

UNIVERSITÉ PARIS-OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
INSTITUT NATIONAL DES LANGUES ET DES CIVILISATIONS ORIENTALES

ÉCOLE DOCTORALE 138

Doctorat
Littératures Comparées

Elena LANGLAIS

L'AURORE AUX DOIGTS DE SANTAL
Poétique comparée des modernités épiques en Inde et en France

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Jean-Marc MOURA et Madame la Professeure Annie MONTAUT

Soutenue le 27 novembre 2013

Jury composé de : Annie Montaut (Dir)
Jean-Marc Moura (Dir)
Philippe Benoît
Claudine Le Blanc
Saulo Neiva

Résumé en français :

D'après plusieurs théoriciens (Lukàcs, Bakhtine, Hegel), l'épopée est incompatible avec la modernité. Pourtant, les conceptions récentes du genre laissent apparaître la possibilité d'une modernité épique. L'épopée subit néanmoins un certain nombre de transformations, consécutives à l'évolution des mentalités. L'Inde de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle offre un terrain idéal au surgissement d'une modernité épique, puisque les auteurs sont confrontés aux bouleversements de la colonisation. Ils sont pris entre l'appartenance à une double culture (Aurobindo, Dutt), et l'affirmation de la culture indienne, bouleversée par la colonisation. Une véritable modernité indienne fait en outre son apparition à cette époque. Façonnée par l'influence occidentale, elle comporte ses propres caractéristiques, nées du contexte colonial et de la culture indienne. Il s'agit donc de comparer la modernité épique indienne avec la modernité épique française de la fin du XIX^e siècle. *Le Poème de l'Assassinat de Meghanāda* de Michael Madhusudan Dutt (1861), *Kāmāyanī* de Jayśankar Prasād (1936), *Savitri* de Sri Aurobindo (1950) permettent de saisir différents états de cette modernité. La comparaison avec *La Légende des siècles* de Victor Hugo fait apparaître des spécificités indiennes, mais aussi des traits communs, afin de dégager les caractéristiques de la modernité épique de l'époque. Un véritable dialogue entre la dimension communautaire de l'épopée d'un côté, l'aspiration à l'universalité et l'introduction d'une subjectivité moderne de l'autre, émerge. La modernité transforme les figures héroïques, les rapports au groupe ou à l'espace, ainsi que la représentation du temps et de l'Histoire.

Mots-clés : épopée, modernité, Inde, Occident, France, colonisation, Victor Hugo, *La Légende des siècles*, Michael Madhusudan Dutt, *Le Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, *Kāmāyanī*, Jayśankar Prasād, *Savitri*, Sri Aurobindo, hybridité, collectivité, universalité, ethnocentrisme, subjectivité, héros, espace, temps, éternité, Histoire

Résumé en anglais :

According to some scholars (Lukàcs, Bakhtine, Hegel), an epic can't be written in the modernity. Nevertheless, the recent conceptions of the genre make appear that an epic modernity is possible. They imply however that the epic undergo some changes, because of the evolution of mentalities. At the end of the XIXth Century and at the beginning of the XXth Century, India becomes an ideal field for modern epic, because the authors go through the transformations caused by colonialism. They experience the dilemma between a double culture (Aurobindo, Dutt) and the need to assert the Indian culture, undermined by colonialism. Besides, an Indian modernity appears in the meantime. Formed by the Occidental modernity, it has its own characteristics, caused by the colonial context and by the Indian culture. Our purpose is to compare the Indian epic modernity with the French epic modernity. The study *The Slaying of Meghanāda* by Michael Madhusudan Dutt (1861), *Kāmāyanī* by Jayśankar Prasād (1936), *Savitri* by Sri Aurobindo (1950) has allowed us to show different aspects of this modernity. By comparing these poems with *La Légende des siècles* by Victor Hugo, the Indian specificities appear, as do some similarities. There is a dialogue between the collective nature of the epic on the one side, the impulse to universality and the assertion of a modern subjectivity on the other side. Modernity transforms heroes, the representation of groups, of space, of time and of History.

Key words : epic, modernity, India, Occident, France, colonialism, Victor Hugo, *La Légende des siècles*, Michael Madhusudan Dutt, *The Slaying of Meghanāda*, *Kāmāyanī*, Jayśankar Prasād, *Savitri*, Sri Aurobindo, hybridity, collectivity, universality, ethnocentrism, subjectivity, hero, space, time, eternity, History

À ma mère, parce qu'elle n'imaginait pas que lire des histoires à une petite fille aurait un tel résultat.

À mon père, parce qu'il ne le saura jamais.

L'AURORE AUX DOIGTS DE SANTAL

Poétique comparée des modernités épiques en Inde et en France

Remerciements

En premier lieu, je souhaite adresser mes vifs remerciements à mes directeurs, Jean-Marc Moura et Annie Montaut. Par son regard à la fois critique et bienveillant, par sa réactivité, par ses multiples suggestions, Monsieur Moura m'a permis de mener ce travail à bien. Les relectures rigoureuses de Madame Montaut, ses remarques sur les traductions des textes, son érudition sur le contexte philosophique, historique, littéraire d'Inde ou d'ailleurs m'ont été infiniment précieux.

Je remercie également tous les professeurs qui m'ont formée et qui m'ont permis d'emprunter ce chemin : mes professeurs de l'université Rennes II - particulièrement Emmanuel Bouju et Christine Ferlampin-Acher - mes professeurs de hindi à l'Inalco - Laurent Maheux, Harit Joshi, Marguerite Gricourt, Catherine Servan-Schreiber. Ma très vive gratitude va à Claudine Le Blanc, pour m'avoir fait découvrir la littérature indienne dans le cadre du comparatisme et pour m'avoir parrainée ensuite dans le milieu de la recherche.

Je remercie les membres de mon jury : Philippe Benoît, Florence Goyet et Saulo Neiva d'avoir accepté de lire mon travail. Leur présence à ma soutenance est un honneur.

Je remercie mes relecteurs : Adeline Macé, qui a si gentiment accepté de parcourir ma première partie et qui m'a fait part de ses pertinentes réflexions. J'ai une pensée spéciale pour Renan Larue, mon camarade de route, qui est resté présent à toutes les étapes de cette thèse. Sans ses relectures, ses avis, les précieuses discussions que nous avons eues, mon travail ne serait pas le même.

Enfin, je voudrais remercier tous ceux qui m'ont accompagnée, m'ont soutenue et m'ont supportée pendant toutes ces années.

Ma famille pour sa patience, son soutien et le refuge qu'elle m'a souvent procuré.

Vincent, pour avoir cru en moi quand je n'en étais pas encore capable.

Mes amies en rose pour les échanges, les inestimables conseils, la camaraderie doctorale au quotidien.

Les amis qui m'ont encouragée, soutenue, et qui m'ont écoutée ressasser sur ma thèse sans jamais se plaindre : Emeline, Mus, Jennifer, Thibault, Gaïa, et tous les autres.

Les amis qui m'ont, par de salutaires activités extérieures, permis de conserver un esprit sain dans un corps à peu près sain.

Nathanaël pour les débats enflammés en fin de thèse.

Ma direction pour avoir si aimablement accepté d'aménager mon emploi du temps afin de me donner de bonnes conditions de travail, en particulier M. Larionoff, M. Gillette et M. Avrillault.

Mes collègues de travail pour leur gentillesse et leur bonne humeur.

Et enfin, tous ceux que je ne cite pas mais qui, rencontrés au hasard de la vie, ont nourri ma réflexion.

Abréviations :

Nous utiliserons un certain nombre d'abréviations afin de désigner les textes.

Pour *Le Poème de l'Assassinat de Meghanāda* de Michael Madhusudan Dutt :

SM fait référence à la traduction de Clinton B. Seely .

PKM fait référence à la traduction de William Radice.

MV fait référence à la traduction de Maithilísaraṅ Gupta.

Nous avons fait nous-mêmes les traductions en français, parce qu'il n'en existe pas.

Pour *Kāmāyanī* de Jayśankar Prasād :

Kmī fait référence au texte originel en hindi.

Kmī trad. fait référence à la traduction de J.K Balbir.

Lorsque cette mention ne figure pas, c'est que nous avons fait la traduction nous-mêmes, car celle de J.K Balbir était trop éloignée.

Pour *Savitri* de Sri Aurobindo :

S fait référence au texte originel en anglais.

Nous avons fait nous-mêmes les traductions en français, parce que la traduction nous semblait souvent trop éloignée du texte.

D'autre part, **LD** fait référence à *Life Divine* de Sri Aurobindo.

Pour *La Légende des siècles* de Victor Hugo :

LS fait référence à *La Légende des siècles*.

Enfin, **Rmā** désigne le *Rāmāyaṇa* de Vālmikī.

Prononciation des mots hindi et sanskrits :

Le hindi et le sanskrit comportent un certain nombre de caractères dont nous ne disposons pas dans notre alphabet latin, et que nous avons traduit par des signes diacritiques.

Les voyelles :

ā est un a long et ouvert

ī est un i long

ū et u se prononcent ou (ou long pour le premier)

ṛ se prononce comme un r roulé suivi d'un i bref.

Les consonnes :

ñ note un son nasal guttural

ṭ, ḍ et ṇ sont des consonnes rétroflexes, c'est-à-dire qu'elles se prononcent comme des t, d et n normaux, mais avec la langue dirigée vers le haut du palais. ṭh et ḍh se prononcent de même, mais avec aspiration.

c et ch se prononcent tch

j se prononce dj, jh se prononce dj aussi mais avec aspiration

ś et ṣ se prononcent comme le ch français

ph, kh et gh se prononcent comme des p, k et g normaux, mais avec aspiration

ṁ note la nasalisation de la voyelle qui précède.

Table des matières

Introduction	14
Première partie : Les métamorphoses de l'espace épique	43
Premier Chapitre : Laṅkā, l'omphalos du monde	45
I) Laṅkā entre divin et tragique	45
A) Divine Laṅkā.....	45
B) Le tragique en embuscade.....	47
1) Une splendeur vide et illusoire.....	47
2) Le bois d' <i>aśoka</i> , préfiguration du destin de Laṅkā.....	48
II) Entre Laṅkā et le monde.....	50
A) À la croisée des mondes.....	50
1) Le champ de bataille, espace de la mort	50
2) Un espace de contacts : le temple de Caṅḍī.....	52
B) Pramoda Park, morceau du dedans laissé au-dehors.....	53
III) En dehors de Laṅkā : entre espace divin et espace humain.....	56
A) Ce cosmos dont Laṅkā est le centre.....	56
1) Espaces humains.....	56
2) Des espaces divins centrés autour de Laṅkā.....	57
B) Les espaces de la révélation.....	60
1) Le ciel, du déplacement physique au déplacement du sens.....	60
2) L'océan psychopompe.....	62
3) Spectacle du monde et au-delà.....	64
Deuxième Chapitre : <i>Kāmāyanī</i> : Paradoxes de l'extériorité et de l'intériorité	68
I) Espaces de l'extériorité.....	69
A) Ruines et espace mythique.....	69
1) Un espace mythique.....	69
2) Poétique de la ruine.....	70
3) Variations autour de la tradition.....	72
B) Un espace façonné par l'eau.....	73
1) L'océan de la vie.....	74
2) Le fleuve, le lien sacré.....	76
C) La verticalité comme projection de l'intériorité.....	77
1) Les monts ambigus.....	77
2) Les sphères célestes, miroir de l'âme humaine.....	80
II) Espaces de l'intériorité.....	83
A) Premiers balbutiements de l'intimité.....	83
1) La grotte, giron de la divinité.....	83
2) Les métamorphoses de l'espace ascétique.....	85
3) Foyer et errance.....	86
B) L'intimité dans la ville.....	88
1) Une ville qui emprisonne ou une ville qui protège ?.....	88
2) L'intimité problématique.....	90
III) Entre extériorité et intériorité.....	92
A) L'immanence spatiale de la transcendance.....	92
1) Les <i>déodars</i> , présence divine.....	92
2) Le ballet divin du monde.....	93

B) De l'espace à l'aspatial : variations divines de l'univers.....	95
1) L'aspatial du <i>darśan</i> [vision].....	95
2) L'aspatial montagnard.....	96

Troisième chapitre : « Light from undiscovered worlds... » : l'espace pour dire l'esprit humain.....

I) « The Uncertain Earth ».....	100
A) Terre et idéal.....	100
1) L'exil dans la Matière.....	100
2) La possibilité d'une transcendance dans l'immanence.....	102
B) Un espace mythologique à la géographie brouillée.....	106
1) Un espace mythique.....	106
2) Une organisation imprécise.....	106
3) Un espace peu détaillé.....	109
C) « The Destined Meeting-place » : une utopie entre amour et divin ?.....	110
1) Un espace amoureux.....	110
2) Un lieu sacré.....	112
D) Une forêt d'ermite sensible.....	114
1) La communion avec l'environnement.....	114
2) Un monde en adéquation avec Savitri.....	116
II) « Where Space is a vast experiment of the soul ».....	119
A) Les tâtonnements de la Matière au Mental.....	119
1) L'évolution humaine mise en espace.....	119
2) Les espaces transitionnels.....	121
B) Disposition et nature des sphères.....	123
1) Le Vital Inférieur, entre humanité et animalité.....	123
2) Le Vital Supérieur, espace du paradoxe.....	124
3) La Nuit, espace du péril.....	125
4) Le Paradis du Vital.....	127
C) La hiérarchie de la lumière : la promesse de l'aube.....	129
D) Vertiges de la verticalité.....	131
III) Les déclinaisons de l'aspatial.....	133
A) Aspatial ou espace spirituel ?.....	133
1) La disparition de l'espace.....	133
2) Un espace spirituel.....	136
B) Les déclinaisons de l'aspatial.....	138
1) L'infini du <i>darśan</i> [vision].....	138
2) La vastitude définitoire.....	141
IV) Une dialectique de l'extérieur et de l'intérieur ?.....	142
A) La résolution du conflit de l'intérieur et de l'extérieur.....	142
1) L'intérieur qui sclérose ou qui apaise.....	142
2) L'intérieur comme une maison.....	144
B) Superposition de l'intérieur et de l'extérieur.....	145
C) L'espace infernal, retour à l'extériorité ?.....	146

Quatrième Chapitre : L'espace de *La Légende des siècles* : Totalisation, fragmentation et recomposition.....

I) Un espace totalisant et fragmenté.....	149
A) L'espace biblique de la fondation.....	149
1) Un espace mythique.....	149

2) Un espace du syncrétisme.....	151
B) L'espace mythologique gréco-latin.....	152
C) Des espaces historiques, épiques ou romantiques ?.....	154
1) Un espace romantique.....	155
2) Le brouillage des repères spatiaux.....	155
II) Les lieux de l'universalité : une version occidentale de l'unité ?.....	157
A) Espaces naturels de l'ambivalence.....	157
1) La forêt qui assassine ou la forêt qui sauve.....	157
2) La mer de la mort.....	159
B) La verticalité des sommets aux abîmes.....	161
1) Les monts vertueux ?.....	161
2) Mouvements ascendants et descendants.....	163
C) Enfer, paradis et aspatial : l'espace vers l'unité ?.....	164
1) Le gouffre : un passage vers le paradis.....	164
2) L'absolu mis en espace.....	166
D) Espace de l'intériorité : vers un écroulement ou vers la construction d'une intimité ?.....	167
1) La ville, une protection illusoire.....	167
2) La spatialisation de l'écroulement.....	169
3) Réconciliation de l'intérieur et de l'extérieur.....	170

Deuxième Partie : La refondation de la figure du héros..... 174

Premier Chapitre : Des héros aux caractéristiques épiques.....	179
I) Qui sont les héros ?.....	180
II) Des héros sublimes et guerriers.....	181
A) Une noble origine.....	181
B) Des qualités exceptionnelles.....	183
III) Des héros liés à leur communauté.....	186
A) La totalité organique du Poème de l'assassinat de Meghanāda.....	186
B) Représenter l'isolement de l'humanité.....	187

Deuxième Chapitre : Des héros problématiques.....	192
I) La critique du modèle guerrier.....	192
A) La subversion de l'intérieur.....	192
B) Critique explicite et conflit des modèles.....	197
II) Des héros tragiques et impuissants.....	206
A) Le tragique dans La Légende des siècles.....	207
B) Le destin tragique des rākṣasas.....	209
C) Mort et épopée.....	211
III) Anti-héros et héros négatif.....	212
A) De Mort à Napoléon III : des héros négatifs.....	213
1) Le héros négatif vers le héros totalisant.....	213
2) Les héros négatifs : des figures de Napoléon III.....	216
B) Manu, Rāma et Lakṣmaṇa : du héros à l'anti-héros.....	219
1) Un renversement héroïque de l'épopée traditionnelle.....	219
2) Le renversement d'une figure d'autorité.....	224
C) Hugo : de l'anti-héros au héros.....	230

Troisième Chapitre : L'épique vers de nouveaux modèles héroïques.....	234
I) Voyageurs, pèlerins et proscrits.....	234

A) De la subversion de l'explorateur à la célébration du pèlerin.....	236
1) L'explorateur	236
2) Du vagabond au pèlerin.....	240
B) Le voyageur de la vie à l'amour.....	242
1) La figure du <i>pathik</i>	242
2) Errance et cheminement.....	243
3) La figure du guide.....	246
C) De l'universalisme de l'errance à l'antagonisme du proscrit.....	248
1) Le marin : faillite de l'explorateur, triomphe de l'humble.....	249
2) Les errants.....	250
3) Le proscrit, héros de La Légende des siècles ?.....	252
II) L'héroïsme au féminin : de l'héroïsme épique à l'héroïsme des humbles.....	255
A) Des héroïnes aux qualités épiques.....	258
1) Dames de noble origine.....	258
2) La beauté.....	258
3) Des épouses parfaites ?.....	260
4) La mise en distance des caractéristiques épiques dans La Légende des siècles.....	263
B) Des héroïnes guerrières.....	265
1) Des guerrières paradoxales.....	265
2) Une guerrière spirituelle.....	270
C) Des héroïnes supérieures aux héros ?	272
1) L'héroïne guru et sauveuse	273
2) L'héroïne <i>avatāra</i>	277
D) La femme, figure de proue des humbles.....	282
III) Ascètes et prophètes : la puissance de la parole.....	285
A) L'ascète : la naissance d'un être supérieur.....	287
1) Un modèle de l'évolution.....	287
2) L'ascète comme préfiguration du surhomme.....	289
B) Le prophète : vision et efficacité du langage.....	291
1) Des voyants sublimes.....	291
2) La lignée des prophètes.....	294
C) Le poète comme figure héroïque.....	297
1) La mise en abyme du poème salutaire.....	298
2) L'usage du je lyrique.....	301

Troisième partie : « Le genre humain, considéré comme un grand individu collectif ». Universalité, communauté et individualité..... 306

Premier Chapitre : L'inscription dans une collectivité universelle..... 309

I) L'universalité ambivalente.....	312
II) L'universalité unitaire.....	315
A) Le véritable héros : l'homme ?.....	315
1) La collectivité humaine au centre du récit.....	315
2) Entre figure unitaire et figure plurielle : l'usage des personnes verbales.....	317
B) Allégorie, symbole, mythe, légende : comment atteindre une vérité universelle ?.....	321
C) La recherche de motifs communs.....	324
1) L'homme partagé entre l'ange, le dieu, le démon.....	325
2) Lieux communs.....	329
III) L'universalité de la juxtaposition : la prise en compte de l'altérité.....	332
A) Espaces de la juxtaposition.....	332

1) Les paradis de la juxtaposition.....	332
2) La juxtaposition par la comparaison.....	334
B) Un vocabulaire universel : la résurgence de Babel.....	335
Deuxième Chapitre : Nouvelles logiques communautaires	339
I) La critique des valeurs de l'autre.....	342
A) La critique des valeurs scientifiques.....	342
1) Irā, figure de l'intellect et du matérialisme occidentaux.....	342
2) Les gouffres de la pensée : rationalisme, matérialisme, scientisme.....	345
3) Un contrepoint : l'exaltation hugolienne de la science et de la raison.....	347
B) La critique d'une civilisation.....	349
1) Le christianisme démoniaque.....	349
2) L'Orient cruel et pervers.....	352
II) Défense et illustration de la culture d'origine.....	356
A) Une esthétique indienne.....	357
1) Langue et <i>topoi</i>	357
2) Les comparaisons, facteur de cohésion esthétique ?.....	359
B) La revendication de l'indianité par l'hindouisme.....	361
1) Rites et concepts hindous.....	363
2) Les divinités hindoues.....	367
C) La France, sauveuse de l'univers ?.....	376
III) L'hybridité.....	379
A) L'hybridité, de l'hommage à la mise en cause.....	381
1) Quand l'Iliade l'emporte sur le Rāmāyaṇa.....	382
2) La coexistence harmonieuse.....	384
3) De la contestation de l'Occident au dépassement de l'hybridité	388
B) Hybridité : vers la mise en cause de l'ethnocentrisme ?.....	390
1) La mise en distance des grands modèles occidentaux.....	390
2) De l'hybridité à l'inscription dans une littérature universelle.....	394
Troisième Chapitre : Le développement du pôle lyrique.....	402
I) Les forces qui façonnent l'intériorité.....	404
A) Des sentiments autonomes.....	404
1) Sentiments causés par l'extériorité et sentiments autonomes.....	404
2) Les émotions, finalité textuelle ?.....	406
3) Les émotions, puissances ordonnatrices.....	408
B) Une histoire psychologique : entre extériorité et intériorité	411
1) La psyché mise en espace.....	411
2) Les forces de la psyché.....	413
II) Définir l'individu.....	415
A) Individualité et identité.....	416
1) Exaltation et questionnement de l'individualité.....	416
2) Le sujet, dépassement de l'individu.....	418
B) L'autonomie et la liberté : une chance ou un fardeau ?.....	420
1) L'autonomie, qualité nécessaire.....	420
2) Les dangers de la liberté.....	421
III) De l'individualisation à la désindividualisation.....	424
A) Critique de l' <i>ego</i>	424
B) L'union dans la désindividualisation.....	427

Quatrième partie : « Puissions-nous nous réveiller avec les yeux de l'aurore ! » Surmonter le temps..... 435

Premier Chapitre : « On y trouvera quelque chose du passé, quelque chose du présent et comme un vague mirage de l'avenir ». Histoire et périodes..... 439

- I) Représenter l'Histoire : enjeux et difficultés..... 439
 - A) Je jure de dire la vérité... à peu près..... 440
 - B) La construction d'un discours historique..... 441
 - C) La mise en cause de l'écriture historique..... 444
- II) Passé de la grandeur ou passé des douleurs ?..... 447
 - A) Passé de la grandeur..... 447
 - 1) Le passé absolu du Poème de l'Assassinat de Meghanāda..... 447
 - 2) Les glorieux aïeux de La Légende des siècles..... 450
 - B) Le passé : cette goule..... 452
 - 1) *La Légende des siècles* : se libérer du passé..... 452
 - 2) *Kāmāyanī* : le passé, une disposition d'esprit qui menace le présent..... 454
 - 3) Le passé libéré de l'Histoire et de l'événement : le karma aliénant dans Savitri..... 456
- III) Aborder les problèmes du présent à travers le passé..... 459
 - A) Passé et présent..... 460
 - 1) L'ambiguïté du présent..... 460
 - 2) Le recouvrement du passé par le présent..... 462
 - B) Les deux présents de La Légende des siècles..... 464
 - C) Modernité et « travail épique »..... 466
 - 1) La continuité du « travail épique » chez Prasād..... 466
 - 2) Le politique au service de la narration..... 469
- IV) La promesse de l'avenir..... 471
 - A) Croyance dans le progrès et exaltation du futur..... 472
 - 1) Différents types de progrès..... 472
 - 2) Le plan divin..... 474
 - 3) Le futur, nouvelle période épique de référence..... 476
 - B) Les limites du progrès..... 477

Second Chapitre : « Elle est retrouvée. _ Quoi ? » Négativité du temps et éternité..... 481

- I) Dans le filet du temps..... 484
 - A) La négativité du temps linéaire..... 484
 - 1) Critique du temps linéaire..... 484
 - 2) La douloureuse entrée dans l'Histoire..... 487
 - B) La roue du temps..... 489
 - C) Le temps naturel : vers l'éternité du symbole..... 494
- II) « La rivière ne vieillit pas » : habiter l'éternité..... 498
 - A) Absence épique de durée et éternité..... 499
 - B) L'éternité : terme désirable du progrès..... 500
 - 1) Aboutir à l'éternité..... 500
 - 2) L'éternité à l'intérieur du récit..... 502
 - C) Les limites de l'éternité..... 504

Conclusion : l'ethnocentrisme épique à l'épreuve de la modernité..... 509

Glossaire des références indiennes..... 521
Bibliographie..... 546

Introduction

Les textes épiques permettent sans doute plus que d'autres de saisir l'esprit d'un temps, les préoccupations politiques, sociales et ontiques d'un groupe. Ils fleurissent lorsque le monde traverse des périodes de bouleversement. Or la société se transforme profondément à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle en France comme en Inde. Sur le sous-continent tout particulièrement, la colonisation modifie la littérature et la culture. Les genres évoluent sous l'influence de l'impérialisme occidental. Le modèle homérique s'importe et s'hybride avec les poèmes indiens. Une aurore aux doigts de santal se lève, aube d'un genre épique reconfiguré par la modernité. Elle point à l'Ouest et se métamorphose à l'Est, portée par les vents des échanges interculturels. Ce renouveau nous en apprend beaucoup sur les questionnements des Européens et des Indiens, confrontés aux tempêtes de l'époque.

Pourtant, l'épopée n'a pas toujours revêtu cette fonction. Elle est en effet l'un des genres les plus anciens de la théorie littéraire occidentale. L'un des plus problématiques aussi, puisqu'il a, de l'Antiquité à nos jours, fait l'objet de nombreuses redéfinitions, déclenchant des débats passionnés d'un bout à l'autre de l'Europe. Tour à tour nommé épopée et poème épique pendant l'Antiquité, le genre renvoie originellement à une parole primordiale d'origine divine, à un discours performatif ou à un récit en vers – les sens possibles de la racine grecque *epos*. Au Moyen-Âge puis à la Renaissance, il prend aussi le nom de poème héroïque, recentrant sa définition sur les héros (au sens ancien du terme). La dénomination des textes épiques évoque donc une conception thématique, formelle et métaphysique du genre. Aristote est le premier à en avoir défini les contours dans sa *Poétique* – nous ignorerons Platon, qui s'est intéressé au genre uniquement pour en montrer les effets pervers. Aristote instaure un certain nombre de critères prescriptifs qui permettront d'évaluer la qualité d'un texte. Il ne vise pas à la réalisation d'une étude objective, contrairement aux critiques du XX^e et du XXI^e siècles. Il confronte l'épopée à la tragédie, la reine des catégories littéraires. Les deux genres représentent des hommes nobles, supérieurs à la réalité, et cultivent un style sublime. Les acteurs qui jouent la tragédie imitent toutefois directement l'action, alors que l'épopée transpose la *mimesis* indirectement, à travers un récit chanté par un rhapsode. Le poème, amplifié par différents épisodes, se distingue également de la tragédie en raison de sa longueur. Il doit toutefois conserver une certaine unité d'action. Au contraire de l'Histoire, l'épopée implique enfin la narration de faits imaginaires. Aristote fonde sa théorie sur les textes homériques, promus au rang de modèles indépassables. Ce dogme perdurera longtemps en Occident.

L'épopée demeure en effet un genre majeur dans la Rome antique. Plusieurs théoriciens (Horace, Quintilien) la mentionnent dans leurs ouvrages, répétant essentiellement les propos d'Aristote. Quelques auteurs s'essayaient à l'épopée avec plus ou moins de succès. Les plus connus, Lucain, Stace et Virgile transposent le modèle homérique en l'adaptant. Ils proposent une première redéfinition du genre, puisqu'ils lui intègrent l'Histoire récente et le mettent explicitement au service du politique¹. Cette métamorphose ne se répercutera pourtant pas sur l'épopée avant plusieurs siècles. À cause de la chute de l'Empire Romain d'Occident, le genre théorisé par Aristote à partir d'Homère subit une véritable éclipse. Au cours du bas Moyen-Âge, de nombreux manuscrits sont perdus, dont la *Poétique* et les textes homériques. Les gestes composés dans toute l'Europe entre le VIII^e et le XIV^e siècle ignorent le canon grec. Elles ne portent d'ailleurs pas le même nom et ne semblent *a priori* pas liées à l'épopée : il faudra attendre le XIX^e siècle pour que la critique les rattache au genre épique. Dante méconnaît tout autant le modèle homérique. Il est cependant familier de Virgile, Lucain ou Stace. Il écrit donc entre 1307 et 1321 *La Divine Comédie*, un hapax qui laissera toujours la critique indécise – le considérer comme une épopée ou un poème didactique ? Le récit de Dante connaîtra un formidable succès, et deviendra un modèle épique parallèle à partir du XIX^e siècle.

La chute de Constantinople en 1453 bouleverse radicalement le paysage culturel médiéval et, partant, transforme le poème épique. Les Italiens sauvent un certain nombre de manuscrits, dont la *Poétique* et les épopées. La Renaissance redécouvre Homère comme s'il était un auteur nouveau. La *Poétique* reparaît en 1536, lançant le débat sur le genre². L'épopée profite du souffle enthousiaste à l'origine de la Renaissance et du classicisme. Elle bénéficie aussi de la fin de la féodalité : de nombreux rois comprennent le rôle de l'*Énéide* dans la fondation de l'empire augustinien et commandent des épopées³. Le XVI^e est donc le siècle d'or du genre épique : il se répand partout en Europe. Luis de Camoëns (Portugal) publie les *Lusiades* en 1572, l'année même où Pierre de Ronsard rédige les quatre chants de *La Franciade*, son épopée inachevée. *La Jérusalem Délivrée* du Tasse (Italie) paraît en 1581. Alfonso de Ercilla (Espagne) écrit la dernière partie de *l'Araucana* en 1589. *La Reine des Fées (The Faerie Queene)* d'Edmund Spenser (Angleterre) est éditée entre 1590 et 1596. Cette floraison épique implique une nouvelle redéfinition du genre⁴.

1 Virgile confirme l'empire d'Auguste dans l'*Énéide*. Lucain, surtout, décrit un épisode l'Histoire récente (la défaite de Pompée) dans la *Pharsale*, épopée inachevée.

2 Au XV^e siècle déjà, Boiardo, l'Arioste et Pulci accomplissent une synthèse entre le roman, la chanson de geste et l'épopée virgilienne. Mais la réception n'y verra pas de véritables textes épiques, à cause d'une multitude de défauts, ou plutôt d'une inadéquation au canon aristotélicien. La *Poétique* fut traduite en latin dès 1498 par Giorgio Valla, mais seule la traduction d'Alessandro de Pazzi lui confèrera un véritable succès, en 1536. Pendant la deuxième moitié du XVI^e siècle, les commentaires fleuriront.

3 Ainsi que le souligne Judith Labarthe dans *L'Épopée*, l'Arioste invente le premier poème dynastique italien.

4 Nous empruntons essentiellement l'histoire des textes épiques et des théories qui va suivre à Judith Labarthe (*L'Épopée*, 2006), mais surtout à H.T Swedenberg (*The Theory of the Epic in England : 1650-1800*, 1944).

Outre tous les commentaires de la *Poétique*, Le Tasse est le premier qui propose une nouvelle approche de l'épopée dans le *Discours de l'Art poétique* (1566) et le *Discours sur le Poème héroïque* (publié en 1594)¹. Il reprend certaines idées d'Aristote, tout en les nuancant. La Renaissance appelle de nouvelles règles et de nouveaux modèles. Afin de les formuler, il s'appuie sur les épopées homériques autant que sur les auteurs italiens récents (Boiardo, Luigi Pulci, l'Arioste). Il tente de concilier la poésie de ces derniers avec les théories d'Aristote. Selon le Tasse, l'épopée narre les aventures de personnages supérieurs au commun des mortels par leur vertu et leur naissance en recourant à un style sublime. Il emprunte donc sa définition générale à Aristote. Il l'affine néanmoins, en prescrivant une architecture poétique de l'épopée². Il développe de surcroît une analogie entre l'ouvrage du Démiurge et celui de l'auteur épique, qui doit projeter le monde dans le livre³. De cette façon, le Tasse justifie l'unité d'action, que l'on retrouvait déjà dans la *Poétique*. Il dépasse cependant l'analyse d'Aristote : en utilisant de longues énumérations, il assure que l'épopée reflète une image sublimée du monde. Cette affirmation déborde les théories traditionnelles de l'épopée : elle ébauche une conception moins technique du genre, semblable à celle qui s'épanouira à partir du XIX^e siècle. Il faut pourtant chercher ailleurs la véritable contribution du Tasse au renouveau de l'épopée. Dans ses *Discours*, le poète plaide pour un sujet historique qui ne se déroule pas dans un passé lointain – le Moyen-Âge s'avère un cadre idéal à cet égard. Il établit également la validité du motif amoureux, souvent assez secondaire dans les épopées homériques ou virgiliennes. Il transforme en prescriptions les partis pris de Lucain, Boiardo ou l'Arioste. Le Tasse préconise enfin l'introduction d'un merveilleux chrétien destiné à provoquer la

1 D'autres critiques italiens (Minturno, Robortelli, Segni, Cinthio, Castelvetro, le Trissin) s'emparent de la théorie épique, sans pour autant se limiter à un simple commentaire d'Aristote. Mais les *Discours* du Tasse auront une influence incomparable sur le reste de l'Europe.

2 Le poème épique doit commencer par un prologue, dans lequel « le poète expose, raconte (...), explique la situation, et il donne quelques informations sur les événements passés » (*Discours du poème héroïque*, p. 157). Ce prologue est suivi de troubles, accompagnés eux-mêmes d'un renversement de situation (la péripétie). Une fois ces épisodes racontés, l'action peut toucher à son terme (la catastrophe).

3 « Car, tout ainsi que dans ce merveilleux chef d'œuvre de Dieu que l'on nomme le monde on voit le ciel couvert ou parsemé d'une telle variété d'étoiles ; puis, en descendant peu à peu, l'air, la mer, remplis d'oiseaux et de poissons ; la terre abritant une telle variété d'animaux tant féroces que domestiques et sur laquelle abondent cours d'eau, fontaines, lacs, prairies, champs, forêts, montagnes ; avec ça et là des fruits et des fleurs, des glaciers et des neiges, des habitations et des cultures, des solitudes et des déserts, et avec tout cela le monde est un, qui renferme en son sein tant de choses diverses, une sa forme et son essence, un le nœud qui unit et conjoint ensemble toutes ses parties en une discordante concorde, et sans qu'il y manque rien il ne s'y trouve rien de superflu ou de non nécessaire : de même j'estime que le poète excellent (...) doit être capable de composer un poème dans lequel, comme dans un monde en abrégé, on lise ici des préparatifs militaires, là des combats sur terre et sur mer, des cités assiégées, des escarmouches, des duels, des tournois, ailleurs des descriptions de la faim et de la soif, des tempêtes, des incendies, des prodiges ; qu'on y trouve des assemblées célestes et infernales, qu'on y assiste à des rébellions, à des discordes, à des errances, à des aventures, à des enchantements, à des actes de cruauté, d'audace, de courtoisie, de générosité ; à des histoires d'amour heureuses ou malheureuses, joyeuses ou lamentables ; mais que pourtant le poème soit un, qui contient une telle variété de matières, une sa forme et sa fable, et que toutes ces choses soient composées de façon à être liées les unes aux autres, qu'elles se correspondent et dépendent les unes des autres par nécessité ou par vraisemblance : au point que, si un seul élément était enlevé ou changé de place, tout serait ruiné. » *Discours*, p. 111-112.

surprise admirative, la finalité émotionnelle de l'épopée¹. Sans le savoir, il prépare le terrain à des siècles de controverses².

Au XVII^e siècle, l'épopée accapare les débats théoriques, de même que la tragédie³. Une multitude de textes épiques continuent à paraître dans toute l'Europe, dont la plupart ont sombré dans l'oubli⁴. Seul le *Paradis perdu* de John Milton (1667), partiellement composé en tenant compte des théories du Tasse, emporte l'adhésion. Les traités rédigés à propos du poème épique rencontrent paradoxalement plus de succès que les épopées elles-mêmes – il est devenu dangereux d'en écrire, tant la définition du genre suscite les passions. En France, les auteurs (Scudéry, Desmarets, Boileau, Vauquelin, Chapelain, Rapin) se querellent sur les questions de la vraisemblance, de la finalité, du sujet, du type de merveilleux, de la durée, de la bienséance, de la vertu du héros... Tout ou presque devient prétexte à controverse. Les critiques parviennent uniquement au consensus en ce qui concerne l'unité d'action, la présence d'épisodes, la prééminence du motif guerrier, la nécessité de l'amour et la fin heureuse du poème. Ils restent en fait très tributaires d'Aristote et du modèle homérique, auxquels ils mêlent l'influence du Tasse. Ce canon sclérosant, cette atmosphère conflictuelle empêchent les auteurs de transcender les limites théoriques et limite leur créativité.

De toutes les doctrines édictées en France au XVII^e siècle, *Le Traité du Poème épique* de René Le Bossu (1675) rencontre le plus grand succès. Le texte de Le Bossu est un excellent exemple de la surcodification du genre dans la France classique. Il amplifie considérablement les doctrines d'Aristote et du Tasse en expliquant minutieusement la composition de l'épopée, les causes de l'action, la façon dont l'intrigue doit se nouer et se dénouer, les types de passions qu'elle doit susciter, les mœurs qu'elle doit dépeindre, la façon dont les dieux ou les héros doivent agir... Son traité constitue néanmoins un véritable apport à la théorie du genre. Le Bossu souligne en effet la nature composite du poème épique : ce dernier tient à la fois de l'Histoire, de l'éthique, de la poésie et de la fable⁵. Le Bossu affirme en outre la nature allégorique du poème épique, dont il démontre la

1 Il se distingue ainsi de plusieurs autres critiques italiens (Minturno, le Trissin, Robortelli, Segni, Cinthio, Castelvetro), pour qui la finalité de l'épopée est de créer la *catharsis*, comme la tragédie.

2 La théorie du Tasse sur le merveilleux chrétien a été extrêmement débattue en Europe jusqu'au XVIII^e siècle. Certains auteurs comme Boileau ou Davenant prescrivent le choix d'une matière païenne. D'autres, comme Voltaire, Dennis ou Blackmore, adhèrent à la théorie du Tasse, et affirment que seule une épopée chrétienne peut avoir du sens.

3 Afin de mieux délimiter cette Histoire des théories épiques, nous nous intéresserons plus spécifiquement à l'Angleterre et à la France, les pays qui comptent le plus au regard de notre *corpus* – la France à cause de Victor Hugo, l'Angleterre pour l'influence qu'elle aura sur les auteurs indiens.

4 L'âge classique français produit plusieurs poèmes épiques, comme *La Pucelle* de Chapelain, dont les douze premiers livres, publiés en 1656, excitèrent les railleries (entre autres choses de la part de Boileau). *Clovis ou La France Chrétienne* de Desmarets, *Alaric ou Rome vaincue* de Scudéry, *Moyse sauvé* de Saint-Amant ne reçurent pas plus la faveur du public. En Angleterre, les œuvres de Davenant (1606-1668), la *Davidis* de Cowley (1637), *Le Prince Arthur* de Blackmore (1695) ne remportèrent pas vraiment de succès.

5 « et de conclure que l'Épopée a du rapport à quatre choses, à savoir, au Poème, à la Fable, à la Philosophie Morale, et à l'Histoire. Elle a du rapport à l'Histoire parce que l'une et l'autre racontent une ou plusieurs actions ; mais les actions de l'Histoire sont singulières et véritables, ainsi, l'Épopée n'est ni une Histoire, ni une espèce d'Histoire.

portée morale et didactique¹. Il associe enfin l'épopée à la destinée politique d'un pays, et non plus à une simple légitimation dynastique. Selon lui, *Illiade* raconte avant tout comment la mésintelligence des Princes ruine les États. Le premier, il attribue donc au genre une finalité collective, qui annonce la façon dont les critiques envisageront le poème épique à partir du XIX^e siècle². Peu à peu, la conception de l'épopée évolue : on passe d'une élaboration esthétique à une définition plus fonctionnaliste. La clarté de la synthèse accomplie par Le Bossu à cet égard explique son succès dans d'autres pays que la France. En Angleterre, où le débat fait également rage, de nombreux théoriciens et auteurs (Blackmore, Dryden, Ramsay, Johnson) se prévalent de son *Traité* à partir de 1682 (date à laquelle le comte de Mulgrave le fait découvrir en Angleterre). L'influence de Le Bossu sera essentielle dans la poursuite des débats à la fin du XVII^e siècle et au XVIII^e siècle.

En France, la querelle des Anciens et des Modernes (1687) vise à susciter une épopée digne de l'époque. Mais dès le début du XVIII^e siècle, de nombreux théoriciens et philosophes se rendent compte que le cortège de normes établies par l'âge classique empêche la réalisation de ce but. Marmontel ou Voltaire tentent d'assouplir les prescriptions, réfutant ainsi Le Bossu. Ils donnent une définition plus minimaliste du genre et contestent le modèle homérique, dans la lignée des Modernes. Voltaire tâche de dépoussiérer le genre, égratignant au passage l'épopée spirituelle et anachronique de Milton. Mais sa *Henriade*, considérée comme une « rature » par la réception, échoue en France³. L'attente d'un genre épique absent s'accroît. L'épopée en France s'apparente à une « case vide », selon la célèbre formule de Siegbert Himmelsbach⁴. Seules des parodies exemptées de toutes les attentes génériques (*Le Lutrin* de Nicolas Boileau, *Le Virgile travesti* de

Elle a du rapport à la Philosophie Morale, puisque l'une et l'autre est une instruction pour les mœurs ; mais l'action et les allégories qui lui sont propres, font qu'à proprement parler, elle n'est point une Philosophie Morale, quoique l'on puisse dire que c'en est une espèce ; et en effet, elle appartient beaucoup plus à ce genre qu'à l'Histoire. Mais elle appartient toute entière au Poème, et à la Fable ; étant proprement un Poème et une Fable ; et n'étant différenciée des autres Fables et des autres Poèmes que comme les espèces sont distinguées les unes d'avec les autres, participant toutes également à leur genre. Aussi, la définition contient exactement l'un et l'autre, puisque le Poème est un discours en Vers, et que la Fable est un discours inventé, pour former les mœurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action. Ainsi, l'on peut abrégier la définition que nous avons donnée du Poème Épique, et dire simplement que l'Épopée est une Fable agréablement imitée sur l'action importante, qui est racontée en Vers d'une manière vraisemblable et merveilleuse. », *Ibid.*, p. 12-13.

- 1 De façon plus générale, les critiques français de l'époque pensent que l'épopée doit contenir un sens caché et une portée didactique.
- 2 « L'École s'arrête aux vertus et aux vices en général. Les instructions qu'elle donne sont pour tous les États, pour tous les Peuples, et pour tous les Siècles. Le Poète a plus de soin de son Pays et des nécessités pressantes où il voit ses citoyens. C'est sur cela qu'il choisit quelque point de Morale le plus propre et le plus juste qu'il puisse se l'imaginer », *Traité du poème épique*, p. 32.
- 3 Nous empruntons ces remarques et les suivantes aux deux articles de Françoise Greyer et Jean-Louis Haquette : GREYER Françoise, « Voltaire ancien ou moderne ? Les paradoxes de la *Henriade* » et HAQUETTE Jean-Louis, « Les projets d'épopée de la nature au XVIII^e siècle : le mirage épique », in GREINER Frank, TERNAUX Jean-Claude, *L'épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières Actes du colloque international du Centre de Recherche sur la Transmission des Modèles Littéraires et Esthétiques de l'Université de Reims (16-18 mai 2001)*, Honoré Champion, 2002, Collection Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance, p. 35-54 puis 55-70.
- 4 HIMMELSBACH Siegbert, *L'Épopée ou la « case vide » : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, [1988], Tübingen : M. Niemeyer, 1988, Coll. "Mimesis" XVI-316 p.

Paul Scarron) ont rencontré un certain succès. *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné (1616) constituent un autre exemple d'épopée réussie, mais les libertés que d'Aubigné a prises avec le genre (pas de chronologie, tonalité pessimiste, satirique) empêchent que les critiques du XVII^e et du XVIII^e siècles l'associent véritablement à l'épopée – elles préfigurent pourtant *La Légende des siècles*. Les théoriciens du XVIII^e siècle commencent donc à mettre en cause le modèle homérique, responsable de l'impossibilité du genre selon eux. Le merveilleux devient problématique. Il faut chercher la véritable grandeur dans la Nature, dans le monde : les rois et les héros ne sont rien en comparaison. Ces questionnements ouvrent la voie à la nouvelle réévaluation du genre épique qui se réalisera au XIX^e siècle.

En Angleterre aussi, le nombre de textes écrits sur l'épopée s'accroît au XVIII^e siècle. Addison, Richardson ou Thomas Newton louent la perfection du *Paradis perdu* et cherchent à en tirer des règles. À partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle cependant, les théoriciens (Arthur Murphy, William Hayley, Goldsmith) commencent à contester les différentes normes : Milton a réussi là où les autres ont échoué parce qu'il s'est affranchi des prescriptions. On redécouvre *La Divine Comédie* de Dante, qui semble aussi parfaite que les poèmes homériques : de nouveaux modèles émergent. Kames simplifie la définition de l'épopée, comme Voltaire ou Marmontel, et prône l'introduction du grotesque – Hugo n'est pas loin. Trois groupes se détachent : les conservateurs, qui veulent perpétuer la suprématie du modèle homérique et des règles établies (Wilkie, Kedington), les intermédiaires, qui essaient de les assouplir (Warton, Blair, Kames, Johnson) et les novateurs, qui les rejettent totalement (Hurd, Hoole, Hayley, Wood, Murphy). Comme en France, les conflits entre ces différents courants provoquent un intense questionnement autour du genre.

Le salut qui mettra fin à toutes ces querelles vient pourtant d'ailleurs. La découverte d'autres textes modifie le paysage théorique voué jusque-là au sempiternel ressassement des mêmes questions. Dès la fin du XVIII^e siècle, le lectorat européen se prend de passion pour la poésie du peuple popularisée par James MacPherson et ses *Poèmes d'Ossian* (1760). Les chercheurs exhument les gestes du Moyen-Âge tombés dans l'oubli. Au cours du XIX^e siècle, les orientalistes traduisent en outre des textes que la réception associe très vite au genre épique, tant ils ressemblent sur certains points aux poèmes homériques : les premiers, le *Mahābhārata* et le *Rāmāyaṇa*, paraissent durant le premier tiers du XIX^e siècle¹. Tous ces poèmes vont peu à peu libérer l'épopée du carcan théorique dans lequel elle se trouvait. Les théoriciens (Grimm, Herder) l'associent au peuple.

¹ En 1870, A. Weber, un savant allemand, entreprend de démontrer l'influence de Homère sur le *Rāmāyaṇa*, dans son ouvrage *Über das Rāmāyaṇa*. K.T Telang de Bombay lui répond avec *Was the Rāmāyaṇa copied from Homer ? A reply to professor Weber* (1874).

Les romantiques, inspirés par les théories des frères Grimm ou de Herder, contextualisent en effet l'épopée dans l'Histoire. Ils lui assignent une place dans la nouvelle doctrine évolutive des genres littéraires. Pour Frédéric Schlegel l'épopée, objective, devient indissociable de l'enfance de l'humanité. Victor Hugo, dans la Préface à *Cromwell*, l'associe, lui, à un âge moyen en proie aux rivalités étatiques. Selon Edgar Quinet (le *Génie des Religions*, 1841), elle émane d'une société aristocratique. Georg Hegel synthétise et affine les théories romantiques dans ses cours d'esthétique (1820-1829)¹. Sa pensée aura une influence déterminante sur la postérité théorique du genre. Assez traditionaliste, il privilégie le modèle homérique : il n'évoque le *Nibelungenlied*, le *Mahābhārata* ou le *Rāmāyaṇa* que pour les rejeter. Fidèle à la pensée de Schlegel, il déclare que l'épopée exprime un stade de conscience primordial du peuple, dont elle retranscrit les antiques coutumes. Elle est la réfection d'un discours mythique qui formule l'adéquation entre le héros et le monde – Hegel s'inspire ici d'une théorie courante au XVIII^e siècle, comme le fait remarquer Daniel Madélénat dans *L'Épopée*. Le héros épique a donc un caractère total et vit en accord avec les dieux. Hegel simplifie la définition de l'épopée, rejetant toutes les normes. Il évacue, paradoxalement eu égard au titre de son traité, les dimensions esthétiques et techniques du genre afin de se concentrer sur son historicité et sur sa fonction par rapport à la collectivité. Il le réduit essentiellement à quelques caractéristiques (les types d'univers et de héros qu'il figure), s'éloignant de l'inflation des règles édictées à l'âge classique. Outre cette simplification, l'apport décisif de Hegel réside surtout dans le lien qu'il formule entre le texte et la nation. D'après lui, l'épopée énonce la vie nationale, la vie collective². Hegel expose l'un des traits les plus fondamentaux pour la critique du XX^e et du XXI^e siècles. Il refuse pourtant les tendances modernes du genre épique, comme l'épopée humanitaire. Dans son Histoire des genres, l'épopée reste dévolue au passé. Le roman, forme moderne du genre, occupe la place laissée vacante. Cette théorie passera à la postérité et deviendra un véritable dogme au XX^e siècle.

L'épopée devrait logiquement disparaître : de nature primitive, elle ne saurait subsister à l'époque moderne. Les romantiques restent cependant attachés à son prestige et tâchent de la ressusciter. Mais ils se heurtent au brouillage occasionné par la multiplication des modèles. Comment refondre le genre épique en les prenant tous en considération et en s'opposant à une doctrine classique trop réductrice ? Comme le Tasse avant elle, Madame de Staël cherche un renouveau dans une autre matière, le merveilleux nordique – ses préconisations ne connaîtront toutefois aucun succès en France. François-René de Chateaubriand reste fidèle au Tasse et plaide

1 Ces cours seront recueillis par des élèves et publiés dans *l'Esthétique* (1835).

2 Le Bossu avait expliqué la dimension collective du genre, mais sa remarque était passée inaperçue, et surtout, il ne pouvait pas lier l'épopée à la nation, dont le concept n'existait pas encore. Leopardi a formulé ce lien avant Hegel. Mais la postérité retiendra surtout la théorie de Hegel.

pour un merveilleux chrétien, qu'il mettra en application dans *Les Martyrs*. Lamartine tente d'écrire une épopée de l'âme (*Jocelyn, La Chute d'un ange*). Quinet (*Ahasvérus, Prométhée, Merlin l'Enchanteur*) et Ballanche (*Orphée*) s'essaient à l'épopée humanitaire, qui met en scène le genre humain. Mais aucun de ces textes ne connaît le succès, victime de la dilution du concept d'épopée – au cours du XIX^e siècle, on se met en effet à qualifier ainsi tout ce qui rappelle les grands poèmes héroïques¹. Le genre semble victime d'une véritable malédiction et frappé d'impuissance. Les écrivains arrêtent de théoriser l'épopée et l'abandonnent aux philosophes, aux critiques ou aux folkloristes qui tâchent de légitimer leur nation grâce à l'épopée².

Durant le XIX^e siècle, de nombreux savants et écrivains sillonnent en effet les campagnes pour retrouver la poésie populaire qui confirmera la noblesse de leur culture. On découvre d'autres épopées : les chants serbes édités par Karadzic en 1820, les *bylines* russes publiés par Rybnikov en 1860. Smith et Kramer exhument à la fin du XIX^e siècle les restes des plus anciens récits épiques (*l'Épopée de Gilgamesh* et *l'Enuma Elish*). Ce mouvement se poursuit au XX^e siècle, achevant de faire vaciller l'exemplarité des épopées homériques. Vers 1950, peu de régions d'Eurasie ont échappé à la prospection. Il faudra pourtant attendre les années 30 pour que ce nouveau *corpus* soit pleinement intégré à la réflexion. Dans le même temps, la critique et la recherche en littérature s'accaparent un objet théorique relativement abandonné par les auteurs, qui s'y sont trop souvent brûlé les ailes. Au cours du XX^e siècle, on peut distinguer trois grandes façons d'appréhender l'épopée. La définition dans le cadre d'une Histoire des genres (Lukàcs, Bakhtine) fait écho à deux spécialisations de la théorie épique : le courant de la poésie orale et le courant grammatical.

Durant la première moitié du XX^e siècle, André Jolles, Georg Lukàcs et Mikhaïl Bakhtine clament la mort du genre épique, dans la continuité de Hegel. Ils associent l'épopée à une disposition mentale passée. Seul le roman peut véritablement être en adéquation avec la modernité. Chacun de ces auteurs approfondit néanmoins l'analyse du genre épique. Lukàcs et Bakhtine en particulier dégagent des traits essentiels de l'épopée en la confrontant au roman, bien qu'ils l'envisagent essentiellement à travers le héros et l'univers qu'il habite, comme Hegel. Selon Lukàcs, l'épopée décrit un monde clos et parfait, avec lequel l'homme vit en parfaite adéquation. Le théoricien reformule en fait les propos de Hegel, qu'il affine toutefois en fournissant des éléments décisifs à l'appréhension moderne du genre épique. L'épopée énonce la totalité de la vie, une totalité impossible à embrasser à l'époque moderne. Le héros porte le destin de sa collectivité : il le cristallise dans sa propre vie, si bien qu'il ne peut pas avoir d'existence individuelle. Lukàcs

1 Leconte de Lisle qualifie *Les Misérables* ou *Notre-Dame-de Paris* d'épopées. Taine nomme épopée *l'Histoire* de Michelet. Bientôt, on désigne ainsi les événements surprenants, merveilleux, prestigieux, qui auraient pu donner matière à épopée.

2 Par exemple, le *Kalevala* d'Elias Lönnrot, ensemble de chants unifiés en 1835 et 1849, et le *Kalevipoeg* de Friedrich Kreützwald, publié entre 1857 et 1861, ont reçu un très bon accueil car ils ont pour but de fonder une nation.

semble vouer une sorte de nostalgie à ce genre homogène et totalisant dont il constate la disparition. Bakhtine, qui rédige ses essais comparant le roman et l'épopée dans les années 40, admire beaucoup moins le récit épique. À l'instar de Goethe, Schiller, Hegel ou Lukàcs, il lie l'épopée à un passé national, coupé du présent par la distance épique, et représenté dans sa perfection. Il insiste également sur le manque de profondeur du héros, qui ne connaît de lui que ce que les autres voient et savent. Enfin, il explique que l'épopée constitue un genre monologique (contrairement au roman polyphonique) et exprime une seule idéologie.

Lukàcs et Bakhtine articulent une doctrine qui fait consensus au XX^e siècle : l'épopée est un genre mort, dont on peut éventuellement découvrir des résurgences dans certains romans – on parle alors de registre épique. Néanmoins, les deux théoriciens limitent largement leur discours au modèle homérique : ils ne se distinguent guère des classiques à cet égard. L'enjeu pour eux est surtout de situer le roman, ignoré des poétiques anciennes, dans une poétique moderne. À leurs yeux, le récit épique continue par conséquent d'être un genre grec. Les autres courants théoriques envisagent au contraire l'épopée pour elle-même et intègrent à leur réflexion des textes autres que ceux d'Homère. Les premiers à engager ce mouvement sont les tenants de la poésie orale (*Oral Poetry*), comme les époux Chadwick, qui collectent la matière épique puis la théorisent dès les années 30 et 40. À mi-chemin entre l'anthropologie, l'ethnologie et les études littéraires, ils établissent une distinction entre l'épopée primaire, d'origine populaire, et l'épopée secondaire, savante. Le fondateur de ce courant, Milman Parry (fin des années 20), initie pourtant ses travaux à partir des poèmes homériques, comme Hegel, Lukàcs et Bakhtine. Il postule des traces d'oralité dans *Illiade* et *Odyssée*. Se recentrant sur la rhétorique de l'épopée, à l'instar du Tasse ou de Le Bossu, il définit une stylistique fondée sur l'oralité et sur la formule (groupe de mots à structure métrique fixe exprimant une certaine idée ou une image nucléaire à fonction mnémonique)¹. Le courant de la poésie orale essaie d'appréhender l'épopée dans sa multiplicité, sans l'enfermer dans des hypothèses toutes faites. Elle définit le genre épique à travers des invariants (oralité, lien à la collectivité, dimension mythologique, héros supérieur). On peut lui reprocher d'exclure de sa réflexion l'épopée écrite. Le courant grammatical (Dumézil, Bowra), héritier de la longue tradition critique occidentale sur l'épopée, se limite au contraire aux épopées écrites, et conserve l'exemplarité des modèles homériques. Il se concentre sur la typologie du héros, ainsi que sur les

1 Ses disciples, dont le plus marquant est Albert Lord, poursuivent son œuvre en l'approfondissant. Lord assouplit la définition de la formule en lui incluant les expressions formulaires. Nagler l'élargit en la caractérisant comme un ensemble de correspondances phonétiques, syntaxiques, lexicales, rythmiques, sémantiques constituant dans l'esprit du poète oral le modèle sous-jacent à toutes les occurrences formulaires. Enfin, Paul Zumthor, en s'inspirant de Ruth Finnegan décrit la formule, comme quelque chose qui tisse dans le texte un réseau entre les parties duquel circule un sens. L'étude de la formule deviendra une discipline quasi autonome. De nos jours, Foley est le chercheur le plus éminent qui travaille sur l'*Oral Poetry*.

rapports entre le mythe et l'Histoire.

Dans les années 60, la découverte du foisonnant *corpus* africain fait de nouveau évoluer l'appréhension de l'épopée. Les théoriciens ne l'associent plus à une nation : le récit épique narre les tribulations d'un groupe, quel qu'il soit (ethnie, groupe religieux, corporation...) Les critiques cessent par conséquent d'y voir un genre grec¹ : il se transforme au contraire en un genre universel. La multiplication des modèles accentue néanmoins le brouillage générique. Définir l'épopée devient une véritable gageure. Durant les décennies 70 et 80, la recherche en littérature témoigne donc une relative désaffection au genre. Excepté quelques traités (*L'Épopée* de Madélnat, publiée en 1986, *L'Épopée* de Juan Victorio, éditée en 1988), les critiques s'intéressent assez peu aux questions relatives à l'épopée, à moins qu'ils ne traitent d'un *corpus* spécifique, comme les textes africains. Pour tous, il s'agit d'un genre obsolète, appartenant au passé ou à des sociétés traditionnelles encore tournées vers l'oral. Au milieu des années 90 néanmoins, la situation change. Dans le domaine anglo-saxon, les critiques s'emparent à nouveau des problématiques liées à l'épique. Ils examinent particulièrement son rapport à la communauté, à l'Histoire et à la politique². À la fin des années 90 et dans les années 2000, les spécialistes tentent de saisir son évolution³. Ils commencent à envisager le genre comme un tout mouvant, dans la lignée des travaux de Schaeffer, Todorov, Genette ou Northrop Frye. Dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Schaeffer explique en effet que l'identité d'un genre peut se transformer au fur et à mesure des âges. Il peut changer, voire disparaître à un moment donné. La perspective de sa réapparition sous une forme un peu différente est toujours possible, puisque le genre demeure pourvu d'une capacité de décontextualisation et de recontextualisation. Chaque nouvelle œuvre en modifie de surcroît la perception. Cette conception plus malléable du genre permet de résoudre les apories jusque-là inhérentes à l'épopée, et de l'envisager dans un contexte moderne.

-
- 1 Nous considérons que les théoriciens voyaient dans l'épopée un genre grec parce qu'ils ne se sont jamais détachés du canon édicté par Aristote et des épopées homériques, même s'ils ont pris en compte les apports de Virgile ou du Tasse – qui se sont largement inspirés du modèle homérique.
 - 2 Nous pouvons situer dans ce contexte des ouvrages comme : *Epic traditions in the contemporary world* de Margaret Beissinger, *The Epic in History* de L.S Sharon, *Milton's imperial epic : Paradise Lost and the discourse of colonialism* de J.M Martin, *Ideologies of epic : nation, empire, and Victorian epic poetry* de Colin Graham, *Epic and empire : politics and generic form from Virgil to Milton* de David Quint. Un *Cahier de littérature orale* consacré à l'épopée sort en 1995. Ce mouvement se poursuit dans les années 2000 avec *Epic and empire in nineteenth-century Britain* de Simon Dentith. En France, la thèse de Florence Goyet (*Penser sans concepts*) montre de façon lumineuse les rapports existants entre la situation politique et les poèmes homériques, la *Chanson de Roland* ou les *Monogatari* japonais.
 - 3 À cette tendance appartiennent des ouvrages comme : *L'épopée unité et diversité d'un genre* de Jean Derive, *L'épique : fins et confins* de Pierre Frantz, *L'épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières* de Frank Greiner et Jean-Claude Ternaux, *L'Épopée* de Judith Labarthe, *The Ruins of Allegory : « Paradise Lost » and the metamorphosis of epic convention* de C. Gimelli Martin, *John Milton and the transformation of ancient epic* de Charles Martindale, *Epic grandeur : toward a comparative poetics of the epic* de Masaki Mori, *Epic and epoch : essays on the interpretation and history of a genre* de Steven Oberhelman, *Epopées du Monde, Pour un panorama (vraiment) général* dirigé par Ève Feuillebois.

En France, de nombreux colloques et ouvrages, parus entre la fin des années 2000 et aujourd'hui, reviennent sur l'inadéquation entre l'épopée et la modernité¹. De 2009 à 2011, le programme de Littérature Comparée de l'agrégation de Lettres Modernes entérine cette évolution. Le genre épique fait irruption dans la modernité. Il n'a plus rien de grec, ni même d'européen, puisque des auteurs russes (Akmatova), turcs (Hikmet), sud-américain (Neruda) et antillais (Césaire) en sont devenus les chantres. Nous sommes bien loin de la conception classique, voire romantique du genre, qui lui assignait une multitude de normes. Aristote semble également oublié. Pour tous les critiques, l'épopée est à présent le genre qui exprime et célèbre les valeurs d'une époque. Cette théorie rappelle celle de Hegel ou Lukàcs, si ce n'est que ces derniers liaient le récit épique à un âge particulier, contrairement à la critique contemporaine. Les nouvelles définitions du genre impliquent une certaine plasticité : le héros et son rapport au groupe présentent de multiples facettes, qu'on ne saurait réduire à une doctrine unique. Récit rythmé (en vers ou autres), l'épopée narre des situations conflictuelles afin de transcender les problèmes politiques, sociaux, voire ontiques (temps, mort) rencontrés par sa collectivité d'origine. Elle se déroule le plus souvent dans le passé, mais n'exclut pas nécessairement l'Histoire récente. Au fur et à mesure des siècles, les caractéristiques du genre se sont considérablement simplifiées et adaptées aux nouveaux modèles. Mais après tout, ainsi va l'Histoire de la littérature : le roman et la nouvelle comportent eux aussi assez peu de traits distinctifs.

Une épopée indienne ? Itihāsa et mahākāvya

Le *Mahābhārata* et le *Rāmāyaṇa* font partie des premiers textes qui ont permis l'ouverture et la redéfinition du genre. Plusieurs critiques du XIX^e siècle soulignent leurs similarités avec les poèmes d'Homère (Hegel, Weber). Depuis longtemps, il va donc de soi que ces deux poèmes participent du genre épique – nous utiliserons nous-mêmes cette catégorisation afin d'assurer la clarté de notre propos. Pourtant, qualifier ces deux œuvres d'épopées revient à ignorer le système générique indien² et à les isoler de la tradition qui les englobe. En Inde, elles constituent en effet l'*itihāsa* (littéralement en sanskrit « les choses se sont passées ainsi »), de nature sacrée³. Révélé

1 Nous pouvons citer : *Elle s'étend, l'épopée*, dirigé par Vincent Dussol, *L'épopée retrouvée* dirigé par Urs Urban et Charlotte Krauss, *Formes modernes de la poésie épique* de Judith Labarthe, *Permanence de la poésie épique au XX^e siècle* de Juliette Vion-Dury, publié à l'occasion du nouveau programme d'agrégation. Mentionnons également la thèse de Delphine Rumeau ou les multiples travaux de Saulo Neiva, qui initient en France l'approche moderne de l'épopée.

2 Nous utilisons le terme de système générique indien bien qu'il n'y ait pas de strict équivalent entre le système indien et le système européen des genres. Les théoriciens se sont souvent plus intéressés aux figures de style et aux conditions pour créer la littérarité d'un texte qu'aux catégorisations génériques. Ces dernières restent souvent très floues.

3 Sur les relations entre l'*itihāsa* et l'Histoire et pour une définition plus générale de ses caractéristiques, cf.

par des intermédiaires divins (*ṛṣis*) à ses narrateurs, l'*itihāsa* constitue la cinquième branche des *Vedas* : il occupe la même place que les *Puraṇas* dans la hiérarchie des textes sacrés¹. Très lié à l'histoire des dieux – surtout Viṣṇu – il est raconté par une longue chaîne de narrateurs qui traverse les âges, et décrit les événements d'un passé révolu mais vraisemblable. L'*itihāsa* n'est donc pas un genre au sens occidental du terme, si bien que les textes qui en participent revêtent une identité mouvante. La tradition différencie en effet le *Mahābhārata* du *Rāmāyaṇa*. Le premier, plus sacré et plus historique, l'emporte sur le second, de nature plus littéraire puisqu'il représente l'*Ādi Kāvya* (littéralement « Premier Poème »)². La distinction entre les deux textes montre bien que l'exégèse indienne ne conçoit absolument pas l'*itihāsa* comme un tout homogène ou même indissociable, alors que la critique occidentale place l'*Illiade* et l'*Odyssée* sur le même plan générique. Rapprocher le *Mahābhārata* et le *Rāmāyaṇa* des poèmes homériques correspond donc à une occidentalisation ethnocentriste des catégories littéraires indiennes.

La critique indienne ne s'y est d'ailleurs pas trompée. À partir de la fin du XIX^e siècle, les théoriciens cherchent des équivalents entre le système générique indien et le système générique occidental, pourtant très différents³. Ils rebaptisent alors l'épopée du nom de *mahākāvya* (littéralement « grand poème »)⁴. Certes, l'*itihāsa* désignait déjà l'Histoire, mais il était de toute façon impossible de traduire la notion d'épopée par ce terme, dans la mesure où le genre épique n'a pas les mêmes connotations sacrées. Le *mahākāvya* tel que le définissent les théoriciens⁵ partage en revanche un certain nombre de points communs avec l'épopée. Il s'agit d'une composition savante écrite en vers et divisée en *sargas*⁶. Comme l'indique son nom, le *mahākāvya* doit comporter une certaine grandeur, tant du point de vue formel que du point de vue langagier et

l'introduction de notre dernière partie.

