

## LE RENOUVEAU D'UN GENRE DRAMATIQUE

La *Nāṭyaśāstra* de **Bharata** ne mentionne pas le genre dramatique du *saṭṭaka*. La première tentative de définition figure dans le prologue du premier représentant du genre qui nous est parvenu : la *Karpūramañjarī* de **Rājaśekhara**.

*sūtradhāraḥ* : (*smṛtvā*) *kadhidaṃ jjeva chaillehim* :  
*so saṭṭao tti bhaṇṇai dūraṃ jo ṇāḍiāe aṇuharadi,*  
*kiṃ puṇa pavesa-vikkhambhaāim iha kevalaṃ*  
*ṇatthi.* [KM I.06]

Le directeur : (Se souvenant.) Les érudits ont dit :  
le *saṭṭaka* ressemble beaucoup à la *nāṭikā*, à  
l'exception du *praveśaka* et du *viṣkambhaka* qui n'y  
apparaissent point<sup>475</sup>. [KM I.06]

**Abhinavagupta** est le premier théoricien à mentionner le *saṭṭaka* à côté de la *nāṭikā*. En effet, selon lui, ce genre dramatique existait avant *Rājaśekhara*. Dans son exégèse sur le *Nāṭyaśāstra*, l'*Abhinavabhāratī*, il fait remarquer que certains théoriciens de l'art dramatique, comme **Kohala**, l'un des disciples de Bharata, ont indiqué (*lakṣita*) divers genres dramatiques, y compris le *saṭṭaka*<sup>476</sup>. D'autres théoriciens tardifs – comme par exemple Rāmacandra et Guṇacandra, disciples de Hemacandra, dans leur *Nāṭyadarpaṇa*<sup>477</sup> – donnent aussi le nom de Kohala, le premier indiquant le *saṭṭaka* parmi les genres théâtraux indiens. La phrase d'introduction de la stance ci-dessus (*kadhidaṃ jjeva chaillehim*, sk. *kathitam eva vidagdhaiḥ*, « les érudits ont dit que ») indique également que ce genre dramatique était connu et défini à l'époque de Rājaśekhara.

Le terme de *saṭṭaka* comporte plusieurs variantes dans les manuscrits (*sāṭaka*<sup>478</sup>, *śāṭaka*, *sāḍika*, *sāṭika*, etc.). L'une d'elles est apparue pour la première fois dans les inscriptions de Bharhut (II<sup>e</sup> siècle av. J.-C.)<sup>479</sup> : *sāḍika-sammadaṃ turāṃ devānāṃ* (sk. : *sāḍika-sammadaṃ tūryāṃ devānām*) « la trompette des dieux est la joie du *saṭṭaka* ». Selon Upadhye, les termes *sāḍika*, *sammada* et *tura* correspondent respectivement à la danse, au chant et à la musique des dieux<sup>480</sup>.

D'après Upadhye, les mots *saṭṭaka* et *nāṭikā* sont des synonymes. La racine √*aṭṭ* est d'origine vernaculaire correspondant au sk. √*nṛt* « danser ». La racine √*naṭ*, qui est un terme prakrit sanskritisé, équivaut à l'*aṭṭ* au causatif, tous deux signifiant « représenter ». À partir de ces deux verbes, on obtient les noms *aṭṭa* et *nāṭa* : « représentation » ; le vocable *aṭṭa* est ensuite complété par le préfixe *sa*. Le terme obtenu *saṭṭa* signifie « avec représentation ». Enfin, les deux termes se transforment en mots abstraits par l'ajout de suffixes : *-ka* pour le mot *saṭṭa* et *-ikā* pour le vocable *nāṭa*. Les deux termes ainsi formés, *saṭṭaka* et *nāṭikā*, signifient tous deux : pièce à représenter<sup>481</sup>.

Suru pense que le nom *saṭṭaka* dérive de la racine √*saṭ* qui, selon le dictionnaire d'Apte, signifie « montrer, exhiber, manifester ». Comme de √*naṭ*, on reçoit *nāṭika*, de √*saṭ* proviennent

<sup>475</sup> *Āryā*.

<sup>476</sup> [NŚ], Ramakrishna, M. K. 1934 : 407 ; [CL], Upadhye, A. N., 1967 : 99.

<sup>477</sup> [ND], Gandhi et Shrigondekar 1959 : 213 ; [CL], Upadhye, A. N., 1967 : 99.

<sup>478</sup> Cf. la *chāyā* et la glose de Vāsudeva dans [KM], Durgaprasad et Parab 1887.

<sup>479</sup> Nous n'avons pas pu consulter la référence originale de cette inscription.

<sup>480</sup> [CL], Upadhye, A. N., 1967 : 103.

<sup>481</sup> Modification résultant des remarques faites par MM. Brocquet et Pinault lors de la soutenance.

les formations *sāṭika*, *sāḍika*, *sātaka*, etc<sup>482</sup>, figurant dans les inscriptions ainsi que dans certaines œuvres, telles que le *Nāṭyadarpaṇa supra.* ou l'*Agnipurāṇa*.

Raghavan, dans son étude sur le *Śṛṅgāraprakāśa* de Bhoja, remarque que le vocable *sāḍaka/sāṭaka* signifie aussi « étoffe », ce qui pourrait être facilement renvoyé au sk. *yavanikā*, terme technique théâtral remplaçant l'appellation « acte » (*aṅka*) dans le *saṭṭaka*<sup>483</sup>.

Il est difficile de déterminer la signification précise du nom de *saṭṭaka*. Nous avons uniquement des mentions du nom comportant diverses variantes, mais rien de concret. Le fait que ce terme n'apparaisse pas dans le *Nāṭyaśāstra* avant l'époque de l'auteur de la *Karpūramañjarī*, prouve que sa place parmi les genres théâtraux était controversée, bien qu'il ait été considéré par certains comme peu important à mentionner. C'est Rājaśekhara qui, à la demande de sa femme, *Avantisundarī* [KM I.11], réintroduit ce genre dramatique, laissant la première définition précise que nous avons citée.

---

<sup>482</sup> [KM], Suru 1960 : lvii.

<sup>483</sup> Raghavan, V. 1963 : 543. Addition résultant des remarques faites par M. Pinault lors de la soutenance.

## 2.1 Rājaśekhara : le *saṭṭaka* et la *nāṭikā* sont « frère et sœur »

Rājaśekhara définissant le *saṭṭaka* par analogie avec la *nāṭikā*, nous devons évoquer quelques caractéristiques de ce genre. Bharata décrit la *nāṭikā* dans le *Nāṭyaśāstra*, après avoir défini les deux premiers genres dramatiques, le *nāṭaka* et le *prakaraṇa*. Selon lui, la *nāṭikā* est un mélange de ces deux genres : le héros est un roi, l'héroïne une princesse. Le thème est inventé, le sujet est une intrigue amoureuse, et le sentiment (*rasa*) principal est érotique (*śṛṅgāra*). La *nāṭikā*, par définition, contient de nombreux personnages féminins, ainsi que de nombreuses danses, chansons, entre autres<sup>484</sup>. Le sentiment érotique dominant dans ce genre, c'est le style gracieux (*kaiśikī*) qui doit être utilisé<sup>485</sup>.

Tous les personnages parlent une langue associée à leur statut social. Comme Bharata l'a indiqué, les héros, les personnages masculins supérieurs, la reine et les courtisanes parlent en sanskrit<sup>486</sup>. Les femmes de haute naissance communiquent en prakrit, l'héroïne et ses amis en langue prakrite de Śūrasena<sup>487</sup>, le bouffon en *prācyā*<sup>488</sup> et les personnages de classe inférieure utilisent d'autres langues prakrites régionales.

Dans le *Nāṭyaśāstra*, Bharata prescrit deux « procédés d'introduction » (*arthopakṣepaka*) lors de la description des genres *nāṭaka* et *prakaraṇa* : la scène d'entrée (*praveśaka*) et la scène de support (*viṣkambhaka*). La scène d'entrée, située entre deux actes (*aṅka*), sert à résumer les incidents survenus<sup>489</sup>, à décrire une bataille, la mort d'une personne, le siège d'une ville<sup>490</sup>, le combat d'un héros, la capture d'un adversaire ou encore la conclusion d'un pacte<sup>491</sup>. Elle relate aussi tout ce qui ne peut tenir en un acte<sup>492</sup>. Ces événements sont décrits en prakrit<sup>493</sup> par des personnages de statut social moyen et bas. Quant à la scène de support, elle est similaire à celle d'entrée (*praveśakavat*), mais se situe au début du premier acte. Les personnages masculins, de statut social moyen<sup>494</sup>, communiquent en sanskrit s'il s'agit d'un *viṣkambhaka* pur (*śuddha*), et ceux de statut moyen et bas en prakrit-sanskrit dans le cas d'un *viṣkambhaka* mixte (*saṃkīrṇa*)<sup>495</sup>.

Comme la *nāṭikā* est une pièce hybride issue du *nāṭaka* et du *prakaraṇa*, ces deux procédés d'introduction sont requis dans ce genre dramatique. Dans la *Priyadarśikā* de Harṣa, après l'introduction (*prastāvanā*), figure une scène de support (*viṣkambhaka*) où le chambellan raconte en sanskrit les événements malheureux, introduisant ainsi l'arrivée mouvementée de l'héroïne dans la pièce. Entre le troisième acte et le quatrième, figure la scène d'entrée (*praveśaka*), dans laquelle deux servantes discutent en prakrit *śaurasenī* des événements qui ont pris une nouvelle tournure. Le sujet de la *Ratnāvalī* de Harṣa est introduit par une scène de support, où le ministre du roi relate en sanskrit l'arrivée tourmentée de l'héroïne à la cour royale.

<sup>484</sup> [NŚ XX.60-62], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 362.

<sup>485</sup> [NŚ XXII.73], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 410.

<sup>486</sup> Tout type de héros, la reine, les mendiants (*parivrāja*), les initiés aux études védiques (*dvija*), les sages (*muni*), les fidèles de Buddha (*śākya*) et les purs brahmanes (*śrotriya*) [hormis le bouffon], les courtisanes, les femmes artistes ainsi que les *apsaras*. [NŚ XVIII.31, 36-42], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 326-328.

<sup>487</sup> Ainsi que les enfants et les fidèles de Śiva. [NŚ XVIII.35], l'héroïne et ses amies en *śaurasenī* [NŚ XVIII.50], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 327 et 330.

<sup>488</sup> [NŚ XVIII.50], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 330.

<sup>489</sup> [NŚ XXI.110], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 397.

<sup>490</sup> [NŚ XX.20], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 356.

<sup>491</sup> [NŚ XX.22], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 35.

<sup>492</sup> [NŚ XX.27], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 356.

<sup>493</sup> [NŚ XX.32], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 397.

<sup>494</sup> [NŚ XXI.107], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 397.

<sup>495</sup> [NŚ XX.36, 108], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 357, 397.

Ici aussi, entre chaque acte, figure une scène d'entrée : deux suivantes discutent en prakrit *śaurasenī* du revirement que prend la situation. De même, dans la *Viddhaśālabhañjikā* de Rājāśekhara, le premier acte commence par une scène de support lorsque l'élève du ministre brahmane du roi explique l'arrivée de l'héroïne à la cour royale. Puis, entre chaque acte, figure une scène d'entrée avec deux suivantes s'exprimant en prakrit *śaurasenī* au sujet du changement de la situation.

Il existe trois autres procédés d'introduction que le poète peut appliquer à son gré : l'annonce dans les coulisses (*cūlikā*), les scènes de « post-acte » (*aṅkāvatāra*) et de « pré-acte » (*mukhāṅka*)<sup>496</sup>. Bharata définit la *cūlikā* comme un procédé d'introduction, lorsqu'un sujet est annoncé dans les coulisses (*antar-yavanikā*) par un personnage quelconque (supérieur, moyen ou inférieur, litt. le cocher, etc.) de l'entourage du protagoniste<sup>497</sup>. Ainsi, toutes les langues sont permises, selon le statut du personnage qui s'exprime hors scène. L'*aṅkāvatāra*, comme l'indique son nom, figure à la fin d'un acte, et il est fondé sur le noyau (*bīja*) de la pièce<sup>498</sup>. Le *mukhāṅka* est un résumé indépendant relaté par un personnage, masculin ou féminin, se situant au début de l'acte<sup>499</sup>.

Le *saṭṭaka* est dépourvu des deux procédés d'introduction requis dans la *nāṭikā*, la scène d'entrée et la scène de support, deux informations que Rājāśekhara donne dans la définition sur ce genre dramatique, mais dont la raison est inconnue. D'autres caractéristiques du *saṭṭaka* apparaissent çà et là dans la *Karpūramañjarī*, sans aucune précision. Par exemple, les actes (*aṅka*) sont signalés par le « lever de rideau » (*yavanikāntara*). Ces caractéristiques ne font pas partie intégrante de la définition du genre. La différence entre une *nāṭikā* et un *saṭṭaka* est tellement infime que ces deux genres ont souvent été confondus dans les manuscrits. Les scribes nomment parfois la *Karpūramañjarī*, la *Rambhāmañjarī* et d'autres *saṭṭaka* tardifs, *nāṭikā*<sup>500</sup>.

Rājāśekhara, dans cette définition, n'explique pas la raison de l'utilisation exclusive de la langue prakrite. Dans la *Karpūramañjarī*, nous trouvons les personnages suivants : le roi, la reine, l'héroïne, l'ascète shaīva, le bouffon, la suivante et les servantes. Selon les règles linguistiques du *Nāṭyaśāstra*, le couple royal devrait communiquer en sanskrit, et le reste des personnages en une langue prakrite. Bharata dispense le héros (ici, le roi), dans certains cas bien spécifiques, d'utiliser le sanskrit, dont nous trouvons des exemples dans la littérature dramatique classique : par exemple, dans la *Viddhaśālabhañjikā*, le bouffon demande au roi pourquoi il s'entretient avec lui en sanskrit, alors qu'habituellement, il le fait en prakrit<sup>501</sup>. De même, dans le *Pañcarātra* de Bhāsa, Arjuna, déguisé en eunuque, s'exprime en prakrit, et le directeur, dans la *Mrcchakaṭikā* de Śūdraka, s'adresse à sa femme (*naṭī*) également en prakrit<sup>502</sup>. Bien que, selon la théorie de Bharata, la reine parle le sanskrit, dans la pratique, les reines des pièces de théâtre classique communiquent en prakrit. Dans le cas de la *Karpūramañjarī*, il serait logique que le héros s'exprime en cette langue car il est entouré uniquement de personnages qui la parlent. Cependant, dans les *nāṭikā*<sup>503</sup>, nous trouvons une distribution similaire des rôles, où le roi conserve le sanskrit comme langue de communication. De plus, le bouffon ne

<sup>496</sup> [NŚ XXI.106], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 397.

<sup>497</sup> [NŚ XXI.109], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 397.

<sup>498</sup> [NŚ XXI.111], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 398.

<sup>499</sup> [NŚ XXI.112], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 398.

<sup>500</sup> Addition résultant des remarques faites par M. Radhakrishnan lors de la soutenance.

<sup>501</sup> [VŚBh], Gray 1906 : 20 ; Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 737.

<sup>502</sup> [MK], Karmakar, R. D. 1937 : 3.

<sup>503</sup> Cf. la *Ratnāvalī* et *Priyadarśikā* de Harṣa et la *Viddhaśālabhañjikā* de Rājāśekhara.

s'exprime pas dans le même dialecte prakrit que les femmes du gynécée. Ainsi, la réflexion du directeur figurant après la stance [KM I.06<sup>504</sup>] est totalement légitime :

*sūtradhāraḥ* : (vicintya) *tā kim ti sakkaam̐ pariharia, pāua-baṁdhe  
paaṭṭo kaī ?* [KM I.06/1]

Le directeur : (Réfléchissant.) Alors, pourquoi le poète a-t-il abandonné le sanskrit, et pourquoi se tourne-t-il vers une composition en prakrit ? [KM I.06/1]

Naikar, dans son étude sur le *saṭṭaka*, explique la consternation du directeur par le fait qu'à l'époque de Rājaśekhara, une pièce de théâtre devait correspondre aux règles de la dramaturgie indienne :

« It was unusual in his days to compose a play entirely in Prakrit, the time-honoured practice being to compose drama mainly in Sanskrit, with an occasional use of Prakrit dialects for certain characters. Hence Rājaśekhara must have thought it necessary for himself to offer some explanation for his digression from the accepted convention<sup>505</sup>. »

---

<sup>504</sup> Cf. *supra*, 2.1 Rājaśekhara : le *saṭṭaka* et la *nāṭikā* sont « frère et sœur.

<sup>505</sup> Naikar 1998 : 143.

## 2.2 Pourquoi abandonner le sanskrit en faveur du prakrit ?

La réponse de l'assistant demande une analyse approfondie. Il semble que Rājaśekhara ait fait un choix « poétique et esthétique » – sauf si le prakrit était la langue du *saṭṭaka* avant son époque, ce pour quoi nous n'avons aucune référence – basé sur ses propres convictions poétiques figurant dans son œuvre sur l'art poétique, la *Kāvyaṃmāmsā*.

### 2.2.1 La singularité de l'expression fait la poésie

*pāripārśvakah* : *savva-bhāsā-cadureṇa teṇa bhaṇidaṃ jjeva jahā*  
*attha-visesā*<sup>506</sup> *te ccia, saddā te ccea,*  
*pariṇamaṃtā[ō] vi,*  
*utti-viseso kavvaṃ bhāsā jā hoī sā hou*<sup>507</sup> ! [KM  
I.07]

L'assistant : Ce [grand] connaisseur de toutes les langues a bel et bien dit que les divers sens<sup>508</sup> (*artha*) sont les mêmes, les sons (*śabda*) sont les mêmes ; bien qu'ils se modifient (*pariṇāmanto*)<sup>509</sup>, c'est la singularité (*viśeṣa*) de l'expression poétique (*ukti*) que l'on considère comme de la « poésie » (*kāvya*), quelle que soit la langue<sup>510</sup>. [KM I.07]

Les commentateurs sanskritistes ont suivi l'idée rigide des théoriciens, selon laquelle la langue prakrite n'est qu'une pure modification (*pariṇāma*) phonétique du sanskrit<sup>511</sup>. Vāsudeva, exégète de la *Karpūramañjarī*, donne l'explication suivante :

Avec l'expression « bien qu'ils se modifient », ce qui est dit c'est que le sanskrit est la source du prakrit. On dit [à ce sujet] dans la *Prākṛta-saṃjīvinī* : la source du prakrit est entièrement en sanskrit. Daṇḍin a dit : la langue prakrite est constitué de diverses [variantes] : des mots dérivés (*tadbhava*) [du sanskrit], identiques (*tatsama*) [au sanskrit] et [appartenant] aux langues vernaculaires (*deśī*). Avec le term « la singularité de l'expression poétique » : la poésie a été définie comme divisée en différentes catégories dans le *Kāvyaṃprakāśa*, en disant « le mot et le sens sont sans défaut », etc.<sup>512</sup>. Le fait de ne pas prêter attention à la singularité de la langue a été énoncé dans le

<sup>506</sup> Suivant la leçon des mss. W et Q, acceptée par Konow, Ghosh, Suru et Poddar. D'autres mss. donnent *-ni/v/esā* que Vāsudeva traduit par le sk. *-niveśās*.

<sup>507</sup> *Āryā*.

<sup>508</sup> À notre avis, le terme *viśeṣa* réfère aux sens propre (*mukhya*) et figuré (*gauṇa*).

<sup>509</sup> Le terme de « modification » (*pariṇāma*) est d'une importance capitale dans cette stance. Ce vocable, à notre avis, ne concerne pas la modification phonétique du sanskrit en prakrit (*tadbhava*) et porte sur toutes les langues (*bhāṣā*) que Rājaśekhara considère comme étant « littéraires ». Ainsi, notre traduction diffère quelque peu des traductions usuelles que nous allons justifier dans ce qui suit.

<sup>510</sup> Modification résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

<sup>511</sup> Cf. toutes les traductions de la *Karpūramañjarī* et Bansat-Boudon 1992 : 164.

<sup>512</sup> L'œuvre de Mammaṭa Bhaṭṭa sur l'art poétique.

[*Sarasvatī*]kaṅṭhābharāṇa<sup>513</sup> : on utilise le sanskrit pour un sujet [spécifique], et le prakrit pour un autre<sup>514</sup>.

Cette conception de la langue prakrite, généralement acceptée, notamment le fait qu'elle provient du sanskrit, a conduit à une interprétation restreinte de la « modification phonétique », comme dans le cas de Konow et Lanman :

« And he who is expert in all languages has said: The various themes remain the same; the words remain the same, although undergoing [certain phonetic] modifications: a poem is a peculiar way of expression, be the language whichever it may.<sup>515</sup> »

Les deux auteurs précisent dans une note que cette « modification » (*pariṇāma*), est le processus phonétique transformant un mot sanskrit en prakrit. Les autres traductions suivent cette interprétation<sup>516</sup>.

