉavum
tēcamō taṉ ellaiyiṉ vitikkōṭukaḷai
valimaiyāṉatoru tūkkukkayiṟāyt tirittut
taṉ makaṉkaḷaic curukkiṭak kāttirukkiṟatu

30. *Supra* n. 25.

Et le rêve cruel de notre nation
Cette même nation qui avec les lignes sacrées de sa frontière
A tressé une solide corde de pendaison
Prête à serrer le cou de ses fils

Ces vers (qui éclairent le titre insolite « Des saris cordes de pendaison ») suggèrent que la poétesse invite les femmes, en particulier les mères dont les fils sont susceptibles d'aller défendre les frontières du pays, à une réflexion sur la guerre et, sans doute, à participer à des marches de protestation comme la mère du vers 13 « Tu parcours à pied toute la nation et tu sèmes le feu » (« *tēcam muḻukka naṭantu nī tīyai vitaikkiṟāy* ») ; au vers 19, Kaṇṇaki brûle « aussi le drapeau rouge » (qui marque la frontière : *ataṉ cuṭaraip paṟṟi erintāḷ ceṅkoṭiyum*) acte qui anéantit l'un des prétextes de la guerre.

Dans les six derniers vers de « Murs » [31], Civakāmi file la métaphore guerrière de Kaṇṇaki en vue d'inciter les femmes à lutter contre la destruction de leur environnement par des constructions immobilières (désignées au début du poème v. 2 par « L'édification de ce grand mur » [32], puis aux v. 5-6, « Leur monde/ En escaliers n'est pas le sien » [33]). Il est inutile de désigner explicitement Kaṇṇaki, il suffit de la définir en rappelant le bris de l'anneau destiné à convaincre le roi de l'erreur judiciaire. La métaphore de la « semence » destructrice pour Kannaki et celle du « mur » (qui s'écroulera) pour le puissant roi mettent en évidence la difficulté de la lutte des femmes tout autant que la certitude du triomphe de la femme, faible mais armée de la justice, contre la force aveugle des puissants de ce monde :

vāta calaṅkaikaḷ aṟuntu vīḻa
nītiyiṉ muttupparal teṟikka
aññāṉa pētam tuḷaikkāta
irumputtōḷ kavacattuṭaṉ

31. Civakāmi, *Payaṇaṟṟa kaṇṇīr*, (« Larmes inutiles ») Chennai, Uyirmai patippakam, 2012, p. 54 « Cuvarkaḷ ».
32. *apperuñcuvar eḻuppappaṭṭatum*.
33. *avarkaḷiṉ / paṭikkaṭṭu ulakaṅkaḷillai avaḷ*.

cuvar piḷakkum
vitaiyāki varukiṟāḷ

Les grelots controversés du bijou de cheville sont brisés et tombent
Les grains de perles de la justice s'éparpillent
Vêtue d'une cotte de maille
Que la haine aveugle ne peut trouer
Elle arrive transformée en une semence
Qui fendra le mur

Ces exemples rendent compte du travail des poétesses tamoules au début du XXIe s. sur la matière épique afin d'exprimer de manière originale une approche féministe singulière de la contestation de l'idéal de la *pativiratai* et des aspirations de leurs contemporaines. Cītai et Kaṇṇaki deviennent emblématiques de la modernité littéraire par le choix des références à leur histoire, mise au service des revendications et des aspirations des femmes actuelles. Les poétesses jouent avec le récit épique en détournant, réinterprétant, réécrivant les épisodes les plus célèbres en fonction de ce qu'elles dénoncent ou souhaitent transformer dans la vie des femmes, à l'intérieur et à l'extérieur de la famille. Elles emploient souvent la comparaison, la métaphore, la périphrase, l'hyperbole pour produire des effets comiques destinés à dévaloriser rois et époux ou à faire l'éloge des femmes. Certains de ces tropes expriment l'indignation face aux injustices que subissent non seulement les femmes, mais aussi le peuple. Par ailleurs, la modernité des poèmes du corpus apparaît dans l'évocation du corps et du désir féminins ainsi que dans l'association de la femme aux éléments de la nature.

III. Corps féminin et éléments de la nature

En 2002, quand Kuṭṭi Rēvati publie son second recueil poétique *Mulaikaḷ* (« Seins ») [34], la critique littéraire tamoule masculine s'engage dans une

34. Volume 1, p. 83-169.

polémique sur l'emploi de termes indécents dans la poésie féminine récente. Mālati Maitri a énergiquement revendiqué dans divers articles et entretiens la légitimité de l'appropriation du corps féminin par les femmes et l'emploi de termes précis pour en désigner les organes. Elle cite des exemples de la littérature classique tamoule tant religieuse que profane [35]. Dans le poème « Maṉattī [36] » (« Feu du désir »), elle exalte le désir féminin par le biais du portrait d'une femme aux amants innombrables reprochant à son mari autant qu'à ses amants leur incapacité à combler son désir sexuel « aussi vaste que la mer » (v. 3-4) ; dans la seconde strophe, elle caricature les propos et attitudes des amants ; le quintil final hyperbolise la vulve des épouses :

kātal maṉṉarkaḷeṉa makuṭam
tarittut tirinta
avaḷiṉ muṉṉāḷ kātalarkaḷ
avaḷoru rōki eṉṟaṉar
iḷam kātalarkaḷ
avaḷoru cūrppaṉakai eṉṟaṉar

[...]

kūṭumiṭamellām
avaḷiṉ niṉaivai erittu
taṅkaḷaip
puṉitamākka muyaṉṟaṉar āṇkaḷ

eṉṟālum kaṇavaṉmārkaḷiṉ
kaṭṭukkāvalkaḷait takarttu
vicuvarūpameṭukkum
maṉaivikaḷiṉ yōṉikaḷ
mūṭṭukiṉṟaṉa maṉattīyai

Ses anciens amants

35. Mālati Maitri, *Viṭutalaiyai eḻututal*, (« Écrire la libération »), Nagercoil, Kālaccuvaṭu patippakam, 2004, (recueil d'articles et d'entretiens dédié à Periyār E. V. Ramassamy).

36. Mālati Maitri, *Eṉatu matukkuṭuvai* (« Ma bouteille de liqueur »), Nagercoil, Kālaccuvaṭu patippakam, 2011, p. 28. Ce poème est composé de 3 strophes de 13-14 -5 vers.

Qui rôdaient en s'ornant
De la couronne des rois de l'amour
Déclaraient que c'était une malade
Les jeunes amants disaient
Que c'était une Cūrppaṉakai

[...]

Dans tous les lieux de rencontre
Les hommes s'efforcèrent
De brûler son souvenir
Afin de se purifier

Cependant après avoir brisé
La garde stricte des époux
Les vulves des épouses
Atteignent des dimensions cosmiques
Et attisent le feu intérieur

Cītai ne figure pas dans le texte, néanmoins le recours à la métaphore hyperbolique de Cūrppaṉakai comme la fin de la strophe 2 citent ironiquement le *Rāmāyaṇam*. Cūrppaṉakai est l'antithèse de Cītai ; la fin ironique de la strophe 2 renvoie à l'ordalie épique. La strophe finale offre une double référence à l'épopée car Cūrppaṉakai décrit à son frère la beauté de Cītai et compare la vulve (*alkul*) de celle-ci à un char (*tēr*), autrement dit le char de parade des dieux et des rois. De même, Aṉumaṉ a-t-il la capacité de prendre les formes qu'il souhaite, notamment des dimensions cosmiques (*vicuvarūpam*). Ainsi Mālati Maitri sacralise-t-elle le corps et le désir de libération sexuelle des épouses.

Kuṭṭi Rēvati dans « Iṉi vēṭṭai eṉ muṟai » (*supra* n. 24) affirme le triomphe du désir de la chasseresse qui transforme son amant en bête sauvage aux vers 11-12 puis 17-18 (fin du poème) :

mūrccikkac ceyyum muttaṅkaḷiṉ kaṉikaḷuṭaṉ
niṇam peyyum vāṉattaip pōla iruntēṉ
[...]
iṉi iṟaicciyiṉṟi oru kaṇamum

eṉ vēṭkai taṇiyātu

Avec les douceurs des baisers qui font défaillir
Je ressemblais à un ciel d'où tombe une pluie de chair
[...]
Dorénavant mon désir ardent ne refroidira plus
Par manque de viande

De même, dans les derniers vers de « Mulaiyiṉ kīḻē » (« Au-dessous du sein » *supra*, n. 23), elle associe au désir sexuel les seins de Kaṇṇaki (évoquée ici par synecdoque) :

cuṭareḻuppit tiṟakkum mārpil iru viḻikaḷ
maṉam koḷḷā mārpiṉaic cumantalaintu
kāmam niṟaiccataik kalayaṅkaḷē
uṭaliṉiṉṟu iṟakkivaikka muṭiyā cumaiviṉaikaḷ

Deux yeux dans la poitrine qui s'ouvre après avoir éveillé la flamme
Le fardeau de la poitrine qui n'en a pas la volonté est porté péniblement
Ce sont en effet des vases débordant de la chair du désir
Poids du destin dont le corps ne peut être soulagé

Afin de rendre compte de la frustration sexuelle féminine, Umā Ṣakti suggère en dix-sept vers successifs l'analogie entre la conquête des terres et la séduction masculine. Les vers 1 à 3 de « Mutal tiṟappu » (« Première ouverture ») [37] introduisent le séducteur qui rappelle Rāmaṉ (même si son nom n'apparaît pas) arrivant, au cours de ses pérégrinations et batailles contre les démons, au royaume du père de Cītai. En outre, quand la princesse de l'épopée identifie Rāmaṉ parmi ses prétendants, elle se réjouit de revoir au palais le « voleur » de son cœur :

ulakiṉ aḻakāṉa āṇoruvaṉ
avaḷiṉ nilattiṉuḷ
aṉumatiyiṉṟi taṅkiviṭṭāṉ

Un bel homme de la contrée
S'est installé sans autorisation
Dans sa terre à elle

37. *Supra* n. 20, *op. cit.* p. 32.

S'ensuit la conquête de la propriétaire de la terre par une série de ruses amoureuses jusqu'au triomphe de l'usurpateur aux vers 12 à 17 :

tēvataiyiṉ tēvataiyeṉa pukaḻtalil
īranilameṉa avaḷ uṭal tiṟakka
maraṇattaiyotta kāmamaṟintu
uyirai mīṭṭeṭuttu
iḷaippāṟi ātiyiṭattil
mīṇṭum mīṇṭum putaintu malarntāṉ

Par l'effet de l'éloge tu es déesse des déesses
Elle ouvre son corps semblable à la terre humide
Il a connu l'orgasme pareil à la mort
Il est revenu à la vie
Il s'est reposé et s'épanouit
En s'enfouissant encore et encore là où tout commence

Même si Umā Ṣakti ne nomme pas ici Cītai, l'éloge hyperbolique, la comparaison du corps féminin avec « la terre humide », constituent des références au texte épique où Kampaṉ développe l'attente amoureuse de la princesse, dès l'instant de l'échange des regards, en insistant sur les conséquences physiques du coup de foudre chez la jeune fille (elle perd le sommeil, tombe malade, s'affaiblit…) jusqu'à l'épreuve de l'arc qui conclura son mariage. Dans le texte d'Umā Ṣakti, la périphrase « Là où tout commence » (*ātiyiṭattil*) désigne autant le sexe de la femme source de la vie que le sillon du champ d'où est née Cītai. Les vers d'Umā Ṣakti déroulent la réitération de la jouissance du prédateur après ses efforts de séduction, tandis que la femme subit ses assauts sans atteindre le sommet que les caresses et les beaux discours laissaient présager. Le séducteur dépossède sa victime de la richesse matérielle (la terre), de son propre corps, de son désir sexuel car le jeu amoureux vise uniquement à la satisfaction du désir masculin.

Peruntēvi [38] fait comprendre la frustration d'une épouse enfermée dans son foyer, dans l'attente du retour de son conjoint à l'heure du dî-

38. Dans un poème de trente-trois vers successifs intitulé « Iruntāl nimittam » (« Si raison il y a »), publié dans le mensuel *kālaccuvaṭu*, nº 127, juillet 2010, p. 43.

ner, quand soudain la mécanique routinière se détraque : comme Kaṇṇaki, elle se tranche le sein avec le couteau qui lui sert ordinairement à couper la pomme du dessert. Aux vers 1-4, la narratrice exprime sa lassitude en des répétitions ironiques, de plus, au cours du poème, seuls le suffixe masculin singulier dévalorisant - *āṉ* et le pronom masculin singulier *avaṉ* (au lieu de -*ār* / *avar*) sont employés. Ces procédés d'insistance révèlent le dénigrement du mari :

veḷiyē pōyviṭṭāṉ vaḷakkampōla
nēraṅkaḷittutāṉ varuvāṉ vaḷakkampōla
āmpiḷai eṉṟālē āyiramirukkum
oṉṟēyāṉālum āyiramtāṉē

Comme d'habitude il est sorti
Comme d'habitude il rentrera tard
C'est un homme donc il a mille activités
Même une seule n'équivaut-elle pas à mille

Puis, en saisissant un couteau, elle laisse croire que c'est pour « trancher en petits morceaux la pomme » comme l'aime le mari, aussitôt après elle décrit son automutilation inattendue (v. 17-24) et l'incompréhension du conjoint (pour plus de clarté, à la fin du v. 4 de la citation suivante, je traduis *kattukiṟāṉ* par « l'homme pousse un cri », au lieu de « il pousse un cri », la terminaison verbale indiquant le masculin singulier non honorifique et « sein » étant un neutre singulier) :

aṟukkiṟēṉ
eṉ orumulai tuṭikka iṉṉoṉṟu
ataṟkuc cāṭciyākiṟatu
ēṉ eṉṟu kattukiṟāṉ
kiṟukkā eṉṟu kataṟukiṟāṉ
mulaikaḷukkuk kēṭkiṟatu āṉāl
avaikaḷukkuk kēḷvikaḷ piṭikkātu
kuḷiyalaṟaiyil muṉaiyaṟṟa
mulaiyaik kaḷuvukiṟēṉ

Je coupe

Tandis que l'un de mes seins tremble l'autre
Lui sert de témoin
L'homme pousse un cri pourquoi
Es-tu folle hurle-t-il
Les seins entendent mais
Ils n'aiment pas les questions
Dans la salle d'eau je lave
Le sein sans bout

La personnification des seins (« témoin », « entendent », « n'aiment pas ») montre que la narratrice s'identifie totalement à cette partie de son anatomie devenue inutile puisque le mari préfère s'attarder à l'extérieur plutôt que répondre au désir de son épouse. Dans l'épopée, Kaṇṇaki, veuve, se sert du sein arraché comme instrument du châtiment contre l'indifférence de la cité au sort de Kōvalaṉ et la souillure due à l'injustice de son roi, donc l'incendie que déclenche le sein de Kaṇṇaki purifie Madurai. Or, Peruntēvi laisse en suspens la visée du sein tranché au profit du nettoyage de la plaie : « Je lave » (*kaḻuvukiṟēṉ*) repris en écho au vers suivant à propos de la vaisselle : « Il faut mettre à laver la vaisselle (*pāttiraṅkaḻaik kaḻuvap pōṭavēṇṭum*), en plaçant au même niveau des objets triviaux et le corps féminin, elle attire l'attention sur la situation de la femme au foyer que son époux néglige au point de la pousser à commettre l'irréparable. Les quatre vers de la conclusion laissent entendre que le couteau va encore servir tandis qu'ils insistent sur la volonté de la femme de veiller à sa santé (au début, elle tombe de fatigue en attendant son mari) plutôt que de s'occuper d'un époux égoïste, incapable de la satisfaire :

kālaiyil eḻuntatum kattiyaik
kaikkeṭṭāta tūrattil vaikkavēṇṭum
ataṟkumuṉ naṉṟākat tūṅkavēṇṭum
tūṅkikkoṇṭirukkiṟēṉ

Au matin dès le réveil il faudra mettre
Le couteau dans un lieu hors de portée de la main
Mais d'abord il faut bien dormir

Je suis en train de dormir

Ku. Umā Tēvi, dans « Mīṇṭeḻum aṟputam kaṟṟavaḷ » [39] (« Celle qui a appris la merveille du retour à la vie ») donne la parole à une femme anonyme parlant à un homme qu'elle compare au terrain boueux [40], un égoïste qui mérite la mort (v. 12-13). Cette locutrice pourrait être Kaṇṇaki dans la forêt avec Kōvalaṉ, lors du voyage vers Madurai. Les deux derniers quatrains (v. 24-31), où l'amour et la mort sont réunis, éclairent le titre du poème. En effet, le dernier quatrain fait écho à l'affaiblissement de Kaṇṇaki après l'abandon de Kōvalaṉ, le vers final sonne comme un reproche (ce qui n'est pas le cas dans l'épopée). Toutefois, l'emploi du temps passé ainsi que les trois vers de l'avant-dernier quatrain confirment le retour à la vie de l'épouse délaissée, tandis que l'apparition insolite du cortège funèbre peut s'interpréter d'une part comme l'annonce de la mort de Kōvalaṉ à l'issue du voyage, d'autre part comme la métaphore de l'orgasme féminin (le papillon étant la métaphore de la femme).

putarcūḻ kaṟparappuk kalaviyil
paṭṭāmpūcciyiṉ nacukkappaṭṭa alaṟalkaḷ
pērikaiyāy ārtteḻa
araṅkēṟiṟṟu oru cāvu

kaṉamaṟṟatum vēraṟṟatum timirēṟṟatu
āḻamaṟṟatum veḻippaṭaiyāṉatum
vēṟetuvumillai
nī putaitta eṉṉaip pōla

Durant l'union sexuelle à même le sol rocailleux sous le couvert d'un buisson

39. *Op. cit.* p. 31-32.
40. P. 31, v. 1-2 :

vaṇṭalnilak kāṭoṉṟuṉṉai ñāpakappaṭutta
atuvoru payaṅkarac cāvōcaip pōla

Une forêt au terrain boueux qui évoque ton souvenir
Comme un terrible bruit de mort

Tandis que les hurlements écrasés du papillon
S'élèvent comme un battement de tambour
Un cortège funèbre est apparu

Quand la perte de poids la perte de racine la paralysie qui gagne
L'absence de profondeur sont visibles
Il n'y a plus rien d'autre
Comme moi que tu as enterrée

Dans ce poème, une femme, lucide sur l'homme avec qui elle a une relation sexuelle, expose ses reproches, soit par l'accusation directe, soit par des images fortes ; elle rend également compte poétiquement de l'union sexuelle. On peut lire ici en filigrane le portrait d'une Kaṇṇaki actuelle.

Ces quelques poèmes où Cītai et Kaṇṇaki ne sont pas nommées, mais demeurent présentes en arrière-plan par le jeu sur l'implicite, donnent une visibilité poétique au corps et au désir féminins. Les poétesses incitent ainsi les femmes à exclure toute fausse pudeur envers leur sexualité et, contrairement aux héroïnes des épopées, à ne pas se laisser enfermer dans le modèle que leur impose la société patriarcale.

Cītai et Kaṇṇaki sont associées à la terre, à la forêt, à l'eau et au feu. Parfois, les poétesses rendent ainsi compte des aspirations des femmes, de leur être et de leur corps par des références à la nature ou à ses éléments. Par exemple, dans « Mulaiyiṉ kīḻē » (*supra*, n. 23), aux vers 7-9, Kuṭṭi Rēvati utilise la conque rare comme métaphore de Kaṇṇaki, qu'elle ne nomme pas, comme pour étendre cette image à toutes les femmes. Par ailleurs, la conque à spirale dextre étant l'un des attributs de Viṣṇu qu'incarne Rāmaṉ, cette métaphore réunit Cītai et Kaṇṇaki, déesses qui se donnent à voir brièvement à leurs dévots :

peṇṇiṉa rakaciya vitaimuḷai toṭa
oru kaṇam taṉ aticayam tiṟantu kāṭṭum
valampuriccaṅkoṉṟu

Toucher la secrète racine de la femme
C'est voir durant un instant
Une conque à spirale dextre déployer sa merveille

Dans « Erisakti » [41] (« Puissance de la flamme ») la locutrice (qui pourrait être Cītai) exalte sa sensualité débordante et son corps au moyen du jeu subtil sur des références géographiques (v. 12-17) :

maṇvācaṉaiyum malaittimirum
natiyōṭṭamum
eṉṉuḷ kiḷarnteḻuvataik
kaṭṭuppaṭutta iyalavillai
navatuvāraṅkaḷiṉ vaḻiyākavum
kaṉavukaḷ pīṟiṭukiṉṟaṉa

Le parfum de la terre et l'arrogance de la montagne
Et le flux du fleuve
Tous s'éveillent en moi
Et je n'essaie pas de les contrôler
Et les rêves débordent
Par les neuf orifices du corps

L'éloge de Kaṇṇaki associée à la nature constitue le thème de « Tāmarai malar nīṭṭam » [42] (« Déploiement de la fleur du lotus rouge »). Kuṭṭi Rēvati y entrelace métaphores, personnifications, comparaisons, rapprochements inattendus de termes, afin de créer l'impression d'une fusion de la femme et de la nature dans un univers aussi réel que magique, où la beauté l'emporte sur la souffrance et la frustration. On sait qu'au début du Chant I du *Cilappatikāram*, les épouses des notables de Pukār louent la beauté de l'héroïne qu'elles comparent à celle de Lakṣmī « sur un lotus rouge ». Kuṭṭi Rēvati reprend cette comparaison dans une approche originale de Kaṇṇaki (nommée au premier vers). En effet, il s'agit ici de chanter la beauté du corps-lotus rouge et du corps-feuille dans la plénitude du désir qui atteint une dimension cosmique, car Kaṇṇaki tente de séduire le soleil. Voici le début, qui pourrait être l'évocation d'une scène ordinaire, la rêverie d'une femme au bord d'un étang où fleurissent les lotus, mais ici la réalité s'efface vite :

41. *Supra.* n. 18, volume un, *op. cit.* p. 58.
42. Kuṭṭi Rēvati *op. cit.* volume un, p. 457, poème de vingt-deux vers.

taṭākattil kaṇṇaki taṉṉuṭal
oru centāmaraiyākit tavikkak kaṇṭāḷ
kāmattiṉ nīr maṭṭam uyara uyara
oṟṟaikkālil niṉṟa taṉ tāmaraiyiṉ
tava vēḷaiyum uyarakkaṇṭāḷ
cēṟṟiṉ vēkāta maṇṇil niṉṟu tavitta
taṉ tāḷāta ilai uṭalai
annīril virittu cūriyaṉ paravak koṭuttāḷ

Kaṇṇaki regardait s'épuiser dans l'étang
Son corps métamorphosé en lotus rouge
Au fur et à mesure qu'augmentait le niveau du désir
Elle voyait croître aussi l'exercice ascétique
De son lotus debout sur une seule jambe
Dans le fond frais de la vase son corps-feuille épuisé
Qu'elle ne pouvait soutenir
Elle l'étendit sur l'eau afin de laisser le soleil s'y répandre

La couleur de la fleur renvoie métaphoriquement à la souffrance de l'héroïne délaissée, puis veuve, mais surtout au feu destructeur né de sa colère. Par ailleurs, la transposition poétique de la réalité visuelle par la personnification humoristique de la fleur sur sa tige en ascète en plein exercice de yoga atténue les connotations négatives de la couleur. Dans les vers suivants, dépitée par l'indifférence du soleil, Kaṇṇaki offre son visage aux abeilles qui la couvrent de baisers. Le poème s'achève sur le cri qu'elle lance, à chaque aube, au soleil qui passe au-dessus de l'étang : « je vais avaler avec sa chaleur le soleil » (*cūriyaṉai / veppattuṭaṉ viḻuṅkuvēṉ*). Ici, la colère hyperbolique de Kaṇṇaki résulte de l'échec de sa tentative de séduction. On est loin de l'épouse fidèle, déesse de la chasteté. La beauté sensuelle du paysage aquatique (l'étang au lotus, la danse des abeilles autour de la fleur qui offre son miel...) reflète celle de Kaṇṇaki dont le désir charnel se trouve valorisé comme objet poétique.

Cukirtarāṇi, dans « Mutal kūṭalukku muṉ nikaḻntavai » [43] (« Ce qui a eu

43. Cukirtarāṇi, *Tīṇṭappaṭāta muttam*, (« Un baiser pur »), Nagercoil, Kālaccuvaṭu patippakam, 2010, p. 39, poème de vingt-quatre vers successifs.

lieu avant la première union sexuelle »), développe l'éloge d'une jeune fille, anonyme, en train d'admirer l'étendue de terre qui lui appartient. À partir de termes géographiques précis, Cukirtarāṇi dessine un paysage onirique qui atteint très vite une dimension cosmique, si bien que cette inconnue pourrait être Cītai, déesse de la terre, née de la terre. L'insistance sur la fécondation et la fertilité de la terre (v. 10-17) laisse imaginer une intervention divine. L'analogie avec la princesse de l'épopée apparaît dès l'ouverture du poème (v. 1- 6) :

timirnta pīṭapūmi pōlirukkumavaḷ
uyarkuṉṟiṉ mītiruntu pārkkiṟāḷ
uṟainta neruppuk kuḻampeṉa
karuttirukkum kālaṭiyiliruntu
virikiṟatu avaḷ nilam
varappukaḷaṟṟa perunilam

Celle qui ressemble à un haut plateau
Contemple depuis le sommet d'une haute colline
Sa terre qui telle la lave refroidie
Se déploie à partir
De la trace noircie du pied
Une vaste terre sans chaussées

La comparaison du premier vers valorise la distinction physique et sociale de la jeune fille, le second vers la rapproche de Cītai à sa fenêtre (de l'appartement des dames du palais) quand passent dans la rue Rāmaṉ et son frère. Le vaste domaine aux terres noires très fertiles fait écho à la richesse du père de Cītai. En outre, Cītai incarne Lakṣmī, parèdre de Viṣṇu, déesse de la beauté, des richesses, du bonheur. Vient ensuite l'analogie entre la jeune fille et l'eau qui féconde la terre ; son pouvoir s'étend encore « sur les hautes mers » (*āḻkaṭalkaḷilum*), v. 13-17 :

natikaḷaiyum nāṇalkaḷaiyum
nīrūṟṟi vaḷarkkumavaḷiṉ niḻal
āḻkaṭalkaḷilum paṭarntirukkiṟatu
avaḷ viyarvaiyil

pūttuk kāytta tāṉiyaṅkaḷil

Elle étend son ombre et arrose
Rivières et roseaux pour les faire croître
Son ombre se propage aussi sur les hautes mers
Dans sa transpiration
Fleurissent puis mûrissent les grains

Les quatre vers de clôture confirment le statut de déesse tant de la terre que de la jeune fille, mais ils laissent aussi percevoir une nuance de regret. En effet, cette nature vierge et idyllique est vouée, comme la jeune fille, à subir l'assaut de l'homme qui va la dominer, la modifier et sans doute lui ôter ses pouvoirs :

nilam muḻuvatum peṇvācaṉai vīca
avaḷmītu cemmatuviṉ vācaṉai
ivaiyellām avaḷiṉ
mutal kūṭalukku muṉ nikaḻntavai

Alors que la terre entière exhale un parfum de femme
De celle-ci émane le parfum de la pure ambroisie
Tout ceci a eu lieu
Avant sa première union sexuelle

Cukirtarāṇi exalte la beauté de la terre comme de la femme, toutes deux déesses ; elle invite à respecter et préserver cette beauté.

Kuṭṭi Rēvati comme Cukirtarāṇi proposent ainsi une vision poétique originale de la nature, de la femme et de la déesse, en prenant comme source de la rêverie poétique le regard particulier que Cītai et Kaṇṇaki posent sur la nature. La richesse des métaphores, personnifications et comparaisons élaborées crée un univers onirique, parfois surréaliste, dans lequel le désir et le corps féminins trouvent une liberté d'expression qui n'existe pas dans le monde réel. Les deux poétesses modernes détournent ainsi, par la force de leur magie verbale, les rôles traditionnels dans lesquels la société patriarcale enferme les deux héroïnes des épopées de Kampaṉ et Ilaṅkōvaṭikaḷ.

Conclusion

Les poèmes des féministes du début du XXIe siècle se référant, explicitement ou implicitement, à Cītai et Kaṇṇaki manifestent la volonté des poétesses de détourner ces modèles de vertu féminine pour proclamer leur refus d'une tradition aliénante et développer une vision originale de la femme de l'époque actuelle.

Les dix poétesses du corpus invitent, par une approche spécifique des deux héroïnes des épopées, toutes les femmes à refuser d'entrer dans un carcan qui ne correspond plus à leurs aspirations individuelles et sociales, ni à leurs sentiments, ni à leur sexualité. Se profile alors l'idéal d'une femme libre d'exprimer par des choix épanouissants ses talents, son amour de la nature, de la vie et de tous ceux qui les acceptent sans discrimination ni domination. On voit donc que ces poétesses apportent la preuve non seulement que Cītai et Kaṇṇaki sont des figures de la modernité sociale et politique, mais surtout que ce sont des figures de la modernité littéraire dans la mesure où elles sont sources de jeux poétiques avec les mots, les images et les références détournées.

Références bibliographiques

Sources

Civakāmi. *Payaṉaṟṟa kaṇṇīr* (« Larmes inutiles »). Chennai : Uyirmai patippakam, 2012.

Cukirtarāṇi. *Tīṇṭappaṭāta muttam* (« Un baiser pur »). Nagercoil : Kālaccuvaṭu patippakam, 2010.

« Patiṉāṉku ampukaḷ » (« Quatorze flèches »). Publié sur le site `https://keetru.com`. Janvier 2007.

Ilaṅkōvaṭikaḷ. *Cilappatikāram mūlamum uraiyum, tiru pō vē cōmacuntaraṉār iyaṟṟiya viḷakkavuraiyuṭaṉ* (« Roman de l'anneau, texte intégral et explication, avec des commentaires par Pō. Vē. Cōmacuntaraṉār »). Tinne-

velly : The South India Saiva Siddhanta works Publishing Society, 1972.
Le Roman de l'anneau. Trad. par A. Daniélou et R. S. Desikan. Paris : Gallimard, 1961.

Irā. Tamiḻaraci. « Maṟukkappaṭum visvarūpaṅkaḷ » (« Refus de glorification »). Publié en ligne sur le site `https://keetru.com/ani`. Janvier 2007.

Kampaṉ. *Kampa Rāmāyaṇam (Full text with commentary) kamparāmāyaṇam mūlamum uraiyum [muḻuvatum] by* `Tamilvu.org`, (« *Kamparāmāyaṇam*, texte intégral et commentaire » sur le site de Tamil virtual university), `https://archive.org`.

Kuṭṭi Rēvati. Vol. 1 : *Kuṭṭi Rēvati kavitaikaḷ, tokuti oṉṟu* (« Poèmes de Kuṭṭi Rēvati, volume un »), Chennai, Eḻuttu piracuram, 2019. Vol. 2 : *Kuṭṭi Rēvati kavitaikaḷ, tokuti iraṇṭu*, (« Poèmes de Kuṭṭi Rēvati, volume deux ») Chennai, Eḻuttu piracuram, 2019. Vol. 3 : *Kuṭṭi Rēvati kavitaikaḷ, tokuti mūṉṟu*, (« Poèmes de Kuṭṭi Rēvati, volume trois »). Chennai, Eḻuttu piracuram, 2023.

Ku. Umātēvi. *Ticaikaḷaip parukiyavaḷ* (« Celle qui absorbait les points cardinaux »). Chennai : Paṉikkuṭam patippakam, Publishers of Feminist Literature, 2006.

Mālati Maitri. *Eṉatu matukkuṭuvai*, (« Ma bouteille de liqueur »). Nagercoil : Kalaccuvaṭu patippakam, 2011.

Peruntēvi, « Iruntāl nimittam » (« Si raison il y a »). Publié dans le mensuel *kālaccuvaṭu*, nº 127, juillet 2010, p. 43.

Tāmarai. *Oru katavum koñcam kaḷḷippālum* (« Une porte et un peu de suc d'euphorbe »). Chennai : Kumaraṉ patippakam, 1999. 6e édition 2009.

« Ē milēcca nāṭē ! » (« Eh toi pays barbare ! »). Publié sur le site `https://keetru.com` en juillet 2009.

Tilakapāmā. « Puṉaivu mukaṅkaḷ » (« Visages imaginaires »). Poème publié en ligne le 8 octobre 2012 sur *Maḻai-2 tuḷi-35*.

« Eṉṟu varum namakkāṉa tiṉaṅkaḷ » (« Quand aurons-nous des journées

pour nous »). Poème en ligne publié sur *pativukaḷ*, mars 2003, numéro 39. Rediffusé sur `https://iravie.com` le 2 novembre 2019, texte 4.

Umā Ṣakti (1974-). *Vēṭkaiyiṉ niṟam* (« Couleur du désir »). Chennai : Uyirmmai patippakam, 2009.

Études

Anna George. « Kannaki and the Changing Concepts of Feminity » (« Literary Druid », Volume-3 : special issue-1, May 2021, `http://www.literarydruid.com`, p. 25-33).

A. Selvam et P. Pandia Rajammal. « Feminism in Indian English and Tamil literature ». *Research Journal of English Language and Literature* (RJELAL) Vol 2.Issue.1, 2014, p. 345-351. `http://www.rjelal.com`

C. Pārati. *Pāratiyār kavitaikaḷ*. Éd. Ṭi. Vi. Es. Maṇi, Cīṉi. Vicuvanātaṉ, Chennai, Vāṉavil piracuram, 1980.

K. Varsha, « The Mother-Goddess Kannaki in South India ». *International Journal of Pure and Applied Mathematics* Volume 119 N° 12, 2018, p. 2667-2674.

Mālati Maitri. *Viṭutalaiyai eḻututal* (« Écrire la libération »). Nagercoil : Kalaccuvaṭu patippakam, 2004.

M. Angkayarkan Vinayakaselvi. « Feminist Green Writings Of Contemporary Tamil Women Writers : A study ». *Journal of Language and Linguistic Studies* 17(2) ; 2021, p. 1389-1398. Available online at `http://www.jlls.org`.

Pāratitācaṉ. *Pāratitācaṉ kavitaikaḷ muḻuvatum aṭaṅkiyatu* (« Poésies complètes de Pāratitācaṉ »). Éd. Vi. Karu. Irāmanātaṉ, Chennai, Ṣri intu papḷikēṣaṉs, 1992. 7e éd. 2006.

Pe. Cupācu Cantirapōcu. *Etu putukkavitai ?* (« Qu'est-ce que la nouvelle poésie ? »). Tiruchirappalli, Cupālikā patippakam, 1997. 5e éd. 2003.

Pirapañcaṉ. *Īrōṭu tamiḻar uyirōṭu* (« Le Tamoul d'Erode est vivant »). Chennai : Kavitā papḷikēṣaṉ, 1998.

Résumés

Cītai et Kaṇṇaki, héroïnes des épopées tamoules *Kamparāmāyaṇam* et *Cilappatikāram,* sont divinisées, considérées comme parangons de l'épouse idéale et vertueuse qui vénère son époux tel un dieu, désignée par le terme *pativiratai* [sanskrit *pativratā*]. Par la puissance de leur chasteté, elles peuvent soit entrer dans le feu et en sortir intacte (Cītai), soit incendier la cité de Madurai (Kaṇṇaki). Au cours du XXe siècle, des poètes tels Subramanya Bharati (Cuppiramaṇiya Pārati, 1882-1921), Bharatidasan (Pāratitācaṉ, 1891-1964) ou Prapanjan (Pirapañcaṉ, 1945-2018) contestent cette vision de la chaste épouse au nom d'une égalité en droits entre l'homme et la femme dans une société démocratique. Au début du XXIe siècle, certaines poétesses féministes présentent Kaṇṇaki et Cītai comme des figures de la modernité littéraire. L'analyse de poèmes publiés par dix poétesses tamoules contemporaines montrera la déconstruction de l'image patriarcale de la *pativratā* et comment Cītai et Kaṇṇaki portent les aspirations de la femme du XXIe siècle. Tropes et citations épiques contribuent à la mise en relief d'une relation différente entre époux ou à la glorification du corps féminin et du lien entre la femme et la nature.

"Sītā and Kaṇṇaki, figures of literary modernity in feminist tamil contemporary poems"

In the tamil epics *Cilappatikāram* and *Kamparāmāyaṇam* female characters, Kaṇṇaki and Cītai, are depicted as the perfect wives able to burn the city of Madurai (Kaṇṇaki) or to enter in the pyre and come out harmless due to the virtue of their chastity (*kaṟpu*). Both of them are considered by the Tamils as ideal women (*pattiṉi* or *pativiratai* [Sanskrit *pativratā*]). During the 20th century, this concept is questionned by various poets from Subramanya Bharati (Cuppiramaṇiya Pārati, 1882–1921) or Bharatidasan (Pāratitācaṉ, 1891–1964) to Prapanjan (Pirapañcaṉ, 1945–2018). In the 21th century, feminist women poets depict Kaṇṇaki and Cītai as representative of modernity in literature. The analysis of a few poems written by

ten contemporary Tamil women shows why and how these two characters from classical literature may become representative of nowadays women. Through various literary devices and references to the epics, these poets show a different relationship between wife and husband, woman and nature. The poems put the stress on the praise of woman's body and sexuality as well as on her aspirations and frustrations.

L'homme de qualité selon Veṅkaṭādhvarin

Pierre-Sylvain Filliozat

Institut de France

Il est anormal que ce soit le professeur qui rende un hommage à la mémoire de l'élève. C'est avec le sentiment d'aller contre l'ordre des choses que j'insère cet article dans le livre qui est consacré au souvenir de Marie-Claude Porcher. Elle suivait mes cours sur la littérature sanskrite tardive dans les années 70 du siècle dernier. À la suite d'un séjour à l'Institut de Pondichéry, d'échanges avec des pandits de cette institution, et même de descendants du poète, elle publia une traduction dans un français maîtrisé de la *Viśvaguṇādarśacampū* de Veṅkaṭādhvarin, savant pandit à l'esprit fertile qui a décrit de façon vivante le milieu et le temps où il vivait. Nous évoquerons aujourd'hui sa mémoire en jetant un coup d'œil dans la fabrique d'un autre ouvrage du même poète, le *Subhāṣitakaustubha*.

Veṅkaṭādhvarin est né poète. Il a aussi reçu une éducation de brahmane pandit, la meilleure qui soit selon les critères de son milieu. Il appartenait à une grande dynastie de lettrés *śrīvaiṣṇava* de la région de Kāñcīpuram au Tamil Nadu, son origine se situant dans l'entourage de Rāmānuja, qui eut sa période de gloire et d'épanouissement aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles sous de hauts patronages impériaux et princiers [1]. La formation linguistique du pandit porte non seulement sur la langue et les belles-lettres

1. M.-C. Porcher a réuni toutes les sources relatives au peu que l'on connaît de sa biographie dans l'introduction à sa traduction de la *Viśvaguṇādarśacampū* (Porcher 1972 : 1-11).

sanskrites, mais aussi sur les trois *śāstra* classiques qui les concernent, *vyākaraṇa* « construction des mots », *mīmāṃsā* « exégèse des phrases » des rituels védiques et des *upaniṣad*, *nyāya* « logique » du raisonnement et de l'argumentation. Ces trois disciplines rationnelles, pratiquées, développées, policées pendant deux millénaires, ont leur histoire. En arrivant au XVII^e^ siècle, on les voit atteindre une grande complexité que devait maîtriser le pandit. La méthode d'enseignement sollicitait fortement sa mémoire et sa faculté d'attention, de sorte que les éléments des trois *śāstra* restaient toujours présents dans son esprit tout au long de sa carrière. On peut considérer que quelle que soit sa vocation ultérieure, autre science, religion ou littérature, ses créations resteraient influencées par une telle formation. Dans le milieu de son époque, dans le cercle de brahmanes de l'*agrahāra* [2] où il vivait, érudition, rationalité śāstrique, amour de la langue, talent de parole lui étaient naturels.

Veṅkaṭādhvarin a donc reçu cette éducation. Il a réalisé une œuvre poétique de pandit, et l'on ne s'étonnera pas d'y voir affleurer sa maîtrise des *śāstra*. Le présent article extrait une douzaine de strophes d'un recueil de *subhāṣita*, intitulé *Subhāṣitakaustubha*, sélectionnées d'après leur contenu śāstrique, traduites pour leur qualité littéraire et commentées en détail en raison de leur complexité. Le *subhāṣita*, littéralement « bien dit », se définit comme une formule bien frappée sur un thème donné, généralement un *muktaka*, « strophe indépendante ». Il en existe de nombreux recueils. Et cela constitue un genre littéraire inauguré par un chef d'œuvre, le *Śatakatraya* ou *Subhāṣitaratnāvalī* de Bhartṛhari, abondamment imité au cours de l'histoire. Veṅkaṭādhvarin a composé un tel recueil de cent strophes qu'il a divisé en cinq sections appelées *paddhati*, « voies », sur cinq thèmes : *aviveka*, « l'homme inculte », *sajjana*, « l'homme de bien », *durjana*, « le malfaisant », *vadānya*, « le généreux », *saṃkīrṇa*, « les divers ».

2. Soucieux d'assurer la subsistance de l'élite savante des brahmanes, les détenteurs du pouvoir, princes ou riches notables, leur concédaient les revenus de terres d'un village où ils étaient regroupés, à charge pour eux de réciter le Veda. Le village est appelé *agrahāra* « collier de l'élite (?) » ou *agrāhāra* « nourriture de l'élite ».

On imagine facilement Veṅkaṭādhvarin comme l'homme de bien dont il fait l'éloge dans sa seconde *paddhati*. Ces quelques vers ont attiré notre attention par les qualifications de l'homme de qualité dont il fait le tableau et surtout par la forme de l'expression, d'un raffinement porté à l'extrême. L'opuscule est longtemps resté inédit, quasi oublié. Il a été très bien édité par un poète pandit d'aujourd'hui, H. V. Nāgarāja Rao, à partir de plusieurs manuscrits conservés à l'Oriental Research Institute de Mysore, au Karnāṭaka [3]. Personne n'en avait fait de traduction en langue occidentale, pas même anglaise. Le savant éditeur a ajouté un commentaire détaillant chaque double sens, indiquant les ornements poétiques (*alaṃkāra*) et les mètres (*chandas*). Nous tenons à saluer ici la qualité de son travail, l'étendue de sa culture sanskrite et la sagacité de sa compréhension d'un texte hérissé de difficultés et qui cherchait la difficulté. Nous avons régulièrement suivi son commentaire, avec quelques exceptions.

Dans cette ligne, nous avons pensé qu'il était bon d'expliciter avec plus de détails l'usage des *alaṃkāra*. Il est clair que Veṅkatādhvarin maîtrisait au mieux ce *śāstra* et en a résolument appliqué les définitions pour donner une forme plus policée à sa pensée. Tout son art est dans le soin qu'il a apporté à la forme de l'expression d'idées souvent très conventionnelles. Pour des *subhāṣita* il utilise fréquemment d'une part les *alaṃkāra dṛṣṭānta*, « exemple », et son parallèle, la *pratisvatūpamā*, « comparaison en miroir », dont nous donnons ci-dessous deux échantillons, d'autre part l'*aprastutapraśaṃsā* ou *anyāpadeśa*, voire *anyokti*, « description par quelque chose hors-sujet » [4]. Ce sont les *alaṃkāra* les mieux adaptés au genre du *subhāṣita*. Mais son *alaṃkāra* favori est le *śleṣa*. Les théoriciens en disent peu de chose. Appaya Dīkṣita, qui fut le plus grand pandit de tout le mi-

3. Nagaraja Rao 1976 : VI, 92.

4. Cf. Filliozat 2006 : 131-142. Nous évitons de traduire *anyokti* par « allégorie » en dépit de la ressemblance étymologique et de la fonction de l'ornement. Car l'usage de l'allégorie dans la littérature française se limite à l'illustration d'une abstraction par une figure concrète, alors qu'en Inde il déborde largement cela, est proprement l'illustration d'un fait de la réalité du pays et des hommes.

lieu dans lequel Veṅkaṭādhvarin a été formé, dit simplement *anekārtha-śabdavinyāsaḥ*, « emploi de mots à propos de plusieurs sens » (*Candrāloka-Kuvalayānanda* 64) [5]. Le *śleṣa* repose sur un seul mot de plusieurs sens ou sur une séquence de mots susceptibles de se construire entre eux de plusieurs façons. Il faut voir le double sens comme une déviation par rapport au processus naturel de la signification sur ses deux niveaux, le niveau lexical (sémiotique dans la terminologie de Saussure-Benveniste) et le niveau de l'application à l'objet visé (sémantique) [6]. Dans le cas où le lexique fournit deux sens, par exemple *sumanas* « dieu, lettré », il y a une actualisation d'un seul des deux sens, selon que l'on vise le dieu ou le lettré. Le *śleṣa* change la donne. Il est une actualisation des deux sens à la fois. L'ambiguïté est voulue par le poète. Il doit en être de même dans le processus de la compréhension. L'ambiguïté doit être communiquée à l'auditeur et demeurer dans son esprit.

Ce mécanisme resterait gratuit, un simple trait d'esprit qui procurerait une maigre expérience à l'auditeur, un simple divertissement. L'ambiguïté ne peut être une fin en soi, mais doit apporter un complément d'expérience. Ce qui fait la valeur poétique du *śleṣa* est qu'il peut être utilisé dans des constructions d'*alaṃkāra*. Il est apte à se composer avec la comparaison, la métaphore, la *samāsokti*, etc. Veṅkaṭādhvarin l'apprécie et l'emploie à ce niveau. C'est alors que l'auditeur peut pleinement savourer la qualité poétique. Un premier exemple est dans le litre même de l'œuvre, *Subhāṣitakaustubha*. C'est un *śleṣarūpaka* « métaphore qualifiée par des termes à double sens » comme il est suggéré dans la strophe 3.

Il y a *śleṣānuprāṇitopamā*, « comparaison animée par un double sens », quand les deux termes de la comparaison, le comparé et le comparant, sont qualifiés par un même mot à double sens, c'est-à-dire un sens attribuable au comparé, un autre au comparant. La forme unique de l'expression des deux qualifications réalise le facteur commun qui justifie la comparaison.

5. Vāsudeva Sarman Paṇaśīkar 1896.
6. Brocquet 2010 : 47 *sq*.

Le *śleṣa* a alors un rôle créatif qu'il prend au service d'un autre *alaṃkāra*. Il participe à la valeur poétique. Dans une strophe contenant plusieurs qualifiants des termes de la comparaison, le double sens contenu dans chacun d'eux accroît progressivement la concentration et l'intensité poétique. On rejoint grâce à lui la notion de *dhvani*, « résonance » de sens fondée sur le pouvoir d'expression des mots. Le *śleṣa* seul ne suggère rien de plus que chacun des multiples sens immédiats, ne convoque aucune résonance, ne fait rien apparaître dans l'esprit de l'auditeur, n'est susceptible d'aucune *pratibhā*. Le *śleṣa* qui sous-tend un autre *alaṃkāra* apporte la contribution d'un sens suggéré [7]. Le *śleṣarūpaka* suit la même ligne. On verra ci-dessous une *śleṣasamāsokti*.

C'est une chose de démêler l'écheveau parfois bien embrouillé des sens multiples d'une *śliṣṭopamā* avec plusieurs *śleṣa* annexes. C'en est une autre d'en donner une traduction. Il est exceptionnel qu'on puisse trouver dans la langue de destination un terme à double sens traduisant littéralement un *śleṣa* du texte sanskrit. Le procédé le plus employé par les traducteurs de poésie sanskrite est la juxtaposition des deux sens avec un artifice typographique (barre oblique, trait d'union court ou allongé, parenthèses, etc.). Certains placent le second sens dans un paragraphe séparé ou en note de bas de page. Tous ces procédés son impuissants à créer l'expérience poétique proposée par le texte original, voire l'empêchent d'apparaître. Rappelons que la poésie sanskrite ne s'écrit pas, ne se lit pas. Elle est prononcée à voie haute, psalmodiée, chantée. Elle s'adresse à l'oreille, est écoutée. Elle est savourée à l'audition. Le mot, la strophe à double sens font naître le *rasa*, « la saveur », l'expérience esthétique, en tant que *dhvani*, « son », « résonance » des mots. La sonorité du poème est fondamentale. Elle vient renforcer, intensifier l'expérience. Tout ce qui fait la valeur du *śleṣa* est intra-

7. Les poéticiens sanskrits ont conçu trois fonctions d'expression du mot : *abhidhā*, « expression directe », *lakṣaṇā*, « expression indirecte », *vyañjanā*, « suggestion ». Cette dernière est aussi appelée *dhvani* et caractérise le plus haut degré de poésie, celui où le texte a le pouvoir de faire apparaître (*pratibhā*) un sens additionnel ou une émotion dans l'esprit de l'auditeur.

duisible. Dans les pseudo-traductions qui suivent, nous avons autant que possible évité tous ces procédés. Nous avons cherché à lier au plus près le second sens au premier, en faisant entrer le second sens dans la construction, la syntaxe du premier, par exemple avec une conjonction ou autre terme de coordination : « les dieux et les lettrés » traduit *sumanasām* dans la strophe 2. La rencontre de deux sens à cette occasion peut être parfois surréaliste. Il nous paraît qu'il vaut mieux choquer le bon sens plutôt que cacher ou ignorer le double sens. Ce qui importe est que les deux sens soient placés le plus vite possible dans l'esprit de l'auditeur, qu'ils soient *hṛdayaṃgama*, « allant droit au cœur », comme le dit Veṅkaṭādhvarin (strophe 2). Pour la douzaine de strophes ci-dessous, nous nous sommes imposé la gageure de construire le deuxième sens dans le corps du premier [8].

Avant d'aborder la deuxième section ou *Sajjanapaddhati* nous présentons les trois premières strophes d'introduction de l'ouvrage.

La strophe liminaire, en invoquant Viṣṇu, introduit à l'art d'utiliser la mythologie.

vande vāñchitadāyi veṅkaṭagirer vedasya cottaṃsakaṃ
puṃsaḥ kaṃsajitas tadaṅghrikamalaṃ pūreṇa yajjanmanā |
śaṃbhuḥ śāśvataśekharo jalanidhir jāgraddvitīyāśramaḥ
saṃjātaḥ sagarānvayo'py amṛtavān nāko nadīmātṛkaḥ || 1 ||
(mètre *śārdūlavikrīḍita*)

Je salue le lotus qu'est le pied de l'Être Vainqueur de Kaṃsa : il satisfait les désirs ; il orne le mont Veṅkaṭa et le Veda ; le flot né de lui donne à Śaṃbhu un diadème éternel, à l'océan l'entrée dans l'état de maître de maison, à la descendance de Sagara le *svarga*, au ciel une rivière pour Mère nourricière. 1

L'Être (*puṃs*) Vainqueur de Kaṃsa est Kṛṣṇa, neuvième *avatāra* de Viṣṇu-Puruṣottama qui mit à mort le tyran Kaṃsa. Le mont Veṅkaṭa est un centre de pèlerinage où se trouve un temple de Viṣṇu « Seigneur du

8. Dominic Goodall, bon connaisseur de la poésie sanskrite, a fait une expérience semblable dans sa traduction anglaise du *Kuṭṭanīmata* de Dāmodara : Dezsö & Goodall 2012.

Veṅkaṭa ». La Gaṅgā, qui irrigue et sanctifie le ciel, la terre et les mondes souterrains, est née du pied de Viṣṇu-Trivikrama, lorsqu'il fit le deuxième pas accordé par Bali [9]. Après avoir arrosé et nourri le ciel, elle est descendue dans le chignon de mèches de Śiva où elle figure toujours sous sa forme féminine. Puis, descendue sur terre, elle s'est mariée à l'océan, car toutes les rivières sont pour lui des épouses. Grâce à elle les mille fils du roi Sagara réduits en cendres dans les mondes souterrains par la malédiction de Kapila ont reçu les rites d'offrande aux Mânes qui leur ont donné la liqueur d'immortalité donnant accès au *svarga*.

Une strophe de présentation du projet poétique contient le premier double sens du recueil et suggère déjà la propension de l'auteur à charger de doubles sens tout son ouvrage. Ici le *śleṣa* porte sur un seul mot.

śrīveṅkaṭāryamakhinā raghunāthasūreḥ
saṃprāptajanmayugalena yathāmanīṣam |
ātanyate sumanasām anasūyakānāṃ
harṣāya saṃprati subhāṣitakaustubho'yam || 2 ||
(mètre *vasantatilaka*)

Śrī Veṅkaṭāryamakhin, qui reçut sa double naissance du poète Raghunātha selon son génie, va maintenant tendre « le Kaustubha qu'est le bien-dit » pour la joie des dieux et des bons esprits dénués de jalousie. 2

Le verbe *ātanyate* « est tendu » s'emploie à propos de l'exécution du sacrifice. Cet emploi à propos du poème suggère une comparaison de la composition du poème avec la pratique du sacrifice, dont Veṅkaṭādhvarin avait probablement la charge, comme l'indique son titre d'*adhvarin* ou *makhin*, « officiant de sacrifices ». Son intention était probablement de composer un poème destiné aux dieux comme à ses pairs pandits, les deux pouvant

9. Viṣṇu prit la forme d'un nain demandant l'aumône de trois pas de terre à Bali lors d'un sacrifice et dès qu'il les reçut se transfoma en géant accomplissant trois pas, le premier couvrant la terre, le second le ciel et le troisième sur la tête de Bali le poussant dans les mondes souterrains.

être appelés *sumanas*, « à l'esprit bon », comme l'autorise le lexique. Chacun des deux sens est approprié au contexte. Il faut les accepter tous les deux, parce qu'ils sont tous deux dans l'esprit de l'auteur et viendront immanquablement dans l'esprit de l'auditeur. Dans la traduction il suffit de coordonner les deux sens, pour que la communication d'auteur à auditeur se réalise. Ce double sens est d'autant plus nécessaire qu'il sert à la compréhension de la strophe suivante, car elle comporte un composé commençant par les pronoms *tat tādṛś* ne pouvant référer qu'aux *sumanas* des deux sortes du vers précédent.

La strophe suivante sera une reprise du thème de la présentation de l'ouvrage, suivie d'une prière pour la juste appréciation du poème.

> *tat tādṛkpuruṣottamahṛdayaṃgamam imam abhaṅgaguṇabaddham |*
> *sudhiyaḥ sādhu subhāṣitakaustubham anaghaṃ parīkṣya nandantu ||* 3 ||
> (mètre *āryā*)

> Il va, donc, droit au cœur de tels (*sumanas*), l'Être Suprême, les dieux et les bons esprits ; il n'est pas lié par un fil courbe, mais est comblé de qualités sans faille ; que les lettrés se réjouissent après avoir bien examiné cet impeccable « Kaustubha qu'est le Bien-dit ». 3

Veṅkaṭādhvarin invite lui-même à prendre le composé *subhāṣita-kaustubha* comme un composé métaphorique (*rūpakasamāsa*) : *kaveḥ subhāṣita eva śabdaḥ kaustubhaḥ*, « Le joyau qu'est le verbe bien-dit du poète ». Le *rūpaka* bien équilibré surimpose un terme figurant sur un terme figuré, les deux termes étant de même genre. Le terme figuré est ici *subhāṣita*, adjectif qualifiant d'un substantif masculin sous-entendu tel que *śabda*, « le verbe ». Le figurant est le *kaustubha*, nom masculin [10]. Le verbe est un océan d'où les poètes font émerger le « bien dit », comme lors du barattage de la Mer de Lait les dieux ont extrait le *kaustubha* que Viṣṇu a placé sur sa poitrine. Semblablement, le *kaustubha* qu'est le verbe « bien-dit » de Veṅkaṭādhvarin est extrait du barattage intellectuel de l'Océan des Mots auquel il s'est livré pour produire cet ouvrage. De plus le figurant et le

10. Amara I.1.28.

figuré sont qualifiés grâce au double sens des deux composés du premier vers : le *kaustubha* par sa situation sur la poitrine de Viṣṇu et l'absence d'attache par un fil autour du cou, le *subhāṣita* par l'émotion poétique dans le cœur du lettré et, précise le poète, en allant au cœur de Viṣṇu-Puruṣottama dont il attend la grâce. Le premier double sens est fondé sur la double référence de *sumanas* aux dieux et aux lettrés. Le second repose sur la double référence du mot *guṇa* « fil » et « propriété » telle que le *rasa*, ainsi que sur la double analyse du composé en *a-bhaṅgaguṇabaddha* et *abhaṅga-guṇa-baddha*. La forme de composé réalise une surimposition d'un sens sur l'autre et constitue ainsi une métaphore qui vient renforcer la surimposition des deux termes qualifiés. Il est souvent dit que le *śleṣa* des qualifiants nourrit la métaphore (*śleṣapuṣṭarūpaka*) ou qu'elle lui donne vie (*śleṣānuprāṇitarūpaka*), etc.

Avant d'aborder le thème de l'homme de bien, Veṅkaṭādhvarin, traite le thème de l'homme sans intelligence et sans culture (*avivekapaddhati*). Nous extrayons deux strophes illustrant deux *alaṃkāra* ici bien différenciés, *dṛṣṭānta* (strophe 7) et *prativastūpamā* (strophe 4). Elles illustrent le cas où une comparaison est suggérée entre deux propositions entières. Si la comparaison repose sur un seul trait commun, il y a *prativastūpamā*. Dans la strophe 4 c'est le plaisir procuré par la belle parole et la peine causée par l'ignorance. Si deux propriétés sont dans une relation de « reflété à reflet » (*bimbapratibimba*) il y a *dṛṣṭānta*.

vidagdhavyāhārair na jaḍamatir ānandati manāg
anālāpajñānāṃ na ca vacanataḥ khedam ayate |
na vindaty ānandaṃ jaraṭhavṛṣabhaś candanarasair
asau paṅkāleśair api khalu viṣādaṃ na juṣate || 4 ||

(mètre *śikhariṇī*)

Les ingénieux discours ne donnent pas le moindre plaisir au pauvre d'esprit, la parole de ceux qui ignorent l'art du langage ne le fait pas souffrir. Un vieux bœuf ne trouve aucun plaisir avec de la pâte de santal et même avec un enduit de boue n'éprouve aucune peine. 4

sudhāpṛṣatasodarair api sudhījanāhlādanair
na rañjayitum īśmahe naram apaṇḍitaṃ bhāṣitaiḥ |
kalānidhiśilādravīkṛticaṇair api tviṭkaṇaiḥ
cireṇa dṛṣadantare diśati kiṃ dravaṃ candramāḥ || 7 ||

(mètre *pṛthvī*)

Avec nos paroles, pourtant sœurs des gouttes d'ambroisie qui font la joie des bons esprits, nous ne sommes pas maîtres de réjouir un homme inculte. Avec les rais de sa clarté pourtant habiles à faire jaillir un filet d'eau de la pierre de lune, est-ce que l'astre des nuits avec le temps fait donner de l'humidité par toute autre pierre ? 7

On connaît la convention des poètes sanskrits (*kavisamaya*) selon laquelle une pierre dite *somaśilā*, « pierre de lune », émet de l'eau fraîche sous l'effet des rayons de lune. Dans cette strophe il y a du côté du figuré le plaisir donné par le savant, du côté du figurant l'eau fraîche donnée par la pierre de lune. Le plaisir du lettré a pour reflet (*pratibimba*) l'eau fraîche émise par la pierre. Ceci illustre l'ornement *dṛṣṭānta*.

SAJJANAPADDHATI, « LA VOIE DE L'HOMME DE BIEN » (STROPHES 21-38)

ālokeṣu tridaśasudṛśām apy anudyadvikārāḥ
prāṇāpatsv apy anṛtacakitāḥ prābhaveṣv apy adṛptāḥ |
pratyarthiṣv apy akaṭhinahṛdaḥ pārthiveṣv apy adīnāḥ
santo guptyai katicana yuge'py antime santi me'smin || 21 ||

(mètre *mandākrāntā*)

En ce dernier âge du monde j'ai pour ma protection quelques hommes de bien, qui même sous les regards de nymphes célestes ne se troublent pas, qui même à leur dernier souffle tremblent devant le mensonge, qui même au milieu des richesses ne s'enorgueillissent pas, qui même à l'égard d'ennemis ne durcissent pas leur cœur, qui même devant les rois ne s'affaiblissent pas. 21

sadaiva mitrābhyudayābhikāṅkṣibhir
mahātapaḥsmeratamaiḥ kuśeśayaiḥ |

pragalbhasaurabhyaviśeṣanirbharaiḥ
pariṣkṛtiḥ kiṃ bhuvanasya no bhavet || 22 ||

(mètre *vaṃśastha*)

Ceux qui toujours désirent la prospérité pour leurs amis ou toujours attendent le lever du soleil, ceux qui lors d'une grande souffrance ou dans une grande pénitence restent parfaitement souriants, eux qui se couchent sur de l'herbe et les lotus qui lors d'une grande chaleur s'épanouissent complètement, ceux qui ont la spécialité d'être absolument accessibles et ceux qui abondent en une spécialité d'intense parfum, ne sont-ils pas l'ornement de l'univers ? 22

Mitra signifie « ami » et « soleil », *abhyudaya* « prospérité » et « lever », *tapas* « pénitence » et « chaleur », *smera* « souriant » et « épanoui », *saulabhya* « accessibilité » et, en raison de l'interchangeabilité de *l* et *r* admise par les poètes, *saurabhya* « parfum » ; *kuśēśaya* est un nom du lotus ou un composé de *kuśa* et *śaya*, « se couchant sur de l'herbe ». L'herbe *kuśa* a la réputation d'être très coupante et l'on imagine mal qu'elle puisse servir de lit. On pourrait traduire « se couchant sur du chiendent ». C'est le lotus et l'homme sage qui forment ici les deux pôles d'une similarité. Nous avons donc ici un cas de métaphore dont les deux termes, figuré et figurant, sont signifiés dans un *śleṣa*. L'*alaṃkāra* est bien le *śliṣṭarūpaka*, où le *rūpaka* et ses trois qualifiants sont tous en *śleṣa*.

sudṛśāṃ śrutipathasubhagaṃkaraṇagirām atanuśāstravaśyānām |
puruṣottamaratibhājāṃ sadāgatiṣv ādaraḥ kathaṃ na syāt || 23 ||

(mètre *āryā*)

Comment ne s'attacherait-on pas aux visites des gens éclairés et des femmes aux beaux yeux dont les paroles embellissent la voie du Veda ainsi que le chemin de l'oreille, qui ont la maîtrise de nombreux *śāstra*, notamment de celui de Kāma, et sont pleins d'amour pour Puruṣottama ou un homme suprêmement beau ? 23

La détermination d'un *alaṃkāra* est souvent difficile. H. V. Nagaraja Rao voit ici un exemple de *dhvani* fondé sur le pouvoir des mots. Cependant la

structure de cette strophe ressemble beaucoup à celle de la strophe précédente. S'agit-il d'un *śleṣarūpaka* exprimé par le seul mot *sudṛśām*, composé *bahuvrīhi*, « dont les vues sont bonnes » ou « dont les yeux sont beaux », applicable aux gens de bien avec quatre *śleṣa* annexes ? Mais les jolies femmes seraient un comparant impropre pour les hommes de bien dont on vient de décrire la discipline et les dures habitudes de vie. Le recours au *dhvani* s'impose en ce sens. La relation de figuré à figurant doit être adaptable au contexte du sujet traité. On comprendra les *śleṣa* annexes par les doubles sens suivants. *Dṛś* signifie « vue » et « œil », *śruti*, « le Veda », parce que le texte immuable en est toujours transmis de maître à disciple par audition, et « oreille », *atanu*, « non-ténu » et « Kāma », qui est « sans corps » après avoir été réduit en cendres par le feu du troisième œil de Śiva, *puruṣottama*, « Viṣṇu » et « homme supérieurement beau ».

prakṛtyā pariśuddhānāṃ pratyayaṃ samupeyuṣām |
śabdānām iva sādhūnāṃ saṃgatir gṛhyate budhaiḥ || 24 ||
(mètre *anuṣṭubh*)

Il est connu des savants que la fréquentation des gens de bien est comme la structure des mots : les premiers brillent par leur naturel, inspirent la confiance et les seconds sont construits sur une base, prennent un suffixe. 24

L'*alaṃkāra* est ici clairement la *śleṣopamā*. Une comparaison entre les hommes de bien et les mots est indiquée par la particule *iva* et deux qualifiants à double sens. Cependant l'auteur ne le fait pas savoir directement. Il pose comme sujet de la phrase le mot ambigu *saṃgatiḥ*. Ce terme signifie « association avec » ou bien « convenance ». Ce qui est comparé est donc plutôt la manière dont se conduisent les gens de bien et les mots. *Prakṛti* signifie le « naturel » et la base d'un mot devant les suffixes. *Pratyaya* signifie la confiance et le suffixe.

hanta svayam aśaktair apy aśakyārthaḥ samīhitaḥ |
mukhyasaṃbandhamāhātmyān nīyate siddhim añjasā || 25 ||
(mètre *anuṣṭubh*)

> Oui ! Un objet impossible comme un sens inapplicable poursuivi par des personnes impuissantes comme celui cherché par des mots impropres est pourtant promptement mené à la réalisation par la grandeur de sa relation avec le principal ou le sens premier. 25

Deux idées sont mêlées l'une à l'autre dans cette strophe. D'une part la relation avec une personne de haute qualité permet de réaliser un but risqué à quelqu'un impuissant à l'atteindre lui-même. D'autre part, dans une formule comme « un hameau sur la Gaṅgā » où il y a un sens premier inapplicable, car *gaṅgā* réfère à un flot d'eau et « hameau » à un groupe de bouviers avec ses maisons et ses troupeaux qui ne peuvent pas se tenir sur de l'eau, la relation du cours d'eau avec sa rive permet de réaliser le sens visé, « un hameau au bord de la Gaṅgā ». Ceci est le mode d'expression (*vṛtti*) appelé *lakṣaṇā,* « sens figuré », reconnu dans la *mīmāṃsā* et l'*alaṃkāraśāstra*. L'*alaṃkāra* est ici la *samāsokti,* littéralement « mention compacte », définie *samāsoktiḥ parisphurtiḥ prastute'prastutasya cet* « il y a *samāsokti* s'il y a apparition d'un sens hors-sujet dans le sujet traité » (*Candrāloka-Kuvalayānanda* 61). Ici le sujet traité est la grandeur de la relation avec une personne de qualité. L'autre sujet, la *lakṣaṇā* qui s'impose par la force du qualifiant employé, *mukhyasaṃbandha,* où *mukhya* réfère à la fois à la personne principale et au sens premier.

> *dṛṣṭāntarahitāḥ kecid dṛḍhaṃ niyamam āśritāḥ |*
> *nyāyajñair abhigamyante hetavo'bhīṣṭasiddhiṣu* || 26 || (mètre *anuṣṭubh*)
>
> Certains hommes de bien dont il n'y a pas d'autre exemple recourant à une dure règle de vie comme dans un syllogisme sans exemple, sont approchés par les connaisseurs du légitime comme causes de la réalisation des objets désirés et par les connaisseurs de la logique comme raisons de la démonstration de tels objets. 26

Le thème de cette strophe est identique à celui de la strophe précédente. Il y a ici l'idée que la relation avec l'homme de qualité est la cause de la réussite d'un projet. Par le jeu de doubles sens dans les qualifiants on comprend une autre idée, tout à fait hors-sujet, la démonstration d'un objet visé exprimée dans le vocabulaire technique du *nyāya*. L'on a donc une

samāsokti, fondée sur les doubles sens de *dṛṣṭānta,* « exemple » avec la valeur d'« égal » ou de membre du syllogisme, de *hetu*, « cause » et « raison » dans un syllogisme, *niyama* « limitation » dans les habitudes de vie et concomitance constante (*vyāpti*) dans le syllogisme, *nyāyajña,* « connaisseur de ce qui est légitime », à savoir le *dharma*, et « expert en logique ».

vidhīyate vismayo naḥ pratipannaguṇādibhiḥ |
acchapratyayasaṃyuktair vṛddhaiḥ kaiścid vilakṣaṇaiḥ || 27 ||
(mètre *anuṣṭubh*)

L'étonnement est créé en nous par certains vieillards et des mots à *vṛddhi*, les premiers qui ont acquis mérites et autres vertus, les seconds qui reçoivent le *guṇa* etc., les uns doués de connaissance pure hors du commun, les autres divergents et sans lien avec le suffixe *cha*. 27

Un jeu de doubles sens tirés du *vyākaraṇa* étaye ici l'*alaṃkāra vyatireka* défini *vyatireko viśeṣaś ced upamānopameyayoḥ,* « il y a *vyatireka* s'il y a un caractère divergent entre comparant et comparé » (*Candrāloka-Kuvalayānanda* 57). Le comparé et le comparant sont signifiés par les deux sens du même mot *vṛddha,* « vieillard » , et mot portant le nom technique *vṛddha,* défini par Pāṇini *vṛddhir yasyācām ādis tad vṛddham,* « ce dont la première voyelle ou diphtongue est une *vṛddhi* (*ā*, *ai*, *au*) a le nom technique *vṛddha* » (*Aṣṭādhyāyī* 1.1.73) Dans le qualifiant *pratipannaguṇa, guṇa* a le sens de « qualité » et est le nom technique des voyelles et diphtongues *a, e, o* selon *adeṇ guṇaḥ,* « *a*, *e*, *o* ont le nom technique *guṇa* » (*Aṣṭādhyāyī* 1.1.2). Dans le qualifiant *acchapratyaya* on a le sens de « connaissance pure » et de « sans suffixe *cha* », suffixe *-īya* prescrit par Pāṇini, *vṛddhācchaḥ* « *cha* (= *-īya* 7.1.2) apparaît après un mot *vṛddha* » 4.2.114.

parasaṃyogamahimā laghor api yataḥ svataḥ |
gurutvam āvahaty eva pramāṇaṃ tasya pāṇiniḥ || 28 || (mètre *anuṣṭubh*)

Il y a grandeur dans le lien avec un supérieur et dans le groupe de consonnes ultérieur par le fait que naturellement il conduit un esprit léger à la respectabilité et une syllabe légère à devenir syllabe lourde. Pāṇini est l'autorité qui nous le fait savoir. 28

De nouveaux doubles sens sont inspirés par Pāṇini. *Para* signifie « supérieur » et « ultérieur », *saṃyoga* signifie « relation » et est le nom technique d'un groupe de consonnes selon *hala anantarāḥ saṃyogaḥ,* « des consonnes sans intermédiaires entre elles ont le nom technique *saṃyoga* » (*Aṣṭādhyāyī* 1.1.7). *Laghu* signifie « léger », entendu dans le contexte principal de cette strophe dans le sens de « personne de peu de savoir » et est en grammaire (*vyākaraṇa*) et métrique (*chandas*) le nom technique d'une voyelle de la durée d'une brève selon *hrasvaṃ laghu*, « une voyelle brève a le nom technique *laghu* » (*Aṣṭādhyāyī* 1.4.10). *Guru,* qui signifie lourd, est le nom technique d'une voyelle de la durée d'une longue, ainsi que d'une voyelle brève suivie d'un groupe de consonnes selon *saṃyoge guru,* « une voyelle brève devant un groupe de consones a le nom technique *guru* » (1.4.11). Ces doubles sens étayent ici une *samāsokti* qui compacte le thème de la grandeur de la relation avec un homme de bien supérieur et le thème vyākaraṇique.

na vacasy anṛtāśrayaḥ satāṃ
yuvatāv eva parasya kevalam |
na ca manyur apakriyodaye
prathate kintu vasantasaṃbhave || 29 || (mètre *vaitālīya*)

Il n'y a pas de recours à l'*anṛta* mensonge dans la parole des gens de bien, il y a recours seulement à l'*anṛtā* non-masculinité devant la femme d'autrui. Le *manyu* courroux ne se répand pas lors de l'occurrence d'un méfait, mais le *manyu* sacrifice se répète lors de l'arrivée du printemps. 29

Dans la séquence *anṛtāśrayaḥ* on peut lire *an-ṛta-āśraya,* « recours à la non-vérité », ou *a-nṛtā-āśrayaḥ,* « recours à la non-masculinité », *nṛtā* étant un dérivé abstrait de *nṛ* « homme mâle ». L'homme de bien ne dit pas de mensonge et se conduit comme une femme devant la femme d'autrui. *Manyu* a le double sens de « colère » d'une part, « sacrifice » d'autre part, en référence notamment à une offrande de *soma* à l'arrivée de chaque printemps (*prativasantasomayāga*). Ces deux doubles sens étayent un nouvel *alaṃkāra*, la *parisaṃkhyā,* qui lui-même repose sur une notion de *mīmāṃsā*, celle d'une interdiction avec une réserve. Le *śleṣa* sur lequel elle

est construite contient un sens concernant l'interdiction, un second qui concerne la réserve. L'existence du mensonge chez l'homme de bien est déniée dans le premier sens de *anṛtāśraya*. Il y a exception quand le second sens de non-masculinité est envisagé. De même l'existence de la colère est déniée chez lui avec exception quand le second sens de ce mot est considéré [11].

jagatām upakārakā janā
jaḍasaṅgāc cakitās tamoharāḥ |
analā iva tarpayanty amī
haviṣām arpaṇato budhottamān || 30 *||* (mètre *vaitālīya*)

Ces gens de bien comparables aux feux qui rendent service à tous les mondes, qui fuient la rencontre avec les esprits inertes comme le contact avec l'eau, qui dissipent l'obscurité et l'égarement, rassasient les meilleurs des lettrés et des dieux par leurs offrandes. 30

Cette strophe revient à une *śleṣopamā*. La comparaison se place entre un figuré qui est les gens de bien et un figurant constitué par les feux. Elle est agrémentée de qualifiants applicables aux deux termes. *Jaḍasaṅgāt* qualifie le figuré. Par l'équivalence reconnue en poésie de *ḍ* et *l* on peut lire *jalasaṅgāt,* ce qui qualifie le figurant. Le double sens de *budha* « dieu » et « lettré » devrait qualifier de même le figuré et le figurant. Il faut comprendre *havis* comme référant d'une part à ce qui est offert aux dieux et convoyé à eux par le feu dans le sacrifice, d'autre part comme référant au repas qui est offert au lettré brahmane officiant du rituel et préparé pour lui avec le feu à l'occasion d'une cérémonie religieuse.

