

La revue des ressources

-- Dossiers - Asiatiques - Asies réelles --

Asies réelles



Pour approcher l'art poétique hindou

René Daumal (1908-1944)

jeudi 12 janvier 2006

J'appris un jour de vive voix que tous ces livres ne m'avaient offert que des plans fragmentaires du palais. La première connaissance à acquérir, douloureuse et réelle, était celle de ma prison. La première réalité à éprouver, c'était celle de mon ignorance, de ma vanité, de ma paresse, de tout ce qui me lie à la prison. Et quand à nouveau je regardai les images de ces trésors que, par la voie des livres et de l'intellect, l'Inde m'avait envoyées, je vis pourquoi ces messages nous restent incompris.

Nous allons vers ces antiques et vivantes vérités avec nos attitudes psychiques d'Européens modernes, d'où de perpétuels malentendus.

Le Moderne se croit adulte, parachevé, n'ayant plus jusqu'à sa mort qu'à gagner et dépenser alternativement des matières (argent, forces vitales, savoirs), sans que ces échanges affectent la chose qui se dénomme " je ". L'Hindou [1] se regarde comme une chose à parfaire, une fausse vision à redresser, un composé de substances à transformer, une multitude à unifier.

Chez nous, on appelle connaissance l'activité spécifique de l'intellect. Pour l'Hindou, toutes les fonctions de l'homme sont tenues de participer à la connaissance.

Nous appelons progrès de la connaissance l'acquisition, par nos appareils perceptifs et logiques actuels, de nouveaux renseignements sur les choses que nous pouvons percevoir ou dont nous pouvons entendre parler. Dans la pensée hindoue, le progrès de la connaissance, c'est le perfectionnement de ces appareils et l'acquisition organique de nouvelles facultés de connaître.

Nous disons que connaître, c'est pouvoir et c'est prévoir. Pour l'Hindou, c'est devenir et c'est transformer.

Notre méthode expérimentale a l'ambition de s'appliquer à tous les objets - *sauf* au « soi », qui est rejeté dans les domaines de la spéculation philosophique ou de la foi religieuse. Pour l'Hindou, le « soi » est l'objet premier, dernier et fondamental de la connaissance non seulement expérimentale, mais transformatrice.

Chez nous l'on tient les hommes pour égaux en *être*, et ne différant que par l'*avoir* : qualités innées et savoirs acquis. L'Hindou reconnaît une hiérarchie dans l'être des hommes ; le maître n'est pas seulement plus savant et plus habile que l'élève, il *est*, substantiellement, plus que lui. Et c'est ce qui rend possible la transmission ininterrompue de la vérité.

Pour le Moderne, enfin, la connaissance est une activité séparée, indépendante (ou désirée indépendante) des autres. Pour l'Hindou, l'acquisition de la connaissance, étant changement de l'homme même, entraîne et suppose le changement de toutes ses manifestations, de toute sa manière de vivre.

Ce changement de la manière de vivre se manifeste différemment selon les types humains (institution originelle des castes [2]) ; selon les âges et les stades de la vie (règle des *âçrama*) ; et selon les métiers et les fonctions sociales (doctrine du *dharma* [3]). Je ne puis accéder directement et pratiquement aux hymnes védiques, n'étant pas brâhmane ; ni aux *upanishad*, n'étant pas un *sannyâsin*. Je ne puis que me laisser illuminer, de temps en temps, de leurs éclairs. Les traités de liturgie, de droit, d'architecture, de stratégie, d'art vétérinaire, de cambriolage... et cent autres par lesquels la doctrine une descend dans les diverses activités humaines, ne sont pas pour moi. Mais je suis, de mon métier, écrivain, et je voudrais un jour être poète. La porte qui s'ouvre pour moi sur la tradition hindoue, c'est donc celle des sciences du langage, de la rhétorique et de la poétique [4] .

C'est en suivant mon *dharma* d'écrivain que je pourrai donner un contenu pratique aux enseignements des livres. J'essaierai ici de donner quelques aperçus sur les idées les plus fécondantes qu'un écrivain peut rencontrer dans les traités hindous d'esthétique et de poésie.

