

Procédés énigmatiques et d'embellissement de la langue

Un grand nombre d'énoncés consignés dans le VSS mettent en lumière des procédés qui portent à dessein sur la construction même de la stance. Ces mécanismes sont ici les jeux d'esprit que nous abordons séparément. Ils visent d'une part à faire surgir un sens ou un mot intentionnellement voilé, ce que développe le registre énigmatique qui alimente les chapitres 11, 12, 13 et 14 (*ādi-pādottara*, *majjha-pādottara*, *anta-pādottara*, *pañha-samottara*) ainsi que la section qui s'étend des vers 348 à 395 (soit 48 strophes). D'autre part, ils servent à convoquer diverses figures de styles et procédés d'ornements poétiques (*alaṅkāra*) qui jouent avec les dimensions signifiantes et signifiées de la langue, que recouvrent les sections 10 (*silesa*), 17 (*paheli*), et 18 (*yamaka*).

3. 1. Les énigmes et devinettes

Les énigmes et les devinettes occupent une place substantielle dans la littérature pāli. Le canon et ses commentaires regorgent de situations qui mettent en avant l'emploi du bon mot. Ces traits d'esprit servent alors une intention claire : celle de convoier le Dhamma ou préceptes bouddhiques, et de susciter l'adhésion de l'autre à ce discours en l'amenant à se décentrer de son cadre de réflexion. Le Buddha était alors maître en la matière, la formulation énigmatique du mot d'esprit exigeant de son interlocuteur une attention certaine pour être déchiffrée, maintenu alors en équilibre fragile sur la ligne de crête de l'équivoque. L'habileté du Maître à jongler avec les mots et figures du discours parvenait ainsi à transformer le rapport au monde de son interlocuteur en faisant surgir du non-explicite plusieurs versants de signification. Ces registres langagiers dépassent la portée purement ludique et servent alors une « fonction rhétorique » comme l'explique Paolo Visigalli dans un récent travail (Visigalli, 2016). Les exemples sont nombreux dans les différentes corbeilles du canon pāli. Ludwik Sternbach développe une section dans *Indian Riddles* relative aux devinettes dans la littérature pāli (Sternbach, 1975 : 26–31) dans laquelle il donne de nombreux exemples, tout comme Walpola Rahula dans son « *Humour in Pali Literature* » (Rahula, 1981 : 156–174) qui témoigne par de nombreuses vignettes de la popularité de cette forme du discours. Ainsi Ratanapañña suit parfaitement les traces du Maître et perpétue la tradition, en développant ou compilant ce domaine de la culture savante trop méconnu, voire sous-estimé. Trois sections sont circonscrites dans le VSS : 1. les chapitres 11, 12, 13, 14 (*ādi-pādottara*, *majjha-pādottara*, *anta-pādottara*, *pañha-samottara*) ; 2. le chapitre 17 (*paheli*) ; 3. les strophes 348 à

395. Notre développement ne suit pas l'ordre des chapitres tels qu'ils se succèdent dans le VSS. Nous accordons la préséance au dernier ensemble de strophes pour une raison simple. Les devinettes et énigmes sont extraites ou concernent des éléments canoniques, et en sont ainsi les plus anciens témoins. Les compositions suivantes appartiennent à des formalisations ultérieures, probablement influencées par le domaine sanskrit et son rapport à l'érudition, qui témoignent de la pérennisation de ce registre à travers les temps et de l'inclusion d'une composante savante dans leur élaboration.

3. 1. 1. La réponse est dans la stance

Nous avons regroupé les chapitres 11, 12, 13, et 14 (*ādi-pādottara*, *majjha-*^o, *anta-*^o, *pañha-*^o) dans une même section descriptive pour une raison simple : elles appartiennent certainement à un même système de classification des devinettes. Celui-ci exige avant d'y venir un détour par la littérature sanskrite.

3. 1. 1. 1. Éléments de contexte

Rappelons l'importance et le succès du registre énigmatique depuis les temps védiques jusqu'à aujourd'hui, les sources sanskrites ayant produit divers systèmes de classifications et de catégorisations des devinettes. La première d'entre elles étant le *Kāvyaḍarśa* de Daṇḍin dès le VII^e siècle de notre ère. Nous renvoyons le lecteur au travail fondamental de Ludwik Sternbach *Indian Riddles, A forgotten Chapter in the History of Sanskrit Literature* (1975) qui synthétise lumineusement le sujet. Dans le cadre de cette section nous intéresse ici le sophistiqué *Vidagdhamukhamaṇḍana* attribué à Dharmadāsa, largement diffusé en Inde, mais dont le contexte et la date d'élaboration restent encore incertains. Cette œuvre expose les définitions et illustrations de différentes sortes de devinettes (soixante-et-onze au total), dont la résolution nécessite une connaissance savante de la grammaire et du vocabulaire sanskrit. Une version pāli de ce texte existe, le *Vidaddhamukhamaṇḍana*, dont l'origine et la diffusion restent encore obscures. Il a toutefois circulé en Asie du Sud-est péninsulaire jusqu'à des temps récents. Le point sur l'état des connaissances sur le sujet a été fait dans un article du JPTS (Balbir, 2007 : 346–360). La parenté entre les œuvres sanskrite et pāli semble avérée, cette dernière étant une adaptation bouddhique de la source sanskrite. L'évocation du *Vidaddhamukhamaṇḍana* dans le cadre de notre étude est simple à comprendre : il est à ce jour le seul texte connu dédié à ce genre dans la littérature en pāli. L'édition critique de ce texte ainsi que de son commentaire (la *Vidaddhamukhamaṇḍana-ṭīkā*) fait l'objet d'un travail en cours mené par Nalini Balbir et Javier Schnake. Bien qu'il ne soit pas nommé dans le VSS,

le *Vidaddhamukhamaṇḍana* reste une source d'influence évidente, même lointaine, ne serait-ce que par la qualité des procédés employés et des termes techniques qui les désignent. Les titres de nos sections qui renvoient aux mécanismes consacrés (*ādi-pādottara*, *majjha-pādottara*, *anta-pādottara*, et *pañha-pādottara*) ont à peu de chose près leurs pendants dans le *Vidaddhamukhamaṇḍana* (*ādyottara-sama*, *majjhottara-sama*, *antottara-sama*, et *pañhottara-sama*). Toutefois la proximité s'arrête là puisque Ratanapañña ne lui emprunte aucun exemple. Ses arrangements sont ainsi des compositions propres, ou proviennent d'autres sources non-identifiées.

Une note concernant le travail de traduction s'impose, avant de décrire les rouages de ces différents procédés. La langue pāli offre une latitude et une flexibilité dans la disposition des différents vocables au sein d'une strophe, qui échappent totalement aux règles syntagmatiques de la langue française. Notre traduction se prive donc de l'effet énigmatique recherché par le compositeur, dont le ressort essentiel est l'agencement des énoncés au sein de la stance.

3. 1. 1. 2. La réponse au début/milieu/fin du pāda (*ādi-pādottara*, *majjha-°*, *anta-°*)

L'énoncé introductif est sensiblement le même pour ces trois sections. Prenons par exemple celui du chapitre 11,

Lorsque la réponse est placée dans le *pāda* initial,
L'expert en composition parle de celle-ci
Comme « la réponse en début de *pāda* ». (VSS 118)

Les termes qui composent les procédés en question sont: *uttara* 'réponse'; *pāda* pour 'vers'; et selon les chapitres *ādi*, *majjha*, *anta*, soit 'en début', 'au milieu', 'en fin'. Ces derniers qualifient la position spatiale des réponses au sein de chaque stance. En effet, chacune de ces strophes énonce une série de questions, dont les réponses se situent à la place désignée : dans les deux strophes composant la section *ādi-pādottara* elles se situent dans le premier *pāda* (vers a) ; les deux incluses dans le *majjha-pādottara* sont dans les *pāda* b et c; tandis que les quatre du chapitre *anta-pādottara* sont à rechercher dans le dernier *pāda* (vers d). Le principe est simple à comprendre mais illustrons tout de même notre propos :

(a) *thi niraṃ sā dhūmo pāpaṃ*, (b) *kā-r-isīnaṃ kam aggīnaṃ*,
(c) *ko 'jānaṃ ko ravindūnaṃ*, (d) *kaṃ malaṃ puñña-cetaso*. (VSS 120)

La femme, l'eau, le chien, la fumée, la mauvaise action.
Qui est l'ennemi des sages ? Qu'est-ce qui est [l'ennemi] des feux ?

Qui est [l'ennemi] des chèvres ? Qui est [l'ennemi] du soleil et de la lune ?
Qu'est-ce qui est impur pour celui qui a l'esprit enclin aux mérites ?

Les cinq questions sont positionnées sur les vers b, c, et d ; les réponses sont formulées dans le premier *pāda* (a) au nominatif.

Nous l'avons dit, ces devinettes diffèrent dans le contenu de celles exposées dans le *Vidaddhamukhamaṇḍana*. Ratanapañña parvient à glisser à l'intérieur d'une strophe plusieurs questions courtes et autant de réponses, dont les items variés renvoient parfois à des concepts simples (par exemple, « qui est l'ennemi des chèvres ? – Le chien »), le ressort de ce type d'énigme reposant davantage sur le dispositif du jeu que sur son contenu. Le *Vidaddhamukhamaṇḍana* adopte un autre format : l'énoncé interrogatif s'articule autour d'une seule réponse possible par énigme ou d'un unique syntagme qui n'occupe pas nécessairement l'espace d'un *pāda*. Par exemple, une des deux strophes qui illustrent le procédé *ādyottara-sama* dit,

sarīrahito sambuddho kīdiso idha pākaṭo,
tasmim vare asambhūte puggalo kīdiso bhave. (VMM ôle ko, l. 1–2)

De quelle nature est l'Éveillé visible en ce monde ? (Q1)
Il est honoré par les êtres vivants (*sarīrahito*). (R1)

Si cet excellent être n'existait pas, de quelle nature serait l'individu ? (Q2)
Privé de beauté (*sari-rahito*). (R2)

Cette devinette est structurée autour de deux questions, auxquelles répond allégoriquement et successivement le syntagme *sarīrahito* qui se réfère en définitif au mot « corps » (*sarīra*). *sarīrahito* fait ici l'objet de deux découpages différents de ses composants, comme l'indique la *Vidaddhamukhamaṇḍana-ṭīkā*¹⁹⁰.

3. 1. 1. 3. La réponse identique à la question (pañha-samottara)

Les stances de ce chapitre se distinguent des précédentes compositions dans la mesure où la localisation de la réponse n'est pas centrale. Voici la formulation introductive,

Là où la réponse est formulée de la même manière que la question,
L'expert en composition parle de celle-ci comme
« La réponse identique à la question ».

¹⁹⁰ VMM-ṭ, ôle cah, recto l. 5–verso l. 2. *idha pākaṭo sambandho kīdiso. sarīrahito. tattha idhā ti imasmim loke. sarīrahito ti sarirīhi sattehi āhito pūjito. sarati etan ti sarīro. so imesaṃ atthi ti sarirī, sattā. tasmim vare asambhute puggalo kīdiso bhave. sarīrahito. tattha asambhūte ti buddha-bhāvāyā 'nuppāde. sarīrahito ti sariyā lakkiyā rahito.*

Le composé *pañha-samottara* est constitué de *pañha* « question » et de *uttara* qui désigne « la réponse » ; et de *sama* qui qualifie la relation unissant les deux termes précédents et signifie « identique ». Les différentes stances sont ainsi structurées autour de formulations qui sont à double lecture, à la fois énoncés interrogatifs et affirmatifs.

Pour ce faire, Ratanapañña joue sur la polysémie de certains termes parfaitement répertoriés dans la lexicographie pāli, les monosyllabes (*ekakkhara*) auxquels nous accorderons ultérieurement un traitement particulier. Les syllabes *ka* et *kaṃ* sont ainsi au cœur des différentes énigmes :

- les questions recourent au pronom interrogatif *ka* et ses différentes formes grammaticales (*ko kaṃ kasmiṃ kassa*) ;
- les réponses font appel aux multiples sens de ces morphèmes,
 - *ka* signifie corps, Brahma, vent (v. 199) ;
 - *kaṃ* désigne tête, eau, bonheur (v. 204).

Ressorts de ces jeux d’esprits, les monosyllabes sont également des outils d’aide à la composition. Outre le chapitre 14, ils sont en effet présents dans les sections 11, et 13 puisque,

- *bhū* est pour terre (v. 119),
- *sā* est pour chien (v. 120),
- *ku* est pour terre (v. 125),
- *kaṃ* est pour eau (v. 127, v. 133), bonheur (v. 130, v. 133), ciel (v. 131), vide (v. 131), tête (v. 132, v. 133),
- *vi* est pour oiseau (v. 128),
- *dhi* est pour sage (v. 128),
- *mā* est pour lune (v. 128),
- *ka* est pour vent (v. 131)

La présence de ces unités signifiantes dans ce type de composition n’est pas surprenante. Les poètes indiens leur attribuent un rôle prépondérant du fait du hachage extrême des séquences en unités significatives, comme l’illustre Nalini Balbir dans le contexte jaïn (Balbir, 2002 : 91). Cet alliage des devinettes et des monosyllabes est présent dans une œuvre grammaticale telle que la *Saddanīti*, à laquelle le VSS emprunte les strophes 133 et 134¹⁹¹. Il est également

¹⁹¹ Helmer Smith se réfère d’ailleurs dans son édition de la *Saddanīti* au *nissaya* birman du *Vajirasāratthasaṅgaha* pour saisir le sens des monosyllabes contenus dans ces strophes (Sadd 281, note 14).

avéré dans la littérature au moins en deux endroits : le *Vidaddhamukhamaṇḍana* est mentionné dans les mots de fin de l'*Ekakkarakosa-ṭīkā*¹⁹² ; son commentaire la *Vidaddhamukhamaṇḍana-ṭīkā* est cité dans la *Saddanīti* dans son entrée sur le monosyllabe *mā*¹⁹³. Ces compositions complexes circulaient certainement parmi les érudits de Pagan, et signent la voie qu'empruntent les devinettes au contact d'œuvres influencées par le sanskrit. Bien que la portée ludique des énigmes soit évidente, leur intrication avec des œuvres savantes témoigne du statut singulier accordé au genre. Il concentre les ressources de la grammaire (formation des mots, règle des *sandhi*, etc.) et du lexique (synonymes, noms racines à valeur verbale, etc.) que seuls des virtuoses de la langue sont en mesure de manier. Les exemples exposés dans le VSS ne sont sans doute qu'un échantillon de l'éventail des possibilités. De plus amples recherches sont nécessaires afin de tirer les fils de cette tradition.

3. 1. 2. Série de devinettes

Le premier corpus qui nous occupe comprend presque cinquante strophes (348 à 395) présentées sous formes d'énigmes ou de devinettes. Ces « questions profondes » (*pañhā gambhīrā*) comme aime à le dire Ratanapañña (v. 348) se rapportent à des points contenus dans les Suttanta, Abhidhamma, et deux sections spécifiques du Vinaya (les *Parivāra* et *Khandaka*). L'ensemble est toutefois déséquilibré puisque seules huit stances (349 à 356) sont dévolues aux deux premières sections. Nous abordons ce vaste ensemble en deux points successifs : les problèmes concernant le Suttanta et l'Abhidhamma, puis ceux qui impliquent les aspects disciplinaires caractéristiques du Vinaya.