Raghavan, dans son *opus magnum* sur le *Śṛṅgāraprakāśa* de Bhoja, a fait plusieurs remarques à ce sujet. D'après lui, Rājaśekhara n'a jamais dit que le prakrit était la langue du *saṭṭaka*. La définition de Bhoja s'appuie sur les énoncés de Rājaśekhara [KM I.06-07], et selon celle-ci, le *saṭṭaka* est écrit en « une langue » (*eka-bhāṣā*) qui peut être n'importe quelle langue littéraire (cf. : *bhāṣā jā hoī sā hou* [KM I.07])<sup>517</sup>. Il aborde l'idée sur l'expression poétique (*ukti*) de Rājaśekhara et cite, entre autres, la stance concernée de la *Karpūramañjarī* :

« To Rājaśekhara, I think, must go the credit of making important the word *ukti*. [...] What we have now as the *Kāvya-mīmāṃsā*, is only the first chapter thereof named *kavirahasya*. According to Rājaśekhara himself, his next chapter dealt with *auktikam ukti-garbhah*. It is a pity that we have lost the bulk of Rājaśekhara's treatise. It must be in that chapter on *Ukti* that Rājaśekhara classified the various *Uktis* into which poetic expression could be brought. [...] *Ukti* in a general sense emphasising the beauty peculiar to Poetry as distinguished from other writings is found used by Rājaśekhara himself in a verse in the Prologue to his *Karpūramañjarī*. [...]»<sup>518</sup> »

Quoi que Raghavan ne traduise pas textuellement la stance [KM I.07], il rend globalement l'idée qu'exprime la strophe selon lui, qui diffère de la traduction usuelle (*supra*)<sup>519</sup> :

« Neither is the idea (*artha*) the point, nor the mere word (*śabda*) but the manner of expressing that idea in words, *Ukti-viśeṣa*, is the thing which makes for Poetry.<sup>520</sup> »

<sup>513</sup> L'œuvre de Bhoja sur l'art poétique.

<sup>514</sup> *pariṇamanto 'pīty anena prākṛtasya saṃskṛta-yonitvam uktam. tad uktaṃ Prākṛta-saṃjīvyāyāṃ : prākṛtasya tu sarvam eva saṃskṛtaṃ yonih iti. Daṇḍiṇā cōktaṃ : tadbhavas tatsamo deśīty anekah prākṛta-kramah iti. ukti-viśeṣa iti tad adoṣau śabdārthau ity ādinā Kāvya-prakāśe nānā-bheda-bhinnaṃ kāvyam upakṣiptam. bhāṣā-viśeṣānādaraś cōktaḥ Kaṅṭhābharāṇe : saṃskṛtenaiva ko 'py arthaḥ prākṛtenaiva cāparaḥ ity.* [KM], Durgaprasad et Parab 1887 : 9. (Modification résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.)

<sup>515</sup> [KM], Konow et Lanman : 225.

<sup>516</sup> [KM], Tucci 1922 : 33-34 ; [KM], Suru 1960 : 80 [KM], Ghosh 1972 : 182 ; [KM], Poddar 1974 : 172 ; « The Prākṛits of the *Karpūramañjarī* », Sambodhi 5 (2-3), juil.-oct. 1976, fournit un argument intéressant. Il met l'accent (pp. 150-151) sur un vers de la *Karpūramañjarī*, strophe 8, acte I, où Rājaśekhara compare le prakrit au sanskrit pour en définir les caractéristiques : « Les différentes significations restent les mêmes ; bien qu'ils subissent des modifications, les mots sont conservés ; un poème, quel qu'en soit le langage, est un mode particulier d'expression. » Shokker conclut ainsi : « Rājaśekhara's statement shows that the adjustment of Prākṛit to Sanskrit in the drama was achieved by taking Sanskrit as a model and pronouncing it in the manner of Prākṛit », Bansat-Boudon 1992 : 164.

<sup>517</sup> Raghavan mentionne Vādiyaṅghāla, selon qui le *saṭṭika*, i.e. le *saṭṭaka*, est une composition en *apabhramśa*. Raghavan, V. 1963 : 541-542. Concernant la définition de Bhoja, consulter 3.1 Une période de spéculations. (Addition résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.)

<sup>518</sup> Raghavan, V., 1938 : 113.

<sup>519</sup> Modification résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

<sup>520</sup> Raghavan, V., 1938 : 113.

Outre les remarques de Raghavan, nous avons trouvé, dans le *Vajjālagga*, un recueil de poèmes prakrits (*gāthā*) attribué à Jayavallabha, une idée similaire à la stance concernée<sup>521</sup> :

« Whether expressed through the medium of Sanskrit or *non Sanskrit*<sup>522</sup>, the sense (thought, idea conveyed [*artha*]) gives rise to extraordinary delight [*apūrva-rasa-viśeṣa*], depending on the kind of listeners (that one gets) – this is indeed very astonishing [*mahāścarya*]<sup>523</sup> »

Cette œuvre comporte un passage considérable sur les diverses règles poétiques, et emploie la même terminologie que les ouvrages de l'*ars poetica* sanskrit. Ces éléments grammaticaux et poétiques sont donc applicables à toutes les langues littéraires.

Notre traduction (*supra*) de la stance concernée s'appuie sur l'idée de Raghavan et la strophe de Jayavallabha. Nous devons donc aborder autrement cette question, en prenant comme point de départ la réponse de l'assistante sur le choix de la langue de la *Karpūramañjarī*, en prêtant une attention particulière aux mots-clefs : *śabda*, *artha*, *pariṇāma*, *ukti*, *viśeṣa* et *bhāṣā*. Les termes que Rājaśekhara emploie, comme le remarque Renou dans son introduction et tout au long de sa traduction de la *Kāvyaṁmāmsā*, ne sont pas habituels. Afin de comprendre l'intention de l'auteur, l'identification de ces termes dans ce traité sur l'art poétique est indispensable. Nous allons également rechercher ces termes et leur contexte dans les traités sur l'art poétique antérieurs à Rājaśekhara et les évoquer brièvement<sup>524</sup>.

### 2.2.1.1 Que signifie *ukti* ?

Le premier concept du langage poétique se trouve dans le *Nāṭyaśāstra* de **Bharata**, faisant partie d'une unité complexe : le théâtre. Dans le chapitre sur le « jeu verbal » (*vācīkābhīnaya*), l'auteur s'exprime sur l'importance de la parole (*vāc*) qui est le corps (*tanu*) dans une représentation théâtrale<sup>525</sup>, le reste (mimiques, gestuelles, costumes, maquillage, etc.) n'étant que des auxiliaires permettant de clarifier l'acception de la parole (*vākyārtha*). Dans ce même chapitre, L'auteur présente la grammaire à appliquer<sup>526</sup>. Dans celui sur le « jeu de la langue » (*vāg-abhīnaya*), qui précède « le jeu verbal »<sup>527</sup>, il stipule trente-six caractéristiques poétiques (*kāvya-lakṣaṇa*)<sup>528</sup>, dix qualités poétiques (*kāvya-guṇa*)<sup>529</sup> et dix fautes (*kāvya-doṣa*) à éviter dans une œuvre littéraire<sup>530</sup> : celles qui distinguent la langue poétique (*kāvya*) du

<sup>521</sup> C'est uniquement le commentateur qui mentionne son nom. Cf. Patwardhan M. V. 1969 : xii.

<sup>522</sup> La traduction originale donne « Prakrit » à la place de « non Sanskrit ». Le terme de *sakkayāsakkaya* (skt. : *saṁskṛtāsaṁskṛta*) désigne toutes les langues littéraires correspondant à la *bhāṣā* de Rudraṭa et Rājaśekhara.

<sup>523</sup> [VL I.02], Patwardhan M. V. 1969 : 4, 271.

<sup>524</sup> Addition résultant des critiques faites par Mme Ratié lors de la soutenance : nous n'avons pas l'intention de résumer les concepts de l'art poétique des prédécesseurs de Rājaśekhara. Nous recherchons et citons uniquement les termes concernés [KM I.07] et leur contexte, qui figurent dans les traités antérieurs à Rājaśekhara. Ce travail est utile car, comme indiqué dans l'introduction, nous avons un seul chapitre de la *Kāvyaṁmāmsā* où l'auteur synthétise les concepts de ses prédécesseurs.

<sup>525</sup> [NŚ XV.02], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 40.

<sup>526</sup> [NŚ XV.06-07.], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 40.

<sup>527</sup> Il est évident que la numérotation des chapitres dans l'édition de Ghosh est erronée : selon celle-ci, le *vācīkābhīnaya* est le XV<sup>e</sup>, le *vāg-abhīnaya* le XVII<sup>e</sup> et le *bhāṣā-vidhāna* le XVIII<sup>e</sup>. L'ordre reste correct : *vāgabhīnaya*, *vācīkābhīnaya*, *bhāṣā-vidhāna*. Cf. [NŚ XV.01], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 40. Cet ordre est primordial, car il suit une logique descriptive : la langue du *kāvya* (*vāgabhīnaya*), qui peut être récitée en sanskrit et en prakrit (cf. *vācīkābhīnaya*), les caractéristiques du sanskrit (cf. *vācīkābhīnaya*), et ensuite les langues prakrites (cf. *bhāṣā-vidhāna*).

<sup>528</sup> [NŚ XVII.04], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 297-98.

<sup>529</sup> [NŚ XVII.95], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 315.

<sup>530</sup> [NŚ XVII.87], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 313.

langage grammatical, philosophique ou ordinaire. Ces éléments poétiques s'appliquent donc aux langues littéraires (sanskrit et prakrit) utilisées dans les représentations théâtrales :

« A play, abounding in agreeable sounds and senses, containing no obscure and difficult words, intelligible to country-people including clever speeches fit to be interpreted with dances, developing sentiments (by many characters) and having suitable segments and their proper union, becomes in this world fit for presentation to spectators.<sup>531</sup> »

**Bhartṛhari**, dans son *Vākyapadīya*, il décrit l'unité du mot et du sens comme étant inséparables<sup>532</sup>. Selon lui, il existe une relation entre les deux : quand le premier est prononcé, son sens se révèle : c'est la voie de l'expression (*ukti*)<sup>533</sup>.

**Bhāmaha**, dans son *Kāvyaḷaṃkāra*, il définit la littérature comme l'unité du mot (*śabda*) et de son acception (*artha*)<sup>534</sup>, cette définition étant valable pour tout type de langage : ordinaire, scientifique, philosophique et littéraire. Il distingue la langue poétique par la subtilité (*cārutā*) qui se manifeste dans l'expression (*ukti*), où les paroles (*śabda*) traduisent une idée (*artha*) contournée (*vakra*)<sup>535</sup>, cette expression (*vakrārtha-śabdokti*) contribuant à l'embellissement du texte<sup>536</sup>. C'est pourquoi, il déclare que la « description contournée » (*vakrokti*) est une figure de rhétorique supérieure aux autres<sup>537</sup>.

**Daṇḍin**, dans son *Kāvyaḷadarśa*, se réfère à l'avis de ses prédécesseurs qui ont défini le corps (*śarīra*) et l'embellissement (*alaṃkāra*) de la littérature (*kāvya*). Selon lui, le corps comporte une série de paroles (*padāvalī*) qui détermine le propos que l'on désire exprimer<sup>538</sup>. C'est l'embellissement qui rend l'œuvre littéraire magnifique (*śobhā*)<sup>539</sup>, portant notamment sur l'acception (*arthāḷaṃkāra*)<sup>540</sup> et le son (*śabdāḷaṃkāra*)<sup>541</sup>. Il existe, selon lui, deux types de langage rhétorique (*vāṇmaya*), le naturaliste (*svabhāvokti*) et le contourné (*vakrokti*)<sup>542</sup><sup>543</sup>, le premier réservé aux textes scientifiques, le second à la poésie. À la fin de la présentation du double-sens (*śleṣa*), il souligne que cette figure de style rehausse la beauté de toutes les expressions contournées (*vakrokti*).

**Vāmana**, dans son *Kāvyaḷaṃkāra-sūtrāṇi vṛtti-sametāni*, donne un aphorisme pour définir la littérature : une œuvre est considérée comme poétique en raison de l'embellissement. Il explique ensuite que le terme « poétique » s'applique [d'abord] au duo formé par le mot et le sens, renforcé (*upādeya*) par des qualités poétiques (*guṇa*) et des figures de style (*alaṃkāra*). Pour lui, les procédés stylistiques sont des enjolivements<sup>544</sup>. L'auteur utilise le terme *ukti* en relation avec une certaine qualité sémantique (*arthaguṇa*), la suavité (*mādhurya*), qui diversifie l'expression (*ukti-vaicitrya*)<sup>545</sup>.

<sup>531</sup> [NŚ XVII.121], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 320.

<sup>532</sup> [VP-Bh II.31], Pillai, K. R., 1971 : 44.

<sup>533</sup> [VP-Bh II.128], Pillai, K. R., 1971 : 128.

<sup>534</sup> [KvĀk-Bh I.16], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 6.

<sup>535</sup> [KvĀk-Bh I.16], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 6.

<sup>536</sup> [KvĀk-Bh V.66], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 111-112.

<sup>537</sup> [KvĀk-Bh II.85], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 6, 21, 49. Toutefois, Bhāmaha ne rejette pas la « description naturaliste » (*svabhāvokti*), il la permet dans certains cas, comme par exemple lors d'un récit (*kathā*), [KvĀk-Bh II. 64], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 52.

<sup>538</sup> [KvĀdDd I.10], Sastrulu, V. V., 2008 : 6 ; Ray, K., 2004 : 9.

<sup>539</sup> [KvĀd II.01], Sastrulu, V. V., 2008 : 57 ; Ray, K., 2004 : 72.

<sup>540</sup> Cf. deuxième chapitre dans le *Kāvyaḷadarśa*.

<sup>541</sup> Cf. troisième chapitre dans le *Kāvyaḷadarśa*.

<sup>542</sup> [KvĀd II.363], Sastrulu, V. V., 2008 : 211 ; Ray, K., 2004 : 213.

<sup>543</sup> [KvĀd II.363], Sastrulu, V. V., 2008 : 211 ; Ray, K., 2004 : 213.

<sup>544</sup> [KvĀSV I.01.01], Durgaprasad et Parab 1926 : 1 ; Jha, G. 1917 : 1 ; Lele, W. K. 2005 : 11.

<sup>545</sup> [KvĀSV III.02.11], Durgaprasad et Parab 1926 : 35 ; Jha, G. 1917 : 55-56.

**Rudraṭa**, dans son *Kāvyaḷamkāra*, définit la littérature comme Bhāmaha. Selon lui, on forme (*racana*) le mot, et c'est cette formation qui crée la beauté (*cārutva*)<sup>546</sup>. L'auteur nomme cinq figures de style, dont l'« expression contournée » (*vakrokti*), divisée en deux : l'une qui comporte un double sens (*śleṣa-vakrokti*), l'autre qui s'exprime par l'intonation (*kāku-vakrokti*)<sup>547</sup>.

**Ānandavardhana**, dans son *Dhvanyāloka*, est le premier théoricien à résumer l'avis de ces prédécesseurs, démontrant que toutes leurs théories sont imparfaites. Pour lui, la littérature ne peut être définie ni par les unes ni par les autres, mais elle ne peut, en aucun cas, être la seule combinaison du mot et du sens. La suggestion (*dhvani*) est, selon l'auteur, l'essence (*ātman*) de la poésie<sup>548</sup> qui peut porter sur l'objet (*vastu*), la figure de style (*alamkāra*) et le sentiment (*rasa*). Dans la stance [DhvĀ I.13], il décrit la suggestion (*dhvani*) comme étant l'excellence ou la particularité de la poésie (*kāvya-viśeṣa*), qui repose sur le duo formé par le mot et son sens, mais qui véhicule une acception subtile, suggérée, tel un écho<sup>549</sup>.

**Rājaśekhara**, dans sa *Kāvya-mīmāṃsā*, présente la définition de la littérature à travers une description légendaire, le Kāvya-puruṣa « Homme de la Poésie », dont l'idée est empruntée au *Harṣacarita* de Bāṇa<sup>550</sup>. L'auteur accepte le duo formé par le mot et son sens comme étant le corps (*śarīra*) de la poésie. Cette base, adoptant une forme grammaticale parfaite<sup>551</sup>, est constituée de cinq qualités poétiques (*guṇa*), de mètres (*chandas*) et de diverses figures de style (*alamkāra*). Selon lui, la poésie est dotée d'un langage (*vacas*) renommé pour ses expressions poétiques (*ukti*), et contient des jeux de mots (*vāk-keli*) et des énigmes<sup>552</sup>.

Il semble que Rājaśekhara utilise le vocable *ukti* « expression poétique » dans un double sens : d'une part, un procédé stylistique correspondant aux concepts de *vakrokti* et de *svabhāvokti* de ses prédécesseurs ; d'autre part, une expression poétique qui se rapproche de l'idée de la *cārutā* de Bhāmaha et Rudraṭa, ainsi que de la *śobhā* de Daṇḍin et Vāmana.

Dans le cinquième chapitre, il traite de la maturité de la parole (*vākya-pāka*) qu'on obtient avec la combinaison du mot et du sens, avec les qualités poétiques (*guṇa*), les figures de style (*alamkāra*), les styles poétiques (*rīti*) et l'expression poétique (*ukti*)<sup>553</sup>, ici, cette dernière étant un procédé stylistique. À certains endroits, quand il parle de la composition du poète, il s'exprime ainsi au sujet du terme *ukti* : « les qualités ou absence de qualités dans un poème sont sous le contrôle de l'expression (*ukti*) [du poète]<sup>554</sup> » ; « [le poète] doit parler partout de manière expressive (*ukti*)<sup>555</sup> » ; « des poètes qui sont de vraies mines de trésor de belles paroles (*ukti*) ».

Rājaśekhara est également le premier théoricien de l'art poétique à avoir porté à un niveau supérieur le terme de *sāhitya* « composition », synonyme de *kāvya*. Pour lui, le « savoir de composer » (*sāhitya-vidyā*) signifie savoir correctement combiner (*sahabhāva*) mot et

<sup>546</sup> [KvĀ-Rṭ II.09/a], Durgaprasad M. P. 1886 : 12.

<sup>547</sup> [KvĀ-Rṭ II.13-15], Durgaprasad M. P. 1886 : 15.

<sup>548</sup> [DhvĀI.01], Ingalls, Masson et al. 1990 : 43-74.

<sup>549</sup> [DhvĀ I.13], Ingalls, Masson et al. 1990 : 131.

<sup>550</sup> [HC I], Cowell et Thomas 1897 : 29-34.

<sup>551</sup> Rājaśekhara cite la strophe IV.58 du *Rgveda* qui a été interprétée par Patañjali, dans son *Mahābhāṣya*, comme le symbole de la grammaire sanskrite. [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 6 ; Renou et Stchoupak 1946 : 42-44 ; Parashar S. 2000 : 31-32.

<sup>552</sup> [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 6 ; Renou et Stchoupak 1946 : 42-44 ; Parashar S. 2000 : 31-32.

<sup>553</sup> [KvM V], Dalal et Shastry 1916 : 20 ; Renou et Stchoupak 1946 : 78.

<sup>554</sup> [KvM IX], Dalal et Shastry 1916 : 46 ; Renou et Stchoupak 1946 : 138.

<sup>555</sup> [KvM X], Dalal et Shastry 1916 : 49 ; Renou et Stchoupak 1946 : 145.

sens <sup>556</sup>. Ce « savoir de composer » est divisé en soixante-quatre sous-catégories (*upavidyā/kalā*)<sup>557</sup>, ce qui donne la « vitalité » (*ājīva*) à une œuvre poétique<sup>558</sup>. C'est ce *sāhitya* qui constitue une étape de plus entre le corps du texte (i.e. le mot et son sens) et l'expression poétique :

« Il ne manque pas de gens connaissant les règles (*śāsana-vid*) sur les formes et les idées (*śabdārtha*), mais ils ne sont pas poètes. L'œil éloquent de celui qui est un trésor d'érudition respandit ; mais s'il est quelqu'un dans le langage (*vacas*) de qui (réside) une idée (*vastu*) neuve (*nava*), celui-là est à la tête des tisseurs de belles expressions (*ukti-saṃdarbhin*), ses vocables (*gira*) sont purifiants.<sup>559</sup>

Bhoja, dans son *Śṛṅgāraprakāśa*, sur la trace de Rājaśekhara, définit ainsi la poésie (*kāvya-lakṣaṇa*) : c'est l'unité (*sāhitya*) du son et du sens. Ensuite, il donne la définition du son (*śabda*), du sens (*artha*), puis des deux (*sāhitya*). C'est justement dans cette dernière catégorie, l'union des deux (*sāhitya*), que Bhoja a classé les divers éléments poétiques, entre autres, la justesse (*doṣa-hāna*), l'emploi des qualités poétiques (*guṇopādāna*), les figures de style (*alaṃkāra-yoga*) et les sentiments (*rasāvīyoga*)<sup>560</sup>.

