

PIERRE-SYLVAIN FILLIOZAT

LA GLOIRE DES PRINCES
DANS L'ÉPIGRAPHIE SANSKRITE AU KARNĀṬAKA

La *praśasti* "louange" des princes est un art de cour qui constitue un genre littéraire à part entière en vertu de son origine et sa vocation qui sont le service du pouvoir. Elle occupe une place d'honneur au sein des belles-lettres par sa forme, ses procédés, son fonds culturel qui sont le bien commun de toute la poésie sanskrite. Elle a joui d'un statut particulier, en ce qu'elle a été confiée à l'écriture et la gravure sur des supports conçus pour la plus longue durée de vie à travers les âges et pour l'exposition la plus ouverte possible, la pierre des murs des temples, de stèles dressées à l'entrée de ces monuments, de colonnes monumentales, de rochers naturels, le cuivre de plaques préparées pour la conservation en archives, etc. C'est donc principalement l'épigraphiste qui l'approche, en devient le lecteur le plus régulier, mais qui souvent par les intérêts de sa profession s'attarde peu à en considérer la forme littéraire, ne cherchant que la substance historique qu'elle recèle. D'un autre côté les historiens de la littérature l'ont quelque peu négligée, parce que leurs recherches les orientent vers les bibliothèques de manuscrits sur support périssable, papier ou feuille de palmier aux richesses débordantes. Il importe cependant de placer cette belle et volumineuse production épigraphique à sa juste place dans le cadre de la littérature pure. Ce n'est pas une "paralittérature", ni un simple paragraphe à insérer dans un chapitre de littérature histo-

rique¹. Bien plus il importe de prendre dûment en considération la forme littéraire quand le chercheur travaille à en extraire la matière historique, c'est-à-dire à y dissocier ce qui est réalité et ce qui est imagination. Pour cela il faut étudier la distance que les procédés d'expression poétique, les structures d'ornementation mettent entre le fait décrit et la description. Pour déterminer le fait historique que rapporte le panégyriste par un détour poétique, il faut suivre la structure de l'ornement dans lequel il le dissimule, tel qu'il le concevait, c'est-à-dire tel qu'il est défini dans la "science des ornements poétiques" qu'est l'*alamkārasāstra*.

Le Karnāṭaka est la province la plus riche de l'Inde en inscriptions, non seulement par le nombre de celles qui y ont été répertoriées (vingt-cinq à trente mille sur quelque cent mille pour l'ensemble de l'Inde), mais aussi par la longueur des textes et la qualité des compositions. Afin de montrer le caractère littéraire et l'importance historique de cette production épigraphique exceptionnelle, nous proposons quelques échantillons des différentes époques de l'histoire de cette région du sud de l'Inde. L'éloge du roi ou de tout grand personnage a souvent été consigné en sanskrit. Il n'est pas exclu qu'il soit rédigé dans la langue régionale, le *kannāḍa*. Mais il est manifeste que la *praśasti* en cette langue s'inspire d'un modèle sanskrit. Un échantillon sanskrit donne une idée de l'ensemble de la production épigraphique ornée d'une province, mis à part sa personnalité linguistique.

La composition de *praśasti* a été une profession, une des spécialisations offertes au lettré au sortir de son école, à l'issue de sa

1. Voir Albert Weber, *Histoire de la littérature indienne*, cours professé à l'Université de Berlin (en 1851-52), traduit de l'allemand par Alfred Sadous, Paris, 1859, pp. 334-35 ; M. Winternitz, *Geschichte der Indischen Litteratur*, Band III, Leipzig, 1920, pp. 83-84 ; etc. On peut au contraire considérer que c'est la *praśasti* qui s'est amplifiée en *mahākāvya* avec la *Rājatarāṅginī* de Kalhaṇa et autres longs poèmes à thème historique (voir P.-S. Filliozat « Kalhaṇa, Inscriptions sanskrites et histoire », dans *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de B. Didier, P.U.F., Paris, 1994, vol. II pp. 1830-33). Sylvain Lévi avait en son temps déjà émis l'idée d'expliquer l'émergence du genre du théâtre sanskrit et autres genres littéraires, à la cour des Śaka de l'ouest de l'Inde, d'où sortent les premières inscriptions sanskrites de forme littéraire, en se fondant sur leur usage commun de quelques termes (voir « Inscriptions des Kshatrapas », dans *Journal Asiatique* 1902. 1, p. 95 sq.).

formation à la langue et la culture sanskrite. Il s'ensuit que, même si le pandit de cour a une situation à part, il a la culture commune, le bagage de scolastique qui est un fonds commun pour toute production intellectuelle dans l'Inde ancienne et médiévale. Ce qui nous montre l'existence de cette profession de pandit de cour royale est le fait que nombre d'auteurs ne nous sont connus que comme auteurs d'inscriptions. L'on observe des cas où la fonction est héréditaire et nous mentionnerons ci-dessous le cas d'une dynastie de panégyristes à la cour de Vijayanagar. On doit distinguer la fonction de barde, simple proclamateur de titres royaux, de celle de poète de cour, chanteur de la gloire royale. Distinction difficile à établir précisément, car le barde et le compositeur doivent posséder idéalement la même culture. Le barde peut être appelé *vandi* (*/bandi*) "qui salue [le roi]" en récitant sa louange, *magadha* (*/māgadha*) proclamateur de la généalogie royale, *cāraṇa* "qui fait avancer [la gloire du roi]". Leur fonction est celle de récitant de textes consacrés et d'accompagnateur du haut personnage. L'auteur de panégyriques inscrits, qui fait preuve d'originalité, qui est un créateur, a le titre de *kavi* "poète".

La fonction du barde est perpétuelle, un devoir fixé sur l'horaire journalier des mouvements et activités du roi. La fonction du poète panégyriste est occasionnelle. L'occasion la plus fréquente qui nous est révélée par l'épigraphie est une fondation royale, construction de temple, attribution d'une terre à un temple ou à des brâhmanes, etc. Ce peut être une fondation accomplie par un officier, un vassal du roi. Le roi régnant fait souvent l'objet d'un éloge avant celui du subordonné. On appelle *śāsana* l'acte de fondation écrit. Ce sens précis d'ordre écrit n'est pas encore donné par le lexicographe Amara, mais apparaît dans le *Medinīkośa* (XIV^e siècle A.D.). Il est cependant attesté plus anciennement dans l'épigraphie même, à savoir dès l'époque Gupta dans le panégyrique de Samudragupta accompagnant la fondation d'un pilier érigé à sa gloire :

... *ātmaniveđana-kanyopāyanadāna-garutmadānka-svaviṣayabhuktiśāsana-yācanādyupāyasevā-kṛta-bāhuvīryaprasara-dharaṇibandhasya* ... (ligne 24)

« [Samudragupta] au flot d'héroïsme du bras de qui un barrage de terre était fait par les hommages que [les rois vaincus] (...) lui rendaient par des moyens

tels que la reddition, l'offrande d'une fille en mariage, une charte de jouissance de leur propre domaine avec le sceau au Garuḍa, la prière et autres »².

Dans la *Rājatarāṅginī* de Kalhaṇa (1148) *śāsana* est annexé au terme *praśastipatṭa* :

*drṣṭaiś ca pūrvabhūbhartrpratiṣṭhāvastuśāsanaih /
praśastipatṭaiḥ śāstraiś ca śānto 'śeṣabhramaklamaḥ // 1.15 //*

« Les chartes de fondation de monuments et celles de [dons] d'objets par des rois anciens, les plaques de panégyrique, les livres que j'ai consultés m'ont enlevé toute peine d'errements »³.

Kubja, panégyriste des rois Kadamba

Le modèle de charte comportant l'annonce de la fondation et le panégyrique du fondateur remonte au début de l'épigraphie sanskrite. Au Karnāṭaka il apparaît avec le début de l'histoire de cette province dans des chartes de rois Kadamba. Une inscription datée d'environ 460 A.D. a, en plus de son importance historique, l'intérêt de faire preuve d'une adhésion complète aux canons de la poésie sanskrite. Gravée sur un pilier de pierre, support de lampes (*dīpasthāna*)⁴, érigé devant un temple de Parameśvara à Tāḷaṅḡḍa, elle rapporte la construction d'un bassin sur l'ordre de Kākutsthavarman dont elle fait la louange. A cette occasion elle retrace l'histoire des rois Kadamba, cette famille de brāhmanes initialement engagée dans la seule poursuite de la connaissance et de la pratique pieuse, qui s'est ensuite livrée à l'exercice du pouvoir royal en vue de maintenir

2. *Corpus Inscriptionum Indicarum*, vol. III, *Inscriptions of the early Gupta Kings*, revised by D. R. Bhandarkar, edited by B. C. Chhabra & G. S. Gai, A. S. I., New Delhi, 1981, pp. 213, 217-18 et note 7.

3. Nous suivons ici l'interprétation de Bühler rapportée et adoptée par M. A. Stein, qui reconnaissent ici quatre types de sources différentes, si remarquablement utilisées par l'historien kaśmīrien du XII^e siècle (*Kalhaṇa's Rājatarāṅginī, A Chronicle of the Kings of Kaśmīr*, translated by M. A. Stein, Westminster, 1900, vol. I, p. 3).

4. *Epigraphia Carnatica*, Shikarpur taluq, 176, vol. VII, p. 200, 113, 269 sqq. ; lecture et traduction anglaise de Rice. *Dīpasthāna* est la désignation du pilier par Rice dans le titre *kannaḍa* donné par lui à son édition, p. 269.

l'ordre et l'orthopraxie. Elle s'attarde à chanter la gloire de Kākutsthavarman :

*guptādipārthivakulāmburuhasthalāni
snehādarapraṇayasambhramakesarāṇi /
śrīmanty anekanṛpaṣaṭpadasevitāni
yo 'bodhayad duhitṛdīdhitibhir nṛpārkaḥ // [31] //*

« Ce soleil, le roi [Kākutsthavarman], avec les rayons qu'étaient ses filles, a éveillé les beaux parterres de lotus qu'étaient les familles des rois Gupta et autres, où les étamines étaient l'attachement, le respect, l'amour et l'empressement, qu'honoraient beaucoup d'abeilles, de nombreux princes ».