Origine de l'art

L'art n'est pas une activité naturelle de l'homme. Dans les âges où la Connaissance du Réel était le but le plus important de la vie humaine, toutes les activités naturelles étaient en même temps des analogies, des signes et des épreuves de la recherche intérieure. Quand vint l'époque d'obscurcissement du *Kali-yuga* (au milieu duquel nous sommes), les hommes se mirent à pratiquer ces activités pour leurs seuls fruits extérieurs. Le couple « agréable-désagréable », menant le cortège des passions, devint le principal mobile de la conduite. Les castes inférieures, en même temps, proliféraient. Les dieux, raconte-t-on, excédés de ce désordre, vinrent prier Brahmâ de « produire un nouveau Véda, un cinquième, destiné à toutes les castes... ». Et, de la substance des Quatre Védas, Celui-qui-voit-les-choses-telles-qu'elles-sont forma l'Art dramatique. » Le Théâtre devait être une « analogie du mouvement du monde », une représentation condensée du « triple monde » et des lois universelles, et, en particulier, des « quatre sortes de mobiles » de la conduite humaine : *artha*, « les choses, les biens matériels », mobiles du corps physique ; *kâma*, « le désir, la passion », mobiles du sentiment ; *dharma*, « le devoir », mobiles moraux et intellectuels ; et *moksha*, « délivrance », désir de libération des mobiles précédents, donc de nature « supra-mondaine ». Tous les types humains, toutes les castes, tous les métiers devaient s'y retrouver. Chacun devait donc y éprouver la profonde satisfaction de se voir représenté, compris, situé à sa place dans le mouvement universel. Chacun, sot ou savant, poltron ou héros, misérable ou grand seigneur, y verrait sa propre raison d'être dans l'harmonie des mondes et, par cette porte de l'émotion individuelle, il entrerait en contact avec l'enseignement sacré.

Ainsi l'Art fut lancé dans le monde par des êtres supérieurs dans le but d'habiller la vérité et d'attirer à elle, par artifice, nos esprits devenus incapables de l'aimer toute nue. La même idée est reprise par l'auteur du *Miroir de la Composition* [5], que nous citerons souvent par la suite : « La connaissance des quatre sortes de mobiles, telle qu'elle est présentée dans les traités védiques, est déjà difficile pour ceux dont la raison est à pleine maturité, parce qu'elle y est donnée sans aucune saveur... Grâce à la poésie, elle devient accessible même à ceux dont la raison est encore dans la tendre enfance... »

L'art n'est donc pas une fin en soi. Il est un moyen au service de la connaissance sacrée. Mais, si l'art hindou est fait pour représenter les lois universelles et pour nous déterminer « à nous conduire comme Râma et ses pareils et non comme Râvana et ses pareils », il s'en faut de beaucoup qu'il soit didactique et moralisateur. Les traités instructifs et les livres de morale s'adressent à l'intellect. L'art, par la voie du sentiment, cherche à toucher l'être même. Et c'est trop peu dire que l'art « représente » l'univers ; il le refait, réellement, il en reconstruit une analogie.

Donc, deux principes, étroitement liés, sont à la base de l'esthétique. L'un - récréation analogique de l'univers - est surtout manifeste dans les arts plastiques. L'autre - établissement d'un contact émotionnel entre l'individu et les lois universelles - apparaît davantage dans la musique, la danse, la poésie. Le premier s'exprime en particulier par la notion de *pramâna* (proportion juste, exactitude analogique, idée-modèle) dans l'architecture, la sculpture, la peinture. Le second se montre en poésie par la notion du *rasa*, « saveur », appréhension directe d'un état de l'être, dont nous parlerons tout à l'heure.

La doctrine du langage

Avant d'essayer de suivre les esthéticiens hindous dans les derniers mystères poétiques, où l'opération verbale est l'image d'un travail du poète sur soi-même, il faut se rappeler la base artisanale de l'art hindou. Pour l'Hindou, l'expression de la personnalité n'a aucune valeur artistique. Le beau, c'est la puissance émouvante du vrai [6]. L'artiste est d'abord un artisan, qui a pour tâche de *faire* certains objets selon certaines règles et dans un certain but. Il doit connaître d'abord la matière qu'il a à travailler. L'art poétique est donc fondé sur une science et sur une doctrine d'emploi du langage.

