

Lorsqu'il pense à la littérature de l'Inde ancienne, le lecteur français aura peut-être à l'esprit les longues épopées du *Rāmāyaṇa* et du *Mahābhārata*, ce dernier venu à lui notamment par le théâtre de Peter Brook, ou encore les prières aux dieux, tant on a pris l'habitude d'identifier Inde et religion. Mais les poètes de l'Inde ancienne ont aussi cultivé avec talent une poésie profane de forme brève : quatrain unique, miniature en mots et rythme, strophe « détachée » (*muktaka*) de tout contexte. Destiné à dépeindre un instantané pris sur le vif, à suggérer, à évoquer un sentiment ou des rapports humains avec concision, le poème se teinte de lyrisme. Quand naquit cette poésie? Quelle fut son extension géographique? Autant de questions sans réponse certaine. On peut supposer, cependant, qu'elle se développa entre le ^ve siècle avant notre ère et les premiers siècles de celle-ci. Les cours de rois lettrés aimant à s'entourer de poètes qui, conviés dans la salle d'audience (*sabhā*), rivalisant d'inventivité, improvisaient ou récitaient des strophes ciselées avec raffinement, créaient un environnement favorable.

L'Inde ancienne est un univers multilingue. Si le sanskrit apparaît comme la langue classique et dominante, il côtoie, depuis les temps les plus anciens, les langues moyen-indiennes, ou prakrits. Le sanskrit paraît associé aux brahmanes, et plus généralement à l'élite sociale; par contraste, les prakrits sont souvent qualifiés d'un « populaire » bien trop restrictif. Attestés dès le III^e siècle avant notre ère par les inscriptions que fit graver l'empereur Asoka sur le vaste territoire qu'il gouvernait (premier document de l'histoire de l'Inde), ils ont le statut de langue administrative et de lingua franca. Ce sont des langues littéraires à part entière largement comprises, qui investissent une partie du théâtre, de la fiction, et surtout de la poésie. La variété de prakrit appelée *māhārāṣṭrī*, en particulier, se distingue par la rareté des consonnes et l'abondance des voyelles. Ces traits lui confèrent une fluidité et une douceur particulières, qui, dans la perception indienne, en font la langue appropriée pour les choses de l'amour.

Les poèmes proposés ici, pour la première fois en français, sont de tels quatrains indépendants les uns des autres, composés en prakrit māhārāṣṭrī. Ils viennent de la collection qui marque l'apogée de la lyrique brève : la *Sattasāī* de Hāla. Ce dernier est traditionnellement identifié au roi-poète du même nom, de la dynastie des Sātavāhana, qui régna dans le Deccan au 1^{er} siècle de notre ère. Il se présente, dès le début de la *Sattasāī*, comme un collecteur de strophes : sept cents (c'est le sens du titre) sur des dizaines de millions qui circulaient. La popularité de l'œuvre et sa diffusion vont de pair avec une transmission complexe : il en existe plusieurs recensions manuscrites de tailles diverses. Seules quatre cent trente strophes sont communes à toutes ; l'édition de référence, qui rassemble tout l'existant, en compte mille. Les strophes elles-mêmes ne sont pas signées, mais des noms d'auteurs figurent parfois dans les manuscrits, et le plus récent est un poète du VIII^e siècle. Hāla serait l'auteur de quarante strophes. Assigner une date aussi ancienne que le 1^{er} s. à la collection paraît hardi. Les estimations actuelles la situent plutôt entre le III^e et le V^e siècle (ou entre le III^e et le VII^e siècle), avant l'épanouissement de la poésie sanskrite classique dont le maître incontesté est Kālidāsa (environ V^e siècle). Du reste, au VII^e siècle, Bāṇa, l'une des gloires de la littérature sanskrite raffinée, ne manque pas de rendre hommage à notre auteur-collecteur : « Le Sātavāhana », écrit-il, « a rassemblé un trésor de chansons, raffiné et immortel, orné de belles expressions de la plus belle eau, telle des bijoux » (*Harṣacarita*, v. 13).

Hāla nous transporte dans la région du Mahārāṣṭra, d'où le prakrit māhārāṣṭrī tire son nom, soit dans le Deccan – et non dans le nord de l'Inde. La frontière géographique et symbolique entre Nord et Sud est incarnée par la chaîne montagneuse des Vindhya, évoquée çà et là dans l'œuvre. Les fleuves Godāvarī, Revā, Tāpī, dont les rives feuillues abritent les amours clandestines de jeunes gens pleins d'entrain, sont tous situés dans le royaume de la dynastie Sātavāhana à laquelle appartient Hāla et dont la capitale est Pratiṣṭhāna (mod. Paithan). Cette région est en contact avec les traditions littéraires du

sud de l'Inde, et la *Sattasaī* pourrait avoir subi l'influence de la poésie lyrique tamoule dite du *Caṅkam*, dont l'épanouissement coïncide avec le règne du roi-poète. Toutes deux partagent des thématiques, des paysages, une atmosphère.