3. 1. 2. 1. Énigmes relatives aux Suttanta et Abhidhamma

Les strophes 349, 350 et 352 sont empruntées au *Saddhammapajjotikā*, commentaire du *Mahānidessa*. Rappelons-le, ce dernier glose des collections de vers parmi les plus anciennes du canon telles que l'*Aṭṭhaka-vagga* du *Suttanipāta* (Norman, 1983 : 85) avec lequel nos trois

¹⁹² Ekakkh-ṭ 517, 3–5. *pāḷiy' aṭṭhakathādisu ca pana Kaccāyana-Vidaddhamukhamaṇḍanādisu ca payoga-dassanato muddhaja-ḷa-kāra-aṃ-kāraṇaṃ pi anekattha-vācaka-bhāvaṃ vadāmā ti veditabban ti* (« On doit savoir que j'ai formulé diverses expressions avec des sens différents pour la lettre *aṃ* et la liquide *ḷa*, à partir d'exemples exposés dans les textes canoniques, les commentaires, ainsi que dans [la grammaire de] *Kaccāyana*, le *Vidaddhamukhamaṇḍana*, etc. »).

¹⁹³ *mā vuccati sirī ; tathā hi Vidaddhamukhamaṇḍana-ṭīkāyaṃ mālinī ti pādass' atthaṃ vadatā «mā vuccati Lakkhī, alinī ti bhamarī» ti vuttaṃ, lakkhī saddo ca sirī-saddena samānattho, tena «mā vuccati sirī» ti attho amhehi anumato* (244, 19ff). (« *mā* means “prosperity”. In fact, when giving the meaning of the word *mālinī*, the commentary on the *Vidaddhamukhamaṇḍana* says, “*mā* means prosperity, *alinī* means bee”. The word *lakkhī* has the same meaning as the word *sirī*. This is why we have admitted the statement “*mā* means prosperity”.») (cité par Balbir, 2007 : 346–347).

strophes ont un lien étroit. Elles appartiennent en effet à la glose relative au *Purābheda-sutta*, et plus précisément sa première strophe,

*kathaṃdassī kathaṃsīlo upasanto ti vuccati,
tam me Gotama pabrūhi pucchito uttamaṃ naraṃ.* (Sn 848)

En ayant quelle vue et quelle conduite dit-on [de quelqu'un] qu'il est « apaisé » ?
Gotama, dis-moi cela, étant questionné [au sujet] de l'homme suprême.

Cette stance nous permet de saisir le cadre d'exposition de nos vers ainsi que cette curieuse référence à plusieurs Buddhas dans chacune des trois questions (*taṃ puggalaṃ katamaṃ vadanti buddhā*). En effet, le *Purābheda-sutta* est le dernier d'une série de six sermons exposés par le Buddha durant la Grande Occasion (*Mahā-samaya*), assemblée qui attira d'innombrables créatures célestes (*deva, Brahma...*) venues de tous les horizons lui rendre hommage¹⁹⁴. La profondeur et la subtilité du *Purābheda-sutta* sont telles que le Buddha l'évoqua en dernier, et qu'il créa un double de lui-même (*nimmita-Buddha*), seul à même de poser de manière pertinente des questions à la hauteur des réponses attendues. Cette strophe du *Suttanipāta* est ainsi la question formulée par ce *nimmita-Buddha*, les treize suivantes qui composent le *Purābheda-sutta* étant les réponses amenées par le Buddha. Venons-en aux trois stances élues par Ratanapañña. Elles sont les dernières d'un groupe de quatre, dont la première évoque ce *nimmita-Buddha*,

*upeti dhammaṃ paripucchamāno, kusalaṃ atthupasañhitam,
na jīvati na nibbuto na mato, taṃ puggalaṃ katamaṃ vadanti buddhā ?*
(Nidd-a I 318, 2–5)

Etant questionné il arrive au Dhamma, ce qui est profitable, ce qui est relié au but,
Il ne vit pas, n'est pas mort, n'a pas atteint le Nibbāna,
Quel est l'individu dont les Buddha parlent ?

A titre de parenthèse, cette stance est également présente en d'autres lieux du canon et notamment des *Sedamocaka-gāthā* du *Vinaya*. Isaline B. Horner remarquait l'allusion à ce *nimmita* et s'interrogeait sur son identité (« *this question concerns a fashioned (created) Buddha, nimmita-buddha. Is it a Buddha-image?* ») (Horner, 1966 : 351, note 1). Notre développement y répond donc ici. La *Saddhammapajjotikā* suggère ainsi par la mention des Buddhas qui ponctue chacune des strophes qu'elles seraient la synthèse d'éléments échangés par le Buddha et son double lors de cette Grande Occasion. Il souligne également la provenance de ces vers, le *Peṭakopadesa*, qu'il introduit par cette formule « cela a été dit dans le *Peṭaka* pour expliquer le double du Buddha, etc. » (Nidd-a I 318, 1. *nimmita-Buddhādi-*

¹⁹⁴ Pour un résumé synthétique de ce *sutta* voir DPPN § Mahāsamaya.

vibhāvanatthaṃ peṭake [...] ti vuttaṃ). Toutefois, ces vers ne figurent pas dans l'édition PTS du *Peṭakopadesa*, chose que le traducteur note non sans donner deux possibles explications à cela (Bhikkhu Ñāṇamoli, 1964 : xxx) : ces vers auraient fait partie des variantes courantes du texte à l'époque des commentaires, l'édition PTS s'inscrivant alors dans la lignée d'une version ne les incluant pas ; ou bien ces passages appartiendraient bien au texte (au chapitre 6) mais auraient été perdus. Nous n'apportons aucune réponse à cet état de fait. Cette portion du texte était à disposition de Ratanapañña et rien ne nous indique d'où elle provient : d'une version du *Peṭakopadesa* incluant ces vers et qui circulait alors dans la région, ou bien d'un autre texte qui se serait approprié l'extrait ? Quoi qu'il en soit, les vers 349, 350, 352 du VSS ont certainement été choisis par Ratanapañña en vertu de l'excellence des questions formulées par cette réplique, et de l'éminence des réponses apportées par le Buddha.

De manière connexe un élément nous pose question. La stance 351 est intercalée dans cet ensemble et se conclut de la même manière, par l'évocation de ces différents Buddhas. Cette place dans la séquence pourrait laisser à penser que la stance serait également une part du dialogue entre les deux protagonistes. Toutefois il semble clair qu'elle n'appartient pas à la *Saddhammappajotikā*, les quatre strophes étant ponctuées par un court développement qui apporte les réponses aux questions posées,

tattha paṭhama-gāthā nimmita-Buddhaṃ sandhāya, dutiya-gāthā pacchima-bhavika-bodhisattaṃ sandhāya, tatiya-gāthā arahatta-phalaṭṭhaṃ sandhāya, catuttha-gāthā arūpe nibbāṇa-paccavekkhana-purecārikatthena cittasamaṅgiṃ sandhāya vuttā ti nātābbā. (Nidd-a I 318, 18–22)

Elles ont été formulées : 1. la première strophe en référence au double du Buddha, 2. la deuxième en référence au Bodhisatta qui est dans sa dernière vie, 3. la troisième strophe en référence à l'Arahant qui a atteint le Fruit, 4. la quatrième strophe en référence à celui qui a la conscience qui mène à l'examen du Nibbāna¹⁹⁵. Cela doit être su.

L'inclusion de la strophe 351 reste inexpliquée, et sa source de référence non identifiée.

Par ailleurs, les strophes 355 et 356 sont l'occasion pour Ratanapañña de célébrer deux disciples illustres du Buddha : respectivement Sāriputta le général du Dhamma (*Dhammasenāpati*), et Ānanda le gardien du Dhamma. La première des stances résume au moyen de mots clés le *Sucimukhī-sutta* que la VSS-ṭ relate dans son entier. Ce *sutta* évoque sous forme de parabole les quatre directions cardinales vers lesquelles les individus s'égarent, à savoir les

¹⁹⁵ Lorsque l'Arahant réalise les trois aspects du Nibbāna — le Chemin (*magga*), le Fruit (*phala*), et le Nibbāna — il gagne la connaissance de l'examen (*paccavekkhana-nāṇa*) qui regarde rétrospectivement ces acquisitions. Il « réalise » ainsi sa propre libération après que son esprit soit libéré.

quatre mauvais moyens de subsistances (*micchājīva*) qui font dévier l'individu du chemin vers la libération : les arts mineurs (*tiracchāna-vijjā*), la géomancie (*vatthu-vijjā*), l'astrologie (*nakkhatta*), et la physiognomonie (*aṅga-vijjā*). Cette référence à certaines activités dites mineures renvoie à un cadre plus large de prohibitions formulées par le Bienheureux. David Fiordalis synthétise parfaitement cela, notamment dans chacun des discours de la première division du *Dīgha-nikāya* (le *Sīlakkhandavagga*) (Fiordalis, 2014) ; ces activités occupent divers passages canoniques, dans lesquels le Buddha décourage ses ouailles de s'engager. Toutefois, et comme le souligne Fiordalis, les 'arts mineurs' restent vague dans leurs définitions et les raisons de leurs interdictions restent peu claires, sans que l'on puisse déterminer si c'est la pratique en tant que telle ou bien l'intention qui y préside. Les pratiques de ce type dans lesquelles sont engagés nombre de moines, du Tibet à la Thaïlande, sont pourtant parfaitement intégrées voire encouragées par leurs traditions respectives. Il est ainsi difficile d'opérer une dichotomie entre ce qui relève de l'application stricte de la doctrine bouddhique, tel que le *Sucimukhī-sutta* l'exprime, et ce qui appartient au champ des pratiques bouddhiques. Le VSS en atteste puisque certains de ses contenus sont clairement portés vers une dimension apotropaique (*huachai*, carrés magiques, etc.).

La deuxième stance (v. 356) évoque un épisode célèbre concernant l'Éveil d'Ānanda relaté dans plusieurs commentaires. Résumons cet épisode : peu après la mort du Buddha, un concile fut convoqué à Rājagaha à l'initiative du Thera Mahākassapa afin de consigner les enseignements du Maître. Bien que conviés à la réunion, les participants jugèrent la présence d'Ānanda inopportune du fait qu'il n'avait pas encore atteint l'état d'Arahant. Il s'efforça donc la veille au soir de l'événement de se purifier des impuretés par la pratique méditative, et alors qu'il s'effondrait à terre totalement épuisé, il atteignit l'Éveil. C'est la raison pour laquelle les commentaires disent de lui,

tena “imasmiṃ sāsane anipanno anisinno aṭṭhito acamaṃkanto ko bhikkhu arahattaṃ patto” ti vutte “ānandatthero” ti vattum vaṭṭati. (Pj I 96, 13–15)

Car lorsqu'on dit « dans cette assemblée quel est le moine qui a atteint le statut d'Arahant alors qu'il n'était pas allongé, n'était pas assis, n'était pas debout, n'était pas en marche? », on peut affirmer que c'est le Thera Ānanda.

3. 1. 2. 2. *Énigmes dans le Vinaya-piṭaka*

Organisations du Vinaya et des règles disciplinaires

Les trente-neuf stances suivantes (v. 357 à 395) concernent des points de discipline monastique exposés dans le *Vinaya-piṭaka*. Il n'est ici nul besoin de rentrer dans le détail de la structure de cette corbeille ; il suffit de saisir de manière succincte son organisation interne. Cela permettra d'apprécier la teneur de ces devinettes et le cadre de leurs interprétations. Ainsi, le *Vinaya-piṭaka* est structuré autour de trois ensembles hétérogènes qui régulent les activités et relations au sein de la communauté des *bhikkhu* et des *bhikkhunī*, ainsi que leurs rapports avec le monde laïc : 1. le *Suttavibhaṅga* dont le cœur est le *Pātimokkha-sutta*, base légale de l'organisation monastique qui comprend l'ensemble des règles appliquées à la vie des *bhikkhu* (227 au total) et des *bhikkhunī* (311 au total), dont nous donnerons les grandes lignes ci-après ; 2. le *Khandhaka* qui a pour noyau un autre ensemble de règles relatives aux divers actes de procédures du Saṅgha, la *Kammavācā* ; 3. le *Parivāra* de composition plus tardive qui reprend et résume sans l'arrière-fond contextuel différents points techniques déjà exposés dans les corps de textes précédents.

Organisation des règles disciplinaires

Avant de se pencher sur les énigmes en question, il faut bien saisir l'organisation des différentes règles et sanctions liées à leurs transgressions. En effet, le VSS expose un certain nombre de dilemmes qui, d'une manière ou d'une autre, se réfèrent à des situations litigieuses sanctionnées par la loi bouddhique et son interprétation. Nous donnons ici les grandes lignes de ces différents principes disciplinaires, et renvoyons le lecteur à des sources spécialisées pour des considérations plus larges sur le sujet (par exemple les introductions de Horner *The Book of the Discipline* ; von Hinüber, 1995 ; etc.). Ainsi, le *Pātimokkha* contient les 227 règles qui doivent être connues des moines (311 pour les religieuses), infractions répertoriées selon un ordre décroissant de gravité en huit catégories. La dernière de celles-ci (les 7 *adhikaraṇasamatha*) ne concerne pas des fautes à proprement parler, mais des manières de régler les litiges susceptibles d'apparaître au sein du Saṅgha :

1. Les *pārājika* « expulsions » qui entraînent l'exclusion immédiate de la communauté des moines, au nombre de 4 pour les *bhikkhu*, 8 pour les *bhikkhunī*. Les trois premières de ces règles encadrent les violations du code de moralité de toute communauté civilisée : 1. les rapports charnels (*methuna-dhamma*) (Pār. I) ; 2. le vol (*adinnādāna*) (Pār. II) ; 3. le meurtre (*manussa-viggaha*) (Pār. III) ; auxquels s'ajoute 4. la proclamation par le moine de la possession de pouvoirs extraordinaires (*uttari-manussa-dhamma*) (Pār. IV).

2. Les 13 *saṃghādisesa* entraînent une exclusion temporaire de l'assemblée qui en définit elle-même les termes. Ces règles tendent à prévenir les transgressions qui mettraient à mal l'harmonie du *Saṅgha*, et le discréditeraient auprès des laïcs. Ces fautes se réfèrent à des comportements sexuels inappropriés envers la gente féminine (1–5.) ; des éléments (*vatthu*) nécessaires à la construction d'une cellule (*kuṭi*) ou d'un grand monastère (*mahallaka-vihāra*) (6–7.) ; à la régulation de conflits entre moines à l'intérieur de l'ordre (8–12.) ; et enfin à la régulation d'attitudes inappropriées entre les moines et les laïcs (13.).

3. Les 2 *aniyata* « indéterminés » se réfèrent à des attitudes sexuelles inappropriées de la part des moines, mais dont seules les circonstances individuelles décident de l'exclusion définitive ou temporaire de la communauté monastique, ou encore d'une expiation.

4. Les 30 *nissaggiya-pācittiya* « expiation et confiscation » concernent l'acquisition illicite ou l'utilisation inappropriée d'objets propres aux moines (robes, paille, argent, bol, médicaments, etc.). La violation de ces règles entraîne une confession de l'offense et la confiscation du bien litigieux.

5. Les 92 *suddha-pācittiya* « expiation pure », sont relatives à divers actes socialement inappropriés, tels que mentir délibérément, critiquer, insulter un autre moine, endommager une plante, prendre trop de nourriture, blesser un animal, etc. La réhabilitation des moines passe par une confession qui ne précise pas la faute confessée.

6. Les 4 *pāṭidesanīya* « (problèmes) qui doivent être confessés », qui sont des fautes pouvant être réglées par la confession et en prononçant la formule adéquate. Ces fautes sont relatives à la conduite du moine lorsqu'il accepte et mange la nourriture quémandée.

7. Les 75 *sekkhiya* « qui appartiennent à la discipline » sont les mêmes pour les *bhikkhu* ou les *bhikkhunī*. Elles se réfèrent aux attitudes attendues et appropriées de ceux-ci. Elles correspondent aux comportements décents et polis (quête pour la nourriture, marcher correctement habillé, éviter de parler en mangeant, etc.), et les conduites inadéquates concernant les besoins humains.