Entre les mots et les choses, y a-t-il un rapport de simple convention [7] ou une appropriation éternelle ? Les deux thèses, aux Indes comme en Grèce, ont été soutenues. Mais la seconde - exposée par Bhartrihari [8] - n'exclut pas la première. D'après Bhartrihari, il existe deux sortes de langage. L'un est fait de mots-germes (*sphota*), idéaux, inaltérables, qui sont les modalités de l'*âtman* universel, les divisions réelles de l'univers ; le mot-*sphota* est à l'objet dans le rapport de cause manifestante à effet manifesté [9]. L'autre est fait de mots sonores (*dhvani*), mots usuels, soumis aux lois naturelles, c'est-à-dire aux règles de la phonétique et de la grammaire. Lorsque Mammata et Viçvanâtha expliquent comment les sens conventionnels s'associent aux mots (par concomitance de perceptions, réflexion, ou enseignement direct), ils ne parlent assurément que de ce langage naturel et sensible ; cela ne veut pas dire qu'ils nient la réalité de *formes* préexistantes aux mots et aux objets. La doctrine du *sphota* n'est certes pas facile à comprendre, et elle me réserve sans doute bien des découvertes. L'existence d'une pensée sans mots mais non sans formes est pourtant nécessaire, par exemple, à tout travail de *traduction*. Tout bon traducteur s'efforce, sans bien s'en rendre compte, de traduire d'abord son texte en *sphota*, pour le retraduire, de là, dans la seconde langue ; mais il serait encore meilleur traducteur s'il se rendait clairement compte de cette opération.

Les pouvoirs de la parole [10]

La matière travaillée par le poète est faite de vocables (*çabda*) et de sens (*artha*). Un mot (*pada*), c'est un vocable associé à un sens. Le « sens » du mot n'est pas une simple désignation abstraite ; *artha* veut dire « chose, objet, valeur », mais aussi « but », car le contenu psychologique du mot, c'est l'intention de celui qui parle, c'est une modalité de son « je ». Le sens est d'ailleurs aussi nommé « fruit » (*phala*) du mot, quand on considère son effet sur l'auditeur.

Les « mots » ont trois sortes de sens. Autrement dit, les « vocables (qui sont des mots en puissance) ont trois « pouvoirs » : ils peuvent porter des sens littéraux, des sens dérivés (figurés, métaphoriques), ou des sens suggérés. Au sens littéral, un mot désigne un « genre », une « qualité spécifique », une « substance » (ou être individuel), ou une « action » (ou qualité transitoire). Le sens figuré naît d'une incompatibilité entre le sens littéral et le contexte (« la vache parle » : « vache » est ici un sobriquet donné aux gens d'un certain pays). Ce mécanisme de résolution des sens contradictoires en sens dérivés est décrit avec toute la rigoureuse minutie des dialecticiens hindous.

Ces deux sortes de sens suffisent aux besoins du langage ordinaire et de la littérature didactique.

Mais si l'on analyse un poème (reconnu tel par « ceux qui ont un cœur »), une fois énumérés ses sens littéraux et dérivés, il reste un « surplus de sens », différent des sens précédents, ne s'en déduisant pas par inférence logique, et perçu pourtant comme le sens véritable du poème, par « celui qui le goûte ». Ce sens, ce nouveau « pouvoir » de la parole, est nommé « résonance » (*dhvani*), ou « suggestion » (*vyañjanâ*), ou encore « gustation » (*rasanâ*). Il naît de certaines combinaisons de mots que l'interprétation par les sens littéraux et dérivés ne suffit pas à justifier. Ici encore, les mécanismes psycho-linguistiques par lesquels le « sens suggéré » surgit des autres sens sont décrits et classés avec une subtilité et une précision d'analyse qui donnent presque le vertige [11].