Chaque strophe de la *Sattasaī* est un dit ou une saynète. Interpellation, impératif sont souvent les marqueurs explicites du discours. Les acteurs sont au moins lui et elle, le jeune homme et la jeune femme, toujours anonymes et archétypaux. Époux et épouse, amant et amante, ils sont pris dans les contraintes sociales et en quête de liberté pour vivre leur amour charnel. Toujours à la recherche de roselières, de tonnelles, de fourrés propres à cacher des ébats longtemps désirés, les voici inquiets lorsque les lieux de rendez-vous sont en péril – champs moissonnés, bosquet malencontreusement fréquenté. Les mots de l'amour sont clairs (« ébats », « union »); en public, le regard est la seule expression admise et le langage du corps – moiteur, sueur, frissons ou hérissément des poils – remplace les mots. Pour elle, qui, mariée, vit dans la famille de son mari, la belle-mère, œil à l'affût, est un obstacle quotidien et le beau-frère, une présence parfois trop insistante. Situations réalistes et codifiées qui perdurent dans l'Inde d'aujourd'hui : la femme mariée vit traditionnellement dans la famille de son mari (« famille élargie » ou *joint family*), et il est admis que le jeune beau-frère a, avec elle, une relation autorisant plaisanteries et marivaudage. Dans ces conditions, n'est-il pas difficile de résister à la tentation qu'offre le voyageur de passage ? Mais il faut, pour arriver à ses fins, des ressources d'astuce, et parfois de l'aide. Les compagnes de l'héroïne savent se faire les complices précieuses de relations interdites. Les duègnes expérimentées conseillent discrètement « le petit » encore peu familier des codes amoureux, ou dont le comportement risque de lui faire perdre sa belle. L'amour comblé et joyeux infuse cette poésie de gaîté. Mais la séparation et l'amour orageux en sont les ressorts incessants. L'épouse est esseulée lorsque, une partie de l'année, le mari est absent pour affaires ou pour la guerre. S'il n'est

pas de retour avant que ne menace la saison des pluies, l'angoisse monte inexorablement. « Un seul être vous manque et tout est dépeuplé » (190). La jeune femme se laisse dépérir de tristesse; les bracelets glissent sur le bras amaigri. Les émotions sont extrêmes, dans la joie comme dans la peine. Son infidélité à lui déchaîne sa bouderie à elle. Encore ces brouilles doivent-elles rester de simples jeux pour une volupté toujours plus intense. L'invocation liminaire aux dieux, passage obligé de toute entreprise littéraire en Inde, donne le ton : Śiva, qu'on y salue, rend hommage à la Déesse de l'Aube, provoquant ainsi la jalousie de Pārvaṭī, son épouse. Couple et triangle amoureux sont les protagonistes de bien des scènes. Jeune ingénue, épouse esseulée, boudeuse, femme expérimentée sont autant de types répertoriés par les traités d'érotique (*Kāmasūtra*) et de théâtre, que les poèmes font vivre.

La poésie de Hāla est une poésie de l'extérieur, du plein air, car ils sont synonymes de liberté. Le paysage, la faune, la flore y sont omniprésents. Non seulement l'éléphant ou la biche, habitués de la poésie indienne classique, mais aussi l'aigrette d'un blanc immaculé, le chien ou l'araignée. On y rencontre dans leur quotidien le paysan, le chasseur ou la tresseuse de guirlandes accorte. Le poète ne s'interdit aucun sujet et se distingue par une liberté de ton inédite; l'usage du prakrit semble permettre l'entrée en scène de protagonistes qu'on croise rarement dans la poésie sanskrite. Il va de pair avec un vocabulaire où les mots régionaux (*deśī*), onomatopéiques et expressifs, font volontiers irruption. Mais il ne serait pas exact de qualifier cette poésie de « populaire » ou de « folklorique ». Sa spontanéité, sa vivacité, son humour, son impertinence joyeuses sont le résultat d'un art consommé, d'une « esthétique de la brièveté » (GROS, 1992 : 10).

Les mots du poème sont enserrés dans un cadre contraignant. C'est, le plus souvent, celui de l'*āryā*, mètre par excellence de la lyrique prakrite. Chaque strophe compte deux lignes de sept pieds et demi appelés *gaṇa*. Chaque pied est de forme - -, ◡ ◡ ◡ ◡, - ◡ ◡, ◡ ◡ -, ◡ - ◡, variations fondées sur l'équiva-

lence entre une longue et deux brèves (et dont l'alternance obéit à des règles complexes). À la deuxième ligne, le sixième pied est formé d'une seule brève. La césure vient après les troisièmes pieds, et peut marquer une forte pause syntaxique.