- 1 Dans la hiérarchie des textes sacrés, l'*itihāsa* appartient à la *smṛti* (littéralement « mémoire, ce dont on se souvient ») et se distingue donc de la *śruti* (révélation divine directe qui compte les *Vedas*, les *Brāhmanas*, les *Āraṇyakas* et les *Upaniṣads*).
- 2 Le *kāvya* désigne une catégorie poétique et profane qui inclut la plupart des genres littéraires, à l'exception du théâtre.
- 3 La théorie indienne distingue les différents textes sacrés (*Vedas*, *Brāhmanas*, *Āraṇyakas*, *Upaniṣads*, *itihāsa*, *Puraṇas*) des traités théoriques (*Śāstras*), qui se différencient eux-mêmes des textes littéraires (théâtre et *kāvya*). Le *kāvya* peut s'écrire en prose ou en vers. Les genres en vers sont : le *mahākāvya*, le *khandakāvya* (poème court), l'*anibaddha*, qui consiste en une série de strophes sans rapport entre elles. Pour la plupart des poéticiens, les genres en prose se composent du *kathā* (histoire racontée par un narrateur extradiégétique), et de l'*ākhyāyika* (biographie ayant pour particularité d'être dite par un narrateur homodiégétique). Enfin, le *campu*, très peu défini, relève du groupe mixte, entre prose et vers.
- 4 Dans la réception indienne, le terme *mahākāvya* est en effet devenu synonyme d'épopée. Des traductions des poèmes homériques sont nommées ainsi, de même que des éditions simplifiées du *Rāmāyaṇa* et du *Mahābhārata*, ou des œuvres épiques dont les auteurs ont refusé ce nom, comme *Kāmāyanī*.
- 5 Daṇḍin dans son *Kāvyaadarśa* (VI^e-VII^e siècles), Bhāmaha dans son *Kāvyaalāmkara* (VI^e-VII^e siècles), Viśvanatha dans son *Sahityā Darpana* (XIV^e siècle) sont les auteurs qui ont le plus codifié les genres.
- 6 Unité thématique et métrique définie ainsi par Viśvanatha : « chaque *sarga* comprend des strophes composées dans un mètre particulier, mais finit avec un mètre différent. (...) À la fin de chaque *sarga*, on doit suggérer le sujet du prochain chant. », *Sahityā Darpana*, p. 266. Le *sarga* ressemble donc au chant de l'épopée sans en être une stricte équivalence.

thématique. Il peut commencer par une louange des dieux (qui rappelle l'invocation à la Muse chère à la tradition épique européenne), ou par une exposition de l'action à venir. L'auteur de *mahākāvya* doit emprunter ses héros et son intrigue au *Mahābhārata* ou au *Rāmāyaṇa*, ce qui donne presque inévitablement une dimension épique à ce type de poème. Selon Daṇḍin et Viśvanatha, le *mahākāvya* relate d'abord les qualités du héros, grand, noble et généreux, s'étend sur son lignage, sur ses prouesses, sur son érudition, et conte sa victoire sur un ennemi. Il inclut également un certain nombre de *topoi*, qui sont autant de passages obligés¹. Il développe enfin tous les *rasas* au service d'un *rasa* principal (de préférence l'Apaisé, l'Amoureux, ou l'Héroïque selon Viśvanatha)². Daṇḍin ou Viśvanatha définissent le *mahākāvya* par une multitude de traits, ce qui rappelle un peu la façon dont les théoriciens occidentaux envisageaient les genres aux XVI^e et au XVII^e siècles. Mais chez les Indiens, il s'agit de conseils ou d'observations plus que de véritables prescriptions : le *Kumārasambhava* de Kālidāsa, l'un des modèles du genre, ne comporte pas l'ensemble des *topoi* ou des actions recommandées. Le *mahākāvya* demeure un sous-ensemble flou, qui se distingue surtout par sa littéarité, sa fictionnalité et sa longueur. On ne peut donc pas vraiment l'assimiler à l'épopée³.

Pourtant, comment expliquer autrement son retour en grâce dans un certain nombre de littératures vernaculaires du Nord de l'Inde dès la fin du XIX^e siècle ? Tombé en désuétude depuis longtemps ou cantonné à une littérature sanskrite relativement conservatrice, le *mahākāvya* regagne du prestige, à l'image de l'épopée dont il devient un équivalent, voire un rival. Les auteurs et les théoriciens occidentalisent sa définition : on met l'accent sur les spécificités qui le rapprochent du genre épique (type de héros, longueur, invocation), on évacue celles qui l'en éloignent (le catalogue de *topoi*), et on en crée d'autres. En hindi, plusieurs auteurs associent le *mahākāvya* à la célébration d'un passé national, attribuant au genre une finalité inédite mais

1 Selon Daṇḍin, il comporte des descriptions de villes, d'océans, de montagnes, de saisons, du lever de lune, de l'aube, des jeux dans le jardin et dans l'eau, scènes où l'on boit, des fêtes. Le *mahākāvya* représente le plaisir, la séparation et le mariage des amants. Il décrit la naissance de princes, la consultation avec les ministres, l'envoi de messagers, ou d'ambassadeurs, les voyages, la guerre et les victoires du héros. Selon Viśvanatha : « le soleil et la lune, le jour et la nuit, le matin et le soir, midi, le crépuscule et l'obscurité, l'océan et la montagne, les bois et la chasse, les saisons, le plaisir et la séparation des amants, les saints, le ciel, la ville, le sacrifice, la marche d'une armée, le conseil, le mariage, la naissance d'un fils etc... doivent tous être décrits dans [le *mahākāvya*] selon l'occasion », *Ibid.*, p. 266.

2 Les émotions esthétiques, au nombre de neuf (l'Odieux, l'Amoureux, le Furieux, le Merveilleux, l'Héroïque, le Pathétique, le Comique, le Terrible, l'Apaisé). La savouration désintéressée de ces émotions mène à une béatitude esthétique qui confine à l'extase mystique. Le *Rāmāyaṇa* s'organise autour du Pathétique. Nous reviendrons à la question des *rasas* dans le cours de ce travail. Sur la notion, cf. BANSAT-BOUDON Lyne, *Poétique du théâtre indien : lectures du Nāṭyāśāstra*, Paris : École française d'Extrême Orient, 1992, Coll Publications de l'École française d'Extrême Orient, 519 p.

3 Le *Kumārasambhava* de Kālidāsa, l'un des modèles du *mahākāvya* avec le *Raghuvamśa* du même auteur, ne correspond pas complètement aux définitions du genre, y compris aux définitions modernes, moins strictes. Il conte en effet l'ascèse à laquelle s'astreignit la déesse Pārvatī afin de pouvoir épouser le dieu Śiva, et ne comporte donc aucune lutte, dans la mesure où l'ascèse de la déesse ne représente même pas un combat avec soi-même. De plus la dimension collective de ce récit est très secondaire.

totale­ment épi­que : c'est le cas de Hari­audh avec son *Priya Pravās* (*L'Absence du bien-aimé*, 1914) qui ra­conte les aven­tures de Rādhā et Kṛṣṇa, ou de Maithilī­śaraṅ Gupta. Ses poèmes les plus connus, *Sāket* et *Pañcavaṇī* se com­posent de *sargas* (divi­sion carac­téris­tique du *mahākāvya*) et nar­rent l'his­toire de Rāma à des fins patrio­tiques¹. Du fait de la coloni­sa­tion, la moder­nité indienne² adap­te donc le *mahākāvya* aux concep­tions poé­ti­ques euro­péennes. Or, il n'est abso­lument pas anodin que les Indiens aient tenté d'in­dianiser le genre épi­que au moment où les revendica­tions indé­pen­dantistes com­men­çaient à émer­ger, entraînant un mou­ve­ment de légitima­tion cul­turelle. Donner un équiva­lent indien au récit épi­que montre que la cul­ture sans­krite a pu créer un genre capable de rivaliser avec la très illustre épopée. En écri­vant des *mahākāvya*s qui tien­nent du poème épi­que, les auteurs indiens s'accaparent égale­ment son prestige. Enfin, ils investissent un genre lié à la fonda­tion de la nation – objec­tif par excel­lence des indé­pen­dantistes – qui leur permet en même temps d'affir­mer la validité de leurs valeurs, mises à mal par la coloni­sa­tion. La ques­tion du genre épi­que en Inde devient donc cruciale dans le contexte colonial : elle ne constitue pas un simple recou­vre­ment ethnocentriste.

Michael Madhusudan Dutt, Jayśankar Prasād, Sri Aurobindo, Victor Hugo : enjeux auctoriaux du genre épi­que

Dutt et le Poème de l'Assassinat de Meghanāda

Pour des ques­tions de cohérence, nous avons dû limiter notre travail à l'Inde du Nord. Nous avons choisi d'étudier les œuvres de Dutt, Prasād et Aurobindo parce qu'elles permettent de saisir différentes étapes de la coloni­sa­tion, ainsi que ses effets sur les dévelop­pe­ments du genre épi­que. Le premier de nos auteurs, Michael Madhusudan Dutt (1824-1873), naît au Bengale. Fils d'un avocat soucieux d'élever sa famille dans la hiérarchie sociale et d'une mère qui lui lisait le *Rāmāyaṇa* bengali, Dutt intègre le Hindu College en 1837. Fondé à Calcutta en 1816 afin d'éduquer les Indiens aux langues ainsi qu'aux sciences asiatiques et occidentales, le Hindu College était rapidement devenu un lieu de rencontres interculturelles. Dix ans avant que Dutt n'y entre, l'institution engagea Henry Derozio, l'un des initiateurs de la Renaissance bengalie, connu pour son progressisme et sa connaissance de la culture occidentale. Derozio forma autour de lui un cénacle de disciples. Tous ensemble, ils remirent en ques­tion l'ordre social, littéraire, philosophique et religieux en s'inspirant de la culture occidentale. Ils firent entre autres choses

1 Nous donnons les exemples les plus connus mais en hindi, les premières décennies du XX^e siècle sont fertiles en publications de *mahākāvya*s proches du genre épi­que.

2 Nous définissons ce terme à la fin de l'introduction, et cernerons les spécificités et les rapports qu'elle tisse avec la moder­nité coloniale.

choses l'éloge du christianisme au détriment de l'hindouisme, qu'ils critiquaient sévèrement. Plusieurs jeunes hommes se firent baptiser, ce qui mena au renvoi de Derozio en 1831. À son entrée au Hindu College, Dutt ne rencontre pas Derozio. Il grandit en revanche dans une atmosphère qui bruisse encore des convictions et des changements introduits par le jeune professeur. Il appartient donc à la première génération de l'élite indienne anglicisée, brune d'apparence mais anglaise d'esprit, souhaitée par Macaulay¹.

Pendant sa scolarité, Dutt étudie les littératures européennes, apprend le latin, le grec, l'anglais. Il découvre Byron et les romantiques anglais, auxquels il voue une admiration immodérée. Il commence à écrire des pièces et poèmes en anglais (ses textes les plus connus seront *The Captive Ladie*, *Rizia*, *Ratnavali*...). Il rêve de partir vivre au Royaume-Uni – il réalisera fugitivement cette aspiration en 1862. Il voue un véritable culte à l'Angleterre – qui se concrétisera jusque dans sa vie privée puisqu'il épousera une jeune fille d'origine britannique, avant de s'enfuir avec une autre Anglaise. Son admiration pour la culture occidentale et le refus d'un mariage arrangé par ses parents expliquent son baptême en 1843 : il adopte alors le prénom Michael. Obligé de partir à Madras en 1848 par manque d'argent, il apprend le tamoul et lit le *Rāmāyaṇa* de Kamban. Il écrit dans un journal, publiant des articles sur l'éducation, le remariage des veuves... Il enseigne enfin dans différentes institutions, où il souffre du racisme des Anglais et des inégalités qui existent entre les Indiens et les colons². Cette expérience tempère son enthousiasme pour la culture anglaise, même s'il en restera toujours un zélé. Il revient au Bengale en 1856, où il participe à la Renaissance bengalie³, mouvement culturel d'une ampleur considérable qui essaimera dans toute l'Inde du Nord. Il abandonne en effet l'anglais afin d'écrire en bengali, sa langue maternelle⁴. Il tâche de lui conférer la grandeur qu'il estime trouver dans la littérature

1 En 1835, Macaulay appelle à l'éducation des Indiens afin de former une élite occidentalise « brune d'apparence mais anglaise d'esprit ». Ses recommandations seront suivies et donneront lieu au développement du système éducatif colonial en Inde.

2 Il est à principal d'une institution dont les directeurs veulent le renvoyer pour engager un Anglais. Il dénonce cela dans le journal *The Eurasian*. Il souffre aussi du rejet de ses collègues anglais à la Madras High School (d'après MURSHID Ghulam, *Lured by hope*).

3 La Renaissance bengalie s'étend surtout de la deuxième moitié du XIX^e siècle à la mort de Tagore en 1941. Elle désigne une période extrêmement riche de renouvellement culturel, littéraire et intellectuel. Les représentants de la Renaissance bengalie exaltent la culture classique hindoue et intègrent en même temps les nouveautés (littéraires, scientifiques, sociales, philosophiques, religieuses...) introduites par les colonisateurs. De nombreux journaux paraissent. La littérature bengalie moderne se développe. Les auteurs les plus emblématiques de la Renaissance bengalie sont Rām Mohan Roy, Michael Madhusudan Dutt, Ishvar Chandra Vidyasagar, Bankim Chandra Chattopadhyay et Rabindranath Tagore. Le mouvement du Brahma Samāj participe aussi de cette Renaissance, de même que la Rāmākṛṣṇa Mission, dont les *gurus* emblématiques sont Rāmākṛṣṇa et Vivekānanda. La Renaissance mène donc à des réformes sociales, éducatives mais elle donne aussi naissance aux premières revendications indépendantistes indiennes. Les indépendantistes et le parti du Congrès en sont donc les héritiers.

4 Les biographes donnent plusieurs explications à ce changement. Pour certains, il faut y voir l'effet de la mauvaise réception de ses poèmes : les colonisateurs, comme Bethune, ne cachent en effet pas leur mépris devant cet Indien qui écrit en anglais. Murshid l'explique aussi par une transformation psychologique : lassé de subir le racisme des Anglais, Dutt revient vers sa culture. Dans *Is This Called Civilization ?* et *New Feathers on an Old Bird* (1860), il se moque d'ailleurs des Indiens qui ont totalement embrassé la culture occidentale et rejeté la leur. Sa véritable crise

occidentale, et acclimate le sonnet, ainsi que le *blank verse* [vers libre]. Pour de nombreux critiques comme Amit Chaudhuri, il introduit donc la modernité dans la littérature bengalie – et, partant, dans la plupart des littératures d'Inde du Nord¹.

Après son retour à sa langue maternelle, il rédige plusieurs pièces de théâtre (*Śarmiṣṭa* en 1859, *Padmabati* en 1860), et des poèmes narratifs (*Tilottama* en 1860). En 1861, il publie sa plus grande œuvre, *Meghanādabadh Kābya* (le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*), qui mélange *Illiade* et le *Rāmāyaṇa*. Il transpose une partie du *Livre de la Guerre* (*Yuddha Kaṇḍa*), l'avant-dernier du *Rāmāyaṇa*. Le *rākṣasa* Rāvaṇa, roi de l'île de Laṅkā, a enlevé Sītā, l'épouse de Rāma. Accompagné de son frère Lakṣmaṇa et d'une horde de singes menée par le roi Sugrīva, secondé par Hanumān, Rāma assiège Laṅkā. Avec l'aide de Vibhīṣaṇa, le frère de Rāvaṇa qu'il a trahi, Rāma et son armée défont un à un les guerriers envoyés par Rāvaṇa. Seul Meghanāda, le fils de Rāvaṇa, parvient encore à les tenir en échec. Le récit commence *in medias res*. Rāvaṇa apprend la mort de son fils, Vīrabāhu. Les *rākṣasas* se préparent à la revanche. Meghanāda revient du jardin où il se délassait avec son épouse, Pramīlā. Pendant ce temps, le clan des dieux s'agite. Kamalā, la divinité tutélaire de Laṅkā qui a pris fait et cause pour Rāma, visite Indra, le roi des dieux, afin qu'il intervienne auprès des divinités Śiva et Pārvatī. Cette dernière accepte d'apporter son soutien à Rāma lorsque le héros lui offre des lotus. Les dieux lui font donc parvenir des armes magiques qui tueront Meghanāda. Après avoir reçu cet équipement, Rāma consulte Lakṣmaṇa et Vibhīṣaṇa dans le but d'éliminer Meghanāda. On peut uniquement tuer le prince avant le sacrifice qui le rend invincible. Sur le conseil des dieux, Lakṣmaṇa va accomplir une offrande propitiatoire qui lui accorde la faveur de la Déesse. Lorsqu'il se glisse enfin dans Laṅkā pour assassiner Meghanāda, la déesse Māyā l'accompagne. Elle le protège de ses illusions et frappe Meghanāda d'impuissance. Celui-ci meurt sous les coups de Lakṣmaṇa, incapable de se défendre. En apprenant la nouvelle, Rāvaṇa en conçoit une douleur puis une colère immenses. Il part au combat et réussit à abattre Lakṣmaṇa. Rāma est inconsolable. Les dieux lui viennent donc une nouvelle fois en aide : la déesse Māyā l'emmène dans les enfers afin de rencontrer son père, Daśaratha, qui lui explique comment ressusciter Lakṣmaṇa. Le poème s'achève sur le retour à la vie du frère de Rāma et sur les funérailles de Meghanāda, pendant lesquelles son épouse, Pramīlā, accomplit la *satī*². Śiva et Pārvatī leur accordent cependant la rédemption : le dieu Agni vient chercher les époux morts et les emmène auprès du couple divin.

Dutt a décidé d'écrire une épopée : c'est le seul auteur du *corpus* qui ait délibérément fait ce

identitaire aura néanmoins lieu lors de son séjour en Europe, après l'écriture du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*.

1 La plupart des littératures accèdent en effet à la modernité à travers la découverte des œuvres de la Renaissance bengalie.

2 La veuve se brûle sur le bûcher de son époux.

choix. Il a donc préalablement lu un grand nombre de poèmes épiques européens. Il mélange les influences, empruntant des éléments à *l'Illiade*, à *l'Énéide*, à *La Divine Comédie*, au *Paradis perdu*, aux *Rāmāyaṇas* sanskrit et bengali. L'appropriation du genre épique découle sans doute d'une volonté de transposer son prestige dans la littérature bengalie, si bien que Dutt ne cherche pas vraiment à dépasser ses modèles. Le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* est le texte le moins novateur des œuvres du *corpus*. Il permet néanmoins de saisir certaines des transformations que l'épopée subit dans le contexte colonial. La synthèse des grands modèles européens et indiens aboutit en effet à un poème dialectique qui exprime toute l'ambivalence de Dutt et de sa génération, écartelés entre la culture occidentale et la culture indienne. Dutt introduit donc une forme de modernité indienne coloniale dans le genre épique. Ne parlant pas bengali, nous recourons à trois traductions différentes afin d'analyser cette œuvre : deux traductions en anglais de Clinton B. Seely et William Radice et une traduction en hindi de Maithilīśaraṇ Gupta, qui a participé à la métamorphose du *mahākāvya* en épopée au début du XX^e siècle¹.

Prasād et Kāmāyanī

Jaysankar Prasād (1889-1937) rédige son œuvre plusieurs décennies après Dutt, durant le premier tiers du XX^e siècle. Son père, marchand de tabac, appartenait à l'élite commerçante et à l'orthodoxie śivaïte de Bénarès. Instruit par un précepteur, le jeune garçon ne reçoit pas d'éducation occidentalisée, contrairement à Dutt ou à Aurobindo. Il grandit toutefois dans un milieu qui privilégie les arts, puisque sa famille avait développé une importante pratique de mécénat envers des *paṇḍits* ou des artistes (musiciens, poètes). Il se passionne pour la littérature dès son plus jeune âge, mais doit y renoncer après les morts successives de son père et de son frère. Alors âgé de seize ans, il prend la responsabilité de sa famille et celle du commerce paternel, qui périclité dangereusement. Il congédie son précepteur mais conserve une soif de connaissance qui ne se démentira jamais. Une fois l'entreprise familiale hors de danger, il peut se consacrer enfin à l'écriture et à l'étude, qu'il pratique en autodidacte. En 1918, il fonde le *Chāyāvād*, l'un des mouvements littéraires les plus importants de la littérature hindie du XX^e siècle.

Prasād vit en effet à une époque d'intenses bouleversements linguistiques, culturels et sociaux. Il appartient à une génération profondément marquée par les apports de la Renaissance bengalie, à laquelle a participé Dutt². Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la littérature s'écrivait en *braj*

1 Clinton B. Seely est un professeur, à présent retraité de l'université de Chicago. Il est spécialiste de littérature bengalie, particulièrement Jibananda Das et Michael Madhusudan Dutt. William Radice est un poète, lecteur à l'université de Londres. Il est aussi spécialiste de littérature bengalie, particulièrement de Tagore et Dutt.

2 Maithilīśaraṇ Gupta, qui fait partie de la même génération que Prasād, ne traduit donc pas le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* par hasard.

ou en *avadhi* (dialectes du hindi), langues censément plus raffinées et plus aptes à rendre la véritable expression poétique. Le *Rīti Kāl* (période scolastique, XVII^e-XIX^e siècles), qui avait succédé au *Bhakti Kāl* (période de la poésie dévotionnelle, XIV^e-XVII^e siècles) privilégiait ces dialectes, parce qu'ils se prêtaient parfaitement aux précieux jeux de langage affectionnés dans les cours seigneuriales¹. Mais l'âge moderne goûte peu leur rigidité et leur tonalité, associée au registre érotique, conçu comme impur et immoral. Inspirés par les auteurs occidentalisés de la Renaissance bengalie (Michael Madhusudan Dutt, Bankim Chandra Chattopadhyay ou, plus tard, Rabindranath Tagore), les auteurs hindis de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle cherchent à s'affranchir d'un langage perçu comme archaïque et décadent. Pour redonner son prestige à leur littérature, ils embrassent paradoxalement une langue peu estimée, dont la rusticité semblait jusque-là peu compatible avec l'expression littéraire. Plus souple, plus novatrice, plus semblable au bengali moderne et à l'anglais, la *kharī bolī*, idiome réservé à un usage quotidien, supplante peu à peu le *braj* et l'*avadhi*. À la fin du XIX^e siècle, l'auteur et journaliste Bhārtendu, qui a étudié au Queen's College de Bénarès, un des fleurons de la nouvelle éducation que les colonisateurs entendent donner aux Indiens, abandonne le *braj* et embrasse la *kharī bolī*. Il écrit des pièces de théâtre, des essais, des articles en *kharī bolī*. Ses successeurs sur la scène littéraire indienne poursuivent son entreprise. Entre 1900 et 1916, ils associent la *kharī bolī* à l'écriture poétique, sous l'impulsion du rédacteur en chef du magazine *Sarasvatī*, Mahāvīr Prasād Dvivedī. Cette période, connue sous le nom du *Dvivedī Yug* (Ère Dvivedī), constitue une étape de transition entre les langues poétique médiévale et moderne². Malgré leur usage de la *kharī bolī*, les auteurs demeurent encore proches des conventions et des formes de la poésie *braj* ou *avadhie*. Certains poètes du *Dvivedī Yug* comme Śridhar Pāthak, Rāmnarés Tripāthī, voire Hariaudh commencent toutefois à pratiquer une poésie plus simple, plus sensible³. Ce type d'écriture se réalisera pleinement dans le mouvement *Chāyāvād* (Ombrisme), qui débute avec la publication de *Jharna (Cascade)* de Jayśankar Prāsad, en 1918. Indéniablement inspiré par la poésie occidentale, particulièrement par les romantiques et les symbolistes, Prāsad libère la *kharī bolī* des conventions⁴. Même s'il préserve en partie la forme poétique traditionnelle et réinvestit certains *topoi* de la tradition, il fait souffler un vent de liberté sur la littérature hindie, aidé par les autres auteurs du *Chāyāvād* (Nirālā,

1 Le *Bhakti Kāl* comprend des poètes comme Mīrā Bāī et Sūr Dās (*braj*), Tulsī Dās, Jāyasī (*avadhi*) et Kabīr. Le *Rīti Kāl* met davantage l'accent sur la poésie amoureuse, l'érotisation du corps de la femme, ainsi que sur la dimension purement technique et rhétorique de la poésie. On tente d'appliquer avec rigueur les poétiques sanskrites. Son plus célèbre poète est Bihari Lal. La plupart des poètes de cette période vivent du mécénat des seigneurs ou autres, puisque l'imprimerie n'est pas encore parvenue en Inde.

2 Les auteurs les plus célèbres du *Dvivedī Yug* sont Maithilīśaraṅ Gupta, Hariaudh, Pāthak, Trīpathī.

3 PACHORI Satya S. « The Chāyāvād of Jaya Shankar Prasad An overview & evaluation », in AGRAWAL Chandra P, *Journal of So Issue*, vol XIV, n° 1 et 2, Fall 1978, Winter-Spring 1979, p. 247-262

4 Prasād n'a pu lire que des traductions, puisqu'il ne maîtrisait aucune langue occidentale.

Sumitrānandan Pant, Mahādevī Varmā). Prasād définit le style de son courant comme allusif, métaphorique, symboliste, et subjectif. Selon lui, la poésie du *Chāyāvād*, très musicale, mêle les apports de la tradition indienne avec la subjectivité du poète. En Occident, on l'a souvent assimilée au romantisme, parce que les auteurs du *Chāyāvād* cultivent le goût du symbole et du mysticisme, accordent une place importante à la subjectivité, ou mettent la Nature au centre de leur poésie.

Kāmāyanī (1936) constitue un parfait exemple de la poésie du *Chāyāvād* : il exalte la Nature et la subjectivité. L'action commence *in medias res*, comme le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*. Manu, une incarnation de l'esprit humain, vient de survivre au Déluge qui a ravagé le monde. Il exhale une longue plainte sur la disparition de l'ancien monde, puis apprend à vivre seul en centrant sa vie sur l'ascèse. Un jour, il lie connaissance avec Śraddhā (Foi, Dévotion), la fille des dieux de l'amour (Kāma) et de la volupté (Ratī). Tous deux tombent amoureux, mais mettent un peu de temps avant de céder à leur passion. Alors qu'il cherche comment accomplir un véritable sacrifice, Manu est trompé par deux *asuras* survivants du Déluge. Il immole l'animal domestique de Śraddhā, dont la nature n'est pas précisée. Il obtient le *soma*, une liqueur enivrante, qui le conduit enfin à consommer son amour avec celle qui devient son épouse. Elle tombe enceinte. Insatisfait de son existence, Manu se laisse aller à la violence, et finit par l'abandonner. Il erre longtemps à travers le monde avant de rencontrer la reine d'une cité en ruines, Iṛā, qui symbolise l'intellect. Sous son impulsion, il devient roi de la ville Sārasvata. Il donne à l'humanité les lois qui règlent la société. Mais son insatisfaction persiste : il poursuit Iṛā de ses avances et, tandis qu'elle le repousse, il la viole. Une grande commotion agite le monde. Ses sujets se retournent contre lui. Il les affronte, mais finit par tomber, victime des assauts conjoints des hommes et des dieux. Śraddhā, qui a vu les événements en rêve, se met alors en route pour le rejoindre, accompagnée de Mānav (Humanité), leur fils. Elle parvient à le ranimer. Saisi de honte, il part néanmoins une nouvelle fois. Elle va à sa recherche, laissant l'enfant Mānav avec Iṛā. Au moment où elle retrouve son époux, le dieu Śiva se manifeste et leur offre une vision mystique (*darśan*). Bouleversé, Manu demande à Śraddhā de l'emmener auprès de la divinité. Elle l'entraîne dans l'éprouvante ascension des sommets. Parvenus à destination, ils voient les trois mondes de l'Affectivité, de la Connaissance et de l'Action, dont Manu constitue le centre. Śraddhā, grâce à son sourire, les unit en lui. Les époux fondent un ermitage sur le mont Kailāsa, non loin de la demeure de Śiva. Ils se consacrent à une ascèse au service de l'humanité. À la fin du poème, Iṛā, Mānav et les habitants de Sārasvata les rejoignent. Śraddhā abolit la dualité par son sourire, mettant fin au récit.

Prasād refuse la forme du *mahākāvya*, pratiquée par ses prédécesseurs du Dvivedī Yug. Son poème est certes divisé en chants, mais ils ne s'apparentent pas à des *sargas*. En outre, il n'utilise pas la matière du *Rāmāyaṇa* et du *Mahābhārata*. Il préfère adapter les anciens mythes qui narrent

l'histoire de Manu. La critique verra néanmoins dans *Kāmāyanī* un *mahākāvya*. Prasād traduit dans son poème les bouleversements sociaux et politiques que traverse son époque. Les mouvements de réforme socio-religieuse (Brahmo Samāj, Ārya Samāj, Rāmākṛṣṇa Mission) ont en effet modifié la façon dont les Indiens percevaient leur religion et leur société. Le sort réservé aux femmes (particulièrement aux veuves) et aux dalits, la question des castes ou du mariage des enfants donnent lieu à de violents débats qui durent pendant toute la première moitié du XX^e siècle – voire après. Ce renouvellement demeure inséparable des grandes luttes indépendantistes menées par Gandhi et le parti du Congrès, pour qui la question de la nation devient centrale. Bien que Prasād ne tente pas d'écrire une épopée, *Kāmāyanī* a donc une indéniable dimension épique. Cette œuvre montre comment un auteur indien assez peu occidentalisé infléchit le genre dans le but de dépeindre les problèmes de sa communauté. Prasād introduit également les grands questionnements de la modernité (subjectivité, temps, conflit entre les modernités indienne et occidentale) dans le genre épique.

Aurobindo et Savitri

On retrouve ces problématiques chez Sri Aurobindo, qui publie *Savitri* en 1950, une décennie environ après *Kāmāyanī* – mais postérieurement à l'Indépendance. La majeure partie du poème a néanmoins été écrite pendant la colonisation, puisqu'Aurobindo y a travaillé de 1916 à 1950. Né dans une famille de l'élite bengalie anglicisée, Aurobindo Ghose (1872-1950), connu ensuite sous le nom de Sri Aurobindo, est encore plus évidemment l'héritier de la Renaissance bengalie que Prasād. Sa famille occupait en effet une position importante dans le Brahmo Samāj¹. Son père, qui appartient à la génération subséquente à celle de Dutt, suit sans le savoir les préconisations de ce dernier en élevant ses enfants dans la culture du colonisateur². Il interdit qu'on parle au jeune Aurobindo une autre langue que l'anglais. À l'âge de sept ans, il l'envoie en Angleterre afin de parfaire ses études. Il étudie le grec, le latin, le français, l'italien et l'espagnol à Cambridge : il lit Homère, Virgile ou Dante dans le texte. Il connaît parfaitement les littératures occidentales : dans *The Future Poetry*, son ouvrage critique de référence, il analyse les écrits de Mallarmé, Wordsworth, Dante, Milton, Spenser, Eliot, Homère, Shakespeare. Rentré en Inde en

1 Organisation indépendantiste de réforme sociale et religieuse très inspirée par l'Occident, qui tente de trouver un syncrétisme entre les religions. Fondée par Rām Mohan Roy en 1828, le Brahmo Samāj prône la croyance en un dieu monothéiste. Il rejette le culte des idoles et des *avatāras*. L'organisation occupe une place importante dans la Renaissance bengalie. Elle lutte pour l'amélioration de la condition féminine (remariage des veuves), pour un adoucissement des castes et contre le mariage des enfants.

2 Dutt explique dans ses lettres qu'il faut acclimater le plus tôt possible les enfants à la culture et à la langue occidentales, en les envoyant si possible vivre là-bas. Cette conception éducative est devenue assez populaire dans le Bengale de la fin du XIX^e siècle.

1893, il refuse de se plier à la volonté de son père qui souhaite le voir intégrer l'administration coloniale. Il entre en contact avec le mouvement indépendantiste, dont il devient rapidement un membre important¹.

En parallèle, il approfondit sa connaissance de la culture indienne, apprend le sanskrit, le bengali, et accomplit une exégèse minutieuse des principaux textes sacrés indiens (les *Vedas*, les *Upaniṣads*, la *Bhagavad Gītā*, le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata*). Il commence également à pratiquer le yoga, s'engageant sur la voie mystique qui déterminera le reste de sa vie. À la suite d'un attentat contre un magistrat britannique, Aurobindo Ghose est emprisonné par l'administration coloniale pendant un an à Alipur. La prison représente pour lui une forme d'ascèse : il y traverse une série de fortes expériences mystiques qui transforment sa vie. Une fois libéré, il quitte le mouvement indépendantiste et se retire à Pondichéry, au Sud de l'Inde, afin d'échapper aux Anglais. Il devient un *guru* fameux, à l'origine du célèbre *aśrām* d'Auroville. Il publie de nombreux essais philosophiques et littéraires². Il y développe une pensée de l'évolution humaine inspirée des textes sanskrits et des philosophies occidentales. Selon lui, l'homme subit la dualité de la Matière et de l'Esprit. Il parviendra à réconcilier les deux et atteindra la condition de surhomme au terme d'une longue évolution

Aurobindo a aussi écrit sur le genre épique, contrairement à Dutt ou à Prasād. Dès sa période indépendantiste, il oppose une conception hindoue de l'épopée aux œuvres européennes, dans un essai sur Kālidāsa³. Il disqualifie le genre occidental, dont il souligne la brutalité, en l'opposant à la patience, la douceur, la pureté des textes indiens. La réhabilitation d'une certaine indianité le conduit donc à dépasser la définition ordinaire du genre, centrée sur les valeurs et les actions guerrières. Il articule cette dernière à une forme de clivage entre l'Inde et l'Occident, qui n'est pas sans rappeler la division que subit le sujet indien moderne. Dans *The Future Poetry* (1917-1920), il approfondit sa pensée théorique. Selon lui, la poésie doit parfaitement exprimer l'esprit humain afin que l'homme se transcende en surhomme. La poésie lyrique et le théâtre subissent donc une véritable évolution, au même titre que l'épopée. Il dénonce la doctrine de la mort du genre, contredisant les déclarations de Hegel ou de Lukàcs, qui écrit *La Théorie du roman* à la même époque⁴. Aurobindo affirme

1 Il théorise à cette occasion le *svarāj* (autonomie économique, culturelle, sociale et politique), dont Gandhi fera un usage important.

2 En Inde, Aurobindo est considéré comme un penseur aussi important que Gandhi.

3 « But to the Hindu, whose ideas of epic are not coloured with the wrath of Achilles, epic motive and character are not confined to what is impetuous, huge and untamed; he demands a larger field for the epic and does not confine it to savage and half savage epochs. Gentleness, patience, self-sacrifice, purity, the civilized virtues, appear to him as capable of epic treatment as martial fire, brute strength, revenge, anger, hate and ungovernable self-will. », AUROBINDO Sri, *The Poetry of Kalidasa*, in *Early Cultural Writings*, (1898-1903), Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 2003, p. 173.

4 « It is sometimes asserted that the epic is solely proper to primitive ages when the freshness of life made a story of large and simple action of supreme interest to the youthful mind of humanity, the literary epic an artificial prolongation by an intellectual age and a genuine epic poetry no longer possible now or in the future. »,

toutefois l'impossibilité d'écrire une épopée organisée selon les valeurs guerrières, et insiste sur sa dimension collective¹. Le genre épique doit représenter l'Histoire de l'homme². Aurobindo appelle à l'écriture d'une nouvelle « épopée de l'âme »³, assignant au genre une finalité transcendante et ontologique qui imprègne *Savitri*.

Avec vingt-quatre mille vers, *Savitri* est le plus long poème épique écrit en anglais. Aurobindo s'inspire d'un célèbre épisode du *Mahābhārata*. Le récit commence *in medias res*. Savitri, l'héroïne, attend de rencontrer son destin. Aurobindo procède ensuite à une très longue analepse afin de raconter sa venue au monde. Il se concentre sur les aventures de son père mortel, Aswapati. *Yogi* supérieur, il arpente différentes sphères qui matérialisent les étapes de l'humanité à la surhumanité. Au terme de ce long voyage initiatique, il parvient devant la Mère du monde, une divinité inspirée de la Déesse. Il réclame alors son aide. Cette dernière accepte de s'incarner sur terre. Savitri, son *avatāra*, naît quelques temps plus tard. Elle grandit, mais n'arrive pas à trouver un époux qui l'égale. Son père lui conseille donc de partir en quête sur les chemins du monde. Dans une forêt, elle rencontre Satyavan, le fils du roi aveugle Dyumatsena, qui vit en exil dans un ermitage. Ils tombent amoureux l'un de l'autre. Elle repart chez elle pour avertir sa famille de son choix. Mais Aswapati reçoit au même moment la visite du sage Narad, qui prophétise que Satyavan mourra un an plus tard. Malgré les instances de ses parents, Savitri décide de l'épouser. Elle affronte l'angoisse de savoir que son bien-aimé disparaîtra bientôt. Une nuit, une voix du ciel l'incite à rechercher son âme secrète. Savitri pratique un yoga rigoureux, qui lui permet de révéler sa nature divine. Le jour de la disparition de Satyavan, elle l'accompagne dans la forêt. Après que le trépas a frappé son époux, elle entre en transe et suit son âme à travers les contrées dangereuses au-delà de la vie. Le dieu de la mort, Death⁴, tente de lui faire rebrousser chemin. Une lutte discursive s'engage entre les deux personnages. Savitri réussit à obtenir un certain nombre de faveurs (la fin de la cécité de son beau-père, son rétablissement sur le trône...) mais s'obstine tant qu'elle n'a pas réussi à obtenir la résurrection de Satyavan, qui symbolise l'âme humaine. Au terme de leur conflit, elle finit par révéler sa nature divine. Mort se transfigure alors en Virat, une forme de Dieu. Il tente de convaincre Savitri de rester avec lui et Satyavan dans les contrées paradisiaques ou de se dissoudre

AUROBINDO Sri, *The Future Poetry*, Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 1997, p. 286.

- 1 « The epic, a great poetic story of man or world or the gods, need not necessarily be a vigorous presentation of external action: the divinely appointed creation of Rome, the struggle of the principles of good and evil as presented in the great Indian poems, the pageant of the centuries or the journey of the seer through the three worlds beyond us are as fit themes as primitive war and adventure for the imagination of the epic creator. », *Ibid.*
- 2 « The epics of the soul (...) are his greatest possible subject, and it is this supreme kind that we shall expect from some profound and mighty voice of the future. His indeed may be the song of greatest flight that will reveal from the highest pinnacle and with the largest field of vision the destiny of the human spirit and the presence and ways and purpose of the Divinity in man and the universe. », *Ibid.*
- 3 Lamartine avait le même but, mais il est difficile de savoir si Aurobindo en avait connaissance.
- 4 Nous traduirons son nom en Mort dans notre travail, mais lui attribuerons un genre masculin, puisqu'il s'inspire du dieu de la mort, Yama. En outre, le mot « death » est masculin en anglais.

dans l'union mystique, mais elle refuse. Elle doit poursuivre son œuvre sur terre afin que l'humanité se transcende. Elle demande à Dieu d'accorder sa grâce à l'homme, obtient la réalisation de son ultime souhait, et revient sur terre avec Satyavan.

Dans les lettres qui accompagnent *Savitri*, Aurobindo ne revendique pas explicitement l'identité épique de son texte, bien que certains indices laissent penser qu'il a conscience d'écrire une épopée. Il fait remarquer que son œuvre se compose de douze livres – nombre canonique – ou cite des modèles épiques. Mais il affirme aussi la nature inédite et visionnaire de son œuvre, si bien qu'il refuse toute affiliation générique. Il se distingue en cela de Dutt, qui reste inféodé aux grands modèles. *Savitri* est sans doute le texte le plus original des œuvres indiennes du *corpus*. Façonné par les convictions philosophiques et mystiques d'Aurobindo, il présente au lecteur le fruit d'une longue réflexion. La subjectivité personnelle de l'auteur se mélange avec une synthèse aboutie des cultures indiennes et occidentales, nourrie de l'aspiration universaliste. L'épopée de l'âme aurobindienne renouvelle donc le genre à bien des égards, et permet de saisir l'un des états de la modernité coloniale indienne.

Victor Hugo et La Légende des siècles

Le but de ce travail ne consiste néanmoins pas uniquement à cerner les bouleversements de la colonisation sur l'épopée indienne. Il s'agit également de définir les modalités d'une ou plusieurs modernités épiques¹. Nous devons différencier ce qui relève du simple contexte colonial et ce qui ressortit d'une évolution plus générale du genre. L'étude des textes indiens prend donc tout son sens dans la comparaison avec *La Légende des siècles* de Victor Hugo (1802-1885). On ne présente plus cet auteur, l'un des écrivains majeurs en France. Chef de file des romantiques, il s'est essayé avec succès à quasiment tous les types de genres littéraires (poésie lyrique, satirique et épique, roman social, historique, noir, drame). Connu pour ses engagements politiques et sociaux, il subit l'exil après le coup d'état de Napoléon III. Il vit loin de la France de 1851 à 1871, décennies pendant lesquelles il rédige une partie de *La Légende des siècles*, dont le but est de décrire l'évolution de l'humanité vers le progrès.

Ce recueil compile en fait trois *Séries* (livres) écrites à plusieurs décennies d'intervalle. La *Première Série* date de 1859². Elle est donc contemporaine du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* – elle en diffère pourtant fondamentalement. Elle forme une trilogie avec *Les Contemplations* et les

1 Nous définirons ce terme, *a priori* polémique, un peu plus tard dans l'introduction.

2 Elle contient le cycle biblique, les poèmes inspirés des chansons de geste et du Coran, ainsi que le triomphal *Vingtième Siècle*.

Châtiments, dont elle poursuit le combat idéologique à travers l'Histoire de l'humanité¹. La deuxième Série ou *Nouvelle Série* paraît en 1877, après la défaite infamante de Napoléon III et la répression sanglante de la Commune. Ce contexte assombrit la tonalité de la *Nouvelle Série*, qui conserve toutefois le mouvement ascensionnel de la *Première Série*². La *Dernière Série* est publiée en 1883³. Hugo avait alors subi sa première attaque cérébrale. Elle a donc sans doute été composée par Paul Meurice, qui aurait, selon Claude Millet, assemblé certaines pièces non publiées. Comparée aux *Séries* précédentes, elle manque d'unité. Elle utilise la figure de Dante, nouvelle référence épique, mais la plupart de ses poèmes sont discursifs et contemporains. L'édition *Ne Varietur*, publiée en 1883 par Hetzel, rassemble donc des ensembles très divers. Hugo fragmente la narration épique – l'unité de l'édition finale ne suffit pas à atténuer cette impression. Son recueil s'éloigne de la forme traditionnelle bien plus que les autres œuvres du *corpus*.

Or le choix du morcellement est parfaitement réfléchi. Comme Aurobindo, Victor Hugo a écrit sur la théorie générique et sur l'épopée. Dans la Préface de *Cromwell* (1827), il loue la grandeur, la simplicité et la solennité des poèmes homériques, qu'il associe néanmoins, à l'instar de Hegel, à une époque révolue⁴. L'épopée a pour héros des géants. La présence du grotesque y est donc impossible. Le drame constitue par conséquent la nouvelle forme de l'épique. Hugo nie même que le *Paradis perdu* soit une épopée, préférant lui conférer une identité dramatique. Mais il est impossible de séparer la Préface de *Cromwell* de son contexte : Hugo souhaite avant tout théoriser et légitimer le drame romantique, ce qui explique ses propos. Lorsqu'il publie *La Légende des siècles* trente ans plus tard, ses préoccupations ont changé. Il remet l'épopée au cœur de sa réflexion et tente de donner un nouveau souffle à une forme obsolète. Il se tourne paradoxalement vers le genre épique au moment où ses contemporains l'abandonnent : les tentatives d'épopée romantique remontent déjà à plusieurs décennies (entre la fin des années 1820 et 1840). Il se lance donc dans une entreprise dans laquelle plusieurs poètes de sa génération (Lamartine, Quinet, Ballanche) ont

1 Nous empruntons ces explications à Claude Millet (*Victor Hugo : La Légende des siècles*). Victor Hugo associe lui-même la *Première Série* à Dieu et à *La Fin de Satan*, encore à l'état d'ébauche (Préface de la *Première Série*). Elle décrit l'Humanité alors que les autres dépeindraient le Mal et l'Infini.

2 La *Nouvelle Série* contient le cycle autour de l'Antiquité gréco-romaine, un certain nombre de satires dénonçant rois et religions (*Montfaucon*, *La Taxe au Saint-Empire* *La Dîme au Saint-Siège*), *L'Épopée du ver*, *L'Aigle du casque*, *Les Quatre jours d'Elciis*, *Le Groupe des Idylles*, et un certain nombre de poèmes contemporains. Elle s'achève sur la menace d'*Abîme*.

3 La *Dernière Série* comprend des poèmes comme *La Vision de Dante*, *Ténèbres*, *Inferi*, *Rupture avec ce qui amoindrit*.

4 « La poésie reflète ces grands événements ; des idées elle passe aux choses. Elle chante les siècles, les peuples, les empires. Elle devient épique, elle enfante Homère. Homère, en effet, domine la société antique. Dans cette société, tout est simple, tout est épique. La poésie est religion, la religion est loi. A la virginité du premier âge a succédé la chasteté du second. Une sorte de gravité solennelle s'est empreinte partout, dans les mœurs domestiques comme dans les mœurs publiques. Les peuples n'ont conservé de la vie errante que le respect de l'étranger et du voyageur. La famille a une patrie ; tout l'y attache ; il y a le culte du foyer, le culte des tombeaux. Nous le répétons, l'expression d'une pareille civilisation ne peut être que l'épopée. », Préface de *Cromwell*, p. 63.

échoué.

Ce contexte explique l'attitude ambiguë que Victor Hugo manifeste envers le genre épique. L'auteur refuse en effet d'écrire une épopée traditionnelle : la fragmentation l'indique assez bien, de même que le sous-titre de la *Première Série*, « Petites Épopées »¹. Cette formule est quasiment un oxymore : l'épithète « petites » altère la grandeur qui définit du genre depuis Aristote. Hugo affirme de façon programmatique sa volonté de modifier le genre afin de l'adapter à la modernité : le sous-titre de la *Première Série* met certes l'épopée à distance, mais il inscrit aussi le texte dans une filiation générique. Dans la préface de la *Première Série*, Hugo ne qualifie pourtant pas son œuvre d'épopée : elle devient une légende à caractère historique². Le genre épique n'est plus possible à cause de Napoléon III, selon Claude Millet. Dans *Changement d'horizon*, Hugo blâme donc l'épopée guerrière. Dans *L'épopée du ver*, il la subvertit. En dépit de ce renversement, le recueil est constamment travaillé par le genre épique. Le poème liminaire de la *Nouvelle Série*, *La Vision d'où est sorti ce livre*, assimile le texte à une épopée écroulée³. L'épique demeure présent d'un bout à l'autre de *La Légende des siècles*, souvent entre les lignes, comme une référence à la fois positive et négative. L'œuvre de Victor Hugo permet ainsi d'appréhender les métamorphoses du genre épique bouleversé par la modernité. Les tensions qui agitent le texte préfigurent en partie celles qui innervent les textes indiens. Elles se manifestent d'ailleurs par le mélange d'attirance et de rejet que les auteurs entretiennent avec le genre⁴.

Modernité, modernités ?

Les poètes du *corpus* s'approprient certains codes de l'épopée afin de légitimer leur culture, les valeurs de leur groupe, leur message, ou plus simplement parce qu'elle est la plus apte à exprimer les préoccupations de la collectivité. Dans le même temps, ils la tiennent cependant à distance, par peur de l'échec ou du tyrannique horizon d'attentes que l'identité épique pourrait imposer à leurs œuvres. Aurobindo et Hugo en particulier conservent en mémoire toutes les querelles qui se sont cristallisées autour du genre du XVI^e au XIX^e siècles. Dans la mesure où cette ambivalence oblige les auteurs à dépasser les anciens modèles, elle fonde paradoxalement une

1 D'après Claude Millet, Hugo voulait, à l'origine, intituler son livre « Petites Épopées ». Mais ce titre ne plaisait pas à Hetzel, son éditeur, donc Hugo l'a changé pour *La Légende des siècles*.

2 Mais Hugo n'est pas toujours très rigoureux en termes de qualifications génériques. Il qualifie le *Paradis perdu* de drame dans la préface de *Cromwell*, et affirme que les poèmes homériques relèvent de la légende dans « Les Traducteurs » in *Proses Philosophiques*.

3 « C'est l'épopée humaine, âpre, immense, – écroulée », *La Vision d'où est sorti ce livre*, LS, p. 14.

4 Dutt n'émet aucune réserve envers le genre épique, dont il recherche le prestige. Prasād ne semble pas conscient des enjeux génériques qui sous-tendent son œuvre. Il ne fait à aucun moment référence à l'épopée ou au *mahākāvya*. Mais cette ignorance peut être un moyen d'évacuer le problème... Aurobindo et Hugo montrent leur ambivalence de façon beaucoup plus explicite.

véritable modernité épique. Mais le concept de modernité épique ne constitue-t-il pas lui-même un paradoxe, comme le signale Delphine Rumeau dans l'introduction de sa thèse (*Chants du Nouveau Monde*)¹ ? Tout dépend de ce que l'on entend par « modernité » : le terme s'avère en effet changeant et difficile à saisir².

Il émerge à la fin du XIX^e siècle – époque à laquelle vivent Hugo et Dutt – dans le sillage de la pensée baudelairienne sur l'art de son époque. Ainsi que l'explique Henri Meschonnic dans *Modernité, modernité*, Charles Baudelaire l'emploie d'abord dans un sens classique, c'est-à-dire qu'il l'oppose à l'Antiquité – acception que l'on retrouve dans le cadre de la querelle des Anciens et des Modernes. Dans le *Salon de 1846*, il associe l'art moderne à l'intimité, la spiritualité, la couleur, l'aspiration vers l'infini³. Dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863), il définit d'abord la modernité comme la qualité de l'artiste qui cherche une certaine forme de transitoire, en adéquation avec l'esprit du temps. Mais dans un second temps, la modernité devient l'éternel qui découle de ce transitoire⁴. Meschonnic et Antoine Compagnon (*Les Cinq Paradoxes de la modernité*) soulignent tous deux l'ambiguïté que revêt le mot sous la plume de Baudelaire. Ce dernier l'utilise afin de critiquer la quête effrénée de la nouveauté et les travers de son époque. Les apories inhérentes à la modernité apparaissent dès sa première définition. Il ne saurait en effet être question de confondre la modernité avec la nouveauté, le transitoire évoqué par Baudelaire, ni même avec l'actualité, tout aussi fugace. La modernité désigne plutôt une façon d'être vis à vis du monde, qui implique certaines conceptions, certaines valeurs et certaines formes artistiques. Compagnon rappelle en effet que, chez Baudelaire, l'art moderne se caractérise par quatre thèmes définitoires : le non-fini, le fragmentaire, l'insignifiance, l'autonomie ou la réflexivité. La modernité suppose également une sorte de religion du futur, qui prend sa source dans la philosophie du Progrès, devenue populaire depuis le XVIII^e siècle. Selon Meschonnic, l'émergence de la modernité s'accompagne d'une exaltation de l'égalité, de la personnalité, de l'universalité. Née de la célébration de la rationalité, elle demeure indissociable d'une nouvelle forme de subjectivité qui, d'après Charles Taylor, transforme les rapports entre l'extériorité et l'intériorité⁵. Elle trouve enfin son origine dans

1 Delphine Rumeau aborde comme nous la question de la modernité épique, mais elle le fait à travers un autre *corpus* (Glissant, Whitman, Neruda).

2 Sans parler du terme moderne... En Histoire, les temps modernes recouvrent une période qui s'étend de 1492 à 1789. Les temps modernes épiques seraient donc plutôt ceux du renouveau de l'épopée et des grands débats de la Renaissance. Mais nous ne retiendrons bien sûr pas cette définition, qui demeure spécifique à l'Histoire.

3 « Qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts. », *Salon de 1846*, p. 7.

4 « Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. (...) La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. », *Le Peintre de la vie moderne*, p. 49.

5 Selon Charles Taylor, l'identité moderne est un « moi qui se définit par les pouvoirs de la raison désengagée – associés aux idéaux de la liberté autonome et de la dignité –, de l'exploration de soi et de l'engagement personnel. », *Les Sources du Moi : la Formation de l'identité moderne*, p. 273. Elle suppose donc une certaine exigence de

l'ambition prométhéenne (devenir maître et possesseur de la Nature grâce à la science et à la technique).

Autonomie de l'individu, aspiration à la liberté, réflexivité, universalité, progressisme, exaltation du futur : autant de questionnements qui semblent antinomiques avec le genre épique, orienté vers la célébration du collectif et du passé. Pourtant, si nous souscrivons aux définitions actuelles de l'épopée, selon lesquelles elle légitimerait les valeurs et les perceptions d'un groupe à une époque donnée, elle n'a rien d'incompatible avec la modernité. D'après Baudelaire, cette dernière capture l'esprit de l'époque contemporaine. Or, le but de l'épopée est de représenter les problématiques du présent à travers la peinture du passé. Se saisir du passé n'empêche pas la modernité : Compagnon rappelle que chez les romantiques, la modernité passe par un retour aux sources médiévales. En Inde, la Renaissance bengalie se tourne aussi vers le passé. Elle se prévaut de ses possibilités régénatrices et créatives¹. L'universalité, la subjectivité, l'autonomie, la réflexivité et le progressisme supposent toutefois une métamorphose radicale du genre. Ce dernier se fonde en effet sur l'exaltation d'une communauté au détriment des autres, soit une forme d'ethnocentrisme *a priori* incompatible avec les traits définitoires de la modernité².

Mais le concept de modernité ne constitue-t-il pas lui-même un ethnocentrisme ? Telle est l'hypothèse de Meschonnic lorsqu'il avance dans *Modernité, modernité* que la modernité part de l'Occident et y revient³. En Inde, plusieurs auteurs (S.K Das, Ananthamurthy...) affirment de même que la modernité découle de la colonisation et commence avec la Renaissance bengalie. Dans *Clearing a Space* (2008), Amit Chaudhuri lie son irruption dans la littérature à Michael Madhusudan Dutt, qui acclimate des formes occidentales (le sonnet, le *blank verse* [vers libre]) au bengali. Chaudhuri affirme toutefois qu'Amir Khusrau⁴ et Derozio posent les jalons de la modernité, puisque leur langue et leur pensée se caractérisent par une certaine hybridité⁵. D'autres théoriciens comme l'historien Amartya Sen retracent les sources d'une modernité purement indienne. Sen

réflexivité et une certaine conception de l'intériorité. Nous développerons dans la troisième partie le concept de subjectivité.

1 Nous empruntons ces remarques à Amit Chaudhuri (*Clearing a Space*, 2008).

2 Nous entendons par ethnocentrisme le fait de percevoir l'autre au travers de ce que nous sommes et de ne l'aborder qu'au travers de ses différences. L'ethnocentrisme est un processus lié à la construction de notre identité, souvent à la base d'une volonté à forcer l'autre à nous ressembler. Elle a pour fondement la croyance en la supériorité de sa propre nation, de sa propre culture. Ou, plus simplement, selon Preiswerk et Perrot : « l'ethnocentrisme est défini comme l'attitude d'un groupe consistant à s'accorder une place centrale par rapport aux autres groupes, à valoriser positivement ses réalisations et particularismes et, menant à un comportement projectif à l'égard des hors-groupes (groupes extérieurs) qui sont interprétés à travers le monde de pensée de l'en-groupe (groupe d'appartenance). », PREISWERK R et PERROT P, *Ethnocentrisme et Histoire, l'Afrique, l'Amérique indienne et l'Asie dans les manuels occidentaux*, Paris : Editions Anthropos, 1975, p. 49.

3 « La modernité part de l'Occident et revient à l'Occident. Elle est l'Occident. », *Modernité, modernité*, p. 27.

4 Poète, savant moghol du XIV^e siècle. À mi chemin entre les cultures persanes et indiennes, il écrit dans la langue hybride qui donnera naissance au hindi et à l'ourdou.

5 Nous définirons ce terme dans la troisième partie de cet ouvrage.

soutient que la science, le rationalisme et le scepticisme à l'origine de l'esprit moderne se rencontrent également chez Akbar ou Aryabhata. Qu'elle émane ou non de la colonisation, une véritable modernité indienne voit le jour durant la seconde moitié du XIX^e siècle. D'après Chaudhuri, elle dure jusqu'à la décennie 1970. Elle se définit par un bouleversement linguistique : l'anglais détrône le sanskrit, le multilinguisme évolue, le hindi devient *kharī bolī*... À l'image de la langue, la culture et la littérature s'hybrident. Mais ce n'est pas le seul effet de la modernité. Elle rend également la tradition problématique¹. Elle dissocie les cultures populaires et savantes, qui coexistaient jusqu'ici dans une forme de continuité. Le clivage opposant la modernité et la tradition ou les cultures savantes et populaires reflète la division de l'homme, devenu un sujet moderne. Elle se répercute dans sa propre intériorité, l'obligeant à un mouvement perpétuel de reniement et de redécouverte². La modernité indienne a donc une véritable spécificité. Elle rejoint néanmoins la modernité européenne sur plusieurs points, puisqu'elle hérite de certaines de ses interrogations, de certaines de ses tensions (l'universalisme et l'ethnocentrisme, le bouleversement du rapport au monde ou au temps, l'émergence de la subjectivité accompagnée de celle de l'individualisme). Les questionnements ontiques (le temps, la mort, l'individu) deviennent de ce fait plus pressants. Les modernités épiques édifieraient donc de nouveaux rapports entre l'ethnocentrisme, l'universalisme inhérent à l'expression de la condition humaine et la subjectivité.

Nous retrouvons toutes ces problématiques dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, *La Légende des siècles*, *Kāmāyanī* et *Savitri*. Elles s'articulent en outre avec la question de la tradition, qui inclut souvent un certain ethnocentrisme – demeurer proche de la tradition permet en effet d'exalter la culture et les valeurs du groupe. La modernité implique une multitude de transformations, qui entrent fréquemment en conflit avec les conceptions traditionnelles de l'épopée. Le genre épique sera-t-il capable de les accueillir ou sera-t-il au contraire dévoré par elles ? Nous répondrons à cette question en envisageant d'abord la figuration de l'espace, puisqu'elle permet de saisir l'ethnocentrisme des textes. Ces derniers fondent en effet leur rapport au monde sur une perception indienne ou occidentale de l'univers, dans le respect d'une certaine tradition. La modernité n'est toutefois pas totalement absente du cosmos diégétique : elle reconfigure les rapports entre l'intériorité et l'extériorité, entre l'objet et le sujet. Les héros subissent une métamorphose similaire, raison pour laquelle nous les étudierons dans une deuxième partie. Ethnocentriques, ils exaltent leur collectivité, puisqu'ils présentent plusieurs traits du protagoniste épique. Mais la modernité les bouleverse : ils deviennent problématiques. Les formes anciennes cèdent la place à d'autres modèles, plus universels, plus individuels, mais aussi plus réflexifs. L'analyse des différents

1 Sur les tensions entre tradition et modernité, cf. les essais d'Ananthamurthy.

2 Nous empruntons ces remarques à Chaudhuri.

types de collectivités confirme les bouleversements induits par la modernité. Malgré leur universalisme évident, les auteurs n'en cèdent pas moins à la tentation de l'ethnocentrisme. L'hybridité typique de la modernité indienne s'affirme : le sujet clivé prend une place fondamentale dans la plupart des poèmes. L'analyse des rapports complexes entre les communautés, l'universalité et l'individu fera par conséquent l'objet de notre troisième partie. La division du sujet, la séparation entre l'homme et le monde transforme le temps et l'Histoire, fondamentaux dans l'épopée traditionnelle. Nous examinerons cette transformation dans notre dernière partie. L'Histoire, liée la philosophie du Progrès¹, se centre sur le futur, tout en exprimant le présent. Le temps exprime le conflit entre les modernités, mais les auteurs cherchent à transcender ce dernier dans l'éternité.

1 Nous définirons ces termes et leurs rapports dans la dernière partie de ce travail.

Première partie : Les métamorphoses de l'espace épique

Le genre épique permet traditionnellement à un groupe de s'approprier l'espace qui l'entoure grâce à la narration. Il constitue bien souvent un acte d'occupation symbolique du monde, si bien que de nombreux héros épiques ne se contentent pas de demeurer dans les frontières circonscrites par leur peuple. Ils visitent des lieux au-delà du monde comme l'enfer ou le paradis. Dans *Epic grandeur : toward a comparative poetics of the epic* (1997), Masaki Mori en fait donc l'un des critères définitoires de l'épopée qui, selon elle, explore un vaste espace¹. Le Tasse va plus loin en disant que l'épopée constitue un « monde en abrégé » (*Discours du poème héroïque*, p. 111). La collectivité investit l'espace en le figurant, mais aussi en lui attribuant un sens spécifique. De nombreuses épopées primaires manifestent une portée étiologique indéniable : elles expliquent pourquoi l'espace a pris une forme ou une autre. Le *Rāmāyaṇa* raconte la création d'Ayodhyā ou la formation du lac Pancāpsaras par un ascète. *L'Énéide* narre la fondation d'Albe et de Rome. Évangère montre les futurs lieux emblématiques de la ville éternelle. Parce qu'il s'associe à un acte d'appropriation du monde, l'espace épique présente des spécificités, soulignées par Lukács dans *La théorie du roman* (1920) : il s'organise selon une cohésion propre, plus relative et plus mythologique que dans le roman – plus collective, pourrions-nous aussi ajouter. Il place le groupe au centre en représentant la tension qui relie les sites de la vie sociale et les sites de l'aventure, les lieux propres à la communauté et ceux qui impliquent une altérité.

Pourtant, on ne peut pas non plus dire qu'il existe un seul type d'espace épique. L'espace de *l'Odyssée* n'est pas celui de *l'Illiade*, et encore moins celui de *La Divine Comédie*, sans doute en partie parce que les collectivités conçoivent différemment le monde qui les entoure, mais pas uniquement. Les auteurs épiques accordent en outre une importance dissemblable à l'espace dans leurs textes. Dans les poèmes les plus anciens (*l'Illiade*, *l'Odyssée*, *l'Énéide*...) il représente avant tout un cadre – même si c'est celui de la collectivité. Mais dans les œuvres plus modernes qui s'éloignent du modèle traditionnel comme *La Divine Comédie* voire le *Paradis perdu*, l'espace, qui fait l'objet de nombreuses descriptions, devient un élément central de la narration. Il ne s'agit plus uniquement de baliser l'univers à l'intérieur duquel évolue la communauté. L'espace dit quelque chose sur l'homme et participe intrinsèquement du message délivré par le poème.

Dutt, Prasād, Aurobindo ou Hugo décrivent tous des espaces épiques, qui impliquent de vastes étendues, s'inspirent de la mythologie, voire représentent « un monde en abrégé » selon la

¹ « Thus a work can be called 'epical' when it deals seriously with the question of death, involves the fate of a large group of people, and explores a vast spatial and temporal expanse. », MORI Masaki, *Epic grandeur : toward a comparative poetics of the epic*, [1997], Albany : State University of New York Press, 1997, Coll. "SUNY series. The margins of literature », p. X.

formule du Tasse. La nature épique des espaces qu'ils décrivent semble d'autant plus évidente que les différents auteurs s'inspirent d'épopées de façon plus ou moins notable. Le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* est une réécriture du *Rāmāyaṇa* sous l'influence de *Illiade* et de *l'Énéide*. *Savitri* transforme un épisode du *Mahābhārata*. Seuls Prasād et Hugo ne transposent pas directement des espaces épiques dans la narration. Victor Hugo situe néanmoins plusieurs de ses poèmes dans les univers de *Illiade*, de *l'Odyssée*, de la *Chanson de Roland*, du *Romancero du Cid*, et Prasād met en scène un espace himalayen très présent dans toute la tradition littéraire indienne. Pourtant, dans la mesure où aucun des textes du *corpus* ne constitue une épopée primaire, la représentation de l'espace est davantage façonnée par l'intertextualité que par l'expérience directe et collective. Elle ne revêt donc pas les mêmes enjeux : il ne s'agit pas de donner du sens à l'espace ou de se l'approprier de la même manière que dans les textes anciens.

Bien que les quatre auteurs reprennent les espaces topiques du genre épique (forêt, montagne, désert, cité...), ils les transforment. Ils oscillent entre l'appréhension contemporaine du monde et la perception ancienne. La modernité, la conscience des enjeux génériques modifient l'appréhension de l'espace. Il prend une dimension plus symbolique. D'autres questionnements émergent : l'expression de la totalité menacée par la fragmentation, le lien entre le monde et la divinité, la verticalité comme tentative souvent vaine de hiérarchisation de l'espace. L'opposition entre l'extérieur et l'intérieur, assez typique de l'épique, est en outre infléchie par les conceptions modernes de l'intimité, qui impliquent un lieu privatif exclusif à une personne et préservé du regard des autres. Or, même si l'on retrouve ces thèmes plus ou moins développés chez tous les auteurs du *corpus*, chacun construit un espace très différent. Afin de mieux rendre compte de cette diversité et de permettre un accès plus compréhensible à l'univers des textes, il nous a donc semblé préférable d'envisager séparément les poèmes de Dutt, Prasād, Aurobindo et Hugo.

Premier Chapitre : Laṅkā, l'omphalos du monde

Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, Dutt s'inspire énormément des *Rāmāyaṇas*. Le texte se déroule donc sur le territoire délimité par Vālmīki puis Kṛttivāsa. Les personnages vont et viennent entre Laṅkā, le camp de Rāma, Vaijyanta le royaume d'Indra ou le Kailāśa, demeure de Śiva. Mais Dutt transforme la hiérarchie des personnages, ce qui modifie les préséances spatiales. Dans les *Rāmāyaṇas*, le récit s'organise autour du héros divin Rāma. Les espaces décrits sont donc plutôt ceux qu'il arpente : Ayodhyā sa cité natale, Mithilā où il conquiert Sītā, la forêt Ḍaṇḍaka ou Pañcavaṭī, lieux de son exil, Kiśkindhā, la ville des singes... Seule Laṅkā, la prison de la malheureuse Sītā, le cadre dans lequel évoluent Rāvaṇa et les siens, apparaît indépendamment des déplacements de Rāma. Les multiples descriptions de sa richesse et de sa beauté montrent qu'elle représente un précieux butin dont la conquête valorisera le héros. Mais en dépit de l'abondance des descriptions, la ville dorée représente juste un espace parmi les autres – y compris dans le *Yuddha Kāṇḍa*, l'avant-dernier livre du récit, où sa conquête devient le sujet du récit. Chez Dutt au contraire, Laṅkā organise l'univers : les protagonistes y vont ou en viennent. Tel un aimant, elle polarise l'espace du récit. Elle acquiert en outre une dimension tragique inconnue des *Rāmāyaṇas*. Son sort et celui de ses habitants suscitent la compassion, comme si le texte s'élaborait sur la déploration nostalgique de la cité perdue.