Cette construction de métaphores est un échantillon précoce d'un ornement tout à fait classique. C'est la figure du *rūpaka*, ornement qui décrit un figuré mentionné en lui surimposant en apposition un figurant⁵. Daṇḍin, qui au VII^e siècle a été un des premiers *ālamkārika*, a analysé cette figure comme *sakalarūpaka* "métaphore intégrale". Il y a une métaphore principale, le Soleil et le roi, et tout ce qui relève du figurant, le Soleil, figure, terme à terme, tout ce qui relève du figuré, le roi. Deux scènes complètes nous sont donc parallèlement décrites : d'un côté le Soleil au moyen de ses rayons épanouit les parterres de lotus qui laissent voir leurs étamines ; de l'autre côté le roi Kākutsthavarman en donnant ses filles en mariage redonne de l'éclat aux rois Gupta etc., qui dès lors manifestent attachement, respect etc. La métaphore de l'épanouissement et du regain d'éclat est exprimée par la double valeur du verbe unique *abodhayat*. Daṇḍin l'appelle *śliṣṭarūpaka* "métaphore d'éléments amalgamés". La scène figurante éclaire suffisamment la scène figurée, pour que l'on comprenne la double valeur du verbe. On devine que l'action figurée applicable aux rois Gupta et autres est le maintien au pouvoir par leur mariage avec les filles du roi Kadamba. Cette strophe décrit donc un événement du règne de Kākutsthavarman, les alliances matrimoniales qui ont été

5. Voir Daṇḍin, *Kāvyaḍarśa* II.66 sqq. : *upamaiva tirobhūtabhedā rūpakam ucyate* / « une comparaison (*upamā*) où la différence [du figuré et du figurant] est occultée est appelée "métaphore" (*rūpaka*) ».

conclues avec des rois voisins, alliances qui scellent la vassalité des voisins. La plupart de ces métaphores sont conventionnelles, soleil et roi, etc., mais non celle des rayons de soleil et des princesses, ainsi que celle des étamines et des sentiments d'amour et autres états de vassalité. Le caractère original de ces métaphores indique l'historicité du fait décrit. S'il n'y avait que convention, l'auteur en serait resté aux couples de figurés et figurants courants de la poésie. Au contraire le poète a ici décrit un fait réel en le transportant dans le cadre de la structure poétique codifiée du *rūpaka* et a adapté la situation historique par la création de métaphores nouvelles.

La fondation qui est l'occasion de cette *praśasti* est rapportée dans une strophe de mètre très rare, appelé *aṛṇa*, fait de quatre vers de trente syllabes chacun, deux tercets de syllabes légères (*na-gaṇa*) et huit tercets d'une syllabe légère entre deux syllabes lourdes (*ra-gaṇa*)⁶ :

sa iha bhagavato bhavasyādidevasya siddhyālaye
siddhagandharvarakṣogaṇaiḥ sevite
vividhaniyamahomadik śāparair brāhmaṇaiḥ snātakaiḥ stūyamāne
sadā mantravādaiḥ śubhaiḥ /
sukṛtibhir avanīśvarair ātmaniḥśreyasaṃ prepsubhiḥ sātakarṇyādibhiḥ
śraddhayābhyarcite
idam urusalilopayogāśrayaṃ bhūpatiḥ kārayāṃ āsa kākutsthavarmā
taṭākam śubham // [33] //

« Ici ce maître de la terre, Kākutsthavarman, fit faire ce beau bassin, vaste réceptacle des besoins d'eau, dans le temple aux réalisations surnaturelles du tout-puissant dieu primordial, Bhava, fréquenté par des troupes de Siddha, de Gandharva et de Rakṣas, toujours loué avec d'auspicieuses récitations de *mantra* par des brāhmanes accomplis, voués par initiation à diverses disciplines et offrandes dans le feu, honoré avec foi par des rois, aux bonnes actions, désireux d'accéder à la félicité suprême du soi, les Sātakarṇi et autres ».

Notons ici la mention des rois Sātakarṇi. Elle est une indication intéressante sur l'ancienneté du temple concerné. Ce serait un lieu de

6. Voir Rājā Rādhākāntadeva, *Śabdakalpadruma*, article *chandas*, vol. II, Calcutta, 1889, p. 481.

culte śivaïte remontant à l'époque, antérieure à celle des Kadamba, de la dynastie Sātavāhana dont l'influence, on le sait par ailleurs⁷, avait pénétré jusqu'à une province aussi méridionale que le Karnāṭaka. La mention qui est faite ici de ces anciens rois a une intention élogieuse, mais n'est pas de pure convention. Elle correspond à une réalité historique.

L'auteur accompli de cette pièce de vers, qui a aussi pris le soin de l'inscrire sur pierre, donne son nom, Kubja – est-ce un sobriquet, était-il bossu ? –, et emploie le terme *kāvya* pour désigner sa composition :

*tasyaurasa[sya] tanaya[sya] viśālakīrteḥ
[pa]ṭṭatrayārpaṇavirā[jita]cārumūrteḥ /
śrīśāntivarmanr̥pater varaśāsanasthaḥ
kubjaḥ svakāvyaṃ idam āsmatale lilekha // [34] // (vasantatilakā)*

« Kubja, qui se tient sous les ordres excellents du noble roi Śāntivarman, fils de même classe⁸ de ce [Kākutsthavarman], à la vaste renommée, au corps beau et illuminé par l'offrande de trois bandeaux royaux, a écrit sur une surface de pierre ce poème qui est sa composition ».

7. Voir l'inscription d'un roi Sātakaṇṇi sur un pilier devant le temple de Kalleśvara à Maḷavallī (Shikarpur taluk, district de Shimoga au Karnāṭaka), dans B. Lewis Rice, *Epigraphia Carnatica*, vol. VII, part I, n° 263, p. 251 et introduction pp. 4-5.

8. Rice donne en écriture *kannāḍa navasaukhya* au lieu de *tanaya[sya]* donné en écriture *nāgarī* par Raj Bali Pandey dans son édition dans *Historical and Literary Inscriptions*, Chowkhamba, Varanasi, 1962, p. 131. Rice traduit "his son, of wide fame from new-found happiness". Dans ce cas *aurasasya* est pris dans le sens de fils sans qualification. Si la lecture est *aurasasya tanayasya*, puisqu'il y aurait pléonasmie à prendre *aurasa* dans ce même sens général, on peut y voir sa valeur de qualificatif technique. Est appelé *aurasa* le fils engendré par le roi d'une épouse de même classe après célébration du *saṃskāra* du mariage. Cf. *Baudhāyana Dharma Sūtra* II.2.14 : *savarṇāyāṃ saṃskṛtāyāṃ svayam utpāditam aurasam putram vidyāt* « on doit connaître comme *aurasa* le fils engendré par soi-même chez une femme de même classe ayant reçu le *saṃskāra* [du mariage]. » Voir P. V. Kane, *History of Dharmasāstra*, III, p. 656, pour d'autres références et d'autres définitions autorisant ce nom technique pour un fils dont la mère est d'une classe *anuloma*. L'on aurait donc là une indication sur la classe du roi, classe qui reste malheureusement incertaine à cause de la diversité des théories. Les Kadamba se disent brāhmanes à l'origine et seraient entrés dans la fonction de *ṣatriya* en fonction des événements qui les amenèrent au pouvoir royal. On peut comprendre ici l'affirmation que Śāntivarman était bien resté dans la classe des brāhmanes, sa mère étant de même classe brāhmanique que son père. Ou alors il y aurait eu un mariage *anuloma* du roi brāhmane et d'une princesse *ṣatriya*.

Ravikīrti, panégyriste des rois Cālukya de Bādāmi

Le nom de Ravikīrti est cher aux historiens de la poésie sanskrite, parce qu'on lui doit la première mention précisément datée du nom de Kālidāsa. Sa seule œuvre connue est une *praśasti* de Pulakeśin II⁹ gravée en 634-35 A.D. sur le mur latéral est du temple jaina appelé Meguṭi "temple du haut", effectivement situé au sommet de la colline qui surplombe Aihole depuis son angle sud-est. On peut souligner que le Karnāṭaka est la première région de l'Inde où la gloire de Kālidāsa apparaît s'être répandue.

Ravikīrti a dû être un personnage assez considérable à la cour du roi Cālukya Pulakeśin II. Il est le fondateur du temple jaina, dont il célèbre lui-même la construction. Il s'enorgueillit de sa position proche de la personne du roi, tout autant que de ses talents intellectuels :

*triṃśatsu trisahasreṣu bhāratād āhavāditaḥ /
saptābdaśatayukteṣu gateṣv abdeṣu pañcasu // [33] //*
*pañcāśatsu kalau kāle ṣaṭsu pañcaśatāsu ca |
samāsu samatītāsu śakānām api bhūbhujām // [34] //*
*tasyāmbudhitrayanivārītaśāsanasya
satyāśrayasya param āptavatā prasādam /
śailam jinendrabhavanam bhavanam mahimnām
nirmāpitaṃ matimatā ravikīrtinedam // [35] // (vasantatilakā)*

« Trois mille sept cent trente cinq années s'en étant allées depuis le début de la bataille des descendants de Bharata, dans l'âge Kali, cinq cent cinquante six années des rois Śaka étant passées, [33-34] Ravikīrti, doué d'intelligence, qui a acquis la faveur la plus haute de Satyāśraya dont l'ordre n'est arrêté que par les trois océans, a fait construire en pierre ce temple du Seigneur Jina, temple des grandeurs. [35] »

*praśaster vasateś cāsyā jinasya jagadguroḥ /
kartā kārayitā cāpi ravikīrtiḥ kṛtī svayam // [36] //*
*yenāyojī nave 'śma-
sthiram arthavidhau vivekinā jinaveśma /
sa vijayatām ravikīrtiḥ*

9. F. Kielhorn, « Aihole Inscription of Pulikesin II ; Saka-samvat 556 », dans *Epigraphia Indica*, vol. VI, pp. 1-12.

*kavitāśritakālidāsabhāravikīrtiḥ // [37] // (āryāgīti)*¹⁰

« Ravikīrti, riche en bonnes actions, est lui-même auteur et instigateur de cette *praśasti* et de ce temple de Jina le précepteur du monde. [36]
Lui qui, doué de discernement, a joint un temple de Jina, durable par la pierre, à une nouvelle création poétique (dans une nouvelle création matérielle), Ravikīrti, qu'il triomphe, ayant acquis en poésie la gloire de Kālidāsa et Bhāravi. [37] »