Ex. : *kiṃ ruasi oṇaa-muhī*

- u u / u - u / u u - /

dhavalāṃṭesu sāli-chettesu ?

u u - / - / u - u / - - / u

hariāla-maṃḍia-muhī

u u - / u - u / u u - /

ṇaḍi vva saṇa-vāḍiā jāā (9)

u - u / u u - / u / - - / -

La présentation en quatrains, du texte original comme de la traduction, se justifie donc et a été adoptée ici systématiquement.

Le style est tantôt primesautier, en courtes phrases juxtaposées, tantôt en un phrasé plus alangui où le déroulé se fait en longs composés dont la séquence n'est pas anodine. L'ordre des mots est étudié, ménageant chutes et ruptures qui produisent autant d'effets de surprise ou d'attente, et l'allitération, prise, a sa part dans cet agencement. Lorsque le verbe n'occupe pas sa place finale habituelle, mais, au contraire, la tête d'une proposition, l'emphase, que devait aussi souligner le ton à l'oral, est manifeste. La phrase semble refléter parfois la courbe de la parole, en harmonie avec le caractère dramatique de chaque strophe. Que chacune soit attribuée à un auteur ou un autre (la plupart restant des ombres pour nous), peu importe : l'unité de la collection est patente, et la présence d'hémistiches formulaires récurrents renforce cette impression.

La sophistication du poème tient dans la capacité de son auteur à observer et saisir l'inattendu d'un spectacle. Contrairement à la poésie classique ultérieure investie par les figures de rhétorique, ici seule la comparaison est d'emploi fréquent. Elle crée des rapprochements surprenants – ainsi, entre les fleurs du flamboyant répandues à terre et un groupe de moines bouddhistes, vêtus de rouge, prosternés à terre (308) – ou joue habilement de contrastes de couleurs frappants (4). Les métaphores comme celles qui assimilent le visage de la belle au lotus épanoui ou à la lune, tantôt pleine et parfaite, tantôt porteuse d'une tache noire (14), ne sont pas encore devenues conventionnelles et ont tout de trouvailles bienvenues. Le double sens (*śleṣa*), figure obligée de la poésie classique qui oblige à lire une même séquence phonique avec deux sens distincts valables pour deux référents, est occasionnel :

Ô toi qui reviens à l'aube, le corps teinté de rouge !
Spectacle chéri, joie pour les yeux !
Ô toi qui as passé la nuit ailleurs,
Ornement du ciel, maître du jour, hommage à toi ! (655)

Prière matinale traditionnelle au soleil en même temps que sarcasme à l'adresse du mari infidèle, dont le corps porte la trace d'ébats interdits. « Maître du jour » est une désignation banale du soleil, et souligne que l'infidèle est présent le jour seulement.

La collection de Hāla se déploie sans principe d'organisation clair. Les strophes se suivent et se ressemblent, parfois, formant de petits groupes associés par la concaténation d'un même mot, d'un même thème. Mais il n'y a là rien de nécessaire. La lecture au fil de l'eau, que proposent les manuscrits originaux, et nous-même à leur suite, avec autant de méandres que la *Godāvārī*, favorise la découverte progressive d'une voix singulière, fraîche et pleine de vitalité, sans tabou.

Au lecteur d'interpréter : il admirera une scène charmante et juste ou un conseil judicieux, sourira devant la spontanéité d'une belle ou l'ironie d'une autre, restera rêveur ou intrigué devant des propos qu'il jugera énigmatiques.