I) Laṅkā entre divin et tragique

A) Divine Laṅkā

L'importance de la ville dorée apparaît dès le début du récit : Dutt en offre, vers le milieu du premier chant, une perspective d'ensemble, à la faveur de l'ascension de Rāvaṇa sur les remparts. Un tel mouvement panoramique évoque le troisième chant de *Illiade*, quand Hélène, au sommet des murs, présente les guerriers du camp adverse à Priam. Cependant, il s'inspire également de la tradition épique indienne, puisque chez Vālmīki un espion explique à Rāvaṇa l'identité de ses adversaires depuis les remparts de Laṅkā. Rāma lui-même, un peu plus tard, monte au sommet du mont Suvela afin d'obtenir une vue de la cité qu'il assiège. Cette représentation panoramique paraît donc typique de la littérature épique, tout comme la description de la cité, qui insiste sur sa magnificence et sa richesse. Entièrement recouverte d'or et de gemmes, son épithète la plus

récurrente, « dorée », n'est pas usurpée¹. La beauté règne en souveraine dans la cité², alliant le faste d'une architecture flamboyante à la paix de fontaines murmurantes et de jardins luxuriants. Les lieux d'activité traditionnels d'une ville indienne (les boutiques ou les temples) deviennent les sublimes de ce qui peut exister sur terre. Laṅkā semble si magnifique que le narrateur finit par s'adresser à elle en un cri extatique :

« it was as though the world had gathered sundry treasured things
prescribed for *pūjā*, then placed them at your feet, O charming
Laṅkā, you who are the world's desire, residence of bliss.
[c'était comme si le monde avait rassemblé tous les trésors
prescrits pour la *pūjā*, et les avait ensuite placés à tes pieds, ô charmante
Laṅkā, toi qui es l'amour du monde, la demeure de la béatitude.] », *SM*, p. 76.

Le narrateur accentue l'anthropomorphisation de la cité, déjà présente quelques vers plus tôt, grâce à la comparaison traditionnelle avec une jeune fille ou à l'image de la couronne sur sa tête. Il assimile clairement Laṅkā à une déesse : l'image de la *pūjā* (offrande à la divinité) placée à ses pieds, les qualificatifs élogieux (« you who are the world's desire, residence of bliss ») rappellent ceux que l'on utilise traditionnellement pour les dieux. Dans la traduction hindie de Maithilīśaraṅ Gupta, cette assimilation à la divinité s'exprime plus clairement encore que dans la traduction de Clinton B. Seely³. Gupta a tout d'abord recours à la deuxième personne *tu* (tu familier ou dévot), typique de la poésie dévotionnelle. Les mots *pūjā* et *bhakti* relèvent aussi du contexte religieux, et évoquent le culte rituel rendu aux divinités. La comparaison des traductions montre que Dutt divinise littéralement la cité, lui conférant une importance qu'aucun autre espace du récit n'a, y compris les résidences divines. L'auteur se distingue à cet égard de la tradition, puisque ni Vālmīki ni Kṛtīvāsa ne rapprochent la ville d'une déesse. Ils séparent nettement la déesse pénate – qui devient Kamalā chez Dutt – et l'espace. Cette divinisation bouleverse la spatialité des *Rāmāyaṇas*. Dutt attribue un rôle remarquable et inédit à la ville condamnée, qui devient un personnage à part entière.

1 « On all sides Laṅkā richly shone, crowned with golden/ mansions – heart stealing city ! Those edifices made from/ gold were encompassed, ring by ring, with flower gardens ; there/ lay ponds – the homes for lotuses – and silvery fountains./ magnificent trees, and floral sprays-pleasing to the sight,/ like the youth of a young maiden ; there were temples topped by/ diamonds and shops of many hues, adorned with precious stones [De tous côtés Laṅkā brillait de richesses, couronnée de palais dorés – cité voleuse de cœur ! Des jardins fleuris entouraient, anneau après anneau, ces édifices d'or. Il y avait des bassins – foyers des lotus – et des fontaines argentées, de magnifiques arbres et des bouquets qui ravissaient l'oeil comme des vierges à la fleur de l'âge ; il y avait des temples surmontés de diamants, des échoppes aux teintes variées ornées de pierres précieuses.] », *SM*, p. 75-76.

2 Dans la traduction hindie de Maithilīśaraṅ Gupta, le narrateur utilise trois synonymes du mot beauté en deux vers : *manju*, *śobhit* et *sundari* : « *Svarna-saudha rupi manju mukuta-vimanidatā/ Śobhit thī cāron or Laṅkāpurī-sundarī !* », [Superbement couronnée de murs d'or/ La beauté de Laṅkā resplendissait de tous côtés.], *MV*, p. 147.

3 « *Lākar asankhya dhan mano is viśva ne/ Rakkhā hai suvarnlanke, tere padatal mẽ/ Bhaktibhāvnā ke sāth, pūjā ke prakār se./ Viśva kī hai vāsnā tū, sarv sukhśālā hai.* [C'était comme si le monde avait rassemblé ses innombrables richesses/ ô cité dorée de Laṅkā et les avait déposées à tes pieds/ Avec l'émotion d'un dévot, semblable à une *pūjā* ./ Tu es l'amour du monde, la résidence du bonheur suprême.] », *MV* p. 147-148.

B) *Le tragique en embuscade*

1) *Une splendeur vide et illusoire*

Les descriptions des différentes parties de Lankā accèdent en partie sa divinité, en clamant perpétuellement son lustre inégalable. Comme le reste de la ville, la salle du trône se pare d'or et de gemmes, en une succession d'hyperboles où le luxe le dispute à l'éclat. Dutt construit un espace *a priori* largement inspiré des conventions traditionnelles. Il insiste sur la nature inégalable du lieu¹, et multiplie les comparaisons mythologiques pour mieux créer une impression de magnificence. Les pierreries ressemblent aux gemmes ornant les capuchons du cobra cosmique Śeṣa², aux lotus du lac Mānasa près duquel vit Śiva³, ou plus simplement aux guirlandes d'un temple⁴. La fonction de la salle est signifiée par la présence des attributs traditionnels de la royauté : servantes agitant des chasse-mouches en queue de yak, porteur de parasol comparé au dieu de l'amour, Kāma⁵, garde faisant les cent pas devant la porte, tel Rudra, la forme terrible de Śiva⁶. Enfin, les brises parfumées qui traversent la pièce l'apparentent à un lieu idyllique : typiques des lieux de plaisance, elles sont en outre assimilées aux airs joués par Kṛṣṇa à Gokula, lieu pastoral et enchanteur des enfances divines. Dutt reprend ici un certain nombre d'éléments topiques de la description des palais, cependant il les sature de comparaisons en rapport avec la divinité. Même le rapprochement avec le temple actualise cette idée.

Pourtant, la salle apparaît quasiment comme une coquille vide, un souvenir de la puissance et de l'autorité qu'elle incarnait, ce qui constitue une différence notable avec la tradition. Dans les *Rāmāyaṇas*, elle matérialise un espace de sociabilité, de débat, et de pouvoir. Rāvaṇa y écoute ses

1 « It was a court unequalled on this earth » [C'était une cour inégalée sur terre] p. 71 répond à l'invocation « Compared to such an edifice, O Maya/ Dānava lord, how paltry was that jeweled court built at/ Indraprastha with your own hands to please the Pauravas ! » [Comparée à un tel édifice, ô Maya, seigneur Dānava, ce bijou de cour bâti de tes propres mains à Indraprastha pour complaire aux Pauravas faisait pâle figure.], *SM*, p. 72. Ce Maya n'est pas la déesse Māyā, mais un fameux architecte *asura* dont les Pāṇḍavas réussissent à s'assurer les services afin de construire leur palais d'Indraprastha dans le *Mahābhārata*.

2 « White, red, blue, and yellow pillars, row on row, held aloft/ an aureous ceiling, as the Indra among snakes spreading/ his ten thousand cobra-hoods, obligingly supports the/ world. » [Des piliers blancs, rouges, bleus et jaune soutenaient, rangée après rangée, un plafond aurifère. Il ressemblait à l'Indra des serpents qui, en déployant ses dix mille capuchons, soutient obligeamment le monde.], *SM*, p. 72.

3 « In it, gems/ shone brightly, as bloom lush lotuses in Lake Mānasa. » [En lui, des gemmes brillèrent de tous leurs feux comme s'épanouissent les luxuriantes lotus sur le Lac Mānasa.], *SM*, p. 71-72.

4 « From its valance sparkling diamonds, emeralds, rubies, pearls/ dangled, as dangle leafy garlands (intertwined with buds/ and blossoms) from a temple. » [De ses franges des diamants étincelants, des émeraudes, des rubis, des perles se balançaient comme se balancent les guirlandes de feuilles entremêlées de bourgeons et de fleurs], *SM*, p. 72.

5 « The umbrella bearer held the parasol ;/ ah, just as Kāma might have stood in Hara's anger flame./ unburned, so he stood on the floor of that assembly hall » [Ah ! le porteur brandissait le parasol. Il se tenait sur le sol de cette cour exactement comme Kāma devait s'être tenu indemne dans la flamme rageuse d'Hara], *SM*, p. 72.

6 « Before its doors paced the guard, a redoubtable figure, like god Rudra » [Devant les portes le garde, une redoutable figure semblable au dieu Rudra, faisait les cent pas], *SM*, p. 72.

conseillers ou y reçoit les nouvelles du champ de bataille. Mais il exerce surtout sa souveraineté, dépêchant tour à tour des guerriers au combat, décidant de stratégies, donnant raison ou tort à ses ministres. Chez Dutt, Rāvaṇa apprend dans cette salle la mort de ses deux fils, Vīrabāhu et Meghanāda. Il y entend aussi les vivats suscités par la résurrection de Lakṣmaṇa, à la fin, ce qui a pour effet de le faire asseoir sur le sol, en une posture humble et fataliste. La salle qui devrait symboliser son pouvoir devient le théâtre de ses lamentations, activité fort peu royale. Dans les *Rāmāyaṇas*, Rāvaṇa pleure certes chaque fois qu'on lui rapporte la mort d'un de ses proches, mais ce mouvement de tristesse précède toujours l'envoi de nouvelles personnes au combat. Chez Dutt, le roi *rākṣasa* ne prend pas de décisions offensives, excepté lorsque le messager de Śiva l'en presse. Il exécute alors les ordres plus qu'il ne les donne. La subversion du lieu du pouvoir révèle l'impuissance qui ronge toute la ville, malgré sa splendeur.

2) *Le bois d'aśoka, préfiguration du destin de Laṅkā*

Rāvaṇa annonce lui-même dès le début du récit que le ver est dans le fruit. L'image qu'il donne de sa ville anticipe son état futur¹. À la luxuriance des plantes, à la brillance des lumières et à la douceur des musiques, Rāvaṇa oppose les ténèbres et le silence. Le charme de Laṅkā naît d'une illusion, ainsi que le montre la comparaison avec la scène de théâtre. Or la peinture que fait le souverain de sa cité contredit partiellement les descriptions élaborées par le narrateur. Seul le bois d'*aśoka*, dans lequel vit Sītā emprisonnée, s'impose comme une éloquente exception. Ce lieu apparaît comme une tache de tristesse au milieu de l'animation nocturne, et préfigure autant le destin tragique de la cité que les propos de Rāvaṇa. Dans les *Rāmāyaṇas*, le bois d'*aśoka* représente un lieu idéal, qui tient quasiment du *locus amoenus*. Des arbres d'or et de pierres précieuses croulent sous le poids de fruits savoureux et de fleurs odorantes. Des bassins où nagent des multitudes de poissons rafraîchissent l'atmosphère et le chant des oiseaux ravit les passants. Chez Dutt, le bois exhale au contraire la tristesse de Sītā. Elle devient pratiquement une forêt d'épouvante :

« Pavana sighed like a mourner at a distance, heaving
with emotions. In sorrow, leaves quaked and rustled. Birds perched
mutely on branches. Blossoms fell in piles round about tree
trunks as though the trees, consumed by burning heartaches, were of
themselves tearing off their finery. Afar a river –

1 « Once my gorgeous city seemed a theater/ brightly lit by rows of burning lamps and decked with wreaths of flowers ! But one by one those flowers wither now, the lamps/ go out ; now silent are the *rabāb*'s and *vīṇā*'s strings,/ the flute and *muraja* ; why then do I linger any/ longer here ? For who is there who likes to dwell in darkness ? », [Avant ma splendide cité ressemblait à un théâtre brillamment éclairé par des rangées de lampes ardentes et paré de guirlandes de fleurs ! Mais ces fleurs se flétrissent une à une à présent et les lampes s'éteignent. Maintenant le *rabāb* et les cordes de la *vīṇā*, la flûte et le *muraja* se taisent. Pourquoi alors m'attardé-je plus longtemps ici ? Car qui aime rester dans les ténèbres ?], *SM* p. 73.

the loud lapping of her ripples like snuffling cries – headed
 for the ocean as if to tell the lord of waters of this tale of woe.
 Moonbeams could not much as penetrate
 that thick forest.
 [Plus loin Pavana soupirait comme endeuillé sous le poids des émotions.
 Attristées, les feuilles tremblaient et bruissaient. Les oiseaux se tenaient
 muets sur les branches. Des fleurs tombaient en tas autour des troncs
 d'arbres comme si ces derniers, consumés par une brûlante douleur au cœur, déchiraient
 d'eux-mêmes leurs atours. Plus loin une rivière
 dont les vagues clapotaient fortement, semblables à des cris reniflants, se dirigeait
 vers l'océan comme pour dire le récit de sa peine au seigneur des eaux.
 Les rayons de lune pouvaient à peine pénétrer
 cette épaisse forêt.], », *SM*, p. 123.

Comme dans la description que Rāvaṇa donne de sa ville, le silence, les ténèbres et les fleurs flétries définissent les lieux. Le vocabulaire de la tristesse donne l'impression que la mélancolie de Sītā ternit le bosquet. Dutt tente de rester fidèle à la tradition en affirmant après coup la beauté du bois, mais le lecteur ne peut qu'en douter, après qu'un tel tableau en a été brossé. Cet îlot d'obscurité contraste fortement avec une Laṅkā illuminée, une Laṅkā en fête, divinisée et heureuse :

« Golden Laṅkā, swimming in a sea of bliss, was ringed with
 golden lamps, like an Indra-among-monarch's queen in her
 necklace made of precious stones. From building after building
 Music could be heard; troupes of dancing girls performed, singers
 sang sweet strains ; loving women dallied lovingly with their men (...)
 Heaps of blossoms rained down from all sides – the town grew redolent with
 sweet aroma. Laṅkā that night was awake at midnight.
 [La cité dorée de Laṅkā nageant dans une mer de béatitude et cerclée de
 lampes dorées rappelait la reine de l'Indra des monarques, au cou entouré
 d'un collier de pierres précieuses. De bâtiment en bâtiment
 on pouvait entendre de la musique. Des troupes de danseuses se produisaient, des chanteuses
 modulaient de charmants accords. Des femmes aimantes badinaient amoureuxment avec leurs aimés
 Une multitude de fleurs pleuvait de tous côtés. La cité devint parfumée
 d'un doux arôme. Cette nuit-là, Laṅkā était éveillée à minuit.] », *SM*, p. 122-123.

La ville, anthropomorphisée, est à nouveau comparée à une femme éveillée, heureuse et amoureuse, ainsi que le montre la focalisation sur sa population féminine¹. Les transports érotiques de ces femmes et de la ville s'opposent à la douleur de Sītā, séparée de celui qu'elle aime. Les lumières, les fleurs, les sons contrastent avec les ténèbres et le silence du bois d'*aśoka*. Cette description d'une Laṅkā nocturne tranche également avec la vision que Rāvaṇa a de sa ville : les lampes ne se sont pas éteintes, les fleurs n'ont pas fané. La cité paraît plus vivante et joyeuse que jamais. Le lecteur sait pourtant que Rāvaṇa voit juste. La tristesse du bois d'*aśoka* s'étendra à toute la ville, telle une malédiction provoquée par le chagrin de Sītā. Elle se tient déjà en embuscade, prête à éteindre les flambeaux, à flétrir la végétation. Elle a atteint la salle du trône, devenue un espace de lamentations. Elle guette le temple Nikhumbilā, où Meghanāda accomplit ordinairement les dévotions destinées à le rendre invincible, mais où il trouvera la mort sans même pouvoir se

1 Dans la traduction hindie, le sexe des chanteuses devient clair par l'usage du féminin *gāyikāen* (*MV* p. 204).

défendre. L'espace divin de la cité devient un espace tragique : les dieux eux-mêmes se lamentent sur le sort de Lañkā¹, plainte d'autant plus vive que la ville est assimilée à une femme infortunée. Elle exemplifie ainsi la précarité de l'existence humaine, qui passe d'un bonheur lumineux au plus noir malheur en l'espace d'un instant². Cette dimension tragique, qui rappelle Troie dans la tradition grecque, s'oppose à l'archétype mis en place par l'héritage indien.

II) Entre Lañkā et le monde

A) À la croisée des mondes

La vulnérabilité de la cité tire en partie son origine des autres espaces qui assurent le rôle de tampon entre elle et le reste de l'univers. Dans la tradition indienne, Lañkā assiégée est coupée du monde, puisque les redoutables guerriers de Rāma montent féroce­ment la garde devant chacune de ses portes³. Mais dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, les personnages antagonistes circulent et se rencontrent, même indirectement, au sein de ces lieux intermédiaires. Ils s'affrontent sur le champ de bataille, dont la représentation reste fidèle à la représentation classique. Il n'en va pas de même du temple dédié à Caṇḍī ou de Pramoda Park, créations de Dutt destinées à agrandir la ville et à en dramatiser l'espace. Le temple implique les divinités dans le conflit : il permet la confrontation des univers humain, divin et démoniaque. Pramoda Park représente au contraire un havre de paix préservé de l'extérieur, où Meghanāda et son épouse peuvent jouir de leurs derniers instants de bonheur, loin du tragique circonscrit à Lañkā.

1) Le champ de bataille, espace de la mort

Le champ de bataille se situe entre la ville et le camp de Rāma. Dans les *Rāmāyaṇas*, il

1 La terre tremble et clame : « Oh, my city/ of the rākṣasas, this plight of yours – you who used to be./ O golden lady, the very ornament of the world ! [Oh cité miennne des *rākṣasas*, quelle est ton extrémité toi qui étais autrefois, ô dame dorée, l'ornement même du monde !] », *SM* p. 162.

2 Alors que Lakṣmaṇa s'exstasie devant les richesses de Lañkā, Vibhīṣaṇa répond : « But nothing is forever in this mundane life. [Mais rien ne dure dans cette existence terrestre] », *SM* p. 164.

3 « Encamped before the eastern gateway was the warrior Nīla, most/ difficult to best in warfare ; at the southern gate stood/ Angada, a fighter with unseasoned strength (...)/ At the northern gate stood guard the king himself, Sugrīva,/ a lion of a hero. And Dāśarathi watched the/ western gate./ (...) The opposition ranks had surrounded/ golden Lañkā, [Campé devant la porte Ouest se tenait le guerrier Nīla, extrêmement difficile à surpasser au combat. À la porte sud se dressait Angada, un combattant à la force juvénile. Et Dāśarathi surveillait la porte Ouest. (...) Les rangs adverses avaient entouré la cité dorée de Lañkā.] », *SM* p. 76. Cette vision de Lañkā assiégée complète celle, vue d'en haut, de ses richesses.

constitue le seul espace possible de rencontre entre les deux clans¹. De ce fait, une partie non négligeable du *Yuddha Kāṇḍa*, l'avant-dernier livre, se déroule en ces lieux. Or, si Dutt décrit le champ de bataille de façon traditionnelle, il l'investit assez peu, contrairement à Vālmīki ou Kṛttivāsa. Lorsque Rāvaṇa monte sur les remparts, au début, il l'embrasse du regard. Mais aucun épisode ne s'y déroule avant la mort de Meghanāda et l'affrontement qui s'ensuit pour le venger. Conformément à la tradition, Dutt décrit un lieu effrayant, caractérisé par la présence de multiples charognards, naturels ou surnaturels :

« Jackals, vultures, buzzards
 dogs, and bands of ghouls milled about noisily. Some flying,
 some were squatting, others squabbled. Some would beat their wings to
 try to scare away their fellow creature who were just as
 greedy. Some, bellowing and squawking, giddy with glee, doused
 their flames of hunger ; some sucked rivulets of blood !
 [Des chacals, des vautours, des buses
 des chiens et des bandes de goules s'agitaient bruyamment. Certains volaient
 d'autres se tapissaient, d'autres se querellaient. Certains battaient leurs ailes,
 tentant d'effrayer et de faire fuir leurs congénères, qui étaient aussi
 avides qu'eux. D'autres, beuglant et braillant, étourdis de joie, éteignaient
 la brûlure de leur faim. D'autres aspiraient des rus de sang] », *SM*, p. 76²

L'énumération des créatures et de leurs actions peu ragoûtantes crée une horreur insistante et presque gratuite³, qui n'apparaissait à ce point dans aucun des *Rāmāyaṇas*. Dutt l'accentue en recensant les morts par une longue litanie d'autant plus frappante que seuls des *rākṣasas* semblent y figurer⁴. Le champ de bataille incarne donc dans un premier temps l'espace de la mort. Aucune indication géographique ne permet de le situer : seul le spectacle des charognards, le bruit de leurs altercations, ou l'odeur, implicite, le distinguent. Dutt procède ainsi à une sorte d'inversion de la tradition : dans les *Rāmāyaṇas*, on montre les combats avant le champ de bataille jonché de morts. Dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, la mêlée s'opère bien après la description, au septième chant. Mais alors, l'espace où les combattants s'assailent se caractérise uniquement par les sons, le spectacle de l'action guerrière, et l'émotion née de celle-ci⁵. Après le combat, Dutt accorde

1 Le temple où Meghanāda sacrifie, et où il finit par être vaincu, se situe en marge du champ de bataille chez Vālmīki, et non à l'intérieur de Laṅkā, comme chez Dutt.

2 La traduction hindie aide à mieux comprendre ce que sont ces « goules » : il s'agit bien sûr de *piśāca*, sorte de démons se nourrissant de la chair des morts, comme les goules. En revanche, Maithilīśaraṇ Gupta ne reprend pas l'hyperbole des rivières de sang dans *Meghanādavādha* p. 148-149.

3 Dans les *Rāmāyaṇa*, les charognards apparaissent surtout comme signes répétés de mauvais présage.

4 « Countless broken chariots, chariot drivers, mahouts, horsemen, lancers,/ and troops of soldiers higgledy-piggledy strewn around !/ Their armor, shields, sabers, spears, bows, arrows, quivers, cudgels,/ battle-axes glinted here, there – gem-studded coronets, turbans and accoutrements, all awe-inspiring. Among/ instruments sprawled the musicians. (...) so the many *rākṣasas* had been felled by/ arrows of the Rāghava champion. [D'innombrables chars brisés, des conducteurs, des cornacs, des cavaliers, des lanciers et des troupes de soldats étaient disséminés partout, désordonnés ! Leurs armures, leurs boucliers, leurs sabres, leurs lances, leurs arcs, leurs flèches, leurs carquois, leurs gourdins, leurs haches miroitaient ici et là avec des diadèmes incrustés de pierreries, des turbans et des équipements de guerre. Les musiciens gisaient parmi leurs instruments. Ainsi nombre de *rākṣasas* s'étaient effondrés sous les flèches du héros Rāghava.] », *SM*, p. 77.

5 « Ten thousand conch shells, like the sea itself, blared/ all around. Heroic archers twanged their bowstrings until/ the

de nouveau une brève représentation visuelle à l'aire martiale, ceinturée d'une centaine de feux, alors que Lakṣmaṇa y gît. Seul le trépas semble conférer une consistance optique à ce lieu. Le champ de bataille constitue un espace intermédiaire de la mort et de l'instabilité, qui risque de déferler sur Laṅkā et de la dévaster entièrement.

2) *Un espace de contacts : le temple de Caṇḍī*

L'espace semble en effet prendre parti pour Rāma : les lieux intermédiaires de rencontre favorisent la constitution d'alliances nouvelles. Emplacement privilégié des contacts entre dieux et *rākṣasas*¹, le temple de Caṇḍī se prête à la *pūjā* (offrande à la divinité) de Lakṣmaṇa². L'édifice, placé à la croisée des mondes, manifeste l'arrêté du destin parce qu'il paraît irrémédiablement lié à la transcendance. Il se situe dans la forêt, traditionnellement conçue en Inde comme un espace marginal, dévolu aux ascètes, ou à ceux qui quittent la vie active afin de se rapprocher de la divinité³. Lakṣmaṇa y rencontre par conséquent le dieu Śiva et les illusions de Māyā, parmi lesquelles un lion rappelant la sauvagerie de l'endroit. Une succession d'épreuves, qui introduit peu à peu Lakṣmaṇa au cœur du divin, rythme l'approche du lieu. Vibhīṣaṇa et Lakṣmaṇa empruntent d'abord la porte nord de Laṅkā, où ils saluent Sugrivā. Le temple se situe à l'intérieur de Laṅkā, alors qu'il semble ouvrir sur un autre espace. Les héros poursuivent leur chemin vers le nord, avant d'arriver à l'entrée de la forêt. Là les attend Śiva, gardien de la porte, qui les laisse passer. Ils rencontrent ensuite un lion terrifiant, mais celui-ci s'enfuit lorsque Lakṣmaṇa tire l'épée. Une tempête éclate, un feu de forêt se déclenche, Laṅkā tremble. Le héros ne bouge pas : la tourmente cesse. Le frère de Rāma a affronté la plus terrifiante des épreuves avec succès.

La forêt se transforme alors en lieu idyllique semblable à tous les lieux de plaisance de la littérature indienne : la musique et les chants de femmes retentissent. Près d'un bassin, des nymphes

ear no longer heard. Arrows shot across the skies, and, / with the might of lightning bolts, they pierced leather armor, shields / and bodies, causing blood to flow in torrents. / (...) And the battlefield filled with an excruciating dissonance. [Dix mille conques sonnèrent partout, comme la mer. Des archers héroïques firent résonner les cordes de l'arc jusqu'à ce que l'oreille devienne sourde. Des flèches tirées à travers le ciel avec la puissance de l'éclair percèrent les boucliers de cuir, les corps et firent couler le sang à torrents. Le champ de bataille s'emplit d'une douloureuse dissonance.] », *SM* p. 189. Maithilīśaraṇ Gupta rend ce que Seely a traduit « excruciating dissonance » par *bhairāvaninād* [son ou cri effrayant], *MV*, p. 284.

1 « The ruler of the rākṣasas worships Satī in that grove. », *SM*, p. 143. Ce temple apparaît donc, à l'instar de Pramoda Park, un prolongement de Laṅkā et un double du temple Nihumbilā où officie Meghanāda pour acquérir son invincibilité.

2 Le temple de Caṇḍī et l'épisode qui lui est lié peuvent évoquer l'offrande de lotus bleus que Rāma consacre à la Déesse dans le *Rāmāyaṇa* de Kṛttivāsa, épisode dont l'auteur Nirālā a tiré le célèbre poème *Rām kī Śakti pūjā*. Cependant, Rāma accomplissait l'offrande dans sa tente, sur son propre territoire. Il ne pénètre pas dans Laṅkā tant que Rāvaṇa n'est pas vaincu. En outre, la *pūjā* de Rāma est montrée du point de vue de Śakti au deuxième chant.

3 Voir à ce sujet MALAMOUD Charles, « Village et forêt dans l'idéologie de l'Inde brahmanique » in *Cuire le monde, rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris : La Découverte, 1989, Coll "Les Textes à l'appui", p. 93-114.

parées de bijoux et d'ornements se baignent, cueillent des fleurs, jouent de la *vīṇā*, dansent. Les coucous font résonner l'air de leurs chants mélodieux, des brises parfumées embaument les lieux. Mais il s'agit d'un dernier défi, destiné à éprouver la vertu de Lakṣmaṇa : les jeunes filles disparaissent dès qu'il refuse de se joindre à elle. Enfin, il atteint le lac, et le temple, reconnaissable par ses caractéristiques traditionnelles (une lampe allumée, des fleurs disposées en offrande, différents types de cloches, de l'encens). Une fois l'offrande accomplie, la Déesse apparaît au guerrier. Le nombre des épreuves que Lakṣmaṇa affronte correspond à l'identité profonde de cet espace à la croisée des mondes¹. Le temple de Caṇḍī préfigure tous les lieux où évoluent les dieux, même si, contrairement aux demeures divines, les humains peuvent les y rencontrer quand ils le souhaitent. Toutefois, il demeure intrinsèquement lié à Laṅkā : le pépiement des oiseaux qui entendent la voix de la Déesse éveille Meghanāda, preuve de sa proximité avec le palais de Rāvaṇa. Il participe aussi pleinement de son malheur, et de celui de la ville : les paroles de Śakti, et le gazouillement des charmants volatiles annoncent la mort du guerrier invincible. L'inadéquation entre l'espace censément dévolu aux *rākṣasas* et leur destin tragique éclate lorsque se crée une adéquation nouvelle au service de leur ennemi. Elle atteindra son paroxysme après la mort de Meghanāda : les lieux dans lesquels évolue Pramīlā à son réveil demeurent tout aussi paradisiaques², et ne trahissent pas le décès du maître des lieux, alors que l'épouse dévouée en ressent les signes dans son corps³. Cette inadéquation trahit le tragique et rompt avec la tradition.

B) *Pramoda Park, morceau du dedans laissé au-dehors*

Est-ce à cause de ce tragique que le seul lieu de plaisance humain et pérenne se trouve en-dehors de la ville ? Pramoda Park, qui abrite les amours de Meghanāda et de son épouse Pramīlā, se

1 Ainsi que l'explique Charles Malamoud, le chiffre quatre désigne toujours, dans la pensée hindoue, les notions à la marge. Le quatrième Veda, le quatrième *padā* d'une strophe védique, qui résonne hors des confins, le quatrième âge de l'homme, qui a quitté le monde afin de se consacrer à son salut ont tous pour point commun d'inclure une dimension anagogique, « Sémantique et rhétorique ds la hiérarchie hindoue des buts de l'homme » in *Cuire le monde, rite et pensée dans l'Inde ancienne*, p. 137-162.

2 « Overjoyed, blossom-tressed Mother Earth smiled,/ a string of pearls about her throat. As propitious music/ waxes in a temple at the time of celebration,/ so swelled waves of sweet notes throughout forest groves. Lotuses/ shone in splendor upon pellucid waters while on land/ the golden sunflower coveted as much attention. [Transportée et tressée de fleurs, la Terre Mère sourit, un cordon de perles à la gorge. Des vagues de notes plaisantes surgirent des forêts, de même que la musique propice s'amplifie dans les temples au moment de la célébration. Des lotus brillaient splendidement sur les eaux limpides cependant que sur terre le tournesol doré convoitait la même attention.] », *SM* p. 176.

3 « Why, my dearest, do I find myself/ incapable of wearing jewelry ? (...) My right eye twitches/ constantly ; my heart cries out. [Pourquoi très chère me trouvé-je incapable de porter des bijoux ? Mon oeil droit ne cesse de papilloter. Mon cœur pousse des cris.] », *SM* p. 176. Ces signes sont des présages traditionnels de veuvage : rappelons qu'en Inde la veuve ne porte plus d'ornements ni de bijoux d'aucune sorte, puisqu'ils constituent les symboles de son statut de femme mariée.

situé en effet hors de Laṅkā : la déesse Kamalā doit voler pour y parvenir, même si ce déplacement ne dure qu'un court instant¹. De la même manière, Pramīlā gagne la cité à cheval pour rejoindre son époux². Cet espace s'établit donc comme une extension écartée de Laṅkā, ce qui donne lieu à des scènes assez étonnantes, par exemple lorsque Pramīlā tente de passer avec ses guerrières. Alors que la cité subit un siège rigoureux, alors que des guerriers redoutables gardent chacune des portes, et que seule la magnanimité de Rāma permet à la jeune femme de passer sans incident, Meghanāda et son épouse circulent entre cet espace dévolu à leurs voluptés, et la ville de Laṅkā. Pour Pramīlā, ce déplacement s'avère problématique : elle doit obtenir l'assentiment de l'adversaire afin de pouvoir l'accomplir, et ne pourra pas revenir sur ses pas. Chez Dutt, Meghanāda est confronté au même problème : une fois entré, il ne pourra plus jamais quitter sa cité, qui deviendra en quelque sorte son tombeau. Mais, si l'on se réfère aux *Rāmāyaṇas*, le jeune homme a déjà combattu les ennemis : il n'est pas resté confiné dans Pramoda Park depuis le début des hostilités. Il a donc circulé d'un lieu à l'autre sans aucun souci, en empruntant les voies célestes. Par conséquent, lorsque son épouse proclame qu'il est un prisonnier virtuel à l'intérieur de Laṅkā, le lecteur ne peut que s'étonner³. Le statut intermédiaire de cet espace, inconnu des *Rāmāyaṇas*, affaiblit l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, altérant la vraisemblance fictionnelle. L'auteur se hâte de combler cette béance en retenant ses personnages à l'intérieur de Laṅkā, comme si la ville les avait happés dans sa mécanique tragique.

Pramoda Park semble de fait entrer en contradiction avec l'espace fatal de Laṅkā, même s'il constitue aussi un prolongement de la cité, par sa magnificence. Décrit à deux reprises, une fois en lien avec Meghanāda et une fois en lien avec Pramīlā, il a toutes les caractéristiques d'un *locus amoenus* indien. Le palais dans lequel vit Meghanāda regorge de richesses, et évoque un lieu divin, comme le sous-entend la comparaison avec Vaijayanta, le palais d'Indra⁴. Dans le jardin, à l'ombre des grands arbres, des oiseaux chantent, des fleurs éclosent par milliers, des abeilles font entendre

1 Kamalā « set out to where far away was Meghanāda (...) Through the void sped Kamalā./ Moments later Hṛṣīkeṣa's sleek-haired darling reached the place where ever-winning Indrajit was seated. », *SM* p. 85. La traduction hindie de Maithiliśaraṇ Gupta est en désaccord avec celle de Seely sur la question de la grande distance, mais représente toutefois Kamalā en train de voler : « *Yahān Keśava kī kāmanā (...)/ calī uṛake/ Vāsava kā trās jahān vīr Meghanāda thā./ Śīghr Hṛṣīkeśa-Priya Kamalā sukeśini/ pahuncī, jahān thā vīr cir ranavijayī Indrajit.* », [L'amour de Keśava s'envola et partit là où se trouvait le courageux Meghanāda, terreur de Vāsava./ Bientôt la bien-aimée aux cheveux brillants de Hṛṣīkeśa arriva là où était le puissant et perpétuel vainqueur de rois Indrajit.] *MV*, p. 159. Les adverbes de lieu corrélés *yahān* et *jahān* construisent une sorte de symétrie et d'organisation de l'univers. L'adverbe de temps *Śīghr* dénote lui aussi un laps de temps bref.

2 « Shortly, that moon-faced one reached the western gate. [Rapidement la beauté au visage de lune atteignit la porte Ouest] », *SM* p. 110. La traduction hindie est plus imprécise : « *Kuch kṣan mē hī...* » [En quelques instants...], *MV*, p. 189. Cependant l'adverbe *hī* donne aussi cette impression de brièveté.

3 « Indrajit is now a virtual captive inside Laṅkā. [Indrajit est maintenant virtuellement captif à l'intérieur de Laṅkā.] », *SM*, p. 109.

4 « It seemed/ a mansion like Vaijayanta – on rows of/ handsome golden pillars topped by diamond stood (...) the palace made of gold [Ce palais était un émule de Vaijayanta. Fait d'or, il se dressait sur des rangées de magnifiques piliers dorés et surmontés de diamants] », *SM*, p. 85.

un doux bourdonnement, l'eau frémit, la musique résonne¹. Même lorsque le silence se fait, à cause de la nuit ou du chagrin de Pramīlā séparée de son époux, l'espace demeure chargé de vie, si bien que ses différents éléments s'anthropomorphisent : les lotus sourient, les rayons de lune jouent, les arbres imitent le front et la chevelure d'une belle². Cet espace sollicite et comble les sens : la vue à travers le spectacle des fleurs et des plantes, l'ouïe par les chants humains et animaux, l'odorat et le toucher grâce aux brises parfumées. Enfin, comme tout lieu idyllique indien, il s'avère propice aux plaisirs amoureux, et s'avère influencé par une conception *śṛṅgārique*³ de l'espace. Dutt introduit certes une variation en transformant les femmes qui le peuplent en guerrières. Mais sous leurs armures soupirent des corps prêts à l'amour, comme le montre le contraste entre leurs armes et leurs poitrines, les parures qui soulignent leurs formes féminines, ou, de façon moins subtile, la comparaison avec des éléphants en chaleur⁴. La description diffère profondément de celle qui est donnée du bois d'*aśoka*, qui déçoit les attentes liées aux espaces idylliques. Même lorsque Pramīlā est affectée par le *viraha*⁵, comme Sītā, Pramoda Park ne devient pas aussi lugubre que le lieu de l'emprisonnement, peut-être parce que l'épouse *rākṣasa* peut partir à la rencontre de son bien-aimé, ou peut-être parce que le bois est enclos dans Laṅkā. La cité, saisie par le tragique, ne semble plus pouvoir intégrer de lieu idyllique réel, si bien que Pramoda Park est repoussé aux marges, morceau de dedans laissé au-dehors. En outre, s'il demeure conforme aux espaces archétypaux de la

- 1 « From the/ branches cuckoos cooed ; bees hummed as they meandered ; flower/ buds were blooming ; leaves were rustling ; vernal breezes blew ; and/ cascades, gurgling, tumbled. (...) The *muraja*, *vīṇā* flute, and *saptasvarā* sounded ; waves of music, spilled out everywhere, blending with yet other sounds to fill/ one's mind with rapture. [Sur les branches les coucous chantaient. Les abeilles bourdonnaient en allant çà et là. Les boutons de fleur s'épanouissaient. Les feuilles bruissaient. Des brises printanières soufflaient et des cascades murmurantes dégringolaient. (...) La *muraja*, la *vīṇā*, la flûte, et les *saptasvarā* résonnaient : des vagues de musique qui se répandaient partout se mélangeaient avec d'autres sons et remplissaient l'âme d'extase.] », *SM*, p. 85.
- 2 « through the grove where moonbeams/ played on ponds/ thus causing lotuses to smile. Bumblebees buzzed, cuckoos/ cooed, blossoms blossomed, and a line of fireflies shone from the/ forehead of a row of trees (like a jeweled part in her/ sylvan hair.) Southern breezes blew, causing leaves to murmur. [à travers le bois où des rayons de lune jouaient sur les bassins, provoquant ainsi le sourire des lotus. Les coccinelles bourdonnaient, les coucous chantaient, les fleurs s'épanouissaient, et un alignement de lucioles brillaient sur le front des arbres, comme un bijou dans sa chevelure sylvestre. Des brises venues du sud soufflaient et faisaient murmurer les feuilles] », *SM*, p. 107. La traduction hindie emploie les mêmes verbes anthropomorphisants : *khelnā* pour « jouer » (*kheltī thī kaumudī/* le clair de lune jouait), les lotus sont qualifiés de *praphull* (joyeux, gais, rieurs), en outre les coccinelles chantent (*bhring gāte the*).
- 3 Le terme renvoie à la théorie des *rasas*. Le *śṛṅgāra* désigne le *rasa* amoureux.
- 4 « Golden/ coats of mail covering high breasts seemed like nets of sunbeams/ draped upon full-blooming lotuses./ The arrows in their/ quivers were keenly tipped, yet sharper still the darts from their/ almond eyes./ They, intoxicated on youth's liquor, paced/ like female elephants in heat in spring. Ornamental/ girdles sonorously jingled from about their well-formed/ hips ; around their ankles anklets tinkled.[Les cottes de maille dorées qui couvraient les hautes poitrines ressemblaient à des filets de soleil drapés sur des lotus épanouis. Les flèches dans leurs carquois étaient affûtées, mais moins que leurs yeux en amande. Ivres de la liqueur de la jeunesse, elles allaient comme les éléphants en chaleur au printemps. Parées de ceintures qui tintaient de façon sonore sur leurs hanches bien formées, elles portaient des bracelets tintinnabulants à leurs chevilles] », *SM*, p. 86.
- 5 Le *viraha*, ou nostalgie amoureuse, est un *topos* de la poésie amoureuse et dévotionnelle indienne. La femme qui le ressent se consume du manque de l'être chéri, et dépérit comme une fleur fanée. Le seul remède pour elle consiste en la réunion avec le bien-aimé. À ce sujet, voir les travaux de Charlotte Vaudeville : VAUDEVILLE Charlotte, « La Conception de l'amour divin chez Muhammad Jayāsī : virah et 'ishq », *Journal Asiatique*, 1962, tome CCL, p. 351-367.

littérature classique indienne, les rapports qui se nouent entre lui et le reste du monde semblent assez inédits.

III) En dehors de Laṅkā : entre espace divin et espace humain

A) *Ce cosmos dont Laṅkā est le centre*

1) *Espaces humains*

Les lieux intermédiaires forment des zones de contact avec l'extérieur de Laṅkā. Or dans les faits, celle-ci constitue le pivot de l'univers diégétique, réparti entre espaces divins et espaces humains. Le narrateur privilégie le premier type au second, en partie parce qu'ils constituent des doubles de Laṅkā. Il ne dépeint donc à aucun moment le camp de Rāma, seul lieu humain visible dans le présent du récit. On devine qu'il se situe non loin de la cité dorée, dans la mesure où Hanumān y mène la messagère de Pramīlā à pied depuis la porte Ouest. Mais on ne sait pas à quoi il ressemble, ni quelles matières le forment¹. Conformément à la tradition, l'espace se définit exclusivement par ses différents occupants, principalement Rāma : tous les déplacements à l'intérieur du camp aboutissent en effet à son pavillon². Cette imprécision rend difficile la représentation du lieu pour le lecteur, contrairement à Laṅkā, qu'il parvient à se figurer aisément, puisque l'espace est abondamment décrit dès le début du récit. De ce fait, on s' imagine plus aisément la ville, et on s'identifie donc davantage à ses habitants. Au contraire, dans les *Rāmāyaṇas*, le lecteur se projette davantage dans le camp de Rāma, avec le héros.

Un autre espace humain pourrait cependant concurrencer en partie Laṅkā, s'il n'appartenait à un passé idéalisé : l'ermitage de Pañcavaṭī, aux bords du fleuve Godāvarī, où Sītā a coulé des jours

1 Lorsque la messagère est amenée devant Rāma, Seely traduit le mot bengali originel par *tent* (« Inside his **tent** sat the gemstone of the Raghus. » , *SM*, p. 112), qui évoque tout de suite une construction de toile, mais Gupta choisit un mot au sens bien plus large en hindi, *śivir*, qui désigne plutôt le campement militaire dans son ensemble (« *Raghukulratna prabhu baiṭhe haī śivir meṃ* [Le seigneur joyau des Raghū est assis dans le camp.] », *MV*, p. 192) Il en est de même lorsque Rêve descend auprès de Lakṣmaṇa : Seely utilise le mot *tent* (p. 142) et Gupta *śivir* (p. 228). Gupta utilise enfin ce terme lorsque Lakṣmaṇa revient auprès de Rāma au sixième chant, alors que Seely emploie le terme camp : « Hero Saumitri the lion left that woods, returning/ to the **camp** where the lordly Raghū king was waiting. [Saumitri le héros lion quitta ces bois, retournant au camp où attendait le puissant roi Raghū.] » , *SM*, p. 155.

2 « that elephant of warriors strode (...) to where his lord, monarch of the Raghus, stood. [cet éléphant parmi les guerriers marchait vers l'endroit où son seigneur souverain des Raghū se tenait.] », , *SM*, p. 142. Dans la traduction hindie l'adverbe de lieu employé, *jahān*, est tout aussi imprécis que *where* : « *Raghukul-rāj prabhu āp jahān baiṭhe the* [où est assis le seigneur souverain des Raghū.] », *MV*, p. 228. Il en est de même lorsque Lakṣmaṇa revient auprès de Rāma au sixième chant : *where* équivaut alors au *jahān* de la traduction hindie.

heureux avec son époux après la sentence injuste de l'exil. La splendeur du site impressionne tant ses hôtes que l'épouse de Rāma s'avoue incapable de la dire¹. Elle décrit pourtant les lieux comme un véritable espace idyllique, conformément à la tradition². On y entend le chant de la *vīṇā* dont joue la déesse des bois, ainsi que celui du coucou. Sītā s'y amuse avec des faons. L'ombre des arbres devient son amie intime, les plantes ses enfants, l'abeille son gendre³. Les hommes vivent en adéquation avec le cosmos, comme le montre l'identification de l'humain au végétal : Sītā compare le couple qu'elle formait avec son mari avec celui de la vigne unie au manguier⁴. Bien sûr, la nostalgie embellit cet espace, d'autant plus qu'il fait renaître les souvenirs d'une époque heureuse où la jeune femme vivait encore avec son époux bien-aimé. Néanmoins, la pureté paradisiaque des lieux surpasse les espaces idylliques de Laṅkā. Les sites humains oscillent entre l'imprécision du présent et la féerie inaccessible du passé. De ce fait, ils exemplifient l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur : à l'extérieur de Laṅkā demeurent les lieux associés à l'ennemi, même s'ils ne se distinguent pas toujours par une forme d'hostilité. Sītā confinée à l'intérieur aspire à sortir, alors que les siens font tout pour entrer dans la ville.

2) *Des espaces divins centrés autour de Laṅkā*

Les autres lieux qui se trouvent hors de la cité dorée constituent autant d'endroits divins, où les humains n'entrent pas. Ils s'agencent selon une conception verticale du monde (enfers souterrains/ surface de la terre/ résidence des dieux dans les cieux ou au sommet de hautes

1 « Alas, companion, how shall I describe the charm of those deep woods ? [Hélas chère compagne, comment puis-je décrire le charme de ces bois profonds ?] », *SM*, p. 126. L'indicible constitue une topique de la poésie épique indienne, particulièrement chez Kṛttivāsa, dès lors qu'on tente de décrire quelque chose d'admirable. Le narrateur du *Poème de l'ass* *Meghanāda* l'utilise également pour décrire Laṅkā.

2 À l'instar du *locus amoenus* européen, le *locus amoenus* indien, qu'on rencontre dans un certain nombre d'œuvres classiques (*Śakuntāla*, *Rāmāyaṇa* etc.) se définit par des sources, des fleurs, de l'herbe, des oiseaux chanteurs, des brises parfumées. Pour plus de précision, se reporter à la partie sur les *loci amoeni* chez Aurobindo.

3 « I would in my dreams/ always hear the sylvan *vīṇā* in Vanadevī's hands ;/ or I would sometimes sit upon a lake shore and watch the amorous play of heavenly maidens, clothed in sunbeams,/ as they sported among lotus clusters. (...) / I would now and then spread out a deerskin/ (oh my, speckled in a hundred shades !) beneath some tree and/ sit, speaking to the shade as if she were my bosom friend ;/ or from time to time I skipped and played with a doe in the forest (...) / I gave the young vine to the tree in marriage, chaste one. And/ when the couple budded, I kissed the tender sprouts, calling/ all of them with pleasure my granddaughters ; when the bee buzzed,/ respectfully I would hail him as my grandson-in-law. [Dans mes rêves, j'entendais toujours la *vīṇā* sylvestre dont joue Vanadevī. Parfois je m'asseyais au bord du lac et regardais les jeux amoureux des nymphes divines vêtues de soleil pendant qu'elles s'ébattaient parmi des grappes de lotus. J'étendais de temps en temps une peau de daim – tachetée, oh mon Dieu, d'une centaine de nuances – sous un arbre et m'asseyais, parlant à l'ombre comme si elle était mon amie intime ou quelquefois, je sautillais et jouais avec un daim dans la forêt. Je donnais la jeune vigne à l'arbre en mariage, ma chaste amie. Quand le couple bourgeonnait, j'embrassais les tendres pousses et les appelait toutes mes petites-filles, avec plaisir. Quand le faux-bourdon bourdonnait, je le saluais respectueusement du titre de petit gendre.] », *SM*, p. 126.

4 « I would sit there at my husband's feet like a vine/ at the feet of a mighty mango tree. [Je m'y asseyais aux pieds de mon époux comme une vigne se tient au pied d'un puissant manguier] », *SM*, p. 127.

montagnes) qui rappelle l'organisation occidentale de l'univers. Toutefois, contrairement à la pensée judéo-chrétienne, on rencontre également les divinités au milieu des hommes, dans leurs temples, ce qui inaugure une sorte d'hybridité entre les conceptions occidentale et indienne du monde. Le cosmos s'articule aussi bien verticalement qu'horizontalement. Indra va trouver Śiva et Pārvatī sur le Kailāśa, accomplissant un voyage horizontal. Les dieux Śiva, Māyā, ou Caṇḍī apparaissent auprès des protagonistes sans qu'il soit fait mention d'un déplacement quelconque, comme s'ils étaient dotés du pouvoir de télétransportation. Kamalā vit parmi les *rākṣasas*, dans son temple de lotus¹. Ce lieu, tout en gardant sa spécificité sacrée², demeure immanquablement lié à Laṅkā, non seulement à cause de son ancrage géographique, mais aussi de sa richesse : les fleurs sont assimilées à des bijoux, omniprésents dans la cité³. La divinité existe dans un rapport organique avec les lieux qu'elle protège, elle ne se réfugie pas uniquement sur d'inaccessibles hauteurs.

Le réseau de déplacements tissé entre ces différents sites aboutit en outre toujours à la cité des *rākṣasas*, comme si elle constituait le point central de cette géographie mythique et renversait en partie la hiérarchie des mondes, contrairement à la tradition indienne. Les occupants du camp montent la garde devant ses portes, et pénètrent dans son enceinte à deux reprises⁴, alors que les habitants de Laṅkā ne cherchent pas à entrer dans l'espace où séjournent leurs adversaires. Les dieux ne cessent d'aller et venir entre Laṅkā et les différents lieux qui leur sont dévolus. Śiva y envoie son messager Vīrabhadra, puis le dieu du feu, Agni afin d'escorter les âmes de Pramīlā et Meghanāda. Lakṣmaṇa rencontre d'ailleurs le terrifiant dieu ascète près du temple de Caṇḍī. Mais le réseau de déplacements tramé autour de Laṅkā s'entrelace essentiellement grâce à Kamalā, la déesse pénate de la cité. Dès le premier chant, Vāruṇī lui envoie une messagère. Par la suite, la déesse Māyā se déplace en personne dans son temple afin de lui demander l'autorisation d'aider Lakṣmaṇa.

1 « The **lotus**-home where/ the **lotus**-lady, love of Keśava, sat upon her/ **lotus**-throne there in Laṅkā city. [la maison de lotus à Laṅkā où l'amour de Keśava, la dame-lotus, s'asseyait sur son trône de lotus] », *SM*, p. 82. Rappelons que le lotus, en plus d'être l'un des comparants favoris de la poésie classique indienne, constitue l'un des emblèmes de la déesse Lakṣmī, dont Kamalā représente une forme.

2 L'endroit est saturé d'aromates et autres offrandes à la déesse : « Redolent sandalwood and myrrh smoldered in/ a hundred golden censers permeating her temple/ with their scents. Upon some platters made of gold were arranged/ divers gifts and sundry *pūjā* offerings. Golden lamps/ in a row were alight, each filled with fragrant oils [Le santal et la myrrhe odorants fumaient dans une centaine d'encensoirs dorés et propageaient leurs parfums dans son temple. Sur des plateaux d'or étaient disposés divers dons et offrandes pour la *pūjā*. Des lampes agencées en rangée brillaient, chacune emplie d'huile odorante.] », *SM*, p. 82. Notons que le temple est bien plus riche que son homonyme consacré à Caṇḍī, dans lequel se rend Lakṣmaṇa, peut-être parce qu'il s'enorgueillit d'abriter une déesse à temps complet.

3 « Bouquets shone resplendently/ everywhere, just like congeries of gems in Dhanada's golden vault. [Des bouquets resplendissants brillaient partout comme des grappes de pierreries dans la voûte dorée de Dhanada] », *SM*, p. 82. Rappelons que le plafond de la salle du trône est également fait d'or. En outre, Dhanada correspond à l'un des noms du dieu Kubera, demi-frère de Rāvaṇa, pour lequel l'architecte divin Viśvakarmā avait érigé la cité de Laṅkā, à l'origine, ce qui est raconté dans le dernier chant du *Rāmāyaṇa* de Vālmīki.

4 Seul Rāma arpentera un autre site, en une sorte de parenthèse au récit. Hanumān aussi quitte l'espace de Laṅkā lorsqu'il va chercher les simples nécessaires à la résurrection de Lakṣmaṇa sur le mont Gaṇḍhamādana. Cependant cet épisode n'est pas raconté par le narrateur : on devine juste que Rāma a suivi le conseil de son père et envoyé Hanumān, comme il le préconisait.

Kamalā se rend elle-même deux fois à Vaijayanta : Indra et Śacī deviennent d'ailleurs pratiquement ses messagers auprès d'Indra et Pārvatī. Certes, les dieux dépêchent aussi des émissaires vers le camp de Rāma¹. Ils se transportent en personne après du héros afin de l'aider lors de la bataille. Toutefois, les différents personnages descendent toujours des lieux divins vers le camp, jamais le contraire : le réseau de déplacements s'organise à sens unique, contrairement à celui de la cité.

Cette centralité de Laṅkā transparait également grâce à la représentation des lieux célestes que la cité dorée surpasse à bien des égards. Vaijayanta semble certes à bien des égards supérieure à Laṅkā. Le parasol royal est d'argent et de gemmes, de même que les chasse-mouches². Des êtres célestes, *apsāras* et *rāgas*, font résonner leurs douces mélodies, ou éblouissent les regards par leurs chorégraphies. Les jouissances que les personnages y goûtent semblent plus complètes, puisque des plats raffinés flattent le sens gustatif, absent des descriptions de Laṅkā³. Mais paradoxalement, l'espace est bien moins saturé de comparaisons divines que la cité dorée. S'il semble normal de ne pas comparer Vaijayanta à elle-même, certains rapprochements opérés lors de la présentation de la salle du trône induisent en effet une prédominance de Laṅkā : l'évocation du serpent cosmique Śeṣa pour caractériser les piliers, le parallèle entre le porteur de parasol et le dieu de l'amour, entre les gardes et Rudra, ou entre les brises et la musique de Kṛṣṇa à Gokula⁴. Enfin, Dutt n'a de cesse d'assimiler la cité dorée à une déesse, alors que Vaijayanta demeure un simple édifice. Par conséquent, Laṅkā, bien que terrestre, paraît plus céleste que le royaume d'Indra, ce qui contredit la hiérarchie traditionnelle des espaces.

Parmi les lieux divins, seule la résidence de Śiva et Pārvatī surpasse Laṅkā, puisque la topique de l'indicible la caractérise⁵. Toutefois, il la décrit très peu, comparativement aux autres lieux : le motif de l'inexprimable paraît alors presque une façon de l'évacuer. En outre, il l'assimile à un corps humain, ce qui la désacralise :

« That wondrous blue-
black bodied mountain was arrayed with clumps of golden blooms,

1 Māyā envoie Svapna (Rêve) à Lakṣmaṇa, dans le cinquième chant. Toutefois, les personnages doivent attendre d'être devant les murailles de Laṅkā pour qu'elle les rejoigne en personne dans le sixième chant.

2 « A silver parasol, bright with gems, shone/ brilliantly from above that Indra of divinities./ Handling with skill the jewel-studded yak-tail whisks, the fly-/ whisk bearers fanned to and fro. [Un parasol argenté resplendissant de pierreries scintillait au-dessus de cet Indra des divinités. Tenant avec adresse le chasse-mouche en queue de buffle orné de bijoux, les porteurs l'éventaient.] », *SM*, p. 90.

3 « Gandharvas served in golden vessels nectar. [Des *gandharvas* servaient le nectar dans de la vaisselle d'or] », *SM*, p. 90.

4 Rappelons que, même s'il est le roi des dieux, Indra demeure mineur, et assez peu puissant dans les *Rāmāyaṇa*. Mircea Eliade parlerait d'un *deus otiosus* (ELIADE Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris : Payot, 1991-1994, 3 vol.) Les dieux Śiva, et Viṣṇu tout particulièrement, dont Rāma et Kṛṣṇa sont des avatars, totalisent le véritable pouvoir, ce dont Dutt se fait l'écho. Indra est obligé de quémander la faveur de Śiva. Par conséquent, les rapprochements avec la figure terrible du dieu ascète, Rudra, et avec Kṛṣṇa induisent aussi une forme de supériorité.

5 « Alas, the opulence of Bhava's/ residence – how can the poet convey it ? [Hélas, comment le poète peut-il exprimer l'opulence de la demeure de Bhava ?] », *SM*, p. 110.

ah me ! as though a yellow *dhuti* ! Waters gushed from springs -
 as if that body were anointed with white sandal paste !
 [Des bouquets de fleurs dorés revêtaient
 cette merveilleuse montagne au corps bleu-noir
 semblables – ah mon Dieu ! – à un *dhoti* jaune. L'eau jaillissait des sources
 comme si ce corps était oint d'une pâte de santal blanc] », *SM*, p. 110.

Sa coloration foncée montre certes une analogie avec le corps de Śiva. Cependant, la mention du *dhoti*, ce vêtement masculin, et de la pâte de santal évoquent plus nettement un corps humain. Maithilīśaraṅ Gupta ne s'y trompe pas : il utilise le mot *śarīr* dans sa traduction pour désigner cet organisme. Or ce terme s'emploie davantage en hindi pour un animal, un être humain, voire un cadavre que pour un dieu¹. Jamais le narrateur n'utilise de telles analogies, quasi profanes, pour Laṅkā la divine. Dutt respecte les représentations traditionnelles des lieux célestes, mais en mettant en scène une forme de subordination inédite à la cité dorée, il la replace au centre de l'univers.

B) *Les espaces de la révélation*

1) *Le ciel, du déplacement physique au déplacement du sens*

Pourtant, il existe des espaces qui fonctionnent de façon plus autonome. Ces lieux, contrairement à la ville des *rākṣasas*, et même, paradoxalement, à Vaijayanta, abritent une forme de transcendance plus aboutie. Ils s'organisent de ce fait selon une double logique : ils représentent tout à la fois des zones géographiques et l'accès à une forme de vérité libérée de l'illusion constitutive. Au carrefour des cités divines ou terrestres, le ciel représente de prime abord un espace de mouvement qui évoque plus *Illiade* que la tradition indienne, même si seuls les dieux et certains *asuras* héroïques (Meghanāda, Rāvaṇa) peuvent l'arpenter. Parmi les heureux élus autorisés à parcourir le ciel, tous ne sont pas égaux : certains volent naturellement, sans besoin d'artifices, alors que d'autres doivent utiliser des véhicules aériens. Meghanāda et Rāvaṇa, mais aussi Indra et Śacī ne peuvent avoir accès au ciel, semble-t-il, sans recourir à différentes sortes d'attelage. Rêve, Vīrabhadra, Kāma, Māyā, ou Kamalā paraissent au contraire ne pas en avoir besoin². Cette différence sanctionne *a priori* une forme d'inégalité entre les dieux les plus puissants (Lakṣmī, Śiva,

1 *Nirjhar-jharit vāri-rāśi se jahān-tahān/ Candan se carcit śarīr gyāt hotā hai !* [Les eaux tombaient des cascades ici et là/ comme si ce corps était parfumé de santal.], *MV*, p. 169. Ce mot surprend dans le lexique très sanskritisé de Gupta. Même si *śarīr* est aussi d'origine sanskrite, on attendrait plutôt *deh*, dont Prasād fait un grand usage.

2 Cette dernière se laisse tomber du ciel, en un mouvement qui imite celui de Thétys, lors de son premier voyage à Vaijayanta, et revient entourée de nuages dorés lors du second.

son épouse Śakti) et les autres. Les envoyés des principales divinités jouissent d'ailleurs de l'aptitude de leurs maîtres à se soustraire naturellement aux lois de l'apesanteur. Le mode de déplacement dépend donc essentiellement de la nature des différents personnages, tout comme ses répercussions sur l'espace. Les corps glorieux des dieux, qu'ils soient montés sur des chars ou pas, laissent systématiquement des traînées lumineuses dans leur sillage¹. L'espace se modifie sur leur passage, et marque l'influence de la transcendance sur l'univers². Comme eux, Meghanāda imprime une trace éclatante lors de son trajet céleste, ce qui anticipe en quelque sorte sa divinisation ultérieure³. Le ciel constitue par conséquent un espace de révélation en même temps qu'un espace de déplacement, ce qui rappelle les conceptions grecque et judéo-chrétienne.

De fait, dans le cosmos du *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, la transcendance, conçue comme dévoilement de l'illusion première, et expression de la réalité du monde ou des êtres, se manifeste aux deux extrémités de la verticalité. La sphère céleste ne représente pas uniquement le lieu où les êtres divins se déplacent, elle symbolise également l'infini avec lequel communient les principales divinités, ce qui confère une légitimité supérieure à leur parole⁴. Sarasvatī, née du firmament, met fin aux doutes de Rāma, et lui offre la vision d'un présage dans le vide céleste⁵. La traduction hindie renforce la dimension sacrée de cet espace, en lui conférant des connotations mystiques. Gupta évoque en effet l'infini (*anant*) dans lequel naquit et réside la déesse. Il l'identifie

-
- 1 Lors du voyage d'Indra et Śacī : « Exiting in haste, that divine conveyance shone splendidly against/ the sky. With a start, the world awoke thinking that the sun had climbed the rising-hill. [Sortant en hâte, ce convoi divin brilla splendidement contre le ciel. Le monde s'éveilla en sursaut, pensant que le soleil était monté sur la colline de l'aurore] », *SM*, p. 93. Il en est de même lorsque Rêve va voir Lakṣmaṇa : « Blue skies intensified while stars/ appeared as if to flake away and fall to earth. [Le bleu du ciel s'intensifia cependant que les étoiles apparurent comme prêtes à s'écrouler et à tomber sur terre.] », *SM*, p. 142. Māyā, elle, illumine la voie lactée : « The shadows in the Milky Way drifted far away, as though outshone by the brilliance/ of her beauty. (...) she left across the face/ of the sky a trace of light [Les ombres dans la Voie Lactée dérivèrent très loin comme si elle avaient été éclipsées par la brillance de sa beauté. (...) elle laissa une trace lumineuse à travers la face du ciel] », *SM*, p. 200.
- 2 Cependant, l'espace se modifie également à terre, lorsque les différentes troupes se déplacent. La ville tremble, l'océan rugit, la poussière se répand, des incendies de forêt et des inondations ravagent la ville (*The Slaying of Meghanāda* p. 122 et 186). Ces images correspondent beaucoup plus à la tradition indienne que celles des dieux qui laissent des traces lumineuses. Néanmoins, la modification de l'espace terrestre s'explique par le nombre hyperbolique des guerriers en marche, ainsi que par leur *furor*. Les dieux, eux, sont seuls, et non animés par une émotion spécifique qui se communiquerait au reste du monde.
- 3 « On the wind's path there arose, with menacing sounds, that best/ of chariots, as though Mount Maināka had spread its gold-/ hued wings and flown, lighting up the skies ! [Sur le chemin du vent surgit avec des bruits menaçants le meilleur des chars, comme si le mont Maināka avait déployé ses ailes d'or et s'était envolé, éclairant les cieux.] », *SM*, p. 88. Cette comparaison au mont Maināka s'explique par le fait que, selon la cosmogonie hindoue, les montagnes volaient toutes à l'origine, jusqu'à ce qu'Indra leur coupe les ailes. D'autre part, après la purification opérée par Agni, le départ vers la demeure de Śiva par la voie des airs sanctionne la divinisation des époux. Le ciel, associé au feu, joue donc pleinement sa fonction révélatrice.
- 4 Cependant, Indra, le *deus otiosus* dont la parole revêt assez peu d'importance, est clairement nommé roi des cieux à plusieurs reprises, par exemple : « monarch of the skies » p. 94 (qui est cependant traduit *Sureś* seigneur des dieux en hindi, p. 171), « the celestial regions' lord » p. 139 (traduit *Tridivṛāj*, seigneur des trois cieux en hindi, p. 224) et son épouse Śacī est appelée reine des cieux « the queen of the skies » p. 139 (traduit *Sureśvarī* reine des dieux en hindi, p. 224), « heaven's queen » p. 140 (traduit *Svarīśvarī*, reine céleste), p. 225. La dichotomie entre le ciel comme espace, selon la conception indienne, et le ciel en tant que transcendance apparaît ainsi pleinement.
- 5 « Then, of a sudden, in the regions of the firmament,/ Sarasvatī, born of the skies, spoke in dulcet tones./ (...) Cast a glance into the void », *SM*, p. 159.

également au vide cosmique (*śūnya*)¹. Dans la poésie dévotionnelle indienne, ces termes caractérisent fréquemment Brahman, la divinité assimilée à l'essence du monde, même s'ils sont souvent employés afin de désigner le ciel. Le firmament devient le siège de la transcendance, si bien que les personnages lui adressent leurs prières : Rāma tourne la tête vers les nues lorsqu'il supplie la déesse Śakti, exactement de la même façon qu'un chrétien². En effet, dans les *Rāmāyaṇas*, les personnages prient devant des statues, pas les yeux levés vers le firmament. Celui-ci apparaît davantage comme une simple partie du cosmos que comme un espace de révélation et de transcendance. À l'instar des autres espaces qui constituent l'univers, il peut être conquis (par Rāvaṇa) ou visité. En outre, selon la géographie de Kṛttivāsa, il n'existe pas de ciel unique : ce qu'on nomme ainsi représente un empilement de sept mondes, chacun dévolu à un dieu³. Dutt compose donc son firmament comme un palimpseste à la croisée des pensées grecques, chrétiennes et indiennes : tour à tour espace de déplacement, comme dans *Illiade* et les *Rāmāyaṇas*, ou symbole de l'infini mystique, à l'instar de Milton. Ce faisant, il modifie substantiellement l'espace épique et l'espace collectif de la tradition.