8. S'ajoutent à cette liste sept *adhikaraṇasamatha* « méthode pour résoudre les conflits » compris dans le *Khandhaka* et ajoutés à la fin du *Pātimokkha*.

L'application des sanctions tient compte du contexte de la faute et des conditions nécessaires à établir son effectivité. De fait, la gravité de la faute est parfois modulée. On trouve également d'autres types de fautes qui n'appartiennent pas strictement au *Pātimokkha* :

- les « offenses graves » (*thullaccaya*), dont la gravité les places après les *pārājika* et les *Saṅghadīsesa*, qui sont les plus grosses fautes pouvant être réglées par la confession auprès d'un autre moine. Par exemple, si un moine tue ou fait tuer un *peta*, etc. ;
- les « mauvaises actions » (*dukkaṭa*) sont des transgressions ou types d'offenses fondées sur des actions inadéquates ou inconvenantes, que ce soit par la parole ou le corps. Par exemple, la récitation quotidienne du *Pātimokkha*, rentrer dans un village torse nu, etc. La sanction dépend de la gravité de l'offense ;
- les « mauvaises paroles » (*dubbhāsita*), c'est-à-dire tout propos mensonger, blessant, grossier, ou futile, qui offense le Buddha, le Dhamma, le Saṅgha, ou toute autre personne. Considérées comme des offenses mineures, elles sont résolues par des actions appropriées à ce type d'infraction, telle qu'une simple confession auprès d'un moine ou du Saṅgha.

De fait, parmi ces offenses les *pārājika* et les *Saṅghādīsesa* sont considérés comme des fautes « graves » (*garuka*), tandis que les autres sont « mineures » (*lahu*).

Les différents modes d'expositions dans le VSS

Deux modes d'exposition des enseignements sont à l'œuvre dans cette collection de stances. Ils correspondent chacun à des sources bien identifiées dont la matière se prête volontiers à ce type de jeux d'esprit.

1. La première portion s'étire jusqu'à la strophe 377 incluse. Chacune de ces stances propose un unique dilemme qui repose sur des énoncés contradictoires voire paradoxaux. La réponse délivrée par le commentaire dissipe le mystère par des références au Vinaya, et dénoue ainsi l'ensemble en restituant et contextualisant le tout. La *Sedamocaka-gāthā* (« strophes qui délivrent de la douceur ») est la source d'inspiration privilégiée jusqu'au vers 372. La provenance des trois stances suivantes n'est pas encore identifiée. Dix-huitième section du *Vinaya Parivāra*, elle est unique dans l'ensemble du Vinaya de par la forme qu'elle revêt. La *Sedamocaka-gāthā* consiste en un ensemble de dilemmes dont l'interprétation s'appuie sur des sources variées extraites exclusivement du Vinaya et notamment du *Sikkhāpada* (Horner, 1966 : xxxi-xxxii ; Norman, 1983 : 28). Les stances du VSS sont ainsi des emprunts directs à cette section, des adaptations ou appropriations du texte par Ratanapañña, ou encore des références à des textes ou 'manuels' qui traitent de la matière du Vinaya, les *Vinayavinicchaya* et *Uttaravinicchaya*. Ils servent également la glose du VSS. Cet ensemble de textes est par ailleurs particulièrement apprécié et influent dans le monde birman¹⁹⁶. La

¹⁹⁶ Nous remercions Petra Kieffer-Pülz pour ces informations.

strophe 358 illustre parfaitement ces emprunts et leur singularité sur laquelle nous reviendrons :

Question :

*nāriṃ rūpa-vatiṃ bhikkhu, ratta-citto asaṅṅato,
methuna-yogaṃ katvā pī, na so pārājiko kathaṃ.* (VSS 358 ; cf. Vin-vn ṭha)

Le moine qui a l'esprit épris d'une jolie femme,
Qui ne se contrôle pas,
Même s'il a eu des échanges sexuels [avec elle],
N'est pas expulsé. Comment cela ?

Réponse :

*accharā-sadisam nāriṃ supinantena passati,
tāya methuna-saṃyoge kate pi na bhavissati.* (VSS-ṭ 358 ; Vin-vn ḍa)

S'il voit en rêve une femme semblable à une nymphe céleste,
Même s'il a eu un rapport sexuel avec elle, il ne sera pas [expulsé].

Ces extraits ont leurs pendants dans l'*Uttaravinicchaya* :

*nārī rūpavatī bālā, bhikkhu rattena cetasā,
methunaṃ tāya katvā pi so na pārājiko kathaṃ ?*

*bhikkhu rūpavatiṃ nāriṃ supinantena passati,
tāya methuna-saṃyoge kate pi na parājito.* (Utt-vn 704–705)

[Soit] une jeune et jolie femme, un moine au cœur amoureux,
Après avoir eu des échanges sexuels avec elle,
Comment n'est-il donc pas expulsé ?

Le moine voit une jolie femme en rêve,
Bien qu'il ait eu des échanges sexuels avec elle,
Il n'y a pourtant pas exclusion.

Les stances extraites du *Vinayavinicchaya* figurent dans la section dédiée à la *Sedamocaka-gāthā* de l'édition CSCD, comme nous l'avons indiqué dans les notes de bas de pages du texte pāli. L'édition PTS ne l'inclut pas dans son texte, mais y fait référence dans son introduction comme « *interpolation* » contenue dans certains des manuscrits utilisés par l'éditeur (Vin-vn xii). Soulignons que le commentaire du *Vinayavinicchaya*, la *Vinayavinicchaya-ṭīkā* de Vācissara composée probablement au XII^e siècle, ne glose pas ces ajouts présents dans l'édition CSCD, ceux-ci n'étant probablement pas présents dans le *Vinayavinicchaya* en ce temps¹⁹⁷. Ratanapañña a toutefois eu recours à une version contenant ces vers additionnels, et seule la consultation et la comparaison avec une édition thaïe ou une édition birmane ancienne du *Vinayavinicchaya* pourrait nous éclairer sur les aléas de la transmission de ce texte.

¹⁹⁷ Nous remercions Petra Kieffer-Pülz pour ces informations.

2. Les strophes suivantes, 378 à 394, s'appuient sur des extraits de l'*Ekuttaraka*, sixième section du *Vinaya Parivāra*. Ce chapitre dont la structure est unique à l'intérieur du *Vinaya* expose de nombreux thèmes sous une forme concise. Il s'organise selon une méthode d'exposition similaire à celles de l'*Aṅguttara-nikāya* ou des *Saṅgīti-sutta* et *Dasuttara-sutta*. En d'autres termes, il suit un mode de progression des sujets selon une logique numérique, chaque section étant 'plus un' de la précédente (Horner, 1966 : xxi-xxv ; Norman, 1983 : 28). Les thèmes envisagés traitent toutefois exclusivement de points relatifs au *Vinaya*, y compris lorsque les sources proviennent d'autres endroits du canon. Ratanapañña prend le soin de présenter certains extraits de cette section sous une forme versifiée, qui reste toutefois fidèle aux énoncés originaux. Privilégiant la subdivision qui regroupe les énoncés exposés selon quatre items (*catukka*), deux propositions sont ainsi systématiquement mises en regard de leurs contraires et ciblent une offense particulière et sa résolution à deviner. La forme qu'elles prennent est de fait laconique et déconcertante, totalement déconnectée de tout référentiel. La glose de la VSS-ṭ est indispensable, seule en mesure de décadénasser l'ensemble et de restituer les cadres d'interprétation notamment grâce à des extraits de la *Parivāra-aṭṭhakathā*. Les vers 383 et 384 illustrent cela :

Ayant commis une offense par l'action (*kammena*)
 Il s'en est extrait par l'inaction (*akammena*),
 Ayant commis une offense par l'inaction (*akammena*),
 Il s'en est extrait par l'action (*kammena*).

Ayant commis une offense seulement par l'action (*kammena*),
 Il s'en est extrait seulement par l'action (*kammena*),
 Ayant commis une offense seulement par l'inaction (*akammena*),
 Il s'en est extrait seulement par l'inaction (*akammena*).

Cette tétrade met en situation quatre types d'offenses (*āpajjitvāna*) dues à des actions (*kammena*) ou des inactions (*akammena*), et dont la réhabilitation passe également par des actions (*kammena*) ou des inactions (*akammena*). Soit quatre situations différentes qui ne sont pas nécessairement liées les unes aux autres, se référant toutes à des circonstances exposées dans le *Vinaya*. La mise en vers opérée par Ratanapañña brouille particulièrement la capacité de réflexion du lecteur. Si la construction linguistique est valable, l'absence de perspective et de contexte ne permet pas de s'extraire des combinaisons exposées, et amène en quelque sorte le lecteur à 'tourner en rond'. De solides connaissances en matière de règles monastiques sont ici indispensables pour qui veut résoudre le problème, d'autant plus que le commentaire du *Parivāra* n'entend pas donner directement les réponses. Sans doute n'étaient-elles pas

indispensables pour des experts du domaine, se repérant aisément dans les multiples règles et jurisprudences du Vinaya et de ses commentaires.

Ainsi, les diverses énigmes présentées dans cette section témoignent-elles d'un haut niveau de complexité dont la résolution est possible uniquement par des experts des questions légales. L'intérêt pour ces corpus de stances a trouvé des voies d'expression dans la littérature plus tardive, notamment dans les 'manuels' qui synthétisent le Vinaya, ainsi que dans le VSS.

3. 2. Figures de style et ornements poétiques

Un préambule est nécessaire afin de saisir le cadre conceptuel de la section qui suit. Notre appareil critique l'indique clairement, la terminologie et la principale source d'inspiration de Ratanapañña (le *Subodhālaṅkāra* et ses commentaires) sont redevables de la tradition poétique sanskrite. Avant de dire un mot sur ce traité de poétique en pāli qui alimente nos trois sections (*paheli*, *yamaka*, *silesa*), effectuons un détour par la poétique indienne qui en est le terreau.

3. 2. 1. Éléments de contexte

3. 2. 1. 1. L'art poétique indien

La tradition littéraire sanskrite accorde une place éminente à l'art poétique défini sous le terme d'*alaṅkāra-śāstra*, littéralement « science de l'ornementation (poétique) ». Fixé après l'époque védique, il sera compté comme le septième « membre » du Veda, nourri d'éléments empruntés à des disciplines plus anciennes telles que la grammaire et la logique. L'art poétique se constitue en discipline indépendante aux premiers siècles de notre ère mais ne prend une forme théorique et systématique qu'à partir du VII^e siècle. Les premiers auteurs sont notamment Bhāmaha (*Kāvyaālaṅkāra*) et Daṇḍin (*Kāvyaḍarśa*) dont les traités sont les pierres angulaires d'une longue tradition portant sur les *alaṅkāra* (Bronner, 2010 : 197). Dans ce cadre général, la description d'un des aspects majeurs de cette poétique, les *alaṅkāra* ou « ornements » désignent les multiples figures poétiques dont les théoriciens indiens multiplient les distinctions et classifications. Ils cherchent à présenter de manière ordonnée ce qui distingue ces figures les unes des autres, l'art poétique étant de fait un moyen privilégié d'investigation du langage. La tradition procède ainsi à l'examen détaillé de multiples formes de la signification, c'est-à-dire du discours poétique, contenues dans l'unité minimale

d'expression qu'est la strophe. Une des distinctions fondamentales est la nature de l'effet poétique recherché, selon qu'il porte sur le signifié de la structure linguistique et syntaxique, on parle alors d'*arthālaṃkāra* (« figures/ornements du sens ») ; ou bien sur ses aspects signifiants, ce sont les *śabdālaṃkāra* (« figures/ornements du mot »), le sens d'un énoncé étant l'objet du voilement linguistique.

3. 2. 1. 2. *Le Subhodhālaṅkāra*

Nous l'avons dit, le *Subhodhālaṅkāra* et ses commentaires ont une place conséquente dans l'œuvre de Ratanapañña : quatre des six strophes de la dixième section (*silesa*) empruntent des strophes à ces textes ; vingt-six des vingt-huit pour le chapitre sur les *paheli* ; et seize des vingt-deux stances pour le chapitre traitant des *yamaka*.

Peu d'informations ou d'études sont disponibles sur ce traité de poétique en pāli et sa structure complexe n'a pas fait l'objet d'intérêt particulier hormis le travail pionnier de G. E. Fryer (1875). Pour l'essentiel, nous les trouvons dans l'introduction de l'édition PTS du *Subhodhālaṅkāra* préparée par Padmanabh S. Jaini (2000), lui-même redevable du *Pāli Literature of Ceylon* de George P. Malalasekera. Pourtant, comme ses homologues indiens, cette œuvre est une véritable exploration de la langue pāli qui prend appui sur tout un appareil conceptuel hérité de travaux en sanskrit. Composé à Ceylan durant la seconde moitié du XII^e siècle par le Thera Saṅgharakkhita, auteur également d'autres œuvres (*Vuttodaya*, etc.), le *Subhodhālaṅkāra* est pourtant princeps dans son genre, aucune autre œuvre analogue n'a été produite depuis. Se référant essentiellement, mais pas uniquement (cf. Wright, 2002), au *Kāvyaḍarśa* de Daṇḍin, il lui emprunte et adapte toute une terminologie. Il ouvre ainsi par ce moyen les portes du monde sophistiqué de la culture pāli « sanskritisée » qui a débuté durant le premier millénaire au Sri Lanka, et qui s'est diffusé vers l'Asie du Sud-Est à partir du XI^e siècle.

Le premier de ses deux commentaires, la *Subhodhālaṅkāra-porāṇa-ṭīkā*, est attribué au Thera Saṅgharakkhita lui-même. La date de composition de la *Subhodhālaṅkāra-abhinava-ṭīkā* est sujette au doute, comme l'exprime Jaini dans son introduction de l'édition PTS du *Subhodhālaṅkāra* : les données de Mabel H. Bode tendent vers 1880 ; tandis que les éditeurs du *Chaṭṭha Saṅgāyana* se réfèrent davantage à une tradition orale selon laquelle un moine birman du nom de Dhammakitti-Ratanapajjota l'aurait élaborée durant le règne du roi Narapati de Birmanie (1442–1468). La présence de larges extraits de la *Subhodhālaṅkāra-abhinava-ṭīkā* dans le commentaire du VSS écarte définitivement l'hypothèse d'une composition très tardive.

La place de ce texte dans le champ de la littérature bouddhique reste encore à évaluer. Sans doute varie-t-elle selon les diverses traditions du sud-est asiatique. A titre d'exemple, Aleix Ruiz-Falqués évoque une des possibles fonctions du *Subhodhālaṅkāra* durant la période de Pagan qui dépasse les limites de la poétique (Ruiz-Falqués, 2015c). Il est cité à de nombreuses reprises dans la *Maṇisāramañjūsā*, un commentaire du XV^e siècle de l'*Abhidhammatthasaṅgaha-vibhāvinī*, dans lequel il opère comme glose grammaticale. Dans le contexte birman, le *Subodhālaṅkāra* était considéré comme une part de la science philologique, aux côtés de la grammaire avec la *Saddatthabhedacintā*, et de la lexicologie avec l'*Abhidhānappadīpikā*.