La Saveur

Mais quel est le contenu de cette « suggestion », qu'est-ce qui résonne dans cette « résonance » qui est le sens même du poème ? Autrement dit, qu'est, dans son essence, la poésie ? Après avoir réfuté un certain nombre de définitions proposées par d'autres auteurs, Viçvanâtha dit : « La poésie est une parole dont l'essence est *saveur* [12] ». Et il explique ce qu'est la « saveur » (*rasa*) : « Une émotion fondamentale, telle que l'amour, etc., manifestée par la représentation de ses causes occasionnelles, de ses accompagnements sensibles et de ses effets, devient une *saveur* pour ceux qui ont une conscience. » La Saveur n'est donc pas l'émotion brute, liée à la vie personnelle ; c'en est une représentation « surnaturelle » (*lokottara*), c'est un moment de conscience provoqué par les moyens de l'art et coloré par un sentiment. Oserais-je dire : une émotion objective ? Ce serait une notion bien étrangère à notre mentalité, mais si nous nous rappelons les moments d'émotion esthétique intense que nous avons vécus, il nous en viendra un certain « goût » : et vous voyez comme s'impose cette image gustative. La Saveur est essentiellement une cognition, « brillant de sa propre évidence », donc immédiate. Elle est « joie consciente (*ânandacinmaya*)... même dans la représentation d'objets douloureux », car elle n'est pas liée au « monde » ordinaire ; elle en est une récréation sur un autre plan. Elle est animée par l' « admiration surnaturelle ». Elle est « soeur jumelle de la gustation du sacré ». Celui qui est capable de la percevoir la goûte, non comme une chose séparée, mais comme sa propre essence. » Elle est « simple, comme la saveur d'un plat complexe ». Elle ne peut être saisie que par les hommes « capables de juger [13] », ayant un « Pouvoir de représentation » et elle exige un acte de « communion [14] ». Elle n'est pas un objet existant avant d'être perçu, « comme une cruche qu'on vient à éclairer avec une lampe » ; elle existe dans la mesure où elle est goûtée. Elle n'est pas un « effet » mécanique des moyens artistiques, qui ne font que la « manifester ». Elle n'est pas soumise à notre temps (le *tri-kâla* : passé-présent-futur). Elle n'est donc pas « de ce monde ». « On ne la connaît qu'en la mangeant. »

C'est cette Saveur que le « pouvoir de suggestion » du langage a pour fonction de manifester [15].

La notion de *rasa* est au centre de l'esthétique hindoue. Je ne commenterai pas les citations qui précèdent. L'illusion de les avoir comprises m'empêcherait de travailler à les comprendre, et cet effort pour comprendre toujours un peu mieux a été pour moi des plus féconds.

L'analogie poème-homme

La Saveur est l'essence, le « soi » (*âtman*) du poème. De même que chez l'homme, dans le poème l'*âtman* se manifeste par certaines « vertus » (*guna*), qu'on appelle aussi « fonctions, activités

spécifiques » (*dharma*) de la Saveur. Elles se rangent en trois catégories : *suavité*, qui « liquéfie l'esprit », l'attendrit ; *ardeur*, qui « l'embrase », l'exalte ; *évidence*, qui l'illumine « avec la rapidité du feu dans le bois sec ». De ces trois types dérivent les différentes sortes d'émotions poétiques.

De même que l'état intérieur de l'homme s'exprime par des attitudes, la poésie a ses « allures » (*rīti*), étroitement liées aux « vertus ». A chacune correspond l'emploi de certaines sonorités et de certaines tournures syntaxiques. Il y a une « allure » aisée, douce, où le sens de la phrase se développe graduellement du premier mot au dernier. L'« allure » opposée, exaltante, tient l'auditeur en suspens jusqu'aux derniers termes de la phrase, qui l'illuminent d'une façon explosive [16]. Et il y a les « allures » intermédiaires. Chacune correspond à une attitude profonde du poète, qu'il veut transmettre à l'auditeur [17]. Avant de composer un poème, le poète doit donc se composer lui-même, se disposer intérieurement pour être le meilleur réceptacle possible de la Saveur. Pour cela, il doit mettre de côté ce que nous appelons sa « personnalité », dompter les impulsions de sa vanité et les caprices de son imagination.

Le poème a un « corps », qui est fait « des sons et des sens » et qui est soumis aux lois des « trois pouvoirs » du langage. La matière que le poète travaille n'est donc pas seulement une matière sonore ; c'est surtout une matière psychologique. Employer un mot, ce n'est pas seulement produire des sons vocaux, c'est ébranler tout un monde d'associations, de sens figurés et dérivés, de suggestions, dont il faut connaître les lois. Et pour celui qui connaît ces lois, « un seul mot, bien employé et parfaitement compris, c'est, dit-on, au Ciel et en ce monde, la Vache à combler tous désirs. »