2) *L'océan psychopompe*

Pour les chrétiens, le ciel demeure le seul lieu possible de la transcendance. En dépit de la fonction occidentale qu'il accorde au ciel, Dutt se rattache toutefois à une conception indienne de l'espace en situant la divinité partout dans le monde : sur les contreforts du Kailāsa où les ascètes recherchent la libération, dans les différents temples où résident les dieux. Parmi tous les lieux du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, seuls trois espaces comportent de véritables caractéristiques transcendantales, c'est-à-dire qu'ils sont infinis et mènent à un autre univers : le ciel, la mer et l'au-delà. Comme le firmament, l'océan bénéficie d'un double statut : il incarne un espace géographique et permet l'accès au sacré. Au début du récit, alors que Rāvaṇa monte sur les remparts de Laṅkā afin de regarder ses ennemis, il aperçoit les flots écumants, que le narrateur qualifie alors de « demeure

1 « *Sahasā Ananta mē Anantasambhavā (...)* Nihāro śūnya-or ko. [Soudain dans l'infini, Née-de-l'infini (...) Regarde en direction du vide.] », *MV* p. 249.

2 « Gazing toward the skies, hands cupped in supplication, that best/ of Raghus prayed [Regardant vers les cieux, les mains jointes en signe de supplication, le meilleur des Raghus priait.] », *SM*, p. 160.

3 Kṛttivāsa conte comment Rāvaṇa traverse les cieux pour conquérir le Candraloka, le monde du dieu Lune. Dans les deuxième et troisième cieux coulent les versions célestes des fleuves Bhāgīrathī et Gange. Śiva et Pārvatī résident dans le quatrième ciel. Le cinquième ciel est le Vaikuntha, royaume de Viṣṇu. Le Brahmaloaka, ciel de Brahmā vient ensuite, et enfin le Candraloka. Cette idée de ciel multiple se retrouve dans le nom *Tridivraj*, seigneur des trois cieux, que Gupta utilise dans sa traduction. Elle rappelle également la théorie antique des quatre sphères célestes.

des *makaras* »¹. La déesse Varūṇī vit également sous les eaux, dans une demeure luxueuse². Comme un temple, les vagues abritent une multitude de divinités et constituent l'un des sites de la transcendance. Dutt ne se limite néanmoins pas à cette fonction : la mer représente un espace de circulation autant que la demeure des dieux, comme le ciel.

Alors que les divinités utilisent le chemin des oiseaux naturellement, les créatures terrestres empruntent la voie des eaux salées pour gagner les lieux qui leur sont *a priori* inaccessibles. Du haut des murs de la ville, Rāvaṇa aperçoit le pont de pierre qui a permis à Rāma d'effectuer la traversée jusqu'à l'île. La mer permet le passage d'une terre à l'autre, mais aussi d'un monde à l'autre : sa surface possède des vertus psychopompes. Quand Rāma effectue sa catabase, il se baigne d'abord dans les courants marins³. Il entend donc presque logiquement les vagues d'un millier d'océans, lors de son engagement dans le tunnel qui le mènera aux mondes souterrains⁴. Le paradoxe entre l'enfouissement dans la terre et le fracas de brisants pourtant bien distants marque l'indissociabilité de la mer et de l'au-delà, en partie inspirée par certaines croyances indiennes⁵. Ceci explique pourquoi les *rākṣasas* dressent le bûcher de Meghanāda et de son épouse sur le littoral. Avant de se livrer aux flammes, Pramīlā purifie son corps dans les flots marins, à l'exemple de Rāma⁶. Dans ces deux passages, la mer, comme le Gange, est qualifiée de lieu de pèlerinage, ce qui accrédite sa dimension sacrée. Elle sublime le corps et l'âme des vivants : elle permet leur traversée sans encombre vers les royaumes auxquels nulle créature terrestre ne saurait accéder. Elle constitue ainsi un substitut aux fleuves sacrés de l'Inde, inexistant à Lankā, et s'intègre par conséquent au quotidien sacré des Insulaires.

1 « The distant sea, home of makaras », *SM*, p. 77. Les *makaras* sont des créatures marines composites qui servent de monture à Gangā, et Varuṇa.

2 « Lovely Varūṇī, seated on her coral throne under/ water in a golden lotus garden where she, with pearls,/ was putting up her chignon [la belle Varūṇī se tenait sur son trône de corail sous les eaux, dans un jardin de lotus où elle arrangeait son chignon avec des perles] », *SM*, p. 81 On retrouve les *topoi* du lotus et de la richesse, cependant les coraux apportent une sorte de touche locale au tableau.

3 « Then that noble one set out for the seashore –/ to that place of holy pilgrimage. Once he had bathed his/ body in these sacred currents... [Alors le noble seigneur se dirigea vers la mer, ce lieu de pèlerinage sacré. Une fois qu'il eut baigné son corps dans ces courants sacrés...] », *SM*, p. 200

4 « In a while that best of Raghus, startled, heard waves crashing,/ as though a thousand oceans swelled, bellowing angrily. [Rapidement le meilleur des Raghus, interloqué, entendit des vagues se briser comme si un millier d'océans s'enflait, grondant de colère.] », *SM*, p. 201

5 Dans la mesure où le Gange se jette dans l'Océan indien, qui en reçoit par conséquent les vertus sacrées, les personnes éloignés du fleuve mais qui vivent au bord de la mer lui en attribuent les qualités. D'un autre côté, on peut aussi considérer le fait que Rāma accède à l'enfer en passant par l'océan comme un réinvestissement de l'histoire de Sagara et ses fils, qui fait partie du *Rāmāyaṇa*. En effet, selon cette légende, l'océan, vide, est rempli par le Gange après que Bhagīratha a obtenu sa descente, afin de sauver ses ancêtres, les soixante mille fils de Sagara ('Océan'). Or ceux-ci étaient morts dans le Pātāla.

6 « They reached the seashore whereat rākṣasas quickly built a/ proper pyre. (...) Having bathed her body in that sacred place of pilgrimage, the most chaste of faithful wives, that pretty Pramīlā... [Ils parvinrent au rivage où les *Rākṣasas* bâtirent rapidement un bûcher selon les règles. (...) S'étant baignée dans ce lieu sacré de pèlerinage, la plus chaste des fidèles épouses, la belle Pramīlā...] », *SM*, p. 227.

3) *Spectacle du monde et au-delà*

Le passage de la mer à l'au-delà permet une sorte de retournement au sein de la fiction. Jusqu'ici les dieux, qu'ils séjournent sur les hauteurs, ou dans les sphères célestes, apparaissent comme les spectateurs du divertissement proposé par les humains et les *rākṣasas*, conformément à la tradition indienne. Le firmament, en particulier, constituait clairement le paradis depuis lequel les créatures divines assistaient au spectacle de la guerre et encourageaient leurs acteurs préférés¹. De la même façon, Pārvaṭī, bien que fort loin de Laṅkā, puisqu'elle réside sur le Kailāśa², voit tout ce qui se déroule sur l'île, comme si elle se situait dans la même pièce que les différents protagonistes. Or, lorsque Rāma descend aux enfers, les positions s'inversent : il devient le spectateur. Māyā, abstraction devenue déesse, le guide sur les chemins du royaume des morts, et le lui explique. Rāma parcourt alors un espace géographique qui révèle la surface dans son impitoyable réalité.

En effet, les différents sites que Rāma traverse afin de trouver son géniteur s'harmonisent en une sorte de causalité cosmogonique et axiologique. Sur terre, les déserts, les montagnes, les forêts, l'océan, existent intrinsèquement. Leur rôle se définit *a posteriori* par l'usage qu'en font les diverses créatures. Dans les enfers, ils servent de punition adaptée aux péchés. Leurs caractéristiques physiques sont donc exacerbées : les monts apparaissent comme autant de volcans en éruption qui empuantissent l'atmosphère³. Les déserts désespèrent par leur immensité et leurs vents brûlants⁴. L'élément igné paraît omniprésent, jusqu'à ce que les voyageurs atteignent une mer, plus terrifiante encore. Rāma saisit l'immensité saline d'un seul regard, comme Pārvaṭī observant ce qui se passe à Laṅkā. Il voit que cette mer se divise entre un espace tempétueux, des eaux croupies peuplées de

1 « Gods showered them with flowers ; auspicious music/ rang across the skies ; Apsarās danced throughout the void [Les dieux firent pleuvoir sur eux des fleurs. Une musique propice s'éleva à travers les cieux. Les *apsarās* dansèrent dans le vide.] », *SM*, p. 160. Cette image fait écho aux *Rāmāyaṇas* qui montrent les dieux assistant aux combats comme à un spectacle.

2 « Gaze down, my moon-faced one, toward Laṅkā. In warrior's garb shapely Pramīlā now enters through the city gates, escorted by her ranks of women. (...) They stand dumbfounded, look, that gem of mankind, Rāghava, Saumitri, their friend Vibhīṣaṇa, and all those other warriors. [Abaisse ton regard vers Laṅkā, cher ami au visage de lune. La belle Pramīlā pénètre à présent par les portes de la ville, escortée de ses troupes de femmes et vêtue en guerrière. (...) Regarde comme ils se tiennent tous stupéfaits – Rāghava, Saumitri, leur ami Vibhīṣaṇa et tous les autres soldats] », p. 120. Le Kailāśa se situe géographiquement dans l'Himalaya, tout au Nord de l'Inde, alors que Laṅkā a été identifiée avec Sri Lanka, au Sud du sous-continent.

3 « The spouse of Sītā saw some hundred mountains bald and scorched, ah,/ as though from flames of godly fury ! Some held heaps of snow/ on the summits of their highest peaks ; others of them roared/ repeatedly, disgorging fire, melting boulders in their/ fiery streams, blanketing the sky with ashes, filling the/ surrounding countryside with rumblings. [Ah ! l'époux de Sītā vit des centaines de montagnes pelées et desséchées, comme par l'effet de flammes issues de la colère divine. Quelques sommets des plus hauts pics demeuraient enneigés, d'autres grondaient sans cesse, dégorgeaient du feu, mêlaient des roches volcaniques à leurs cascades féroces, voilaient le ciel de leurs cendres, remplissaient le paysage alentour de grondements.] », *SM*, p. 209.

4 « His lordship saw a/ hundred endless deserts ; hot winds blew ceaselessly, driving/ on ahead dunes of sand, like waves. [Le seigneur vit une centaine de déserts sans fin. Des vents chauds soufflaient sans cesse, poussant les dunes de sable vers l'avant comme des vagues.] », *Ibid.*

monstres¹, et une étendue vénéneuse², qui rappelle le poison tiré de la mer de lait lors du grand barattage³. Sa présence, aussi abominable soit-elle, évoque l'un des principaux mystères śivaïques et, donc une forme de transcendance.

Māyā explique la finalité de chacun des sites qu'ils traversent : les apparences qui prévalaient sur terre s'effacent devant la vérité des êtres et de leurs actions. Les femmes qui se préoccupaient uniquement de leur apparence mutilent leurs appâts. L'espace devient l'agent de ce dévoilement. Près d'un bois, Rāma et sa guide aperçoivent deux groupes d'hommes et de femmes magnifiquement vêtus, qui se lancent dans un jeu de séduction raffiné. Lorsqu'ils s'égaillent dans la forêt afin de cueillir le fruit de leur entreprise amoureuse, ils se mettent à s'entre-déchirer, au sens littéral du terme. L'enfer met en pièces l'illusion du monde. Il confronte l'être humain aux conséquences de ses actions, tant et si bien que Rāma, qui ne supporte pas ce spectacle, demande à Māyā de lui épargner la vue de l'enfer où les serviteurs de Yama frient les pécheurs.

Bien sûr, la vision des lieux infernaux est ensuite contrastée par celle des sites élyséens où résident les grands guerriers défunts. Le bois où vit Jatāyū abrite maintes richesses, comme Pramoda Park, et flatte les sens : l'odorat grâce aux brises parfumées, l'ouïe, charmée par les sons des *vīṇās*, ou la vue, enivrée du spectacle des lotus⁴. Les vallées à travers lesquelles Jatāyū mène Rāma résonnent du chant des coucous et du babil de ruisseaux qui charrient des multitudes de gemmes⁵. Daśaratha enfin, le père de Rāma, vit sur les contreforts d'une montagne dorée, dans la fraîcheur nectaire du fleuve infernal Vaitaranī, au pied d'un banyan qui incarne le salut et la transcendance, puisque même les dieux le vénèrent⁶. Mais tout ceci ne relève-t-il pas de l'illusion,

1 « Monstrous/ frogs cavorted there, croaking gravely, and a tangle of gigantic snakes, bodies endless like that of Śeṣa ! [Des grenouilles monstreuseuses gambadaient là, croassant gravement. Il y avait aussi un enchevêtrement de gigantesques serpents aux corps sans fin comme celui de Śeṣa !] », *SM*, p. 210.

2 « In yet another part, *halāhala* poison simmered, just/ as in the ocean at the time of churning it. [Dans une autre partie encore, le poison *halāhala* fermentait comme dans l'océan à l'époque du barattage] », *Ibid.*

3 Le mythe du barattage de la mer de lait raconte comment, à l'origine, *suras* et *asuras* unirent leurs forces afin d'obtenir l'*amṛta*, la liqueur d'immortalité. Ils utilisèrent le mont Mandara afin de baratter la mer de lait, puisque l'*amṛta* se trouvait au fond de celle-ci. De multiples objets et êtres divins en sortirent, dont le poison *halāhala*. Comme celui-ci menaçait de se répandre et de détruire le monde, Śiva l'avalait, et en garda une marque bleue à la gorge.

4 « Through that pleasant grove where babbled constantly a stream of/ nectar waters, the gem of men saw Jatāyū (...) ensconced upon a platform fashioned out of ivory and inlaid with/ a profusion of gems ! Notes from the *vīṇā* were heard/ all about. A glow the tint of lotus petals made those woods radiant (...) / Fragrant vernal breezes wafted here. [Dans ces bois plaisants où babillait constamment une cascade nectaire, le joyau des hommes vit Jatāyū (...) installé sur une estrade d'ivoire marquée d'une multitude de gemmes ! On entendait partout les notes de la *vīṇā*.] », *SM*, p. 212.

5 « Little streams skipped and gurgled./ Diamonds, other gems, and pearls were visible in crystal/ waters. Here and there in valleys, green tracts of earth were decked/ with flower blossoms./ Lakes had formed, embossed with lotuses. Constantly the finest cuckoos cooed throughout the woodlands. [De petites cascades sautillaient et gazouillaient. On voyait des diamants, des perles et d'autres pierreries dans les eaux cristallines. Ici et là dans les vallées, des boutons de fleur ornaient de vertes étendues de terre. Des lacs s'étaient formés, gaufrés de lotus. Les coucous les plus mélodieux chantaient constamment dans les bois.] », *SM*, p. 213.

6 « [He] then saw that best of/ warriors underneath the tree Imperishable – on the/ Vaitaranī's riverbank, whose waters run like nectar/ through this land – its golden branches, emerald leaves, its fruit,/ alas, who can describe the luster of

comme le corps de Daśaratha que son fils ne parvient pas à toucher, lorsqu'il s'incline afin de recueillir la poussière de ses pieds, selon l'antique rituel de respect¹ ?

De fait, dès leur arrivée dans les lieux élyséens, Māyā a disparu, ou plutôt elle est devenue muette et invisible. Le lecteur s'explique mal cette métamorphose, à laquelle Dutt ne propose aucune justification satisfaisante. Certes, Vāli, le frère de Sugrīva que Rāma a tué lors d'un combat déloyal, se dirige vers eux. Mais un peu plus tôt, la déesse et le héros ont rencontré une autre victime de Rāghava, le *rākṣasa* Mārīca, qui se métamorphosa en daim d'or afin d'éloigner Rāma de Sītā et de permettre la capture de cette dernière par Rāvaṇa. La disparition de Māyā ne se justifie donc pas vraiment. Par sadisme, préfère-t-elle les lieux de châtement ? Elle semble en effet davantage les goûter, puisqu'elle se contente de décrire les quartiers où résident les époux chastes, tandis qu'elle se complaît à montrer les lieux les plus sinistres. Mais si l'on considère que la déesse manipule à sa guise l'illusion dont elle porte le nom, choisissant de la dévoiler à ceux qu'elle favorise, on peut aussi penser qu'elle ne souhaite pas manifester la vérité de ces lieux de plaisance, et que le Tartare serait donc plus réel que les Champs-Élysées.

Or certains des espaces qui composent les enfers rappellent curieusement Laṅkā, mais un Laṅkā souvent inversé, comme si Rāma avait traversé le miroir d'Alice. La ville infernale que Māyā et son protégé traversent se situe au bord du fleuve Vaitaranī, dont la description évoque à la fois les eaux d'une douve et l'océan, par son tumulte². Un pont magique l'enjambe, tour à tour magnifique et terrifiant³. Ces abords respectent la représentation traditionnelle des enfers hindous, cependant ils rappellent également, plus fugitivement, la mer qui encercle Laṅkā, ainsi que le pont de pierres qui a permis aux guerriers de Rāma d'accomplir la traversée qui délivrera Sītā. La description de la cité est plus troublante encore, tant elle ressemble à un inverse de Laṅkā. Ses portes de fer s'opposent aux portes d'or⁴. À l'intérieur, les ténèbres étouffent les lamentations. Des vents nauséabonds répandent une odeur de charnier. La terre tremble sans cesse. À Laṅkā, on entend au contraire des rires constamment, surtout la nuit tombée. Les brises parfumées flattent l'odorat. La marche

that fruit ? That king/ of trees, prayed to by the gods, and grantor of salvation. [il vit alors le meilleur des guerriers sous les branches dorées, les feuilles émeraude, les fruits (hélas qui peut décrire la splendeur de ce fruit ?) de l'arbre Impérissable, situé sur les bords du fleuve Vaitaranī dont les eaux coulent comme du nectar sur la terre. Les dieux prient ce roi des arbres, ce pourvoyeur de salut.] », *SM*, p. 215.

1 « In hopes of taking dust from his father's feet, the son had offered/ lotus hands to those lotuslike extremities – but in/ vain, for he failed to touch those feet ! [Dans l'espoir de toucher la poussière foulée par son père, le fils tendit ses mains de lotus vers les pieds semblables à des lotus – en vain, car il ne réussit pas à les toucher.] », *SM*, p. 216.

2 « The Vaitaranī, like a moat, flowed by resounding thunderously ! In fits and/ spurts waves bubbled hotly [La Vaitaranī coulait en grondant comme l'eau des douves ! Les vagues en remous bouillonnaient de chaleur.] », *SM*, p. 201.

3 « A wondrous bridge that spanned the river – sometimes fiery, sometimes wrapped in/ dense smoke, beautiful sometimes, as though it were built of gold. [un merveilleux pont traversait le fleuve, parfois féroce, parfois drapé d'une fumée dense et parfois magnifique, comme construit en or] », *Ibid.* Māyā explique que sa consistance change selon celui qui le traverse : beau et solide pour les vertueux, terrifiant et fuyant pour les pêcheurs.

4 « A city's iron gates » [les portes de fer de la cité], *SM*, p. 202.

puissante des guerriers n'ébranle que momentanément la cité¹. L'opposition entre Laṅkā et la cité infernale s'étend d'ailleurs aux personnages que Rāma rencontre devant ses portes. Les maladies personnifiées, les guerriers Colère et Meurtre semblent en défendre l'accès, prêts au combat. Ces allégories évoquent les propres soldats de Rāma, qui arpentent sans arrêt l'espace devant les portes de Laṅkā. Or la guerre juste de Rāghava va précisément attirer sur la cité dorée un Déluge de meurtres et de destruction. Les amants qui, joyeux lorsque vient la nuit, parcourent les rues parfumées, ne pourront bientôt plus se réunir sans s'entre-déchirer. La cité infernale, exact contraire de Laṅkā, paraît donc en préfigurer le destin tragique. Son faste est une illusion dont le voile se déchire dans le monde infernal. Seul le bosquet où demeure Sītā, qui annonce la destinée tragique de la ville, ne se métamorphose pas en son contraire.

Dutt réutilise donc un espace mythologique et indien déjà amplement balisé par les auteurs des différents *Rāmāyaṇas*, auxquels il rend fréquemment hommage. À bien des égards, il demeure fidèle à la tradition. Cependant, il l'infléchit également. Laṅkā occupe une place beaucoup plus centrale. Le ciel devient un espace de transcendance. Cette évolution peut s'expliquer par l'influence certaine de *Illiade* et des textes postérieurs sur Troie. Le réseau des déplacements autour de la cité, la fatalité qui pèse sur elle et sur ses habitants indiquent l'influence des textes grecs. Mais l'évocation nostalgique des splendeurs de la cité se justifie également par la sensation de perte que ressentent les intellectuels bengalis de l'époque². Ces derniers, influencés par les travaux des orientalistes occidentaux perçoivent en effet l'Inde comme un pays des merveilles déchu, qui aurait perdu sa gloire et sa superbe en raison des multiples invasions. Or, le *Rāmāyaṇa* de Vālmīki représente l'une des œuvres emblématiques de cet âge d'or, dont l'évocation restaure la gloire de la collectivité. Représenter un espace mythologique tiré de ce poème n'a donc rien d'anodin : il s'agit de réenchanter un univers décevant grâce à la superposition des espaces, tout en l'adaptant aux conceptions contemporaines. Dutt ne se contente pas seulement de croiser les références intertextuelles : il tente un acte de réappropriation d'un monde qui échappe à sa communauté.

1 « Darkness filled the city, while all around arose/ wails of agony ; both the land and waters shook nonstop/ from quakes ; a massive line of roiling clouds in angry fits/ spit deadly fire ; fetid winds wafted, as though a thousand/ corpses were then being cremated at a burning ground. [Les ténèbres emplissaient la ville. Aux alentours s'élevaient des plaintes d'agonie. La terre et les eaux tremblaient sans fin à cause des séismes. Un alignement massif de nuages agités crachait un feu mortel dans des accès de rage. Des vents fétides flottaient et donnaient l'impression qu'un millier de cadavres était brûlé dans un champ de crémation.] », *SM*, p. 204.

2 Cette sensation débouchera peu de temps après sur la formation des premiers mouvements indépendantistes au Bengale. Cf. BOSE Mandakranta, « Reinventing the Ramayana in 20th Century Bengali Literature », in BOSE Mandakranta (Dir), *The Ramayana Revisited*, Oxford : Oxford University Press, 2004, p. 107-123.

Deuxième Chapitre : *Kāmāyanī* : Paradoxes de l'extériorité et de l'intériorité

Un demi-siècle après le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, Prasād propose une vision bien différente de l'espace. Contrairement à Dutt, il ne situe pas *Kāmāyanī* dans un univers épique inspiré du *Rāmāyaṇa* ou du *Mahābhārata*. Il réinvestit certes quelques espaces mythologiques capitaux pour la mémoire collective indienne, comme le mont Kailāśa déjà représenté par Dutt, ou le fleuve Sarasvatī. Il situe en outre une bonne partie de son récit dans l'Himalaya, lieu très important dans la spatialité indienne. Mais il construit un tout autre rapport avec l'espace, en digne chancre du *Chāyāvād*. Le mouvement *Chāyāvād*, dont Prasād est l'un des fondateurs, se fit en effet connaître pour la modernité de ses descriptions et l'importance accordée à un espace naturel conçu comme un symbole de liberté sociale. Les auteurs du *Chāyāvād* privilégient les lieux isolés, se détachent en partie des conventions façonnant la Nature¹ et la rendent actrice de la fiction grâce à l'usage récurrent de personnifications². L'espace traditionnel indien en est totalement bouleversé. Prasād figure narrativement cette transformation en représentant un monde nouveau, qui se situe chronologiquement avant le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata*. L'action commence à l'aube d'un nouveau *Kalpa* (cycle temporel), juste après le Déluge qui a recouvert le monde. L'univers dans lequel évoluent les personnages paraît donc peu balisé. Il n'existe quasiment plus aucun repère, à l'exception de lieux immuables (le mont Kailāśa, le fleuve Sarasvatī). L'espace se répartit selon une opposition qui tend à l'indifférenciation du fait de l'omniprésence de l'élément aquatique sous une forme ou une autre : en haut les fiers sommets enneigés, en bas les vagues qui ont tout englouti³. L'attention que porte Prasād à cette Nature dévastée montre d'emblée la rupture opérée avec les traditions sanskrites ou *braj*, ainsi qu'avec ses prédécesseurs des courants poétiques du début du XX^e siècle⁴, qui préfèrent systématiquement les charmes d'une Nature stéréotypée à un espace

1 Le concept de nature, entendu au sens d'espace sauvage, nous semble avoir toute sa place dans cette étude de l'espace. Cependant, en Inde, le terme *prakṛti* (nature) recouvre des significations différentes de la *natura* latine. Il s'agit en effet tour à tour de l'énergie à la base de l'univers matériel et illusoire, opposée au *Puruṣa*, l'énergie spirituelle et cosmique, du principe actif de la création, et d'une définition organique, totale de l'espace et de ses éléments, vivants ou non.

2 Cf. sur ce sujet RITTER Valérie, *Kāma's Flowers Nature in Hindi Poetry and Criticism, 1885-1925*, New York : State University of New York Press, 2011, 340 p., mais aussi les introductions de David Rubin dans RUBIN David, *The Return of Sarasvatī : translations of the poetry of Prasād, Nirala, Pant and Mahadevi*, Philadelphie : University of Philadelphia, 1993, XI-201 p. et RUBIN David, *Of Love and War, a Chayavad Anthology*, Oxford : Oxford University Press, 2005, XXXVII-106 p.

3 « L'eau s'étendait à ses pieds, et au-dessus la neige./ L'une était mouvement, l'autre immobilité :/ manifestations toutes deux de la même réalité./ qu'on l'appelle matière vivante ou inerte. » *Kāmāyanī* p. 25 Le texte hindi parle de *tatva jar ya cetan* [matière/ réalité insensible ou consciente] : ainsi que le fait remarquer JK Balbir dans ses notes, ces termes, loin d'être anodins (particulièrement *tatva*), font référence à la conception de l'univers comme corps divin.

4 Nous pensons ici à l'ère Dvivedī, ou au *Svacchandatāvād* – terme utilisé par Valérie Ritter dans *Kāma's Flowers* pour désigner les poètes antérieurs au *Chāyāvād*, comme Pāthak ou Tripāthī, qui introduisent une vision plus moderne et plus 'romantique' de la Nature. Ce terme signifie littéralement 'libert-isme' ou 'a-conventionnalisme'. Elle le reprend elle-même du célèbre critique indien Rāmacandra Śukla.

dévasté. Prasād réutilise l'espace mythologique et le bouleverse, à l'image du monde dans lequel s'ouvre *Kāmāyani*.

I) Espaces de l'extériorité

A) Ruines et espace mythique

1) Un espace mythique

Bien que l'univers ait été détruit, Prasād représente un espace connoté par la mythologie. Il prend appui sur la tradition, établissant une certaine continuité entre son univers et celui que l'on peut rencontrer dans le *Mahābhārata*, le *Rāmāyaṇa* ou d'autres œuvres fondamentales de la littérature sanskrite. L'espace d'avant le Déluge inclut clairement des références mythologiques : Śraddhā indique venir du pays des *gandharvas*, et les peaux dont elle se vêt proviennent du Gāndhāra¹. L'univers ravagé par le Déluge conserve un repère topographique : le mont Himgiri, premier mot du poème. Ce terme demeure certes très générique et géographiquement imprécis, puisqu'il signifie « Mont des neiges » et qu'il n'existe pas de montagne qui porte ce nom à proprement parler, contrairement au Kailāsa par exemple. En revanche, d'un point de vue mythologique, cette référence oriente immédiatement le lecteur. *Himgiri* est en effet l'un des noms d'Himalaya, sommet anthropomorphisé qu'on rencontre dans le dernier livre du *Rāmāyaṇa* ou dans le *Kumārasambhava* (*La Naissance du Prince*) de Kālidāsa. Père de Pārvaṭī et de Gangā, il peut prendre tour à tour les traits d'une montagne enneigée ou d'un personnage parfois majestueux, parfois digne d'une farce médiévale. Le lecteur pénètre donc d'emblée dans un univers familier, déterminé par la mythologie. Lorsque les eaux du Déluge se seront retirées, il pourra suivre Manu au bord du fleuve Sarasvatī, puis sur les rives du lac Mānasa, déjà représentées quelques décennies plus tôt par Dutt. Ces éléments, à l'instar du Himgiri, s'intègrent dans une géographie mythologique bien connue des Indiens. Prasād choisit, comme Dutt ou ses prédécesseurs de l'ère Dvivedī et du *Svacchandatāvād*, d'adopter un espace mythologique qui fait sens dans la mémoire collective.

¹ « Vivant dans le pays des *gandharvas* », *Kmī* trad., p. 56 et « Des peaux de bétail à la toison bleue, provenant du Gāndhāra » p. 54. Les *gandharvas* se situent juste en-dessous des dieux, dont ils constituent les serviteurs et les alliés. Le Gāndhāra est une région mythologique aussi bien qu'historique, dont vient Gāndhārī, la mère des Kauravas dans le *Mahābhārata*. D'après les historiens, elle se situait autour de Peshawar, au Pakistan. Prasād joue bien sûr de l'homophonie entre « Gāndhāra des [pays Gāndhāra] », *Kmī*, p. 23, et « *Gandharvon ke des* [pays des *gandharvas*] », p. 24. Cette homophonie a conduit de nombreux Indiens à assimiler les deux, et à penser que les *gandharvas* vivaient en fait au Gāndhāra.

Contrairement à eux, il rassemble néanmoins plusieurs références éparses. Il ne réinvestit pas l'univers diégétique bien organisé du *Rāmāyaṇa* ou de la geste kṛṣṇaïque par exemple. En outre, il introduit dans cet espace des lieux inédits.

2) Poétique de la ruine

C'est le cas notamment de la cité Sārasvata, demeure d'Iṛā, qui tire son nom du fleuve au bord duquel il se dresse. Cette ville constitue une invention de Prasād : on ne la rencontre ni dans la mythologie, ni dans les textes antérieurs, qu'ils soient sanskrits, *braj*, bengalis ou hindis. Alors que Dutt respecte fidèlement l'espace mythologique du *Rāmāyaṇa*, Prasād y introduit des variations qui modernisent la spatialité de *Kāmayāni*. La première description de la ville où Manu arrive après avoir abandonné Śraddhā confirme la rupture des conventions littéraires indiennes et la recherche d'un plus grand réalisme, comme le montre l'analyse de Ritter¹. Symbole de la désolation engendrée par le Déluge, Sārasvata apparaît tout d'abord comme une cité en ruines, abandonnée, silencieuse, envahie de feuilles mortes. Son évocation permet une réflexion sur la fragilité de la vie², et rappelle la place importante laissée à la ruine dans la littérature romantique européenne³. Certes, contrairement à cette dernière, Prasād n'érige pas la cité désolée en objet de beauté, et sa description demeure avant tout le prétexte d'une réflexion : elle n'a aucune autonomie. Cependant, les quelques indices visuels (vestiges, feuilles mortes, comparaison avec des lampes qui s'éteignent), et auditifs (la prédominance du silence), lui confèrent une actualité qui dépasse le prétexte. Ils rappellent en ce sens la poésie romantique, dont Prasād avoue s'être amplement inspiré⁴. En outre, la comparaison avec le tombeau (*samādhi* traduit cette notion dans le texte hindi), élément extérieur à la culture hindoue mais chéri par les romantiques, l'orienté vers un espace de type occidental. La ruine et l'occurrence de la tombe interviennent pourtant à un moment où Manu semble avoir laissé derrière

1 Cf. RITTER Valérie, *Ibid.* Dans le cinquième chapitre, elle analyse la poétique de la destruction mise en place dans un des premiers poèmes publiés de Prasād, « Dalit Kumudinī » (1913). Elle conclut : « This possibility of the individual object – flower, bird, or what have you – to tell an abject story that speaks to the presence of ruin and death represented something new in the otherwise flowery pastoral landscape of short poems in both Braj and *Kharī Bolī*. » p. 139

2 « Cette ville en ruine est abandonnée./ Ici la distinction entre le bonheur et le malheur est ensevelie comme peuvent l'être des œuvres d'art/ Des vestiges informes et tordus témoignent du sort fluctuant des êtres/ De nombreux souvenirs heureux dispersés, transformés en désirs avortés, hantent ces lieux./ Sous forme de feuilles mortes, des vices de toute sorte sont ensevelis sous ces débris./ De certains coins déserts s'élèvent des murmures de tendresse allant de pair avec des serrements de cœur./ La gaieté des citoyens poussait ici comme la liane immortelle sur l'arbre./ Les ruines de cette ville sont silencieuses comme s'éteignent d'elles-mêmes les lampes vacillantes sur les tombeaux. », *Kmī* trad., p. 131-132.

3 Sur cette question des ruines, MORTIER Roland, *La Poétique des Ruines en France Ses origines ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève : Droz, 1974, 235 p.

4 PRASĀD Jayśankar, *Kāvya aur Kalā tatha anya nibandh [Poésie et Art et autres essais]*, Delhi : Lokbharti Prakashān, 2007, 136 p.

lui la désolation du Déluge. L'espace obéit depuis plusieurs chants à une logique plus pastorale. La ruine remémore donc la présence de la mort ainsi que la possibilité renouvelée de la destruction – elle constitue un contrepoint indien à la formule *Et in Arcadia ego*.

Cette poétique de la dévastation recouvre même l'espace divin, alors que Prasād représente ce dernier d'une façon assez traditionnelle. Manu, lors de sa plainte inaugurale, décrit en effet un espace idyllique plongé dans l'ivresse d'un printemps éternel et ordonné en une succession de bosquets fleuris, de musiques envoûtantes, de danses enivrantes, d'amours délicieuses, de parfums entêtants¹. Comme dans la cité dorée du *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, d'innombrables lampes précieuses scintillent dans la nuit². Cependant ce monde appartient totalement au passé, ainsi que le montre dans le texte hindi l'opposition entre les temps du passé (imparfait, passé simple), et le présent, souligné par l'emploi d'adverbes comme *ab* (maintenant), ou *āj* (aujourd'hui). Manu oppose cet espace idéal à ce qu'il est devenu pendant la catastrophe³, puis à son engloutissement par l'océan⁴. Le cataclysme le transforme en un lieu lugubre, différent de celui que représente ordinairement la tradition indienne. Manu qualifie en effet d'emblée cet univers aquatique de *sura-śmaśān* (« champ de crémation des *suras* », *Kmī*, p. 11)⁵. Il crée une sorte d'antinomie entre les éléments aqueux et igné, ce qui marque le profond bouleversement subi par l'univers. Cette métaphore assimile le monde divin à un lieu de la marge et de l'impureté. Elle le prive aussi de repères spatiaux⁶. Le champ de crémation, d'habitude circonscrit aux frontières invisibles qui le séparent des lieux sociaux et humains, a envahi le monde, et l'a transformé en un

1 « *Cir-kiśor-vay, nitya vilāsī surbhīt jisse rahā digant/ Āj tirohit huā kahān voh madhu se pūrṇ anant vasant ?/ Kusumīt kunjōn mē ve pulkit premalingan hue vilīn/ Maun huī haī murchit tānē aur na sun partī ab vīn./ (...)* Kankan kvanit, raṇit nūpur the, hīte the chātī par hār/ Mukarīt thā kalarav, gīton mē svar lay kā hotā abhisār./ Saurabh se digant pūrīt thā antarikṣ ālok-adhīr [Ce printemps sans fin, plein de douceur et de parfum,/ où les Dieux croyant à leur éternelle jeunesse/ s'adonnaient à une continuelle jouissance/ qu'est-il donc aujourd'hui devenu ?/ Désormais ont disparu les étreintes/ d'amour dans les bosquets fleuris ;/ les modulations musicales se sont tues, et l'on n'entend plus le son du luth. (...)/ Les bracelets tintaient, les anneaux de cheville résonnaient,/ les colliers se balançaient sur les gorges des belles danseuses ;/ les voix douces s'élevaient ; le rythme/ et les notes musicales s'accordaient harmonieusement./ L'univers tout entier était imprégné de parfum,/ l'atmosphère brillait de mille lumières] » *Kmī* p. 13/ *Kmī* trad., p. 30.

2 « Les lampes serties de bijoux dans vos demeures », *Kmī* trad., p. 28.

3 « Le tonnerre grondait et la foudre s'abattait sur la terre./ L'univers était empli d'un tumulte assourdissant/ (...) La fumée montait des quartiers en feu (...)/ A voir la terre qui tremblait/ au bruit répété et féroce des pluies,/ il semblait que le ciel obscur/ fût descendu pour la serrer dans son étreinte. », *Kmī* trad., p. 32-33.

4 « Les fenêtres serties de bijoux de nos palais/ qui laissaient pénétrer la brise parfumée du vent/ doivent accueillir désormais, me semble-t-il/ la foule des animaux aquatiques portés par les eaux./ Le lieu où les regards des belles créatures divines/ semblaient faire éclore tant de lotus bleus/ est maintenant envahi par la pluie terrifiante./ à l'origine du Déluge. », *Kmī* trad., p. 31.

5 J.K Balbir traduit ce terme par « cimetièrre des dieux » p. 25, ce qui adapte l'image aux référents occidentaux.

6 Le champ de crémation constitue en effet, dans la *psyché* indienne, un lieu à part, peuplé de fantômes, qui permet la communication entre le monde des vivants et celui des morts. Comme le contact des cadavres demeure du registre de la souillure, seuls les *dalits* y officient perpétuellement, selon la tradition. Il apparaît souvent comme un site couvert de cendres, où les repères spatiaux traditionnels issus de la Nature s'effacent. *Les Contes du Vampire* de Somadeva [*Kathāsaritsāgara*] traduits par L. Renou, manifestent en particulier ces traits caractéristiques du champ de crémation.

espace de mort, comme la référence à la tombe dans la ville en ruine. Cet espace ravagé entre en résonance avec l'inquiétude de *Manu (cintā)*¹, mais aussi avec les bouleversements subis par une humanité confrontée à l'émergence d'un nouvel ordre moderne, qui se substitue aux idylliques repères du passé. De cette façon, l'esthétique de la désolation se surimpose à l'espace divin et en dégrade la représentation traditionnelle. Il devient avant tout un objet de nostalgie, qui traduit la nouvelle position centrale accordée aux éléments spatiaux, supports des émotions et de l'intériorité humaine, bien loin des traditions poétiques ou mythologiques indiennes. L'évocation de ce monde englouti, perdu dès l'origine du récit, et la nostalgie qu'elle fait naître rappellent la représentation de *Laṅkā* par Dutt. Comme dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, la mise en parallèle du présent et du passé, typique de la littérature épique, confère une dimension nostalgique et presque tragique à ce monde perdu, que *Manu* évoque selon le mode de la déploration. Celle-ci restait subtile chez Dutt : dans *Kāmāyanī* elle inaugure le récit. Elle traduit en outre la désolation qui règne dans le cœur du héros, alors que dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, elle exprime plutôt la nostalgie d'une époque glorieuse.

3) Variations autour de la tradition

Cet éloignement des traditions, perceptible à travers l'écart entre les espaces construits par Dutt et Prasād, prend souvent la forme d'un infléchissement. Comme il le fait dans le cas des ruines, qui constituent une variation de l'espace mythologique, Prasād réutilise les *topoi* de l'espace poétique indien, particulièrement à travers le mode *śṛṅgārique* (amoureux)². Par exemple, lorsque Śraddhā et *Manu* ressentent les assauts de la passion, l'univers autour d'eux semble autant y participer que la provoquer, comme le montre la personnification des éléments :

« *Sṛṣṭi hansne lagī āṅkhon mē khilā anurāg,*
Rāg-ranjit candrikā thī, urā suman-parāg.
Aur hanstā thā athīti Manu kā pakarakar hāth (...)
Devdāru nikuṅj gahvar (...)
sab manāte ek utsav jāgaran kī rāt (...)
Usi jhurmuṭ mē hṛday kī bhāvnā thī bhrānt, p. 45
 [La création se mit à sourire, l'amour fleurit dans les yeux
 Le clair de lune se teintait de tendresse, le pollen des fleurs s'envola
 Et l'invitée riait en prenant la main de *Manu*.
 Les *déodars*, les bosquets, les grottes (...)
 célébraient tous une fête dans la nuit en éveil. (...)

1 Ce terme donne son nom au premier chant du poème.

2 Ce terme désigne la « saveur » ou le *rasa* amoureux, indissociable de la représentation d'un espace naturel et idéal dans la tradition puis dans la littérature hindie du début du début du XX^e siècle. Sur sa présence et sa mise en cause, cf. RITTER Valérie, *Kāma's Flowers*. Sur la notion, cf. BANSAT-BOUDON Lyne, *Poétique du théâtre indien : lectures du Nāṭyāśāstra*, Paris : École française d'Extrême Orient, 1992, Coll Publications de l'École française d'Extrême Orient, 519 p.

La lune, le pollen, le bosquet, la fleur participent tous du *topos* du *śṛṅgāra* (mode amoureux), qui se manifeste à travers l'espace autant qu'à travers l'attitude des personnages. Cependant, ces éléments sont personnifiés d'une façon qui évoque le *Chāyāvād*, et s'éloigne de la tradition. Le rire de Śraddhā fait par exemple écho à celui de la création, grâce au verbe *hansnā* (rire) qui occupe la même place à l'intérieur des premier et troisième vers. L'amour des protagonistes se confond avec une fleur par le biais du verbe *khilnā* (s'épanouir, fleurir), et du motif floral qui réinvestit cette idée au vers suivant (*suman-parāg*, fleur-pollen), ce qui réactualise une métaphore topique de la poésie hindie. Les différents éléments de l'espace, anthropomorphisés, prennent part à la fête amoureuse. En fait, mis à part certains lieux aussi récurrents que symboliques, l'espace n'existe souvent que par analogie avec les personnages ou leur subjectivité. Par exemple, Prasād ne dépeint pas de lieux sylvestres. En revanche il évoque souvent la « forêt de la vie » (p. 65 et 91), ou celle du cœur (p. 104), comme si l'espace constituait un prolongement de l'être et de l'expérience de ses personnages. Le nouveau monde que Manu apprivoise apparaît donc surtout comme une émanation des sentiments des protagonistes, grâce à la personnification, figure favorite des poètes du *Chāyāvād*. Prasād réactualise le *topos* épique de l'adéquation entre l'espace et les personnages, tout en le dépassant. Dans *Kāmāyanī*, ce n'est pas le monde qui adhère spontanément aux actes du héros et clame sa supériorité. C'est le cœur humain qui détermine les modalités de la symbiose entre l'espace et les personnages.

B) Un espace façonné par l'eau

Dans *Kāmāyanī*, les principaux éléments spatiaux s'organisent souvent de façon double : ils forment le nouvel univers dans lequel évoluent les héros, mais ils révèlent aussi leur personnalité. À la fois espaces et symboles, ils accomplissent le lien entre l'extériorité et l'intériorité, et font de l'univers un « [temple de vivants piliers] » où l'homme évolue à travers « des forêts de symboles »¹. Dans un premier temps, celui-ci se caractérise logiquement par l'omniprésence de l'eau. Décliné dans ses diverses variantes (mer, lac, fleuve, ruisseau), l'élément aquatique revêt une importance fondamentale². L'océan, à l'instar du lac ou du fleuve, constitue tout à la fois une aire spécifique et un élément de comparaison récurrent. La fureur du Déluge le fait apparaître au début comme un

1 Nous empruntons ces termes au poème « Correspondances » de Baudelaire.

2 Prasād accorde une place fondamentale à l'eau dans toutes ses œuvres, ainsi que le montrent les titres de ses recueils poétiques les plus connus : *Jhaṛna* (La Cascade), *Lahar* (La Vague), *Āmsū* (La Larme). Il met systématiquement l'élément liquide en correspondance avec la sensibilité humaine.

principe destructeur, un monde d'altérité d'où les dieux et l'humanité sont exclus au profit des animaux marins¹. Anthropomorphisé, il devient également un ennemi plein de colère qui se dresse sciemment contre la terre². Par conséquent Manu le compare au dieu Kāla, qualifié très péjorativement de *kuṭil* (pervers, tortueux, malin)³. Cette association investit l'espace marin d'une forte dimension symbolique, et le convertit en signe de la destruction, aussi bien matérielle que psychologique.

1) L'océan de la vie

Le narrateur utilise de fait fréquemment l'image de la mer déchaînée pour montrer l'inquiétude qui saisit le monde, en contraste avec la paix du ciel, son miroir inversé⁴. Śraddhā l'assimile à une disposition mentale égoïste et mesquine⁵. L'océan, à l'instar des vagues du Déluge, semble donc irrémédiablement lié à un tumulte ravageur qu'il faudrait endiguer. Mais comme souvent chez Prasād, cette dimension négative masque une sublimation qui finit par s'imposer, entre autres choses grâce au choix des termes qui désignent l'étendue marine. Alors qu'il la nomme essentiellement *sindhu* ou *jalnidhi* dans le premier chant, elle devient *sāgar* à partir du deuxième chant : il l'assimile à l'élément d'où sortit la vie⁶. Conformément aux croyances hindoues, la destruction suppose la re-création. Prasād identifie clairement l'océan du Déluge à la *sāgar* mythique puisqu'il évoque le barattage⁷. La référence au mythe de la mer accouchant d'un nouveau monde au terme d'un bouleversement détermine la description que Manu fait de la catastrophe :

« *Garal jalad kī kharī jharī mē bunde nij saṃsṛti ractīn*

[Dans l'averse constante et abrupte des nuages venimeux, les gouttes d'eau créaient un monde réel et privé.] », p. 15

Une ambiguïté plane sur le monde réel et privé (traduction de *nij* qui signifie tout à la fois les

1 « *Us jaldhi-viśva mē*, [dans ce monde marin] », *Kmī*, p. 15.

2 « Les coups puissants des vagues de cet océan en colère/ déséquilibraient la terre. » *Kmī* trad. p. 33. Rappelons que dans les grands textes épiques indiens, l'une des grandes préoccupations des différentes divinités est de préserver la terre.

3 « *Udhar garajī sindhu lahariyān kuṭil Kāla ke jālon sī*, *Kmī* p. 14, [Les vagues tonitrueuses de l'océan/ s'étendaient comme le filet de la Mort maligne. *Kmī* trad., p. 33] ». Le dieu Kāla représente le temps dans ce qu'il a de destructeur.

4 « En bas s'étendait au loin, très loin,/ la mer houleuse, comme tourmentée et inquiète ;/ tandis que, semblable à elle, mais serein/ l'éclat lunaire couvrait le firmament tout entier. » *Ibid* p. 47.

5 « Il est possible que les vagues de la mer d'apocalypse/ se soient retirées puisque est apparue/ une certaine compréhension concernant/ le discernement et l'égoïsme acharné. » *Ibid* p. 112.

6 *Sāgar* est le nom donné en sanskrit à la mer primordiale d'où sortit l'*amṛta*, la liqueur d'immortalité, après le barattage de la mer. Prasād continue cependant à utiliser régulièrement le terme *jalnidhi*. En revanche *sindhu* n'apparaît quasiment plus. Etymologiquement, le terme *sindhu* est dérivé du nom du fleuve Indus, et désigne la mer par synecdoque. *Jalnidhi*, un mot sanskrit, pourrait se traduire par « qui contient les eaux ». De ce fait, Prasād l'utilise aussi pour désigner le lac Mānasa.

7 « Leurs demeures détruites par le barattage des eaux », *Kmī* trad., p. 34.

deux termes) : désigne-t-il l'aire océanique qui s'impose à la terre, ou l'univers balbultant qui surgira après le recul des eaux ? Si le vers suivant mentionne le 'monde océanique', le verbe *racnā* (créer, composer, ordonner) et le nom *samsṛti* (vie, monde, création) évoquent davantage un acte de création cosmogonique. La mer paraît donc indissociable d'un acte de recreation aussi bien matériel que psychologique, puisque l'adjectif *nij* se réfère à l'apparition d'une forme d'intériorité. L'espace marin, bien que terrifiant, permet donc, par le bouleversement qu'il impose à l'univers, la fondation de nouveaux espaces extérieur et intérieur.

Cette double dimension fait apparaître la nature synthétique de la mer, qui représente, en plus d'une figure de la destruction/ recreation, un symbole de la totalité. Prasād reprend régulièrement le motif traditionnel de l'océan de la vie, issu de la poésie sanskrite dévotionnelle : selon Manu, Śraddhā, principe dynamique de sérénité, en naît, à l'instar d'Aphrodite¹. Lui-même en déplore sa désunion². Cette caractéristique s'explique par l'union étroite qui existe entre la mer et la divinité, dont elle constitue une manifestation. Le Déluge provient de Śiva, qui détruit afin de mieux reconstruire. De ce fait, la divinité est tour à tour qualifiée d'« océan de l'indifférencié »³, « océan conscient »⁴, ou « océan de la brillance »⁵, ce qui permet d'insister sur son infinité et sa puissance. La mer constitue en définitive un espace de l'altérité car, à l'instar du ciel, elle figure la transcendance véritable, non pas la transcendance illusoire des dieux balayés par la catastrophe. Par conséquent, ciel et mer sont fréquemment associés, selon un savant jeu de correspondances mis en valeur par la formation de mots composés⁶ ou par des parallélismes :

« *Nabh meṃ nakhat adhik, sāgar mē ya budbud haī gin dogī ?*

[Dénombrerais-tu pour nous plus d'étoiles dans le ciel ou plus de bulles dans l'océan ?] », p. 72

Les termes *nabh* (ciel) et *sāgar* (mer) sont tous deux placés en début de proposition, devant la postposition *mē* (dans). Les mots *nakhat* (étoiles), et *budbud* (bulles), que le narrateur rapproche presque systématiquement dans le reste du récit, sont placés à la suite. Ce parallélisme exprime donc l'identification de la mer et du ciel. Infinis tous deux, ils abritent la transcendance, en une conception horizontale, et non verticale du monde. Dieu se situe dans l'immanence, d'autant plus que Śraddhā s'adresse alors au Gange céleste (la voie lactée), en interrogeant son influence sur les habitants de la terre comme le montre l'usage de l'explicateur verbal *denā* conjugué au futur (*dogī*),

1 « Toi qui comme un joyau, propulsé au bord de l'océan de vie,/ baignes tranquillement, d'un éclat lumineux,/ cette étendue indéfinie ? » *Ibid*, p. 53 répond à « Tu es apparue dans ma vie/ comme les perles sortent de l'océan. » p. 185 A chaque fois, le texte hindi associé les deux termes en un mot valise : *samsṛti-jalnidhi* [océan de la création/vie] p. 23 et *jīvan-jalnidhi* [océan de la vie] p. 98

2 « Je ne suis (...) ni la plaque de neige qui fond et court vers le sein de l'océan./ Que ma vie est futile ! Elle n'est qu'imposture ! » *Ibid* p. 55.

3 « *Abhed-sāgar mē* », *Kmī*, p. 124.

4 « *Cetan samudr mē* », *Ibid*.

5 « *Us kāṅti sindhu* », *Kmī*, p. 113.

6 « *Nabh-sāgar ke antastal mē* [au plus profond du ciel-mer] », *Kmī*, p. 67.

qui exprime une action orientée vers autrui. L'océan représente ainsi la terrible puissance divine, qui soumet le monde au chaos pour mieux le refonder dans la lumière de son absolu.

2) *Le fleuve, le lien sacré*

Second avatar spatial de l'élément aqueux, le fleuve va des montagnes, voire du ciel, à la mer. Trait d'union entre ces espaces divins, il disperse le sacré à travers la terre. Conformément à la mythologie hindoue, les correspondances s'établissent donc non seulement entre l'océan et le firmament, mais aussi entre les fleuves et les constellations. Le Gange coule à travers les paysages telluriques et stellaires¹. Sa présence dans l'azur exprime la paix, ainsi que la continuité entre les mondes². En effet, alors que la mer incarne la force terrifiante de la divinité, les cours d'eau symbolisent au contraire sa constance et son dynamisme. Chaque apparition de la Sarasvatī suscite en particulier une forme d'apaisement. Elle contraste avec l'agitation qui trouble la ville et le cœur de Manu, juste après le viol d'Iṛā³. Sur ses rives, Śraddhā retrouve son époux et lui délivre les paroles amoureuses qui provoquent le *darśan* [vision] de Śiva. Ainsi, l'eau, sous sa forme fluviale, contraste avec l'océan. C'est sans doute pour cette raison que le fleuve demeure moins associé à la divinité qu'aux figures humaines, particulièrement Śraddhā.

L'héroïne est en effet comparée au fleuve à plusieurs reprises. Ses seins, lors de sa grossesse, rappellent la Yamunā (fleuve indien sacré)⁴. À l'exemple des cours d'eau, elle régénère le monde bouleversé par le fracas diluvien et apporte la paix à l'esprit tourmenté, représenté par Manu⁵. Comme elle pleine de douceur, le fleuve diffuse joie et sagesse, sans pour autant ignorer le chagrin⁶. Il accompagne les êtres humains vers le progrès : à la fin du récit, les pèlerins menés par Iṛā, marchent sur les rives d'un cours d'eau avant d'atteindre l'ermitage des époux réconciliés. Alors que Manu représente le feu (*tapas*, énergie de l'ascète), Śraddhā, dont l'énergie et l'amour provoquent

1 Śraddhā le prend à témoin de sa mélancolie : « Ô Gange céleste, pourrais-tu me dire si la vie compte plus de bonheur que de malheur ?/ si le ciel a plus d'étoiles ou la mer plus de bulles ? », *Kmī trad.*, p. 146 Manu dit que son cœur envahi par Śraddhā est « comme le ciel bleu illuminé par le Gange céleste », *Kmī trad.*, p. 183.

2 « Le monde d'en haut, tout à sa joie,/ avait rempli son être de lumière ;/ il y coulait une rivière imaginaire/ et les étoiles étaient des vagues en mouvement ! », *Kmī trad.*, p. 198.

3 « Le fleuve Sarasvatī continuait à couler/ en silence comme une respiration apaisée. » p. 173-4 répond à « La rive du fleuve était calme,/ et la brise s'y amusait à se balancer./ Les vagues déferlaient tout doucement,/ sur la grève, avec ce bruit léger de l'eau qui clapote,/ puis elles se retiraient. », *Ibid.*

4 « C'était comme si l'eau noire du fleuve Yamunā/ respirait au milieu des berges au sable d'or », *Kmī trad.*, p. 119.

5 Manu file ainsi la métaphore du fleuve purificateur pour louer Śraddhā : « Fleuve sacré et suave/ que même le nectar voudrait égaler./ Née des montagnes de la Beauté suprême,/ tu purifiais la vie de ses souillures. », *Kmī trad.*, p. 184.

6 « Dans un agréable murmure, le fleuve Sarasvatī, libre,/ coulait lentement ds la vallée verdoyante./ Les galets abandonnés évoquaient le chagrin inerte et endurci ;/ mais l'eau était un courant de joie qui ne chantait que la douceur./ Le fleuve était l'image de l'action infatigable et du savoir infini marchant à sa guise. », *Kmī trad.*, p. 141.

l'*ānand* (béatitude) final, est en fait constamment associée à l'eau et à ses manifestations spatiales, à l'exception de la mer. Elle apparaît tour à tour comme un lac¹ ou une source². Ces analogies successives donnent l'impression que tous les espaces contenant de l'eau douce émanent de sa tendresse et de sa dévotion, plus spécifiquement matérialisées par ses larmes. Comme les eaux d'un fleuve, celles-ci, en se répandant sur le monde, le régénèrent, conformément à la promesse que lui faite Lajjā, la pudeur personnifiée :

« *Sankalp asru-jal-se-apne-
Tum dān kar cukī pahale hī jīvan ke sone-se-sapne, Kmī, p. 44*
[tu as déjà accompli le rituel du don
des rêves dorés de ta vie
en l'accompagnant de l'eau sacrée de tes larmes.] », *Kmī trad.*, p. 95

En hindi, Prasād utilise le mot *dān*, qui a un sens très fort et religieux de charité ou de philanthropie. Il emploie en outre l'aspect terminatif, marqué par le verbe *cuknā*, afin de bien insister sur le caractère décisif de ce don, qui évoque l'offrande d'eau rituelle à la divinité. Cette déclaration anticipe l'explication qu'Iṛā donnera à Mānav sur le rôle de sa mère et de ses larmes dans la résurrection du monde qui l'entoure³. Śraddhā s'identifie donc à l'élément aquatique, et à toutes ses manifestations : lac, fleuve, pluie. Dans la mesure où les cours d'eau, comme la mer, incarnent la profondeur de la puissance divine, l'eau, quelles que soient ses manifestations spatiales, relie la transcendance et l'humanité aimante de l'héroïne. Elle forme un delta de correspondances entre l'univers, Dieu et l'homme.

C) *La verticalité comme projection de l'intériorité*

1) *Les monts ambigus*

L'eau façonne le monde dans lequel évoluent les héros. Elle leur permet de maintenir lointainement le lien avec la divinité, mais aussi de percevoir les remous suscités par leurs sentiments et leurs vertus. De ce fait, elle constitue la manifestation spatiale de leur action de refondation du monde. Cependant, elle exprime moins clairement leur intériorité que d'autres lieux. Les espaces marqués par la verticalité, par exemple les montagnes, paraissent plus propices à la

1 « Elle était l'image de l'Amour parfait,/ comme un grand lac profond/ débordant d'eau pure et bienfaisante. » p. 228
2 « Puisses-tu vivre (...) comme coule la source divine sur les sentiers escarpés/ des montagnes argentées ! », *Kmī trad.*, p. 95.
3 « Ses larmes furent une bénédiction ;/ elles firent tant de bien au monde :/ la forêt devint verdoyante, heureuse et tranquille/ comme après une accalmie faisant suite à la pluie. », *Kmī trad.*, p. 222. Les larmes de Śraddhā épousent la topique de la mousson. Prasād a déjà consacré son long poème lyrique *Āmsū* au motif des larmes personnelles qui purifient et régénèrent le monde.

communion de l'homme avec le divin, comme souvent dans la tradition hindoue. Les ascètes exceptionnels qui veulent obtenir la faveur des dieux y accomplissent en effet fréquemment leurs austérités. Dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, cet espace était essentiellement dévolu à la divinité, figurée sous les traits de Śiva et Pārvatī. Par fidélité au récit mythique originel, Prasād en fait un lieu humain, situant une large partie de son récit au sein du décor himalayen. Conformément à son habitude, il confère une double dimension géographique et symbolique aux sommets.

L'espace montagnard est d'emblée marqué par la verticalité, ainsi que le suggèrent les points de vue plongeants des personnages tout au long du poème. Que ce soit au début, lors du voyage final de Manu, ou pendant le pèlerinage des habitants de la ville Sārasvata, l'auteur donne la mesure de la verticalité en mettant l'accent sur la distance qui sépare les sommets de la surface de la terre. Les personnages contemplant à plusieurs reprises des vallées aussi lointaines que miniatures, dont l'éloignement fait apparaître une perspective purement verticale¹. Bien entendu, les montagnes ne se caractérisent pas uniquement par leur verticalité : elles se signalent également par leur immobile permanence. Au début du récit, les monts constituent un abri. Manu a en effet trouvé refuge dans ce paysage minéral et aride², dont la stabilité possède cependant quelque chose de rassurant après l'instabilité de la mer³. Anthropomorphisé, le mont Himgiri fait écho, par son rire, à l'espoir renaissant dans le cœur du héros. Il symbolise la paix, la grandeur, et la gravité du monde, qui permettent à Manu de dissiper ses noires pensées⁴. Il provoque par sa majesté, autant qu'il imite les sentiments positifs du protagoniste. De la même façon, il éveille la curiosité chez Śraddhā, qui voit en lui un ami dont la beauté apaise la faim de ses yeux⁵, aussi bien que le sublime dépositaire d'un message sacré et ineffable⁶. Sa grandeur provoque le respect, dans la mesure où un vent bardique chante ses louanges, comme s'il était quelque haut personnage⁷. Prasād décline ainsi la verticalité et l'immobilité des monts en une sorte de dignité aussi bienveillante que compatissante.

Toutefois, dans l'esprit des personnages, la verticalité de la montagne peut également se

1 « Les vallées verdoyantes/ ressemblaient à des toiles de peintres ;/ les ruisseaux qui les baignaient constamment/ leur faisaient comme un cadre. Tout ce qui était en bas sur la terre/ paraissait si minuscule », *Kmī trad.*, p. 206 fait écho à « lorsque, du haut de la pente/ le regard se portait sur la plaine d'en bas. », *Kmī trad.*, p. 223.

2 A la première page du poème, la minéralité est présente grâce à la répétition du mot *śilā* (rocher) p. 13.

3 Prasād oppose en effet l'eau qui coule en bas, et la neige agglomérée sur les sommets grâce aux termes *taral* (liquide/ mobile) et *saghan* (dense/ immobile) : « *Nice jal thā upar him thā, ek taral thā ek saghan* [En bas il y avait l'eau, en haut la neige. L'une était mobile, l'autre immobile.] » *Kmī*, p. 13.

4 « Le chant agréable de ces sources/ symbolisait le rire du Mont des Neiges (...) Les chaînes montagneuses (...) Pleines de charme et d'éclat/ symboles de la paix, de la grandeur et de la gravité du monde », *Kmī trad.*, p. 43-44.

5 « Et en les contemplant l'avidité de mes yeux fut apaisée. », *Kmī trad.*, p. 57. Le texte hindi parle de *ānkh kī bhūkh* (la faim des yeux) p. 25.

6 « Ce même mont dans sa beauté silencieuse/ cachait un secret sublime qui,/ en se révélant, m'apprit quelque chose,/ et ma curiosité s'éveilla spontanément. », *Kmī trad.*, p. 57.

7 « Le vent frappait les crevasses de ce mont,/ les remplissant de notes sonores/ comme si, tel un barde, il proclamait/ que celui-ci était immuable, inébranlable, invulnérable. », *Kmī trad.*, p. 43. Le mot que J.K. Balbir traduit par « barde » est *cāran*, qui désigne une sorte de barde de cour qui officiait chez les souverains rajputs.

muer en arrogance, sa stabilité en sclérose. Lorsque Manu quitte son abri après avoir abandonné Śraddhā, il assimile les cimes à l'ascèse qu'il a entreprise jusque-là. Il convient que celle-ci apporte le bonheur, mais refuse la liberté figée (*sthir-mukti*) qu'elle procure, et lui oppose la nécessité du mouvement (*gati*)¹. Il associe alors clairement leur hauteur à un détachement (*unmukt*) semblable à celui des ascètes, dont il mine la positivité en le rapprochant de l'indifférence voire du mépris (*upekṣ*)². La voyelle initiale met en valeur la quasi synonymie des deux termes et laisse apparaître une critique du modèle ascétique, insoucieux d'autrui. La verticalité devient une forme d'arrogance, corrélée à un isolement et à une sorte de rigidité. Dans un premier temps, la fierté immobile (*jar-gaurav*) des monts paraît en partie positive puisqu'elle s'oppose à la vanité de la terre (*vasudhā kā [...] abhimān*). Cependant, la répétition de l'idée d'immobilité donne l'impression d'un orgueil rigide, confirmé quelques chants plus tard, lorsque Manu tente l'ultime ascension sur les pas de Śraddhā, par l'usage de l'adjectif *abhimānī* (vaniteux, arrogant, fier). La variation du motif de la montagne dépend donc largement de l'état d'esprit de Manu, particulièrement de sa perception du modèle ascétique, auquel il adhère pleinement au début, pour mieux le rejeter lorsqu'il descend vers les plaines. Prasād reprend donc l'association traditionnelle entre les montagnes et l'ascétisme afin de mettre l'emphase sur les différents chemins empruntés par son héros. Son ultime voyage sonne donc comme l'écho d'un désir de rédemption.

Lors de leur dernière apparition, les sommets préfigurent une nouvelle forme d'ascétisme : on passe de l'érémisme contemplatif à la mise en suspens du corps et de l'individualité grâce à la mortification. Manu, qui n'avait jamais escaladé de cimes³, accomplit une ascension difficile du mont Kailāsa. Les montagnes se métamorphosent alors en milieu hostile, une dernière épreuve à affronter pour se purifier. Le vent, que le héros prenait comme modèle lors de son départ de l'Himalaya, leur enjoint violemment de rebrousser chemin⁴. La verticalité devient décourageante et donne la nausée⁵. Les ravins et les gouffres sont terrifiants, ainsi que le marque la redondance des qualificatifs employés (*bhīṣan khadd bhaykāri khāi*), renforcée par la paronomase⁶. Ils évoquent autant de blessures, ce qui rappelle les coups innombrables reçus un peu plus tôt par Manu, mais également la souffrance subie par le héros au cours de son ascension. Cette variation du motif

1 « *Sthir mukti, pratiṣṭa maim vaiśī cāhtā nahīn, is jīvan kī/ maim to abodh gati marut-sadrṣ, hūn cāh rahā apne man kī* [La liberté figée de cette vie : je n'en veux pas/ je préfère pour mon esprit un mouvement innocent comme le vent.] », *Kmī* p. 60.

2 « *Unmukt upekṣ bhare tung* [leur hauteur pleine de détachement et d'indifférence] », *Kmī* p. 60.

3 Rappelons que le grand poisson l'avait directement propulsé sur les hauteurs, afin de le sauver des flots du Déluge.

4 « *Pavan veg pratikūl udhar thā, kahatā 'Phīr jā are batohī* [Le vent contraire leur disait : 'Allons, fais demi tour voyageur'] », *Kmī*, p. 114.

5 « *Chūne ko ambar macalī sī barhī jā rahī satat uncāi* [La verticalité montait continuellement, de plus en plus, jusqu'à toucher le ciel, comme une nausée.] », *Ibid.*

6 « *Vikṣat uske ang, pragat the bhīṣan khadd bhaykāri khāi* [Les ravins effrayants et les gouffres terrifiants se révélaient comme des blessures sur ce corps.] », *Ibid.*

himalayen permet de mieux saisir l'évolution du héros. La montagne, accueillante, devient distante et dédaigneuse dès lors qu'il fuit ses devoirs, et même franchement hostile alors qu'il s'accable lui-même de reproches. Elle se transforme de nouveau en havre de paix attendri après que le héros a trouvé sa complétude. Malgré ses principales caractéristiques, la montagne n'a donc rien de stable ni de rigide. Elle figure un ascétisme qui se décline en fonction de la vie intérieure des protagonistes.