En outre, comme nous l'avons indiqué dans les notes de notre édition, les versions du *Subodhālaṅkāra* et de ses commentaires diffèrent à de nombreuses reprises de la version proposée par Jaini. Nous avons plusieurs remarques à formuler qui servent notre propos : tout d'abord, un certain nombre de coquilles ou erreurs de transmission se sont glissées dans son texte, par exemple le terme *tasmim* glosé *jale* qui devrait être *kasmim* (Sbdh-aṭ 33) puisqu'il correspond au monosyllabe *ka* (= eau), ou encore *samāhitatthavinayo* pour *samāhitattavinayo* (Sbdh 291). Par ailleurs, dans son introduction Jaini précise avoir pris pour source l'édition du Chaṭṭha-Saṅgāyana qu'il a comparée à une autre édition birmane, incluant toutes deux des variantes. Toutefois, la version CSCD disponible propose en de nombreux endroits d'autres items que ceux de Jaini. Par exemple *surācariye* est *suraccāriye* dans la version CSCD (Sbdh-aṭ 112), *ucitatā* est *racitatā* (Sbdh-aṭ 33), etc. De plus, nous nous sommes bien appuyé sur l'édition PTS tout en ayant à l'esprit que certaines divergences présentes dans le VSS avaient leurs correspondances dans les données CSCD. Nous n'avons toutefois pas souhaité alourdir notre appareil critique en les mentionnant. Dans le même ordre d'idée, il est intéressant de se pencher sur certaines disparités entre le VSS et son commentaire et l'édition PTS. Par exemple, *suciraṃsuci* (« splendide telle la pureté du soleil »), présent dans Sbdh-aṭ 31 et VSS 186, est glosé respectivement *sobhaṇa-raṃsinā ruci-yutto* et *sobhaṇa-raṃsinā uci-yutto*. On retrouve cette dernière glose à l'identique dans l'édition CSCD. Si le découpage de la séquence rend mieux compte de l'élision présente dans *suci-raṃs'-uci*, le terme *uci* pose problème puisqu'à notre connaissance il n'existe pas en pāli. Toutefois, il semble qu'une tradition emploie bien ce terme dont nous peinons à rendre compte. Ou encore, la VSS-ṭ apporte une variante qui simplifie son exposition : la glose de *aphalo* (« sans fruit ») relative à un arbre est *saphalato nipphalo na hoti kira* dans l'édition PTS (Subodh-ṭ 33) ; alors que la

VSS-ṭ lui préfère une version simplifiée *aphalako nipphalo na hoti kira* (« il n’a absolument pas de fruit, il est sans fruit ») (VSS-ṭ 171). Ces quelques notes suffisent à préciser notre pensée : des variantes et des correspondances existent entre l’édition PTS, le VSS et ses commentaires, l’édition CSCD, et probablement la version de Fryer (1875). Loin de vouloir dénaturer le travail de Jaini auquel nous sommes redevables, nous voulons souligner qu’il reste encore des investigations à mener pour bien saisir les aléas de la transmission de ce texte et ses commentaires. La prise en compte de plus amples sources manuscrites du *Subodhālaṅkāra* en provenance de l’actuelle Thaïlande et ses voisins (Birmanie, Laos et Cambodge) aiderait certainement à mieux cerner son développement.

Enfin et dans le même mouvement, le *Subodhālaṅkāra* n’est clairement pas inconnu du paysage thaïlandais. Il nous est toutefois difficile de cerner sa portée dans ce contexte. Il est présent dans certaines collections de manuscrits¹⁹⁸, et au moins deux éditions de ce texte pourvues de leurs traductions et commentaires sont disponibles¹⁹⁹. Existe également un *Yojanā-Subodhālaṅkāra* dans la collection de manuscrits du Wat Sung Men, copie en caractères *tham* datée de 1836, qui montre également l’attention qu’il a suscitée.

3. 2. 2. Les polysémies (*silesaka*)

Le PED définit *silesaka* comme « la figure rhétorique, la devinette, le puzzle », que nous complétons avec le *Glossary of Indian Figures of Speech*, « *paranomasia; pun; double-entendre; the simultaneous expression of two (or more) meanings* ». Ce jeu d’esprit est ainsi le mécanisme qui anime la dixième section du VSS et dont la définition la plus proche est celle du « double-entendre » ou double sens. Cependant, elle ne nous satisfait pas dans la mesure où les exemples qui suivent sont axés sur l’utilisation de termes polysémiques (de plus de deux sens), ou bien sur l’emploi de procédés qui se rapprochent des paronymes. Nous rendons donc très imparfaitement le terme de *silesaka* par « polysémie ». D’autres stances du VSS sont bâties sur le même principe, mais sont au service d’autres démonstrations linguistiques (les vers 244 et 258 à 261).

¹⁹⁸ Il est mentionné dans le *Pāli Literature transmitted in Central Siam : a catalogue based on the Sap Songkhro* (Skilling et Pakdeekham, 2002). Des manuscrits sont présents à la National Library de Bangkok (consultation personnelle) et disponibles en accès libre sur la *Digital Library of Northern Thai Manuscripts* (lannamanuscripts.net).

¹⁹⁹ La *Suphothermalangkonmanchori* (Phra Thammoli, 2003) et le *Phra khamphi Suphothermalangkan* (Yaem Praphatthong, 1964).

3. 2. 2. 1. Éléments de contexte

Avant d'être parfaitement identifiés dans la poésie sanskrite comme « ornements du discours » (*alaṃkāra*), les *śleṣa* sont techniquement des phénomènes qui imprègnent de nombreux domaines culturels et linguistiques, et qui expriment la simultanéité de plusieurs sujets, personnages, intrigues, etc. Yigal Bronner a dédié de récents travaux à ce vaste sujet (Bronner, 2010, 2014) : ces *śleṣa* sont présents dans tous les registres de la littérature sanskrite (anthologies, prose, poèmes, théâtre, etc.), dans d'autres langues d'Asie du Sud (vieil hindi, prakrits, tamoul, etc.), à travers une grande diversité de techniques linguistiques (palindromes, etc.), ainsi que dans des médias artistiques (sculpture, architecture, etc.). Cette technique fait l'objet de diverses descriptions et interprétations dans l'art poétique dès le VII^e siècle, notamment dans son rapport à la qualité stylistique (*guṇa*), et la question de savoir s'il est un ornement du sens (*arthālaṃkāra*) ou bien du mot (*śabdālaṃkāra*). Les réponses et définitions varient ainsi, tout en partageant certains éléments communs. Le *śleṣa* est dans le cadre de cette tradition la figure « la plus discutée », qui s'associe de la manière la plus évidente avec d'autres mécanismes poétiques dont elle sert l'expression. Nous renvoyons donc le lecteur aux ouvrages spécialisés (Renou, 1951 ; Gerow, 1971 ; Porcher, 1978 ; Bronner, 2010, 2014).

Très loin des études sur les *śleṣa* et ses singularités linguistiques dans le contexte littéraire sanskrit, la tradition pāli n'a couvert ce sujet de manière méthodique que dans un texte évoqué précédemment, le *Subodhālaṅkāra*.

3. 2. 2. 2. Les *silesaka* dans le VSS

Sur les six strophes qui composent la section consacrée au *silesaka*, trois sont prélevées dans le *Subodhālaṅkāra*. Ce traité alloue une place singulière au *silesa*, exposé dans la section dédiée aux nombreux « ornements du sens » (*atthālaṅkāra*)²⁰⁰ dont l'emploi sublime la composition,

*atthālaṅkāra-sahitā saḡuṇā bandha-paddhati,
accanta-kantā kantā va uccante te tato 'dhunā.* (Sbdh 164)

Lorsqu'un arrangement comporte diverses qualités qui ornent le sens,
Celles-ci expriment alors particulièrement l'embellissement.

²⁰⁰ Le travail de George E. Fryer *Pali Studies, No. 1: Analysis And Pali Text Of the Subodha'Lankara, Or Easy Rhetoric* (1875) offre une vue synthétique de la structure du *Subodhālaṅkāra*. Les nombreux procédés d'ornements du sens (*atthālaṅkāra*) sont développés dans la quatrième section de l'œuvre (Fryer, 1875 : 8–10).

Ces *silesa* sont répertoriés selon deux systèmes d'exposition. Ratanapañña présente uniquement des exemples extraits du premier. Il met en relief une bipartition des *silesa* basée sur des aspects formels :

- les phonèmes sur lesquels porte la devinette sont dit continus (*abhinna*), c'est-à-dire qu'une unique séquence phonique a le pouvoir d'exprimer plusieurs sens, ou pour le dire autrement le découpage de la chaîne de signifiants est le même pour les divers signifiés (v. 114, 116) ;
- les phonèmes sur lesquels porte la devinette sont discontinus (*bhinna*), mettant alors en exergue plusieurs termes. Plusieurs signifiés sont ainsi sujets aux variations des découpages de la chaîne signifiante (v. 115) ;
- s'ajoute à cela la combinaison des deux procédés précédents, c'est-à-dire que les phonèmes sont à la fois continus et discontinus (*bhinnābhinna-pada-vākya*) (v. 117).

A titre informatif les *silesa* sont également décrits dans le *Subodhālaṅkāra* selon une octuple partition (v. 294 à 301) qui exprime la qualité de la relation entre les différents sens véhiculés par le *silesaka* : 1. action contraire (*viruddha-kamma*), 2. action analogue (*aviruddha-kamma*), 3. action continue (*abhinna-kamma*), 4. emphatique (*niyamavā*), 5. non-emphatique (*niyamakkhepa*), 6. non-contradictoire (*avirodhi*), 7. contradictoire (*virodhi*), 8. polie (*ocityasamposaka*).

La complexité de ces compositions réside non pas dans l'implication d'un seul terme ou idée sur lequel se porterait la devinette, mais plutôt sur l'effet d'entraînement dans l'ensemble de la proposition qui devient alors source d'une double lecture. A l'instar des *śleṣa* sanskrits, cette possibilité de rendre simultanées deux chaînes de sens est ainsi le critère formel et sa condition d'appréciation (Gerow, 1971: 290). Par ailleurs, l'aide des commentaires est quasi-indispensable pour nous guider dans ces dédales linguistiques. Saṅgharakkhita fait appel à toute une palette d'outils tels que les monosyllabes (*ekakkhara*), les synonymes, homonymes, etc., qui mettent en avant sa dextérité. Cela limite de fait le champ possible des lecteurs à même d'en apprécier la teneur. Prenons l'exemple des vers 115 du VSS (= Subodh 290) qui peuvent être lus des deux manières suivantes :

1. *sāradāmalak'-ābhāso samānīta-parikkhayo,*
kumud'-ākara-sambodho pīṇeti janataṃ sudhī.

Elle a une lumière pure à l'automne,
Elle porte le déclin,
Elle est l'éveil pour les groupes de lotus,
Elle réjouit l'assemblée de gens,
Elle est la pure (*i. e.* la lune).

2. *sāra-dāmala-k'-ābhāso sam'-ānīta-parikkhayo,*
ku-mud'-ākara-sambodho pīṇeti janataṃ su-dhī.

Il promet l'excellent,
Il a la lumière pure qui émane de la tête,
Il a mis fin et apporté la paix,
Il est l'Éveillé source de joie sur terre,
Il réjouit l'assemblée des gens,
Il est le sage.

Le travail opéré sur la chaîne de signifiants modifie ainsi totalement le sens des énoncés :

- *sārado* (à l'automne) et *sāra-do* (il promet l'excellent) ;
- *amalak'-ābhāso* (elle a une lumière pure) et *amala-k'-ābhāso* (il a la lumière pure qui émane de la tête) ;
- *samānīta-parikkhayo* (elle porte le déclin) *sam'-ānīta-parikkhayo* (il a mis fin et apporté la paix) ;
- *kumud'-ākara-sambodho* (elle est l'éveil pour les groupes de lotus) et *ku-mud'-ākara-sambodho* (Il est l'Éveillé source de joie sur terre) ;
- *sudhī* (elle est la lune) et *su-dhī* (il est le sage).

Tout comme le sanskrit, le pāli se prête parfaitement à l'apparition de *silesa*, du fait de l'abondance d'homophones et d'homonymes, ainsi que des longs composés permettant la disparition des désinences.

Les autres exemples présentés par Ratanapañña conviennent d'autres ressources linguistiques, et sont, dans une certaine mesure, moins élaborés que les précédents. Ils mettent en valeur certains termes et leurs polysémies qui ont valeur de syntagmes nominaux. La méconnaissance de leurs différentes significations rend ainsi incompréhensible l'articulation des différentes propositions. L'une de ces strophes est un emprunt au genre littéraire *Nīti*, déjà mentionné dans notre section sur les *huachai*, l'autre étant possiblement le

fait de Ratanapañña. Ces constructions recourent à des bases linguistiques savantes, tout particulièrement le volumineux dictionnaire de synonymes qu'est l'*Abhidhānappadīpikā*. En effet, les multiples sens de *nāga* (v. 113) dévoilés dans la VSS-ṭ sont à l'exception de « Buddha » parfaitement consignés dans cette œuvre. Les vers 849c et d de l'*Abhidhānappadīpikā* précisent,

nāgo t' uraga-hatthīsu nāga-rukkhe tath' uttame.

nāga est pour serpent, éléphant, pour arbre Nāga, et pour meilleur.

Il est fort probable que cette dernière acception ait fait l'objet d'extrapolations de la part de Ratanapañña, désignant par là même le Buddha. L'énigme suivante (v. 114) est parfaitement calquée sur une stance présente à la fois dans les *Dhammanīti* et *Mahārahanīti* :

*kalyāṇa-mittaṃ kantāraṃ yuddhaṃ sabhāyaṃ bhasituṃ,
asatthā gantum icchanti mūlḥā te caturo janā.* (Dhn 328 ; Mhn 141)

a. Les *a-satthā* [qui] désirent un bon ami,
Traverser un lieu sauvage,
[Faire] la guerre,
S'adresser à l'assemblée,
Sont les quatre stupides individus.

b. [Ceux qui] *sans richesse* désirent un bon ami²⁰¹,
Seuls [désirent] traverser un lieu sauvage,
Sans arme [désirent faire] la guerre,
Sans livre [désirent] s'adresser à l'assemblée,
Sont les quatre stupides individus.

Le genre *Nīti* semble avoir parfaitement intégré dans son corps le registre des devinettes savantes. Il montre que s'il est bien souvent défini comme un genre didactique et populaire, certains de ses contenus sont alimentés par des sources érudites. Le cœur énigmatique de cette strophe est le terme *a-satthā* (au pluriel), combinaison du privatif *a* et de *sattha*. Ce dernier est parfaitement identifié dans l'*Abhidhānappadīpikā*. A l'exception de *sattha* comme « richesse », ses sens sont consignés en de multiples endroits²⁰², mais également synthétisés dans la strophe 966ab :

²⁰¹ James Gray adopte la même interprétation (Gray, 1886 : Dhn 325). Les « richesses » en questions se réfèrent probablement à des qualités spirituelles telles que l'illustrent les sept *ariya-dhana* décrits au § 2. 1. 1. 1. dans la formule « *sa sī hi o su cā pa* ».

²⁰² *sattha* pour 1. multitude (Abh 632), 2. pour livre (Abh 111), 3. pour arme (Abh 1052, 1099), 4. pour prospérité/ richesse (Abh 385).

satthaṃ āyudha-ganthesu, lohe sattho ca sañcaye, [...].

sattha est pour arme et livre, *sattha* est pour acier et multitude, [...].