Les deux strophes doivent se comprendre ensemble, même si ce sont deux phrases distinctes. Ravikīrti se fait gloire de sa double action, composition du poème et fondation du temple, actions qui donnent sa valeur la plus forte à l'épithète *kṛtin*. Littéralement *kṛtin* signifie "riche en *kṛta*", le suffixe de possession ajoutant souvent l'idée d'abondance de la chose possédée ; *kṛta* réfère aux actes accomplis dans le passé, ceux de cette vie et ceux des vies antérieures, dont l'ensemble forme le *karman* au sens de stock d'actes. *Kṛtin* revient à désigner celui qui a un bon *karman*, un stock de mérites à son actif. La double action de Ravikīrti le qualifie comme possesseur d'une bonne somme de mérites. La strophe suivante rapproche encore plus les deux actions, en ce que l'on peut lire un double sens dans l'expression *nave arthavidhau* : c'est une création avec des sens de mots, des objets poétiques, c'est aussi la création avec des biens matériels, à savoir le financement de la construction du temple. Ravikīrti pose une sorte d'équation entre la construction du monument de pierre et la composition du poème. En tant que poète il a fait avec l'*artha* sens poétique une nouvelle création. En tant que patron il a fait avec l'*artha* biens matériels, une nouvelle construction. Ce rapprochement a une force de suggestion. Le temple construit en pierre est fait pour durer. Les mots du poète immortalisent les objets qu'il décrit et les actes qu'il rapporte. Depuis quatorze siècles le temple dont il a patronné la construction couronne toujours la colline qui domine Aihole. La *praśasti* qu'il

10. On doit souligner la virtuosité raffinée de cette strophe. Le mètre *āryāgīti* s'analyse en deux demi-strophes ; chacune peut encore s'analyser en deux vers inégaux, faits de 12 et 20 mores respectivement. On note le *yamaka*, rime milliardaire réalisée par la répétition en écho en fin de vers de la séquence *jinaveśma* dans la première demi-strophe et *ravikīrti* dans la seconde. Et ce *yamaka* met en valeur les deux mots-clés de la strophe.

a composé et écrit sur la pierre du monument à cette occasion nous est conservée et lui a acquis une renommée considérable. Il peut s'égaliser à Kālidāsa et Bhāravi.

Sa dette envers le poète le plus admiré de la littérature sanskrite est manifeste. Kielhorn l'a montré dans sa belle édition et traduction annotée. Ravikīrti a aussi son originalité, une touche d'esprit et même d'humour contrastant avec la noblesse du ton et l'élévation de la pensée chez Kālidāsa, avec la puissance d'expression et la profondeur de Bhāravi.

On le voit utiliser ici le procédé du *yathāsam̃khya*, disposition de séries parallèles d'objets avec correspondance terme à terme, de façon très simple, dans *praśaster vasateś ca ... kartā kārayitā cāpi*. Il joue à contrecarrer un *yathāsam̃khya* attendu dans :

*śūre viduṣi ca vibhajan
dānam mānam ca yugapad ekatra /
avihitayāthāsam̃khyo
jayati ca satyāśrayaḥ suciram // [3] // (āryā)*

« Distribuant don et honneur au preux et au savant, [les deux] simultanément à chacun, sans faire de terme à terme, Satyāśraya triomphe pour très longtemps ».

Le *yathāsam̃khya* correspondance terme à terme "selon l'énumération" entre deux séries est à l'origine une convention pāṇinéenne d'exposé, convention qui n'est pas totalement artificielle, car le langage naturel y accorde quelque préférence. Pāṇini en fait un procédé régulier d'expression dans sa métalangue. L'*alam̃kāraśāstra* a traité de ce fait linguistique de deux façons. Il l'a d'abord érigé en ornement (*alam̃kāra*), dès les premiers débuts de son histoire avec divers noms, *krama*, *yathāsam̃khya*, *saṃkhyāna*. Daṇḍin qui appartient sans doute au même siècle que Ravikīrti le définit :

*uddiṣṭānām padārthānām anūddeśo yathākramam /
yathāsam̃khyam iti proktaṃ saṃkhyānam krama ity api // II. 273 //*

« La référence à des objets déjà mentionnés selon l'ordre est appelée *yathāsam̃khya*, ainsi que *saṃkhyāna* et *krama* ».

D'un autre point de vue le même *śāstra* a considéré comme un

défaut l'absence de correspondance terme à terme entre deux séries, défaut appelé *apakrama*¹¹. Présument que Ravikīrti était parfaitement conscient des deux vues de l'*alamkāraśāstra* déjà élaboré à son époque, on peut mettre cette strophe en rapport avec la théorie et en apprécier d'autant mieux le piquant. C'est ce refus de l'ornement ou recours volontaire au défaut qui suggère l'idée d'un surpassement de la vertu de reconnaissance du vrai mérite et de la générosité chez le souverain.

Un des titres caractéristiques des rois Calukya anciens est celui de *śrīprthivīvallabha* "aimé de la Fortune et de la Terre". Ravikīrti nous le fait connaître en une série de variations et amplifications sur le thème du mariage du roi avec ces deux entités personnifiées. C'est aussi une image suggérant son accession au pouvoir.

prthivīvallabhaśabdo
yeṣāṃ anvarthatām ciraṃ [y]ātaḥ /
tadvaṃśeṣu jīgīṣuṣu
teṣu baḥuṣv apy aṭīteṣu // [4] // (āryā)
nānāhetīśatābhīghātapatitabhrāntāśvapattidvipe
nṛtyadbhīmakabandhakhaḍgakiraṇajvālāsahasr[e] raṇe /
lakṣmīr bhāvitacāpalāpi ca kṛtā śauryeṇa yenātmasād
rājāsīj jayasīmhavallabha iti khyātaḥ calukyānvayah // [5] /
(śārdūlavikrīḍita)

« Quand des membres de cette lignée, avides de victoire, eurent passé, si nombreux furent-ils, amenant leur titre de "bien-aimés de la Terre" à son sens littéral, [4]

il y eut le roi d'ascendance Calukya qui fut appelé "Jayasīmha le Bien-aimé" ayant par sa bravoure fait sienne la fortune, si instable la croit-on, sur un champ de bataille aux mille flammes, le brillant des épées [brandies] par d'horribles troncs dansant, où éléphants, fantassins et chevaux sont tantôt tombés, tantôt égarés, sous les coups de centaines d'armes variées. [5] »

Au titre de bien-aimé de la Terre, Jayasīmha a ajouté celui de bien-aimé de la Fortune. Voilà le fait réel décrit par le poète. Sa réalité

11. Daṇḍin, *Kāvyādarśa*, III. 144, édition et traduction S. K. Belvalkar, Poona, 1924 ; Vāmana, *Kāvyālamkārasūtravṛtti avec le commentaire Kāmadhenu*, Srirangam, 1909, II. 22, p. 63.

historique est confirmée par la récurrence de ces deux titres dans d'autres inscriptions. Ce qu'ajoute le poète dans son intention de glorification est l'idée que ce ne sont pas des titres creux, mais des titres pleinement mérités. Il l'exprime directement dans la strophe 4. Il la suggère par une figure dans la strophe suivante. Il y a, en effet, deux lectures possibles de cette strophe, celle de la traduction ci-dessus, une autre reposant sur une seconde valeur du mot *vallabha*. *Vallabha* a pour sens général "cher, aimé", mais s'emploie aussi spécifiquement pour l'époux. Le bien-aimé de la terre et de la fortune est aussi l'époux des personnifications féminines Terre et Fortune. La fortune gagnée sur-le-champ de bataille est aussi la Fortune épousée et amoureuse. L'expression forte *ātmasāt kṛtā* peut s'entendre comme une référence au mariage qui est *pānigraha* "prise de la main" de la nouvelle épouse. La cérémonie est une fête où lumières, danses, processions avec chevaux et éléphants sont multipliées. La description du champ de bataille comporte ces éléments. Il n'y a pas ici de métaphore ; le figuré n'est pas nommé. On peut reconnaître plutôt ce que Daṇḍin appelle *samāsokti* "expression en abrégé"¹², une figure où le poète, visant en esprit un objet, ne le mentionne pas, mais en décrit un autre qui a quelque similarité. Les éléments similaires suggèrent l'objet voulu au lecteur.

La Terre et la Fortune personnifiées sont des déesses, les deux parèdres de Viṣṇu. Le mariage "mystique" du roi avec ces déesses le divinise. Ravikīrti n'exprime pas encore directement cette idée pour le roi Jayasīmha en qui il voit surtout le triomphateur, le "Lion de victoire". Il réserve la mention expresse de la nature divine au fils de ce dernier, Raṇarāga :

tadātmaḥ 'bhūḍ raṇarāganāmā
divyānubhāvo jagadekanāthaḥ |
amānuṣatvaṁ kila yasya lokāḥ
suptasya jānāti vapuḥprakaraṣāt || [6] || (*upajāti*)

12. Daṇḍin, *Kāvyaḍarṣa*, II. 205 : *vastu kiṁ cid abhipretyā tattulyāśyānyavas-tunaḥ / uktiḥ samkṣeparūpatvāt sā samāsoktir i śyate* // « la mention, en visant une chose, d'une autre chose semblable, est voulue comme *samāsokti*, en vertu de sa forme abrégée. »

« Son fils eut pour nom Raṇarāga, au rayonnement divin, unique seigneur du monde, dont on reconnaissait la nature non-humaine, quand il dormait, à l'excellence de son corps ».

C'est évidemment la beauté physique du prince qui est ici glorifiée. Le poète surimpose l'image du corps rayonnant d'un dieu. La première demi-strophe accomplit cette surimposition en assimilant le roi à Viṣṇu, ce qui avait déjà été suggéré dans les vers précédents. Ici la qualification "unique seigneur du monde" renforce l'assimilation en ce que Jagannātha est un nom fréquent de Viṣṇu. La deuxième demi-strophe montre comment parachever cette assimilation. Comme l'explique Kielhorn, les dieux sont tenus pour ne jamais fermer les yeux. Quand le roi dort, ses yeux sont fermés. On ne pourrait alors comprendre sa nature divine. Un autre indice révèle qu'il n'est pas homme. La beauté supérieure de son corps le range auprès des dieux, l'assimile encore à Viṣṇu qui feint le sommeil dans les périodes intermédiaires entre les résorptions et émissions de l'univers phénoménal.

A la génération suivante nouvelles épousailles :

tasyābhavat tanūjaḥ
polikēśi yaḥ śritendukāntir api /
śrīvallabho 'py ayāsīd
vātāpipurivadhūvaratām // [7] // (āryā)¹³

« Il eut un fils, Polikēśin qui, bien que la Clarté de l'Astre des nuits reposât déjà en lui et qu'il fût bien-aimé de la Fortune, devint encore l'époux élu par la jeune fille Citadelle de Vātāpi ».