2) *Les sphères célestes, miroir de l'âme humaine*

Entre ciel et terre, les sommets ne manifestent cependant leur adéquation qu'avec certains sentiments de Manu, et n'ouvrent pas sur la totalité de son intériorité. Au contraire, les nuées célestes, sans doute parce qu'elles constituent l'un des lieux privilégiés de la divinité, affichent une correspondance parfaite avec le for intérieur des héros. À l'image de la mer, le ciel constitue l'un des espaces divins inatteignable pour les hommes. Kāma, malgré son incorporelité, maudit Manu depuis le firmament¹. Les dieux assistent au spectacle donné par les hommes du haut de leur paradis². Comme chez Dutt, l'univers implique une verticalité autant qu'une horizontalité de la divinité. Mais contrairement au *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, ces sphères exercent l'une sur l'autre une influence réciproque : les sentiments humains déteignent sur les habitants des espaces sublimes. Ils partagent en effet la colère, le trouble, les interrogations des personnages³. En un glissement quasiment synecdotique, leurs émotions se propagent en outre à l'habitat azuré, que Prasād personnifie à plusieurs reprises, comme si le ciel lui-même représentait un être. La rencontre d'Iṛā et Manu, qui marque pour un temps la fin des doutes et des errances de ce dernier, fait par exemple rire le firmament⁴. Bien qu'étant un espace de la divinité inaccessible aux hommes, la voûte céleste semble perméable à leur influence émotionnelle, ce qui montre le lien étroit entre les différentes parties de la création. Cette solidarité entre la terre et le ciel, inexistante chez Dutt, inaugure une forme nouvelle de verticalité. Les éléments qui la graduent ignorent toute séparation, et fonctionnent en lien étroit : le monde s'organise selon une conception plus horizontale.

Les sphères célestes paraissent en effet exercer une influence certaine sur les lointains habitants de la terre, particulièrement sur leur subjectivité. Image du sacré, partie de la Nature, le

1 « Cette voix de malédiction s'immergea dans le ciel », *Kmī* trad., p. 138.

2 « *Udhar gagan mē kṣubdh hū sab dev Śaktiyan krodh bhari* [Là-bas, dans le ciel, toutes les puissances divines, inquiètes et en colère...] » *Kmī* p. 78. Cette vision annonce l'image des astres comme des veilleurs qui regarderaient le monde humain, étonnés, au début de *Nirveda* : « Tels des gardiens faisant leur ronde, flambeaux en main/ les planètes et les étoiles erraient dans le ciel/ se demandant ce qui se passait sur terre », *Kmī* trad., p. 173

3 Ils châtient Manu en projetant sur lui des météores, ou en le maudissant. Ils le récompensent en lui accordant des visions qui le rapprochent de la vérité.

4 « *Hans parā gagan voh sūnya lok* [Le ciel, ce royaume du vide, éclata de rire] », *Kmī*, p. 69. Le contraste entre le rire et le vide manifeste la présence de Śiva.

ciel suscite le désir chez les amants en faisant pleuvoir des gouttes de lune, symbole traditionnel d'amour. Manu, perturbé après avoir abandonné Śraddhā, rend le ciel de Saturne responsable de sa tristesse, et appelle à son secours les rayons de la lumineuse contrée qui le surplombe :

« Śani kā sudūr voh nīl lok
jiskī chāyā phailā hai upar nice **yeh gagan-śok**
Uske bhī pare sunā jātā koi prakāś kā mahā lok
Voh ek kiraṇ **apnī** dekar **merī** svatantratā mē sahay
Kyā ban saktā hai ?

[Ce monde noir et lointain de Saturne,
étend son ombre au-dessus et au-dessous de ce ciel de chagrin
J'ai entendu dire qu'il y a au-delà, une grande demeure de lumière
Peut-elle m'aider en me donnant un de ses rayons pour assurer ma liberté ?] », *Kmī*, p. 69

Manu réutilise l'idée traditionnelle selon laquelle l'influence saturnienne serait funeste¹. Toutefois, en associant dans le même mot composé les termes *gagan* (ciel) et *śok* (tristesse), il établit une adéquation entre cet espace et ses propres impressions. Il se dépouille enfin de toute responsabilité grâce au jeu des déterminants possessifs *apnī* (son, réfléchi), et *merī* (mon). L'emploi du premier montre que le royaume de la lumière exerce l'action, alors que l'humain reste passif². Iṛā rejette cette idée de dépendance, mais ne dément pas totalement Manu. Śraddhā semble, en revanche, partager partiellement les idées de son époux. Elle met à plusieurs reprises en exergue l'influence du firmament³. Son discours, qui anticipe ou répète celui du narrateur, insiste sur l'idée d'une communion panthéiste avec l'environnement immédiat, plus particulièrement le ciel. Le simple fait de se perdre dans la contemplation de sa beauté, de sa paix et de sa stabilité, éveille d'ailleurs des ressentis positifs chez les protagonistes. Il s'agit donc moins, contrairement à l'affirmation de Manu, d'une influence des sphères supérieures sur les sphères inférieures que de la conséquence d'une union émotionnelle avec la totalité qu'elles préfigurent. Cependant, le lecteur peine à déterminer si le ciel, en tant qu'espace de la transcendance, exerce son empire sur les hommes, ou si ces derniers n'y projettent pas plutôt leurs sentiments.

Manu associe en effet clairement le firmament à son intériorité. Dès le deuxième chant, alors qu'il affirme sa survie et sa subjectivité par un triomphal « Je suis », il incorpore cette proclamation aux chants du ciel éternel.

« *Maiṃ bhī kahane lagā, 'Maiṃ rahūn' śāśvat nabh ke gānon mē*

[Moi aussi j'ai commencé à dire : 'Que je survive' dans les chants du ciel éternel.] », p. 18.

1 Cette idée était populaire aussi bien en Occident qu'en Inde.

2 En effet, le déterminant *apnā/ī* s'emploie en hindi pour renvoyer au sujet de la proposition, alors que les autres possessifs renvoient plutôt à l'objet de la proposition.

3 « 'Regarde le ciel bleu, ample robe de la Nature épanouie/ où s'est dispersé un bouquet d'étoiles comme des grains porte-bonheur d'abondance/ où brille l'offrande intermittente des lumières, telles des fleurs' (...) / Du ciel pur semblait pleuvoir, sans cesse, des gouttes enivrantes de lune, / et le désir d'une union, comme la musique à son apogée, devint intense. » p. 84.

L'adjectif qualificatif « *śāśvat* » (éternel) annonce les propos de Śraddhā, qui admire la constance et l'impassibilité de la voûte céleste. L'image des chants lie l'azur à l'intériorité aussi bien qu'à la création poétique, inaugurée par la plainte de Manu. De fait, si l'océan ou le lac représentent l'esprit, le ciel symbolise le cœur du héros, figure fondamentale du śivaïsme¹. Celui-ci les unit d'ailleurs dans le mot composé « *hṛday-gagan* [cœur-ciel] », (*Kmī*, p. 12), ou explique comment Śraddhā, comparée au Gange céleste, illumine le ciel de son cœur². Kāmāyanī elle-même projette à plusieurs reprises ses émotions sur le firmament, comme sur une sorte de miroir qui lui permettrait de les contempler à distance. Après le sacrifice de son animal domestique, elle explique que sa tristesse se lave au milieu des nuées³. Dans son chant de nostalgie amoureuse, ses désirs et ses rêves accompagnent les variations de l'azur⁴. De la même façon que Manu assimile le ciel à son cœur, Śraddhā y intègre son intériorité. Prasād utilise donc la personnification d'éléments de l'espace chère au *Chāyāvād* de plusieurs façons : soit il constitue une sorte de puissance divine qui influence les personnages, soit ses éléments en représentent un double émotionnel. Tout paraît sensible, selon une conception qui rappelle un peu les romantiques.

Malgré la proximité rendue possible par les sentiments, le firmament demeure inaccessible. Manu ne peut évoluer qu'entre ciel et terre, ce qui fonde son incomplétude⁵. Pour qu'il trouve la paix de l'esprit, il faudra donc, en quelque sorte, unir la cité céleste avec la cité terrestre. Lors de ses errances, Manu s'éloigne du ciel jusqu'à déclencher la fureur de ses habitants. Il quitte en effet la montagne et descend dans la plaine. À la fin seulement, il tutoie de nouveau le firmament, au terme d'une éprouvante ascension sur les traces de Śraddhā, davantage à l'écoute des nuées que lui. Dans l'azur, répartis entre les trois directions, il aperçoit finalement la cause de son incomplétude : les univers séparés de l'affectivité, de la connaissance, et de l'action. Ces morceaux d'intériorité, dont le lecteur ne sait s'ils sont projetés dans l'extériorité lointaine du ciel ou s'ils en font partie, s'unissent en Manu. De ce fait, la béatitude peut enfin survenir et inaugurer un espace humain au sein de la voûte céleste :

« *samsṛti ke madhur milan ke ucchavās banākar nij dal*
Cal pare gagan-āngan mẽ kuch gāte abhinav maṅgal. p. 184

1 Cf. MULLER-ORTEGA Paul-Eduardo, *The Triadic Heart of Siva : Kaula tantricism of Abhinavagupta in the non-dual Shaivism of Kashmir*, New York : State University of New York Press, 1989, XII-330 p. Il est impossible de préciser si Prasād s'inspire du śivaïsme cachemirien ou du śaktisme bengali, ainsi que l'affirme Valérie Ritter dans *Kāma's Flowers*. Il est certain en revanche qu'il vient d'une famille śivaïque, et que, ainsi que nous le montrerons plus tard, il emploie des symboles importants employés par Abhinavagupta et ses successeurs. En outre, s'il représente Śakti sous plusieurs traits, il met plutôt l'accent sur Śiva.

2 « Ma déesse ! Dès que tu me lanças/ ton sourire doux et bienfaisant,/ mon cœur en peine fut éclairé/ comme le ciel bleu illuminé par le Gange céleste. », *Kmī trad.*, p. 183.

3 « *Dhulī jā rahī hai diśi-diśi kī nabh mẽ malin udāsī* [La sombre tristesse se lave peu à peu dans les directions du ciel.] », *Kmī*, p. 48.

4 « Au soir mes rêveries souriaient en guise d'étoiles (...) Dès que les lampes célestes s'allumaient, les papillons de ses désirs s'envolaient vers le ciel. », *Kmī trad.*, p. 148-149.

5 « Ma vie, placée entre le ciel et la terre,/ m'est devenue inexplicable. », *Kmī trad.*, p. 55.

[Il semblait que les soupirs de soulagement émis
lors de la fusion avec la création, s'étant rassemblés,
s'en étaient allés dans la cour du ciel
en fredonnant de nouveaux airs auspicioseux.] », p. 229

La cour intérieure d'une maison (*āngan*), espace de vie intime et sociale par excellence en Inde, s'unit au ciel grâce au mot valise *gagan-āngan* (ciel-cour), mis en valeur par une paronomase. L'idée de fusion (*milan*) suppose une annulation des distances entre les différentes composantes de la création, entre les trois univers de l'affectivité, de la connaissance et de l'action, entre le ciel et la terre. Lorsque Manu affirmait son moi, les chants du ciel descendaient sur terre. À présent, ce sont les chants de la terre qui montent et vivent au ciel, en une image frappante de l'idéal poétique. Par cette union, la verticalité s'affirme en tant que valeur. Elle se confronte en même temps à l'infini, souvent conçu dans la pensée indienne comme une forme d'horizontalité. Les espaces extérieurs se caractérisent par leur lien avec l'être humain et avec l'absolu. Mais ce déploiement de l'intériorité dans l'immensité a quelque chose d'épuisant, si bien que les personnages ressentent aussi le besoin de lieux plus intimes et plus rassurants. De ce fait, l'univers fictionnel s'organise également selon la dialectique du dedans et du dehors théorisée par Bachelard.

II) Espaces de l'intériorité

A) Premiers balbutiements de l'intimité

1) La grotte, giron de la divinité

Dans l'espace à reconquérir, les personnages ressentent le besoin de créer des lieux d'intimité¹, comme autant de refuges où ils peuvent se protéger de l'instabilité du monde. Ces lieux se distinguent souvent par les parois, naturelles ou artificielles, qui les ceignent, ainsi que par leur lien plus ou moins étroit avec la Nature. Ils apprennent de ce fait beaucoup sur l'intériorité des personnages. Après avoir trouvé refuge dans les entrailles de la montagne, Manu décide de se consacrer à ses austérités dans une grotte qui devient nécessairement sublime :

« *Thī anant kī god sadṛṣ jo vistrī guhā vahān ramnīya*
Usmē Manu ne sthān banāyā sundar, svacch, aur varnīya
[Il y avait là une grotte large et charmante, semblable au giron de l'infini

¹ Nous entendons ici l'intimité essentiellement en termes d'espace, c'est-à-dire un espace au sein duquel les personnages peuvent se retirer du monde, afin de se concentrer sur leur vie intérieure (émotions, sensations, réflexions).

L'accumulation de qualificatifs très positifs (*ramnīya* [charmante], *sundar* [belle], *svacch* [pure], *varnīya* [sublime]), voire liés au sacré (*svacch*, *varnīya* qui rime avec *ramnīya*¹) constituent autant d'hyperboles dont l'étrangeté frappe le lecteur. L'exagération s'explique cependant par la dimension symbolique et initiatique du lieu : Manu y allume le premier feu et y accomplit l'oblation inaugurale de l'hindouisme². De façon plus surprenante, l'espace de cette grotte s'organise selon une sorte de paradoxe : le narrateur insiste sur son immensité (*vistṛt* [large], *anant* [infini]), mais en même temps il la compare à un giron (*god*), lieu clos, sécurisant et féminin par excellence. Cette représentation d'un espace fermé et infini rappelle les réflexions, nées de l'analyse de textes de Baudelaire, que Gaston Bachelard tient sur l'immensité comme valeur de l'intimité³. La mer ou le ciel manifestent l'importance de ce paradoxe chez Prasād, puisqu'ils répercutent l'intériorité des personnages dans leur vastitude : l'étendue de cette grotte intime la confirme. Cependant, chez Prasād, l'immensité de l'intériorité s'explique moins par la rêverie habitée que par l'équivalence entre l'âme et la divinité englobante, contrairement à Baudelaire. Dans la mesure où la symbolique tantrique fait équivaloir la grotte avec le cœur de Śiva ou avec les organes sexuels de Śakti, ce paradoxe suggère d'emblée l'idée d'une intimité abolissant les distinctions entre le masculin et le féminin afin d'atteindre un rapport harmonieux avec la divinité. L'espace intime demeure ainsi lié avec le macrocosme divin, même clos.

Cependant, à mesure que progresse le récit, la grotte devient une figure de l'intimité, particulièrement après l'apparition de Śraddhā. Elle s'oppose donc à l'extérieur. La comparaison inaugurale, en superposant l'immensité au giron maternel évoquait déjà la jeune femme. Dans le lexique psychologique dont Prasād était familier, la grotte est souvent liée au féminin, comme l'eau⁴. L'auteur accentue cette analogie grâce à l'emploi du mot *god* [giron], dont l'imprécision peut constituer un euphémisme désignant le sexe féminin⁵. La grotte devient ainsi une figure de tous les types d'intériorité féminine. Désespérée après le sacrifice de son animal domestique par Manu, Śraddhā se réfugie dans sa « grotte à coucher »⁶, où elle devient libre d'exhaler ses sentiments. Le

1 Ce terme rappelle en outre étymologiquement le dieu Rāma, dont le nom est peut-être dérivé de la même racine sanskrite.

2 Elle s'explique également par la forte dimension symbolique que revêt l'espace de la grotte dans les écrits d'Abhinavagupta. Ainsi que l'explique Eduardo Muller-Ortega dans *The Triadic Heart of Śiva*, elle est liée au cœur de Śiva. Cf. aussi SINGEOT Marie-Claire, *Les Renonçants Udasin : l'ashram de Mauni Baba et ses territoires*, thèse de doctorat sous la direction d'Annie MONTAUT et Denis MATRINGE, Paris : Inalco, 2005, 573 f.

3 BACHELARD Gaston, « L'Immensité intime » in *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1957, p. 168-190.

4 En hindi, le mot *guhā* est d'ailleurs féminin, bien que se terminant en *-ā*, soit une terminaison plutôt masculine.

5 En effet, comme le giron, cette partie de l'anatomie féminine va du bassin aux genoux.

6 « *Śayan-guhā mē* », *Kmī*, p. 48. Prasād utilise un mot composé afin de montrer le fort rapport entre les deux. La chambre à coucher représente systématiquement l'espace le plus intime, le saint des saints, ainsi que le fait remarquer Bachelard.

rapprochement avec la chambre permet un glissement vers un autre type d'abandon : Manu, ivre de *soma*, vient l'y rejoindre et la convainc d'instaurer un nouveau type d'intimité, fondé sur la communion des corps et non plus seulement des âmes. Cependant, une fois le désir assouvi, la grotte, vraisemblablement à cause de son lien avec la féminité, semble demeurer exclusivement l'espace de Śraddhā¹. Manu n'y a que peu de place. Alors que sa jeune épouse y passe ses journées, il erre continuellement à l'extérieur pour chasser. L'appréhension du spectacle de son aimée uniquement préoccupée de sa maternité le fait d'ailleurs hésiter à y entrer². Ce comportement inaugure une tension entre le dedans et le dehors, le masculin et le féminin, dont l'union constitue pourtant le fondement des théories mystiques śivaïtes. À la fin du récit, Manu finit néanmoins par comprendre la folie de cette dichotomie et aspire à retrouver la sérénité d'une grotte où il vivrait avec Śraddhā : il est enfin prêt à réaliser l'union avec la divinité³. La caverne symbolise ainsi une intimité bienfaisante procédant de la jeune femme, mais aussi la prise de conscience de la non-dualité.

2) *Les métamorphoses de l'espace ascétique*

Bien que la caverne figure le féminin, Śraddhā ne se satisfait pas de ce lieu peu confortable. Elle bâtit donc une hutte, dont les murs de feuilles rappellent beaucoup ceux des cabanes ascétiques, habitations simples et solitaires très présentes dans la littérature classique sanskrite⁴. Cependant, Prasād modernise l'édifice. Dans le *Rāmāyaṇa* ou dans *Śakuntalā* de Kālidāsa, le logis ascétique se situe dans un environnement anthropomorphisé et accueillant, au sein duquel les différents personnages vaquent à leurs occupations. Sous la forme d'une simple demeure faite de feuillages, de terre et de bambous, elle paraît magnifique et merveilleuse, mais ne reçoit pas d'attention particulière de la part des personnages ou des narrateurs⁵. Elle revêt une importance moindre que ce

1 Śraddhā, dans ses reproches à Manu vagabond, parle d'ailleurs de sa grotte : « *Merā sūnā hai guphā dvār* [le seuil de ma grotte est désert.] », *Kmī* p. 56. Le mot *guphā*, qui est un synonyme de *guhā* désigne d'ailleurs davantage l'alcôve et l'espace intime.

2 « Fatigué, Manu rentra de la chasse, l'entrée de la grotte était tout à fait visible, mais il n'avait aucune envie de s'avancer vers elle. », *Kmī* trad., p. 118.

3 Manu supplie en effet son épouse, venue le sauver : « Emmène-moi loin, en dehors de cet endroit sombre, ne me laisse plus ici. Nous pourrions bien vivre libres sous le ciel bleu, ou dans une grotte quelque part. », *Kmī* trad., p. 181.

4 Cette hutte de feuilles évoque celles dans lesquelles vivent Rāma, Sītā et Lakṣmaṇa lors de leur exil dans la forêt. De façon générale, chez Kālidāsa, dans les *Upaniṣads* etc., les ascètes vivent dans des huttes, dans la forêt. Sur la montagne, ils occupent en revanche plutôt des grottes.

5 « C'était une hutte de feuillage, spacieuse, bien étayée, avec des murs de terre et une solide charpente de longs bambous, magnifique ! Elle était surmontée de tiges de *samī*, serrées par des nœuds, recouvertes d'herbe *kusa*, de *kāsa* et de roseaux. (...) cette hutte au sol bien aplani, cette demeure merveilleuse qui était un enchantement pour les yeux. » *Rmā*, p. 427.

qui l'entoure. Prasād la transforme en espace moderne d'intimité¹. Au début, Śraddhā, digne héritière de Śakuntalā ou de Sītā, évolue certes au milieu d'une Nature hospitalière, accompagnée d'un animal sauvage qu'elle traite avec la tendresse d'une mère². Cependant, Manu sacrifie ce dernier et Śraddhā se retranche de plus en plus à l'intérieur de sa demeure. La nécessité de l'intimité émerge peu à peu, ce que corrobore l'assimilation de la hutte au nid. Le glissement s'opère dans un premier temps grâce à la modification des matériaux. Alors que les personnages du *Rāmāyaṇa* construisent leur hutte en dur, avec une charpente et des murs de boue, Śraddhā la tresse à l'aide de différents éléments végétaux (paille, lianes, feuilles sèches³), comme une oiselle préparant l'éclosion de sa couvée. Le lecteur en vient d'ailleurs à se demander comment les murs peuvent tenir, et comment on peut y pratiquer des ouvertures alors qu'ils semblent uniquement maçonnés de feuillages⁴. L'exiguïté des lieux⁵, typique des habitats ascétiques, rapproche également la hutte du nid, et renvoie à des valeurs d'intimité. Śraddhā elle-même corrobore cette assimilation. Lorsqu'elle montre sa hutte à Manu, elle la nomme « le nid »⁶, puis file la métaphore en expliquant qu'il n'y a personne pour y roucouler⁷. Cette assimilation inédite entre le logis ascétique et le nid décale le symbolisme de cet espace vers une intériorité calme et simple⁸. Prasād joue sur cette image interculturelle, puisqu'il qualifie l'abri de « *śānti-puṃj* [masse de paix] » (*Kmī*, p. 57). En exploitant la figure du nid, il développe l'image d'un foyer moderne, à laquelle la grotte, trop sublime, et trop associée à l'ascèse, ne peut totalement correspondre.

3) Foyer et errance

La hutte de Śraddhā incarne de fait un espace féminin de la grossesse et de la sécurité⁹,

-
- 1 Rappelons qu'en Inde à l'époque de Prasād, la notion d'intimité n'était pas la même que ce qu'on trouve dans nos sociétés occidentales contemporaines. Le foyer s'organisait autour de la famille étendue, non autour du couple, et il était relativement rare que les personnes ou les époux puissent disposer d'un espace privatif préservé du contact d'autrui. Or, c'est le cas de la hutte de Śraddhā : la hutte constitue son espace personnel, qu'elle accepte de partager avec Manu parce qu'il est son époux.
- 2 Selon les *topoi* des forêts d'ascètes, les daïms, ou les faons deviennent pratiquement les enfants adoptifs des jeunes filles. Prasād n'explique jamais l'espèce de l'animal domestique de Śraddhā.
- 3 « Près de la grotte se trouvait un petit abri/ fait de paille, un havre de paix./ Un réseau de lianes tendres/ en faisait un bosquet à l'ombre dense./ Des échancrures avaient été ouvertes/ dans les murs lumineux faits de feuilles sèches » *Kmī* trad. p. 124.
- 4 Le texte hindi dit qu'ils sont *parṇamay*, c'est-à-dire faits de feuilles (p. 57). Il n'est jamais fait référence à des éléments solides comme de la boue.
- 5 « Près de la grotte se trouvait un petit abri. » *Kmī* trad. p. 124.
- 6 « *Dekho yeh to ban gayā nīr* [Regarde, le nid est achevé] », *Kmī*, p. 57.
- 7 « *Par ismē kalaṛav ko ākul na ho rahī abhī bhīr* [Mais pour roucouler dedans, il n'y a pas encore foule.] », *Kmī*, p. 57. *Kalaṛav* désigne le gazouillement, ou, en sanskrit, le pigeon ainsi que son roucoulement.
- 8 Cf. ce que dit Bachelard dans *La Poétique de l'espace* : « Le nid comme toute image de repos, de tranquillité, s'associe immédiatement à l'image de la maison simple. » *Op. cit.* p. 98.
- 9 Bachelard rappelle aussi que le nid « déclenche en nous une *rêverie de la sécurité*. » *op. cit.* p. 102.

davantage que la grotte qu'elle a délaissée. La jeune femme y accomplit deux activités féminines typiques : le tissage¹ et la rêverie sur l'enfant à venir. Elle y fredonne une chanson de toile qui mêle d'ailleurs les deux². Lorsqu'elle a agencé les lieux, elle les a imaginés comme un foyer familial au sein duquel elle pourrait allier sa vie de couple avec sa vie de mère, puisqu'elle y a installé une balancelle, objet amoureux par excellence³. Mais Manu n'a pas participé à l'élaboration de cette maison : Śraddhā lui fait la surprise de la lui révéler. Il s'en exclut, malgré la volonté de son épouse de l'y inclure. Par conséquent, la hutte devient aussi pour Śraddhā un univers de solitude⁴, ce qui constitue une nouvelle évolution de ce motif spatial, associé à l'intimité amoureuse⁵. La subversion du nid se manifeste particulièrement grâce au renversement du motif de la balancelle. Alors que celle-ci constitue normalement l'espace des taquineries et des jeux conjugaux, la jeune femme s'y projette avec son enfant⁶. Manu, qui passe son temps au-dehors, n'a donc pas sa place en ces lieux. Son intranquillité se manifeste par son refus de mener une existence simple et d'accéder à une douce intimité. Il dédaigne la définition de l'intériorité telle que la donne Śraddhā, lui préférant l'effervescence de l'extérieur.

La dialectique entre le foyer et l'extérieur occupe ainsi une place importante dans le récit. Elle peut s'expliquer en partie par la répartition traditionnelle des activités féminines et masculines⁷, mais elle dénote également l'impossibilité pour les personnages de trouver le bonheur dans le même espace. Leurs différends et l'instabilité insatisfaite de Manu éclatent. Lors de son départ, le héros oppose en effet les espaces de sa quête à celui du foyer :

« *Jab chor calā āyā sundar prārambhik jīvan kā nivās*
Van, guhā, kunj, marū-ancal mē khoj rahā apnā vikās
 [Après m'être éloigné à grands pas du foyer de ma belle existence première
 Je cherche mon bonheur dans les forêts, les cavernes, les bosquets, le pays des déserts.] », p. 60

Alors que le foyer est unique, les lieux de son errance sont multiples, ce qui marque une certaine dispersion de l'être. Manu reconnaît d'ailleurs sa folie par la suite⁸. Mais la maison ne peut lui apporter la sérénité, ainsi que le montre la rime *nivās* (foyer)/ *vikās* (évolution, progrès). La

1 Elle explique à Manu : « Lorsque tu t'éloignes,/ c'est ici que je m'assieds avec le fuseau » *Kmī* trad. p. 124.

2 « Cher fuseau, tourne tout doucement. (...)/ Que dans cette grotte le nouveau venu/ ne reste pas sans vêtement, comme un animal. » *Kmī* trad. p. 125.

3 « Il s'y trouvait une balancelle/ joliment faite de baguettes d'osier » *Kmī* trad. p. 124 La balancelle représente en Inde l'espace du couple au sein d'une maison. Dans *La Claire lumière du jour*, Anita Desai réutilise ce motif pour mettre en scène le couple parental isolé dans son amour, sur la balancelle, et oublieux de ses enfants.

4 Śraddhā elle-même exprime cette solitude quand elle dit à Manu : « Lorsque tu t'éloignes,/ c'est ici que je m'assieds avec le fuseau/ et je le tourne sans cesse/ pour évacuer la solitude. » *Kmī* trad. p. 124.

5 Ritter dans *Kāma's Flowers*, explique que de nombreux poètes (Hariudh dans *Priya Prāvas* en 1914 ou Rāmnarēs Tripāthī dans *Pāthik* en 1920) avant Prasād ont associé la hutte et l'espace amoureux, décalant l'espace ascétique vers l'espace du couple. Prasād lui-même avait infléchi la hutte vers un espace amoureux dans *Prem Pāthik* (1913).

6 « Je le ferai danser sur la balancelle ;/ en le caressant, j'embrasserai son visage. » *Kmī* trad. p. 125.

7 Cependant, avant de rencontrer Manu, Śraddhā errait seule à travers le monde, ce qui contraste avec la représentation consacrée de la féminité, que le couple et la maternité paraissent lui rendre.

8 « *Pāgal māī* [Je suis fou] », *Kmī*, p. 60. L'inversion du sujet et de l'attribut mettent l'emphase sur cette folie.

réalisation personnelle se trouve partout ailleurs qu'au logis : le rapprochement opéré par la rime manifeste leur incompatibilité profonde. Prasād insiste sur cette dichotomie, en renouvelant l'opposition quelques strophes plus loin. Il oppose l'âtre heureux de l'épouse avec les chemins du monde où Manu finit par se perdre¹. Le héros devient un vagabond, qui ne peut plus habiter que sa folie et son imagination². Les lieux naturels deviennent donc, comme souvent chez les poètes du *Chāyāvād* un espace de la liberté et de l'affranchissement des règles sociales, plus spécifiquement représenté par le conflit entre l'intérieur et l'extérieur.

Après avoir atteint son paroxysme, cette opposition se résout cependant au fur et à mesure du récit, grâce à la force de Śraddhā. Alors qu'elle a bâti de ses mains une hutte dans laquelle elle a élevé son enfant, elle l'abandonne à la première alarme concernant Manu. Quitter les pénates sécurisants devient possible parce qu'elle les emporte en elle. Elle dématérialise son foyer et habite la paix de son âme grâce à l'image récurrente du nid³. La possibilité du foyer se trouve donc là où se situe Śraddhā. Elle diffuse son intériorité simple et apaisante partout où elle va. Elle fait du monde un nid pour tous ceux qui l'entourent. Nul besoin de revenir en une grotte, ainsi que l'en presse Manu. Son intériorité, symbolisée par l'image du foyer, devient l'extérieur. C'est sans doute à cause de cette sécurité que Mānav, contrairement à son père, parvient à se sentir chez lui partout où il va⁴. Il mêle en fait les caractéristiques de sa mère et de son père, qui préfère projeter son intériorité dans des arènes plus vastes.

B) *L'intimité dans la ville*

1) *Une ville qui emprisonne ou une ville qui protège ?*

De fait, Manu finit lui aussi par éprouver le besoin de bâtir un espace qui l'abrite du reste du

1 « Śraddhā kā sukh sādhan nivās jab choṛ cale āye praśānt/ Path-path mẽ bhatak atkate āye is ujar nagar-prānt [Après avoir quitté à grands pas le calme et heureux foyer de Śraddhā/ Errant sur les chemins, il était parvenu et s'était arrêté dans cette ville dévastée.] », *Kmī*, p. 62. Le narrateur reprend la même construction verbale que lorsque Manu décrit les lieux de sa quête, tout en la mettant à l'honorifique (*choṛ calā āyā* p. 60/ *choṛ cale āye* p. 62), ce qui met l'accent sur l'opposition entre le foyer et l'espace extérieur.

2 « *Maiṃ svapna dekhtā hūn ujarā-kalpanā lok mẽ kar nivās* [Habitant dans le monde dévasté de l'imagination, je rêve.] », *Kmī*, p. 60. Prasād utilise la locution verbale *nivās karnā* (habiter), qui reprend le mot *nivās*, employé juste avant afin de désigner le foyer abandonné par Manu, ce qui met d'autant plus l'emphase sur l'opposition entre la demeure abandonnée, et celle de la folie, la seule que peut occuper le personnage.

3 « *Merā nivās ati-madhur kāṅti/ Yeh ek nīr hai sukhad śānti* [Mon foyer est si doux et splendide/ C'est un nid confortable et paisible.] », *Kmī*, p. 103

4 L'enfant adopte en effet immédiatement le palais étranger comme son foyer : « *Mā bas cal ghar/ usmẽ se uṭhā gandh dhūm* [Maman, reviens à la maison, où s'élève la fumée odorante] », *Kmī*, p. 101. Mānav utilise le mot *ghar*, symbole de foyer. Prasād utilise relativement peu ce mot, de niveau courant, ce qui montre les connotations affectives que le petit garçon y met.

monde, mais le coupe aussi de sa liberté originelle. Il parachève l'éloignement de la Nature en fondant une ville qui symbolise l'action fondatrice du Manu mythologique aussi bien que sa transformation psychologique. Lorsqu'il arrive sur les bords du fleuve Sarasvatī, la ville dévastée fait écho aux propres émotions de Manu, bouleversé d'avoir abandonné Śraddhā. La nouvelle cité qu'il fonde symbolise donc l'harmonie retrouvée. Son architecture, composée d'éléments topiques qu'on trouve dans la Laṅkā de Dutt (hauts palais soutenus par de majestueux piliers, chambres éclairées de lumières, maisons ornées de coupes, parcs foisonnant d'abeilles, d'oiseaux, d'arbres *déodars* ou de fleurs *nāgakesara*), répond en effet à une soigneuse organisation des lieux :

« *Udhar dhātu galte bante haī abhūshān aur astr naye*
Kahin śasī le āte haī mṛgayā ke upahār naye
Puṣpalāviyān cuntī haī ban-kusumon kī adh-vikac kalī
 [Là on fondait les métaux pour confectionner des bijoux et des armes inédits
 Ailleurs les aventuriers ramenaient un nouveau butin de daims
 On cueillait les boutons à moitié ouverts des fleurs pastorales.] », p. 96.

L'espace se détermine grâce aux différentes activités, comme le montre le parallélisme des adverbes de lieu *udhar* (là) et *kahin* (ailleurs), placés en début de vers. Cette stricte répartition manifeste l'ordre qui règne dans l'esprit de Manu, avant que ses désirs ne prennent le dessus. Mais elle semble également négative dans la mesure où les activités ordonnatrices s'annoncent destructrices, voire impures. L'harmonie représente en fait une illusion. La ville, malgré les apparences, est un espace de l'instabilité qui oscille entre la ruine et la fondation. Après le conflit qui oppose le héros à ses sujets, elle redevient le lieu sinistre du silence¹. Elle symbolise le conflit de Manu qui ne parvient pas à concilier ses multiples désirs.

Manu est en effet tiraillé entre son aspiration à la liberté et la contrainte de la ville, symbole des devoirs qui le lient à Iṛā et ses sujets. Cet emprisonnement se traduit par la stricte séparation de la ville avec l'extérieur. Prasād commence par évoquer les solides remparts, les portes épaisses, l'abri qu'elle procure à ses habitants face aux injures des saisons². Cependant, ces derniers ne demeurent pas totalement isolés, puisque le narrateur mentionne la besogne des agriculteurs dans les champs et des chasseurs dans les forêts. Manu, devenu roi, leur a délégué son activité. Alors qu'il passait son temps à errer lorsqu'il vivait avec Śraddhā, il reste à présent à l'intérieur de la cité, bien abrité, ce qui traduit la restriction de sa liberté. Contrairement à la hutte pastorale que seuls Śraddhā et les membres de sa famille habitent, il partage cet espace avec les autres, ce qui symbolise son devoir social. L'opposition de l'extérieur et de l'intérieur souligne le conflit entre la

1 « *Voh Sārasvata nagar parā thā kṣubdh, malin, kuch maun banā* [La ville de Sārasvata était soudain agitée, sinistre, envahie de silence] », *Kmī*, p. 91. Ces sentiments, et ce silence, équivalent à ceux de Manu après la bataille, jusqu'à l'arrivée de Śraddhā.

2 « *Drrh prācīron mē mandir ke dvār dikhāī paṛe ghane/ Varśā dhūp śīśir mē chāyā ke sādhan sanpann huye* [Dans les murs fermes apparaissaient les portes épaisses des temples/ tout y était fait pour protéger de la pluie, du soleil et des rigueurs de l'hiver.] », *Kmī*, p. 76.

sécurité et la liberté, qui rend l'intimité problématique, comme le souligne la représentation de la salle du trône.

2) *L'intimité problématique*

Au milieu de l'espace commun de la cité, Prasād transforme la salle du trône en une sphère d'intimité, à la
Manu ou Iṛā n'accède :

« *Nav maṇḍap mē singhāsan sammukh kitne ho manc **tahān**
Ek or rakhe haī sundar marhe carm se sukhad **jahān**
Ātī hai śailey-aguru kī dhum-gandh āmodh-bhari*
[Dans un nouveau pavillon devant le trône se dressaient des estrades
Belles, recouvertes ici et là de peaux moelleuses
Le parfum enchanteur de l'encens des rosiers montagneux embaumait.] », p. 77.

L'espace semble de nouveau très bien organisé, comme le montre le parallélisme binaire des adverbes de lieu *tahān* (là) et *jahān* (ici), situés en fin de vers. L'ensemble donne l'impression d'un nid relativement douillet, grâce à la présence de peaux de bêtes, qualifiées de *sukhad* (confortables, moelleuses), dont la douceur rappelle celles qui tapissaient la grotte. Le parfum de l'encens, rappel olfactif des brises fleuries circulant dans le palais de Rāvaṇa, participe à la formation de l'espace intime, puisque le jeune Mānav l'associe à l'idée de maison quelques pages plus loin¹. Pour désigner cette fragrance, Prasād utilise à chaque fois le mot composé *dhum-gandh*, (ou *gandh-dhum* fumée-parfum), qui souligne son lien avec le feu, et remémore les effluves odorants issus du premier sacrifice, lorsque Manu s'est installé dans la grotte². Émanation familière du foyer, l'odeur de la fumée participe de la fondation de l'intimité. La salle du trône ne figure pas la puissance du héros, contrairement à la tradition. Elle devient son domaine personnel. De Dutt à Prasād, la signification de cette pièce évolue, traduisant une conception plus moderne et plus individualiste de l'espace.

Or cet espace d'intimité devient tout aussi problématique et contraignant que la ville. Manu, contrairement à sa femme, entretient une relation tourmentée avec l'intimité, fondée sur des rapports d'inclusion forcée et d'exclusion. Il s'écarte délibérément du havre de paix façonné par Śraddhā. Plus tard, il essaie de garder prisonnière une Iṛā vulnérable et apeurée. Alors que le palais constitue une sphère normalement rassurante où la jeune femme peut aller et venir à sa guise malgré l'obturation des portes, il se transforme en un lieu de péril³. Au moment où Manu inclut Iṛā

1 « *Mā bas cal ghar/ usmē se uṭhā **gandh dhum*** [Maman, reviens à la maison, où s'élève la fumée odorante] », *Kmī*, p. 101. L'enfant reprend les mêmes mots pour désigner l'odeur de l'encens (*gandh dhum*) tout en les inversant. Notons que l'odeur de l'encens renvoie également à un espace sacré.

2 « Et le parfum de fumée fraîche de l'oblation/ emplît le ciel devenu forêt. », *Kmī* trad, p. 45.

3 « *Durbal nārī -paritran-path nāp uṭhī* [la faible femme se fraie un chemin vers une protection] », *Kmī*, p. 78. Les mots *nārī* (femme), *paritran* (protection), *path* (chemin) sont unis afin de montrer la nécessité pour la jeune femme de s'échapper.

de force dans son intimité, il exclut ceux qui ne participent pas de sa sphère privée. Après la première étreinte, les issues du palais sont bilatéralement closes¹. Cette exclusion exaspère l'angoisse des sujets² et provoque leur agressivité³. L'intimité devient problématique à cause de la confrontation à l'autre. Elle manifeste l'impasse dans laquelle se trouve Manu, incapable de dompter suffisamment ses désirs afin d'accueillir et d'accepter autrui dans sa sphère.

De cette façon, c'est aussi une partie de lui-même qu'il refuse. Isolé dans son palais, il se renferme sur lui-même, tourmenté par la colère et l'angoisse⁴. On assiste à une sorte de mise en abyme : l'intériorité spatiale provoque une intériorité psychologique d'autant plus forte que ces sentiments s'expriment grâce à l'usage d'un point de vue interne, pourtant relativement rare dans le poème. Le plus souvent dans *Kāmāyanī*, les personnages expriment en effet eux-mêmes leurs sentiments, ce qui constitue une forme d'extériorisation. Le fait que le narrateur devienne un intermédiaire entre les émotions et le lecteur montre leur violence. Le héros ne peut pas les dire, elles deviennent quasiment de l'ordre de l'inexprimable. Cette impression est renforcée par la véhémence de ses sujets. Ils répondent en effet à l'angoisse du héros par de la terreur, et à sa colère par une rage d'autant plus importante qu'il les a forclos. La convergence émotionnelle montre qu'ils constituent une figure de l'autre autant qu'une projection extérieure des sentiments du héros. L'intériorité devient aussi problématique que l'intimité. Manu a fui la sphère privée fondée par Śraddhā, capable de concilier harmonieusement le rapport à l'autre et l'intimité, capable aussi de décentrer celle-ci et d'en diffuser la paix autour d'elle. Il comprend, un peu tard, qu'il ne réussira pas à dépasser le conflit entre l'intérieur et l'extérieur sans elle. C'est en effet elle qui le guide hors de la dualité et lui permet d'accéder à l'harmonie.

1 « Elle vit les sujets en proie au trouble bloquer les portes royales » *Kmī* trad. p. 156. Prasād insiste beaucoup sur ce motif des portes fermées puisqu'à la strophe suivante, il répète : « les sujets, devant les portes fermées » *Ibid.* Enfin, Manu ordonne, quelques strophes plus loin : « Fermez les portes, ne les laissez pas entrer ici. » *Kmī* trad. p. 157.

2 « Plongés dans le chagrin, ils contemplaient le visage pâle d'Irā (...) La foule augmentait ds la cour, tout le monde s'y trouvait réuni ;/ ayant fermé les portes, les gardiens se tenaient au garde-à-vous. » *Kmī* trad. p. 159.

3 « La porte principale du palais s'abattit avec un grand fracas » *Kmī* trad. p. 167.

4 « Couché sur le lit, et visiblement préoccupé, Manu réfléchissait./ La colère et l'angoisse le rongeaient comme des animaux carnivores le font de leur gibier. » *Kmī* trad. p. 159.

III) Entre extériorité et intériorité

A) *L'immanence spatiale de la transcendance*

1) *Les déodars, présence divine*

La dialectique entre l'extérieur et l'intérieur matérialise en fait l'illusoire dualité. Selon le śivaïsme dont Prasād s'inspire, il n'y a en effet de distinction ni entre les êtres, ni entre la divinité et ses créatures¹. L'univers, qui existe réellement², s'identifie totalement avec Śiva. La divinité ne cesse de manifester sa présence, y compris au début, quand Manu cherche un sens à sa vie et se sent abandonné, puisque l'espace d'après la catastrophe est assimilé au champ de crémation des *suras*³. De façon plus significative, l'apparition régulière de l'arbre *déodar* témoigne de l'immanence divine. Cette sorte de cèdre, dont le nom signifie littéralement en sanskrit « arbre divin », constitue l'un des symboles de Śiva⁴. Or le narrateur le mentionne à plusieurs reprises. Au tout début, une poignée de ces arbres révèle la dimension providentielle de l'insensé Déluge, malgré les lamentations de Manu. La divinité veille, abritant de sa grandeur le héros vulnérable et inexpérimenté⁵. Les cèdres *déodars* croissent également à Sārasvata, la ville nouvelle :

« *Devdārū ke ve pralamb bhuj, jinnē uljhī vāyu-tarang*
[Les branches pendantes des déodars, dans lesquelles s'emmêlent les ondulations du vent.] », p. 77.

Le mot *bhuj*, qui peut se traduire par « branche », renvoie aussi aux angles du triangle (*tribhuj*). Or, cette figure géométrique est régulièrement associée à Śiva⁶. Prasād signale la présence du dieu par l'intermédiaire de deux symboles (le cèdre et le triangle), ce qui montre qu'elle se renforce, en dépit de la démence qui frappera bientôt la ville. À la fin, alors que l'espace se sature de divin sur les contreforts du Kailāśa, lieu śivaïque par excellence, les cèdres *déodars* deviennent plus nombreux. Ces arbres jusque-là dispersés forment une forêt⁷. L'immanence divine et le progrès

1 Voir à ce sujet SILBURN Lilian, *La Kundalinī ou l'énergie des profondeurs : étude d'ensemble d'après les textes du Sivaïsme non-dualiste du Kaśmir*, Paris : Les Deux Océans, 1983, 266 p.

2 Contrairement au non-dualisme védantin, dont le principal théoricien, Śankara, proclame que le monde est l'effet de la Māyā, soit une illusion.

3 « *Sura-smaśan* », *Kmī* p. 11. Le champ de crémation est, traditionnellement, un des espaces favoris de Śiva.

4 Dans *The Alchemy of Desire* (2007), Tarun J. Tejpal tire justement partie de cette identification afin d'exprimer la précarité des choses.

5 « *Usi tapasvi-se lambe the devdārū do car khare* [Une poignée de déodars se dressaient, plus hauts que cet ascète] », *Kmī*, p. 11.

6 Cf. MULLER-ORTEGA Paul-Eduardo, *The Triadic Heart of Siva*, *op. cit.*

7 « *Voh aglā samtal jis par hai devdārū kā kānan* [Il se trouve sur le prochain plateau, là où se dresse la forêt de déodars.] », *Kmī* p. 121 Prasād utilise le mot *kānan*, très important dans son système symbolique personnel, comme le montre le recueil *Kānan-Kusum* (1913). La forêt y représente l'épanouissement des sentiments.

de la conscience s'incarnent dans l'espace, qui s'égrène en une série de symboles intrinsèquement liés à la mystique śivaïque. Dans les écrits d'Abhinavagupta et de l'école Kaula, la grotte, l'océan, le ciel, la montagne, le cèdre *déodar* représentent en effet la conscience ou le cœur de Śiva, qui indifférencie tout¹. La multiplication de ces signes atteste que l'espace constitue une épiphanie. C'est sans doute pour cette raison qu'il existe une telle solidarité entre les lieux extérieurs et les émotions des personnages. Le ciel reproduit les sentiments de Manu, la mer et les rivières empruntent les caractéristiques de Śraddhā, le macrocosme copie le microcosme parce qu'ils figurent tous une manifestation unique de la même conscience divine.

2) *Le ballet divin du monde*

L'immanence de la transcendance affleure également à travers la représentation de l'espace comme mouvement². Manu proclame que la terre se métamorphose sans cesse en mer, la mer en désert, les montagnes en rivière, alors que ces composantes spatiales devraient normalement rester distinctes. Le monde ne cesse de changer, entraîné dans la danse de Śiva Naṭarāja³. Dès le début, cette dernière provoque le Déluge et métamorphose les terres en une aire liquide⁴. Mais l'altération du monde et la déformation de la cadence cosmique qu'elle impose au cosmos s'avèrent en définitive positives :

« *Mahānṛtya kā viśam sam arī akhil spandanon kā tū māp.*

[Irrégularité dans la régularité de la danse cosmique, ah ! tu es la mesure de toutes les vibrations] », p. 16.

La dimension ambiguë du ballet divin, qui organise le monde par la destruction aussi bien que par l'harmonie, apparaît pleinement. Manu, tout en déplorant son action, la magnifie : il se place tout d'abord dans la posture d'un dévot puisqu'il emploie le pronom *tū* [tu dévot] et l'interjection *arī*, typiques des prières. Il insiste ensuite sur la nature ordonnatrice de la danse grâce au nom *māp* [mesure], placé en fin de vers, et au terme *spandan* [vibration]⁵. La danse fait ressentir

1 D'après Paul-Eduardo Muller-Ortega, *The Triadic Heart of Śiva*, *op. cit.*

2 Śraddhā explique ainsi que « l'océan éclate en sources innombrables/ que les îles, telles des tortues, surgissent ou disparaissent. » *Kmī* trad. p. 62. Manu proclame aussi : « Le monde n'est que mutation sans contrainte ./ et dans ce mouvement, le soleil, la lune, les étoiles, tous les éléments/ modifient leur aspect ; la terre se transforme en mer./ la mer en désert, et le feu s'enflamme à l'intérieur des mers./ Le feu pétulant coule à l'intérieur de tout./ les montagnes enneigées fondent et se muent, presque par jeu, en rivière./ la danse de l'étincelle se produit et passe. » p. 160.

3 Ce nom signifie littéralement « Seigneur de la danse ». Cette manifestation de Śiva organise l'espace, le monde et la conscience humaine de son élégante cadence.

4 Manu évoque en effet à plusieurs reprises, dans le premier chant, le mouvement de la danse *Tāṇḍava*, qui précipite l'univers dans la frénésie de la destruction. Il parle de *terā nartan* [ta danse] *Kmī* p. 12, en utilisant le possessif du pronom *tū*, qui marque le lien à la divinité. Il utilise ensuite clairement le mot *Tāṇḍava*, à plusieurs reprises.

5 *Spandan* désigne la vibration primordiale à l'origine de toute énergie et de toute vie. Le battement du cœur se dit aussi *spandan* en hindi.

l'inhumaine mesure du dieu. Elle constitue le mouvement continu au rythme duquel évolue le monde – des constellations aux atomes qui forment la matière, ou au vent, ce qui montre que les éléments participent de Śiva¹. Elle modifie donc la perception même de l'univers : il devient dynamique et cesse d'être statique, ce dont les personnages se rendent parfois intuitivement compte lorsqu'ils s'abandonnent à la contemplation².

La cadence cryptique qui anime le monde accompagne l'évolution de la conscience, intimement liée aux différents états de l'espace. A l'instar des cèdres *déodars*, dont elle devient inséparable³, son emprise sur le monde et sur les âmes s'accroît, ce qui se traduit par les multiples bouleversements qu'elle leur fait subir. Tour à tour danse destructrice de Śiva ou ballet balsamique de Śakti, elle renverse et refonde. Terrifiante *Tāṇḍava*, elle bouleverse l'espace du début⁴. La terre devient mer et n'abrite plus que des animaux marins. Elle matérialise la crise du héros confronté à l'impasse de l'intellect pur en métamorphosant en sépulture⁵ le palais de Manu, jusqu'ici synonyme d'une bienfaisante intimité⁶. Mais à la fin du récit, le ballet cosmique se métamorphose en *Lāsya*, une variante apaisée et féminine de la *Tāṇḍava*. Elle bouleverse une dernière fois le monde afin d'y faire advenir l'harmonie de la non-dualité. Alors qu'elle était muette et immobile, la Nature en devient une claire émanation : le vent joue du tambour, les abeilles évoquent le son des anneaux de chevilles, le luth de Sarasvatī vibre, les rayons de lune dansent, tout enfin est transporté par la *Lāsya*⁷. En faisant résonner dans l'espace les différents instruments qui l'accompagnent

1 « *Pancbhut kā yeh Tāṇḍavamay nṛtya* [Cette danse Tāṇḍava des cinq éléments] », *Kmī*, p. 15. L'assimilation de la danse aux éléments montre l'immanence divine.

2 Manu proclame ainsi, lorsque sa passion encore insatisfaite pour Śraddhā le pousse à observer et à interroger la nuit : « Les atomes (...) dansent et vibrent sans cesse. (...) Qu'il est séduisant le jeu/ de ces souffles irréguliers comme une danse (...) Ces belles et étincelantes manifestations/ dansent devant moi comme autant de mystères » *Kmī* trad. p. 67. (Le texte hindi utilise tour à tour le verbe *nācnā*, danser, et le nom *nṛtya*, danse, *Kmī* p. 29) Les atomes, le vent, et les étoiles, dont il est ici question, façonnent l'espace terrestre et céleste.

3 Les personnages ou le narrateur évoquent la danse et les *déodars* dans les mêmes passages. Il est fait référence à la danse de Śiva au début, alors que quelques *déodars* surplombent Manu, puis lors de l'affrontement entre le héros et ses sujets, et à la fin, sur le mont Kailāśa. En combinant ces signes, Prasād montre l'omniprésence du dieu.

4 Prasād évoque la danse de l'apocalypse (*pralay-nṛtya* p. 56), mais l'associe également clairement au néant, grâce à l'usage d'une postposition possessive : « *Dhu-dhu kartā nāc rahā thā anastīva kā Tāṇḍava nṛt* [il dansait le Tāṇḍava du néant, faisant trembler] », *Kmī*, p. 16.

5 « Dépouillé de toutes les marques royales,/ le palais n'était qu'une sépulture monumentale », *Kmī* trad., p. 174. Le texte hindi est moins catégorique que le texte français, puisqu'il utilise la comparaison « *samādhi-sā* », p. 91.

6 Après l'agression perpétrée contre Irā, les sujets se préparent à envahir le palais, le rendant de ce fait public : « on ne voyait pas la fin du mouvement épouvantable du Tāṇḍava dans la Nature./ La foule augmentait dans la cour, tout le monde s'y trouvait réuni. » *Kmī* trad. p. 159. L'enchaînement des propositions pourrait laisser penser à un lien cause/conséquence. La danse continue et rythme la bataille : « La danse *Tāṇḍava* se poursuit à grande allure éparpillant les atomes,/ la Force régulatrice se mit en devoir de créer le chaos et accable de peur le monde entier. » *Kmī* trad. p. 168. Śiva (la Force régulatrice) crée le chaos qui conduira au bouleversement de l'espace.

7 « Alors, en un instant, chaque particule/ du lotus de l'Univers subit une mutation. (...) Les abeilles noires, enivrées,/ tintinnabulaient comme des anneaux sonores de chevilles ;/ on aurait dit que le son du luth de Sarasvatī,/ se forçant un chemin, avait rempli le vide. (...) et le vent qui les frappait/ produisait le son musical des tambours./ Comme la flûte lance son chant apaisant,/ la vie à cet endroit proclamait le bonheur ;/ (...) Comme les apsāra, nymphes divines,/ les rayons de lune dansaient dans l'atmosphère/ la Nature bienfaisante riait/ comme une jeune fille transportée de joie/ par la danse lāsya, pleine de douceur. » *Kmī* trad. p. 229-230.

traditionnellement (tambour, flûte, *vīṇā*, tintement des anneaux de cheville des danseuses), la danse révèle la transcendance. Elle crée une indifférenciation entre les différentes parties de l'espace, dont l'essence n'est jamais stable. Elle annonce également l'impossibilité de la dualité entre le monde et les personnages, en scandant leurs mésaventures¹. Or l'absence de dualité est intrinsèquement liée à un type d'espace spécifique : l'aspatial.

B) De l'espace à l'aspatial : variations divines de l'univers

1) L'aspatial du *darśan* [vision]

Ce que nous appelons l'aspatial² ne correspond à rien de ce qui existe sur terre : il se caractérise par une indifférenciation de l'extérieur et de l'intérieur, ainsi que par une disparition des limites spatiales et temporelles. Il s'explique par la théorie de la non-dualité selon laquelle les différentes composantes spatiales, végétales, animales ou humaines émaneraient toutes de Śiva. Cet aspatial surgit pour la première fois au terme de la crise traversée par Manu, lorsque Śiva lui accorde le *darśan* [vision]³ qui le poussera à réaliser son unité. Afin d'en préparer l'apparition, le cadre familier des rives fluviales se mue d'abord en ténèbres⁴. Puis la nuit cède peu à peu la place à une scène métaphorique, lieu de performance traditionnel de la danse⁵. La divinité apparaît distinctement pour la première fois et exécute la *Tāṇḍava* : la notion même d'espace, intrinsèquement corrélée à celle de temps, disparaît⁶. Les repères spatiaux ordinaires se fondent dans le ballet divin, émergeant ou s'engloutissant au gré de ses mouvements⁷. Selon Paul Valéry, le corps qui danse se projette dans une autre aire sans étendue, implicitement superposée à celle de la scène⁸. Mais dans *Kāmāyanī*, la danse divine surpasse le décentrement spatial induit par la danse en

1 À la fin, alors que la danse *Lāsya* occupe tout l'espace, les différences entre les êtres et le monde disparaissent : « toute distinction avait disparu, chacun reconnaissait l'autre » *Kmī* trad. p. 231.

2 Nous empruntons à Aurobindo la notion de « spaceless » qu'il utilise à plusieurs reprises dans *Life Divine*. Tout comme on traduit « timeless » par « atemporel », nous choisissons de traduire le terme « spaceless » par « aspatial ».

3 Vision sacrée et mystique d'une divinité.

4 « Ténèbres ou non-être vide,/ occupaient, de bout en bout, l'étendue de l'espace,/ telle une masse immobile de collyre bleu,/ libre et dense, envahissant tout. », *Kmī* trad., p. 201. Les ténèbres, qui brouillent la perception qu'on peut avoir de l'espace, apparaissent souvent comme son contraire.

5 « C'était l'arrière-plan sombre d'une scène attirante (...) Le fond de ce vide était sans fin, ô combien,/ rien n'était visible au-delà./ Agitant ce rideau de ténèbres,/ le frémissement de l'Être suprême devint perceptible. » *Ibid*. L'image du rideau complète celle de la scène.

6 « Les notions d'espace et de temps étaient inexistantes. » *Ibid* p. 202

7 « Et sa sueur, en mille gouttes transparentes/ devenait étoiles, lunes et soleil ; les montagnes semblaient s'envoler en particules de poussière./ (...) Absorbée par la danse, la Nature se dissolvait/ et se confondait dans cet océan de lumière/ à l'aspect singulier. » *Ibid*.

8 VALÉRY Paul, « Philosophie de la danse », in *Œuvres I*, Paris : Gallimard, 1957, Coll « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1390-1403.

catapultant dans l'univers phénoménologique l'aire symbolique qui dédouble la scène. Śiva, tout en évoluant dans un autre espace, fait survenir l'aspatial dans le monde tangible au rythme de ses pas. Jusqu'ici, lorsque le dieu l'interprétait, caché derrière le voile de l'illusion, la *Tāṇḍava* suscitait la terreur en révélant l'instabilité de l'espace sensible. Dans l'intervalle du *darśan* [vision], elle provoque la béatitude des personnages (*ānand*), comme un avant-goût de ce qui les attend à la fin. Elle annonce clairement l'imminence de la grâce¹ puisqu'elle se confond avec la révélation de l'aspatial divin. Qu'elle soit *Tāṇḍava* ou *Lāsya*, la danse ne cessera plus à présent².

2) *L'aspatial montagnard*

Les progrès de la grâce se manifestent essentiellement de deux façons : grâce aux émotions ressenties par les personnages et grâce au traitement de l'espace. La façon dont la danse organise et métamorphose celui-ci laisse d'emblée entrevoir la possibilité de la grâce, puisqu'elle suggère l'absence de dualité entre le dieu et le monde. En permettant l'alternance de l'aspatial avec le monde sensible, elle la révèle complètement, puisque tous deux constituent des manifestations distinctes et analogues de Śiva. Les repères familiers de la montagne que Śraddhā et Manu retrouvent après le *darśan* [vision] ne sont donc pas destinés à demeurer. L'aspatial ressurgit rapidement, à mesure qu'ils s'approchent de la demeure du dieu. La première, Śraddhā constate ce bouleversement. Elle le décrit en utilisant le champ lexical de l'illimité, caractéristique de la divinité et de l'aspatial³. La chaleur supplante le vent glacial des monts, le firmament devient vide de tout astre, la ligne d'horizon disparaît⁴. De l'aspatial jaillissent alors trois univers qui s'organisent en partie selon les repères familiers du monde tangible, ce qui montre la solidarité étroite entre les deux types d'espace. La première sphère présente toutes les caractéristiques d'un lieu idyllique et pastoral⁵, lieu

1 Cette notion, qui existe dans la pensée hindoue, n'a bien sûr pas exactement le même sens que le concept chrétien, même si elle lui ressemble beaucoup. Le dévot, par une série d'ascèses, finit par obtenir la révélation de la divinité, qui conduit à sa libération et à l'abolition de la dualité. C'est cette révélation, et la prise de conscience qui en résulte, qui peuvent être nommés « grâce ».

2 Après que Manu a enfin réalisé son unité, le narrateur explique : « *Mahākāl kā viṣay nṛtya thā* [Śiva dansait la danse cosmique] », *Kmī* p. 120/ trad. p. 216. Le verbe être à l'imparfait (*thā*) marque grâce à son aspect l'absence de durée de cette activité, qui semble de ce fait n'avoir jamais cessé, d'autant plus qu'on la retrouvera au chant suivant sous les traits de la *Lāsya*.

3 « *Diśā-vikāṃpit, pal asīm hai, yeh anant sā kuch upar hai* [Les points cardinaux sont instables, le temps sans limite, il y a comme quelque chose d'infini au-dessus de nous.] », *Kmī*, p. 115.

4 « Il faisait l'expérience d'une chaleur nouvelle ;/ planètes, étoiles et constellations s'étaient couchées ;/ ni le soleil, ni la lune n'étaient actifs/ à l'aube comme au crépuscule./Le cycle des saisons n'existait plus./ la ligne d'horizon avait disparu ;/ dans cette région immense et sans attache. » *Kmī* trad. p. 208 Dans le texte hindi, la disparition du temps et de l'espace est mise en valeur par l'utilisation de verbes synonymes, utilisés sans le verbe être, et placés aux deux moitiés du vers : « *Rtuon ke star huye tirohit, bhū-mandal rekhā vilīn sī* [Le cycle des saisons n'existait plus./ la ligne d'horizon avait disparu] », *Kmī*, p. 115.

5 Śraddhā évoque ainsi le « pollen rouge des fleurs écloses/ d'un parc printanier », ses berges, les « entrailles de la terre, surchargée de fleurs », les « nombreux jets d'eau », et compare cet univers à un printemps éternel, *Kmī* trad.,

topique déjà présent dans le récit. Mais au fur et à mesure de la description de ces univers, les repères concrets se brouillent. De la deuxième sphère, on saura uniquement qu'elle est sombre, opaque comme un nuage de fumée¹, et qu'une rivière métaphorique la traverse pour aboutir à des régions côtières². Dans la troisième, les éléments spatiaux ne constituent plus que des comparants³ : ils évoquent certaines géographies, mais ne permettent pas d'apprendre quoi que ce soit sur sa structure topographique. La description de la psychologie des habitants prédomine sur la représentation concrète de ces mondes, parce qu'ils constituent avant tout des morceaux d'intériorité projetés dans l'extériorité. Ainsi que l'explique Śraddhā, les trois univers symbolisent en effet le désir, l'action et la connaissance⁴, trois dispositions mentales expérimentées par Manu lors du récit. La jeune femme les compare donc à un triangle dont son époux serait le centre de gravité. La projection des trois attitudes psychologiques dans le ciel abolit le clivage qui existait entre l'intériorité et l'extériorité, ce qui oriente les sphères de l'affectivité, de l'action et de la connaissance vers l'aspatial.

Les trois mondes ne relèvent pourtant pas totalement de ce dernier. Leur fonctionnement se justifie en effet par l'emprunt à la symbolique tantrique, autant que par une tentative d'objectiver le cheminement psychologique de Manu. Lorsqu'elle les décrit, Śraddhā répète en effet le nombre trois (trois directions, trois univers, trois mondes⁵), chiffre capital du śivaïsme. Le triangle auquel elle les assimile ensuite représente également une figure géométrique fondamentale, métaphore du cœur de Śiva et de la totalité des possibles⁶. Enfin le désir, la connaissance, et l'action symbolisent les énergies primordiales divines qui permettent l'accès à la libération lorsqu'on les unit. Les sphères extériorisent aussi bien le microcosme psychologique du héros que le macrocosme divin. Les deux s'égalent. Cependant, ces univers demeurent séparés, jusqu'à ce que Śraddhā, par son sourire, réussisse à les fondre, faisant advenir la grâce divine⁷. Pourquoi le personnage féminin en

p. 209-211.

- 1 « Il est impénétrable comme les ténèbres/ et tellement dense qu'il est inconnaissable ;/ c'est un pays morne comme un nuage de fumée », *Ibid.*, p. 211.
- 2 « Quand grondent les sombres nuages porteurs de pluie,/ la rivière de l'accomplissement des buts coule à flot,/ inondant les bosquets et les forêts/ et érodant, sans effort, les régions côtières. », *Ibid.*, p. 213.
- 3 « L'obtention de cette capacité évoque un lit de sable » *Ibid* p. 214 ou « ils brillent comme les grèves desséchées des ruisseaux/ en région désertique dans la chaleur de l'été » *Ibid*, ou « La perfection est le bien le plus précieux pour ces êtres,/ tels les lacs accueillant le lotus ou les abeilles le miel », *Ibid.*, p. 215.
- 4 « *Īcchā, gyān, kriyā vāle ye* [Ce sont les univers du désir, de la connaissance et de l'action.] », *Kmī*, p. 115. Ces trois dimensions sont les énergies primordiales qui procèdent de Śiva.
- 5 « *Tridik viśva, ālok bindu bhī, tīn dikhāi paṛe alag va/ Tribhuvan ke pratidhi the māno ve, anmil the kintu sa jag the*, [Dans les trois directions apparurent trois univers séparés, points de lumière,/ Ils étaient comme les représentants des trois mondes, indépendants mais conscients.] », *Ibid.*
- 6 « *Is trikon ke madhya bindu, tum Śakti vipul kṣamtā vāle ye* [Tu es le centre de gravité de ce triangle formé par ces univers éminemment puissants, et animés par l'énergie primordiale.] », *Ibid.* Le triangle est une figure géométrique qui représente Śiva, la création, et l'éveil de la conscience. L'emploi du mot Śakti réfère bien évidemment à la croyance Śivaïque. Cf. MULLER-ORTEGA, *The Triadic Heart of Śiva*, *op. cit.*
- 7 « Transformé en un rayon de lumière infinie/ le sourire de Śraddhā pénétra ces trois Univers ;/ ils se fondirent et soudain/ jaillit d'eux une flamme. (...)/ Le rêve, le sommeil, l'éveil s'étaient anéantis/ le Désir, l'Acte et le Savoir

est-il capable, et pas le héros ? Sans doute en partie parce qu'elle représente la Foi. Mais Śraddhā a aussi montré plus tôt dans le récit qu'elle pouvait allier l'intériorité et l'extériorité en projetant son intimité dans le monde. Elle se situe par conséquent au point exact de contraction et d'expansion auquel doivent parvenir les *yogis* afin d'atteindre l'extase mystique. Elle devient capable de modifier l'espace et de faire advenir l'aspatial lié à Śiva, d'abord lors du *darśan* [vision], puis quand elle fond les trois univers. Toutefois, il est impossible pour les êtres humains de subsister dans l'infini. C'est pourquoi, lors du dernier chant, Śraddhā transforme l'univers en un monde qui clame la présence de Śiva par l'omniprésence de la danse, et dans lequel tout se conçoit comme émanant du dieu¹. Prasād montre ainsi que la notion même d'espace telle qu'on la conçoit habituellement, c'est-à-dire centrée sur des idées de repères, de limites, d'horizontalité, de verticalité, d'intériorité et d'extériorité, se heurte à l'illimité de la divinité englobante.

Jayśankar Prasād construit un espace complexe, qui peut se décomposer en plusieurs strates d'interprétation. L'étroite solidarité entre les différents lieux et les personnages actualise le *topos* épique de l'interdépendance patrie/ héros, qui se justifie par la forte dimension communautaire du genre. Cependant, l'auteur la déplace sur un plan psychologique inédit. Ceci la modernise et crée une forme d'universalité, même si le poème se situe clairement dans un territoire local et que la prééminence de la non-dualité lui confère une spécificité indienne. Les différents lieux pastoraux, déjà amplement exploités par Prasād dans sa poésie lyrique², deviennent davantage des symboles d'un état d'esprit que des lieux réels, contrairement à ceux du *Poème de l'assassinat de Meghanāda*. Bien que la mer et le ciel demeurent, comme chez Dutt, des domaines de transcendance où les humains ne s'aventurent pas, ces espaces participent par conséquent du grand Tout. La solidarité étroite qui existe entre l'espace, les personnages et la divinité module la représentation de l'univers, lui conférant une coloration indienne indéniable. De la même façon, alors que la mise en scène de lieux de l'intimité traduit en partie l'influence de l'Occident et de la modernité, Prasād l'indianise en l'assimilant au mouvement de contraction et d'expansion théorisé par le yoga. Ce faisant, il remet en cause la notion même d'espace, ce qui, paradoxalement, contribue encore plus à l'universalité du texte. De fait, Śiva, quoiqu'indien, représente dans le śivaïsme cachemirien une divinité universelle qui intègre tous les êtres. Comme chez Dutt, l'oscillation entre l'affirmation d'une indianité et la tentation de l'universalité infléchit ainsi l'espace du poème, alors que Prasād est l'auteur le moins

s'étaient réunis./ Manu, accompagné de Śraddhā, la Foi, était totalement absorbé par le son divin de l'Harmonie intérieure. », *Kmī* trad., p. 217.