ṛṇe vraṇe vā draviṇe tṛṇe vā khale male vā viṣaye viṣe vā |
bhave dave vā samabuddhayo'mī jayanti santas trijaganty avantaḥ || 37 *||*
(mètre *upendravajrā*)

Ces personnes de qualité l'emportent sur tous : elles protègent les trois mondes, avec le même sentiment devant une dette ou une blessure, devant la richesse ou un fétu de paille, devant l'être malfaisant

11. À propos de la *parisaṃkhyā*, voir, dans ce même volume, l'article d'Edwin Gerow.

ou une saleté, devant l'objet des sens ou le poison, devant le flux des naissances ou le feu de forêt. 37

Il n'y a aucun double sens dans cette strophe, mais mention de cinq couples de termes antinomiques, manifestement choisis entre plusieurs possibles pour leur sonorité. L'*alaṃkāra* est ici l'*anuprāsa* « allitération ». Cela vient rappeler l'importance du son des mots dans les critères de choix de vocabulaire par le poète.

sūryālokadaśāsu harṣam ayase doṣākarālokane
saṃkocaṃ bhajasi śritāliṣu muhur datse paraṃ jīvanam |
pańkaṃ śaśvad adhaḥ karoṣi vahase nālīkaśabdaṃ ca tat
vidmaḥ padma tanoti saṃnidhim asau yuktaṃ tvayi śrīr iti || 38 ||
(mètre *śārdūlavikrīḍita*)

Tu te réjouis aux heures où l'on voit le soleil, où l'on rencontre les lettrés, mais quand tu vois l'astre qui fait la nuit, ou vois une mine de vices, tu te fermes ; tu donnes constamment, aux abeilles qui se posent sur toi et à la longue file de ceux qui cherchent un refuge en toi, le meilleur moyen de subsistance. Toujours tu te tiens au-dessus de la boue et tu rabaisses le vice, tu portes le nom « muni d'une tige rigide » et tu n'émets jamais un mot mensonger. Nous pensons donc, lotus, que Śrī que voici établit sa demeure sur toi à juste titre. 38

**Sūrya-āloka* réfèrant à la vue du soleil et *sūri-āloka* référant à la vue d'un lettré forment la séquence *sūryāloka*. *Doṣākara* se décompose en *doṣā-kara* « lune » qui fait la nuit ou **doṣa-ākara* « mine de défauts », c'est-à-dire le contraire de l'homme de bien objet du présent éloge. Dans *śritāli* l'on a *ali* « abeille » ou *āli* « ligne, rangée ». *Pańka* « boue » peut être pris au sens propre ou comme image pour le péché ou toute souillure. *Nālīka* est un des noms du lotus de la poésie ou bien se décompose en *na alīka* « non-mensonger ». De ce réseau de *śleṣa* se dégagent deux sens, un éloge du lotus et un éloge de l'homme de bien. Le premier sens est hors-sujet, le second est le sujet proprement traité dans cette dernière strophe de la présente *sajjanapaddhati*. L'*alaṃkāra* est une *samāsokti* que l'on peut dire inversée. Car le poète ici s'adresse directement au lotus hors-sujet et nous fait connaître

le *sajjana* par le jeu des doubles sens des qualifiants du lotus. Le compactage opéré par la *samāsokti* réalise incidemment une sorte de métaphore de l'homme de qualité et du lotus.

Au terme de cette analyse « alaṃkārique » d'une simple dizaine de strophes, une évidence s'impose, la virtuosité de l'auteur. Veṅkaṭādhvarin est un virtuose du *śleṣa*. Il recourt à d'autres *alaṃkāra*, toujours à bon escient, car il maîtrise le *śāstra*. Mais il a une rencontre exceptionnelle avec le *śleṣa*. C'est le plus souvent sur lui qu'il construit les autres *alaṃkāra*, comme si la poésie passait par lui, en vertu de quelque privilège. Quelle est la puissance de son charme ? Comment le double sens est-il un facteur d'expérience esthétique ? Dans la culture occidentale il reste un trait d'esprit, non placé très haut — Voltaire le méprisait. Dans la culture du pandit sanskrit le *śleṣa* est apprécié avec beaucoup moins de réticence. Pour comprendre son importance il faut s'intéresser à la matière des mots, en observer le corps et les jointures, les assemblages et les conflits de sonorités ou de sens. Les pandits poètes aiment cette matière et sont enclins à méditer sur elle. Ils récitent les textes, les mémorisent, les analysent, les soumettent au contrôle de divers autres *śāstra*.

L'*alaṃkāraśāstra* offre encore son concept des *pāka,* « maturations ». C'est une classification de niveaux d'expérience poétique. Une appréhension immédiate est comparée à la maturation du raisin (*drākṣāpāka*) dont on perçoit la saveur évanescente dès le premier instant. Une appréhension retardée et de courte durée est comparée à la maturation du bâton de canne à sucre (*ikṣupāka*) que l'on doit mâcher un certain temps avant qu'il accorde la saveur de ses fibres. La maturation supérieure est celle de la chair de la noix de coco (*nārikelapāka*). La saveur en vient lentement, légère au début, et s'intensifie progressivement à mesure que l'on mâche et remâche sa matière. La saveur poétique est appelée *rasa* et l'expérience *carvaṇa* avec appropriation.

15 août 2023

Références bibliographiques

Sources

Amarakośa

— Jhā Viśvanatha, éd. (1993). *Panditavaraśrīmadamarasiṃhaviracitaḥ* Amarakośaḥ 'Sudhā'-*saṃskṛtahindīvyākhyopetaḥ*. Dillī : Motīlāla Banārasīdāsa.

Aṣṭādhyāyī

— Katre Sumitra, M., éd. et trad. (1989). *Aṣṭādhyāyī of Pāṇini. Roman Transliteration and English Translation*. Delhi : Motilal Banarsidass. Reprint 2015.

Candrāloka

— Paṇaśīkar, Vāsudeva Sarman, éd. (1896). *The* Candrāloka *of Jayadeva and the* Kuvalayānanda *of Appaya Dīkṣita, with the* Alaṃkāracandrikā *of Tatsat Vaidyanātha Sūri*. Bombay : Nirnaya Sagar Press.

Kuṭṭanīmatam

— Goodall, Dominic et Csaba Dezsö, éd. et trad. (2012). The Bawd's Counsel. *Being an eighth-century verse novel in Sanskrit by Dāmodaragupta*. Groningen : Egbert Forsten.

Subhāṣitakaustubha

— Nagaraja Rao Vidwan, H. V., éd. (1976). Subhāṣitakaustubha *of Sri Venkatadhvarin. Edited with Sanskrit commentary*. Mysore : Sudharma Publications.

Viśvaguṇādarśacampū

— Porcher, Marie-Claude, éd. et trad. (1972). *Un poème satirique sanskrit. La* Viśvaguṇādarśacampū *de Veṅkaṭādhvarin. Introduction, traduction et notes*. Série Indologie 48. Pondichéry : Publication de l'Institut Français de Pondichéry.

Études

Brocquet, S., éd. et trad. (2010). *La geste de Rāma. Poème à double sens de Saṃdhyākaranandin*. Collection Indologie 110. Pondichéry : Publication de l'Institut Français de Pondichéry et École Française d'Extrême-Orient.

Filliozat, P.-S. (2006). « Une codification poétique de la sagesse dans la littérature sanskrite ». *Journal Asiatique* 294.1 : *Proverbes, contes et littérature sapientiale en Orient. Actes du colloque organisé par le Collège de France et la Société Asiatique. Paris, 26-27 mai 2005*. Paris : Société Asiatique.

Résumés

En souvenir des travaux de Marie-Claude Porcher sur le poète Veṅkaṭādhvarin, cet hommage porte sur le *Subhāṣitakaustubha* de ce savant pandit qui vécut au XVII^e^ siècle dans le Tamiḻnāṭu. Opuscule attestant la virtuosité littéraire de son auteur, ce court recueil de sentences sur les qualités de l'homme de bien et les vices de son opposé trouve son originalité dans le recours aux figures de style enseignées dans l'*alaṃkāraśāstra*. Le *śleṣa*, « amalgame » de séquences verbales, domine l'ouvrage, utilisé le plus souvent en position intermédiaire dans la construction d'un autre ornement, *upamā*, *rūpaka*, *samāsokti*, etc. La traduction n'est pas pour autant rendue impossible. Les deux sens doivent être montrés séparément dans deux traductions juxtaposées, dans une réécriture du vers entier, ou seulement du terme ambigu avec un artifice typographique, parenthèses, barre oblique, etc. Il est évident que cela efface une grande partie du charme, que l'émotion poétique elle-même y perd de son intensité. Le terme sanskrit unique apporte deux sens dans l'esprit du lecteur, leur apportant une précieuse coordination. Un palliatif à la perte d'intensité poétique a été tenté par Dominic Goodall et Csaba Dezsö dans leur traduction anglaise du *Kuṭṭanīmata*, à savoir l'insertion du second sens dans la syntaxe de la proposition traduisant le premier. Nous nous sommes laissé tenter par ce procédé et avons traduit une douzaine de strophes de Veṅkaṭādhvarin chargées de

cette ambiguïté voulue, en espérant rendre un hommage légèrement amélioré au prodigieux talent du grand poète.

"THE MAN OF QUALITY ACCORDING TO VEṄKAṬĀDHVARIN"

In memory of the works of Marie-Claude Porcher on the poet Veṅkaṭādhvarin, this homage deals with the *Subhāṣitakaustubha* of the great pandit and poet who lived in Tamiḻnāṭu in the 17th century. This short work displays the literary virtuosity of its author. It collects carefully composed moral verses on the qualities of the good man and the vices of his opposite. It is unique in the genre of *subhāṣita* by its recourse to ornaments of *alaṃkāraśāstra*. The *śleṣa*, "amalgam" of verbal sequences, is predominant. It is used frequently in the middle of a course of construction of another *alaṃkāra*, *upamā*, *rūpaka*, *samāsokti*, etc. Translating is not made impossible by puns. Both meanings can be shown separately in two juxtaposed translations of the entire verse or of the ambiguous term only with a typographic device (parentheses, slash etc.). But it is clear that in this process the charm of the verse is greatly compromised. There is a loss of intensity in the poetic emotion. The unique Sanskrit term conveys two meanings in the listener's mind, giving them a precious coordination. A remedy has been proposed by Dominic Goodall and Csaba Dezsö in their English translation of *Kuṭṭanīmata*, namely inserting the second meaning in the syntax of the sentence which renders the first meaning. We have been tempted to use this method in the translation of a dozen of punning stanzas of Veṅkaṭādhvarin. Our hope is to extend a slighly improved homage to the amazing virtuosity of the great poet.

Splendeurs et misères des courtisanes

The *longue durée* of literary registers in the *kāvya* tradition

Jesse Ross Knutson
University of Hawai'i, Mānoa

Preamble: Literary Registers in Sanskrit

The first thing one might associate broadly with Sanskrit as a language or literary tradition is its altitude, its position at the top of a literary-linguistic hierarchy, whatever be one's own implicit standard of comparison. The Sanskrit autonym *saṃskṛta* "refined/processed" takes on meaning only in relation to various inferiors like the lower-register languages called *prākṛta* "unrefined/natural;" and the legendary Indo-Europeanist Calvert Watkins made the largescale observation that:

> There is a metalinguistic doctrine in many Indo-European traditions that there are different kinds of language. On the level of lexicon this "diglossia" or "polyglossia" often finds its metaphorical expression in the opposition "language of men" versus "language of gods", in Homer, in Vedic, in Old Norse, and in Irish.
>
> In all cases the fundamental opposition can in terms of markedness be reduced to one of
>
> | (-) | | (+) |
> |---|---|---|
> | ordinary language | : | poetic language |
> | human language | : | poetic language.[1] |

1. Watkins 1995: 181–182.

This basic concept of literary-linguistic hierarchy was especially persistent and elaborate in the classical Sanskrit context.[2] True to the Indo-European precedent just mentioned, Sanskrit was of course widely known as a "language of the gods" or "divine language"—*daivīvāk*, as in Daṇḍin (*Kāvyādarśa* 1.33)—and it is well known that in Sanskrit dramas, women and characters of lower social status are largely excluded from speaking the divine language.[3] Instead, they speak in various lower-register Prakrits, while the heroes address them in pure Sanskrit.[4] Thus, a dialogue marked as socially asymmetrical will usually involve at least two languages. These multi-linguistic dialogues are treated as *prima facie* mutually intelligible.[5]

The tradition of high Sanskrit court poetry—*kāvya*—first emerged, however, in tandem with Prakrit poetry at the beginning of the Common Era. The Prakrit collection of erotic verse attributed to Hāla, the *Seven Hundred Poems*, *Sattasaī* —probably compiled in the first couple centuries after the turn of the Common Era—served as the template for the quintessen-

2. The grammarian Patañjali, raised this same hierarchy even higher and further elaborated it, calling classical Sanskrit "worldly"—*laukika*—or just "speech"—*bhāṣā*—as opposed to "Vedic"—*vaidika*; yet the grammarian also famously delimits the lower realm of "the defective"—*apaśabda*—as well (4.30).

3. The 17th chapter of the *Treatise on Drama*, *Nāṭyaśāstra*, defines the parameters for the use of Prakrit in dramas.

4. There are many exceptions that prove the rule. Dignified female characters, such as Mālatī's tutor in Bhavabhūti's 8th-century *Mālatī and Mādhava*, *Mālatīmādhava*, speak in Sanskrit, and the "Little Clay Cart's, *Mṛcchakaṭika*, highly-educated courtesan-heroine Vasantasenā speaks briefly in Sanskrit, showcasing her level of cultivation. I must thank the present volume's editors—Lyne Bansat-Boudon et Sylvain Brocquet—for reminding me that queens also sometimes speak in Sanskrit if the topic is too august for Prakrit, as do female ascetics, in Kālidāsa's plays for example. Lower-status brahmins—those not practicing a Brahmanical way of life, such as those populating the brothel's environs in the *bhāṇa* plays—often speak exclusively in Prakrit.

5. Later manuscript traditions consistently include Sanskrit glosses of the Prakrit portions—called *chāyā* "shadows"—indicating that not all educated readers could follow the Prakrit after a certain point, but it is otherwise difficult to say whether the Sanskrit and Prakrit were as equally intelligible for all members of the early dramas' audience as they were for the dramas' characters.

tial detached stanza of Sanskrit erotic verse—*muktaka*—as represented in the *Hundred Verses of Amaru*, *Amaruśataka*, the *Fifty Verses of the Thief Caurapañcāśikā*, etc. In a parallel fashion, traditions of Sanskrit royal epigraphy emerged from Prakrit models around the same time.[6] And so, it was partly perhaps out of anxiety that classical Sanskrit literature had to work to maintain its distinction, its own elevation and correctness. As the first professional literary theorist[7] in the tradition known as the *Science of Ornaments*, *Alaṅkāraśāstra*— Bhāmaha (7th century) put it:

> *sarvathā padam apy ekaṃ na nigādyam avadyavat* (1.11)
>
> In no fashion should a single defective word be uttered [in poetry]

Even more emphatically, his slightly younger, near-contemporary Daṇḍin said that:

> *tad alpam api nopekṣyaṃ kāvye duṣṭaṃ kathaṃcana |*
> *syād vapuḥ sundaram api śvitreṇaikena durbhagam ||* (1.7)
>
> Even a small defect should therefore in no way be overlooked in a *kāvya*. A body can be beautiful, but it becomes undesirable with just a single leprous sore.

Thus, what Watkins pointed out regarding the profoundly restrictive distinction between ordinary and poetic language in Indo-European holds

6. Richard Salomon's (1999) treatment of the continuum between Prakrit, Sanskritized Prakrit, and Prakritized Sanskrit is extremely evocative. It is also worth mentioning that the first Sanskrit inscription, which is at the same time one of the first poems complying with the rules of *kāvya*—not to mention the first securely datable piece of writing in Sanskrit—is a stone inscription of the śaka king Rudradāman at Junagadh (a.k.a. Girnar), 150 AD.

7. The Science of Ornaments, *alaṅkāraśāstra*, was treated as distinct from dramaturgy, *nāṭyaśāstra*, even though many categories already overlap and the somewhat artificial distinction would eventually break down. I say "first professional literary theorist" only in this emic sense, for Bharata's much earlier *Treatise on Drama*, *Nāṭyaśāstra*, is certainly also a work of literary theory not just in terms of what we might regard as such, but also in terms of what the *alaṅkāra* tradition will gradually acknowledge as well. On the chronological priority of Bhāmaha over Daṇḍin see Bronner 2012.

perfectly within classical Sanskrit, perhaps more perfectly than in more archaic materials. Watkins points out the Vedic, Greek, and Old Norse concepts of a human *versus* divine diglossia at the level of the word, but in classical Sanskrit, we are presented with distinctions at the level of grammar and morphology, as well as entire languages—Prakrit, Apabhraṃśa—which can reflect a similarly explicit sacred *versus* profane distinction (in *Mīmāṃsā* for example) or else, in literary Sanskrit, simply levels of social exaltation. These social levels would be equated with karmic or spiritual exaltation if pressed for a metaphysical content, such as in Kālidāsa's *Recognition of Śakuntalā*, *Abhijñānaśākuntala* when the king Duṣyanta reflects that if he desires something it cannot but be an appropriate object of desire, since his intrinsic nature only allows him to desire something that accords with moral order, i.e. dharma (Watkins, *ibid*.; *Abhijñānaśākuntala* 1.20). Sanskrit *kāvya* was where the rules laid out by literary theorists and grammarians about correct and elegant usage directly impacted the sensibility, as poetry served to educate the sensibility as much as the intellect, providing "education"—*vyutpatti*—that was as much about the transmission of information as the cultivation of the spirit. Poetry was nothing if not structurally sound, grammatically perfect, and attuned to the finest distinctions of context and social order. What the *Mahābhārata* epic says of itself repeatedly pertains to the *kāvya* tradition as a whole, namely that it provides everything one needs to know about *dharma*, power—*artha*—pleasure—*kāma*—and spiritual liberation—*mokṣa* (18.5.38). One need look no further.

Yet when we examine the *kāvya* tradition more closely we find that it is no monolith. At various points in its history, even if literary-linguistic hierarchy remains the most fundamental structuring principle, the relationship to this hierarchy was often shifting in intriguing ways such that we might speak of multiple "levels of style"or "literary registers," as I like to call them, within even the highest arena of Sanskrit verbal art pro-

duction: *kāvya*.[8] This tradition doubtlessly mediated contradictory social spheres from its outset, and demonstrating mastery in their correct mediation could even be called a stylistic imperative, but these spheres changed their character fundamentally over time. Boundaries shifted and boundaries were broken down such that Kālidāsa, sitting at the Gupta court in the 4th–5th century, could not have imagined what *kāvya* would become half a century later, both in terms of the vulgarity it would entertain and the social nether-reaches into which it would venture.

One of the later and more definitive points on this map of shifting registers is marked by the 12th–13th century poet Govardhana from the Sena court of Bengal. Govardhana recreated the literary register of Sanskrit *kāvya* by explicitly infusing it with elements of a lower style, at times even a vulgar, *grāmya*, or obscene, *aślīla*, one. His work also contains extended, provocative metapoetic reflections on his experimental intervention:

> *vāṇīprākṛtasamucitarasā balenaiva samskṛtaṃ nītā |*
> *nimnānurūpanīrā kalindakanyeva gaganatalam ||* (*Āryāsaptaśatī* 1.52)
>
> Speech whose flavor is suited to Prakrit (/common people) has here been forcefully drawn into Sanskrit, as if the Yamunā, whose waters naturally flow downward, were dragged forcibly (/by Balarāma [in the well-known tale]) to the firmament of the sky.

This formulation is strikingly parallel to the medieval mixing of styles at the heart of Erich Auerbach's history of European realism: "*Stilmischung*."[9] Govardhana's poetry is especially notable for this distinctive metapoetic auto-commentary, accompanying its avant-garde aspects, but this was hardly the only time that literary registers clashed in the Sanskrit tradition.[10]

Sustained experiments with vulgar literary registers can also be found in the centuries immediately preceding Govardhana, notably at the Pāla

8. "Level of style" is the usual translation of a phrase used by Eric Auerbach to trace European realism's dialectics: "*Höhenlage des Stils*."(Mimesis, 1953)

9. Auerbach *ibid*.

10. On Govardhana's experiments with vulgarity see Knutson 2014.

court of Bengal at the very beginning of the 12th century, where the first major anthology of Sanskrit poetry was produced, the *Treasure House of Poem Gems*, *Subhāṣitaratnakośa*;[11] which contains the work of numerous local poets focusing on the humble details of rustic life: the "Sanskrit Poetry of Village and Field" which Ingalls evoked in a provocative article; Gary Tubb has also evoked the realism and rusticism of other Pāla poets such as Abhinanda (Ingalls 1954; Tubb 2014). The 11th-century Kashmiri polymath Kṣemendra's occasionally obscene works probably offer the most extreme flights of lewdness and crudeness to be found in the *kāvya* tradition.

Kṣemendra's theory of a strong relativism of poetic propriety/adequation—*aucitya*—in his major theoretical work—the *Aucityavicāracarcā*, *A Reflection on Propriety*—offers a self-recursive theory perfectly compatible with the theorist's own literary practice, and thus Kṣemendra can be seen to offer—in a fashion parallel to Govardhana—his own metapoetic autocommentary embedded in his key theoretical contribution:

> *ucitaṃ prāhur ācāryāḥ sadṛśaṃ kila yasya yat* |
> *ucitasya ca yo bhāvas tad aucityaṃ pracakṣate* || (1.7)
>
> The teachers call "proper" that which is seemly in relation to something else, and the state of being proper, they call "propriety."

In the same work, the author cites a verse by a poet named Śyāmilaka about a client almost swallowing an aged prostitute's tooth which had fallen out while he was kissing her. It serves as an example of when the *rasa* of disgust—*bībhatsa*—here intended to buttress the comic *rasa*—*hāsya*—ends up instead vitiating the latter as a result of *aucitya* being violated. Even if cited with a measure of disapproval, the verse is so shockingly indecent that its inclusion in a theoretical work is still surprising:

> *cumbanasaktaḥ so 'syā daśanaṃ cyutam ātmano vandanāt* |
> *jihvāmūlaprāptaṃ khāḍ iti kṛtvā niraṣṭhīvat* || (p. 40)

11. D. D. Kosambi estimated the *Subhāṣitaratnakoṣa* to have been compiled c. 1100 AD. See the introduction to his edition pages xxxi and following.

> He was intent on kissing her when her tooth fell out and went from his mouth to the back of his throat before he made a coughing sound—"*khāḍ*"—and spit it out.

The same author's *Garland of Delights*, *Narmamālā*, is also a symphony of obscenity.

The corrupt clerk—*kāyastha*—at the narrative's heart is described with extreme lewdness:

> *sthūlabhūrjaphaḍatkārasphāravādyarasākulaḥ* |
> *karparīcchidraniryātavyāvalgivṛṣṇadvayaḥ* || (1.137)
>
> He was so overwhelmed by the pleasure of the music coming from his thick birch ledger—making the sound "*phaḍat*" as he slapped it on the table—that his two testicles danced around after slipping out through the holes in his loin cloth.

It was not only this relatively late period of early medieval *kāvya* that presented fissures in the institution's sublime edifice. The remainder of the present essay examines some distinctive, urban-themed plays from an earlier period whose aesthetic effect is defined by vulgarity and bawdiness. The plays' highly stereotyped format suggests a longstanding tradition as does the genre's parallel with the famous *The Little Clay Cart*, *Mṛcchakaṭika*. The *Treatise on Drama*, *Nāṭyaśāstra*, defines the parameters for this genre as well as other similar ones like the *prahasana*—the types or characters, the setting, who speaks and how, etc.— in a fashion that accurately reflects our extant examples, though of course not exhausting every element. In one form or another, its antiquity is not in dispute.[12] As with so many monuments of Sanskrit literature, it is difficult to date any of these dramatic works with confidence.

The collection of four *bhāṇa*s—*Caturbhāṇī*—that we examine below obviously postdates the individual plays, but its date is a matter for conjecture. The individual *bhāṇa*s could in one form or another claim

12. *Nāṭyaśāstra* 18.153–161 defines the parameters for both the *prahasana* and *bhāṇa* before treating of other similar genres.

some antiquity, as their stereotyped and highly formalized character, perfectly captured by the *Treatise on Drama*, *Nāṭyaśāstra*'s brief definition, suggests.[13] Scholars of an earlier generation have overstated all these works' antiquity—e.g. Ghosh (1975)—but, however speculative, it would not seem unreasonable to consider them products of the Gupta period or immediate post-Gupta period: c. 5th–8th century AD.

The *Little Clay Cart*, *Mṛcchakaṭika*, for its part reads as a kind of parody of a *bhāṇa* within a grander, higher-register dramatic format. It is a *prakaraṇa*, which is the dramatic form closest in grandeur and elaborateness to the grandest and highest-register of all dramatic forms: the *nāṭaka*. These two are the longest and most elaborately structured dramatic forms, with the expectation of an intricate play of aesthetic emotions, *rasa*, and their accompanying factors, *bhāva*. Bharata clearly states that they are the same from this formal standpoint.[14] The main difference between the *prakaraṇa* and the *nāṭaka* is a matter of content: in the case of the former, the subject matter should come from the poet's imagination rather than well-known narratives, and it cannot treat of kings and gods as in the *nāṭaka*. Its cast of characters should be made up of a range of lower social types, including merchants, fallen women (*mandastrī*), dandies (*viṭa*), hustlers (*dhūrta*), servants (*dāsa*), and prostitutes (*veśyā*), just as we find in the *bhāṇa* or *prahasana*, but there are certain restrictions to what can be represented not common these shorter plays, which we will discuss below.[15] The cast of characters can also include brahmins (*brāhmaṇa*) and those brahmins specifically making a living by performing Vedic rituals (*purohita*). The elaborate play of aesthetic emotions, *rasa*, and their accompanying factors, *bhāva*, demanded by the *Treatise on Drama*, *Nāṭyaśāstra*, on its own dictates an elevation of register. And yet the commonalities abound enough to suggest that the *prakaraṇa* was composed and performed in an environment

13. *Ibid*.
14. *Ibid*. 18.98.
15. *Ibid*. 18.98–103

familiar with the short and bawdy comic plays which we are about to discuss.

The *bhāṇa*s are all about a social world both that both encompasses and transcends the individual characters. On the one hand, it is a world in which the social substance takes on a life of its own, and yet the social is here defined by the presence of lowly characters: criminals, gamblers, prostitutes, and corrupt officials, the city in all its grittiness. And yet, as we shall see, the grime cohabitates with the sublime to produce a distinctive poetic effect. Thus, we can begin to trace a deeper history for the kind of register-mixing associated with 11th–12th-century Kashmir and 12th–13th-century Bengal.

The *bhāṇa*'s Social Stylistics

The single-actor, one-act comedic performance pieces known as *bhāṇa* immediately raise a question of register. The works take place in the orbit of brothels; the main characters are hustlers, dandies, brothel-madams, and "third-gender"—*tṛtīyāprakṛti*—sex workers. The cities in which the action takes place are described as opulent and dazzling, yet a seedy underbelly is always foregrounded. The play of register always rotates around the social referentiality of the *bhāṇa*'s narrative, but if the category of social register is to be differentiated from the mere social reference points of the plot, we must also ask questions about form, and the interaction between form and content. The point of talking about register in the first place is to ascertain something about the social life of a particular verbal-art form, *kāvya*, a social life intrinsic to both what is represented and to how it is represented, but most vitally: the adequation of what is represented to how it is represented; which is exactly what animated Kṣemendra's theory of *aucitya*, which is usually translated as "propriety" or "fittingness", but whose more rigorous translation—laying more stress on its irreducible relativity—might in fact be "adequation".

The key aspect of social value judgment should become most apparent in the dialectical interaction of form and content. As the great Soviet philosopher and literary theorist V. N. Vološinov put it a century ago, we might see form as the "ideological evaluation" of content in a poetic work, playing a role akin to intonation in everyday speech, an unspoken social resonance behind articulated speech, not unlike the famous factor of poetic suggestion *dhvani* theorized by Ānandavardhana in the 9th century (Vološinov 1976: 108; *Dhvanyāloka*.) Likewise, the French Marxist philosopher—one of the most original of the last century—Louis Althusser, spoke of a "*distance intérieure*" peculiar to literary art, whereby it could not just reflect but also reflect upon its own unconscious ideological preconditions however unwittingly. Literary art's internal cleavage—its power to reflect upon and evaluate itself—must thus be located at the juncture between form and content.

"Literary registers," or "levels of style,"—Auerbach's *Höhunlage des Stils*—are concepts designed to account for something that takes place in between form and content, at the site of their interstices, where the two may relate to one another, violate one another, depart from one another, or ideally, fuse in an absolute harmony of mutual adequation. Kṣemendra's notion of "adequation" *aucitya*, alluded to earlier, is a fundamentally parallel concept: equally driven by the social adequation of form to content. The question might be quasi universal and intrinsic to literary art as such. As is so often the case, Sanskrit literature's supremely dispassionate self-referentiality would seem to provoke reflection on verbal art's most fundamental dynamics and conditions of possibility. As modern students of literature, and not only Sanskrit literature, we still owe the *kāvya* and *alaṅkāraśāstra* traditions a great deal.

Voicing Form and Content in the *bhāṇa*

The *bhāṇa* is a provocative genre in the way it so forcefully dramatizes the interaction between high and low elements. It may be that any concept of literary register presupposes some kind of confrontation or interaction of multiple registers, but the *bhāṇa* confronts the confrontation, as it were, making this showdown a signature element of its style. The *bhāṇa* hardly existed in isolation, and there are indications that it and other comparable cultural forms were widespread: the *Nāṭyaśāstra* discusses the *prahasana* which is the closest and most abundant cousin to *bhāṇa*, but also a genre called the *vīthī* which seems to be a very similar bawdy, one-act dramatic form.[16]

If we compare the *bhāṇa The Reciprocal Love Pursuit, Ubhayābhisārikā*, with the grand-scale, classical drama, *The Little Clay Cart*, *Mṛcchakaṭika*, for example, we are struck by a wealth of parallels. For one they have a central plot device in common: "harlot with a heart of gold falls in love with her client." Hustlers, dandies, jesters, and debauched princes populate both narratives. The *Mṛcchakaṭika* could even be read as a higher-register, possibly parodic, reimagination of a *bhāṇa* on a grander scale. Its subgenre is called *prakaraṇa*, which, as already mentioned, offers a parallel to the classical *nāṭaka*, the grandest type of Sanskrit drama, differing from the latter most critically in that the *prakaraṇa*'s plot is a matter of creative invention, rather than established epic or *puraṇ*ic narrative. And yet there is a short play attributed to Bhāsa which takes up part of the *Little Clay Cart*, *Mṛcchakaṭika*'s narrative: the *Poor Cārudatta Daridracārudatta*.[17] It follows the first four acts of the *Mṛcchakaṭika* almost exactly, but with substantial differences in wording throughout. The Bhāsa play only contains one dimension of the play—the love story of Cārudatta and Vasantasenā—without the

16. *Ibid*. 18.153–167

17. Tieken (1993) reads the *Daridracārudatta* to be an adaptation of the *Mṛcchakaṭika* for popular performance, going against the grain of the *communis opinio* that the latter constitutes an elaboration of the former.

political intrigue which are embodied and figured by the loave story and other personal relations of *The Little Clay Cart*, *Mṛcchakaṭika*.[18]

The *Mṛcchakaṭika* is a far grander composition on many levels, even if the level of style would at first seem comparable to the *bhāṇa*. It tells the same love story as the Bhāsa play, but it also includes a political intrigue in the background, and the political content also manifests on a personal level, in the lovers' abjection and precarity, in their misrecognition and social marginality. The play's hero is a virtuous Brahmin merchant rendered destitute by overgenerosity toward friends in need. He happens to fall in love with the glamorous and wealthy courtesan Vasantasenā, herself a paragon of virtue, although lacking in the kind of social status that her would-be lover presumably still possesses despite his poverty and unorthodox occupation. Their bizarre, reciprocal social inferiority forms the barrier to their romance. The hero Cārudatta never becomes Vasantasenā's client, since he lacks the financial means, while Vasantasenā, owing to her occupation, could never hope to become a brahmin's wife. And yet they fall in love while the city threatens to burn, with a popular insurrection simmering in the background.

In the *The Dual Love Pursuit*, *Ubhayābhisārikā*, in a fashion both parallel and distinct, the third-gender prostitute's client forms her love-interest. On the one hand the social scenario seems typical of the red-light district, except that instead of merely feigning love, she breaks the golden rule and actually falls in love with her client. Both *The Dual Love Pursuit*, *Ubhayābhisārikā*, and the *Little Clay Cart*, *Mṛcchakaṭika* present love scenarios overcomplicated by the fact that one member of each prospective couple is a sex worker, someone whose amorous charms can be bought with money, and the sincerity of whose affections can thus always be cast in doubt. Things are just as muddled on the side of each play's hero. Love is here defined by impossibility.

18. See Knutson 2016 for more on the relationship between the personal and the political in the *Little Clay Cart*, *Mṛcchakaṭika*.

There are at least as many parallels as points of distinction between the two works, but their spirits are overall kindred. One critical point of rupture within the fabric of the *Little Clay Cart*, *Mṛcchakaṭika*, that brings it closer to the *bhāṇa*'s spirit, is a striking violation of some of the *Nāṭyaśāstra*'s rules for the *prakraṇa* genre. The latter text advises that:

> *sacivaśreṣṭhibrāhmaṇapurohitāmātyasārthavāhānām |*
> *gṛhavārtā yatra bhaven na tatra veśyāṅganā kāryā ||*
> *yadi veśayuvatiyuktaṃ na kulastrīsaṅgam arhati tataḥ |*
> *atra kulajanaprayuktaṃ na veśayuvatir bhavet tatra ||* (18.101–102)
>
> Where the household affairs of counselors, merchant-guild members, brahmins, domestic priests, ministers, and caravan traders are depicted, no female prostitute should be introduced.
>
> When someone is consorting with a prostitute girl, he should not also be shown meeting with a woman of good family. Also, when he is in the company of noble men, no prostitute girl should be introduced.

The *Little Clay Cart*, *Mṛcchakaṭika*, elides Bharata's rules here. The brahmin hero Cārudatta's household affairs are front and center throughout the play, such that the courtesan-heroine Vasantasenā meets his child and fills his toy cart with her jewels. Likewise, when Cārudatta is put trial for her murder, and she miraculously reappears, Vasantasenā and his lawfully wedded wife appear in the same room together. The *Nāṭyaśāstra*'s prohibitions would seem almost tailor-made to prevent the kind of mixing of social spheres we find in the *Little Clay Cart*, *Mṛcchakaṭika*.

We might see in both works, elements of a Bakhtinian carnivalesque, an undoing of the social order that serves that order's overall reproduction.[19] Bakhtin would have also observed in both works the "heteroglossia" he associated with the novel, i.e. the collision of multiple voices/registers as a hallmark of the form.[20] The popular and bawdy *bhāṇa* presents in fact many more similarities than differences when compared

19. Bakhtin 2009.
20. Bakhtin 1981.

with the *Mṛcchakaṭika*. The latter is only slightly less vulgar, and thus high Sanskrit drama seems like it might be intrinsically less allergic to vulgarity than other standard forms of Sanskrit literature.[21]

So far, we have been mostly discussing the category of register from the point of view of content, i.e. the social stratum of the plot, but when we look at the *bhāṇa*s from the angle of form, a work like the *The Hustler and the Dandy's Dialogue*, *Dhūrtaviṭasaṃvāda*, reads to a large extent as high *kāvya*. It appears at first as no more pedestrian, trivial, or vulgar than any other Sanskrit literary treatment of romantic life, especially when we compare it to a work like the *Little Clay Cart*, *Mṛcchakaṭika*. High *kāvya* itself became more comfortable with vulgarity in medieval times, as we noted with the examples of Govardhana (12th–13th-century) and Kṣemendra (11th-century); both authors even foreground at times a rough-hewn form—albeit studied—marked by raunchy vocabulary and rhetoric, in tune with their explicit abandonment of a higher register.[22] The *bhāṇa* is not quite as avant-garde on the level of pure form.

Yet we might even see the *bhāṇa*s as higher-register parodies of themselves, i.e. dressed up versions of lost performance genres that might have been originally much lower-register. Singing and performance in general often carry very low associations when mentioned in Sanskrit literature and works of literary theory. The 12th-century poet historian Kalhaṇa—another master of the low-register—provides endless anecdotes

21. We could try to differentiate between higher and lower Sanskrit dramas, i.e. more literary, such as the plays of Bhavabhūti, *versus* more performative, like the Bhāsa plays and the *bhāṇa*. This is not to suggest that plays like Bhavabhūti's were not performed, or were not performance-driven, only that these were probably seen as different kinds of performance to one degree or another. In light of this kind of distinction, the *Little Clay Cart*, *Mṛcchakaṭika*, might be seen as somewhat intermediary. The distinction is admittedly artificial and probably dissolves as often as it holds, but may still illuminate something. In numerous seminal publications, Lyne Bansat-Boudon has explicated the intrinsically performance-driven character of Sanskrit dramas in both their theory and practice beginning with Bharata's *Treatise on Drama*, *Nāṭyaśāstra*. See e.g. Bansat-Boudon 2004.

22. See Knutson 2014, e.g. 52ff.

about vulgar performers. Here is one that stands out from book 7 of the *River of Kings*, *Rājataraṅgiṇī*:

> *ye dīrghajāgarā rātrau bhūribhojanasevinaḥ |*
> *ajīrṇapiśitodgāranityadurgandhakandharāḥ ||*
> *avaskarapraṇālābhāḥ pṛṣṭhe kṣiptam adhaḥpathaiḥ |*
> *śaucapātha iva kṣipram ujjhanti madhunirjharam ||*
> *naktam ātodyavādyajñais taiḥ sārdhaṃ kṛtasevanaḥ |*
> *cāraṇo veṇuvādyajño yoṣitāṃ dharṣayan haṭhāt ||*
> *kanakākhye madoddāme kruddhe haladharātmaje |*
> *stambhe nibaddhya tadbhṛtyaiś chinnanāso vyadhīyata ||*
> *yo viṭaś camako nāma lūnāṅgo maṅgalāvahaḥ |*
> *śanair lebhe sa vāllabhyaṃ kauṭṭanyān navabhūpateḥ ||* (7.285–89)
>
> There was a performer, skilled in the flute and other instruments. He performed at night and forcefully violated women, in the company of other musicians skilled in various instruments—men who stayed up late and consumed massive amounts of food, such that their faces always stunk from regurgitating undigested meat; they seemed like sewer drainage pipes, abruptly tossing back floods of wine as if it were the water cast off from washing the anus after defecating. This was the dandy Camaka. Once when Haladhara's son Kanaka was out of his mind with intoxication, he became enraged and got his servants to bind Camaka to a post and cut off his nose. And the deformed fellow, an icon of inauspiciousness, gradually obtained the young king's favor by acting as a procurer of prostitutes.

This is obviously a strikingly low-register description, both in terms of the represented and the mode of representation, e.g. the simile of anus-washing, etc., and we find a comparable level of style in Kṣemendra's satires, as we saw in the *Garland of Delights*, *Narmamālā*.[23] So we can say that within Sanskrit *kāvya*, the second millennium presents a distinctive

23. Fabrizia Baldissera's critical edition and translation (1999) is an extraordinary resource: The *Narmamālā* of Kṣemendra: Critical Edition, Study and Translation. Ann Arbor: University of Michigan Press.

medieval Kashmir low-register (11th–12th-century), and at the other geographical extreme, a distinctive medieval Bengal low-register (12th–13th-century), which we can associate with the historical factors marking the end of the early medieval period, and the end of at least one version of the old courtly *kāvya* tradition.[24] Yet we should probably date the *Caturbhāṇī* significantly earlier, at least by several centuries, not to mention the individual *bhāṇa*s, which may be as old as the Gupta period (325–550AD). How might we understand the *bhāṇa* then both diachronically and synchronically in terms of second-millennium Sanskrit *kāvya*'s distinctive experiments with low registers? How might we theorize register-mixing, i.e. the interaction of the low and the high within the *bhāṇa*?

In the *Dhūrtaviṭasaṃvāda—The Hustler and the Dandy's Dialogue*—by Īśvaradatta, elements of low and high registers are closely intertwined. With the monsoon as backdrop, the interaction between the environment and the characters' refined sensibilities is described in a fashion typical of high *kāvya*:

> *pravaragṛhanirodhakhedālasā yānti vātāyanāny aṅganā*
> *jaladasamayadoṣagāḍhārpaṇā hemakāñcī punar yojyate |*
> *upavanagamanāya sañcāryate vāramukhyojanaḥ kāmibhiḥ*
> *taruṇatṛṇasakheṣu lākṣārasaḥ pātyate pādapadmeṣv anaṅgāvahaḥ ||* (8)
>
> Women head to their windows, listless from the pain of being confined in the finest houses. Golden girdles are fastened on again, though the monsoon season's humidity makes them uncomfortably tight. The finest courtesans are led by their lovers to forest groves. Red lac—exciting love—has been daubed on lotus-feet friendly to the tender grass.

Yet we are quickly led from the realm of pleasure (*kāma*) to the realm of vice (*vyasana*):

> *tat kva nu khalv idam autsukyaṃ vinodayeyam | kiṃ nu dyūtasabhāyām*
> *āhosvid veśavāṭe | (vicārya) namo 'stu dyūtāya | ekaśāṭikāmātrāvaśiṣṭā*

24. On the end of one version of the courtly *kāvya* tradition and the end of the early medieval period, see Knutson 2015 and 2014.

hi naḥ pracchadapaṭaḥ | akṣāś ca nāma anabhijāteśvarā iva na sarvakālasumukhā bhavanti | tato veśam eva yāsyāmaḥ | tatra hi— (lines 5–8 p. 16 Ghosh ed.)

> *kāntāny ardhanirīkṣitāni madhurā hāsopadaṃśāḥ kathāḥ*
> *pīnaśroṇiniruddhaśeṣam atulasparśaṃ tadardhāsanam |*
> *snehavyatikarān karavyatikarāṃ stāṃ stāṃs ca ramyān guṇān*
> *veśyābhyaḥ praṇayādṛte 'pi labhate jñātopacāro janaḥ ||* (9)

Where oh where can I wile away this longing? In the gambling hall, or else the brothel? (Reflecting.) Glory to gambling! But my belongings are reduced now to the mere clothes on my back, and the dice, like ignoble masters, are not always kind. So, we head to the brothel. For there:

> Lovely flitting glances; sweet words riddled with laughter; a loveseat shared with her, at least half of it taken up by bountiful buttocks whose touch is without parallel; the enticing gestures of her hands, twining with affection—all these great things a man can get from courtesans, even without real love, if he knows how to conduct himself.

In the context of brahmanical kingship, sensual pleasure was most often framed as both a danger and an imperative. A "discipline of pleasure" is adumbrated in works of political theory—*arthaśāstra*—and erotics—*kāmaśāstra*—and most notably in the *Kāmasūtra* (c. 200 AD?), the canonical work on the art of sexuality and sexuality's ancillary arts (both *ars amoris* and scientia sexualis). A paradigmatic work of political theory—*artha/nīti*—whose core was probably composed around the time of the *bhāṇa*s discussed above, or at least the compilation of the *Caturbhāṇī*, Kāmandaki's *Essence of Politics*, *Nītisāra* (c. 6th–8th AD), emphasizes the danger of such pleasure—*kāma*—degenerating into vice—*vyasana*. The gambling hall would be, for Kāmandaki, the most vice-ridden location imaginable, since he treats gambling as the most abhorrent of all vices. The *Essence of Politics*, *Nītisāra*, maps the entire moral geography with great nuance, noting that gambling and hunting lack any of the potentially redeeming character associated with other vices:

pānākṣipto hi puruṣo yatra tatra pravartate |
yātya saṃvyavahāritvaṃ yatra tatra pravartanāt ||
kāmaṃ striyo niṣeveta pānaṃ vā sādhumātrayā |
na dyūtamṛgaye vidvān atyantavyasane hi te || (15.65–66)

Wherever a drunken man goes he becomes an outcaste by his indiscriminate behavior. A wise man can certainly enjoy women and drink in the right measure, but he will not engage in gambling or hunting, since both are irredeemable vices.

And yet more generally according to Kāmandaki:

seveta viṣayān kāle muktvā tatparatāṃ vaśī (1.49)

The self-possessed man can serve the objects of sensual enjoyment on occasion and then renounce his obsession with them...[25]

In light of such a discourse—hardly restricted to Kāmandaki's *Essence of Politics*, *Nītisāra*—of controlling both the appetites and the scope of one's social interactions, it becomes clear that a lower register is often defined by a negative moral valence which this discourse itself provides. And yet it cannot be reduced to such a straightforward moral valence either, as we will see.

The Hustler and the Dandy's Dialogue (*Dhūrtaviṭasaṃvāda*) presents the city of Pāṭaliputra (modern Patna) as the most august imaginable in terms of such moral valences:

dātāraḥ sulabhāḥ kalā bahumatā dākṣiṇyabhogyā striyaḥ
nonmattā dhanino na matsarayutā vidyāvinītā[26]*janāḥ |*
sarvaḥ śiṣṭakathaḥ parasparaguṇagrāhī kṛtajño janaḥ
śakyaṃ bhoḥ nagare surair api divaṃ santyajya labdhuṃ sukham || (10)

Generous patrons are everywhere, the arts are well respected, and the women are seduced by gentility. Rich people are not arrogant.

25. Literally "having renounced his obsession, he can serve the objects of sensual enjoyment." Since it is a continuous cycle, however, my translation highlights the renunciation of obsession as a prerequisite to proper enjoyment, which might better convey the fundamental concept.

26. Emended from Ghosh's *vidyāvihīnā*.

> Men cultivate self-mastery through learning, and they are not resentful. All the people are educated and eloquent; they appreciate each other's virtues and feel gratitude. Truly even the gods could evacuate heaven and find happiness in our city.

However, once again, it feels like we are being set up for a fall. The dialogue voiced by the single actor is about a young man's marriage, and his leaving behind the world of vice which our narrator defiantly celebrates. When he hears that his interlocutor's father is preventing the young man from enjoying a life of pleasure, he laments in the most extravagant language:

> *anavaratasuratatṛṣṇāṃ kāminīṃ tyājayatā kiṃ tena na kṛtam | pitā nāma khalu sayauvanasya puruṣasya mūrtimāñ śirorogaḥ | na ca kila bhoḥ pitṛmatā śakyaṃ parasparāmarṣavivardhitapaṇarāgasya sādhikṣepavacanālaṅkṛtasya tejasvipuruṣanikaṣopalasya dyūtasya darśanamātram upalabdhum | na ca kila samupahitotpalakhaṇḍakānāṃ sahakāratailodgatacandrakāṇāṃ kāminīniḥśvāsavikṣobhitataraṅgāṇāṃ pranṛttabarhiṇākārāṇāṃ vāruṇīcaṣakāṇāṃ gandhamātram api vijñātum | na ca kila śakyaṃ goṣṭhajaneṣu vayasyārdhāsanopaviṣṭagaṇikājaneṣu kāminīsānnidhyād amīmāṃsitapaṇeṣv āsaktamaṇḍaleṣu pakṣiyuddheṣu prāśnikatvam api kartum | na ca kila śakyaṃ vātāyanābhogaviniṣpatitapīnapayodharābhiḥ sasambhramoddhūtalalitāgrahastābhiḥ pauravadhūbhiḥ sabahumānam avekṣyamāṇasya madarabhasasya gajapateḥ panthānam anusartum |...* (84 line 21–85 line 8)
>
> *sarvaṃ caitat sahyaṃ yat tu dāsīputrāḥ pitaraḥ svayam apy ananubhūtayauvanā iva dhanakupyārthe veśavadhūbhyaḥ putrān dhārayanti | atra me gṛhītaparaśor jāmadagnyasya rāmasya kṣatriyavadhodyatasyeva lokam apaitrikaṃ kartuṃ matir jāyate | athavā yauvanam atilaṅghitaṃ kuvṛddhaiḥ | na caitad vijānanti tapasvinaḥ yathā vikacakamalāntargatasalilasurabhiramṛtarasasadṛśāsvādo mṛtam api puruṣaṃ sañjīvayed veśyāmukharasa iti api ca—*(85 line 13–17)
>
> *kāncītūryam asaktapīnajaghanaṃ visrambhadattādharaṃ*
> *śvāsotkampitanartitastanataṭaṃ bhrūbhedajihmekṣaṇam |*
> *sotkārānuviṣaktaromapulakaṃ kālena kopāñcitaṃ*
> *veśyānāṃ ka ihāsti bhoḥ madavaśād ājñārataṃ vismaret ||* (12)

—What has he not managed to do? He has made you leave behind a woman whose thirst for sex is unceasing. A father is indeed headache incarnate for a man blessed with youth. Well, everyone knows that someone with a father cannot even catch a glimpse of gambling—the very touchstone for spirited men, a game adorned by slurs, in which the passion for wagering is augmented by mutual antagonism. Nor can a man experience so much as a whiff from wine-goblets shaped like dancing peacocks, whose contents are covered in slices of lotus petal, with little moons appearing from mixing in mango oil; which lovely ladies' heavy breathing tosses into waves. Neither can he so much as inquire about cockfights where the assembly is divided into two opposing groups, with various parties riveted by the action; where courtesans sit on the same seat with their boyfriends, and the stakes are not scrutinized owing to beautiful women's distracting proximity. It becomes impossible to stride like a bull elephant wild with rut, being gazed upon by the city-ladies posing their ample breasts on windowsills and gesticulating with their tantalizing fingers extended in excitement... All this I can put up with, but the fact that these sons-of-whores who are our fathers, who in fact never enjoyed their own youth, now want to prevent their sons from enjoying prostitutes, simply to save a few coins, makes me think about grabbing an axe and making the world entirely fatherless, like Rāma son-of-Jamadagni, who was ready to annihilate the entire population of *kṣatriya*s. On the other hand, maybe these wretched old people have simply let youth pass them by? These pathetic men don't even know how the taste of a courtesan's mouth—fragrant like the water inside a lotus in bloom, tasting just like the nectar of immortality—can revive even a dead man. And furthermore:

> Her girdle makes music—
> thighs and hips slack—
> comforted into offering her lips—
> heavy breathing rumbles dancing breasts —
> eyes crooked from curving her eyebrows—
> hair standing on end from gasping, and later,

also ruffled by anger—
who can forget the ecstasy—
when controlled by love—
of following courtesans' commands?

Finally, to add insult to injury, and allowing for a very appreciable descent of register, a reference to frontal nudity—which, however indirect, is treated as "obscene" (*aślīla*) by its studied absence throughout Sanskrit literature—accompanies the news that the young man's wedding is going ahead:

kiṃ bravīṣy anyac ca kaṣṭaṃ bhāvāya nivedayāmīti | kiṃ tat | kiṃ bravīṣi tātaḥ kila māṃ dārakarmaṇi niyuṅkta iti | dhiṅ mām astu | mā tāvad bhoḥ īdṛśaṃ kaṣṭam | īdṛśam api nāma mayā śrotavyam | śakyaṃ kilordhvahastenākrandituṃ veśyāmahāpatham utsṛjya kulavadhūkumārgeṇa yāsyatīti | paśyatu bhavān |

jātyandhāṃ surateṣu dīnavadanām antarmukhābhāṣiṇīṃ
hṛṣṭasyāpi janasya śokajananīṃ lajjāpaṭenāvṛtām |
nirvyājaṃ svayam apy adṛṣṭajaghanāṃ strīrūpabaddhāṃ paśuṃ
kartavyaṃ khalu naiva bhoḥ kulavadhūkārāṃ praveṣṭuṃ manaḥ || (13)

What did you say to me?—"I have another agony to tell you about, my friend." What is it? What did you say to me?—"May father has fixed a marriage for me."

—Damn me! Anything but this agony! I have to listen even to this! I could wave my hands in the air and shout: "Leaving behind the great boulevard of prostitutes, he will head down the shoddy by-lane that is a woman of good family!". Look here:

Blind by birth in matters sexual—
depressed expression—
mumbling to herself—
shrouded in a veil of shame—
generating sorrow for even a euphoric man—

that sacrificial beast bound (for the slaughter) in the guise of
a woman
has never even seen her own genitals properly!
The heart should never have to enter the prison
that is a woman of good family.

This again presents a carnivalesque inversion. Vice and the lower register are clearly associated, and yet we find here an extravagant celebration of vice and denunciation of virtue, what amounts to an alternative moral universe. This is an inversion of values. Compared to the liveliness and sexual license of a sex-worker, a woman of good family is as if inanimate or dead, a passive sacrificial victim. This amounts to a Kṣemendra-style relativization, where the lens shifts with the viewer, and an actions's moral valence shifts with the interests of the agent. We are in a world of *dharma*s rather than *dharma*.

Conclusion: The Collusion of Form, Content, and Register

Such dynamic inversion compels us to conclude by reflecting on the lower register as a tool for the relativization of value judgment. In the same connection we should also revisit the question of form *versus* content and the interaction of form and content, since in the examples of a low register cited above, it is very difficult to strongly differentiate form from content. Form itself becomes a content in poetic figures driven by denotation: when the denotation is vulgar or obscene, such as Kalhaṇa's anus-washing simile cited above, the particular poetic figure itself becomes low-register just as much as its import. Conversely content becomes a form, as in the example just cited, where saying something indecent—that, for example, a particular woman has never dared to look directly at her own genitals—shifts the aesthetic mood irreversibly, rendering the sad metaphor a "sacrificial beast bound (for the slaughter) in the guise of a woman" (*strīrūpabaddhāṃ paśuṃ*) fitting or proper—*ucita*—by association.

It is incredibly difficult more broadly to differentiate something like form and content in Sanskrit literary discourse, and it is questionable whether we can even find a second-order, binary opposition truly parallel to the concept of form *versus* content. Sometimes the notion of "word" *versus* "meaning"—*śabda versus artha*—lines up at least loosely with this kind of binary, and Bhāmaha's early definition of poetry as the mutual adequation or coupling of *śabda* and *artha*—*śabdārthau sahitau kāvyam*—suggests that the terms are indeed as encompassing as form and content (1.16). Yet so many poetic figures—*alaṃkāra*—beginning with the earliest treatises on poetics by Bhāmaha, Daṇḍin, and Bhaṭṭi, the 7th-century inaugurators of the *alaṅkāra* tradition—relate directly to content: in other words, content is treated as a form. I am thinking here of figures that are purely about the meaning and spirit of what is being said such as *ūrjasvin*—"the vigorous mode"—*preyas/preyasvat*—"the pleasant mode"—and *rasavat*—"the charged-with-aesthetic emotion mode," etc.[27] McCrea calls these by the elegant term "non-propositional figures," and draws attention to their anomalous status (McCrea 2007: 42ff).

Daṇḍin's definitions and examples perfectly exemplify the scintillating tautology at the heart of these figures. He defines all three in a single verse:

> *preyaḥ priyatarākhyānaṃ rasavad rasapeśalam* |
> *ūrjasvi rūḍhāhaṃkāraṃ yuktotkarṣaṃ ca tat trayam* || (2.275)
>
> "The pleasant" is a statement of something very pleasant. "The charged-with-aesthetic-emotion (*rasa*)" is suffused with aesthetic emotion. "The vigorous" is charged with audacity, and all three should show preeminence.

27. These are always treated as figures in the *alaṅkāra* tradition. See Bhāmaha's *Kāvyālaṅkāra* 3.6 on *rasavat*, 3.7 on *ūrjasvin*; Daṇḍin's *Kāvyādarśa* on *preyas*, *rasavat*, and *ūrjasvin* 2.275ff; *Bhaṭṭikāvya* 10.46–48 exemplifies *preyas*, *rasavat*, and *ūrjasvin.* The later tradition continues in this vein, e.g. Udbhaṭa's *Kāvyālaṃkārasārasaṅgraha* on *preyasvat* (4.2) and *rasavat* (4.3), although, as McCrea explains, Udbhaṭa begins the tradition of a unified understanding of these "non-propositional figures" in terms of the theory of aesthetic emotion, *rasa*. (McCrea 2007: 44ff)

His example of "the pleasant" showcases the absolute lack of a traditional figurative logic:

> *adya yā mama govinda jātā tvayi gṛhāgate* |
> *kālenaiṣā bhavet prītis tavaivāgamanāt punaḥ* || (2.276)
>
> Govinda, the pleasure that is mine today now that you have come home—let me have that same pleasure again by your returning in due time.

Such "non-propositional figures" would seem to offer no reward to the surgically precise analysis of Sanskrit *alaṅkāra* conducted by the scholar to whom this volume is dedicated, Professor Marie-Claude Porcher, and it is no accident that in seminal book she passes them over in silence (Porcher 1978).

Yet in the earlier Sanskrit literary theory, content is often identified with form, beginning with the figure of *svabhāvokti*—realistic description—which is defined by Daṇḍin as:

> *nānāvasthaṃ padārthānāṃ rūpaṃ sākṣād vivṛṇvatī* |
> *svabhāvoktiś ca jātiś cetyādyā sālaṃkṛtir yathā* ||
> *tuṇḍair ātāmrakuṭilaiḥ pakṣair haritakomalaiḥ* |
> *trivarṇarājibhiḥ kaṇṭhair ete mañjugiraḥ śukāḥ* || (2.8–9)
>
> The first poetic ornament is "realistic description" or "generic description," which directly presents things' forms in various situations, such as in the following verse:
>
> "With crooked coppery beaks, wings soft and green, and their throats lined with three colors, these are the parrots with their pleasant song."

This figure is more formally marked by the criterion of multiplicity—describing multiple aspects of a single thing—and Daṇḍin's theoretical coherence is thereby elegantly maintained. However, in actual literary practice, the figure *svabhāvokti*—"realistic description"—or what is treated as synonymous, *jāti*—"generic description"—is often defined simply by sustained description and the absence of other poetic figures. In place of

ornamentation, and either the unadorned referent or a pure signified becomes a signifier in its own right, and the absence of a poetic figure itself becomes a poetic figure. In the case of the other content-oriented figures mentioned earlier—*ūrjasvin*, *preyas/preyasvat*, *rasavat*, etc.—it is essentially a matter of what is being described or narrated and how the either the signified or the referent impacts the mode or mood of its representation.

In other words, either the referent or signified—these two are to be distinguished but for our purposes here they can play an equivalent role—becomes a signifier, and content becomes a form. This would have made perfect sense to the great Marxist aesthetician Galvano Della Volpe, who—in arguing for a rational, semantic core to literary-aesthetic effects—wrote in his magnum opus (1960) *Critica del Gusto* (in Michael Caesar's faithful translation):

> ... we are then bound to rethink the definition of 'form' and therefore 'content' that has become traditional in the modern period. 'Form' it will be seen, is to be identified with thought or concept, and not with the abstract or mystical 'images' (sometimes even image-sounds!) which lack meaning and are thus *incommunicable* and *inexpressive*—indeed in the last analysis formless. 'Content', on the other hand, is to be identified with matter and multiplicity (Della Volpe and Caesar 1978: 22).[28]

Della Volpe's reversal is clear: defining as form what we usually think of as content, and asserting that the images and other features usually identified as tropes or figures, to be the ultimate, inalienable content of a literary work. This hardly resolves the problem of extricating the one from the other, but it illustrates their counterintuitive interchangeability; precisely wherein lies the difficulty of separating these two fundamental,

28. *...siamo né più né meno costretti a cangiare il criterio tradizionale-moderno della stessa "forma" artistica e quindi "contenuto" artistico a identificare, intanto, la prima col pensiero o concetto, invece che con astratte, mistiche "immagini" (quando non addirittura con immagini-suoni!) ossia immagini insignificanti e quindi, sappiamo, incomunicabili e inespressivi, e infine: informi; e a identificare il secondo con la materia o molteplice (le immagini)* (Della Volpe 1960: 19).

albeit crude, conceptual elements—form and content—which only make sense in terms of one another. It would hardly be excessive to propose a mysterious, underlying unity to them as Sanskrit poetics seems to assert at least implicitly.

The category of "adequation"—*aucitya*—is at least as helpful as any of the modern theoretical concepts to which we have looked for clarification. Already key for the integration of multiple levels of analysis in Ānandavardhana's *Light on Suggestion*, *Dhvanyāloka*—*aucitya* was, as we have seen, elevated to the status of a master concept—i.e. the much-debated "essence of poetry,"—by Kṣemendra, in his key literary theoretical work *A Reflection on Propriety*, *Aucityavicāracarcā*, and this might be the closest thing to a full-fledged theorization of literary registers within the Sanskrit tradition. As Ānandavardhana put it, and as Kṣemendra quoted approvingly:

> *anaucityād ṛte nānyad rasabhaṅgasya kāraṇam* |
> *prasiddhaucityabandhas tu rasasyopaniṣat parā* ||
>
> There is no greater destroyer of a *rasa* than impropriety. A composition of marked propriety on the other hand is *rasa*'s supreme esoteric knowledge.

For Kṣemendra, as we have already seen, the most important thing about *aucitya*—propriety/fittingness/adequation—is that it is entirely relative:

> *ucitaṃ prāhur ācāryāḥ sadṛśaṃ kila yasya yat* |
> *ucitasya ca yo bhāvas tad aucityaṃ pracakṣate* || (1.7)
>
> The teachers call "proper" that which is seemly in relation to something else, and the state of being proper, they call "propriety."

Form and content require no rigorous differentiation in Kṣemendra's theory, since, for him, in a sense, the literary work becomes a unified form-content. However we define the differentiated units, their relative, mutual adequation is what matters, and the total effect is a cascade of socially-coded internal coherence.

To return, via Kṣemendra, to the questions with which we began, we might answer them very schematically by drawing on his central theoretical category of "propriety"—*aucitya*—profiting from the all-encompassing relativity it introduces. Forays into a lower register serve to reveal the basic fact of multiple moral universes within the framework of Sanskrit *kāvya*: not just multiple *dharma*s, perhaps, but clashing, contradictory ones. The collision of registers, the heteroglossia[29], we find in the *bhāṇa*s, and then again in Sanskrit literature of a later period, serves to reflect on this fact of moral multiplicity, and thereby define, through a rigorous logic of antithesis, what a moral universe is in the first place. This moment of Sanskrit literature—when the classical began to meet the early medieval—was mercilessly realist: showing that a moral universe is ultimately and inherently relative; a self-referential and self-recursive social fact.

Bibliography

Sources

Āryāsaptaśatī of Govardhana

— Pandit Durgaprasad, Kasinath Pandurang Parab, and Vasudev Laxman Sastri Pansikar, eds. (1988). *Āryāsaptaśatī*. Ed. with commentary of Ananta. Delhi: Nag Publishers.

Aucityavicāracarcā of Kṣemendra

— Brajmohan Jha, ed. (1964). *Aucityavicāracarcā of Śrī Kṣemendra*. Varanasi: ChowkhambaVidyabhavan.

Bhaṭṭikāvya of Bhaṭṭi

— *Bhaṭṭikāvya.* With comm. Jayamaṅgalā (2011). Delhi: Chaukhamba Sanskrit Pratisthan.

29. See *supra*, p. 575. This is a term Michael Bakhtin used to identify what is distinctive about the novel, i.e. the coincidence of distinct and clashing voices. (Bakhtin 1981)

Caturbhāṇī

— Ghosh, Manomohan, ed. and trans. (1975). *Glimpses of Sexual Life in Nanda-Maurya India. Translation of the Caturbhāṇī together with a Critical Edition of the Text*. Kolkata: Mukhopadhyaya.

Dhvanyāloka of Ānandavardhana

— Paṇḍit Śrī Mahādeva Śāstrī and Paṇḍit Paṭṭābhirāma Śāstrī, eds. (1940). *Dhvanyāloka*. With Abhinavagupta's *Locana* and the *Bālapriyā*. Kashi Sanskrit Series. Varanasi.

Kāvyādarśa of Daṇḍin

— Rama Candra Miśra, ed. (1958). *Kāvyādarśa*. Ed. with commentary. Varanasi: ChaukhambaVidyaBhavan.

Kāvyālaṅkāra of Bhāmaha

— Naganatha Shastry, P. V., ed. and trans. (1970). *Kāvyālaṅkāra*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Kāvyālaṅkārasūtravṛtti of Vāmana

— Haragovinda Shastri, ed. (1989). *Kāvyālaṅkārasūtrāṇi*. Varanasi: ChaukhambaVidyabhavan.

Mālatīmādhava of Bhavabhūti

— Grimal, François, ed. (1999). *Le commentaire de Harihara sur le Mālatīmādhava de Bhavabhūti*. Pondichéry: Institut français de Pondichéry and École Française d'Extrême-Orient.

Mṛcchakaṭika of Śūdraka

— Kale, M. R., ed. (1972). *The Mṛcchakaṭika of Śūdraka*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Narmamālā of Kṣemendra

— Baldissera, Fabrizia, ed. (1999). *The Narmamālā of Kṣemendra. Critical Edition, Study and Translation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Nītisāra of Kāmandaki

— Knutson, Jesse Ross, ed. and trans. (2021). *Kāmandaki's Essence of Politics (*Nītisāra*)*. Murty Classical Library of India. Cambridge: Harvard University Press.

Rājataraṅgiṇī of Kalhaṇa

— Stein, Aurel, ed. (2003). *Kalhaṇa's Rājataraṅgiṇī*. Vol. 3. Delhi: Motilal Banarsidass.

Sattasaī of Hāla

— Weber, Albrecht, ed. (1881). *Das Saptaçatakam des Hāla*. Leipzig: F. A. Brockhaus.

Subhāṣitaratnakoṣa of Vidyākara

— Kosambi, D. D. and V. V. Gokhale, eds. (1957). *The Subhāṣitaratnakoṣa*. Introduction by D. D. Kosambi. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Studies

Althusser, Louis (1966). "Une lettre sur l'art à André Daspre". *Nouvelle Critique*. Paris.

Auerbach (2015 [1946]). Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendanländischen Literatur*. Tübingen: Verlag.

— (1953). *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Trans. by Willard Trask. Princeton: Princeton University Press.

Bakhtin, Mikhail (1981). "Discourse in the Novel". In: *The Dialogic Imagination*. Trans. by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

— (2009). *Rabelais and His World*. Trans. by Hélène Iswolsky. Bloomington: University of Indiana Press.

Baldissera, Fabrizia (1999). See *Narmamālā* above.

Bansat-Boudon, Lyne (2004). "'À voir et à entendre'. Le mystère de l'expérience sensible au théâtre". In: *Du corps humain, au carrefour de plusieurs savoirs en Inde. Mélanges offerts à Arion Roşu par ses collègues et ses amis à l'occasion de son 80ème anniversaire*. Studia Asiatica IV (2003) et V (2004). Bucarest and Paris: Université de Bucarest, pp. 419–435.

Della Volpe, Galvano (1960). *Critica Del Gusto*. Milano: Feltrinelli Editore.

— (1978). *Critique of Taste*. Translated by Michael Caesar, with appendix "Engels, Lenin, and the Poetic of Socialist Realism". London: N. L. B.

Ghosh, Manomohana (1975). See *Caturbhāṇī* above.

Ingalls, Daniel H. (1954). "A Sanskrit Poetry of Village and Field. Yogeśvara and his Fellow Poets". *Journal of the American Oriental Society* 74.3.

Knutson, Jesse Ross (2014). *Into the Twilight of Sanskrit Court Poetry. The Sena Salon of Bengal and Beyond*. Berkeley: University of California Press.

Kosambi, D. D. and V. V. Gokhale, eds. (1957). See *Subhāṣitaratnakoṣa* above.

Salomon, Richard (1998). *Indian Epigraphy. A Guide to the Study of Inscriptions in Sanskrit, Prakrit, and the other Indo-Aryan Languages*. New York: Oxford University Press.

Tieken, Herman (1993). "The So-called Trivandrum Plays Attributed to Bhāsa". *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens* 37.

Tubb, Gary (2014). "Something New in the Air. Abhinanda's *Ramacarita* and its Ancestry". In: *Innovations and Turning Points. Toward a History of Kāvya Literature*. Ed. by Yigal Bronner and David Shulman. Oxford: O. U. P.

Vološinov, V. N. (1976). "Discourse in Life and Discourse in Art (Concerning Sociological Poetics)". [Appendix 1]. In: *Freudianism. A Marxist Critique*. Ed. and trans. by I. R. Titunik, in collaboration with Neal H. Bruss. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Abstracts

This essay examines literary registers, or levels of style, in Sanskrit literature, attempting to identify—however approximately—the histori-

cal moment at which a juxtaposition of divergent registers—something like Auerbach's "mixing of styles," *Stilmischung*—becomes a distinctive literary effect. A mixing of registers appears most boldly in 11th/12th-century Kashmir and 12th/13th-century Bengal: in the works of figures like Kṣemendra and Kalhaṇa, on the one hand, Govardhana and the poets of the early anthologies on the other. However, our reading of the one-act comedic play genre known as *bhāṇa* establishes that the history of such socio-stylistic alchemy can be pushed back at least several centuries, although these plays are impossible to date with precision. The much grander drama (*prakaraṇa*) *Mrcchakaṭika*—whose date is also somewhat mysterious—presents provocative and sustained parallels with the *bhāṇa*, thereby potentially further complicating the history. The *bhāṇa*s are distinctively bawdy pieces about brothels and their environs: an urban social world at once august and gritty, defined by the presence of hustlers, dandies, brothel-madams, and "third-gender"—*tṛtīyāprakṛti*—prostitutes. Just as divergent social types meet on the streets of the *bhāṇa*'s cities, the genre is defined by elements of high Sanskrit *kāvya* alongside a literary register corresponding to a lower social sphere; establishing a precedent for the abundant poetry of a later epoch which confidently presented the pleasures of a new literary register.

« *Splendeurs et misères des courtisanes* : la longue durée des registres littéraires dans la tradition du *kāvya* »

Cet essai examine les registres littéraires, ou niveaux de style, dans la littérature sanskrite, en essayant d'identifier — toutefois de manière approximative — le moment historique où une juxtaposition de registres divergents — quelque chose comme le « mélange des styles » d'Auerbach, la *Stilmischung* — devient un effet littéraire distinctif. C'est au Cachemire (XIe-XIIe siècle) et au Bengale (XIIe-XIIIe siècle) que le mélange des registres apparaît avec le plus d'audace : dans les œuvres de personnages comme Kṣemendra et Kalhaṇa d'une part, Govardhana et les poètes des premières anthologies d'autre part. Cependant, notre lecture du genre de pièce de

théâtre comique en un seul acte connu sous le nom de *bhāṇa* établit que l'histoire d'une telle alchimie socio-stylistique peut être repoussée d'au moins plusieurs siècles en arrière, bien que les *bhāṇa*s soient impossibles à dater avec précision. Le drame beaucoup plus élaboré (*prakaraṇa*) *Mṛcchakaṭika* — dont la date est aussi quelque peu mystérieuse — présente des parallèles fascinants et soutenus avec les *bhāṇa*, ce qui ajoute encore à la complexité. Les *bhāṇa*s sont des pièces typiquement paillardes sur les maisons closes et leurs environs : un monde social urbain à la fois auguste et sordide, défini par la présence d'escrocs, de dandys, de tenancières de maisons closes et de prostituées du « troisième sexe », *tṛtīyāprakṛti*. Tout comme des types sociaux différents se rencontrent dans les rues des villes du *bhāṇa*, le genre est défini par des éléments du *kāvya* sanskrit de haut niveau, juxtaposés à un registre littéraire correspondant à une sphère sociale inférieure — établissant en cela un précédent pour l'abondante poésie d'époque ultérieure qui, avec confiance, offre les plaisirs d'un nouveau registre littéraire.

Śakuntalā modernes

Confrontations avec Kālidāsa

Claudine Le Blanc

Université Sorbonne Nouvelle / CERC

Si la pluralité est la première caractéristique des Śakuntalā [1] modernes [2], on ne saurait oublier que, d'emblée, Śakuntalā a été double, puisque la pièce de Kālidāsa [3], *Abhijñānaśākuntala* (ci-après *Śakuntalā*), reprend le récit épique du premier livre du *Mahābhārata* en s'en écartant de façon significative par l'introduction de la malédiction de Durvāsas et de l'oubli de Duṣyanta. Cette inflexion a bien été relevée par les commentateurs, tel le roi lettré Bhoja (XI^e^ siècle), qui en fait un des éléments de la supériorité de la pièce dans la mesure où le roi n'y commet pas de faute (*doṣa*) [4]. La distinction des deux versions a en effet servi en définitive le *nāṭaka,* qui s'est imposé au fil du temps à la fois en tant que version canonique de l'histoire de Śakuntalā, et en tant que pièce exemplaire : c'est ainsi qu'aux Britanniques — William Jones en l'occurrence — désireux de découvrir ce qu'était un *nāṭaka,* il fut proposé *Śakuntalā*, dont le succès en Europe

1. Le nom des figures modernes de Śakuntalā variant selon les langues employées, il a été décidé, dans un souci d'harmonisation avec le reste du volume, de retenir cette graphie commune pour les désigner.

2. Ce texte a d'abord fait l'objet d'une conférence en avril 2023 dans le cadre du séminaire du Groupe de recherches en études indiennes (GREI).

3. C'est Marie-Claude Porcher, à Paris 3, qui m'a fait lire la pièce pour la première fois dans un cours dont je garde le vif souvenir.

4. Voir Sheldon Pollock, « The Social Aesthetic and Sanskrit Literary Theory », *Journal of Indian Philosophy* 29, no. 1 (2001), p. 197-229.