Sommairement, l'expression poétique (*ukti*) du poète, selon Rājaśekhara, se base sur la composition parfaite (*sāhitya*) du mot et du sens (*śabdārtha*). Ceux-ci sont embellis des éléments poétiques (*guṇa, rīti, alaṃkāra*, les divers *ukti*, etc.) et l'on obtient ainsi un « style travaillé » (*vākya-pāka*). Cette *ukti* est à rapprocher du même terme employé par Bhartṛhari. Abhinavagupta, dans sa glose sur le *Dhvanyāloka* d'Ānandavardhana, après la stance [DhvĀ IV.6], indique que la beauté d'un style comporte d'autres synonymes (*pariyāya*) nuancés (*chāya*), tels que l'expression poétique (*ukti*), la maturité parfaite (*paripāka*), la juxtaposition (*gumpha*) et l'arrangement (*ghaṭanā*), ainsi que l'idée toute nouvelle (*nava-nava*)<sup>561</sup>.

## 2.2.1.2 Que signifie *pariṇāma* ?

### 2.2.1.2.1 Un simple changement phonétique ?

Les grammairiens font dériver la langue prakrite du sanskrit<sup>562</sup> et définissent son lexique comme étant composé de mots dérivés du sanskrit, indentiques au sanskrit et d'origine régionale (*deśī*)<sup>563</sup>.

Afin de désigner les mots parfaitement identiques à ceux du sanskrit, ils utilisent les termes *tatsama* « identique », *saṃskṛta-samā* « identique au sanskrit », *samāna-śabda* « aux sons identiques ». Du fait que ces vocables sont identiques à leurs équivalents sanskrits, ils ne subissent aucune modification (*pariṇāma*) phonétique. Ainsi, les grammairiens ne font que mentionner quelques exemples au début de leur traité.

En ce qui concerne les mots dérivés du sanskrit, ils emploient des termes tels que *tadbhava* « dérivé », *vibhraṣṭa* « dégradé », *saṃskṛta-yoni* « à la base du sanskrit », *saṃskṛta-*

<sup>556</sup> [KvM X], Dalal et Shastry 1916 : 51 ; Renou et Stchoupak 1946 : 150.

<sup>557</sup> [KvM II], Dalal et Shastry 1916 : 4, Renou et Stchoupak 1946 : 31.

<sup>558</sup> [KvM II], Dalal et Shastry 1916 : 5 ; Renou et Stchoupak 1946 : 39-40.

<sup>559</sup> [KvM XIII], Renou et Stchoupak 1946 : 208-209 ; Dalal et Shastry 1916 : 78.

<sup>560</sup> [ŚP], Dwivedi, R. 2007 : 3.

<sup>561</sup> [DhvĀ IV.06], Ingalls, Masson et al. 1990 : 703.

<sup>562</sup> [ŚĀś I.01], Pischel, R., 1877 : 1 ; [PkS I.01], Acharya, K. C., 1968 : 1 ; [ŚBhC I.01], Trivedi, K. P., 1916 : 4.

<sup>563</sup> [NŚ XVIII.02-03], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 321 ; [KvĀd I.33], Sastrulu, V. V., 2008 : 17 ; [ŚBhC I.49], Trivedi, K. P., 1916 : 6 ; [PkS I.01] Acharya, K. C., 1968 : 1.

*vartman* « sur le modèle du sanskrit »<sup>564</sup> et *apabhraṃśa* « corrompu »<sup>565</sup>. C'est justement dans ces cas que le changement phonétique (*pariṇāma*) aurait eu lieu et c'est uniquement ce lexique *tadbhava* que les théoriciens considèrent important. Cette modification est décrite par les vocables comme *viparyasta* « mal conçu »<sup>566</sup>, *saṃskāra-guṇa-varjita* « dépourvu de perfection »<sup>567</sup>, *sādhyamāna* « à accomplir »<sup>568</sup> et *siddha* « accompli »<sup>569</sup>. Aucun auteur n'utilise le terme de *pariṇāma*, « modification », pour expliquer cette transformation phonétique. Or, celle-ci pourrait uniquement concerner la phonétique (*śabda*), le sens (*artha*) restant le même ; par exemple : sk. *lakṣaṇa* > pk. *lakkhaṇa* « caractéristique » ; sk. *deśa* > pk. *desa* « pays » ; sk. *bhāti* > pk. *bhāi/bhādi* « il brille », etc.

Concernant les mots d'origine régionale (*deśī*), **Hemacandra**, dans son *Śabdānuśāsana*, note que les caractéristiques des termes *tatsama* et *tadbhava* ne sont pas valables dans le cas des mots *deśī*<sup>570</sup>. Dans la *Deśīnāmamālā*, il inclut ceux qu'il n'a pas traités dans son œuvre sur la grammaire prakrite et qui ne font pas partie du lexique sanskrit. D'autre part, il note que cette œuvre n'est pas un dictionnaire complet des vocables *deśī*, car ils sont innombrables<sup>571</sup>. Hormis quelques mots *tadbhava* très éloignés du sanskrit, ayant été classés comme *deśī*, le lexique prakrit d'origine régionale ne résulte pas d'une modification (*pariṇāma*) phonétique.

Le seul endroit où nous trouvons ce terme est la littérature jāīna<sup>572</sup>. Toutefois, la modification (*pariṇāma*) qui y est mentionnée concerne uniquement la prononciation de l'*ardhamāgadhī*, langue sacrée des jāīnas, selon les divers patois des disciples.

### 2.2.1.2.2 Une formation grammaticale ?

**Patañjali**, dans le *Mahābhāṣya*, utilise le terme de *vipariṇāma* dans le contexte où opère l'intellect (*buddhi*) et modifie (*vi-pariṇam*) son concept (*sampratyaya*)<sup>573</sup>. Dans d'autres contextes, ce terme signifie une formation casuelle : flexion, déclinaison<sup>574</sup>, augmentation<sup>575</sup> ou autre transformation grammaticale<sup>576</sup>.

**Bhartrhari**, dans le *Vākyapadīya*, emploie le vocable *pariṇāma* dans le sens de la transformation des atomes (*aṇu*)<sup>577</sup>, des sons (*śabda*)<sup>578</sup>, des fruits (*phala*)<sup>579</sup>, des saisons (*rtu*)<sup>580</sup> et de la nature (*prakṛti*)<sup>581</sup>. Il l'utilise également pour décrire les formations grammaticales<sup>582</sup>. Il indique, en lien avec le son (*śabda*), que les atomes, en raison de leur force toute puissante (*sarva-śakti*), par fusion et séparation, constituent toutes formes de

<sup>564</sup> Cf. les références *supra*.

<sup>565</sup> [NŚ], Ramakrishna, M. K. 1934 : 376.

<sup>566</sup> [NŚ XVIII.02] *supra* ; Nitti-Dolci, 1972 : 65.

<sup>567</sup> [NŚ XVIII.02] *supra* ; Nitti-Dolci, 1972 : 65.

<sup>568</sup> [SBhC I.49], [ŚĀś I.01] *supra*

<sup>569</sup> [SBhC I.49], [ŚĀś I.01] *supra*

<sup>570</sup> [ŚĀś I.01] *supra*

<sup>571</sup> [DNM I.03-04], Pischel, R., 1880 : 2-3.

<sup>572</sup> *Alaṃkāratilaka* de Vāgbhaṭa, I.01, Pischel, R., 1900 : 17.

<sup>573</sup> [MhBh I.01.56.06].

<sup>574</sup> [MhBh I.03.09.01].

<sup>575</sup> [MhBh I.03.01.04].

<sup>576</sup> [MhBh-P III].

<sup>577</sup> [VP-Bh I.110], Pillai, K. R., 1971 : 25.

<sup>578</sup> [VP-Bh I.120], Pillai, K. R., 1971 : 27.

<sup>579</sup> [VP-Bh II.185], Pillai, K. R., 1971 : 79.

<sup>580</sup> [VP-Bh III.09.45].

<sup>581</sup> [VP-Bh III.07.47].

<sup>582</sup> [VP-Bh III.14.459, 467].

modification, y compris le mot. Il applique un synonyme, *pāka* « cuisson », d'une part, dans la description de la formation de la parole, qui est d'abord conçue par l'intellect (*manas*), puis, avec l'air inspiré, elle parvient à la maturité (*pāka*) e, enfin, prononcée, elle se révèle au monde<sup>583</sup>. D'autre part, il relie le processus du mûrissement (*paripāka*) des fruits à celui des idées, nommé « révélation subite de l'intellect » (*pratibhā*), obtenu par la naissance, l'étude, la réflexion, la pratique, des causes invisibles et l'association avec les sages<sup>584</sup>. Le terme de *pariṇāma* exprime donc une transformation causale, comme le lait se transforme en yaourt, l'or en divers bijoux et la feuille verte en une feuille sèche. Dans chaque exemple, il y a une cause qui engendre la transformation, conduisant au changement de propriété (*dharmin*) de l'objet<sup>585</sup>. Dans l'art poétique, l'exemple de l'or prenant la forme de divers bijoux sous la main des orfèvres sert d'illustration comment les mots et leurs sens deviennent diverses expressions poétiques grâce aux poètes<sup>586</sup>.

**Rājaśekahara** consacre le sixième chapitre de sa *Kāvyaṃmāṃsā* à la description de la grammaire et, pour les formations nominale et verbale des mots, il utilise les termes *vṛtti*<sup>587</sup> « formation », *vaibhakta/vibhakta* « déclinaison »<sup>588</sup> et *pariṇata* « flexion ».

### 2.2.1.2.3 Un style poétique élaboré ?

C'est dans le *Kāvyaḷamkāra-sūtrāṇi vṛtti-sametāni* de **Vāmana** que nous trouvons, à la fin du troisième chapitre sur les qualités poétiques (*guṇa*), quelques stances où apparaît une analogie entre la maturité d'une œuvre poétique (*kāvya-pāka*) et celle d'une mangue (*cūta-pariṇāma*) :

« It is only when all the qualities (*guṇa*) are fully manifest that poetry is said to be fully ripe or developed; and then alone is this ripening of poetry (*kāvya-pāka*) likened to the ripening of the mango (*cūta-pariṇāma*). That poetry, on the other hand, where we have only the grammatically correct forms of nouns and verbs, and where the subject matter is obscene and the qualities not happily used, – such poetry is disliked by the people, resembling as it does, the ripened (*pāka*) *brinjal* fruit (which on ripening is not fit for eating). That piece of composition, the meaning thereof is entirely devoid of all qualities, is absolutely worthless; such sentences for instance, as the pomegranates and the like; such pieces do not deserve the slightest consideration.<sup>589</sup> »

Lors de l'illustration du style *vaidarbhī*, Vāmana cite une stance qui contient le vocable *pāka* « maturité » relatif à une œuvre poétique qui plaît (*rañjaka*) aux gens dotés d'une empathie esthétique<sup>590</sup> (*sahrdaya*) :

« That attaining which is in speech the excellence of the words shines forth, – wherein even the unreal thing acquires a reality, – is that *vaidarbhī* diction which produces a

<sup>583</sup> [VP-Bh I.113], Pillai, K. R., 1971 : 25.

<sup>584</sup> [VP-Bh II.148, 152], Pillai, K. R., 1971 : 72.

<sup>585</sup> Houben, J. E. M. 1995 : 302-309. Addition résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

<sup>586</sup> Addition résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

<sup>587</sup> [KvM VI], Dalal et Shastry 1916 : 21 ; Renou et Stchoupak 1946 : 81.

<sup>588</sup> [KvM VI], Dalal et Shastry 1916 : 22 ; Renou et Stchoupak 1946 : 83.

<sup>589</sup> [KvĀSV III.2.15], Jha, G. 1917 : 57-58 ; Durgaprasad et Parab 1926 : 36-37.

<sup>590</sup> Nous avons emprunté l'expression « empathie esthétique » à Robert Vischer – en allemand : *Einfühlung*, « ressenti de l'intérieur » – qui l'a créée en 1873 dans sa thèse de doctorat intitulée *Über das optische Zeitgefühl*. Cette formule désigne la relation entre un individu et une œuvre d'art, permettant d'en comprendre le sens. Elie, M., 2009 : 57-100.

peculiar exhilarating effect [i.e. une certaine maturité plaisante] on the hearts of all men with poetic sensibility.<sup>591</sup> »

Il utilise un autre vocable, *prauḍhatva* « plénitude/expertise », pour décrire la maturité de la « vigueur » (*ojas*), s'agissant d'une qualité sémantique liée à l'expression poétique<sup>592</sup>. Cette même idée se reflète dans les paroles de Bhavabhūti, auquel Rājāśekhara fait remonter ses origines poétiques<sup>593</sup> :

Le directeur : Ce qui est la science des Vēda, des *Upaniṣad*, du *Sāṃkhya* et du *Yoga*, pourquoi en parler ? Elle n'a aucune valeur dans [le texte d']une pièce de théâtre ! La maturité (*prauḍhatva*) et l'élégance (*udārātā*) dans la parole (*vacas*), la profondeur (*gaurava*) du sens (*artha*), si elles sont [conjointement] présentes, c'est justement la preuve de l'érudition (*pāṇḍitya*) et de l'art consommé (*vaidagdhya*) [du poète]. [MMdh I.7]<sup>594</sup>

**Rājāśekhara**, dans le cinquième chapitre intitulé « les modes de la maturation poétique » (*kāvya-pāka-kalpa*), reprend cette idée et la reformule :

« – Grâce à l'exercice (*abhyāsa*), la composition d'un poète gagne continuellement en maturité (*pāka*). Qu'est-ce donc que cette maturité (*pāka*) ? disent les maîtres.

– L'évolution (*pariṇāma*), dit Maṅgala.

– Qu'est-ce donc que le terme d'évolution (*pariṇāma*) ? disent les maîtres.

– C'est le fait qu'on perçoit les désinences nominales et verbales (*sup, tiṅ*), autrement dit, la formation grammaticale correcte (*vyutpatti*), dit Maṅgala.

– Mais c'est là, la correction des vocables (*sauśabdyā*). La maturité (*pāka*), c'est la sûreté (*niṣkampatā*) dans l'emploi des mots (*pada-niveśa*), disent les maîtres. On a dit en ce sens :

*On ajoute ou on supprime des mots tant que la pensée (manas) balance ; quand les mots (pada) sont fermement établis (sthāpita), eh bien la parole (Sarasvatī) est parfaite (siddhā).*

– C'est après les avoir pris et repris qu'on finit par fixer les mots : ainsi la maturité (*pāka*) consiste à se détourner du besoin de changer (*parivṛtti*) les mots, disent les tenants de Vāmana. Comme on le dit :

*Quand les mots ne sont plus susceptibles de changer (parivṛtti), c'est ce que les gens versés dans la manière de poser les formes appellent maturité des formes (śabda-pāka).*

– C'est là un manque de talent (*śakti*) et non pas de maturité (*pāka*), dit Avantisundarī [épouse de Rājāśekhara]. Car pour un seul et même sujet (*vastu*), les grands poètes trouvent plusieurs expressions (*pāṭha*) qui ont une parfaite maturité (*paripākatatā*). La maturité (*pāka*) consiste donc à composer une œuvre où les formes (*śabda*), les idées (*artha*), les locutions (*sūkti*) soient appropriées (*ucita*) au sentiment (*rasa*). Comme on l'a dit :

*La maturité d'une œuvre (vākya-pāka), c'est à mon avis ce dont l'ajustement (grathana) en dû ordre (krama), des qualités (guṇa), des ornements (alaṃkāra), des styles (rīti), des locutions (ukti), des formes (śabda) et des idées (artha) délecte (śvad) les beaux esprits (sudhī).*

On a dit aussi :

<sup>591</sup> [KvĀSV I.02.21], Jha, G. 1917 : 8 ; Durgaprasad et Parab 1926 : 6-7.

<sup>592</sup> [KvĀSV III.02.02], Jha, G. 1917 : 50-51 Durgaprasad et Parab 1926 : 31.

<sup>593</sup> Cf. [BR I.16], [BBh I.12], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 12, 521.

<sup>594</sup> [MMdh I.07], Strehly, G., 1885 : 9 ; Bhandarkar, R. G., 1905 : 16.

Y eût-il auteur (*vaktṛ*), y eût-il sujet (*artha*), y eût-il forme (*śabda*), y eût-il sentiment (*rasa*), sans [la maturité, l'œuvre] manque de ce qui fait que la parole (*vāc*) coule comme un miel.

– La maturité (*pāka*) se laisse communiquer, par telle ou telle forme (*śabda*), dit le Yāyāvāriya [i.e. Rājaśekhara], puisque l'effet (*kārya*) qu'elle [la maturité] engendre permet de l'inférer (*anumāna*). Elle est du domaine de l'expression (*abhidhā-viśaya*), et entre dans l'usage pratique (*vyavahāra*) quand les gens de goût (*sahrdaya*) en ont établi la valeur (*artha*).<sup>595</sup> »

C'est le seul endroit où le terme de *pariṇāma* apparaît dans la *Kāvyaṁīmāṁsā*. Dans cette citation, l'idée de Bhartṛhari et celle de Vāmana se profilent clairement. Rājaśekhara emploie, comme exemple, la « transformation » (*pariṇāma*) de neuf fruits en analogie avec la « cuisson » (*pāka*) d'une œuvre. Pour Rājaśekhara, le vocable *pariṇāma* est le synonyme du *pāka*<sup>596</sup>. Dans le dixième chapitre de la *Kāvyaṁīmāṁsā*, nous trouvons un autre exemple où l'auteur utilise le terme « maturité » qu'on obtient par l'étude (*vyutpatti*) et l'exercice (*abhyāsa*) de la poésie :

« C'est après avoir médité le style (*rīti*), considéré les qualités (*guṇa*), pénétré la caravane des formes (*śabda*) et idées (*artha*) et poursuivi les signes (*mudrā*) des belles expressions (*sūkti*), que le sage devra faire effort (*prayatna*) dans le domaine de la composition littéraire : qui donc navigue sans gouvernail sur l'océan ? À s'exercer (*abhyāsa*) tous les jours auprès des sages qui ont savouré les *Upaniṣad* du langage, l'essence du verbe (*vāk-tattva*) finit par épanouir un jour ou l'autre, en quelque mesure et de quelque manière que ce soit, chez l'homme qui a vu beaucoup : – cela vient de la maturation (*pāka*) des belles expressions (*sūkti*).<sup>597</sup> »

Il est évident que Rājaśekhara associe le terme de « maturité » (*pariṇāma/pāka*) à la fois à la qualité littéraire d'une œuvre et à la compétence de l'auteur en matière d'art poétique. Quant à la strophe [KM I.07] en question, le terme de *pariṇāma* indique ce processus de « maturation poétique », commençant par la base i.e. le mot et le sens parfaitement assemblés (*sāhitya*) – transformée (*pariṇāma*) et raffinée (*pāka*) par les divers éléments grammaticaux et procédés stylistiques (*guṇa*, *alaṅkāra*, *rīti*, *ukti*, etc.), pour s'achever en une belle expression poétique (*ukti*). C'est ce que Rājaśekhara appelle, par lien causal, « tel peintre, telle peinture<sup>598</sup> ».

La notion d'*ukti* de Rājaśekhara est à rapprocher des concepts de Bhartṛhari<sup>599</sup> et de Vāmana<sup>600</sup>. Mais comment une expression poétique devient-elle un *ukti-viśeṣa* ?

### 2.2.1.3 Talent créateur, talent réceptif : *ukti-viśeṣa*

**Bhartṛhari**, dans le *Vākyapadīya*, décrit Brahman, source de la parole (*śabda-tattva*) qui se manifeste, dans le monde des mortels, par le sens (*artha*). Cette source unique (*eka*), la graine-mère (*sarva-bīja*), avec la force (*śakti*), prend diverses formes (*anekathā*) : jouissance (*bhoga*), jouisseur (*bhoktṛ*) et objet à jouir (*bhoktavya*)<sup>601</sup>. Selon le modèle de la lumière, le mot (*śabda*) a également deux fonctions (*śakti*) : être perçu (*grāhyatva*) et se faire percevoir (*grāhakatva*)<sup>602</sup>. La force (*śakti*) dépend des mots (*śabda*) ; elle est la base de l'univers,

<sup>595</sup> [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 77-79 ; Parashar S. 2000 : 63-65 ; Dalal et Shastry 1916 : 20-21.

<sup>596</sup> Addition résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

<sup>597</sup> [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 157 ; Parashar S. 2000 : 158-59 ; Dalal et Shastry 1916 : 54.

<sup>598</sup> [KvM X], Dalal et Shastry 1916 : 49 ; Renou et Stchoupak 1946 : 145.

<sup>599</sup> Cf. *supra*, 2.2.1.2.2 Une formation grammaticale ?

<sup>600</sup> Cf. *supra*, 2.2.1.2.3 Un style poétique élaboré ?