1 « Cette lumière pure d'Amour/ se reflétait dans tous les yeux ;/ toute distinction avait disparu, chacun reconnaissait l'autre,/ ils étaient tous parcelles de la même lumière indécomposable !/ Tout ce qui était mobile ou matière inerte était en harmonie. », *Ibid.*, p. 230-231.

2 Cf. *Kanan Kusum (Forêt de fleurs)*, *Jharna (Cascade)* ou *Lahar (Vague)*.

occidentalisé de notre *corpus*. Le lien qu'il accomplit entre la divinité, la psychologie humaine, et le monde sera en partie repris par Aurobindo, qui le radicalisera au service de son message et d'une universalité plus catégorique.

Troisième chapitre : « *Light from undiscovered worlds...* » : l'espace pour dire l'esprit humain

Si Jayśankar Prasād relie inextricablement l'espace à ses héros et à la divinité, Aurobindo de son côté le transforme quasiment en personnage de son récit. Pendant tout le deuxième livre (« *The Book of the Traveller of the Worlds* [Le Livre du Voyageur des Mondes] »), celui-ci revêt même une importance plus grande qu'Aswapati, le protagoniste. Aurobindo multiplie les descriptions des lieux traversés par son héros, des êtres qui les peuplent, si bien que par moment son poème s'apparente à un récit de voyage. Le poids accordé à l'espace dans *Savitri* infléchit d'ailleurs la nature des personnages – particulièrement Aswapati : contrairement aux héros des épopées traditionnelles ou à ceux de Prasād et Dutt, ils agissent peu. Ils adoptent surtout une position d'observateur envers ce qui les entoure, particulièrement dans les sphères transcendantes qu'ils parcourent. Ces dernières s'organisent en effet selon une multitude de symboles qui exemplifient la théorie aurobindienne de l'évolution psychologique. L'espace terrestre conserve une portée symbolique importante, mais intervient moins dans le récit, sauf à quelques moments clés, puisqu'il constitue avant tout le cadre qui enchaîne les hommes à la matière. La prédominance et l'importance didactique de l'espace aboutissent à une construction plus complexe, plus multiple, mais qui permet de mieux accomplir la visée universelle, philosophique et moderne d'Aurobindo.

I) « *The Uncertain Earth* »

A) *Terre et idéal*

1) *L'exil dans la Matière*

On pourrait avoir *a priori* l'impression que l'espace matériel et terrestre compte à peine chez Aurobindo. En comparaison des centaines de pages consacrées aux sphères transcendantes, l'auteur décrit très peu les lieux où vivent concrètement les différents personnages. Chez Dutt et chez Prasād, les récits débutent systématiquement par des peintures relativement longues et détaillées du monde dans lequel évoluent les protagonistes : la salle du trône et Lañkā, le mont Himgiri aux contreforts ravagés par le Déluge. Aurobindo, au contraire, commence son poème en procédant à une description de l'abîme nocturne. Le monde n'existe pas, néant insondable. L'espace,

informe, fait penser à une ombre circulant dans du vide¹. Les cieux, bien qu'existants, semblent tout aussi arides². L'auteur mentionne à plusieurs reprises la terre, mais ne détaille pas l'espace qui la compose, alors qu'il évoque longuement le sort de l'humanité et le destin de Savitri, liés à l'aurore. Au deuxième chant, il évoque certes la solitude et la majesté des bois qui ont forgé son héroïne jusqu'à ce qu'elle vive en étroite solidarité avec son environnement³. Cependant, le monde apparaît aussi un peu plus tard comme une menace qui aurait pu la souiller⁴. La prédominance de l'abîme sur terre peut créer la sensation que les lieux concrets où évoluent les personnages revêtent une importance moindre.

Aucun des protagonistes ne tire son origine du monde transitoire : Aswapati et Savitri viennent des sphères célestes, ce qui montre leur supériorité, et par là même l'infériorité de l'espace terrestre, éphémère et incertain. La terre est souvent présentée comme un espace colonisé par les habitants des sphères idéales : Aswapati est ainsi qualifié de colon venu de l'immortalité⁵. Le narrateur élargit d'ailleurs cette condition à toute l'humanité, d'origine céleste mais enchaînée dans la matière⁶. Enfin, Savitri promet que la Vérité établira sa colonie dans la nescience terrestre⁷. Cette image paraît étrange, dans la mesure où la colonisation prend des connotations positives, alors qu'Aurobindo a lutté contre l'occupation anglaise. Cependant, il s'agit d'une métaphore parlante, qui manifeste parfaitement la dichotomie qui existe entre la terre et les cieux, et qui signale la supériorité de ces derniers. Elle traduit donc une colonisation idéale et sublimée en quelque sorte. Les personnages, comme tous les êtres humains, semblent en exil dans un monde associé avant tout à la douleur, à l'instar des âmes platoniques venues du monde des Idées, qui doivent attendre la

1 « Athwart the vain enormous trance of Space,/ Its formless stupor without mind or life,/ A shadow spinning through a soulless Void [Au sein de la colossale et vaine transe de l'Espace, figée dans une stupeur informe sans mental ni vital, une ombre tourbillonnant dans un Vide sans âme] », *S*, p. 1.

2 « The impassive skies were neutral, empty, still. [Les cieux impassibles étaient neutres, vides, tranquilles] » *Ibid.*

3 « Around her were the austere sky-pointing hills,/ And the green murmurous broad deep-thoughted woods/ Muttered incessantly their muffled spell./ A dense magnificent coloured self-wrapped life/ Draped in the leaves' vivid emerald monotone/ And set with chequered sunbeams and blithe flowers/ Immured her destiny's secluded scene./ There had she grown to the stature of her spirit:/ Had shown to her her self's bare reality/ And mated her with her environment/ The genius of titanic silences/ Steeping her soul in its wide loneliness/ Had shown to her her self's bare reality/ And mated her with her environment. [Autour d'elle d'austères hauteurs s'élançaient vers le ciel. La verte forêt murmurante et immense qui nourrit ses profondeurs de pensée chuchotait sempiternellement son sortilège étouffé. Une vie repliée sur elle-même, dense, magnifiquement colorée, drapée dans l'émeraude vive et monotone des feuillages, sertie de damiers de soleil ou de fleurs joyeuses, emprisonnait la scène isolée de son destin. Elle avait grandi là jusqu'à atteindre la pleine stature de son esprit : le génie de silences titanesques qui baignait son âme dans une vaste solitude lui avait montré la réalité nue de son être et l'avait unie à son environnement.] », *S*, p. 13-14.

4 « Earth's breath had failed to stain that brilliant glass:/ Unsmear'd with the dust of our mortal atmosphere/ It still reflected heaven's spiritual joy. [L'haleine de la Terre n'avait pas réussi à corrompre ce brillant cristal : non souillé par la cendre de notre atmosphère mortelle il reflétait toujours la joie spirituelle des cieux.] », *S*, p. 16.

5 « A colonist from immortality. [Un colonisateur venu de l'immortalité] », *S*, p. 22.

6 « Ourselves are citizens of that mother State,/ Adventurers, we have colonised Matter's night. [Nous-mêmes sommes citoyens de cette patrie. Aventuriers, nous avons colonisé la nuit de la Matière.] », *S*, p. 262.

7 « It shall make earth's nescient ground Truth's colony [Il fera de la nescience terrestre la colonie de la Vérité.] », *S*, p. 708.

mort pour réintégrer les sphères merveilleuses. Mais leur lutte, inhérente à l'existence, permet le lent établissement des cieux sur terre.

Le narrateur et les personnages opposent ainsi à de nombreuses reprises les domaines mondain et sublime : le premier est associé au mutisme, à une vie de labeur ingrat, à un certain niveau d'inconscience, alors que le second symbolise la vie divine et l'essor de l'esprit. Par exemple, lorsqu'Aswapati s'engage dans l'escalier qui lui permettra d'accéder aux sphères supérieures comme une échelle de Jacob, une vastité consciente remplace l'espace muet¹. Le mode céleste, plus fin, permet à l'âme de quitter son enveloppe et la stupeur consécutive à un long séjour sur terre dans l'emprisonnement de la matière. La délivrance paraît donc impossible sur terre, ainsi que le fait lui-même remarquer à plusieurs reprises Mort, qui qualifie la terre de douloureuse, de laborieuse et d'illusoire². L'homme lutte en vain pour se libérer de la pesante servitude qu'elle lui impose. Un abîme infranchissable la sépare du ciel, sauf pour quelques personnages exceptionnels qui n'ont de cesse de s'en arracher. Contrairement à Prasād qui professe la non-dualité et la possibilité de l'union avec le divin dans l'immanence, Aurobindo semble se rattacher à une conception plus traditionnelle. Si l'humain veut réaliser la vie divine, il faut s'arracher à l'esclavage de la matière incarné par les chaînes de l'espace terrestre. C'est du moins ainsi que Mort, métamorphosé en Virat, le roi du monde, présente les choses à Savitri lorsqu'il lui propose de rester dans son domaine paradisiaque : à condition de quitter les hommes définis par leur appartenance mondaine, elle pourra jouir de l'extase de la divinité³.

2) *La possibilité d'une transcendance dans l'immanence*

La situation est certes sombre. À la surface de la terre, l'homme est condamné à la misère et à la mort. Il s'agit de faire advenir la cité céleste et la vie divine dans le monde phénoménologique. Cependant, la situation n'est pas si désespérée puisque Savitri préfère revenir dans notre univers plutôt que vivre dans les contrées immaculées de la délivrance. Face à Mort, elle affirme d'ailleurs

1 « A conscious Vast fill the old dumb brute Space. [Une vastitude consciente emplît le vieil Espace muet et brut.] », *S*, p. 100.

2 « Aimless man toils in an uncertain world [L'homme sans but peine dans un monde incertain] » p. 586 ou « How can the heavens come down to unhappy earth/ Or the eternal lodge in drifting time?/ How shall the Ideal tread earth's dolorous soil/ Where life is only a labour and a hope [Comment les Cieux pourraient-ils descendre sur cette Terre misérable ? Comment l'Eternel demeurerait-il dans le temps à la dérive ? Comment l'Idéal pourrait-il fouler le sol douloureux de la Terre où la vie n'est qu'un labeur et un espoir ?] », *S*, p. 609.

3 « Ascend, O soul, into thy blissful home. (...) As godheads live who care not for the world/ And share not in the toil of Nature's powers:/ Absorbed in their self-ecstasy they dwell./ Cast off the ambiguous myth of earth's desire,/ O immortal, to felicity arise. [Élève-toi, ô âme, vers ta bienheureuse demeure (...) Ainsi que vivent les divinités qui, insouciantes du monde, ne participent point au labeur des pouvoirs de la Nature : elles demeurent absorbées dans leur propre extase. Rejette ce mythe ambigu du désir pour la Terre, ô immortelle, élève-toi à la félicité.] », *S*, p. 685.

que trouver Dieu est possible sur terre¹. En prenant la parole au nom de l'humanité, elle défend l'idée de la transcendance dans l'immanence. La divinité fait sentir sa présence partout : dans la lune, dans le soleil, dans le ciel, dans les étoiles – qui constituent certes avant tout des composantes de l'espace céleste – mais aussi dans les arbres, les fleurs, la mer². Aurobindo exprime un panthéisme qui rappelle en partie le concept de la non-dualité³. Dieu est partout : l'univers incarne simplement une de ses formes extérieures. Par la bouche de Savitri, Aurobindo mine le rapport de subordination vertical typique de la pensée occidentale. Il finit même par renverser cette hiérarchie à la fin. Lorsque Virat propose à la jeune femme de rester dans les sphères célestes, elle refuse en arguant de l'inachèvement de sa mission, mais pas uniquement. Elle proclame aussi la supériorité de la vie terrestre sur la vie céleste :

« Earth is the chosen place of mightiest souls;
Earth is the heroic spirit's battlefield,
The forge where the Archmason shapes his works.
**Thy servitudes on earth are greater, King,
Than all the glorious liberties of heaven.**
[La Terre est le lieu choisi des âmes les plus fortes ;
la Terre est le champ de bataille de l'esprit héroïque
la forge où le Bâisseur suprême donne forme à ses travaux.
Tes servitudes sur la Terre sont plus nobles, ô Roi
que toutes les glorieuses libertés du Ciel.] », p. 685.

Dans un premier temps, Savitri affirme qu'elle pourra mener son combat uniquement sur terre, ce qui pourrait laisser préjuger d'une continuité de la hiérarchie des mondes. Les images du champ de bataille ou la forge n'ont rien de plaisant : elles correspondent surtout à une forme d'inachèvement. Cependant, les deux derniers vers inversent totalement cette gradation et proclament la supériorité de la terre sur le ciel, mise en valeur par la double figure du chiasme et du paradoxe. La sorte de chiasme (« Thy servitudes on earth, [Tes servitudes sur terre] »/ « all the glorious liberties of heaven, [toutes les glorieuses libertés du ciel] ») se construit sur une hétérogénéité des noms puisqu'à la simplicité du premier groupe nominal répond la richesse du

1 Lorsqu'elle demande à Mort qu'il lui rende Satyavan, elle déclare en effet une première fois : « I will follow with him earth's path that leads to God. [Je suivrai avec lui le chemin terrestre qui mène à Dieu.] », S, p. 590.

2 « All here bears witness to his secret might,/ In all we feel his presence and his power./ A blaze of his sovereign glory is the sun,/ A glory is the gold and glimmering moon,/ A glory is his dream of purple sky./ A march of his greatness are the wheeling stars./ His laughter of beauty breaks out in green trees,/ His moments of beauty triumph in a flower;/ The blue sea's chant, the rivulet's wandering voice/ Are murmurs falling from the Eternal's harp./ This world is God fulfilled in outwardness. [Tout ici porte témoignage de sa puissance secrète, en toute chose nous percevons sa présence et son pouvoir. Le soleil est un flamboiement de sa gloire souveraine, la lune dorée luisant doucement est sa gloire, son rêve de cieux violines est sa gloire. Les étoiles tournoyantes sont une marche de sa grandeur. La beauté de son rire éclate dans la verdure des arbres, la beauté de ses instants triomphe dans une fleur ; le chant de l'océan bleu, la voix des ruisseaux errants sont des murmures qui tombent de la harpe de l'Eternel. Ce monde, c'est Dieu accompli dans l'extériorité.] », S, p. 623-624.

3 La notion d'Unité entre toutes les parties de la création manque pour compléter l'esquisse du concept.

deuxième, constitué d'un déterminant complexe et d'une épithète hyperbolique. L'opposition entre les servitudes de la terre et les libertés du ciel rappelle un peu le Sermon sur la Montagne, mais elle renverse la théorie qui le fondait en affirmant que les premières sont plus souhaitables que les secondes. Aurobindo bouleverse ainsi la hiérarchie traditionnelle des mondes, et inverse la verticalité, au risque de se contredire.

Toutefois, l'auteur affirme déjà la possibilité de la vie divine sur terre dans *Life Divine*. Il expose les théories des différentes religions occidentales et indiennes, qui expliquent que l'existence terrestre est transitoire ou illusoire¹, puis en prend clairement le contrepied. Pour lui, tout ce qui est terrestre procède du divin², ce qui rejoint la théorie de la non-dualité reproduite chez Prasād. Aurobindo affine l'analyse traditionnelle en la mélangeant aux conceptions platoniciennes des formes et des Idées. Cependant, chez Platon, ces dernières existent à l'intérieur des sphères supérieures, où l'âme aspire à retourner. Aurobindo demeure à cet égard plus proche de la théorie de la non-dualité, puisqu'il professe que la matière, souvent conçue comme grossière et contraire au spirituel, procède d'une substance pure et consciente qui ressemble beaucoup au Brahman³. Comme chez Prasād, Dieu est le monde en même temps qu'il le gouverne ou l'observe. À cause de cette identification, Aurobindo déclare, conformément aux *Upaniṣads*, que le contact de la terre revigore l'être humain, ce qui évoque en un sens l'histoire d'Antée. Il va même plus loin : l'homme ne pourra atteindre le supraphysique qu'à condition de garder contact avec le sol⁴. De la même façon,

-
- 1 « Always there are three essential characteristics in all these varying statements of the common principle: — first, the belief in the individual immortality of the human spirit; secondly, as a necessary consequence, the idea of its sojourn on earth as a temporary passage or a departure from its highest eternal nature and of a heaven beyond as its proper habitation; thirdly, an emphasis on the development of the ethical and spiritual being as the means of ascension and therefore the one proper business of life in this world of Matter. [Il y a toujours trois caractéristiques essentielles dans ces diverses assertions sur le principe commun : tout d'abord, la croyance en l'immortalité individuelle de l'esprit humain ; ensuite, comme une conséquence nécessaire, l'idée que son séjour sur terre est un passage temporaire ou un éloignement de sa nature éternelle plus élevée, et que donc les cieux représentent son habitat approprié ; enfin une insistance sur le développement de l'être éthique et spirituel comme moyen d'ascension qui par conséquent constituerait la seule entreprise bienséante de la vie dans ce monde matériel.] », *LD*, p. 700.
 - 2 « But in reality all that we call undivine can only be an action of the four divine principles themselves, such action of them as was necessary to create this universe of forms. Those forms have been created not outside but in the divine existence, conscious-force and bliss, not outside but in and as a part of the working of the divine Real-Idea. [Mais en réalité tout ce que nous appelons non-divin ne peut être qu'une action des quatre principes divins eux-mêmes, l'action qui était requise d'eux pour la création de cet univers de formes. Ces formes ont été créées, non pas en dehors, mais au dedans de la divine existence-force consciente-béatitude, non pas en dehors mais au dedans de la divine Idée-réelle.] », *LD*, p. 172/ 215 vol 1.
 - 3 « For we know that Matter and material Force are only a last result of a pure Substance and pure Force in which consciousness is luminously self-aware and self-possessing and not as in Matter lost to itself in an unconscious sleep and an inert motion. [Nous savons en effet que la Matière et la Force matérielle ne sont qu'un dernier résultat d'une pure substance et d'une pure Force en lesquelles la Conscience est lumineusement consciente d'elle-même et en en possession d'elle-même, et non pas, comme dans la Matière, perdue à elle-même dans un sommeil inconscient et un mouvement inerte.] », *LD*, p. 269/ 334 vol 1.
 - 4 « The touch of Earth is always reinvigorating to the son of Earth, even when he seeks a supraphysical Knowledge. It may even be said that the supraphysical can only be really mastered in its fullness — to its heights we can always reach — when we keep our feet firmly on the physical. “Earth is His footing, » says the Upanishad whenever it images the Self that manifests in the universe. [Le contact de la Terre redonne toujours vigueur au fils de la Terre, même quand ce qu'il cherche est une Connaissance supraphysique. On peut même dire que le supraphysique ne peut

l'aspirant à la divinité ne parviendra à se libérer de la douleur et l'égoïsme du plaisir qu'en percevant indistinctement la beauté des choses matérielles, sans dégoût ni sentiment négatif, ce que Savitri accomplit au moment de sa quête, comme une sorte de réduction phénoménologique¹.

Par conséquent, Aurobindo réfute l'hypothèse habituelle selon laquelle l'homme doit mourir à l'univers concret, et abandonner son corps s'il veut atteindre la vie divine, en forgeant le concept nouveau de Surmental, la force qui permet aux Idées de se manifester dans l'espace en tant que formes. Grâce à lui, l'humain peut accéder à la divinité sur terre, au terme de la lente évolution qui l'a déjà mené du singe à l'homme, et qui le conduira jusqu'à l'absolu. Le Surmental remodelera même son corps afin de rendre compatibles la vie divine et la vie terrestre. Contrairement à un certain nombre de religions et de penseurs, Aurobindo affirme ainsi l'égalité de notre univers avec les autres mondes spirituels. Il réfute de ce fait la théorie selon laquelle les cieux ou le paradis existent indépendamment de notre monde². Cependant, l'homme n'a pas encore atteint ce degré d'évolution. Le chemin est long, et l'âme ne peut se contenter de rester sur terre si elle veut parvenir à ce résultat : puisque la vérité du monde est voilée, l'esprit doit partir en quête d'autres mondes tout en gardant les pieds ancrés dans le sol. Même si la vie divine est possible sur terre et que celle-ci donne la première impulsion à l'âme, il existera toujours une dichotomie entre la cité terrestre et la cité céleste tant qu'elles n'auront pas été unies. Comme dans l'augustinisme, il s'agit donc de faire advenir les cieux sur terre³. Le discours qu'Aurobindo fait tenir à Savitri et à ses personnages ressemble ainsi beaucoup à celui de *Life Divine*, même s'il est moins approfondi. La situation terrestre est peu enviable – sinon la mission de l'héroïne n'aurait pas de sens – et tout reste à faire, mais la terre, la matière, les formes qui gouvernent l'espace permettront de parvenir à la vie divine.

être réellement conquis en sa plénitude – à ses sommets on peut toujours atteindre – que si l'on garde les pieds fermement appuyés sur le physique 'Son pied est sur la terre,' dit l'Upanishad chaque fois qu'elle représente par une image le Moi qui se manifeste dans l'univers.] », *LD*, p. 13-14/ 25-26 vol 1.

- 1 « It is possible by bringing the real soul to the surface to replace the egoistic standards of pleasure and pain by an equal, an all-embracing personal-impersonal delight. The lover of Nature does this when he takes joy in all the things of Nature universally without admitting repulsion or fear or mere liking and disliking, perceiving beauty in that which seems to others mean and insignificant, bare and savage, terrible and repellent. [En amenant à la surface l'âme réelle, il est possible de remplacer les normes égoïstes de plaisir et de douleur par un délice personnel-impersonnel invariable et qui englobe tout. C'est ce que fait l'amant de la Nature quand il jouit de toutes choses dans la Nature, universellement, sans laisser entrer en lui-même l'aversion, la peur, la simple attraction ou répulsion, mais en percevant de la beauté en ce qui semble à d'autres médiocre et insignifiant, aride et sauvage, terrible et repoussant.] », *LD*, p. 237/ 294 vol 1. La réduction phénoménologique renvoie à la théorie d'Husserl, et correspond à un détachement du particulier, à la suspension de la conscience ordinaire, et à un retour vers l'essence des choses.
- 2 « Therefore all voices are joined in one great consensus that not in this world of the dualities can there be our kingdom of heaven, but beyond, whether in the joys of the eternal Vrindavan or the high beatitude of Brahmaloaka, beyond all manifestations in some ineffable Nirvana or where all separate experience is lost in the featureless unity of the indefinable Existence. [C'est pourquoi toutes les voix en un seul grand accord affirment que ce n'est point en ce monde des dualités que peut être notre royaume des cieux, mais au-delà, dans les joies de l'éternel Vrindâvan ou la haute béatitude du Brahmaloaka au-delà de toute manifestation en quelque nirvâna ineffable ou bien là où toute expérience distincte se perd dans l'unité sans traits de l'Existence indéfinissable.] », *LD*, p. 27/ 44 vol 1.
- 3 « It would be, then (...) that the sacrifice will be accomplished, the journey done and Heaven and Earth equalised join hands in the bliss of the Supreme. [Alors, le sacrifice serait accompli, le voyage fait, le Ciel et la Terre rendus égaux joignent leurs mains dans la béatitude du Suprême.] », *S*, p. 54.

B) *Un espace mythologique à la géographie brouillée*

1) *Un espace mythique*

Afin de rendre son message plus pédagogique, Aurobindo l'adapte à un contenu mythologique et épique, puisque, comme Dutt, il réinterprète un mythe déjà existant, tiré du *Mahābhārata*. Par conséquent, l'espace se caractérise par une tension entre nature mythologique et visée didactique, souvent fondée sur des symboles. Dans un premier temps, le lecteur peut d'ailleurs avoir le sentiment que la dimension épique de l'espace compte peu. À l'image de Prasād, chez qui la fiction délivre une vérité, Aurobindo utilise en effet des référents spatiaux relativement flous. L'histoire se passe à Madra, capitale légendaire du peuple du même nom¹, puis à la frontière du pays Shalwa², seuls lieux concrètement évoqués. Ils sont systématiquement associés à des personnages (Aswapati et Dyumatsena), comme dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda* – Dutt lie Lañkā à Rāvaṇa et le camp à Rāma. *Savitri* s'oppose de cette façon à *Kāmāyanī*, qui ne rattache pas aussi explicitement les lieux aux personnages même si chacun des protagonistes occupe des endroits qui lui sont spécifiquement dévolus. Il se rapproche ainsi de l'épique indien ou occidental puisque dans les épopées, les différents royaumes, villes ou ermitages tirent souvent leur identité de la personne qui les dirige, la plupart du temps le héros du texte³. Shalwa et Madra représentent en ce sens des espaces épiques. Mais dans le reste du récit, il n'y en a pas d'autres.

2) *Une organisation imprécise*

En effet, Aurobindo circonscrit assez peu l'univers dans lequel évoluent ses personnages. Lorsque le narrateur ou les personnages évoquent d'autres espaces mythologiques connus (les bords

1 Dans le *Mahābhārata*, les Madras vivent dans un pays montagnard relativement plus froid, à l'Ouest de la plaine du Gange. Madrī, la deuxième épouse du roi Paṇḍu, mère des jumeaux Nakula et Sahadeva, les cadets des Pāṇḍava, est une princesse originaire de ce royaume.

2 « On the borders of a dreaming wilderness/ Mid Shalwa's giant hills and brooding woods/ In his thatched hermitage Dyumatsena dwells [À l'orée d'une vaste et contemplative thébaïde, parmi les montagnes géantes du Shalwa et ses forêts inquiétantes, dans son ermitage de chaume demeure Dyumatsena] », *S*, p. 424. Dans le *Mahābhārata*, les deux royaumes sont voisins et entretiennent des liens étroits, entre autres choses par le mariage.

3 Nous évoquons ici les textes qui servaient de modèles à Aurobindo mais il va de soi que c'est une remarque que l'on pourrait faire pour toutes les autres épopées, qu'elles soient africaines ou autres.

du fleuve Alaknanda¹, les monts Gandhamadana², Kailāsa ou la cité divine de Vaikuntha³), ils ne les mentionnent qu'à titre de comparants. Ils n'ont donc pas d'existence réelle. Aurobindo n'indique pas où Aswapati accomplit son ascèse et suggère tout juste que Savitri vit au milieu des hommes égarés par le règne de la matière. Aurobindo décrit les lieux concrets uniquement à partir de la naissance de Savitri, comme si seule sa venue au monde pouvait leur conférer un intérêt ou une existence. Encore l'auteur demeure-t-il relativement imprécis : il évoque dans un premier temps un pays de montagnes et de vallées lumineuses, où coulent des rivières gigantesques jusqu'à de vastes mers⁴, soit un paysage majestueux, englobant, qui ne se définit par aucune particularité topographique, qui n'a pas de nom, et pourrait donc se trouver n'importe où. De plus, l'espace s'organise selon la trinité sacrée – rivières, montagnes, mer – dont nous savons, pour l'avoir rencontrée chez Prasād, qu'elle entre en résonance avec le divin. La nature symbolique prend le pas sur la dimension spatiale. Enfin, il nomme le pays natal de l'héroïne plusieurs dizaines de pages après son évocation, quand elle se présente à Satyavan et plutôt dans un souci de vraisemblance⁵. Ce délai rend plus difficile l'identification des lieux. Seule prédomine l'impression de majesté, irrévocablement liée à l'héroïne sublime.

De la même façon, alors que Shalwa et Madra sont censés voisiner selon la tradition, et que dans l'histoire originelle ou dans les poèmes des auteurs du XIX^e siècle, Savitri ne parcourt pas un chemin excessivement long⁶, son voyage se prolonge chez Aurobindo. En effet, elle semble

1 « As grows the great and golden bounteous tree/ Flowering by Alakananda's murmuring waves [Comme pousse le grand arbre doré et généreux qui fleurit au bord des vagues murmurantes de l'Alaknanda] », *S*, p. 422. Le fleuve Alaknanda, qu'Aurobindo orthographe Alakananda, est un affluent du Gange qui coule dans l'Uttarkhand. La comparaison est d'autant plus originale que les Indiens font assez peu référence à ce cours d'eau, contrairement à la Godāvāri, à la Yamunā, ou même à la Bhāgiratī, l'autre affluent principal du Gange.

2 « In faery woods, led down the gleaming slopes/ Of Gandhamadan where the Apsaras roam [Dans des bois féeriques, mené le long des pentes étincelantes du mont Gandhamadan où folâtraient les Apsaras.] », *S*, p. 419. Le mont Gandhamadana, que Dutt aurait presque pu évoquer, puisque le singe Hanumān y prend son envol dans le *Rāmāyaṇa*, se situe sur des îles entre l'Inde et Sri Lanka.

3 « Here are not happy peaks the heaven-nymphs roam/ Or Coilas or Vaicountha's starry stair [Les pics heureux où folâtraient les nymphes divines ou les degrés étoilés du Kailāsa et du Vaikuntha ne se trouvent pas ici.] », *S*, p. 425. Coilas est l'orthographe bengalaise de Kailāsa, demeure sacrée de Śiva que nous avons déjà évoquée. Le Vaikuntha est le royaume de Viṣṇu qui se situe dans les sphères célestes.

4 « A land of mountains and wide sun-beat plains/ And giant rivers pacing to vast seas,/ (...) Harboured the childhood of the incarnate Flame. [Une terre de montagnes, d'immenses plaines écrasées par le soleil, et de rivières géantes coulant vers de vastes mers (...) abrita l'enfance de la Flamme incarnée.] », *S*, p. 359.

5 « I am Savitri/ Princess of Madra [Je suis Savitri, princesse de Madra] », *S*, p. 402. La tradition des présentations dans la diégèse épique veut que le personnage dise d'où il vient et qui sont ses parents, en Inde comme en Europe.

6 Les poètes qui ont repris cette histoire se font l'écho de cette proximité. Toru Dutt explique ainsi que Savitri a l'habitude d'errer dans les ermitages qui se trouvent non loin du palais, et qu'elle y rencontre Satyavan : « Months passed, and lo, one summer morn/ As to the hermitage she went/ Through smiling fields of waving corns/ She saw some youths on sport intent. [Les mois passèrent puis voilà qu'un matin d'été, comme elle se rendait à l'ermitage, elle vit à travers des champs de blé souriants et ondulants des jeunes hommes absorbés par le jeu.] » In *Ancient Ballads and Legend of Hindustan*, p. 4. Cependant elle s'éloigne de l'histoire originelle en rendant Savitri plus libre qu'elle n'était, même si les femmes de Madra étaient réputées pour leur liberté. Edwin Arnold, qui demeure le plus fidèle, explique : « Sāvitrī/ Journeyed through groves and pleasant woodland-towns/ Where pious princes dwelled, in every spot/ Paying meet homage at the Brahmins' feet;/ And so from forest unto forest passed,/ In all the Tirthas making offerings:/ Thus did the Princess visit place by place. [Savitri voyagea dans les bois et dans les plaisantes

parcourir la terre entière¹, et rencontrer de multiples peuples, puisque sa première quête déclenche la prise de conscience qui l'amène à s'identifier avec l'humanité². Elle découvre également une infinité de paysages (plaines, cités, rivières) :

« These unfamiliar spaces on her way
Were known and neighbours to a sense within,
Landscapes recurred like lost forgotten fields,
Cities and rivers and plains her vision claimed
Like slow-recurring memories in front
[Sur son chemin, ces espaces inconnus
s'avéraient familiers et proches pour quelque sens intérieur
Les paysages lui revenaient en mémoire comme des terres perdues et oubliées
Sa vision revendiquait les cités, les rivières et les plaines
Comme autant de souvenirs retrouvant lentement leur primauté] », p. 377.

Le pluriel, très employé au cours de ce voyage, donne une impression de multiplicité. Le passif, utilisé au premier vers, met l'accent sur la diversité des espaces inconnus qu'elle arpente. Habitée à sa ville et à ses environs, l'héroïne semble découvrir quantité de lieux, comme une étrangère. Le complément circonstanciel « at night [la nuit] » et l'aspect sécant du prétérit donnent l'impression que l'action dure et se répète. La suite de la narration confirme la longueur du voyage. Savitri traverse plusieurs villes, comme le montre l'usage du pluriel et la superposition d'éléments architecturaux diversifiés (palais, temples, tours, portails, lampes³). Madra en comparaison paraît plus sobre, ce qui laisse penser que l'héroïne s'est suffisamment éloignée pour découvrir des cités différentes de la sienne. Elle pénètre également dans des villages, parcourt des champs, des collines et des forêts, avant de parvenir à l'ermitage où elle rencontrera Satyavan.

Si on compare ces pérégrinations avec celles racontées par Arnold, plus proche de la tradition, force est de constater qu'Aurobindo dilate la description du voyage. Alors qu'Arnold lui consacre quelques lignes, l'auteur bengali la développe en effet durant une dizaine de pages et

villes sylvestres, là où résident en chaque lieu des princes pieux. Elle rendit l'hommage qui leur était dû aux pieds des brâhmanes. Allant ainsi de forêt en forêt, faisant des offrandes dans tous les Tirthas, la princesse visita ainsi chaque lieu.] » Ceci laisse supposer une certaine distance, mais pas si grande que chez Aurobindo. Il faut en effet se souvenir que dans le *Rāmāyana*, Rāma aussi va d'une forêt à l'autre au début de son exil, mais en définitive les lieux demeurent assez proches.

- 1 « The **world**-ways opened before Savitri/ (...) But as she moved across **the changing earth**. [Les chemins du monde s'ouvrirent devant Savitri (...) Mais comme elle se déplaçait à la surface de la Terre changeante] », *S*, p. 377.
- 2 « A deeper consciousness welled up in her:/ A citizen of many scenes and climes,/ Each soil and country it had made its home;/ Took all clans and peoples for her own,/ Till the whole destiny of mankind was hers. [Une conscience plus profonde jaillit en elle. Citoyenne de nombreux décors et contrées, elle avait transformé chaque terre et chaque nation en sa propre demeure. Elle avait englobé tous les clans et tous les peuples parmi les siens, tant et si bien que la destinée de l'humanité entière devint la sienne.] », *S*, p. 377.
- 3 « Her carven chariot with its fretted wheels/ Threaded through clamorous marts and sentinel towers/ Past figured gates and high dream-sculptured fronts/ And gardens hung in the sapphire of the skies,/ Pillared assembly halls with armoured guards,/ Small fanes where one calm Image watched man's life/ And temples hewn as if by exiled gods/ To imitate their lost eternity. [Sur son chariot ciselé aux roues chantournées, elle se fraya un chemin dans la clameur des marchés, elle passa sous des tours de garde, devant des portes décorées de motifs, de hautes façades sculptées par le rêve et des jardins suspendus dans le saphir des cieux. Elle vit des cours ornées de piliers où des hommes en armes montaient la garde, des petits sanctuaires où une calme idole contemplait la vie des hommes, des temples comme façonnés par les dieux en exil pour reproduire leur éternité perdue.] », *S*, p. 379.

diversifie les lieux traversés par Savitri, ce qui induit une hypertrophie de la distance entre Shalwa et Madra. Aurobindo brouille la géographie traditionnelle, d'autant plus qu'il définit assez peu les espaces parcourus. Il privilégie des caractéristiques très générales qu'on pourrait trouver dans le monde entier, pas seulement en Inde. De fait, l'héroïne doit donner l'impression de parcourir la terre afin de commencer l'initiation qui la conduira à prendre en charge l'humanité entière. Le narrateur insiste plus sur cette dimension et sur la description psychologique des habitants que sur la configuration de l'espace, ce qui rappelle en partie le traitement des contrées intérieures traversées par Aswapati. La surface de la terre constitue un miroir imprécis de celle de l'esprit. La portée didactique prend le pas sur l'origine mythologique.

3) *Un espace peu détaillé*

Les autres lieux concrets semblent tout aussi flous, comme si l'espace terrestre comptait peu, ce qui semble corroboré par l'apparition tardive des descriptions. Il faut attendre la deuxième moitié du poème pour savoir à quoi ressemblent Madra et la demeure d'Aswapati. Encore l'auteur ne fournit-il pas un luxe de détails. Du palais, on saura seulement qu'il est battu par les vents et sculpté dans une pierre délicate. On n'en apprendra pas beaucoup plus sur la ville :

« **Far now behind lay** Madra's spacious halls,
The white carved pillars, the cool dim alcoves,
The tinged mosaic of the crystal floors,
The towered pavilions, the wind-rippled pools
And gardens humming with the murmur of bees,
Forgotten soon or a pale memory
The fountain's splash in the white stone-bound pool,
The thoughtful noontide's brooding solemn trance,
The colonnade's dream grey in the quiet eve,
[Les halls spacieux de Madra étaient bien loin à présent,
Les piliers blancs et sculptés, les sombres et fraîches alcôves
Les mosaïques à peine colorées des sols de cristal
Les pavillons surmontés de tours, les bassins qui ondulent sous la brise
Et les jardins bourdonnant du murmure des abeilles.
Oubliés bientôt ou réduits à l'état de pâle souvenir
Le clapotis des fontaines dans le blanc bassin cerclé de pierre
La transe solennelle et pensive du midi mélancolique
Le rêve gris de la colonnade dans le soir tranquille.] », p. 326

Cette présentation intervient après l'installation de Savitri à l'ermitage de Dyumatsena, son beau-père. La répétition de l'idée d'un espace passé (lointain ou quasiment oublié) en début d'énumération met la description à distance. Pendant toute la première partie du récit, le lecteur s'est demandé dans quel type d'espace évoluaient Aswapati et Savitri. Il ne l'apprend qu'au moment où

sa représentation n'a plus d'importance, puisqu'on ne verra pas les personnages y évoluer¹. La description de ces lieux paraît en outre très imprécise, à cause de l'énumération et de l'usage répété des pluriels et de l'article défini à valeur générique. Elle ne semble pas vraiment destinée à une véritable mise en image. Elle éveille plutôt une série d'impressions, puisqu'elle mobilise différents sens : la vue bien sûr, mais aussi l'ouïe grâce à des onomatopées (« And gardens **humming** [Et les jardins bourdonnant] » ou « The fountain's **plash** [Le clapotis des fontaines] »), voire le toucher². La description est tributaire de la subjectivité de Savitri et de sa mémoire kinesthésique, ce qui montre que cette cité ne compte pas en tant qu'espace, mais en tant que cristallisation de la nostalgie d'une héroïne angoissée par la mort prochaine de son époux.

Bien souvent, l'espace apparaît en fait plus symbolique que réel, à l'instar des sphères psychologiques. La ville donne une impression de limpidité, grâce aux mentions récurrentes de l'eau, du cristal et de la blancheur, ce qui entre en écho avec la pureté de Savitri. Le midi en transe, les colonnades qui rêvent évoquent le songe ou la transe des héros. On ne peut cependant attribuer cette apparence uniquement à une adéquation avec les personnages ou à une portée symbolique : la ville se rattache partiellement au modèle de la cité indienne idéale. Elle présente par conséquent plusieurs points communs avec la Lañkā de Dutt ou la Sārasvata de Prasād (la hauteur, la richesse des piliers sculptés, les jardins bruissant d'abeilles et de fontaines). Cependant, son imprécision et son manque d'organisation spatiale l'en distinguent. En outre, contrairement à Lañkā et à Sārasvata, elle ne comporte aucun élément concret permettant de la situer en Inde : pas de lotus, pas de cèdre *déodar*, pas de plantes, d'oiseaux ou de fleurs d'une espèce spécifique. Même si Aurobindo transpose partiellement le modèle de la cité indienne idéale, Madra pourrait se trouver n'importe où, ce qui augmente sa portée symbolique.

C) « *The Destined Meeting-place* » : une utopie entre amour et divin ?

1) *Un espace amoureux*

Les lieux terrestres entrent en correspondance avec les êtres humains et témoignent d'une adéquation de type épique. Tel est tout particulièrement le cas de la clairière dans laquelle se rencontrent Savitri et Satyavan. Le titre du chant, « *The Destined Meeting Place* [Le Lieu de

1 En comparaison, dans *Ilion*, Aurobindo donne immédiatement une vue d'ensemble de la ville et la décrit à de multiples reprises, sous des angles différents.

2 L'évocation de la transe du midi (« *The thoughtful noontide's brooding solemn trance*, ») permet d'imaginer une chaleur brûlante alors que celui des alcoves fraîches (« *the cool dim alcoves* ») construit une sensation inverse.

rencontre prédestiné] », associe clairement le lieu avec le sort de l'héroïne. L'héroïne n'y arrive pas tout à fait par accident, en dépit des propos antérieurs du narrateur¹. Sa venue en ces lieux fait partie du plan pré-établi par la Mère avant sa naissance. L'espace résonne par conséquent des échos amoureux qui façonnent le destin de la jeune fille et emprunte à la topique *śṛṅgārique* (mode amoureux) de l'espace. En effet une harmonie passionnée, voire érotique, s'y manifeste partout, reproduisant des scènes topiques de la poésie érotique. Comme chez Prasād, l'espace se fait l'écho du coup de foudre de Satyavan et Savitri autant qu'il le favorise. Les disputes simulées du printemps et de l'été rappellent celles qui opposent deux amants taquins, d'autant plus que leur proximité peut être interprétée d'un point de vue sexuel² : le narrateur emploie le terme « lay together, [reposer ensemble] », dont la polysémie peut suggérer bien des choses. La métaphore devient beaucoup plus explicite quelques vers plus loin, quand le narrateur explique que la terre nue s'étend auprès du ciel³. Cette anthropomorphisation évoque la mythologie grecque, et l'accouplement d'Ouranos avec Gaïa. Mais contrairement à ce dernier, il n'a pour conséquence aucune espèce de violence ou de contrainte. La passion du ciel et de la terre, intense et extatique, magnifie l'espace :

« In a luxurious **ecstasy of joy**
 She squandered the **love-music** of her notes,
 Wasting the **passionate** pattern of her blooms
 And **festive riot** of her scents and hues.
A cry and leap and hurry was around,
 The stealthy footfalls of **her** chasing things,
 The shaggy emerald of **her** centaur mane,
 The gold and sapphire of her warmth and blaze.
 Magician of her **rapt felicities**,
Blithe, sensuous-hearted, careless and divine,
 Life ran or hid in her delightful rooms
 [Dans une luxuriante extase de joie
 Elle dissipait les notes de sa musique amoureuse,
 Dilapidant le motif passionné de ses floraisons
 Et la fête profuse de ses parfums et coloris.
 Tout alentour n'était que cri, bond et empressement,
 Les bruits de pas furtifs de ses créatures en chasse,
 Le fouillis d'émeraude de sa crinière de centaure,

-
- 1 C'est-à-dire que Savitri arrive en ces lieux par hasard, puisqu'elle n'en a jamais entendu parler, qu'elle ne connaît pas ces lieux, et qu'elle y arrive à la suite d'une errance. Mais tout cela est la conséquence de son destin.
- 2 « A highland world of free and green delight/ Where spring and summer lay together and strove/ In indolent and amicable debate./ Inarmed, disputing with laughter who should rule. [Un monde élevé de délice verdoyant et libre. Le printemps et l'été y reposaient ensemble ou luttaient en un débat indolent et amical, désarmés, se disputant dans des rires pour savoir qui devait régner] », *S*, p. 389. La connotation sexuelle peut être sous-entendue par l'usage des mots « indolent » et « lay together ».
- 3 « Earth couched alone with her great lover Heaven./ Uncovered to her consort's azure eye. [La Terre partageait seule la couche de son grand amant le Ciel, nue sous l'oeil azur de son roi consort.] », *S*, p. 390. L'usage de l'adjectif « alone », que nous avons traduit par « seule » interpelle : on peut supposer que le ciel et la terre n'ont pas forcément pour habitude d'inviter des tiers à leurs ébats amoureux. On peut donc se demander quelle est l'utilité de cette précision, à moins qu'elle ne renvoie à la solitude amoureuse de Savitri et Satyavan qui se rencontrent dans cet espace désert.

Le saphir et l'or de sa vivacité, de son flamboiement.
Magicienne de ses transports de félicité,
Joyeuse, le cœur sensuel, insouciant et divin
La Vie courait ou se cachait dans ses chambres merveilleuses] », p. 390.

Le champ lexical de l'extase amoureuse imprègne les lieux (« ecstasy of joy [extase de joie] ») qui constitue presque un pléonasme, « love-music [musique amoureuse] », « passionate, [passionnée] », « rapt felicities [transports de félicité] », puis l'énumération à l'avant-dernier vers, qui résume l'état général du monde en cet endroit : « blithe, sensuous-hearted, careless and divine, [joyeuse, le cœur sensuel, insouciant et divin] »). Il se mêle à celui de la frénésie consécutive à l'euphorie (« festival riot [fête profuse] », « a cry, and leap and hurry [cri, bond et empressement] », ou le verbe « ran [courait] »). La terre se donne en une insouciance qui évoque l'abandon amoureux, comme le montre le parallélisme insistant des verbes synonymes « squandered [dissipait] » et « wasting [dilapidant] », au début des deuxième et troisième vers. Cette générosité annonce le désintéressement de Savitri, prête à se sacrifier pour ressusciter celui qu'elle aime. La répétition des possessifs à la même place dans les cinquième et sixième vers montre que la terre forme un tout avec les créatures qui la peuplent. Même l'inanimé semble devenir animé, puisque la verdure est comparée à la crinière d'un centaure. Cet amour du ciel et de la terre transforme le monde en un territoire magique où tout devient divin, conformément au destin de Savitri.

2) *Un lieu sacré*

Les lieux, tout en présentant les caractéristiques du *locus amoenus* (eaux vives, oiseaux, arbres, isolement)¹, constituent en effet un prolongement de la Mère. La Déesse embrasse totalement la forêt des ascètes². Tout procède d'elle et de sa paix, comme chez Prasād, où l'univers s'identifie à Śiva. Or, conformément aux théories śaktiques ou śivaitiques, la présence de la Mère, inspirée par la Déesse, suppose celle de Śiva :

« At the end reclined a **stern and giant** tract
Of **tangled** depths and **solemn** questioning hills,
Peaks like a **bare austerity** of the soul,
Armoured, remote and **desolately grand**
Like the thought-screened **infinities** that lie
Behind the rapt smile of the Almighty's dance.
A **matted forest-head** invaded heaven
As if a **blue-throated ascetic** peered
From the stone fastness of his mountain cell

1 Pour une analyse plus précise de ces caractéristiques, cf. le chapitre sur l'hybridité dans la partie sur la communauté.

2 « The Mighty Mother lay outstretched at ease./ All was in line with her first satisfied plan [La puissante Mère reposait étendue à son aise. Tout était en harmonie avec son projet primordial et satisfait] », S, p. 390. Si la Mère peut enfin s'étendre aussi complètement qu'elle le veut, ce n'était sans doute pas le cas auparavant.

Regarding the brief gladness of the days
 [À l'arrière-plan s'étirait une étendue géante et austère
 De gouffres enchevêtrés, de hauteurs solennelles et interrogatives,
 De pics évoquant l'austérité nue de l'âme,
 Caparaçonnés, éloignés et désolamment majestueux,
 Comme les infinis de pensée voilée qui reposent
 Derrière le sourire ensorcelant de la danse du Tout-Puissant.
 Une chevelure emmêlée de forêts s'emparait du ciel
 Comme si un ascète à la gorge bleue jetait un oeil
 Hors de la forteresse de pierre de sa cellule montagnaise,
 Pour contempler le plaisir éphémère des jours.] », *S*, p. 391.

L'allusion à la danse puis la mention de l'ascète à la gorge bleue assimilent clairement l'espace au dieu¹. Le rapprochement s'opère progressivement dans un premier temps grâce au champ lexical de la grandeur austère (« stern [austère] », « giant [géante] », « solemn [solennelle] », « bare austerity [l'austérité nue] », « desolately grand [désolamment majestueux] », « infinities [infinis] »). L'image de la chevelure ascétique, d'abord implicite avec l'adjectif « tangled [enchevêtrée] », puis explicite grâce à la métaphore de la forêt nattée (« a matted forest-head ») précise cette identification, jusqu'à ce que le narrateur la parachève avec la référence à la gorge bleue. Śiva se révèle ainsi peu à peu, au cours d'un processus qui rappelle le *darśan* [vision] dont Manu et Śraddhā sont gratifiés. Il ne peut se découvrir brutalement aux regards, d'autant plus que, comme dans *Kāmāyanī*, il danse le monde en même temps qu'il l'incarne. La coexistence des deux divinités complémentaires, la Mère ou Śakti, et Śiva, confère à cet espace une puissante harmonie qui donne l'impression que Savitri est sortie des frontières habituelles du monde. Elle promet également l'anéantissement de la dualité et la possibilité d'une vie divine dans l'espace terrestre.

Une dimension utopique s'ajoute à cette alliance entre le divin et l'amoureux². Aurobindo emprunte en effet quelques caractéristiques à l'utopie textuelle, un genre très répandu au XVII^e et au XVIII^e siècles³. Dans la structure du poème, l'espace de la rencontre constitue une parenthèse à laquelle l'auteur consacre un chant. Savitri semble y arriver par accident, au hasard de ses errances. C'est un sanctuaire, un lieu inconnu et coupé du reste du monde, ce qui le rapproche de l'île déserte, espace traditionnel de l'utopie⁴. Cependant, il n'y a pas d'autres éléments narratifs du stéréotype

1 Selon la tradition, Śiva a la gorge bleue, puisqu'il a avalé le poison *halāhala* lors du barattage de la mer de lait afin de sauver le monde.

2 À l'époque contemporaine, Aurobindo demeure lié à l'utopie, puisque sa plus proche disciple, la Mère, a fondé Auroville, ville conçue comme idéale, en s'inspirant de son enseignement (il était mort depuis une quinzaine d'années lorsque Mira Alfassa, sa plus proche disciple, fonda la cité). La charte d'Auroville aide à comprendre pourquoi ce lieu a été conçu comme une tentative d'utopie : elle n'appartient à personne, ou plutôt à l'humanité dans son ensemble. Elle doit être le siège d'une éducation sans fin, d'un progrès constant et d'une jeunesse éternelle. Elle est conçue comme un pont entre le passé et l'avenir, et tentera de réaliser l'unité humaine. Tous y vivent égaux, afin d'accomplir ce projet.

3 Cf. RACAULT Jean-Michel, *Nulle Part et ses environs : Voyage aux confins de l'utopie littéraire (1657-1802)*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 473 p.

4 Le qualificatif « sanctuary » est employé p. 389. « Upon the margin of an unknown world/ Reclined the curve of a sun-held recess [À la marge d'un monde inconnu s'inclinait la courbe d'un recoin ensoleillé.] », *S*, p. 393.

utopique. L'espace de la rencontre constitue donc une utopie non au sens littéraire mais au sens foucauldien du terme (espace de l'impossible)¹. Comme dans un certain nombre d'utopies, l'univers s'y trouve encore dans sa pureté primitive². Il rappelle l'âge d'or, une époque de concorde universelle entre la terre et les êtres vivants. Aurobindo construit un lieu merveilleux où la vie qualifiée de magicienne devient elle-même un espace humain : le poète procède à mise en abyme vertigineuse en évoquant ses chambres délicieuses. Tout y communique dans la paix et dans la joie, y compris le printemps et l'été, qui peuvent uniquement coexister au sein d'une utopie, en une saison parfaite. L'anthropomorphisation de ces deux saisons évoque en partie l'Arcadie, puisqu'elle confère un rôle particulier à l'été, saison des fruits en Europe. Or, si la tradition indienne représente fréquemment le printemps sous les traits d'un compagnon de Kāma, elle accorde une importance moindre à l'été, plutôt nommé « saison des chaleurs »³. La coexistence impossible du printemps et de l'été semble plutôt typique de la littérature occidentale et d'un espace utopique de type pastoral. De ce fait, Savitri, en pénétrant en ces lieux, se confronte à une forme d'altérité idéale, à l'utopie de la présence du divin sur terre.

D) *Une forêt d'ermites sensible*

1) *La communion avec l'environnement*

Cette vie divine apparaît particulièrement dans la forêt des ascètes, qui réactualise le *topos* de l'espace érémitique :

« She saw a clustering line of **hermit-roofs**
 And looked now first on her heart's future home,
 The **thatch** that covered the life of Satyavan.
 Adorned with **creepers and red climbing flowers**
 It seemed a sylvan beauty in her dreams
 Slumbering with brown body and **tumbled hair**

1 Nous nous référons à la définition que donne Michel Foucault de ce type d'espace : « Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. » cf. FOUCAULT Michel, « Hétérotopies. » in *Le Corps Utopique. Les Hétérotopies*, Paris : Editions Lignes, p. 51.

2 « Behind all brooded Nature's grandiose calm./ Primaeval peace was there and in its bosom [Au-delà de tout le calme grandiose de la Nature planait. On sentait la paix primordiale dans son giron.] », *S*, p. 393.

3 Traditionnellement, la littérature indienne représente beaucoup le printemps et la saison des moussons. La plupart du temps, elle s'intéresse assez peu à la saison des chaleurs. Aurobindo la décrit cependant assez fidèlement, un peu plus tôt, lorsqu'il raconte le passage des saisons avant la naissance de Savitri, et décrit à quel point il dessèche tout. L'été n'y a alors rien de positif. Par conséquent, on ne comprend pas bien pourquoi il intervient dans ce lieu de l'harmonie parfaite représenté par l'espace de la rencontre.

In her chamber inviolate of emerald peace.
 Around it stretched the forest's anchorite mood
 Lost in the depths of its own solitude.
 [Elle aperçut l'alignement groupé de toits érémitiques
 Et vit pour la première fois la future demeure de son cœur,
 Le chaume qui couvrait la vie de Satyavan.
 Ornée de lierres et de plantes grimpantes aux fleurs rouges
 Il lui semblait voir une beauté sylvestre
 Endormie et rêvant, le corps bruni, les cheveux emmêlés,
 Dans sa chambre inviolée de paix émeraude.
 Tout autour, l'atmosphère anachorète de la forêt s'imposait,
 Perdue dans les profondeurs de sa propre solitude.] », p. 411

Traditionnellement, les ermitages sont perdus dans les bois, dont on les distingue peu, puisqu'ils représentent un prolongement de la Nature. Ce sont des habitats spécifiques, ainsi que le montre la formule « hermit-roofs [toits érémitiques] », dont la construction rappelle assez les mots composés plébiscités par la littérature sanskrite et repris par Prasād. Ils semblent s'identifier totalement avec leurs habitants, ainsi que le suggère la polysémie du mot « thatch [chaume] » qui désigne à la fois le toit de paille et une chevelure hirsute, typique des ascètes indiens. Cette image est ensuite reprise par le groupe nominal « tumbled hair [les cheveux emmêlés] », comme si « thatch » constituait une transition entre les cheveux des ermites et le toit. Les lianes ou les fleurs rouges grimpantes qui s'entremêlent par dessus les huttes se rapportent également à la topique des ermitages. Cependant, il manque les oiseaux, l'eau, la brise, les animaux amicaux pour faire de ce lieu un espace érémitique complètement conforme à la tradition. Aurobindo s'attache davantage à l'identification avec les ascètes qu'à la transcription fidèle du lieu de plaisance érémitique, ce qui marque la volonté de mettre en scène un espace constituant un prolongement de ses habitants, plus proches de la vie divine qu'aucun être humain.

Mais cette adaptation se produit aussi en double sens. Parmi les anachorètes, Satyavan entretient un rapport privilégié avec son environnement, puisqu'il passe ses journées dans la forêt, dont il connaît chaque recoin. En effet, alors qu'il chasse, ce qui constitue une invraisemblance pour un ascète¹, il garde une grande complicité avec les plantes ou les animaux². Il les appelle ses

1 Un ascète ne doit pas chasser, puisqu'il lui faut respecter la vie sous toutes ses formes. En général, les chasseurs sont plutôt des personnes issues de l'extérieur, qui s'aventurent dans l'espace érémitique et en bafouent les règles. *Kṣatriya* ou *Niśāda* (tribaux considérés comme hors-castes), ils récoltent souvent les conséquences de leur violence, en étant maudits par les ascètes ou les animaux. Daśaratha, le père de Rāma, tue ainsi par erreur le fils d'un ascète, et est condamné à perdre son fils. Vālmīki maudit également le *Niśāda* qui a tué l'oiseau mâle. Il est possible que Satyavan chasse en souvenir de son *dharma* de *Kṣatriya*, mais normalement sa condition d'ascète devrait prendre le dessus, même si elle est subie.

2 « He showed her all the forest's riches, flowers/
 Innumerable of every odour and hue/
 And soft thick clinging creepers red and green/
 And strange rich-plumaged birds, (...) He spoke of all the things he loved: they were/
 His boyhood's comrades and his playfellows,
 Coevals and companions of his life/
 Here in this world whose every mood he knew:
 Their thoughts which to the common mind are blank/
 He shared, to every wild emotion felt/
 An answer.
 [Il lui montrait toutes les richesses de la forêt, les fleurs innombrables aux parfums et aux teintes multiples, les plantes grimpantes rouges et vertes qui adhéraient aux troncs, épaisses et douces, d'étranges oiseaux au riche plumage (...). Il lui parla de tous ceux qu'il aimait, les compagnons de son enfance et ses camarades de jeu, qui

compagnons, ce qui dénote une conception animiste du monde courante dans l'univers épique. Cette relation étroite évoque plutôt celle que les filles ou les femmes des ascètes, comme Sītā ou Śakuntalā entretiennent avec leur environnement, ce qui témoigne d'un inflexionnement de la tradition. Cependant Satyavan semble encore plus proche des créatures naturelles, dans la mesure où il ressent toutes les émotions, les pensées des habitants de la forêt, comme s'il était pourvu d'une capacité d'empathie totale. Les héroïnes projettent uniquement leurs propres sentiments sur l'espace, alors que dans *Savitri* la Nature influe sur le héros, comme chez Prasād. Toutefois, Śraddhā et Manu communiquent avec l'univers en un double mouvement d'expansion et de réception des sentiments, tandis que Satyavan ne fait qu'éprouver les émotions des habitants de la forêt, sans projeter les siennes sur eux. Il s'agit donc d'une sorte d'adéquation épique inversée, qui montre tout de même la sensibilité du jeune homme envers le monde et sa communion implicite avec la Mère.

2) *Un monde en adéquation avec Savitri*

Or Satyavan n'est pas le vrai héros du poème. Il représente davantage un objet qu'un sujet, ce qu'exprime son rapport avec l'espace terrestre. Le monde matériel paraît en effet plutôt centré sur Savitri, ainsi que le montre l'adéquation particulière entre son destin et l'espace. Par exemple, juste avant que son père ne l'envoie en quête, les premiers vers du chant « The Call to the Quest [L'appel à la quête] » montrent une transformation dans l'espace, comme un nouveau départ dans la création. La lumière est plus claire. Les racines et l'air désirent une chose inconnue. Le vent vagabonde et le coucou chante l'amour¹. Tout ce qui définit la quête de Savitri s'inscrit dans l'espace. Mais ce dernier traduit également le destin de l'héroïne en mimant ses sentiments. Lorsqu'elle atteint le *nirvāṇa* au terme de son yoga, se libérant des angoisses qui la tourmentaient, l'univers entier se modifie à nouveau, comme il l'avait fait avant l'appel de la quête : le ciel, libéré des tourmentes de la mousson, sourit². Le monde chante sa joie par la voix des arbres, des fleurs et du vent, en un

partageaient son âge et sa vie. Ici, dans ce monde dont il connaissait chaque humeur, il partageait chacune de leurs pensées, vides pour le commun des mortels. Il évoluait en correspondance avec chacune des émotions sauvages.] », *S*, p. 563.

- 1 « An ancient longing struck again new roots:/ The air drank deep of unfulfilled desire;/ The high trees trembled with a wandering wind/ Like souls that quiver at the approach of joy,/ And in a bosom of green secrecy/ For ever of its one love-note untired/ A lyric coil cried among the leaves. [Une ancienne aspiration plantait des racines neuves : l'air avalait de profondes gorgées d'un désir irréalisé. Les grands arbres frémissaient sous les caresses du vent vagabond comme les âmes tremblent à l'approche de la joie, et au cœur de son mystère verdoyant, jamais lassé de sa note d'amour unique, un *coil* (coucou) lyrique lançait son cri parmi les branches.] », *S*, p. 369.
- 2 « The last rains had fled murmuring across the woods/ Or failed, a sibilant whisper mid the leaves,/ And the great blue enchantment of the sky/ Recovered the deep rapture of its smile. (...) And Savitri's life was glad, fulfilled like earth's [Les dernières pluies s'étaient enfuies en murmurant à travers la forêt ou s'étaient atténuées, chuchotement sibyllin parmi les feuilles, et le grand enchantement bleu du ciel avait recouvert l'extase profonde de son sourire. (...)]

cantique sacré. Les animaux cessent de lutter. Les ascètes eux-mêmes ressentent cette harmonie. La beauté fleurit partout¹. Cet état de grâce préfigure celui que Savitri est destinée à faire advenir sur le monde. L'espace se fait l'écho de ses sentiments, comme chez Prasād. Cependant, contrairement aux personnages de *Kāmāyanī*, cette identification agit souvent de façon prospective, ce qui marque l'importance de la prédestination : le lieu de la rencontre anticipe l'amour pour Satyavan, alors qu'elle ne l'a même pas encore vu. La destinée de l'héroïne s'écrit à travers son environnement, en autant de signes invisibles au commun des mortels, mais perceptibles par le lecteur averti. L'influence de l'existence de Savitri sur l'espace montre sa grandeur : elle la désigne surtout comme l'héroïne épique d'un univers idyllique qui se soumet à son intériorité et facilite son destin. Pourtant, lorsqu'elle commence à s'effrayer de la mort prochaine de son époux, elle se coupe de l'espace. L'univers cesse d'être en adéquation avec elle : il devient une immensité non-pensante qui accentue la solitude de l'héroïne², alors que les mêmes lieux frémissaient à l'arrivée de Mort quelques vers plus tôt. Cette rupture avec l'environnement de l'héroïne s'explique par son départ imminent pour des contrées supérieures, face auxquelles l'espace matériel a beaucoup moins d'importance. En redevenant inanimé, le monde trahit également la condition de l'héroïne au moment où elle se sent la plus esseulée.

La destinée de Savitri se caractérise en effet essentiellement par un isolement dont la forêt se fait l'écho. Elle oscille entre un lieu idyllique peuplé d'êtres en correspondance avec les personnages et un espace de solitude, ce qui peut sembler paradoxal puisque Savitri y vit unie avec son époux, au moins dans un premier temps. Lorsque les envoyés d'Aswapati la laissent à son nouvel époux, elle semble pourtant coupée du monde, loin de tout son joyeux, en contraste avec les agréments de Madra :

« Nature's primaeval **loneliness** was here:
 Here only was the voice of bird and beast, —
 The ascetic's **exile** in the **dim-souled huge**
Inhuman forest far from cheerful sound
 Of man's blithe converse and his crowded days. (...)
 There onward led by a faint brooding path
 Which toiled through the shadow of **enormous** trunks
 And under **arches misers of sunshine**, (...)

La vie de Savitri était joyeuse, accomplie comme celle de la Terre] », *S*, p. 532.

- 1 « Although her kingdom of marvellous change within/ Remained unspoken in her secret breast,/ All that lived round her felt its magic's charm:/ The trees' rustling voices told it to the winds,/ Flowers spoke in ardent hues an unknown joy,/ The birds' carolling became a canticle,/ The beasts forgot their strife and lived at ease./ Absorbed in wide communion with the Unseen/ The mild ascetics of the wood received/ A sudden greatening of their lonely muse. [Et bien que le royaume de sa merveilleuse transformation intérieure demeurât non exprimé dans le secret de sa poitrine, tous ceux qui vivaient autour d'elle percevaient le charme de sa magie : les voix bruisantes des arbres l'affirmaient aux vents, les fleurs clamaient une joie inconnue dans leurs coloris passionnés, l'aubade des oiseaux devint un cantique, les animaux oubliaient leurs conflits et vivaient tranquilles. Absorbés dans leur vaste communion avec l'Invisible, les doux ascètes des bois connurent une soudaine élévation grâce à leur muse solitaire.] », *Ibid.*
- 2 « So was she left alone in the huge wood,/ Surrounded by a dim unthinking world [Elle fut donc laissée seule dans le bois immense, entourée par un sombre monde dépourvu de la moindre pensée] », *S*, p. 571.

In a sunlit clearing that seemed the outbreak
 Of a glad smile in the forest's **monstrous** heart,
 A **rude** refuge of the thought and will of man
 Watched by **the crowding giants of the wood**
 [La solitude primordiale de la Nature se trouvait là :
 Là on n'entendait que le cri de l'oiseau ou de la bête
 L'exil ascétique dans l'immense forêt inhumaine,
 À l'âme indistincte, loin du son joyeux
 Des conversations insouciantes des hommes et de leur journées chargées (...)
 Là, guidés par un vague sentier mélancolique
 Qui peinait dans l'ombre de troncs énormes (...)
 Sous des voûtes avarès de soleil,
 Dans une clairière ensoleillée qui semblait être l'éruption
 D'un gai sourire dans le cœur monstrueux de cette forêt,
 Rude refuge de la pensée et de la volonté de l'homme,
 Gardé par la foule des géants des bois.] », p. 466-467.

Aurobindo entremêle dans cette description les qualificatifs positifs et les qualificatifs négatifs, créant des oxymores. La proposition « the outbreak/ Of a glad smile [l'éruption/ D'un gai sourire] », mise en relief par l'enjambement, semble en effet contradictoire, dans la mesure où le nom « outbreak » s'applique plutôt à la survenue d'un événement funeste. Le champ lexical de la grandeur (« dim-souled huge [l'immense à l'âme indistincte] », « enormous, [énorme] », « the crowding giants of the wood, [la foule des géants des bois] ») donne l'impression d'une rude majesté, d'autant plus qu'il s'accompagne du lexique de la solitude (« loneliness [solitude] », « exile [exil] ») et de l'inhumanité (« inhuman [inhumaine] », « monstrous [monstrueux] », qui qualifient tous deux la forêt, et qui sont corroborés par l'adjectif « rude [rude] ».) La lumière elle-même semble indécise et menacée : d'abord rare (« arches misers of sunshine [des voûtes avarès de soleil] »), elle apparaît plus franchement dans la clairière ensoleillée des ascètes, mais les arbres, dont la densité éclipse le nombre des huttes entassées¹, semblent faire triompher l'ombre. De cette description se dégage une impression de force, de majesté, ce qui contribue à sa dimension épique. Cependant l'espace, sauvage, semble également peu en adéquation avec les hommes. Son aspect farouche le rapproche du divin, mais il l'éloigne également de la tradition édénique. De cette façon, Aurobindo bâtit un espace contradictoire, incertain, mouvant, qui correspond pourtant au destin de Savitri, puisque sa grandeur terrible anticipe la force qui se manifesterà chez elle.