Nous voyons ici une métaphore de la citadelle de Vātāpi (moderne Bādāmi) et d'une jeune princesse kṣatriya qui choisit elle-même son époux dans la cérémonie du *svayamvara*. La particule *api* indique une opposition forte. L'idée exprimée est ici que la princesse fait son choix malgré les circonstances signifiées par les termes suivis de *api*. On doit donc prendre ces termes comme référant au fait que le roi a déjà deux épouses ayant le rang de déesses. Kānti "clarté" est une parèdre du dieu

13. Comme le mètre l'indique, le nom Poli-kēśi, nom composite *kannaḍa* et *sanskrit*, comporte un *o* et un *i* brefs dans sa partie *kannaḍa*. Kielhorn a préféré lire « Pole-kēśi(śi) » ; dans ce cas le *e* de Pole doit être bref aussi.

Candra “lune”. Le terme *śritendukānti* et le terme *śrīvallabha* “époux de la Fortune”, imposent donc d’emblée leur sens d’évocation du mariage, à côté de l’évocation de la cérémonie du *svayamvara*. La jeune fille (*vadhū*) est ici la Citadelle de Vātāpi personnifiée. Il y a donc surimposition du mariage du roi avec cette nouvelle personne, bien qu’il ait déjà deux grandes déesses pour épouses, de toute évidence supérieures. Cette opposition est résolue par un recours au sens premier des termes *śritendukānti* “qui a l’éclat de la lune” et *śrīval-labha* “aimé de la fortune”, parce qu’alors on a la mention de deux motifs naturels de choix d’un époux, la beauté et la fortune. Ces deux qualités du roi sont ainsi suggérées. Daṇḍin fait du jeu sur cette feinte opposition la figure *virodha* “opposition”¹⁴ en précisant qu’elle est « la présentation de la réunion de choses opposées pour montrer une spécificité ». La supériorité des qualités du roi est ainsi suggérée avec plus de force. Quant à l’image du mariage du roi avec la Citadelle de Vātāpi, elle ne se justifie que si elle figure une réalité. On devine un acte historique dissimulé sous l’image du *svayamvara*. Cet acte est la construction du fort que l’on voit encore au sommet de la colline de Bādāmi. Et c’est bien une vérité historique. Cela nous est confirmé par l’inscription de fondation, datée de 541 A.D., gravée sur le flanc de la colline au pied même des fortifications¹⁵.

Ravikīrti poursuit :

nalamauryakadambakālarātriḥ
tanayas tasya babhū[va] kīrtivarmā |
paradāranivṛttacittavṛtter
api dhīr yasya ripuśriyānukr̥ṣṭā || [9] || (mālabhāriṇī)

« Nuit de fin des temps pour les Nala, Maurya et Kadamba, son fils fut Kīrtivarmān, dont la pensée, bien qu’il eût supprimé tout transport d’esprit vers l’épouse d’autrui, était attirée par la Fortune de ses ennemis ».

Le premier vers contient une métaphore où le poète appose

14. *Kāvyaḍarśa*, II. 333 : *viruddhānām padārthānām yatra saṁsargadarśanam / viśeṣadarśanāyaiva sa virodho smṛto yathā //*

15. R. S. Panchamukhi, « Badami Inscription of Chalukya Vallabhesvara : Saka 465 », dans *Epigraphia Indica*, vol. XXVII, 1947-1948.

l'image de la Nuit du Temps, désignation courante de la destruction totale du monde à la fin d'un cycle de vie de l'univers, au roi Kirtivarman. Cette métaphore habille un fait historique, l'agrandissement du royaume Calukya de Vātāpi sur ses voisins du Nord et du Sud¹⁶. L'idée est poursuivie par une nouvelle image, sinon d'un mariage, du moins d'une union amoureuse avec la fortune personnifiée. Union de caractère noble, le poète insiste sur ce point. Son héros est le haut personnage de nature élevée du *mahākāvya*, que Daṇḍin appelle *caturodāta* "habile et noble", non pas le héros léger des comédies de harem du théâtre. C'est pourquoi il le qualifie dans des termes pris au vocabulaire du yoga *nivṛttacittavṛtti* rappelant la définition même du yoga, *cittavṛttinirodha* "arrêt des transformations du psychisme"¹⁷. Dans cette strophe aussi la particule *api* marque une opposition forte et l'on retrouve l'ornement du *virodha*. L'opposition qu'elle marque accentue l'idée de l'ardeur avec laquelle le roi cherche la victoire. Car l'union avec la Fortune, épouse de l'ennemi est une image d'une réalité, celle que le poète veut rapporter sans la nommer. La fortune du roi ennemi est passée au roi Calukya.

Les deux frères Kirtivarman et Maṅgaleśa ont été les artisans de l'agrandissement du pouvoir Calukya. Ravikīrti traite ce fait historique dans plusieurs strophes, et recourt encore à l'image du mariage :

*sphuranmayūkhair asidīpikāśatair
vyudasya mātaṅgatamisrasamcayam /
avāptavān yo raṅgaramandire
kaṭaccuriśrūlanāparigraham // [11] // (vaṁśastha)*

« [Maṅgaleśa] qui avec des centaines de lampes, les épées, aux rayons flamboyants, dispersa une masse de ténèbres, les éléphants, et dans un palais, le champ de bataille, en arriva à prendre femme, la Fortune des Kaṭaccuri. »

16. Voir D. C. Sircar, « The Chālukyas », dans *The History and Culture of the Indian people*, vol. III, The Classical Age, Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay, 1954, pp. 232-33.

17. Patañjali, *Yogasūtra* I. 2.

De nouveau une victoire qui est conçue comme l'acquisition de la fortune d'un royaume important du Nord du Deccan, est rapportée à travers l'image d'un mariage. Cette figure est préparée par une suite de métaphores, apposant les éléments de la cérémonie du mariage, lampes, éléphants, palais et jeune femme, à ceux de la bataille, épées, nuage noir de poussière, terrain du combat, fortune ennemie. C'est l'ornement classé par Daṇḍin comme *samastarūpaka* "métaphore intégrale" dont a déjà vu un exemple.

Le corps de cette inscription est la glorification du fils de Kīrtivarman, Polikeśin II. L'introduction consacrée à son ascendance donne une idée suffisante de l'art de Ravikīrti. Notons le bonheur et l'éclat de la conception poétique chez cet auteur qui décrit la violence des guerres en la recouvrant des fastes du mariage. Son inspiration est brillante. Son art est accompli. Le VII^e siècle où il a vécu est celui de l'entrée en gloire des royaumes du sud de l'Inde dans le développement de la civilisation de l'Inde. Comme l'architecture et la sculpture ont fixé alors leurs structures et leurs motifs, la poésie, épigraphie comprise, a alors trouvé tous ses procédés et ses thèmes. C'est aussi la région et l'époque où avec Daṇḍin la théorie littéraire de l'*alamkāraśāstra* a établi ses bases. La production des siècles qui suivent est dès lors pleinement préparée et a des voies largement ouvertes pour se développer.

Un panégyriste anonyme de la puissance des Rāṣṭrakūṭa

Les Rāṣṭrakūṭa (circa 750-970 A.D.) ont bâti un puissant royaume englobant Deccan et Karnāṭaka, capable d'incursions triomphantes dans toute la péninsule indienne. Ils ont laissé un durable souvenir d'héroïsme. Les auteurs de leurs *praśasti* ont laissé un trésor de poésie héroïque. L'échantillon suivant, tiré d'un panégyrique gravé sur des plaques de cuivre trouvées à Samangad¹⁸, un fort de la région de Belgaum, daté de 753 A.D., c'est-à-dire du temps de l'établissement de leur pouvoir, contient une suite d'*alamkāra* suggestifs de la grande puissance qu'ils avaient acquise dès cette date :

18. J.-F. Fleet, « Sanskrit and Old-Canarese Inscriptions No. CXXI », dans *Indian Antiquary*, vol. XI, p. 110-115.

*āsīd dviṣattimiram udyatamaṇḍalāgro
dhvastim̄ nayann abhimukho raṇaśarvarīṣu /
bhūpaḥ śucir vidhur ivāptadigantakīrtir
govindarāja iti rājasu rājasim̄haḥ // (vasantatilakā)*

« Il y eut un roi semblable à un lion parmi les rois, le “Roi Govinda” : tel l’astre lunaire, avec son cimenterre levé (/le bord de son disque montant), leur faisant face, il conduisait les ténèbres d’ennemis à leur destruction, dans les nuits des batailles ; protecteur de la terre, pur, il étendait sa gloire (/sa clarté) aux confins des points cardinaux. »

La comparaison (*upamā*) est la première des figures répertoriées par l’*alamkāraśāstra*. Elle comporte trois termes un comparé, ici le roi Govinda, un comparant, l’astre lunaire, un mot exprimant l’idée de comparaison, *iva* en l’occurrence. Elle repose sur l’existence d’un ou plusieurs traits communs, exprimables de façon très libre. Daṇḍin la définit comme la figure « où est comprise une similarité suscitée d’une façon ou d’une autre (*yathākatham̄cit*) »¹⁹. Il en déduit un grand nombre de variétés. Les traits communs peuvent être des qualités communes, exprimées ou sous-entendues, mais aussi des traits divergents rapprochés par quelque artifice, le caractère commun étant alors réalisé par exemple par des métaphores (*rūpaka*) ou par des doubles sens (*śleṣa*). Ici nous avons les métaphores des ténèbres et des ennemis, des nuits et des batailles, les doubles sens de *maṇḍalāgra* et de *kīrti*.

*dr̄ṣṭvā camūm abhimukhīm subhaṭāṭṭahāsam
unnāmitam̄ sapadi yena raṇeṣu nityam /
daṣṭādhareṇa dadhatā bhrukuṣīm̄ lalāṭe
khaḍgam̄ kulaṁ ca hr̄dayam̄ ca nijam̄ ca sattvam // (vasantatilakā)*

« Dans chaque bataille, quand il voyait une armée lui faire face, aussitôt, avec l’éclat de rire d’un bon soldat, mordant sa lèvre, les sourcils froncés sur le front, il levait (/élevait) son épée, sa famille, son coeur et sa force ».