à partir de la traduction de Jones en 1789 est bien connu. La pièce surgit alors pour l'Occident quelque 1300 ans après sa composition (si l'on retient le Ve s. pour celle-ci) et s'impose comme un chef-d'œuvre, hors temps. Ce prolongement quelque peu inattendu du mode d'appréhension traditionnel des œuvres littéraires dans l'Inde ancienne ne saurait toutefois occulter une certaine désaffection des sensibilités contemporaines vis-à-vis de la pièce, en Occident comme en Inde : ainsi le *kūṭiyāṭṭam*, forme de théâtre sanskrit qui existe encore aujourd'hui, ne la compte pas de façon préférentielle dans son répertoire. Et ce chef-d'œuvre incontesté, cette *Śakuntalā* classique et unique *sub specie aeternitatis*, célébrée par le vers anonyme souvent cité, « parmi les poèmes, le *naṭaka* enchante ; parmi les *naṭaka Śakuntalā* enchante » (*kāvyeṣu nāṭakaṃ ramyaṃ tatra ramyā śakuntalā*), a pu laisser indifférent un sanskritiste contemporain tel que Sheldon Pollock qui écrivait dans un texte rédigé en 1985, mais publié en 2020 seulement :

> [...] from the first it had seemed to me, not what by common Western and Indian consent is has always been considered—the greatest work of India's greatest poet and the finest example of the finest genre of Indian literature—but a rather precious, insipid and trivial bit of romance [5].

Au contraire de Bhoja, le jeune Pollock semble penser que les infléchissements opérés par Kālidāsa par rapport à l'hypotexte épique retirent à l'histoire beaucoup de sa vigueur et de son intérêt, en particulier la transformation de la puissante et terrestre Śakuntalā en une femme silencieuse et éthérée. Dans la suite de son article Pollock, se réclamant d'un article précurseur de D. H. Ingalls [6], en appelait à la nécessité de développer une perspective historique dans les études sanskrites, et tout particulièrement en ce qui concerne Kālidāsa, invitant à « rendre à *Śakuntalā* les racines his-

5. "What Happens in *Śakuntalā*: Conceptual and Formal Symmetries", Namrata Chaturvedi (ed.), *Memory, Metaphor and Mysticism in Kālidāsa's* Abhijñāśākuntalam, Anthem Press, London-New York, 2020, p. 81.

6. « Kālidāsa and the Attitudes of the Golden Age », *Journal of the American Oriental Society*, 96, 1976.

toriques desquelles la pièce tire sa substance » (« *to restore to Śakuntalā some of the historical roots through which it draws sustenance* ») :

> Just as Kālidāsa without any doubt was celebrating the achievements of the founder of this imperial dynasty [Gupta] by assimilating them to legendary and mythical figures from India's glorious past in his epic, the *Raghuvaṃśa*, so it seems likely that in *Śakuntalā* he was seeking to examine with a larger vision the congruence of a cosmic destiny and the destiny of empire [7].

Programme réalisé en 1999, lorsque dans *Śakuntalā. Texts, Readings, Histories* [8], l'historienne Romila Thapar instruit un véritable dossier sur la pièce de Kālidāsa, en l'historicisant de deux façons : en la replaçant, selon le vœu de Pollock, dans son contexte de création, mais aussi en retraçant l'histoire de Śakuntalā après la pièce de Kālidāsa, en Inde et hors d'Inde, c'est-à-dire en montrant la continuité de son historicisation. C'est comme si l'histoire, figée par la canonisation, se remettait alors en mouvement, non qu'on ait véritablement ignoré la longue histoire de la pièce, mais l'historicité même du regard critique — et les ressorts de la construction de l'œuvre comme classique —, restaient un angle mort de l'analyse. David Gitomer en témoigne dans un article au titre suggestif, « Can men change ? Kālidāsa's Seducer King in the Thicket of Sanskrit Poetics ». Dans cette contribution parue en 2011, Gitomer explique qu'après avoir transmis pendant des années l'enseignement qu'il avait lui-même reçu sur le théâtre classique indien [9], il a commencé à se poser quelques questions sur le personnage de Duṣyanta et ses « séductions en série » (« *serial seductions* »), en prenant conscience du fait que la longue tradition critique sur la pièce, tant indienne qu'occidentale, était massivement masculine :

> So when I pose the question 'Can Men Change?' I am referring

7. *Ibid*., p. 99.

8. New Delhi, 1999 ; Columbia University Press, 2010.

9. Il en a proposé une synthèse dans « The Theater in Kālidāsa's Art », *Theater of Memory : The Plays of Kālidāsa*, B. Stoler Miller (ed.), Columbia University Press, New York, 1984, p. 63-81.

> not only to Duṣyanta and his fellow kings, who are of course themselves observed and translated into literature by male authors such as Kālidāsa, but also to the body of male readers who until recently have assumed themselves the authoritative interpreters of the works, who assume themselves to be the *rasika*s for whom a woman like Śakuntalā is an *alambana vibhāva* ('character that provides the basis for an emotional state') for the stimulation of eros. Again, I am not condemning the critics for the systemic patriarchy of the *rasa* aesthetic, but I do think that being immured within that system has made them unable to see that the *Abhijñānaśākuntalā* may defy the values of that very system [10].

Ainsi, D. Gitomer a changé, l'époque aussi, et l'hypothèse du chercheur est que Kālidāsa a également changé au fil de ses trois pièces, qui mettraient de plus en plus nettement en question la figure du roi séducteur. Il nous faudra revenir sur la question du point de vue dans *Śakuntalā*, question décisive. Ce qui retiendra notre attention ici est la formulation de la conscience d'un écart entre une œuvre (et sa tradition critique) et soi-même, *rasika* peut-être — c'est-à-dire esthète, amateur de poésie — mais *rasika* situé : c'est cela, que l'on appellera, après d'autres, la modernité (en une acception qui fait entendre le sens de l'étymon latin, l'adverbe *modo*, « juste », « justement », qui ne prend de sens temporel que dans une situation d'énonciation précise) [11], et qu'illustrent les *Śakuntalā* modernes, au pluriel, puisqu'un tel parti implique une démultiplication du texte. Il ne s'agit plus d'évaluer la valeur relative d'une version ou d'une autre de l'histoire de Śakuntalā, mais d'établir et de ré-établir à chaque fois un rapport subjectif au passé ressenti dans sa discontinuité avec le présent, que ce dernier paraisse bien en deçà des accomplissements du passé ou que, tout au contraire, le passé apparaisse désormais comme un héritage à propos duquel on souhaite réclamer un droit d'inventaire.

10. In S. Sengupta et D. Tandon (eds), *Revisiting* Abhijñānaśākuntalam*. Love, Lineage and Language in Kālidāsa's Nāṭaka*, Orient BlackSwan, Hyderabad, 2011, p. 171.

11. Dans des énoncés comme « il arrive juste », « il vient juste de partir », voir H. Meschonnic, *Modernité modernité*, Gallimard, 1994 [1988], « Folio », p. 36-37, note 27.

Depuis l'ouvrage de R. Thapar, des publications, nouvelles dans les études sanskrites, s'inscrivent dans cette perspective, notamment le volume dans lequel l'article de D. Gitomer est paru, au titre programmatique, *Revisiting* Abhijñānaśākuntalam*. Love, Lineage and Language in Kālidāsa's Nāṭaka.* Elles relisent la pièce tout en s'intéressant aux lectures qui en ont été faites, par des écrivains, peintres, cinéastes, etc., car, bien avant ce tournant critique sous le signe de Romila Thapar (préfacière de ce dernier ouvrage, et objet de vives attaques en Inde qui ne font que confirmer la pertinence de son analyse sur la contemporéanisation continue des enjeux de la pièce), la littérature et les arts avaient entrepris d'interroger une pièce où l'abnégation du personnage féminin ne le cède qu'à son silence. Il y a là un très vaste et divers corpus, comprenant aussi des mises en scène, qui a fait l'objet d'études plus ou moins systématiques, parmi lesquelles on citera la thèse récente d'Amanda Culp, *Searching for Shakuntala. Sanskrit Drama and Theatrical Modernity in Europe and India, 1789-present* [12]. On n'entreprendra pas ici d'embrasser l'intégralité d'une production qui s'inscrit par ailleurs dans le mouvement général de réécriture moderne des mythologies en Occident comme en Inde. On voudrait plutôt, en se concentrant sur une sélection de productions indiennes, mettre en lumière quelques-uns des enjeux proprement littéraires des *Śakuntalā* modernes : on traitera moins en effet des enjeux idéologiques, féministes notamment, déjà bien étudiés, que de leurs implications en termes d'écriture, en utilisant les outils de la théorie littéraire contemporaine.

Retour au récit : focalisation sur le personnage féminin et émergence d'une modernité vernaculaire

Un très grand nombre des réécritures modernes sont des transpositions génériques, qui coulent le drame dans des formes narratives — roman, nouvelle, poème. Or, dans le récit, comme cela a été mis en évidence

12. PhD Columbia University, 2018.

par la narratologie, l'*histoire*, à savoir une intrigue et des personnages situés dans un univers spatio-temporel donné, est organisée en *récit* par une instance qui peut rester abstraite ou être un personnage, mais sans laquelle il n'y aurait pas d'énoncé narratif : le narrateur. En faisant de la pièce de Kālidāsa un récit, les auteurs modernes peuvent donner l'impression de renouer avec la forme initiale de l'histoire dans l'épopée, qui est un récit ; mais le *Śakuntalopākhyāna* du *Mahābhārata*, si l'on excepte la scène première de chasse où Duṣyanta ravage littéralement la forêt, est principalement constitué de deux grands dialogues entre le roi et la jeune fille, le premier dans l'ermitage où elle négocie les conditions de son union, le second au palais où elle discute pied à pied avec Duṣyanta qui prétend ne pas la connaître et donne à celui-ci une leçon en matière de vérité. Ce sont précisément ces dialogues qui font de la Śakuntalā épique la femme puissante et affirmative que ne connaît plus Kālidāsa.

Il en va différemment dans les récits modernes qui n'accomplissent pas un retour au récit épique, mais s'installent dans les silences de la pièce en exploitant toutes les ressources du récit et en particulier celles de la focalisation, puisque le narrateur peut choisir ou non d'épouser le point de vue d'un personnage particulier. C'était le cas déjà dans une réécriture à la limite de ce qu'on peut appeler « modernité » en Inde, celle, en braj — langue littéraire de l'Inde du nord prémoderne, fondée sur la variété occidentale du hindi parlée au sud de Delhi —, qu'un général victorieux de l'empereur moghol Farrukh Siyar commanda au poète-lauréat Nawāz Kaveśvara, en 1716, pour célébrer l'événement [13]. Le poète choisit la forme de la *kathā* en vers, avec de brefs passages en prose, en adoptant de façon originale le point de vue de Śakuntalā : après une invocation au couple de Rādhā et Kṛṣṇa (appelée par l'emploi de la langue braj), le récit commence par l'épisode de la séduction de Viśvāmitra par l'*asparas* Menakā puis se poursuit en se concentrant sur les affects et les émotions de *Śakuntalā*. L'accent est mis sur l'histoire d'amour et de séduction ; les enjeux politiques sont

13. Voir R. Thapar, *op. cit.*, p. 190-194.

émoussés, il n'y a pas de bouffon du roi (*vidūṣaka*). Dans un poème où se mêlent tradition populaire des *bārahmāsā* (« chansons des douze mois ») et éléments de la culture indo-persane, la focalisation sur le personnage féminin ne vient cependant pas lui conférer une profondeur psychologique comme ce sera le cas plus tard, mais l'inscrit plutôt, ainsi que le suggère Romila Thapar, dans une perspective qui est celle de la *bhakti*. En 1806, une traduction du braj en ourdou fut commandée au professeur d'ourdou de Fort William College, le poète Mirzam Qasim Ali dit Jawan, pour fournir un texte d'apprentissage aux élèves du *College*. Cette nouvelle version accentue encore davantage le prosaïque tout en le mêlant de féérique, sur le modèle du *dāstān*. Mais elle fut rééditée peu après, non sous son titre initial de *Śakuntalā*, mais sous le titre *Śakuntalā nāṭaka*, comme si, avec le développement de l'orientalisme européen, la pièce de Kālidāsa était devenue (ou redevenue) le modèle, et non une version parmi d'autres, et alors même qu'il n'est pas sûr que Jawan ait eu accès au texte sanskrit [14].

De fait, réécrire *Śakuntalā* à partir du XIX^e^ siècle, c'est bien souvent se positionner vis-à-vis de Kālidāsa, tenter de capter son héritage, parfois se confronter à lui. Pas toujours directement, mais toujours avec un accent particulier sur le personnage féminin, et le plus souvent dans un récit, qui peut être cinématographique : l'on considérera ici, à la suite des narratologues, qu'il y a bien un récit au cinéma, dont l'instance se manifeste notamment dans le découpage de l'image [15]. La captation de l'héritage du poète-dramaturge est manifeste dans les élaborations nationalistes tant littéraires que cinématographiques (V. Shantaram en 1943 ; remake en 1961) et télévisuelles (série de 2009) qui, prolongeant la consécration de Kālidāsa comme écrivain patrimonial et sa fabrication d'un modèle féminin en Śakuntalā, font de celle-ci une figure héroïque (*vīraṅganā*) de la nation indienne en même temps qu'un idéal féminin incarnant les quali-

14. C'est d'ailleurs probablement la raison pour laquelle il traduit la version braj, v. R. Thapar, *op. cit.*, p. 194-196.

15. Voir le classique André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, Armand Colin, 1990, rééd. 2017.

tés de patience et de sacrifice de la femme hindoue (*pativratā*). Non sans tension : lorsque V. Shantaram refait son film en 1961 sous le titre *Stree* (« La femme »), il propose un enchantement visuel censé rendre à Kālidāsa une justice qui ne lui aurait pas été rendue dans le film de 1943. Or, le film opère la ré-essentialisation d'une féminité indienne traditionnelle, alors que celui de 1943 proposait une fin ambiguë : Śakuntalā refusait dans un premier temps de suivre son époux, et à son fils qui désirait que le coupable soit puni, elle répondait : « On n'attend pas la justice dans l'amour pour l'époux ». Mais, en 1961, l'idéal de la *patrivratā* paraît en danger aux yeux du réalisateur qui s'est empressé de prendre une troisième épouse avant l'abolition de la polygamie par l'*Hindu Marriage Act* en 1955 [16]... On retrouve la même ambiguïté dans la version de l'*Amar Chitra Katha*, cette série de bandes dessinées en langue anglaise créée en 1967 par Anant Pai afin d'inculquer la fierté de la culture indienne — et hindoue — aux enfants et jeunes adultes de la bourgeoisie occidentalisée. Le deuxième volume, intitulé *Shakuntala. The Forgotten Wife* (1971) suggère ainsi la menace que constitue l'ébranlement de la société patriarcale, Śakuntalā étant par excellence la femme que ne protègent ni père ni mari.

La revendication d'une filiation prestigieuse est aussi le fait des réécritures poétiques, qui procèdent cependant plutôt d'un désir d'égaler Kālidāsa tout en fondant une écriture moderne dans des langues vernaculaires. Il n'est sans doute pas inutile de rappeler ici que, bien que conçu pour la scène et exemple par excellence du théâtre [17], *Abhijñānaśākuntala* a été le plus souvent étudié comme poème dans la tradition sanskrite où, dès Abhinavagupta, danse, musique et théâtre ont commencé à évoluer dans des directions différentes [18]. À l'exception notable de celui de Rāghava-

16. V. Parul Bhardwaj, « Shakuntala on Celluloid. The Framing of An Archetype in Colonial and Post-Colonial Hindi Cinema », *Revisiting..., op. cit.*, p. 111-127.

17. Voir les travaux de Lyne Bansat-Boudon, et notamment sa traduction commentée de la pièce dans le volume *Théâtre de l'Inde ancienne* qu'elle a dirigé (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 345-439).

18. Voir Mandakranta Bose, « Staging *Abhijñānaśākuntalam* », *Revisiting..., op. cit.*, p. 40.

bhaṭṭa [19] (fin XV^e siècle), les commentaires axent principalement leur propos sur des points de rhétorique, de grammaire et de stylistique. Ainsi détachée du cadre théâtral classique, mais demeurant comme suprême *kāvya,* la *Śakuntalā* de Kālidāsa joue pour certaines littératures encore récentes dans la modernité littéraire indienne, le rôle joué par les épopées dans la vernacularisation du début du II^e millénaire en Inde, mais en une dialectique entre *mārga* et *deśi* compliquée par le tiers que constituent la littérature anglaise, et la poésie romantique en particulier.

Deux exemples, l'un malayalam, l'autre népali illustreront ce phénomène d'émulation. En 1936, l'un des pères de la poésie malayalie moderne, Vaḷḷattōḷ Nārāyaṇa Mēnōn (1878-1958), écrit *Acchanum makaḷum* (« Le père et sa fille »). Vaḷḷattōḷ est une figure caractéristique de la modernité littéraire indienne qui, comme nombre de ses contemporains, combine combat nationaliste, engagement pour une réforme de la société et entreprise de revitalisation des traditions — il a contribué à faire renaître le kathakaḷi —, passant par de très nombreuses traductions des classiques sanskrits en malayalam (*Śrīvālmīkirāmāyaṇa*, 1909) ainsi que des recréations (*Citrayōgam athavā tārāvalīcandrasēnam*, ou « L'union par les portraits ou l'histoire de Tārāvalī et de Candrasēna », 1913, d'après un conte du *Kathāsaritsāgara*, l'*Océan des rivières de contes*). Ses poèmes manifestent un intérêt particulier pour les personnages féminins : Pārvatī se révoltant contre Śiva dans *Gaṅgāpati* (1913), Uṣā défiant son père pour imposer son amour dans *Bandhanasthanāya Aniruddhan* (« Aniruddha captif », 1914) ou, de façon plus inattendue, Marie-Madeleine (*Magdalanamaṟiyam,* 1921). Vaḷḷattōḷ avait reçu une éducation traditionnelle et ne connaissait pas l'anglais, mais l'influence de la poésie anglaise s'est exercée sur lui via la poésie vernaculaire, le genre du *khaṇḍakāvya* notamment, « poème-fragment » classique réinvesti par l'esthétique moderne [20]. Dans *Acchanum makaḷum*,

19. Peut-être précisément parce que la pratique de la représentation périclitait, suggère Mandakranta Bose, *ibid*., p. 44.

20. V. K. M. George, *Western influence on Malayalam language and literature,* New Delhi, Sahitya Akademi, 1972.

exactement contemporain de la traduction de la pièce de Kālidāsa par l'auteur (1936), Vaḷḷattōḷ met en scène Śakuntalā, abandonnée par son époux, rencontrant son père Viśvāmitra. L'épisode, original, donne à voir une Śakuntalā abandonnée absente de la pièce sanskrite où seul le roi est montré dans les affres du *viraha*, ou séparation (acte VI), et propose ainsi un développement poétique qui n'est pas commandé par le seul regard désirant du roi comme dans la pièce où la plupart des strophes poétiques sont énoncées par lui. Mais le poème, qui montre Śakuntalā refuser que le père qui l'a conçue dans un accès de concupiscence prononce une nouvelle malédiction contre le mari qui l'a oubliée précisément en raison d'une malédiction, celle de Durvāsas, témoigne aussi d'un enracinement spécifique dans l'univers culturel du Kerala où l'histoire d'une fille élevée loin de son père, et d'une mère vivant sans son mari prend un sens tout particulier. On en a pour indices le nombre des traductions de *Śakuntalā* en malayalam et l'importance de la figure de Śakuntalā chez le peintre Rājā Ravi Varma (1848-1906), originaire de Travancore. C'est qu'il existait encore au début du XX^e^ siècle au Kerala un type d'union matrimoniale contrainte, le *sambandham*, seul mariage autorisé aux cadets des brahmanes Nambuthiri qui devaient se choisir une compagne parmi les femmes de la communauté Nayar. Celle-ci restait vivre dans sa famille, et les enfants du couple appartenant à la famille élargie Nayar ne pouvaient revendiquer aucun droit sur les biens de leur père [21]. La coutume fut abolie en 1896 au Malabar, et seize ans plus tard à Travancore, mais de ces unions plus ou moins durables, restées parfois secrètes, souvent conclues par consentement mutuel et généralement achevées par l'abandon de la femme, l'histoire de Śakuntalā a pu continuer à apparaître comme le paradigme : c'est l'analyse que développe Francis Zimmermann dans son article « Sakuntala malayalie [22] », où il évoque un roman du célèbre romancier malayali, Takaḻi

21. V. C. J. Fuller, « The Internal Structure of the Nayar Caste », *Journal of Anthropological Research,* Vol. 31, No. 4 (Winter, 1975), p. 283-312.

22. *L'Homme*, 185-186 | 2008, p. 301-312.

Śivaśaṅkarapiḷḷai (1912-1999), *Kayar* (« La corde en fibre de coco », 1978). Cette œuvre fait explicitement le rapprochement : « Kesavan regrettait presque d'être le fils de l'autre, et pas le fils de ce génial traducteur de *Śakuntalā* qui avait lui aussi, comme le roi Dusyanta, oublié son épouse [23] ». Kesavan est un jeune instituteur Nayar qui discute avec sa mère d'une traduction de *Śakuntalā* en malayalam par un certain Nārāyaṇa Mēnōn. Or, il apprend de celle-ci, qui l'a élevé seule tout en étant mariée deux fois, que ce Nārāyaṇa Mēnōn, brillant sanskritiste, a été le mari avec lequel elle a connu quelque temps le bonheur avant qu'il ne la quitte abruptement. Bien qu'il ne puisse s'agir, dans les années 1880 où se déroule l'action rapportée, du poète Vaḷḷattōḷ, l'homonymie et la paternité d'une traduction de Kālidāsa suggèrent, par-delà la proximité entre le traducteur Nārāyaṇa Mēnōn et Duṣyanta énoncée par le texte, une continuité entre Kālidāsa et le poète Vaḷḷattōḷ Nārāyaṇa Mēnōn, figuré en génie coupable, selon un motif que nous retrouverons dans le cinéma et le théâtre contemporains. Quoi qu'il en soit, il s'agit bien de faire de Vaḷḷattōḷ un Kālidāsa malayali.

Il n'en va guère différemment dans le poème « Śākuntala » de Lakṣmīprasād Devkoṭā (1909-1959), dont on peut lire un extrait traduit en français par Rémi Bordes dans sa récente anthologie *Le Chanteur ambulant* [24]. Comparé par R. Bordes à Tagore, Lakṣmīprasād Devkoṭā est également comparable à Vaḷḷattōḷ pour la place qu'il occupe dans la littérature népalie, jeune littérature qui n'a véritablement émergé qu'à la fin du XIX^e^ siècle à la faveur d'une synthèse entre traditions orales locales et culture classique dont Lakṣmīprasād Devkoṭā a été un des principaux acteurs. Fils d'un pandit, formé en sanskrit, mais passionné par les littératures occidentales et le romantisme anglais tout particulièrement (Keats, Shelley, Wordsworth), Devkoṭā est venu offrir au Népal une littérature issue de son « génie » propre, conformément au précepte romantique, en s'inspirant de

23. Je reprends la traduction proposée par F. Zimmermann, p. 304, avec les mêmes transcriptions.

24. Éditions Caractères, 2021, p. 88-91.

motifs et de formes des cultures minoritaires tout en convoquant parallèlement des modèles hérités de la culture indienne la plus ancienne, comme dans « Śākuntala », composé en 1945. Très classique dans sa prosodie variée comme dans son contenu qui suit fidèlement la trame de la pièce, présentant un vocabulaire très sanskritisé, le poème, long de vingt-quatre *sarga*, est considéré par la critique comme le chef-d'œuvre de l'auteur. Il a aussi puissamment contribué à la reconnaissance de la poésie népalaise dans la mesure où Śakuntalā, à laquelle le poète reviendra, en népali et en anglais [25], y devient non seulement la protagoniste d'un poème narratif en népali, mais aussi, de façon diffuse, un élément de l'univers physique et mental népalais. Dans un passage lyrique inspiré où le poète-narrateur chante la nature, l'on peut ainsi reconnaître dans l'environnement népalais la figure de la jeune mère au nom d'oiseau omniprésente dans le paysage par le jeu des métaphores :

> Aux tendres calices tète l'âme humaine
> Des astres tombe la majesté de l'ordonnateur
> Un vent furtif susurre, seyant message, à nos oreilles
> Et l'oiseau dit la parole que quêtent les sages inflexibles [26].

Ce double travail de promotion d'une littérature par la mobilisation d'un prestigieux intertexte, et de reconfiguration de la place qu'y trouve le personnage féminin, se trouve aussi bien illustré dans la prose, bien qu'on ait souvent tendance à considérer les fictions en prose principalement dans leur dimension de subversion des codes anciens, qui est de fait plus grande que dans les poèmes qui viennent d'être évoqués [27]. Mais ce point de vue est parfois réducteur, comme le montre la nouvelle « Śakun-

25. Dans « Duṣyanta Śakuntalā Bhet » (« La rencontre de Duṣyanta et Śakuntalā »), un épisode de l'épopée originale dans un mètre non classique, publié de façon posthume en 1967, et dans « Shakuntala » en 1950, v. Gokul Sinha, « Dialogue between two mahākavis : Kālidāsa and Laxmi Prasad Devkotā's Three *Śakuntalā* », *Memory, Metaphor and Mysticism in Kālidāsa's* Abhijñāśākuntalam, *op. cit.*, p. 276-312.

26. Trad. Rémi Bordes, *op. cit.*, p. 91.

27. On citera par exemple d'Utkarsh Patel, *Shakuntala : The Woman Wronged*, Rupa Publications, 2016.

taleyondige kaḷeda aparāhna » (« Un après-midi en compagnie de Shakuntale [28] ») de Vaidēhi (pseudonyme de Jānaki Śrīnivāsa Mūrti), poétesse, nouvelliste, dramaturge, qui est une des voix féminines les plus remarquées de la littérature kannaḍa contemporaine. Née en 1945 dans une famille brahmanique traditionnelle de Kundapura, dans l'actuel district côtier d'Uḍupi, elle a commencé à écrire très jeune, en utilisant un des noms du personnage de Sītā dans le *Rāmāyaṇa* pour masquer son nom de femme mariée. Très attachée à la région d'Uḍupi où elle a toujours vécu, elle a rédigé la biographie de personnalités du Karnāṭaka littoral telles que K. L. Kāranth, frère du grand romancier Shivarām Kāranth, ou le dramaturge et cinéaste B. V. Kāranth, a écrit trois recueils de poèmes, un roman sur l'intouchabilité et des pièces pour enfants, et a également traduit de l'anglais des ouvrages féministes tels que *Indian Women's Struggle for Freedom* de Kamaladevi Chattopadhyaya (Kamalādēvi Caṭṭōpādhyāya). Mais c'est surtout en tant que nouvelliste qu'elle est reconnue : elle a reçu en 2009 le prix de la Sahitya Akademi pour « Krauñca pakṣigaḷu » (« Les courlis »).

Bien qu'elle aborde des sujets de société (l'intouchabilité, la condition féminine), l'écriture de Vaidēhi se caractérise par un refus de tout didactisme et un sens aigu de la complexité de la vie intérieure qui l'inscrit dans la continuité du mouvement *Navya*. Dans « Śakuntaleyondige kaḷeda aparāhna », nouvelle composée après une représentation de la pièce de Kālidāsa par la troupe de K. V. Subbaṇṇa, et parue en 1986 dans la revue *Taraṅga,* elle reprend ainsi assez fidèlement la trame du dramaturge sanskrit, mais en faisant de Śakuntalā (Śakuntale en kannaḍa) la narratrice de sa propre histoire, dans une longue confession de celle-ci, vieillie, à une amie. Quelques détails sont modifiés : Śakuntale ne perd pas l'anneau du roi, mais refuse de le montrer ; elle ne demande pas asile à la Terre ; elle refuse finalement de suivre son époux. Mais l'essentiel est ailleurs, dans cette

28. J'ai eu le plaisir de la traduire pour le recueil *Nouvelles de l'Inde du Sud* coordonné par Dominique Vitalyos et paru en 2022 chez Magellan and Cie. La forme kannada pour « Śakuntalā » est « Śakuntale », que j'ai traduite par « Shakuntale ».

voix narrative où le flux des souvenirs qui submerge Śakuntale l'oubliée la fait apparaître à la fois et indissociablement vivante et victime, moins de Duṣyanta que des mots mêmes et des représentations qu'ils véhiculent, et donc, d'une certaine façon, de la littérature et de ses auteurs :

> J'étais assise à la porte de l'ermitage, regardant le ciel et appelant les nuages. Ils filaient, pas un seul n'est descendu vers moi. Alors le bruit des pas de Durvasas s'est fait entendre. Le poète n'a-t-il pas écrit l'histoire comme si je n'avais pas su qu'il arrivait ? Le monde l'a cru. Le monde ne veut pas de la fraîcheur de la vérité. Il veut la chaleur du mensonge. Il ne veut pas de la réalité de l'amour. Il veut l'art et le mensonge. Et le poète ! Sans égal, jetant la confusion dans le monde par son poème mensonger ! L'univers aujourd'hui va-t-il croire Shakuntale autant qu'il croit Kalidasa ? On peut expliquer avec force détails l'attitude de Dushyanta. Mais le cœur de Shakuntale ? [...]
>
> Quelques-uns des résidents de l'ermitage qui avaient tout vu de très loin — son arrivée, sa discussion avec moi, son apparence terrible, son départ — ont raconté l'histoire à leur image, avec un assaisonnement sauvage, et en faisant leur choix. Nulle bride pour le cheval de leur imagination. Le poète quant à lui a occulté la concupiscence des hommes en étalant son histoire de malédiction. Une histoire merveilleusement nouée par un homme, qui protège entre ses bras tous les champions de l'habile oubli. À savourer. La poésie se baigne dans l'imagination agréablement chauffée qu'elle réclame [29].

Une dimension importante de la nouvelle, difficile à rendre dans la traduction, est la présence d'éléments du dialecte de la région d'Uḍupi (le *Kōṭa-Kundāpura kannaḍa*), comme dans toute l'œuvre de Vaidēhi qui est non seulement une entreprise de légitimation de la littérature kannada moderne, bien moins (re)connue que d'autres parmi les littératures de l'Union indienne, mais aussi, au sein du kannaḍa standard, d'un kannaḍa oral et dialectal, lui-même divisé en deux variantes sociologiques, brahmane et non brahmane, et qui, selon Vaidēhi, est en train de disparaître. Or, si la langue

29. *Op. cit.*, p. 137-139.

emprisonne, elle libère aussi, comme en témoigne l'œuvre de Vaidēhi : encore une fois, la reprise moderne de *Śakuntalā* est une histoire de langue et de littérature autant que de femme. Et Kālidāsa reste un maître, mais un maître dont la suprématie apparaît dans ses ombres.

Transfictionnalités : le nom de Śakuntalā et la renommée de Kālidāsa

Bien qu'opérant une transposition générique, les réécritures mentionnées laissent clairement apparaître l'hypotexte de Kālidāsa, même si des modifications peuvent être effectuées, principalement en ce qui concerne le dénouement où Śakuntalā se refuse souvent, ou hésite du moins, à suivre son mari. De fait, un des enjeux de la modernisation de *Śakuntalā* est de poser une relation avec le chef-d'œuvre de Kālidāsa et son aura, et il importe donc que celui-ci soit reconnaissable. Mais la littérature contemporaine présente aussi nombre de réécritures d'un type différent qu'il semble important de prendre en considération pour saisir la richesse et l'ampleur de la reconfiguration de *Śakuntalā* dans la modernité.

Beaucoup de réécritures effectuent ainsi ce que Genette appelle dans *Palimpsestes* [30] des transpositions diégétiques, c'est-à-dire des transformations profondes de l'univers spatio-temporel : *Śakuntala* (1980), roman odia de Shantanu Kumār Āchārya, évoque la rébellion naxalite ; un autre roman odia, de Binapani Mohanty (Bīṇāpāṇi Mohantī), *Kuntī Kuntala Śakuntala* [31] (1989) s'attache à la condition des femmes dans la société odia contemporaine, etc. Genette précise : « Un signe presque infaillible de la fidélité diégétique est le maintien du nom des personnages, signe de leur identité, c'est-à-dire de leur inscription dans un univers diégétique : nationalité, sexe, appartenance familiale, etc [32]. » Une telle affirmation méconnaît toutefois un phénomène qui a été étudié récemment sous le nom de transfic-

30. Éditions du Seuil, 1982, p. 419.
31. Traduit en anglais sous le titre *Kunti Kuntala Shakuntala*, Kalpaz Publications, 2005.
32. *Op. cit.*, p. 422.

tionnalité, par Richard Saint-Gelais en particulier, qui a forgé le terme [33]. S'inscrivant dans les études qui se sont développées depuis une trentaine d'années sur la fiction, la transfictionnalité s'intéresse moins à la transformation d'un texte (ce que fait Genette dans son étude de la transtextualité) qu'à la mise en relation d'univers fictionnels, par la co-présence (ou « retour ») d'un personnage notamment. Or, il existe un cas extrême de partage par lequel deux œuvres entrent en contact de façon tangentielle, c'est le nom d'un personnage, particulièrement lorsque celui-ci est aussi chargé de connotations que celui de Śakuntalā. Le nom revêt alors un véritable pouvoir poétique, il convoque en filigrane tout un intertexte, à commencer, bien sûr, par celui de Kālidāsa, sollicitant, ce qui n'est pas anodin s'agissant de *Śakuntalā*, la *mémoire* du lecteur. Tel est le cas de façon exemplaire dans le roman anglophone de Namita Gokhale, *Shakuntala. The Play of Memory*, qui joue d'emblée dans son sous-titre avec la référence ancienne, « *play* » pouvant renvoyer de façon générale au jeu comme plus précisément à une pièce, et d'autant plus depuis l'ouvrage de Barbara Stoler Miller qui a consacré le théâtre de Kālidāsa comme « theater of memory [34] ».

Namita Gokhale, née en 1956 dans une famille d'intellectuels, est une éditrice, co-fondatrice de Yatra Books. Elle promeut de façon très active la littérature indienne dans sa diversité, à la télévision (dans l'émission *Kitaabnama : Books and Beyond*), dans des festivals en Inde (elle est co-fondatrice du *Jaipur Literature Festival*) et à l'étranger. Parallèlement elle a construit une œuvre littéraire commencée par une satire crue de la vie mondaine de Delhi (*Paro : Dreams of Passion*, 1984) et qui se poursuit avec un travail fictionnel et non fictionnel sur les mythologies féminines indiennes (*In Search of Sita,* avec Malashri Lal, 2009). En 2005, *Shakuntala. The Play of Memory* fait se rencontrer les deux veines — évocation sans tabou de la vie sexuelle féminine ; réélaboration des récits mythiques —, tout en fai-

33. V. Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

34. Barbara Stoler Miller (ed.), *Theater of Memory : The Plays of Kālidāsa*, Columbia University Press, 1984.

sant appel aux souvenirs de la romancière, qui a passé son enfance dans la région himalayenne du Kumaon aux côtés d'une grand-mère prénommée *Śakuntalā,* Shakuntala Pande, nièce du *freedom fighter* Govind Ballabh Pant, premier *Chief Minister* de l'Uttarakhand. Le récit exploite, en un procédé qui a pu apparaître comme une facilité narrative, la croyance en des existences antérieures dont la mémoire pourrait surgir en des circonstances particulières : il s'ouvre à la première personne par la parole d'une femme arrivée à Kashi et qui, sur le point de mourir, se voit envahie par la mémoire d'une Shakuntala qu'elle fut dans une vie antérieure, mémoire qu'un prêtre l'invite à accepter afin qu'elle puisse se libérer du cycle des renaissances. Le récit se poursuit à la première personne, portée cette fois par Shakuntala, une femme des premiers siècles de l'ère chrétienne. Épouse épanouie, mais sans enfant, d'un veuf plus âgé, elle est rongée par la jalousie lorsque son mari ramène d'un de ses voyages une servante qui est mère. Finalement enceinte, mais poussée par une violente aspiration vers d'autres lieux, d'autres personnes, elle cède à l'attrait d'un étranger magnétique, un soldat grec Yavana, qu'elle rencontre à cheval au bord du Gange, et voyage avec lui, arrivant à Kashi où elle s'abandonne sous le nom de Yaduri à une vie de plaisirs jusqu'à ce que, assistant à une représentation de la pièce de Kālidāsa, elle décide de quitter une vie qui lui paraît désormais dévoyée. Elle entre dans la ville sacrée où elle a aussitôt un accident fatal : elle est renversée par un taureau furieux. Recueillie mourante par une nonne bouddhiste, elle manifeste une dernière fois sa volonté en refusant de se convertir.

L'histoire ne reprend ainsi presque rien de la trame originelle — à la différence d'actualisations divergentes du motif de la seconde épouse séduite et rejetée, que l'on peut trouver par exemple dans un des contes du *Kathāsaritsāgara*, sans le nom de Śakuntalā, avec un développement original de la jalousie de la première épouse [35]. Ici, au contraire, c'est l'homony-

35. Voir R. Thapar, *op. cit.*, p. 176-182. On en trouve une variation moderne dans des fictions où le personnage féminin s'identifie plus ou moins ponctuellement à l'héroïne, par

mie, posée dès le début du récit *(« I was named Shakuntala after the heroine of Kalidasa's classic drama. [...] It was my mother who named me Shakuntala. I never asked her why* [36] »), et rappelée par l'occurrence à cinq reprises du terme *namesake* (« homonyme ») [37] qui assure le contact des fictions. Mais celui-ci ne se fait pas entre deux univers diégétiques sur le même plan : on a, d'un côté, l'univers posé par le roman, avec le mari, l'amant Yavana, etc. ; de l'autre, l'univers fictionnel d'*Abhijñānaśākuntala* désigné en tant que tel par les références explicites à la pièce de Kālidāsa et notamment la longue description de la représentation de la pièce et de l'effet qu'elle produit. Ce jeu métaleptique [38] (par lequel un élément méta-diégétique fait ici intrusion dans la diégèse) était présent déjà chez Vaidēhi, mais sans donner lieu à distinction ni contact des univers : c'était à son « auteur » que s'adressait Śakuntale. Chez Gokhale, en un procédé caractéristique du roman postmoderne, un personnage du nom de Shakuntala dont le parcours l'éloigne de plus en plus de l'histoire originale, fait la rencontre de son homonyme, modèle de la *pativratā*. Aussi ce récit, qui a pu être rapproché de *Siddhartha* (1922) de Hesse (où le protagoniste de la même façon est fasciné par le bouddhisme, mais ne se convertit pas), doit-il être considéré dans le face-à-face des Śakuntalā, celle du roman, désacralisée, ne se contentant pas d'exprimer ce qui restait tu dans la pièce, mais s'engouffrant dans ce qui apparaît *a posteriori* comme un possible de la pièce, suggéré par le passage

exemple dans *Indulekhā* (1889) de O. Chandu Menon, considéré comme le premier roman malayalam, ou *Eṅkiruntō vantāḷ* (1970), *remake* tamoul par A. C. Tirulokchandar d'un film télougou de 1963 adaptant un roman de Gulshan Nanda (je remercie Clémentine Péroumal pour cette référence).

36. *Shakuntala. The Play of Memory,* Penguin Books India, p. 6-7.

37. *Op. cit.*, p. 6, 122, 145, 167 et 166, ainsi que sur la 4e de couverture.

38. Gérard Genette donne de la métalepse narrative, qu'il invente, la définition suivante : « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement » (*Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 244). Avec la notion de métalepse, la narratologie moderne s'intéresse aux diverses façons dont le récit de fiction transgresse ses propres seuils, internes ou externes.

en prose avant la strophe 22 de l'acte III que Gokhale place en épigraphe de son récit (en prakrit, et en traduction anglaise) : « Ô mon cœur, tout à l'heure, quand tu touchais au bonheur, tu ne t'es pas défait de ta timidité. À présent, repentant et déchiré, quelle ne sera pas ta souffrance [39] ! ». La Shakuntala de Gokhale s'abandonne, elle, à la passion, suggérant dès lors que ce n'est pas le cas de celle de Kālidāsa. Et elle n'a pas de regrets : « *I had not wasted my life. I had lived* », dit-elle en expirant [40].

C'est donc une Śakuntalā en quelque sorte « émancipée » de son histoire (et de celle de sa mère, qui représente tout ce qu'elle refuse [41]), qui est proposée, émancipée d'une condition féminine où la sexualité est systématiquement corrélée à la fécondité (devenue problématique), et peut-être même émancipée de toute féminité, si celle-ci implique le stéréotype : « *You are probably not a female a all [...] You are not vain, you do not complain while travelling, and you take interest in the most unusual things* [42] ! », lui déclare son amant grec, Nearchus. L'issue du face-à-face des Śakuntalā est cependant ambiguë : le tableau d'une incontrôlable sexualité féminine n'est pas sans reprendre des stéréotypes anciens : « *What's a woman's desire ? It is like the waxing and waning of moon, incapable of constancy* [43] ». Et, dans le récit de la pièce que fait à la jeune fille son frère renonçant, la Śakuntalā de Kālidāsa est seule responsable de son rejet parce qu'elle a perdu l'anneau par inattention (« carelessly [44] ») : il n'est pas fait mention de la malédiction. La fin du roman, où l'héroïne se trouve ramenée dans le « droit » chemin par la représentation de la pièce de Kālidāsa en un effet inhabituellement moral du *rasa*, avant d'être punie par un taureau très shivaïte [45], pointe ainsi dans

39. J'en cite le début dans la traduction française de Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, Gallimard, 1996, « Connaissance de l'Orient », p. 142.

40. *Op. cit.*, p. 208.

41. « I hated everything about my mother, from her tangled hair to her shuffling gait and her racked, dirty feet. I did not ever want to become like her », *op. cit.*, p. 8.

42. *Op. cit.*, p. 136.

43. *Op. cit.*, p. 157.

44. *Op. cit.*, p. 17.

45. Le fils né lors de l'accident survit peut-être, tandis que sa jumelle succombe.

une direction qui semble opposée à tout le discours explicite de l'œuvre : Shakuntala y est rattrapée par Śakuntalā.

Il n'est donc pas exclu que Kālidāsa sorte vainqueur du jeu d'une telle mémoire, et pour conférer à celle-ci une dimension plus critique, sans doute est-il nécessaire de l'impliquer lui-même dans la diégèse, en adoptant une autre modalité métaleptique, impliquant cette fois l'auteur dans la fiction. C'est ce qu'avait fait, bien avant Namita Gokahale, l'écrivain hindiphone Mohan Rāke (Mohan Rakesh, 1925-1972) dans sa première pièce *Āṣāṛh kā ek din* (*Un jour du mois d'Asarh*, 1958), qui propose plusieurs tableaux de la vie du poète sanskrit dont Rakesh était très amateur. Mohan Rakesh, qui fut un des chefs de file du mouvement *Naī kahānī* (« Nouveau récit ») y montre Kālidāsa, jeune poète prometteur, abandonner celle qu'il aime, une jeune fille pauvre nommée Mallikā, pour chercher la gloire à la cour du roi d'Ujjain. La pièce dont l'action, loin de suivre le poète, reste confinée dans la hutte de plus en plus délabrée où demeure la jeune fille, à l'écoute des passants et des rumeurs, a été portée à l'écran en 1971 par Mani Kaul [46]. En se concentrant sur la coulisse de la gloire du poète, la pièce — et le film, qui fait entendre le texte de la pièce enregistré préalablement, et joué en playback — font écho au désenchantement généralisé qui fit suite aux espoirs suscités par l'Indépendance et auquel le mouvement *Naī kahānī* donna voix littérairement. Kālidāsa, devenu vagabond, perd finalement et la gloire et Mallikā : dans le film on entend pleurer un enfant qui n'apparaît que dans un second temps dans le cadre, en une scène qui inverse complètement la reconnaissance de son fils par Duṣyanta à l'acte VII d'*Abhijñānaśākuntala*, puisqu'il ne voit pas l'enfant, et que l'enfant n'est pas le sien. Pièce et film suggèrent l'impasse à laquelle aboutit toute quête de reconnaissance (littéraire ou politique) qui se fait au prix de vies humaines, ne serait-ce qu'une seule.

Cette manière d'interroger la renommée de Kālidāsa et, avec elle, tout

46. Le film, dans un magnifique noir et blanc, est sorti en France début 2023 sous le titre *Un jour avant la saison des pluies.*

le projet de la nation indienne, a inspiré le théâtre : citons, du dramaturge kannada Kuppūr Yālappa Nārāyaṇasvāmi (né en 1965), *Anabhijña Śākuntala* (« Śakuntalā non reconnue, non identifiée ») qui développe un récit de la mort de Kālidāsa que l'on trouve dans la tradition orale de Mysore (consignée au XIX^e^ siècle) et dans une chronique singhalaise du XIV^e^ siècle, le *Poerakum Bâ sirit* [47]. Selon ces traditions, devenu dévot de Kālī et portant désormais le nom de Kālidāsa, le poète, ayant renoncé à tout commerce avec son épouse, est maudit par celle-ci qui le voue à mourir de la main d'une femme. Or, le roi ayant promis une récompense à qui résoudrait une énigme poétique qu'il avait conçue, la courtisane que Kālidāsa fréquente le tue après avoir obtenu de lui la solution. Dans la pièce kannada créée en 2012 par le Prasanga Theater Group, Kālidāsa est retrouvé mort dans une maison de passe de Colombo après avoir lu en public sa pièce *Śakuntalā*. La prostituée entre les bras de laquelle il a expiré est condamnée à mort et ne proteste pas, mais deux autres femmes surviennent (dont une amie d'enfance, Mallikā qui l'aimait sans être payée de retour) et le *sūtradhāra*, c'est-à-dire le directeur de théâtre, les interroge : alors que chacune des trois femmes raconte comment et à quel moment elle a aimé celui qui n'était pas encore Kālidāsa, il apparaît — littéralement, de l'autre côté de la scène, par un jeu d'éclairage — à quel point l'œuvre de Kālidāsa est faite des histoires de ces femmes : ainsi, l'anneau de Duṣyanta trouve son origine dans celui d'une de ces femmes que le poète avait demandé afin de garder un souvenir d'elle. La pièce *Śakuntalā* se trouve ainsi débordée de toutes parts par des histoires d'amour, de jalousie et de politique dont le poète s'est nourri, en les invisibilisant. S'il y a une Śakuntalā non reconnue, donc, c'est la ou les inconnue(s) co-créatrices de l'œuvre de Kālidāsa, auxquelles la pièce de K. Y. Nārāyaṇasvāmi donne une place en figurant sur la scène la sélectivité genrée de la mémoire collective.

C'est cependant une tout autre direction qui a été conférée récemment à la mémoire collective de l'Inde, où *Śakuntalā* est plus que jamais sollicitée,

47. Voir Lyne Bansat-Boudon, *Le Théâtre de Kālidāsa*, *op. cit.*, p. 12-15.

mais dans une perspective bien plus orthodoxe, en apparence du moins. En 2017, un critique théâtral se réjouit ainsi d'une mise en scène qui ne porte pas atteinte à l'harmonie du chef-d'œuvre (celle du metteur en scène kéralais Chandradasan, en hindi, à la National School of Drama de Delhi) :

> Veteran director the late K. N. Panikkar staged this play nearly two decades ago to illustrate the abdication of his duty of king towards his people as he is indulging in a romance with an adolescent girl. One of the scholars viewed this play as the sexual exploitation and betrayal of an innocent hill damsel by an urban-based ruler who has been already indulging in the acts of seduction in his Haram. This approach seems to be over implication and contrivance while dealing with an all-time great work of art. It has great poetry with a touch of eroticism, life-affirming landscape of forest sparsely populated. The people are completely in harmony with their environment. This gives the key to understand the beauty of living in an environment marked by joy and bliss. This is a world where profound serenity dwells—human, plants, and animals live in harmony.
>
> Director Chandradasan has illustrated that a classic should not be treated as a museum piece but at the same time in the name of imparting its contemporary sensibility, its poetry and imagery should not be destroyed. The director discovers the universal elements that are relevant to the understanding of present social contradictions [48].

Or, ce critique qui apprécie le respect de l'esprit de la pièce de Kālidāsa mentionne le fait qu'on entend seulement la voix de l'ascète Durvāsas, sans le voir, comme une innovation du metteur en scène — ce qui n'est évidemment pas le cas. Une certaine méconnaissance de la poétique du théâtre de l'Inde ancienne fait ainsi bon ménage avec la nouvelle orthodoxie, voire est requise par celle-ci, comme le montre aussi le film *Śākuntalam* tourné en sanskrit en 2021 par Dushyant Sridhar en bénéficiant d'une promotion exceptionnelle. Dushyant Sridhar, qui a une activité de prédicateur hindou,

48. Diwan Singh Bajeli, « A New Adaptation of Kalidasa's "Shakuntala"—A Soul Stirring Experience », *The Theatre Times*, 31 oct. 2017.

déclare dans des entretiens qu'il a tourné ce film pour promouvoir le sanskrit, et que 95 % du film est en sanskrit, les 5 % restants étant en prakrit. Or, une telle proportion n'est évidemment pas celle de la pièce : le film bouleverse la répartition conventionnelle des langues entre les personnages de haut rang et ceux de bas de rang et les femmes. C'est une Inde hindoue réinventée, avec de nouvelles lignes d'inclusion et d'exclusion, que promeut un tel *Śākuntalam*, tourné dans des sites tels que Somnathpur près de Mysore, connu pour son temple de style Hoysala en stéatite, ou la capitale en ruines de l'empire de Vijayanagar que le réalisateur veut voir devenir les hauts lieux d'un *domestic tourism*...

Quel avenir est réservé à *Śakuntalā* ? Un *Śākuntalam* du réalisateur télougou Gunasekhar, connu pour ses superproductions mythologiques (*Rāmāyaṇam*, 1997) et historiques (*Rudramadevi*, 2015) est sorti en avril 2023. Une critique sévère a été donnée à lire sur `Scroll.in` [49], dénonçant une esthétique de jeu vidéo. L'on peut y lire :

> The centrepiece of the story is the most underserved of the lot. Shakuntala is never her own woman. Abandoned by her parents on Earth, brought up in an ashram, rejected by her love, cursed by a sage, abused by the king's courtiers—Shakuntala all too closely fulfils the prophecy that she has been put on Earth for a single purpose: to bear the son who will initiate a golden age for humankind.

Commentaire ambigu qui critique une adaptation contemporaine en décrivant en réalité assez fidèlement la *Śakuntalā* ancienne, le propos met en lumière les contradictions des *Śakuntalā* modernes aux prises avec la *Śakuntalā* de Kālidāsa, figure incomprise — et peut-être désormais incompréhensible — d'un dramaturge inoubliable.

49. Nandini Ramnath, « An epic misfire », `Scroll.in`, 14/4/2023.

Résumés

En 1999, avec *Śakuntalā. Texts, Readings, Histories*, l'historienne Romila Thapar opère une historicisation inédite du célèbre *nāṭaka* de Kālidāsa : en questionnant le contexte de sa création et en retraçant l'histoire de Śakuntalā après *Abhijñānaśākuntala*, elle extrait la pièce de son statut de chef-d'œuvre et de la mise en regard traditionnelle avec la théorie du *Nāṭyaśāstra,* et met en lumière son potentiel de modernité, c'est-à-dire sa capacité à se métamorphoser pour venir formuler les enjeux du moment. Mises en scène, traductions, réécritures, adaptations cinématographiques : on ne compte pas, depuis le XIX^e^ siècle notamment, les *Śakuntalā* modernes dans des langues variées, et aujourd'hui plus que jamais, comme en témoignent les récents films de Dushyant Sridhar (2021), en sanskrit, et Gunasekhar, en télougou (2023). On évoquera ici quelques-unes de ces métamorphoses dans la deuxième moitié du XX^e^ siècle en Inde, en s'arrêtant plus particulièrement sur les implications du retour du drame au récit (roman, nouvelle), et celles de la transfictionnalité, lorsque deux univers fictionnels se voient mis en relation par le partage du nom « Śakuntalā ».

"Modern Śakuntalās: confrontations with Kālidāsa"

In 1999, with *Śakuntalā. Texts, Readings, Histories*, the historian Romila Thapar carried out an unprecedented historicisation of Kālidāsa's famous *nāṭaka*: by questioning the context of its creation and tracing the history of Śakuntalā after *Abhijñānaśākuntala*, she extracts the play from its status as a masterpiece and from the traditional confrontation with the theory of the *Nāṭyaśāstra*, and highlights its potential for modernity, i.e. its capacity to metamorphose in order to come to formulate the issues of the moment. Stage productions, translations, rewritings, film adaptations: there have been countless modern *Śakuntalā* in a variety of languages since the nineteenth century in particular, and today more than ever as the recent films by Dushyant Sridhar (2021), in Sanskrit, and Gunasekhar, in Telugu (2023), testify. Here we will look at some of these metamorphoses in the second

half of the twentieth century in India, focusing in particular on the implications of the return of drama to narrative (novel, short story), and those of transfictionality, when two fictional universes are brought together by the sharing of the name 'Śakuntalā'.

Un « médecin malgré lui » dans une comédie sanskrite du XIIe siècle ?

Sur une scène à double sens du *Laṭakamelaka* de Śaṅkhadhara *

Basile Leclère

Maître de Conférences en sanskrit et littératures indiennes
IRPhiL, Université Jean-Moulin Lyon 3

Faux dévots, dirigeants injustes, bureaucrates pernicieux, artistes proxénètes, courtisanes cupides… : c'est toute une société pervertie que donnent à voir les textes satiriques de l'Inde ancienne et médiévale, et les mauvais médecins y figurent en bonne place [1]. En effet, si la médecine traditionnelle de l'Āyurveda a accumulé au fil des siècles de vastes connaissances botaniques, anatomiques, chirurgicales, etc., comme en

*L'idée de cet article est née en avril 2020 lors de la lecture de ce passage en séminaire de sanskrit, avec un groupe d'étudiants enthousiastes que je salue ici : Belkacem Benmouffok, Francine Hatry-McCaffery, Murielle Hoareau, Emmanuelle Morel, Lionel Mignerot, Mylène Poirier et Saliha Tebbani. Une première version intitulée « Malades et médecins dans la comédie sanskrite » a été présentée le 4 décembre 2020 lors du colloque en ligne *L'homme face à la maladie dans les sociétés asiatiques* organisé par la Société Asiatique. Je remercie vivement Lyne Bansat-Boudon et Sylvain Brocquet d'avoir accueilli dans ce volume d'hommage à Marie-Claude Porcher cette seconde version davantage centrée sur le procédé du double sens, et de m'avoir tous deux aidé à améliorer traductions et analyses par leurs remarques nombreuses et précises. S'il demeure des erreurs d'interprétation du texte, j'en assume la pleine responsabilité.

1. Siegel 1989 : 166.

témoignent les imposantes compilations (*saṃhitā*) attribuées à Caraka et à Suśruta, ce ne sont pas tous les médecins, tant s'en faut, qui en maîtrisent les arcanes et sont capables de porter secours à leurs patients avec efficacité et professionnalisme. De nombreux charlatans sévissent auxquels il est reproché, notamment, de jargonner pour cacher leur ignorance, d'être intéressés avant tout par leurs honoraires, ou encore d'aggraver l'état de santé des malades, voire de précipiter leur mort par des traitements inappropriés [2].

Dans les deux genres comiques du théâtre sanskrit, le *bhāṇa* (seul-en-scène) et le *prahasana* (comédie, soit « pure », c'est-à-dire construite autour d'une intrigue, soit « mélangée », c'est-à-dire constituée de saynètes juxtaposées), le médecin interlope est ainsi un personnage récurrent, même s'il ne figure pas dans les listes de personnages établies dans les traités de dramaturgie [3]. Un médecin royal nommé Hariścandra figure ainsi parmi les

2. Siegel 1989 : 165-181.

3. Bien que le *bhāṇa* soit interprété par un seul acteur, le personnage de libertin (*viṭa*) qu'il joue convoque sur scène une foule d'autres personnages par le biais du procédé de l'*ākāśabhāṣita* (« parole dans le vide »), qui lui fait répéter les paroles de ses interlocuteurs (sur cette convention théâtrale, voir Bansat-Boudon 1992 : 139). Si le *Nāṭyaśāstra* (*Le Traité du théâtre*) de Bharata et le *Daśarūpaka* (*Les Dix formes dramatiques*) de Dhanaṃjaya se contentent de caractériser ces personnages comme libertins (*viṭa*) ou canailles (*dhūrta*), catégories générales que l'on retrouve dans le titre d'un des quatre anciens *bhāṇa* conservés, le *Dhūrtaviṭasaṃvāda* (*Canaille et libertin en entretien*) d'Īśvaradatta, d'autres traités, comme le *Nāṭyadarpaṇa* (*Le Miroir du théâtre*) de Rāmacandra et Guṇacandra, détaillent davantage la faune du quartier rouge qui constitue le cadre privilégié du *bhāṇa* : voleurs (*caura*), joueurs (*dyūtaka*), courtisanes (*veśyā*), entremetteuses (*kuṭṭanī*), etc. (*Nāṭyaśāstra* XVIII. 110 ; *Daśarūpaka* III. 49 ; *Nāṭyadarpaṇa* II. 16-17 et autocommentaire). On retrouve dans le *prahasana* « mélangé » (*saṃkīrṇa*) de tels personnages. Bharata se contente d'ajouter à la liste domestiques (*ceṭa*), personnes non genrées (*napuṃsaka*) et femmes adultères (*bandhakī*) : *veśyā-ceṭa-napuṃsaka-viṭa-dhūrtā bandhakī ca yatra syuḥ | anibhṛta-veṣa-paricchada-ceṣṭita-karaṇais tu saṃkīrṇam* || (*Nāṭyaśāstra* XVIII. 105). Rāmacandra et Guṇacandra précisent qu'on y trouve aussi vieillards (*vṛddha*), amants (*bhujaga*), espions (*cāra*), soldats (*bhaṭa*), mais ne mentionnent pas non plus les médecins : *ādi-śabdāt śambhalī-dhūrta-vṛddha-ṣaṇḍha-vipra-bhujaga-cāra-bhaṭādayo vikṛta-veṣa-bhāṣācāra gṛhyante* || (autocommentaire du *Nāṭyadarpaṇa* II. 20). Quant au *prahasana* « pur » (*śuddha*), il s'attache surtout à

libertins que croise dans le quartier rouge de la ville le protagoniste du *Pādatāḍitaka* (*Le Coup de pied*) de Śyāmilaka, le plus ancien *bhāṇa* conservé (Ve s. ap. J.-C.) [4]. De même, l'un des deux plus anciens *prahasana* « purs » conservés, le *Bhagavadajjuka* (*La Courtisane chauve*) [5] d'attribution incertaine (VIIe s. ap. J.-C.) [6], compte parmi ses personnages un médecin anonyme qui est prié de soigner une courtisane mordue par un serpent. Sa médiocrité est particulièrement soulignée par le fait qu'à l'inverse des autres médecins de comédie, il ne s'exprime pas en sanskrit, langue des hommes de condition supérieure au théâtre, mais dans une des variétés de prakrit que la théorie dramatique assigne aux hommes de basse extraction ainsi qu'aux femmes de toutes conditions, à de rares exceptions près [7]. Dans un *prahasana* beaucoup plus tardif, le *Hāsyārṇava* (*L'Océan de rires*) de Jagadīśvara (datation incertaine) [8], le médecin du roi, Vyādhisindhu, joue même

tourner en dérision les hommes de religion aux paroles et aux comportements inappropriés (*bhagavat-tāpasa-viprair api hāsya-vāda-saṃbaddham | kāpuruṣa-saṃprayuktaṃ parihāsa-bhāṣaṇa-prāyam || avikṛta-bhāṣācāraṃ viśeṣa-bhāvopapanna-carita-padam | niyata-gati-vastu-viṣayaṃ śuddhaṃ jñeyaṃ prahasanaṃ tu || Nāṭyaśāstra* XVIII. 103-104). Pour une présentation synthétique des genres dramatiques de l'Inde ancienne, voir Leclère 2022 : 175-181.

4. Surpris au sortir d'une maison close, Hariścandra prétend être venu soigner une sévère migraine dont souffrirait la courtisane qui réside là (Dezső and Vasudeva 2009 : 46-51 ; cf. Siegel 1989 : 180).

5. C'est sous ce titre que j'ai traduit la pièce en français avec la collaboration de Clémence Cabarrocas, afin de créer une connivence avec un public francophone familier de *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco tout en préservant la nature antithétique et provocatrice du titre original associant les termes *bhagavant* « vénérable », et *ajjukā* « courtisane ». Les auteurs de traductions antérieures en langues européennes ont interprété *bhagavadajjuka* soit comme un *dvandva*, composé copulatif (*Le Vénérable et la courtisane*), soit comme un *karmadhāraya*, composé déterminatif à valeur appositionnelle (*La Vénérable-courtisane*).

6. La pièce a été attribuée tantôt à un auteur du nom de Bodhāyana, dont l'identification reste problématique, tantôt au roi Pallava Mahendravikramavarman (1er quart du VIIe s. ap. J.-C.), qui a composé de façon certaine un autre *prahasana* ancien : le *Mattavilāsa* (*Le Jeu de l'ivrogne*). Sur les arguments en faveur de chaque attribution, voir Paulose 2000 : 96-109.

7. Sur la répartition des parlers dramatiques, voir Lévi 1963 [1890] : 129-131 ; Bansat-Boudon 1992 : 161-168.

8. Goswami (1998 : 105) propose le XIIe s., mais la datation semble trop haute, surtout

un rôle de premier plan, occupant la majeure partie du premier acte, où, appelé pour guérir la fièvre d'amour d'une vieille entremetteuse, il se retrouve à donner également consultation pour un excès de flegme, un eczéma, une migraine et une cataracte [9]. Dans les pièces de théâtre comiques comme dans les autres genres satiriques en sanskrit, la figure du médecin tend en effet à devenir paradigmatique [10].

Il n'est donc pas étonnant de rencontrer un médecin parmi la galerie de personnages qui se succèdent sur scène au cours des deux actes du plus ancien *prahasana* « mélangé » qui nous soit parvenu, le *Laṭakamelaka* (*Le Congrès des gredins*) de Śaṅkhadhara (XII^e s.) [11] : on apprend en effet

si l'on considère que Jagadīśvara s'est probablement inspiré du *Laṭakamelaka* qui date précisément de cette période.

9. Dans le premier acte du *Hāsyārṇava* apparaît aussi un chirurgien-barbier (*nāpita*), Raktakallola, au nom évocateur (Flots-de-Sang !). Même s'il n'est question dans cette pièce que d'un soin du corps et non d'un acte de chirurgie, ce personnage doit également être inclus dans la liste des professionnels de santé (comme le prouve d'ailleurs la *Narmamālā* de Kṣemendra, où le *nāpita* est mentionné à la suite d'un médecin et d'un ophtalmologue). Un chirurgien-barbier apparaît également dans un *prahasana* du XIV^e s., le *Dhūrtasamāgama* (*Au Rendez-vous des canailles*) de Jyotirīśvara : il vient à la toute fin du second acte réclamer à la courtisane « le tarif du rasage de son temple d'amour » (*madana-mandira-kṣaura-vetana*).

10. Siegel 1989 : 167.

11. Dès 1889, le *Laṭakamelaka* de Śaṅkhadhara a connu une large diffusion grâce à l'édition critique établie sur la base de trois manuscrits par Pandit Durgāprāsad and Wāsudev Laxmaṇ Śāstrī Paṇsīkar (Kāvyamālā n° 20, réimprimé à de nombreuses reprises). En 1962, Pandit Kapiladevagiri Sāhityācārya a livré une seconde édition du texte (Vidyābhavana Samskṛta Granthamālā n° 87) globalement identique à la première et dépourvue d'apparat critique, mais assortie d'une traduction intégrale en hindi. En langue anglaise, Lee Siegel a traduit et analysé différents passages du texte dans son étude consacrée à la *vis comica* indienne, *Laughing Matters. Comic Tradition in India* (édité aux Etats-Unis en 1987, puis en Inde en 1989). Le *Laṭakamelaka* a ensuite été intégralement traduit par Bijoya Goswami dans son anthologie *Sanskrit Prahasanas* (1998), puis résumé par A. K. Warder dans *The Wheel of Time* (2004), le septième volume de sa série *Indian Kāvya Literature*. La pièce figure donc dans le champ universitaire depuis près d'un siècle et demi, mais n'a pas inspiré pour autant de nombreux travaux. Or, comme le notait déjà en 1924 Walter Eugene Clark dans un article consacré à deux variétés de prakrit, la māgadhī et l'ardhamāgadhī, le texte mériterait une édition critique plus aboutie que ne l'est la première (Clark 1924 : 100-101). De fait, les

au début du premier acte que la mère maquerelle Danturā — La Dentue — a été mordue par le chien que Saṃgrāmavisara — Capitaine De-Tous-Les-Combats — lui a laissé en gage ; pour la soigner, le maître tantrique Sabhāsali — L'Infiltré-des-Assemblées [12] — demande à son disciple Kulavyādhi — Peste-des-Familles [13] — d'appeler le médecin Jantuketu — Éclipse-

trois manuscrits utilisés par les premiers éditeurs (Ka, daté de 1608 VS, venant de Surat, et conservé depuis au Bhandarkar Oriental Research Institute de Pune ; Kha, plutôt récent, venant de Jaipur ; Ga, copie récente d'un manuscrit daté de 1653 VS, en possession des éditeurs) ne sont pas les seuls témoins de la transmission du texte ; d'autres ont été préservés dans différentes bibliothèques d'Asie du Sud, au Maharashtra (outre le manuscrit de référence de l'*editio princeps*, deux autres manuscrits de la pièce se trouvent au Bhandarkar Oriental Research Institute, cf. Gode 1937 : 107-109, 250-251), au Népal (Dezső 2005 : 173-174) ou encore au Cachemire. Ainsi deux manuscrits conservés dans la bibliothèque du Shree Raghunath Sanskrit Research Institute de Jammu et mis en ligne sous format numérique ont-ils été consultés pour les besoins du présent article. Par ailleurs, les deux traductions intégrales présentent l'inconvénient de ne pas toujours être très explicites, la première en raison de la parenté entre sanskrit et hindi (bien que Kapiladevagiri ajoute parfois entre parenthèses des gloses à sa traduction), la seconde du fait du maintien par Goswami de mots sanskrits non traduits au fil de sa traduction anglaise (et de la censure de certaines expressions apparemment trop grivoises à son goût).

12. Il n'est pas aisé d'interpréter ce nom qui apparaît d'abord en prakrit (*sahāsali*) dans la réplique inaugurale de Danturā, puis en sanskrit (*sabhāsali*) dans la strophe qui annonce l'entrée en scène de Sabhāsali et dans les didascalies qui précèdent ses répliques. Des deux termes qui le composent, seul le premier se comprend facilement : *sahā* en prakrit ou *sabhā* en sanskrit, c'est-à-dire « assemblée » ; le second, *sali*, pourrait être un nom d'agent verbal en *-i* formé sur la racine sanskrite *sal*, « bouger, se déplacer », dont dérive notamment le verbe pāli *salayati* « bouger, trembler » (Renou 2007 [1961] : § 79 ; Turner 2000 [1962-1969] : § 13284). C'est l'option que semble retenir Warder (2004 : § 6152) en traduisant Sabhāsali par Trembling in the Hall. Toutefois, la dimension satirique semble mieux restituée si l'on comprend que Sabhāsali s'insinue dans les assemblées comme un parasite ou comme un fléau, en donnant à la racine verbale d'autres sens attestés dans des langues comme le gujarati : « glisser, s'infiltrer, se tortiller ». On peut toutefois se demander si Sahāsali n'est pas la forme originale du nom, que Śaṅkhadhara aurait trouvé dans un texte satirique en prakrit et qu'il aurait tant bien que mal transposé en sanskrit. Ceci expliquerait la forme singulière du nom et augmenterait les possibilités d'interprétations, un mot en prakrit pouvant correspondre à plusieurs mots en sanskrit.

13. Warder (2004 : § 6152) traduit ce nom par Family Illness. Le pluriel a été retenu pour

des-Créatures ou Étendard-des-Créatures [14] —, après avoir cité quelques-uns de ses plus fameux remèdes [15]. Ce dernier arrive aussitôt, mais Danturā lui demande d'abord de soigner sa fille Madanamañjarī — Mademoiselle Bouquet-d'Amour — qui souffre d'une arête de poisson coincée dans la gorge, puis elle lui fait part d'un problème de cataracte pour lequel elle voudrait un remède.

Eu égard à la tradition satirique dans laquelle le texte s'inscrit, toute l'intervention de Jantuketu a été lue de façon univoque par les chercheurs comme un portrait classique de médecin incompétent, vénal et lubrique [16]. Du reste, c'est un regard clairement moqueur que portent sur lui les autres personnages de la pièce, à commencer par Danturā elle-même : dès son entrée en scène, elle se plaint d'être bernée par une série d'imbéciles (*durvidagdha*) [17] qu'elle présente avec de nombreux rires moqueurs (*hī hī hī*), et

traduire *kula*, car Śaṅkhadhara semble avoir joué sur deux, voire trois acceptions du terme : Kulavyādhi est sans doute une peste à la fois pour sa famille biologique et pour la famille religieuse qu'il a intégrée en se faisant le disciple de Sabhāsali. De surcroît, comme le précise la strophe 13 qui annonce son entrée en scène, Sabhāsali est « le flambeau de la famille des Kaula » (*sabhāsaliḥ kaula-kula-pradīpaḥ*), c'est-à-dire des adeptes du Kula, « famille » ou ensemble de traditions śivaïtes non-dualistes caractérisées par des rites tantriques transgressifs (voir Padoux 2010 : 97-100).

14. Voir ci-dessous les différentes interprétations possibles de ce nom propre.

15. Bien que prononcée par Sabhāsali, la strophe 21 de l'acte I semble être une citation littérale des traitements proposés par Jantuketu, comme du reste semble le signaler la locution *tathā hi* qui l'introduit.

16. Kapiladevagiri 1962 : (4), 15-20 ; Siegel 1989 : 172-173, 176 ; Goswami 1998 : 86-88 ; Warder 2004 : § 6154. Kapiladevagiri résume bien cette vision négative du personnage à la fin de la présentation qu'il en fait dans l'introduction de son édition-traduction : Jantuketu « signale sa propre ignorance par le biais de propos incohérents de cette sorte » (*is prakār ūṭpaṭāṃg bātoṃ ke dvārā apnī hī alpajñatā sūcit kartā hai*).

17. *tā ehiṃ duvvidaddehiṃ bhaṃḍidammi* | (*Laṭakamelaka* I. 11+ [4. 15]). Danturā s'exprime en śaurasenī, une variété de prakrit caractérisée notamment par la sonorisation des consonnes sourdes à l'intervocalique qu'emploient généralement les femmes au théâtre (cf. Lévi 1963 [1890] : 130). Les deux éditions proposent la *chāyā* ou traduction sanskrite suivante : *tad etair durvidagdhair bhaṇḍitāsmi*. Bernée, Danturā l'est sans doute, à en juger par

au nombre desquels figure Jantuketu [18]. De même, Sabhāsali et Kulavyādhi ne lui ménagent pas leurs sarcasmes. Cependant, j'ai été mis sur la piste d'une toute autre interprétation par le fait que plusieurs termes employés par Jantuketu revêtaient un sens particulier dans le champ de l'Āyurveda et que les traitements, dès lors, étaient moins farfelus qu'ils ne le paraissaient de prime abord. J'ai alors soupçonné Śaṅkhadhara d'avoir étendu le double sens à l'ensemble de cette scène du premier acte, pour rivaliser de virtuosité avec d'illustres prédécesseurs ou contemporains. Dès la seconde moitié du premier millénaire, en effet, les poètes avaient tiré parti des ambiguïtés du sanskrit ou du prakrit pour donner une double signification à des passages entiers de leur œuvre : un exemple fameux est le discours du messager de Śiśupāla dans le *Śiśupālavadha* (*Le Meurtre de Śiśupāla*) de Māgha (fin du VII^e^ s. ou milieu du VIII^e^ s.), qui peut se lire à la fois comme un acte de soumission et une déclaration de guerre à Kṛṣṇa [19] ; à la même époque, le moine jaina Uddyotana multiplie les doubles sens dans sa *Kuvalayamālā* (779) grâce à la polysémie du prakrit qu'il utilise, la māhārāṣṭrī jaina, comme dans la longue description des Monts Vindhya qui ouvre les aventures du prince Kuvalayacandra [20]. Au tournant du second millénaire, ce sont des poèmes entiers qui sont fondés sur le procédé du double sens, comme le *Rāmacarita* (*La Geste de Rāma*) de Sandhyākaranandin (XI^e^ s.), qui relate à fois la légende du héros Rāma et la vie du roi Rāmapāla, patron de l'auteur, et le *Rāghavapāṇḍavīya* de Kavirāja (XII^e^ s.), qui réécrit simultanément les deux grandes épopées sanskrites [21].

Dans un premier temps, je mettrai en lumière les mécanismes linguis-

la piètre qualité des objets qui lui ont été laissés en gage contre de l'argent — bol à aumône, balai en plumes de paon, pagne etc. — et que personne ne s'empresse de venir récupérer.

18. « La boîte à médicaments du grand médecin Jantuketu, fils de l'Illettré, du village Haḍivāḍi, les souris l'ont mise en pièces ! » (*haḍivāḍi-gāmiṇassa ṇirakkhara-suassa jantukeuṇo mahāvejjassa osaha-karaṇḍiṇā mūsaehiṃ khaṇḍidā* | *Laṭakamelaka* I. 11+ [4. 8-9]).

19. Pour une présentation et une traduction de ce discours, cf. Brocquet 2010 : 2-3, 441-446.

20. Chojnacki 2008 vol. I : 112, vol. II : 106-109.

21. Brocquet 2010 : 1-2.

tiques et stylistiques sur lesquels repose ce tour de force : les deux traductions possibles seront d'abord données de façon suivie (avec, pour rendre compte du multilinguisme du texte, les répliques des personnages parlant sanskrit en caractères droits, et celles des personnages parlant prakrit en italiques), puis viendra le texte original accompagné d'explications détaillées. Je tâcherai ensuite de démontrer que le dramaturge n'a pas fait gratuitement étalage de sa virtuosité poétique, mais qu'il a sans doute cherché à développer une réflexion sur les pouvoirs de la médecine et de l'humour.