<sup>601</sup> [VP-Bh I.01-06], Pillai, K. R., 1971 : 1.

<sup>602</sup> [VP-Bh I.55], Pillai, K. R., 1971 : 12.

l'essence (*ātman*) du talent inné (*pratibhā*) et se manifeste sous diverses formes<sup>603</sup>. Bien que Bharṭṛhari suppose un lien causal entre un concept, son concepteur et son percepteur, il croit que l'inférence (*anumāna*) dépend de la capacité (*śakti*) de ce dernier<sup>604</sup>.

**Bhāmaha** pense qu'avec l'étude (*upadeśa*), on peut composer des œuvres scientifiques (*śāstra*), mais quelqu'un qui souhaite écrire des œuvres littéraires doit être talentueux (*pratibhāvāt*)<sup>605</sup>. Par l'étude, il définit l'acquisition des caractéristiques de la littérature (*kāvya-lakṣaṇa*), de la grammaire, de la prosodie, des épopées, ainsi que des récits, ceux-ci constituant la cause de la littérature (*kāvya-hetu*), etc. Après avoir maîtrisé la grammaire, il faut, selon lui, pratiquer à côté d'un maître et examiner la littérature<sup>606</sup>.

**Daṇḍin** ne partage pas son avis. Pour lui, les trois facteurs réunis, i.e. le talent inné (*pratibhā*), l'étude (*śruta*) et la pratique (*abhiyoga*) constituent la cause (*kāraṇa*) de la poésie, et même si le premier est absent, on peut acquérir une certaine capacité intellectuelle avec les deux autres<sup>607</sup>.

**Vāmana** emploie le terme de *niṣpad* « accomplir/mûrir », synonyme de *pariṇāma* et de *pāka*, en relation avec la *pratibhā*. Pour lui, cette dernière est le noyau (*bīja*) du génie poétique (*kavitva*)<sup>608</sup>, sans quoi, aucune œuvre poétique ne peut être accomplie (*niṣpanna*). Il s'agit d'une capacité particulière que l'on peut obtenir par la naissance et non par les livres (*pustaka*)<sup>609</sup>. Toutefois, il différencie le bon élève (*śiṣya*) du mauvais par sa capacité intellectuelle discriminative (*viveka*)<sup>610</sup>.

Selon **Rudraṭa**, la capacité innée (*śakti*), l'étude (*vyutpatti*) et la pratique (*abhyāsa*) sont les trois éléments permettant de composer une belle (*cāru*) poésie. Il définit la capacité innée (*śakti*) comme une absorption méditative dans laquelle surgissent les mots parfaits. Il indique que cette capacité est également appelée talent (*pratibhā*) par d'autres théoriciens et qu'il en existe deux sortes : l'une innée, l'autre cultivée, la première étant supérieure. Concernant l'étude (*vyutpatti*), elle est définie par la discrimination (*viveka*) correcte en raison de la connaissance de la grammaire, de la prosodie, etc. Une connaissance diversifiée est donc requise. La pratique a lieu à côté d'un excellent poète ou d'une personne juste, de manière assidue. C'est uniquement de cette façon que la poésie peut refléter le talent (*śaktimat*)<sup>611</sup>.

**Ānandavardhana**, dans son *Dhvanyāloka*, ne définit ni le talent, ni l'étude, ni non plus la pratique, et n'élabore aucun système ou consigne. Il aborde ces notions çà et là dans son ouvrage et rattache tout à sa théorie sur la suggestion (*dhvani*). Selon lui, la poésie requiert un talent inné particulier (*pratibhā-viśeṣa*), à la fois surhumain (*aloka-sāmānya*) et vibrant (*parisphurata*)<sup>612</sup>. Grâce à la suggestion (*dhvani*), la littérature est illimitée, relevant du domaine du talent inné<sup>613</sup>. La suggestion se trouve uniquement dans les œuvres des poètes qui possèdent la capacité d'origine (*kāraṇa-śakti*)<sup>614</sup> : un excellent poète est doté d'un immense

<sup>603</sup> [VP-Bh I.118], Pillai, K. R., 1971 : 26.

<sup>604</sup> [VP-Bh I.32-36], Pillai, K. R., 1971 : 6-7 ; cf. Kapoor, K., 2005 : 131-138.

<sup>605</sup> [KvĀk-Bh I.05], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 2.

<sup>606</sup> [KvĀ-Bh I.09-10], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 3.

<sup>607</sup> [KvĀd-D II.104], Sastrulu, V. V., 2008 : 54-55 ; Ray, K., 2004 : 68-70.

<sup>608</sup> [KvĀSV I.03.16], Durgaprasad et Parab 1926 : 3 ; Jha, G. 1917 : 3.

<sup>609</sup> [KvĀSV I.03.16], Durgaprasad et Parab 1926 : 3.

<sup>610</sup> [KvĀSV I.02.01-02.], Durgaprasad et Parab 1926 : 2-3.

<sup>611</sup> [KvĀ-Rṭ I.14-20], Durgaprasad M. P. 1886 : 5-7.

<sup>612</sup> [DhvĀ I.06], Ingalls, Masson et al. 1990 : 119.

<sup>613</sup> [DhvĀ IV.06], Ingalls, Masson et al. 1990 : 702.

<sup>614</sup> [DhvĀ III.16], Ingalls, Masson et al. 1990 : 457.

talent inné (*pratibhātiśaya-yukta*) et n'a aucune difficulté dans la composition poétique<sup>615</sup>. Il fait souvent référence aux gens dotés d'une empathie esthétique (*sahrdaya*). Ces personnes comprennent la suggestion, bien que celle-ci n'ait jamais été enseignée avant lui<sup>616</sup>.

Plusieurs siècles après Bharṭṛhari, ce sont des théoriciens cachemiriens des VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles, **Bhaṭṭa Lollaṭa**, **Śakuṅka**, **Bhaṭṭa Tauta** et **Bhaṭṭa Nāyaka**, qui ont tenté, avec zèle, de comprendre et de décrire comment la psyché humaine peut apprécier (litt. déguster) le sentiment esthétique (*rasa*) représenté dans une pièce de théâtre<sup>617</sup>.

Toutefois, **Rājaśekhara** est le premier à reprendre les idées de Bharṭṛhari<sup>618</sup> et de Vāmana et à les revisiter, dans le quatrième chapitre de sa *Kāvyaṁmāmsā*, intitulé « Disciples et inspiration » :

« – Dans l'activité poétique, le rassemblement mental (*samādhi*) du poète joue le rôle décisif, dit Śyāmadeva. [...]

– L'exercice (*abhyāsa*), voilà ce que Maṅgala préconise. [...]

– Les deux réunis font rayonner le talent (*śakti*), celui-ci est la seule cause (*hetu*) déterminante en poésie, dit Yāyāvāriya [i.e. Rājaśekhara] – Il se développe en partant de l'inspiration (*pratibhā*) et de l'expérience (*vyutpatti*), car les deux actions consistant en l'inspiration (*pratibhā*) et l'expérience (*vyutpatti*) ont le talent (*śakti*) pour agent (*karṭr*). L'inspiration (*pratibhā*) est ce qui fait rayonner (*pratibhāsayaṭi*) dans l'esprit la masse des mots (*śabda*), la caravane des idées (*artha*), la trame des ornements poétiques (*alaṅkāra*), les procédés d'expression (*ukti*) et autre chose de ce genre. [...] L'inspiration (*pratibhā*) est double : créatrice (*kārayitrī*) et réceptive (*bhāvayitrī*). [...] La première] est triple : innée (*sahajā*), empruntée (*āhāryā*) et apprise (*aupadeśikī*) [Selon ces trois sortes d'inspiration,] les poètes (*kavi*) sont aussi de trois sortes : par la grâce de Sarasvatī (*sārasvata*), issu de l'exercice (*ābhyāsika*) et de l'instruction (*aupadeśika*). [...] ils se différencient par] l'excellence [...], dit Yāyāvāriya<sup>619</sup>. [...] L'inspiration réceptive (*bhāvayitrī*) [...] elle fait venir à l'être le labeur et l'intention du poète. C'est grâce à elle, en vérité, que cet arbre, l'activité (*vyāpāra-taru*) du poète, porte ses fruits (*phalita*). [...] Selon leur sujet, ils] sont de deux sortes, ceux qui manquent d'appétit (*ārocikī*) et ceux qui avalent tout jusqu'à l'herbe (*satṛṇābhyavahārī*). [...] Ils sont de quatre sortes, dit Yāyāvāriya : [les deux mentionnés complétés par] les envieux (*matsarī*) et [par] ceux qui (savent) déterminer l'essence des choses (*tattvābhīniveśī*)<sup>620</sup>. Il [l'expert] discrimine les règles de l'entrelacs (*gumphaṇa*) des vocables (*śabda*), il se délecte aux beaux dits (*ukti*), il lèche intensément le nectar du sentiment (*rasa*), il discerne l'intention profonde (*tātparya*) de l'auteur, qui est son cachet (*mudrā*). Grâce à des mérites acquis, seuls quelques beaux esprits – dépérissant eux-mêmes faute d'un juge capable de discerner, et se détournant de l'extérieur –, rencontrent, et parfois seulement, un tel homme qui comprend la peine que donne une œuvre poétique.<sup>621</sup> »

« À quoi sert au poète sa composition poétique, si elle n'existe que dans son esprit, si les sujets aptes à recevoir ne conduisent pas son œuvre aux dix points de l'espace [i.e. gloire, un des buts de la poésie (*kāvya-prayojana*)].<sup>622</sup> »

Selon Rājaśekhara, le pouvoir (*śakti*) est la cause principale (*hetu*) de la poésie, apparaissant sous forme de talent (*pratibhā*), non seulement chez qui prononce (*kārayitrī*) une expression poétique (*ukti*), mais aussi chez qui la comprend (*bhāvayitrī*). Peu importe si ce

<sup>615</sup> [DhvĀ III.31], Ingalls, Masson et al. 1990 : 535.

<sup>616</sup> [DhvĀ I.01/b], Ingalls, Masson et al. 1990 : 58.

<sup>617</sup> Gnoli, R., 1985 : XIV-XX.

<sup>618</sup> Kapoor, K., 2005 : 138.

<sup>619</sup> [KvM IV], Renou et Stchoupak 1946 : 56-58 ; Dalal et Shastry 1916 : 11.

<sup>620</sup> [KvM IV], Renou et Stchoupak 1946 : 62-63 ; Dalal et Shastry 1916 : 13.

<sup>621</sup> [KvM IV], Renou et Stchoupak 1946 : 65 ; Dalal et Shastry 1916 : 14-15.

<sup>622</sup> [KvM IV], Renou et Stchoupak 1946 : 65 ; Dalal et Shastry 1916 : 15.

talent est inné (*sahaja*), approprié (*āhāryā*) ou appris (*aupadeśikī*), c'est l'excellence (*utkarṣa*, *śreyas*<sup>623</sup>) qui fait la distinction. C'est donc le talent qui est capable de créer d'excellentes expressions (*ukti-viśeṣa*), mais celles-ci restent latentes jusqu'à leur approbation par un talent réceptif. Cette idée repose sur le concept de l'école *mīmāṃsā* de la dualité de *puruṣa-prakṛti* et le terme *bhāvayitrī* de Rājaśekhara correspond au *sahṛdaya* de ses prédécesseurs. À la lumière de ces éléments tirés de la *Kāvya-mīmāṃsā*, l'énonciation du poète sur la poésie dans la *Karpūramañjarī* devient d'emblée significative. Il nous reste une dernière notion à examiner.

#### 2.2.1.4 « Quelle que soit la langue » ?

Le terme « langue » (*bhāṣā*) figure dans la grammaire sanskrite, l'*Aṣṭādhyāyī*, de **Pāṇini**, qui signifie la langue sanskrite d'usage [III.02.108], tandis que le vocable *chandasi* [I.02.62] fait référence au sanskrit védique. **Patañjali**, dans son commentaire intitulé *Mahābhāṣya*, désigne le premier par le vocable *laukika* « mondain » et le second par *vaidika* « savant ».

Au sens large, le mot *loka* « monde » indique la région géographique, nommée *āryāvarta*, où les langues mondaines et védiques sont à l'usage. Ce monde est constitué de diverses langues : le sanskrit classique, le sanskrit védique, ainsi que les prakrits, l'*apabhraṃśa*, les patois et les langues des barbares (*mleccha*). Alors que le sanskrit est considéré comme correct (*sādhu*, *śabda*, *dharma*), les autres langues non sanskrites sont estimées incorrectes (*asādhu*, *apaśabda*, *adharmā*). Néanmoins, Patañjali souligne que le domaine d'usage des mots est vaste, provenant du monde qui est la seule autorité. Ainsi, les grammairiens admettent que toutes ces langues, correctes ou incorrectes, sont en usage (*lokataḥ*) et qu'elles véhiculent une certaine dénotation (*abhidhā*). Dans cette éventualité, l'énonciation de Rājaśekhara (*bhāṣā jā hoī sā hou* KM I.07)) inclurait toutes les langues, y compris les patois et le langage des barbares.

Si ces langues sont incorrectes, et que la littérature (*kāvya*) se fonde essentiellement sur la grammaire – principe unanimement approuvé par les théoriciens de l'art poétique –, comment sont-elles devenues aptes à être utilisées en littérature ? Deshpande fournit l'explication suivante :

« The grammar of Sanskrit in the minds of its users was not derived exclusively from a study of Pāṇini's grammar, but there were various different inputs which led to the formation of this user-grammar. Pāṇini's grammar was only one of the many inputs. A study of the existing traditional literature was an important factor. Similarly, the mother-tongue of the user was a very powerful factor. While the grammarians despised any such extraneous influences, the literary tradition often welcomed them. Vākpatriāja says in his *Gauḍavaho*: "The beauty of Sanskrit words blossoms with a tinge of Prakrit. The effectiveness of Prakrit also increases by the elevating process of the Sanskritization. A tinge of Prakrit added to Sanskrit brought Sanskrit closer to the language of the home, while a judicious Sanskritization made Prakrit into a language of a higher cultural status."<sup>624</sup> »

##### 2.2.1.4.1 Langues du théâtre ou langues de la poésie ?

À l'époque du *Nāṭyaśāstra*, la littérature aurait existé en diverses langues. Dans le chapitre sur le « jeu verbal », **Bharata** définit deux langues (*vāc*) à réciter (*pāṭhya*) : le sanskrit

<sup>623</sup> [KvM IV], Dalal et Shastry 1916 : 13.

<sup>624</sup> Deshpande, M. M., 1993 : 35 ; [GV 65], Paṇḍit, Sh. P., 1887 : 20.

et le prakrit<sup>625</sup>. Quand l'auteur décrit le mode d'emploi de différentes langues attribuées aux personnages selon leur rôle à jouer, il précise que ces règles sont exclusivement relatives au théâtre (*nāṭya/prayoga/nāṭaka*). La terminologie « œuvre littéraire » (*kāvya*) figure uniquement dans une stance autorisant les poètes à employer toute autre langue vernaculaire (*deśa-bhāṣā*), car, dans une pièce de théâtre (*nāṭaka*), des poèmes (*kāvya*) issus de plusieurs régions peuvent apparaître (*nānā-deśa-samuttha*)<sup>626</sup>. Il importe donc de distinguer les langues du théâtre de celles de la poésie. Dans cette œuvre, le vocable *bhāṣā* « langue » est utilisé comme terme générique pour toutes les langues. Alors que dans l'univers divin (litt. « au-delà/au-dessus », sk. *ati*) et dans le cercle des aryens (*ārya*) c'est le sanskrit qui est en usage, dans le monde humain (*jāti*), le sanskrit, les prakrits, les dialectes (*[deśa-]bhāṣā*) et les sous-dialectes (*[deśa-]vibhāṣā*), ainsi que les patois des incultes (*mleccha*) se côtoient. Toutefois, deux langues prakrites, la *māhārāṣṭrī*<sup>627</sup> et la *śaurasenī*, sont attribuées aux personnages issus de la classe supérieure.

La position distinguée de ces deux langues, i.e. le sanskrit et le prakrit, apparaît également dans le *Kāmasūtra* de **Vātsyāyana**. Selon lui, les gens civilisés (*nāgaraka-vṛtta*) se cultivent au moyen de récitations, de réunions, de musique, de danse et de théâtre, et racontent des histoires en sanskrit et en prakrit<sup>628</sup>. La littérature prakrite a toujours été considérée comme la langue des gens cultivés (litt. « non-vulgaires », sk. *agrāmya*) :

« The poor (unfortunate) *gāthā* laments when it is being learnt by uneducated rustics (*grāmya*). It is tortured (harassed) like a cow being milked by ignorant (unpractised) milkmen. Oh, *gāthā*, you will be mutilated (disfigured) or be even degraded (corrupted or spoiled) like a piece of sugar-cane being nibbled and munched hard and forcefully by the teeth of a rustic (*grāmīna*)<sup>629</sup>. »

C'est à partir de **Bhāmaha** que le nombre des langues littéraires commence à augmenter. Il introduit l'*apabhraṃśa* en tant que troisième langue<sup>630</sup>. **Daṇḍin** définit, pour la première fois, la *māhārāṣṭrī* comme étant la langue prakrite par excellence (*prakṛṣṭa-prākṛta*). Il reconnaît la *śaurasenī*, la *gauḍī* (i.e. *māgadhī*) et la *lāṭī* en tant que prakrits, et apparente l'*ābhīrī* et les autres dialectes à l'*apabhraṃśa*. Il mentionne la *bhūta-bhāṣā* (i.e. *paśācī*) comme ayant été jadis la langue de la *Bṛhatkathā*, et le sanskrit, le prakrit et l'*apabhraṃśa* sont rattaché à de divers genres littéraires<sup>631</sup>. **Vāmana** demeure silencieux sur l'usage des langues dans la littérature<sup>632</sup>. **Rudraṭa** fixe le nombre des langues littéraires (*kāvya-bhāṣā*) à six (*ṣaḍ-bhāṣā*) : le sanskrit, le prakrit (*māhārāṣṭrī*), la *śaurasenī*, la *māgadhī*, la *paśācī* et l'*apabhraṃśa*. Néanmoins, il souligne que les dialectes régionaux sont nombreux<sup>633</sup>. Pour **Ānandavardhana**, seuls le sanskrit, le prakrit et l'*apabhraṃśa* sont acceptables comme des langues de la littérature, chacune attribuée à divers genres<sup>634</sup>. De leur côté, Daṇḍin, Vāmana et Rudraṭa remarquent que dans le théâtre classique, ces langues (*miśra/bahu-bhāṣā*) varient selon le statut des personnages.

<sup>625</sup> [NŚ XV.05], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 253.

<sup>626</sup> [NŚ XVIII.03, 23, 25, 29, 40, 44, 45, 46, 47, 61], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 92-98.

<sup>627</sup> Bharata ne nomme pas cette langue, mais les règles phonétiques qu'il donne dans [NŚ XVIII] sont celles de la *māhārāṣṭrī*.

<sup>628</sup> [KS I.04.16, 25, 37], Doniger et Kakar 2003 : 19-21.

<sup>629</sup> [VL II.07-08], Patwardhan M. V. 1969 : 7 (sk.), 273 (trad.).

<sup>630</sup> [KvĀk-Bh I.16], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 6.

<sup>631</sup> [KvĀd I.34-38], Sastrulu, V. V., 2008 : 17-19.

<sup>632</sup> [KvĀSV V.01.13], Durgaprasad et Parab 1926 : 62.

<sup>633</sup> [KvĀk-Rt II.12, XVI.36], Durgaprasad M. P. 1886 : 13, 196.

<sup>634</sup> [DhvĀ III.07], Ingalls, Masson et al. 1990 : 418-419.

Le concept linguistique de **Rājaśekhara** est une synthèse des idées de ses prédécesseurs. Pour lui, les deux termes, littérature (*kāvya*) et langue (*bhāṣā*), désignent la même chose<sup>635</sup>. Dans la *Kāvya-mīmāṃsā*, il donne une description détaillée sur les langues qu'il considère comme littéraires. Dans le troisième chapitre, lorsqu'il définit la poésie, il attribue quatre langues à l'« Homme de la poésie » : le sanskrit (sa bouche), le prakrit (ses bras), l'*apabhraṃśa* (ses fesses) et la *paśācī* (ses pieds). À la fin, il rajoute une cinquième catégorie, la langue mixte (sa poitrine)<sup>636</sup>. Rājaśekhara définit ces cinq catégories par genres littéraires, la dernière étant associée, sans aucun doute, au théâtre classique. Comme Daṇḍin, il sépare la *paśācī* du prakrit, car cette langue est attribuée à la *Bṛhatkathā*. Les autres langues prakrites (i.e. la *māhārāṣṭrī*, la *śaurasenī*, la *māgadhi/gauḍī* et la *lāṭī* de Daṇḍin et Rudraṭa) sont regroupées sous un terme générique « prakrit », probablement dû au fait qu'aucune de ces langues n'a jamais été explicitement associée à un genre littéraire spécifique, même si la *māhārāṣṭrī* était la langue de la *Sattasāī*, du *Gauḍavaho*, etc<sup>637</sup>.