Mais il n'est pas le premier. Depuis le IX^e siècle, les poéticiens ont aimé à citer des poèmes de Hāla car ils les jugent de nature à illustrer la différence entre sens exprimé et sens suggéré (*dhvani*) qui structure l'approche dominante du langage poétique. Leur lecture propose d'aller au-delà de l'apparemment exprimé. Ainsi, ce n'est pas le joli tableau de l'aigrette blanche debout sur la feuille de lotus (4) qui retient leur attention ; c'est son immobilité parfaite, car elle est susceptible de suggérer plusieurs sens en filigrane : elle prouve la tranquillité du lieu, propice au rendez-vous amoureux. Le locuteur (ou la locutrice) de la strophe y invite ainsi indirectement son interlocutrice (ou son interlocuteur). Ou bien, au contraire, il (elle) lui fait reproche de n'être pas venu(e) plus tôt. De même, une interdiction ou un refus exprimés, parfois en raison d'un entourage familial pesant, cache en réalité une invitation à l'amour. Et lorsqu'on dépeint la tendresse et la sollicitude d'un couple d'éléphants ou de biches, ce peut être une manière de remontrance à l'amant : comment se montre-t-il aussi peu empressé quand les animaux eux-mêmes peuvent montrer autant d'affection ? Lorsqu'on parle à la lune, à la nuit, aux plantes, c'est pour exprimer un sentiment. La grille de lecture traditionnelle n'explore pas l'esthétique des mots ou de la peinture pour elle-même. Elle est proposée, ou presque imposée, par la longue tradition des commentateurs qui, depuis le XI^e siècle (VASUDEVA, 2012), participent à la transmission du recueil : tandis que certains manuscrits ne portent que les quatrains, d'autres les accompagnent d'une interprétation. Cette dernière part du principe que le poème est un message codé. Puisque chaque strophe est fondamentalement une parole, on trouve des locuteurs même dans celles qui ne les désignent pas : dans

la peinture d'allure proverbiale de l'amour très particulier partagé avec une jeune épouse timide (647), les exégètes voient ainsi un échange entre deux camarades.

Les références culturelles sont un élément de l'interprétation :

Une plume de paon en guise de boucle d'oreille,
L'épouse du chasseur se promène toute fière,
Au milieu de ses rivales,

Dont les parures sont les perles arrachées aux tempes des éléphants. (173)

La scène est paradoxale en apparence : le chasseur polygame, en bon chasseur, devrait multiplier les meurtres d'éléphants et les prises de perles, que, selon une réalité indienne, certains pachydermes ont dans leurs tempes. À leur côté, une plume de paon est dérisoire, ne demande aucun effort et laisse entendre que notre chasseur ne remplit pas sa fonction idéalement. Car il a mieux à faire : si son épouse est fière, c'est qu'il se consacre entièrement à elle, délaissant les autres. La scène suggère donc un homme entièrement occupé par les plaisirs de l'amour, capable de combler sa partenaire aux dépens des autres.

Mais aussi libre que soit le ton des poèmes, le lecteur est souverain : les cadres de l'exégèse ne doivent pas le contraindre. Hāla peut l'inspirer, comme il semble l'avoir fait pour un sculpteur isolé (KATARE, 1952), ou, plus sûrement, pour deux célèbres poètes ultérieurs. Dans le Bengale du XII^e siècle, Govardhana le prend comme modèle pour composer, dans le même mètre, l'*āryā*, sept cents quatrains qui, cette fois en sanskrit, explorent à leur tour les ressorts des relations amoureuses dans un style savant. Et au XVII^e siècle, la *Satasaī* de Bihārīlāl, en hindi, renoue avec la vivacité et la concision de Hāla. Ses distiques donnent naissance aux œuvres de peintres qui accompagnent leurs miniatures de ses

mots (le détail de l'une d'elles illustre ainsi la couverture de ce livre). Objet nouveau dans le paysage de la littérature indienne à l'époque, incertaine, qui la vit naître, la poésie de Hāla a donc, sans relâche, aiguisé l'intellect des exégètes et nourri le talent d'écrivains qui se la réapproprient.

Les numéros qui suivent chaque strophe renvoient à l'édition de référence de Albrecht Weber (1881). Les manuscrits par lesquels nous est connue la poésie de Hāla sont pour les uns en écriture devanāgarī, pour d'autres en écritures du sud de l'Inde. Il n'y a donc aucune raison de privilégier l'une ou l'autre. Comme le fait Weber, j'opte donc pour la translittération en caractères latins, utilisant le texte, saisi par M. Andrew Ollett pour la base de données en ligne GRETEL (*Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages*), après vérification systématique des strophes retenues. Les tirets, ajoutés pour séparer les unités lexicales en composition, les apostrophes, notant les élisions vocaliques du prakrit, et les circonflexes, notant les contractions de voyelles, sont destinés à guider le lecteur dans le décryptage des unités lexicales du texte. Même s'il n'est pas familier de la langue originale, il pourra ainsi appréhender le mouvement de la phrase.

Au fil des ans, j'ai parfois eu l'occasion de faire découvrir cette poésie à des étudiants de master. Ce fut le cas tout particulièrement en 2013-2014. M^{me} Clémentine Peroumal, qui, de son côté, a traduit des quatrains de Hāla dans son mémoire intitulé *Description de la femme dans la poésie sanskrite, prakrite et tamoule du I^{er} au VII^e siècle* et M^{me} Dominique Fradkine, qui a fait de même dans le sien intitulé *Le jeu de l'amour et de l'infidélité dans les poèmes d'Amaru et de Hāla*, reconnaîtront ici leur inspiration stimulante.