1. LES RESSORTS D'UN DOUBLE SENS

Avant même que Jantuketu n'entre en scène, son nom préfigure l'ambiguïté qui va le caractériser. Comme l'a souligné Lee Siegel, les satiristes affublent volontiers les médecins de noms de mauvais augure : ainsi le médecin du *Hāsyārṇava* de Jagadīśvara s'appelle-t-il Vyādhisindhu, Océan-de-Maladies, et son propre père Āturāntaka, Trépas-des-Malades [22] ! Dans la *Samayamātṛkā* (*La Mère maquerelle*) de Kṣemendra (XI^e^ s.), le médecin est salué avec différents noms de Yama, le dieu de la mort, et dans la *Narmamālā* (*La Guirlande de satires*) du même auteur, il porte le nom peu sérieux de Madyāmiṣapriya, Viandard-Alcoolique [23]. De même le nom de Jantuketu peut-il être pris en mauvaise part : selon le sens donné aux deux mots qui le constituent, il peut se traduire par Éclipse-des-Créatures [24]. Son père

22. *Hāsyārṇava* I, 27+. Vyādhisindhu est aussi qualifié de « trépas des porteurs de maladies » (*sarujām antako*) dans la strophe 30 qui précède immédiatement son entrée en scène (Sharma 2020 : 38-39). Dans la même veine, un médecin nommé Vyādhivardhaka, Eleveur-de-Maladies, figure dans le *Kautukaratnākara* (*L'Océan des merveilles*), un recueil de contes du XVI^e^ s. (Siegel 1989 : 170).

23. Siegel 1989 : 170 ; Baldissera 2005 : XXXIX. Hariścandra, le médecin du *Pādaṭāditaka*, fait exception, sans doute parce qu'il s'agit d'une personne qui a réellement existé (Dezső and Vasudeva 2009 : xvii-xix, 424).

24. Eclipse of Living Beings dans la traduction de Warder (2004 : § 6152). Signifiant en premier lieu « brillance » en sanskrit védique, *ketu* a ensuite pris le sens d'« apparition », ainsi que ceux, usuels en sanskrit épique et classique, de « signe, emblème, drapeau, ban-

Kuṭumbaketu Nirakṣara a, quant à lui, un nom qui peut signifier Éclipse-des-Familles l'Illettré [25]. Mais si l'on choisit de traduire de façon plus positive *ketu* par « étendard », sens fréquemment attesté, Jantuketu peut aussi signifier Étendard-des-Créatures, une personne vers qui elles peuvent se tourner lorsqu'elles sont menacées par les maladies et la mort, et Kuṭumbaketu, de même, Étendard-des-Familles [26]. Quant au « titre » d'Illettré [27], il ne doit pas être nécessairement pris en mauvaise part : dans un contexte in-

nière ». Le terme désigne aussi un « phénomène frappant et inusuel », notamment une « comète », un « météore ». Enfin, dans l'astronomie indienne, il renvoie plus particulièrement à un corps céleste qui cause les éclipses : selon la mythologie, le démon Rāhu est devenu immortel en consommant de l'ambroisie, mais Viṣṇu, pour le punir, l'a coupé en deux : sa tête a gardé le nom de Rāhu et sa queue a pris celui de Ketu, et à par intervalles, ces deux corps célestes cachent la lune et le soleil. Deux autres sens négatifs sont également associés à *ketu* dans les lexiques et attestés dans quelques textes classiques : « ennemi » et « maladie » (Renou 1939 : 333). Si Ennemi-des-Créatures semble une traduction un peu plate pour Jantuketu, Pathogène-Universel, en revanche, soulignerait encore mieux qu'Eclipse-des-Créatures la savoureuse ironie du nom donné à ce médecin (et Pathogène-Héréditaire, celle du nom que porte son géniteur).

25. Le terme *akṣara* désigne en sanskrit à la fois une syllabe, unité phonétique fondamentale associant le plus souvent une consonne et une voyelle, et le signe graphique qui lui correspond dans les écritures syllabiques en usage en Asie du Sud. Créé à l'aide du préfixe privatif *nir-*, l'adjectif *nirakṣara* signifie donc à la fois « dépourvu de lettres, vierge », appliqué à un document, ou « illettré, analphabète », appliqué à une personne.

26. Siegel donne à *jantu* le sens de « vermine » et comprend que le composé signifie « qui porte la vermine en étendard » (Dr. Wormbanner, cf. Siegel 1989 : 172) mais le parallèle avec le nom de Kuṭumbaketu rend cette interprétation douteuse.

27. Il n'est pas impossible que Nirakṣara soit le vrai nom du personnage, car c'est par ce seul mot que Danturā désigne le père de Jantuketu dans sa présentation liminaire (voir ci-dessus note 17) ; d'autre part, le mot Kuṭumbaketu disparaît du discours de Jantuketu dans certains manuscrits, comme le signale l'apparat critique de l'*editio princeps* (au lieu de *kuṭumbaketunā*, on trouve avant ou après *nirakṣareṇa* le composé *bahuvrīhi sakuṭumbakena* « avec sa famille »). Le manuscrit 644-Gha donne une leçon supplémentaire dans laquelle même *nirakṣara* ne semble pas pouvoir être pris pour un nom propre, du fait de son association avec la particule concessive *api* : « Dans cette circonstance, notre propre père, tout illettré qu'il fût, attacha avec sa famille la bouche du chameau avec des cordes très serrées et tira dessus » (*tatrāsmat-pitrā nirakṣareṇāpi sakuṭumbakena uṣṭrasya mukhaṃ baddhvā dṛḍhatara-rajjubhir ākṛṣṭaṃ* | fol. 4a l. 9).

dien qui favorise la transmission orale et considère avec suspicion la transmission écrite, ne pas savoir lire peut paradoxalement devenir la garantie d'un savoir parfaitement mémorisé auprès d'un maître au moyen de techniques d'apprentissage traditionnelles. À l'inverse, un médecin qui dépend trop des livres est tourné en ridicule, comme l'incompétent praticien du *Bhagavadajjuka*, qui bute sur un terme technique lorsqu'il essaie de citer un vers en sanskrit, et sombre dans la panique quand il ne retrouve pas son manuel [28].

LECTURE A : UN DANGEREUX CHARLATAN

SABHASĀLI : N'as-tu pas entendu les traitements énoncés par Jantuketu, qui n'ont pas entravé les épanchements morbides des humeurs ? Par exemple,

> En cas de toux, cautériser la gorge ; faire boire beaucoup de lait mélangé à du ghee en cas de fièvre liée à une indigestion ; tirer le sang des personnes émaciées ; pour supprimer les troubles intestinaux, un crabe mélangé à de l'orge ; en cas de diarrhée, de la courge épineuse mauvaise pour le transit ; sur un œil malade, une application de sel en poudre : en recourant à des traitements inadaptés de telle et telle sorte, Jantuketu renforce l'exubérance de Yama. (21)

JANTUKETU, après être entré :

> Les maladies sont choyées par mes traitements. Utilisée par moi, de l'ambroisie deviendrait du poison ! Quand je me trouve face aux malades avec leur vie entre les mains, que leur reste-t-il à craindre de Yama, que leur reste-t-il à attendre de médicaments ? (22)

DANTURĀ : *Ô grand médecin, une arête de poisson se trouve logée dans la gorge de Madanamañjarī. Que faut-il faire dans cette circonstance ?*

28. Paulose 2000 : 116, 195, 198-200.

Jantuketu, avec orgueil : Un traitement dont l'efficacité a été constatée, évidemment ! Il y a longtemps, un crabe se trouvait logé dans la gorge d'un chameau. Dans cette circonstance, notre propre père, Kuṭumbaketu l'Illettré, attacha la bouche du chameau avec des cordes très serrées et tira dessus. Alors le crabe fut délogé de sa bouche. Alors pourquoi donc ne pas tirer aussi sur la bouche de celle-ci après l'avoir attachée ?

Alors Madanamañjarī éclate de rire, et l'arête de poisson est délogée de sa bouche.

Alors Jantuketu, avec orgueil : Considérez donc l'ingéniosité de notre traitement !

Sabhasāli : Jantuketu, administrez-lui un traitement avec le plus grand soin.

Jantuketu : Si nous nous attachons à son cas, elle s'en portera à merveille, jusque dans ses parties intimes.

Sabhasāli : Quel traitement lui faut-il ? Faites-le nous savoir.

Jantuketu : Ecoutez ce précepte de Caraka :

> Il faut écraser la racine de n'importe quel arbre avec n'importe quel autre ingrédient, et il faut l'administrer à n'importe qui, et n'importe quoi en résultera. (23)

Sabhasāli : Aujourd'hui, ça pleurait à grand bruit au marché. Auriez-vous donné un traitement là-bas ?

Jantuketu : Absolument pas ! Et si c'était plutôt vous qui aviez réalisé là-bas un de vos rites salutaires ?

Sabhasāli : Absolument pas !

Kulavyādhi : *Si aucun de vous deux n'est allé là-bas aujourd'hui, alors c'est peut-être la foudre qui a abattu un fils de marchand ?*

Jantuketu : Ah ! La poisse s'acharne sur nous ! Il n'y a pas un seul être vivant qui soit malade dans cette ville ! Après avoir poussé un profond soupir. Ah ! Maudite soit la coutume de cette ville de barbares [29], qui veut que le

29. Il est difficile de déterminer si Barbarapura, littéralement « la ville des barbares », doit être pris comme un toponyme. Une ville appelée Barbarakūla, « la rive des barbares », est souvent mentionnée dans la littérature des contes (ainsi la *Samarāicchakahā* de Hari-

médecin lui-même soulève la civière du mort. C'est à cause de cela, par peur de la charge à soulever, que nous avons délaissé la médecine des éléphants pour étudier la pédiatrie. C'est sûr qu'il est plus facile de soulever un enfant mort ! En outre,

> Si le récipient de flammes flambantes destiné à consumer les barbes ne s'approche pas devant lui, est-ce que le médecin abandonne le défunt ? (24)

Sabhasāli : En ce qui me concerne, il y a une observance qui m'est chère quand je vais faire mes rites salutaires.
Jantuketu : De quelle sorte d'observance parles-tu ?
Sabhasāli : Le fait que personne d'autre ne se voie donner accès au moment du rituel funéraire des corbeaux, voilà une observance universelle qui m'est chère.
Danturā : *Grand médecin, j'ai les yeux atteints par la cataracte et je n'y vois plus clair. Alors, dis-moi, quel est le remède ?*
Jantuketu :

> Quand une maladie des yeux s'est déclarée, il faut introduire un soc brûlant dans l'anus. Alors on oublie totalement la gêne qui était apparue dans les yeux. (25)

Et aussi,

> Si l'on utilise en collyre, dans la quantité d'un grain de sésame, le latex de la fleur-en-couronne, le latex du banian, et pareillement le latex de l'euphorbe, alors on n'arrive même plus à voir une montagne. (26)

---

bhadra ou la *Kuvalayamālā* d'Uddyotana), mais il s'agit d'un port lointain, destination de marchands en quête de fortune, parfois identifié avec la ville moderne de Berbera sur la côte orientale de l'Afrique (Warder 1994 [1983] : § 2665 ; Chojnacki 2008 vol. II : 226). Il semble plus indiqué de comprendre, à la suite de Kapiladevagiri (qui traduit par « ville de sauvages », *jaṅgliyoṃ ke nagar*) et Goswami (qui met plus l'accent sur les habitants de la ville, qualifiés de « barbaric citizens »), que Jantuketu se sert de ce terme pour critiquer des gens dont les coutumes qui lui sont défavorables.

À Danturā. Sur quelle distance vois-tu ?
Danturā : *Jusqu'au banian.*
Jantuketu : C'est un banian qu'il y a à cet endroit ?
Kulavyādhi : *Le médecin lui-même a la cataracte ! Alors à quoi bon son traitement ?*
Jantuketu, après avoir regardé Madanamañjarī :

> En procédant au rituel d'initiation à l'Amour avec ces deux rotoplots en guise de pots et avec ce large cul en guise de statue, à qui le Créateur n'a-t-il pas ôté la raison ? (27)

Après avoir tourné autour d'elle. Je vais me mettre en quête d'un remède qui provoque l'envoûtement, l'anéantissement, l'égarement, l'immobilisation et la disparition ! Sur ces mots, il sort.

Lecture B : un brillant médecin

Sabhasāli : N'as-tu pas entendu parler des traitements énoncés par Jantuketu, dont rien n'entrave la diffusion ? Par exemple,

> En cas de toux, cautériser la gorge ; faire boire beaucoup de lait et de ghee en cas de fièvre liée à une indigestion ; ne pas tirer le sang des personnes émaciées ; pour supprimer les troubles intestinaux, du concombre mélangé à de l'orge ; en cas de diarrhée due à un mauvais régime, du myrobolan chébule ; sur un œil malade, une application de lessive caustique mélangée à des poudres médicinales : en faisant semblant de lui rendre des services de telle et telle façon, Jantuketu diminue l'exubérance de Yama. (21)

Jantuketu, après être entré :

> Les maladies sont choyées par mes traitements ! Utilisé par moi, du poison deviendrait de l'ambroisie ! Quand je me trouve

> face aux malades avec leur vie entre les mains, que leur reste-t-il à craindre de Yama, que leur reste-t-il à attendre de médicaments ? (22)

DANTURĀ : *Ô grand médecin, une arête de poisson se trouve logée dans la gorge de Madanamañjarī. Que faut-il faire dans cette circonstance ?*
JANTUKETU, avec orgueil : Un traitement dont l'efficacité a été constatée, évidemment ! Il y a longtemps, un concombre se trouvait logé dans la gorge d'un chameau. Dans cette circonstance, notre propre père, Kuṭumbaketu l'Illettré, attacha la bouche du chameau avec des cordes très serrées et tira dessus. Alors le concombre fut délogé de sa bouche. Alors pourquoi donc ne pas tirer aussi sur la bouche de celle-ci après l'avoir attachée ?
Alors Madanamañjarī éclate de rire et l'arête de poisson est délogée de sa bouche.
Alors JANTUKETU, avec orgueil : Veuillez considérer l'ingéniosité de notre traitement !
SABHASĀLI : Jantuketu, administrez-lui un traitement avec le plus grand soin.
JANTUKETU : Si nous nous attachons à son cas, elle s'en portera à merveille, jusque dans ses parties intimes.
SABHASĀLI : Quel traitement lui faut-il ? Faites-le nous savoir.
JANTUKETU : Veuillez écouter ce précepte de Caraka :

> Il faut écraser la racine d'un certain arbre avec un certain autre ingrédient, et il faut l'administrer à une certaine personne, et il en résultera un certain effet. (23)

SABHASĀLI : Aujourd'hui, ça pleurait à grand bruit au marché. Auriez-vous donné un traitement là-bas ?
JANTUKETU : Absolument pas ! Et si c'était plutôt vous qui aviez réalisé là-bas un de vos rites salutaires ?
SABHASĀLI : Absolument pas !
KULAVYĀDHI : *Si aucun de vous deux n'est allé là-bas aujourd'hui, alors c'est peut-être la foudre qui a abattu un fils de marchand ?*

Jantuketu : Ah ! La poisse s'acharne sur nous ! Il n'y a pas un seul être vivant qui soit malade dans cette ville ! Après avoir poussé un profond soupir. Ah ! Maudite soit la coutume de cette ville de barbares, qui veut que le médecin lui-même soulève la civière du mort. C'est à cause de cela, par peur de la charge à soulever, que nous avons délaissé la médecine pour éléphants pour étudier la pédiatrie. C'est sûr qu'il est plus facile de soulever un enfant mort ! En outre,

> Si le récipient de flammes flambantes destiné à consumer les barbes ne s'approche pas devant lui, est-ce que le médecin abandonne le défunt ? (24)

Sabhasāli : En ce qui me concerne, il y a une observance qui m'est chère quand je vais faire mes rites salutaires.
Jantuketu : De quelle sorte d'observance parles-tu ?
Sabhasāli : Le fait que personne d'autre ne se voie donner accès au moment du rituel funéraire des corbeaux, voilà une observance universelle qui m'est chère.
Danturā : *Grand médecin, j'ai les yeux atteints par la cataracte et je n'y vois plus clair. Alors, dis-moi, quel est le remède ?*
Jantuketu :

> Quand une maladie des yeux s'est déclarée, il faut introduire une aiguille chauffée dans le globe oculaire. Alors on oublie totalement la gêne qui était apparue dans les yeux. (25)

Et aussi,

> Si l'on utilise en collyre le latex de la fleur-en-couronne, le latex du banian, et pareillement le latex de l'euphorbe, on ne voit plus une montagne avec la taille d'un grain de sésame. (26)

À Danturā. Sur quelle distance vois-tu ?
Danturā : *Jusqu'au banian.*
Jantuketu : C'est un banian qu'il y a à cet endroit ?

KULAVYĀDHI : *Le médecin lui-même a la cataracte! Alors à quoi bon son traitement ?*

JANTUKETU, après avoir regardé Madanamañjarī :

> En procédant au rituel d'initiation à l'amour avec ces deux seins ronds et ce large tour de hanches, à qui le Créateur n'a-t-il pas ôté la raison ? (27)

Après avoir tourné autour d'elle. Je vais me mettre en quête d'un remède qui puisse faire disparaître l'envoûtement, l'élimination, l'égarement, l'immobilisation ! Sur ces mots, il sort.

TEXTE SANSKRIT ET COMMENTAIRES

sabhāsaliḥ - nākarṇitāni bhavatā jantuketor anivārita-prasarāṇy upacāra-vacanāni | tathā hi |

utkāśe kaṇṭha-dāhaḥ pracura-ghṛta-payaḥ-pānam āma-jvarārte
raktākṛṣṭiḥ kṛśānām udara-bhaya-harā karkaṭī saktu-miśrā |
pathyā pathyātisāre dṛśi saruji punaḥ kṣāra-cūrṇa-prayogas
tat-tan-mithyopacārais taruṇayati yamāḍambaraṃ jantuketuḥ || 21 ||

Commentaire

anivārita-prasarāṇy : « qui n'ont pas entravé les épanchements morbides des humeurs » (A) / « dont la diffusion n'est pas entravée » (B). Ce composé *bahuvrīhi* qualifie *upacāra-vacanāni*, « les formulations des traitements » du médecin. Le double sens repose sur la polysémie de *prasara-* et sur les deux interprétations possibles de ce type de composé ayant comme premier terme un participe passé passif (Renou 2007 [1961] : § 94) [30].

30. Bien que lisant tout le passage de façon négative, Bijoya Goswami donne à ce composé un sens positif : « Have you not heard of the fame of Jantuketu's cures, spread over far distance ? » (Goswami 1998 : 85). De son côté, Kapiladevagiri (1962 : 15) traduit de la façon suivante, en interprétant différemment le rapport entre les termes du composé *upacāra-vacanāni* : « N'as-tu pas entendu les paroles qui se sont propagées aux quatre coins du

utkāśe kaṇṭha-dāhaḥ : « en cas de toux violente, cautériser la gorge » (AB). Les termes employés ici posent difficulté : *utkāśa-* est absent du dictionnaire Monier-Williams, et apparaît dans les dictionnaires d'Apte et d'Edgerton avec le sens très spécifique de « clearing the throat of mucus, hemming », sans rapport avec une pathologie ; à la suite de Kapiladevagiri (1962 : 15) qui le traduit en hindi par *khāṃsī* « toux » (tout en gardant *utkāśa* entre parenthèses), je le prends comme un synonyme — plus expressif en raison de la présence du préfixe *ut* (Renou 2007 [1961] : § 111) — de *kāsa-* / *kāśa-* (m) « toux » (cf. Goswami 1998 : 86 ; employé par Jagadīśvara dans le *Hāsyārṇava*, I. 29), même si *ut* peut aussi renvoyer à une toux passant par le haut, c'est-à-dire par les narines (*utkāsana-*), afin d'expulser un corps étranger ou du mucus qui y serait coincé (*Suśrutasaṃhitā* 1. 27, 5). À noter que Lee Siegel comprend que la cautérisation de la gorge est effectuée pour mettre un terme à des vomissements : « he cauterizes the throat shut for vomiting » (Siegel 1989 : 173). Par ailleurs, *dāha* a deux acceptions techniques dans les traités de médecine, « inflammation » et « sensation de brûlure », et le composé *kaṇṭha-dāha-* apparaît dans la *Suśrutasaṃhitā* non pas avec le sens de « cautérisation de la gorge » donné par les traducteurs antérieurs et retenu ici, mais avec celui de « sensation de brûlure dans la gorge ». Le double sens paraît reposer ici sur les différents types de cautérisation employés en médecine ayurvédique : outre la cautérisation par application d'un cautère — fer rouge, mais aussi autres substances solides ou liquides, comme de l'huile chaude —, on connaissait en effet l'usage de lessives caustiques, les unes fortes, employées en usage externe comme une alternative aux instruments chirurgicaux, les autres faibles, destinées à être bues (Roşu 1989 : 54-55). La *Suśrutasaṃhitā* (1. 12. 6 ; 4. 22. 67) envisage aussi bien l'application de cautères que l'utilisation de sels en poudre (*cūrṇair lavaṇaiḥ*) dans le cas de certaines maladies affectant la cavité de la bouche (*mukha-roga*). [31]

monde au sujet des traitements de Jantuketu ? » (*kyā tumne jantuketu ke ilāj ke bāre meṃ dūr-dūr tak phailī bātoṃ ko nahī sunā ?*).

31. Il pourrait être tentant de comprendre que *dāha-* désigne, dans une interprétation

pracura-ghṛta-payaḥ-pānam āma-jvarārte : « en cas de fièvre liée à une indigestion, faire boire beaucoup de lait mélangé à du ghee » (A) / « en cas de fièvre liée à une indigestion, faire boire beaucoup de lait et de ghee » (B). Les usages thérapeutiques des différentes sortes de lait et de leurs dérivés, yaourt, petit-lait, crème, beurre frais, beurre clarifié ou ghee, écume de lait, sont décrits dans les traités comme la *Hārītasaṃhitā*. S'il est signalé par exemple que le petit-lait dont le beurre clarifié n'a pas été retiré est gras et peut favoriser entre autres troubles l'indigestion, à l'inverse l'écume de lait est recommandée en cas de fièvre produite par une indigestion, et les différentes sortes de ghee stimulent la digestion (*Hārītasaṃhitā* 1. VIII. 57, 74, 77-83, cf. Raison 1974 : 100-103). Dans le *Bhojanakutūhala* (*Les Curiosités de l'alimentation*), un traité de diététique du XVII^e^ s. environ, le ghee (appelé *ghṛta* ou *sarpis*) est mentionné à la fois comme cause possible d'indigestion (avec différents remèdes, notamment jus de citron ou petit-lait) et comme remède (pour digérer la banane, la banane plantain ou encore, mélangé à du *yavaśūka* et de l'eau chaude, la viande). Le lait (*kṣīra* ou *payaḥ*) sert à digérer le yaourt épicé, l'ail et, mélangé à de l'eau, les grains de riz, tandis que les produits à base de lait (*kṣīrabhava*) peuvent être source d'indigestion et ont pour remède le sucre candi *khaṇḍa* et le petit-lait (*Bhojanakutūhala* I. 1395, 1396-1398, 1401, 1410-1411 ; cf. Sreeja 2016 : 114-124). Je propose donc deux analyses du rapport entre *ghṛta* et *payaḥ* à l'intérieur du composé nominal, rapport *tatpuruṣa* à valeur instrumentale dans l'interprétation négative, rapport *dvandva* dans l'interprétation positive.

raktākṛṣṭiḥ kṛśānām : « tirer le sang des personnes émaciées » (A) / « ne pas tirer le sang des personnes émaciées » (B). Dans le chapitre du *Śarīrasthāna* consacré à l'opération de la phlébotomie (*śirā-vyadha-vidhi*), Suśruta mentionne les personnes émaciées dans la longue liste des patients sur qui il ne faut pas la pratiquer : « Si le patient est un enfant, une personne âgée,

positive, le « fait de chauffer » ou de « réchauffer » la gorge irritée, en entourant le cou d'une étoffe ou en buvant une boisson chaude. Toutefois, ce serait à mon sens trop affaiblir le sens d'un mot dérivant d'une racine verbale, *dah-*, qui signifier littéralement « brûler ».

sèche, amoindrie, craintive, épuisée [32], un ivrogne, un homme amaigri par un voyage ou par la fréquentation des femmes, une personne à qui l'on a administré un vomitif, un purgatif, un lavement d'eau ou d'huile [33], une personne qui manque de sommeil, un impuissant, une personne émaciée, une femme enceinte, ou encore une personne souffrant de toux, de dyspnée, de phtisie, de forte fièvre, de convulsions, d'hémiplégie, de soif consécutive à un jeûne [34], de syncope, il ne faut pas lui percer la veine » (*bāla-sthavira-rūkṣa-kṣata-bhīru-pariśrānta-madyapādhva-strī-karśita-vamita-viriktāsthāpitānuvāsita-jāgarita-klība-kṛśa-garbhiṇīnāṃ kāsa-śvāsa-śoṣa-pravṛddha-jvarākṣepaka-pakṣāghātopavāsa-pipāsā-mūrcchā-prapīḍitānāṃ ca sirāṃ na vidhyet*, *Suśrutasaṃhitā* 3. 8. 3). Le double sens semble ici reposer sur une ambiguïté dans l'analyse du composé (*sabhaṅgaśleṣa*) : le *ā* qui se trouve à la jonction des deux termes peut recouvrir soit un préfixe *ā-*, soit un préfixe privatif *a-*. Jantuketu peut donc prescrire, en mauvaise part,

32. Bhishagratna (1911 : 198) traduit la séquence d'adjectifs *rūkṣa-kṣata-bhīru-pariśrānta* de la façon suivante : « a perched man, one fatigued and emaciated with endocarditis (kshata-kshina), a person of timid or coward disposition ». Il semble cependant qu'ils prolongent la mention de la personne âgée, *pravṛddha* : en effet, le cinquième chapitre du premier livre de la *Hārītasaṃhitā* comprend une description des âges de la vie, et lorsqu'est abordée la vieillesse, une séquence similaire apparaît : « celui qui est affaibli, celui qui est fatigué et épuisé par un voyage et, de même, celui qui est affligé de maux, celui qui est sec et très émacié doit être connu comme partageant la même nature que l'enfant : tel est le terme qui le désigne. Il faut aussi connaître celui qui partage la même nature qu'une personne d'âge médian : a la même nature qu'une personne d'âge médian une personne extrêmement délicate, très craintive, ou de constitution médiocre » (*kṣīṇo 'dhva-śrānta-saṃkhinnas tathā rogānupīḍitaḥ || rūkṣaś cātikṛśo jñeyo bāla-sātmyo udāhṛtaḥ | madhya-sātmyo'pi jñeyo madhyama-vayasātmakaḥ || sukumāro'tibhīruś ca madhya-kāyaḥ*, *Hārītasaṃhitā* 1. V. 11-13, cf. Raison 1974 : 40-41, 323).

33. Sur ces différents traitements et les passages qui en traitent dans la *Hārītasaṃhitā*, voir Raison 1974 : 284, 287, 376, 381.

34. Bhishagratna (1911 : 198) sépare *upavāsa*, littéralement « jeûne », de *pipāsā*, « soif », et les traduit respectivement par « effects of fasting » et « thirst », mais vu sa position avant *pipāsā*, qui seul ne détermine pas nécessairement une maladie, il semble plus satisfaisant de donner à *upavāsa* une valeur déterminative.

ākṛṣṭi- « le fait de tirer le sang » (A), ou en bonne part, et conformément à la théorie médical, *akṛṣṭi-* « le fait de ne pas tirer le sang » (B) [35].

udara-bhaya-harā karkaṭī saktu-miśrā : « pour supprimer les troubles intestinaux, un crabe mélangé à de l'orge » (A) / « pour supprimer les troubles intestinaux, du concombre mélangé à de l'orge » (B). Le terme *karkaṭī* peut être pris comme le féminin de *karkaṭa*, « crabe », animal utilisé en médecine, mais pas pour les troubles intestinaux (Raison 1974 : 184-185). De plus, selon le *Bhojanakutūhala*, la viande d'animaux vivant en zones humides est incompatible avec beaucoup d'aliments, et l'orge est déconseillé en association avec viande et lait : « Il faut éviter d'associer les poissons avec un produit dérivé de la canne à sucre ou avec du miel ; il faut éviter de mélanger l'orge avec la viande ou le lait, et le yaourt avec des aliments chauds » (*matsyān ikṣor vikārena tathā kṣaudrena varjayet | saktūn māṃsa-payo-yuktān uṣṇair dadhi vivarjayet || Bhojanakutūhala* I. 1450, cf. Sreeja : 87-89 et n. 311). En revanche, c'est bien contre l'indigestion que s'emploie la variété de concombre appelée *karkaṭī* (*Cucumis utilissimus*) lorsque cette indigestion est provoquée par du blé (*godhūma*), d'après le *Bhojanakutūhala* (I. 1395 ; cf. Sreeja 2016 : 114).

pathyāpathyātisāre : *pathyā apathyā atisāre* « en cas de diarrhée, de la courge épineuse mauvaise pour le transit » (A) / *pathyā apathya-atisāre* « en cas de diarrhée due à un mauvais régime, du myrobolan chébule » (B). On ne trouve aucune traduction ou paraphrase de cette partie de la strophe dans les ouvrages de Lee Siegel, Bijoya Goswami et A. K. Warder, et la traduction hindi de Kapiladevagiri reste imprécise, car très proche de l'original sanskrit [36] ; de fait, cette phrase est rendue particulièrement difficile à la fois par le découpage de la séquence phonique et par le jeu de l'auteur sur les adjectifs antonymes *pathya-* « sain, digeste » et *apathya-* « mal-

35. Je remercie Sylvain Brocquet pour son aide dans l'analyse de ce composé nominal. Sur la catégorie du *sabhaṅgaśleṣa*, cf. Porcher 1978 : 346-359 ; Brocquet 2010 : 101-103.

36. *atisār (saṃgrahaṇī) meṃ viparīt pathya de* : « En cas de diarrhée (problème intestinal), donne un régime sain contraire » (Kapiladevagiri 1962 : 15). Tout au plus peut-on noter que le traducteur a voulu différencier les termes antonymes en substituant *viparīt* à *apathya.*

sain, indigeste », qui se substantivent tous deux au neutre, avec les sens respectifs de « régime sain » et « régime malsain », et le premier au féminin pour désigner des plantes salutaires en cas de certaines maladies. Le mot *pathyā-* peut ainsi désigner la courge épineuse (*Mormodica dioica*, *karkoṭakī* en sanskrit, *kakrol* en hindi), ou le myrobolan chébule (*Terminalia chebula*, plus connu sous le nom sanskrit de *harītakī*) selon le dictionnaire de termes médicaux sanskrits (Umeśacandragupta 1914 : 576). Le fruit de la première de ces deux plantes n'est pas comestible, sauf cuit en kari, et semble donc être ici le traitement inapproprié en cas de diarrhée, tandis que le fruit du myrobolan chébule entre bien dans la composition d'une préparation appelée *amṛtavaṭaka* prescrite par la *Hārītasaṃhitā* pour rétablir un transit normal (cf. Raison 1974 : 283, 285, 318, 343), et il figure aussi parmi les plantes répertoriées par l'auteur du *Mādhavacikitsā* pour soigner la colique (Salve and Mishra 2016 : 197). Il y a donc un *abhaṅgaśleṣa* sur ce terme, qui se conjugue à un *sābhaṅgaśleṣa*. En effet, dans la première lecture, la séquence phonique est analysée en trois mots distincts, un nom et un adjectif épithète au nominatif féminin singulier, suivi d'un nom au locatif singulier, *pathyā apathyā atisāre* « en cas de diarrhée, de la courge épineuse mauvaise pour le transit » (A), tandis que dans la seconde, le remède est simplement désigné par un nom au nominatif féminin singulier, tandis que la maladie est cette fois désignée par un composé nominal au locatif singulier, *pathyā apathya-atisāre* : « en cas de diarrhée due à un mauvais régime, du myrobolan chébule » (B). [37]

37. J'ai aussi été tenté de proposer deux autres analyses : 1. *pathyā apathyā atisāre* « en cas de diarrhée, de la courge épineuse mauvaise pour le transit » (A) / *pathyā pathyā atisāre* « en cas de diarrhée, du myrobolan chébule bon pour le transit » (B) avec l'*abhaṅgaśleṣa* sur *pathyā* et le *sābhaṅgaśleṣa* sur le *ā* de *pathyā* (désinence du mot et suffixe privatif du mot suivant dans le premier cas, désinence du mot dans le second cas, la séquence phonique comme l'écriture manuscrite ménageant cette ambiguïté). 2. *pathyā apathya-atisāre* « en cas de diarrhée due à un mauvais régime, de la courge épineuse » (A) / « en cas de diarrhée due à un mauvais régime, du myrobolan chébule » (B) avec un *śleṣa* sur le seul mot *pathyā*. Je retiens la solution donnée dans le corps du texte sur le conseil de Sylvain Brocquet, qui a observé dans les textes à double sens une tendance à rechercher systématiquement la plus

dṛśi saruji punaḥ kṣāra-cūrṇa-prayogas : « sur un œil malade, une application de sel en poudre » (A) / « sur un œil malade, une application de lessive caustique mélangée à des poudres médicinales » (B). Dans le *Hāsyārṇava* de Jagadīśvara, le médecin Vyādhisindhu raconte que son père Anturāntaka a autrefois soigné un roi souffrant de phlegme en frottant ses deux yeux avec du sel en poudre (*locana-dvayaṃ kṣāra-cūrṇena nirmārjya*, *Hāsyārṇava* I. 36+, cf. Goswami 1998 : 122 ; Sharma 2020 : 41, 67, qui traduit plus précisément par « sel noir »), un remède clairement nocif dans un texte critiquant le corps médical avec virulence. Même si l'on donne aux mots *kṣāra-* et *cūrṇa-* les sens plus techniques de « lessive caustique » et de « poudre médicinale », on peut noter que Suśruta déconseille formellement de les prescrire à des individus jeunes ou âgés ou d'y recourir pour soigner différentes maladies comme la cataracte : « [Un tel traitement] est toutefois nocif pour les personnes ayant du sang mêlé de bile [38], atteintes de fièvre ou de nature bilieuse, pour les enfants et les personnes âgées, pour les personnes faibles, souffrant de vertiges, d'ivresse, de syncopes, de cataracte et pour les autres personnes présentant des caractéristiques similaires » (*ahitas tu rakta-pitta-jvarita-pitta-prakṛti-bāla-vṛddha-durbala-bhrama-mada-mūrcchā-timira-parītebho'nyebhaś caivaṃvidhebhyaḥ* || *Suśrutasaṃhitā* 1. 11. 9, cf. Bhishagratna 1907 : 80). De même, il déconseille plus loin leur usage sur les parties du corps fragiles et sur les yeux, mais il mentionne une maladie des paupières comme exception : « Ainsi il ne faut pas les appliquer sur les parties du corps peu charnues, les organes vitaux, les veines, les nerfs, les articulations, les cartilages, les sutures, les vaisseaux, la gorge, le nombril, l'extrémité des ongles, les testicules, les ouvertures naturelles du corps, les parties peu charnues, ni sur les yeux dans tout autre cas qu'une maladie des paupières (*tathā marma-sirā-snāyu-sandhi-taruṇāsthi-sevanī-dhamanī-gala-nābhi-nakhāntaḥ-śephaḥ-srotaḥ-svalpa-māṃseṣu ca deśeṣv akṣṇoś ca na*

grande différenciation sémantique entres les deux significations, selon le « principe de la moindre redondance ».

38. Sur ce type de maladie, voir Raison 1974 : 351.

dadyād anyatra vartma-rogāt || *Suśrutasaṃhitā* 1. 11. 29). L'expression *dṛśi saruji* « pour un œil malade » est suffisamment vague pour laisser place à cette dernière possibilité [39].

tat-tan-mithyopacārais taruṇayati yamāḍambaraṃ jantuketuḥ : « en recourant à des traitements inadaptés de telle et telle sorte, Jantuketu renforce l'exubérance de Yama » (A) / « en faisant semblant de lui rendre des services de telle et telle façon, Jantuketu diminue l'exubérance de Yama » (B). Le verbe dénominatif *taruṇayati* dérivé de l'adjectif *taruṇa-*, « jeune, vigoureux », est attesté dans *Mālatīmādhava* (*Mālatī et Mādhava*) — drame fictionnel de Bhavabhūti (VIII[e] s.), par ailleurs auteur de deux drames mythologiques inspirés du *Rāmāyaṇa*, le *Mahāvīracarita* (*La Geste du grand héros*) et l'*Uttararāmacarita* (*La Fin de la geste de Rāma*) [40] —, où il signifie « accroître, augmenter » (*taruṇayati prauḍhaṃ karoti*, commentaire de Harihara *ad Mālatīmādhava* V. 6, cf. Grimal 1999 : 164), mais je formule l'hypothèse qu'il peut aussi prendre ici un sens inverse en se basant sur le sens premier de l'adjectif : « rendre jeune, rajeunir », d'où « minimiser, diminuer ». Le composé nominal qui complète ce verbe, *yamāḍambaraṃ*, a été diversement interprété en raison de la polysémie de son second terme *āḍambara-*, qui peut signifier entre autres « tambour », « vacarme », « vantardise », « barrissement » et, en fin de composé, « intensité », « degré extrême » (même extension sémantique pour le mot *ḍambara*, cf. Turner 2000 [1962-1969] : § 5532). Privilégiant le premier sens, Siegel (1989 : 172) comprend que Jantuketu fait résonner le tambour de la mort. Kapiladevagiri (1962 : 15), de son côté, garde le mot sanskrit dans

39. Une autre solution pour aboutir à une interprétation positive de cette prescription médicale consisterait, comme le suggère Sylvain Brocquet, à traduire *kṣāra-* par « liquide », sens dérivé de la racine verbale *kṣar-* « couler, s'écouler, verser (abondamment) » et attesté dans les lexiques. Jantuketu recommanderait ainsi « une application de liquides et de poudres médicinales sur un œil malade ». Peut-être Śaṅkhadhara joue-t-il aussi de la paronymie entre *kṣāra-* et *kṣāla-*, substantif dérivé de la racine verbale *kṣal-* « laver, purifier, nettoyer ».

40. Sur les différences entre *prakaraṇa*, « drame fictionnel », et *nāṭaka*, « drame mythologique », voir Leclère 2022 : 175-177.

sa traduction hindi, mais ajoute entre parenthèses une glose : *jantuketu vaidya jamrāj kā āḍambar hī baṛhātā hai* (*arthāt mṛtyu ko baṛhāvā detā hai*), soit « le médecin Jantuketu accroît l'*āḍambara* du roi Yama, c'est-à-dire qu'il donne un encouragement à la mort ». Il semble donc implicitement prendre *āḍambara-* dans le sens de « vantardise ». Quant à la traduction de Goswami (1998 : 86), elle ne se rattache clairement à aucun des sens référencés : « in these false cures, Jantuketu extends Yama's duties », dont la traduction française pourrait être « par ces mauvais traitements, Jantuketu étend les prérogatives de Yama ». Dans un premier temps, j'ai été tenté de privilégier le sens de vacarme (qu'il s'agisse des clameurs guerrières venant des troupes de Yama ou, comme me l'a suggéré Lyne Bansat-Boudon, des lamentations funèbres consécutives aux agissements de Jantuketu) ; c'est d'ailleurs ainsi que le mot se comprend dans le titre d'une pièce de théâtre du IXe s., l'*Āgamāḍambara* de Jayanta Bhaṭṭa, que Csaba Dezső a traduit par *Much Ado about Religion* (*Beaucoup de bruit pour la religion*) par référence à la pièce de William Shakespeare *Much Ado about Nothing (Beaucoup de bruit pour rien)*. J'aboutis cependant au sens d'exubérance pour associer à l'idée de vantardise ou d'orgueil privilégiée par Kapiladevagiri un autre sens, celui de déploiement, bien attesté pour le terme *ḍambara* dans les trois pièces de Bhavabhūti (occurrences recensées par Grimal 2005 : 121, 364), dont on a déjà pu noter l'influence sur Śaṅkhadhara. En effet, *ḍambara* y est fréquemment employé en composition nominale pour dénoter le déploiement d'une bannière (*Mālatīmādhava* III. 25+), ou plus souvent encore la profusion des nuages (*Mahāvīracarita* VI. 9) [41] ou des frondaisons d'arbres *kadamba* (*Mālatīmādhava* III. 7 ; IX. 16 ; *Uttararāmacarita* VI. 17) [42]. C'est aussi un sens que l'on peut donner à l'unique occurrence

41. Vīrarāghava glose *ḍambara-* par *garva-* « orgueil », et François Grimal comprend que l'énonciateur de la strophe, Rāvaṇa, oppose aux cheveux joliment attachés de Sītā « la pompe des nuages » (Grimal 1989 : 382).

42. A l'acte III de *Mālatīmādhava* et à l'acte VII de *l'Uttararāmacarita*, le terme apparaît à la fin d'un long composé occupant la seconde moitié du vers, avec un *pāda* final identique (°*kṣaṇa-baddha-kuḍmala-kadamba-ḍambara* au masculin singulier nominatif dans une

du mot *āḍambara* dans l'œuvre de Bhavabhūti, quand Śambuka décrit à Rāma les luxuriants bosquets de bambous qui recouvrent le Mont Krauñca (°*kīcaka-stambāḍambara*°, *Uttararāmacarita* II. 29) [43]. Le cas du composé *tattan-mithyopacārais* est également délicat : ici comme ailleurs dans le passage, *upacāra-* renvoie clairement aux remèdes du médecin, mais il me semble qu'il peut avoir aussi son sens premier de « service » : Jantuketu

pièce, et accusatif dans l'autre). Les commentateurs du *Mālatīmādhava*, Harihara et Jagaddhara, glosent tous deux *ḍambara-* par *prapañca-*, « déploiement », et Kale (1967 [1913] : [28]) traduit le terme par « majestic condition ». De son côté, c'est par *vibhrama-* que Vīrarāghava glose *ḍambara-* dans son commentaire de l'*Uttararāmacarita*, avec probablement le sens de « grâce ». La seconde occurrence de *ḍambara* dans *Mālatīmādhava* est glosée par Harihara avec un composé, *prauḍhi-prapañca-*, qui n'est lui-même pas dénué d'ambiguïté, car le premier terme est polysémique (« développement », « croissance », sens qui peuvent paraître redondants avec celui de *prapañca-*, ou « assurance », « effronterie », sens qui correspondent à une des acceptions de *ḍambara-* et *āḍambara-*), et la relation qu'il entretient avec le second terme est difficile à déterminer (appositionnelle ? casuelle ?). Harihara fait-il référence au « développement de la croissance » des bourgeons de l'arbre ? Ou a-t-il associé deux synonymes dans un composé *karmadhāraya* pour marteler l'idée d'épanouissement de la végétation ? Jagaddhara semble quant à lui comprendre que *ḍambara-* fait référence au « départ », *ārambha-*, des bourgeons (à moins qu'il ne s'agisse des fleurs, puisqu'il glose *ḍimba-* par *golaka-*, « boule » qui semble évoquer la fleur ronde du *kadamba*) : *ḍimbo golakas tasya ḍambareṇārambheṇa vyāptā ata eva śrīmanto nīpa-vṛkṣā[s]* « *ḍimba*, littéralement l'œuf, c'est la boule : du fait de son exubérance, *ḍambara*, c'est-à-dire de son départ, les arbres *nīpa* [synonyme de *kadamba*] qui en sont recouverts sont de toute beauté ». A nouveau, Kale (1967 [1913] : [82]) choisit l'adjectif « majestic » pour traduire *ḍambara-* : « The extensive mountain tracts present the beauty of the Kadamba trees majestic by the display of their blossoms thick-set on account of their opening ». Quant à Strehly (1885 : 224), il retient, semble-t-il, l'idée d'exubérance dans sa traduction précise et élégante : « La croupe des montagnes est couverte d'arbres kadambas épais et luxuriants, surmontés de boules entr'ouvertes par l'éclosion ».

43. Vīrarāghava glose *āḍambara-* par *sambhrama-* dont le sens principal est « agitation », idée que Nadine Stchoupak (1968 [1935] : 43) semble associer au son couramment dénoté par le mot en évoquant dans sa traduction les « bosquets de roseaux bruissants ». Toutefois, comme le mot *vibhrama-* auquel il est apparenté et que Vīraghava emploie pour commenter *ḍambara-* à l'acte VI, *sambhrama-* peut aussi revêtir les sens de « beauté », « grâce ».

semble être au service de Yama en prescrivant ces traitements en apparence farfelus, mais en réalité il sauve bien les malades.

jantuketuḥ — (praviśya |)

vyādhayo mad-upacāra-lālitā
mat-prayuktam amṛtaṃ viṣaṃ bhavet |
kiṃ yamena sarujāṃ kim auṣadhair
jīva-hartari puraḥ-sthite mayi || 22 ||

Commentaire

vyādhayo mad-upacāra-lālitā : « les maladies sont choyées par mes traitements » (AB). Śaṅkhadhara semble ménager une lecture ironique de la proposition en associant de façon incongrue le terme négatif et abstrait « maladie » et le participe passé du causatif *lālayati* « caresser, flatter, chérir », qui exprime une relation affective de façon très concrète.

mat-prayuktam amṛtaṃ viṣaṃ bhavet : « utilisée par moi, de l'ambroisie deviendrait du poison ! » (A) / « utilisé par moi, du poison deviendrait de l'ambroisie ! » (B). L'ordre des mots incite à prendre *amṛtaṃ* comme sujet et *viṣam* comme attribut du sujet, mais l'inverse reste possible en sanskrit, ce qui fait écho aux propos liminaires du traité de Caraka : « un poison prescrit à bon escient peut être un excellent médicament, et de même un médicament prescrit à mauvais escient peut être un terrible poison » (*Carakasaṃhitā* 1. 1. 126-127, cité par Siegel 1989 : 172) [44].

kiṃ yamena sarujāṃ kim auṣadhair jīva-hartari puraḥ-sthite mayi : « Quand je me trouve face aux malades avec leur vie entre les mains, que leur reste-t-il à craindre de Yama, que leur reste-t-il à attendre de médicaments ? » (AB). En employant le nom d'agent *hartṛ*, Śaṅkhadhara joue sur l'ambiguïté de la racine *hṛ* « enlever » ou « apporter » : Jantuketu peut donc aussi bien ôter la vie aux malades (A) que la leur rendre (B). Dans le premier cas, les malades n'ont plus rien à craindre de Yama car

44. On retrouve ici l'ambivalence du grec φάρμακον, qui peut désigner à la fois un médicament et un poison.

Jantuketu va les achever avant même que le dieu de la mort ne puisse intervenir, et rien non plus à espérer de quelconques médicaments (A). Dans le second cas, Jantuketu va les sauver de Yama avec tant d'efficacité que d'autres remèdes seront superflus (B).

danturā — mahāvejja maaṇamañjarīe gale mīṇa-kaṇṭaaṃ laggiyaṃ vaṭṭadi | tattha kiṃ karīadu |
jantuketuḥ — (sagarvam |) dṛṣṭa-pratyayas tāvad upacāraḥ | pūrvam uṣṭrasya gale karkaṭī lagnāsīt | tatrāsmat-pitrā kuṭumba-ketunā nirakṣareṇoṣṭrasya mukhaṃ bandhayitvā dṛḍhatara-rajjubhir ākṛṣṭam | tatas tan-mukhād vilagitā karkaṭī | tad etasyā api mukhaṃ bandhayitvā kim iti nākṛṣyate | (tatas tasyā hasantyā mukhād vigalitaṃ mīna-kaṇṭakam |)
(tataḥ sagarvam) jantuketuḥ — avadhāryatām asmad-upacāra-cāturyam |

Commentaire

Pas moins de quinze techniques sont connues en médecine ayurvédique pour extraire les corps étrangers, comme exposé au début du chapitre dédié au sujet dans le *Sūtrasthāna* de la *Suśrutasaṃhitā* : « Nous allons maintenant énoncer en résumé les quinze méthodes pour extraire un corps étranger qui n'est pas profondément fixé : le recours à la capacité naturelle d'expulsion, la suppuration, l'excision, le fait de briser le corps étranger, la pression, le frottement, le fait de souffler des poudres médicinales [45], l'administration d'émétiques, la purge, le nettoyage au moyen d'eau, la friction avec les doigts, l'évacuation par voie rectale, la succion, l'application d'un aimant et le rire » (*tatra samāsenānavabaddha-śālyoddharaṇārthaṃ pañcadaśa hetūn vakśyāmaḥ | tad yathā - svabhāvaḥ, pācanaṃ, bhedanaṃ, dāraṇaṃ, pīḍanaṃ, pramārjanaṃ, nirdhmāpanaṃ, vamanaṃ, virecanaṃ, prakṣālanaṃ, pratimarśaḥ, pravāhaṇam, ācūṣanaṃ, ayaskānto, harṣaś ceti | Suśrutasaṃhitā* 1. 27. 4, cf. trad. Bhishagratna 1907 : 256). Le rire sert à expulser le chagrin qui est apparu pour diverses raisons et qui s'est fixé comme un corps étranger

45. Je suis le traducteur anglais de la *Suśrutasaṃhitā*, qui déploie le sens du terme technique *nirdhmāpanaṃ* par la périphrase « blowing with the mouth of medicinal powders into the affected part » (Bhishagratna 1907 : 256).

dans le cœur (*hṛdy avasthitam aneka-kāraṇotpannaṃ śoka-śalyaṃ harṣeṇeti* | *Suśrutasaṃhitā* 1. 27. 5), mais il semble aussi être utilisé ici à bon escient comme réflexe mécanique pour faire sortir l'arête de poisson par là où elle est entrée (il faut faire emprunter par le corps étranger le trajet inverse, *pratiloma*, quand il est proche du point d'entrée, et lui faire suivre sa route, *anuloma*, quand il en est trop éloigné, cf. *Suśrutasaṃhitā* 1. 27. 6-7). Pour retirer de la gorge un os (*asthi-śalya*) tel qu'une arête de poisson, la *Suśrutasaṃhitā* (1. 27. 19) préconise d'utiliser un fil (*sūtra*) avec à son extrémité un nœud de cheveux (*keśoṇḍuka*) ou une petite brosse à dents (*danta-dhāvana-kūrcaka*). La corde (*rajju*) que Jantuketu propose d'utiliser est bien mentionnée dans le chapitre, mais comme de façon négative : si elle exerce une pression sur la gorge, comme peuvent également le faire un bras (*bāhu*), une liane (*lāta*), un lien (*pāśa*), elle déséquilibre les humeurs et obstrue la cavité de la bouche, ce qui entraîne écoulement de salive, formation d'écume et perte de connaissance (*Suśrutasaṃhitā* 1. 27. 22).

sabhāsaliḥ — jantuketo mahā-prayatnena kriyatām asyā upacāraḥ |
jantuketuḥ — asmad-anuṣṭhitāyā [46] ***asyā guhyāgāre'pi bhaviṣyati viśeṣaḥ |***

Commentaire

asmad-anuṣṭhitāyā asyā guhyāgāre'pi bhaviṣyati viśeṣaḥ : « Si nous nous attachons à son cas, elle s'en portera à merveille, jusque dans ses parties intimes » (AB). Signifiant au propre « différence, supériorité, excellence », le terme *viśeṣa* désigne en contexte médical l'« évolution favorable d'une maladie ». Il est toutefois possible de conserver en français l'équivoque, qui tient à la mention expresse du sexe de la courtisane comme partie du corps qui bénéficiera des soins du médecin : veut-il dire qu'il aura avec elle des réactions sexuelles dont elle n'aura pas à se plaindre (A), dans la lignée des médecins lubriques de la satire sanskrite (Siegel 1989 : 177-181), ou qu'il traitera efficacement un organe particulièrement exposé aux maladies en raison de la profession de la patiente (B) ?

46. Ms. 428-Gha fol. 8a, l. 8 : *asmad* ; Eds : *asmād*. Dans le Ms. 644-Gha, cette réplique et la suivante sont omises.

sabhāsaliḥ — nivedyatāṃ tad-upacāraḥ |
jantuketuḥ — śrūyatāṃ caraka-matam |

> ***yasya kasya taror mūlaṃ yena kenāpi peṣayet |***
> ***yasmai kasmai pradātavyaṃ yadvā tadvā bhaviṣyati || 23 ||***

Commentaire

« Il faut écraser la racine de n'importe quel arbre avec n'importe quel autre ingrédient, et il faut l'administrer à n'importe qui, et n'importe quoi en résultera » (A) / « Il faut écraser la racine d'un certain arbre avec un certain autre ingrédient, et il faut l'administrer à une certaine personne, et il en résultera un certain effet » (B). Le double sens tient à l'ambiguïté propre aux locutions indéfinies associant deux pronoms-adjectifs au même cas (un relatif et un interrogatif), que Śaṅkhadhara emploie ici (cf. Renou 2007 [1961] : § 261) : en mauvaise part, Jantuketu ignore quels ingrédients utiliser ; en bonne part, il donne la procédure générale pour confectionner le remède sans préciser les ingrédients utilisés.

sabhāsaliḥ — adyeha haṭṭe rodana-kalakalaḥ saṃvṛttaḥ | tat tatra kiṃ bhavad-upacāraḥ saṃjātaḥ |
jantuketuḥ — nahi nahi | bhavadbhir eva yadi tatra svastyayanaṃ kṛtaṃ syāt |

Commentaire

svastyayana : « rite salutaire ». Laissé tel quel par Bijoya Goswami dans sa traduction anglaise, ce terme désigne différents rituels destinés à garantir le succès ou à prévenir un danger. Il s'agit essentiellement de réciter des hymnes, tirés notamment du *Ṛgveda* et de l'*Atharvaveda*, mais le rituel peut aussi consister à accomplir des actions purificatoires ou à faire des offrandes de nourriture. Entre autres effets bénéfiques, les *svastyayana* peuvent sauver d'une maladie et se trouvent ainsi listés par Caraka parmi les différentes catégories de thérapie reposant sur le divin (*daivavyāpāśraya*), comme les incantations, les pierres précieuses, les oblations, les sacrifices etc. (*Carakasaṃhitā* 1. 11. 54). Caraka rappelle par ailleurs tout

ce que la médecine doit à l'*Atharvaveda* dans la maîtrise de ces procédés magiques pour recouvrer la santé (*Carakasaṃhitā* 1. 30. 21). En mentionnant ce rituel avec ironie, Jantuketu prend donc ses distances avec les guérisons miraculeuses que prétendent accomplir les maîtres religieux tels que Sabhāsali, et sous-entend qu'il recourt pour sa part à des thérapies reposant sur des raisonnements logiques (*yukti-vyāpāśraya*) ou sur des procédés psychologiques (*sattvāvajaya*). Cf. Gonda 1980 : 262-264 ; De Simini 2016 : 98 n. 253 ; Roşu 1978 : 103-104.

sabhāsaliḥ — nahi nahi |
kulavyādhiḥ — ajja [47] ***jai tumhe duve vi tattha ṇa gadā tā kiṃ vajjeṇa mārido vaṇia-taṇao |***
jantuketuḥ — aho durdaivam asmākam | nirvyādhayaḥ sakala-nagara-prāṇinaḥ | (dīrghaṃ niśvasya |) aho dhig vyavahāraṃ barbara-purasya yad vaidya eva mṛtaka-khaṭvām udvahati | ata evāsmābhir udvahana-bhāra-bhayād gaja-vaidyakam apahāya bāla-tantram abhyastam | bālasya hi mṛtasya sukaram udvahanam | kiṃ ca |

> ***śmaśru-saṃcaya-vidhvaṃsi jvalaj-jvalana-bhājanam*** [48] **|**
> ***nopasarpati ced agre mṛtaṃ muñcati kiṃ bhiṣak || 24 ||***

Commentaire

aho durdaivam asmākam | nirvyādhayaḥ sakala-nagara-prāṇinaḥ | : les complaintes du médecin peuvent être le signe de sa vénalité (Siegel 1989 : 174-177), mais elles peuvent aussi révéler la difficulté à être un médecin de village aux maigres émoluments. Jantuketu fait en effet partie des nom-

47. Dans les deux éditions, la *chāyā* propose *ārya* « monsieur » comme équivalent sanskrit du prakrit *ajja*, mais Kulavyādhi s'adresse à Sabhāsali avec le terme *uvājjhāa* (sanskrit *upādhyāya*, « maître »), et la présence deux répliques plus haut de l'adverbe *adya* incite plutôt à voir dans *ajja* l'équivalent prakrit de ce mot-ci. Le mot est absent dans la leçon du Ms. 428-Gha fol. 8b l. 4.

48. Ms. 644-Gha fol. 4b l. 7 ; Ms. 428-Gha fol. 9a l. 1-2 ; Ed2 : *jvalaj-jvalana-bhājanam* ; Ed1 : *jalaj-jvalana-bhājanam.*

breux débiteurs que la mère maquerelle, qui fait aussi office de prêteuse sur gages, énumère dès son entrée en scène au premier acte.

bāla-tantram : « pédiatrie » à entendre dans un sens large (il n'est pas possible de donner un sens ésotérique au terme *tantra*, comme le fait Kapiladevagiri en glosant entre parenthèses par « sorcellerie des enfants » ou « liée aux enfants », *baccoṃ kā ṭoṇā-ṭoṭkā*). La *Hārītasaṃhitā* définit le *bālacikitsā-tantra* de la façon suivante : « La connaissance du traitement de l'embryon, ainsi que les soins de la femme en couches, l'apaisement des maladies des enfants : cette action est la médecine infantile » (*garbhopakramavijñānaṃ sūtikopakramas tathā | bālānāṃ roga-śamanaṃ kriyā bāla-cikitsitam || Hārītasaṃhitā* 1. 2. 16, cf. Raison 1974 : xl-xli, 12-13).

śmaśru-saṃcaya-vidhvaṃsi … bhiṣak : « si le récipient de flammes flambantes destiné à consumer les barbes ne s'approche pas devant lui, est-ce que le médecin abandonne le défunt ? » (AB). Selon Bijoya Goswami, il est fait ici référence à la torche avec laquelle on touche le visage du cadavre au moment de la crémation. Deux images opposées du médecin peuvent se dégager de cette strophe : soit il se montre tellement avide de soutirer de l'argent à son patient qu'il ne le lâche pas d'un pouce, même lorsque ce dernier est trépassé et sur le point d'être brûlé sur le bûcher funèbre, soit il est acharné à le guérir au point de rester à ses côtés jusqu'à son dernier souffle. À l'appui de la première interprétation, Kṣemendra se moque du médecin avide de richesses : « Il délivre les gens de leurs richesses et de leurs souffles vitaux, mais de leurs maladies, il ne les délivre pas ! Si le patient est riche, il ne l'abandonne pas tant qu'il vit » (*cikitsako'rtha-prāṇāṇāṃ vyādhīnām acikitsakaḥ | ājīvam īśvaraḥ śūlī yena na tyajyate janaḥ || Narmamālā* II. 71, cf. Baldissera 2005 : 21, 86 n. 204).

sabhāsaliḥ — aham apy abhimata-niyamaḥ svastyayanārthaṃ vrajāmi |
jantuketuḥ — kīdṛśas te niyamaḥ |
sabhāsaliḥ — yat karaṭaka-śrāddhe'nyasya praveśo na dīyate | ayam evābhimato niyamaḥ sarvatra |

Commentaire

abhimata-niyamaḥ : « il y a une observance qui m'est chère ». Ce composé *bahuvrīhi* dépendant grammaticalement du sujet du verbe *vajrāmi* n'est pas facile à traduire, d'une part, en raison de la polysémie du participe passé passif *abhimata* (« désiré, agréable », mais aussi « autorisé » ou encore « supposé »), d'autre part, du fait de l'ambiguïté propre à ce type de composé, l'agent de l'action exprimée par la forme verbale en *-ta* n'étant pas nécessairement la personne qualifiée par le composé (voir ci-dessus le commentaire de la phrase introduisant la strophe 21). J'ai ici compris que Sabhāsali est l'agent de l'action (« en trouvant agréable l'observance »), mais on pourrait aussi traduire différemment en donnant un sens différent et un agent extérieur et indéfini au participe passé passif (« en pratiquant l'observance autorisée »). Comme me le fait remarquer Sylvain Brocquet, Śaṅkhadhara a même pu avoir la malice de faire coexister les deux sens pour mieux souligner l'hypocrisie de Sabhāsali : sous des dehors de dévotion, il ne recherche en réalité que son intérêt. Réputés être un grand moyen d'apaiser le mal, les rituels de *svastyayana* sont notamment exécutés par les brahmanes invités aux banquets funéraires, et Sabhāsali semble faire allusion au fait que selon certains textes consacrés au rituel, comme les *Jaiminīyagṛhyasūtra,* personne ne doit manger avant que les brahmanes n'aient eux-mêmes pris leur part et donné leur bénédiction (Gonda 1980 : 263-264).

karaṭaka-śrāddhe : « au moment du rituel funéraire des corbeaux ». Bijoya Goswami remplace dans sa traduction cette expression par *aghaṭu-śrāddha*, en précisant en note qu'il s'agit du rituel de *śrāddha* effectué le onzième jour. De fait, les dictionnaires modernes (Böethlingk-Roth, Apte, Monier-Williams) signalent que selon certaines sources lexicales indiennes, *karaṭa* peut désigner la première cérémonie funèbre en l'honneur d'un mort et fonctionner comme synonyme de *nava-śrāddha* ou *ekādaśāhādi-śrāddha*. Les *nava-śrāddha* ou « rituels nouveaux » sont célébrés pendant la période d'impureté rituelle qui suit le décès, période de dix ou onze jours ; les rituels pour le défunt s'étendent toutefois sur une période qui peut aller jusqu'à

un an et comprennent également les *miśra-śrāddha* et les *purāṇa-śrāddha* (destinés à intégrer le *preta* ou « trépassé » dans le groupe des *pitṛ* « pères »), d'où la présence du mot *ādi* dans *ekādaśāhādi-śrāddha* : « rituels des onze jours etc. » (Saindon 1997 : 51-65). La signification du composé *karaṭaka-śrāddha* n'est pas élucidée pour autant par ces différentes sources, mais dans la mesure où *karaṭa* et son diminutif *karaṭaka* peuvent désigner un corbeau, je présume qu'il est fait allusion à la consommation par ces oiseaux des boulettes de riz (*piṇḍa*) offertes au défunt. Du reste, dans le *Bhagavadajjuka*, le disciple du vénérable, Śāṇḍilya, raconte qu'il vient d'une famille de brahmanes pauvres vivant des restes de telles offrandes : « Ah, là, là ! Primo, je suis né dans une famille de brahmanes, qui tirait de cette condition sociale toute sa satisfaction : on portait le cordon sacré attaché au cou, on passait son temps à agiter la langue pour ne rien dire, et on récupérait les restes d'offrandes funéraires que les corbeaux n'avaient pas mangés » (*bho pudhamam eva ahaṃ karaḍaa-sesa-samiddhe ṇirakkhara-pakkhitta-jihe kaṃṭhappasatta-jaṇṇopavīde baṃmaṇṇa-matta-parituṭṭhe kule pasūdo*, *Bhagavadajjuka* I. 3+, trad. Leclère et Cabarrocas ; voir aussi Paulose 2000 : 171).

danturā — mahāvejja timirāulā me ṇaaṇā ṇa pekkhanti | tā osahaṃ bhaṇa | jantuketuḥ —

> ***cakṣū-roge samutpanne tapta-phālaṃ gude nyaset |***
> ***tadā netrodbhavāṃ pīḍāṃ manasāpi na saṃsmaret || 25 ||***

api ca |

> ***arka-kṣīraṃ vaṭa-kṣīraṃ snuhī-kṣīraṃ tathaiva ca |***
> ***añjanaṃ tila-mātreṇa parvato'pi na dṛśyate || 26 ||***

Commentaire

cakṣū-roge ... nyaset : « quand une maladie des yeux s'est déclarée, il faut introduire un soc brûlant dans l'anus » (A) / « quand une maladie des yeux s'est déclarée, il faut introduire une aiguille chauffée dans le globe oculaire » (B). De prime abord, le médecin cherche à distraire le patient de sa

cataracte en le torturant à un autre endroit de son corps (*guda* « anus, rectum » dans la terminologie médicale, cf. Raison 1974 : 309) à l'aide d'un objet métallique chauffé à blanc (*tapta-phāla* « soc brûlant »), mais *guda* a un paronyme, *guḍa*, qui signifie « globe » et peut ainsi désigner, dans une lecture positive, le globe oculaire qu'il faut inciser avec une lame chauffée pour abaisser le cristallin opacifié par la cataracte (pour la description de cette opération que contient la *Suśrutasaṃhitā*, voir Renou 1961 : 399-401). Le fait que le double sens repose ici non pas sur l'extension sémantique du terme *guda*, mais sur la proximité phonétique avec *guḍa*, pose question : se peut-il que l'opposition entre les consonnes *d* et *ḍ* soit en partie neutralisée à l'époque et dans la région où écrit Śaṅkhadhara, comme elle l'est de façon patente pour les consonnes *b* et *v* [49] ? Ou bien cette paronymie est-elle la preuve que Jantuketu ne parvient à énoncer de bons traitements que de façon involontaire et, ici, approximative ? De même, le terme *phāla* ne désigne que des outils agricoles ; pour parvenir au sens de « lame » nécessaire dans la lecture positive de la réplique, il faut faire un détour par *phala*, mot dont il dérive par allongement de la première syllabe et qui peut, lui, désigner non seulement des outils agricoles mais aussi d'autres objets métalliques tels que lame de couteau ou pointe de flèche.

arka-kṣīraṃ … na dṛśyate : « si l'on utilise en collyre, dans la quantité d'un

49. Cf. Brocquet 2010 : 14. On peut noter que la coexistence de plusieurs langues dans le texte théâtral peut contribuer à neutraliser cette opposition : si Jantuketu parle sanskrit, plusieurs autres personnages parlent prakrit, à commencer par les personnages féminins, Danturā et Madanamañjarī (voir ci-dessus). Or les consonnes dentales du sanskrit sont souvent remplacées en prakrit par des consonnes cérébrales (Pischel 1999 [1981] : § 218-224). En revanche, il semble plus difficile de défendre ici l'hypothèse d'un *bhāṣāśleṣa* (double sens fondé sur deux langues ou plus), car en prakrit comme en sanskrit, il ne semble jamais y avoir eu d'homonymie stricte entre les mots signifiant « anus » d'une part, « globe » d'autre part. Le terme sanskrit *guda* a en effet conservé sa consonne dentale intervocalique en prakrit, tandis que la consonne cérébrale intervocalique de *guḍa* a diversement évolué en prakrit (et dans les langues néo-indiennes) : si elle se maintient dans le diminutif prakrit *guḍiā*, elle s'affaiblit le plus souvent en *ḷ*, *l* ou *r* (Pischel 1999 [1981] : § 240 ; Turner 2000 [1962-1969] : § 4181, 4194).

grain de sésame, le latex de la fleur-en-couronne, le latex du banian, et pareillement le latex de l'euphorbe, alors on n'arrive même plus à voir une montagne » (A) / « si l'on utilise en collyre le latex de la fleur-en-couronne, le latex du banian, et pareillement le latex de l'euphorbe, on ne voit plus une montagne avec la taille d'un grain de sésame » (B). Les trois plantes à latex (*kṣīra*) évoquées dans ce *śloka*, fleur-en-couronne (*arka*, *Calotropis gigantea*), banian (*vaṭa*, *Ficus Benghalensis*) et euphorbe (*snuhī*, identifiée à quatre variétés d'euphorbe, *Euphorbia neriifolia*, *Euphorbia antiquorum*, *Euphorbia nivulia* et *Euphorbia royleana*, cf. Ferrari and Rofolo 2017 : 84) sont connues en médecine ayurvédique pour diverses utilisations thérapeutiques, mais le traitement des yeux ne semble pas en faire partie [50] ; bien au contraire, le latex de la fleur-en-couronne et celui de l'euphorbe sont connus de longue date pour leur nocivité sur cette partie du corps et entrent dans la composition de poisons provoquant la cécité, comme en atteste par exemple l'*Arthaśāstra* (Ferrari and Rofolo 2007 : 93). Les deux traducteurs prennent donc la strophe en mauvaise part, le traitement faisant perdre définitivement la vue au patient. [51] Pour ménager un double sens à cette strophe, deux interprétations semblent alors possibles : soit il faut lire la strophe comme une mise en garde de Jantuketu contre l'utilisation du latex de ces plantes en collyre, ce que rend possible l'absence de prescription explicite,

50. Pour une liste des usages des différentes parties du banian (écorce, latex, graines, fruits), notamment contre la diarrhée, les problèmes respiratoires, les affections cutanées, voir Talukdar, Rahman and Paul 2015 : 3-4 ; Salve and Mishra 2016 : 196. Pour l'euphorbe, voir Ferrari and Rofolo 2007 : 85-91. Pour la fleur-en-couronne, voir Kadiliya, Ponnusankar and Elango 2013 : 33-34.

51. Kapiladevagiri (1962 : 16) insiste dans sa traduction hindi sur le fait qu'en appliquant sur l'œil ces latex « même dans la quantité d'un grain de sésame » (*tilamātra bhī āṃkh meṃ āṃjne (aṃjan) se*), « même une montagne ne sera pas visible » (*parvat bhī dikhāī nahīṃ paṛtā hai*). Pour plus de clarté, il ajoute encore entre parenthèses : « le sens est que l'on deviendra complètement aveugle avec le traitement décrit » (*arthāt ukta kriyā se nipaṭ andhā ho jāyegā*). Goswami (1998 : 88) traduit lui aussi en redoublant l'emphase, alors que le texte sanskrit ne comporte qu'une particule *api* : « If even the slightest amount of resin of the arka, the banyan or the spurge are anointed over the eye, even a mountain will not be seen. »

soit il faut comprendre qu'on peut s'en servir pour faire cicatriser l'œil après une opération : d'après la *Suśrutasaṃhitā*, le latex d'euphorbe entre dans la composition d'une pâte antiseptique pour soigner les ulcères ou les blessures cutanées (Ferrari and Refolo 2017 : 89 n. 20) ; l'application directe de latex de banian sur les blessures est attestée dans un district du Gujarat (Talukdar, Rahman and Paul 2015 : 4) ; enfin, l'effet coagulant du latex de la fleur-en-couronne est connu en médecine traditionnelle et a été démontré par une étude récente (Kadiliya, Ponnusankar and Elango 2013 : 34 ; Rajesh *et alii* 2005). Si cette deuxième interprétation est retenue, il semble nécessaire de comprendre *tila-mātreṇa* comme un complément de manière du verbe *dṛśyate* pour donner à la phrase un sens positif, à savoir que la vision n'est plus limitée par la cataracte.

(danturāṃ prati |) kiyad dūraṃ paśyasi |
danturā — vaḍa-rukkhaṃ jāva |
jantuketuḥ — atra vaṭa-vṛkṣo'py asti kim |
kulavyādhiḥ - vejjo jjeva timirāulo | tā kiaṃ uvaāreṇa | [52]

Commentaire

atra vaṭa-vṛkṣo'py asti kim : « C'est un banian qu'il y a à cet endroit ? » (AB). Kulavyādhi comprend que Jantuketu ne voit pas l'arbre et souffre lui-même de cataracte, mais comme le terme employé est un composé *karmadhāraya* à relation appositionnelle, *vaṭa-vṛkṣa*, « arbre banian » (Renou 2007 [1961] : § 89B), la question marquée par l'adverbe *kiṃ* peut aussi porter seulement sur le premier terme : dans ce cas, le médecin voit bien l'arbre, mais se demande s'il appartient à la famille des banians.

jantuketuḥ [53] ***— (madanamañjarīm avalokya |)***

52. Ms. 644-Gha fol. 4b l. 1 *tā kiaṃ uacāreṇa* (sans *chāyā*) ; Ms. 428-Gha fol. 9a l. 7 *tā kiaṃ uvacāreṇa* (*chāyā* augmentée d'une glose du mot *upacāreṇa* dans la marge inférieure : *tat kṛtam upacāreṇa mithyopacārena [i]tyarthaḥ*) ; Eds. *tā buḍuiaṃ uvaāreṇa* (*chāyā* : *tad bruḍitam upacāreṇa*).