Un seul verbe, *unnāmayati* “lever/élever” est construit avec quatre termes ainsi rapprochés fortuitement. Cela introduit une idée de

19. *Kāvyādarśa* II. 14 : *yathākatham̄cit sādṛṣyam̄ yatrodhbhūtam̄ pratīyate / upamā nāma sā (...)*

simultanéité entre quatre sortes d'élévation selon l'objet élevé, là où il y a en réalité diversité. La diversité est celle de la cause, l'entrée sur le champ de bataille et des effets successifs, gestes de lever l'épée, montée du courage, victoire, gloire de la famille, etc. L'emploi d'un seul terme se construisant par le jeu de multiples valeurs de son sens avec différents objets, créant diverses propositions est codifié sous le nom de *dīpaka* que Daṇḍin définit : « si un terme se trouvant en un seul endroit, exprimant une classe d'objets, une action, une qualité, un individu, sert à une phrase entière, on dit qu'il y a *dīpaka* »²⁰. Ici nous avons un terme signifiant une action, unique pour quatre faits décrits. Notons que le verbe sanskrit est valide pour tous les termes mentionnés, alors que le français est chargé de contraintes sémantiques, ce qui nous oblige à traduire par deux verbes, "lever/élever" le seul *unnāmitam* du texte, traduction qui enlève sa force à l'ornement.

*khaḍgam karāgrān mukhataś ca śobhā
māno manastaḥ samam eva yasya /
mahāhave nāma niśamya sadyas
trayaṁ ripūnāṁ vīgalaty akhaṇḍe // (upajāti)*

« L'épée de leur main, l'éclat de leur visage, la fierté de leur esprit, les trois tombaient semblablement, dès que ses ennemis entendaient son nom dans ses grandes batailles, sans autre raison. »

L'ornement est ici aussi le *dīpaka*, emploi d'un seul verbe pour divers objets. L'emploi du mot *samam eva* exprimant non seulement la similarité mais aussi la simultanéité des chutes des divers objets, indique aussi une autre figure la *sahokti* « mention de la simultanéité de qualités ou d'actions »²¹.

*yasyājau rājasimhasya
vitrastā vairivāraṇāḥ |
salajjāḥ stambham unmūlya
jñāyante kvāpi no gatāḥ || (anuṣṭubh)*

20. *Kāvyādarśa* II. 97 : *jātikriyāguṇadravyavācīnāikatra vartinā / sarvavākyopakāraś cet tad āhur dīpakam yathā //*

21. *Kāvyādarśa* II. 351 : *sahoktiḥ sahabhāvasya kathanam guṇakarmanām /*

« Dans les batailles de [Dantidurga], roi semblable à un lion, les éléphants de l'ennemi, terrorisés, honteux, arrachaient leur poteau et nul ne sait où ils sont allés. »

La scène imaginée se passe lors de l'attente avant la bataille. Les éléphants sont encore attachés à un poteau. Avant qu'on les libère pour leur faire charger l'adversaire, ils se libèrent eux-mêmes et s'enfuient. Scène imaginaire que le poète surimpose sur la réalité, non mentionnée : déjà lors de l'attente avant la bataille l'ennemi a peur.

*sāṭṭālakāni durgāni
hr̥dayaiḥ saha vidviṣām /
patanti yatpratāpogra-
kopāṅkurasamudgakaiḥ // (anuṣṭubh)*

« Les forts des ennemis hérissés de tours tombaient avec leur coeur, dès qu'émergeaient les germes de son ardeur et sa violente colère. »

Nouvelle *sahokti* renchérisant encore sur les précédentes. Il n'y a pas de limite à l'imagination du poète sanskrit.

Dans cette série de figures, l'on n'entrevoit pas de fait historique, si ce n'est qu'elles sont construites sur l'idée de la vertu guerrière et de la réputation d'ennemi dangereux que Govindarāja avait dû acquérir. L'intention du poète n'est pas ici d'évoquer des événements, mais simplement de proclamer la puissance du souverain. Un détail est mentionné, l'élévation de la famille. Il y a là un fait confirmé par les autres sources. Avec Govindarāja la famille Rāṣtrakūṭa a acquis son indépendance totale, est devenue, de vassale des derniers Calukya de Vātāpī, un pouvoir souverain qui a rapidement imposé sa domination sur un vaste empire.

Ce texte est enfin le lieu d'observer l'application d'une autre codification majeure de l'*alambkāraśāstra*, son analyse du *rasa*, en l'occurrence du *vīrarasa* "saveur d'héroïsme". Le *rasa* est le plaisir esthétique ressenti dans la participation à un sentiment décrit. Il est analysé comme issu de la convergence dans un texte ou spectacle littéraire d'une émotion de fond (*sthāyibhāva*), de personnages propres à l'éprouver (*ālambanavibhāva*), de facteurs stimulants (*uddīpanavibhāva*), d'émotions conséquentes (*anubhāva*), d'effets passagers

(*vyabhicāribhāva*). L'on a vu dans les strophes qui précèdent l'*ālabanavibhāva* dans la personne du roi, sujet du panégyrique, l'émotion de fond, à savoir l'enthousiasme (*utsāha*), l'ardeur au combat, le stimulant qu'est la vue du champ de bataille, etc., les émotions conséquentes, terreur de l'ennemi et même des éléphants, humiliation de l'adversaire, les états passagers comme le sursaut de force du roi à l'approche du combat, sa fierté d'élever le rang de sa famille.

L'expansion du genre panégyrique au temps des Cālukya de Kalyāṇa

La seconde époque du règne des Cālukya après l'intermède Rāṣtrakūta (X^e-XIII^e siècle) est une période de grand raffinement dans tous les arts. Le territoire du Karnāṭaka et probablement une grande partie de l'actuel Mahārāṣṭra étaient partagés entre des Cālukya qui régnaient depuis Kalyāṇa et les Hoysala gouvernant le sud depuis Halebid et Belur. Ils partageaient la même culture. Les Cālukya avaient initié un art d'une extrême richesse tempérée par la grâce et l'élégance. Les Hoysala avaient attiré chez eux certains de leurs artistes et porté au paroxysme l'exubérance des formes. C'est une période d'intense production épigraphique, où le *kannāḍa*, fortement sanskritisé, a la première place. Les auteurs de *praśasti* sont des lettrés également formés dans les lettres sanskrites et *kannāḍa*, également virtuoses de la composition dans les deux langues. Les conventions du *kāvya* sanskrit, les règles de l'*alankāraśāstra* sont observées de façon systématique.

Le principal thème des poètes de cour est la grandeur royale, en commençant par celle de leur mécène. Quel que soit son rang dans l'échelle des détenteurs du pouvoir, le souverain, ses tributaires, vassaux, gouverneurs de provinces, des subdivisions les plus petites, le modèle de la *praśasti*, les procédés codifiés en font aisément un chef suprême. On l'a déjà vu, l'imagination des poètes courtisans n'a pas de limite. Les XI^e et XII^e siècles sont un âge d'or de la *praśasti*, par le nombre et la qualité des œuvres. Il n'est pas de roi, de roitelet, de chef qui n'ait sa cour et son poète. Une inscription sur plaques de cuivre, datée de 1082 A.D. rapporte une transaction de vente et achat de villages entre deux chefs de districts, pro-

blement dans la région de Bijapur, vassaux du grand roi Vikramāditya VI²². L'un d'eux, Muñja de nom, d'une famille appelée Sinda, porte le titre de *mahāmandaleśvara* littéralement "seigneur d'un grand territoire", en réalité gouverneur appointé par le roi d'une subdivision de l'ordre d'un district d'aujourd'hui. Il avait sa cour et un cérémonial codifié. Son inscription est agrémentée de l'*āśīrvacana* "formule de souhait" prononcée pour l'accueillir dans ses mouvements :

*śrīmuñjarājadevasyāśīrvacanam idam –
pūrvam yo balirājabandhanavidhau dainyam mano mā grahīn
nāyam vāmana eṣa muñjarpatir bhūpālacūḍāmaṇiḥ /
nāpy aṅgikṛtakola eṣa jagataḥ pāte ciram śatrubhiḥ
so 'yam rājitarājarājivijayi jīyān mahīvallabhaḥ // (śārdūlavikrīḍita)
citram muñjamahīpate tava ripusvānte sutapte 'niśam
tadbāṣpāmbudhibhīkare vicaritam lolā ca kīrtyaṅganā /
ā jñātam tvayi vidyate śikhiviṣastambhādividyābalaṁ
teneyam himasetuvaritripusamghātāśusamcārīṇi // (śārdūlavikrīḍita)*

« Ce n'est pas Vāmana qui jadis, dans l'accomplissement de la capture de Bali, [résolument] "que la faiblesse ne saisisse pas l'esprit", ce n'est pas non plus celui qui prit la forme d'un sanglier, quand le monde avait succombé pour longtemps à ses ennemis, c'est le roi Muñja, joyau de crête parmi les rois ; victoire à lui, vainqueur d'un resplendissant rang de rois, bien-aimé de la Terre.

Surprenant, ô Muñja, maître de la terre, dans le cœur de tes ennemis, toujours enflammé par la souffrance, terrifiant dans l'océan de leurs larmes, une dame, ta renommée, est avide de se promener. Ah ! je comprends, il y a en toi la force des charmes contre le feu, le poison, la paralysie et autres dangers. Grâce à cela elle a coutume de circuler dans une foule d'ennemis, de l'Himālaya au Pont de Rāma ».

La première de ces deux strophes envisage la similarité du roi avec les *avatāra* bien connus de Viṣṇu, Vāmana et Varāha, puis se rétracte en considération d'un défaut dans leur nature, la faiblesse du

22. F. Kiehlorn, « Tidgundi Plates of the time of Vikramāditya VI », dans *Epigraphia Indica*, vol. III, n° 43, pp. 306-311. Elle a été retrouvée dans le district de Bijapur.

corps du nain, la forme de sanglier, pour suggérer la supériorité du roi. Daṇḍin reconnaît ici une variété de comparaison qu'il appelle *nindopamā* "comparaison par condamnation"²³.

La seconde strophe a une structure plus complexe. La chaleur a toujours été une image de la souffrance en sanskrit. La racine *tap* elle-même a les deux valeurs ; *sutapta* peut se traduire par "très brûlant" et "souffrant beaucoup". Ce feu intérieur se trouve dans un océan de larmes. L'on a ici l'image du volcan sous-marin, le plus redoutable des dangers. A la métaphore du cœur de l'ennemi et du volcan sous-marin est jointe la métaphore de la gloire et d'une femme. La renommée du gouverneur est connue de l'ennemi. Mais la cohabitation croyable pour les figurés est-elle possible pour les figurants ? Celle des figurants revient à imaginer la délicatesse féminine dans la violence du volcan sous-marin. Le poète propose alors une explication. Il imagine une raison, la protection contre le feu et autre invulnérabilité par des charmes procurés par le gouverneur. La gloire du possesseur des charmes contre le feu etc. doit être elle-même invulnérable. Ceci est la figure *utprekṣā* "supposition". Daṇḍin en donne une définition simple : « une conduite d'un être animé ou inanimé, établie d'une façon précise, est supposée être autrement »²⁴. Vāmana (début IX^e siècle) qui pouvait très bien faire autorité à l'époque et dans le cercle des Cālukya de Kalyāṇa, propose l'idée d'une détermination (*adhyavasāya*) d'une chose autrement qu'elle n'est : « l'*utprekṣā* est la détermination d'être autrement pour ce qui n'a pas une telle nature, en vue de le magnifier »²⁵. Ce n'est pas une erreur volontaire, c'est en vue de magnifier l'objet à décrire, le montrer autrement qu'il n'est, sur la base d'une similarité. Cette figure repose sur l'invention du poète. Le nouveau mode d'être surimposé est imaginaire. Le mode d'être réel n'est pas mentionné, mais se devine. Ce peut être la nature de la chose, une action, une raison ou une conséquence de son action²⁶. Il

23. *Kāvyādarśa* II. 30.