Rājaśekhara divise la langue divine (*divya*), i.e. le sanskrit en deux : la langue des dieux (*deva*) et celle des êtres divins (*deva-yoni*). Tous communiquent en sanskrit dans les cieux, mais dans le monde des mortels (*jāti*), certains peuvent changer de langue : les dieux, les *vidyādhara*, les *gandharva* et les *yoginī* conservent le sanskrit comme moyen de communication, mais utilisent des éléments grammaticaux et poétiques en une proportion dissemblable ; les *piśāca* et les fidèles de Śiva parlent la *bhūta-bhāṣā* et les *apsaras* le prakrit<sup>638</sup>. Cette description correspond à l'univers divin et au cercle des aryens de Bharata.

L'auteur, dans la *Kāvya-mīmāṃsā*, donne une description détaillée d'un concours poétique (*parīkṣaṇā*). Lorsque le roi, qui est également poète, organise un concours de poésie<sup>639</sup>, les poètes qui composent en sanskrit, ainsi que les connaisseurs des Vēda, des *purāṇa*, des *smṛti*, de la philosophie, médecine et astrologie, s'installent au Nord<sup>640</sup>. Les poètes qui ouvrent des œuvres en prakrit, suivis des acteurs, danseurs, chanteurs, musiciens, narrateurs, comédiens et batteurs de mesure, prennent place à l'Est. À l'Ouest, se trouvent les poètes récitant en *apabhraṃśa*, avec les peintres, sculpteurs, joailliers, bijoutiers, orfèvres, charpentiers et forgerons. Enfin, au Sud, s'installent les poètes en *bhūta-bhāṣā*, suivis des parasites, courtisanes, saltimbanques, mimes, jongleurs, lutteurs et soldats. Les dames du harem parlent le sanskrit et le prakrit, les serviteurs l'*apabhraṃśa* et le *māgadhi*<sup>641</sup>. À la fin, Rājaśekhara ajoute qu'un poète versé en toutes les langues peut prendre place à son gré.

Cette description sur l'usage des langues dans le monde humain que Rājaśekhara nomme *āryāvarta*, correspond au concept de *bhāratavarṣa* de Bharata, y compris la distribution des langues. Néanmoins, Rājaśekhara a synthétisé le concept linguistique de l'art dramatique et celui de l'art poétique (cf. Annexe I, tableau n°6). Si, dans la littérature (*kāvya*) le sanskrit et le prakrit peuvent être utilisés, la science s'exprime uniquement en sanskrit. Nous pouvons en conclure que, pour Rājaśekhara, le vocable « langue » inclut quatre langues littéraires (*kāvya-bhāṣā*), i.e. le sanskrit, le prakrit, l'*apabhraṃśa* et la *paśācī*. De plus, le terme générique « prakrit » incorpore les langues prakrites majeures, à savoir, la *māhārāṣṭrī*, la *śaurasenī* et la

<sup>635</sup> [KvM II], Dalal et Shastry 1916 : 3 ; Renou et Stchoupak 1946 : 31.

<sup>636</sup> [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 6 ; Renou et Stchoupak 1946 : 42.

<sup>637</sup> Addition résultant des remarques faites par M. Radhakrishnan lors de la soutenance.

<sup>638</sup> [KvM. VIII], Renou et Stchoupak 1946 : 98-104.

<sup>639</sup> [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 157.

<sup>640</sup> [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 158.

<sup>641</sup> [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 158-159.

*māgadhī*. Enfin, la notion de « mélange » (*miśra*) est utilisée pour signaler le plurilinguisme du théâtre classique (*nāṭya-bhāṣā*), et désigner le territoire du *madhya-deśa*, poitrine du Kāvya-puruṣa, où les savants autochtones, tels que Rājaśekhara, connaissent toutes ces langues.

Notre analyse des termes figurant dans la stance [KM I.07], à la lumière de la *Kāvya-mīmāṃsā*, souligne les remarques de Raghavan. L'expression *bhāṣā jā hoī sā hou* réfère aux quatre langues littéraires de Rājaśekhara : le sanskrit, le prakrit, la *paśācī* et l'*apabhraṃśa*. Selon l'auteur, toutes ces langues, basées sur la combinaison (*sāhitya*) du mot et du sens (*śabdārtha*), sont aptes à exprimer la poésie (*ukti*). C'est l'évolution progressive (*pariṇāma* : *vyutpatti* et *abhyāsa*) du poète dans l'art poétique qui lui permettait de composer des expressions (*ukti*) de plus en plus belles (*pariṇāma/pāka*). Rājaśekhara décrit cette évolution (*pariṇāma*) par un lien causal (« tel peintre, telle peinture ») et l'illustre par le mûrissement des fruits. Néanmoins, la vraie poésie (*kāvya*) émane du talent (*pratibhā*) qui est capable de conférer un aspect particulier (*viśeṣa*, *utkarṣa*, *śreyas*) à ces expressions. Celles-ci (*ukti-viśeṣa*) ne sont appréciées que par un public également talentueux qui s'en délecte. Les concepts de Rājaśekhara (*pariṇāma*, *pratibhā*, *kārayitrī* et *bhāvayitrī*) se fondent sur les théories de Bharṭṛhari et de Vāmana<sup>642</sup>.

La stance [KM I.07] de Rājaśekhara est une réponse générale (*sāmānya*), une définition de la poésie (*kāvya-lakṣaṇa*) en termes concis, qui vaut pour ses quatre langues littéraires. La question reste ouverte.

## 2.2.1.5 Pourquoi le prakrit ?

### 2.2.1.5.1 Est-ce un libre choix du poète ?

Rājaśekhara a probablement eu la liberté poétique d'introduire une nouveauté dans le domaine théâtral, mais il est peu probable qu'il ait rompu avec la tradition plurilingue du théâtre classique d'une manière arbitraire, sans objectif.

### 2.2.1.5.2 Est-ce le souhait du « patron » ?

La *Karpūramañjarī* a été commanditée par l'épouse du poète, Avantisundarī [cf. : KM. I.11], et non par son mécène, le roi, comme dans le cas du *Bālarāmāyaṇa* et du *Bālabhārata*, ni non plus par le harem de celui-ci, comme nous le trouvons dans la *Viddhaśālabhañjikā*. Le fait qu'une femme demande à son époux de composer une œuvre littéraire n'est pas étrange dans la littérature prakrite (cf. la *Līlāvai*<sup>643</sup>). Rājaśekhara, dans la *Kāvya-mīmāṃsā*, reconnaît que la femme, à l'instar de l'homme, peut devenir poète ; d'ailleurs il cite souvent les idées de son épouse, érudite en art poétique<sup>644</sup>.

La *Kāvya-mīmāṃsā* nous informe également que le succès d'une œuvre dépend des critiques que prononcent les experts en poésie, le roi et son assemblée, devant lesquels le poète la présente<sup>645</sup>. Le commanditaire (*viññāpaka*) et le critique (*viññānin/bhāvaka*) de l'œuvre forment donc une seule et même personne. Rājaśekhara souligne que « dans la demeure du poète, l'emploi des langues (*bhāṣā-niyama*) est réglé suivant ce que le patron (*prabhu*) a

<sup>642</sup> Addition résultant de la remarques (« conclusion abrupte ») faite par M. Brocquet lors de la soutenance.

<sup>643</sup> [LV-K 41], Upadhye, A. N., 1966 :11 ; Nimkar, S. T., 1988 : 5.

<sup>644</sup> [KvM X]. Renou et Stchoupak 1946 : 155.

<sup>645</sup> [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 157, 159.

fixé<sup>646</sup> ». Étant donné que l’auteur est un *kavirāja*, libre dans ses choix poétiques et linguistiques, il est peu plausible qu’il ait adapté sa pièce au goût de son commanditaire<sup>647</sup>. Rājaśekhara tient beaucoup à cette licence poétique qu’il exprime également dans le *Bālarāmāyaṇa* et le *Bālabhārata*. Néanmoins, le fait que le commanditaire de cette pièce est une femme, experte en art poétique, et notamment l’épouse du poète, n’est pas sans importance.

### 2.2.1.5.3 Est-ce le sujet qui détermine la langue ?

Pour ce qui est de l’utilisation des langues en poésie, Rājaśekhara se prononce en ces termes dans le neuvième chapitre intitulé : « manière de réaliser le sujet » (*artha-vyāpti*) :

« À quoi bon en dire davantage ? Dans toutes les langues comme en sanskrit, il faut procéder suivant la convenance (*sāmarthyā*), suivant le goût (*ruci*), et suivant l’intérêt (*kautuka*) qu’on veut éveiller. Il faut comprendre l’arrangement correct (*abhidhāna*) des formes et des idées (*śabdārtha*) pour manier l’expression et la chose à exprimer (*abhidheya*). On dit à ce propos :

Tel sujet (*artha*) est arrangé (*racana*) par un bon poète (*sukavi*) sous la forme d’une expression (*ukti*) sanskrite, tel autre en prakrit, tel autre encore en mots *apabhraṃśa* ; que dis-je ? Un autre enfin en langue des *bhūta*. Tel sujet se laisse traiter en deux ou trois langues, un autre en quatre : le bon poète dont l’esprit hardi fait comme il a été dit, l’univers est inondé de sa renommée.<sup>648</sup> »

Comme nous l’avons vu dans la citation de Vāsudeva<sup>649</sup>, l’idée d’associer les langues littéraires à des thèmes (*artha*) est généralement attribuée à Bhoja<sup>650</sup>. Cependant, celui-ci ne fait que répéter ce qui a été dit par Rājaśekhara. Le sujet de la *Karpūramañjarī*, comme celui de la *Viddhaśālabhañjikā* est l’amour (*śṛṅgāra*). L’auteur lui-même, en relation avec la langue sanskrite, s’exprime en ces termes :

« Voici la langue des dieux [i.e. le sanskrit] : Tresse (*saṃdṛbha*) de composés et de formes analytiques (*samāsavyāsa*), telle est la langue des mangeurs d’ambrosie, chargée des sentiments d’érotisme (*śṛṅgāra*) et de merveilleux (*adbhuta*), comportant des allitérations (*anuprāsa*), douée de noblesse (*udāra*<sup>651</sup>). »

Ces éléments sont contradictoires et donc peu concluants. Les deux langues se prêtent au traitement de l’amour. La strophe [KM I.08] fournit une réponse précise.

## 2.2.2 *La langue prakrite est naturellement douce*

[*pāripārśvakaḥ* :] avi a,  
*parasā sakkaa-baṃdhā paua-baṃdho vi hoi*  
*suumāro,*  
*purusa-mahilāṇa jettiam ihaṃtaram tettiam*  
*imāṇam*<sup>652</sup>. [KM I.08]

[L’assistant :] Et encore,  
les compositions en sanskrit sont âpres, alors que  
celles en prakrit sont suaves, la différence entre les

<sup>646</sup> [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 147.

<sup>647</sup> [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 149.

<sup>648</sup> [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 143.

<sup>649</sup> Cf. *supra*, 2.2.1 La singularité de l’expression fait la poésie.

<sup>650</sup> Cf. *infra*, 2.2.2.1.2 Le concept de Rājaśekhara.

<sup>651</sup> [KvM VII], Renou et Stchoupak 1946 : 101-102.

<sup>652</sup> *Āryā*.

deux est aussi grande que celle entre un homme et une femme dans le monde. [KM I.08]

Les manuscrits jaïns, y compris les deux plus anciens Q et W, omettent l'intégralité de cette stance. Ghosh, qui base ses éditions sur le manuscrit W, souligne :

« This stanza does not occur in the best ms. W, and a very old ms. B, and modifies the statement about the practical similarity between Pk. and Sk. (one being the evolution of the other) and the author's indifference about the language to be employed in *kāvya*, which is immediately to follow. Hence it has been considered spurious.<sup>653</sup> »

Poddar, dans son étude sur la *Karpūramañjarī*, partage cet avis :

« As regards the verse found in some MSS of KM declaring Sk. to be like a man and Pk. delicate like a woman, it has rightly been pointed out by Prof. Ghosh that it is spurious.<sup>654</sup> ».

Nous suivons l'opinion de Ghosh et Poddar, selon laquelle il s'agit d'un rajout postérieur, car cette stance ne figure pas dans les anciens manuscrits jaïns et son langage diffère quelque peu du reste du texte de la pièce<sup>655</sup>. Cependant, leurs autres arguments ne sont pas tenables :

- a) Rājaśekhara n'était pas indifférent aux langues ;
- b) Cette stance [KM I.08] ne modifie pas l'énoncé de l'auteur dans la stance précédente.

Au contraire, en raison de l'universalité de la stance [KM I.07], la réponse de Rājaśekhara a été complétée plus tard par une strophe supplémentaire. Il convient de remarquer que les manuscrits jaïns, y compris les plus anciens (B, W et Q), omettent non seulement cette stance, mais également la fin habituelle des pièces de théâtre<sup>656</sup>. Cependant, les recensions cachemiriennes (N, O, R, G, D et I) et méridionales (S, U, T, J, X, Y, V et Z) comportent les deux. Alors que la stance [KM I.08] est presque identique dans ces deux groupes de manuscrits, leurs versions de la fin de la pièce divergent considérablement. La stance [KM I.08] signale donc une étape de production intermédiaire, s'agissant d'un rajout postérieur aux manuscrits jaïns B, W et Q, mais antérieur aux manuscrits cachemiriens et méridionaux. Elle a très probablement été rajoutée durant la période de spéculations<sup>657</sup>. (Cf. Annexe I, tableau n° 10<sup>658</sup>)

Les manuscrits du Sud ont inversé la stance précédente avec celle-ci. Ainsi, la phrase d'introduction « Ce [grand] connaisseur de toutes les langues a bel et bien dit » tombe non seulement entre ces deux stances, mais elle interrompt aussi l'unité de deux argumentations suivant une logique : la première est universelle (*sāmānya*) et se réfère à la langue en général, la seconde est spécifique (*viśeśa*) et concerne uniquement le prakrit. L'inversion de ces deux stances renverse cette logique. Les éditions basées sur ces manuscrits ne fournissent aucune explication à ce sujet. Nous avons suivi les manuscrits cachemiriens qui respectent l'ordre des deux stances.

<sup>653</sup> [KM], Ghosh M. 1939 : 67 ; Ghosh 1972 : 145.

<sup>654</sup> [KM], Poddar 1974 : 36.

<sup>655</sup> La stance [KM I.08] est purement en *māhārāṣṭrī*.

<sup>656</sup> Le *kāvya-saṃhāra* et le *praśasti*, ce dernier étant également connu comme *Bharata-vākya*. Cf. 4.1 Comment assembler les éléments d'une pièce de théâtre classique ?

<sup>657</sup> Cf. 3.1 Une période de spéculations.

<sup>658</sup> Concernant la généalogie des manuscrits, consulter l'Introduction *supra* et 5.6 Circulation des manuscrits de la *Karpūramañjarī infra*. Addition résultant du discours de soutenance de Mme Fodor.

Vāsudeva est assez laconique dans son commentaire. Il explique uniquement le terme « femme » (*mahilā*) par un synonyme comportant une connotation « femme amoureuse » (*kāminī*)<sup>659</sup>.

Selon Acharya<sup>660</sup> et Bhattacharya, il s'agit d'une stance de grande importance et nous partageons leur avis. Ce dernier souligne :

« According to Bharata women should speak in prakṛt when they are in female nature (*strīnām strīprakṛtau*), as the result female ascetic may speak in Sanskrit. [...] Though Bharata does not mention what should be the nature of woman, but [...] she should have feelings of love and passion for earthly pleasure. Her body, mind and speech are tender and sweet. [...] Sanskrit, as Bharata says, is a language of *uddāta* type, but Prakṛta is sweet and suitable for love sentiment and expression of tenderness of sweet-herated lady. So Rajashekhara in his prologue of *Karpūramañjarī* says [citation de la stance KM I.08]. We have already told Abhinava views that Prakṛt should be used in the *Bhāratī Vṛtti* for its deep connection with *Kaiśikī Vṛtti* which is suitable for love sentiment.<sup>661</sup> »

La stance [KM I.08] est basée sur une idée figurant dans la *Kāvyaṁmāmsā* et le *Bālarāmāyaṇa* de Rājasekhara et vise à combler habilement sa réponse et préciser le motif pour lequel l'auteur a opté pour la langue prakrite<sup>662</sup>. Elle met en lumière la véritable raison du choix linguistique de l'auteur renvoyant à une stance figurant dans son *Bālarāmāyaṇa* :

La langue divine [i.e. le sanskrit] est grandiose, les principaux prakrits sont doux de nature (*prakṛti-madhura*), l'*apabhraṁśa* est très charmant, la langue des *bhūta* est savoureusement arrangée<sup>663</sup>.

Toutefois, le prakrit et le sanskrit n'étaient pas si nettement tranchés selon la valeur douce ou âpre qu'ils représentent dans les stances de Rājasekhara. Le terme « doux » (*mādhurya*) était déjà présent dans les épigraphes d'Asoka comme une qualité sémantique comportant la répétition<sup>664</sup>. Dans le *Rgveda*, nous trouvons une stance dans laquelle l'adjectif « doux » (*madhu*) est appliqué à la langue védique<sup>665</sup> (*chandas*)<sup>666</sup>. Dans le *Mahābhārata*, ce terme figure plusieurs fois en relation avec la parole, le chant et les gens maîtrisant une langue sophistiquée<sup>667</sup>. Dans l'*Arthaśāstra* de Kauṭilya, nous trouvons une description d'un « langage de la diplomatie<sup>668</sup> » qui définit l'âpreté comme une écriture irrégulière (*viśama-varṇa*), rude (*sthita*) et vive (*apṛati-rāgin*), et la suavité par une écriture régulière (*sama-varṇa*), entrecoupée (*cheda*), onctueuse (*cikkaṇa*) et délicate (*mṛdu*)<sup>669</sup>. Il semble que cet adjectif correspond à une langue recherchée, disons « littéraire ».

Amour, femme et douceur ont été définitivement associés à la langue prakrite avec la *Sattasāi* de Hāla, qui unit la poésie prakrite, semblable à l'ambrosie, à l'art amoureux (*kāma*)<sup>670</sup>. Ce « lieu commun » est ensuite devenu récurrent dans la littérature prakrite ; celle-ci foisonne d'exemples, comme dans le *Vajjālagga* et le *Gauḍavaho* :

<sup>659</sup> [KM], Durgaprasad et Parab 1887 : 9.

<sup>660</sup> « Dr. Ghosh omits one important verse which is clearly in M. », [PkS], Acharya, K. C., 1968 : 49.

<sup>661</sup> Bhattacharya, S. 2005 : 273-274. Cette remarque d'Abhinavagupta est également citée dans les ouvrages de Bansat-Boudon, cf. Bansat-Boudon 2004 : 230 ; Bansat-Boudon 1992 : 323.

<sup>662</sup> Addition résultant des remarques faites par Mme Ratié lors de la soutenance.

<sup>663</sup> [BR I.11/ab], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 5.

<sup>664</sup> Tieken, H., 2006 : 95-115.

<sup>665</sup> Modification résultant des remarques faites par M. Pinault lors de la soutenance.

<sup>666</sup> [RV VI.11.03].

<sup>667</sup> [MBh I.14.01/03, I.65/07, I.73/36].

<sup>668</sup> Nous avons emprunté ce terme à Tieken, cf. Tieken, H., 2006 : 111.

<sup>669</sup> [AS-K II.10/10, II.13/24-25].

<sup>670</sup> [SS 02.], Boccali, Sagramoso et al. 1990 : 35 ; Khoroché P. et Tieken H. 2009 : 3.