53. Ms. 428-Gha fol. 9a l. 7-8 ; Ed2 : *jantuketuḥ* ; Ms. 644-Gha fol. 5a l. 1 : *jantu* ; Ed1 : *dantuketuḥ* (la faute d'impression dans l'*editio princeps* est sans doute due au fait que les répliques

stana-kalaśābhyām ābhyām amunā guruṇā nitamba-bimbena |
kasya na manmatha-dikṣā-vidhinā vidhinā hṛtaṃ cetaḥ || 27 ||

(parivṛtya |) vaśīkaraṇa-māraṇa-mohana-stambhanoccāṭanam auṣadham anusārami | (iti niṣkrāntaḥ |)

Commentaire

stana-kalaśābhyām ābhyām amunā guruṇā nitamba-bimbena … cetaḥ : « En procédant au rituel d'initiation à l'Amour avec ces deux gros rotoplots en guise de pots et avec ce large cul en guise de statue, à qui le Créateur n'a-t-il pas ôté la raison ? » (A) / « En procédant au rituel d'initiation à l'amour avec ces deux seins ronds et ce large tour de hanches, à qui le Créateur n'a-t-il pas ôté la raison ? » (B). Cette strophe de type *āryā* ne présente pas de double sens d'ordre médical, mais se distingue par plusieurs figures de style : jeux sur les sonorités comme les *anuprāsa* (dans la première moitié de la strophe : assonance en *a*, répétition de la séquence *ābhyām*, assonance en *u*, allitération en *b* en association avec *m* ; dans la deuxième moitié de la strophe : assonance en *a* puis alternance *i* et *ā*) et le *yamaka-vidhinā vidhinā*, où la même séquence phonique se répète avec deux sens différents (Porcher 1978 : 229-259), mais aussi jeux sur le sens de ce que l'on pourrait qualifier de catachrèses en stylistique française. En effet, les composés *stana-kalaśābhyām* et *nitamba-bimbena* sont des *samasta-rūpaka*, des « métaphores en composition nominale » quasiment lexicalisées, avec le comparé (*upameya*) en premier membre et le comparant (*upamāna*) en second membre (Porcher 1978 : 69-71) : ainsi les pots (*kalaśa*) servent-ils à exprimer la rondeur des seins (*stana*) et le disque (*bimba*) la circonférence des hanches (*nitamba*) ; toutefois, en les associant à l'image de l'initiation religieuse (*dikṣā*), Śaṅkhadhara redonne aux comparants un sens propre, les pots servent à répandre l'eau sacrée sur la statue (autre sens de *bimba*) d'une divinité — ici le dieu de l'amour Kāma (d'où l'emploi de la majuscule dans la première traduction). Il semble intéressant de restituer ces jeux de

du médecin alternent avec celles de la mère maquerelle dont le nom commence par les syllabes *dantu*).

mots dans la lecture négative du passage, afin de souligner à quel point le médecin parle de façon inconvenante et se rapproche d'un libertin certes éloquent, mais aussi un peu vulgaire.

vaśīkaraṇa-māraṇa-mohana-stambhanoccāṭanam auṣadham anusārami : « je vais me mettre en quête d'un remède qui provoque l'envoûtement, l'anéantissement, l'égarement, l'immobilisation et la disparition » (A) / « je vais me mettre en quête d'un remède qui puisse faire disparaître l'envoûtement, l'anéantissement, l'égarement et l'immobilisation ! » (B). Les termes présents dans le composé nominal relèvent du vocabulaire tantrique et désignent une partie des pouvoirs magiques (au nombre variable selon les écoles) que procure la connaissance de l'*Artharvaveda* ou d'autres textes ésotériques : asservir (*vaśīkaraṇa*), éliminer (*māraṇa*), égarer (*mohana*), immobiliser (*stambhana*), faire disparaître (*uccāṭana*). Dans la même catégorie peuvent rentrer encore l'apaisement (*śānti*) ou l'attraction (*ākarṣa* ou *ākarṣaṇa*), pouvoir inverse de *l'uccāṭana* en ce qu'il contraint les êtres à apparaître. Ces pouvoirs s'obtiennent au moyen de formules magiques (*mantra*), de remèdes à base de plantes (*auṣadha*) etc., et sont donc considérés comme inférieurs par rapport aux grands pouvoirs (*mahā-siddhi*) qui découlent de la pratique du *yoga* (Pédraglio 1974 : 206-207, 342 ; Goudriaan and Gupta 1981 : 89, 114, 116 n. 17, 243). Śaṅkhadhara paraît jouer encore une fois sur l'ambiguïté de la composition nominale, mettant tous les termes sur un même plan dans la lecture négative, tandis que dans la lecture positive les quatre premiers sont subordonnés à *uccāṭana*, ce qui signifie que le médecin cherche un moyen pour échapper à l'emprise de la courtisane et non pour la séduire, comme on peut le penser dans un premier temps. Il est intéressant de noter que les termes réapparaissent à la fin de l'acte, sans équivoque cette fois, lorsque Danturā demande au kāpalika Ajñānarāśi — Amas-d'Ignorance — s'il a enseigné le pouvoir d'asservissement à Jaṭāsura — Démon-à-Chignon [54] —, un moine jaina digambara lui

54. Son nom est clairement ironique, puisque les moines jaina, qu'ils soient digambara (« vêtus de ciel », c'est-à-dire nus) ou śvetāmbara (« vêtus de blanc »), sont connus pour

aussi épris de Madanamañjarī. Ajñānarāśi répond alors : « Par affection, je lui ai donné les formules magiques qui provoquent la disparition, l'égarement, l'élimination et l'envoûtement des traînées » (*mayaiva vātsalyād uccāṭana-mohana-māraṇa-raṇḍā-vaśīkaraṇa-mantrā asmai pradattāḥ* | *Laṭaka-melaka*, I. 35+ [15. 3-4]). De façon intéressante, *uccāṭana* se retrouve en début de liste, tandis que *vaśīkaraṇa* est précédé d'un terme à valeur de génitif objectif, *raṇḍā* (« veuve » mais aussi « traînée », notamment dans les textes satiriques comme la *Narmamālā* de Kṣemendra, cf. Baldissera 2005 : 105 n. 296).

2. Une réflexion sur les pouvoirs de la médecine et de l'humour

Polysémie du vocabulaire, ambiguïtés de la composition nominale, souplesse de la syntaxe sanskrite, Śaṅkhadhara a su tirer parti de toutes les ressources du langage pour donner un double sens à cette intervention du médecin, et il y a fort à parier que la pièce recèle de nombreuses autres subtilités [55]. On comprend mieux, dès lors, ce qui a pu lui valoir le titre de roi des poètes (*kavirāja*) à la cour du roi Govindacandra. Bien qu'il n'ait laissé à la postérité qu'un *prahasana*, forme brève et secondaire dans la hiérarchie des genres dramatiques, Śaṅkhadhara s'inscrit en réalité avec brio dans le mouvement de « poésie extrême » qui caractérise la littérature sanskrite de son époque, et ce de façon d'autant plus surprenante qu'à l'inverse de ses contemporains, il ne dévoile pas ses intentions et ne choisit pas la forme

s'arracher les cheveux à la main quand ils entrent dans les ordres (voir Dundas 2002 : 156-157).

55. A titre d'exemple, lorsque Jantuketu fait place au moine digambara Jaṭāsura, la strophe qui annonce son entrée en scène commence par un composé, *naṣṭa-śrutir* (*Laṭaka-melaka* I. 29), que l'on peut certes traduire par « sourd » (littéralement « qui a perdu l'ouïe ») comme le font Kapiladevagiri et Goswami, mais qui peut aussi désigner quelqu'un « qui a perdu les textes révélés (autre sens possible de *śruti*) », en d'autres termes un *nāstika*, « athée » ou « hérétique » qui dénie aux Vedas leur statut de révélation.

ample et prestigieuse du *mahākāvya* [56]. Dans sa pièce, la virtuosité poétique semble même exacerbée par le contraste avec la bassesse et la trivialité des personnages qui se succèdent sur scène.

Mais au-delà de cette démonstration magistrale de ses talents, quelle image du médecin Śaṅkhadhara cherche-t-il à donner en prêtant à son personnage des propos à double sens ? Veut-il dire que Jantuketu est un bon médecin malgré lui ? S'amuse-t-il à lui faire dire involontairement des remèdes valables ? Ou invite-t-il à se garder de mépriser trop facilement la médecine et les médecins ? Le fait que le sens caché du passage soit au crédit de Jantuketu incite à privilégier cette dernière interprétation : ceux qui se moquent des médecins sont ceux qui ne connaissent rien à la médecine. Ceux qui en maîtrisent même partiellement les codes et le vocabulaire perçoivent la pertinence des traitements de Jantuketu. En somme, Śaṅkhadara semble critiquer la méfiance instinctive que nombre de ses contemporains nourrissaient à l'encontre du corps médical, avec d'autant plus de subtilité et de malice qu'il exerçait peut-être lui-même la profession de médecin [57].

Par ailleurs, Śaṅkhadara semble aussi faire ici l'éloge des vertus thérapeutiques du rire. [58] En effet, c'est en faisant rire Madanamañjarī que Jantuketu lui fait expulser son arête, et il ne manque pas de revendiquer l'efficacité de son traitement. Si le rire se montre ici utile pour autant qu'il induit des mouvements mécaniques du corps, dans d'autres cas, c'est son effet positif sur l'esprit du malade qui est recherché. Les médecins indiens

56. L'expression de « poésie extrême » est empruntée à Yigal Bronner (*Extreme Poetry. The South Asian Movement of Simultaneous Narration*, Columbia University Press, 2010).

57. Les cas de poètes-médecins ne sont pas rares dans l'Inde prémoderne. A titre d'exemples, on peut citer Harideva et Nāgadeva, deux membres d'une lignée de médecins jaina ayant chacun écrit, à cinq générations d'intervalle, un poème allégorique intitulé *La Défaite d'Amour*, le premier en prakrit, le second en sanskrit (Balbir et Osier 2004 : 21-23, 73-74). On doit par ailleurs à Śārṅgadhara, un auteur du XIV^e^ siècle, à la fois une anthologie poétique et un traité médical portant l'une comme l'autre son nom, la *Śārṅgadharapaddhati* et la *Śārṅgadharasaṃhitā* respectivement (Sternbach 1985 : 266).

58. Cette dimension du texte avait déjà été perçue par Siegel (1989 : 66-67), même si le double sens lui avait échappé.

savaient en effet que de nombreuses maladies avaient leur origine dans le psychisme, et qu'il fallait donc trouver des moyens d'apaiser les déséquilibres mentaux en veillant à diminuer les soucis du patient et à le mettre dans un état de bien-être sensoriel. Même dans le *Mahābhārata*, on trouve des recommandations en ce sens : le médecin doit tranquilliser le patient et recourir à « des récits attachants qui procurent du plaisir ». [59] Bien loin d'être un divertissement superficiel, la comédie devient donc une panacée, qui l'espace d'un instant dédramatise les maladies ou les fait même oublier. C'est même plus largement l'angoisse de la mort que le théâtre exorcise avec efficacité et, à cet égard, il n'est sans doute pas anodin de voir entrer sur scène un messager de Yama, le dieu de la mort, dans le *Bhagavadajjuka*. S'il inspire dans un premier temps l'étonnement et la peur en surgissant des airs pour ravir l'âme de la jeune et belle courtisane Vasantasenā, ce messager fait ensuite rire lorsqu'il revient tout penaud sur scène après avoir été houspillé par Yama pour s'être trompé de Vasantasenā. C'est également lui qui, voyant le corps de la courtisane déjà occupé par l'âme du vénérable, décide de placer momentanément dans le corps de ce dernier l'âme de la jeune femme, afin de jouir des quiproquos que cette inversion ne manquera pas de susciter [60].

Dans les comédies indiennes, le rire devient donc une panacée pour soigner toutes les angoisses existentielles de l'humanité. Comme le notait Gustave Liétard en 1858 dans son *Essai sur l'histoire de la médecine chez les indous*, « le médecin indou ne négligeait pas le moral de son malade, et, dans diverses circonstances, même hors l'état de folie, il prescrit de faire entendre au malade des chants, de la musique, de le recréer en lui donnant un entourage gai etc. » [61] On pourrait même ajouter que, dans cette liste de divertissements, les spectacles comiques occupaient sans doute une place de choix, et que les médecins ne devaient pas hésiter à les recommander, quand ils ne prenaient pas eux-mêmes la plume pour en écrire le texte.

59. *Mahābhārata* III. 2, 23 ; cf. Roşu 1978 : 102-107.
60. Paulose 2000 : 196.
61. Roşu 1989 : 61.

Conclusion

Avec cette surprenante scène à double sens, le *Laṭakamelaka* de Śaṅkhadhara prouve qu'il ne faut pas négliger la contribution de genres en apparence mineurs à la remarquable sophistication de la littérature sanskrite. Si le dramaturge semble dans un premier temps se conformer à la satire convenue des médecins, il réussit à donner au personnage de Jantuketu une complexité inattendue en dissimulant sous les propos incohérents qu'on attend de lui des remèdes tout à fait valables du point de vue de l'Āyurveda. Dès lors, Jantuketu est-il un bon médecin incompris de ses interlocuteurs ? Ou bien est-il un bon médecin malgré lui, par la grâce des traitements équivoques que Śaṅkhadhara lui fait dire ? Toujours est-il que, versé ou pas dans les usages des plantes médicinales comme dans les techniques chirurgicales, Jantuketu sait bel et bien se servir avec ingéniosité du rire pour débarrasser d'une façon naturelle et indolore la courtisane Madamañjarī de l'arête de poisson coincée dans sa gorge. En cela, il devient indubitablement un alter ego de l'auteur qui lui aussi, malgré sa vaste science poétique et médicinale, privilégie l'humour pour apporter à son public un soulagement aux maux sociaux et aux angoisses existentielles qui peuvent le tourmenter.

Références bibliographiques

Sources

Le texte du *Laṭakamelaka* de Śaṅkhadhara a fait l'objet de deux éditions, la première (Ed1) établie par Pandit Durgāprāsad and Wāsudev Laxmaṇ Śāstrī Paṇsīkar, Bombay, Nirnayasāgar Press, 1923 (Kāvyamālā 20), la seconde (Ed2) par Pandit Kapiladevagiri Sāhityācārya, Varanasi, Chowkhambha Vidyabhavan, 1962 (Vidyābhavana Samskṛta Granthamālā 87). Lorsque les deux éditions présentent la même leçon, l'abréviation Eds est employée dans l'apparat critique.

Afin de mieux comprendre certaines répliques, j'ai par ailleurs consulté sur le site `archive.org` les copies numériques de deux manuscrits (Ms.) conservés à Jammu dans la bibliothèque du Shree Raghunath Sanskrit Research Institute : le manuscrit 644-Gha et le manuscrit 428-Gha (enregistré sous le titre inexact de *Laṭakamelanaprahasanam*). Ce dernier manuscrit contient en outre des notes marginales intéressantes, en particulier des *chāyā* ou traductions en sanskrit des répliques en prakrit.

Balbir, N. et J.-P. Osier (2004). *La Défaite d'Amour. Poème narratif* de Nāgadeva. Paris : Éditions du Cerf.

Baldissera, F. (2005). *The Narmamālā of Kṣemendra. Critical Edition, Study and Translation*. Ergon Verlag.

Bharata. *Nāṭyaśāstra*. Éd. par M. Ramakrishna Kavi, avec *Abhinavabhāratī*. 4 vol. GOS 36, 68, 124, 145. Baroda : Oriental Institute, 1926-1964.

Bhavabhūti. *The Uttararāmacarita with the Commentary of Vīrarāghava*. Éd. par T. R. Ratnam Aiyar et K. P. Parab. Bombay : Nirnaya Sagar Press, 1903.

Bhishagratna et Kaviraj Kunja Lal (1907-1916). *An English Translation of the Suśrutasaṃhitā*. 3 vol. Calcutta.

Brocquet, S. (2010). *La geste de Rāma. Poème à double sens de Sandhyākaranandin*. Institut Français de Pondichéry et École Française d'Extrême-Orient.

Caraka. *Carakasaṃhitā*. Éd. par Vaidya Jādavaji Trikamji Acharya. Bombay, 1941.

Chojnacki, C. (2008). *Kuvalayamālā. Roman jaina de 779 composé par Uddyotanasūri*. Vol. I : Étude. Vol. II : Traduction et annotations. Marburg : Indica et Tibetica.

Dezső, C. et S. Vasudeva (2009). *The Quartet of Causeries by Śyāmilaka, Vararuci, Śūdraka and Īśvaradatta*. New York University Press et JJC Foundation.

Dhanaṃjaya. *The Daśarūpa*. Translated with the text by George C. O. Haas. New York : Columbia University Press, 1912.

Goswami, B. (1998). *Sanskrit Prahasanas*. Calcutta : Sanskrit Pustak Bhandar.

Grimal, F. (1989). *Le Mahāvīracarita de Bhavabhūti accompagné du commentaire de Vīrarāghava*. Institut Français de Pondichéry.

— (1999). *Le commentaire de Harihara sur le Mālatīmādhava de Bhavabhūti*. Institut Français de Pondichéry et École Française d'Extrême-Orient.

Kale, M. R. (1967 [1913]). *Bhavabhūti's Mālatīmādhava with the Commentary of Jagaddhara*. Delhi : Motilal Banarsidass.

Paulose, K. G. (2000). *Bhagavadajjukam in Kūṭiyāṭṭam. The Hermit and the Harlot. The Sanskrit Farce in Performance*. Delhi : New Bharatiya Book Corporation.

Pédraglio, A. (1974). *Un drame allégorique sanskrit. Le Prabodhacandrodaya de Kṛṣṇamiśra*. Paris : Institut de Civilisation Indienne.

Raison, A. (1974). *La Hārītasaṃhitā, texte médical sanskrit, avec un index de nomenclature āyurvédique*. Pondichéry : Institut Français d'Indologie.

Rāmacandra et Guṇacandra. *Nāṭyadarpaṇa*. Éd. par G. K. Shrigondekar et L. B. Gandhi, avec l'autocommentaire *Svopajñavṛtti*. Baroda : Oriental Institute, 1959.

Sharma, J. (2020). *The Ocean of Mirth. Reading Hāsyārṇava-Prahasanaṁ of Jagadēśvara Bhaṭṭāchārya, a Political Satire for All Times*. London et New York : Routledge.

Stchoupak, N. (1968 [1935]). *Uttararāmacarita (La Dernière Aventure de Rāma), drame de Bhavabhūti*. Paris : Les Belles Lettres.

Strehly, G. (1885). *Mâdhava et Mâlatî, drame en dix actes et un prologue de Bhavabhoûti*. Paris : Ernest Leroux.

Suśruta. *Suśrutasaṃhitā*. Éd. par Nārāyaṇ Rām Āchārya "Kāvyatīrth". Bombay : Nirnāya Sāgar Press, 1945.

Études

Bansat-Boudon, L. (1992). *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*. Paris : École Française d'Extrême-Orient.

Clark, W. E. (1924). « Māgadhī and Ardhamāgadhī ». *Journal of the American Oriental Society* 44, p. 81-121.

De Simini, F. (2016). *Of Gods and Books. Ritual and Knowledge Transmission in the Manuscript Cultures of Premodern India*. Berlin et Boston : De Gruyter.

Dezső, C. (2005). « *Sundarasena*. Critical Edition of a Sanskrit Play preserved in a Fourteenth-Century Nepalese Manuscript ». *Acta Antiqua* 45, p. 173-186.

Dundas, P. (2002). *The Jains*. London et New York : Routledge.

Ferrari, F. M. et M. Refolo (2017). « The Use of Snuhī in Indian Medical and Ritual Literature, with a Note on Bengali Śaktism ». *Traditional South Asian Medecine* 9, p. 84-119.

Gode, P. K. (1937). *Descriptive Catalogue of the Government Collections of Manuscripts deposited at the Bhandarkar Oriental Research Institute*. Vol. XIV : *Nāṭaka*. Poona : Bhandarkar Oriental Research Institute.

Gonda, J. (1980). *Vedic Ritual. The Non-Solemn Rites*. Leiden et Köln : Brill.

Goudriaan, T. et S. Gupta (1981). *A History of Indian Literature*. Vol. II, fasc. 2 : *Hindu Tantric and Śākta Literature*. Wiesbaden : Otto Harassowitz.

Grimal, F. (2005). *Index des mots dans l'œuvre de Bhavabhūti*. Institut Français de Pondichéry et École Française d'Extrême-Orient.

Grimes, S. (2014). « Sanskrit Humor ». In : *Encyclopedia of Humor Studies*. Éd. par S. Attardo. SAGE, p. 657-661.

Kadiyala, M., S. Ponnusankar et K. Elango (2013). « *Calotropis gigantiea* (L.) R. Br (Apocynaceae). A phytochemical and pharmacological review ». *Journal of Ethnopharmacology* 150, p. 32-50.

Kumar, A. et D. Saikia (2016). « Euphorbia Antiquorum Linn. A Comprehensive Review of Ethnobotany, Phytochemistry and Pharmacology ». *Journal of Analytical & Pharmaceutical Research* 2.4 : 00024, p. 1-5.

Leclère, B. (2022). « Les avatars du mythe dans le théâtre sanskrit ». In : *Théâtre mythologique. Origines, manifestations et résurgences*. Éd. par C. Chantraine-Braillon et J. Dubatti. Éditions des archives contemporaines, p. 173-191.

Lévi, S. (1963 [1890]). *Le théâtre indien*. Paris : Honoré Champion.

Padoux, A. (2010). *Comprendre le tantrisme. Les sources hindoues*. Paris : Albin Michel.

Rajesh, R., C. D. Raghavendra Gowda, A. Nataraju, B. L. Dhananjaya, K. Kemparaju et B. S. Vishwanath (2005). « Procoagulant activity of Calotropis gigantea latex associated with fibrin(ogen)olytic activity ». *Toxicon* 46, p. 84-92.

Renou, L. (1939). « Les éléments védiques dans le vocabulaire du sanskrit classique ». *Journal Asiatique* CCXXXI, juillet-septembre, p. 321-404.

— (1961). *Anthologie sanskrite*. Paris : Payot.

— (2007 [1961]). *Grammaire sanskrite*. Paris : Adrien-Maisonneuve.

Roşu, A. (1978). *Les conceptions psychologiques dans les textes médicaux indiens*. Paris : Institut de Civilisation Indienne.

— (1989). *Gustave Liétard et Palmyr Cordier. Travaux sur l'histoire de la médecine indienne*. Paris : Institut de Civilisation Indienne.

Saindon, M. (1997). *Le Pitṛkalpa du Harivaṃśa. Traduction, analyse, interprétation*. Les Presses de l'Université Laval.

Salve, N. R. et D. Mishra (2016). « Botanical identification of plants described in Mādhava Cikitsā for the treatment of diarrhoea ». *Ancient Science of Life* 35 (April-June), p. 195-200.

Siegel, L. (1989). *Laughing Matters. Comic Tradition in India*. Delhi : Motilal Banarsidass.

Sreeja, K. N. (2016). « Dietetics and Culinary Art in Ancient and Medieval India. A Study with Special Reference to Bhojanakutūhala ». Thèse de doctorat. Department of Sanskrit, University of Calicut.

Sternbach, L. (1985). *Poésie sanskrite conservée dans les anthologies et les inscriptions. Tome III, de Yaṃpyāka à Hevidhanesora et annexe*. Paris : Institut de Civilisation Indienne.

Talukdar, S. N., Md. B. Rahman et S. Paul (2015). « Screening of Pharmacognostical, Phytochemical Profile and Traditional Application of *Ficus benghalensis* ». *British Journal of Pharmaceutical Research* 8.3, p. 1-17.

Turner, R. L. (2000 [1962-1969]). *A Comparative Dictionary of the Indo-Aryan Languages*. Delhi : Motilal Banarsidass.

Umeśacandragupta (1914). *Vaidyakaśabdasindhu*. Revised and enlarged by Kaviraj Nagendra Nath Sen. Calcutta.

Warder, A. K. (1994 [1983]). *Indian Kāvya Literature*. Vol. IV : *The Ways of Originality (Bāṇa to Dāmodaragupta)*. Delhi : Motilal Banarsidass.

— (2004). *Indian Kāvya Literature*. Vol. VII : *The Wheel of Time*. Delhi : Motilal Banarsidass.

Résumés

Comme plusieurs autres comédies sanskrites (*prahasana*) que la tradition a conservées, le *Laṭakamelaka* (*Le Congrès des gredins*)nde Śaṅkhadhara (XII^e^ siècle) compte parmi sa galerie de personnages interlopes un médecin, Jantuketu, dont le nom comme les insolites prescriptions semblent davantage annoncer le trépas que la guérison de ses patients, et jusqu'à présent, c'est ainsi que la scène a été comprise et traduite par tous les chercheurs indiens et occidentaux qui s'y sont intéressés. Toutefois, une lecture attentive des répliques de Jantuketu révèle qu'elles peuvent aussi être comprises dans un sens positif comme étant conformes aux enseignements de l'Āyurveda. Après avoir donné une double traduction du passage, nous analyserons les différents procédés de double sens (*śleṣa*) qui permettent à Śaṅkhadhara de déployer cette ambiguïté dans le discours du personnage, puis nous verrons comment le dramaturge ne se contente pas de faire montre de sa virtuosité poétique mais s'en sert pour développer un propos subtil sur les pouvoirs de la médecine et de la littérature.

"A 'médecin malgré lui' in a Sanskrit comedy of the 12th century? About a scene with double-entendre of Śaṅkhadhara's *Laṭakamelaka*"

Like several other extant Sanskrit comedies (*prahasana*), Śaṅkhadhara's *Laṭakamelaka* (*The Congress of Scoundrels*, twelfth century) features

among many dubious characters one physician, Jantuketu, whose name and odd prescriptions apparently foretell the death of his patients rather than their remission, and up to now, the scene has been understood and translated with that negative meaning by all the Indian and Western scholars who have taken it into notice. However, a closer reading of Jantuketu's lines reveals that all of them can also be taken as good statements in conformity with the teachings of Āyurveda. After giving a double translation of the passage, we will analyze the different categories of double-entendre (*śleṣa*) which enabled Śaṅkhadhara to infuse the character's discourse with such ambiguity, then we will see how the playwright, far from merely displaying his poetic virtuosity, also developed a subtle message about the powers of medecine and literature.

Puissance de l'image dans le théâtre de l'Inde ancienne *

Charles Malamoud

École pratique des hautes études

Je me limiterai à ces formes de théâtre que l'on peut appeler classiques parce que c'est à leur propos que s'est constituée dans l'Inde une doctrine du théâtre : un *śāstra*, dont le texte de base est le *Nāṭyaśāstra* de Bharata (c. IIe s.), inséparable de son commentaire canonique par Abhinavagupta (Xe-XIe s.).

À côté des formes théâtrales analysées et codifiées par le *śāstra* de l'art dramatique, il en existe bien d'autres, ce qui ne saurait surprendre si on pense au temps et à l'espace où se déploie la civilisation indienne, dont nous ne nous expliquerons pas ici [1].

Ce théâtre classique, dont les productions les plus anciennes qui nous soient parvenues datent du IIe ou IIIe siècle de notre ère [2], est un aspect majeur de la littérature sanscrite. La tradition indienne aime à répéter que les œuvres les plus fortes de la littérature sanscrite sont les pièces de son théâtre.

*Texte revu et complété par Lyne Bansat-Boudon.

1. Je pense notamment à la typologie ultérieure (Xe-XIe s.) qui distingue entre *rūpaka* et *uparūpaka* (voir Bansat-Boudon 1998 et 1994), mais aussi à des formes plus récentes qui se sont développées à partir du XVIIIe s., tels que le Kathakaḷi et le Kūṭiyāṭṭam.

2. Il a été précédé des pièces bouddhiques d'Aśvaghoṣa (IIe s.), dont n'ont été conservés que des fragments. On laissera également de côté le cas de Bhāsa, trop complexe pour être exposé ici ; voir *infra*, n. 6.

Il faut noter aussi que, parmi les personnages du théâtre, seuls s'expriment en sanscrit les hommes de haut rang; les autres personnages, même les reines et les déesses, ont des langues diverses, des *prākrit*, qui toutes appartiennent à ce que les linguistes appellent le moyen-indien. La convention veut que chacun parle la langue qui convient à son statut, mais comprenne parfaitement ce que disent les autres. Il y a toutefois des exceptions, tout aussi conventionnelles, lorsque la noblesse de l'objet du discours exige du locuteur de *prākrit* d'adopter pour un temps la langue parfaite qu'est le sanscrit, ou, inversement, lorsqu'un locuteur du sanscrit est autorisé, en fonction des circonstances, à passer au *prākrit*.

En Occident, l'étude du théâtre a été d'emblée une branche importante de l'indianisme, la recherche dans ce domaine s'est développée sans faiblir, dans une sorte d'enthousiasme que Goethe a partagé et qu'il a su exprimer. Elle est illustrée aujourd'hui, en France, brillamment, par ma collègue de l'EPHE, Lyne Bansat-Boudon. Le terrain sur lequel je m'avance a donc été reconnu, arpenté, labouré depuis longtemps : si l'on veut progresser, apporter du nouveau, il faut y consacrer beaucoup de temps et d'énergie. Si j'ose m'y aventurer, alors que ce n'est pas ma spécialité, c'est que Lyne Bansat-Boudon a bien voulu me demander de contribuer au volume de la Pléiade consacré au *Théâtre de l'Inde ancienne*, paru en 2006 [3], dont elle a été le maître d'œuvre. Ma contribution a été la traduction commentée d'une pièce intitulée *Pratimānāṭaka*, « Les Statues », qu'on pourrait tout aussi bien rendre par « Les Images ». J'y reviendrai, bien sûr, et invite le lecteur à lire dans ce volume le remarquable article que David Shulman consacre à l'interprétation complexe que le Kūṭiyāṭṭam donne de la pièce, ou du moins d'un de ses actes élevé au statut d'un drame à part entière.

Que se passe-t-il sur scène dans une pièce du répertoire classique ? D'abord il faut noter qu'il y a une scène et une salle, bien délimitées. Le public ne voit pas les coulisses. D'autre part, il n'y a pas, à proprement parler, le rideau de scène fixe du théâtre à l'italienne, qui s'ouvre et se

3. Bansat-Boudon 2006.

ferme entre les actes. Cependant, pour préparer l'entrée d'un personnage qui sort des coulisses et la rendre plus spectaculaire, un rideau, en fait une pièce de tissu, de taille modeste, appelé *yavanikā,* la « ionienne » [4], est ponctuellement tendu, sur la scène même. Deux acolytes, chacun posté sur un des côtés courts de ce rectangle d'étoffe, le maintiennent levé aussi longtemps que le personnage « joue » son entrée, découvrant peu à peu son visage, avant d'apparaître tout entier. Aussitôt, escamotant prestement la *yavanikā*, les deux acolytes s'éclipsent. Ce qui revient à expliquer qu'un personnage puisse « entrer » (*praviśati*), c'est-à-dire, en fait, « paraître », assis sur un siège ou dans une autre posture excluant le mouvement, comme l'indiquent les didascalies. Toutefois, dans le Kūṭiyāṭṭam, cette vieille forme dramatique, originaire du Kerala, encore vigoureuse aujourd'hui, l'acteur, dont la *yavanikā* laisse voir les pieds, s'adonne à une sorte de danse, généralement martiale, tandis que, de ses mains aux ongles très longs, il agite le rideau, jusqu'à ce qu'une dernière secousse signale aux acolytes que le moment est venu de laisser tomber la pièce d'étoffe pour l'emporter dans la coulisse. La qualité de l'entrée en scène est essentielle à la théâtralité indienne.

Sur cette scène, des personnes vivantes, des acteurs, hommes et femmes, qui incarnent des personnages — ce sont parfois des hommes

4. Terme sur lequel on a beaucoup spéculé pour tenter d'attribuer, à tort, une origine grecque au théâtre indien. Au reste, le terme *yavana-* désigne les peuples habitant les marches Nord-Ouest du sous-continent, en particulier les peuples iranophones, et non exclusivement les Grecs. Selon Sylvain Lévi (1963 : 348-350), c'est un ethnonyme générique, d'acception très large. Le mot *yavana-* provient très probablement du nom des Ioniens, avec lesquels les Indiens, par exemple à l'époque d'Asóka, avaient des relations commerciales bien attestées. Mais on peut l'interpréter aussi bien comme une métonymie désignant les peuples habitant l'aire géographique qu'avaient occupée les royaumes hellénistiques orientaux, y compris après leur disparition, que comme une synecdoque désignant les Grecs en général (communication de Sylvain Brocquet, suggérée par une communication orale de Bruno Dagens). Il est peu vraisemblable, surtout à une époque postérieure à leur disparition, que les Indiens aient distingué entre ceux des habitants de la région qui étaient d'origine grecque et les autres.

seulement (comme dans les débuts du théâtre indien évoqués dans le *Nāṭyaśāstra*, où les premiers acteurs sont les cent fils de Bharata, également chargés des rôles féminins), ou encore une troupe exclusivement féminine, parce que constituée des femmes du gynécée royal, jouant des rôles d'homme comme en témoigne la pièce de Harṣa, *Priyadarśikā* [5]. Ils entrent, sortent, se déplacent en des mouvements réglés, parlent en monologues ou à plusieurs, s'affrontent (mais les actes vraiment violents ont lieu dans les coulisses, le public entend mais ne voit pas — à de rares exceptions près, comme dans l'*Ūrubhaṅga*, « Les Cuisses brisées », drame en un acte (un *aṅka*) attribué à Bhāsa [6]. Encore le combat n'a-t-il pas lieu sur la scène mais est-il raconté par des combattants censés assister à ce qui se passe en coulisse — de même, est-ce en coulisse qu'est porté le coup fatal.

On joue, par une forme de mime d'une extrême sophistication, la cueillette des fleurs, les soins prodigués aux animaux familiers ; on célèbre toute sorte de rites, entendons bien : on joue, on représente les gestes du rite, quand l'intrigue l'exige, ce qu'il faut bien distinguer de la célébration effective des rites qui précèdent et accompagnent une représentation théâtrale (ainsi, le *pūrvaraṅga*, littéralement l'« avant-scène », les très longs préliminaires au spectacle, essentiellement des rituels de ce monde, mais où sont introduits des éléments de la théâtralité afin de mieux préparer le spectateur au délicat passage de la réalité à la fiction ; ou bien encore la *nāndī*, strophe propitiatoire qui précède immédiatement la représentation [7].

L'amour — coup de foudre, jalousie, colère, nostalgie, douleur de la séparation — tient une place essentielle dans les monologues et les dialogues, mais il y a place aussi, dans le texte dramatique, pour les gestes liés au bonheur de l'amour partagé, chastes étreintes, baisers, caresses, que le jeu transpose scéniquement, sous une forme stylisée sans doute, mais très explicite. On peut en juger, par exemple, d'après les représentations

5. Trad. Marie-Claude Porcher dans Bansat-Boudon 2006.
6. Sur cette question, voir Bansat-Boudon 2006 : 1186 *sqq.*
7. Voir respectivement Bansat-Boudon 2020 et Bansat-Boudon 2001.

du Kūṭiyāṭṭam, ou encore, dans un autre « format » scénique, d'après un récital de Bharatanāṭyam.

Parmi les activités présentées sur scène (avec quelles simplifications, quelles schématisations convenues ?), il y a l'acte de peindre, de produire et d'exposer une peinture, et aussi l'acte de la contempler, de la commenter, de réagir à ce qu'on est amené à voir sur un tableau. Ces œuvres sont toujours des portraits, ou du moins ont pour centre un portrait. Il est bien entendu que le portrait est toujours reconnaissable, la correspondance avec le modèle, indiscutable et immédiate. Je parle de portraits peints, parce que c'est de cela qu'il s'agit le plus souvent, et c'est de cela que parlent les traités du théâtre, et aussi les didascalies des drames au répertoire, mais il existe d'autres types d'images, des sculptures, sur lesquels je reviendrai [8].

Pour l'instant, je m'en tiens à quelques exemples classiques de peinture dans le théâtre. Avant de produire ces exemples, bien connus, je rappelle que, pour les théoriciens du théâtre, le moment « peinture », dans une œuvre dramatique, est une « jonction interne », (*antarasandhi*), un « entrejoint » comme traduit Sylvain Lévi [9], dans la progression de l'intrigue, au même titre que le rêve, c'est-à-dire le récit de rêve, la lettre, missive reçue ou envoyée, la voix invisible, c'est-à-dire émise dans la coulisse (*nepathye*), et la voix supposée provenir de « l'espace » (*ākāśabhāṣitam*), qui n'est pas directement audible pour le spectateur, mais n'existe que par le truchement du protagoniste présent sur la scène. C'est lui qui répète à haute voix l'interpellation dont il fait l'objet (et qu'il est seul à entendre), instaurant ainsi un étrange dialogue dans lequel il tient les deux rôles : comble de l'artifice !

Ce qu'il y a de commun entre ces *antarasandhi*, c'est un déficit de présence réelle ou immédiate : on a affaire à une présence déléguée ou partielle. Ce qui en revanche s'affirme pleinement, c'est le désir du peintre aussi bien que du rêveur de donner corps à cette présence en creux.

8. Sur ces questions, voir Kachru 2015.

9. Lévi 1963 : 94 *sqq.* ; sur la complexe économie de l'intrigue, voir Bansat-Boudon 1992 : 125-145.

L'exemple le plus fameux de peinture sur scène, comme élément de l'intrigue, est dans la pièce la plus fameuse aussi du théâtre indien, la *Śakuntalā* de Kālidāsa [10]. À l'acte VI, nous voyons le roi en train de contempler, en compagnie du bouffon et de suivantes, un tableau qu'il avait commencé : il y a là plusieurs figures féminines, le roi demande à ceux qui regardent avec lui s'ils peuvent désigner la figure qui représente sa bien-aimée, Śakuntalā, à laquelle il ne cesse de penser. Le bouffon n'a aucune peine à distinguer l'héroïne de ses compagnes plus humbles. Le roi veut compléter son tableau, y faire apparaître les paysages que Śakuntalā aimait. Il lui faut d'autres matériaux. Une suivante quitte la scène pour aller chercher ce qui manque. Quand elle revient, elle rapporte aussi une lettre du Conseil des ministres : un événement important s'est produit, qui réclame des décisions d'urgence. Le roi est contraint de sortir de cette rêverie du souvenir qui l'attache au tableau. Mais les décisions politiques que le roi doit prendre, à propos d'un riche marchand mort sans descendance et donc sans héritier, l'amènent à voir d'un autre œil sa relation avec la bien-aimée perdue. Il comprend à présent qu'avec Śakuntalā il a perdu, non seulement la femme aimée, mais aussi toute possibilité d'assurer la continuité de sa race, lui qui est sans enfant, s'exposant ainsi à manquer au *dharma* qui veut que les Mânes reçoivent continûment, au fil de la lignée, les offrandes qui leur sont dues. Il fera donc le nécessaire, par un retour sur soi, pour la retrouver, la reconquérir et assurer au drame, qui s'achemine vers sa conclusion à l'acte VII, une fin heureuse et glorieuse. Il y a bien donc, dans la progression de l'intrigue, sinon une politique de l'image, du moins des connexions de causalité réversible entre les émotions que suscitent dans l'âme du héros la création puis la contemplation de l'image et les décisions qu'il est amené à prendre dans l'exercice de sa fonction royale.

Quand ce n'est pas le protagoniste principal qui se fait peintre, c'est au peintre attaché à la maison du roi d'exercer son art dans la « salle des

10. Traduction Bansat-Boudon dans Bansat-Boudon 1996 et 2006.

peintures » (*citraśālā*), comme on voit, notamment, dans *Mālavikāgnimitra* de Kālidāsa (prologue de l'acte I) et dans l'*Uttararāmacarita* de Bhavabhūti, « La Fin de la geste de Rāma » (acte I, réplique de Lakṣmaṇa après la strophe 5) [11].

Bhavabhūti a vécu au VIII^e^ siècle de notre ère, il est donc sans doute postérieur de trois ou quatre siècles à Kālidāsa. L'*Uttararāmacarita* commence par une exposition de tableaux, qui occupe tout le premier acte, intitulé justement *Citradarśana*, la « Vision des tableaux ». Sītā et Rāma se sont retrouvés. Les épreuves de l'exil, l'enlèvement de Sītā et sa libération, l'espèce d'ordalie à laquelle elle s'est soumise pour prouver qu'elle était restée pure, bref tout ce qui est narré dans le *Rāmāyaṇa*, tout cela est passé. Rāma règne paisiblement sur le royaume de ses pères. Sītā est auprès de lui, et nous apprenons dès le début de l'acte qu'elle est enceinte. Le peintre Aṣṭāvakra vient livrer la commande qui lui avait été faite : peindre en une série de tableaux ou de fresques toute l'histoire des ancêtres de Rāma et aussi l'histoire du couple Rāma et Sītā. Ils sont devant ces images comme au spectacle, s'enchantent à reconnaître les personnes et les événements. Mais tandis que Sītā s'abandonne avec délices au plaisir de la nostalgie et revit les moments heureux de leur histoire, Rāma ne cesse de regarder Sītā qui regarde. Il est inquiet, se demande si le peintre a fait un sort aux événements pénibles, et guette sur le visage de sa bien-aimée les signes de tristesse ou d'effroi. Mais non : le peintre, faut-il croire, a été sensible et habile, et Sītā, toute à son ravissement, finit par s'assoupir entre les bras de Rāma. À mesure qu'elle glisse dans le sommeil, elle revit les moments les plus doux de leur tendresse mutuelle, de leur fusion amoureuse. Avant de s'endormir tout à fait, elle fait promettre à Rāma qu'ils iront revisiter les paysages bien-aimés dont ils viennent de voir les images. Ici encore, comme dans *Śakuntalā*, la contemplation nostalgique des images du passé est interrompue par l'intrusion brutale du présent et du monde réel : tandis que Sītā s'abandonne à l'endormissement amoureux, on annonce à Rāma

11. Traduction de Bansat-Boudon dans Bansat-Boudon 2006.

qu'un de ses hommes de confiance vient lui faire rapport sur les rumeurs qui courent dans le peuple. À nouveau, les mêmes accusations qu'autrefois. Sītā est impure parce qu'elle a été enlevée par le démon Rāvaṇa. D'avoir été au pouvoir de son ravisseur l'a irrémédiablement souillée. Elle ne peut régner sur Ayodhyā. Les sujets de Rāma exigent de lui qu'il la fasse disparaître, à tout le moins qu'il l'éloigne. Et Rāma, accablé, se croit obligé de céder. C'est ainsi que commence le drame : par cette distance entre Sītā qui passe doucement de la contemplation au sommeil, et Rāma qui ne cesse de scruter le visage de sa bien-aimée et se prépare, la mort dans l'âme, à vivre dans la honte. Il y a une sorte de préciosité dialectique dans la façon dont il décrit la situation. Posant sa tête sur les pieds de Sītā endormie, « c'est la dernière fois que je peux le faire », dit-il, « tu es la pureté même, et moi, je vais me rendre impur, indigne désormais de te toucher, parce que je vais céder à ceux qui t'accusent d'impureté ». Ici, nouvelle intervention du monde extérieur, petit coup de théâtre, *dei ex machina* : une foule d'ascètes hurlants vient le supplier de les défendre contre un démon féroce. Rāma confie à son frère le soin de préparer le départ en exil de Sītā, et lui-même, sans prendre le temps de dire adieu à Sītā, va affronter ses tâches de roi et de héros. L'acte se termine par les paroles de bénédiction que prononce Sītā au moment de partir. Au dernier acte, symétrique de la galerie des peintures, le drame en abyme représenté par Lakṣmaṇa devant son frère, Rāma, révèle ce qui s'est passé entretemps et constitue donc la « Fin de la geste de Rāma », dont la visite de la salle des peintures n'avait donné que le début [12].

Le même Bhavabhūti est l'auteur d'un drame très étrange, *Mālatī-mādhava*. C'est l'histoire des amours de Mālatī, l'héroïne, et de Mādhava, le héros. L'un et l'autre appartiennent à des familles de grands personnages. Bien que leurs pères aient fait le vœu, avant même leur naissance, de les marier, le moment venu, ils ne se connaissent pas. D'elle-même, sans savoir qui il est, Mālatī s'éprend de ce jeune homme qui passe souvent sous

12. Sur ces deux mises en abyme symétriques, voir Bansat-Boudon 2000.

ses fenêtres ; elle fait son portrait. Une cousine de Mālatī met la main sur ce portrait et le transmet à une nonne bouddhiste (personnage de pure convention, récurrent dans le théâtre indien), qui est comme une tutrice bienveillante de la jeune fille et veut que se réalise le projet de son mariage avec Mādhava. Un jour, Mādhava se rend à une fête dans un jardin, y aperçoit Mālatī, qu'il voit pour la première fois, et aussitôt s'éprend de cette jeune fille, aussitôt se met dans la posture de l'amant sans espoir. Arrive un serviteur qui, sur les instructions de la nonne, lui remet le portrait que Mālatī a fait de lui, le convainc que c'est bien lui qui est le modèle et l'engage à peindre à son tour, sur le même tableau, le portrait de Mālatī, à côté de sa propre image, donc. Il en résulte un tableau unique, qui est un double portrait, chacun des deux partenaires du couple ayant fait le portrait de l'autre. Remarquable exemple de réciprocité amoureuse : ils sont ensemble sur ce tableau qui a été peint en deux fois, chacun des artistes ayant peint son vis-à-vis, chacun étant peintre et modèle, successivement, mais pas dans le même ordre. On voit comment la prémonition de la jouissance finale, *saṃbhoga*, s'inscrit ici, dans un épisode relevant du *vipralambhaśṛṅgāra*, l'« amour vécu dans la séparation » [13], la condition amoureuse qui a la préférence des poètes.

L'histoire des deux jeunes gens ne fait que commencer. Ils vont courir de grands dangers. Mālatī n'échappe que de justesse à une mort horrible, sauvée par l'intervention héroïque de Mādhava. De ces aventures, je dirai un mot un peu plus loin, car elles nous introduisent à d'autres types d'images et à la relation de l'image à l'imagination.

J'en viens maintenant à la pièce de Bhāsa que j'ai traduite pour l'anthologie de la Pléiade. Elle a pour titre *Pratimānāṭaka*, le « Drame des statues ». C'est bien de statues qu'il s'agit en effet, mais le terme *pratimā* est un des mots pour « image » en général (littéralement « réplique »), qu'elle soit bi- ou tridimensionnelle.

Bhāsa est soit un contemporain, soit l'aîné de Kālidāsa. Il y a un « pro-

13. Même procédé dans la *Ratnāvalī* de Harṣa.

blème Bhāsa », très bien examiné dans le volume de la Pléiade. Jusqu'en 1912, on ne connaissait Bhāsa que par les mentions, très admiratives, et les citations qu'en avaient faites d'autres auteurs, poètes et théoriciens, de l'Inde classique. Ce n'est qu'en 1912 qu'ont été découverts, dans le Kerala, des manuscrits de treize pièces attribuées à Bhāsa. Des discussions très vives divisent les philologues quant à l'authenticité de certaines au moins de ces pièces. De toute façon, qu'elle soit de Bhāsa ou de quelque autre auteur, la pièce des « Statues » est là. Le sujet en est tiré du *Rāmāyaṇa*, et, à certains égards, le drame est un résumé de l'Épopée.

Ce qui donne cependant son nom à la pièce est l'acte III, entièrement original et à plus d'un titre. Voici : le jeune prince Bharata, tout comme Rāma et Lakṣmaṇa, est fils du vieux roi qui règne sur Ayodhyā. Mais chacun de ces frères est né d'une mère différente. Bharata est le fils de la plus jeune des épouses qui cohabitent dans le gynécée. (Il faut noter en passant que chacune de ces épouses est pieusement considérée comme une mère par tous les fils de leur père.) Le jeune Bharata a jusqu'ici vécu loin de la cour, dans la famille de sa mère. Voici que soudain cette jeune mère le rappelle : qu'il vienne sans tarder à Ayodhyā. Bharata obéit, se met en chemin, mais pour entrer dans la capitale, doit attendre que les astres soient favorables. Il fait donc halte près d'une sorte de sanctuaire qui lui paraît désert, dont il pense que ce n'est pas un temple. Il entre, voit des statues magnifiques, parmi lesquelles un groupe de quatre l'attire mystérieusement. Un gardien se présente, Bharata le questionne sans révéler son identité. Le gardien lui apprend que ce sont là les quatre dernières générations de la race des Ikṣvāku, la lignée des ancêtres paternels de Bharata. Bharata admire longuement chacune d'elles, se fait raconter les exploits de chacun de ces héros. Il s'assure que ces statues ne peuvent représenter que des morts, et découvre avec stupéfaction et consternation que le plus récent de ces morts est son père, Daśaratha, qui est aussi le père de ses frères aînés, Rāma et Lakṣmaṇa. Il s'évanouit. Puis, quand il reprend connaissance, il comprend, mais cela se précisera par la suite, que sa mère l'a fait venir

pour qu'il occupe le trône de son père ; il apprend aussi que sa mère avait eu le pouvoir de contraindre le vieux roi à exiler dans la forêt son fils aîné Rāma en faveur de qui il avait eu l'intention d'abdiquer, se sentant à bout de forces [14].

Tout cela est nouveau pour Bharata, et l'indigne. Le spectateur, lui, est mieux informé, il a déjà assisté, dans le premier acte, à la scène du sacre manqué de Rāma, au départ de Rāma pour la forêt d'exil, avec son épouse Sītā et son frère Lakṣmaṇa. Au lieu de se soumettre aux volontés de sa mère, Bharata, désespéré et furieux, va rejoindre ses frères aînés et Sītā dans la forêt. C'est lui qui leur apprendra la mort de leur père. Il ne sera plus question des statues : cette innovation de l'auteur de la pièce reste circonscrite à ce seul acte, bien qu'en un sens, pour l'organisation de l'intrigue, elle ait joué un rôle décisif. Ce qui subsiste, ce qui persiste, c'est le thème de la ressemblance. Tandis que Bharata regarde les statues, le gardien du sanctuaire est frappé par la ressemblance entre ces héros trépassés et le jeune garçon qui en découvre l'effigie. Et quand Bharata se présente à ses frères et à Sīta, dans leur forêt d'exil, tous sont saisis par la ressemblance, dans l'apparence physique et aussi dans la voix et la manière de parler, entre Bharata et ce qu'était le vieux roi dans sa jeunesse : le prince adolescent est littéralement à son image. Notons ici en passant, mais en soi la question est importante, que l'usage d'élever des statues aux morts, des effigies auxquelles on vient faire des offrandes, n'est pas attesté autrement.

Je reviens maintenant à la pièce de Bhavabhūti, *Malatīmādhava*, celle du double portrait, du portrait réciproque. Cette pièce nous offre aussi un exemple d'activité imageante d'un tout autre ordre : la construction, avec des mots, d'une image, on peut dire, en l'occurrence, d'une idole.

Voici. La jeune Mālatī, à la suite d'intrigues très complexes, se trouve prisonnière d'une secte criminelle, des dévots de la déesse tantrique Cāmuṇḍā, qui n'est autre que la face terrible de la déesse Durgā, parèdre

14. Sur le traitement que le Kūṭiyāṭṭam réserve à cette scène, voir l'article de David Shulman dans ce volume.

du grand dieu Śiva. Ils ont leur lieu de culte près d'un terrain de crémation, hanté par toute sorte de démons malfaisants, avides de chair humaine. Mādhava est parti à sa recherche. Nous sommes à l'acte V.

Mādhava erre, solitaire, dans ce terrain de crémation. Étrangement — mais tout est bizarre dans cet épisode — il tient dans sa main gauche des morceaux de chair humaine. Il essaie d'attirer l'attention des démons qui rôdent, leur fait savoir qu'il a de la chair humaine à leur vendre. C'est sans doute qu'il compte sur leur aide pour trouver une trace de la bien-aimée disparue. Sans succès, apparemment. Vient un moment lyrique. Il évoque la femme aimée en des termes dont voici une paraphrase : « Ah ! Comme je désire sa présence, ses gestes tendres et passionnés ! Et même, si seulement elle pouvait se présenter à mon imagination, si seulement je pouvais l'imaginer, faire que son image vienne m'habiter, la contemplation intérieure abolirait les perceptions de mes organes sensoriels externes. Son image me comblerait de plaisir ! En vérité peu importe sa présence réelle ! Ce qui importe, c'est son image. Elle est fixée dans mon esprit comme si elle se fondait en lui, ou comme si elle se reflétait dans un miroir, ou comme si elle y était peinte, ou clouée sur lui par les cinq flèches du dieu Amour, ou cousue à lui par les fils d'une remémoration ininterrompue. »

Après cet éloge de l'imagination, de l'image mentale, changement de décor. La scène suivante nous met en présence du sanctuaire de la cruelle déesse Cāmuṇḍā. Ses adeptes s'apprêtent à lui offrir en sacrifice la bien-aimée de Mādhava, la jeune Mālatī qui est leur captive. La mise à mort est précédée d'une longue invocation à la déesse prononcée par un (ou deux ; voir le duel *kāpālikau*) de ses dévots (str. 22 et 23). Une particularité de cette invocation, qui la rend très difficile à traduire et même à comprendre, c'est qu'elle est faite de strophes qui, mise à part la formule finale (*vas tāṇḍavaṃ devi bhūyād abhīṣṭyai ca hṛṣṭyai ca naḥ*), consistent en un petit nombre d'adjectifs qualifiant le « jeu » (*krīḍita*) ou la danse (*tāṇḍava*) de la déesse, qui sont formés chacun d'un seul mot composé : trois dans la strophe 22, dont un qui occupe la totalité du premier hémistiche, et cinq

dans la strophe 23, dont les deux premiers occupent chacun un *pāda* entier de 54 syllabes. Ces adjectifs composés décrivent d'un seul souffle, pour ainsi dire, les détails du corps et des postures de cette déesse qui danse. Parce qu'il s'agit à chaque fois d'un seul mot, fait de l'enchaînement de plusieurs mots, chaque élément du corps de la déesse (ce qui peut se comparer au genre du « blason »), chacun de ses mouvements est, par avance, saisi dans la totalité qu'il compose : un corps dansant, celui de la déesse, parèdre de Śiva, et qui, non seulement occupe tout l'espace du cosmos, mais le crée en cascade comme autant d'effets, logiquement agencés, de sa chorégraphie. Transperçant la lune, les ongles de Cāmuṇḍā en font s'écouler le nectar qui tombe sur les crânes de son collier, lesquels rient de jouissance jusqu'à terroriser l'ensemble des créatures qui implorent le secours de la déesse, dont les bracelets se changent en des serpents dardant des langues de feu empoisonné, etc.

Voici un essai de traduction, où l'on s'est efforcé de rendre la cadence de l'original :

> *Kāpālikau — devi cāmuṇḍe namas te namas te* |
>
> *sāvaṣṭambha-niśumbha-saṃbhrama-namad-bhūgola-niṣpīḍana-*
> *nyañcat-karpara-kūrma-kampa-vigalad-brahmāṇḍa-khaṇḍa-sthiti* |
> *pātāla-pratimalla-galla-vivara-prakṣipta-saptārṇavaṃ*
> *vande nandita-nīlakaṇṭha-pariṣad-vyaktarddhi vaḥ krīḍitam* || 22 || [15]
>
> *pracalita-kari-kṛtti-paryanta-cañcan-nakhāghāta-bhinnendu-niḥsyanda-*
> *mānāmṛta-śyota-jīvat-kapālāvalī-mukta-caṇḍāṭṭahāsa-trasad-*
> *bhūri-bhūta-pravṛtta-stuti*
> *śvasad-asita-bhujaṅga-bhogāṅgada-granthi-niṣpīdana-sphāra-phullat-*
> *phaṇā-pīṭha-niryad-viṣa-jyotir-ujjṛmbhaṇoḍḍāmara-vyasta-vistāri-*
> *doḥ-khaṇḍa-paryāsita-kṣmādharam* |
> *jvalad-anala-piśaṅga-netra-cchaṭāsāṭa-bhīmottamāṅga-bhrami-*
> *prastutālāta-cakra-kriyā-syūta-dig-bhāgam uttuṅga-khaṭvāṅga-koṭi-*
> *dhvajodbhūti-vikṣipta-tārā-gaṇaṃ*
> *pramudita-kaṭa-pūtanottāla-vetāla-tāla-sphuṭat-karṇa-saṃbhrānta-*

15. Mètre : *śārdūlavikrīḍita*.

gaurī-ghanāśleṣa-hṛṣyan-manas-tryambakānandi vas tāṇḍavaṃ devi bhūyād abhīṣṭyai ca hṛṣṭyai ca naḥ || 23 || [16]

(*ity abhinayataḥ*)

Les deux *Kāpālika* : Ô divine Cāmuṇḍā, hommage à toi ! Hommage à toi !

22. D'une partie de l'œuf de Brahmā il ruine l'aplomb, parce que tremble la tortue dont s'enfonce la carapace, écrasée par la terre, qui ploie dans le branle de son assaut impérieux ;

Il jette les sept océans dans le gouffre qui s'ouvre entre tes joues, rival de l'infernal Pātāla ; sa perfection se manifeste dans la joie qu'il procure à la cour de Nīlakaṇṭha : je salue votre Jeu !

23. Accompagnée [17] des louanges qu'entonnent les êtres innombrables, qu'effraie le rire féroce que libèrent les rangées de crânes, rendus à la vie quand les asperge l'ambroisie qu'exsude la lune fendue par les coups des griffes qui tressautent à la frange des dépouilles d'éléphants mises en branle ;

Les montagnes y sont culbutées par vos multiples bras, qui s'ouvrent et se répandent alentour, semant la terreur du feu jaillissant du venin que dardent, larges comme autant de trônes, les chaperons qui s'épanouissent, vastes, sous la pression de ces bracelets que nouent les spires des sifflants serpents noirs ;

Les horizons y sont cousus ensemble par le tournoiement du brandon que dessine en son errance votre chef, rendu terrifiant par le faisceau des rayons émanant de votre œil rougeoyant d'une flamboyante flamme ; la levée de l'étendard, au faîte de votre haute massue, y disperse les constellations :

Elle qui fait la joie de Tryambaka, dont Gaurī, d'une profonde étreinte, délecte le cœur, étourdie qu'elle est, tant ses oreilles se dilatent au rythme que battent, exultant, les Kaṭa [18], les Pūtana

16. Mètre : *daṇḍaka* (4 *pāda* composés de 54 syllabes chacun : 2 tribraques, 16 crétiques).

17. Le sujet de la phrase est *tāṇḍava* (m. ou n.), autrement dit la danse nommée *tāṇḍava*.

18. Il semble que ce soit une espèce de créatures comme les Pūtana et les Vetāla (Kale : « goblin »).

et les Vetāla effrénés, puisse votre danse *tāṇḍava*, ô déesse, servir notre désir et notre joie !

(Jeu des acteurs)

Il y a là deux strophes virtuoses, qui ne font pas seulement *voir* la danse cosmique de la déesse, mais la font *entendre*, dans le cliquetis, ou plutôt, dans le fracas des allitérations, dans le jeu sonore sur les consonnes les plus dures, au premier rang desquelles les gutturales, dans la multiplication des aspirées qui éclatent à l'oreille, dans l'emploi de mots rares et brutaux, presque sauvages dans leurs sonorités, avec une prévalence des cérébrales.

Ainsi célébrée et invoquée, l'image verbale de la déesse se fait présence réelle (La déesse, notons-le, et cela fait partie de sa théologie, est tantôt la Victorieuse qui danse sur le corps de Śiva gisant, tantôt la belle Umā qui est la compagne du Śiva dansant). La communauté des dévots peut procéder au sacrifice et donc mettre à mort Mālatī. Bien entendu, Mādhava, que nous avons vu et entendu exalter les pouvoirs et l'excellence de l'imagination amoureuse, prend conscience de ce qui se prépare : il intervient violemment dans la cérémonie, arrache sa bien-aimée aux sectateurs de Cāmuṇḍā. Mais ceux-ci l'entourent, menacent de le décapiter lui aussi. On entend alors un tumulte dans la coulisse : agissant sur les indications de la nonne bouddhiste, un groupe de soldats, escortant des membres de la famille de Mālatī, fait irruption dans le sanctuaire et entreprend de mettre hors de combat les criminels. Mādhava prend part à ces combats, après avoir mis à l'abri Mālatī délivrée.

Cette scène se termine par un combat singulier entre Mādhava et le chef des sectateurs. Mais nous n'en sommes qu'à la fin de l'acte V, il y en a encore cinq, Mālatī et Mādhava auront encore à surmonter d'autres obstacles. À l'acte VIII, Mālatī est enlevée par une femme de la secte, alors que Mādhava est occupé à venir à bout d'une troupe de soldats ivres et se couvre de gloire dans cette bataille. Il part à la recherche de Mālatī disparue, traverse des paysages sublimes, qui, au lieu de l'exalter ou de le conso-

ler, le plongent dans une mélancolie oppressante : tout à sa tristesse et à son angoisse, il s'évanouit plusieurs fois. Finalement, Mālatī est retrouvée et sauvée, grâce à une disciple de la nonne bouddhiste qui, depuis le début, veille sur Mālatī. Tous les nœuds obscurs de cette intrigue très complexe sont dénoués, les deux héros peuvent enfin s'unir, avec la bénédiction de tous.

Venons-en à un autre cas de figure. À propos du dynamisme et de la puissance de l'image, si l'on considère la représentation théâtrale comme une image en mouvement, que le dialogue rend, de surcroît sonore (« à voir et à entendre », selon la définition mythique du théâtre au premier chapitre du *Nāṭyaśāstra* [19]), il faudrait évoquer le cas très particulier de la théorie des *kakṣyā*, ou « zones » scéniques [20], très remarquable exemple de convention extrême [21], qui fait qu'un lieu unique, la scène matérielle que décrit le *Nāṭyaśāstra* — cour de palais, jardin d'agrément, forêt d'ascèse, terrain de crémation — se distribue en plusieurs scènes plus circonscrites, dont les protagonistes sont ou non conscients de l'existence d'une scène toute proche. Par exemple, lorsque, à l'acte III, Śakuntalā et ses amies sont observées à leur insu par le roi et le bouffon, depuis une autre « zone » où ils se dissimulent.

Or la miniature est redevable au théâtre de cette convention extrême : soit l'usage des *kakṣyā*, disposées sur le feuillet peint, donne au spectateur l'occasion de faire l'expérience de l'épaisseur du temps (et des affects), à un moment donné, donc cumulativement ; soit, comme dans les deux miniatures qui illustrent deux pièces consécutives du volume *Théâtre de l'Inde ancienne*, et qui *représentent* une *représentation* théâtrale offerte au souverain, la démultiplication de l'espace est une façon de rendre perceptible une successivité temporelle : dans la cour du palais qui sert de lieu scénique, les trois figures de Gaṇeśa, apparemment concomitantes, mais verticales sur

19. Bansat-Boudon 1992 et 2022.

20. Voir Bansat-Boudon 1992 : 160 *sqq*.

21. C'est, au reste, un exemple de *nāṭyadharmī*, convention extrême, contrastant avec la *lokadharmī*, convention plus ordinaire (voir Bansat-Boudon 1992 : 155 *sqq*.).

la platitude du feuillet, représentent en réalité le déroulement chronologique de l'intrigue dont Gaṇeśa est le protagoniste ; elles en signalent l'entrée, et, ce faisant, la succession des actes. Trois figures, trois entrées au fil des actes. C'est ainsi que l'image, « arrêtée » et immobile, par essence, est néanmoins pourvue de mouvement, donc de dynamisme et de puissance. L'absence de « perspective », au sens pictural et spatial du terme, est compensée par un effet de temporalité. C'est le triomphe de la convention.

Références bibliographiques

Bansat-Boudon, L. (1992). *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*. Publications de l'EFEO 169. Paris : École Française d'Extrême-Orient.

— (1994). « Le théâtre en tous ses états. Définitions indiennes du genre théâtral ». In : *Genres littéraires en Inde*. Éd. par Nalini Balbir. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 195-217.

— (1996). *Le Théâtre de Kâlidâsa*. [Traduit du sanskrit et du prâkrit, présenté et annoté par Lyne Bansat-Boudon.] Connaissance de l'Orient 92. Paris : Gallimard.

— (1998). « Un opéra fabuleux. Observations sur l'acte IV de *Vikramorvaśī* ». Puruṣārtha 20. Éd. par Lyne Bansat-Boudon, p. 45-101.

— (2000). « L'épopée mise en scène. L'exemple de l'*Uttararāmacarita* ». *Journal asiatique* 288.1, p. 83-111.

— (2001). « "nāndyante sūtradhāraḥ". Contribution d'Abhinavagupta à la question de la bénédiction liminaire dans le théâtre ». In : *Le Parole e i marmi. Studi in onore di Raniero Gnoli nel suo 70° compleanno*. Éd. par R. Torella. Serie orientale roma XCII 2. Roma : Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, p. 37-85.

— éd. (2006). *Théâtre de l'Inde ancienne*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.

Bansat-Boudon, L. (2020). « Theatre as Religious Practice ». In : *Hindu Practice*. Éd. par Gavin Flood. The Oxford History of Hinduism. Oxford : Oxford University Press, p. 311-341.

— (2022). « "Satisfied with the performance". An embryonic aesthetics in the Indian theater's myth of origin ». In : *Poetry, Drama, and Aesthetics. Papers of the 12th World Sanskrit Conference held in Helsinki, Finland, 13-18 July 2003*. Éd. par Albion M. Butters. Studia Orientalia 123. Helsinki : Finish Oriental Society, p. 5-17.

Kachru, S. (2015). *What is it like to become a likeness of oneself? Gestures of Light, Motion and Mind at the Surfaces of Representation*. Essays of the Forum Transregionale Studien 1. Forum Transregionale Studien.

Lévi, S. (1963). *Le Théâtre indien*. Deuxième tirage. Bibliothèque de l'École des hautes études, IVe section — Sciences historiques et philologiques 83. Paris : Collège de France et Librairie Honoré Champion.

Résumés

Le spectateur de théâtre est aussi le spectateur au second degré de brefs moments d'arrêt sur image — salle des peintures, portraits individuels aux couleurs encore fraîches, statues royales, danse de la déesse — qui sont autant de mises en abyme. Mais, qu'on ne s'y trompe pas, la mise en abyme, notamment au théâtre, est un redoublement de l'action dramatique, et, presque toujours, un facteur de révélation d'une certaine vérité, soit politique, soit psychologique. Elle contribue à faire avancer l'intrigue, et, en dépit de sa brièveté, a des répercussions inattendues, en particulier pour le protagoniste qui découvre ainsi une part plus profonde de son être. En un mot, l'image ainsi inscrite dans le récit dramatique prépare souvent le dénouement. Parfois encore, c'est l'image même qui s'anime, donnant à voir et à entendre, comme au Ve acte de *Mālatīmādhava*, l'étourdissant dynamisme de la danse cosmique de la Déesse. Telle est la puissance de l'image.

Power of the image in the theatre of ancient India

The theatre spectator is also a second-degree spectator of brief freeze-frame moments—the painting room, individual portraits in still-fresh colors, royal statues, the goddess' dance—all of which are but *mise en abyme*. But it should not be mistaken about it: the mise en abyme, especially in the theatre, is a redoubling of the dramatic action, and almost always a factor in the revelation of a certain truth, whether political or psychological. It helps to advance the plot and, despite its brevity, has unexpected repercussions, particularly for the protagonist, who thus discovers a deeper part of himself. In short, the image thus embedded in the dramatic narrative often sets the stage for the denouement. Sometimes, too, it is the image itself that comes to life, giving us to see and hear, as in Act V of *Mālatīmādhava*, the dizzying dynamism of the Goddess' cosmic dance. Such is the power of the image.

The Sword of Tēvāram

On Domestic Intimacy in Theatre*

Elena Mucciarelli

University of Groningen

1. Nampūtiri and Cākyārs on the edge of *tēvāram*

As Michel de Certeau has shown us, every-day life is extremely difficult to investigate since it escapes the predictability of the normative by encompassing it into a broader web of individual choices and continuous re-semantizations.[1] Yet, for the French scholar it was fundamental to pay attention to the quotidian, despite its impervious nature, if we were to ever understand the singularity through which humans have always articulated, every time differently, their ways to inhabit, change, and domesticate the space around them. This essay aims at investigating how the quotidian domesticity of one specific community, the Nampūtiri brahmins of Kerala, is articulated through different types of places: the intimate space

*A broader analysis of the daily ritual of *tēvāram* and of the relationship bewteen its theatrical and ritual dimensions from a spatial perspective are at the core of my forthcoming monograph, *House, Stage, Temple: ritual spaces for tēvāram in Kerala*. I am indebted to Lyne Bansat-Boudon for encouraging me to try presenting some aspects of it in the succinct form of an article. Thanks also to Cezary Galewicz for ideas and comments. What came out of these *stimuli* (*pracodayanti*), is my responsibility alone.

1. De Certeau 1980.

of the house, in dialectic tension with the space of the temple, and the public space of the theatre stage.

A number of important Indological studies tried to look for the essence of Brahman-hood in general or in relation to more specific groups, including one ethnographic monograph on the domestic life of Nampūtiris (Parpola 2000). Several concepts have been argued to allegedly express this essence, both historically and analytically. Among them: attachment to the Veda, ritual purity, caste ideology.[2] Seminal research has shifted from an essentialist to an historical and regional approach; lately a tendency to further focus more and more on specific local groups and communities can be seen.[3] An important recent study tried to look for one of the recognized tenets of the socio-legal Brahmanic regulatory system and has shown, among else, how the crucial principle of the so called "four aims of life" (*puruṣārtha*) had become the object of a controlled form of stylized mockery in the stage performances of Cākyārs (Kerala temple theatre directors and main actors).[4] Following in the footsteps of De Certeau, I propose to look at how the private domestic worship in the form developed in Nampūtiri households and referred to by the Malayalam word *tēvāram* is being played upon in Kerala Sanskrit theatre tradition as a token of Brahmanic ideology of the Nampūtiri type. I will try to ask whether the stage enactment of *tēvāram* partakes some features with this crucial of vehicle for mockery.[5]

We may start with a verse from the fifteenth-century Maṇipravālam[6]

2. To provide a comprehensive bibliography on the topic would require more than the space of a footnote. Let me just mention a few among many impactful works, such as Halbfass 1981; Biardeau 1981; Witzel 1993.

3. See, e.g., Veluthat 1978; Deshpande 2002; Fuller 2004; O'Hanlon and Minkowski 2008; Washbrook 2010.

4. See Davis Jr. 2014.

5. Mal. *tēvāram* shares with its better known Tamil homonym poetic and ritual elements. See Shulman 1990 and Peterson 1989: 22ff.

6. This lingual genre or literary practice of early non-Sanskrit texts in Kerala should not be confused with its better known Tamil variety. For a discussion on the nature of

poem *Bhāṣarāmāyaṇacampu,* an important regional rendition of the story of Rāma composed by Punam, himself a member of the broader Nampūtiri community.[7] The verse will take us to the south-west coast of Indian subcontinent, right into the middle of the historically and socially ambivalent relations between the Nampūtiris, Kerala most influential Brahmanical community, and the Cākyārs, stakeholders and custodians of a centuries long theatrical tradition of the region with important links to the classical Sanskrit theatre on one hand and the ritual economy of the Brahmanical temple on the other. The verse reads as follows:

Bhāṣarāmāyaṇacampu Sugrīvasakhya II.55

mēvāril pakṣapātaṃ tava perike muḷu-
ttonnu, tannāmamallō
tēvārikkunnatinnī niśicarakulapū- [*tēvārikkunnatuṃ nī*]
rṇṇēndutannuḷkkaḷaṅkaṃ;
ēvuṃ ninninnumēṟeppaṟakilabhayame- [*ninninnumoppaṃ paṟakilabhayame-*]
nnāṇa! ñān vāḷmunaykkal
tēvārippippenāstām toḷilitu vacanaṃ- [*tēvārippippanāstāṃ*]
kēḷkka nallū madīyaṃ

Your partiality for the enemy
has broken all bounds, it seems.
Always obsessing over the *tēvāram* of Rāma
you're a blemish to the demon race,
like a pockmark on the moon.
Enough now, listen to my words.
I swear, if you're going to stand before me
and blabber like this fearlessly,
I will turn you into a *tēvāram*
for the edge of my sword.[8]

Maṇipravāḷam and its combining Sanskrit and Bhāṣa, see Freeman 2003: 437–500; Freeman 2013: 199–239; Goren Arzony 2021.

7. Punam is, with some qualifications, quite an obscure historical figure; on him and his work, see Goren-Arzony 2019.

8. This translation is based on that by Dr. Sudha Gopalakrishnan who is working to-

By way of a subtle irony, the verse features demon Rāvaṇa—himself a degenerated Brahmin—accuse his acolyte and supporter Mārīca of worshipping in his daily ritual practice none other than Rāma—Rāvaṇa's archenemy. Rāvaṇa orders Mārīca to stop that nonsense and formulates a rather puzzling threat against the latter: if he fails to stop immediately, Rāvaṇa is going to make out of Marīca a (rather a bloody) offering: "the *tēvāram* of his sword". Apparently, his sword is going to become the deity to whom Rāvaṇa shall offer the body of Mārīca as sacrifice. Both offerings are expressed through the denominative *tēvārikkuka* (to offer as *tēvāram*) from the noun *tēvāram*. But what sort of ritual practice does the noun *tēvāram* stand for? What sort of ritual operation has Mārīca been warned to be involved in as a sacrificial substance? What kind of ritual is alluded here by this misleadingly innocent Malayalam word? The answer is not as obvious as it might seem. Let us begin with a few etymological considerations.

Popular etymology connects the Malayalam noun *tēvāram* with the Sanskrit terms *deva-vicāra* or *deva-kārya*. Hermann Gundert, in his dictionary of Malayalam, suggests for *dēvāraṃ* (and *tēvāram* as the alternate phonetic form) a derivation from *dēva-kārya*: "regular temple-worship"[9]. As a technique to connect with the divine, *tēvāram* is most commonly referred to as a domestic daily ritual of worshipping the family gods among Nampūtiri Brahmin communities. Nampūtiris as a broader collective acknowledge a rather strict division into several communities of hierarchical ritual status. To one of these communities belonged the author of the verse above, Punam Nampūtiri. And we can imagine him drawing from his personal experience to indicate the sacrificial offering by us-

gether with David Shulman on an English translation of the *Bhāṣarāmāyaṇacampu* for the Murthy Library series. I am indebted to her for sharing a preliminary version of their work and for the many insightful conversations.

9. Gundert 1872: 512.

ing the term *tēvāram* that evokes the intimacy of the domestic space.[10] Rāvaṇa is indeed a Brahmin too, albeit an aberrant (*à rebours*) one. Reading through the *Bhāṣarāmāyaṇacampu* leaves us with little doubt that the ritual system of Nampūtiri Brahmins constitutes a key cultural grid of reference for the author of the work. Another proof to this can be seen again in *Bhāṣarāmāyaṇacampu*, in the session about the killing of Rāvaṇa, the *Rāvaṇavadhaṃ* IV.104[11]:

bāṇo 'yaṃ mama tāṭakāsrasarasi
snātaḥ svasur nāsikā-
prāṇāyāmaparaḥ kharatriśirasor-
hutvā śirāṃsy āhutiṃ
mārīcaṃ ca baliṃ nidhāya punar a-
py ācamya vārānnidhau
bhoktuṃ rāvaṇam āmiṣaṃ mṛgayate
bhō dīyatāṃ maithilī

Here is my arrow:
it bathed in the pond of Tāṭakā's blood,
it took care of the daily breathing practice (*prāṇāyāma*) with your sister's nose,
it made a *homa* ritual of the heads of Khara and Triśiras
and also *maded* Mārīca into a bali offering.
Then it performed the ritual sipping in the ocean (*ācamana*),
And now it goes hunting in order to enjoy Rāvaṇa as its prey.
Give it to me, Maithilī!