La solitude de la forêt, outre qu'elle offre un contexte idéal à l'ascèse et au yoga, ressemble à celle qui pèse sur l'héroïne à partir du moment où elle apprend le sort de Satyavan. Elle quitte un univers insensible, qui la laisse plus seule que jamais. Mais à son retour, la forêt change. Savitri a triomphé du sort. Elle revient avec Satyavan, et dans son sein frémit la promesse d'une nouvelle vie. Elle ne sera plus jamais seule. Une fois de plus, la forêt imite cette évolution et cesse d'être isolée. Alors qu'aucun homme ou presque, à l'exception de Satyavan, n'y avait mis les pieds, des

1 « Crowding » désigne en effet un nombre plus grand que le participe adjectival « huddled ».

voix y résonnent¹. Son inhumanité (« inhuman forest [forêt inhumaine] », *S*, p. 466), sa solitude, sa sauvagerie immémoriale se dissipent. La vie surgit, bien différente de l'état de quasi nature des anachorètes, puisque les ombres scintillent d'or et d'ornements. L'anaphore de « gold [or] » et de « hundreds [des centaines] » met l'accent sur cette rupture. Le roi Dyumatsena et les siens, en partant à la recherche du jeune couple mettent fin à la solitude de la forêt. Le succès de la mission de Savitri et la disparition de son isolement se manifestent dans l'espace. Aurobindo met ainsi en scène un univers épique, qui calque l'histoire de l'héroïne et relaie ses émotions, quitte à sembler contradictoire ou paradoxal. De cette façon, il montre également que l'union de *Puruṣa* (l'esprit, l'âme) et *Prakṛtī* (la matière, le monde, l'inanimé) est possible sur terre lorsqu'y survient un personnage proche de la divinité, conformément à ce qu'il a écrit dans *Life Divine*².

II) « Where Space is a vast experiment of the soul »

A) *Les tâtonnements de la Matière au Mental*

1) *L'évolution humaine mise en espace*

Cependant, les espaces qui revêtent une plus grande importance, du moins en termes quantitatifs, sont les univers où Aswapati et Savitri voyagent en état de transe. À la fois mondes intérieurs et sphères différentes, ils s'organisent selon une disposition spécifique qu'Aurobindo met soigneusement en place et qui rappelle quelque peu les récits de voyage. Ils se structurent grâce à une hiérarchie de la lumière solaire, de la Nuit à l'aube, qui entre en résonance avec le nom de l'héroïne, puisque celui-ci dérive du nom sanskrit du soleil, Savitār³. La verticalité à la portée

1 « Then a human rumour rose/ Long alien to their solitary days,/ Invading the charmed wilderness of leaves/ Once sacred to secluded loneliness/ With violent breaking of its virgin sleep. (...) Life in its ordered tumult wavering came/ Bringing its stream of unknown faces, thronged/ With gold-fringed headdresses, gold-broidered robes, Glittering of ornaments, fluttering of hems,/ Hundreds of hands parted the forest-boughs,/ Hundreds of eyes searched the entangled glades [Et puis un bruit humain monta, étranger depuis longtemps à leurs existences solitaires. Il envahit l'enchantement sauvage des feuilles auparavant consacré à une solitude tranquille et rompit brutalement sa somnolence inviolée. (...) La vie dans son tumulte ordonné déferla dans un courant de visages inconnus qui affluaient, vêtus de coiffes frangées d'or, de robes brodées d'or, leurs ornements scintillant, leurs ourlets palpitant. Des centaines de mains écartaient les branches de la forêt, des centaines d'yeux fouillaient l'enchevêtrement des clairières]. », *S*, p. 721-722.

2 « In the conscious individual Prakriti turns back to perceive Purusha, World seeks after Self; God having entirely become Nature, Nature seeks to become progressively God. [Dans l'individu conscient, Prakriti se retourne pour percevoir le Purusha, le Monde cherche le Moi ; Dieu étant entièrement devenu la Nature, la Nature cherche à devenir progressivement Dieu.] » *LD*, p. 50.

3 Sāvitrī signifierait donc littéralement 'Celle qui vient ou qui est née du soleil'.

symbolique indéniable les structure, ce qui correspond à l'idée de sphères supérieures. Dans un premier temps, Aswapati accède aux profondeurs de l'âme. Il parcourt un espace intérieur qui s'organise selon la spatialité terrestre, puisqu'on y retrouve différents marqueurs (océan, golfes, pôles, etc.) Au terme de cette excursion originelle dans des contrées étrangères, Aswapati traverse les mers du soi et parvient dans les pays de l'Un, où il distingue des continents de puissance, le pays natal de la beauté¹.

Il parvient alors dans un autre espace-temps². Le récit imite ce déplacement dans sa propre structure en changeant de livre. Le volume suivant, « The Book of the Travellers of the Worlds », est le plus long de l'œuvre, puisqu'il fait plus de deux cents pages. C'est dire l'importance qu'Aurobindo accorde à ces univers puisqu'en définitive, il leur confère plus de place qu'aux aventures de Savitri, pourtant le sujet du livre. Dans un premier temps, Aurobindo ne concède au lecteur aucun indice qui lui permettrait de se représenter ce nouvel univers. Il demeure très flou, et évoque un espace sans limite, irreprésentable³. Finalement, Aswapati aperçoit ce que le narrateur appelle un « entassement-monde solitaire, immense, aux hautes spirales »⁴. Elle permet de saisir comment Aswapati passe d'un royaume à un autre. À l'image de ces degrés, Aurobindo consacre un livre à chacune des sphères, selon une structure qui permet au lecteur de mieux se repérer au sein de ce vaste magma d'univers inconnus.

La progression suivie par le héros respecte clairement la hiérarchie de l'évolution entre la Matière et l'Esprit (*Spirit*) mise en place par Aurobindo : le Vital, le Mental (*Mind*), les marches qui relient ce dernier au Surmental (*Supermind*), et le Surmental. De fait, selon le penseur, l'univers est la création d'une Réalité suprême dont la présence spiritualise la substance des choses. Le Surmental à l'origine de cette Réalité a organisé l'ordre cosmique en trois termes subordonnés et limités dont les êtres humains peuvent être conscients (la Matière, le Vital, le Mental)⁵. Le plus bas

1 « Across the unfolding of the seas of self/ Appeared the deathless countries of the One. (...) Calm continents of potency were glimpsed;/ Homelands of beauty shut to human eyes [À travers le déploiement des mers du soi apparurent les contrées immortelles de l'Un. (...) Il aperçut de calmes continents de puissance, patrie d'une beauté cachée à l'oeil humain.] », *S*, p. 91.

2 « He broke into another Space and Time. » *Ibid*.

3 « A limitless movement filled a limitless peace./ In a profound existence beyond earth's/ Parent or kin to our ideas and dreams/ Where Space is a vast experiment of the soul,/ In an immaterial substance linked to ours/ In a deep oneness of all things that are,/ The universe of the Unknown arose. [Un mouvement infini remplit une paix infinie. Dans une existence profonde au-delà de celle de la Terre, parent ou intime avec nos idées et nos rêves, là où l'espace est une vaste expérience de l'âme, dans une substance immatérielle liée à la nôtre, dans l'unité profonde de toutes les choses qui existent, l'univers de l'Inconnu surgit.] », *S*, p. 95.

4 « He saw a lone immense high-curved world-pile », *S*, p. 98.

5 « Our explanation of the evolution in Matter is that the universe is a self-creative process of a supreme Reality whose presence makes spirit the substance of things, — all things are there as the spirit's powers and means and forms of manifestation. (...) its divine Supermind or Gnosis has arranged the cosmic order, but arranged it indirectly through the three subordinate and limiting terms of which we are conscious here, Mind, Life and Matter. [Notre explication à l'évolution de la Matière est la suivante : l'univers constitue le processus auto-créatif d'une réalité suprême dont la présence fait de l'esprit la substance des choses, -tout s'incarne en tant que pouvoirs, moyens et formes de manifestation de l'esprit (...) son Suresprit divin ou Gnose a arrangé l'ordre cosmique, mais de façon

de tous est l'univers matériel, qui consiste en une involution de cette Réalité manifestée dans l'être, à cause d'une nescience qu'Aurobindo nomme l'Inconscient¹. Le Vital et la Matière représentent des pouvoirs supérieurs, mais leur division avec le Mental (*Mind*) les limite. Cependant, peu à peu, ces trois principes s'unissent de nouveau. La Matière constitue le premier stade d'évolution de la totale Inconscience où est tombée l'âme en s'incarnant. D'elle naît la Vie, qui donne à son tour naissance au Mental (*Mind*). Leur union permet l'avènement du Surmental². Les différents royaumes parcourus par Aswapati correspondent donc à des mises en espace des paliers de l'évolution de l'homme au surhomme.

2) *Les espaces transitionnels*

Avant d'arpenter ces univers, Aswapati traverse un espace transitionnel, le Royaume de la Matière Subtile. La substance y existe encore, mais, unie à l'âme, elle se manifeste dans des formes plus belles et plus vraies³. Cet univers constitue donc un double parfait de la terre, plus proche du monde des Idées⁴. La Nature s'y déploie dans toute la perfection de son origine⁵. Les habitants qui le peuplent incarnent un état intermédiaire, puisqu'ils sont immortels dans leur apparence de

indirecte, à travers les trois termes subordonnés et limitants dont nous avons conscience ici, l'Esprit, le Vital et la Matière.] », *LD*, p. 784.

- 1 « The material universe is the lowest stage of a downward plunge of the manifestation, an involution of the manifested being of this triune Reality into an apparent nescience of itself, that which we now call the Inconscient [L'univers matériel est le stade le plus bas d'une chute de la manifestation, une involution de l'être manifesté par cette Réalité triple dans une apparente nescience d'elle-même que nous appelons à présent l'Inconscient] », *LD*, p. 784-785. Cet inconscient semble n'avoir rien à voir avec celui de Freud.
- 2 « In the descent into the material plane of which our natural life is a product, the lapse culminates in a total Inconscience out of which an involved Being and Consciousness have to emerge by a gradual evolution. This inevitable evolution first develops, as it is bound to develop, Matter and a material universe; in Matter, Life appears and living physical beings; in Life, Mind manifests and embodied thinking and living beings; in Mind, ever increasing its powers and activities in forms of Matter, the Supermind or Truth-Consciousness must appear, inevitably, by the very force of what is contained in the Inconscience and the necessity in Nature to bring it into manifestation. [Dans la descente au sein de ce plan matériel dont notre vie naturelle est un produit, la chute culmine en une Inconscience totale à partir de laquelle doivent apparaître un Être et une Conscience complexes, par le biais d'une évolution graduelle. Cette évolution inévitable développe d'abord, puisqu'elle est obligée de développer, la Matière et un univers matériel. Dans la Matière apparaissent le Vital et les êtres physiques vivants. À partir du Vital l'Esprit se manifeste, incarnant des êtres vivants et pensants. À partir du Mental, qui accroît toujours ses pouvoirs et activités dans les formes de la Matière, le Suresprit ou Vérité-Conscience doit inévitablement apparaître par la simple force de ce qui est contenu dans l'Inconscience et la nécessité dans la Nature de le manifester.] », *LD*, p. 690.
- 3 « A world of lovelier forms lies near to ours,/ Where, undisguised by earth's deforming sight,/ All shapes are beautiful and all things true. [Un monde de formes plus belles existe près du nôtre où, n'étant pas dissimulées par la vision déformante propre à la Terre, toutes les formes sont harmonieuses et toutes les choses sont vraies.] », *S*, p. 103.
- 4 « It had no grace of error or defeat,/ It had no room for fault, no power to fail./ Out of some packed self-bliss it drew at once/ Its form-discoveries of the mute Idea. [Il n'y avait aucune des grâces de l'erreur ou de la défaite. Il n'y avait aucune place pour l'anomalie, aucun pouvoir d'échouer. De quelque félicité conditionnée qui lui appartient, il extrait soudain ses découvertes formelles de l'Idée muette] », *S*, p. 108.
- 5 « There dwell earth-nature's shining origins:/ The perfect plans on which she moulds her works [Là résident les brillantes origines de la nature terrestre, les plans parfaits sur lesquels elle a moulé ses œuvres] », *S*, p. 103.

mortalité, mais inanimés¹. Aswapati se promène au milieu d'eux et les admire comme il le ferait avec des statues dans un musée, puis finit par se lasser de ces formes superficielles. Aspirant à des états plus profonds, il se tourne vers un autre monde et poursuit son ascension². Il traverse les limites du Mental corporel, et parvient dans les univers du Vital.

Ainsi qu'Aurobindo l'explique dans *Life Divine*, le Vital, ou plutôt l'énergie de Vie, intermédiaire entre la Matière et le Mental, désigne d'abord la première étape de la libération de la conscience enfermée dans le carcan de l'Inconscient³. Elle est présente partout : dans les plantes, le métal et même les atomes. Elle correspond à l'énergie obscure de la sensibilité emprisonnée dans la Matière, appelée à former une unité avec celle-ci et avec le Mental⁴. Le Vital représente un pouvoir, une exhortation créative dans la Matière et un moyen de parvenir à l'existence divine. Il se caractérise par un échange entre les êtres qu'il a créés, qui repose sur une stimulation et la réponse à cette dernière (que ce soit la respiration, la nourriture...)⁵. Le Vital est donc la Force universelle qui crée, maintient et modifie des formes matérielles, même si cela signifie les détruire et les reconstruire. Comme la Matière, il est cependant l'expression d'une demi-vérité, alors que le Mental correspond à la vérité intégrale. Aswapati traverse tout d'abord le Vital, qui forme l'étape intermédiaire entre les royaumes de la Matière et ceux du Mental (*Mind*). Aurobindo décrit pendant deux livres les Royaumes du Vital Inférieur et les dieux qui la gouvernent, puis consacre un troisième livre à l'univers et aux divinités du Vital Supérieur. Les adjectifs qui définissent ces

1 « Its gracious people of inanimate shapes/ And glory of breathing bodies like our own. (...) Admiring marvellous forms so near to ours/ Yet perfect like the playthings of a god./ Deathless in the aspect of mortality. [Son peuple gracieux de formes inanimées et la gloire de corps vivants semblables aux nôtres. (...)/ Admirant ces formes merveilleuses si proches des nôtres et pourtant parfaites comme les jouets d'un dieu, immortelles sous un aspect mortel.] », *S*, p. 114.

2 « An uneven broad ascent now lured his feet. [Une ascension accidentée et immense attirait maintenant ses pas.] », *S*, p. 116.

3 « Life is a scale of the universal Energy in which the transition from inconscience to consciousness is managed; it is an intermediary power of it latent or submerged in Matter, delivered by its own force into submental being, delivered finally by the emergence of Mind into the full possibility of its dynamis. [Le Vital est une échelle de l'Énergie universelle où s'opère la transition de l'inconscience à la conscience ; elle en est une puissance intermédiaire latente ou submergée dans la Matière, que sa propre force libératrice transforme en être sub-mental, et que libère à la fin l'émergence du Mental lui ouvrant la possibilité intégrale de sa *dynamis*.] » *LD*, p. 196-197/ 245 vol 1.

4 « It is difficult to suppose that Mind, Life and Matter will be found to be anything else than one Energy triply formulated, the triple world of the Vedic seers. [il est difficile de supposer que le Mental, le Vital et la Matière sont autre chose qu'une seule énergie triplement formulée, le triple monde des voyants védiques] » *LD*, p. 17.

5 « The life-play of this Force manifests itself as an interchange of stimulation and response to stimulation between the different forms it has built up and in which it keeps up its constant dynamic pulsation; each form is constantly taking into itself and giving out again the breath and energy of the common Force; each form feeds upon that and nourishes itself with it by various means, whether indirectly by taking in other forms in which the energy is stored or directly by absorbing the dynamic discharges it receives from outside. [Le jeu vital de cette Force se manifeste comme un échange mutuel d'excitations et de réactions entre les différentes formes qu'elle a érigées et en quoi elle conserve sa constante pulsation dynamique ; chaque forme constamment inspire et exhale le souffle et l'énergie de la Force commune ; chaque forme s'en alimente et s'en nourrit de diverses manières, soit indirectement en assimilant d'autres formes en quoi l'énergie est accumulée, soit directement en absorbant les décharges dynamiques qu'elle reçoit de l'extérieur.] » *LD*, p. 194/ 241-242 vol 1.

domaines correspondent donc à des étapes différentes dans l'évolution.

B) *Disposition et nature des sphères*

1) *Le Vital Inférieur, entre humanité et animalité*

Le premier monde, les Royaumes du Vital Inférieur, constitue une étape presque insignifiante dans l'élévation vers la conscience, puisque la Force qui l'habite est à peine éveillée du sommeil de l'Inconscient. Continent étroit, mal éclairé, le Vital Inférieur est entouré par les mers et les cieux de l'Ignorance. Il dépasse d'un socle de brume, si bien qu'Aswapati évolue au milieu d'un brouillard dangereux¹. Aurobindo prend soin de le situer dans sa géographie personnelle lorsqu'il décrit un peu plus tard les divinités qui la peuplent. L'empire du Vital Inférieur se situe dans un coin de l'éternité, près des marches de l'Idée². Il demeure proche du nôtre et lui transmet son insatisfaction³, comme le ciel de Saturne mis en accusation par Manu chez Prasād. Aurobindo reprend donc à son compte la croyance commune à l'Europe et à l'Inde d'un cosmos constitué de différentes régions qui s'influenceraient plus ou moins selon leur proximité. Le premier monde du Vital Inférieur dépend encore d'une Ignorance instinctive et d'un esprit plus proche de l'animal que de l'humain. Les dieux, les hommes, les Puissances qui y résident ont tous quelque chose de bestial, ce qui les conduit à un hédonisme languide ou à une logique d'affrontement. Certes, cette proximité avec l'animalité représente un progrès par rapport au Royaume de la Matière Subtile : elle suppose une forme de vie animée, alors que le précédent univers n'abritait que des formes statufiées. Mais elle demeure un mode d'être inférieur dont l'homme ne peut se contenter⁴. En poursuivant son

1 « Adventuring once more in the natal mist/ Across the dangerous haze, the pregnant stir [S'aventurant une fois encore dans la brume natale à-travers le brouillard dangereux, l'effervescence gravide] », *S*, p. 172.

2 « He saw the empire of the little life,/ An unhappy corner in eternity./ It lived upon the margin of the Idea/ Protected by Ignorance as in a shell. [Il contempla l'empire du Vital Inférieur, ce recoin misérable de l'éternité. Il se trouvait à la frontière de l'Idée, protégée par l'Ignorance comme par une coquille] », *S*, p. 151.

3 « A world that ever seeks for something missed,/ Hunts for the joy that earth has failed to keep./ Too near to our gates its unappeased unrest/ For peace to live on the inert solid globe:/ It has joined its hunger to the hunger of earth,/ It has given the law of craving to our lives,/ It has made our spirit's need a fathomless gulf. [Un monde toujours en quête d'une chose perdue pourchasse la joie que la Terre avait échoué à garder. Trop proche de nos portes, son agitation inapaisée empêche la paix de résider sur le globe inerte et massif : il a mêlé sa faim à la faim de la Terre, il a soumis nos vies à la loi du désir impérieux, il a transformé le besoin de notre esprit en gouffre insondable.] », *S*, p. 132.

4 Rappelons que, selon la théorie de l'évolution d'Aurobindo, la Force créatrice se manifeste grâce au Vital dans le monde. Les choses inanimées (métal, plantes...) constituent donc une première étape dans la manifestation de la Conscience grâce à la Vie, les animaux en représentent une deuxième, l'homme une troisième. En outre dans la hiérarchie aurobindienne, l'Ignorance représente une évolution positive depuis la Nescience. L'animalité revient souvent dans ce chant. La Puissance qui y vit se caractérise ainsi par sa disgrâce animale (« her animal disgrace », *S*, p. 135) et ses désirs bestiaux (« her beast desires », *Ibid*).

chemin, le héros continue la découverte de ce territoire étrange et désincarné, placé sous le signe d'une certaine sauvagerie. La vie y cesse en effet dès qu'elle commence, si bien que les êtres privilégient surtout une logique de survie, comme des animaux¹. Des créatures apparentées aux reptiles et aux insectes tentent d'atteindre le soleil dans ce pays de marais. L'humanité sous sa forme naine impose par les armes son modèle de vie étriqué². Des êtres sans personnalité se regroupent autour du plus fort, ce qui évoque l'organisation en meute. Ces images rappellent en partie les créatures étranges et les environnements périlleux de la littérature coloniale exotique³, d'autant plus qu'Aurobindo décrit ensuite les coutumes traditionalistes et aveugles des habitants, ce qui constitue un *topos* de l'exotisme colonial⁴. L'auteur expose l'étape intermédiaire entre la matière et le développement de l'esprit, en la plaçant sous le signe de l'animalité. L'humain qui vit dans cette logique ressemble donc beaucoup à l'être tribal moqué par les Blancs. Cependant, Aurobindo emploie ces *topoi* sans les lier à un peuple ou à une ethnie : il dénonce toutes les logiques tribales, en particulier celles qui ont donné naissance au genre épique en Europe⁵. Il ne s'agit pas de critiquer un peuple ou un type mais d'établir une forme d'universalité dans laquelle tous pourront se reconnaître.

2) *Le Vital Supérieur, espace du paradoxe*

Cette même logique préside à la construction des univers suivants. Conformément à la perspective évolutive privilégiée par l'auteur, Aswapati accède ensuite à l'Univers du Vital Supérieur. Comme le précédent, celui-ci se rapproche d'un espace aventureux, constitué de sources jaillissantes, de frontières mouvantes, de pistes semblables à celles que suivent les braconniers⁶, de

1 « There life was born but died before it could live./ There was no solid ground, no constant drift (...) The need to exist, the instinct to survive/ Engrossed the tense precarious moment's will/ And an unseeing desire felt out for food. [Ici la vie naissait mais mourait avant de vivre. Il n'y avait pas de sol ferme ni de mouvement constant (...) Le besoin d'exister, l'instinct de survie absorbaient la volonté de l'instant tendu et précaire. Un désir aveugle ne pensait qu'à la nourriture.] », S, p. 136.

2 « Huge armoured strengths shook a frail quaking ground./ Great puissant creatures with a dwarfish brain,/ And pigmy tribes imposed their small life-drift./ In a dwarf model of humanity [D'énormes forces caparaçonnées ébranlaient un sol frêle et tremblant. Des créatures grandes et puissantes au cerveau nain et des tribus pygmées imposaient leur mouvement de vie étriqué en un modèle nain d'humanité.] », S, p. 142.

3 Cf. MOURA Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris : Dunod, 1992, 238 p. On peut par exemple penser au *Livre de la Jungle* de Kipling, qui dépeint ce genre de paysages et d'habitants, même si les pygmées évoquent plutôt l'Afrique, et les livres de Rider Haggard par exemple.

4 « There was no conscious code and no life-plan:/ The patterns of thinking of a little group/ Fixed a traditional behaviour's law. [Il n'y avait ni code conscient, ni projet de vie. Les modes de pensée d'un petit groupe fixaient les lois du comportement traditionnel.] », S, p. 144.

5 Cf. le chapitre sur le héros problématique dans la partie traitant du héros.

6 « Across the leaping springs of death and birth/ And over shifting borders of soul-change,/ A hunter on the spirit's creative track,/ He followed in life's fine and mighty trails/ Pursuing her sealed formidable delight/ In a perilous adventure without close. [Par delà les sources jaillissantes de la mort et de la naissance, par delà les frontières instables des métamorphoses de l'âme, chasseur sur la piste créative du Mental, il suivait les chemins subtils et

buissons où le danger enlace le délice, de périlleux précipices¹, de petits chemins, de recoins, de cercles qui s'entrecroisent, et de labyrinthes². Cependant, la dimension aventureuse de cet espace tient aussi à l'omniprésence du paradoxe : ce qui est brut pèse moins que ce qui est subtil, l'extérieur s'organise selon les valeurs de l'intérieur, l'occulte se révèle et l'évident se cèle³. Ces paradoxes appellent à dépasser les apparences pour rechercher la vérité et transforme le monde en énigme. L'espace devient initiatique. Le rapport avec la Terre semble tout aussi paradoxal : alors qu'il en est plus éloigné, l'empire du Vital Inférieur semble étrangement plus proche de notre sphère, puisque ses habitants sont nos parents et qu'ils nous transmettent l'impulsion nécessaire à la recherche de l'absolu. L'accentuation de la proximité du Vital Supérieur valorise autant les êtres qui le peuplent que notre terre. Cette dernière paraît le centre de l'univers dans la mesure où les sphères sont évaluées en fonction de leur influence sur elle. En outre, la contiguïté entre les deux mondes explique notre ambiguïté, puisque les habitants de ce royaume oscillent entre le Bien et le Mal. Le paradoxe qui structure cet univers explique pourquoi les hommes ont besoin d'être initiés : il marque de ce fait une évolution. Cependant, le Vital Supérieur ne scande qu'une étape appelée à être dépassée. Après l'avoir exploré, Aswapati veut donc poursuivre sa route. Or quelque chose l'en empêche, ruinant le progrès acquis jusqu'ici.

3) *La Nuit, espace du péril*

Le seul moyen de continuer son chemin devient alors d'affronter la Nuit périlleuse de la Nescience, avatar aurobindien des enfers⁴. De cette façon, Aurobindo montre que toute involution est nécessaire à l'évolution. Espace de la régression, la Nuit se signale pourtant par sa modernité, et contraste en cela avec les autres espaces. Aurobindo prend soin d'introduire différentes références spatiales qui orientent le lecteur vers le contexte du XX^e siècle. Il évoque dans un premier temps les

puissants du Vital, poursuivant sa joie scellée et formidable, dans une aventure périlleuse et sans fin.] », S, p. 188.

- 1 « In her green wildernesses and lurking depths,/ In her thickets of joy where danger clasps delight [Dans ses étendues sauvages et verdoyantes, dans ses gouffres menaçants, dans ses fourrés de joie où le danger embrassait les délices] », S, p. 190.
- 2 « In the labyrinth pattern of her thoughts and hopes/ And the byways of her intimate desires,/ In the complex corners crowded with her dreams/ And rounds crossed by an intrigue of irrelevant rounds,/ A wanderer straying amid fugitive scenes,/ He lost its signs and chased each failing guess. [Dans le motif labyrinthique de ses pensées et de ses espoirs, dans les chemins détournés de ses désirs intimes, dans les recoins complexes encombrés de ses rêves et dans les cercles traversés par un mystère de cercles hors de propos, vagabond errant parmi des scènes fugitives, il en perdit les signes et pourchassa chaque conjecture défailante.] », S, p. 189.
- 3 « In a contrary balance to earth's truth of things/ The gross weighs less, the subtle counts for more;/ On inner values hangs the outer plan. (...) The occult grew there overt, the obvious kept [Dans un équilibre contraire à la vérité des choses sur terre, ce qui est énorme ou grossier pèse moins, ce qui est subtil compte davantage. L'extérieur s'articule sur des valeurs intérieures. (...) L'occulte y devient manifeste et l'évident cèle] » p. 186.
- 4 Pour une étude plus précise de la dimension infernale de cet espace, cf. le chapitre sur l'hybridité dans la partie sur les communautés.

pylônes de bronze qui jalonnent cette terre, symbole concret d'un mauvais gouvernement¹. Dans un deuxième temps, il dépeint une ville plutôt contemporaine, tout en conservant un lien avec l'enfer mythique par le biais de la comparaison entre Aswapati et une âme perdue². Cependant les banlieues et les bidonvilles qui voisinent avec les palais de cette ville appartiennent à un espace citadin moderne : nulle part chez Dante, Virgile, ou dans les *Purāṇas* on ne mentionne les marges misérables des cités. Le mot « slums » lui-même n'a d'ailleurs été employé qu'à partir de 1850 pour décrire les lieux infâmes où des femmes se prostituaient. Il est depuis devenu synonyme d'un lieu où toutes les misères sociales – le vol, l'inceste ou la prostitution – s'établissent³. Aurobindo l'utilise partiellement dans ce sens, mais lui confère aussi une acception plus large : les bidonvilles symbolisent l'ensemble des maux sociaux, intellectuels, moraux et spirituels qui peuvent accabler l'humanité.

Même les huttes, qui représentent traditionnellement un espace ascétique et rustique plein de dignité ou d'agréments, se transforment en cahutes grises et sordides. Leur amoncellement confère au texte une touche réaliste qui contraste avec le traitement habituel des cités infernales. Il détourne surtout le motif de la hutte en une image de la misère spirituelle qui guette l'homme piégé dans la Nuit. Aurobindo prolonge ce réalisme misérable et sordide à d'autres espaces de l'enfer⁴, et réinvestit l'image de la hutte en la transposant à la campagne, un espace plus proche des lieux érémitiques qu'il décrit lorsque Savitri rencontrera Satyavan. Mais ce faisant il achève de la dépouiller de sa dimension idyllique traditionnelle. Comme dans la ville, les huttes s'étaient en un enchevêtrement anarchique, environné de champs stériles et de granges, ce qui renvoie ce symbole spatial à la réalité de la vie paysanne misérable, dans la continuité de Tagore⁵. Au sein de la Nuit, la

1 « And on the foundations of the cosmic Law/ Erected its bronze pylons of misrule. [Et sur les fondations de la Loi cosmique, érigea ses pylônes de mauvais gouvernement façonnés de bronze] », *S*, p. 203.

2 « Into an armoured fierce domain he came/ And saw himself wandering like a lost soul/ Amid grimed walls and savage slums of Night./ Around him crowded grey and squalid huts/ Neighbouring proud palaces of perverted Power./ Inhuman quarters and demoniac wards./ A pride in evil hugged its wretchedness;/ A misery haunting splendour pressed those fell/ Dun suburbs of the cities of dream-life. [Il parvint dans un domaine fortifié et féroce. Il se vit errant comme une âme perdue parmi les murs sales et les bidonvilles barbares de la Nuit. Autour de lui s'entassaient des huttes grises et sordides, adjacentes aux fiers palais d'un Pouvoir pervers, des quartiers inhumains et des pavillons démoniaques. Une fierté dans le mal enlaçait leur misère ; un malheur hantant la splendeur écrasait ces cruelles et grises banlieues des cités du rêve vital.] », *S*, p. 211.

3 Ironiquement, les bidonvilles (« slums ») renvoient également à un cliché contemporain sur la ville indienne. Cependant, il nous semble difficile de dire que ce cliché existait déjà à l'époque d'Aurobindo, dans la mesure où il constitue une projection de la différence qui existerait entre l'espace urbain occidental et l'espace urbain indien. Or au début du XX^e siècle, des bidonvilles jouxtaient encore les métropoles européennes. En outre, les bidonvilles indiens n'étaient pas encore autant développés, puisque l'exode rural, qui commença en à partir des années 60-70, n'avait pas encore eu lieu. Or, celui-ci a conduit à la prolifération des bidonvilles.

4 « Mid barren fields and barns and straggling huts/ And a few crooked and phantasmal trees,/ He faced a sense of death and conscious void. [Parmi les champs arides, les granges, les huttes éparses ou quelques rares arbres tordus et fantasmagoriques, il affrontait une sensation de mort et un vide conscient.] », *S*, p. 217.

5 Tagore, qu'Aurobindo respectait énormément, ainsi que le montrent les nombreuses références à son œuvre dans *The Future Poetry*, a écrit des œuvres dénonçant la misère paysanne, comme le recueil de nouvelles *Galpaguccha* (1900).

campagne apparaît ainsi dans tout son dénuement, bien loin de l'espace érémitique ou des lieux plaisants parcourus par Savitri pendant sa quête, bien loin aussi du confort serein et rustique de la hutte bâtie par Śraddhā.

D'autres dénominations renvoient tout aussi clairement à cette modernité, comme le qualificatif « *no man's land* », qui revient à deux reprises, et apparaît uniquement lors de la traversée de la Nuit¹. Ce terme renvoie partiellement à l'espace homonyme qui s'étendait entre les tranchées pendant la Première Guerre mondiale. L'atmosphère néfaste (« evil air ») évoque les gaz qui empoisonnaient l'atmosphère. Le fait que tous peuvent y entrer mais que nul n'y reste longtemps, ou l'image de la frontière entre le monde et l'enfer (« A borderland between the world and hell ») remémorent les témoignages des poilus sur le *no man's land*. Le voisinage surpeuplé mais vide de tout foyer rappelle de même les tranchées où vivaient les hommes. L'analogie avec l'espace terrible et dévasté de la Grande Guerre aboutit enfin grâce à la personnification de l'espace torturé, en une sorte de glissement qui va des damnés à la terre². Elle approfondit l'aspect terrifiant de la Nuit, tout en la déplaçant dans la modernité, ce qui la démarque des modèles traditionnels et permet de mieux décrire la condition des contemporains d'Aurobindo. En traversant cet espace, Aswapati a saisi une partie de l'essence du monde, manifestée par cette modernité. La régression dans la Nuit se conclut donc par l'accès à une forme de vérité sur le monde et sur les êtres, dont témoigne l'image de la maison de l'univers³. L'involution a permis l'évolution, Aswapati peut poursuivre son chemin dans l'espace initiatique.

4) *Le Paradis du Vital*

Après avoir subi l'ordalie de la Nuit qui révèle un pan de la Vérité, Aswapati parcourt enfin le Paradis du Vital⁴. Malgré les délices de ces lieux, il ne s'y attarde pas et continue son chemin dans un plan de conscience supérieur, le domaine du Mental, matérialisé par des Royaumes inférieurs et supérieurs, puis par le Ciel de l'Idéal dont les noms et l'organisation rappellent le Paradis du Vital. Après la Nuit et le Paradis du Vital, les Royaumes du Mental Inférieur témoignent

1 « A tract he reached unbuilt and owned by none./ There all could enter but none stay for long./ It was a no man's land of evil air./ A crowded neighbourhood without one home./ A borderland between the world and hell./ There unreality was Nature's lord [Il parvint à une étendue qui n'appartenait à personne et où rien n'était construit : là, chacun pouvait entrer mais nul ne pouvait rester longtemps. C'était un *no man's land* à l'atmosphère néfaste, un quartier encombré sans un seul foyer, une frontière entre le monde et l'. Là, l'irréel était seigneur de la Nature] » p. 206 et « This No-man's-land he passed without debate [Il dépassa ce *no man's land* sans discussion] », S, p. 211.

2 « In a slow suffering Time and tortured Space [Dans un Temps lent et souffrant, dans un Espace torturé] », S, p. 218 ou « in tortured solitudes [dans des solitudes torturées] » p. 230.

3 Cf. sur ce sujet la sous-partie consacrée à l'intériorité et à l'intimité dans ce même chapitre.

4 Pour une étude plus précise de cet espace et du Ciel de l'Idéal, cf. le chapitre sur l'hybridité dans la partie sur les communautés.

à nouveau d'une évolution conforme à celle qu'Aurobindo décrit dans *Life Divine*. Cependant ce progrès demeure lent : Aurobindo procède étape par étape. Une certaine animalité prédomine donc encore, comme dans les sphères du Vital. Après les créatures insectes des marais vitaux, Aurobindo met en scène des reptiles : un caméléon prédateur dont les couleurs changeantes rappellent les teintes du ciel crépusculaire, et qui se nourrit précisément d'insectes¹, un serpent de feu dont la queue se termine en nuage et dont les multiples capuchons rappellent Śeṣa², le serpent cosmique déjà rencontré chez Dutt. Cependant, si ce dernier fait régulièrement du reptile un comparant qui dénote la fortune et la multiplicité, conformément à la tradition, Aurobindo au contraire le dépouille de ses connotations traditionnelles. Le cobra aux multiples capuchons devient une image de la nature composite et vague du Mental Inférieur. Sa noblesse originelle persiste cependant : elle se manifeste par sa nature ignée et son goût pour la connaissance, qui le différencient des animaux menaçants se tapissant dans la Nuit ou dans le Vital. L'homme s'élève peu à peu dans la hiérarchie des êtres.

Cette élévation modifie aussi l'image de la modernité, qui n'a pas les mêmes connotations sinistres que dans la Nuit, même si elle reste partiellement péjorative. Le retour du même représente une figure du progrès chez Aurobindo. Il lui permet de montrer l'évolution grâce à l'atténuation graduelle de la dimension négative³. La modernité se différencie donc de celle qui règne en enfer grâce à la présence de la science. De fait, le Mental abrite la Raison, la plus importante des Puissances de cette sphère et la seule à être explicitement nommée au cours du voyage d'Aswapati. Pourvue d'objectifs et d'un mètre-étalon, cette dernière rationalise tout⁴. De son usine natale sortent des lampes à arc⁵. Elle réduit la vie à des modèles mécaniques. La dimension péjorative de ces attributs montre le mépris qu'Aurobindo a pour la science à laquelle il reproche une vision trop étriquée du monde, même si elle représente un progrès. Les instruments de mesure et de

1 « A huge chameleon gold and blue and red/ Turning to black and grey and lurid brown,/ Hungry it stared from a mottled bough of life/ To snap up insect joys, its favourite food,/ The dingy sustenance of a sumptuous frame/ Nursing the splendid passion of its hues. [Gigantesque caméléon doré, bleu et rouge qui devient noir, gris ou marron criard, affamé, il était aux aguets dans le buisson bigarré de la vie, prêt à happer des joies insectes, sa nourriture favorite, subsistance douteuse de l'ossature somptueuse qui berce les splendides passions de ses teintes.] », S, p. 248.

2 « A snake of flame with a dull cloud for tail,/ Followed by a dream-brood of glittering thoughts,/ A lifted head with many-tinged flickering crests,/ It licked at knowledge with a smoky tongue. [Un serpent de flamme avec un nuage sombre en guise de queue, la tête dressée et flanquée d'une multitude de capuchons tremblants et tintants, léchait la connaissance de sa langue de fumée, suivi d'une couvée rêveuse de pensées miroitantes] », S, p. 248.

3 On la trouve dans les sphères à travers la figure de l'animalité par exemple.

4 « Armed with her lens and measuring-rod and probe,/ She looked upon an object universe [Armée de ses objectifs, de son mètre-étalon et de ses sondes, elle se mit à évaluer l'univers en tant qu'objet] », S, p. 249.

5 « There the low bent and mighty figure sits/ Bowed under the arc-lamps of her factory home/ Amid the clatter and ringing of her tools. (...) She leans to forge her credos and iron codes/ And metal structures to imprison life/ And mechanic models of all things that are. [Là se tient assise cette imposante personnalité, penchée bas sous les lampes à arc de son foyer-atelier, parmi le fracas et le retentissement de ses outils. (...) Elle s'incline pour forger les *credos*, les codes de fer, les structures métalliques qui emprisonnent la vie, et les modèles mécaniques de tout ce qui existe] », S, p. 250.

vérification témoignent en effet d'un autre rapport avec l'univers : il y a une scission entre le sujet observant et le sujet observé, une objectivisation du monde qu'Aurobindo critique implicitement, puisque le modèle spatial qu'il propose à travers la description des lieux idylliques sur terre ou des paradis réside plutôt en une abolition des clivages et des différences¹. Cette aspiration à l'unité traverse tout l'espace de son récit, comme un idéal. Pourtant, les sphères qu'il représente comme supérieures à la Terre se distinguent plutôt par leur diversité, et semblent *a priori* contredire la non-dualité du fait de leur organisation hiérarchique et initiatique.

C) *La hiérarchie de la lumière : la promesse de l'aube*

La lumière occupe un rôle fondamental dans cette organisation : les royaumes apparaissent comme autant de spatialisations des différents états du soleil, ce qui accentue l'impression d'hétérogénéité de ces sphères. Le jour se lève au fur et à mesure du trajet d'Aswapati. Le premier des mondes, le Vital Inférieur se caractérise donc par son obscurité : il est entièrement sombre. Seuls les pas du héros laissent une trace brillante, en un contraste frappant et évocateur². Cette pénombre s'atténue dans le Vital Supérieur : certes la brume qui régnait dans le Vital Inférieur existe toujours et le ciel se pigmente d'ombres tempétueuses³, mais du moins voit-on le ciel brillant, qui rappelle le front d'un être méditatif. La pensée, premier stade de l'évolution, se manifeste donc par le biais des nuées et laisse présager les prémices de l'aurore⁴. En poursuivant son chemin Aswapati accède aux terres merveilleuses du crépuscule⁵ qui annoncent les contrées que Savitri traversera avec Mort⁶. Cette luminosité incertaine symbolise le rapport à la divinité et au monde,

1 Cette critique se rapproche de celle que Nirmal Vermā fait de la façon dont l'Occident a interposé une fenêtre entre l'homme et le monde, détachant le sujet observant du sujet observé et le réduisant à l'état d'objet. VERMA Nirmal, « L'art et la conscience dans l'Inde d'aujourd'hui », in MONTAUT Annie (*Dir.*), *Littérature et poétiques pluriculturelles en Asie du Sud, Purushartha* vol. 24, Paris : EHESS, 2004, p. 39-78. Nous empruntons ses formules à sa traductrice, Annie Montaut.

2 « In the wounded gloom complaining against light./ A huge obstruction its immobile heart./ The watching opacity multiplied as he moved/ Its hostile mass of dead and staring eyes;/The darkness glimmered like a dying torch./ Around him an extinguished phantom glow/ Peopled with shadowy and misleading shapes/ The vague Inconscient's dark and measureless cave./ His only sunlight was his spirit's flame. [Dans l'obscurité blessée qui protestait contre la lumière et dont le cœur était un gigantesque obstacle, une opacité espionne se multipliait au fur et à mesure de ses mouvements, déployant une masse hostile d'yeux écarquillés et morts. L'ombre luisait comme une torche moribonde. Autour de lui une illusion éteinte brillait, peuplant de formes indistinctes et trompeuses la caverne noire et démesurée de l'Inconscient. Il n'avait pour tout soleil que la flamme de son esprit.] », S, p. 172.

3 « Above there gleamed a pondering brow of sky/ Tormented, crossed by wings of doubtful haze [Au-dessus luisait un front céleste et méditatif, tourmenté et traversé par des ailes d'un brouillard incertain] », S, p. 173.

4 « After denial dawned a dubious hope,/ A hope of self and form and leave to live [Après le refus, un espoir incertain se leva, l'espoir d'une personnalité, d'une forme, d'une permission de vivre] », S, p. 173.

5 « a twilight wonderland [un pays merveilleux du crépuscule] » p. 174, et « A twilight beauty, [une beauté crépusculaire] », S, p. 175. Rappelons que *twilight*, que nous traduisons pas crépuscule, renvoie aussi, comme en français, à la lumière qui précède l'aube.

6 Cf. « The Book of the Double Twilight, [Le Livre du double crépuscule] ».

qui demeure encore à l'état d'ébauche. Rien n'est solide, tout semble sans fondations¹, comme la promesse de l'aurore dont la lumière voilée permet de graduer subtilement les étapes de l'évolution. Mais même au cœur des ténèbres, le soleil rayonne, et sa présence s'intensifie le long des royaumes. Il apparaît tout d'abord sous une forme étoilée, qui augure la venue de l'aube, puisque le protagoniste traverse le royaume de l'étoile du matin. Enfin, un soleil se lève². Quoiqu'il demeure encore incertain, il matérialise les prolégomènes de la divinité. Aswapati a atteint les confins du Vital Supérieur dont les habitants révèrent le bien, la beauté, la vérité et cherchent enfin pleinement le Soi. Même s'ils n'arrivent pas encore à l'atteindre, ils ne se contentent pas d'en rêver contrairement aux peuples des frontières³. La transformation de la lumière intimement liée aux lieux traversés par Aswapati, spatialise ainsi l'évolution du Vital Inférieur au Vital Supérieur.

Cependant la plongée postérieure dans l'obscurité absolue de la Nuit marque la régression et brouille les repères hiérarchiques délimités par la luminosité. Aswapati retrouve ces derniers après son arrivée dans le Mental. Il redécouvre alors une gradation de l'aube au plein soleil semblable à celle qu'il a observée dans le Vital. Aurobindo favorise une fois de plus le retour du même en l'infléchissant vers le progrès. Alors que le royaume liminaire du Vital était plongé dans une quasi obscurité, les frontières du Mental unissent le jour et la nuit⁴, puisque la nuance argentée de la lumière s'oppose à la grisaille étouffante des bordures du Vital. Contrairement à ces derniers lieux, la Connaissance est présente dans le Mental, bien qu'elle voisine encore avec l'Ignorance⁵. Au fur et à mesure du voyage d'Aswapati, elle va s'accroître avec la lumière. En effet, après avoir dépassé les frontières, le héros arpente des terres éclairées par un soleil à moitié levé⁶, puis des régions baignées par une douce lumière aurorale⁷. L'entrée dans le Mental Supérieur lui permettra enfin de

1 « Nothing was solid, nothing felt complete:/ All was unsafe, miraculous and half-true./ It seemed a realm of lives that had no base. [Rien n'était solide, rien ne donnait l'impression d'être achevé : tout était dangereux, miraculeux et à moitié vrai. Dans ce royaume, les vies semblaient n'avoir aucune assise.] », S, p. 175.

2 « First came the kingdom of the morning star:/ A twilight beauty trembled under its spear/ And the throb of promise of a wider Life./ And the throb of promise of a wider Life./ Then slowly rose a great and doubting sun/ And in its light she made of self a world. [D'abord se révéla le royaume de l'étoile du matin : une beauté crépusculaire tremblait sous sa pointe et sous la promesse palpitante d'un Vital plus vaste. Ensuite un soleil majestueux et incertain se leva. Dans cette lumière elle changea le moi en monde.] », S, p. 175

3 « A spirit was there that sought for its own deep self,/ Yet was content with fragments pushed in front/ And parts of living that belied the whole/ But, pieced together, might one day be true./ Yet something seemed to be achieved at last. [Un esprit se trouvait là, qui avait entrepris la quête de son propre moi profond et pourtant se contentait de quelques fragments placés devant lui ou de morceaux de vie qui en démentaient la totalité, mais qui pourraient un jour être vrais s'ils étaient assemblés. Quelque chose semblait déjà aboutir.] », S, p. 175

4 « But first he met a silver-grey expanse/ Where Day and Night had wedded and were one [Mais d'abord il vit une étendue argentée où le Jour et la Nuit s'étaient épousés et ne formaient plus qu'un] », S, p. 239.

5 « A coalition of uncertainties/ There exercised uneasy government/ On a ground reserved for doubt and reasoned guess,/ A rendezvous of Knowledge with Ignorance. [Une coalition d'incertitudes y exerçait son gouvernement inquiet sur un terrain réservé aux doutes et aux conjectures raisonnées, un lieu de rendez-vous pour la Connaissance et l'Ignorance.] », S, p. 239.

6 « He came into a realm of early Light/ And the regency of a half-risen sun. [Il arriva dans le royaume d'une lumière précoce, dans la régence d'un soleil à moitié levé] », S, p. 241.

7 « In those bright realms are Mind's first forward steps./ (...) Ardent and golden-gleamed with sunrise fires,/ Alert it lives upon invention's verge. [En ces royaumes brillants eurent lieu les premières avancées du Mental. (...) Ardent et

contempler l'astre du jour qui, de tous ses feux, diffuse la Vérité¹. L'évolution de l'obscurité au plein midi confère donc une dimension nettement allégorique à ces sphères et montre à quel point elles symbolisent le progrès. Elle permet également de donner *a posteriori* une impression d'unité dans la diversité : le Mental, le Vital ou la Nuit constituent des spatialisations de la lumière – donc de la Vérité. Malgré ses états divers, la lumière y est une et indivise. Aurobindo ancre ainsi dans son récit une unité mise à mal par la Raison ou par la pensée matérialiste.

D) *Vertiges de la verticalité*

Cependant, la lumière n'est pas la seule à hiérarchiser les sphères. La verticalité joue aussi un rôle capital, comme chez Victor Hugo. Présente dès le début de la transe grâce à l'escalier-monde emprunté par Aswapati, cette dernière scande l'avènement graduel du progrès comme la luminosité. Dans le monde du Vital Inférieur, le héros voit des entassements, qui, au lieu d'être bruts comme l'escalier-univers, sont ornés de pignons et agencés en étages. Les fondations sont gravées, même si elles restent basses. Des citadelles encore imaginaires s'élancent, des escaliers montent vers la Vérité². Ces éléments architecturaux essentiellement verticaux, manifestent le début d'un progrès vers le Surmental, même si celui-ci demeure laborieux. Ils annoncent également l'avènement d'une forme de civilisation dans le Vital jusqu'ici tourné vers l'animalité. Toutefois, Aurobindo mine aussi par moment cette verticalité. Le passage dans les Royaumes du Vital Supérieur se fait par une sorte de tunnel, élément architectural plutôt souterrain et lié à l'obscurité, qui rappelle celui que Rāma emprunte lors de sa catabase dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*. Il contraste donc avec les composantes verticales de l'univers précédent, ce qui exprime un changement de perspective, corroboré par la traversée de la Nuit³.

baigné d'or par les feux du levant, alerte, il vit à la lisière de l'invention...] », S, p. 243.

- 1 « A gold supernal sun of timeless Truth/ Poured down the mystery of the eternal Ray/ Through a silence quivering with the word of Light/ On an endless ocean of discovery. [Le soleil doré et céleste de la Vérité éternelle déversait les mystères de son Rayon éternel dans un silence frémissant du verbe de Lumière, sur un océan infini de découverte.] », S, p. 264.
- 2 « The ingenious spirit's brave inventive plan/ In her great futile mass of endless works,/ Adds purposeful figures to her purposeless sum./ Its gabled storeys piles, its climbing roofs/ On the close-carved foundations she has laid,/ Imagined citadels reared in mythic air/ Or mounts a stair of dream to a mystic moon:/ Transient creations point and hit the sky [Le plan excellent et inventif de l'esprit ingénieux ajoute dans la masse grande et futile de ses ouvrages infinis des chiffres sensés à sa somme insensée, son empilement d'étages à pignon et de toits élancés reposant sur les fondations minutieusement sculptées qu'elle a elle-même posées, des citadelles imaginées s'élançant dans un air mythique. Ou alors il gravit un escalier de rêve qui conduit à une lune mystique : des créations éphémères pointent vers le ciel qu'elles atteignent] », S, p. 160.
- 3 « As one who between dim receding walls/ Towards the far gleam of a tunnel's mouth,/ Hoping for light, walks now with freer pace/ And feels approach a breath of wider air,/ So he escaped from that grey anarchy. [Tel un homme qui s'avance entre des murs sombres et fuyants vers la lueur distante de l'ouverture d'un tunnel, tel un homme qui espère la lumière, marche à une allure plus libre et sent enfin une première bouffée d'air frais, il s'échappa de cette grise anarchie.] », S, p. 173.

Le progrès symbolisé par la verticalité est en effet mis à mal au sein de cette dernière. Elle nie en partie la verticalité qui structurait les mondes jusque-là, et elle nuance la gradation des sphères tout en la complétant. Aswapati cesse de monter et descend, comme le montre le titre du chant (« The Descent into the Night [La Descente dans la Nuit] »). Cette rupture de la continuité symbolise la nécessité d'une régression au sein de la progression et le besoin de comprendre l'intégralité de l'univers qui émane indistinctement de la force divine, y compris de ses parties les plus sombres¹. Comme Dutt et Prasād, Aurobindo oscille en fait entre la hiérarchie de la verticalité et son refus, sauf que chez lui ce refus passe par le renversement et le paradoxe. Toutefois, il parvient grâce à ce renversement à la même conclusion que Prasād : la verticalité ne peut pas véritablement exister puisqu'il n'y a pas de dualité. À la fin, le héros discerne cette vérité lorsque la voile divin posé sur la Nuit disparaît². La hiérarchie de la verticalité se dissout dans la comparaison de l'enfer avec un raccourci vers le paradis. Aurobindo rétablit certes la verticalité à la fin du chant lorsqu'il compare le monde à une maison dont la Nuit serait la cave³. Néanmoins ce rétablissement dure assez peu : comme pour neutraliser le danger de l'enfer, l'auteur montre sa dissolution dans un espace vide contraire à toute forme de hiérarchie ou verticalité⁴. Il compare alors la Nuit non plus à une maison mais à un bâtiment qui se déferait et dont la façade abrupte exploserait. Le déplacement de la maison à l'immeuble éclaté mine de nouveau la verticalité et abolit la hiérarchie. Tout se retrouve sur le même plan. L'unité des choses se manifeste grâce à ce renversement.

Pourtant, après avoir défait la verticalité, Aurobindo renoue de nouveau avec elle. Il la restitue dans les royaumes du Mental, en identifiant le Royaume du Mental Inférieur avec des montagnes. Il évoque à plusieurs reprises l'effort ascensionnel que l'être humain doit entreprendre et qui rappelle celui que Manu accomplit à la fin de *Kāmāyanī*⁵. Au sommet de ces monts, Aswapati

1 Ce processus d'involution correspond à la théorie d'Aurobindo selon laquelle aucune évolution ne peut avoir lieu sans phase d'involution : « Evolution of Life in matter supposes a previous involution of it there. [L'évolution du Vital dans la matière suppose une involution ultérieure] », *LD*, p. 197.

2 « He saw in Night the Eternal's shadowy veil,/ Knew death for a cellar of the house of life,/ In destruction felt creation's hasty pace./ Knew loss as the price of a celestial gain/ And hell as a short cut to heaven's gates./ Then in Illusion's occult factory/ And in the Inconscient's magic printing-house/ Torn were the formats of the primal Night/ And shattered the stereotypes of Ignorance. [Dans la Nuit, il vit le voile indistinct de l'Eternel, il reconnut la mort comme la cave de la maison de la vie, il perçut dans la destruction la marche rapide de la création, il sut que la perte était le prix d'un gain céleste et que l'enfer était un raccourci vers les portes du paradis. Alors, dans la fabrique occulte de l'Illusion et dans l'imprimerie magique de l'Inconscient, les volumes de la Nuit primitive furent déchirés et les stéréotypes de l'Ignorance, fracassés.] », *S*, p. 231.

3 En effet, comme l'explique Gaston Bachelard, « La verticalité est assurée par la polarité de la cave et du grenier. » (*La Poétique de l'espace*, p. 35).

4 « Hell split across its huge abrupt façade/ As if a magic building were undone./ Night opened and vanished like a gulf of dream./ Into being's gap scooped out as empty Space/ In which she had filled the place of absent God./ There poured a wide intimate and blissful Dawn [La façade abrupte et immense de l'éclata comme un bâtiment magique qui s'effondre. La Nuit s'ouvrit et disparut comme un abîme de rêve. Dans la brèche de l'être anéantie en un Espace vide, là où elle avait rempli la place de Dieu absent, se déversa l'Aurore vaste, intime, bienheureuse] », *S*, p. 232.

5 « On peaks they ceased whose tops half-way to Heaven/ Pointed to an apex they could never mount./ To a grandeur in whose air they could not live./ Inviting to their high and exquisite sphere,/ To their secure and fine extremities/ This creature who hugs his limits to feel safe,/ These heights declined a greater adventure's call. [Elles s'éteignaient

atteint l'univers du Mental Supérieur. Il y emprunte l'escalier aperçu au début de son périple. Celui-ci semble quasiment englober cette sphère et manifeste l'omniprésence de la verticalité ascensionnelle qui structure l'organisation évolutionniste de ces mondes¹. Néanmoins, dans le même mouvement, Aurobindo relativise celle-ci et l'associe à l'horizontalité. En accédant au Mental Supérieur, Aswapati embrasse dans un même regard l'escalier montant et une mer étale sur laquelle se rejoignent deux continents. Un peu plus tard, l'auteur poursuit cet affaiblissement en substituant de nouveau un déplacement souterrain au mouvement ascensionnel, puisque le héros passe du Soi du Mental au Monde-Âme grâce à un tunnel qui rappelle celui par lequel il a accédé au Vital Supérieur². Or les royaumes du Vital se situaient dans une continuité horizontale, contrairement aux univers du Mental, si bien qu'Aurobindo brouille totalement la verticalité qui prédominait jusqu'alors. Ce brouillage annonce la disparition prochaine de la verticalité, après la traversée des Cieux de l'Idéal, la partie paradisiaque du Mental. En quittant cette dernière, Aswapati accède à un plan de conscience si élevé que les notions mêmes d'espace et de verticalité disparaissent. L'unité habite le monde, comme dans *Kāmāyanī*.

III) Les déclinaisons de l'aspatial

A) *Aspatial ou espace spirituel ?*

1) *La disparition de l'espace*

Après les Cieux de l'Idéal, encore relativement spatialisés, Aswapati accède en effet au Soi

sur des pics dont le sommet à mi-chemin des Cieux pointait encore vers un apex qu'elles ne pourraient jamais gravir, à des altitudes où l'air raréfié interdit leur survie. En invitant dans leur sphère supérieure exquise, dans leurs extrémités sûres et belles la créature qui s'agrippe à ses limitations pour se sentir en sécurité, ces sommets décourageaient l'appel d'une aventure plus grande.] », S, p. 238.

- 1 « A gold supernal sun of timeless Truth/ Poured down the mystery of the eternal Ray/ Through a silence quivering with the word of Light/ On an endless ocean of discovery./ Far-off he saw the joining hemispheres./ On meditation's mounting edge of trance/ Great stairs of thought climbed up to unborn heights/ Where Time's last ridges touch eternity's skies/ And Nature speaks to the spirit's absolute. [Le céleste soleil d'or de la Vérité éternelle déversait les mystères de son Rayon éternel dans un silence frémissant du verbe de Lumière, sur un océan infini de découverte. Au loin il vit les hémisphères qui se rejoignaient. Aux confins montants de la transe qui naît de la méditation, de grands escaliers de pensée s'élançaient vers des hauteurs non-nées, là où les dernières crêtes du Temps touchaient les cieux de l'éternité, là où la Nature conversait avec l'absolu de l'esprit.] », S, p. 264.
- 2 « Away from the unsatisfied surface world/ It fled into the bosom of the unknown,/ A well, a tunnel of the depths of God./ It plunged as if a mystic groove of hope/ Through many layers of formless voiceless self/ To reach the last profound of the world's heart [Loin de ce monde de surface insatisfait, cela s'enfuyait dans le sein de l'inconnu, comme un puits, un tunnel des profondeurs de Dieu. Cela plongeait comme un sillon mystique d'espoir à travers maintes couches informes et muettes du soi, pour atteindre les derniers tréfonds du cœur du monde] », S, p. 290.

du Mental, espace négatif et silencieux dont la Mère est absente, et qui semble une réminiscence de la Nescience. Il finit par en sortir et aboutit au Monde-Âme qui apporte la réponse à toutes ses questions. Par la suite, Aswapati redescend dans son corps. Mais, grâce à l'avènement de l'aspatial en lui, il peut gagner dès qu'il le veut les royaumes de la Connaissance Supérieure où il ne fait plus qu'un avec le Soi. La disparition de l'espace s'accomplit à nouveau de façon progressive au fur et à mesure de l'avancée dans les sphères. Elle ne s'effectue pas brutalement, alors que dans la plupart des traditions, on passe sans transition du spatial à l'aspatial. Malgré la stricte organisation imposée par la Raison, elle se pressent donc déjà dans le Royaume du Mental Inférieur, grâce à l'image d'un être chancelant sur le roc des âges et tombant dans la mer du doute¹. L'océan, qui représente la divinité comme chez Prasād, brouille l'espace dans un flux sans fin, un réseau merveilleux et magique, un vide inconnaissable². Il rend l'espace à l'unité originelle, abolit la distinction entre l'objet et le sujet. Seule persiste l'impression de profondeur (« gulf [gouffre] », « depth [profondeur] ») qui jette à bas la verticalité organisatrice grâce à l'image de l'écroulement déjà présente à la fin de la Nuit. La danse cosmique remplace tout³. En une préfiguration du *darśan* [vision] divin qu'Aswapati recevra dans le Monde-Âme, le ballet de Śakti⁴ devient lui-même l'espace en expansion (« sprawl [étendue] ») et anime le mouvement des atomes. Comme Prasād, Aurobindo unit les croyances mystiques indiennes avec les théories scientifiques des atomes et des *quanta*, investissant le microcosme moléculaire d'une dimension providentielle qui confirme l'assimilation de l'espace à la divinité. Cependant, contrairement à la bienfaitrice *Lāsya* de Prasād, ce ballet n'organise pas le monde : il répand le chaos, semblable à la *Tāṇḍava* qui exprime la colère

1 « All was precise, rigid, indubitable./ But when on Matter's rock of ages based/ A whole stood up firm and clear-cut and safe,/ All staggered back into a sea of doubt [Tout était précis, rigide, indubitable. Mais quand, fondé sur le rocher des âges de la Matière, un tout s'éleva, ferme, clairement défini et hors de danger, il retomba chancelant dans un océan de doute] », *S*, p. 254.

2 « This solid scheme melted in endless flux:/ She had met the formless Power inventor of forms;/ Suddenly she stumbled upon things unseen:/ A lightning from the undiscovered Truth/ Startled her eyes with its perplexing glare/ And dug a gulf between the Real and Known/ Till all her knowledge seemed an ignorance./ Once more the world was made a wonder-web,/ A magic's process in a magical space,/ An unintelligible miracle's depths/ Whose source is lost in the Ineffable./ Once more we face the blank Unknowable./ In a crash of values, in a huge doom-crack,/ In the sputter and scatter of her breaking work/ She lost her clear conserved constructed world. [Cet arrangement parfait fondit en un flux infini : la Raison venait de rencontrer le Pouvoir sans forme qui est l'inventeur des formes ; soudain elle trébucha sur des choses invisibles : un éclair de la Vérité encore non découverte alarma ses yeux d'un éclat incompréhensible et creusa un gouffre entre le Réel et le Connu, tant et si bien que sa connaissance lui apparut comme une ignorance. Une fois de plus, le monde devint un réseau de prodiges, un processus de la magie dans un espace magique, un miracle inintelligible de profondeurs dont la source est perdue dans l'Ineffable. Une fois de plus l'on se trouvait face au vide Inconnaissable. Dans une déflagration de valeurs, dans une fissure gigantesque de la fatalité, dans le crépitement et l'éparpillement de son ouvrage qui s'écroule, elle perdit son monde si clair, si bien construit et préservé.] », *Ibid.*

3 « A quantum dance remained, a sprawl of chance/ In Energy's stupendous tripping whirl:/ A ceaseless motion in the unbounded Void/ Invented forms without a thought or aim [Une danse quantique demeura, une étendue de hasard dans le sidérant maelström de l'Énergie : un mouvement continu dans le Néant infini inventait des formes sans pensée ni but] », *Ibid.*

4 « Energy » est en effet une anglicisation du terme Śakti.

de Rudra¹. Le sol lui-même finit par disparaître. Le ballet divin annule le monde en s'y substituant, alors que chez Prasād, il s'y superpose. Chez Aurobindo, l'aspatial signifie vraiment la disparition de l'espace.

Cette impression se confirme au fur et à mesure que les repères spatiaux se brouillent dans les Royaumes du Mental Supérieur et de l'Idéal, comme chez Prasād. L'espace s'abolit totalement au sein de la sphère suivante, vide et nue², où se trouve uniquement le Soi du Mental. L'aspatial qui y règne suppose une adaptation du corps humain. Au lieu de percevoir l'au-delà, la vue doit en effet reconstituer ce qui l'entoure, puisque tout est vide, au-dessus comme en dessous³. Le vide se traduit également de façon auditive : le silence règne⁴. La Nuit erre encore dans ce chant, avec son lien à la mort et à la Nescience dont l'homme est issu⁵. Pourtant, le Soi du Mental ne constitue pas exactement une autre Nuit. Il représente certes le néant, le vide, la mort, mais il s'agit d'une mort créatrice, comme Śiva qui détruit et reconstruit⁶. Son vide existe afin d'être comblé par un autre univers, plus grand – le Monde-Âme, dans lequel Aswapati finit par arriver.

1 « All grew a chaos, a heave and clash and strife. (...) Creation and destruction waltzed inarmed/ On the bosom of a torn and quaking earth;/ All reeled into a world of Kali's dance./ Thus tumbled, sinking, sprawling in the Void,/ Clutching for props, a soil on which to stand./ She only saw a thin atomic Vast [Tout devint un chaos, ue nausée, une mêlée et une lutte (...) La création et la destruction valsaient désarmées. Sur le giron d'une terre déchiquetée et tremblante, tout tournoyait dans le monde de la danse de Kali. Ainsi renversée, sombrant, se laissant tomber dans le Vide, s'agrippant à des supports, un sol sur lequel se tenir debout, elle vit juste une fine Vastitude atomique] », S, p. 255.

2 « At last there came a bare indifferent sky (...) And a margin and a blank of wordless peace. [Enfin un ciel nu et indifférent advint (...) une marge et un vide de paix ineffable] », S, p. 283.

3 « An artist Sight constructed the Beyond/ In contrary patterns and conflicting hues;/ A part-experience fragmented the Whole./ He looked above, but all was blank and still:/ A sapphire firmament of abstract Thought/ Escaped into a formless Vacancy./ He looked below, but all was dark and mute. [Une Vision artiste a construit l'au-delà selon des modèles contradictoires et des teintes incompatibles ; une expérience partielle fragmentait le Tout. [Aswapati] regarda vers le haut, mais tout était vide et paisible ; un firmament saphir de Pensée abstraite s'échappait dans une Vacuité sans forme. Il regarda vers le bas, mais tout était sombre et muet.] », S, p. 287.

4 « This witness hush is the Thinker's secret base:/ Hidden in silent depths the word is formed,/ From hidden silences the act is born/ Into the voiceful mind, the labouring world;/ In secrecy wraps the seed the Eternal sows/ Silence, the mystic birthplace of the soul. [Ce silence-témoin est la fondation secrète du Penseur : caché dans des profondeurs silencieuses, le verbe se forme ; au fond des silences cachés, l'acte vient au mental volubile, au monde qui peine. Le Silence, lieu de naissance mystique de l'âme, enveloppe de mystère les graines que sème l'Eternel.] », S, p. 283.

5 Comme pour manifester ce lien avec la Nuit, l'auteur fait d'ailleurs allusion à la *Divine Comédie* (« A stage for the comedy of Ignorance, [Une scène pour la comédie de l'Ignorance] », p. 286), alors que l'univers qu'il décrit se différencie totalement du monde dantesque. Sur le lien entre la Nuit et l'enfer de Dante, cf. le chapitre sur l'hybridité dans la partie sur la communauté.