« While Prakrit poetry [*prākṛta-kāvya*], charming [*lalita*], full of sweet (pleasing) sounds (diction) [*madhurākṣara*], loved by young ladies and characterised by the sentiment of love [*saśṛṅgāra*] is available, who can possibly bear and read Sanskrit poetry?<sup>671</sup> »

« New subjects, rich compositions sweet on account of the softness [*śiśira*, comm.: *madhurā*] of their words: these have nowhere abounded, since the world began, except in Prakrit.<sup>672</sup> »

### 2.2.2.1 Amour et suavité selon l'art poétique

Dans le *Nāṭyaśāstra*, les composantes de la représentation théâtrale sont, pour **Bharata**, l'unité du jeu (*abhinaya*) avec le corps (*āṅgika*), la parole (*vācika*), les costumes (*āhārya*) et les manifestations corporelles spontanées (*sāttvika*)<sup>673</sup> de l'acteur. Il décrit huit sentiments, dont quatre principaux – amoureux (*śṛṅgāra*), héroïque (*vīra*), furieux (*raudra*) et odieux (*bībhatsa*) –, et quatre secondaires, comique (*hāsya*), merveilleux (*adbhuta*), pathétique (*karuṇa*) et terrible (*bhayānaka*). Tous les sujets (*artha*) sont dotés d'un ou de plusieurs sentiments (*rasa*). On connaît huit états émotionnels durables (*sthāyibhāva*), chacun correspondant à un sentiment : la passion (*rati*) est relative à l'amoureux, la colère (*krodha*) au furieux, la tristesse (*śoka*) au pathétique et la peur (*bhaya*) au terrible. De même, le courage (*utsāha*) correspond à l'héroïque, le dégoût (*jugupsā*) à l'odieux, le rire (*hāsa*) au comique et l'émerveillement (*vismaya*) au ravissement. Les causes (*hetu*) engendrant les sentiments sont des états stimulants (*vibhāva*), car ils les éveillent (*vibhāvyate*). Les états qui en sont issus (*anubhāva*) permettent de les ressentir (*anubhāvyate*), et ce sont les états transitoires (*vyābhicāri-bhāva*) qui les transmettent. Chacun de ces états émotionnels (*bhāva*) agit au moyen du jeu (*abhinaya*) de la parole (*vāg*), du corps (*aṅga*) et des manifestations corporelles spontanées (*sattva*). Un sentiment est produit (*niṣpatti*) lorsque ces trois sortes d'état émotionnel apparaissent ensemble (*saṃyoga*) et se manifestent (*vyañjana*) en un état durable. Le spectateur (*nāṭya-yokṛt*) reconnaît (*viññeya*) un sentiment par analogie (*sāmānya*) avec l'état durable correspondant. C'est ainsi que les spectateurs intelligents (*su-manas*) expérimentent (litt. dégustent : *āsvādayanti*) un sentiment<sup>674</sup>. Ce concept est connu, dans l'art poétique, comme le *Rasasūtra* de Bharata.

Le corps du théâtre, i.e. le texte (cf. *supra*), doit être composé de manière à pouvoir véhiculer ces sentiments. La déclaration de Bharata à ce sujet est explicite. Selon lui, les divers états émotionnels sont des effets (*karuṇa*) car ils animent (*bhāvayati*) le sujet de la poésie (*kāvyaārtha*), c'est-à-dire, ce que le poète souhaite exprimer (*kaver antargataṃ bhāvam*). Vu que le terme de *rasa* était réservé au théâtre, **Bhāmaha**<sup>675</sup> et **Daṇḍin** ont emprunté à la poésie non-dramatique le vocable *rasavat* « doté du sentiment », faisant allusion au concept de Bharata. **Rudraṭa**, quant à lui, fait un pas en avant, disant que les grands poètes rendent la poésie (*kāvya*) savoureuse (*sarasa*)<sup>676</sup>. Il déclare clairement que le sentiment amoureux est le meilleur et affirme que, sans sentiment, la littérature reste fade<sup>677</sup>. Dans le même sens, **Ānandavardhana** désigne le *rasa* comme l'élément le plus essentiel de la suggestion (*dhvaner*

<sup>671</sup> [VL III.11], Patwardhan M. V. 1969 : 11, 275.

<sup>672</sup> [GV I.92.], Paṇḍit, Sh. P., 1887 : 28.

<sup>673</sup> [NŚ VI. 23, VIII.09], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 103, 151.

<sup>674</sup> [NŚ VI.15-38, VII.01-08], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 100-107, 119-122.

<sup>675</sup> [KvĀk-Bh V.62], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 110-111. Néanmoins, Bhāmaha considère le *rasa* comme un élément important du *mahākāvya*. [KvĀk-Bh I.21], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 8.

<sup>676</sup> [KvĀk-Rt I.04], Durgaprasad M. P. 1886 : 3.

<sup>677</sup> [KvĀ-Rt II.38, XV.21], Durgaprasad M. P. 1886 : 17, 163-166.

*ātmāṅgi*)<sup>678</sup>. Toutefois, **Rājasekhara** est le premier théoricien à définir le sentiment en tant qu'essence (*ātman*) de la poésie<sup>679</sup>. Le sentiment et sa réalisation constituent donc des éléments cruciaux, non seulement au théâtre, mais également en poésie. **Abhinavagupta** appuie cette thèse et souligne :

« C'est dans le théâtre que sont les *rasa* (*nāṭyaṃ eva rasāḥ*). Le *rasa* est aussi dans la poésie (*kāvya*) pour peu qu'elle ressemble au théâtre (*nāṭya*). Notre maître enseigne que le *rasa* apparaît dans le domaine de la signification poétique lorsque surgit en soi une perception [des choses] qui est comme une perception directe (*pratyakṣa-kalpa*).<sup>680</sup> »

### 2.2.2.1.1 Comment véhiculer les sentiments ?

Selon **Bharata**, le sentiment amoureux provient de la passion (*rati-prabhava*) et inclut toute chose aimable (*śṛṅgāravat*). Il peut être exprimé de trois manières différentes : par le biais de la parole (*vāc*), du costume (*nepathya*) et de l'action (*kriyā*). Parmi ses états conséquents, nous trouvons la parole douce (*mādhurya*), coquette (*lalita*) et gentille (*smita*)<sup>681</sup>. Lors de la description de l'état durable, la passion, Bharata dit qu'elle est essentiellement sereine (*āmoda*) et gaie (*saumya*)<sup>682</sup>. Le terme « doux » (*mādhurya*) et ses synonymes, « tendre » (*saukumārya*) et « agréable » (*kānti*), sont des qualités poétiques figurant dans le chapitre sur le « jeu de la langue » (*vāg-abhinaya*) du *Nāṭyaśāstra*<sup>683</sup>. L'auteur les définit en ces termes :

Lorsqu'une phrase est répétée et entendue à plusieurs reprises, et qu'elle n'est pas effrayante, on dit c'est la douceur (*mādhurya*)<sup>684</sup>. [...] Les mots provoquent l'agrément avec des *saṃdhi* fermement joints et sont en relation avec les thèmes/sens agréables, on dit que c'est la tendresse (*saukumārya*)<sup>685</sup>. [...] Ce qui, avec un arrangement, comporte des mots juxtaposés provoquant la sérénité dans le cœur à travers l'ouïe, est appelé amabilité (*kānta*)<sup>686</sup>.

Bharata prescrit quatre types de style dramatique (*vṛtti*) à utiliser dans le théâtre : verbal (*bhāratī*), énergique (*sāttvatī*), violent (*ārabhaṭī*) et gracieux (*kaiśikī*)<sup>687</sup>, leur but étant de mettre en action (*kriyā*) l'œuvre littéraire<sup>688</sup>. Parmi les caractéristiques du style verbal, on trouve l'âpreté (*paraśā*) qui abonde en paroles (*vāk-prādhānya*), étant associée aux personnages masculins (*puruṣa-prayojya*), à la langue sanskrite (*saṃskṛta-pāṭhya-yukta*), ainsi qu'à deux sentiments, le merveilleux (*adbhuta*) et le pathétique (*karuṇa*)<sup>689</sup>. Le style gracieux, quant à lui, est relatif aux personnages féminins (*strī-saṃyukta*), aux danses (*nṛtta*), aux chants (*gītā*)<sup>690</sup> et à l'expérience dans l'art amoureux (*kāmopabhoga*). Il est également lié à l'amour entre un homme et une femme, exprimé par le biais de diverses paroles et de différents états

<sup>678</sup> [DhvĀ II.03], Ingalls, Masson et al. 1990 : 214.

<sup>679</sup> [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 6 ; Renou et Stchoupak 1946 : 42-44 ; Parashar S. 2000 : 31-32.

<sup>680</sup> Bansat-Boudon 1992 : 97-98.

<sup>681</sup> [NŚ VI, 47-48, 77], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 84-85, 90, 110.

<sup>682</sup> [NŚ VII.09], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 122.

<sup>683</sup> Il convient de remarquer que Bharata prescrit les mètres doux (*mṛdu*) dans le sentiment amoureux. [NŚ XVII.109], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 318.

<sup>684</sup> [NŚ XVII.100], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) 316.

<sup>685</sup> [NŚ XVII.102], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 317.

<sup>686</sup> [NŚ XVII.103], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 317.

<sup>687</sup> [NŚ I.41-46], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) 7-8.

<sup>688</sup> [NŚ XXII.23], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 404.

<sup>689</sup> [NŚ. XXII.08, 25, 64], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 401, 403, 410.

<sup>690</sup> [NŚ XXVII.93].

émotionnels : furieux, hilarant et lamentable<sup>691</sup>. La stance [KM I.08] fait allusion aux personnages féminins (*mahilā*) qui communiquent en prakrit, en *māhārāṣṭrī* dans les passages en vers et en *śaurasenī* dans ceux en prose, ainsi qu'aux personnages masculins (*puruṣa*) parlant le sanskrit<sup>692</sup>.

Selon **Bhāmaha**, la sonorité agréable des sons (*śruti-sukha*) est supérieure à tous les autres procédés stylistiques. Il mentionne uniquement trois qualités poétiques (*guṇa*), la suavité (*mādhurya*), la clarté (*prasāda*) et la vigueur (*ojas*). La suavité et la clarté sont reliées entre elles. La première est définie comme étant agréable à écouter et comporte peu de mots composés. La seconde est facile à comprendre, même pour les femmes et les enfants<sup>693</sup>. On obtient de la vigueur dans une poésie si celle-ci comporte de longs composés nominaux<sup>694</sup>. L'auteur donne deux styles poétiques (*rīti*), la *vaidarbhī* et la *gauḍīya*. Lorsqu'il définit la première, il nous semble d'emblée évident qu'elle correspond à la définition du duo de la suavité et clarté : elle est dotée d'idées non-élaborées (*a-puṣṭārtha*) et est dépourvue de descriptions contournées (*vakrokti*). Elle est aussi claire (*prasanna*), simple (*rju*), tendre (*komala*) et contient de nombreux sons agréables à entendre (*śruti-peśala*). Elle apparaît alors comme un chant (*geya*)<sup>695</sup>. En revanche, le style *gauḍīya* comporte des idées claires et judicieuses, ainsi que de nombreuses figures de style. Bhāmaha traite l'allitération (*anuprāsa*) et la rime (*yamaka*) immédiatement après la description de la suavité et de la clarté. Pour lui, l'*anuprāsa* est une technique où apparaissent des lettres similaires (*sarūpa-varṇa*, p. ex. *kiṇ tayā ciṃtayā*). Toutefois, il fait remarquer que sa forme vulgaire (*grāmyānuprāsa*) reste la même en mots composés (p. ex. *lola-mālā-nīlālikulākulagale*) et qu'il existe une allitération des mots entiers (*lāṭānuprāsa*, p. ex. *dr̥ṣṭam dr̥ṣṭi-sukhām*). Selon lui, lorsque les lettres sont similaires, mais que le sens des mots est différent, la langue devient encore plus belle<sup>696</sup>. La rime est la répétition de lettres ayant une autre acception, et est remplie de vigueur (*ojasvin*), de mots clairs (*pratītaśabda*) et de termes juxtaposés<sup>697</sup>.

**Daṇḍin** est le premier théoricien à avoir essayé d'arranger les styles poétiques (*mārga*), les qualités poétiques (*guṇa*), deux figures de styles, l'allitération et la rime, dans une unité cohérente exprimant certains *rasa*. Pour lui, il existe dix qualités poétiques (*guṇa*) : la structure (*śleṣa*), la clarté (*prasāda*), la régularité (*samatā*), la suavité (*mādhurya*), la tendresse (*sukumāratā*), l'intelligibilité (*artha-vyakti*), l'élégance (*udāratva*), la vigueur (*ojas*), la splendeur (*kānta*) et la composition (*samādhi*). Selon sa théorie, toutes sont utilisées dans les styles *vaidarbhī* et *gauḍīya*, mais toujours de manière opposée<sup>698</sup>. Cela signifie que chaque qualité a deux aspects. Le *gauḍīya* préfère la structure approximative (*śaithilya*, i.e. longs composés nominaux ou juxtaposition brute de mots), et la *vaidarbhī*, la structure précise (i.e. désinences, conjugaisons, etc.). La structure approximative comporte des lettres *alpa-prāṇa*, donnant lieu à une allitération. Celle-ci consiste en la récurrence de lettres (*varṇa*) et en la juxtaposition brute (*bandha-pāruṣya*) de mots<sup>699</sup>. La régularité (*samatā*) est requise au début et

<sup>691</sup> [NŚ XX. 55].

<sup>692</sup> Addition résultant des remarques faites par M. Radhakrishnan lors de la soutenance.

<sup>693</sup> [KvĀk-Bh II.01, 03], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 21-22.

<sup>694</sup> [KvĀk-Bh II.02]. Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 21.

<sup>695</sup> [KvĀk-Bh I.34], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 11-12.

<sup>696</sup> [KvĀk-Bh II.05-08], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 22-23.

<sup>697</sup> [KvĀk-Bh II.17-18], Naganatha Shastry, P. V. 1970 : 27.

<sup>698</sup> [KvĀd I.41-42], Sastrulu, V. V., 2008 : 29.

<sup>699</sup> [KvĀd I.59-60], Sastrulu, V. V., 2008 : 31 ; Ray, K., 2004 : 42.

à la fin des stances. Elle peut être une composition (*bandha*) tendre (*mṛdu*<sup>700</sup>), rude (*sphuṭa*<sup>701</sup>) ou un mélange des deux (*madhyama*). La clarté est définie par des mots faciles à comprendre et bien connus, étant l'une des caractéristiques du style *vaidarbhī*. Cependant, la *gauḍīya* penche pour des mots non conventionnels. La suavité est définie comme le sentiment dans la parole et dans le sujet. Le sentiment dans la parole est exprimé grâce à la régularité (*samatā*) des syllables (*śruti*). La suavité dans le style *vaidarbhī* ne supporte pas la rime (*yamaka*)<sup>702</sup>. La tendresse (*sukumāratā*) est marquée par l'abondance de lettres (*akṣara*) non rudes (*a-niṣṭhura*). Néanmoins, l'utilisation de lettres uniquement tendres (*komala*) conduit à recevoir une structure approximative (*bandha-śithila*). Le style *gauḍīya*, au contraire, préfère les lettres rudes (*niṣṭhurākṣara*) ; ce style est donc *a-sukumāra/a-komala*<sup>703</sup>. La vigueur (*ojas*) consiste en de nombreux composés nominaux comportant des syllabes longues et courtes de proportion égale. Cette qualité est employée dans les deux styles dans les passages en prose, mais dans les stances, elle est réservée à la *gauḍīya*<sup>704</sup>. La splendeur (*kānta*) est le « bien-aimé » de tout le monde. Elle est employée dans les descriptions et les récits des faits réels dans le style *vaidarbhī* (cf. *svabhāvokti*). Toutefois, la *gauḍīya* préfère l'exagération (*atyukti*)<sup>705</sup>.

La théorie de Daṇḍin contient des contradictions. Selon lui, la *gauḍīya* omet la régularité. Toutefois, dans ses exemples, ce style comporte une régularité, rude ou tendre, alors que la régularité de la *vaidarbhī* est mixte. Le terme *alpaprāṇa* (*k, c, ṭ, t, p, g, j, ḍ, d, b, ṇ, ñ, ṅ, n, m, y, r, l, v*) apparaît lors du traitement de la structure (*śleṣa*), en contraste avec les *mahāprāṇa* (*kh, ch, ṭh, th, ph, gh, jh, ḍh, dh, bh, ś, ṣ, s, h*). D'après les exemples de Daṇḍin, il semble que le terme *mṛdu* « tendre » comporte uniquement des *alpaprāṇa* isolées, tandis que l'« âpre » (*sphuṭa*) contient des *mahāprāṇa*, des consonnes géminées et des groupes de consonnes (par ex. : *cc, cch, rjh, kṣ*). **Premacandra**, dans son exégèse, attribue les voyelles brèves (*hrasvasvara*) à la tendresse (*mṛdu*) et les voyelles longues (*dīrgha-svara*) à l'âpreté (*sphuṭa*)<sup>706</sup>. La qualité « tendre » est définie par le terme *a-niṣṭhura*. **Jivānanda**, qui a commenté ce passage, donne deux synonymes : *a-paruṣā* et *a-gāḍhata*<sup>707</sup>. D'après l'explication de Premacandra, la tendresse résulte de l'utilisation exclusive des *alpaprāṇa* sous formes isolées (*mṛdu*), alors que l'« âpreté » se traduit uniquement par des *mahāprāṇa* et des groupes de consonnes (*sphuṭa*), car, pour Daṇḍin, la *gauḍīya* est le style poétique de l'exagération (soit très âpre, soit très tendre), ces deux excès étant considérés comme « rudes » (*pāruṣa*). La *vaidarbhī* est un style « équilibré » (ni trop âpre, ni trop tendre), c'est pourquoi l'auteur recommande de mélanger quelques consonnes *mahāprāṇa* et des groupes de consonnes (*sphuṭa*) dans la qualité « tendresse ». Selon Premacandra, si les *alpaprāṇa*, comme *r* ou *t*, forment un groupe de consonnes avec les *mahāprāṇa*, l'âpreté est produite. De même, certaines *mahāprāṇa* en forme isolée, comme *dh*, peuvent engendrer la suavité<sup>708</sup>.

<sup>700</sup> L'exemple que Daṇḍin nous fournit des mots déclinés avec des consonnes simples, non aspirées, et des semi-voyelles est *kokilālāpavācālo mamaiti malayānilaḥ*.

<sup>701</sup> L'exemple que l'auteur utilise comporte un long composé nominal, avec des consonnes géminées et des groupes de consonnes : *ucchalacchikarācchācchanirjharāmbhaḥkanokṣitaḥ*.

<sup>702</sup> [KvĀd I.51-52, 61-62], Sastrulu, V. V., 2008 : 27-28, 32-33 ; K. Ray p. 36, 41-43 ; Cf. Lahiri, P. C., 1974 : 67-71.

<sup>703</sup> [KvĀd I.69-72], Sastrulu, V. V., 2008 : 38-39 ; Ray, K., 2004 : 49-52 ; Cf. Lahiri, P. C., 1974 : 72-73.

<sup>704</sup> [KvĀd I.80-81], Sastrulu, V. V., 2008 : 43-44 ; Ray, K., 2004 : 56-57 ; Lahiri, P. C., 1974 : 76-78.

<sup>705</sup> [KvĀd I.85, 92], Sastrulu, V. V., 2008 : 45, 48 ; Ray, K., 2004 : 59, 62 ; Lahiri, P. C., 1974 : 78-80.

<sup>706</sup> Ray, K., 2004 : 34.

<sup>707</sup> Sastrulu, V. V., 2008 : 38.

<sup>708</sup> Ray, K., 2004 : 40.

**Vāmana** est le premier théoricien à définir le style poétique (*rīti*) en tant qu'essence (*ātman*) de la littérature (*kāvya*)<sup>709</sup>, consistant (*bandha*) essentiellement en des qualités poétiques (*guṇa*). Il indique que ce sont les seules autorités qui contribuent à l'embellissement du texte et qu'elles sont éternelles<sup>710</sup>. Bien qu'il conserve les dix qualités de Daṇḍin, il distingue clairement les qualités relatives au son (*śabda-guṇa*) de celles relatives au sens (*artha-guṇa*), et introduit leur opposées, les fautes (*doṣa*)<sup>711</sup>.

Pour Vāmana, le style poétique (*rīti*) est un arrangement particulier (*racanā*) des mots (*pada*). C'est l'essence des qualités qui fournit cette spécificité<sup>712</sup>. L'auteur utilise, à plusieurs endroits, un synonyme d'arrangement (*racanā*), à savoir, composition (*bandha*, *kāvya-bandha*)<sup>713</sup>. Les qualités (*guṇa*) de la composition (*kāvya-bandha*) sont des qualités phonétiques (*śabda-guṇa*). Il introduit un troisième style poétique, la *pañcālī*<sup>714</sup>. Selon lui, la *vaidarbhī* comporte toutes ces qualités. Elle est dépourvue de fautes poétiques, étant ainsi agréable à entendre, telle que les notes du luth *vipañcī*. La *gauḍīya* renvoie à la splendeur et à la vigueur. Elle est totalement privée de suavité et de tendresse, regorgeant de mots composés (*samāsa*) et de grandiloquence (*atyulbaṇa*). La *pañcālī*, dotée de suavité et de tendresse, omet la splendeur et la vigueur (*ojas*), ainsi que la grandiloquence<sup>715</sup>. Vāmana, comme Daṇḍin, considère la *vaidarbhī* comme le meilleur style, car elle contient toutes les qualités, tandis que les autres n'en possèdent que quelques-unes (*stoka*).