3. 2. 3. Les énigmes (*paheḷi*)

La dix-septième section du VSS développe un procédé poétique particulier appelé *paheḷi*. Ce terme ne fait l'objet d'aucune entrée dans les dictionnaires pāli consultés, bien que quelques occurrences apparaissent dans la littérature pāli²⁰³, dont une dans les versions siamoise et khmère du *Puṇṇādi-jātaka* (n° 214)²⁰⁴. Il faut ainsi se tourner vers le *Sanskrit-English Dictionary* et son équivalent sanskrit *praheli* qui désigne « *an enigma, riddle, puzzling question* ». Nous le traduisons ici par « énigme ». Son principe général est défini dans le travail de référence en la matière, le *Glossary of Indian Figures of Speech* de Edwin Gerow, comme suit :

a puzzle, riddle, conundrum; a phrase, statement, or question constructed deliberately so that its meaning shall be misconstrued, but in some way intimating a solution to the difficulty thus created. (Gerow, 1971 : 211)

3. 2. 3. 1. Éléments de contexte

L'histoire de ces jeux langagiers est riche en développements et traduit un goût de l'énigme très répandu dans la poésie sanskrite, objets de nombreuses interprétations et classifications. Ils sont inclus dans le vaste ensemble de figures et jeux énigmatiques qui composent le genre poétique des *citra* (« figures ») (Gerow, 1977 : 175), particulièrement apte à démontrer la virtuosité du compositeur. Leur statut a cristallisé diverses attitudes contraires quant à leurs apports substantiels au genre poétique et aux *alaṅkāra* (« ornement poétique »), voire leurs qualités même d'*alaṅkāra*. Les premières systématisations sont consignées dans le *Kāvyaḍarśa* de Daṇḍin, où, bien que l'auteur ne définisse pas le terme de *prahelikā*, il offre le plus grand nombre de subdivisions, seize variétés différentes. Précisons qu'à l'instar des énigmes en sanskrit, celles présentées ici ne prennent pas nécessairement la forme interrogative. Elles portent davantage sur des modes de déguisement et voilement d'un énoncé à deviner (Porcher, 1978 : 263). Daṇḍin les considère comme des ornements du mot/son (*śabdālaṅkāra*) plutôt que, comme on l'attendrait, du sens (*arthālaṅkāra*), témoignant du genre « mineur » qu'elles représentent parmi les érudits, cantonnés alors à une audience restreinte (Porcher, 1979 : 330 ; Hasan-Rokem et Shulman, 1996 : 171).

²⁰³ Une recherche sur la base de données CSCD indique trois occurrences dans le *Subodhālaṅkāra*, une dans le *Jinālaṅkāra*, une dans le sous-commentaire du *Dīghanikāya*, la *Pāthikavagga-ṭīkā*.

²⁰⁴ La base données CSCD indique *dūraṃ gataṃ yena ca avhayanti, so tyāgato [tyābhato (syā. ka.) paheḷi]gāthābhāvo manasi kātabbo] handa ca bhuñja brāhmaṇa*.

Sur les vingt-neuf stances qui composent ce chapitre, seules trois ne renvoient à aucune référence littéraire connue. Les vingt-six autres sont des emprunts essentiellement aux *Subhodhālāṅkāra-poraṇa*, *Subhodhālāṅkāra-abhinava-ṭīkā*, et une mention directe au *Subodhālāṅkāra*. Ils se rapportent à la classification que propose Saṅgharakkhita, empruntée et adaptée du *Kāvyaḍarśa*, comme nous l’avons déjà souligné.

Ce chapitre est organisé de la manière suivante : 1. la strophe qui ouvre la section est suivie de trois énigmes dont la source n’est pas identifiée (v. 146–148), 2. viennent ensuite les définitions sommaires propres aux seize types de devinettes exposés dans le *Subhodhālāṅkāra* et ses rejetons (strophes 149 à 157 du VSS), contenues dans huit strophes expliquant chacune succinctement deux procédés, 3. enfin les divers exemples respectifs qui suivent parfaitement l’ordre d’exposition (158 à 173).

3. 2. 3. 2. *Les paheli dans le VSS*

Avant d’en venir à la classification proposée par Saṅgharakkhita, voyons tout d’abord les trois stances qui inaugurent cette section.

Les énigmes des strophes 146–148

La première de celles-ci met au cœur de l’énigme le terme *garu*. Deux acceptions y sont proposées, elles orientent chacune le sens des autres termes de la séquence pour aboutir à deux lectures différentes de l’énoncé. Ainsi, si dans un premier sens, ce mot désigne « le maître », il renvoie ensuite à un qualificatif original de « Jupiter/Jeudi ». Le composé *saka-gehato* qui suit se réfère respectivement : à la ‘maison’ du maître ; ou bien à la ‘maison des signes du zodiaque’ dans la zone céleste, celle-ci étant divisée en douze parties égales. Cette conception est empruntée à la tradition sanskrite dans laquelle Bṛhaspati (Jupiter) est appelé également « le maître (des étoiles) » (cf. Monier-Williams, s.v. *guru*). Nous n’avons trouvé aucune correspondance dans la littérature pāli sur ce dernier point, cependant le monde Taï connaît parfaitement cette donnée. Un texte cosmogonique en thaï Lü (Nord de la Thaïlande) intitulé *Pathomkap* et daté de 1888 relate parfaitement le lien qui unit les différents jours de la semaine avec les douze signes du zodiaque (Udom Rungrueangsi, 1999 : 3567–3568) : au commencement du présent *kappa* la reine Ummarārājadēvī eut sept enfants prenant tous pour nom un jour/une étoile. Elle assigna à chacun d’entre eux une fonction (ministre, général, etc.), Brahaspati (Jeudi/Jupiter) occupant la place de Maître vis-à-vis de ses frères-disciples.

Devant les nombreuses querelles agitant la fratrie, la reine les sépara et leur assigna à chacun une direction puis une constellation (*rāsi*) où séjourner. Brahaspati fut ainsi le seul à hériter de deux maisons ou signes du zodiaque (le Sagittaire et le Poisson).

Par ailleurs les références pāli à des données astrologiques sont rares. La seule liste disponible est présente dans l'*Abhidhānappadīpikā-ṭīkā* qui énumère les différentes planètes,

sūra-canda-aṅgāraka-budha-jīva-sukka-asita-rāhu-keṭū ti ete sūrādayo navaggahā nāma. (Abh-ṭ 61)

Sūra, etc., sont les neuf planètes c'est à dire « Sūra, Canda, Aṅgāraka, Budha, Jīva, Sukka, Asita, Rāhu, Ketu ».

ainsi que les différents signes du zodiaque (*rāsi*) évoqués dans la VSS-ṭ,

mesādiko dvādasa-koṭṭhāso rāsi nāma. ādinā usabha, methuna, kakkāṭa, sīha, kaññā, tulā, vicchika, dhanu, makara, kumbha, mīne saṅgaṇhāti. (Abh-ṭ 61)

Mesa, etc., sont les douze sections du zodiaque. Avec le mot « etc. », il résume Usabha (le Taureau), Methuna (les Gémeaux), Kakkāṭa (le Cancer), Sīha (le Lion), Kaññā (la Vierge), Tulā (la Balance), Vicchika (le Scorpion), Dhanu (le Sagittaire), Makara (le Capricorne), Kumbha (le Verseau), Mīna (le Poisson) ».

L'énoncé suivant (v. 147) propose une première lecture déraisonnable si l'on s'attache à suivre la distribution des éléments selon l'ordre syntaxique qui nous semblerait le plus évident. Les séquences constituées par les vers a et b, puis c et d, sont chacune constituées de deux propositions indépendantes dont l'agencement des termes est perturbateur : si dans la première séquence les positions de *rathena* et *nāvā* laissent à penser que ces termes appartiennent respectivement à la première (le vers a) et seconde proposition (le vers b), il n'en est rien, et il faut les intervertir pour parvenir à une syntaxe correcte et à un énoncé sensé. Les vers c et d procèdent de la même logique, *pāpena* étant en définitive rattaché à la seconde proposition (le vers d), tandis que *puññena* participe à la construction de la première proposition (le vers c). Le jeu ne porte ainsi nullement sur les aspects signifiants ou signifiés de la formulation, mais sur la construction spatiale du texte et sa syntaxe. Ce déplacement d'un terme dans la strophe vient brouiller une structure linguistique attendue, l'ordre des mots étant ici l'agent et l'instrument qui sert l'énigme.

Enfin, la stance 148 est la variante d'une formulation bien connue du monde sankrit, devinette dite « mathématique » :

*ekonāviṃśati strīṅām snānārthaṃ Sarayūṃ gatā
viṃśatiḥ punar āyātā eko vyāghreṇa bhakṣitaḥ.*

Twenty women, but one (one less ; nineteen only) went to the river Sarayā for a bath ;
Twenty returned (home) ; one was eaten by a tiger. (Sternbach, 1975 : 61)

La subtilité de cette énigme réside dans le découpage de *ekonāviṃśati* (dix-neuf), qu'il faut lire *eko nā viṃśati*. Ici, *eko nā* signifie « un homme », *nā* étant le nominatif singulier de *nr*, monosyllabe utilisé dans la poésie ou les devinettes. La réponse est celle-ci : *the twenty women returned home but one man was eaten by a tiger*. Ainsi, il faut probablement comprendre l'énigme présentée par Ratanapañña dans cette optique. La séquence *ekūnavīsati* demande à être quelque peu tordue pour offrir le même découpage que dans la version sanskrite et y retrouver le monosyllabe *nā* « mâle, homme », répertorié dans l'*Ekakharakosa* (*nā pume*²⁰⁵). Bien qu'il nous manque des éléments pour apprécier finement cette devinette, il est clair que Ratanapañña s'inspire de la littérature sanskrite sur le sujet, qui a dû lui parvenir dans le Lanna.

Les énigmes du Subodhālankāra

Venons-en à présent à la classification empruntée par Saṅgharakkhita au *Kāvyaḍarśa*. Les *paheli* prennent place dans la deuxième section du *Subodhālankāra* qui traite des imperfections poétiques (*dosa*) portant sur le mot. Ces imperfections ne sont pas l'inverse de l'embellissement poétique (*alankāra*), qui est un moyen de dégager un sens convenable de manière indirecte, ils en sont les obstacles. Ces *dosa* desservent le discours poétique non pas par leurs aberrations syntaxiques, mais par l'exagération de la forme ou du style : ornements excessifs qui obstruent le discours, érudition trop mise en avant, etc. (Gerow, 1977 : 230). Les *paheli* y sont distinguées selon seize principes ou procédés techniques qui visent essentiellement à créer toutes sortes d'ambiguïtés et d'incompréhensions lexicales, des processus de voilements du sens par l'utilisation de métaphores et autres artifices de la langue, et des 'énigmes' sous formes de définitions ou de questions (Porcher, 1979). Bien que Saṅgharakkhita définisse ces diverses méthodes, la concision de leurs formulations nous pousse à en dire davantage afin de mieux cerner la logique qui les anime. Nous nous appuyons sur les travaux déjà effectués dans le domaine sanskrit pour analyser ces mécanismes (Porcher 1978, 1979 ; Sternbach 1975) en restant toutefois prudent. Si les définitions de ces procédés sont des décalques du *Kāvyaḍarśa*²⁰⁶, les diverses illustrations en

²⁰⁵ Consulté dans "Ekakharakosa" dans Nakha Prathip (1992), p. 181.

²⁰⁶ Jaini (Subodh : 54, note 1) :

pāli sont bien des compositions originales. Notre description porte ainsi sur le caractère singulier de chacun des énoncés en tâchant d'en faire ressortir la logique interne. Dans ce cadre, une énigme peut être définie des manières suivantes :

1. « Conjointe » (*samāgatā*) : c'est une énigme dans laquelle le sens réel est caché par un *sandhi*, demandant pour sa résolution une autre lecture des éléments constituants. *pabhavānata-viṭṭhinā* est le syntagme au cœur de la strophe 158. Le découpage de ses éléments offre deux lectures de l'énoncé : d'une part, il constitue la version indésirée lorsque l'élision porte sur *pabhavā* et *nata-* (*pabhavā nata-viṭṭhinā*), l'ensemble du composé signifiant « du fait [de ton autorité] courbé-étendue ». L'élision pour aboutir au sens souhaité est entre *pabhava* et *ānata-viṭṭhinā*, le terme *pabhava* étant compris soit au vocatif, *pabhava ānata-viṭṭhinā* (« Ô majestueux ! [...] étendue lorsque [les gens] sont prosternés ») ; ou bien le terme *pabhu* est compris dans le composé *pabhav'-ānata-viṭṭhinā* désignant « étendue lorsque [les gens] sont prosternés devant le Maître ».

2. « Trompeuse » (*vañcitā*) : lorsqu'un terme est employé dans un sens second, non-usuel, bien que lexicalement accepté. Les vers 159 recourent ainsi à divers homonymes qui rendent le sens général totalement discordant si le lecteur ne possède pas un bagage lexical suffisamment étoffé : les termes *bhadda* et *pura*, respectivement « le taureau » et « la ville », sont également des doublets du « vénérable » ainsi que du *Nibbāna*.

3. « Entrecoupée » (*ukkantā*) : la confusion est entretenue par le fait que des termes qui devraient être utilisés en couples sont séparés et à grande distance. Leur relation est masquée par des mots intercalés, la solution étant obtenue par un réarrangement de l'ensemble. Les vers de la strophe 160 illustrent ce principe. Les éléments troublant la compréhension sont *bahu-guṇe* « les nombreuses vertus » accolé à *paṇamati* « il s'incline (devant) », positionnés dans le premier *pāda*. Cette contiguïté pourrait laisser à penser qu'ils ont un lien grammatical

*āhuḥ samāgatāṃ nāma gūḍhārthāṃ padasaṃdhiṇā
vañcitānyatra rūḍhena yatra śabdena vañcanā
vyutkrāntītyavahītaprayogān mohakāriṇī
sā syāt pramuṣitā yasyā durbodhārthā padāvalī
samānarūpā gauṇārthāropitair grathitā padaiḥ
paruṣā lakṣaṇāstīvamātravyutpāditaśrutīḥ
saṃkhyātā nāma saṃkhyānaṃ yatra vyāmohakāraṇam
anyathā bhāsate yatra vākyārthaḥ sā prakalpitā
sā nāmāntarītā yasyā nāmni nānārthakalpanā
nibhṛtā nibhṛtānyārthā tulyadharmasprāsā girā
samānaśabdopanyastaśabdaparyāyasādhitā
saṃmūḍhā nāma yā sākṣān nirdiṣṭārthāpi mūḍhaye
yogamālātmakam nāma yasyāḥ sā pārihārikī
ekacchannāśritam vyajya yasyām āśrayagopanam
sā bhaved ubhayacchannā yasyām ubhayagopanam
saṃkīrṇā nāma sā yasyā nānālakṣaṇasaṃkaraḥ. (Kāv 98–106)*

évident ; alors que *bahu-guṇe* subit l'action exercée par le participe présent *sam-anussaram* « s'est bien remémoré » positionné dans le dernier *pāda* de la strophe.

4. « Dérobée » (*pamussitā*) : l'énigme repose sur l'emploi d'une série de termes difficiles, archaïques ou irréguliers, rendant la compréhension ardue. Dans l'exemple proposé (v. 161) les termes troublants appartiennent au même champ lexical, celui des diverses parures et autres ornements féminins. L'auteur s'est très probablement aidé du dictionnaire de synonymes qu'est l'*Abhidhānappadīpikā* (v. 289) pour construire sa strophe. Il en a ainsi extrait la substance, chacun des synonymes étant présent dans notre énigme :

*alaṅkāra-ppabhedā tu mukha-phullaṃ tathoṇṇataṃ,
uggatthanaṃ giṅgamakam icc' evam ādayo siyuṃ.*

Ainsi, les différents types d'ornements doivent être
« Un bijou de visage, un paré haut, un collier de perles,
Ainsi qu'un bracelet de cheville ».

La désignation de cet ensemble d'objets ornementaux est rare dans la littérature pāli. À notre connaissance seul le corpus des *Jātaka* recourt à ces multiples termes, plus précisément le *Vessantara-jātaka*²⁰⁷.