In this image Rāma is about to kill the demon Rāvaṇa, the king of Lanka, and we can see him describe for Rāvaṇa (and the readers) his famous ar-

10. On the role of Nampūtiri life system in *maṇipravāḷam* literature, see Goren-Arzony 2022: 102–105 and Veluthat 2013.

11. From my own reading experience, several verses in longer Maṇipravāḷam compositions may look almost (except, say, one word or just one verbal ending) or exactly (as in our case) like Sanskrit. But we need to remember that these verses are part of the well-calculated literary practice according to which Maṇipravāḷam diction incorporates Sanskrit but never with the aim of identifying with it. In extreme cases we can see verses that can be parsed either as Sanskrit or as Malayalam.

row in a manner that not only personifies it but turns the arrow into a paragon of a Nampūtiri man.[12] As such the arrow behaves strictly in fitting with the prescriptions of the Nampūtiris' ritual system (which is a system of values and meanings). Its power proves to derive from the strictness of the routine—it is said to closely follow, if not mirror the daily routine of Nampūtiris. Yet, the same ritual practices, reframed within the poetic imagination of Punam, produces a powerful dissonance. The ritual bath is carried out in a pond of blood instead of the household water-tank (*kulam*). Incidentally, the earliest attestations of the term *tēvāram* speak of a similar frame of quotidian practice.[13] At the same time, the plasticity of the scene evokes the world of the visual arts. The verse above has indeed a close parallel in the *Rāmāyaṇaprabandham*, a poetic composition featuring as reservoir of verses used by the Cākyārs actors in their scenic translation of Sanskrit stories on the stage of Kūṭiyāṭṭam, the last living tradition of Sanskrit theatre.[14] Precisely during the time of Punam we see an efflorescence of performing traditions such as Kūṭiyāṭṭam which has undoubtedly inspired the poetic world of the *Bhāṣarāmāyaṇacampu* to a certain extent.[15] One might be tempted to say that Punam was biased toward the medium of

12. It will be good to keep in our minds that it is not only Punam' s poetic licence at work here: Rāma's arrow as personified agent becomes the centre of a complex system of analogies in a 17th century hymn by Rāmabhadra Dīkṣita, Rāmabāṇastava (Bāṇa). For a thorough and insightful analysis of the philosphical and poetic implications of the poem, see Ariav 2022. My thanks to Naresh Keerthi for pointing this out to me.

13. In some cases it refers to the daily routine of the king and not only of the Nampūtiri Brahmin, pointing to a specific historical shift. On this topic, see Mucciarelli 2024 forth.

14. We find clear traces of a theatre form similar to Kūṭiyāṭṭam in ninth and tenth century. Scholars are still debating as to the extent to which the performative art we can reconstruct from these sources is close to Kūṭiyāṭṭam. See, e.g., Devadevan (2020: 225–253) regarding a 15th–16th century formation of Kūṭiyāṭṭam. Paulose (2001: 61–62) argues for tracing the first development of Kūṭiyāṭṭam back to the tenth century. For an overview and insightful reflection on Kūṭiyāṭṭam, see Shulman 2022.

15. On the connection between Cākyārs and *maṇipravāḷam* literature in general and Punam in praticular, see Nair 1971, Veluthat 2013, Goren-Arzony 2019, Shulman 2021, and Gopalakrishnan forth.

Kūṭiyāṭṭam in McLuhan sense as his poetic composition entailed not only a literary but also a theatrical dimension.

From a socio-historical perspective, Nampūtiri Brahmins have been for many centuries patrons of this art form which was part of the cultural economy of the Hindu temple and constitutes still today the religious duty (*kuladharma*) of the Cākyārs.[16] Because their religious duties were closely tied to the temple-culture of Kerala, which was mainly Brahmin dominated, they must have had sustained relationships with the Nampūtiris. Within this cultural economy, the community of the Cākyārs held a prominent position by performing in the temple theatres and sharing many cultural features with the Nampūtiris.

Indeed, the narratives of the two communities, handed down through oral tradition, foundational myths, and normative texts, reveal an ongoing dialogue revolving around patronage and degrees of purity. To understand the treatment of the Nampūtiri domestic worship on Kūṭiyāṭṭam stage it is thus fundamental to analyse how *tēvāram* remains inscribed within this dialogue.

2. Territories, trajectories and movements

It is impossible to think of Nampūtiris, Cākyārs, and their interconnected spheres of life without considering their ways of conceiving of space, and, in particular, ritualized space. Accordind to Smith, the marked-off area of the ritualized space relies on two fundamental actions constituting a technology of ritual display: parcelling and repetition.[17] Something

16. As to the historical system of patronage that supported Kūṭiyāṭṭam practice and the role of Nampūtiri families, see Moser 2008; Mucciarelli and Oberlin 2019; and Devadevan 2020: 225–253.

17. This terminology goes back to Lévi-Strauss's analysis of ritual ceremonies. See Lévi-Strauss 1981: 672–673 and Smith 1992: 107. From an historico-philological perspective, we could also think of the Greek word for temple (*témenos*), what is "cut out" and to the *Nāṭyaśāstra's* description of the stage director ritually delimiting the space. I thank Lyne

similar emerges from Cākyār and Nampūtiri spatial discourses to articulate their territory and map their places.[18] While we are accustomed to imagining space through cartographic maps that imply a sort of flat panoptic view, here the mapping gesture is based on the imagination of space through movement and time: recurring movements according to a calendrical cadence that endow the place with meaning.

In this regard, Michel de Certeau offers an insightful way to think of the relation between "space" and "place":

> Space occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programs or contractual proximities. On this view, in relation to place, space is like the word when it is spoken, that is, when it is caught in the ambiguity of an actualization, transformed into a term dependent upon many different conventions, situated as the act of a present (or of a time), and modified by the transformations caused by successive contexts.[19]

Following de Certeau, I propose to focus not only on the geographical, geometrical place where a religious practice occurs, but also on the anthropological, poetic space of the ritual, the practiced space that emerges out of the lived geometrical place and that is configured through spatial narratives.

If we look at Kerala's territory as a grid of places created by the trajectories of the recurring movements of people, the house and the stage feature as two nerve centres of particular significance for the Nampūtiris and Cākyārs respectively. The first nerve centre protects the intimacy of

Bansat-Boudon for pointing out this connection and, more in general, for her comments which have substantially improved this article.

18. One can detect such techniques in the Nampūtiris' discourse as codified in the chronicle of Keralolpatti, see Devadevan 2010. I would argue that a parallel mechanism of repetition and listing is visible for example in the way Cākyārs create the scenic space at the beginning of every Kūṭiyāṭṭam performance. See Shulman 2012: 12–18 and Mucciarelli 2024 forth.

19. De Certeau 1984: 117.

the family rhythm while the second provides a meeting point for communities.

In relation to these two nerve centres, the literary and ethnographic sources we have for *tēvāram* invite us to reflect on different types of trajectories. A first one seems to move inward, towards the ritually regulated place of the house that tends to include both the Nampūtiris' home and the royal court which seems to be functionally comparable to the first. In both cases the domestic ritual of *tēvāram* acts as defining device and index of religious prestige for royal families too.[20]

Through networks of institutions and culturally defined processes of textual transmission, *tēvāram* moves along a second trajectory that reaches the imaginative space of performance on the Kūṭiyāṭṭam stage and in the open space of the dance-possession worship of Teyyam.[21] Finally, by means of connected practices, *tēvāram* passes by the temple, gliding over the public sphere of institutional religious centres along a third trajectory that can be visible only as a filigrane. In fact, the temple, which in Kerala has functioned as the locus of social and religious practices for centuries[22]—and to a certain extent still does—seems in relation to *tēvāram* to play a role *in absentia*. In a similar vein, the Malayalam lexicon defines the term *tēvāram* as following:

Dēvārādhana, īśvarapūjā (dīpaṃ, dhūpam, puṣpaṃ, nivēdyaṃ, mutalā-

20. Though the king's palace has been often equated with the temple as the house of the god (see Freeman 1999: 263), I would argue that the rationale behind the royal *tēvāram* is connected to the domestic sphere, for we do not have records of a public *tēvāram* performed by kings. Moreover, in the sixsteenth century most important text in the region for domestic architecture, the houses of kings and those of brahmins are grouped in one typology (*Manuṣyālaya Candrikā* 7.31).

21. On references to *tēvāram* in Teyyam, see Freeman 1991, in particular pp. 258ff and 594ff.

22. In particular on the ongoing dialogue between the Nampūtiri's community and the space of the insitutional Hindu temples, see Galewicz 2023.

> *yavakoṇṭŭ kṣētraṅṅaḷiḷ vaccallāteyuḷḷa pūjā. avanavan tanne ceyyunnatŭ).*[23]
>
> Worshipping a deity, divine service to god (*that which is done in places other than a temple with lamps, incense, flowers, food, and the rest. Each person for himself*).

"That which is done in places other than a temple". The temple is the only location mentioned just in order to negate it; it is present to us in its absence, thus exposing its presence through absence. In other words, why use such a negative affirmation? Is it the difficulty in defining the term that made the authors of the lexicon entry retreat in this negative definition? Or is it a way of singling out the space of the temple as a silent and yet omnipresent interlocutor?

Indeed, the historical sources, however scarce, point to a dichotomous tension between the domestic space of the home and the public sphere of performance, both in continuous dialogue with the absent space of the temple.[24]

In this article I propose to analyse this tension in relation to the interaction of public and private space. I am touching upon the concept of private and public sphere in the broader life of Nampūtiri which does not follow the logic of the better-known distinction between the so-called *gṛhya* and *śrauta* rituals. I shall take the domestic as referring to the inner space of the Nampūtiri household articulated first and foremost by the daily worship of the family gods; while the temple constitutes the public space par excellence.

3. THE INTIMATE: TĒVĀRAM OF THE HOUSE

Whereas at the beginning of this article I suggested to see Punam Nampūtiri's choice of the word *tēvāram* for his literary diction in light of its

23. Pillai 1988: 582.

24. See Mucciarelli 2024 forth. Ch. 1.

resonance with his domestic intimate experience, in this session I propose to focus on how the noted Sanskrit scholar and important twentieth-century intellectual figure of Śankaran Kāṇippayyūr Nampūtirippāṭŭ apparently made use of the same term with a view to supply his readers with a well-recognized concept that could serve as a major connecting link for the Nampūtiris' fragmented and pluralised groups in a period of tectonic changes.[25]

In an attempt to coalesce an imagined community, Śankaran Kāṇippayyūr composed his autobiography *My Memoire* (*Enṛe Smaranakal)*, published in 1963, with the aim of mobilising an integrative cultural memory that for him was carved out of his personal memory; in the introduction to the book, the author presents his own subjectivity as a source of legitimisation of the normativity of his narrative, which was structured above all around the space of his home.[26]

Since the pre-modern period, the "house/home" (referred to in Malayalam as *illam* or *mana*) represented a core element of the Nampūtiris' control system, which was based in part on the network of houses and temples and also included the surrounding territories.[27] As a ritual space, the household served as the crucial locus for managing the alternation between impurity and purity in relation to the passage from outside to inside the home and in its design constituted a spatial narrative of the organising principles of the Brahmanic community.[28]

By way of providing a textual reference for the cultural memory of the

25. Marjatta Parpola, in her thorough ethnographic study of twentieth-century Nampūtiri families, speaks of a crisis of doxa (in Pierre Bourdieu's sense) with the arrival of the coloniser, the land reforms, and the national movement. She highlights how the Nampūtiris' special relationship to the rules of conduct textualised in the *Śāṅkarasmṛti* changed during this period: 'One can see here the whole spectrum of attitudes and behaviour that Bourdieu has drawn attention to: observing, bending or relaxing these rules, or even maybe giving them a new interpretation' (Parpola 2000: 337).

26. Kāṇippayyūr 2015: 149

27. See Veluthat 2013.

28. See Moore 1989: 178.

Nampūtiri community, Śankaran Kāṇippayyūr inscribes the Nampūtiri's home at the centre of a topography of the sacred and of the cultural memory that he was trying to canonise.[29]

In particular, the intimacy of the domestic worship is anchored in his imagination to the organisation of the space. The domestic space provides the framework for his account of *tēvāram* as part of the specific discourse on the cultural memory of the Nampūtiri.[30] And the architectonical configuration of the room for *tēvāram* features prominently. The domestic ritual worship of the family deities is articulated mainly in relation to its location—both in the sense that the place where the daily ritual is performed is a defining feature and because the discourse around *tēvāram* is configured in connection to the organisation of the architectonical space.

Śankaran Kāṇippayyūr goes, as it is, to some lengths to specify the different possible positions of the room where *tēvāram* is to be performed.[31] The room for *tēvāram*, where the family gods reside, and its door are presented in terms of performative architecture and as cultural techniques to mark one of the thresholds of purity in the process of approaching the family house.

> *mikkuvāṟum illaṅṅaḷil kiḻakkiniyuṭe tekkē aṟṟattuṇṭākunna muṟiyāyirikkuṃ śrilākaṃ. itinnŭ ī sthalaṃ niścayikkān pratyēkakāraṇavumillennilla. onnāmatŭ atŭ kiḻakkiniyilāyi ennuḷḷatāṇŭ. pratyēkiccŭ atinṟe naṭa tuṟannu viḷakkuveccāl (paṭiññāṭṭuḷḷa pūmukhaṃ atinnu nēre varunnatukoṇṭŭ) paṭiññāṟubhagatte miṟṟattu ninnu nōkkiyāl viḷakkukaṇṭŭ toḻāmennatākunnu. puṟatte tēvārattinnu enṟe illattŭ pratyēkaṃ śrīlākamuṇṭŭ.*[32]
>
> In almost all *illam*s, at the southern corner of the east room (*kiḻakkini*) of the house there is a room that is the *śrīlākam*.[33] It is not that there

29. Kāṇippayyūr 2015: III.

30. See Kāṇippayyūr 2015: 149.

31. Kāṇippayyūr 2015: 150.

32. Kāṇippayyūr 2015: 147–148.

33. In his study of Kerala 'four-house' mansions Schildt remarks: "there are no fixed rules whatsoever regarding the location of the *tēvāraṃ/śrīlākaṃ* [...]." See Schildt 2012: 158.

> are no special reasons for this location (*sthalam*). The first is that the room is on the eastern side (*kiḻakkini*). In particular, if the door of the *muṟi* is wide open and the lamp is lit, one can look from the western side of the yard, see the light of the lamp, and perform the ritual salutation (*toḻam*), because the western frontal portal (*pūmukham*) is in front of the door. For the external *tēvāram* there is a special *śrīlākam* in my home.

In this passage the architecture of the built environment as well as the material affordances of the room are dependent on and shape in turn the time of day when a person arrives from the outside.[34] At that moment, the open door of the room, making the inside visible, yields a vision of the sacred lamp and invites the newcomer to perform the religious salutation. Like a number of other elements in the Nampūtiri's house, doors too, produce different legible signals in relation to the timing of the daily routine of the house-dwellers. Here Śankaran Kāṇippayyūr chooses to focus on the ritually significant *sandhyā* moment.

In particular, the author is imagining a specific performative situation: an act of moving into the household by a person approaching from the western side of the courtyard. I propose to interpret this narrative device in terms of performative architecture. It is almost as if the room could become an actor, a member of the family, in the everyday life of Śankaran Kāṇippayyūr.

The threshold-crossing that leads to the *tēvāram* room in the Nampūtiri's house *performs* proximity to the family gods and ensures the security of the domestic space by protecting it from the pollution that might come from outside. In the pages of Śankaran Kāṇippayyūr, Nampūtiris, filled with fear of impurity, deploy the daily practice of *tēvāram* in order to

34. Starting from the question of agency and the role of material objects, many scholars such as Bruno Latour and Jane Bennet have pushed forward the idea that things have the capacity to "modify a state of affairs by making a difference" (Latour 2005: 71). Therefore, things are actors (Bennett 2010).

claim and reinstate, through the repetition and continuity of this practice, their position within their own imagined community.[35]

When placed in the intimate and domestic space, the ritual worship acts as a cultural technique of processing the transition between outside and inside, thereby making visible, embodying the cultural codes of the Nampūtiris' configuration of identity.

If we go back to the definition of the term given by the *Malayalam Lexicon*, one of the margins to which the temple relegates *tēvāram* is the space of the house, which is—by definition—a private space. What then are the implications of expressing *tēvāram*'s domesticity by saying that the ritual worship is not done in a temple? What does the temple stand for? I suggest that the temple is employed here as a kind of ideal public space subsuming all public activities. This seems to create a clear demarcation between the public and domestic spheres.

4. THE PUBLIC: *TĒVĀRAM* ON STAGE

Albeit the definition of the Malayalam Lexicon sets the temple as the place where *tēvāram* is not performed, we see it entering subversively the public space of the temple via the medium of Kūṭiyāṭṭam Sanskrit theatre. The *kūttampalam*, the "temple for the play", which constitutes the space of the Cākyārs, is positioned in the outer circle (third *prakāram*) of the sacred area and it is located to the right of the inner sanctum, such that the actors, while performing, can face in the direction of the deities.[36] In this building that has served as a public forum for upper castes of the region, especially for the Nampūtiris, Cākyārs practice their religious duty, Kūṭiyāṭṭam.

35. Śankaran Kāṇippayyūr states: "There were no Nampūtiri who didn't employ at least some little time to do this type of tēvāram for their own twice a day" (Kāṇippayyūr 2015: 152–153).

36. In some cases, Kūṭiyāṭṭam can also be performed in the *valiyampalam*, still to the right of the deity. But in such cases, when actors are bowing to the deity, they turn to their left so as to be in the proper position toward the temple god.

Encompassing diverse theatrical traditions,[37] pan-Indian as well as local, Kūṭiyāṭṭam can be seen as the outcome of a translingual and transmedial translation chain extending from the epic or puranic material to the literary and performative genre of Sanskrit drama and then to the Kerala-specific staging tradition of Kūṭiyāṭṭam.[38] In this sense, Kūṭiyāṭṭam represents a way of "coming to terms" with the alterity of the different written, oral, and embodied forms of media, as well as with the various language orders.[39]

The concept of translation is particularly apt also in relation to the staging of *tēvāram.* Cākyārs take the *tēvāram* to be a ritual practice belonging to the Nampūtiris's community, and they consider themselves entitled to carry it out but once it has inhabited the space of the theatre stage where they enact it in front of an audience composed, at least in part, by Nampūtiris. This sequence of activation implies that the dialogue between the two communities finds one of its concrete referents in the ritual level of a Kūṭiyāṭṭam performance. On the Kūtiyattam stage, we can be lucky enough to see the same Rāvaṇa of the verse above perform *tēvāram* as theatrical rendition of a Nampūtiri practice. Yet, this performance would not grant the actor the legitimacy to perform *tēvāram* in his everyday practice. For this to happen, a second type of *tēvāram* is required, which I propose to call Kūṭiyāṭṭam-*tēvāram*. This second type is enacted by the stage director (*sūtradhāra*), who is not a character, and yet ushes us into the plot of the

37. Kūṭiyāṭṭam partakes some features of classical Sanskrit theater practice and theory as represented in the foundational work *Nāṭyaśāstra* (Rajagopalan 2000) from the second century CE. Moreover, references to the *Nāṭyaśāstra* in Kerala theatrical works from the fourteenth century hint at the presence of pan-Indian reflection on art and aesthetics in Kerala already in an early period. However, Kūṭiyāṭṭam detaches itself from the Nāṭyaśāstric system and turns instead to a wide array of local performative practices (cf. *teyyam* elements). On this see Chakyar 1973 and Shulman 2022.

38. I intend the direction of this movement of tranlastion much more as a way to incorporate the Sanskrit cosmopolis into the local cultural space of south west coastal India than as an adaptation of the latter into the first one.

39. See on this point, Freeman 2003: 485.

story, as part of his entry (*puṟappāṭŭ*).[40] This moment which is functionally comparable to the *pātrapraveśa*, the Sanskrit technical term referring to the first appearance of a character on stage, builds the "doorframe" of the performance, sketching the future by way of prefigurative elements.[41] During these initial rituals, *tēvāram* is integrated and incorporated in the dramaturgy of the play and thus made into an integral part of the public event.[42] We see it in the case of the *The Drunkens game* (*Mattavilāsa*) where the *tēvāram* procedure is framed in a Śaiva devotional context.[43] The first act of the *The Statue* (*Pratimānaṭaka*)—analysed by David Shulman in this volume—presents a similar embedding: whereas the Sanskrit play begins directly with the stage director praising Rāma, in the Kūṭiyāṭṭam performance according to the actors' manual (*āṭṭaprakāram*) the verse is integrated in the quotidian dimension, making it part of a personal, subjective experience. The stage director expresses first his joy for having woken up early, taken a bath, and done *tēvāram*, so that now he can go to the temple and meet people. To them he will wish the blessing of Rāma. At this point he recites the verse that describes Rāma through two superimposed readings and contains a reference to the title of the act.[44]

When performed by the stage director or by a character with a similar function, the Nampūtiri ritual of *tēvāram* is translated into an independent

40. The term *sūtradhāra* can be understood in two ways: as a puppeteer who holds the threads or as an architect who holds the plumb line. The architectural conception of theatre is also visible in the description of the *sūtradhāra* in the *Nāṭyaśāstra:* he is the architect of the theatre hall, and start by ritually delimiting its space.

41. On *puṟappāṭŭ*, see Rajagopalan 2000; Shulman 2012: 13–17; Johan 2017: 59–82; and Śliwczyńska 2007: 357–361. See also the *Nāṭyaśāstra*'s description of *pūrvaraṅga*, the prelude of a drama, which also presents interesting features of liminality, in Lyne Bansat-Boudon 1992 and 2020.

42. This procedure is already present in the staging of Sanskrit dramas, see Bansat-Boudon 1994. On the concept of incorporation, with regard to Kerala Bhakti, see Freeman 2019: 73–100.

43. For instance, the use of ashes.

44. For a translation of the play and interpretation of this specific verse, see Bansat-Boudon 2006: 7.

ritual only apparently isomorphic to the one it seems to replicate. During the Kūṭiyāṭṭam-*tēvāram* a seemingly small alteration in the procedure takes place.[45] The transformative process that is activated creates a specific type of *tēvāram* that is not a mimesis of a ritual but a ritual in its own right, and only as such can it induce a religious and social transformation.

Indeed, the Kūṭiyāṭṭam-*tēvāram* transforms reality, not by imitating it but by intentionally diverging—albeit slightly—from the domestic ritual practice. One might think that the most powerful form of re-creation is a perfect imitation of the "original". But the actor in Kūṭiyāṭṭam, while clearly manifesting a vast and precise knowledge of the ritual culture of Nampūtiris, seems to intentionally deviate from the prescribed sequence, as if he had forgotten a small detail. Actually, when the actors modify a small detail, they are laying claim to agency for themselves and for the audience that can recognize the variation and appreciate the expertise.

In the case of the controlled open space of the Cākyār stage, the contact with the divine is activated through the symbolic operation of translation from one language order to another, from one medium to another, and from the worship room to the empty space of the stage. In this process of transference, in the space of *difference*, *tēvāram* becomes a tool of ritual negotiation and of transformation on the social, religious, and individual levels.

By performing the Kūṭiyāṭṭam-*tēvāram* in a public space, in front of an audience that one could expect to be composed at least in part of Nampūtiris, the Cākyār is making a bold claim for those who can read it: here I am (as in a *saṃkalpa*), and I am not inferior to you.

If we flip our gaze and look at the audience, in the case of Kūṭiyāṭṭam-*tēvāram*, the Nampūtiris in the audience are presented with their own private ritual being appropriated by the Cākyārs and translated into a public space. It might be impressive for Nampūtiris to watch their domestic religious practices reproduced on stage. But the depiction of a quotidian

45. For an in-depth analysis of the ritual variation, see Mucciarelli 2022.

experience is what we could expect from many theatrical experiences. In this case something different takes place: during Kūṭiyāṭṭam-*tēvāram* Nampūtiris are actually witnessing and enabling a Cākyār becoming a Nampūtiri, maybe a half-Nampūtiri, maybe a fallen Nampūtiri—or maybe, with a tinge of respectful mockery, a freer Nampūtiri.[46]

CONCLUSIONS

We might recall the image of the sword of *tēvāram* from which we started this investigation. We could think of the quotidian worship of *tēvāram* as a sword that cuts through the intimacy of the domestic practice reaching the controlled public space of theatre. By way of cutting, the sword produces margins which constitute a space of ambiguity and fluidity. Boarders gesture toward exclusion, and, at the same time, they are in constant expansion pushing against their own limitations.

Tēvāram seems indeed to bring those who look for it to the margins—the margins of the page, the peripheries of institutions, and close to the conceptual margin between performance and ritual. As a religious quotidian practice, it is carried out at the margins of organised time, between night and day—in the twilight or at dawn. One of the first literary attestations we have of the term is actually a compound, the "twilight-*tēvāram*".[47] As a daily religious institution in the Brahmin community, it retains a character of intimacy that keeps it at the periphery of shared experience.

In the theatrical space, the *tēvāram* ritual is carried out at the beginning of the performance as a part of a ritual-cum-dance portion that belongs to the external dramaturgical frame. It is executed by the character of the stage director residing at the margins of the theatrical experience, between the space of the performance and that of the audience. In the actors'

46. On the "investiture of a temporary Brahminhood on the *Cākyār*s" on Kūṭiyāṭṭam stage, see Narayanan 2021: 191.

47. *antitēvāram* in *Uṇṇunīlisandeśa* v. 88.

manual (*āṭṭaprakāram*), which constitutes the blueprint for the staging of any play, it consists of only a note in the margins of the page.

Yet, the margin does not present itself as the negative of a positive centre. On the contrary, the margin evokes the idea of a flow—something that emerges out of the encounter of different spatial practices by different agents. The margin acts as perimeter and thus limits and shapes that which it contains and at the same time that what relegates it. Similarly, the seemingly marginal phenomenon of *tēvāram* could be actually taken as a central concept in dealing with what is most puzzling to anyone who tries to understand others: how people try to relate to space in a meaningful way.

Bibliography

Sources

Kāṇippayyūr, 2015 = Kāṇippayyūr Nampūtirippāṭu, Śaṅkaran, *enṟe smaraṇakaḷ,* vol. 1, Kunnaṃkulaṃ, Pāñcāṃgaṃ Pustakaśāla, 2015 [1963].

Manuṣyālaya Candrikā = Kāṇippayyūr Nampūtirippāṭu, Śaṅkaran, *maṇuṣyālayacandrikā,* Kunnaṃkulaṃ, Pāñcāṃgaṃ Pustakaśāla, 1978.

Uṇṇunīlisandeśa = Kunjanpillai, Elamkulam P. N., ed., *uṇṇunīlisandeśa,* Kottayam, National Book Stall.

Studies

Ariav, Talia (2022). "Intimately Cosmopolitan: Genealogical Poets and Orchestrated Selves in 17–18th Century Sanskrit Literature From South India". PhD thesis. Chicago University.

Bansat-Boudon, Lyne (1992). *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*. Paris: École française d'Extrême-Orient.

— (1994). "Le texte accompli par la scène. Observations sur les versions de *Śakuntalā*". *Journal asiatique* 282, pp. 281–333.

Bansat-Boudon, Lyne, ed. (2006). *Théatre de l'Inde ancienne*. Paris: Gallimard.
— (2020). "Theatre as Religious Practice". In: *Hindu Practice*. Ed. by Gavin Flood. Oxford: Oxford University Press, pp. 311–341.
Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University.
Biardeau, Madeleine (1981). *L'hindouisme. Anthropologie d'une Civilisation*. Paris: Flammarion.
Chakyar, Mani Madhava (1973). *Nāṭyakalpadrumam*. Ceṟuturutti: Kēraḷa Kalāmaṇḍalam.
Certeau, Michel de (1980). *L'invention du Quotidien*. Paris: Union Générale d'Éditions.
— (1984). *The Practice of Everyday Life*. Trans. by Steven Rendall. 3rd ed. Berkeley: University of California Press.
Davis Jr., Donald R. (2014). "Satire as Apology. The Puruṣārtthakkūttŭ of Kerala". In: *Irreverent History. Essays for M. G. S. Narayanan*. Ed. by Kesavan Veluthat and Donald R. Davis Jr. Delhi: Primus Books, pp. 93–109.
Deshpande, Madhav (2002). "Pañca-Gauḍa Und Pañca-Drāviḍa. Umstrittene Grenzen Einer traditionellen Klassifikation". In: *„Arier" Und „Draviden" Konstruktionen Der Vergangenheit Als Grundlage Für Selbst- Und Fremdwahrnehmungen Südasiens*. Ed. by Michael Bergunder and Rahul Peter Das. Halle: Verlag der Franckeschen Stiftungen zu Halle, pp. 57–78.
Devadevan, Manu (2020). *The "Early Medieval" Origins of India*. New Delhi: Cambridge University Press.
Freeman, Rich (1991). *Purity and Violence. Sacred Power in the Teyyam Worship of Malabar*. Ann Arbor: University of Pennsylvania.
— (1999). "Gods, Groves and the Culture of Nature in Kerala". *Modern Asian Studies* 33.2, pp. 257–302.
— (2003). "Genre and Society. The Literary Culture of Premodern Kerala". In: *Literary Cultures in History. Reconstructions from South Asia*. Ed. by Sheldon Pollock. Berkeley: University of California, pp. 437–500.

— (2013). "Caught in Translation. Ideologies of Literary Language in Kerala's Maṇipravāḷam". In: *Bilingual Discourse and Cross-Cultural Fertilisation. Sanskrit and Tamil in Medieval India*. Ed. by Whitney Cox and Vincenzo Vergiani. Institut Français de Pondichéry and École Française d'Extrême-Orient, pp. 199–239.

Fuller, Christopher John (2004). *The Camphor Flame. Popular Hinduism and Society in India*. Rev. and Expanded ed. Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press.

Galewicz, Cezary (2023). "The Veda and the Patronage Economy of the Hindu Temple. An Early Modern Case from Kerala". *Cracow Indological Studies*, pp. 1–36.

Gopalakrishnan, Sudha (forthcoming). "Punam Nambūdiri's *Bhāṣārāmāyaṇa campu*".

Goren-Arzony, Sivan (2019). "Eighteen Poets And A Half. A Literary Renaissance In Medieval Kerala". PhD thesis. Hebrew University of Jerusalem.

— (2021). "Sweet, Sweet Language. Prakrit and Maṇipravāḷam in Premodern Kerala". *The Indian Economic & Social History Review* 58.1, pp. 7–27.

— (2022). "On Brewing Love Potions and Crafting Answers. Two Literary Techniques in an Early Modern Maṇipravāḷam Poem". *Cracow Indological Studies* 24, pp. 85–109.

Gundert, Hermann (1872). *Malayalam and English Dictionary*. Basel Mission Books, Mangalore, C. Stolz.

Halbfass, Wilhelm (1981). *Indien Und Europa. Perspektiven Ihrer Geistigen Begegnung*. Basel and Stuttgart: Schwabe.

Johan, Virginie (2014). "Du *je* au jeu de l'acteur. Ethnoscénologie du *kūṭiyāṭṭam*, théâtre épique indien". PhD thesis. Université de Paris III Sorbonne nouvelle (Arts et médias).

Latour, Bruno (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Lévi-Strauss, Claude (1981). *The Naked Man*. Trans. by John Weightman and Doreen Weightman. New York: Harper & Row.

Moore, Melinda A. (1989). "The Kerala House as a Hindu Cosmos". *Contributions to Indian Sociology* 23.1, pp. 169–202.

Moser, Heike (2008). *Naṅṅyār-Kūttu—Ein Teilaspekt Des Sanskrittheaterkomplexes Kutiyattam: Historische Entwicklung Und Performative Textumsetzung*. Wiesbaden: Harrassowitz.

Mucciarelli, Elena and Heike Oberlin (2019). "Plucking the Flowers. Theatre and Ritual in Mantrāṅkam". In: *Two Masterpieces of Kūṭiyāṭṭam.* Mantrāṅkam *and* Aṅgulīyāṅkam. Ed. by Heike Oberlin, David Shulman, and Elena Mucciarelli. New Delhi: Oxford University Press, pp. 166–186.

Mucciarelli, Elena (2022). "Tēvāram. Worshipping Gods on Stage". *Numen* 69.5–6, pp. 569–590.

— (2024). *House, Stage, Temple. Ritual spaces for tēvāram in Kerala*. Primus Books. Forthcoming.

Nair, K. Ramachandran (1971). *Early Manipravalam. A Study*. Trivandrum: Anjali.

Narayanan, Mundoli (2021). *Space, Time and Ways of Seeing. The Performance Culture of Kutiyattam*. London: Routledge India.

O'Hanlon, Rosalind and Christopher Minkowski (2008). "What Makes People Who They Are? Pandit Networks and the Problem of Livelihoods in Early Modern Western India". *The Indian Economic & Social History Review* 45.3, pp. 381–416.

Parpola, Marjatta (2000). *Kerala Brahmins in Transition. A Study of a Nampūtiri Family*. Studia Orientalia 91. Helsinki: Finnish Oriental Society.

Paulose, K. G. (2001). *Kūṭiyāṭṭam. Abhinayattiṉṟe Tuṭarccayum Vaḷarccayum*. (In Malayalam). Trippunittura: International Centre for Kudiyattam.

Peterson, Indira Viswanathan (1989). *Poems to Siva. The Hymns of the Tamil Saints*. Princeton: Princeton University Press.

Pillai, Kunjan Sundaran (1988). *Malayalam Lexicon. A Comprehensive Malayalam-Malayalam-English Dictionary on Historical and Philological Principles*. Vol. 6. Trivandrum: University of Kerala.

Rajagopalan, L. S. (2000). *Kūṭiyāṭṭam. Preliminaries and Performance*. Chennai: Kuppuswami Sastri Research Institute.

Schildt, Henri (2012). *The Traditional Kerala Manor. Architecture of a South Indian Catuḥśāla House*. Pondicherry: Institut Français de Pondichéry and École française d'Extrême-Orient.

Shulman, David (1990). *Songs of the Harsh Devotee. The* Tevaram *of Cuntaramurttinayanar*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

— (2012). *More than Real. A History of the Imagination in South India*. Cambridge: Harvard University Press.

— (2021). "The Early-Modern South Indian Prabandha". *Journal of South Asian Intellectual History* 4, pp. 1–21.

— (2022). *The Rite of Seeing. Essays on Kūṭiyāṭṭam*. Delhi: Primus Books.

Smith, Jonathan Z. (1992 [1987]). *To Take Place. Toward Theory in Ritual*. Chicago: University of Chicago Press.

Veluthat, Keshavan (1978). *Brahman Settlements in Kerala, Historical Studies*. Calicut: Sandhya Publication.

— (2013). "Of Ubiquitous Heroines and Elusive Heroes". *Foundation Day Lecture*. Indian Council of Historical Research.

Washbrook, David (2010). "The Maratha Brahmin Model in South India. An Afterword". *The Indian Economic & Social History Review* 47.4, pp. 597–615.

Witzel, Michael (1993). "Toward a History of the Brahmins". *Journal of the American Oriental Society* 113.2, p. 264.

Abstracts

The Malayalam term *tēvāram* invokes a set of rituals practiced every day by the Nampūtiri Brahmins of today Kerala in the intimacy of their home. But had we attended a performance of, say, *The Statues* (*Pratimānaṭaka*), we could see a *tēvāram* done by an actor; there *tēvāram* indicates a ritual performed on stage, thereby bringing us into the imaginative space of Sanskrit theatre tradition of Kūṭiyāṭṭam.

What happens when a ritual is embedded into a theatrical performance and becomes part of the dramaturgy of the story? How do we think of ritual as it changes its meaning, its function, while being transferred—or, etymologically speaking, being translated—from the intimate space of the house to the open/public space of the theatre? The article aims at addressing these questions as a way to reflect on the relation of centres to margins, on the dichotomy between public and private, and on the symbolic operations that enabled such translations by making recurring use of certain culturally developed skills, techniques and technologies.

« L'ÉPÉE DU *TĒVĀRAM* : DE L'INTIMITÉ DOMESTIQUE DANS LE THÉÂTRE »

Le terme Malayalam *tēvāram* évoque un ensemble de rituels pratiqués quotidiennement par les brahmanes Nampūtiri du Kerala contemporain dans l'intimité de leur foyer. Mais si nous assistions à une représentation de la pièce que nous nommerons *Les Statues* (*Pratimānaṭaka*), nous pourrions observer un *tēvāram* accompli par un acteur ; ici, *tēvāram* désigne un rituel accompli sur la scène, qui nous transporte ainsi dans l'espace imaginaire de la tradition du théâtre sanskrit Kūṭiyāṭṭam.

Que se produit-il quand un rituel se trouve inclus dans une représentation théâtrale et participe de la dramaturgie de l'histoire ? Comment pensons-nous le rituel lorsqu'il change de signification, de fonction, en se trouvant transféré — ou, étymologiquement parlant, *traduit* — de l'espace intime de la maison à l'espace ouvert/public du théâtre ? Le présent article a pour objet de poser ces questions, manière de réfléchir sur la relation du centre à la marge, sur la dichotomie entre sphère publique et sphère privée, ainsi que sur les opérations symboliques qui permettent de tels transferts, en utilisant de manière récurrente certaines aptitudes, techniques et technologies développées par la culture.

The Language of Life and Death

Diametrical Contemplation in Bhaṭṭa Vāmadeva's *Janmamaraṇavicāra*

John Nemec
University of Virginia

Introduction

Among the many Sanskrit-language texts published for the first time in the Kashmir Series of Texts and Studies (KSTS) is a somewhat enigmatic and little-known work, Bhaṭṭa Vāmadeva's *Janmamaraṇavicāra* (JMVi), the "Reflection on Life and Death."[1] The reason for its relative obscurity is plainly evident: the author is as infrequently mentioned as is the short text he composed, and this is the case in both the primary and secondary literatures.[2] In addition, the *editio princeps* was prepared on the basis of only one

1. Mahāmahopādhyāya Paṇḍit Mukund Rām Shāstrī published the *editio princeps* of the work in 1918, which is cited herein under Shāstrī 1918.

2. To date I have not been able to trace a single quotation of the JMVi in the primary sources, nor do I know of any mention of the author's name in the same. In the secondary literature, it is notable that Alexis Sanderson's survey of Śaiva literature (Sanderson 2014) does not mention the work, as this review article, though not meant to be exhaustive, is rather comprehensive in its review of the premodern Sanskrit sources. Vāmadeva's text was of course published in 1918 in the Kashmir Series of Texts and Studies (KSTS), this being the *editio princeps* of Mukund Rām Shāstrī. Several scholarly works trace the citations of texts cited in the JMVi, for which see for example Dyczkowski 1992: 303 and Smets 2012: 511-513 and 518-519. Apart from this, however, the work has received scant scholarly attention, and no translation of it into any language, European, modern South Asian,

manuscript source, there being no other known witnesses to the work.[3] The lacuna is nevertheless lamentable, not only because it is probable that Vāmadeva studied with Yogarāja, the famed grand-disciple of Abhinavagupta,[4] but also because the JMVi in its composition is subtle and striking, even as—in fact because—it takes some diligence on the part of the reader to notice as much.

What Vāmadeva offers is *prima facie* little more than an eclectic survey of textual sources that address the concern identified by the title of the work itself: life and death, birth and dying. The JMVi in its short twenty-four pages in fact is a compendium of quotations: well more than half the total of its composition consists in direct citations of various texts, including Śaiva Tantric, Vedic, Āyurvedic, and other works, all of them addressing in one manner or another the nature of transmigratory life. As Paṇḍit Mukund Rām Shāstrī of the Research Department of the Jammu and Kashmir State, Srinagar summarized its contents in the English-language introduction to his 1918 edition of the text, "the book is a handy compendium

or otherwise, is to date available. It is my intention to publish an unbroken, annotated translation of the text with editorial notes and, if manuscript evidence may be obtained, a critical edition, in which I intend also to furnish a comprehensive survey of the primary and secondary literary references to both the text and its author.

3. Shāstrī 1918: iii states in the English-language introduction to the 1918 edition of the text that "[t]here is only one MS. [of the *Amaraughaśāsana*, together with which the *Janmamaraṇavicāra* appears in a single codex, written] in Shāradā characters, obtained by me in Agra along with a copy of the Janma Maraṇa Vichāra and others, which this first edition of the Amaraugha-Shāsan is based upon, all attempts to secure a second MS. having resulted in utter failure." I also have not been able to locate a second witness to the JMVi as of the time of the publication of the present essay.

4. This is the conclusion of Shāstrī, who identifies the Yogeśvara mentioned by Vāmadeva with Yogarāja, the author of the *Paramārthasāravivṛti*, a commentary on Abhinavagupta's rewriting of the *Paramārthasāra* of Ādiśeṣa. For Vāmadeva's reference to Yogeśvara see Shāstrī, Ed. 1918: 24, ll. 12–13: *śrīmadyogeśvarācāryaprasādāsāditasthitiḥ | vāmadevaś cakāredaṃ janmamṛtyuvicāraṇam* ||. "Vāmadeva made this consideration of birth and death, whose condition [as an enlightened being] was reached by way of the graciousness of the master, the venerable Yogeśvara." On Yogarāja as a disciple of Kṣemarāja, see Bansat-Boudon and Tripathi 2011: 316.

of the various truths established in almost all the works bearing on the Advaita Shaiva Philosophy of Kashmir,"[5] including the manner in which the unchanging Paramaśiva constitutes the very existence of the universe and all beings who live within it. As he goes on to explain, "[Vāmadeva] concludes his thesis with a description of the four classes of animate objects, viz., those born of the womb, the egg, the earth (by cross multiplication), and sweats. He also discusses the development of semen into flesh, blood, arteries, bones, etc. He further proceeds to determine the manner in which the young are developed in the womb till they are born. One more interesting point for the reader to know consists in the fact that while delineating the four stages of life—infancy, childhood, youth and old age—the author dwells, briefly, on the doctrines of Karma and Transmigration of the Soul."[6]

The JMVi, however, offers much more than merely a ranging collection of doctrinal explanations of the processes defining death, rebirth, and life as experienced in bodies of various kinds (particularly the human form). For I would like to argue that Vāmadeva develops a sustained effort to contrast key opposing pairs—not least of which are the natural opposites of life and death themselves—and this he does to make a hidden claim, which is difficult initially to recognize: the diametrically opposed pairs he explores may in fact be identified, and the identification of death with life itself offers not just a certain solace in the face of human loss, for dying is not the end of life, but also a pathway to transcending death altogether. This is in fact something Vāmadeva himself suggests, though obliquely so by way of a poetic punning, as we shall presently illustrate—and I think it fitting to concentrate in particular on the language of this text not only for Vāmadeva's fundamental interest therein but also to pay homage to the life and scholarly work of Professor Marie-Claude Porcher, who so deeply

5. Shāstrī 1918: i.

6. Shāstrī 1918: iii. The medical citations of the work are notable, as they have received careful study in their original textual context, for example by Selby 2005.

illumined our understood of Sanskrit poetry and aesthetics. For indeed, that Vāmadeva's claim is nowhere plainly stated is, I suggest, intentional, and ultimately, I argue, the JMVi offers a soteriologically-directed theology of death and dying, whose solace lies in the fact that it is only *with effort* that one may find a beautiful and immutable, in fact its poetically evoked, truth. A poetic salve may be extracted from the often-mundane language of the textual sources that Vāmadeva cites; for, he suggests, such works themselves can evoke the reader's sentiments as only poetry does and thus offer not only comfort but also the road to liberation—but only, however, if one knows how properly to read the texts that Vāmadeva so abundantly cites, how with effort to find poetic gems of insight in the prosaic language of *śāstra*.

The Poetic Framing of the Work

It is the work the text demands of the reader that renders it subtly powerful, for the JMVi deploys language to represent the very opposition, and ultimate identification, of the diametrically opposed poles it seeks to explore. Just as life itself appears to the living to be utterly different from what comes after the demise of the body, and this despite the continuity of life that the doctrine of transmigration guarantees, so also the language of the JMVi speaks in one linguistic register but is defined by another, Vāmadeva however ultimately identifying the two as one and the same. As noted already, the JMVi in its overwhelming bulk consists in the direct quotation of technical didactic works, usually composed in the workaday language of *śāstra*, which stands at a palpable stylistic distance from the evocative language of *kāvya*. Some fifty-six block quotations populate this short work, none of them citations of prose or verse poems, and Vāmadeva makes no mention of any of the great poets of the Sanskritic tradition. And yet, he frames his composition with poetic verses that signal that its contents, and

form, are to be understood to be more emotionally evocative and poetically orientated than they might appear to be.

Consider first the concluding verse, which conveys the message that language (*vāc*) carries the heart and opens one to secret knowledge (*rahasya*):[7]

> *abhinavamadamantharā puraṃdhrī*
> *madhusamaye madhurāś ca gītibandhāḥ |*
> *bata bata hṛdayaṃ haranti vāco*
> *lalitapadāś ca rahasyavastugarbhāḥ ||*
>
> A woman in the springtime is bent [from being pregnant[8]] with ever new love, and mellifluous [words] are the [very] body of songs. Oh, amazing!—[such is the] speech [that] carries the heart, and pleasing words are filled with the secret matter to hand.

The language with which the text's audience has been addressed is overwhelmingly that of the dry technical language of *śāstra*, rehearsed in a parade of quotations, and yet Vāmadeva closes the work by poetically evoking the poetic beauty of language, identifying it with the female body that births new life. He wants his readers to know that it is the *śāstric* language itself that can evoke the sentiments that carry the heart. One can find peace in contemplating the contents of those *śāstric* declarations, which chart the diametrical pairing to which we shall turn momentarily.

That the *śāstric* quotations represent paired opposites, also that their mutual identification holds the power to offer solace to those contemplating death or the loss of a loved one, is in fact announced at the opening of the text, but only obliquely so. Vāmadeva's *maṅgala* reveals this interpretation by way of a double meaning or *śleṣa*, with a verse that, like the concluding one, refers to the heart, this time in a manner that renders it a symbol of both the identity of opposites and the pathway to beating death.

7. Shāstrī 1918: 24, lines 14–17.

8. I am grateful to Daniele Cuneo for suggesting this interpretation of the meaning of the verse, this at the AOS meetings in Chicago, March 22, 2024.

The primary meaning of this introductory verse may be understood to be as follows:[9]

> *sāndrodrekakṣubhitam abhitaḥ svāntam antar niyamya*
> *prāyo dhatte navanavarasollekham ānandakandam |*
> *bhūyo bhūyaḥ pralayavibhavoddāmaduḥkāntarāyo*
> *yo 'sāv antar jayati hṛdaye ko 'pi saṃvidvikāsaḥ || 1 ||*
>
> One who has held internally that excessively powerful dread that is death (*svānta*) and is then abundantly (*prāyas*) fixed upon (*dhatte*) the root of bliss, the [poetic] description that brings forth ever new sentiments; [and] who is one for whom the obstacle (*antarāya*) is the unlimited (*uddāma*) suffering (*duḥkha*) of many and numerous (*bhūyo bhūyaḥ*) births and deaths—he is the one who excels internally. He is one for whom there is a certain blossoming of consciousness in the heart.[10]

A mere mortal may face up to death by way of taking solace in *rasa*-inducing descriptions of reality—precisely not, it must be reiterated, the sort of language typically represented in the body of Vāmadeva's treatise. This is the soothing quality of the *Janmamaraṇavicāra*. But in addition, if one can do the work of noticing what is immediately present—conveyed by a double meaning in the verse—then one can see that there is more than solace on offer, in fact also a pathway to liberation. For the very term referring to death, *svānta*, literally meaning "one's own end", also refers to what lies within oneself, *anta* meaning both the "end" and the "inside:" *svānta* also can refer to "the heart." The double meaning of the verse, then, may be rendered as follows:

> One who has *internally brought near the softly and abundantly trembling heart* (*svānta*) and is then abundantly (*prāyas*) fixed upon (*dhatte*) the root of bliss, the [poetic] description that brings forth ever new sentiments; [and] who *is* [therefore] *the prince (rāya) of the final emancipation (duḥkhānta) from many and numerous births and deaths*—he is the

9. Shāstrī 1918: 1, lines 1–4.

10. There is a clear evocation of Śaiva theology in this phraseology of the last quarter of the verse and with the term *saṃvidvikāsa* in particular.

> one who excels internally. He is one for whom there is a certain blossoming of consciousness in the heart.

Vāmadeva's poetic invocatory verse says that two things are one: death and the heart, the latter a well-known symbol of Śiva's soothing ubiquity—they may be seen to be one and the same; the heart is the locus of Śiva and also the place touched by the sensitive aficionado of poetry, the *sahṛdaya*.[11] Just as the transcendent may be found in the mundane, and liberation in the death of the body, so also a poetic, emotionally evocative soothing that ultimately can liberate may also be found in the words offered in Vāmadeva's text, the poetic pathway being offered however in the workaday language of *śāstric* prose. One must work—with and through the language—to see this, however, just as one who is trapped in the world of transmigration must work to see that life extends beyond one's individual existence and across the barrier of bodily transmigration. With this key in hand, the sensitive reader can in the didactic messages that Vāmadeva cites access what is deeply touching, the litany of citations transformed by that sensitive reader—the perceptive practitioner—into a soothing theology around death and dying. For death and dying, Vāmadeva explains, are the eternal heart of Śiva-as-consciousness.

The Diametrically Opposed Contents of the Text

Apart from the punning of its invocatory verse, the first hint Vāmadeva offers at the structure of the text may be found with its title. The text quite literally offers a pondering of two opposing but complementary movements—into and away from the living condition—that he suggests are nevertheless mutually constitutive and indispensable. That the text is ordered around such oppositions, moreover, is found with its pattern of citation. The JMVi begins with a reflection on non-dual Tantric Śaiva the-

11. On the *sahṛdaya* and the identification of the same with the Śaiva yogin see Bansat-Boudon 2022, esp. 90–93.

ology, in particular the doctrine that understands Śiva to be the entire universe in the form of consciousness.[12] It turns from there to a study of the nature of the material body and the stages of birth and life, as explained in non-tantric sources and the medical literature in particular. Contrasted in the text then are not only birth and death but also the materiality of the body and the transcendent nature of the self or *ātman*; the temporality of the world and individual existence, on the one hand, and the timelessness of the divine who extends beyond the world of manifestation, on the other hand; and the finitude of the monadic individual, contrasted with the trans-subjective nature of the transmigrating self or soul.

The opening seven pages of the work recount a series of Śaiva theological doctrines, which explain the manner in which the universe exists as Śiva—all of it, from the divine plenum to the monadic, transmigrating individual who experiences birth and death:[13]

> *... sa ca bhagavān svātantryaśaktimahimnā svātmānaṃ saṃkucitam ivābhāsayan aṇur ity ucyate |*
>
> ... He, moreover, the Lord, is said to be an "*aṇu*" or limited soul when manifesting himself in a manner that is as it were contracted, this [self-manifestation occurring] by way of the greatness that is his power of independence.

Explaining just this, Vāmadeva furnishes numerous citations, of untraced works, yes, but also of both the *Mālinīvijayottaratantra* (MVUT) and Abhinavagupta's *Tantrāloka* (TĀ), the latter of which—as is well known—is said to be a *paddhati* or ritual manual that is set to explain the former.[14]

12. To offer but a single example of this frequently-repeated doctrine of non-dual Śaivism, consider verse 1.2 of Somānanda's *Śivadṛṣṭi*, this being the *magnum opus* of Abhinavagupta's great grand-guru, who in turn is very likely to have been Bhaṭṭa Vāmadeva's grand-guru, as discussed above: *ātmaiva sarvabhāveṣu sphuran nirvṛtacid vibhuḥ | aniruddhecchāprasaraḥ prasaraddṛkkriyaḥ śivaḥ ||* 1.2 *||*. "Śiva is the very self, appearing in [the form of] all entities, whose consciousness is delighted; he is the all-encompassing one, whose will expands unchecked, the one whose cognition and action are expanding."

13. Shāstrī 1918: 2, lines 2–4.

14. He cites *Tantrāloka* 3.100cd–103ab at Shāstrī 1918: 2, line 19 – 3, line 4. In addition,

For example, in describing how Śiva exists as all the universe and the monadic individuals found therein, Vāmadeva cites Abhinavagupta's TĀ at 3.100cd–103ab:[15]

> *asthāsyad ekarūpeṇa vapuṣā cen maheśvaraḥ* || TĀ 3.100 ||
> *maheśvaratvaṃ saṃvittvaṃ tad atyakṣyad ghaṭādivat* |
> *paricchinnaprakāśatvaṃ jaḍasya kila lakṣaṇam* || TĀ 3.101 ||
> *jaḍādivilakṣaṇo bodho yato na parimīyate* |
> *tena bodhamahāsindhor ullāsinyaḥ svaśaktayaḥ* || TĀ 3.102 ||
> *āśrayanty ūrmaya iva svātmasaṃghaṭṭacitratām* | TĀ 3.103ab |
>
> If the Great Lord existed as a body of only one [limited] form, then the very nature of the Great Lord would be abandoned; the nature of consciousness would be [limited] like a pot.
>
> For indeed, the characteristic mark of that which is insentient is the state of being clearly manifested in a limited form.
>
> Awareness is the first and primary quality that is opposite to what is insentient. For this reason, it is not set out in [limited,] measurable form.
>
> Therefore, his are the brilliant powers of the great ocean that is awareness, which, like waves, rest on the variegated state that is a rolling into one another as his very essence.

Vāmadeva goes on to explain that the Lord Śiva manifests himself in the form of various limited beings, Vijñānākalas, Pralayākalas, and Sakalas, the first being impeded by only one of three impurities or *mala*s, the *āṇava-mala* or the impurity of defining oneself as finite, the second by this one and a second, the *māyīyamala* or the impurity of regarding the world as objective, and the third by all three *mala*s, namely, the previous two and a third, the *kārmamala* or impurity of understanding oneself to perform limited action.[16]

Vāmadeva cites *Mālinīvijayottarattantra* 2.2, 2.5, 2.6, 2.7ab, 2.10, and 2.11 at Shāstrī 1918: 5, lines 9–19; and *Tantrāloka* 11.51–53ab at Shāstrī 1918: 7, lines 6–15. Finally, he also cites, e.g., the *Cillācakreśvaramata* at Shāstrī 1918: 4, lines 4–7.

15. Shāstrī 1918: 2, line 19 – 3, line 4.

16. See the JMVi at Shāstrī 1918: 3, lines 5–13. I here follow Bansat-Boudon in explaining

These are, of course, standard theological formulations of Śaiva nondualism, and immediately following them Vāmadeva continues in the same vein by enumerating the famed thirty-six *tattva*s, another fundamental Śaiva theological-ontological doctrine, which suggests that Śiva manifests himself as the various levels of reality that define the apparently multiple but ultimately unitary universe. In doing so, he cites several verses or half-verses of the second chapter of the MVUT,[17] this to suggest that the variegation of the thirty-six levels of reality is facilitated by the concomitant, mirroring diversity in the natures and capacities of the monadic agents of knowing who witness them:[18]

> *eteṣāṃ ca uktarūpāṇāṃ tattvānāṃ pramātṛbhede vaicitryāt prameya-vaicitryaṃ bhavatīti śrīpūrvaśāstre kathitam.*
>
> The *Śrīpūrvaśāstra* [=*Mālinīvijayottaratantra*], moreover, has explained that these *tattva*s, whose natures are as have been mentioned, possess a variegation as objects of knowing [only] inasmuch as there is a variegation at the level of the diversity of agents of knowing [who perceive them].

Further explanation of the *tattva*s soon gives way to another quotation of the *Tantrāloka*, this time from the eleventh *āhnika*, which in closing this initial, theological section of Vāmadeva's text homologizes the four forces or *kalā*s recognized in Śaiva theology with these thirty-six *tattva*s and in doing so recognizes implicitly the degrees of initiatory realization achieved by beings of various measures of consciousness.[19] In other words,

---

the three impurities or *mala*s for which see Bansat-Boudon and Tripathi 2011: 80, fn. 317. On the various identities of the limited beings who populate existence, see *ibid:* 330–334.

17. Specifically, he cites (in order) MVUT 2.2, 2.5, 2.6, 2.7ab, 2.10, and 2.11. See Shāstrī 1918: 5, lines 9–19.

18. Shāstrī 1918: 5, lines 6–8.

19. This Vāmadeva does by citing TĀ 11.51–53ab at Shāstrī 1918: 7, lines 6–15. The TĀ in the passage in question refers to the four *kalā*s of *nivṛtti*, *pratiṣṭhā*, *vidyā*, and *śānta*. These *kalā*s consist in one of six paths (*ṣaḍ-adhvan*) for religious practice and are closely associated with ritual. The four in question are listed in the TĀ in ascending order, from the lowest to the highest of levels. The first *kalā* is homologized with the thirty-sixth *tattva*, that of the

it suggests both that all of reality is in fact one, is the unitary Śiva-as-consciousness, and that the many, individual monadic agents who are comprised of the very same Śiva-nature are more or less capable of recognizing that unity and therefore live within it in various states of bodily manifestation and religious accomplishment, which in turn are commensurate with the degrees of awareness they have managed to attain.

I review these passages not to suggest that they are extraordinary, but rather the opposite: Vāmadeva offers no unique insight into Śaiva theology or ontology but merely recites standard formulations of the same. His reliance on Abhinavagupta and through him the MVUT is of interest, because, as we shall illustrate below, the degree to which he does so somewhat reinforces the claim made regarding his intellectual and spiritual pedigree: he follows Abhinavagupta closely enough to suggest he belongs to the same intellectual lineage. The truly striking quality of Vāmadeva's enumeration of Śaiva theological views, however, is not what it offers in itself, but rather the manner in which the JMVi juxtaposes Śaiva theology with non-tantric, medical and other literatures.

Just after the quotation of the TĀ cited above, Vāmadeva signals a decisive pivot to non-tantric literature:[20]

> *tad evam āṇavīṃ vṛttim ālambya bhagavān vicitrair jātyāyurbhogair jarāyujāṇḍajodbhedajasvedajādijātaṃ prādurbhāvayati |*

earth. The second is aligned with the twenty-three *tattva*s above the thirty-sixth, namely, those from the level of the water- or *jala-tattva* up to that of *prakṛti*, the thirteenth of the thirty-six *tattva*s. The third *kalā* is associated with seven *tattva*s, namely, the *puruṣa-tattva* and the six *kañcuka*s. Finally, *śānta* is homologized with *tattva*s three to five, in ascending order the *śuddhavidyā-, īśvara-, and sadāśiva-tattva*s. A force beyond the *śāntakalā*, referred to as the *śāntātītā kalā*, is identified with Śiva (the first *tattva*), who in turn is regularly identified in Śaiva theology with Śakti, the second of the *tattva*s. All the *kalā*s are also identified with particular *bhuvana*s or worlds and also particular *pada*s, *varṇa*s, and *mantra*s. Together, this allows for a mapping of various models of spiritual practice, mutually associating one with the other. For a translation of the TĀ passage in question, along with Jayaratha's commentary on the same, see Dyczkowski 2023: 48–52.

20. Shāstrī 1918: 7, lines 16–19.

> Thus, having taken hold in this way of the activity that is associated with limited being, the Lord manifests with a variety of births, limited lifespans, and experiences (*vicitrair jātyāyurbhogaiḥ*)[21] a multitude [of beings] who are born from the womb, born from eggs, born from germination [as sprouts], or born from sweat.

The theological, non-dualist, and philosophically idealistic contents of the work's first pages here give way to a granular study of the nature of gestation and birth in the material body, followed by a discussion of rebirth. In this section Vāmadeva does again cite the *Cillācakreśvaramata*, a Śaiva scriptural source; but the balance of his concern shifts decidedly to materialist descriptions of conception, pregnancy, and birth, which are offered in non-tantric sources. He quotes, among other items, the author of the *Nirukti*,[22] the *Viṣṇusmṛti*,[23] the *Yājñavalkyasmṛti*,[24] and the *Manusmṛti*.[25] He also repeatedly cites works of the medical literature, beginning, as follows, by citing the fourteenth *adhyāya* of the *Suśrutasaṃhitā* ("Suśruta's Compendium"), a fascinating choice for its focus on the flow of blood in the body, which, it is vital to note, is said to have its locus or "seat"—its *sthāna*—in the heart (*hṛdaya*):[26]

21. This trio is also quoted, e.g., in Abhinavagupta's ĪPV commentary on ĪPK 3.2.5 found in the KSTS edition, vol. 2, p. 221: *tatra kartur abodharūpasya dehāder bhinnavedyaprathane sati dharmādharmarūpaṃ kārmaṃ malam, yato janma bhogaś ca, sa ca niyatāvadhika iti jātyāyurbhogaphalaṃ karma ity uktaṃ bhavati.* "Among these [three impurities], the impurity [in question] is one of limited action, which is [both] good and bad in nature, this when the agent [of that action], who is possessed of a body, etc., [and] consists in a lack of awareness, is presented with the manifestation of distinct objects of knowledge; from this [are produced] birth and experience, and the latter [i.e., *bhoga* or experience] is of a limited extent. Thus, it is said that the action has birth, a limited lifespan, and experience as its result."

22. See Shāstrī 1918: 10, lines 4–6.

23. Citations or paraphrases of the *Viṣṇusmṛti* appear several times in this part of the *Janmamaraṇavicāra*, for example *Viṣṇusmṛti* 96.91.1 at Shāstrī 1918: 11, lines 8–20.

24. Vāmadeva cites *Yājñavalkyasmṛti* 3.108–109 at Shāstrī 1918: 13, lines 7–10, for example, and *Yājñavalkyasmṛti* 3.134–136 and 3.144 at Shāstrī 1918: 14, lines 11–16.

25. He cites *Mānavadharmaśāstra* 6.74, for example, at Shāstrī 1918: 14, lines 7–8.

26. The citation here following is found at Shāstrī 1918: 7, line 19 – 8, line 1. The passage

tatropabhuktasyānnapānasya pākavaśād rasarūpatayā sthitasya rakta-māṃsamedo'sthimajjātmanā śukradhātau viśrāntir bhavati tatremāḥ prajāḥ prajāyante | tathā coktaṃ sauśrute

Among these [various types of living beings], he [i.e., the lord, Śiva] comes to be situated in the semen-tissue (*śukradhātau*), in the form of blood, flesh, fat, bones, and marrow, of the one [type of living being that is] fixed with the nature of having taste (*rasarūpatayā*), this inasmuch as, by dint of the digestion of food and drink, he enjoys the same. Among them [i.e., among this type of living being], offspring are born. Accordingly, the following has been stated in the *Sauśruta* [=*Suśrutasaṃhitā*]:

> *iha khalu pāñcabhautikasya caturvidhasyāhārasya ṣaḍrasopetasya dvividharasavīryasyāṣṭavidharasavīryasyānekaprakāropabhuktasya pariṇatasya yas tejorūpaḥ sāraḥ sūkṣmaḥ sa rasa ity ucyate, tasya hṛdayaṃ sthānaṃ, sa ca hṛdayāt caturviṃśatidhamanīr anupraviśyordhvagā daśa, daśa cādhogāminīḥ, catasraḥ tiryaggāḥ, sakalaṃ śarīram aharahas tarpayati jīvayati dhārayati vardhayati, adṛṣṭanimittena karmaṇā sa khalv āpyo raso yakṛtplīhādiṃ prāpya rāgam upaiti* [||]

---

of the *Suśrutasaṃhitā* it quotes is found at 14.3 of the *Sūtrasthāna*, for which see Āchārya 1945: 44. Note that there are several variants, even discrepancies, in the constitution of the text, which is very often the case with the *Suśrutasaṃhitā*. Āchārya's edition reads as follows:

> *tatra pāñcabhautikasya caturvidhasya ṣaḍrasasya dvividhavīryasyāṣṭavidhavīryasya vānekaguṇasyopayuktasyāhārasya samyakpariṇatasya yas tejobhūtaḥ sāraḥ paramasūkṣmaḥ sa 'rasaḥ' ity ucyate, tasya hṛdayaṃ sthānaṃ, sa hṛdayāc caturviṃśatidhamanīr anupraviśyordhvagā daśa daśādhogāminyaś catasraś ca tiryaggāḥ kṛtsnaṃ śarīram ahar ahas tarpayati vardhayati dhārayati yāpayati cādṛṣṭahetukena karmaṇā | tasmin śarīram anusarato 'numānād gatirūpalakṣayitvā kṣayavṛddhivaikṛtaiḥ | tasmin sarvaśarīrāvayavadoṣadhātumalāśayānusāriṇi rase jijñāsā — kim ayam saumyas taijasaḥ? iti | atrocyate — sa khalu dravānusārī snehanajīvanatarpaṇadhāraṇādibhir viśeṣaiḥ saumya ity avagamyate* || 3 || *sa khalv āpyo raso yakṛtplīhānau prāpya rāgam upaiti* || 4 ||

> For here, what is called the lymph chyle[27] (*rasa*) is that subtle essential energy (*sāra*) the nature of which is the vital power (*tejorūpa*) of the food (*āhārasya*) that is digested (*pariṇata*) [by these living beings], [this food being that] which is made up of the five elements (*pāñcabhautikasya*), is of four kinds [i.e., what is eaten, drunk, etc.] (*caturvidhasya*), is endowed with the six flavors (*ṣaḍrasopetasya*) [i.e., being sweet, sour, salty, pungent, bitter, and astringent] possessed of two potencies [i.e., that of heating or cooling], [or, by another accounting, is] possessed of eight potencies, [and] is enjoyed in various ways. The heart is the locus for this [lymph chyle or *rasa*, which is transformed into blood], and from the heart it enters into the twenty-four veins, ten of which flow upward, ten of which flow downward, and four of which travel horizontally. Day in and day out, it refreshes, nourishes, maintains, [and] causes the entire body to grow, this by an action the cause of which is unknown [to human understanding]. Furthermore, the *rasa* to which one may gain access is brought to its red color [as blood] by way of its first reaching [through circulation] the liver, the spleen, and elsewhere.[28]

Simply put: the very beings enumerated in Śaiva theology are the ones born with a physical body, this in the manner described in the medical literature. And that which nourishes and allows the physical body to flourish is the lymph chyle turned to blood, which flows through the heart. This identification of diametrically opposing pairs—the identity of the discrete material body and the infinite Śiva as consciousness, and this through the metaphor of the heart as the locus of both the life of the body and the unity of Śiva—is what defines Vāmadeva's theological contribution.[29]

27. Because the *rasa* in question is formed from food and transformed into blood by bile it can be said to have its seat in the heart.

28. In preparing the present rendering of this passage of the *Suśrutasaṃhitā* I consulted the translation of Kaviraj Kunja Lal Bhishagratna (Bhishagratna 1907: 106–107), and my rendering is based on the one found there.

29. Indeed, while Abhinavagupta in the *Tantrāloka* analyzes birth in the body and death

The JMVi carries on at some length in this vein, Vāmadeva even admitting obliquely to a certain repetitiveness in this part of the text when he brings the discussion of the courses of life to an end and turns to a consideration of the nature of transmigratory rebirth:[30]

> *ity alaṃ bhūyasoktena | evam asau bhagavān svātantryaśaktimahimnā paśudaśām avalambamāno bhogopadānapravaṇaḥ sampūrṇadehaprāṇabalaḥ san uktena ṣaḍadhvajālakrameṇa prabuddhaḥ śarīraparigraham āsādayati, krameṇa bhukteṣu karmasu ṣaḍbhir bhāvavikārair jarārogādibhiḥ kāyayantre vighaṭamāne dehastambho vepathur nāḍīcakrasaṃkocaḥ kvacid viparyayeṇa tadvikāso marmabhaṅgaḥ śoṣa ityādi pūrvasaṃsthāpanopamardakaṃ sarvam upapadyate yāvat vinaśyati, vināśaś ca kṣaṇiko 'sya yady api tathāpi sthūlayā vṛttyā daśabhir daśabhir abhivyaktaḥ proktaḥ |*
>
> So, enough with speaking at such length! The Lord slips down in this way to the level of the bound individual, by way of the might that is his power of independence; [thus] being one whose strength is derived from having a complete body and [life-]breath, he is eager for the offerings that are [worldly] enjoyments; [and] roused by the aforementioned sequence [of birth and life], what is the web that is the six-fold path (*ṣaḍadhvan*),[31] he approaches the acquisition of a body; in the proper order, actions having been partaken of, the machine that is the body (*kāyayantra*) being marred by the six modifications of being [i.e., old age, disease, etc.], being one whose support is the body, he trembles (*vepathu*) at a certain point in time [i.e., in the opening of the material lifespan], he being one for whom the wheel of *nāḍī*s is contracted; on the other side of things, the evolution of that [body] involves a breakdown in its vital parts (*marmabhaṅga*), a desiccation [thereof], and so on; obtained thereby is the destruction of all the earlier developments [of the body], until he dies. And even though his death in fact is momentary [i.e., occurs in an instant],

in a manner to which the JMVi is here clearly indebted, he does not juxtapose the medical literature with Śaiva theology as Vāmadeva does, though he does cite the *Bhagavadgītā* in a manner duplicated in the *Janmamaraṇavicāra*, about which see below.

30. See Shāstrī 1918: 15, lines 5–19.

31. See footnote 19, above.

> nevertheless it is said to be made manifest in a material course of action (*sthūlayā vṛttyā*) of ten stages per lifespan.

Vāmadeva's concluding statement—that "speech carries the heart, and pleasing words are filled with the secret matter to hand"—here becomes the more striking, for in describing the process of dying and rebirth he refers, as Abhinavagupta repeatedly does in the twenty-eighth *āhnika* of the TĀ,[32] to the physical body as a "machine," the *kāyayantra*, which is identified also with Śiva's consciousness. Diametrical opposites are identified, for the materiality and finitude of the body *is* nothing other than the eternal and ubiquitous consciousness that is Śiva-nature; the plain, medical language of Suśruta and others, which describes the former, inspires the heart with the passions of poetry to know the subtle wonder of the latter.

All the more striking in what here follows, given Vāmadeva's emphasis on the notion that language can carry one to emotional relief and spiritual felicity, is his ever-surprising selection of textual sources: immediately following the passage just cited he favorably juxtaposes Vasubandhu's *Abhidharmakośa* (AK) with the *Ṛgveda* (ṚV), suggesting that the two articulate conceptually consonant, even identical, ideas. The notion, again, is that what apparently are diametrically opposed in fact are not: even works of incompatible textual authority—Vedic and non-Vedic, what is counted as eternally existent and authorless and what is acknowledged as a work of human authorship—can carry the same message when it comes to the machine that is the body (*śarīrayantra*). For both share in communicating the immutable truths around life and death and dying, as well as the possibility of escape from just that cycle:[33]

> *tataś ca tasmin śarīrayantre vighaṭite sā saṃvit prāṇanātmatām ava-*

32. See, e.g., TĀ 28.220d (*dehayantra*), 28.227d (*dehayantra*), 28.230a (*dehayantra*), and 28.230c (*yantra*).

33. See Shāstrī 1918: 15, line 19 – p. 16, line 14. Rebirth and the phase of existence between births are also discussed in the *Paramārthasāra* (PS) of Abhinavagupta, for which see verses 87–105, esp. 92, where the interstitial stage between births is discussed (by way

lambyātivāhikena dehena dehāntaraṃ nīyate, tataś cātivāhikaṃ śarīrakaṃ bhūtabhaviṣyaddehāntarāle yugyasthānīyaṃ sambhavati yad ārūḍho 'sau pudgalaḥ śarīrāntarāsaṅgam anubhavati, uktaṃ ca kośabhāṣye

And hence, when the machine that is the body (*śarīrayantra*) is [fully] marred, consciousness slips down into the state that is the end of life, and it is lead to another body by way of the subtle body (*ātivāhika deha*); and after this the minute, subtle body comes to be yoked in the intermediate space that is between the past and the future bodies [with which it has been and will be associated], since it is raised up as the individual (*pudgala*) who experiences the absence of ties to any other body. This has been stated, moreover, in the commentary on the treasury (i.e., the *Abhidharmakośabhāṣya*, at 3.10–11, 3.13cd, and 3.14ab):[34]

mṛtyūpapattibhavayor antarā bhavatīha yaḥ |
gamyadeśānuṣaktatvān[35] *nopapanno*[36] *'ntarābhavaḥ* || AK 3.10 ||
vrīhisaṃtānasādharmyād avacchinnabhavodbhavaḥ[37] |
pratibimbam asiddhatvād[38] *asāmyāc cānidarśanam*[39] || AK 3.11 ||

of synecdoche) as being heaven and hell themselves. (See Bansat-Boudon and Tripathi 2011: 290 and esp. fns. 1311 and 1312.)

34. In fact it is the *Abhidharmakośa* itself that Vāmadeva here cites, not the *Bhāṣya*. Note also the variants in the text as recorded in the KSTS edition of the JMVi (Shāstrī 1918: 16, lines 6–11), which are collated in the footnotes along with those of the edition of the AK and *Bhāṣya* of Pradhan 1975. The translation I here offer is a slightly modified English rendering of the French translations recorded in La Vallée Poussin 1980: 31–46. Without yet having access to the manuscript source used by Shāstrī, I have rather conventionally—if somewhat audaciously—elected simply to translate by way of accepting the readings of the established text of the AK, not the modified, or perhaps corrupted, version of the same found in the JMVi.

35. *gamyadeśānupetatvān*] Pradhan 1975; *gamyadeśānuṣaktatvān* Shāstrī 1918.

36. *nopapanno*] Pradhan 1975; *upapanno* Shāstrī 1918.

37. *avacchinnabhavodbhavaḥ*] Pradhan 1975; *avacchinnasamudbhavaḥ* Shāstrī 1918.

38. *asiddhatvād*] Pradhan 1975; *asiddhitvād* Shāstrī 1918.

39. *cānidarśanam*] Pradhan 1975; *ca nidarśanāt* Shāstrī 1918.

sa punar maraṇāt pūrva[40] *upapattikṣaṇāt paraḥ*[41] || AK 3.13cd ||
svajātiśuddhadivyākṣidṛśyaḥ[42] *karmarddhivegavān*[43] | AK 3.14ab |

What lies here as the interval between the states of death and rebirth is an intermediary existence (*antarābhāva*), which has not [yet] been born inasmuch as the locus to where one [who is to be reborn] will go has not yet been reached. Inasmuch as it is similar in quality to the uninterrupted series of [the transporting of] rice,[44] the arising of [another] birth is unbroken [in its link to the previous one]. [And if one objects that there need not be such a continuous link, because, for example, the reflection in a mirror is not qualitatively identical and thus tied to what causes it, we reply:] A reflection, moreover, is no counter-example [disproving the continuity], for, since it is not similar [in quality to the comparandum], it does not serve to validate [the inference wished for with the comparison in question]. It [i.e., the intermediary existence[45]] exists prior to death and following the moment of entering into the womb. It may be seen by those of the same class, who are possessed of a pure, divine eye; it is possessed of the swiftness of magic that is effected by action.

iti | *śrutiś ca*

40. *pūrva*] Pradhan 1975; *pūrvam* Shāstrī 1918.
41. *paraḥ*] Pradhan 1975; *param* Shāstrī 1918.
42. *svajātiśuddhadivyākṣidṛśyaḥ*] Pradhan 1975; *svajātiśuddhakarmākṣadṛśya-* Shāstrī 1918.
43. *karmarddhivegavān*] Pradhan 1975; *karmavivekavān* Shāstrī 1918.
44. The analogy is as follows: rice may be transported great distances from one place to another, and despite the fact that doing so might occur by way of a series of portages and hand-offs from one delivery person to another, the rice that reaches its destination is the same as what was issued forth from the point of departure. In the same way, what transmigrates from body to body is the same life-force despite the course it follows and the stations at which stops on the path.
45. I offer this rendering notwithstanding the fact that the referent of the pronoun would be somewhat differently qualified if one were to consider the verse-and-a-half that Vāmadeva here refrains from citing.