Selon Vāmana, la vigueur consiste dans des composés nominaux (*gāḍha-bandha*)<sup>716</sup>. Pour lui, le terme *śithila* signifie l'absence totale de mots composés, appartenant ainsi à la qualité clarté<sup>717</sup>, d'où son intérêt dans les commentaires étymologiques (p. ex. *aśokaḥ vṛkṣaḥ*) Quant à la composition, elle peut être ascendante (*āroha*) ou descendante (*avaroha*). La première consiste en de nombreuses longues lettres, densément serrées, la seconde est son opposée. Si la première est en relation avec la vigueur, la seconde a un lien avec la clarté<sup>718</sup>. La suavité est définie par des mots séparés, ainsi que par l'absence de mots composés<sup>719</sup>. La tendresse est diamétralement opposée à la rudesse (*a-jaraṭhatva*), c'est-à-dire, la non âpreté (*a-paruṣa*)<sup>720</sup>. La splendeur désigne la radiance (*aujvalya*). La structure (*śleṣa*), selon l'auteur, a une connotation « molle » (*masṛṇa*), lorsque plusieurs mots semblent n'en former qu'un seul<sup>721</sup>. L'intelligibilité (*artha-vyakti*) renvoie à la facilité de la compréhension<sup>722</sup>. L'élégance se traduit par un style extraordinaire, les mots apparaissant de manière ludique<sup>723</sup>. Enfin, la régularité désigne la non interruption de la séquence de mots<sup>724</sup>.

<sup>709</sup> [KvĀSV I.02.06], Durgaprasad et Parab 1926 : 3 ; Jha, G. 1917 : 4 ; Lele, W. K. 2005 : 25.

<sup>710</sup> [KvĀSV III.01.01], Durgaprasad et Parab 1926 : 25 ; Jha, G. 1917 : 39 ; Lele, W. K. 2005 : 13.

<sup>711</sup> Vāmana est également le premier théoricien à définir la faute poétique (*doṣa*) comme étant l'opposée de la qualité ; selon lui, une faute peut, dans des circonstances spécifiques, embellir la poésie. [II.1.1, III.1.1-3].

<sup>712</sup> [KvĀSV I.02.06-07], Durgaprasad et Parab 1926 : 3 ; Jha, G. 1917 : 4.

<sup>713</sup> [KvĀSV I.03.13, III.01.04], Durgaprasad et Parab 1926 : 3, 9 ; Lele, W. K. 2005 : 27. Ce même terme (*bandha*) figure dans la stance [KM I.08].

<sup>714</sup> [KvĀSV I.02.09], Durgaprasad et Parab 1926 : 3-4 ; Jha, G. 1917 : 4.

<sup>715</sup> [KvĀSV I.02.11-13], Durgaprasad et Parab 1926 : 4 ; Jha, G. 1917 : 5.

<sup>716</sup> [KvĀSV III.01.05], Durgaprasad et Parab 1926 : 25-26 ; Jha, G. 1917 : 39-40.

<sup>717</sup> [KvĀSV III.01.06-09], Durgaprasad et Parab 1926 : 26.

<sup>718</sup> [KvS III.01.13-14], Durgaprasad et Parab 1926 : 27-28. Cette définition est à renvoyer à la composition musicale de *dhruvā*, *rūpaka*, *drupad*, etc. Cf. *supra*, 6.5.3.1 La *dhruvā* insuffle la vie au théâtre.

<sup>719</sup> [KvĀSV III.01.21], Durgaprasad et Parab 1926 : 28-29.

<sup>720</sup> [KvĀSV III.01.22], Durgaprasad et Parab 1926 : 30.

<sup>721</sup> [KvĀSV III.01.11], Durgaprasad et Parab 1926 : 27.

<sup>722</sup> [KvĀSV III.01.24], Durgaprasad et Parab 1926 : 30.

<sup>723</sup> [KvĀSV III.01.23], Durgaprasad et Parab 1926 : 30.

<sup>724</sup> [KvĀSV III.01.12], Durgaprasad et Parab 1926 : 27.

**Udbhaṭa**, dans son *Kāvyaśāstram*, ne s'occupe ni de la qualité, ni du style poétique. Néanmoins, c'est le premier théoricien à avoir créé trois styles phonétiques (*vr̥tti*) en relation avec les sentiments, lors du traitement de l'allitération : âpre (*paraṣā*), urbain (*upanāgarikā*) et rustique (*grāmyā*)<sup>725</sup>. Le style âpre contient les sons *ś, ṣ, ṭ, ṭh, ḍ, ḍh*, des groupes de consonnes contenant *r* (*kra, rka*, etc.), ainsi qu'un *h* suivi d'une consonne liquide (*hra, hva, hla, hya*)<sup>726</sup>. Le style urbain comporte un *s*, isolé ou apparaissant dans un groupe de consonnes (*sm, sv, st*, etc.), des nasales combinées avec d'autres consonnes de leur propre groupe (*ṅk, ṅkha, ṅg, ṅgh*, etc.) ou un *m* relié à une consonne (*mp, mb, ms*, etc.), ainsi que les occlusives sourdes non aspirées *k, c* et *p*<sup>727</sup>. Cependant, ce style omet les cacuminales isolées (*t, ṭh, ḍ, ḍh*). Le style rustique comprend toutes les lettres qui ne sont pas attribuées aux deux styles précédents, par exemple le *l*. Ce style est également appelé « tendre » (*komala*). « Les poètes, dont l'esprit est attentif, le glorifient dans les œuvres littéraires » a écrit Udbhaṭa<sup>728</sup>.

C'est **Rudraṭa** qui tente, pour la première fois, de relier le style poétique et l'allitération aux divers sentiments. Selon lui, un mot peut apparaître sous deux styles phonétiques (*vr̥tti*) différents : composé (*samāsa*) et non composé (*asamāsa*). Le premier comprend trois styles poétiques (*rīti*), selon le nombre de mots figurant dans un composé nominal : la *pañcālī* comporte de deux à trois mots, la *lāṭiyā* entre cinq et sept, et la *gaudīya* autant que la puissance de la composition le nécessite. Lorsque le style poétique (*vr̥tti*) est dépourvu de composés nominaux, il s'agit de la *vaidarbhī*. Selon Rudraṭa, la qualité phonétique (*śabda-guṇa*) siège dans la beauté (*cārutva/saundarya*) des composés nominaux (*racanā/gumpha*)<sup>729</sup>.

Toutefois, cet auteur parle d'un deuxième type de composition (*racanā*) qui contribue également à la beauté (*ramaṇīya*) de la structure d'une phrase : l'allitération qui, selon lui, est une figure de style portant sur la phonétique (*śabdālamkāra*). Il définit cette dernière par l'apparition récurrente d'une, de deux ou de trois consonnes avec des voyelles non significatives. Cela se réalise par le biais de cinq styles phonétiques (*vr̥tti*) : « doux » (*madhurā*), « outrecuidant » (*prauḍhā*), « âpre » (*paraṣā*), « coquet » (*lalitā*) et « gentil » (*bhadrā*). Le style « doux » comporte des consonnes sourdes non aspirées, précédées d'une nasale du même groupe (*ṅk, ṅc, ṅt, nt, mp*), *l* géminé (*ll*), ainsi que *r* et *n* suivis d'une voyelle brève (*n, r + a, i, ṛ, l, u*). Le style « outrecuidant » contient des consonnes sourdes non aspirées, hormis le *ṭ* cacuminal, jointes à un *r* (*rk, kr, rc, cr, rt, tr, rp, pr*), ainsi que *k* et *p* reliés au *t* (*tk, kt, tp, pt*). Le style « âpre » se réalise avec le *s* et le *h* joints au *r* (*rs, sr, rh, hr*), ainsi qu'avec le *ṣ* et le *ś* sous toutes les formes. Le style « coquet » est formé avec les consonnes sonores aspirées, hormis le *ḍh* cacuminal, ainsi que *r* et *s*, suivis d'une voyelle brève (*gh, dh, bh, r, s + a, i, ṛ, l, u*), et de plus, avec *l* isolé. Enfin, le style « gentil » utilise les consonnes qui n'appartiennent à aucun autre style, par exemple les cacuminales (*t, ṭh, ḍ, ḍh*), les sourdes aspirées (*kh, ch, th, ph*), les nasales isolées, hormis la dentale (*ṅ, ṅ, m*), ainsi que les semi-voyelles<sup>730</sup>. Il convient de noter que l'*Agnipurāṇa* donne les mêmes *vr̥tti* et *rīti* que Rudraṭa. Toutefois, il inclut l'*anusvāra* et le *visarga* dans la qualité âpre<sup>731</sup>.

<sup>725</sup> [KvS I.03].

<sup>726</sup> [KvS I.04].

<sup>727</sup> [KvS I.05].

<sup>728</sup> [KvS I.06].

<sup>729</sup> [KvĀk-Rt̥ II.03-06, 10/a], Durgaprasad M. P. 1886 : 9-13.

<sup>730</sup> [KvĀk-Rt̥ II.13, 18-21, 24-26, 28-29], Durgaprasad M. P. 1886 : 13-19.

<sup>731</sup> [AP 340.01-04, 343.01-10], Gangadharan, N., 1984 : 927-928, 933-934.

Rudraṭa associe deux styles poétiques, la *vaidarbhī* et la *pañcālī*, aux styles phonétiques « doux » et « coquet », ainsi qu’au sentiment amoureux (*śṛṅgāra*). Il prescrit également l’utilisation de ces deux styles dans les sentiments pathétique, terrible et merveilleux. La *lāṭiyā* et la *gauḍīya* sont attribuées au sentiment furieux<sup>732</sup>.

**Ānandavardhana** emprunte les quatre styles dramatiques à Bharata, les trois qualités poétiques à Bhāmaha et les trois styles phonétiques à Udbhata<sup>733</sup>, mais il n’accepte pas les *mārga* et *rīti*. Il souligne que la suavité est essentielle dans le sentiment amoureux (*śṛṅgāra*), et qu’elle est foncièrement requise dans tout type de littérature<sup>734</sup>. Il en va de même pour la clarté<sup>735</sup>. Selon lui, la vigueur est employée pour exprimer les sentiments furieux et merveilleux. Il pense que le choix du nombre de mots constituant un composé nominal est optionnel, mais que si le poète souhaite suggérer un sentiment, il doit les utiliser selon l’usage<sup>736</sup>.

### 2.2.2.1.2 Le concept de Rājaśekhara

Chaque auteur a contribué au développement de l’esthétique des phonèmes dans l’art poétique. **Rājaśekhara** intègre les idées de tous ses prédécesseurs dans un cadre cohérent, parfois en réinterprétant et en ajustant certains éléments.

Il regroupe les dix qualités de Daṇḍin et de Vāmana selon les cinq attributs de son « Homme de Poésie ». Son attribut « régulier » (*sama*) comporte les qualités de « régularité » et « composition » de Daṇḍin et Vāmana. L’attribut « clair » (*prasanna*) contient la « clarté » et l’« intelligibilité ». Le « doux » (*madhura*) consiste en la « suavité » et la « tendresse »<sup>737</sup>. L’« élégant » (*udāra*) est relié à l’« élégance » et à la « splendeur ». Enfin, le « vigoureux » (*ojasvin*) correspond, bien évidemment, à la « vigueur ». Quant à la « structure » (*śleṣa*) de Daṇḍin et Vāmana, elle peut être intégrée respectivement dans le « régulier » et le « clair » de Rājaśekhara<sup>738</sup>.

L’auteur sépare les deux *mārga* de Daṇḍin et les trois *rīti* de Vāmana des styles poétiques de Rudraṭa, et ce, pour de nombreuses raisons. Du point de vue des composés nominaux, la *vaidarbhī* de Daṇḍin signifie un style « équilibré », tandis que la *gauḍīya* représente les deux excès : trop tendre (*a-samāsa*) ou trop dur (*bahu-samāsa*). Vāmana introduit la *pañcālī* correspondant au premier cas de figure et la *gauḍīya* au second. Ces styles poétiques sont reliés au sanskrit. En revanche, la *vaidarbhī* de Rudraṭa est le style le plus doux, ses *pañcālī* et *lāṭiyā* équivalant à la *vaidarbhī* de Daṇḍin et Vāmana.

Ainsi, Rājaśekhara associe les *mārga* à l’univers divin et au cercle des aryens de Bharata, dont la langue est le sanskrit. (Cf. Annexe I, tableau n°7). Le langage de chaque groupe de divinités comporte une ou plusieurs qualités poétiques de Rājaśekhara<sup>739</sup>. Trois *rīti* sont attribuées au monde humain de Bharata, comportant les quatre langues de Rājaśekhara (*supra*)<sup>740</sup>. Toutefois, lorsque l’auteur harmonise les styles dramatiques (*vṛtti*) et régionaux (*pravṛtti*) de Bharata avec les *rīti*, il apparaît un quatrième style poétique en accord avec le

<sup>732</sup> [KvĀ-Rt XIV.37, XV.20], Durgaprasad M. P. 1886 : 163-166.

<sup>733</sup> [DhvĀ], Ingalls, Masson et al. 1990 : 670-672.

<sup>734</sup> [DhvĀ II.07], Ingalls, Masson et al. 1990 : 251, 257.

<sup>735</sup> [DhvĀ II.09-10, III.06], Ingalls, Masson et al. 1990 : 252-259, 403.

<sup>736</sup> [DhvĀ III.05-06], Ingalls, Masson et al. 1990 : 400-403, 415.

<sup>737</sup> Rājaśekhara, dans la *Karpūramañjarī*, utilise ces deux termes comme des synonymes.

<sup>738</sup> [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 6 ; Renou et Stchoupak 1946 : 42 ; Parashar S. 2000 : 31.

<sup>739</sup> [KvM VII], Dalal et Shastry 1916 : 28-41 ; Renou et Stchoupak 1946 : 98-114.

<sup>740</sup> [KvM VII], Dalal et Shastry 1916 : 28-41 ; Renou et Stchoupak 1946 : 98-114.

concept de Rudraṭa. Notons que la *pañcālī* et l'*avantī* de Rājaśekhara correspondent respectivement à la *lāṭiyā* et *pañcālī* de ce dernier. (Cf. Annexe I, tableau n°8)

Rājaśekhara définit le terme de *pravṛtti* comme un « mode d'arrangement vestimentaire » (*veṣa-vinyāsa-krama*), *vṛtti* comme un « mode d'arrangement des divertissements » (*vilāsa-vinyāsa-krama*) et *rīti* comme un « mode d'arrangement verbal » (*vacana-vinyāsa-krama*). Il inclut, dans cet ensemble, les diverses régions (*deśa*) regroupées en quatre territoires principaux (Nord-Est, Nord-Ouest, Centre et Sud), correspondant chacun à un style poétique :

- a) La *gauḍīya* : au Nord-Est de l'Inde ; nous trouvons l'« Homme de Poésie » en colère (*ruṣā*, cf. *raudra*), des gens à la peau claire qui portent des vêtements masculins (*puruṣa*) blancs (*ruci*). Ces éléments symbolisent la gloire et l'héroïsme. C'est l'usage (*pravṛtti*) d'*oḍra* et de *māgadhī*. La danse et les instruments de musique appartiennent au style *bhāratī*. Le style poétique *gauḍīya* comporte des allitérations et des mots composés<sup>741</sup>.
- b) La *pañcālī* : au Nord-Ouest, où le cœur de l'« Homme de Poésie » est quelque peu attendri (i.e. moins furieux). On y trouve l'usage (*pravṛtti*) intermédiaire (*madhyama*) des Pañcāla, ainsi que deux styles mélangés : la *sātvatī* avec quelques danses, chants et musiques instrumentales, ainsi que des gestes gracieux. L'*ārabhaṭī* comporte des mouvements impétueux, le style de *pañcālī* rempli de métaphores (*upacāra*), contenant moins de mots composés et d'allitérations que la *gauḍīya*<sup>742</sup>.
- c) L'*avantī* : dans l'Inde centrale, où l'usage (*pravṛtti*) est l'*avantī*, situé entre le *pañcāla* et la *vaidarbhī* (litt. du Sud), le style dramatique est une combinaison de *sātvatī* et *kaiśikī*<sup>743</sup>.
- d) La *vaidarbhī* : dans l'Inde du Sud, l'« Homme de Poésie » est amoureux (*anurakta*, cf. *śṛṅgāra*). Le style dramatique est la *kaiśikī*, et consiste en une variété de danses, de chants, de musiques et de gestes. Le style poétique (*rīti*), riche en métaphores (*upacāra*), est la *vaidarbhī*. Il contient des allitérations judicieuses dépourvues de mots composés<sup>744</sup>.

Rājaśekhara a laissé un résumé dans le sixième chapitre de la *Kāvyamīmāṃsā* :

« [...] les gens du *Vidarbha* aiment la formation par désinences casuelles, les *Gauḍa* sont épris de la formation par composés, les gens du sud [i.e. *avantī*] affectionnent les dérivés secondaires, ceux du nord [i.e. *pañcālī*] se plaisent à l'emploi des suffixes primaires, et les gens de bien [i.e. les *śāstrin/vedin*] recherchent les formations verbales.<sup>745</sup> [...] Leurs emplois, mis en lumière par ceux qui en connaissent les caractères particuliers, font que de jour en jour la masse des verbes prend de l'extension.<sup>746</sup> »

Rājaśekhara, dans ces œuvres, attache autant d'importance à ces styles qu'aux expressions poétiques. La *vaidarbhī* est particulièrement glorifiée par des termes tels que « qualité douce » (*madhurima-guṇa*), « dépôt du thème » (*vastu-nyāsa*), « indication de belles

<sup>741</sup> [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 6-7 ; Renou et Stchoupak 1946 : 47-49 ; Parashar S. 2000 : 35-37.

<sup>742</sup> [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 7-8 ; Renou et Stchoupak 1946 : 50-51 ; Parashar S. 2000 : 37-38.

<sup>743</sup> [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 8 ; Renou et Stchoupak 1946 : 51-52 ; Parashar S. 2000 : 38.

<sup>744</sup> [KvM III], Dalal et Shastry 1916 : 8 ; Renou et Stchoupak 1946 : 52-53 ; Parashar S. 2000 : 38-39.

<sup>745</sup> La ressemblance entre le concept sur les quatre *rīti* de Rudraṭa et de Rājaśekhara et celui de Bāṇa est frappante. À comparer avec *Harṣacarita* : *śleṣa-prāyam udīcyēṣu, pratīcyēṣu artha-mātrakam, utprekṣā dākṣiṇātyeṣu, gauḍeṣv akṣara-ḍambharaḥ* [HC I.7-8].

<sup>746</sup> Renou et Stchoupak 1946 : 84-85.

expressions et de beaux motifs » (*sūkti-mudrā-nivedya*), « clarté » (*prasāda*), « création d'une parfaite maturité » (*anupama-prauḍha-janma*), « saveur esthétique » (*rasa*), « beauté de l'arrangement » (*saṃdarbha-śrī*), dans le *Bālarāmāyaṇa*<sup>747</sup>. Dans la *Viddhaśālabhañjikā*, l'auteur orchestre ce style « charmant » (*hṛdyā*), le mètre *śikhariṇī*, la « parole dotée de belles expressions » (*sūkti-yuktā vācaḥ*), la « suavité incomparable » (*madhuram paryāptam*) et la clarté distinguée (*niṣpramādaḥ prasādaḥ*)<sup>748</sup>. Dans la *Karpūramañjarī*, il accorde une place éminente aux styles poétiques (*rīti*), lui ayant dédié la deuxième moitié de la stance de bon augure (*maṅgala-śloka*) :

*vacchomī taha māgahī phuradu ṇo sā kim pi pañcālīā*

*rīdīāu lihamtu kavva -kusalā, joṇham caorā via !* [KM I.01/cd]

Que la *vaidarbhī*, ainsi que la *māgadhī*, et un peu la *pañcālīkā* nous éclairent ! Que ceux qui connaissent la poésie dégustent ces [trois] styles, comme les oiseaux *cakora* [savourent] les rayons de lune ! [KM I.01/cd]

Rājaśekhara relie l'« Homme de Poésie » et son épouse, la « Connaissance de la littérature » (*Sāhitya-vidyā*), par un lien amoureux, car, dans le monde des mortels, il n'existe pas de sentiment plus fort que l'amour<sup>749</sup>. Ce sentiment est donc présent dans les quatre régions y compris leurs styles, que les amoureux sillonnent, en guise de lune de miel.

Dans un autre passage, Rājaśekhara associe ses quatre langues littéraires aux quatre styles et régions : le sanskrit et l'*apabhraṃśa* à la *gauḍīya*, l'*apabhraṃśa* et la *bhūta-bhāṣā* à la *pañcālī*, la *bhūta-bhāṣā* et le prakrit à l'*avantī*, le prakrit à la *vaidarbhī*. Toutes ces langues sont en usage au centre (Kānyakubja)<sup>750</sup>.