5. « De la même apparence » (*samāna-rūpā*) : certains termes sont employés dans leur sens métaphorique ou secondaire rendant de fait l'énoncé énigmatique. Ce procédé se rapproche de celui rencontré dans les devinettes *vañcitā*, à la différence que le processus porte sur plusieurs des termes de la strophe liés par leurs sémantiques. Dans le cas de la strophe 162 l'attention se porte ainsi sur le terme *ratana* qui désigne les bijoux mais également chacune des différentes individualités ; ainsi que sur *ākara* dont le sens premier est la mine (de bijoux), ici pris comme une métaphore du Buddha.

6. « Rugueuse » (*pharusā*) : c'est une devinette dans laquelle un mot, ayant un sens spécial est formé par le processus de dérivation dans l'unique but de donner un autre sens. La solution utilise une étymologie qui n'est justifiée par aucun usage portant sur divers termes. La strophe 163 joue ainsi sur plusieurs niveaux : les sens de *deva* et *gandhabba*, utilisés dans leurs acceptions communes de déités singulières ; mais également les définitions de *deva* comme étant « ceux qui se divertissent » (*dibbanti kiḷanti ramanti*. « Ils s'amuse, jouent, prennent plaisir »), et les *gandhabba* comme étant « ceux qui se réjouissent » (*gandhaṃ abbanti bhuñjanti*. « Ils profitent, ils mangent »). D'autre part, l'auteur joue avec la séquence

²⁰⁷ Recherche sur la base de données du CSCD qui a porté sur chacun des termes en question.

Ja VI 590, 10-12. [...] *uṇṇataṃ mukhaphullaṃ ca nānāratte ca maṇiye
uggatthanaṃ giṅgamakam mekhalam pālipādakam
sassū suṅhāya pahesi yehi Maddī asobhatha.*

rasavante sare, dont chacun des termes a diverses acceptions parfaitement reconnues (*rasa* et *sara*). *rasavante* est « riche en liquide » ou « mélodieuses », tandis que *sare* désigne « les lacs » ou « les notes (de musique) ».

7. « Dénombrée » (*saṅkhātā*) : l'interprétation des chiffres et l'objet qu'ils dénombrent sont ici sources de confusion. Dans le cas de la strophe 164 une première lecture est ainsi obscurcie par l'incongruence du sens obtenu. En effet, les termes *gīta-sadde* (« les notes de musique »), *cakkhu* (« l'oeil »), *nāsikā* (« le nez ») prennent un sens tout à fait différent si l'on prend en compte une toute autre lecture des termes déterminés par les chiffres de la séquence : *sarā* et *vaṇṇā*. Le premier est bien la « note de musique », mais est également la « voyelle » ; tandis que le second désigne la « propriété, qualité » mais est ici le « phonème ». C'est ici la relation entre chacun des chiffres et le terme qu'ils qualifient qui est source de confusion, le voilement de ce dernier offrant une lecture chiffrée discordante. A noter que si le *Subodhālaṅkāra* s'appuie sur les ressources de l'*Abhidhānappadīpikā* (132) pour rendre compte de la grille de notes musicales,

*usabho dhevato ceva chajja-gandhāra-majjhimā,
pañcamo ca nisādo ti satte te gaditā sarā.*

« *usabha*, *dhevata*, ainsi que *chajja*, *gandhāra* et *majjhima*,
pañcama et *nisāda* » tels sont les sept notes ayant été formulées.

La VSS-ṭ étoffe son commentaire en associant ces notes aux sons produits par les animaux extraits de l'*Abhidhānappadīpikā-ṭīkā* (133–135) :

*chajjaṃ nadati mayūro, gavo nadanti usabhaṃ,
ajo roti ca gandhāraṃ, koṅcā nadanti majjhimaṃ
puppha-sādhāraṇe kāle, kokilo roti pañcamaṃ,
asso tu dhevataṃ roti, nisādaṃ roti kuñjaro ti.*

Le paon crie *chajja*, les vaches crient *usabha*,
Et la chèvre fait *gandhāra*, les oiseaux Koṅca crient *majjhima*,
A la saison caractérisée par les fleurs, le coucou indien fait *pañcama*,
Le cheval fait *dhevata*, l'éléphant fait *nisāda*.

8. « Arrangée » (*pakappitā*) : le passage indique un sens différent de celui qu'il a réellement. Le sens est caché par l'intervention d'un découpage singulier des séquences de phonèmes, combiné à l'utilisation d'homonymes. La strophe 165 est ainsi construite sur une suite de termes à double sens :

- *ratta-maṇḍalo*, à la fois ‘cercle [de gens] qui lui est attaché’ et ‘beau disque’ ;
- *sak’-anti-gahana-kkhatta-saṅgha-yutto*, qui renvoie respectivement au ‘groupe serré de *khattiya* auprès de lui’ ; un autre découpage *sa-kanti-gaha-nakkhatta-saṅgha-yutto* laissant apparaître le sens de ‘accompagné de sa cohorte de planète et d’étoiles’ ;
- *udito*, ‘élevé’ c'est-à-dire ‘renommé’, et ‘levé’ dans le sens de ‘dressé’;
- *sulakkhaṇo*, ‘pourvu de bonnes marques’, à la fois celle de l’ ‘homme éminent’ et celles qui sont ‘favorables’ ;
- *rājā*, à la fois ‘le roi’ et ‘la lune’.

Ainsi, si une première lecture laisse entrevoir la figure du roi et sa cohorte de sujets, un second niveau dévoile un sens plus poétique, le roi-lune entouré d’étoiles.

9. « Avec un nom à l’intérieur » (*nāmantarikā*) : la formulation déroute le lecteur du sens recherché, à savoir un nom propre qui est dissimulé dans la forme du discours. Dans le cas de la strophe 166 deux noms sont à l’œuvre : tout d’abord *Isipātana*, c’est-à-dire le parc aux gazelles, dont le nom est évident si l’on combine autrement les différents phonèmes de la stance. D’autre part, *sanātana* qui signifie communément « éternel, pour toujours ». L’auteur prend le soin de se référer également à un autre de ses sens, celui de *Viṣṇu*, parfaitement consigné dans une liste de soixante-six de ses noms contenue dans l’*Abhidhānappadīpikā-ṭīkā* (16). On notera que cet élément « éternel » trouve son modèle dans la stance du *Kāvyaḍarśa* qui porte sur le même procédé (*nāmāntarita*), utilisant le même schéma de phrase, la même idée éternel/non éternel (*sanātanaḥ*), et un nom propre contenant *-tana* comme dernière syllabe (l’arbre *rājātana*) (Gerow, 1971 : 212).

10. « Cachée » (*nibhūtā*) : est une énigme qui contient des termes ayant des caractéristiques similaires, présentés de manière analogique, mais ayant différents sens. Les deux lectures établissent un parallèle entre la course (*dhavanta*) d’un astre, et la course de la vie jusqu’à la mort, l’utilisation d’homonymes venant changer néanmoins la tournure générale : *udayā* (« lever, naissance ») et *atthaṃ* (« coucher, mort »).

11. « Avec des mots identiques » (*samānasaddā*), lorsque l’emploi de mots donne un autre sens par le découpage de ces mots, donnant un synonyme. Le sens est caché par des mots identiques. L’incompréhension résulte de la méconnaissance de ces mots. La strophe 168 met en lumière deux séries de termes dont l’usage n’est pas fréquent dans la littérature pāli : les noms de *Kālāra* et *Attha* pour désigner la ville de *Kapilavatthu* ; et les surnoms attribués à la

reine *Yasodharā*, *Kitti* « la Fameuse » et *mahī* « la Grande ». Leurs agencements sous forme de deux composés distincts participent à rendre la compréhension malaisée.

12. « Confuse » (*sammūlḥā*) : la formulation générale est juste mais suscite cependant le trouble si l'on ne disjoint pas les différentes propositions pour en analyser le sens et les liens causaux qui les unissent. La situation qu'illustre la strophe 169 met en relief cela. La lecture laisse dans un premier temps à penser les chevaux attachés alors qu'ils ont chacun la tête dirigée vers une direction différente. Il faut un second temps d'examen et se sortir de la linéarité de la séquence pour contextualiser l'ensemble. Les deux propositions sont ainsi à comprendre comme deux séries différentes qui impliquent des actions dans des temps différents. Les chevaux sont bien attachés au centre, mais seulement après avoir été remis dans une position adéquate rendant possible l'opération.

13. « Fuyante » (*parihārikī*) : elle est composée d'une série de termes dont l'interprétation est difficile si l'on ne tient pas compte de leur succession syntagmatique. Le sens global est ainsi à construire, l'utilisation de racines, de participes passés, et de noms communs rendant parfois l'opération délicate et l'agencement des termes complexes. L'exemple choisi par Buddharakkhita (v. 170) en atteste. Le composé *jīvana-jānanda-kara-bandhussa* (« du parent suscitant la joie de ceux nés de l'élément vital ») est ainsi au cœur de la stance, assemblage subordonné à *bhāsitaṃ* (« la parole »). Il associe cinq vocables distincts : l'agent principal de la proposition *bandhussa* (« du parent »), suivi du composé *ānanda-kara* formé d'*ānanda* (« la joie ») et de l'adjectif à valeur verbale *kara* (« suscitant ») qui expriment l'action et son objet ; la racine *jā* pour le participe passé *jātānaṃ* (« de ceux nés ») qui complète de manière secondaire l'objet de l'action ; enfin *jīvana* (« de l'élément vital ») compris comme un élément au datif. Ce dernier est défini comme « vie, moyen de subsistance, mode de vie » dans le PED et *A Dictionary of Pali II*, nous nous tournons cependant vers l'*Abhidhānappadīpikā* (445), où *jīvana* est pour « ce qui supporte/soutient la vie » (*pāṇa-dhāraṇe*), soit l'élément ou principe vital.

14. « Avec une chose cachée » (*ekacchannā*) : lorsque le 'contenant' est caché alors que le 'contenu' est en quelque sorte évident. L'énigme prend la forme d'une question dont la clé de la solution est partiellement donnée par description. Comme le souligne Edwin Gerow une partie de la réponse doit être donnée afin que le paradoxe puisse être levé (Gerow, 1971 : 211). Ici, cette partie est relative à l'élément qui « ne donne pas de fruit », aiguillant le lecteur sur la piste de l'arbre. L'ensemble des éléments relatifs à l'arbre *assakaṇṇa* sont bien formulés de manière indirecte : le cheval (*assa*) qui a quatre pattes ; et les descriptions qui concernent l'oreille (*kaṇṇa*), leurs additions permettant de saisir la dernière formulation qui se

réfère à un élément (l'arbre) 'qui est sans fruit'. A noter que la définition la plus usuelle de *assakaṇṇa* concerne le nom d'une montagne qui entoure le Mont Meru, présente en de nombreuses parties du canon et de la littérature pāli. A nouveau, Saṅgharakkhita s'est tourné vers le dictionnaire de synonymes, l'*Abhidhānappadīpikā* (v. 562c), pour rechercher ce sens rare qui a trait à une variété d'arbre.

15. « Avec les deux qui sont cachés » (*ubhayacchannā*) : le 'contenant' et le 'contenu' sont cachés, pour reprendre les termes de Sternbach (1975 : 49). L'énigme fait appel à un outil linguistique qui permet de jouer alternativement avec les dimensions signifiante et signifiée d'un même vocable. Les monosyllabes (*ekakkhara*) se prêtent parfaitement à ce genre de pirouettes linguistiques. Le monosyllabe *ka* est ainsi le ressort de l'énigme des vers 172 : il favorise la construction d'un énoncé interrogatif, *ka* étant alors le pronom interrogatif 'quoi' ; et amène lui-même la réponse à cette question puisqu'il signifie également 'eau'. Nous avons déjà rencontré ce type de procédé mettant en jeu les monosyllabes dans les devinettes du type *pañha-samottara* (VSS 133 et 134).

16. « Combinée » (*saṅkiṇṇā*) : c'est un mélange des devinettes citées précédemment, le sens étant caché par différents artifices techniques. Le commentaire l'exprime parfaitement, il combine dans son exemple trois procédés différents : celui qui régit l'utilisation des *sandhi* (« conjointe » *samagatā*), qui porte sur le découpage de *siddhantādisu* et *siddhan tādisu* ; l'emploi d'un terme dans un sens non usuel (« trompeuse », *vañcitā*), ici *asaṅkhata-padam* qui revêt les sens de « lieu inconditionné (le Nibbāna) » et de « terme d'inconditionné » ; et (« le nom qui est à l'intérieur », *nāmantaritā*) puisqu'un nom propre est à déceler parmi les divers agencements de l'énoncé, ici le terme *samaya* (« temps, condition ») étant ici à découvrir par une seconde lecture.

La construction de ces diverses *paheli* requiert une connaissance approfondie de la langue pāli, leur diffusion étant de fait limitée à un public averti et ne correspondant en rien à un genre populaire. Saṅgharakkhita et Ratanapañña usent d'une large panoplie d'outils linguistiques et grammaticaux à leur disposition exigeant des ressources textuelles certaines : homonymes, synonymes, monosyllabes, étymologie, règle des *sandhi*, etc. Parmi ces instruments de la connaissance, soulignons que l'*Abhidhānappadīpikā* et son commentaire occupent une place de choix, participant à la construction d'œuvres savantes tels que le *Subodhālaṅkāra* et ses commentaires ou encore certaines portions du VSS.

3. 2. 4. Les *yamaka*

3. 2. 4. 1. *Éléments de contexte*

La dix-huitième section du VSS porte sur une des plus anciennes figures reconnues et décrites dans les *śāstra* indiens, le *yamaka*. Procédé très répandu dans la poésie sanskrite dès l'époque la plus ancienne, le *yamaka* a particulièrement occupé les théoriciens indiens qui ont tenté de le définir, de le distinguer des autres formes du discours, et de le systématiser de multiples manières. Figure déterminée par des critères linguistiques, le *yamaka* se définit comme la récurrence d'éléments phoniques identiques et métriquement équivalents. Ces groupes répétés de phonèmes n'ont pas les mêmes significations, ce qui exclut la répétition d'un même mot ou signifié. Il est en cela une figure ou un ornement du mot (*śabdālaṃkāra*), une « figure du signifiant » (Porcher, 1978 : 233). La morphologie du sanskrit, tout comme celle du pāli, est particulièrement adaptée à la construction de ces refrains du fait de sa plasticité : multiplicité des désinences, élisions diverses et applications des règles qui régissent les *sandhi*, homophones, etc.

Toutes les conceptualisations du *yamaka* considèrent avant toute chose leurs aspects formels : la longueur des unités phoniques répétées, et leurs places dans le vers (*pāda*) qui offrent ainsi de multiples possibilités dans l'entreprise de composition. Les théoriciens indiens incluent également dans leurs définitions la répétition de *pāda* entiers, voire de stances entières, ou encore la concaténation de *pāda* où le dernier mot d'un *pāda* est le premier du *pāda* suivant (Söhnen, 1995 : 496). Les vues de Daṇḍin sur le sujet, dans son *Kāvyaadarśa*, nous intéressent ici particulièrement. En effet, elles influencent directement le *Subodhālaṅkāra* dont Ratanapañña s'approprie les stances. Seuls les éléments qui nous permettent de saisir le cadre conceptuel des strophes empruntées au *Subodhālaṅkāra* nous occupent ici, limitant clairement un champ d'études qui a fait l'objet de plusieurs approfondissements par ailleurs (Gerow, 1971 : 223–238 ; Porcher, 1978 : 229–245 ; Söhnen, 1995).

3. 2. 4. 2. *Les yamaka dans le Subodhālaṅkāra*

Tout comme les *paheḷi*, les *yamaka* sont exposés dans la deuxième section du *Subodhālaṅkāra* qui traite des imperfections poétiques (*dosa*), essentiellement lorsqu'est énoncée dans la stance une répétition du mot ou tautologie (*ekattha*) :

*saddato atthato vuttaṃ yattha bhīyyo pi vuccati,
taṃ ekatthaṃ yathā 'bhāti vārido vārido ayaṃ.* (Sbdh 40)

Là où une chose énoncée est formulée plusieurs fois par le mot ou par le son,
Il y a tautologie, comme l'illustre *ayaṃ vārido vārido*²⁰⁸.