Ce corps, le corps humain, a ses « défauts » (*dosha*) : fautes « du son » ou « du sens », qu'il faut éliminer autant que possible. Et il a ses parures, les figures de rhétorique ou « ornement » (*alamkāra*). L'étude des « ornements » est, matériellement, celle qui tient le plus de place dans les traités de poésie [18]. Il n'y a guère de poésie sans ornements. Mais si ceux-ci l'emportent sur la Saveur, s'ils sont employés pour eux-mêmes, la poésie qui en résulte est considérée comme de mauvais goût et d'une sorte inférieure. L'ornement n'est légitime que comme un condiment destiné à « rehausser la Saveur », et alors son véritable sens est la suggestion même de cette Saveur - l'intention profonde du poète qui l'emploie. A cette condition, l'Hindou ne se lassera jamais d'un *alamkāra*, d'un cliché répété depuis des siècles par tous les poètes, puisqu'il s'est montré bon à l'usage. L'image du dieu à l'arc fleuri qui perce les cœurs des jeunes gens, employée par un vrai poète, est aussi émouvante aujourd'hui qu'hier ou il y a mille ans.

La prosodie aussi concerne le « corps » du poème. Mais les Hindous ne confondent jamais métrique et poésie. La plupart de leurs ouvrages didactiques sont en vers et, si la poésie est le plus souvent métrique, elle ne l'est pas nécessairement. La métrique ne prend de valeur esthétique précise que dans le chant. Ce qui correspond, en poésie, à la notion de « rythme », ce n'est pas la forme métrique, qui n'intéresse que les sons, mais plutôt les « allures », qui règlent la marche si complexe des sons et des sens, images et émotions ; c'est, plus généralement, la manière dont le poète fait aller ensemble ces mouvements simultanés [19].

J'espère avoir montré par ces notes que la poésie, pour les Hindous, si elle n'est qu'un moyen au service de la Connaissance, est aussi une des plus hautes activités que l'homme puisse exercer. « L'état d'homme est difficile à atteindre en ce monde, et la connaissance alors est très difficile à atteindre. L'état de poète est difficile alors à atteindre, et la puissance créatrice est alors très difficile à atteindre » [20]. L'opération poétique - dont la gustation poétique est le reflet - est un véritable travail du poète, non seulement pour connaître les lois de sa matière et les règles de son métier, mais aussi, travail intérieur, pour se discipliner et s'ordonner lui-même afin de devenir un meilleur

instrument des fonctions « supra-naturelles » - en somme, une sorte de *yoga*. Par le jeu des sons, des sens, des résonances, des allures, tout son monde intérieur est mis en branle. Et, comme il est une lueur reflétée de l'*âtman* universel, son acte poétique participe au mouvement cosmique. « Tous les poèmes récités, et tous les chants sans exception, ce sont des portions de Vishnu, du Grand-Être, revêtu d'une forme sonore. [21] »

J'aurais aimé donner des exemples. Mais leurs traductions ne donneraient pas grand-chose. Chacun pourra en chercher, pour son compte, parmi les poètes qu'il goûte, car les lois de la poétique hindoue, dans leurs principes, sont valables pour toutes les langues. Mais attention ! Chez nos poètes, la puissance de suggestion du *rasa* s'exerce un peu au hasard, selon des mécanismes qu'ils connaissent mal et qu'on classe sous la notion très vague d'« inspiration ». L'apprentissage se fait sans méthode, et les réussites sont accidentelles. Le poète hindou est le produit d'une éducation méthodique, poursuivie auprès d'un maître, et dans un but supérieur à l'art lui-même. Le poète occidental se forme tant bien que mal, sans trop savoir comment, et, presque toujours, son talent se spécialise dans l'expression des sentiments les plus conformes à sa nature individuelle. Racine est un merveilleux poète de l'Érotique - mais presque uniquement de l'Érotique dans plusieurs de ses nuances. Le poète hindou doit pouvoir, en bon artisan, jouer de toute la gamme de chaque sentiment. La différence est encore plus frappante pour l'acteur-danseur, mais elle est bien visible dans tous les arts [22].

J'aurais voulu aussi montrer comment tous les arts hindous sont liés ; le Théâtre les contient tous ; l'analogie corporelle du poème n'est vraiment compréhensible que par la danse ; la peinture, dit-on, ne se comprend pas sans la danse, qui ne se comprend pas sans la musique ; dans la statuaire et dans la danse, on retrouve la même science des attitudes - dont les principes appartiennent au *yoga* -, et le même langage par signes manuels... J'aurais été tenté de dire comment, d'après ce que j'ai lu et entendu, les mêmes principes de la poésie régissent la danse, la mimique, la musique et les arts plastiques. Mais il n'est rien d'aussi contraire au génie hindou que de traiter de sujets que l'on ne connaît pas pratiquement. Ganeça ne me l'aurait pas pardonné.