Scripture too [says the following]:[46]

dve te cakre sūrye brahmāṇa ṛtuthā viduḥ ||
athaikaṃ cakraṃ yad guhā tad addhātaya id viduḥ || ṚV 10.85.16 ||

"Your two wheels, o Sūryā—the brahmins know (them) according to their season.
But the one wheel that is hidden—that just the experts know."[47]

Vāmadeva lets pass without comment his favorable reference to what is a distinctively Buddhist textual source, and he has nothing to say about the utter dissonance in the textual authority of the two sources in question. All the reader is left with is the implicit affirmation that each expresses the same truth, namely, that a subtle body allows for transmigration from life to life. To understand this of the cited passage of the ṚV, however, requires further explanation, which Vāmadeva immediately furnishes, suggesting as he does that while the first of the two "wheels" that the ṚV mentions is the physical body, the second is the subtle (*ātivāhika*) body.[48] This of course suggests in turn that corporeal matter is less than all that makes up the individual, allowing thereby the association of both the physical body and the subtle one with the person who is born, ages, and dies, and who ultimately may transcend death itself—a claim that does, indeed, find consonance in the passage of the AK here cited.

The diagnosis, then, is clear, and the very fact that diametrically opposed textual sources attest to the same only reinforces the truth of the matter to hand. And thus, the work for the reader of the JMVi is only truly *to know* as much. And so, the discussion turns to the matter of the individ-

46. Following the convention of the KSTS edition, ṚV 10.85.16 is cited here without accentuation.

47. This is the translation of Jamison and Brereton 2014: 1522. See also the translation of Kane 1962: 1600, fn. 2591: "O Sūryā, two are the wheels which the Brāhmaṇas know as coming at proper seasons; one of the wheels is inside a cave and is known only to *addhātis* (wise men?)."

48. See Shāstrī 1918: 16, lines 17–21.

ual's point of concentration, dealt with by way of a citation of the famed verse of the *Bhagavadgītā* (BhG) that addresses just that:[49]

> *yaṃ yaṃ vāpi smaran bhāvaṃ tyajaty ante kalevaram |*
> *taṃ tam evaiti kaunteya sadā tadbhāvabhāvitaḥ* || BhG 8.6 ||
>
> And one goes to whatever state of concentration one recalls at the end [of one's life], when one gives up the body, O Son of Kuntī, because one is engrossed in that [very] state of concentration (*tadbhāvabhāvita*).[50]

Now, Vāmadeva offers no random citation, but rather here follows Abhinavagupta, who cites the same at TĀ 28.325. There can be no doubt, moreover, that Vāmadeva follows Abhinavagupta in doing so, because the JMVi cites the same chapter of the *Tantrāloka* just after quoting the BhG and this in the same striking manner with which he cited the AK, namely, by quoting interspersed lines of the text—here all of them half-verses found preceding and following Abhinavagupta's BhG citation.[51] Finally, the JMVi follows these quotations by again quoting the BhG, now at 14.14ab, which Abhinavagupta also cites in the same passage of the TĀ, at 28.326.[52] And so, while the reader needed no confirmation of the presence of a Śaiva undergirding to Vāmadeva's interpretation of the disparate sources he cites, he nevertheless again implicitly offers just that by way of not merely echoing the contents of Abhinavagupta's discussion of death and life after death, which is found in the twenty-eighth *āhnika* of the TĀ, but also by replicating his pattern of textual citation.

Finally, the closing motion of the JMVi, which underscores the most striking quality of the work, its copious and varied citation. Vāmadeva concludes with a typical Śaiva argument, stating that the various paths that have been articulated by various schools of thought and in manners that

49. See Shāstrī 1918: 17, lines 8–9.

50. I take *tadbhāvabhāvitaḥ* to be a *hetugarbhaviśeṣaṇa*.

51. Vāmadeva here quotes Abhinavagupta as follows: TĀ 28.295ab (paraphrased), 28.327cd, 28.328cd, 28.329cd, 28.330cd, and 28.331cd. See Shāstrī 1918: 18, lines 4–9.

52. See Shāstrī 1918: 18, line 12.

accord with their various doctrinal views all can speak to the same truth, even if they may be ranked hierarchically and thus cannot be treated as equally elevated revelations.[53] This is to say that there *is* a "higher" teaching, and it is a Tantric Śaiva one; but speech that carries the heart may be sourced to a host of schools and traditions, be they found in non-tantric, Vedic scripture, in materialist medical literature, or even in a Buddhist philosophical work. As Vāmadeva himself sums it up (prior, of course, to his concluding, poetic verse):[54]

> *tad ayaṃ tāvad ūrdhvaśāsanavartināṃ kramaḥ | itareṣāṃ tu svaśāstrasamayopanyastānuṣṭhānam eva śreyaḥ, tad alam anena | evaṃ samanantarodīritayā nītyā janmamaraṇaprabandhasambandham avadhārya, akṛtrimasvarūpaparāmarśanena jīvanmuktim āsādya kṛtakṛtyatām ālambante santaḥ |*
>
> So this, then, is the order for those who follow the higher teaching. But for others, what is better is none other than the religious practice that is installed by their pledge to their respective learned works (*svaśāstra*), and so enough of this [discussion of birth and death, of living and dying]. Having thus ascertained the relation that is the continuous series of life and death, this according to the guidance that was articulated just now, and then having reached liberation while living (*jīvanmukti*) by way of seizing one's natural true nature, the good cling to the condition of doing what one is supposed to do.

53. The Śaiva attitude toward opposing schools of thought and religious practice is one of inclusion by way of subordination. Opposing schools are said to present a lesser or partial truth, and are hierarchically ranked by being associated, for example, with one or another of the hierarchically ordered levels of reality, the *tattva*s. About this phenomenon, see, e.g., Sanderson 1986: 172, esp. fn. 8 (also cited in Hanneder 1998: 6), which identifies, among other sources, Abhinavagupta's commentary on the *Mālinīvijayottaratantra*, the *Mālinīvijayavārttika*, as evidence of this doctrine (at 1.631, 1.693, 1.1134, 2.18, 2.270, and 2.329).

54. See Shāstrī 1918: 24, lines 1–6.

CONCLUSION

Birth and death, two movements of apparent opposition but united, ultimately, at the level of the ontological reality of all as Śiva. A text comprised largely of *śāstric* quotations, drawn from disparate sources, even sources of contrasting textual authority—be they Buddhist, Vedic, Medical, or Śaiva Tantric (and only some of those cited could be surveyed in the present essay). And yet, Vāmadeva explains, all are sources that speak in their own ways to the fundamental reality that is human existence: transmigration, birth again after death, eternal existence in one's true nature (as Śiva). All reveal the salve that is truthful language, which allows one to see unity beyond the diversity of opposites, diametrically opposed.

And language, too, language above all. Striking is Vāmadeva's framing of the text around the question of the power of speech, striking is the juxtaposition of the concluding poetic verse and the opening *maṅgala* verse with the *śāstric* language of his abundant citations. The poetic language of the heart means to open one's awareness to the double nature of existence—it is material, the body; it is spirit or soul, the Self as Śiva—and this is so inasmuch as the evocation of *kāvya* is meant to lead one to see the true meaning of the technical works that describe the body and human existence. The diametrical opposition of the workaday language of *śāstra* opens the way to the emotional delight of poetic verse, and a work that seems to be somewhat pedestrian in its composition—short, overly dependent on citation, apparently unoriginal in the ideas it conveys—reveals in a breath of inspiration the extra-quotidian truth, that one never really dies. The text brings paired opposites together because, Vāmadeva argues, the opposites are in fact one and the same. A theology of death and dying is formed in a reassurance and in offering a method for emotional comfort and spiritual emancipation: poetic reading. All the technical textual sources in question, if one reads their language rightly, promise life after life. And thus, for Vāmadeva, *śāstric* words are poetic words; they identify the very destiny of the human body, and soul: rebirth, life after death, and ultimately

spiritual felicity, if only the poetry of the heart may be touched by the textual language—by the technical language—so copiously cited, which directs one to recognize a reality ever present and in the open, waiting for the miracle of its recognition.

Abbreviations

AK	*Abhidharmakośa* of Vasubandhu
BhG	*Bhagavadgītā*
JMVi	*Janmamaraṇavicāra* of Bhaṭṭa Vāmadeva
KSTS	Kashmir Series of Texts and Studies
MVUT	*Mālinīvijayottaratantra*
ṚV	*Ṛg Veda*
TĀ	*Tantrāloka* of Abhinavagupta

Bibliography

Studies

Āchārya, Nārāyaṇ Rām "Kāvyatīrth", ed. (1945). *The Suśrutasaṃhitā of Suśruta,* with Various Readings, Notes and Appendix, etc. Edited with the co-operation of Vaidya Jādavji Trikamji Āchārya. Bombay: Satyabhāmābāī Paṇḍurang, for the 'Nirṇaya Sāgar' Press.

Bansat-Boudon, Lyne and Kamaleshadatta Tripathi (2011). *An Introduction to Tantric Philosophy. The Paramarthasāra of Abhinavagupta with the Commentary of Yogarāja*. Translated by Lyne Bansat-Boudon and Kamaleshadatta Tripathi. Introduction, notes, critically revised Sanskrit text, Appendix, Indices by Lyne Bansat-Boudon. Routledge Studies in Tantric Traditions 3. London: Routledge.

Bansat-Boudon, Lyne (2022). "The Surprise of Spanda. An Aesthetic Approach to a Phenomenology of Transcendence (Rāmakaṇṭha *ad Spandakārikā* 2.6 [1.22/22])". In: *'Verità e bellezza'. Essays in Honour of Raffaele Torella*. Ed. by Francesco Sferra and Vincenzo Vergiani. Napoli: Unior Press, pp. 73–102.

Bhishagratna, Kaviraj Kunja Lal, trans. (1907). *An English Translation of the Sushruta Samhita, Based on Original Sanskrit Text, with a Full and Comprehensive Introduction, Translation of Different Readings, Notes, Comparative Views, Index, Glossary, and Plates*. Vol. 1: *Sutrasthanam*. Calcutta: No. 10, Kashi Ghose's Lane.

Dyczkowski, Mark (1992). *The Stanzas on Vibration. The Spandakarika with Four Commentaries*. Albany, NY: SUNY Press.

— trans. (2023). *Tantrāloka. The Light on and of the Tantras*. Vol. Seven: *Chapters Eleven Through Fourteen, with the Commentary Called Viveka by Jayaratha*. Varanasi: Anuttaratrika-kula.

Hanneder, Jürgen (1998). *Abhinavagupta's Philosophy of Revelation. Mālinīślokavārttika* I, 1-399. Groningen Oriental Series 14. Groningen: Egbert Forsten.

Jamison, Stephanie W. and Joel P. Brereton, trans. (2014). *The Rigveda. The Earliest Religious Poetry of India*. 3 vols. New York: Oxford University Press.

Kane, P. V. (1962). *A History of Dharmaśāstra*. Vol. 5, Part 2: *Ancient and Mediæval Religious and Civil Law in India*. Government Oriental Series, Class B, Number 6. Poona: Bhandarkar Oriental Research Institute.

La Vallée Poussin, Louis de (1980). *L'Abhidharmakośa de Vasubandhu. Traduction et Annotations. Nouvelle édition anastatique présentée par Étienne Lamotte*. Vol. 2, Chapter 3. Brussels: Institut Belge des Hautes Études Chinoises.

Pradhan, P., ed. (1975). *Abhidharmakośabhāṣyam of Vasubandhu*. Revised Second Edition with Introduction and Indices, etc., by Dr. (Mrs.) Aruna Haldar. Patna: Jayaswal Research Institute.

Sanderson, Alexis (1986). "Maṇḍala and Āgamic Identity in the Trika of Kashmir". In: *Mantras et diagramme rituels dans l'hindouisme*. Ed. by André Padoux. Paris: Éditions du CNRS, pp. 169–214.

— (2014). "The Śaiva Literature". *Journal of Indological Studies* 24 & 25 (2012–2013), pp. 1–113.

Selby, Martha Ann (2005). "Narratives of Conception, Gestation, and Labour in Āyurvedic Texts". *Asian Medicine: Tradition and Modernity* 1.2, pp. 254–275.

Shāstrī, Mukund Rām, ed. (1918). *The Janma-Marana Vichāra of Bhaṭṭa Vāmadeva, Edited with Notes*. Kashmir Series of Texts and Studies (KSTS) 19. Published under the authority of the government of his highness Lieut.-General Mahārāja Sir Pratāp Singh Sāhib Bahādur, Mahārāja of Jammu and Kashmir State. Bombay: Nirnaya-Sagar Press.

Smets, Sandra (2012). "La question de l'*ātman* dans la *Mitākṣarā* de Vijñāneśvara. 'Chasser chiens et corbeaux...'" *Journal Asiatique* 300.2, pp. 475–526.

Abstracts

This essay examines a little-studied and lesser-known work of non-dual Śaivism, Bhaṭṭa Vāmadeva's "Reflection on Life and Death," the *Janma-maraṇavicāra*. This short text consists largely of quotations of eclectic source materials, including in particular non-dual Śaiva scriptural and commentarial works and medical texts such as the *Suśrutasaṃhitā*. I argue that Vāmadeva structures and organizes the work around the concept of the unification of opposites, claiming that the physical body and the non-dual "body" of Śiva-as-consciousness may ultimately be identified. By doing so, he further suggests that life and death themselves are no polar opposites, but phases in the eternal lifespan of a single, unitary self who, with the right insight, may altogether transcend death and dying. This position is hidden in the text's mode of presentation, however, and it is ultimately

revealed only by way of contrasting—and then identifying—poetic speech with its apparent opposite, the discursive (*śāstric*) language of the technical writings on medicine, Śaiva theology, and a host of other concerns. It is by recognizing the poetic elements, and therefore the transformative power, of the language of such works, Vāmadeva implicitly argues, that one may find a path to liberation itself.

« Le langage de la vie et de la mort : contemplation en miroir dans le *Janmamaraṇavicāra* de Bhaṭṭa »

Cet essai examine une œuvre peu étudiée et mal connue du Śivaïsme non dualiste, la « Réflexion sur la vie et la mort », le *Janmamaraṇavicāra* de Vāmadeva. Ce texte court consiste pour une grand part en citations de sources éclectiques, qui incluent, en particulier, des œuvres de nature scripturaire ou commentariale, ainsi que des textes médicaux tels que la *Suśrutasaṃhitā*. Je défends l'idée que Vāmadeva structure et organise son œuvre autour du concept de l'unification des opposés, affirmant que le corps physique et le « corps » non duel de Śiva-comme-conscience peuvent, au stade ultime, être identifiés l'un à l'autre. Ce faisant, il suggère, en outre, que la vie et la mort elles-mêmes ne constituent pas des pôles opposés, mais des phases au sein de l'existence d'un soi singulier et unitaire qui, grâce à une vision juste, est à même de transcender la mort et le processus qui conduit à la mort. Cette position, cependant, est dissimulée par le mode de présentation adopté par le texte, et ne se révèle, en fin de compte, que si l'on met en opposition — pour ensuite les identifier l'un à l'autre — le discours poétique avec ce qui constitue son opposé apparent, le langage didactique (śāstrique) des écrits sur la médecine, sur la théologie Śivaïte et sur un ensemble d'autres sujets. C'est en reconnaissant les éléments relevant de la poésie, soutient Vāmadeva, et donc le pouvoir transformateur du langage dans lequel sont composées les œuvres de ce type, que l'on peut trouver une chemin vers la Délivrance elle-même.

Notes on *Pratimānāṭaka*, Act III, on the Kūṭiyāṭṭam Stage

David Shulman

Hebrew University of Jerusalem, ERC on Kūṭiyāṭṭam

1. Introduction

On many counts, *Pratimānāṭaka*, the *Play of Images*, is unique in the immense corpus of Sanskrit drama. Not for nothing did Lyne Bansat-Boudon, along with her colleagues—including Marie-Claude Porcher—place the translation of this play as the opening text in their beautiful La Pléiade volume (Bansat-Boudon 2006: 5–71).[1] It was a good choice. This text is full of imaginative innovation, profound complexities of feeling and cognition, and a remarkable and precise economy of expression. It also presents us with some unsolved mysteries and interpretative challenges.

It belongs to the thirteen Sanskrit plays discovered in Kerala by Ganapati Sastri in the years 1909–1912 and declared by him, with some hesitation, as possibly belonging to the lost works of Bhāsa. Controversy over this attribution continues to this day.[2] I do not want to use the limited space of this essay to reexamine the question of authorship, which in any case may be of little use to our understanding of the play. For the record, let me say only that I am very doubtful about the link to Bhāsa (with the

1. *Les Statues* is presented and annotated by Charles Malamoud.

2. The discussion is fully examined by Lyne Bansat-Boudon, the chief editor, and the contributors, including Malamoud, in notes to the French translation, 1181–1199. And see the Würtzburg Bhāsa project Brückner (n.d.).

possible exception of the *Svapnavāsavadattā*) and tend instead to think in terms of Kerala authorship, perhaps by and for the Cakyar Kūṭiyāṭṭam artists or their predecessors, at some point in the medieval period (perhaps *circa* the twelfth or thirteenth centuries). *Pratimānāṭaka* appears to have been created in a south Indian cultural milieu on both thematic and linguistic-stylistic grounds. A fuller discussion will have to wait.

The following pages offer a reading of Act III of the *Pratimānāṭaka* as we find it in the Sanskrit original and as we, the Jerusalem Kūṭiyāṭṭam team and our colleagues from around the world, saw it on the stage in Mūḻikkuḷam, Kerala, the home to the Nepathya team of artists led by Margi Madhu and Dr. G. Indu, in September 2023. This performance followed upon the enactment of Act I, "The Aborted Coronation" (*Vicchinnābhiṣekam*), which we saw in Mūḻikkuḷam in August–September 2022. Keep in mind that in Kūṭiyāṭṭam, the aesthetic unit is always the individual act, though it is not uncommon for an act on stage to include bits and pieces taken from other acts of the same play. It is certain that the *Pratimānāṭaka* was once a standard part of the Kūṭiyāṭṭam repertoire; we have documents detailing full performances at the Zamorin court in north Malabar in the seventeenth century (Haridas 2018 and 2023), and the *Kramadīpikā* stage manual for the play has survived in parts—a sure sign of a long-standing performance tradition.[3] The *Kramadīpikā* text is concise, offering a précis of the plot and brief notes on the opening verses (in most cases, the *Kramadīpikā* manuals also supply technical details of roles, added bits of text, costumes, and suitable remuneration for the actors). The last recorded performance was almost three hundred years ago.

What was missing was a version of the actors' manual, the *Āṭṭaprakāram*, that normally gives a day-to-day (almost minute-to-minute) program for each Kūṭiyāṭṭam play. Basing himself on the original Sanskrit-Prakrit text, very thoroughly internalized, and the *Kramadīpikā* fragments,

3. My thanks to Margi Madhu for sharing these fragments. Some parts were published by K. P. Narayana Pisharoti in *Keli*: 1986 and 1986a.

Margi Madhu created a new *Āṭṭaprakaram* for the two acts of *Pratimānāṭaka* that Nepathya has now presented on stage (acts I and IV). The live performances that we witnessed and documented constitute an extraordinary interpretation of the Sanskrit *mūla*, including, as in all Kūṭiyāṭṭam plays, material drawn from Sanskrit and Malayalam intertexts from within the wider library serving the Cakyar actors (other acts in the same play, or in other works from the Kūṭiyāṭṭam repertoire; the Sanskrit *Rāmāyaṇa-prabandham*, a Kerala anthology; Sanskrit *mahākāvya* [see below]; the Maṇipravāḷa *campū*s; and so on). I hope to address the meanings and themes of this play as a whole in a future essay.

2. Openings

Let me set the stage, so to speak, by looking briefly at the benedictory verse (*nāndī*) sung and performed at the opening of Act I. The Sūtradhāra Stage Manager enters on Day 1, the *puṟappāṭu,* in the course of which the Kuṭiyāṭṭam cosmos will be palpably created by the actor in all its details. After the initial rituals, including the recitation of the *araṅṅataḷi* verse that serves as the Nāndī benedictory verse preceding the performance proper, the Stage Manager enacts in *abhinaya*, that is, in hand and eye movements, without uttering the words, the following poem:

> *sītābhavaḥ pātu sumantra-tuṣṭaḥ sugrīva-rāmaḥ sahalakṣmaṇaś ca* |
> *yo rāvaṇāry-apratimaś ca devyā vibhīṣaṇātmā bharato 'nusargam* ||

It happens to be a rather complex, double-entendre (*śleṣa*) verse (far too complex to be seen as a precursor of Kālidāsa, thus casting further doubt on Bhāsa's supposed authorship) made yet more complicated by a rather strained third level of meaning that the Kūṭiyāṭṭam actor has adopted. What strikes the ear at first hearing is the appearance of familiar names from the *Rāmāyaṇa*, as if the author were offering his audience a condensed synopsis of the entire story and a list of its characters. We could translate this layer of meaning as follows:

May Rāma protect you.
Which Rāma?
The one who comprises the well-being (*bhava*) of Sītā,
the one pleased with [his minister and charioteer] Sumantra,
who delights in Sugrīva together with Lakṣmaṇa,
who is an unequalled enemy of Rāvaṇa,
the one who, along with his queen, has taken Vibhīṣaṇa to heart,
and who, as Bharata, bears the whole world continuously,
birth after birth.

But there is another way to read this poem—in fact two other superimposed readings, both dependent on *śleṣa*. One is as a set of personal attributes of Rāma: he emerges from (or with) the goddess, thus born on earth—or perhaps he is the source and protector of the fertile earth, *sītā*; he is happy with good counsel; handsome with his fine neck; marked with auspicious signs (*sahalakṣmaṇaḥ*); he is like Rāvaṇa's elder brother, Kubera, the god of wealth (reading *rāvaṇārya-pratimaḥ*); he is fearless at heart (*avibhīṣaṇātmā*) or fierce (*vibhīṣaṇātmā*) for the sake of Sītā; finally, he is the ongoing support of the world, in every age, but also identified as Bharata, the primeval dramaturge, patron and prototype of all actors, and also perhaps as the son of Śakuntalā who, as universal king in the Sanskrit epic, bears the burden of the world.[4] This final qualification is particularly weighty, since Bharata as Rāma's brother is the protagonist of our Act III, and also because of the metapoetic reference to the artistic project itself, as we see it in the *Bharatanāṭyaśāstra*, the "Treatise on Theater composed by Bharata", the definitive handbook of dramatic performance.[5]

Now we have the third level which, surprisingly, interprets the stanza as depicting a rain-cloud (that is a delight to peacocks and cranes, *sugrīva-rāmaḥ sahalakṣmaṇaś ca*, and so on). It is striking that the Stage Manager

4. See the gloss of this set of meanings in the Pléiade volume, pp. 1199–1200; also the Sanskrit commentary of Kane 1998: 1–2. My thanks to Lyne Bansat-Boudon for her note on this passage.

5. See Bansat-Boudon 1992.

in performance, following the *Kramadīpikā*, takes this set of monsoon images as the primary or first set of meanings intimated by the verse; only after showing us the raincloud in gestures and sound does he move to the readings based on the names of characters from the epic [Day 2]. Rāma, we may assume, is as lavishly generous as a monsoon cloud.

By the time the Kūṭiyāṭṭam actor has finished enacting this manifold spectrum of meanings, Rāma has come fully alive on stage, as we would expect. Here is where the very idea of representation fails. The text tells us explicitly, echoing the title of the play and also the events of its climactic third act, that Rāma is un-imagable, *apratima*, beyond any *pratimā* reflection or ersatz substitution. He is also immeasurable (*a-prati-mā*, without any corresponding measure), or better, incommensurable with reference to any conceivable object or domain. It is this godly being, without equal,[6] who has been materialized before our eyes and is followed and studied, with mounting wonder, through this first act and all subsequent acts. One might also say that the play presents us in its opening syllables with a tension between the incommensurable original and its various embodiments, and that this tension is one thematic node that will color each subsequent scene—including, in particular, the climactic revelation in Act III, which we will examine shortly.

Charles Malamoud has written cogently about the concept of the *pratimā* image: from the Vedic period on, the *pratimā* is a secondary phenomenon, the shadow of a true and living being (Malamoud 1989: 255–256). The shadow has its uses, as we see in temples, large and small, throughout South Asia. It may even excel, in sheer existential energy, the hidden original; thus in the Vaiṣṇava shrines in the Tamil country, the ultimate, most complete, most real form of the god is his tangible *arcā* image, which supersedes the notion of avatars and even the theological assertion of an impersonal divine oneness, *brahman*. For our purposes here, however, let us posit that the *Play of Images* may have crafted for us an elaborate med-

6. Glossed as *atulya* in *Kramadīpikā* fragment 2.

itation on images, be they made of flesh, or dreams, or sound, or stone, and on the possible cognitive and emotional consequences of coming into close contact with them.

3. ON ACT III

Act III is the essential climax, indeed the artistic telos, of the *Pratimānāṭaka*, though it is followed by another four acts, all of them powerful and full of interest. Still, Act III contains one of the most tragic moments in the entire history of South Asian drama. The kingdom is kingless, as we know. Daśaratha has died of grief; Rāma, Sītā, and Lakṣmaṇa have left for the wilderness; Bharata, unaware of these events, has been recalled from his maternal uncle's city of Kekaya, to the far north, where he has grown up. On astrological grounds, Bharata, newly arrived at the edge of Ayodhyā, is ordered not to enter the city immediately; he will have to await the next auspicious hour (*nāḍikā*, Mal. *nāḻika*) in the small shrine just outside. As it happens, that shrine houses stone images of the Ikṣvāku kings; it is apparently a lineage temple, where *śrāddha* rites for the dead kings can be performed. A priest shows Bharata around and names three of the sculpted portraits one by one; slowly, the priest realizes that his guest is none other than the prince. When Bharata comes to the image of his father, Daśaratha, he asks the priest if these sculptures ever portray living beings (*dharamāṇānām api pratimāḥ sthāpyante*). The priest answers: "No, only dead people are shown here (*na khalv atikrāntānām eva).* "Well," says Bharata, "in that case I'll say goodbye." "Wait," says his interlocutor, "don't you want to ask about this image of Daśaratha?". Grief overwhelms Bharata (and us, the audience). When Daśaratha's widows arrive in the shrine to perform a (rather unusual) death ritual for the king, Bharata, who now knows everything, confronts his mother Kaikeyī and tells her that though she is, unfortunately, still alive, she is no longer a mother.

That is the bare skeleton of this act. There is one bit of information that

the priest conveys to Bharata, at that neuralgic moment, that we need to note; it's partly an innovation of the author of this play, or an expanded focus on a largely forgotten line in Vālmīki. Here is the verse sung by the priest:

> *yena prāṇāś ca rājyaṃ ca strī-śulkārthe visarjitāḥ |*
> *imāṃ daśarathasya tvaṃ pratimāṃ kiṃ na pṛcchase ||*
>
> Don't you want to ask about this image of Daśaratha,
> who let go of his life and the kingdom because of the bride-price
> he gave a woman? [9]

What bride-price (*śulka*)? We know from Vālmīki and nearly all subsequent *Rāmāyaṇa*s that Kaikeyī was given two boons by her husband when she saved his life in a battle with the demons; she mobilizes them to force Daśaratha to coronate her son, Bharata, and to exile Rāma for fourteen years. Here is how Vālmīki reports Kaikeyī's demand from Daśaratha:

> *smara rājan purā vṛttaṃ tasmin daivāsure raṇe |*
> *tatra tvācyāvayac chatrus tava jīvitam antarā ||*
> *tatra cāpi mayā deva yat tvaṃ samabhirakṣitaḥ |*
> *jāgratyā yatamānāyās tato me prādadā varau ||*
> *tau tu dattau varau deva nikṣepau mṛgayāmy aham |*
> *tavaiva pṛthivīpāla sakāśe satya-saṅgara ||*
> *tat pratiśrutya dharmeṇa na ced dāsyasi me varam |*
> *adyaiva hi prahāsyāmi jīvitaṃ tvad-vimānitā ||*
> (*Rāmāyaṇa* [Madras edition], 2.11.18–21; [Baroda edition], 2.4.25–28)
>
> Remember, my king, what happened long ago in the war between the gods and the anti-gods. At that time an enemy felled you; you were barely alive. I, lord, struggled hard to save you, and you gave me two boons, which I have kept as a deposit. Now, oh king of the world, a man true to his word, I want you to make good on your promise. If you won't give me my boon, as right demands, at this very moment I'll kill myself in shame.

Note the transition from two boons to one. Perhaps it is significant (some northern manuscripts give the dual, *varau*, in place of *varam* in

verse 21/28; see Pollock 1986: 508). Later, when Bharata has come to the wilderness in search of Rāma and Laksmaṇa and the three brothers meet, Bharata beseeches his elder brother to come back to Ayodhyā and assume the throne. Rāma, as we know, refuses. Now listen to what he says to Bharata:

> *purā bhrātaḥ pitā naḥ sa mātaraṃ te samudvahan |*
> *mātāmahe samāśrausīd rājya-śulkam anuttamam ||*
> *daivāsure ca saṅgrāme jananyai tava pārthivaḥ |*
> *saṃprahṛṣṭo dadau rājā varam ārādhitaḥ prabhuḥ ||*
> *tathā sā saṃpratiśrāvya tava mātā yaśasvinī |*
> *ayācata naraśreṣṭhaṃ dvau varau varavarṇinī ||*
> (*Rāmāyaṇa* [Madras], 2.107.3–6; [Baroda], 2.99.3–4)
>
> Long ago, my brother, when our father married your mother, he promised *her* father, your grandfather, the kingdom [for her or for her son] as a bride-price without parallel. And in the war of the gods and the anti-gods, the king, extremely pleased with your mother, gave her another boon. That is how it happened that your honored mother asked the king, the best of all men, to make good on his two boons.

So, in Rāma's mind, there were at least two boons—the promise of the kingdom at the time of Kaikeyī's wedding (that is, the *śulka* bride-price meant ultimately for her son) and the boon Kaikeyī was granted on the battlefield. Rāma goes on to say that Daśaratha, trapped in his word, has now offered the kingdom to Bharata and, in fulfillment of the second promise, has sent Rāma into the wilderness for fourteen years. We might conclude that Kaikeyī's demands from her husband were heavily overdetermined—one at the time of her wedding and another one, or perhaps two, during the war against the demons. The commentators attempt to reconcile the conundrum, with little success. Pollock has suggested several good reasons for the retention of the bride-price oath in the Vālmīki text, not least the heightened drama of Rāma's unwavering obedience to his father in the light of the doubled boon (Pollock 1986: 25–32). What

looks, *ex post facto*, like the conflation of two distinct narrative traditions may actually reflect a hidden logic of composition.

In the *Pratimānāṭaka*, in any case, it is clear that Daśaratha must indeed have promised Kaikeyī, when he married her, that her son would inherit the throne. Even the priest in the shrine of images on the outskirts of Ayodhyā knows this. The play has picked up this strand of the story and enhanced its motivating presence. Perhaps being true to one's word necessarily requires the intimacy of marriage as well as the legally binding oral oath. Note, too, that the temple priest doesn't name Kaikeyī in verse 9 (above); he refers to her rather scornfully as no more than "a woman."

In Act VI, the author of the play goes some way toward rehabilitating Kaikeyī's self-presentation along with providing a rationale, or a rationalization, for her seemingly destructive and egoistic actions. She shocks Bharata by explaining that she had demanded fulfilment of the *śulka* promise in order to ensure that the fatal curse on Daśaratha (he will die of grief), uttered by the blind father of a young boy whom the king had unintentionally killed while hunting in the wilderness, would play itself out, as indeed it must (6.15ff.; see below, synopsis of Night 4, p. 17). She could not let the curse simply lapse or expire; the spoken word exacts its price, and *her* words were part of that price. But why, Bharata asks her, did Rāma have to go away for fourteen years? That, she says, was her mistake, a slip of the tongue. She had meant to say fourteen *days*, but in the flurry of her mind (*payyāulahiaāe*, *paryākula-hṛdayayā*) she had uttered the word "years." That's how the spoken word works. It creates its own reality and teleology. We have another remarkable incident along these lines in the Kerala *Śrīrāmodanta* and Punam's *Bhāṣā-rāmāyaṇa-campu*, where Kumbhakarṇa, Rāvaṇa's brother, after long ascetic practice, accidentally asks Brahmā the creator to grant him *nidrāsana*, a comfortable bed, though he was trying to say *indrāsana*, Indra's throne; also *nidrāvatva*, "sleepiness," though he intended to say *nirdevatva*, "a world free of the

gods" (*Śrīrāmodanta*, verse 4; *Rāvaṇolbhavam* 42).[7] Hence Kumbhakarṇa's life-long soporific state (he sleeps for 6 months of every year). They say the goddess Sarasvatī was sitting on his tongue when he made the mistakes. In the South Indian linguistic universe, metatheses exist, but never without consequence.[8]

4. FROM *PRAVEŚAKAM* TO THE END OF THE *NIRVĀHAṆAM*

Let us now see, in severely condensed description, how each of the eight nights of Kūṭiyāṭṭam performance unfolds, keeping in mind the Sanskrit words (and silences) of the *Pratimānāṭaka*.

Night 1. The first night opens, as in the text of *Pratimānāṭaka* III, with a prelude, *praveśakam*, meant to set the tone for all that follows, to hint at affective and thematic strands that will recur, and to focus the attention of the spectators. After the ritual invocations (*araṅṅataḷi*), a sweeper—*sudhākāra* (in Sanskrit, literally a plasterer or whitewasher; Malayalam Vāryar), from the caste of temple servants—enters with his broom (Malayalam *cūl*, f.). He has been charged with cleaning the shrine in anticipation of the queens' imminent visit. The stage is littered with leaves that the Vāryar tries valiantly, but in vain, to sweep away. There is also, evidently, much dust on the ground. Every time the sweeper manages to create a relatively sterile space or pocket, members of the Nepathya troupe offstage immediately throw more branches and leaves onto the stage. In fact, the

7. My thanks to Sudha Gopalakrishnan.

8. This idea, widespread in the south, may reinforce our sense that *Pratimānāṭaka* was a Kerala creation. I suppose it is a general, prevalent south Asian view of spoken language as pregnant with consequence; hence the great danger of making a mistake. In Kūṭiyāṭṭam, there is a tradition that any verbal mistake by the actor performing the *Aṅgulīyāṅkam* (over 29 nights) will result in the death of a family member. I would argue that the south Indian sources take this principle to an extreme.

Vāryar, speaking Malayalam, tells us that the more he cleans, the more dirt and dust there is. Try to keep that sentence in mind.

He is a clown-like figure, a semi-Vidūṣaka: hence his facial make-up (lots of turmeric), the turban on his head, and his Malayalam speech, though, like all Vidūṣakas in Kūṭiyāṭṭam, he can also quote Sanskrit or Prakrit verses or statements that are there in the original text of the play. Having quoted them, he translates them, with much comic extension, into Malayalam. Every Prakrit phrase that he recites is first repeated in a Sanskrit *chāyā*, then elaborated in Malayalam. He has rather a lot to say. He tells us that the Koyimma (Skt. *bhaṭa*), his boss and the guardian of the shrine, has ordered him not only to sweep but also to remove the pigeon nests (or eggs—*sandānaka*) from the rafters and to imprint the auspicious marks of his five fingers, smeared with sandal paste, on the whitewashed walls (*saudhavarṇakadattacandanapañcāṅgulā bhittayaḥ*). He works at these tasks, cursing as he goes. He scrutinizes his body and the broomstick; standing cross-legged, he bows in homage, stops the drumming, and recites a double-entendre *śleṣa* verse to the broom:

> *alakṣmīdānacaturām acalottamasambhavāṃ |*
> *karāravindasampūjyāṃ tām numaḥ pāmṣumālinīm ||*
>
> We worship her who sweeps away everything inauspicious,
> who is made of fine wood, honored by our hands,
> and garlanded with dust.

Or, referring to Pārvatī:

> We worship her who destroys the inauspicious,
> daughter of the great mountain,
> worshiped by our hands,
> wearing garlands rich in pollen.

Needless to say, this verse is not in the Sanskrit *mūla* text. The Vāryar is a dust specialist or dust technician. Apparently, however odd it might seem, dust is worthy of attention and respect; it might even be a deity. As I have argued elsewhere, in Indian texts dust has a strong creative

aspect: what is the world if not conglomerations and configurations of finely ground dust? It is alive, continually self-generating (*ātmasṛṣṭi*—like Brahmā the Creator), constantly changing form, also naturally given to breaching and obscuring boundaries, like the ritual clown (Handelman 1990: 246–247). It can be used and inspected in many ways: the Vāryar goes to the corner of the wooden stand for the *miḻāvu* drum, makes the broomstick into a pillow, puts his hands on his thighs and, after a few more useful metaphysical insights, goes to sleep.

Soon the Koyimma himself appears, wearing a black turban, and extremely angry; without examining the shrine very closely, he is sure that the Vāryar has been shirking his duty. He threatens to beat up the Vāryar; the latter says that if he had a thousand arms, like Kārtavīryārjuna, he would kill his boss. In fact, the Vāryar has a good deal of professional pride. He informs the irate Koyimma that everything is ready: he has removed the pigeon nests as ordered, spread sand evenly throughout the shrine, adorned the doors with garlands, and left the sandal-paste imprints of his palms on the walls. By now the conversation has taken a turn for the better. The Koyimma is appeased, but the Vāryar still bears a grudge which, in fact, moves well beyond the stage and into the audience. He looks straight at me (present in the audience) and says, in complaint: "It's all because of you that I have to do all this work, sweeping the floors and all the rest. Don't make me keep on doing it." The night before I had asked Madhu if—now that Act III was being performed—he might like to write an *Āṭṭaprakāram* for Acts IV, V, VI, or VII.

The more one cleans, the more dust piles up, not only on the floor. It's all too like the domestic scene one can witness any day in any South Indian village or town: at dawn, or a little after, the housewife sweeps away the dust in the courtyard just beyond the threshold of the home; more often than not, sweeping the topmost dusty layer only exposes deeper layers of earth and dust below it. As Night One approaches its conclusion, we are told that Daśaratha's widows, heart-broken, are on their way to visit the

House of Images. Both the Vāryar and the Koyimma are cognizant of the backdrop of grief. Yet this gripping prelude is mostly comical, as if not one but two clowns, one white and the other black (an Auguste), had been conscripted to inaugurate the play. The Koyimma can't see that the shrine is swept and well appointed—until he is forced to notice. The Vāryar is weary, witty, self-mocking, and all too aware of how short-lived his efforts have been. The only ray of light is his sarcastic wit, directed at the audience. All the rest follows naturally, as in *Hamlet* Act V with its grimly wise and comic grave-diggers. The clown's real job is to open the doors; in our play—with his broom.

Night 2. The play starts again, this time with the *puṟappāṭu* or entry onto the stage of Bharata and his charioteer. It is unusual for the *puṟappāṭu* to require two actors. Bharata wears the guise of Rāma but assumes the role of the story-teller. He and the charioteer-Sūta have a verse to recite together, in two parts (initially, only the opening line, the rest in silent enactment (*abhinaya*); the completion of the verse out loud will take place only at the end of Bharata's *nirvahaṇam*, on Day 6). The verse is preceded by a line of prose:

> *sūta, ciraṃ mātula-paricayād avijñāta-vṛttānto 'smi | śrutaṃ mayā dṛḍham akalya-śarīro mahārāja iti*
>
> Charioteer, I've been with my uncle for a long time, so I am not up to date. But I've heard that the king has been very unwell.

Then the verse with its two personae:

Bharata:	*pitur me ko vyādhiḥ*
	What is my father's illness?
Charioteer:	*hṛdaya-paritāpaḥ khalu mahān*
	Severe heartache.
Bharata:	*kim āhus taṃ vaidyāḥ*
	What have the doctors said to him?
Charioteer:	*na khalu bhiṣajas tatra nipuṇāh*
	The doctors are useless in this case.

Bharata:	*kim āhāraṃ bhuṅkte śayanam api*
	Is he eating and sleeping well?
Charioteer:	*bhūmau niraśanaḥ*
	On the ground; no food.
Bharata:	*kim āśā syād*
	Is there any hope?
Charioteer:	*daivaṃ*
	Fate.
Bharata	*sphurati hṛdayaṃ vāhaya ratham*
	My heart trembles. Drive faster.

This is followed by the ritualized movements and benedictions known as *nityakriyā*, "standard rituals," in the course of which a cosmos (our cosmos, to be lived in until the play ends) is created.

Night 3. Bharata's retrospective (*nirvahaṇam*). First comes the *anukramam*, or reverse order, in the form of questions. How did we reach this point? What did Bharata say to his charioteer? Before that, how did Bharata set off for Ayodhyā? Before that, what did Bharata dream? Before that, how did Vasiṣṭha's messenger arrive in Kekaya and ask that Bharata be sent home? Before that, why did Bharata go hunting? And so on.

Now *saṃkṣepam*, "concise summary" (the next segment of the *nirvahaṇam*)—the moment when retrospection gives way to history in its slow forward movement. "Long ago, Śrīrāma and his brothers lived happily in Ayodhyā, studying the Veda."

And then: Some years ago, Daśaratha receives a message asking him to send Bharata to his uncle, Yudhajit, in Kekaya. Bharata is ready to go there; he says goodbye, first, to his father, then to his mother, Kaikeyī, then to Rāma, Lakṣmaṇa, and Śatrughna. We in the audience know something that Bharata does not: this is the last time he will see his father alive, and probably also the last moment he will feel any true love for his mother. The atmosphere throughout this segment is heavy and sorrowful. Parting

is hard, and in this case even more so, though the young prince has no true appraisal of its consequences.

On the way to Kekaya (near today's Peshawar) from Ayodhyā, Bharata and his driver cross the Ganges. This is a good opportunity for the storyteller actor to enact the creation of the ocean, the death of Sagara's son (burnt by the irate sage Kapila), and the descent of the Ganges, via Śiva's hair, at Bhagīratha's request. The version we saw includes some unusual elements—Bhagīratha, for example, after Śiva agrees to catch the fierce river in his hair on the way down, begins to dance in exultation;[9] and when the water revives the burnt ashes of Sagara's 60,000 sons, the latter ascend to heaven one by one as Bhagīratha counts them. Maybe, as Sarah Zweig has suggested, something of the ash-dust is always left behind, like the dust we saw in the Prelude. Since the entire evening is given over to this episode from Bharata's royal genealogy, Madhu explained that the relation of the prince to his ancestors adumbrates his meeting, soon to come, with the family images.

Night 4. Continuation of the retrospective. As the *nirvahaṇam* continues to unfold, the portrait of Bharata is continually enriched and nuanced; one might even say that Act III, in Kūṭiyāṭṭam performance, is a kind of *Bildungsroman* or *roman d'apprentissage*. Bharata, as we have seen, appears first as a young boy, an adolescent sent off to his uncle's home. Now we see him slowly developing into manhood (leading inexorably, for us, to the moment when he discovers his father's death). The *nirvahaṇam* provides a slow crescendo that constantly heightens the tension.

No sooner does Bharata enter Kekaya after his long ride and after crossing the Ganges than he faces a dramatic moment: a rutting elephant is rampaging through the town, and the soldiers are unable to bring it under control. Bharata says to himself: I can't kill this elephant, but I can perhaps calm it down with an arrow. He shoots an arrow, and the elephant

9. This moment is taken from the *Āṭṭaprakāram* of the *Aṅgulīyāṅkam*.

collapses in a faint. The townspeople are amazed: Who is this young, handsome lad? It must be Bharata, Kaikeyī's son and the future king of Ayodhyā (they know all about the bride price-promise). The king of Kekaya is also thrilled: his nephew is clearly gifted.

Bharata enters the palace, surrounded by parks, gardens, hills, lakes, fountains, and high walls. He notices the finely carved sculptures on the pillars. He is not alone: there are tourists (a modern touch). One of them is taken by a sculpted woman who elegantly, her body arched, is scratching the ground with her toes, as well-brought up women are meant to do. She looks entirely alive. Another sees a cat, totally motionless, just waiting to pounce upon the sculpted pigeons nesting on the pillars. The cat thinks they are alive. We, too, know this tableau; we have seen it, in *abhinaya*, in the *Parṇaśālāṅkam* ("The Act of the Leaf Hut"—Act I of Śaktibhadra's *Āścaryacūḍāmaṇi*), Night 4, and we know the verse by Māgha (3.51) that inspired it:

> *cikraṃsayā kṛtrima-patri-paṅkteḥ*
> *kapota-pālīṣu niketanānāṃ* |
> *mārjjāram apy āyata-niścalāṅgaṃ*
> *yasyāṃ janāḥ kṛtrimam eva mene* ||
>
> There [in Kekaya] even a cat
> waiting to pounce on pigeons carved from stone,
> row upon row in the great mansions,
> is so still that people think that it, too,
> can't be real.

What is this verse doing in *Pratimā* Act III? It fits, also partly inverts, the most salient theme of *Pratimānāṭaka* as a whole. The tourist spectator, like the immobile cat, is vulnerable to illusion. This is the figure *bhrāntimat*, cognitive error, usually seen from outside—in this case, by the reader who reads the living cat's mind. But as Sarah Zweig has said (personal communication, Mūḻikkuḷam, 9.2023), the as-if-alive stone *pratimā* (the pigeons) is the opposite of Daśaratha's image in the shrine that will trigger Bharata's tragic anagnorisis: *that* sculpture is definitely not alive, no less dead than

its source; indeed, it is an embodiment of death and the certainty of death. Night 4 thus actively prepares us for the conundrum of the image in relation to the full-blooded, living being who is imaged or imagined. But not only that: the frozen cat hints at the tense movement that may yet happen from the stony image to a living creature. We feel that potential transition as we enter into the poem. We might then wonder, at this point, what sort of *pratimā*s we have in the Kūṭiyāṭṭam play itself, whether in the individual creations by the actor in his or her *abhinaya* or in the artistic work as a whole. But I am getting ahead of our progression through the eight nights.

Something else of great interest awaits us. After some years of living in the Kekaya palace, one day Bharata asks his uncle's permission to go hunting in the forest; the request is granted. We then get a long hunting scene—the preparations for the hunt; the weapons, armor, and chariot the hunter needs; and, especially, the way things are enacted in the wilderness. Specifically, nets are pegged into the ground in order to trap the wild animals that, inevitably, are cornered and forced into them, then killed and eaten, just as we know from the late-medieval and early-modern *prabandha* texts from the Deccan.[10]

Why do we need this scene? There is no hint of hunting in *Pratimānāṭaka* III; but in Act VI, as we have noted, Kaikeyī tells Bharata about Daśaratha's terrible accident while hunting (another case of *bhrāntimat*, this time a lethal misperception): Daśaratha is cursed to die of grief by the blind father of the young boy whom the king, thinking him to be an elephant, has shot. Thus the two instances of *bhrāntimat* in Day Four turn out to have an intrinsic relation, after all. But there is more. As all readers of

10. E.g. Pĕddana, *Manu-caritramu*, Chapter 4. Rāghavāṅka, *Hariścandrakāvya*. *Prabandha*, a general term for "composition," comes to refer to a new generic format in the early modern period in all the languages of south India: usually relatively short, self-contained texts meant to be read or recited in sequence, from beginning to end (itself an unusual innovation), with a named author who takes responsibility for his text, meant for an educated audience capable of understanding internal references to known intertexts, among other features.

the *Rāmāyaṇa* know, Vālmīki composed his text after he witnessed a Niṣāda hunter shoot a male *krauñca* bird who was making love to his partner. The spontaneous, empathic grief, *śoka*, that Vālmīki felt took the form of a curse on the hunter—in the poetic form of the *śloka* meter. That was the beginning. Poetry is rife with sorrow and also dangerously close to a mantic curse (and sometimes, let it be said, to a mantic blessing). But we are in the mid-point of *Pratimā* III, still inside Bharata's *nirvahaṇam*, still waiting for Bharata to see his dead father's image in stone. Here, too, sorrow generates an artistic masterpiece, a *pratimā* of the *Pratimā-nāṭakam*. So let us ask ourselves again: What sort of *pratimā* do we have in the Kūṭiyāṭṭam play? What image is created in the mind of the actor playing Bharata and in our minds as we watch the play? Do those images carry the poetic curse of replication, of falling away from the lost original, or are they meant to do something else, perhaps even more shocking?

Day 5. Completion of the Nirvāhaṇam. Bharata is summoned back to Ayodhyā by Vasiṣṭha's messengers. He doesn't know why, and he is uneasy at heart. He has had a series of disturbing dreams that he seems to think of as one long nightmare. In one of them, he has seen his father falling from a cliff into a pit filled with cow dung. Stuck in the pit, the king dips his hands in oil, drinks it, laughing; then he eats rice mixed with sesame seeds. Another dream shows the dreamer the sea drying up, the moon falling to earth, the tusk of the royal elephant breaking in two. A third dream shows the earth splitting apart, mountains exploding with smoke, and, again, his father—wearing black, sitting on an iron throne, ridiculed by black and yellow women. An ugly demoness in a red robe drags Daśaratha over the ground.

Bharata, waking, is certain someone will die—the king, or Rāma, or Lakṣmaṇa, or Bharata himself. His courtiers try to distract him with music and dancers, to no avail (we witness in *abhinaya* this prolonged concert, aided by the drummers). This is the moment the messengers ar-

rive, bearing gifts along with the urgent message. Bharata asks them about the mothers: "How is Kauśalya, how is Sumitrā? And how is my self-centered, rather awful, irascible, and very arrogant mother, Kaikeyī?" (*ātma-kāmāsadā-caṇḍīkrodhanāprajñā-māninī*). He knows her, though years have passed since he last saw her. The messengers tell him that all three mothers are doing fine, but there is no time to waste. They ask him to mount the chariot.

The dreams closely follow the Vālmīki text (R. 2.69). But we see them in Kūṭiyāṭṭam performance, which specializes in giving us X-ray visions of what transpires in a character's mind—what we have called *vyaktī-karaṇa*, extreme personalization (Velcheru Narayana Rao, personal communication; Shulman 2022: 193). The *nirvahaṇam* peels away the layers of the mind, regularly revealing hidden depth. It's clear that Bharata's dreams are meant to be keyed to an as yet unknown reality, a mix of prophecy and history. Interestingly, on waking Bharata says, "I hate myself, and I don't know why." And he's very afraid. Watching the elaborate enactment of the dreams in *abhinaya*, I couldn't help wondering, à la Artemidorus and Jagaddeva's Sanskrit oneiromantic handbook, the *Svapna-cintāmaṇi*, "The Wishing Jewel of Dreams", if somewhere in Bharata's nature there is a residue of aggression, apparently focused on his father. I pushed this thought from my mind.

5. Insight and Awareness

Night 5. Transition to kūṭiyāṭṭam in the technical sense: more than one person on stage. The *nirvahaṇam* reaches its conclusion. Bharata asks his uncle, the Kekaya king, for permission to depart. He is sent off with many gifts. Along the way, as he journeys toward Ayodhyā, he sees a remarkable sight. From a river bank, he sees an elephant and an elephant cub bathing in the water. Suddenly, the river floods, and the baby is swept away by the current. The father elephant tries to save him, but a crocodile

bites into his leg. The father dies, and the baby elephant is lost. Bharata says to himself: "Even the strongest cannot overcome fate."[11] It is as if Bharata and the Sūta are swiftly travelling toward inescapable doom.

The next morning Bharata and his charioteer continue their journey, now approaching Ayodhyā. This is the moment of transition, when the initial prose sentence and the verse that follows it are fully recited out loud:

Bharata: *sūta ciraṃ mātula-paricayād avijñāta-vṛttānto 'smi |*
śrutaṃ mayā dṛḍham akalya-śarīro mahārāja iti
Charioteer, I've been with my uncle for a long time,
so I am not up to date. But I've heard that the king
has been very unwell.

Bharata: *pitur me ko vyādhiḥ*
What is my father's illness?

Charioteer: *hṛdaya-paritāpaḥ khalu mahān*
Severe heartache.

Bharata: *kim āhus taṃ vaidyāḥ*
What have the doctors said to him?

Charioteer: *na khalu bhiṣajas tatra nipuṇāh*
The doctors are useless in this case.

Bharata: *kim āhāraṃ bhuṅkte śayanam api*
Is he eating and sleeping well?

Charioteer: *bhūmau niraśanaḥ*
On the ground; no food.

Bharata: *kim āśā syād*
Is there any hope?

Charioteer: *daivaṃ*
Fate.

Bharata: *sphurati hṛdayaṃ vāhaya ratham*
My heart trembles. Drive faster.

Now in the Kūṭiyāṭṭam mode, Bharata enacts a verse reminiscent of the opening of Kālidāsa's *Śakuntalā*:

11. This episode was inserted at Nepathya Sreehari Chakyar's suggestion.

drumā dhāvantīva druta-ratha-gati-kṣīṇa-viṣayā
nadīvodvṛttāmbur nipatati mahī nemi-vivare |
ara-vyaktir naṣṭā sthitam iva javāc cakra-valayaṃ
rajas cāśvodbhūtaṃ patati purato nānupatati || [3.2]

The trees seem to be running, blending into one another
because of the chariot's rapid pace.
The earth is like a river in spate, with no space or interstice.
It's impossible to distinguish one spoke of the wheel from another,
and the wheel revolves so quickly it seems to stand still.
The horses raise a cloud of dust before us
that settles far behind.[12]

It's not just the unmistakable allusion to Kālidāsa that thickens the texture of this poem. Bharata is on his way to the House of Images. Even an amazing velocity seems not to move at all. The alive and actively in motion is, we might say, stone dead. The cloud of dust seems to expand upon this paradox. Great speed can be experienced, and perceived, as stasis. Naṭarāja-Śiva's whirling *tāṇḍava* dance is always seen just like that. But Bharata will soon discover an image that will never move again.

Bharata allows himself to daydream. What will it be like to be home again in Ayodhyā? He'll see his brothers happily playing dice; when they notice his arrival, they'll rise to greet him. His mothers—all three of them—will bathe him in tears; he can already feel them on his body. His servants of long ago are there; they last saw him as a child, now he is a grown man. Śatrughna playfully makes fun of his brother's clothes and, even more to the point, of the funny way he speaks—no doubt in a Kekayan dialect.

Meanwhile, the driver, who is up to date on the disaster that awaits Bharata, refuses to tell him the tragic news. A soldier arrives with a message: Bharata has to wait till the last *nāḻika* of Kārttika is over; when the

12. Naresh Keerthi offers a fine interpretation of this verse: The dust raised by the horses' hooves settles long after the chariot has travelled swifty on [emending *udbhūtam* to *uddhūtam*, alluding specifically to the Kālidāsa verse) and parsing *patati purato na* [*anupatati*].

first, auspicious *nāḻika* of Rohiṇi arrives, he can enter the city. Bharata, for all his happy anticipation, thinks it's actually a good idea to wait. He will take refuge in the small temple that we, the audience, know, is the House of Images. He will rest there. He can see that there are sandal-paste handprints on the walls, garlands on the doors, and clean sand spread in the courtyard. The perfect place for him at this juncture. But is there a deity in this shrine? He goes inside to explore it.

Night 7. Discovery. The sculptures strike him, handsome as gods; they make him happy. Only master craftsmen could have created them. He is about to prostrate in worship when the Devakulika priest, Malayalam Ĕmbrān, enters: a flat-topped golden headdress, long white beard, eyes limned with black, ashes on his chest and arms, a *rudrākṣa* chain tied around his waist, a gold-bordered *mundu*. The beard says it all. He is like the *śāntikāran* exorcist-priest that we know from the *Puruṣārtham* parodies that appear, for example, in the *Tapatī-saṃvaraṇam* ("The Love of Tapatī and Saṃvaraṇa;" see Davis 2014).[13] A verse characterizes him as ignorant of the Veda, worms crawling between his toes, sweaty, plagued by bad breath, chubby from a diet of ghee and *pāyasam* in the *veśyā* courtesan's house where he lives. Even the gods are afraid to come near him. In short, he is grotesque, and far too talkative—a chatterbox.

From the first word he utters, it is clear that he is some specific mutation of the Vidūṣaka clown who will now be paired with Bharata as his unfortunate Nāyaka. The two of them constitute, as usual, a unity rooted in incongruous complementarity. But the clown clearly has the upper hand. Every sentence that Bharata manages to say is immediately repeated in sardonic tones. A vast expansion of the Sanskrit text allows for ironic and often bitterly parodic comments, ruthless ridicule opening up, at moments, to emergent insight. He offers Bharata a tour of the sculpture gallery, with

13. Elena Mucciarelli and I are working on a critical edition and translation of the *Vivādam* section of *Puruṣārtham*.

remarks—mostly off color, too sharp, too insensitive—about each of the Ikṣvāku kings figured there.

Bharata says: "What? Are these the kings who ruled over Ayodhyā? Are they the heroes who, at the gods' request, went to kill the demons in their unruly world? How did that happen? Bharata becomes, at this point, the storyteller, caught up in the tale of the *devāsura* war. First Indra prepares his army (this is the set piece known as *paṭappuṟappāṭu*, the army sets out for war), then we see the battle, which goes against the gods. Indra sends his charioteer Mātali to Ayodhyā to enlist the Ikṣvākus in his fight. They reverse the gods' defeat and kill the demons.

A verse from the text in the rare *suvadanā* meter summarizes this scenario (Bharata still speaking):

> *ete te daivatānām asura-pura-vadhe gacchanty abhisarīm*
> *ete te śakra-loke sa-pura-janapadā yānti sva-sukṛtaiḥ |*
> *ete te prāpnuvantaḥ sva-bhuja-bala-jitāṃ kṛtsnāṃ vasumatīm*
> *ete te mṛtyunā ye ciram anavasitāś chandaṃ mṛgayatā ||* [3.8]
>
> These are the kings who went to war in the world of the demons to save the gods.
> They're the ones who went to Indra's heaven together with their subjects, because of their good deeds.
> They're the ones who conquered the whole earth with their mighty arms.
> They're the ones who lived long lives until Death pleaded with them to die.

"How lucky I am to be here, by chance," says Bharata in conclusion. Only *we* can hear the irony. One of those kings, as we know, was not so long-lived. Bharata has just shown us in *abhinaya* how once Yama came to take the life of an Ikṣvāku king, but the king said he was busy and asked him to come back at another time.

The Ĕmbrān repeats the verse in his parodic manner. The demons, he says, harass the gods as their daily ritual. If for a few days they don't show up, you can be sure they will come soon. They'll invent some reason for a

war. As for going to heaven, the kings simply couldn't go there alone. Their ministers, their wives, their kids, and everyone else also wanted to go there. No choice but to take them along. And when Death, Antaka, arrives, the Ikṣvāku king would ask, "Who are you?" Death: "I'm Antaka." The king: "Not now. I'll think about it."

Now the guided tour of the images begins. "Here," says the Ĕmbrān, "is Dilīpa, who performed the Viśvajit sacrifice and who illumined *dharma* like a lamp (*pradīpa).* Actually, he adds, when you become a king, all you ever do is light lamps at various ceremonies—and not just any lamp." Bharata bows in respect. Next comes Raghu, who was sung to sleep and awakened each day by thousands of Brahmins chanting the Veda. Bharata: "Death must have been very strong if he could get past that protective barrier" (*aho balavān mṛtyur etām api rakṣām atikrāntaḥ*).

The young prince seems preoccupied with death. The next image takes this theme further. "And who is this?" Ĕmbrān: "That's Aja. He detached himself from the burden of ruling out of grief for the death of his beloved wife, Indumatī; he spent the rest of his life washing off the stain of *rajas* (desire, passion)." Bharata: "I bow to him for his praiseworthy sense of remorse." Now he sees the image of Daśaratha. He says to his flippant mentor: "I couldn't concentrate because I was so full of respect for them; I was distracted. Tell me again who is who."

Ĕmbrān (to himself): "Why do I have to keep repeating myself over and over? This fellow is not too smart. He can't remember anything." To Bharata: "OK, I'll tell you again, for the last time." Very rapidly, he names the kings, three times: "This is Dilīpa." Bharata: "Our king's great-grandfather." "And this is Raghu." "Our king's grandfather." "And here is Aja." "Our king's father."

But wait. A pregnant silence. Bharata is looking at the fourth sculpture. "What? What?" (*kim iti kim iti*). The Ĕmbrān is impatient—or possibly a bit unnerved. "Like I said: Dilīpa. Raghu. Aja."

"I have to ask you something," says Bharata. The priest says, "OK, I will

answer if I can." Bharata (as we have seen above): "Are there any images here of living people" (*dharamāṇānām api pratimāḥ sthāpyante*)? Ĕmbrān: "No. Only of dead people" (*na khalv atikrāntānām eva*). Bharata: "In that case, I take my leave."

But now the Ĕmbrān wants to tell him all. Let us read the verse again:

> *yena prāṇāś ca rājyaṃ ca strī-śulkārthe visarjitāḥ |*
> *imāṃ daśarathasya tvaṃ pratimāṃ kim na pṛcchase ||* [3.9]
>
> Don't you want to ask about this image of Daśaratha,
> who let go of his life and the kingdom because of the bride-price
> he gave a woman?

Bharata loses consciousness, falls to the floor.

One might expect a radical change of atmosphere at this point. Instead, the priest recites a Malayalam verse (taken from Day 3 of *Subhadrādhanañjayam*, "The Love of Subhadrā and Arjuna") about how to wake up someone sleeping, or in a faint.

> *uṟakkam pom allo muḷak' ĕḻutiyāl kaṇṇil adhunā*
> *tĕṟukkām kol mūkkil pirakil atha nūḷḷiṭukkilum ām*
> *iṟukkām kātil cĕṟiy ŏru ciraṭṭappŏḷi tathā*
> *vĕṟuttīṭum kūrkkam nikaṭabhuvi keṭṭiṭukilum ām*
>
> To wake someone up: try rubbing chilies in his eyes,
> or squeezing a twig into his nose, or pinching his back,
> or winding a wedge of coconut shell in his ear.
> Any of these will work, even if he's snoring so loud
> the whole neighborhood can hear.

The Ĕmbrān fusses over the supine Bharata, chattering all the while: "If you've kicked the bucket (*siddhi kūṭuga*), tell me you're dead." He puts his fingers under Bharata's nose, much as the verse describes. After some time, Bharata wakes up.

He understands. What he feared, on some level, has come true. He is in shock. Interestingly, what seems to trouble him most urgently is the fear that he himself may have been implicated in Kaikeyī's *śulka*-based demand.

If that is the case, he says, he will have to purify his body somehow, perhaps through a ritual ordeal (verse 3.10). Guilt by association hits him hard, even as he tries to assimilate the fact of his father's death. I will address the meaning of this startling affective concoction in the final section of this essay, below.

Night 8. Conclusion. Kausalyā, Sumitrā, and Kaikeyī arrive with the minister-charioteer Sumantra. They see Bharata, clearly in an abnormal state, and the Ĕmbrān. The latter hastens to tell Sumantra: "I didn't do anything wrong. He fell down all by himself. You're a minister, I'm just a *śāntikāran*. Help me lift him up." Sumantra sings and enacts a poignant, unusually simple verse:

anvāsyamānaś cira-jīva-doṣaiḥ
kṛtaghna-bhāvena viḍambyamānaḥ |
ahaṃ hi tasmin nṛpatau vipanne
jīvāmi śūnyasya rathasya sūtaḥ ||

I've lived far too long. It's a life
heavy with sin. I'm an ingrate,
an imposter, an object of disgrace
now that my king is dead.
I'm still alive, the driver
of an empty chariot.

The emptiness says it all. It fills the entire eight-night performance, now coming to an end. The *pratimā*, too, is empty of the vitality that once existed in the living being. The gifted sculptors who carved them were also working with, or in, emptiness. The Ikṣvākus, in the end, were not able to forestall Death. When Bharata speaks in this final night, Sumantra thinks that the image of Daśaratha is talking—so alike is the intonation, also the appearance, of this son, as if embodying the dead king. Even this—the voice—is a kind of *pratimā*, a deceptive likeness (Malamoud in Bansat-Boudon 2006: 1203-1204).

Most of this last night of performance is taken up with the acrimonious dialogue between Bharata and Kaikeyī. Bharata refuses to bow to her. Once, he says, she was his mother—but not anymore. Her love has disappeared, to be replaced by envy and hate. A mother who harms her husband cannot be a mother, even if she has children. Kaikeyī cannot answer in full; she has an excuse, or a rationale, for how she acted, as we noted earlier, but this is not the moment to reveal it. A time will come, she says to her son, when she can explain. We know when: it's in Act VI. For now, Bharata turns away from her in disgust, sparing her no insults and accusations.

Sumantra intervenes with the pragmatic problem. Vasiṣṭha and the sage Vāmadeva have come to crown Bharata king. The people also demand it. Cows will perish without a cowherd. Bharata will have none of this. "Let the people follow me if they want to. I am not going to wear a crown. I am going to Rāma in the wilderness. Ayodhyā is wherever Rāma lives."

6. A NEW *RASA*

There is no indication in the Sanskrit and Prakrit *mūla* of *Pratimānāṭaka* that the Devakulika/Ĕmbrān is meant to be a comic figure; nor is the Vāryar sweeper in the *praveśakam* necessarily a figure of fun. Margi Madhu has made these bold choices, using materials, of course, from the rich Kūṭiyāṭṭam stock of remembered texts. He and the actors took a risk; the audiences responded very well. I think that, like me, they were also amazed.

How are we to understand this compelling, unsettling amalgam of intense grief, ambiguity, cognitive complexity, and parodic, ironic comedy?[14] How is it that a moment of deep sorrow is presented to us through the interaction of the bereaved son and the clown-like, sarcastic, goofy Ĕmbrān? Kesavan Veluthat has suggested that the deep shock could

14. Sudha Gopalakrishnan remarks that this combination is classically Malayali-Kerala.

not be interpreted better than in this manner (personal communication, Mūḷikkuḷam, 28.9.2023). The confusion and stark dissonance interact in unanticipated ways, with surprising results. The fine actor Nepathya Rahul Chakyar (who played Bharata that night), in discussion, said, "At first I was confused about the Ĕmbrān and Bharata, that whole night; but when the play ended, I felt that it was not such a big problem. I was still 1% confused, but I became happy. Only a person hit by sorrow can feel it. And the actor is a third person, not identical with the character; he travels in multiple dimensions simultaneously" (personal communication, Mūḷikkuḷam, 28.9.2023). As for me, if I may be allowed to say this, I was not happy at the end of that night, but I was very moved, overcome by wonder. Something new had happened.

We might theorize this in various ways, though the direct experience of the performance resists reduction. Still: we see something of the infinite elasticity of the comic, including, necessarily, its recursive and self-reflective aspect. But what kind of comedy is this? Biting? Stinging? Dark? Bitter? Distanced (defensively) from the depth of the sorrow? Or is the *vivādi* principle of incongruity,[15] very present in both Carnatic and Hindustani music as a source of aesthetic delight (Shulman 2023: 156–64), activated here, and accentuated, in the interests of a dissonant, haunting beauty, well beyond the modes of artistic experience to which we are habituated? While I am skeptical about the orthodox Kashmiri theories of *rasa-dhvani*, especially in the context of Kūṭiyāṭṭam performance, I think we might suggest the presence of a ninth, or tenth, surpassing *rasa*—perhaps *kaṭuka-rasa*, to borrow a term from the culinary domain. *Kaṭuka* is sharp, pungent, and possibly bitter (it is close to but distinct from *tikta* among the six culinary *rasa* flavors). The Ĕmbrān is not, however, really bitter, though the audience may be left with a residue of that taste or feeling;

15. *Vivādi* notes, in Carnatic music, reveal a principle of hyper-contiguity—a progression of usually three or four notes with no intervals between them. The effect is of incongruity, but also of an unusual beauty.

he articulates or generates the pungency and strangeness of incongruous combinations, rather like his predecessor in the play, the Vāryar sweeper. *Kaṭuka-rasa* must be somewhere on the continuum of emptiness (for better or worse) and irrevocable loss. In Western terms, we could think of the Ĕmbrān as an Arlecchino or an Auguste, the dark clown of the Commedia dell' Arte and its many descendants. But comparison pales, in this case, before the sheer intensity and subtlety of what we saw on the stage.

There is reason to suggest that a *rasa* of sharp incongruity is not foreign to Abhinavagupta's theory of aesthetics. Indeed, Danielle Chen has argued forcefully that the clash of two incompatible realities—the fictive one on the stage and the seemingly objective one outside it—is intrinsic to Abhinavagupta's vision of what happens to the spectators of a well-written play (Chen 2019). Incompatible or incongruous emotions and perceptions are built into *rasa* theory, as they are in the poetic and dramatic texts themselves. I also think that there is meaning to Bharata's loss of consciousness at the very moment of dawning understanding—hence the Ĕmbrān's need to fuss over him, reciting the comic Malayalam verse at the same time. Recall that the first thing Bharata sees upon entering his grandfather's city of Kekaya is a mad elephant out of control. He calms it with an arrow. But who or what is it that has lost control? Perhaps it's the play, or the *Rāmāyaṇa* as a whole, breaking out of its bounds, touching upon a madness. It's not a madness that one can control but rather something alive and volatile at the innermost core of this text. One might wonder if, in our case, that burst of madness is linked to the very notion of *pratimā*, the ersatz vis-à-vis the absent original, like in the Veda. There is in the mere presence of the *pratimā*, or in its internal dynamic and ongoing calibration, in its stubborn suggestion of what has been lost even as something else has been created to fill the gap, a restless energy that can drive us mad.

Or drive us to ecstasy? Is the *Pratimānāṭaka* itself a specialized kind of *pratimā*? Is its enactment then a *pratimā* of this *pratimā*? And what is the status of this essay you are reading, which abstracts and condenses some

thirty to forty hours of live performance in the multi-media Kūṭiyāṭṭam mode? And so on—we are on the brink of an infinite regress. That may not be such a bad thing. But if the Kūṭiyāṭṭam performance partakes of a singular truth value proper only to art and, no doubt, somehow akin to ritual—like the truth of a "painted horse" that the Sanskrit theorists like to cite—then the whole point of the exercise lies in the generation of a palpable existential reality manifest on stage. A *pratimā* of this nature has shed the last residues of representation. Instead, what we see, repeatedly, is the transient, unstable coincidence of the imagined and the imaginer (actor, drummer, spectator, interpreter). It is perhaps most present in moments when a deity is brought into being on the stage, as I have described elsewhere (Shulman 2022: 36–61).

But the same kind of subtle, moving awareness pervades the experience of watching these plays moment by moment, including the differential intensities that are naturally part of this extended form. The actor's self-awareness is clearly rather different from the spectator's; a certain internal distance is built into it, if we follow what Margi Madhu, among others, has said. I tend to think that the drumming is the deep foundation of this play with images, the underlying Ur-text of performance, rife with impassioned energy. It is no less expressive of the characters and their specific situations than the words of the text. As the *miḻāvu* drummer Kalamandalam Manikandan has said: "The way you drum for Ĕmbrān is different from the way you drum for Bharata" (Kalamandalam Manikandan, personal communication, 28.9.20230). The drums speak very directly, out of an astonishing range of possible registers and voices. There is also a semi-Advaitic patina, of a special kind, active in this art form, not distinct from the *vyaktī-karaṇa* of which I have spoken, and certainly capable of embracing dissonance. We cannot pursue these matters further here.

What we can say is that Acts I and III of *Pratimānāṭaka* clearly form a unity. The meditation on *pratimā* in Act I becomes an extended exploration of unthinkable sorrow and emptiness under the aegis of a voluble clown in

Act III. Beyond that, we have another five acts of this play, each worthy of study. Without the live performance, it is doubtful if we could have arrived at the questions formulated here. Like most Kūṭiyāṭṭam plays, *Pratimā* III ends on a note of infinite sadness, first anticipated by the Vāryar sweeper, then intensified and modulated by the caustic Ĕmbrān. We should note the expressive integration of this eight-night play, which moves through the melodramas of the *nirvahaṇam* retrospective to the shattering moment of understanding, in Night 7, offered to us, and to the newly bereaved Bharata, by the grotesquerie of a strange and eloquent clown.

These pages are humbly dedicated to the memory of Marie-Claude Porcher, a superb and sensitive reader of Sanskrit poetry.

Ĕmbrān-Rahul

Koyma

BIBLIOGRAPHY

SOURCES

Bhāṣārāmāyaṇacampu. Rāvaṇolbhavam of Punam. Ed. by Parameśvara Menon. Thrissur: Kerala Sahitya Akademi, 1996 [1973].

Hariścandrakāvya of Rāghavāṅka. *The Life of Harishchandra*. Translated by Vanamala Viswanatha. Murty Library of Classical India. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2017.

Manucaritramu of Pĕddana. Madras: Vavilla Ramaswamy Sastrulu and Sons, 1969.

Pratimānāṭaka. Edited by M. R. Kale. Delhi: Motilal Banarsidass, 1998 [1930].

— Translated by Charles Malamoud. See Bansat-Boudon 2006.

Rāmāyaṇa of Vālmīki. Madras: Ramaratnam, 1958.

— Vol. II, edited by P. L. Vaidya. Baroda [Vadodara]: Oriental Institute, 1951–1975.

— *The Rāmāyaṇa of Vālmīki. An epic of ancient India*. Vol. 2, *Ayodhyākāṇḍa*. Translated by Sheldon Pollock. Princeton: Princeton University Press, 1986.