L'auteur prend en considération plusieurs paramètres formels dans l'élaboration de ces *yamaka* :

- leurs récurrences au sein des vers : ils peuvent apparaître dans un seul, dans deux, dans trois, ou bien dans les quatre *pāda* ;
- leur localisation à l'intérieur du vers : ils sont positionnés au début (*ādi-*), milieu (*majjha-*), fin (*anta-*), ou encore de manière combinée (début et milieu, etc./*ādi-majjha-*, etc.) ;
- Saṅgharakkhita distingue en outre les *yamaka* continus (*avyapeta*), discontinus (*vyapeta*), et continus-discontinus (*avyapeta-vyapeta*). Dans le premiers cas les séquences phoniques se suivent, sont contiguës ; et inversement pour le second cas de figure. La troisième possibilité implique une séquence continue qui est répétée ailleurs dans la strophe ;
- le fait qu'ils soient difficiles à réaliser (*dukkara*).
- Ratanapañña y ajoute la notion d'*eka-rūpa* (uniforme) pour souligner la répétition d'une unique séquence phonique à divers endroits de la stance.

Tout comme les autres figures poétiques présentées précédemment on peut s'interroger sur les raisons qui font du *Subodhālaṅkāra* la seule œuvre en pāli à les présenter de manière systématique, ce traité n'étant pas parvenu à encourager un registre poétique indépendant.

3. 2. 4. 3. Les *yamaka* dans la littérature pāli

Exception faite du *Jinālaṅkāra* sur lequel nous reviendrons, les *yamaka* sont toutefois bien présents dans la littérature pāli bien qu'ils ne fassent clairement pas l'objet d'une attention ou investigation particulière. De nombreuses compositions incluent ces figures dans le cours de leurs développements. Citons par exemple les *Namakkāra*, poèmes dévotionnels en pāli populaires en Birmanie (Bode, 1909 : 95 ; Ānandajoti Bhikkhu, 2013 : 1),

²⁰⁹*sugataṃ sugataṃ seṭṭhaṃ, kusalaṃ 'kusalaṃ jahamaṃ,*

²⁰⁸ *vārido* signifie respectivement « celui qui offre de l'eau (*vāri-do*) » et « le nuage (*vārido*) » (Cf. Sbdh-aṭ 40).

²⁰⁹ « *The one who is fortunate and fortunately excellent, who has given up wholesome and unwholesome deeds, Who found the deathless peace of the Deathless, who found the Matchless (Nibbāna), and gives the Matchless (to others),*

Who found the Refuge, and is the refuge for the world, the one without passions, who makes the passions fade,

*amataṃ amataṃ sataṃ, asamaṃ asamaṃ dadaṃ,
saraṇaṃ saraṇaṃ lokaṃ, araṇaṃ araṇaṃ karaṃ,
abhayaṃ abhayaṃ thānaṃ nāyakaṃ nāyakaṃ name.*

ou encore la *Sīmavisodhanī* composée également sur le sol birman à la fin du XVI^e siècle (Kieffer-Pülz, 2015 : 439),

*varadaṃ varadaṃ aggaṃ, diccaṃ diccaṃ va vanaṃ,
bodhakaṃ bodhakaṃ pāṇaṃ, deva' devaṃ namāṃ' ahaṃ. (Sīm 1)*

*santaṃ santaṃ sadā vaṭṭaṃ, paṃjaṃ 'bhava suttaṃ,
nibbudaṃ nibbudaṃ tāraṃ, dhamma-varaṃ namāṃ' ahaṃ.*

*suttaṃ suttaṃ bhavane yaṃ, nātanaṃ nātana' rahaṃ,
narā' narā' sadā kaṃsu, saṅgha-varaṃ namāṃ' ahaṃ.*

Comme le suggère Aleix Ruiz-Falqués (2015c) le cadre d'expression privilégié de cette figure est dès lors à situer dans les stances d'introduction des textes dans lesquelles l'auteur se place sous l'égide protectrice du Buddha, du Dhamma, et du Saṅgha. Les œuvres auxquelles le VSS emprunte des vers confirment cette remarque (*Saddanīti*, *Mahārahanīti*, ou encore *Jinacarita*), elles inaugurent toutes leurs textes respectifs.

On peut se demander pourquoi les auteurs s'autorisent à élaborer de telles acrobaties linguistiques si celles-ci bénéficient d'un statut alors peu reluisant parmi les compositeurs. Les formalisations du *Subodhālaṅkāra* nous éclairent ici. Nous l'avons déjà dit, les figures telles que les *yamaka*, fondées sur des répétitions ou tautologies (*ekattha*) comportent des « imperfections » (*dosa*). Cependant, une unique raison peut les rendre acceptables, et semble-t-il estimable. Elle est exprimée dans la stance 86,

*bhaya-kodha-pasaṃsādi viseso tādiso yadi,
vattaṃ kāmīyate doso na tatth' ekatthatā-kato. (Subodh 86)*

Si l'on souhaite exprimer une émotion

Telle que peur, colère, louange, etc.

Alors il n'y a pas d'imperfection due à la répétition.

L'inclusion des *yamaka* est ainsi conditionnée à l'expression d'une intention de la part du compositeur. La structure du *yamaka* permet d'exalter ainsi l'hommage aux trois joyaux qui ouvre les textes, de donner vie à ces stances. Marie-Claude Porcher explique parfaitement d'un point de vue structurel la manière dont les *yamaka* parviennent à dégager une signification latente (Porcher, 1978 : 237). En effet, sa définition comme figure du son lui a

The one without fear, who leads to that fearless place: I will revere (Lord Buddha), the Leader. » (trad. Ānandajoti Bhikkhu, 2013 : 2).

valu d'être dévalorisée de la part des *alaṃkārika*, établissant le postulat que ce procédé langagier n'amenait aucune plus-value de sens, sorte de coquille creuse en définitive. Cependant, bien que ces jeux verbaux portent sur le signifiant, la figure du *yamaka* entraîne toujours une modification du sens et donc du signifié. L'armature même de la strophe permet ainsi de créer toute une gamme d'effets de sens, favorisant des oppositions, des parallélismes, et des assimilations subtiles qui traduisent une intention de la part de l'auteur. Ainsi, loin d'être uniquement une prouesse technique, le choix des positions métriques des différents *yamaka* obéit à une logique savante et poétique, dont la traduction n'est pas en mesure de restituer les aspects. Nous en donnerons quelques exemples ci-dessous.

3. 2. 4. 4. *Les yamaka dans le VSS*

Sur les vingt exemples qui composent cette section du VSS, le *Subodhālaṅkāra* et ses deux rejetons occupent une place de choix : quatorze en sont extraits (onze des commentaires, trois du *Subodhālaṅkāra*) soit l'ensemble des *yamaka* proposés par ces trois œuvres. Mais les autres illustrations ne sont pas en reste. Si deux d'entre elles ne sont en l'état pas identifiées, les autres proviennent de textes majeurs tels que la *Saddanīti*, la *Mahārahanīti*, ou encore le *Jinacarita*. Le VSS nous indique la probable présence de ce dernier dans la région, fait à mettre en regard avec ce qu'écrivait Charles Duroiselle dans la préface de son édition du *Jinacarita* (Duroiselle, 1906 : i) : soulignant la place importante occupée par ce texte à Ceylan, il précisait « *and this renders more singular the fact that the Jinacarita is unknown both in Siam and in Burma* ».

Ce genre poétique célèbre essentiellement le Buddha et ses innombrables qualités, le soleil, etc., la nécessité de lui rendre hommage, les vertus de la pratique, etc. En bref, l'auteur façonne de manière créative une représentation idéale de sa tradition d'appartenance. Ces aspects dévotionnels et esthétiques ne s'opposent toutefois pas aux aspects doctrinaux ou philosophiques. Les deux participent chacune à leurs mesures à l'édification d'un « sens du religieux » (Shulman, 2013 : 407).

Le travail du poète, ici Buddharakkhita dans le *Subodhālaṅkāra*, est minutieux, riche et complexe. Il manie toutes les ressources disponibles de la langue pour dégager des sens inattendus et particulièrement difficiles à saisir : monosyllabes, homonymes, synonymes, élisions multiples (*sandhi*), racines (*dhātu*), etc., font de ces arrangements des pièces savantes dont l'aspect ludique est à la mesure des ressources linguistiques convoquées. Les vers font

usage de nombreuses métaphores et expressions qui favorisent ainsi la création de plusieurs niveaux de sens.

Les divers *yamaka* exposés dans le VSS reprennent ceux exposés dans le *Subodhālaṅkāra* et ses deux commentaires connus, auxquels Ratanapañña intègre d'autres exemples. Ces derniers ont certainement été choisis ou élaborés pour une raison simple : leurs configurations internes ne trouvent pas d'équivalent dans les textes susmentionnés. Ils étoffent ainsi, voire complètent, le champ des figures possibles. Voici résumé l'ensemble des combinaisons qui témoignent de la variété des compositions :

– Les *yamaka* uniques :

- continu au début du premier vers (*paṭhama-pādādi-yamakam abyapetaṃ*), 176, emprunté ;
- continu au milieu du premier vers (*paṭhama-pāda-majjha-yamakam abyapetaṃ*), 177 ;
- continu à la fin du premier vers (*paṭhama-pādanta-yamakam abyapetaṃ*), 178 ;
- continu au début du deuxième vers (*dutiya-pādādi-yamakam abyapetaṃ*), 179 ;
- continu au début du troisième vers (*tatiya-pādādi-yamakam abyapetaṃ*), 180 ;
- continu au début du quatrième vers (*catuttha-pādādi-yamakam abyapetaṃ*), 181.

– les *yamaka* sur l'ensemble des vers :

- continus au début des quatre vers, uniformes et difficiles à faire (*pāda-catukkādi-yamakam abyapetaṃ eka-rūpaṃ dukkaraṃ*), 187 ;
- continus au début des quatre vers (*pāda-catukkādi-yamakam abyapetaṃ*), 184 ;
- continus au milieu des quatre vers, uniformes et difficiles à faire (*pāda-catukka-majjha-yamakam abyapetaṃ eka-rūpaṃ dukkaraṃ*), 188 ;
- continus à la fin des quatre vers, uniformes et difficiles à faire (*pāda-catukkanta-yamakam abyapetaṃ eka-rūpaṃ dukkaraṃ*), 189 ;
- continus au début des quatre vers, uniformes et difficiles à faire (*pāda-catukkādi-yamakam abyapetaṃ eka-rūpaṃ dukkaraṃ*), 190.
- discontinus au début des quatre vers, uniformes et difficiles à faire (*pāda-catukkādi-yamakam eka-rūpa-byapetaṃ dukkaraṃ*), 191 ;
- discontinus au milieu des quatre vers, uniformes et difficiles à faire (*pāda-catukka-majjha-yamakam eka-rūpa-byapetaṃ dukkaraṃ*), 192 ;
- discontinus sur la fin des quatre vers, uniformes et difficiles à faire + (*pāda-catukkanta-yamakam eka-rūpa-byapetaṃ dukkaraṃ*), 193.

– les *yamaka* sur plusieurs vers :

– continus au début des premier et deuxième vers (*paṭhama-dutiya-pādādi-yamakam abyapetaṃ*), 182 ;

– continus sur les débuts des premier, deuxième, troisième vers (*paṭhama-dutiya-tatiya-pādādi-yamakam abyapetaṃ*), 183 ;

– continus au début des premier et deuxième vers (*paṭhama-dutiya-pādādi-yamakam abyapetaṃ*), 185 ;

– continus au début des premier, deuxième, troisième, quatrième vers, difficiles à faire (*paṭhama-catuttha-dutiya-tatiya-pādādi-yamakam abyapetaṃ dukkaraṃ*), 186.

– les *yamaka* sur plusieurs vers concaténés :

Ils sont difficiles à faire, continus au début du deuxième vers et à la fin du premier vers, ainsi qu'à la fin du deuxième vers et au début du troisième vers, ainsi que continus à la fin du troisième vers et au début du quatrième vers (*paṭhama-pādanta-dutiya-pādādi-yamakam abyapetaṃ tathā dutiyya-pādanta-tatiya-pādādi tathā tatiya-pādanta-catuttha-pādādi-yamakam abyapetaṃ dukkaraṃ*), 194.

– *yamaka* sur tout l'ensemble des vers, continus et discontinus :

yamaka total (*sabbato yamakaṃ*), 195.

Nous l'avons évoqué précédemment, ces figures de styles ont, de par leurs organisations internes, le pouvoir d'évoquer un sens et une dynamique singulière. Prenons trois exemples :

– les *yamaka* de la strophe 180 servent l'expressivité de l'énoncé, et donnent ainsi une force à l'image suscitée. Nous la rappelons,

*bhūmito uṭṭhito yāva brahma-lokā vidhāvati,
acci accimato loke ḍayhamānamhi tejasā.*

Lorsque le monde est consumé par le feu,
La flamme de l'incendie déferle depuis la terre,
Et monte jusqu'au monde de Brahmā.

L'auteur appuie ici « la flamme de l'incendie », principal agent du récit dont la puissance poétique le détache des autres éléments relégués alors au second plan.

– la strophe 186 met en exergue la portée laudative de telles élaborations :

*samalaṃ sam alaṅkattum suciraṃsuci rañjaye,
suciraṃ suciraṅgan taṃ sam alaṃ samalaṃbhi yo.*

Lui qui est pur par son halo splendide,
Qui a atteint parfaitement le Nibbāna,
On doit le satisfaire pour longtemps, lui dont le corps est pur,
Pour s’embellir soi-même puisqu’on est impur.

La récurrence des *yamaka* « en écho », les débuts des vers a et d/débuts des vers b et c, servent parfaitement la célébration du Buddha. Le parallélisme des *yamaka* équilibre cet échafaudage linguistique. Il maintient une tension constante entre les divers éléments, l’auteur parvenant à suggérer ainsi un rapport d’identité et de continuité entre eux : le Buddha, le soleil, la pureté, le contentement.

– ou encore la strophe 191 dont les *yamaka* soulignent la mise en opposition des éléments de l’énoncé :

*na bhāsurā te pī surā vibhūsitā
tathā ’surā bhūri surā parājitā,
sabhāsu rājā pī tathā su-rājito
yathā surājanti surā vinissaṭā.*

Ces dieux pourtant parés,
Ne resplendissent pas autant que ceux qui se sont affranchis de l’alcool,
Tout comme de nombreux Asuras défaits à cause de l’alcool,
Tout comme dans les assemblées, un roi même bien apprêté ne brille pas.

Bien que les *yamaka* résultent d’un découpage qui dépasse la frontière du mot, la séquence phonique *surā* permet d’établir un balancement dans chacune des quatre propositions entre deux idées qui s’opposent : s’affranchir de la boisson/resplendir ; être beau/ne pas resplendir ; les dieux défaits/ne pas être plaisant ; le roi apprêté/ne pas rayonner.