« Message actuel de l'Inde » in *Les Cahiers du Sud*, Marseille, n° 236, juin-juillet 1941, p. 253-267

Post-scriptum : Ce texte date de 1940 et a été publié dans *Les Cahiers du Sud*, à Marseille, en juin-juillet 1941 (n° spécial "Message actuel de l'Inde").

[1] "Hindou" signifie ici : quelqu'un qui reconnaît l'autorité de la tradition védique.

[2] D'après le *Rig-veda* (X, 91) lorsque l'Homme primordial eut été dépecé sacrificiellement, "sa bouche fut le *brâhmane*, de ses bras fut fait le royal - la caste des *kshatriya* -, ses cuisses furent le *vaïçya* - la caste plébéienne - et de ses pieds naquit le *çûdra* - la caste servile." Une analogie corporelle et sociale équivalente se retrouve dans la *République* de Platon (voir aussi les *Lois de Manu*, I)

[3] Exposée tout spécialement dans la *Bhagavad-gîtâ*. Sur les castes et les stades de vie, voir les *Lois de Manu*. Le rejet des castes et des *âçrama*, et la négation de l'autorité du *Veda*, caractérisent les deux grandes hérésies, jaïnisme et bouddhisme.

[4] Large porte, car la littérature sanskrite est de toutes les littératures anciennes la plus riche en ce domaine. Sur les six sciences annexes indispensables à l'étude des *Védas* (*vedânga*) quatre sont relatives au langage (phonétique, grammaire, lexicologie, métrique ; les deux autres sont le rituel et l'astronomie). L'oeuvre monumentale de Pânini (VIe ou Ve siècle avant J.C. ?) avec ses commentaires, est encore pleine d'enseignements pour nos phonéticiens et grammairiens modernes.

[5] *Sâhitya-darpana*, par Viçvanâtha Kavirâja. Cet ouvrage (XIV^e siècle de notre ère ?) est le plus représentatif de l'école du *rasa* (de la "Saveur", voir plus loin), et peut-être le plus approfondi de tous les traités d'art poétique - hindous et autres.

[6] Aucun mot sanskrit, dois-je dire, ne pourrait traduire "beau" dans cette phrase. La valeur esthétique d'une oeuvre plastique se traduit par sa "conformité aux *pramâna*", celle d'une oeuvre poétique par sa "richesse en *rasa*". A côté de cela, une quantité de termes (*çobhâ*, *saundarya*, etc.) désignent la "beauté" extérieure et sensible, qui peut appartenir aux objets naturels aussi bien qu'aux oeuvres d'art, et qui, dans ces dernières, n'est qu'un agrément accessoire. Un mot, pourtant, dans les traités de poétique, définit la beauté psychologiquement : *camatkâritâ*, "le pouvoir de provoquer l'Admiration - surnaturelle" (voir plus loin, *La Saveur*).

[7] *Samketa*. C'est la thèse du *Kâvya-prakâça*, important traité de *Mammatâcârya* (XIII^e ou XIV^e siècle de notre ère).

[8] Bhartrihari, un des "joyaux" de la cour du roi-soleil Vikamâditya (début Ve siècle de notre ère ?), est surtout connu pour ses *Centuries* d'allure profane. Mais, adepte du *Vedânta*, il a aussi exposé la doctrine linguistique de l'école dans le *Vâkyapadîya* ("De la phrase et du mot").

[9] Sphota évoque l'éclosion d'une fleur, le développement d'un bourgeon - donc une puissance germinative constante et cachée sous les apparences qui la manifestent.

[10] Il est entendu que nous ne parlons ici que des usages rhétoriques et poétiques du langage. Dans la liturgie et l'art incantatoire interviennent encore d'autres "pouvoirs" du langage : vertus des timbres, articulations, accents, mètres, modes de récitation, etc., qui relèvent de la science des *mantra* ; celle-ci est réservée à un petit nombre, tandis que la poésie s'adresse à tous ceux "qui ont un coeur" (*sahridaya*). Nous ne parlons pas non plus de la poésie védique, fruit d'un art "non-humain".