Śisupālavadha of Māgha. New Delhi: Sahitya Akademi, 2018.

Śrīrāmodanta. URL: `http://www.hinduebooks.com`.

STUDIES

Bansat-Boudon, L. (1992). *Poétique du théâtre indien. Lectures du Nāṭyaśāstra*. Publications de l'École française d'Extrême-Orient 169. Paris: École française d'Extrême-Orient. Prix de la Fondation Émile Senart (1993).

— ed. (2006). *Théâtre de l'Inde ancienne*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.

Brückner, H. (no date). URL: `https://www.phil.uni-wuerzburg.de/indologie/forschung/abgeschlossene-projekte/trivandrum-stuecke`.

Chen, D. (2019). "Dissonans harmoni. Ha-camatkāra be-mishnato shel Abhinavagupta". MA thesis. Hebrew University.

Davis, D. R. (2014). "Satire as Apology. The *Puruṣārthakkūttu* of Kerala". In: *Irreverent History. Essays for M. G. S. Narayanan*. Ed. by K. Veluthat and D. R. Davis. Delhi: Primus Books, pp. 93–109.

Handelman, D. (1990). *Models and Mirrors. Towards an Anthropology of Public Events*. Cambridge: Cambridge University Press.

Haridas, V. V. (2018 [2016]). *Zamorins and the Political Culture of Medieval Kerala*. Hyderabad: Orient Blackswan.

— (2023). *Rāmāyaṇamkūttu. Kūṭiyāṭṭatteppaṭṭiyuḷḷakōḷikkōṭangranthavarirēkhakaḷ*. Kozhikodu: Pavanatma Publishers and Pusthakalokam.

Malamoud, Ch. (1989). *Cuire le monde. Rite et pensée dans l'Inde ancienne*. Paris: Éditions La Découverte.

Narayana Pisharoti, K. P. (1986). "Pratimānāṭakattinṯe kramadīpika". [Bharatāṅkam, Ceriya Abhiṣēkam]. *Kerala Sangeet Natak Akademy Journal* 165, pp. 43–46.

— (1986a). "Pratimānāṭakattinṯe kramadīpika. Vicchinnāṅkam". *Kerala Sangeet Natak Akademy Journal* 162, pp. 39–41.

Pollock, S. (1986). See *Rāmāyaṇa*.

Shulman, D. (2022). *The Rite of Seeing. Essays on Kūṭiyāṭṭam*. Delhi: Primus Books.

— (2023). *Introspection and Insight. South Indian Minds in the Early Modern Era*. Delhi: Primus Books.

This project on Kūṭiyāṭṭam has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme (grant agreement no. 786083–NEEM).

ABSTRACTS

The *Pratimānāṭaka* ascribed (probably wrongly) to Bhāsa is one of the gems of Sanskrit drama; it also stands out as a highly original and atypical work, on many accounts. It once formed an integral part of the repertoire of Kūṭiyāṭṭam, the Sanskrit drama of Kerala, but for reasons unknown it disappeared from the repertoire some three centuries ago. This essay explores Act III of the play as we saw it performed by the Nepathya troupe in Mūḷikkuḷam in 2022. The Kūṭiyāṭṭam version, completed by Margi Madhu Cakyar on the basis of the old performance manual (*kramadīpikā*), highlights several of the major themes of the drama as a whole and also innovates in sometimes startling ways—for example, in the introduction of a clown-like figure in one of the most painful moments in all of Sanskrit literature, when Bharata discovers that his father, Daśaratha, has died. The incongruous pairing of sarcastic humor and profound sadness creates an emotional intensity that is at once unnerving and integral to the play as performed; it also tells us something about the meaning of the key word *pratimā*, an image, a substitute, a shadow.

« Notes sur l'acte III du *Pratimānāṭaka* sur la scène du Kūṭiyāṭṭam »

Le *Pratimānāṭaka*, attribué (probablement à tort) à Bhāsa, est un des joyaux du drame sanskrit ; il se distingue également comme une œuvre hautement originale et atypique, pour plusieurs raisons. Il constituait autrefois une partie entière du répertoire du Kūṭiyāṭṭam, le théâtre sanskrit du Kerala, mais pour des raisons inconnues, il a disparu du répertoire il y a de cela quelque trois siècles. Le présent essai explore l'acte III de la pièce, tel que nous l'avons vu représenté par la troupe Nepathya à Mūḷikkuḷam en 2022. La version pour le Kūṭiyāṭṭam, réalisée par Margi Madhu Cakyar à partir du vieux manuel de jeu (*kramadīpikā*), met en lumière plusieurs des thèmes majeurs du drame dans son ensemble, et innove également de manière parfois saisissante – par exemple, dans l'introduction d'une figure qui ressemble à celle d'un clown à l'un des moments les plus pathétiques de toute la littérature sanskrite, lorsque Bharata découvre que son père, Daśaratha, est mort. L'association incongrue d'un humour sarcastique et d'une profonde tristesse crée une intensité émotionnelle qui se révèle immédiatement source de trouble, tout en constituant une partie intégrante de la pièce représentée ; elle nous dit également quelque chose sur le sens du mot clé *pratimā*, « image », « substitut », « ombre ».

Biography in Sanskrit

From the *Harṣacarita* to Pandita Kshama Rao's life-writing*

Lidia Sudyka
Jagiellonian University, Cracow, Poland

1. Biography in Sanskrit: Genres and Approaches

Certain literary genres, among them those identified today as belonging to life-writing, a broad category including biography, autobiography and other forms of narrating lives, were never treated by the theoreticians of Sanskrit literature in a systematic manner. Hence, their definitions were neither exhaustive nor precise. The term conventionally associated with the genre of biography would be *ākhyāyikā* which, when it appears first, is classified "as a branch of Tradition or history *itihāsa*".[1] In the *Arthaśāstra* I.5.14, we read that a future king's training requires listening to the *itihāsa* in the second part of the day. What the *itihāsa* is, Kauṭiliya ex-

*The present article is a result of the project, "How hard can a dead heart beat? Reflections on Modern Sanskrit Literature", OPUS 22 2021/43/B/HS2/02046 funded by the National Science Centre, Poland. I am grateful to Maria Puri for correcting my English. I also thank the editors of the volume, Lyne Bansat-Boudon and Sylvain Brocquet, for their valuable guidance.

1. A. K. Warder, 1989. *Indian Kāvya Literature. Literary Criticism.* Vol. 1. Delhi: Varanasi: Patna: Motilal Banarsidass, p. 181.

plains as follows: "*purāṇam itivṛttam* ***ākhyāyikodāharaṇaṃ*** *dharmaśāstram arthaśāstraṃ caitītihāsaḥ*".

The compound *ākhyāyikodāharaṇaṃ*, which translators of the treatise tend to treat as two separate words and render as tales (*ākhyāyikā*) and illustrative stories (*udāharaṇa*)[2] or narratives (*ākhyāyikā*) and illustrations (*udāharaṇa*),[3] could, in my opinion, be also translated as "exemplary biographies", that is a *karmadhāraya* compound.

In the *Kāmasūtra ākhyāyikā* is spoken of as if it actually were a kind of dramatic performance. It is enumerated among the 64 *kalā*s, i.e. arts and skills: *...nāṭakākhyāyikādarśanam...* (KS 1.3).

The early practice of composing the accounts of deeds of famous men continued in the *kāvya* tradition, whereby the term *ākhyāyikā* was repeatedly used and further defined. According to the elucidation of Bhāmaha found in his *Kāvyālaṅkāra*, *ākhyāyikā,* a prose work divided into chapters called *ucchvāsa*, namely "breathing out", is a composition that deals with 'exalted matters' (*udāttārtha*) and is worth listening to because of its sound and sense consistent with its subject (KA I.25).[4]

An example of a model work of this kind would be the *Harṣacarita* or "The Deeds of Harṣa" by Bāṇa, who devoted his prose poem to singing the glory of his patron, King Harṣa (r. 606–647 CE). While doing so, the author incorporated his own life story into that of the king, thus autobiographical elements related to the life of the narrator are also present there.[5] It is obvious that Bāṇa's aim was to show the greatness of King Harṣa as compared

2. See translation of R. Shamasastry, 1956. *Kauṭilya's Arthaśāstra.* Mysore: Sri Raghuveer Printing Press, p. 10.

3. See translation of P. Olivelle, 2013. *King, Governance, and Law in Ancient India: Kauṭilya's Arthaśāstra*, p. 70.

4. More about an *ākhyāyikā* in L. Sudyka, 2011. "Ucchvāsa*, sarga* and *lambha*: Text divisions in Sanskrit poems (*mahākāvya*s)". *Cracow Indological Studies* 13: 15–39.

5. In such a case in modern terminology related to life writing, term 'relational autobiography' is also used; see S. Smith and J. Watson, 2001. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: London: University of Minnesota Press, pp. 201–202.

to other rulers by highlighting the positive and glossing over the negative episodes in his life. Though the circumstances of Harṣa's ascension to the throne are not entirely clear, as he had an elder brother, who normally would have been destined to rule the kingdom after their father's death, in Bāṇa's account, which is the main source for Harṣa's early life, things run smoothly and there is no mention of any sort of controversy. Rather, the reader's attention quickly shifts to the story of the loss and recovery of Harṣa's sister, Rājyaśrī. Judging by the Western criteria, one would be more likely to call Bāṇa's work a historical novel rather than a biography.

Memorable events in the lives of the well-known historical figures remained also an attractive and thus a recurring theme for the authors of other literary genres. One of those would have been the *sargabandha-mahākāvya*, a genre that has been discussed quite thoroughly by various literary theorists. The earliest examples of historical *sargabandha*s include Padmagupta's *Navasāhasāṅkacarita*, composed probably in 1005 CE, and extolling the virtues of Sindhurāja of Dhārā; the *Vikramāṅkadeva-carita*, the work of Bilhaṇa, a court poet of Vikramāditya VI (r. 1076–1127), the Cālukya ruler of Kalyāṇa; and to give an example of a work written by a woman, the *Madhurāvijaya* by Gaṅgādevī who describes victories of Kampana, son of Bukka I (r. 1357–1377), of the Sangama dynasty of Vijayanagara. The first half of the 12th century saw the Bengali poet, Sandhyākaranandin, authoring an interesting poem, *Rāmacaritam*, which is a specimen of the so-called *śleṣakāvya.* Owing to the use of *śleṣa* or double entendre, it narrates both the deeds of Rāma as well as those of the King Rāmapāla (r. 1077–1130) of the Pāla dynasty.[6]

To compile a comprehensive list of epic poems in verse and compositions in prose, describing the victories of kings would be a time-consuming exercise, however, such a list would definitely include poems written in a

6. This poem has been translated by Sylvain Brocquet and published as *La* Geste *de Rāma, poème à double sens de Sandhyākaranandin*, Pondichéry: Presses de l'Institut français, 2010. Each meaning receives a separate translation here, and a close analysis of polysemous sequences is provided.

mixture of prose and verse, that is *campū*.[7] This genre, too, is based not only on the themes already known from the *Rāmāyaṇa* or the *Mahābhārata* but relates certain historical events the particular author might have witnessed himself. As an example, one could mention the *Varadāmbikā-pariṇaya-campū* of Tirumalāmbā, a work in verse and prose devoted to Acyutadevarāya, of the Tuluva dynasty, who reigned over the Vijayanagara Empire from 1529 to 1542 CE.[8]

All these works, as far as their contents is concerned, may be called partial biographies, for they do not cover the entire lifespan or even full reigns of the rulers, focusing basically on specific events crucial in the life of the depicted individual. Moreover, the protagonists are placed in settings determined by the requirements of *kāvya*. Nevertheless, all works show lives of the rulers and relations between poetry, politics, and history. Even if some historical facts might appear to have been distorted by the poet-biographers, the texts still speak volumes. As asserted by V. S. Pathak in his book, *Ancient Historians of India*, "[...] distortion, however, is as much historical as the facts themselves. Through distortion we perceive the drama of a clash of ideas, the tricks of sidestepping which the historian employed to gain his end [...]".[9]

Besides these specific biographical texts about the kings, their battles and their love affairs, Sanskrit literature provides numerous exam-

7. Among them there is the *Viśvaguṇādarśa-campū*, a specific *campū* translated by Marie-Claude Porcher and published with notes and introduction (1972. *La Viśvaguṇādarśacampū de Veṇkaṭādhvarin: Un Poème Satirique Sanskrit*. Pondichéry: Institut français de Pondichéry).

8. About this historical *campū* written by Tirumalāmbā, another Vijayanagara poetess, more in L. Sudyka, 2023a. "The structure of Varadāmbikāpariṇaya Campū by Tirumalāmbā". In: *Medhótá śrávaḥ I. Felicitation Volume in Honour of Mislav Ježić on the Occasion of His Seventieth Birthday*. Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb, Dev Publishers & Distributors: New Delhi, p. 479–489 and L. Sudyka, 2023b. "*Varadāmbikā-pariṇaya Campū*—the Tuluva dynasty in the eyes of Tirumalāmbā". In: *Studi Classici e Orientali* by Pisa University Press. Supplementum: *Resisting and Justifying Changes II.* Testifying and legitimizing innovation in Indian and Ancient Greek Culture, pp. 599–610.

9. V. S. Pathak, 1966. *Ancient Historians of India*, Bombay: Asia Publishing House, p. 82.

ples of life narratives oscillating between a charismatic biography and a hagiography. These are again certain *sargabandhamahākāvya*s starting from the *Buddhacarita* of Aśvaghoṣa (ca. 2nd c. CE) and supplemented by a rich stream of the Jaina works narrating the elevating life-stories of the Tīrthaṅkaras or the ford-makers, showing people the right way through the troubled waters of life, known as *jina*s, or conquerors. For example, one can point to Kīrtirāja's work, namely the *Neminātha-mahākāvya*, written between 1480–1497[10], and the *Neminirvāṇa* by Vāgbhaṭa (12th c.), not to mention the *Trīṣaṣṭiśalākāpuruṣa-caritra* or "Lives of Sixty-Three Great Men" by Hemacandra (1088–1172) or *śleṣakāvya* examples such as the *Nemināthacarita* of Sūrācārya (c. 1033).[11] There is also the Jaina *prabandha* literary genre dealing with the life-deeds of famous historical individuals. As Abhishek Jain concludes in his investigation into the idea behind the word *prabandha* expressed in his unpublished doctoral thesis,

> [...] the word travelled through various Sanskrit religious writings, including *kāvya* texts, over many centuries, and from the 13th century until the 16th century CE the term came to be used by the Śvetāmbara Jains to denote a particular form of literary genre of Jain historical narrative literature. In later Indian non-Jain traditions, the word has continued to be used in the general sense of a literary composition, but not as a genre term, and it is today used in modern Indian languages to denote a written composition in general, such as a research thesis.[12]

Among the historical individuals featured in the Jaina *prabandha*s there are the Jaina teachers or *sūri*s, kings, poets and householders. The writings valorise those personages as extraordinary beings and objects of admira-

10. Satya Vrat, 2003. *Glimpses of Jaina Sanskrit Mahākāvyas*. Jaipur: Raj Publishing House, p. 58.

11. See Y. Bronner, 2010. *Extreme Poetry. The South Asian Movement of Simultaneous Narration*, New York: Columbia University Press, pp. 268–269.

12. A. Jain, 2021. *Emplotment and Historicity. Narrative Modes of Historical Discourse in the* Prabandhakośa, unpublished Ph.D. thesis, Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland, p. 36.

tion. Often, the narratives regale the audience with descriptions of miraculous feats. For instance, *prabandha* 2 in Rājaśekharasūri's *Prabandhakośa* of 1348 CE speaks of a woman named Vairoṭyā who gave birth to a son thanks to offerings of milk to a *nāgapatnī*; we also learn that Vairoṭyā saved the life of the *nāgapatnī*'s son. This compassionate act brought prosperity to Vairoṭyā's family and from that point onward, she was respected by her father-in-law, who previously had ill-treated her. Moreover, the Jaina teacher Āryanandila preached to Vairoṭyā and wrote her praise. "The prabandha concludes revealing that whoever reads this praise will not have any fear in their lives".[13] Similar hagiographical tone pervades narratives on the lives of other Jaina laypersons.

2. Biography in modern Sanskrit literature: Kshama Rao's writings

The modern understanding of the biographical genre, developed mainly in the context of Western tradition, sees life writings as nonfictional literature. Biographers seek the objective truth in the inner lives of their subjects using reliable sources in constructing their narration. However, the hagiographical accounts also aspire to the truth-telling and they have been written in the modern times as well. In his essay on the modern Malayali biographies[14] of two spiritual leaders and social reformers, Chattampi Swamikal (25 August 1853–5 May 1924) and his contemporary, Sree Narayana Guru (20 August 1856–20 September 1928), Udaya Kumar notes:

13. Ibid., p. 47.

14. Among these biographies there is also a 60 000 verses long manuscript in Sanskrit on Chattampi Swamikal authored by A. V. Sankaran, and some other Sanskrit shorter hagiographical works. (U. Kumar, 2009. "Writing the Life of the Guru. Chattampi Swamikal, Sree Narayana Guru and Modes of Biographical Constructions". In: Vijaya Ramaswamy & Yogesh Sharma (eds). *Biography as History. Indian Perspectives.* New Delhi: Orient BlackSwan, p. 58).

> While the secular account rejects stories about miraculous feats as founded in popular exaggeration or superstition, the hagiographer treats this rejection as a sign of cowardice, an inability to stand one's ground against modern scientific prejudices.[15]

With a view of contributing to the under-researched field of the contemporary biography in Sanskrit, I propose to take a closer look at the works of Pandita Kshama Rao.

Pandita Kshama Rao, born in Pune on 4 July 1890, started her literary career by writing poetry in Sanskrit and English. She wrote also in Marathi. However, from 1937 onward she decided to turn exclusively to Sanskrit. Her access to European literature, her knowledge of Western culture and the Western way of life thanks to her frequent travels to Europe, and her contacts with Western writers, especially William Somerset Maugham,[16] undoubtedly influenced her work. A good example of such an influence might be possibly traced in her short stories, but at this point we shall focus on her biographical writings.

2.1. Shankar Pandurang Pandit's life as told by his daughter

The Sanskrit work titled *Śaṅkarajīvanākhyāna* ("Life Story of Shankar"; hereafter ŚJĀ), which Kshama Rao published in 1939, is a biography of her father and it was thoughtfully launched on 27 March 1939 which marked the 45th anniversary of his death. Apart from Kshama Rao's book, I am not aware of any other biography dedicated to an author's father or mother and composed in Sanskrit.[17]

Kshama Rao's father was Shankar Pandurang Pandit (1840–1894). Pandit in this case is a surname and not a title. The family belonged to the

15. Ibid., p. 64.

16. R. Tripathi, 2020. *Kshama Devi Rao*. Transl. Prabhu Dayal Mishra. *Makers of Indian Literature* Series. New Delhi: Sahitya Akademi, p. 39.

17. Some years ago, Dr. Asha Gurjar (retired researcher at the Pune Sanskrit Dictionary, and a Sanskrit lecturer at the Pune University) informed me that she has written a biographical play on her father's life.

Konkan region. Kshama Rao gives a brief account of the history of her father's family, full of interesting details, diligently highlighting Shankar's aspirations to get an education despite his poverty. His brother, Bhaskar, who had already left the ancestral home, encouraged him to come and live with him in Venugrama; the town, located now in Karnataka, is still known as Belgaon to the Marathi people but has been officially renamed Belgavi in 2014.[18] Kshama Rao writes:

ŚJĀ III

kasyacit takṣakasyāsau saṃśraye bhāskaro 'vasat |
aṅgaṇe tasya gehasya pacannaśnan paṭhan svapan || 1 ||

Bhaskar lived in the abode of a certain carpenter, cooking, eating, studying and sleeping in the yard of his house.[19]

The two brothers could not afford to buy oil for the lamp, so to be able to study at night, they would light a bonfire in the courtyard. We learn that to make sure he would not fall asleep and lose control of the fire, Shankar used to tie the tuft of his hair to a nail hammered into the wall:

ŚJĀ III

jāgṛyāmāgninirvāṇam iti rajjvā sa śaṅkaraḥ |
bhittikīlāvalambinyā śikhāṃ badhvāvatasthivān || 7 ||

'We should take care to put out the fire'— And so this Shankar persisted with a tuft of hair tied with a string to a nail hammered into the wall.

18. The Belgavi border dispute has its long history, and it is not yet solved as the Marathi speaking population sees this city and a few villages near it as a part of the Maharashtra state.

19. The translations from *Śaṅkarajīvanākhyāna* used in this article are mine; it should be, however, mentioned that the whole work was read and discussed during the weekly meetings of the group working on the project "How hard can a dead heart beat? Reflections on Modern Sanskrit Literature" or other people interested in it, that is: G. U. Thite, C. Rajendran, H. Cielas, M. Karcz, A. Wójcik, D. Pierdominici Leão and L. Sudyka.

It seems to have been quite a popular method used to stay awake over the books at that time.[20]

We are given an overview of Shankar Pandurang Pandit life as a student and are told that he was successful in getting himself educated. He studied English, German and Latin; then, inspired by Ramakrishna Bhandarkar,[21] deepened his Sanskrit education. He began his working career by joining the Elphinstone College[22] in Bombay (today Mumbai) and then moved on to the Deccan College in Pune. His daughter gives details concerning his work and discusses different critical editions he had prepared. She emphasises the independence of his views and refers to polemics he engaged in, such as with Horace Wilson[23] regarding the authorship of the play *Mālavikāgnimitra*. Wilson believed that the author of the play was not Kālidāsa:

> **ŚJĀ V**
>
> *tāvac ca saṃskṛtajñena khyāpitaṃ vilsanena yat* |
> *kṛter mālavikākhyāyāḥ kālidāso na lekhakaḥ* || 15 ||

20. See the photo from the book by Vlas Mikhailovich Doroshevich, *East and War*, Moscow. Sy or tin Publisher, 1905. `https://en.wikipedia.org/wiki/Test_anxiety#/media/File:V.M._Doroshevich-East_and_War-Student_of_University_of_Madras.png` (access: 07.03.2023).

21. Ramakrishna Gopal Bhandarkar (1837–1925) studied and taught, among others, in the Elphinstone College in Mumbai and the Deccan College in Pune (Professor of Sanskrit, 1882–1893).

22. One of the oldest colleges in Mumbai, named after Mountstuart Elphinstone, the one-time Governor of the Bombay Presidency, who was responsible for starting higher education in the city. It was formally constituted in 1835 but only in 1856 did it became a distinct institution, separated from the high school (from 1840, it had been known as Elphinstone Native Education Institution and 16 years later it was divided into the Elphinstone College and the Elphinstone High School). Therefore, 1 April 1856 is considered to be the official date of the establishment of the Elphinstone College. A photo from 1870: `https://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/apac/photocoll/e/019pho000000937u00027000.html`

23. Horace Hayman Wilson (1786–1860), the first Boden Professor of Sanskrit at Oxford University.

> Meanwhile, it was declared by Wilson, who was acquainted with Sanskrit, that Kālidāsa was not the creator of the work titled *Mālavikam*.

Shankar Pandurang Pandit refuted Wilson's arguments in his Preface to *Mālavikāgnimitra*, of which he prepared the critical edition.[24] Kshama Rao sums up his inquiries into the matter thus:

> **ŚJĀ V**
>
> *tad etan matam āṅglasya khaṇḍayāmāsa śaṅkaraḥ |*
> *nāṭakābhyāṃ kaves tasya śabdaślokasamuccayam* || 17 ||
>
> *kṛtvā prayatnataḥ sāmyam atrāpi samadarśayat |*
> *apūrvapadalālitye rasamādhuryabhāvane* || 18 ||
>
> *supātrāṇāṃ samāveśe saṃvidhānasya kauśale |*
> *guṇālaṅkārasampattau dhvaniyoge viśeṣataḥ* || 19 ||
>
> Shankar rejected this view of the Englishman. He painstakingly collected the poet's words and stanzas of these two *nāṭakas*[25] and showed the similarity in the creation of *rasa* and *mādhurya* or sweetness and in the unparalleled grace of the words, in occurrence of great characters, in skilfulness of arrangement, in excellence of literary merits and figures of speech and especially in employment of suggestion.
>
> *anyāni ca pramāṇāni tatkartṛtve nyadarśayat |*
> *yathāsya nāṭakasyādau nāma tasyaiva kīrtitam* || 20 ||
>
> He also pointed to other evidence of his authorship, such as his name mentioned at the beginning of this play.
>
> *upakramavidhānaṃ yattasyānyagranthayoḥ samam |*
> *śivasya stutir atrāpi svāhantākhaṇḍanaṃ tathā* || 21 ||
>
> Also, the praise of Śiva as well as [author's] modesty [present] here is the same as the manner in which both his plays begin.[26]

24. Sh. P. Pandit, 1869 (2nd ed. 1889). "Preface". *Mâlavikâgnimitra, A Sanskrit Play by Kâlidâsa*. Bombay: Government Central Book Depot, pp. XII–XXXVIII.

25. That is *Abhijñānaśākuntalam* and *Vikramorvaśīyam*.

26. In Shankar Pandurag Pandit's words: "There are some other peculiarities of the au-

It is likely that Kshama Rao devoted so much space to the various arguments in favour of Kālidāsa's authorship, and in further stanzas dwelled on the discussion regarding the dating of the poet's life, as she herself had a keen interest in the subject. Her article in Sanskrit, "*Mahākaviḥ Kālidāsaḥ*", was published in the monthly magazine *Madhuravaṇī*, whereas two others, "*Vikramādityakālidāsayoḥ sambandhaḥ*" and "*Mahākaveḥ kālidāsasya kṛtayaḥ*", in the weekly *Saṃskṛtam*.[27]

The critical edition of the *Mālavikāgnimitra* prepared by Shankar Pandurang Pandit was held in high esteem and although this fact is not mentioned by Kshama Rao, it was this very edition that Charles Henry Tawney[28] used while working on the second edition of his own translation of the play. He states:

> I have received so many applications for copies of my translation of the Málavikágnimitra that I have at last made up my mind to republish it. I have based the present edition on the text of Shankar Pandurang Pandit's second edition, and I have almost invariably followed his explanations. I desire here to acknowledge generally my obligations to his notes. I also take opportunity to thankfully acknowledging his courtesy in sending me advance copies of the text and notes of his second edition.[29]

thor of the S'âkuntala and the Vikramorvas'i that make themselves felt by their conspicuous presence in the Mâlavikâgnimitra also. Thus, it is a characteristic of Kâlidâsa's writings that they all begin with a charmingly modest introduction, marked by great diffidence." (Sh. P. Pandit 1869, "Preface": XXVI).

27. R. Tripathi, 2020. *Kshama Devi Rao*, p. 40.

28. Charles Henry Tawney (26 December 1837–29 July 1922) very early in his career in India commenced to study Sanskrit. In addition to Sanskrit, he learned Hindi, Urdu and Persian, but it was the translations of the masterpieces of Sanskrit literature that were most important to him. His *magnum opus* was the translation (with notes) of the *Kathāsaritsāgara* of Somadeva.

29. Ch. H. Tawney, 1891. *Málavikágnimitra. A Sanskrit Play by Kálidása*. Calcutta: Thacker, Spink and Co., p. V.

Kshama Rao mentions also the names of Max Müller[30] and Friedrich Weber.[31] We are told that Shankar Pandurang Pandit was invited to London to take part in the 2nd International Congress of Orientalists[32] held in 1874:

ŚJĀ V

nacirād atha pāścātyā vebarmokṣamlurādayaḥ |
prācyabhāṣāsabhāṃ cakrur mahatīṃ laṇḍane pure || 33 ||

Soon Western scholars, namely Weber, Moksha Mula[33] and others organised a major Congress on Oriental Languages in the city of London.

Undoubtedly, Shankar Pandurang Pandit's biography contains a great deal of valuable information on the early formation of Indology as a research discipline. This is not unexpected, as he himself played an important role in it.

The background to the various stages of Shankar Pandurang Pandit's life is closely informed by current happenings in Maharashtra; in many of those Shankar participated personally. There are mentions of numerous prominent personalities and educational institutions; the issue of girls' education is strongly emphasised, so are the problematic relations with the British colonisers. Of interest are the circumstances under which Shankar found himself in the Shimla area, invited at a rather challenging time in his life by his friend Mahadev Govind Ranade.[34] He then spent several months in Arki:

30. Friedrich Max Müller (6 December 1823–28 October 1900), a German philologist and Orientalist working and living in Great Britain. Known in India as Moksha Mula.

31. Friedrich Albrecht Weber (17 February 1825–30 November 1901), a German Indologist and historian, born in Breslau.

32. Such meetings of scholars were initiated in Paris in 1873.

33. The form given in the original text probably contains an error. It seems to aim for the 'mular' sound, although the beginning 'mokṣa' would suggest that the writer's intention is to use 'mūla'.

34. Rao Bahadur Mahadev Govind Ranade (18 January 1842–16 January 1901), known as Justice (a juristic title) Ranade, was a judge of the High Court of Bombay for 7 years, a his-

ŚJĀ XIII

athāṣṭavādane rātrau śailaśṛṅgam upāgatāḥ |
prāsādaṃ bhāṭakenāptam arcideśapater yayuḥ || 24 ||
catvāriṃśajjanāvāsaparyāptaṃ tan niketanam |
ramyasaudhatalopetaṃ darśanīyahimācalam || 25 ||

Then, at 8 o'clock at night, they arrived at the peak of the mountain and they went to the lofty mansion obtained with rent from the lord of the region of Arki;[35] that residence, able to host forty people, endowed with a beautiful flat roof, from which it was possible to see the Himalaya Mountains.

The account of Shankar's life is conducted robustly, with attention to detail and close adherence to facts and chronology. Shankar himself can be identified in the narrative as an autonomous, individual agent-subject, hence the account definitely qualifies as a contemporary secular biography in Udaya Kumar's understanding of the term. The language employed by Kshama Rao in the biography is simple, without too many embellishments and poetic figures that distinguished her other works. This brings *Śaṅkarajīvanākhyānam* closer to the Western type of contemporary biography, but there are some details that set it apart. The author composed the work in verse; there are precisely 840 stanzas arranged in seventeen chapters. After all, what is set down in verse is easier to memorise, as the people in India know well, and Kshama Rao wanted the story of her father's life to be pleasant to the ear and easy to remember. It seems, however, that the versed form did not go hand in hand with incorporating dates of specific events. Numerals appear infrequently throughout the work. We learn, for example, that Shankar and Ramabai,[36] the wife of Justice Ranade, reached

torian, and an active participant in social and economic reform movements, a member of Prarthna Samaj, which opposed the caste system, sought the introduction of widow remarriage, encouragement of female education, and the abolition of child marriage.

35. Arki was the capital of the then princely hill-state Baghal.

36. Ramabai Ranade (1862–1924), the second wife of Mahadev Govind Rande, a social worker and one of the first women's rights activists in India. She wrote her autobiography in Marathi.

Arki at eight o'clock in the evening, but the date is not known. Only a comparison with other available sources, such as Ramabai's autobiography, makes it possible to establish certain facts.[37] Moreover, Kshama Rao likes to use aphorisms, which are thus also present in the *Śaṅkarajīvanākhyanam* and here, too, she is a follower of the Sanskrit authors' proclivity for didacticism. It may be said of her father's biography that it stands between the old tradition (see, for example, the division into chapters called *ullāsa*) and the modern approach to life-writing.

2.2. WRITING THE LIVES OF MYSTICS AND SAINTS

It might be interesting, after reading the biography of Kshama Rao's father, to study her narratives on the lives of Maharashtra's holy men, whose personal attributes and the works they authored contributed to the emergence and consolidation of the identity of the people of the region. These stories include the accounts of lives of Tukārāma or Tukā (ca. 1608–ca. 1650), Rāmadāsa (ca. 1608–1681) and Jñāneśvara (1275–1296), published as *Śrītukārāmacarita*, *Śrīrāmadāsacarita*, *Śrījñāneśvaracarita,* respectively.

Kshama Rao started her work on Tukārāma in 1946. On 1st April 1947 she completed the *Śrītukārāmacarita* of 435 verses, but it was published only in 1950. The book is dedicated to the memory of her father, Shankar Pandurang Pandit. The dedication is not justified by the daughter's devotion alone. Shankar, as we read in his biography, studied and edited works of different authors from Maharashtra, written in Marathi. Among them there were the compositions of Tukārāma:

ŚJĀ IV. 61

tataś cakāra gāthānāṃ tukārāmamahātmanaḥ |
saṃśodhanam amūlyānāṃ sāhāyyād viṣṇuśāstriṇaḥ || 61 ||

37. I am grateful to Prof. Ganesh Umakant Thite for consulting Ramabai Ranade's autobiography.

> Then, with the assistance of Vishnushastri,[38] he studied the invaluable verses of the illustrious Tukārāma.

The *Śrītukārāmacarita* as well as the two other compositions on the life of saints display tropes and motifs characteristic of hagiographical accounts. As dictated by custom, they include an exposition on the saint's family, his birth and childhood, with stress on spiritual predispositions demonstrated by one of the ancestors or parents and, of course, by the future saint in his early childhood.

Tukārāma was born into a *śūdra* family but one of his ancestors, Viśvambhara, is described as an ardent devotee of Pāṇḍuraṅga[39] who revealed himself to Viśvambhara more than once. There is also the motif of the images of the gods which are miraculously manifested to him. In this case, they are the statues of Kṛṣṇa-Mādhava and his beloved Rukmiṇī. Hidden underground, near the fragrant Tulsi plant, the statues would later receive worship at a local shrine (ŚTRC 2. 21–24). It was in the family of the descendants of Viśvambhara and his virtuous wife that a remarkable child, an emanation of radiance, the future saint Tukārāma, was born, as Kshama writes (ŚTRC 2.2.).

When his mother carried the newborn to the Pāṇḍuraṅga shrine, a voice from heaven prophesied that the child would be as lustrous as Rāma. Thus, his mother called him Tukārāma for it was the name given to him by God. Already as a child Tukārāma was famous for his severe austerities. Kshama Rao shows in detail the difficult life that befell this unusual man. It is said that Tukārāma was unable pursue his own trade, constantly falling prey to scammers or devoting himself to helping people in need

38. Vishnushastri Krushnashastri Chiplunkar (20 May 1850–17 March 1882), a Marathi writer born in Pune. He co-founded the newspaper *Kesarī* and the New English School in Pune.

39. Pāṇḍuranga or Viṭhobā, known also as Viṭṭhala, is considered a form of Viṣṇu worshipped mainly in Maharashtra. The temple of the deity in Pandharpur is the heart for the *vārkarī* movement, which is an integral part of the Hindu spiritual tradition of Maharashtra from the 13th century onwards.

without considering the needs of his own family. Finally, a famine took the lives of his wife and son, with Tukārāma, as a result, moving further and further away from everyday life and towards God. He used to spend his time in the shrine in his village Dehu, chanting or singing songs composed by earlier poets or he meditated in the nearby hills. Gradually, his piety brought him respect of the people who would relay the stories of his miracles to others. Kshama Rao mentions a few of such miraculous feats. In this and other facts she often relies on the authority of Mahīpati, the first biographer of Tukārāma and other saints. She certainly was familiar with his works. In stanzas 5.31b–33, she says that Mahīpati,[40] the greatest of scholars, identified the qualities of saints and ascertained that Tukārāma possessed them all. Mahīpati claimed that he saw Tukārāma in his dream, where Tukārāma requested him to write his biography. Mahīpati agreed but soon realized that in order to find the truth behind the illusive legends surrounding Tukārāma's life, he needed to conduct his own investigation. He tried to find reliable sources of information and updated his works whenever he found further details. He wrote his life of Tukārāma in Marathi.

It is said that once Tukārāma experienced a dream in which Viṣṇu-Keśava, accompanied by Namdev, a Marathi poet and saint, appeared to him. The God asked him to compose hymns the way Namdev did. From that day on, according to the tradition, Tukārāma begun writing his *abhanga* or devotional poetry in Marathi.

Kshama Rao, however, was well aware of the fact that a petty trader of the *śūdra* class could not have been well educated and would have been a stranger to the Sanskrit tradition; due to such lack of access to Sanskrit education, Tukārāma would have had no training in any literary art either. In line with this reasoning, Kshama Rao writes that Tukārāma eagerly started learning *devanāgarī* letters and soon commenced composing. We do not

40. Mahīpati (1715–1790) wrote biographies of great Vaiṣṇava saints living between the 13th and 17th centuries in Maharashtra.

know, however, whether, as a merchant, he was not taught some reading and writing, alongside some mathematical operations, which would have been indispensable in his profession. Possibly he was not illiterate. He was also familiar with devotional poetry in the Marathi language, for it were the *kīrtan*s (Skt. *kīrtana*) or glorification of God that he used to sing in the Pāṇḍurāṅga temple in his village Dehu and certainly the *abhanga*s of his predecessor, Jñāneśvara. In any case, Kshama Rao seems to rationalise the story—before Tukārāma started writing his own compositions, he had to acquire basic education and skills, hence we see him learning the alphabet. The fact that those devotional pieces composed by Tukārāma were written down is underlined by a well-known story, recorded both in the hagiographical biography by Kshama and in Mahīpati's account. The story says that because of the backlash from a certain Brahmin, the distressed but obedient Tukārāma threw the manuscript containing all his works into the Indrayani River flowing through Dehu:

ŚTRC 7

āsādya dehūṃ harimandirasthaḥ saṃbodhayann īśvaram ity arodīt |
kṣipāmi hā deva sarijjale 'dya tvadājñayā nirmitapadyagumpham || 19 ||
iti prarudyātha paṭaccareṇa nibadhya patrāṇi śilāsametam |
saṃkīrtayan nāma harer anindyas taṭāt taṭinyāḥ salile nirāsyat || 20 ||

He walked to Dehu and going to the temple cried bitterly before God: "O Hari, I am throwing into the river all the verses written at your command." Thus lamenting, he tied the manuscript in a tattered cloth, weighted it with stones, then repeating Hari's name, the saintly man flung the bundle into the river.[41]

After some time, however, the same manuscript, dry and undamaged, reappeared on the surface of the river, communicating with its presence the will of the God. The motif of the manuscript and the river (or another

41. I quote the English translation, which accompanies the 1950 edition of the *Śrītukārāmacarita* (Rao 1950: 42. 43). There is no information on who translated this poem; it could have been Kshama Rao herself.

waterbody) is not unknown in India and elsewhere. It suffices here to mention the story of Appa Kavi and his treatise on grammar, *Appakavīyamu*, which, according to the legend based on Nannaya's[42] earlier work, was thrown into the Godavari River by his rival only to be miraculously recovered.[43]

The episode featuring poetry in Marathi immersed in the waters of the Indrayani River and recovered undamaged is meaningful. According to Richard Eaton, the incident

> [...] vindicated Tukaram's endeavour to produce a written text—available to all castes and classes in the ordinary language of the people—which would propagate a means of attaining spiritual emancipation, bypassing the norms prescribed by the Brahmin establishment. It is true that other Marathi poets had for centuries been delivering much the same message. But the miracle of the dry manuscripts validated the dissemination of non-Brahmin religious writing in a far more dramatic manner than had been the case with previous poets.[44]

The meeting of the saint and Śivajī[45] is also recorded by Kshama Rao as well as the story of how Tukārāma miraculously saved the King's life. In the end, God Viṣṇu himself comes to earth to take Tukārāma with him to heaven.

Kshama Rao's description of Tukārāma's life, in spite of her resolute attempts to make the sequence of events more realistic in some cases, does

42. Nannaya was an eleventh-century Telugu poet. He is widely recognised as the first poet to write in the Telugu language. He also composed the first Telugu grammar in Sanskrit.

43. Velcheru N. Rao and D. Shulman, 2002. *Classical Telugu Poetry: An Anthology.* Berkeley: Los Angeles: London: University of California Press., p. 233.

44. R. Eaton, 2005. "Tukaram (1608–1649): non-brahmin religious movements". In: *A Social History of the Deccan, 1300–1761: Eight Indian Lives*. Cambridge: New York: Cambridge University Press, p. 136.

45. Śivajī (c. 1630–1680) of Bhonsle Maratha clan was a founder of the Maratha kingdom (crowned in 1647). The existence of this power halted the further expansion of the Mughals.

not deprive her narrative of the aura of miraculousness; the protagonist of her poem is extraordinary, has special powers and was and still is an object of worship.

The next hagiographical account, *Śrīrāmadāsacarita*, written and published in 1953, was devoted to Rāmadāsa. Rāmadāsa was born around 1608 in the village Jamb in Maharashtra as Narāyan, a son of Sūrya and Reṇu. Familiar motifs appear here as well: the extraordinary radiance with which the new-born child was endowed, his tendency to meditate as a boy, his visions of divine beings. In addition, there is the mention of Eknāth,[46] who foretold the arrival of an unusual child in this family. Kshama Rao devotes quite a lot of space to the issue of Rāmadāsa's marriage, which was arranged by his mother; however, the boy ran away just before the ceremony. Presumably, the situation reminded the author of a similar one she had described earlier in the context of her own father's life:

ŚJĀ I

niścitya kanyakām ekāṃ durgānāmnīṃ śuceḥ kulāt |
anuktvaiva kumāraṃ ca śubhakāryodyato 'bhavat || 19 ||

Having decided on a certain girl from a noble family named Durga, and without informing his son, he was ready to act accordingly.

vyavasāyaṃ pitur dṛṣṭvā bhītavibhrāntacetanaḥ |
bālaḥ pallavagulmeṣu kvacid asthād dinadvayam || 20 ||

Seeing his father's determination, the boy with a mind clouded by fears, stayed for two days in some thickets.

athānviṣya baṭuṃ naṣṭaṃ bandhur ekaḥ samānayat |
haṭhād vivāhitaḥ so 'pi hanta niścitakanyayā || 21 ||

A relative, having searched for the missing youth, brought him in. And, alas, he was by force married to this maiden chosen [by his father].

46. Eknāth (1533–1599), the famous *vārkarī* saint of the 16th century Maharashtra; a devotee of Viṭṭhala, who also venerated Dattātreya.

Having described saint's early life, Kshama Rao devotes some space to pilgrimages undertaken by Rāmadāsa all over India. The relations with King Śivajī are also treated in some detail. According to Stuart Gordon, author of one of the volumes of *The New Cambridge History of India* devoted to the Maratha history and titled *The Marathas 1600–1818*, "recent evidence has shown that he did not meet the main candidate for the role of advisor, Rāmadāsa, until 1672".[47] That is quite late in Śivajī's life[48] and the saint's influence on the monarch could not have been of such an importance as the legends have it. In 1681, soon after completing his poetical work *Dāsabodha*, Rāmadāsa died. Kshama Rao informs her readers of his death by clubbing his efforts with those of Śivajī and writes: "after establishing Swarajya and the ancient faith by force of their sword and intellect respectively, ascended Vaikuntha[49] unhindered and were gladly welcomed by Mukunda"[50] (ŚRDC 13.53, Rao 1953: 59). Of course, the theme of self-rule and sovereignty, *svarājya*, was important for the author of compositions such as the *Satyāgrahagītā*[51] and the *Svarājyavijaya* and she stressed it several times.

Her life of Rāmadāsa, the *Śrīrāmadāsacarita* in thirteen chapters, when compared with the earlier *Śrītukārāmacarita*, was composed in a more sophisticated language making use of a greater number of various *alaṃkāra*s.

The last hagiography in focus, *Śrījñāneśvaracarita*, presents the life of

47. S. Gordon, 1993. *The Marathas 1600–1818.* (The New Cambridge History of India II.4.) New York: Cambridge University Press, p. 66.

48. Śivajī died in 1680.

49. *Vaikuṇṭha* is the abode of Viṣṇu and Mukunda one of his names.

50. The translation into English most probably by Kshama Rao.

51. The *Satyāgrahagītā* concerns national struggle for freedom with Mahatma Gandhi at its centre; the concept of *satyāgraha*, lit. "holding onto truth", introduced by Gandhi in the early 20th century, promoted the demonstration of one's beliefs through actions of civil disobedience. Kshama Rao penned this poem in 1931. As it was risky to print it in India at that time, Kshama Rao sent her poem to Paris, where it was published in 1932. The *Satyāgrahagītā* opens a trilogy on liberation movements of Mahatma Gandhi. In 1945 the *Uttarasatyāgrahagītā* was written and published three years later and the last part, the *Svarājyavijaya* appeared in 1962 only.

Jñāneśvara. By writing this work, Kshama Rao created a trilogy encompassing the life stories of three figures fundamental to the formation of literary traditions of the Marathi language and the identity of the people of the region where the language was spoken. Jñāneśvara was the first in this line of saints to start writing in the local language.

The life of Jñāneśvara, like the lives of Tukārāma and Rāmadāsa, was also depicted by Kshama Rao by including accounts of miracles attributed to him, such as bringing a dead man back to life, etc. However, the composition did not see the light of day in Kshama Rao's lifetime. After Kshama Rao's death the poem was edited by her daughter, Leela Rao Dayal who writes in the publisher's note that the first four cantos had been thoroughly revised by her mother while the later four still needed some polishing before launching it into the world in print. Radhavallabh Tripathi, a biographer of Kshama Rao, says:

> Leela Rao got them modified by the help of scholars like Kshitishchandra Chattopadhyay, Nagappa Shastri and R. V. Matkari. It is quite possible therefore, that some verses may have been modified by these scholars as well.[52]

Conclusions

The four works of Pandita Kshama Rao discussed here fall under the category of life-writing. The first, which tells the life story of the author's father, Shankar Pandurang Pandit, is a secular biography. The author looks back on the family history, gives an account of Shankar's childhood, educational period, achievements, family life, and later his illness. The work contains a great deal of information related to the formation of Indology, and the names of people who have made history of Maharashtra at that time are mentioned and so are the important institutions and seminal events. The biography abounds in many details on local customs and pro-

52. R. Tripathi, 2020. *Kshama Devi Rao*, p. 148.

vides an interesting account of the everyday life in Maharashtra of the 19th century, which makes it unique and noteworthy. To quote Henri Lefebvre:

> Should we admit for one moment that it is otherwise, and that the plebeian substance of day-to-day living and the higher moments of life are forever separated, and that the two cannot be grasped as a unity and made to become a part of life—then it will be the human that we are condemning.[53]

The biography is dedicated to author's mother, from whom she would have probably obtained most of the information concerning their family life as her father died when she was just three years old. The fact that the biography is written in verse does not affect the factuality of the account. The other three works, which act as a sort of counterfoil to the biography discussed above and attest to Kshama Rao's creative skills, are of a different nature. They are hagiographical narratives about the three holy men of Maharashtra, depicting their love and devotion to God, their worldviews, and their life trajectories. All three men lived in the remote, pre-modern past: Jñāneśvara in the 13th century, Rāmadāsa and Tukārāma in the 17th century. Stories, legends, and anecdotes about their lives have been told for centuries. Their songs had become an inseparable part of culture of Maharashtra and are still sung today. All three individuals were and are objects of veneration. The belief in their communion with the God during their lifetime is one thing and their significance to the literary traditions of the Marathi language, another.

Pandita Kshama Rao was clearly aware of the different genre affiliations of the works she set out to create. For the hagiographic narratives, she chose the traditional Indian genre, namely the *sargabandhamahākāvya*: divided into chapters called *sarga*; not lacking in the descriptions of nature, such as the beauty of Maharashtra and its rivers; employing poetic figures and different metres. In each of the three cases, in addition to the name

53. H. Lefebvre, 1991. Transl. by John Moore. *Critique of Everyday Life*, Vol. 1. London: New York: Verso, p. 200.

of the saint, we have the word *carita*[54] in the title. This, too, is in keeping with the Indian tradition.

For her father's biography, however, Kshama Rao decided to bring in novel elements into the title. Thus, to her father's name she added the compound *jīvana-ākhyāna*— a telling of someone's life—and used it as the title. She did not use the term *ākhyāyīkā*, probably intentionally, as it was already associated with a specific form of re/telling of the lives of historical figures. Instead, she created what appears to be a neologism—*jīvanākhyana* in the sense of biography—possibly to emphasise that a new genre was being introduced into Sanskrit literature, namely the biography as it was understood in the West. In this case, it was a biography of a scholar, with the author aiming to strike balance between the narrative focused on the personal and the presentation of subject's scholarly, administrative and social activities. There is also no division of the text into *ucchvāsa*s prescribed for the *ākhyāyīkā*. Instead, the sections are called *ullāsa*s or flashes. Such a division of the text appears, for instance, in the *Kāvyaprakāśa* of Mammaṭa, a twelfth-century theorist of Sanskrit literature.

To understand the radical novelty of Kshama Rao's creative impulses underwriting her life writing venture, let us briefly revisit the notions proposed by Yigal Bronner and David Shulman in their article "'A Cloud Turned Goose': Sanskrit in the vernacular millennium".[55] Written in answer to Sheldon Pollock's opinion announcing the agony of Sanskrit as a vital literary medium around the turn of the second millennium AD,[56] Bronner and Shulman argue that in the second millennium Sanskrit literature became "(...) 'regional' in the following primary sense: serving as

54. *carita*, lit. "acts, deeds, adventures". Compare the titles mentioned above with *carita* as the last member of the compound: *Buddhacarita* etc.

55. Y. Bronner and D. Shulman, 2006. "'A Cloud Turned Goose': Sanskrit in the vernacular millennium." *The Indian Economic and Social History Review*(43) 1, pp. 1–30.

56. Sh. Pollock, 2003. "Sanskrit Literary Culture from the Inside Out." In: S. Pollock (ed.) Literary Cultures in History. Reconstructions from South Asia. Berkeley: University of California Press, p. 100.

an available and localised medium in each and every region separately (...)".[57] This being so, "Sanskrit participated along with the vernaculars in the project of inventing and elaborating distinctive regional cultures and identities",[58] with this tendency still visibly at work in the 19th century and later.

Having emphasized the regionalization of Sanskrit in the second millennium, Bronner and Shulman rightly note the influence of vernaculars and their structure, syntagma or idioms, regional aesthetic theories, patterns and modes, or local motifs. It seems that the second millennium was, indeed, the millennium of 'Sanskrit of the place'. However, in the 19th century and the beginning of the 20th, these transformations and new developments reached the next level with Sanskrit literature moving on to absorb elements from yet other foreign sources such as Western languages and literatures. In this process, foreign components filled-in for the Indian vernaculars, with the new shift enriching the already existing modes of writing in Sanskrit. This gave start to what may be called the third stage of development of Sanskrit literature, the first being the classical literary production of the first millennium and the second marked by the influence of Indian local languages. Surveys of modern Sanskrit writings, such as the case study of Kshama Rao's life-writing put forward in this essay, show that like in the preceding phases, the authors do not disconnect from the previously existing canons—the consecutive stages do not supersede or discard the former trends but having interiorised them deeply, begin to use them simultaneously with the new ones. Moreover, in the reversal of the period of dispersion and regionalization typical of the second millennium, the Sanskrit literature of today has once again become pan-Indian, as composing in Sanskrit entails positioning oneself in the pan-Indian literary universe. The newly appropriated elements of Western culture and

57. Y. Bronner and D. Shulman, 2006. "'A Cloud Turned Goose': Sanskrit in the vernacular millennium," p. 6.

58. Ibid.

literature, common to the whole of Indian subcontinent and comprehensible (at least for the educated people) in every part of the British Raj, play the similar role today. However, what is most important—they are modern and serve as a fresh breeze, a new stream invigorating the river of Sanskrit writing. To reiterate Bronner and Shulman's statement: "rumours of the death of Sanskrit after 1000 AD are greatly exaggerated".[59]

Bibliography

Sources

Kāmasūtra of Vātsyāyana. *Kāmasūtram of Śrī Vātsyāyanamuni with the Commentary Jayamaṅgalā by Śrī Yaśodhara*. Ed. with Manoramā Hindi Commentary by Parasa Nath Dwivedi. Varanasi: The Chaukhamba Surbharati Prakashan, 1999.

Kāvyālaṅkāra of Bhāmaha. Edited with English Translation and Notes by P. V. Naganatha Sastry. Delhi: Motilal Banarsidass, 1970.

Śaṅkarajīvanākhyāna of Kshama Rao. Bombay, 1939.

Śrījñāneśvaracarita of Kshama Rao. Bombay: N. M. Tripathi Ltd., 1955.

Śrīrāmadāsacarita of Kshama Rao. Bombay: N. M. Tripathi Ltd., 1953.

Śrītukārāmacarita of Kshama Rao. Bombay: Hindi Kitabs Ltd., 1950 [1947].

Studies

Brocquet, Sylvain (2010). *La* Geste de Rāma*. Poème à double sens de Sandhyākaranandin*. Pondichéry: Presses de l'Institut français.

Bronner, Yigal (2010). *Extreme Poetry. The South Asian Movement of Simultaneous Narration*. New York: Columbia University Press.

Bronner, Yigal and David Shulman (2006). "'A Cloud Turned Goose'. Sanskrit in the vernacular millennium". *The Indian Economic and Social History Review* 43.1, pp. 1–30.

59. Ibid., p. 1.

Gordon, Stuart (1993). *The Marathas 1600–1818. The New Cambridge History of India* II.4. New York: Cambridge University Press.

Eaton, Richard (2005). "Tukaram (1608–1649). Non-brahmin religious movements". In: *A Social History of the Deccan, 1300–1761. Eight Indian Lives*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, pp. 128–154.

Jain, Abhishek (2021). "Emplotment and Historicity. Narrative Modes of Historical Discourse in the *Prabandhakośa*". PhD thesis. Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland.

Kumar, Udaya (2009). "Writing the Life of the Guru. Chattampi Swamikal, Sree Narayana Guru and Modes of Biographical Constructions". In: *Biography as History. Indian Perspectives*. Ed. by Vijaya Ramaswamy and Yogesh Sharma. New Delhi: Orient BlackSwan, pp. 53–87.

Lefebvre, Henri (1991). *Critique of Everyday Life*. Trans. by John Moore. Vol. 1. London and New York: Verso.

Olivelle, Patrick, trans. (2013). *King, Governance, and Law in Ancient India. Kauṭilya's Arthaśāstra*.

Pandit, Shankar Pandurang (1889 [1869]). "Preface". In: *Mâlavikâgnimitra. A Sanskrit Play by Kâlidâsa*. Ed. by Shankar Pandurang Pandit. 2nd ed. Bombay: Government Central Book Depot.

Pathak, V. S. (1966). *Ancient Historians of India*. Bombay: Asia Publishing House.

Pollock, Sheldon (2003). "Sanskrit Literary Culture from the Inside Out". In: *Literary Cultures in History. Reconstructions from South Asia*. Ed. by S. Pollock. Berkeley: University of California Press.

Porcher, Marie-Claude (1972). *La Viśvaguṇādarśacampū de Veṇkaṭādhvarin. Un Poème Satirique Sanskrit*. Pondichéry: Institut français de Pondichéry.

Rao, Velcheru Narayana and David Shulman, eds. and trans. (2002). *Classical Telugu Poetry. An Anthology*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.

Satya Vrat (2003). *Glimpses of Jaina Sanskrit Mahākāvyas*. Jaipur: Raj Publishing House.

Shamasastry, R., trans. (1956). *Kauṭilya's Arthaśāstra*. Mysore: Sri Raghuveer Printing Press.

Smith, Sidonie and Julia Watson (2001). *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Sudyka, Lidia (2011). "*Ucchvāsa*, *sarga* and *lambha*. Text divisions in Sanskrit poems (*mahākāvya*s)". *Cracow Indological Studies* 13, pp. 15–39.

— (2023a). "The structure of *Varadāmbikāpariṇaya Campū* by Tirumalāmbā". In: *Medhótá śrávaḥ I. Felicitation Volume in Honour of Mislav Ježić on the Occasion of His Seventieth Birthday*. Ed. by Ivan Andijanić, Petteri Koskikallio, Krešimir Krnic, Sven Sellmer, and Przemysław Szczurek. Croatian Academy of Sciences and Arts, Zagreb, Dev Publishers & Distributors: New Delhi, p. 479–489.

— (2023b). "*Varadāmbikā-pariṇaya Campū*—the Tuluva dynasty in the eyes of Tirumalāmbā". In: *Resisting and Justifying Changes II. Testifying and legitimizing innovation in Indian and Ancient Greek Culture*. Ed. by Tiziana Pontillo and Elisabetta Poddighe. *Studi Classici e Orientali*. Pisa University Press, pp. 599–610.

Tawney, Charles Henry (1891). *Málavikágnimitra. A Sanskrit Play by Kálidása*. Calcutta: Thacker, Spink and Co.

Tripathi, Radhavallabh (2020). *Kshama Devi Rao*. Trans. by Prabhu Dayal Mishra. Makers of Indian Literature Series. New Delhi: Sahitya Akademi.

Warder, Anthony K. (1989). *Indian Kāvya Literature. Literary Criticism*. Vol. 1. Delhi, Varanasi, and Patna: Motilal Banarsidass.

Abstracts

Certain literary genres, including those now identified as belonging to life-writing, a broad category that includes biography, autobiography and other forms of narrating lives, were never systematically treated by the theorists of Sanskrit literature. As a result, their definitions were neither exhaustive nor precise. The term conventionally associated with the genre of biography would be *ākhyāyikā*. An example of a model work of this kind is the *Harṣacarita* or 'The Deeds of Harṣa' by Bāṇa, who dedicated his prose poem to his patron, King Harṣa (r. 606–647 CE). Judged by Western criteria, Bāṇa's work would be considered a historical novel rather than a biography. Memorable events in the lives of well-known historical figures also remained an attractive and thus recurring theme for authors of other literary genres, such as the *sargabandhamahākāvya*s and the *campū*s. The protagonists of these compositions are placed in settings determined by the requirements of *kāvya* literary tradition. Moreover, their content can be seen as part of the regnal politics at work in a specific courtly context. In addition to these specific biographical texts about the kings, their battles and their love affairs, Sanskrit literature provides numerous examples of life narratives that oscillate between charismatic biography and hagiography. These are again certain *sargabandhamahākāvya*s, supplemented by a rich stream of Jaina works recounting the sublime life-stories of the Tīrthaṅkaras and the Jaina *prabandha* literary genre dealing with the life-deeds of famous historical figures.

The modern understanding of the biographical genre, developed mainly in the context of Western tradition, sees life writings as nonfictional literature. Biographers seek the objective truth in the inner lives of their subjects using reliable sources in constructing their narration. However, the hagiographical accounts also aspire to the truth-telling and they have been written in the modern times as well.

With a view of contributing to the under-researched field of modern Sanskrit literature in general and contemporary biography in Sanskrit in

particular, the present paper proposes to take a closer look at the four works of Pandita Kshama Rao (1890–1954) and her approach to life-writing. The first composition, which tells the life story of the author's father, Shankar Pandurang Pandit, is a secular biography. The other three works are hagiographical narratives about the three holy men of Maharashtra, describing their devotion to God, their worldviews and their lives. All three men lived in pre-modern past: Jñāneśvara in the 13th century, Rāmadāsa and Tukārāma in the 17th century.

« Biographies sanskrites : du *Harṣacarita* à l'écrit de vie de Pandita Kshama Rao »

Certains genres littéraires, parmi lesquels ceux qui sont à présent identifiés comme relevant de l'écrit de vie, une vaste catégorie qui comporte des biographies, des autobiographies et d'autres formes consistant à raconter des vies, n'ont jamais fait l'objet d'un traitement systématique de la part des théoriciens de la littérature sanskrite. Il en résulte que les définitions qu'ils en proposent ne sont ni exhaustives, ni précises. Le terme conventionnellement associé au genre biographique serait *ākhyāyikā*. Un exemple d'ouvrage archétypal de cette sorte est le *Harṣacarita*, ou « Geste de Harṣa », de Bāṇa, qui a dédié son poème en prose à son patron, le roi Harṣa (ca. 606-647 de notre ère). Si on l'évaluait à l'aune des critères occidentaux, l'œuvre de Bāṇa apparaîtrait comme un roman historique plutôt que comme une biographie. Les événements mémorables de la vie de personnages historiques bien connus demeurent un thème attirant et donc récurrent chez des auteurs de genres littéraires différents, tels que le *sargabandhamahākāvya* et les *campū*. Les protagonistes de ces compositions se trouvent placés dans des environnements qui sont déterminés par les exigences de la tradition littéraire du *kāvya*. De plus, le contenu de ces œuvres peut être perçu comme faisant partie de la politique mise en œuvre dans le contexte spécifique d'une cour royale. Au-delà de ces textes biographiques particuliers qui concernent les rois, leurs batailles et leurs aventures amoureuses, la littérature sanskrite offre de nombreux exemples de récits de

vie qui oscillent entre biographie charismatique et hagiographie. Ce sont là certains *sargabandhamahākāvya*, auxquels il faut ajouter le flot abondant d'œuvres jaina racontant les sublimes histoires de vie des Tīrthaṅkara et le genre du *prabandha* jaina, qui traite des faits et gestes de figures historiques célèbres.

La perception moderne du genre biographique, qui se développe essentiellement dans le contexte de la tradition occidentale, considère les écrits de vie comme de la littérature non fictionnelle. Les biographes recherchent la vérité objective dans la vie intérieure des personnages qu'ils prennent comme sujets, recourant dans la construction de leur narration à des sources auxquelles ils peuvent se fier. Pourtant, les récits biographiques eux-aussi aspirent à énoncer une vérité, et ils ont tout aussi bien été écrits à l'époque moderne.

Avec pour objectif d'apporter une contribution à ce champ de recherche sous-exploré que constitue la littérature sanskrite moderne en général, et la biographie de langue sanskrite en particulier, le présent article se propose d'examiner de plus près quatre œuvres de Pandita Kshama Rao (1890-1954) et son approche de l'écrit de vie. La première ce ces compositions, qui relate l'histoire de la vie du père de l'autrice, Shankar Pandurang Pandit, est une biographie séculaire. Les trois autres œuvres sont des récits hagiographiques qui concernent les trois hommes saints du Maharastra, décrivant leur dévotion envers Dieu, leurs visions du monde et leurs existences. Les trois hommes ont tous vécu dans un passé précédant la modernité : Jñāneśvara au XIII^e^ siècle, Rāmadāsa et Tukārāma au XVII^e^ siècle.

Bibliographie sélective de Marie-Claude Porcher

BEI *Bulletin d'études indiennes*. Paris : Publication de l'Institut de civilisation indienne.

IIJ *Indo-Iranian Journal*. Leyde : Brill.

IT *Indologica Tauriniensa (a Journal of indological studies)*. Turin : Asia Institute.

JA *Journal asiatique*, publié par la Société asiatique. Louvain : Peeters.

P *Poétique*. Paris : Seuil.

PA Collection *Puruṣārtha*. Publications de l'École des hautes études en sciences sociales. Paris.

Ouvrages et directions d'ouvrage

Un poème satirique sanskrit : La Viśvaguṇādarśacampū *de Veṅkaṭādhvarin. Introduction, traduction et notes*. Publications de l'Institut français de Pondichéry, série Indologie n° 48. Pondichéry, 1972.

Figures de style en sanskrit. Théorie des Alaṃkāraśāstra. *Analyse de poèmes de Veṅkaṭādhvarin*. Publications du Collège de France, Institut de civilisation indienne. Paris : E. de Boccard, 1978.

Inde et littératures. *PA* n° 7 (1983).

Histoire des dix princes *par Daṇḍin, traduit du sanscrit, présenté et annoté*. Connaissance de l'Orient. Paris : Gallimard, 1995.

Le Rāmāyaṇa *de Vālmīki*. Édition publiée sous la direction de Madeleine Biardeau et de Marie-Claude Porcher, avec la collaboration de Phi-

lippe Benoît, Brigitte Pagani, Bernard Parlier, Jean-Michel Peterfalvi et Alain Rebière. Bibliothèque de La Pléiade. Paris : Gallimard, 1999.

Collaborations à des ouvrages collectifs

Rāghavayādavīya *par Veṅkaṭādhvarin. Texte sanskrit édité par* M. S. Narasimhacharya, *étude et traduction par* Marie-Claude Porcher. Publications de l'Institut français de Pondichéry, série Indologie n° 46. Pondichéry, 1972.

« La Forêt » (chant III). In : *Le* Rāmāyaṇa *de Vālmīki*. Édition publiée sous la direction de Madeleine Biardeau et de Marie-Claude Porcher, avec la collaboration de Philippe Benoît, Brigitte Pagani, Bernard Parlier, Jean-Michel Peterfalvi et Alain Rebière. Bibliothèque de La Pléiade. Paris : Gallimard, 1999, p. 399-542 (traduction) et 1510-1548 (notice et notes).

Priyadarśikā de Harṣavardhana. In : *Théâtre de l'Inde ancienne.* Édition établie sous la direction de Lyne Bansat-Boudon, avec la collaboration de Nalini Balbir, Sylvain Brocquet, Yves Codet, André Couture, Charles Malamoud et Marie-Claude Porcher. Bibliothèque de La Pléiade. Paris : Gallimard, 2006, p. 802-842 (traduction) et 1391-1404 (notice et notes).

« La Forêt » (chant III). In : *Le* Rāmāyaṇa *de Vālmīki illustré par les miniatures indiennes du XV^e^ au XIX^e^ siècle*, reprise de la traduction de La Pléiade avec une iconographie rassemblée et commentée par Amina Taha Hussein-Okada. 8 vols. Paris : Diane de Selliers, 2011, vol. 3.

Articles scientifiques

« Théories sanskrites du langage indirect ». *P* n° 23 (1975), p. 358-370.

« Remarques sur une division théorique du *dhvani* ». *JA* n° 263 (1975), p. 397.

« Systématique de la comparaison dans la poétique sanskrite ». *P* nº 38 (1979), p. 175-197.
« Métaphore et comparaison dans quelques composés sanskrits ». *JA* nº 270 (1982), p. 153.
« Le Déploiement de l'implicite dans la poétique sanskrite ». In : Marie-Claude Porcher (dir.). *Inde et Littératures*. *PA* nº 7 (1983), p. 39-56.
« L'organisation narrative du *Daśakumāracarita* ». *BEI* nº 2 (1984), p. 193-205.
« Catégories linguistiques et catégories esthétiques dans la théorie du *dhvani* : à propos de la relation entre figure et suggestion ». *IT*, vol. X (1984), p. 257-280.
« Remarks on some new approaches to Sanskrit literature ». *IT* vol. XI (1985), p. 331-337.
« La Représentation de l'espace sacré dans le *Kāñcīmāhātmya* ». In : Jean-Claude Galey (dir.). *L'Espace du temple I : Espaces, itinéraires, médiations*. *PA* nº 8 (1985), p. 23-51.
« La Princesse et le royaume. Sur la représentation de la royauté dans le *Daśakumāracarita* de Daṇḍin ». *JA* nº 273 (1985), p. 183.
« Modalités narratives et modalités idéologiques dans le *Daśakumāracarita* de Daṇḍin ». *JA* nº 274 (1986), p. 269.
« Un exemple indien de théâtre dans le théâtre ». *P* nº 67 (1986), p. 335-348.
« Réflexions, interrogations sur les genres ». In : Nalini Balbir (dir.). *Genres littéraires en Inde*. Paris : Presse de la Sorbonne nouvelle, 1995, p. 15-32.
« Remarques sur la fonction des figures de style dans le *Rāmāyaṇa* ». In : Nalini Balbir et Georges-Jean Pinault (dir.). *Langue, style et structure dans le monde indien.* Centenaire de Louis Renou. Actes du colloque international (Paris, 25-27 janvier 1996). Paris : Librairie Honoré Champion, 1996, p. 429-447.
« La Strophe dans le théâtre indien ». In : Lyne Bansat-Boudon (dir.). *Théâtres indiens*. *PA* nº 20 (1998), p. 103-122.
« La Littérature sanskrite ». In : *Les Tiges de mil et les pattes du héron*. Paris : CNRS Éditions, 2013, p. ?.

COMPTES RENDUS

Edwin GEROW, *A Glossary of Indian Figures of Speech*, Mouton, The Hague, Paris. *JA* n° 260 (1972), p. 402.

Lee SIEGEL, *Sacred and Profane Dimensions of Love in Indian Traditions as Exemplified in the* Gītagovinda *of Jayadeva*, Oxford University Press, Oxford University South Asian Studies Series, New York, 1978. *JA* n° 269 (1981), p. 508.

The Bhāṇa Śāradātilaka *of Śaṅkara : Spring Pastimes of an Indian Gallant. Critically edited with introduction and translation by* Fabrizia BALDISSERA, Poona Bhandarkar Oriental Research Institute, Bhandarkar Oriental Series n° 14, Poona, 1980. *JA* n° 270 (1982), p. 195.

Vakroktijīvita *of Kuntaka*, K. KRISHNAMOORTHY, Karnatak Uniuversity, Dharwad, 1977. *JA* n° 271 (1983), p. 165.

Lee SIEGEL, *Fires of Love : Waters of Peace. Passion and Renunciation In Indian Culture*, University of Hawai, Honolulu, 1983. *JA* n° 272 (1984), p. 441.

Siegfried LIENARD, *A History of Classical Poetry. Sanskrit—Pali—Prakrit*, Wiesbaden 1984 (*A History of Indian Literature. Edited by J. GONDA*, III, 1). *BEI* n° 3 (1985), p. 16-17.

Theater of Memory. The Plays of Kālidāsa. Edited by Barbara STOLER MILLER, *Translated by* Edwin GEROW, David GITOMER, Barbara STOLER MILLER, Columbia University Press, New York, 1984. *BEI* n° 3 (1985), p. 17-18.

Three Sanskrit Plays. Translated with an Introduction by Michael COULSON, Penguin Books, Harmondsworth, New York, etc. *BEI* n° 3 (1985), p. 18.

The Wondrous Crest-Jewel in Performance. Text and Translation of the Āścaryacūḍamaṇi *of Śakhibhadra, with the Production Manual from the Tradition of Kūṭiyāṭṭam Sanskrit Drama*, Clifford Reis JONES (traducteur), Oxford University Press, Delhi, 1984. *BEI* n° 3 (1985), p. 18-19.

The Rāmāyaṇa *of Vālmīki. Introduction and Translation by* R.P. GOLDMAN, vol. I, *Bālakāṇḍa*, Princeton University Press, Princeton, 1984. *BEI* n° 3 (1985), p. 17.

Ānandavardhana, Dhvanyāloka. I Principi dello dhvani. *A cura di* Vincenzina Mazzarino, Giulio Einaudi, Turin, 1983. *IIJ* nº 30-2 (1987), p. 124-126.

Vasundhara Filliozat, *Éléments de grammaire sanskrite. Gīrvāṇa-Bhāṣā, La langue des dieux*, Éditions Âgamât, Palaiseau, 1998. *BEI* nº 16 (1998), p. 325-326.

Arrien, Le Voyage en Inde d'Alexandre le Grand, traduit du grec par Pascal Charvet, *Commentaires de* Pascal Charvet, Fabrizia Baldissera et Klaus Karttunen, Paris, Nil Éditions, 2002. *BEI* nº 20-1 (2002), p. 293-295.

Pandanus '02 : *Nature in Indian Literatures and Art. Edited by* Jaroslav Vacek and Hana Preinhaelterová, Publication of Charles University in Prague, Faculty of Arts, Institute of Indian Studies, Prague, 2002. *BEI* nº 21-1 (2003), p. 300-302.

Table des matières

Sonnet de Jodelle iii
Introduction vii

I. Le langage en question

Grammaire, linguistique, philosophie, *alaṃkāra*

Lyne Bansat-Boudon — Enquête sur le « *yoga* de la parole ». Lectures du *Brahmakāṇḍa* (I) 3
Sylvain Brocquet — Comparaison et ambiguïté dans la poésie à double sens 141
Johannes Bronkhorst — Did Pāṇini write? 193
Maria Piera Candotti et Tiziana Pontillo — Once again on speaker's intention (*vivakṣā*): Bhartṛhari's speculation on the compounds of the *śastrīśyāma*-type (VP 3.14.360–389) 201
Daniele Cuneo — Back on the Map: Sahadeva's Place in the Intellectual History of Kashmiri Poetics 229
Hugo David — « Nos corps sont comme souillés par les ténèbres » : La poétique de Daṇḍin face à ses sources grammaticales 277
Edwin Gerow — *Parisaṃkhyā* et *parisaṃkhyāna* 327
François Grimal — Le *śleṣa* selon Udbhaṭa, Mammaṭa et Ruyyaka : I. *Arthaśleṣa* et *śabdaśleṣa* 337
Georges-Jean Pinault — Un ancien jeu de mots du *Ṛgveda* : Védique *dóṣāvastar* 357
Raffaele Torella — Variations on *nartaka ātmā* 389

II. LITTÉRATURE

GENRES, TRANSMISSION, SOCIÉTÉ

NALINI BALBIR — « Je » féminins, émotions et poésie narrative jaina : Deux études de cas 417
GIULIANO BOCCALI — L'image des montagnes dans la poésie de Kālidāsa 461
CHANTAL DELAMOURD — Sītā et Kaṇṇaki, figures de la modernité littéraire dans les poèmes des féministes tamoules contemporaines 499
PIERRE-SYLVAIN FILLIOZAT — L'homme de qualité selon Veṅkaṭādhvarin 541
JESSE ROSS KNUTSON — *Splendeurs et misères des courtisanes*: The *longue durée* of literary registers in the *kāvya* tradition 563
CLAUDINE LE BLANC — Śakuntalā modernes : Confrontations avec Kālidāsa 595
BASILE LECLÈRE — Un « médecin malgré lui » dans une comédie sanskrite du XII^e^ siècle ? Sur une scène à double sens du *Laṭakamelaka* de Śaṅkhadhara 621
CHARLES MALAMOUD — Puissance de l'image dans le théâtre de l'Inde ancienne 669
ELENA MUCCIARELLI — The Sword of Tēvāram: On Domestic Intimacy in Theatre 689
JOHN NEMEC — The Language of Life and Death 713
DAVID SHULMAN — Notes on *Pratimānāṭaka*, Act III, on the Kūṭiyāṭṭam Stage 739
LIDIA SUDYKA — Biography in Sanskrit: From the *Harṣacarita* to Pandita Kshama Rao's life-writing 777

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE DE MARIE-CLAUDE PORCHER 807

achevé d'imprimer
en novembre 2024
sur les presses
de
l'imprimerie f. paillart
à abbeville

dépôt légal : 4e trimestre 2024
no. imp. 17672