24. *Kāvyādarśa* II. 221 : *anyathaiva sthitā vṛttiś cetanasyācetanasya vā / anyathopprekṣyate yatra tām utprekṣām vidur yathā //*

25. Vāmana, *Kāvyālamkārasūtravṛtti* IV. 3.9 : *atadrūpasyānyathādhyavasānam atīśayārtham utprekṣā //*

26. Voir Jayadeva, *Candrāloka*, dans *Kuvalayānanda*, 3^e édition, Nirnaya Sagar Press, Bombay, 1912, p. 31 : *sambhāvanā syād utprekṣā vastuhetuphalātmanā //*

est de règle que le poète montre qu'il est en train de faire une supposition. Dans la présente strophe, le poète feint de s'étonner, s'exclame "je comprends !" montrant sa démarche. La présente *utprekṣā* est complexe, elle propose une raison imaginaire du fait décrit qu'elle surimpose non pas sur une raison réelle, mais sur une absence de raison. Et cette absence de raison relève déjà de l'imaginaire, en ce qu'elle a lieu au niveau des figurants dans le couple de métaphores des deux premiers vers. A un premier stade le poète imagine une présence d'une femme sur un volcan sous-marin sans raison. Il imagine ensuite une raison à cela, l'invulnérabilité conférée par le charme.

Y a-t-il un fait historique à lire à travers une telle construction ? La structure d'un ornement implique toujours un fait réel que le poète entreprend de transporter dans son imaginaire. Le figurant implique un figuré. La présente strophe contient bien une combinaison d'ornements construits dans beaucoup d'imaginaire. Mais cela est le traitement de l'existence d'une renommée du héros décrit, voire de victoires remportées sur des ennemis comme de faits réels. Bien plus la raison imaginaire invoquée implique elle-même la connaissance de charmes d'invulnérabilité chez le même personnage. Il fallait bien qu'il possède la science de ces charmes, formules de *mantra*, ou préparation de substances, ou amulettes, pour que le poète puisse utiliser ce fait dans sa construction imaginaire. On peut douter de ce que le gouverneur d'une petite province soit connu sur l'ensemble du sous-continent indien, qu'il ait guerroyé sur tout ce territoire. La convention du panégyrique impose la proclamation de victoires. Mais la connaissance des charmes de protection est une vertu plus rare chez un prince. Il y a peut-être là une réalité. Ce gouverneur exerçait peut-être en plus de sa fonction d'administrateur celle de guérisseur et avait pu se faire une réputation dans ce domaine s'étendant hors même des frontières de sa juridiction.

Mallinātha et les Jainācārya

Le genre de la *praśasti*, si dépendant qu'il soit des cours royales, est parfois sorti de leurs limites et à cette même époque des Cālukya de Kalyāna on le voit cultivé dans des cercles alliés, mais bien distincts,

les communautés de religieux. Le modèle reste le panégyrique du souverain. Le personnage glorifié peut être le pontife d'une institution religieuse, un saint, un maître de doctrine. Les procédés d'exaltation de son action restent les mêmes. Une des *praśasti* les plus achevées de cette période est celle qui a été adressée à un saint jaina, Malliṣeṇa ou Maladhārideva, qui décida selon le rite jaina de la *sallekhanā*, d'"abandonner son corps" par le jeûne, le dimanche 10 mars 1129 A.D. Elle fut composée par un disciple (*guḍḍa*) du saint, Mallinātha. Elle fut écrite par son auteur lui-même sur les quatre faces d'un pilier, puis gravée par le sculpteur Gaṅgācāri. Le pilier se trouve dans le Parśvanāthabasti sur la petite colline, Candragiri, de Śravaṇa Beḷgoḷa ²⁷. Mallinātha se fait gloire d'être *birudalekhakamadanaheśvara* « un Śiva sur les Kāma que sont les scribes de titres cérémoniels ». Le *biruda* est un titre royal ou éventuellement d'un haut personnage. Les titres proclamés, déclamés sur le passage des souverains pouvaient être très longs et leur composition relevait de l'art le plus développé de la *praśasti*. Il y avait dans une cour des bardes chargés de déclamer les *biruda*, il y avait aussi le scribe chargé de les écrire, *birudalekhaka*. Il y avait enfin le graveur, *birudarūvāri*. Les auteurs de cette inscription peuvent se vanter de leur art. Ils ont produit un chef d'œuvre qui réunit la beauté de la calligraphie à la beauté de la poésie.

Dans un panégyrique royal l'usage est de retracer l'histoire dynastique de la famille avant l'éloge du souverain régnant. De la même façon l'inscription de Mallinātha retrace la lignée des maîtres jaina de l'école Koṇḍakunda à laquelle Malliṣeṇa se rattache. Il n'est pas nécessaire de souligner l'importance de ce document pour l'histoire de la religion jaina au Karnāṭaka. C'est en même temps un document important pour l'histoire littéraire, car la plupart des membres de cette lignée ont été de savants maîtres, auteurs d'ouvrages et précepteurs de disciples.

L'on a vu que dans le panégyrique royal le sentiment dominant est l'héroïsme, le *vīrarasa*. Il est intéressant de noter que c'est aussi un

27. B. Lewis Rice, *Inscriptions at Śravaṇa Beḷgoḷa*, Bangalore, 1889, translittération n° 54, pp. 41-47 ; réédition dans *Epigraphia Carnatica*, vol. two, University of Mysore, 1973, n° 77, pp. 42-54 ; E. Hultzsch, « Sravana-Belgola epitaph of Mallishena ; after Saka-Samvat 1050 », dans *Epigraphia Indica*, vol. III, Calcutta, 1894-95, n° 26, pp. 184-207.

sentiment prédominant, même dans une *praśasti* d'une figure religieuse. Parmi les qualités des saints célèbrés, le poète accorde une large part de description aux talents intellectuels et affectionne le thème de la victoire dans les débats doctrinaux et scolastiques. Cet éloge de l'école Koṇḍakunda et de Malliṣeṇa est un document précieux sur les habitudes de vie intellectuelle dans les cercles de *paṇḍit*. Le prestige des débats a dû être très élevé à cette époque. Beaucoup des maîtres glorifiés ont eu une certaine prédilection pour le défi du genre de celui qui fut lancé par Samantabhadrā au début d'une disputation :

*pūrvam pāṭaliputramadhyānagare bherī mayā tāḍitā
paścān mālavasindhuṭhakkaviṣaye kāñcīpure vaidīṣe /
prāpto 'haṁ karahāṭakam bahubhaṭam vidyotakaṭam samkaṭam
vādārthī vicarāmy ahaṁ narapate sārḍūlavikrīḍitam // [8] //*
(*sārḍūlavikrīḍita*)

*avaṭataṭam aṭati jhaṭiti
sphuṭapaṭuvācāṭadhūrjaṭer api jihvā /
vādīni samantabhadrē
sthitavati tava sadasi bhūpa kāsthānyeṣāṁ²⁸ // [9] // (gīti)*

« D'abord j'ai battu mon tambour au centre de Pāṭaliputra, puis aux pays de Mālava, Sindhu et Ṭhakka²⁹, à Kāñcīpura et au Vaidīṣa³⁰. J'arrive à Karahāṭaka³¹, bien garni de soldats, haut en science, difficile d'accès. Demandant le débat, je le parcours à l'allure du tigre, ô protecteur des hommes.

Même la langue de Śiva, chargé de ses mèches, à l'éloquence claire et habile, s'égare aussitôt à l'entrée de sa gorge, quand Samantabhadrā se tient en disputation ; ô protecteur de la terre, quelle chance de se maintenir dans ton assemblée y a-t-il pour les autres ? »

Samantabhadrā est un maître *digambara* du VIII^e siècle, auteur du commentaire *Gandhahastimahābhāṣya* sur le *Tattvārthasūtra*

28. L'édition de Rice lit *kā sthānaiṣāṁ*. Sa traduction est : "what manner of court is this, o King?"

29. Rajasthan, Sindh et Panjab (?).

30. Région de Vidiśā, près de Bhopal, dans l'actuel Madhya Pradesh ?

31. Selon Rice, ancien nom de Kolhapur dans la partie sud du Maharashtra actuel. Comme Hultzsch on peut penser aussi à Karhad dans la même région, au nord de Kolhapur sur la route de Satara.

d'Umāsvāti, précédé d'une *Āptamīmāṃsā* ou *Devāgamastotra*³². Il aurait eu un lien particulier avec le centre jaina important de Kāñcīpura³³. Il nous est révélé ici comme participant, itinérant sur tout le territoire de l'Inde, de disputations scolastiques où il confrontait sa doctrine avec des bouddhistes, des *vedāntin* et sans doute des Pāsupata qui jouaient un grand rôle dans la vie religieuse du Karnāṭaka à cette époque. Le souverain auquel il s'adresse dans son défi doit être un des premiers Rāṣṭrakūṭa dans la deuxième moitié du VIII^e siècle. La scène se passe probablement à Karhāḍ, centre connu de leur empire qui englobait le Nord du Deccan. On sait aussi que ces souverains ont protégé la religion jaina autant que d'autres mouvements. C'est une belle époque de la scolastique jaina sanskrite, où un autre grand logicien, Akalaṅka, s'illustra à la cour de Dantidurga et Kṛṣṇa I. Tout ce qui est dit dans cette inscription est parfaitement vraisemblable et peut être le souvenir d'un événement historique. Il nous paraît remarquable qu'en 1129 on se souvienne encore d'une disputation qui aurait eu lieu plus de trois siècles auparavant. Mallinātha appartient à cette lignée de Koṇḍakunda. Le souvenir avait dû se transmettre intact dans l'école. Cela montre aussi la qualité de la transmission de maître à disciple.