[11] L'analyse du *Sâhitya-darpana* aboutit à 5355 sortes de "suggestion".

[12] *Vâkyam rasâtmakam kâvyam*, *Sâhitya-darpana*, I, 3. - Citations suivantes : *ibid.*, III, 33 sq.

[13] *Pramâtri*. Cette "capacité de juger", cette mesure intérieure est, d'après un commentaire, "le résultat des mérites d'une existence antérieure". On peut goûter la beauté dans la mesure où l'on s'y est préparé.

[14] La Saveur n'appartient pas personnellement au poète ni à l'auditeur ; à l'acteur ni au spectateur ; mais elle les unit dans un même moment de conscience.

[15] Bien que le *rasa* soit unique, on distingue pratiquement plusieurs "saveurs" selon le sentiment qui le colore : Erotique, Comique, Furieux, Pathétique, Héroïque, Merveilleux, Répugnant, Terrifique, auxquels on ajoute souvent le Quiétique ("apaisement" des émotions, venant avec le désir de la délivrance et lié à l'amour religieux) et le Parental (amour maternel ou paternel).

[16] Cela est rendu possible par la syntaxe sanskrite, qui peut être plus "analytique" ou plus "synthétique" selon qu'elle emploie peu ou beaucoup les longs mots composés. Mais chaque langue peut obtenir les mêmes effets avec ses ressources propres

[17] Je dis toujours "auditeur" et non "lecteur", parce que la lecture silencieuse n'est jamais qu'un substitut de l'audition directe ; et même lorsqu'on lit, on écoute intérieurement.

[18] Il y en a 79 principaux dans le *Sâhitya-darpana*. Les uns "du son" (allitérations, etc.), les autres du "sens" ; ces derniers se ramènent, pour la plupart, à la comparaison explicite (*upamâ*) ou implicite (*rûpaka*, métaphore). L'importance des différents modes de la comparaison marque bien le caractère de l'opération artistique : un même acte intérieur fonde une identité

analogique entre des phénomènes de natures différentes. La "comparaison" existe aussi dans les arts plastiques ; le tracé de l'oeil d'une femme est le même que celui du corps d'un cyprin, un torse d'homme se dessine comme une tête de taureau vue de face, etc. Notons ici qu'un des grands ressorts de notre art, l'imitation de la nature, n'est pour les Hindous qu'un *alamkāra* peu important, et dont il ne faudrait pas abuser (c'est le 68e dans le *S.D.*).

[19] Il y a pourtant certaines correspondances entre les mètres et les *rasa*. Les syllabes longues en séries conviennent au Pathétique, au Répugnant ; les brèves en successions rapides à l'Héroïque, au Furieux, etc. (*Nāṭya-śāstra*, XVII, 99 sq.). La prosodie sanskrite diffère peu de la prosodie gréco-latine. Les mètres sont à nombre fixe ou variable, à quantité entièrement ou partiellement fixée. Il existe aussi une prose cadencée, dite "prose à parfum de mètre".

[20] *Agni-purāna*, Lecture 336, st. 3 et 4

[21] *Vishnu-purāna*, cité dans *Sāhitya-darpana*, I.

[22] La mimique dansée (*nṛitya*, supérieure au *nṛitta* ou danse imitatrice, et base du *nāṭya* ou art dramatique) est, comme la poésie, un art mettant en jeu, simultanément, des matières distinctes : rythmes liés à la musique ; sentiments (*bhāva*) exprimés par les attitudes et les modes du mouvement et qui sont les supports des *rasa* ; et significations intellectuelles des gestes (*kara*, véritables mots manuels, plus connus sous le nom de *mudrā* dans la statuaire bouddhiste).

Les conditions nécessaires pour former un poète, d'après le *Kāvya-prakāśa* sont : 1° une aptitude naturelle (*çakti*), une certaine "conformation" (*samskāra*) interne, sans laquelle il ne peut y avoir qu'une caricature de poésie ; 2° un savoir technique (*nīpunatā*) qui s'acquiert par l'étude du monde, des sciences du langage, des quatre "mobiles" de la vie humaine, des sciences de la nature, des poèmes célèbres, etc. (*Vāmana*, plus anciennement, citait en outre la science érotique et l'art politique, auquel il donne un rôle important) ; 3° des exercices poursuivis d'une manière assidue sous la direction d'un maître.