En ce qui concerne les styles phonétiques (*vṛtti*), Rājaśekhara ne fournit aucune description, bien qu'il les emploie dans ses œuvres. Il mentionne, dans ses exemples, que le roi du Māgadha interdit les lettres cacuminales et dures (*t, th, ḍ, dh, ṣ, ś et kṣ*) et celui de Śūrasena prohibe les lettres âpres (*pāruṣa*). Il est difficile de déterminer le style phonétique de Rājaśekhara. À notre avis, il est à rapprocher de celui d'Udbhata, car il considère les consonnes cacuminales comme étant dures. Rājaśekhara utilise le style âpre lorsque Rāvaṇa se met en colère : son discours abonde en *ś* et en *ṣ*, en consonnes *t, ḍ* cacuminales, en groupes consonantiques contenant un *r* ; de plus, les sifflantes (*ś, ṣ, s*) sont également jointes à un *r* (*śr, str*)<sup>751</sup>. Il contient également de longs mots composés. Dans sa *Viddhaśālabhañjikā*, le roi amoureux et désespéré emploie un style doux : des nasales précédant les lettres de leur propre groupe, les *r, l, s* suivis d'une voyelle brève<sup>752</sup>, mais peu de mots composés.

Si Rājaśekhara a séparé les *mārga* des *rīti*, c'est également en raison de la différence de la valeur phonétique qu'ils représentent en sanskrite et en prakrite. Les valeurs, « suave » et

<sup>747</sup> [BR III.14], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 93 ; Sastri, V. S. 1910 : 53.]

<sup>748</sup> [VŚBh I], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 93 : 747 ; Gray 1906 : 25.

<sup>749</sup> [KvM III], Dala et Shastry 1916 : 7 ; Renou et Stchoupak 1946 : 47 ; Parashar S. 2000 : 35.

<sup>750</sup> [KvM X], Renou et Stchoupak 1946 : 149.

<sup>751</sup> Rāvaṇa : (*saroṣam dhanur ādāya*)

*asmad-doraṇḍa-vandāncana-nibiḍa-guṇa-granthitha-bhugnobhaya-śrī-vya-śrī-bhāvordhva-puṣṭha-truṭad-anaṇurānat-karmaṇaḥ kārmukasya, kalpāntodbhrānta-bharga-prahata-ḍamaru-koḍḍāmaradhvāna-dhīra-ṣṭāṅkārastāratārastridaśanīsamito vyomarandhraṃ ruṇaddhu.* [BR I.46], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 33.

<sup>752</sup> *mandrādarah kusuma-patṛiṣu pelaveṣu*

*nūnaṃ bibharti madanaḥ pavanāśramadhya*

*dvāra-prakāṇḍa-saralāḥ katham anyathā 'mī*

*śvāsāḥ pranartitadukūla-daśāḥ saranti.* [VŚBh II.03], Pāṇḍeya, R. K. 2004 : 755.

« âpre », que Daṇḍin attribue à ses styles poétiques (*mārga*), sont différentes de celles d’Udbhaṭa, de Rudraṭa, de l’*Agnipurāṇa* et d’Ānandavardhana. Selon lui, les consonnes *alpaprāṇa* isolées sont considérées comme « suaves », alors que les *mahāprāṇa*, y compris les *ś*, *ṣ* et *s*, ainsi que les consonnes géminées et les groupes consonantiques sont « âpres ». Après modification phonétique en prakrit, les lettres partagent les mêmes valeurs. En guise d’illustration, les sk. *ś* et *ṣ*, qui deviennent *s* en prakrit, restent des consonnes *mahāprāṇa*, donc « âpres ». Les groupes de consonnes sanskrits deviennent des consonnes géminées ou aspirées en prakrit (p. ex., sk. *kt* > pk. *tt*, sk. *st* > pk. *th/tth*), étant tous « âpres ». Ainsi, il n’existe aucune différence considérable entre le sanskrit et le prakrit, selon les règles de Daṇḍin<sup>753</sup>. De plus, sa *vaidarbhī* mélange des sons suaves et âpres que nous pouvons d’ailleurs observer dans la stance tirée de la *Viddhaśālabhañjikā*<sup>754</sup>, car le roi est un personnage du cercle aryen, parlant sanskrit, apparenté à l’univers divin (cf. *supra*).

Parmi les lettres considérées comme « âpres » (*paruṣā*) par Udbhaṭa, figurent les *ś* et *ṣ*, les cacuminales, tous les groupes de consonnes contenant un *r*, ainsi que le *h* joint à des semi-voyelles. Ces lettres sont absentes en prakrit, sauf les *ṭ*, *ṭh*, *ḍ*, *ḍh* cacuminaux. Dans le style urbain (*upanāgarikā*), les nasales combinées avec d’autres consonnes de leur propre groupe restent les mêmes en prakrit, bien qu’elles puissent être remplacées par un *anusvāra*<sup>755</sup>.

Le style « doux » (*madhurā*) de Rudraṭa et celui de l’*Agnipurāṇa* partagent les mêmes sons que dans le prakrit, sauf que les nasales sont souvent remplacées par un *anusvāra* (*m̐k*, *m̐c*, *m̐j*, *m̐ṭ*, *m̐t*, *m̐p*). Le style « coquet » (*lalitā*) partage également les mêmes sons qu’en prakrit : *gha*, *dha*, *bha*, *r* et *s*, suivis d’une voyelle brève. Le style « âpre », contenant les groupes de consonnes comportant un *r*, ainsi que les *ś* et *ṣ* isolés ou non, est totalement omis de la langue prakrite. Le style « outrecuidant » (*prauḍhā*) contient les groupes consonantiques non-aspirés contenant *r* ou *t* qui, par assimilation, sont absents en prakrit. Le style « gentil » (*bhadra*), comportant le reste des consonnes, y compris les cacuminales, est neutre. (Cf. Annexe I, tableau n°9).

Pour en donner un exemple, prenons le vocable « lune », lié à l’amour dans la poésie indienne, et figurant dans les descriptions amoureuses. Ce mot comporte plusieurs synonymes en sanskrit : *candra*, *śaśi*, *indu*, *mṛgāṅka*. Les deux premiers vocables sont considérés comme âpres (*ndr*, *ś*), les deux derniers comme « doux » (*nd*, *ṅk*). Toutefois, en prakrit, les quatre termes deviennent « doux » (*m̐d*, *s*, *m̐k*) : *caṁda*, *sasi*, *iṁdu*, *miamka*. Le poète peut plus facilement trouver un synonyme « doux » en prakrit qui s’insère dans le mètre, par rapport au sanskrit. Cependant, il serait plus difficile de composer une expression comportant les sentiments héroïque ou furieux en langue prakrite, si le thème demande de l’âpreté, ce que le sanskrit permet plus naturellement. En langue prakrite, ces deux sentiments peuvent être exprimés uniquement par le biais des composés nominaux, d’où l’importance des *rīti*, en tant que *racanā*. Il convient néanmoins de noter que les phrases verbales et les désinences casuelles que représente le style *vaidarbhī* de Rudraṭa et Rājaśekhara sont plus proches des langues parlées. Ainsi, ce style peut être considéré comme « naturel ».

La *māhārāṣṭrī*, que Daṇḍin considère comme la langue prakrite *par excellence*, puisqu’elle supprime « généreusement » les consonnes non-aspirées intervocaliques, obtient une douceur « extra ». En revanche, une composition en *māgadhī*, comportant les sons doux du

<sup>753</sup> Sauf la *māhārāṣṭrī*.

<sup>754</sup> [VŚBh II.03], *supra*.

<sup>755</sup> Phrase ajoutée d’après le discours de soutenance de Mme Fodor.

prakrit, mais utilisant le *ś* âpre à la place du *s* doux, devient « ridicule ». C'est l'une des raisons pour lesquelles la première est attribuée aux femmes et la seconde aux personnages de basse extraction, comme le *śa-kāra* dans la *Mṛcchakaṭikā*.

L'énoncé de Rājaśekhara dans le *Bālarāmāyaṇa* [BR I.11], est reformulé par un scribe dans la *Karpūramañjarī* [KM I.08]<sup>756</sup>, selon lequel la langue prakrite est douce de nature, est pertinent. Il est non seulement basé sur un cliché provenant de la littérature prakrite, mais aussi sur l'évolution de la théorisation des styles phonétiques et des langues littéraires dans l'art poétique, étant en totale harmonie avec le sujet et le sentiment d'un *saṭṭaka* : l'amour (*śṛṅgāra*). Ainsi, dans la *Karpūramañjarī*, le prakrit ne remplit pas la fonction d'indiquer le statut social de certains personnages, il exprime le sentiment amoureux (*śṛṅgāra-rasa*) qui imbibe l'intégralité de la pièce. Comme l'explique Mammaṭa, dans le *Kāvyaṇṣa*, dans le sentiment amoureux, on savoure la qualité phonétique suave<sup>757</sup>. Rājaśekhara a composé la *Karpūramañjarī* selon les règles linguistiques de l'art poétique et non d'après celles de l'art dramatique. Pour lui, le sanskrit et les *mārga* de Daṇḍin sont apparentés aux univers divins (*divya* et *deva-yoni*), alors que le prakrit et les *rīti* d'Udbhaṭa et de Rudraṭa au monde humain (*āryā-varta*). Ainsi, la *nāṭikā* est la « sœur divine » du *saṭṭaka*, son « frère mondain »<sup>758</sup>.

C'est pour cette raison que **Bhoja**, dans son *Sarasvatī-kaṇṭhābharaṇa*, dans le deuxième chapitre intitulé « ornements phonétiques » (*śabdālaṃkāra*), cite textuellement la stance [BR I.01] de Rājaśekhara, que nous avons évoquée en relation avec la stance [KM I.08] : « those carried by *Prākṛta* are naturally sweet »<sup>759</sup>. Dans ce même chapitre, il note, citant la *Kāvyaṃmāṃsā* de Rājaśekhara<sup>760</sup>, que le choix de la langue dépend de l'objectif du poète<sup>761</sup>. Cet objectif (*artha*)<sup>762</sup> est déterminé par le sentiment que le poète souhaite véhiculer, d'où l'intégration par Bhoja des quatre langues littéraires du monde humain (*jāti*) de Rājaśekhara dans ce chapitre. **Abhinavagupta**, dans son *Abhinavabhāratī*, lorsqu'il commente le *saindhavaka*, sorte de *lāsyāṅga* où l'acteur récite en prakrit<sup>763</sup>, souligne que cette langue favorise le sentiment amoureux ; c'est pourquoi la *Karpūramañjarī* est entièrement composée en cette langue<sup>764</sup>.

À partir de **Mammaṭa**, les qualités phonétiques d'Udbhaṭa se consolident dans l'art poétique<sup>765</sup>. **Hemacandra**, **Viśvanātha**<sup>766</sup> et **Jagannātha** suivent le même schéma. Toutefois, selon ce dernier, si les groupes de consonnes suggèrent la qualité vigoureuse, il serait plus cohérent d'y inclure les groupes de sons comportant une nasale (*para-savarṇa* : *ṅ, ṅ̄, ṇ, n*) ou un *anusvāra* (*ṃ*)<sup>767</sup>. Par conséquent, les styles phonétiques perdent de leur importance. C'est

<sup>756</sup> Modification résultant des remarques faites par mme Ratié lors de la soutenance.

<sup>757</sup> [KvP 68].

<sup>758</sup> Addition résultant du discours de soutenance de Mme Fodor.

<sup>759</sup> [SKĀ II.16], Siddhartha S. 2009 : 150-151.

<sup>760</sup> Cf. *supra*, 2.2.2 La langue prakrite est naturellement douce.

<sup>761</sup> [SKĀ II.16], Siddhartha S. 2009 : 150-151.

<sup>762</sup> Cette stance a souvent été mal interprétée. Certains ont traduit *artha* par le « sens » des mots. Comme dans le cas de la strophe [KM I.07], c'est uniquement les sons (*śabda*) qui sont différents dans les langues, et non le sens.

<sup>763</sup> [NŚ IX.131], Ghosh 1951 (vol. I., trad.) : 376.

<sup>764</sup> « Du fait que le prakrit est essentiellement utile au *śṛṅgārarasa*, c'est dans cette langue seulement que Rājaśekhara a composé le *saṭṭaka* intitulé *Karpūramañjarī*. », Bansat-Boudon 1992 : 323 ; Bansat-Boudon 2004 : 239/36.

<sup>765</sup> [KvP VIII.74-76] ; Lahiri, P. C., 1974 : 226-232.

<sup>766</sup> [SD VIII.03-06], Mitra 1956 : 318-321.

<sup>767</sup> [RGĀ], Bhanja, Dh. 2004 : 146-149.

l'une des multiples raisons<sup>768</sup> pour lesquelles certains auteurs vont à « contre-courant » et emploient le sanskrit dans une composition où le prakrit serait plus approprié<sup>769</sup>.

---

<sup>768</sup> Consulter 6.6.2 Qui a compris le théâtre en prakrit ?

<sup>769</sup> [ĀŚŚ 52] ; cf. aussi Ollett, A., 2016 : 172.

## 2.3 Deux stances, une réponse

Selon Rājaśekhara, la poésie est le domaine du poète, celui-ci en étant le « Seigneur » (Prajāpati). Peu importe le sujet, c'est le talent (*pratibhā*) qui le rend apte à la littérature. Les éléments poétiques, les mots et leurs sens (*śabdārtha*), les qualités phonétiques (*śabdaguṇa*) et sémantiques (*artha-guṇa*), les styles poétique (*rīti*), phonétique (*vṛtti*) et dramatique (*vṛtti*), ainsi que les diverses figures rhétoriques (*śabdārthālaṅkāra*) ne sont que ses accessoires lui permettant de les adapter (*aucitya*) au sentiment (*rasa*) :

« – Admettons qu'il y ait une caravane illimitée de sujets. Mais la composition (*nibandha*) convient pour un sujet comportant un sentiment (*rasavat*), non pour un autre dépourvu de sentiment (*nirasa*), dit Aparājita. [...]

– C'est juste, dit Yāyāvārīya. Tel sujet (*vastu*) est prouvé comme susceptible (*aṅguṇa*) de sentiment (*rasa*), tel autre comme non susceptible (*viṅguṇa*). Mais dans un poème (*kāvya*), ce sont les paroles du poète (*kavi-vacana*) qui développent un sentiment ( $\sqrt{ras}$ ) ou qui manquent de sentiment ( $vi\sqrt{ras}$ ), ce ne sont pas les sujets (*artha*). On se rend compte de ce fait par la loi de la présence ou de l'absence (*anvaya-vyatireka*). [...] De même il y a un sentiment (*rasavat*) dans la description d'une ville, d'un cheval, etc. (cf. *svabhāvokti*), même dans le cas d'une séparation de deux amants (*vipralambha*), il faut [employer] un sentiment exagéré (*ati-rasavat*). [...]

– Que la forme d'un sujet (*vastu*) soit telle ou telle, le sentiment qu'elle contient (*rasavat*) dépend de la nature particulière (*prakṛti-viśeṣa*) de celui qui l'énonce (*vaktṛ*). Le même sujet qui loue un (individu) passionné (*rakta*), un être sans passion (*virakta*) le blâme, un indifférent (*madhyastha*) demeure en face de lui, tel qu'il était, dit Pālayakīrti.

– La forme d'un sujet (*vastu*) se transmet au moyen des tournures subtiles de la langue (*vidagdha-bhaṇiti-bhaṅgi-nivedya*), elle n'est pas fixée naturellement (*na niyata-svabhāva*), dit Avantisundarī. On dit à ce propos :

*La nature propre d'un sujet (vastu-svabhāva) est chose accessoire (atantra) pour le poète (kavi) ; les qualités (guṇa) et l'absence de qualités (a-guṇa) dans un poème (kāvya) sont sous le contrôle de l'expression (ukti-vaśa). [...]*

– Les deux théories sont exactes, dit le Yāyāvārīya.<sup>770</sup> [...]

« [...] Le poète duquel surgit une caravane d'idées (*artha*), encore inconnues (*adr̥ṣṭa*) aux anciens maîtres, source unique de sentiment (*rasa*) et de formes variées comme la pensée, a le nom de *cintāmaṇi*, il n'a point son pareil.<sup>771</sup> »

Dans les stances [KM I.07], Rājaśekhara s'exprime en ces termes : puisque toutes les langues [littéraires] (*bhāṣā*), i.e. le sanskrit, le prakrit, l'*apabhraṃśa* et la *bhūta-bhāṣā*, partagent des sons (*śabda*) similaires et peuvent exprimer les mêmes sens (*artha*), chacune est apte à la poésie (*kāvya*). Toutefois, il ne s'agit pas d'un langage ordinaire ou scientifique<sup>772</sup>, la poésie requiert une évolution grammaticale et poétique (*pariṇāma*) au moyen d'un arrangement (*sāhitya*), de qualités (*guṇa*), de figures stylistiques (*alaṅkāra*), de styles poétiques (*rīti*), phonétiques (*vṛtti*), etc. De cette façon, elle décrit un sujet (*vastu*) quelconque de manière savoureuse (*rasavat*). Autrement dit, le choix du sujet et sa description poétique doivent être adaptés (*aucitya*) au sentiment (*rasa*) à exprimer. L'expression poétique (*ukti*) ainsi reçue peut être belle (*śobhā/cāru/saundarya*), mais elle devient particulière (*viśeṣa*) si le poète (*kārayitrī*), grâce à son talent (*pratibhā*), peut éveiller et véhiculer un sentiment (*rasa*) chez le public

<sup>770</sup> [KvM IX], Renou et Stchoupak 1946 : 135-139 ; cf. Parashar S. 2000 : 135-139 ; et Dalal et Shastri 1916 : 42-43.

<sup>771</sup> [KvM XII, IX], Renou et Stchoupak 1946 : 182. ; cf. Parashar S. 2000 : 186 ; Dalal et Shastri 1916 : 65.

<sup>772</sup> Modification résultant des remarques faites par Mme Balbir.

(*bhāvayitrī*) doté de talent (*pratibhā*). Cet *ukti-viśeṣa* est une expression poétique sans précédent (*a-pūrva*) et jamais vue auparavant (*a-dṛṣṭa*), pour cette raison l'on appelle poésie (*kāvya*). Cette stance de Rājaśekhara définit la poésie (*kāvya-lakṣaṇa*), en général, comme nous le trouvons dans tous les traités sur l'art poétique<sup>773</sup>.

Comme le sujet d'un *saṭṭaka* est l'amour (*śṛṅgāra*) et que la langue prakrite, en raison de sa qualité phonétique (*śabda-guṇa*), est douce de nature [BR I.11], cette langue est plus apte à exprimer le sentiment amoureux que le sanskrit, dont la composition phonétique (*bandha*) est plus âpre. Cette différence est connue dans les styles dramatiques du théâtre classique et dans la littérature prakrite. La stance [KM I.08] exprime cette idée par l'exemple (*dṛṣṭānta*) de « homme-femme » (*purusa-mahilā*, sk. : *puruṣa-mahilā*) comportant également une paronomase « âpre-douce » (*parusa-mahulā*, sk. : *paruṣa-madhurā*)<sup>774</sup>.

La théorie sur la poésie de Rājaśekhara se reflète dans les œuvres de **Kṣemendra** :

« When absorbed (*tanmaya*) in the various flavours (*rasa*), captivated (*vaśī-kṛta*) by the joy (*harṣa*) in each poetic quality (*guṇa*), bursting into maturity (*pāka*) with the sprinkling of discriminatory (*viveka*) talents, the mind (*manas*) gives rise to the [skill of] poetry (*kavitva*) like a sprout, being ripe (*prasūta*) from within.<sup>775</sup> »

« Just as sweet (*mādhura*), bitter (*tikta*) and other flavours (*rasa*), when mixed cleverly (*kuśala*), similarly, the erotic (*śṛṅgāra*) and other sentiments, when put together in a clever way (*vicitra*), provide indescribable joy (*āsvāda*).<sup>776</sup> »

Puisque la *nāṭikā* est un genre de théâtre classique populaire, décrit en détail dans les ouvrages dramatiques, les règles plurilinguistiques prescrites pour sa composition doivent être respectées. Tel est le cas de la *Viddhaśālabhañjikā*. Toutefois, le *saṭṭaka*, sorte de *nāṭikā* « négligée » ou « non populaire » à l'époque de Rājaśekhara, a permis à l'auteur d'y introduire ses innovations, tout en respectant le sujet principal : l'amour. Le fait que l'auteur l'a composé à une période tardive de sa vie, après avoir acquis un certain renom et, donc une certaine indépendance, et que cette pièce avait été commanditée par son épouse, ces éléments ont considérablement contribué à son libre choix de la langue.

Rājaśekhara n'a jamais dit que le prakrit était la langue exclusive du *saṭṭaka*, et cela ne fait pas partie de la définition qu'il cite. Il a fait un choix personnel, basé sur certaines règles poétiques et sa pièce est devenue une référence unique de ce genre, y compris la langue. Avec la *Karpūramañjarī*, il a donné une valeur littéraire au genre *saṭṭaka* et a ainsi créé, volontairement ou non, sa tradition.

<sup>773</sup> Cf. *tad adoṣau śabdārthau saḡuṇāvanalaṃkṛtī punaḥ kvāpi* [KvP I].

<sup>774</sup> Addition résultant du discours de soutenance de Mme Fodor.

<sup>775</sup> [KKĀ I.18], Kanta et Panda 2010 : 98.

<sup>776</sup> [AVC I.17], Kanta et Panda 2010 : 164.