La première strophe est sans recherche d'ornementation, si ce n'est le jeu de faire entrer le nom du mètre dans le corps de la phrase finale. La strophe suivante est un bel exemple de l'ornement *arthāpatti* "argument a fortiori"³⁴ et commence avec une allitération sur la lettre *t* cérébrale répétée quatre fois en alternant deux fois avec *t* dental sur un rythme rendu plus rapide par la présence de voyelles uniquement brèves. L'*arthāpatti* est initiée par la condamnation d'un être supérieur. Dans la bouche du religieux jaina il n'est pas surprenant que le grand dieu Śiva soit pris pour cible. Le maître jaina a dû souvent faire face à

32. R. Narasimhachar, *Bhaṭṭākalankadeva's Karnāṭaka-Śabdānuśāsanam*, Bangalore, 1923, Introduction, p. 12.

33. A. M. Ghatage, « Jainism » dans *The History and Culture of the Indian people*, vol. III, *The Classical Age*, Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay, 1954, p. 408.

34. Voir Ruyyaka, *Alaṅkārasarvasva* 63, édition S. S. Janaki & V. Raghavan, Lachmandas, Delhi, 1965, p. 182, ou plus tard Jayadeva, *Candrāloka*, dans *Kuvalayānanda*, 3^e édition, Niraya Sagar Press, Bombay, 1912, p. 126 ; Vidyānātha, *Pratāparudrīya*, traduction par P.-S. Filliozat, Pondichéry, 1963, pp. 275-276.

des opposants śivaïtes. Les Pāśupata étaient nombreux et dominants au Karnāṭaka à son époque. Ils recherchaient une apparence imitant leur divinité, se frottaient le corps de cendres et portaient un haut chignon de mèches de cheveux agglomérés. Ce n'est sans doute pas par hasard que le poète a ici choisi le nom Dhūrjaṭi pour Śiva. Ce nom qui signifie littéralement "aux mèches de cheveux en fardeau" évoque le personnage de l'ascète śaiva, son adversaire commun dans les disputations. Il déclare d'emblée imposer le silence au plus élevé d'entre eux.

Mallinātha s'attarde sur la louange de Vādirāja, un des grands chefs de l'école (*gaṇabhṛt*) de Koṇḍakunda. Les noms de ces religieux sont probablement forgés et leur sont attribués lors de leur entrée en religion pour signaler leurs talents. Vādirāja "roi des disputateurs" est disciple de Matisāgara "Océan d'intelligence". Contemporain de Prabhācandra (environ 980-1065) il aurait vécu au temps du roi Cālukya Someśvara I³⁵. Il est l'auteur d'un commentaire sur le *Nyāyaviniścaya* d'Akalaṅka³⁶. Il a laissé aussi un souvenir héroïque de victoire dans des disputations qui auraient eu lieu à la cour d'un empereur Cālukya³⁷. Plusieurs strophes commémorant son éloquence, sa puissance de dialecticien, ses victoires se sont transmises dans l'école. Mallinātha les cite après une phrase de prose (*cūrṇi*) :

cūrṇi // yaḍiyaguṇagocarō 'yam vacanavilāsaprasaraḥ kavīnām // namo 'rhate //

« Telle fut l'expansion du jeu de parole des poètes à propos de ses qualités : Hommage au Saint. »

35. C'est le roi Cālukya qui, en 1068, affligé d'une maladie incurable, quitta volontairement la vie, s'immergeant en grande pompe dans les eaux de la Tungabhadra à Kurvatti, endroit depuis appelé le *jalasamādhi* du souverain.

36. Voir *Kannaḍa Viśvakośa*, article « Jainadarśana », vol. VIII, p. 351.

37. Comme dans le cas de Samantabhadra, il a dû avoir comme principal adversaire des religieux śivaïtes, qui étaient la communauté dominante dans le royaume des Cālukya de Kalyāṇa. Notons qu'un certain Lakuṣvara Paṇḍita portant le titre de Vādirudraḅa "à la qualité de Rudra pour les adversaires en disputation" se fait gloire d'être *vādidigambaradhūmaketu* "comète pour les Digambara entrant en disputation" et dans une longue liste de qualifications relatives à ses victoires en disputations *vādirājamukhamudra* "sceau sur la bouche de Vādirāja", dans une inscription datée de 1030 A.D. sur une stèle près du temple de Pañcaliṅgeśvara à Baḷligāve (B. Lewis Rice, *Epigraphia Carnatica*, vol. VII, part I, n° 126, pp. 174-75).

L'expression *vilāsaprasara* suggère l'idée d'une expression spontanée du plaisir que Vādirāja suscitait par ses talents en assemblée. La première strophe de ce divertissement des poètes est un tour de force d'un poète féru de *vyākaraṇa* :

*śrīmaccālukyacakreśvaraṇajayakātake vāgvadhūjanmabhūmau
niṣkāṇḍam dīṇḍimahaḥ paryatati paṭuraṭo vādirājasya jīṣṇoḥ |
jahy udyadvādadarpo jahihi gamakatāgarvabhūmā jahāhi
vyāhāreṣyo jahihi sphuṭamṛdumadhuraśrāvyaḥvyāvālepaḥ //
(sragdharā)*

« Dans le fort de victoire du puissant empereur Cālukya, terre de naissance de Dame Parole, le tambour au roulement volubile de Vādirāja toujours vainqueur, circule sans attendre de raison : *jahi* “frappe [ton adversaire]” dit-il, et la fierté de disputer monte [chez le lettré] ; *jahihi* “renvoie[-le]” et il s'emplit d'orgueil de sa puissance de conviction ; *jahāhi* “renvoie[-le]” et il s'impatiente dans l'échange de discours ; *jahihi* “renvoie[-le]” et il s'enorgueillit de sa poésie claire, douce, délicate, mélodieuse. »

Syntaxe elliptique. Les formes *jahi*, *jahihi*, *jahāhi*, *jahīhi* sont l'imitation du son rapide du tambour introduisant le disputateur dans l'assemblée. Le poète décrit en regard de chaque son l'effet qu'il produit chez le lettré. La relation entre le son et l'état émotionnel du lettré est établie par le double sens de ces mêmes formes. *Jahi* est la deuxième personne du singulier de l'impératif de la racine *han* “frapper”. *Jahihi*, *jahāhi*, *jahīhi* sont trois formes d'impératif, à la même deuxième personne du singulier, proposées en option par Pāṇini pour la racine *hā* “laisser, renvoyer”. Pāṇini forme l'impératif sur une forme de présent ; partant de la deuxième personne du singulier *jahāsi*, il prescrit pour l'impératif un substitut *hi*, sans marqueur, de la désinence *si* au marqueur *p* (“ser hy apic ca” 3.4.87). *Hi* est dès lors classé parmi les suffixes à marqueur *k* ou *ñ*. Il y a alors application de “jahāteś ca” 6.4.116 « et [*i* apparaît à la place de la finale du thème *jahā* du verbe] *jahāti* [devant un suffixe *sārvadhātuka* à marqueur *k* ou *ñ*] » *jahihi*. Cette formule formant *jahitaḥ* etc., évince le *ā* final de *jahā* devant toutes les désinences portant ces marqueurs et par conséquent devant *hi*. La formule “ā ca hau” « et *ā* apparaît devant *hi* » 6.4.117 restaure le *ā* final de *jahā* en option pour le cas de la désinence *hi*, *jahāhi*. Enfin la

formule “ī haly aghoh” 6.4.113 qui prescrit de façon générale un substitut ī pour la finale ā d'un thème de présent redoublé devant un suffixe *sārvadhātuka* à marqueur *k* ou *ñ*, produit *jahihi*.

Par ces exemples on voit que le panégyrique des lettrés diffère assez peu en esprit de celui des rois. La victoire, la gloire du lettré ressemblent à celles du souverain. La saveur d'héroïsme que l'*alamkāraśāstra* analyse sous le nom de *vīrarasa*, se savoure dans ces éloges de lettrés autant que dans ceux des princes. Quelques siècles plus tard, le célèbre poète et *ālamkārika*, Jagannātha Paṇḍitarāja (XVI^e siècle) a codifié ce thème poétique sous le nom de *pāṇḍityavīrarasa*³⁸ “saveur d'héroïsme en valeur intellectuelle”. Il l'illustre avec un exemple de défi semblable à ceux de Samantabhadra et Vādirāja. Il l'analyse dans les catégories consacrées des facteurs de production du *rasa* : le lettré entrant en disputation est un *ālambanavibhava* “déterminant matériel”, la vue de l'assemblée est un *uddīpana* “stimulant”, l'enthousiasme (*utsāha*) est le *sthāyibhāva* “état émotionnel durable”, l'humiliation de l'adversaire est un *anubhāva* “conséquent”, la fierté du vainqueur est un *vyabhicāribhāva* “état émotionnel passager”. On retrouve tous les termes de l'analyse du *rasa* chez le roi Rāṣṭrakūṭa.

Une dynastie de panégyristes à la cour de Vijayanagar

Avec l'extension de l'empire des souverains qui gouvernaient depuis Vijayanagar toute la péninsule indienne de l'extrême sud jusqu'à la Kṛṣṇā, la *praśasti* évolue encore. On la voit moins dominante dans les inscriptions sur pierre. Elle subsiste surtout sur plaques de cuivre, celles qui commémorent des donations de terre à des brāhmanes par exemple. Elle se multiplie sous la forme de longs *kāvya* historiques. Le style aussi change. Les poètes recherchent plus la force d'expression, la grandeur que le raffinement et la virtuosité de leurs prédécesseurs. Mais il y a toujours des poètes de cour, à la cour des empereurs, dans celles de tous les vassaux, gouverneurs, grands ou petits.

38. Jagannātha, *Rasagaṅgādhara*, édité par Bhaṭṭaśrīmathurānātha Śāstri, Nirṇaya Sagar Press, Bombay, 1939, pp. 49-50.

Une série d'inscriptions nous fait connaître une famille de poètes qui servit à Vijayanagar dès le temps de Kṛṣṇa Rāya et continua son office même après la chute de la grande capitale, auprès de rois de la maison d'Āravīḍu. Le premier qui nous soit connu est Sabhāpati qui composa une *praśasti* gravée sur plaques de cuivre émises par Kṛṣṇa Rāya en 1514-15 A.D.³⁹ Il est l'auteur de diverses autres chartes jusque sous le règne d'Acyuta Rāya. Son fils Svayāmbhū lui succéda dans la même fonction de rédacteur de chartes et auteur de *praśasti*. La première charte qu'il signe est datée de 1543 A.D. Il exerce sa fonction sous plusieurs souverains. Il écrit des *praśasti* de Sadāśiva Rāya, ainsi que d'Alīya Rāma Rāya de la famille montante des Āravīḍu. Avec l'accession de Tirumala I au trône, la *praśasti* est consacrée à cette nouvelle dynastie. La même est souvent répétée avec quelques adaptations à chaque nouveau souverain. La dernière composition connue de Svayāmbhū appartient au règne de Śrīraṅga Rāya et est datée de 1585 A.D. Deux petits-fils de Sabhāpati nous sont encore connus sous les empereurs suivants. Ce sont Kṛṣṇa Kavikāmakoti et Rāma. L'hypothèse a été faite par M. Krishnamacharyar que leur mère était Kāmākṣī, une fille de Sabhāpati, elle-même auteur d'un *Abhinava-Rāmābhyudaya*. Un fils de Svayāmbhū, Rājanātha, est connu, au service d'Ativīrārāma Pāṇḍya de Madurai, vassal de l'empereur du Karnāṭaka.