Enfin, dernier élément, nous nous interrogeons sur l’absence d’une œuvre majeure dans le VSS lorsque l’on évoque les arrangements et ornements de la langue pāli, le *Jinālaṅkāra*. Il excelle dans le traitement des *yamaka* : de nombreuses stances sont formées sur la base des multiples variations que cette figure offre et qui renvoient à des formalisations théoriques non explicitées. Sa grande valeur rhétorique en fait une pièce hautement estimée des lettrés pāli, comme le résume James Gray dans son introduction à l’édition de ce texte : « *what the Milindapañha is to prose, that the Jinālaṅkāra is in the domain of Pali poetry* » (Jināl 10). Le *Jinālaṅkāra* était connu à Sukhothai dès le XIV^e siècle, figurant dans la liste introductive de la *Traibhūmikathā*, consulté et mentionné explicitement dans la VSS-ṭ. D’autre part l’auteur de

la *Jinakālamālī*, Ratanapañña, s’y réfère lorsqu’il évoque les trois Theras que sont Buddhaghosa, Buddhadatta et Buddharakkhita :

²¹⁰Ensuite, les deux grands theras Buddhadattacariya et Buddhaghosacariya furent célèbres dans le Jambudīpa. Buddhadattacariya, après être allé dans l’île de Laṅka et y avoir acquis trois ouvrages, le *Jinālaṅkāra*, le *Dantadhātu* et le *Bodhivaṃsa* [...]. (Trad. Cœdès, 1925: 10)

Nous avons souligné en introduction notre impossibilité à établir une identité entre l’auteur de la *Jinakālamālī* et celui du VSS, porteurs tous les deux du même patronyme (Ratanapañña). Ce questionnement est persistant : s’ils ne faisaient qu’un, Ratanapañña avait ainsi connaissance du *Jinālaṅkāra*. Il serait ainsi curieux qu’il n’ait pas consulté cette œuvre s’il l’avait à portée de main, et illustrer son propos sur les *yamaka* par les divers exemples qui y sont présentés.

3. 2. 4. 5. Les *yamaka* dans le domaine pratique

Comme pour les *huachai*, rien n’est dit de l’éventuelle articulation des *yamaka* avec une dimension plus pratique, voire ésotérique. Elle existe pourtant bien, mais des investigations sont nécessaires afin d’en tirer des conclusions plus larges. Nous ne ferons qu’évoquer ici une utilisation possible de ces figures linguistiques. Un manuscrit en caractères *tham* du tout début du xx^e siècle, intitulé *Samut phap Traiphum* (สมุดภาพไตรภูมิ) (FAD, 2004 : 8–100), est le témoin d’un emploi possible de ces *yamaka*. Les planches 68 et 69 consignées dans cet ouvrage (reproduites ci-dessous) exposent différents motifs au sein desquels sont insérées des syllabes. Leur sens est ainsi dispersé, seules des notes du copiste apposées à côté de ces esquisses nous indiquent le texte auquel renvoient ces syllabes. Leur utilisation nous reste inconnue, toutefois elles sortent bien du cadre de la stricte poésie pour prendre des tournures plus ésotériques. Disons le de suite, le *Jinālaṅkāra* est ici la source empruntée, certains de ses *yamaka* se prêtant particulièrement aux allitérations et redondances de sonorités.

Sur la planche 68 ci-dessous, trois des six figures représentées s’y réfèrent. Les deux premiers motifs correspondent à des *gomūtrikā* bien connus de la poésie indienne, dont le principe est de positionner les syllabes d’un ou plusieurs vers sur des lignes séparées. Ces syllabes doivent être lues régulièrement en ‘zig-zag’, c’est-à-dire les liant successivement d’une ligne

²¹⁰ Jinak 71, 4–8. *tato aparabhāge Buddhadattācariyo ca Buddhaghosācariyo cā ti ubho mahātherā Jambudīpe pākaṭā ahesuṃ. tesu Buddhadattācariyo Laṅkāḍīpaṃ gantvā Jinālaṅkāraṃ, Dantadhātuvāṃsaṃ, Bodhivaṃsaṃ ca tayo ganthe bandhitvā punāgami.*

à l'autre (Gerow 1971 : 181). Elles se réfèrent aux deux palindromes (*paṭiloma-yamaka*) présents dans les strophes 99 et 100 du *Jinālaṅkāra*. La première figure place alternativement sur ses deux lignes *lo kā yā ta vi se saṃ na vi se saṃ na*, qui sont des composants des deux premiers vers de la strophe 99,

²¹¹ *lokāyātatayā kālo viśesaṃ na na saṃsevi,
viśesaṃ na na saṃsevi lokā yātatayā kālo.*

La grille intermédiaire agence les syllabes *rā ja rā ja ya so pe ta vi se sa ra ci ttaṃ ma yā*, qui composent la strophe 100. Ces mêmes éléments forment les *pāda* a et b qui peuvent également être lus dans les *pāda* suivant de manière inversée, de la fin de b vers a,

²¹² *rājarājayasopetaviśesaṃ racitaṃ mayā,
yāmataṃ cirasaṃsevitapeso yajarājarā.*

Et enfin des syllabes sont chacune apposées sur les différentes feuilles du lotus central, figure connue sous le nom de *padma* (*pāli paduma* « lotus ») (Gerow, 1971 : 184) : *sa* (au centre) *kā ma dā tā vi na yā na ta gū* (à partir du haut, sens des aiguilles d'une montre). Ces syllabes sont les éléments de la strophe 97, stance dont le *yamaka* est « total dans les différents *pāda* » (*pāda-byāsa-mahā-yamaka-gāthā*),

²¹³ *sakāmadātā vinayāmanantaḡū,
sakāmadātā vinayāmanantaḡū;
sakāmadātā vinayāmanantaḡū,
sakāmadātā vinayāmanantaḡū.*

Bien qu'il manque deux syllabes à la formule disposée sur le lotus (*ma* et *n*), le copiste se réfère parfaitement à la strophe telle qu'elle figure dans le *Jinālaṅkāra*.

²¹¹ Jināl trad. 99. « *The time of thy coming into the world was specially distinguished; the time of thy going out from the world was specially distinguished as well.* »

²¹² Jināl trad. 100. « *The dignity with which the King of Kings is endowed has been treated of by me: I, full of religious fervour, until I attain undecay, will resort to him, whom without decay, I have long served.* »

²¹³ Jināl trad. 97. « *The renouncer of his life together with desires, attained to the end of his intention by means of restraint; the giver of his life together with desires, attained Nirvāṇa by various means; he, not allowing himself Kilesas with Kāma attained, by diverse means, to perfect knowledge; he, who attained to perfect knowledge gave mankind their desires.* »

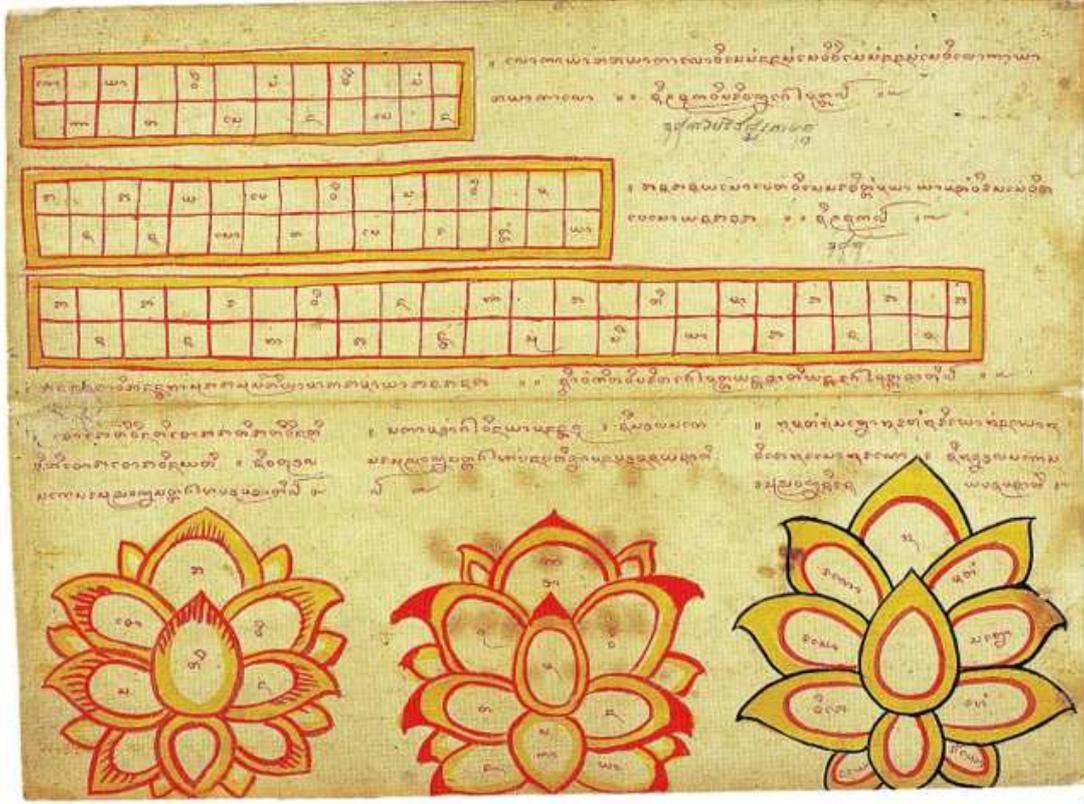


Planche 68 (FAD, 2004 : 78)

La planche suivante (pl. 69) représente quatre *paduma* dont deux sont liés au même texte. La première (en haut à gauche) place *ra* en son centre, et sur chacune de ses feuilles *ve ro bhi ro re ri va mā bhe gā no sū ddhi ta de si ji* (à partir du haut, sens des aiguilles d’une montre). Le copiste renvoie à *ra ve ro ra bbha ra ve ra ve ra ve ra ve re ri va bhe ra ve ra ve ra ve ra ve su di ta gā ra ve ra ve ra ve ra bhā*, ensemble imparfaits de syllabes qui articulent la strophe 98 du *Jinālaṅkāra*, « strophe dont le *yamaka* est continu au début et à la fin » (*abyāpetādy-anta-yamaka-gāthā*),

²¹⁴*raveraverorabhimārabherave,*
raveraveriva bherave rave;
rave rave sūditagārave rave,
raveravedesi jinorave rave.

Enfin, le second motif (en bas à droite) expose les syllabes *sā* (au centre) *su rā ri ra sa ri sa rā se re* (à partir du haut, sens des aiguilles d’une montre), qui constituent la strophe 106,

²¹⁴ Jināl trad. 98. « *The Jina, without enmity at the harsh speech in the struggle with Māra, caused the terror-stricken criers (suffering in hell, &c.), like one trembling (as the sun) in regard to an enemy (Rāhu), by means of utterances well spoken and supplications reverential, to know utterances free from enmity.* »

« strophe dont le *yamaka* contient une syllabe supplémentaire à chaque fois » (*akkhar'-uttarika-yamaka-gāthā*),

²¹⁵ *sāre surāsure sārī rasasārasarissaro,*
rasasārarase sārī surāsurasarassire.

Le copiste nous renvoie à cette strophe, non sans quelques erreurs : *sāre surāsure sārī rasāsārirasa, risaresa sārarase sārī surāsurasarisare.*

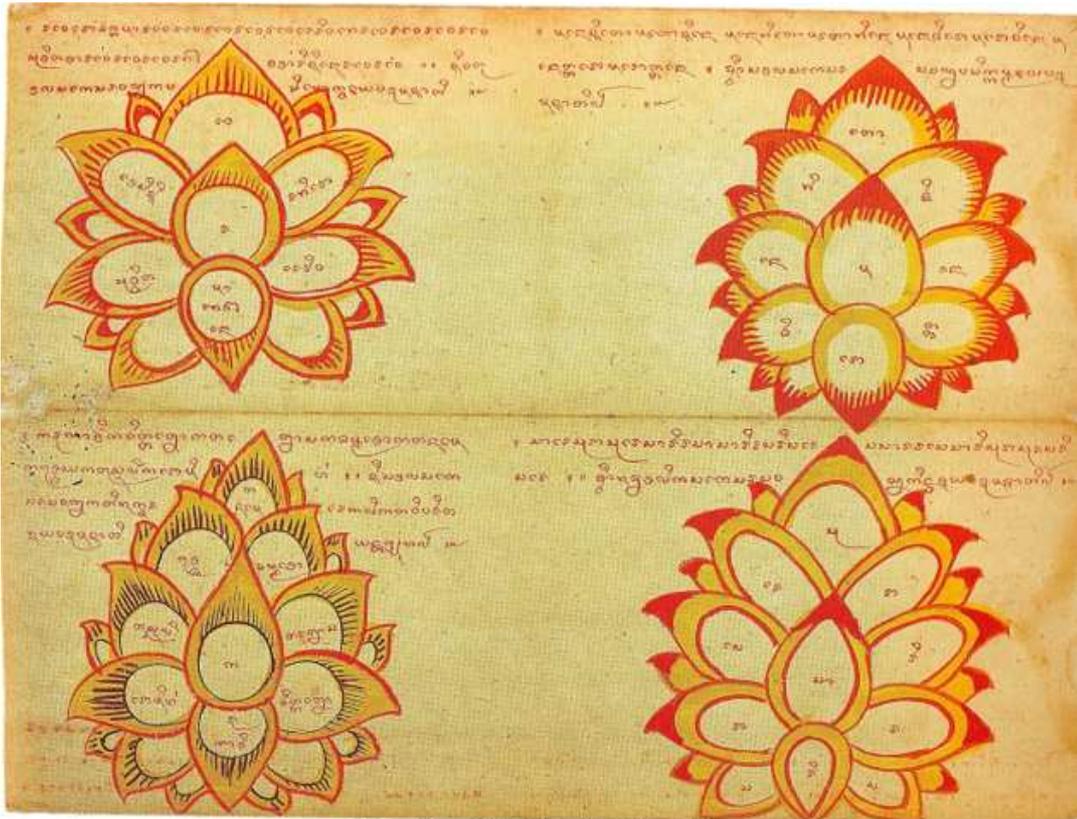


Planche 69 (FAD, 2004 : 79)

3. 3. Conclusion

Au final, Ratanapañña montre à travers ces multiples aspects du discours, sa vaste connaissance en la matière et la complexité de ces domaines d'érudition. Ces différents registres, énigmatiques et poétiques, ont peu fait l'objet d'attention dans le domaine des études pāli. Ils témoignent pourtant de la créativité et du savoir de leurs auteurs, et montre que tous ces courants de savoir se conjuguent et se réfèrent les uns aux autres.

²¹⁵ Jināl trad. 106. « *The Lord of the Lake of the Essence of Sweet Juices, who is the remembrancer of wordlings and celestials in religious essentials, is the filler of the lake-like heads of wordlings and celestials with the best of the essences among the essences of Sweet Juices.* »

L'impact évident de ou des traditions sanskrites dans ces domaines respectifs apporte un appareil conceptuel dans lequel les auteurs pāli trouvent de quoi exprimer et organiser la langue. Des œuvres telles que le *Subodhālankāra* expriment parfaitement cela, ouvrant des perspectives d'études qui n'étaient pas formalisées jusque là, par exemple l'articulation signifiant-signifié du langage, sur laquelle portent les diverse figures exposées dans le VSS. Nous l'avons déjà souligné, une investigation approfondie de cette œuvre essentielle serait particulièrement fructueuse en terme de connaissance linguistique, ne serait-ce que par l'impact qu'elle a eu dans tout le monde du sud-est asiatique.

Bien que l'on soit porté à penser que Ratanapañña opère ici comme un compilateur plutôt que comme un compositeur, il reste néanmoins capable de brasser cette matière linguistique, de la trier et de l'organiser. Cela témoigne en tout état de cause de la somme de documents à disposition, et de la bonne connaissance que Ratanapañña en avait. Probablement son environnement suivait-il son mouvement, une telle exploration linguistique étant difficilement concevable de manière isolée. Ratanapañña pensait certainement s'interroger sur le langage vivant à l'instar des théoriciens indiens. Le choix des figures auxquelles il se consacre reste encore énigmatique, toutefois, dans l'optique générale de son œuvre, cette déclinaison de procédés constitue bien un moyen privilégié d'investigation du langage et de ses potentialités.