De la production panégyrique de cette famille nous extrayons quelques strophes d'une charte qui est probablement une composition originale de Svayāmbhū⁴⁰. C'est une charte de donation d'un village, Aniyalai (Taluk de Polur, District du North Arcot, Tamilnad) à un brâhmane du nom de Pocana, datée du 10 septembre 1585 A.D. Y est jointe la *praśasti* du souverain Śrīraṅga Rāya, le donateur. On y retrouve le thème du mariage du roi avec la gloire, reprise d'une vieille tradition :

*hutvā mantrapuraḥsaram ripuyaśolājān pratāpānale
 samprāpa[yy]a padāni sapta bhuvaneṣv āropya merūpalam /
 prītaḥ kīrtimayim vadhūm pariṇayan satkautukollāsinīm
 yaḥ simhā[sa]nam āśrito vijayate gr[hṇan] dvijendraśiśaḥ ||
 (śārdūlavikrīḍita)*

39. *Epigraphia Indica*, XVIII, n° 21, p. 160 sqq.

40. Jean Filliozat, Vasundhara and Pierre-Sylvain Filliozat, *A Copper Plate Inscription of Śrīraṅgarāya I*, The Pondicherry Museum, Pondicherry, 1986.

« Il offrit après énonciation de *mantra* (/de conseils) des grains de riz soufflés, à savoir la renommée de ses ennemis, dans le feu de son ardeur ; il fit faire les sept pas dans les sept mondes ; il fit toucher une pierre, le mont Meru ; ainsi, avec amour il épousa une jeune fille faite de gloire qu'il fit briller avec un beau collier (/avivant le bonheur des gens de bien) ; il monta sur le trône aux pieds de lion ; ainsi triomphait-il recevant les vœux des plus grands brâhmanes ».

Pour décrire l'obtention de la gloire par le roi, le poète surimpose l'image d'un mariage, dont les acteurs et moments sont décrits dans une série de métaphores convergentes : la gloire est la fiancée ; le rituel d'offrande dans le feu est réalisé avec du riz soufflé qui est la renommée des ennemis et un feu qui est l'ardeur du roi ; l'expansion dans les sept *dvîpa* du monde terrestre est les sept pas que le fiancé fait faire à la fiancée autour du feu sacrificiel ; l'expansion jusqu'au Meru, centre de l'univers, séjour des dieux, est le rite où le fiancé fait toucher une pierre du pied à sa future épouse ; le bonheur de la fête est le collier passé au cou de la fiancée symbolisant l'union par le mariage ; la conclusion de la cérémonie est la réception des vœux de bonheur par le nouveau couple installé sur un trône.

Tout aussi vieille tradition des *praśasti*, cette évocation de la nature divine du roi :

*jiṣṇutvaṃ śucitām prajāsu samatāv[ṛ]ttitvam apy āśrito
vṛttiṃ puṇyajanapriyām adhigataḥ khyātaḥ pracetā iti /
prāpta[sparśa]navibhramo dhanapatis sarvajñabhāvāñcitaḥ
prāyo yaḥ prakāṭi karotu bhuvane tattaddigīśāṃśat[ā]m //*
(*śārdūlavikrīḍita*)

« Il a pris la nature d'un conquérant (/la nature d'Indra), la pureté (/la nature d'Agni), l'impartialité parmi ses sujets (/les créatures), a adopté la conduite qui plaît aux gens de mérite (/aux démons), est renommé comme doué d'un esprit prééminent (/comme Pracetas), a acquis une pratique zélée du don (/possède toucher et mouvement), est maître de la richesse, est marqué de la qualité de l'être omniscient. Puisse-t-il ainsi rendre presque manifeste dans le monde qu'il est composé des divers Seigneurs des Orientes ».

La consécration royale impose dans la personne du roi des parts

de la divinité des huit régents des points cardinaux et régions intermédiaires, les Dikpāla ou Lokapāla “Protecteurs du monde”, entre nombre d’autres entités divines et semi-divines⁴¹. Manu dit que le roi possède “le corps” des Lokapāla⁴² :

*somāgnyarkānilendrāṇām vittāpatyor yamasya ca /
aṣṭānām lokapālānām vapur dhārayate nrpaḥ //*

« Le protecteur des hommes porte le corps des huit Régents du monde, Lune, Feu, Soleil, Vent, Indra, Kubera, Varuṇa et Yama ».

Une liste des plus courantes compte Īśāna et Nirṛti à la place du Soleil et de la Lune⁴³. Medhātithi glose le terme *vapuḥ* “corps” de Manu par *tejo’rṁśa* “part de l’ardeur”. La notion de *tejas* est ici l’idée d’une force, d’une puissance intérieure, plutôt que celle d’un éclat extérieur. La divinité du roi n’est pas, en fait, visible sur son corps. Le poète imagine cette visibilité extérieure. Il faut sans doute voir là la figure *utprekṣā*. Le poète suppose – et montre bien qu’il fait une supposition en employant les termes *prāyaḥ prakāṭi kṛ* “rendre presque manifeste” – que les qualités démontrées par le roi sont les caractéristiques divines des Lokapāla. L’adéquation des deux plans est réalisée par des métaphores ou par des doubles sens. Jiṣṇu “conquérant” est aussi un nom d’Indra ; Śuci est un nom du Feu ; l’impartialité est la vertu de Yama qui donne la mort à toutes les créatures ; *punyajana* “gens de mérite” a aussi une valeur aptropaïque et désigne les démons dont Nirṛti est le protecteur ; Pracetas est un nom de Varuṇa ; *sparśana* “toucher” a le deuxième sens de “don” ; *vibhrama* désigne un mouvement rapide, propriété du vent et image de la promptitude du roi à donner ; Kubera est le dieu de la richesse ; Śiva est le dieu suprême, omniscient. La liste des Lokapāla est ordonnée selon la roue des directions parcourue dans le sens des aiguilles d’une montre, en

41. Voir *Agnipurāṇa*, édition Mansukhray Mor, Calcutta, 1957, *adhyāya* 218-19, notamment 219.3.

42. *Manusmṛti*, édition Mansukhray Mor, Calcutta, 1967, V. 95.

43. Voir par exemple *Ajītāgama*, édition J. Filliozat, N. R. Bhatt, P.-S. Filliozat, Indira Gandhi National Centre for the Arts, Delhi, 2005, *paṭala* XXXVI. 328-331, vol. III, pp. 74-77.

commençant par l'est. Le poète a eu l'habileté de composer sa strophe en suivant exactement cet ordre. Les qualités du roi sont visibles extérieurement. Puisqu'elles sont aussi les qualités des Lokapāla, la nature divine du roi est donc manifestée à l'extérieur.

De Manu aux inscriptions de Vijayanagar la divinité du roi est un thème récurrent dans toute la culture de l'Inde. Elle est particulièrement évoquée dans l'épigraphie. Cela nous permet d'entrevoir, en conclusion de cette brève présentation de quelques échantillons de *praśasti* inscrites sur pierre ou sur cuivre, une raison de l'affixation de panégyriques à des chartes de donation ou actes divers d'administration. Il est naturel que l'on garantisse l'autorité d'une charte par une marque attestant une origine ou un contrôle autorisés, situés près du pouvoir. Mais un acte d'aussi peu de portée qu'un transfert local d'une propriété, ce que l'on confie aujourd'hui à une simple autorité notariale, a-t-il besoin d'être garanti par la narration détaillée des plus hauts faits d'une dynastie royale tout entière ? On avance souvent depuis quelques années l'idée que le pouvoir en place patronnant une charte avait le souci de se légitimer soi-même. La *praśasti* serait la légitimation du pouvoir, l'ancienneté d'une dynastie étant de ce point de vue l'argument le plus fort et par conséquent conférerait d'autant plus d'autorité à la charte et l'acte qu'elle rapporte. Ce n'est pas ce que manifestent les textes que nous avons cités comme les plus représentatifs de ce genre panégyrique. Si l'on prend ces textes comme documents sur les motivations conscientes des auteurs des donations et actes qui y sont rapportés, tout souci de légitimation est absent. C'est le rite de la consécration royale (*rājābhiṣeka*) qui légitime un souverain. C'est la vassalité d'un officier par rapport au souverain récipiendaire du rite, qui lui confère une place légitime. Le rédacteur de la charte n'a pas le moindre doute sur ce point. On voit au contraire se manifester chez lui une foi solide en l'idée religieuse de la divinité du roi. Joindre le panégyrique du roi à l'inscription d'un acte administratif est lui donner une garantie religieuse, une assurance d'appartenance au *dharma*, qui est plus dans la culture de l'Inde que la légalité gouvernementale, mais est l'ordre de l'univers, terrestre et céleste. C'est enfin mettre un sceau d'éternité sur la charte par une présence divine en la personne du roi. L'acte inscrit sur un support choisi en raison de sa durabilité est une publication à laquelle on veut assurer la

plus longue durée et le plus vaste espace de diffusion. Ce n'est pas un hasard si on la place sous l'égide des Dikpāla, les gardiens des points cardinaux, en la personne du roi, en celle de tous les membres d'une dynastie. Et les auteurs de *praśasti* n'hésitent pas à remonter à la création du monde. Le thème du mariage du roi avec la Terre et la Fortune, qui sont les déesses Bhū et Śrī, parèdres du dieu Viṣṇu n'est pas sans raison tant affectionné par les poètes. Ils y trouvent la voie vers la divinisation de leur souverain et l'assurance de sa compétence à maintenir l'ordre. Car Viṣṇu est le garant du maintien, de la stabilité (*sthiti*) de l'ordre du monde, pour une période mythique de vie de l'univers, destinée au renouvellement dans un cycle perpétuel de résorptions, vies et renaissances.