6 « A Nothingness parent of the struggling worlds,/ A huge creator Death, a mystic Void,/ For ever sustaining the irrational cry,/ For ever excluding the supernal Word,/ Motionless, refusing question and response,/ Reposed beneath the voices and the march/ The dim Inconscient's dumb incertitude. [Un néant parent des mondes en lutte, une Mort, formidable créatrice, un Vide mystique, supportant pour toujours le cri irrationnel, excluant pour toujours le Verbe divin, immobile, refusant questions et réponses, reposait derrière les clameurs et la marche, incertitude sourde de l'Inconscient incertain.] », S, p. 287.

2) *Un espace spirituel*

Afin de permettre le passage d'une sphère à l'autre, l'espace se reforme transitoirement : un portail apparaît, incertain pourtant, entre la porte, l'ouverture, la retraite¹. Il permet de quitter l'orbite terrestre et d'aboutir à l'inconnu, une pure lumière loin des variations du jour et de la nuit², un lieu sans corps et sans forme où l'espace s'abolit³, où même le voile qui entoure le cosmos a disparu⁴. Aurobindo traduit ainsi l'ineffable du royaume divin, bien loin de la représentation traditionnelle et iconique privilégiée par Dutt. Cependant, il ne s'agit pas d'un monde vide, comme le précédent. Tandis que le Soi du Mental se définissait par son silence, le Monde-Âme se distingue par le son qui y résonne et qui représente tous les bruits de la terre⁵. Dans le chant précédent, l'appréhension de l'univers par l'ouïe marquait l'effacement de la spatialité. Dans le Monde-Âme, la note primordiale et créatrice – qui rappelle le *spandan* par lequel Śiva ordonne le monde dans *Kāmāyanī* – la restitue. Tour à tour son de la flûte de Kṛṣṇa⁶ résonnant sur les rives du souvenir, tintement d'une caravane, hymne d'une vaste forêt, écho du gong dans un temple, bourdonnement d'une abeille dans les Îles d'Été⁷, antienne d'une mer pélerine⁸, il crée le souvenir de l'espace. Le Monde-Âme reste vide, mais il devient aussi de cette façon un lieu multiple, universel, fugace et mouvant, qui passe en un instant des berges de la Yamunā à un temple extrême-oriental puis aux côtes écossaises, en une universalité multi-culturelle. Le fait que l'ouïe permette de restituer

1 « A glowing mouth was seen, a luminous shaft;/ A recluse gate it seemed, musing on joy,/ A veiled retreat and escape to mystery./ Away from the unsatisfied surface world/ It fled into the bosom of the unknown [L'on pouvait distinguer une ouverture brillante, un puits lumineux, une porte isolée rêvant à la joie, une retraite voilée, une issue vers le mystère. Loin de ce monde de surface insatisfait, cela fuyait vers le cœur de l'inconnu.] », S, p. 289.

2 « There shimmered stealing out into the Mind/ A mute and quivering ecstasy of light,/ A passion and delicacy of roseate fire./ As one drawn to his lost spiritual home/ Feels now the closeness of a waiting love,/ Into a passage dim and tremulous/ That clasped him in from day and night's pursuit/ He travelled led by a mysterious sound. [Une extase de lumière muette et palpitante, la passion et la délicatesse d'un feu rosé scintillait là tout en s'introduisant dans le Mental. Comme un homme qui se sent attiré vers un refuge spirituel oublié perçoit soudain la proximité d'un amour en attente, il voyageait guidé par un chant mystérieux par un passage sombre et vibrant qui l'étreignait et l'isolait des tentations du jour et de la nuit] », S, p. 289.

3 « Into a wonderful bodiless realm he came [Il arriva dans un merveilleux royaume désincarné] », S, p. 290.

4 « No veil was felt, no brute barrier inert [On ne sentait aucun voile, aucune barrière inerte et brute] », S, p. 291.

5 « He travelled led by a mysterious sound./ A murmur multitudinous and lone,/ All sounds it was in turn, yet still the same. [Il voyagea mené par un son mystérieux, un murmure multiple et unique qui, tout en restant le même, était tous les sons] », S, p. 289.

6 Aurobindo mentionne juste le son d'une flûte sur des rives, or cette image est traditionnellement liée à Kṛṣṇa qui joue de cet instrument sur les bords de la Yamunā. La référence demeure implicite, mais elle est évidente.

7 Malgré leur nom évocateur, ces îles se situent en Écosse.

8 « It seemed the yearning of a lonely flute/ That roamed along the shores of memory/ And filled the eyes with tears of longing joy. (...) Or from a far harmonious distance heard/ The tinkling pace of a long caravan/ It seemed at times, or a vast forest's hymn./ The solemn reminder of a temple gong./ A bee-croon honey-drunk in summer isles/ Ardent with ecstasy in a slumbrous noon,/ Or the far anthem of a pilgrim sea. [Cela ressemblait à la plainte nostalgique d'une flûte solitaire qui errait le long des rivages de la mémoire et remplissait les yeux de larmes causées par une joie pleine de désir. (...) Ou, résonnant dans un lointain territoire harmonieux, cela ressemblait parfois au pas tintant d'une longue caravane, à l'hymne d'une vaste forêt, à l'appel solennel d'un gong de temple, au chantonnement d'abeilles ivres de miel et passionnées d'extase dans le midi ensommeillé des îles d'été, à l'antienne lointaine d'une mer pélerine.] », S, p. 290.

l'espace par le biais de la pensée prépare l'avènement d'un nouveau sens, en cohérence avec cette spatialité différente.

La description du Monde-Âme suppose un traitement différent de l'espace et des modes d'appréhension inédits. Au sein de cette sphère, Aswapati développe donc des sens inconnus. Sa perception procède d'un nouveau sens spirituel qui supprime la pensée¹ : il développe un toucher mystique qui n'a plus rien à voir avec son équivalent concret². Il apprend à connaître les choses par leur âme et non pas par leur forme, puisque cette dernière n'existe plus³. Cependant, après l'avoir dématérialisé, Aurobindo re-matérialise le paysage, en une version spirituelle qui sollicite de nouveau la vue et l'odorat⁴. Aswapati retrouve les repères pastoraux de la forêt érémitique ou des Paradis du Mental et du Vital. Il évolue parmi des lacs, des cours d'eau, des collines, des vallées, des jardins, tous faits d'âme, une sorte de matière immatérielle⁵. Une vapeur colorée et parfumée se répand partout. À la manière de la vibration qui fait entendre tous les sons, elle intègre l'ensemble des odeurs fleuries de la terre. Aurobindo passe ainsi de l'aspatial vide du Soi du Mental à une sorte d'aspatial plein, qui s'apparente d'ailleurs plutôt à l'espace terrestre, dans la mesure où le personnage l'appréhende grâce à des super-sens. Ceux-ci se différencient certes de l'ouïe, du toucher, de l'odorat ou de la vue terrestres en ce qu'ils sont capables de saisir l'essence spirituelle des choses, mais leur nécessité et l'inscription dans une topographie montrent qu'il s'agit davantage d'un espace spirituel que d'un véritable aspatial, malgré le brouillage des repères et la prédominance de l'idée d'unité. L'aspatial s'organisera seulement dans les chants suivants.

1 « All here was known by a spiritual sense:/ Thought was not there but a knowledge near and one/ Seized on all things by a moved identity,/ A sympathy of self with other selves [Tout ici était connu par un sens spirituel. Il n'y avait pas de pensée mais une connaissance intime et unique qui saisissait tout par une identification émue, une empathie du moi avec les autres] », *S*, p. 292.

2 « The soul itself was its own deathless form/ And met at once the touch of other souls/ Close, blissful, concrete, wonderfully true. [L'âme elle-même était sa propre forme éternelle] », *S*, p. 292.

3 « The beings that once wore forms on earth sat there/ In shining chambers of spiritual sleep. [Les êtres qui étaient autrefois vêtus de formes sur terre se tenaient là, assis dans de scintillantes chambres de sommeil spirituel.] », *S*, p. 293.

4 « Air was the breath of a pure infinite./ A fragrance wandered in a coloured haze/ As if the scent and hue of all sweet flowers/ Had mingled to copy heaven's atmosphere./ Appealing to the soul and not the eye/ Beauty lived there at home in her own house [L'air était un souffle de pur infini. Un parfum flottait dans une vapeur colorée comme si les senteurs et les teintes de toutes les fleurs les plus douces s'étaient mêlées pour recréer l'atmosphère du ciel. S'adressant à l'âme et non pas aux yeux, la beauté demeurait là, sereine dans sa propre maison] », *S*, p. 292-293.

5 « There was a strange spiritual scenery,/ A loveliness of lakes and streams and hills,/ A flow, a fixity in a soul-space,/ And plains and valleys, stretches of soul-joy,/ And gardens that were flower-tracts of the spirit [Il y avait là un étrange paysage spirituel, de magnifiques lacs, torrents et collines, un courant, une consistance dans l'espace-âme, des plaines et des vallées, des champs de la joie de l'âme, et des jardins, étendues fleuries de l'esprit] », *S*, p. 292.

B) Les déclinaisons de l'aspatial

1) L'infini du darśan [vision]

Le héros a commencé à en découvrir les possibilités dans le Soi du Mental. Après avoir exploré l'essence spirituelle de l'Âme-Monde, il redescend dans son corps, et poursuit ses voyages astraux vers les royaumes de la Connaissance puis vers les sphères où réside la Mère. Ces mondes s'articulent tous autour de l'aspatial. Aurobindo en façonne donc différentes déclinaisons, qui découlent souvent les unes des autres, voire se recourent et se prolongent au sein du même chant. Le premier type d'aspatial, conforme à la tradition indienne, s'incarne dans l'infini du *darśan* [vision], où la divinité devient le monde, comme chez Prasād. À la fin de la découverte du Monde-Âme, Aswapati en fait l'expérience. La Mère apparaît. L'univers entier procède d'elle, puisqu'elle se substitue à lui. Le mouvement des mondes devient le geste de ses bras. La lumière émane d'elle. Les profondeurs reflètent celles de ses yeux. L'apparition disparaît néanmoins. Aswapati la reverra quelques chants plus tard et pourra enfin lui demander son aide. Alors que le monde était un vide dangereux, un aspatial de la dissolution, la déesse le rend plein. Son Cœur, symbole de la divinité par excellence, se superpose à la vacuité¹. L'Infini devient son visage, son corps la lune qui provoque les marées. Le narrateur procède à un éloge de type védique qui accentue le rapprochement avec l'espace, conformément à la tradition. Il la compare à un pont, au feu, au Soleil, à la Lumière². Contrairement à Prasād, Aurobindo ne représente donc pas la déesse sous la forme traditionnelle du *viśvarūpa*³. Sa présence crée un aspatial mystique et plein, dans la mesure où elle se substitue systématiquement à ce qui pré-existait. Elle anticipe ainsi l'aspatial de la fusion.

Aswapati a déjà découvert ce dernier à l'intérieur des royaumes de la Connaissance. Il en approfondit la découverte dans la Maison du Mental, après le *darśan* [vision] de la Mère. Dans un premier temps, tout ce qui demeure obscur dans la Nature et qui n'appartient pas à la divinité

1 « A Heart was felt in the spaces wide and bare,/ A burning Love from white spiritual founts/ Annulled the sorrow of the ignorant depths; (...) The Formless and the Formed were joined in her:/ Immensity was exceeded by a look/ A Face revealed the crowded Infinite./ Incarnating inexpressibly in her limbs/ The boundless joy the blind world-forces seek./ Her body of beauty mooned the seas of bliss. [On sentait un Cœur dans ces espaces vastes et nus, un Amour brûlant surgi des blanches fontaines spirituelles annulait la douleur des abîmes d'ignorance (...) Le Sans-forme et le Formé se rejoignaient en Elle : l'Immensité était dépassée par un regard, un Visage révélait la masse de l'Infini. Incarnant inexprimablement dans ses membres la joie infinie que recherchent les forces aveugles du monde, Son corps magnifique attirait les mers de béatitude comme la lune.] », S, p. 313-314.

2 « She is the golden bridge, the wonderful fire. (...) The Sun from which we kindle all our suns,/ The Light that leans from the unrealised Vasts [Elle est le pont d'or, le feu merveilleux. (...) le Soleil auquel nous allumons tous nos soleils, la Lumière qui se penche du haut des Vastitudes irréalisées.] », S, p. 314.

3 Cette forme traditionnelle constitue à identifier le dieu avec le monde. Dans les *Rāmāyaṇas* vernaculaires de Tulśī Dās et Kṛtīvāsa, Rāma se manifeste sous une telle forme, de même que Kṛṣṇa au début de la *Bhagavad Gītā*.

disparaît. Aswapati se libère de ses désirs, si bien qu'un changement intervient, qui se perçoit grâce à son rapport nouveau à l'espace. Comme une mer, Aswapati devient lui-même le monde, un « empire de la divinité immanente », une vague, une station de la lumière¹. L'espace s'abolit. Aswapati parvient alors dans des mondes vastes sans commencement ni fin, où tout est immobile et immuable car tout procède de l'esprit². Puis un autre changement intervient, et l'espace se décentre de lui : chacun devient l'espace de tous³. Un nouvel univers se crée : tout change et se transforme en une blancheur indivise⁴. Les contraires et les séparations s'abolissent, ce qui forme l'aspatial de la fusion avec la totalité de la création. Cette conception de l'aspatial en tant que lieu de l'union avec le monde rappelle en un sens la façon dont celle-ci se manifeste à la fin de *Kāmāyanī*.

Cependant, Aurobindo préfère l'aspatial de la dissolution aux spatiaux de la fusion et du *darśan*, plus traditionnels. En cela, il se distingue de Prasād. Aswapati découvre la première manifestation de ce type d'aspatial dans le Soi du Mental, puis se confronte véritablement à lui au début de sa quête de la Mère. Alors qu'il renoue avec la verticalité, il traverse en effet un Vide neutre qui porte tout, mais qui réduit les choses finies au néant⁵. Au terme de l'ascension, l'espace lui-même cesse d'exister au profit d'une étendue indéfinie qui traduit spatialement l'absolu divin⁶. Les termes « incommensurable » et « inconcevable [inconcevable] » montrent que l'aspatial suppose l'abolition de tout acte de cognition rationnel, de la hiérarchie des savoirs ou des classements décrits par l'auteur dans le Mental. La vastitude se substitue à l'espace, au lieu d'en constituer un attribut comme dans les autres types d'aspatial. Cette différence augmente la dimension ineffable de ce lieu⁷. Néanmoins, la vacuité totale et la proximité avec le Néant

1 « In these new worlds projected he became/ A portion of the universal gaze,/ A station of the all-inhabiting light./ A ripple on a single sea of peace. [Projeté dans ces mondes nouveaux, il devint une partie du regard universel, la base d'une lumière qui réside en tout, une ondulation sur une unique mer de paix.] », *S*, p. 325.

2 « In that immobile and immutable realm/ Find no access, no cause, no right to live:/ There only reigns the spirit's motionless power/ Poised in itself through still eternity/ And its omniscient and omnipotent peace. [Dans ce royaume immobile et immuable, on ne trouvait ni accès, ni cause, ni droit de vivre. Là, seul le pouvoir immobile de l'esprit se tenait en équilibre en lui-même à travers une calme éternité, à travers sa paix omnisciente et omnipotente] », *S*, p. 321.

3 « And each became the self and space of all. (...) For worlds were many, but the Self was one. [Et chacun devint l'être et l'espace de tous (...) Car les mondes étaient nombreux, mais l'Être était un] », *S*, p. 323.

4 « White vasts were seen where all is wrapped in all./ There were no contraries, no sundered parts,/ All by spiritual links were joined to all/ And bound indissolubly to the One [On voyait des vastitudes immaculées où tout s'enveloppait dans tout. Il n'y avait plus de contraires, plus de parties séparées. Tout se joignait à tout grâce à des liens spirituels] », *S*, p. 323.

5 « Invincibly he ascended without pause. (...) Across a neutral all-supporting Void/ Whose blankness nursed his lone immortal spirit (...) Always a signless vague Immensity/ Brooded, without approach, beyond response,/ Condemning finite things to nothingness,/ Fronting him with the incommensurable. [Il monta sans interruption, invinciblement (...) À travers un vide neutre qui portait tout, et dont la profondeur berçait son esprit immortel et solitaire (...) Une Immensité indistincte et sans signes planait toujours, inabordable, au-delà de toute réponse, condamnant au néant les créatures finies, le confrontant à l'Incommensurable.] », *S*, p. 306.

6 « Self's vast spiritual silence occupies Space;/ Only the Inconceivable is left [Le vaste silence spirituel du Soi occupe l'Espace. Il n'y a plus que l'Inconcevable.] », *S*, p. 310.

7 « A Vastness brooded free from sense of Space [Une vastitude planait, libre de la notion d'espace] », *S*, p. 308.

menacent de détruire Aswapati¹, ce qui rend aussi ce type d'infini négatif. Cette nature périlleuse devient plus évidente lorsque Savitri l'affronte à son tour. Quand elle suit Mort et son époux, l'héroïne traverse en effet un aspatial défini par le vide, le silence, l'absence de formes, et une mise en danger de l'être. L'auteur donne à ces lieux un nom spécifique : « nuit de Dieu »², qui, tout en affirmant leur nature divine, marque leur proximité avec l'. Cet aspatial semble donc plus périlleux que celui traversé par Aswapati. Il constitue un espace d'aventure et d'initiation, puisqu'il permet aux personnages de progresser de façon plus rapide et d'accéder à de nouveaux infinis. Après avoir traversé l'aspatial de la dissolution, Aswapati obtient le *darśan* [vision] de la Mère qui signe la fin de sa quête. Savitri, quant à elle, peut enfin découvrir son âme³. L'aspatial de la dissolution semble donc tout aussi voire plus nécessaire que les autres types d'aspatiaux.

Ces différentes déclinaisons de l'aspatial correspondent en fait aux principaux modes de manifestation divine. La dissolution équivaut à un principe de fusion poussé à son extrême. Dans la mesure où elle représente un danger, elle implique également une forme d'extériorité qui n'est pas sans rappeler les conceptions occidentales sur la révélation de la transcendance : Sémélé ne meurt-elle pas d'apercevoir la vraie forme de Zeus ? L'aspatial, quelque forme qu'il prenne, constitue le lieu où l'humanité prend contact avec la transcendance, comme chez Prasād. L'aspatial de la dissolution rappelle donc le *śūnya*, le vide cosmique matérialisé par le ciel, qui fait corps avec la divinité dans *Kāmāyanī*. Aurobindo le qualifie d'ailleurs régulièrement de « zéro »⁴. Néanmoins, chez Prasād, le firmament se distingue par sa plénitude et son adéquation avec les personnages, au contraire de *Savitri*. Manu affronte certes la vacuité et le danger lors du Déluge puis de l'ascension finale des montagnes. Mais il n'encourt jamais le péril de la dissolution de la même façon que Savitri ou Aswapati. La différence des théories sur la dualité partage les deux auteurs : Aurobindo amplifie ce qui reste en germe chez Prasād du fait de ses théories immanentistes. Il systématise l'aspatial.

1 « A height was reached where nothing made could live,/ A line where every hope and search must cease/ Neared some intolerant bare Reality,/ A zero formed pregnant with boundless change./ On a dizzy verge where all disguises fail/ And human mind must abdicate in Light/ Or die like a moth in the naked blaze of Truth [Il atteignit une altitude où rien de ce qui avait été fait ne pouvait vivre ; une ligne où chaque espoir et chaque quête doivent cesser se trouvait à côté de quelque Réalité nue et intolérante, d'un Zéro à la gravidité formée de transformations infinies. Sur un rebord vertigineux où tous les déguisements sombrent, où le mental humain doit abdiquer dans la Lumière ou périr comme un papillon de nuit dans la flamme nue de la Vérité.] », *S*, p. 307.

2 « At first she stepped into a night of God. [Elle posa d'abord le pied dans une nuit de Dieu] » p. 522.

3 « The spaceless Vast became her spirit's place. [La vastitude aspatiale devint le lieu de son esprit] », *S*, p. 523.

4 Ce terme traduit le mot *śūnya*, qui correspond aussi bien à un concept sanskrit qu'à un mot partagé par le hindi et le bengali.

2) La vastitude définitoire

En dépit de cette divergence de conception, les deux auteurs associent l'aspatial au divin, si bien que leurs infinis partagent deux caractéristiques : l'association avec l'océan et la vastitude qui traduisent tous deux l'infini en termes spatiaux. Ce dernier trait est si récurrent qu'Aurobindo en fait presque une épithète homérique simplifiée. Il utilise tour à tour l'adjectif « vast »¹ comme un épithète ou comme une forme nominalisée à laquelle il ajoute une majuscule², voire recourt au nom « vastness »³. Le mot « vast » désigne par exemple à plusieurs reprises le Soi du Mental, la première manifestation concrète de l'aspatial⁴. Cette caractérisation met en avant la dimension divine de l'aspatial, dans la mesure où il partage cette caractérisation avec la déité⁵. La notion de vastitude oppose le monde originel dégagé de la spatialité, de la matière ou de la dualité à l'espace étroit et matériel qui prédomine sur terre⁶.

Ce caractère absolu de l'aspatial l'associe à l'océan, espace qui ressemble le plus à l'infini. Il évoque donc les flots de l'Impersonnel⁷, compare l'aspatial de la dissolution à une mer sans limites⁸, ou explique que l'Infini a le silence de l'océan⁹. De façon plus significative encore, Mort nomme Savitri « Océan »¹⁰ lorsqu'il réalise sa véritable nature après qu'elle s'est identifiée avec le monde, se transformant en aspatial qui rappelle le *darśan* [vision]. Ce rapprochement rejoint celui qu'il fait

1 « Self's vast spiritual silence occupies Space », *S*, p. 310. L'espace dont disparaît la Mère est qualifié ainsi : « Nothing now moved in the vast brooding space » p. 341. Quand Savitri entre dans le royaume intérieur : « A large deliverance came, a vast calm space./ Awhile she moved through a blank tranquillity » p. 491.

2 Depuis le royaume du Vital Supérieur, Aswapati « sent his gaze into the viewless Vast » p. 202. Dieu est « the riches of the spiritual Vast » p. 515 ou « The spaceless Vast became her spirit's place. » p. 523. L'usage de cette majuscule marque un lieu spécifique de type quasiment allégorique, et lui confère une dimension plus importante. On peut donc rapprocher cet usage de celui qu'opère par exemple Baudelaire, qui utilise la majuscule pour conférer une intensité plus grande aux mots (comme dans *Les Fleurs du Mal*).

3 L'aspatial de la dissolution est ainsi « A Vastness brooded free from sense of Space », *S*, p. 308. Narada prédit à Savitri : « Only when thou hast climbed above thy mind/ And liv'st in the calm vastness of the One » p. 434.

4 Par exemple « Alone with an enormous Self of Mind/ Which held all life in a corner of its vastness », *S*, p. 283 ou « His mind reflected this vast quietism. » *Ibid*, ou « Its vastness and its stillness were his own », p. 284.

5 C'est ainsi que la divinité qui évoque Savitri dans le monde du Vital Supérieur « leaped forth from the unseen Vasts », p. 181. Savitri prédit : « There are vasts of vision and eternal suns », p. 659.

6 Lorsque Raison est décontenancée par la danse de Kali qui se révèle, « She only saw a thin atomic Vast, » p. 255. De la même façon, les puissances du Mental Supérieur « To unify their task, excluding life/ Which cannot bear the nakedness of the Vast,/ They made a cipher of a multitude, », *S*, p. 273. Le vaste abolit l'espace : « Self's vast spiritual silence occupies Space;/ Only the Inconceivable is left,/ Only the Nameless without space and time », p. 311.

7 « In the Impersonal's ocean without shore/ The Person in the World-Spirit anchored rode [Dans l'océan de l'Impersonnel sans côte, la Personne dans le Monde-Esprit se laissait porter, ancrée] », *S*, p. 301.

8 « The unsolved slow cycles to their fount returned/ To rise again from that invisible sea. [Les cycles lents et irrésolus retournent à leur source pour ressusciter à nouveau de cette mer invisible] », *S*, p. 307 ou « The last experience of a lapsing wave/ Before it sinks into a boundless sea,/ As if it kept even on the brink of Nought/ Its bare feeling of the ocean whence it came. [La dernière expérience d'une vague qui s'annihile juste avant qu'elle ne sombre dans une mer infinie — comme si elle conservait encore, au bord du Néant, la perception absolue de l'océan d'où elle était venue.] », *S*, p. 308. Dans ces deux cas, la mer désigne l'aspatial de la dissolution.

9 « For still was far the repose of the Absolute/ And the ocean silence of Infinity. [Car le repos de l'Absolu et le silence océanique de l'Infini étaient encore loin] », *S*, p. 543-544.

10 « Clasp, Ocean, deep into thyself thy wave [Resserre profondément en toi ta vague ô Océan] », *S*, p. 692.

dans *Life Divine*, puisqu'il explique que toute substance de l'être dans l'Espace constitue une mer qui n'est pas divisée en soi, mais qui l'est aux yeux de la conscience que l'homme doit abolir pour parvenir à la divinité¹. L'océan renvoie, comme chez Prasād, à l'unité originelle du Vaste qui se manifeste dans les trois types d'aspatial – le *darśan* [vision], la fusion et la dissolution – soit les trois conséquences possibles de l'apparition du divin. L'aspatial, en tant qu'extension subjective et indivise, dévoile ainsi la véritable nature de l'espace : une objectivation en perpétuelle expansion du Brahman.

IV) Une dialectique de l'extérieur et de l'intérieur ?

A) *La résolution du conflit de l'intérieur et de l'extérieur*

1) *L'intérieur qui sclérose ou qui apaise*

Est-ce à cause de cette prédominance du vaste, assez conforme par ailleurs à l'idéal spatial épique, que l'intime existe assez peu chez Aurobindo, contrairement à Prasād ? En effet, les espaces intérieurs apparaissent relativement peu, et rarement de façon positive. Leur première occurrence, liée à l'enfermement dans le Vital, inverse en effet toute positivité traditionnellement liée aux espaces intérieurs. Le narrateur compare l'organisation de l'un des royaumes du Vital Inférieur à l'intérieur d'une cellule, ce qui marque sa dimension étriquée². Ce motif perdure par le biais du champ lexical de la prison et de l'enfermement (« prison-room [cellule] », p. 148, « in a death-closed passage [dans un passage fermé par la mort] », « its jail [sa prison] », « its prison-house [la maison de sa prison] », « tied to the soil [attaché au sol] », « enclosed [enfermé] », p. 150). La prédominance du lexique de l'emprisonnement montre parfaitement les limites du Vital Inférieur. Cependant même si la claustration peut sembler négative, elle ne l'est pas tout à fait. Elle symbolise aussi l'organisation des signes du monde, nécessaire au progrès. Par conséquent, le champ lexical de l'emprisonnement apparaît de nouveau dans l'Univers du Vital Supérieur. Mais, dans la mesure où il met en jeu un couple, et non un *ego* replié sur lui-même, il semble atténué par une certaine forme de

1 « All substance of being in Space is a flowing sea not divided in itself, but only divided in the observing consciousness. [toute substance d'être dans l'Espace est comme le courant d'un océan non divisé en lui-même, mais divisé seulement dans la conscience qui observe] », *LD*, p. 536.

2 « A little ordered world broke into view/ Where being had prison-room for act and sight,/ A floor to walk, a clear but scanty range. [Un petit monde ordonné apparut où l'être avait une prison pour tout acte et toute vue, un plancher sur lequel marcher, une étendue claire mais maigre] », *S*, p. 148.

tendresse, puisque l'auteur évoque la chambre où la Puissance enferme son amant divin, comme Viviane le fait avec Merlin¹. L'espace intérieur ne constitue plus seulement une forme de contrainte, il préfigure une intimité amoureuse d'autant plus positive que la Puissance finit par tirer la divinité de la prison de son sommeil.

Aurobindo ne représente toutefois pas uniquement l'espace intérieur à travers le motif de l'emprisonnement. La maison apparaît aussi régulièrement à titre de comparant. Il faut attendre la fin de la traversée de la Nuit pour rencontrer sa première occurrence. Aurobindo compare en effet les sphères à une gigantesque maison dont la Nuit et la mort constitueraient la cave, les fondations nécessaires². Élargie ensuite à l'Inconscient, cette image montre parfaitement l'unité de tous les espaces, contrairement aux enfers traditionnels qui sont clairement séparés des cieux. Elle a en outre des connotations rassurantes et apaisantes qui renvoient à l'intimité³. En jouant sur ces dernières, Aurobindo montre parfaitement l'unité et l'ordre qui règnent dans le monde. Cependant cette maison se transforme en un bâtiment éclaté, ce qui mine la dimension rassurante du logis. Dans le *Soi du Mental*, Aurobindo procède à une nouvelle représentation négative de cet espace puisqu'il compare l'esprit à une maison, puis à une hutte aux fondations incertaines⁴. Ce faisant, il détourne les connotations positives de l'habitat érémitique pour en faire un symbole de fragilité, et renoue avec le motif de l'enfermement. Alors que la maison représentait l'unité, il la limite au bureau et à ses tiroirs, figures d'un intellect borné et sclérosé. Le foyer devient une tombe symbolisant le trépas de l'esprit ou l'enfermement ultime. La dialectique entre l'extérieur et l'intérieur apparaît enfin dans cette limitation de l'esprit, mais elle ne favorise pas l'intériorité, à la différence du *Poème de l'assassinat de Meghanāda* ou surtout de *Kāmāyanī*.

1 « Her will is to shut God into her works/ And keep him as her cherished prisoner/ That never they may part again in Time./ A sumptuous chamber of the spirit's sleep/ At first she made, a deep interior room,/ Where he slumbers as if a forgotten guest./ But now she turns to break the oblivious spell,/ Awakes the sleeper on the sculptured couch [Sa volonté est d'enfermer Dieu dans ses ouvrages, et de le garder amoureusement prisonnier afin qu'il ne puissent jamais se séparer à nouveau dans le courant du Temps. Elle façonna d'abord la somptueuse chambre du sommeil de l'esprit, une pièce profondément intérieure où il dort comme un invité oublié. Mais à présent elle change et brise le sortilège d'oubli, éveille le dormeur sur la couche sculptée] », *S*, p. 182.

2 « He saw in Night the Eternal's shadowy veil,/ Knew death for a cellar of the house of life, [Dans la Nuit, il vit le voile indistinct de l'Éternel, il reconnut la mort comme la cave de la maison de la vie] », *S*, p. 231.

3 Ainsi que l'explique Bachelard, « la maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. (...) Sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et de la vie. Elle est corps et âme. », *La Poétique de l'espace*, p. 26.

4 « A frail house hanging in uncertain air, (...) The magic hut of built-up certitudes/ Made out of glittering dust and bright moonshine/ In which it shrines its image of the Real./ Collapsed into the Nescience whence it rose. (...) Our mind is a house haunted by the slain past./ Ideas soon mummified, ghosts of old truths,/ God's spontaneities tied with formal strings/ And packed into drawers of reason's trim bureau./ A grave of great lost opportunities./ Or an office for misuse of soul and life. [Maison frêle pendant dans un air incertain (...) La hutte magique bâtie de certitudes, faite de poussière brillante et de rayons de lune scintillants dans laquelle elle conservait pieusement son image du Réel s'effondra dans la Nescience dont elle venait. Notre mental est une maison hantée par le passé assassiné, les idées bientôt momifiées, les fantômes d'anciennes vérités, les spontanités de Dieu liées par des cordes de formalités et rangées dans les tiroirs du secrétaire bien ordonné de la raison. Il est une tombe de grandes opportunités perdues ou un bureau consacré au détournement de l'âme et de la vie] », *S*, p. 285-286.

2) *L'intérieur comme une maison*

L'espace intérieur devient en fait positif lorsqu'il se superpose à l'infini et à l'univers. L'image de la maison exprime aussi les différents types d'aspatial. Elle aide à apprivoiser leur terrible immensité. C'est ainsi que l'aspatial est comparé au plancher de la maison du Tout¹, qu'il est nommé « maison du Mental et de la Nouvelle Création », ou qu'il se transforme en miraculeuse demeure de Dieu². Mais à l'image de la maison (« house »), Aurobindo préfère celle du foyer, plus douce, si bien qu'il utilise le mot « home » pour désigner le Monde-Âme, les Royaumes de la Connaissance Supérieure ou l'aspatial de la fusion, tous liés à la passion, à la sagesse, au bonheur³. L'action de Savitri doit par conséquent transformer la terre en foyer de la lumière céleste⁴. L'image du foyer renvoie à un espace de l'ordre de la protection, de l'abri, du bien-être. Elle montre les connotations positives qui s'attachent à l'infini. Cependant, l'absolu lié à la divinité fait éclater l'espace intérieur, le fondant en définitive dans l'extériorité. C'est sans doute pour cette raison qu'il n'y a pas vraiment d'espace intime dans *Savitri*.

Le paradoxe de la superposition de l'espace intime à l'infini pose la question de l'existence de l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, pourtant fondamentale dans la littérature épique. Chez Aurobindo, du fait de l'universalité et de l'absence de l'intimité, elle ne se réalise pas de la même manière que chez Dutt et Prasād. Il n'existe pas d'opposition entre les lieux privés, familiaux et le vaste monde, à la différence de *Kāmāyanī*. Au contraire du *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, il n'existe aucun territoire autour duquel l'univers s'articulerait selon des relations d'appartenance ou d'exclusion, puisque le cosmos de *Savitri* forme une unité indivisible. Les sphères, espaces semblables par leur étendue, s'organisent selon une hiérarchie de la verticalité qui les place paradoxalement sur le même plan. Aswapati ou Savitri les parcourent toutes avec le même détachement, sans qu'aucun mécanisme d'exclusion ou d'appartenance ne s'opère. Une impression d'unité englobe l'intériorité des personnages. Chez Prasād, l'espace intime est propice au déploiement de l'intériorité. Chez Aurobindo, du fait de la mise à mal de l'espace intérieur, le lecteur ne peut pas vraiment le différencier de l'extérieur, d'autant plus qu'il devient le lieu de

1 « A lonely station of Omniscience,/ A diving-board of the Eternal's power./ A white floor in the house of All-Delight. [Une base solitaire de l'Omniscience, un plongeur du pouvoir de l'Éternel, un plancher immaculé dans la maison du Tout-Joie] », *S*, p. 297.

2 « It made of Space a marvel house of God [Il fit de l'espace une maison merveilleuse de Dieu] », *S*, p. 326.

3 « The **home** of a passion without name or voice » p. 290, « wisdom's mute **home**, » p. 297, « The **home** of a perpetual happiness,/ It lodged the hours as in a pleasant inn. » p. 328. L'image de la maison est moins liée à tous ces états positifs.

4 « Earth shall be made a home of Heaven's light », *S*, p. 451.

l'aventure.

B) Superposition de l'intérieur et de l'extérieur

Il est par exemple impossible de dire si Aswapati explore son intériorité ou des univers extérieurs. Répondre à cette question semble en revanche plus facile dans le cas de Savitri : l'auteur indique qu'elle arpente ses propres profondeurs¹. Le fait que Savitri voyage dans sa propre intériorité, devenu un espace d'aventure et de péril, permet d'envisager le fait qu'Aswapati ait fait de même, dans la mesure où les lieux arpentés par les deux personnages se ressemblent beaucoup. En effet, l'héroïne parvient d'abord dans les régions du Vital, qui s'organisent dans un premier temps selon la hiérarchie positive de la lumière, mais aussi selon une frénésie et une dimension liquide caractéristiques des premiers royaumes du Vital visités par Aswapati. Comme ces territoires, l'intériorité de Savitri s'organise de façon évolutive : l'ordre succède à l'agitation², le domaine du Mental à celui du Vital³. Cette similarité semble prouver qu'Aswapati arpentait en fait un espace intérieur en même temps qu'un plan de conscience supérieur. L'indifférenciation de l'intérieur et de l'extérieur suggérée de façon cryptique lors du voyage du roi apparaît plus clairement pendant le yoga de Savitri et crée une sensation d'étrangeté dont l'auteur joue. En effet, après que l'intériorité de la jeune femme s'est transformée en espace, elle sort d'elle-même, ce qui crée une tension passagère entre l'extérieur et l'intérieur⁴. Elle contemple ses profondeurs, jouissant d'une vision panoramique qui rappelle celle d'Aswapati avant son entrée dans la Nuit⁵. L'opposition entre l'intérieur et l'extérieur se résorbe ensuite en indifférenciation lorsque l'héroïne pénètre dans ses propres profondeurs. La vision panoramique de l'intériorité a toutefois dédoublé ces dernières en une forme d'extériorité qui ne peut quitter l'esprit du lecteur : Savitri, à l'instar de la Déesse, incarne

1 « So she fared on across her silent self. [Donc elle voyagea à travers son soi silencieux] », *S*, p. 500.

2 « She came into a brilliant ordered Space./ There Life dwelt parked in an armed tranquillity;/ A chain was on her strong insurgent heart./ Tamed to the modesty of a measured pace./ She kept no more her vehement stride and rush [Elle arriva dans un Espace brillant et ordonné. Là, le Vital demeurait stationné dans une tranquillité armée ; une chaîne comprimait son cœur fort et révolté. Soumis à l'humilité d'une allure mesurée, il avait renoncé à ses enjambées violentes et à sa précipitation] », *S*, p. 495.

3 « Here was a quiet country of fixed mind./ Here life no more was all nor passion's voice [Là se trouvait une région tranquille de mental figé, là le vital n'était plus rien, pas même la voix de la passion] », *S*, p. 498.

4 « A stark hushed emptiness became her self:/ Her mind unvisited by the voice of thought/ Stared at a void deep's dumb infinity./ Her heights receded, her depths behind her closed:/ All fled away from her and left her blank. [Un âpre vide réduit au silence devint son moi. Son mental qui n'était plus visité par la voix de la pensée fixait le vide d'un infini muet et profond. Ses sommets reculaient, ses abîmes se refermaient derrière elle ; tout se retirait d'elle et la laissait comme vierge.] », *S*, p. 488.

5 « Then Savitri surged out of her body's wall/ And stood a little span outside herself/ And looked into her subtle being's depths/ And in its heart as in a lotus-bud/ Divined her secret and mysterious soul. [Alors Savitri s'éleva hors des murs de son corps, se tint un court instant en-dehors d'elle-même, regarda dans les profondeurs de son être subtil. Dans son cœur elle devina, comme en un bouton de lotus, son âme secrète et mystérieuse.] », *S*, p. 489.

un univers en même temps qu'elle le parcourt¹. Aurobindo confirme ce dédoublement et renforce l'étrangeté qui en découle en mentionnant dans un deuxième temps que d'autres personnes ont arpenté les chemins à présent empruntés par l'héroïne² : il semble pourtant difficile à concevoir que des étrangers aient exploré son intériorité. Les sphères sont donc des espaces qui concilient l'intériorité et l'extériorité, selon le principe de la non-dualité avec le monde. Aurobindo dépasse ainsi la dialectique traditionnelle, qui apparaît en outre très peu dans la sphère terrestre³.

C) *L'espace infernal, retour à l'extériorité ?*

L'ambiguïté entre l'intérieur et l'extérieur se résorbe néanmoins lorsque Savitri suit les traces de Mort. Les univers de la Nuit Éternelle, du Double Crépuscule et du Jour Infini correspondent en effet à l'espace mythologique, puisqu'ils intègrent certains pans de la tradition. Aurobindo décrit pourtant des lieux qui demeurent du domaine de l'irreprésentable chez ses prédécesseurs : ni Arnold, ni le texte originel tiré du *Mahābhārata* ne le dépeignent, et Toru Dutt le mentionne assez peu. Les auteurs antérieurs préfèrent se concentrer sur l'échange entre Savitri et Yama. Comme eux, Aurobindo accorde une attention moindre à l'espace, qu'il décrit moins que dans les chants précédents⁴. Cette similarité illustre sa relative fidélité à la tradition, même s'il développe des lieux restés tus. La Nuit par exemple, s'organise en prairies, en plaines et en piliers rocheux⁵. Elle constitue un espace de l'altérité – Aurobindo insiste sur cette impression en répétant la notion d'étrangeté – conforme à la représentation traditionnelle des enfers, si bien que le poète paraît

1 Aurobindo explique ce paradoxe dans *Life Divine* : « for our mind can move in its own space in such a way as to effectuate a movement also in space of Matter or act upon something distant in space of Matter. In a still deeper condition of consciousness we are aware of a pure spiritual Space », p. 377.

2 « Then Savitri following the great winding road/ Came where it dwindled into a narrow path/ Trod only by rare wounded pilgrim feet./ A few bright forms emerged from unknown depths [Alors, Savitri, remontant la grand' route sinueuse, parvint là où cette dernière se réduisait à un étroit sentier uniquement foulé par les rares pieds meurtris des pèlerins.] », S, p. 501.

3 Le seul espace qui s'organise selon une dialectique de l'extérieur et de l'intérieur paraît en effet le lieu de la rencontre, refermé sur lui-même.

4 Cependant, dans la mesure où sa représentation constituait l'une des matières principales du récit, cette diminution ne se traduit pas par une absence de description de l'espace.

5 « A strange hushed weird/ Country was round them, strange far skies above,/ A doubting space where dreaming objects lived/ Within themselves their one unchanged idea./ Weird were the grasses, weird the treeless plains;/ Weird ran the road which like fear hastening/ Towards that of which it has most terror, passed/ Phantasmal between pillared conscious rocks/ Sombre and high, gates brooding, whose stone thoughts/ Lost their huge sense beyond in giant night. [Autour d'eux s'étendait une région étrange, aux sons étouffés, surplombée d'un ciel curieux, un lieu de doute où des objets de songe vivaient en eux-mêmes leur propre idée inchangée. Singulières étaient les prairies, singulières les plaines sans arbres ; singulière la route qui courait comme une peur se hâtant vers ce dont elle est le plus terrifiée. Ils passèrent entre des piliers fantasmagoriques hauts et sombres de roc conscient, portails menaçants dont les pensées de pierre perdaient leur signification formidable, dans une nuit géante, au-delà.] », S, p. 579. Tous ces espaces sont concrets, à l'exception des piliers rocheux, faits de matière consciente, ce qui montre que l'univers qu'ils parcourent constitue un prolongement de ceux visités auparavant.

littéralement citer Toru Dutt lorsqu'il le qualifie d'étrange (« weird », « strange »)¹. Savitri perd la vue, puis la recouvre, à mesure que l'altérité se résorbe en une confusion crépusculaire qui cède la place à un espace décrit avec davantage de détails². L'éden du Jour Éternel auquel elle aboutit ensuite respecte la mythologie, dans la mesure où elle y entrevoit des *gandharvas* mais aussi les ancêtres et les sages qui ont façonné l'univers³. Ce revirement vers un espace plus mythologique participe d'une forme d'extériorisation spatiale qui détonne avec l'idée que Savitri arpente son intériorité. Après avoir exploré tous les états de l'aspatial, il s'agit de reformer l'espace en quelque chose de familier, et donc de différent de l'intériorité. Cependant, cette variation n'a rien de brutal. Aurobindo conserve les motifs de l'aspatial et la constitution spirituelle des lieux, si bien que certaines descriptions de la Nuit Éternelle évoquent celle que traversa Aswapati⁴.

L'espace arpenté par Savitri se signale également par des mises en abyme répétées, qui posent la question de l'intériorité et de l'extériorité en des termes différents. De fait, Aurobindo procède à plusieurs reprises à des *ekphrasis*. La première intervient alors que l'héroïne arrive dans l'espace dévolu à son âme. Les portes du temple qui la dissimulent représentent des serpents, un aigle, des colombes⁵. L'intérieur abrite des statues de dieux, comme autant de symboles métaphorisant l'ascension de l'homme contée par Aurobindo⁶. De la même façon, les piliers

1 Toru Dutt, lors de ses rares mentions de l'espace infernal, explique en effet : « More **weird** the scene had grown and wild; » ou « The path becomes more **weird** and wild », ou « And the **strange** landscape awes my sense », *Ancient Ballads and Legends of Hindustan*, p. 28, 32 et 33.

2 « Vague fields were there, vague pastures gleamed, vague trees./ Vague scenes dim-hearted in a drifting haze;/ Vague cattle white roamed glimmering through the mist », *S*, p. 602.

3 « Impeccable artists of unerring forms./ Magician builders of sound and rhythmic words./ Wind-haired Gandharvas chanted to the ear/ The odes that shape the universal thought./ The lines that tear the veil from Deity's face./ The rhythms that bring the sounds of wisdom's sea./ Immortal figures and illumined brows./ Our great forefathers in those splendours moved [Artistes impeccables aux formes infaillibles, constructeurs magiciens du son et du verbe rythmique, les *gandharvas* aux cheveux de vent chantaient dans le creux de l'oreille les odes qui donnent forme à la pensée universelle, les vers qui déchirent le voile du visage de la Divinité, les rythmes qui transmettent les sons de l'océan de sagesse. Silhouettes immortelles au front illuminé, nos illustres ancêtres allaient parmi ces splendeurs] », *S*, p. 677

4 Comme le motif de la cécité, de l'abîme ou du terrain vague noir p. 584.

5 « An awful dimness wrapped the great rock-doors/ Carved in the massive stone of Matter's trance./ Two golden serpents round the lintel curled./ Enveloping it with their pure and dreadful strength./ Looked out with wisdom's deep and luminous eyes./ An eagle covered it with wide conquering wings./ Flames of self-lost immobile reverie./ Doves crowded the grey musing cornices/ Like sculptured postures of white-bosomed peace. [Une obscurité effroyable enveloppait les grands portails de pierre taillés dans le roc massif de la transe de la Matière. Deux serpents dorés s'enroulaient autour du linteau, l'enserrant de leur force redoutable et pure, surveillant avec les yeux profonds et lumineux de la sagesse. Un aigle le couvrait de ses ailes immenses et conquérantes. Flamme de rêverie immobile et absorbée, des colombes s'entassaient sur les corniches grises et songeuses, comme des postures sculptées de la paix à la poitrine immaculée.] », *S*, p. 523-524.

6 « Across the threshold's sleep she entered in/ And found herself amid great figures of gods/ Conscious in stone and living without breath./ Watching with fixed regard the soul of man./ Executive figures of the cosmic self./ World-symbols of immutable potency./ On the walls covered with significant shapes/ Looked at her the life-scene of man and beast/ And the high meaning of the life of gods./ The power and necessity of these numberless worlds./ And faces of beings and stretches of world-space/ Spoke the succinct and inexhaustible/ Hieratic message of the climbing planes. [Franchissant le sommeil du seuil, elle entra et se retrouva parmi d'imposantes effigies de dieux conscients dans la pierre et vivants bien que ne respirant point. Ils observaient de leur regard figé l'âme de l'homme, figures exécutives du moi cosmique, symboles cosmiques d'une invariable puissance. Sur les murs couverts de formes pleines de sens, les scènes de la vie animale et humaine la regardaient. Le sens profond de l'existence des dieux, le

sculptés qu'elle aperçoit dans la Nuit manifestent la nature de l'Inconscient jusqu'ici mise en espace. Or, le symbolisme occupe une place essentielle chez Aurobindo, qui a intitulé son récit « A Legend and a Symbol [Une Légende et un Symbole] ». L'espace et le symbole se mélangent. Ces *ekphrasis* semblent figurer matériellement le récit à cause de cette portée symbolique fondamentale, et intègrent son extériorité englobante dans l'intériorité du texte. De la même façon, un peu plus tard, Mort procède à une mise en abyme du motif du livre, en comparant le monde à une page¹. L'image de la page et le lexique du livre sont récurrents chez Aurobindo, mais ici, il assimile clairement le volume et le monde, comme si tout se fondait – univers, œuvre et espace. De cette façon, le livre lui-même devient un espace à part entière. Son extériorité en tant qu'objet et son intériorité en tant que message s'unissent pour donner lieu à une indifférenciation de l'ordre de la non-dualité, comme si cette dernière avait atteint le cœur de l'œuvre.

Chez Aurobindo, l'espace est ainsi multiple. Parmi les auteurs du *corpus*, c'est celui qui lui accorde le plus d'importance, qui lui consacre le plus de pages, et qui le construit de la façon la plus complexe. À mi-chemin entre mythologie et allégorie, l'espace devient un vecteur essentiel de son message. Aurobindo montre grâce à l'espace que l'évolution vers la divinité est en cours et que la terre est le site privilégié de la future cité céleste, pour peu que l'humanité atteigne un stade suffisant de divinité. L'attention portée à l'indistinction sous toutes ses formes – que ce soient l'indifférenciation entre les cultures, entre les référents intertextuels, voire entre l'intérieur et l'extérieur – parvient à conférer au texte une forme inédite d'universalité. Selon le mode mystique hindou, Aurobindo conçoit en effet cette dernière en termes de non-dualité. Il n'existe pas de séparation entre les êtres, comme chez Prasād. L'auteur étend ce constat à l'essence même de son récit et accorde de ce fait une importance considérable à l'aspatial qui naît de cette indistinction. Il le développe plus qu'aucun autre des auteurs du *corpus*. Or, la particularité de l'aspatial réside essentiellement dans son universalité puisqu'il n'y a plus d'autre point de repère que la divinité. Le livre lui-même, qui tente d'abolir la distinction entre l'intériorité de l'œuvre et l'extériorité de l'objet devient de cette façon le lieu de la divinité en germe.

pouvoir et la nécessité des mondes innombrables, les visages des êtres et les immensités de l'espace-temps disaient le message concis, inépuisable, hiératique de l'ascension des sphères.] », S, p. 525.

1 « Objects are his letters, forces are his words,/ Events are the crowded history of his life,/ And sea and land are the pages for his tale./ Matter is his means and his spiritual sign [Les objets sont ses lettres, les forces sont ses mots, les événements sont l'histoire encombrée de sa vie, la mer et la terre sont les pages qui accueillent son récit. La Matière représente ses moyens et son signe spirituel] », S, p. 680.

Quatrième Chapitre : L'espace de *La Légende des siècles* : Totalisation, fragmentation et recomposition

Chez Victor Hugo, l'espace diverge indépendamment de la différence des cultures. Alors que Dutt, Prasād ou Aurobindo privilégient une aire indienne – du moins lorsqu'ils dépeignent l'univers phénoménologique – Hugo tente de saisir l'ensemble du globe. Les poèmes qui composent *La Légende des siècles* intègrent en effet des lieux européens mais aussi orientaux, voire américains (*Les Raisons du Momotombo*). Plus que les auteurs indiens, Hugo affiche dans son recueil une ambition totalisante qui rappelle en partie celle d'Aurobindo, sauf que ce dernier décrit l'ensemble des sphères qui rythment l'évolution de l'homme, alors que Victor Hugo tente de dire la totalité de l'espace à travers l'Histoire. Cette aspiration totalisante, typique du romantisme mais aussi de l'épique¹, ne va pas sans poser question : il est difficile de dépeindre l'intégralité du monde matériel, aussi ni Prasād ni Aurobindo ne s'y sont-ils risqués, en dépit de leur ambition universaliste². Hugo semble lui-même très conscient de cette difficulté : il pense donc l'espace grâce aux motifs de la fragmentation et de l'écroulement. La totalité de l'espace a été rompue par la modernité, comme le montre *La Vision d'où est sorti ce livre*. Alors que chez les auteurs indiens l'unité est assurée par l'immanence divine, Hugo recompose un univers divisé et tente de lui redonner sa cohésion. Les symboles historiques et mythiques sont ses meilleurs alliés dans cette entreprise.

D) Un espace totalisant et fragmenté

A) *L'espace biblique de la fondation*

1) *Un espace mythique*

Comme Dutt, Prasād, Aurobindo, et conformément aux exigences du genre épique, Victor Hugo représente un espace mythologique. Cependant à la différence des poètes indiens, il le mêle à des espaces plus historiques voire modernes, puisqu'il tente d'embrasser l'ensemble de l'Histoire humaine. En outre, il ne représente pas un espace mythologique défini par une aire culturelle spécifique, contrairement à Dutt, Prasād et Aurobindo qui ressuscitent l'univers des mythes hindous

1 Rappelons que Le Tasse appelle à la création d'un monde en abrégé.

2 Prasād se cantonne à un univers indien. Aurobindo dit en revanche la totalité des sphères qui vont de l'Inconscient au divin.

représenté dans le *Rāmāyaṇa*, les *Vedas*, les *Upaniṣads*, ou le *Mahābhārata*. Hugo juxtapose des espaces qui ne sont pas liés à une intertextualité épique. Seuls les poèmes situés dans le monde gréco-latin ou dans certaines aires médiévales évoquent l'espace épique. Hugo confère en revanche une grande importance à l'univers biblique, plus difficilement associé au genre épique en Europe¹. Le cosmos hébraïque inaugure en effet la *Première Série*. *Le Sacre de la femme* se déroule dans le cadre de l'Éden, ce qui évoque Milton². Mais les sept poèmes suivants s'enracinent dans l'univers de l'Ancien et du Nouveau Testaments, qui n'ont rien à voir avec l'épopée. Hugo accentue peu à peu l'identité de cette aire au fur et à mesure que les êtres humains s'approprient l'espace. Au début, le narrateur le nomme assez peu : il évoque certes « le pays qui fut depuis Assur » (*La Conscience*, *LS*, p. 25), mais les monts, la ville construite par Tubal-Caïn³ ou la plaine demeurent anonymes⁴. À l'intérieur des autres poèmes, la dénomination devient plus fréquente : dans *Les Lions* le narrateur évoque le désert de Sodome et le Sin, la forêt de l'Euphrate, les villes de Gur, Ascalon et Aser. *Booz Endormi* nomme Galgala ou Ur. *Première Rencontre du Christ avec le tombeau* mentionne la Judée, Béthanie, Jérusalem. L'évolution de la dénomination montre l'entreprise fondatrice menée par les hommes depuis le bannissement hors de l'Éden. Ils organisent l'espace de façon durable : Hugo fait en effet référence au monde biblique en-dehors de la section liminaire de la Première Série. Il apparaît dans *Le Cèdre*, *L'Islam*, ou *Inscription*, des poèmes de la *Nouvelle Série*⁵. En représentant cet espace, Hugo montre ainsi clairement un monde en cours de fondation, comme Prasād. Cependant, ce dernier décrit clairement la façon dont l'homme ordonne le monde alors que le poète français suggère cette organisation grâce à la dénomination.

Victor Hugo n'utilise toutefois pas uniquement les références spatiales issues de l'univers biblique afin de constituer un cadre. Il s'en approprie certaines et fait évoluer leur symbolique de façon à servir son message, de la même façon qu'Aurobindo. Babel, traditionnellement la figure de l'orgueil et de la démesure humaines, devient la promesse d'un progrès pour lequel la régression est

1 Certes Milton a étendu l'épopée au décor édénique dans le *Paradis Perdu*. Sur les traces de Milton, Klopstock a écrit, au XVIII^e siècle, *La Messiade*, qui se situe dans l'univers biblique. Cependant, ce poème n'a connu qu'un succès limité, et n'a pas permis de redéfinir le genre. Durant le premier tiers du XIX^e siècle, quelques poètes autres que Victor Hugo tentent d'écrire des poèmes épiques dans le contexte biblique. Vigny dans *Éloa* évoque passagèrement ce décor, tandis que Lamartine l'utilise de façon plus complète dans *La Chute d'un ange*. Néanmoins, il s'agit d'épopées problématiques, dont le genre sera toujours imparfaitement reconnu. La critique occidentale n'associe donc pas nettement le cosmos biblique à l'épique, contrairement à l'univers gréco-latin.

2 « L'Éden pudique et nu s'éveillait mollement », *Le Sacre de la femme*, *LS*, p. 19.

3 « Alors Tubalcaïn, père des forgerons,/ Construisit une ville énorme et surhumaine. » *La Conscience*, *LS*, p. 26.

4 « Pendant qu'il travaillait, ses frères, dans la plaine,/ Chassaient les fils d'Énos et les enfants de Seth », *Ibid.*

5 Dans *Inscription* il est fait référence à Aroër, Juda, Ur à Tyr, ou au mont Nebo (*LS* p. 67). Le cèdre parcourt un chemin qui balise l'univers biblique : « Il passa le mont Gour posé comme un boisseau Sur la rouge lueur des forgerons d'Érèbe ;/ Laissa derrière lui Gophna, Jéricho, Thèbe./ L'Égypte aux dieux sans nombre, informe panthéon,/ Le Nil, fleuve d'Éden, qu'Adam nommait Gehon,/ Le champ de Galgala plein de couteaux de pierre,/ Ur, d'où vint Abraham, Bethsad, où naquit Pierre,/ Et, quittant le désert d'où sortent les fléaux,/ Traversa Chanaan d'Arphac à Borcéos », *Le Cèdre*, *LS* p. 133.

aussi nécessaire que l'ascension¹. Chez Aurobindo, l'enfer de la Nuit matérialise une conception similaire de l'évolution humaine. Contrairement à l'auteur indien, qui actualisera cette notion à travers différents symboles, Hugo le fait néanmoins de façon plus transversale, en prêtant de multiples identités à Babel. La cité maudite préfigure en effet le recueil dans *La Vision d'où est sorti ce livre*² et s'associe à la trompette du jugement dernier³. À la fois positive et négative, elle symbolise l'entreprise humaine porteuse d'espoir lorsque l'homme prophétise à l'océan qu'il bâtira une Babel morale sur ses tourments⁴. Hugo déterritorialise ainsi certains éléments de l'espace biblique de la fondation et les adapte à la modernité de son propos, comme Aurobindo.

2) *Un espace du syncrétisme*

Pour autant, Hugo ne manifeste pas une fidélité scrupuleuse à l'univers biblique. Il se permet d'introduire des inventions personnelles – le fameux Jéridameth de *Booz Endormi*. Il confère surtout à l'espace de *La Légende des Siècles* une dimension syncrétique, puisqu'il mélange bien souvent les univers biblique et gréco-latin, particulièrement à l'intérieur de la première section. *Booz Endormi* mentionne le « frais parfum qui sortait des touffes d'asphodèle » (LS, p. 42), une fleur que l'on rencontre aussi bien dans *l'Odyssée* que dans *Le Livre d'Isaïe*⁵. Dans *Puissance égale bonté*, Iblis forge ses monstruosité au cœur de l'Etna, ce qui rappelle le dieu forgeron Vulcain. Ce syncrétisme trouve sans doute son expression la plus accomplie dans *Le Sacre de la femme*. Ainsi que l'a montré Romain Vignest, la description de l'Éden s'inspire en effet davantage de Lucrèce et de Virgile⁶. La fécondité, la puissance érotique de l'univers, la lumière qui tombe du ciel⁷ ou la croissance fulgurante des plantes⁸ empruntent en effet au cinquième livre du *De la Nature des Choses* ou à la deuxième *Géorgique*. Hugo utilise donc deux stratégies d'écriture pour transformer l'espace hébraïque en une figure syncrétique : il tire parti d'invariants communs (l'asphodèle) ou il

1 Voir à ce sujet CHARLES-WURTZ Ludmila, « Image, imaginaire et pensée de Babel » in GEORGEL Pierre & GLEIZES Delphine & GUÉGAN Stéphane (Dir), *L'Oeil de Victor Hugo*, Paris : Édition des Cendres, 2004, p. 261- 274.

2 « Ce livre, c'est le reste effrayant de Babel », *La Vision d'où est sorti ce livre*, LS p. 14.

3 « Une obscure Babel y tordait sa spirale. », *Hors des temps*, LS p. 737.

4 « L'homme, que Dieu mène et juge,/ Bâtira sur toi, Déluge,/ Une Babel/ À cette Babel morale/ Aboutira la spirale/ Des deux Sions,/ Où sans cesse recommence/ Le fourmillement immense/ Des nations », *Océan*, LS p. 549.

5 *L'Odyssée* évoque la Prairie de l'Asphodèle lors de la *nekuia* d'Ulysse au chant XI, cependant qu'Isaïe s'exclame à propos de la steppe : « Comme l'asphodèle, qu'elle se couvre de fleurs, et qu'elle exulte de joie et pousse des cris ! », *Livre d'Isaïe*, 35, 1.

6 VIGNEST Romain, *Victor Hugo et les poètes latins Poésie et réécriture pendant l'exil*, Paris : Classiques Garnier, 2011, Coll « Études romantiques et dix-neuviémistes », 433 p.

7 « Des avalanches d'or s'éroulaient dans l'azur » *Le Sacre de la femme*, LS, p. 19.

8 « On sentait sourdre, et vivre, et végéter déjà/ Tous les arbres futurs, pins, érables, yeuses,/ Dans des verdissements de feuilles monstrueuses », *Ibid.*, p. 21.

juxtapose des référents spatiaux issus de différentes cultures. Ces tactiques évoquent les procédés d'Aurobindo¹. L'auteur de *La Légende des siècles* utilise donc des symboles spatiaux issus de plusieurs cultures, et fait le choix de démultiplier la représentation mythologique, ce qui peut parfois donner une impression de fragmentation. De cette façon, il accorde une importance égale aux deux cultures fondatrices de l'Occident.

B) *L'espace mythologique gréco-latin*

Au-delà du syncrétisme auquel Hugo recourt à plusieurs reprises, il existe une séparation assez nette entre l'univers biblique et le monde gréco-latin. Le premier ouvre la *Première Série*, le second se rencontre plutôt dans la *Nouvelle Série* – à l'exception du *Satyre*, seul poème de la *Première Série* se déroulant sur l'Olympe. Hugo a donc choisi dans un premier temps de quasiment exclure l'univers gréco-latin, conformément aux aspirations romantiques qui l'associent au classicisme et privilégient d'autres aires. Mais il lui accorde ensuite dans la *Série* de 1877 une place plus importante qu'au cosmos hébraïque. Deux sections sont en effet spécifiquement consacrées à l'espace gréco-latin : *Entre Géants et dieux* et *Après les dieux, les rois*, alors que le monde biblique faisait uniquement l'objet d'une section. Cependant, si *Entre Géants et dieux* figure un univers mythologique, *Après les dieux, les rois*, met plutôt en scène un espace historique associé aux guerres médiques, à l'exception de *Cassandra*.

Qu'elle soit mythologique ou historique, Hugo définit progressivement la géographie de ces sections comme il l'avait déjà fait pour l'univers biblique au sein de la *Première Série*. Dans *Les Géants aux dieux*, le personnage éponyme oppose comme dans *Le Satyre* l'espace indifférencié et pastoral de la terre à l'Olympe, symbole de la puissance et de l'iniquité des dieux. Cependant, dès les *Temps Paniques*, le deuxième poème de la section, le narrateur énumère une grande quantité de lieux : l'Olympe, l'Othryx, le Caucase et l'Atlas², les villes d'Enna, Larisse, Pylos, Chalcis ou Delphes³, les régions de l'Eubée, de la Thrace, de l'Hémonie ou de la Sicile⁴ montrent un cosmos beaucoup plus défini et ordonné que l'univers biblique dépeint dans la *Première Série*. L'espace se structure donc en une géographie familière. De la même façon dans *Le Titan*, le narrateur évoque

1 Cf. à ce sujet le chapitre sur l'universalité dans la partie sur les communautés.

2 « L'Olympe est à jamais la cime de la vie (...) Nous leur avons jeté l'Othryx et le Caucase (...) l'Atlas saignant/ Est noir sous l'assemblage horrible des nuées », *Les Temps Paniques*, *LS*, p. 48.

3 « Sur Enna, sur Larisse et Pylos (...) Chalcis que les hiboux emplissent de huées (...) L'effroi tient Delphes en Grèce », *Ibid* p. 48-49.

4 « sur l'Eubée (...) La Thrace où l'on adore un vieux glaive rouillé,/ L'Hémonie où l'éclair féroce a travaillé,/ Sont de mornes déserts que la ruine encombre./ (...) On ne résiste plus aux dieux, même en Sicile », *Ibid* p. 49.

Corinthe, Syène, Paphos¹, la Crète, Cumes, Dodone, Éléphantine², Éphèse, Tyr, Thulé, Thèbes, l'Ossa, le Pélion ou les pics Acrocéraunes³... Cette inflation de lieux, souvent accolés les uns aux autres sous forme énumérative, permet d'identifier un espace connu, mais elle le brouille aussi. Leur grand nombre, la nature sommaire de l'énumération rendent en effet impossible la visualisation de ces espaces et empêchent le lecteur de s'y projeter.

En outre, comme pour l'espace biblique, Hugo privilégie un syncrétisme à visée universaliste qui contrarie l'identification de ces lieux. Dans *Les Temps Paniques*, il mentionne l'Afrique, le Nil⁴, et adjoint à Delphes Ellora en Inde⁵. Dans le *Titan*, il évoque en plus des villes grecques les cités de Sidon, Tharsis, Sarepta ou Endor, toutes mentionnées dans l'Ancien Testament⁶ : il emploie fréquemment des énumérations qui associent les sites des Écritures à ceux de la mythologie grecque. Il invente même des lieux de châtiment pour les titans – la Bretagne, le mont Liban – auxquels il donne des noms de dieux nordiques ou des noms fantaisistes afin de justifier cette liberté⁷. À l'intérieur de la deuxième section, le poème *Inscription*, qui se déroule dans le cosmos biblique, confirme le passage d'un espace à l'autre. L'identification totale et univoque de l'espace mythologique gréco-latin en tant que tel devient donc compliquée. Mais Hugo empêche aussi l'éclatement total de cet univers : il l'unifie grâce à la figure récurrente de l'Olympe, qui constitue aussi bien un espace que le symbole de l'horreur païenne. Même s'il ne traverse pas l'ensemble de *La Légende des Siècles* comme Babel, il empêche une trop grande dispersion. La juxtaposition de divers référents spatiaux évoque la manière dont Aurobindo dépeint les différentes sphères traversées par ses personnages. L'auteur indien insiste toutefois davantage sur la multiplicité sans chercher à l'ordonner, si bien qu'il crée un univers moins familier que Victor Hugo, qui a pour but de situer son action dans des lieux connus du lecteur.

Hugo privilégie l'espace mythologique qui se rattache implicitement à l'épopée pendant la première section de la *Nouvelle Série*. Il établit néanmoins peu à peu une transition entre l'espace mythologique et l'espace historique. Il quitte Homère ou Hésiode et s'inspire d'Hérodote. À

1 « Le flamme, imagine, invente, se figure,/ Et vénère à Corinthe, à Syène, à Paphos,/ Tout le vrai des autels qui dans la tombe est faux », *Le Titan*, LS, p. 51.

2 « Ils inspirent Dodone, Éléphantine, Endor. (...) / Sur son trépied en Crète, à Cumes sous sa grille,/ La sibylle leur livre à travers ses barreaux/ Le secret de la foudre en ses vers fulguraux », *Ibid.*, p. 53.

3 « De posséder le monde entier, Éphèse et Tyr,/ Thulé, Thèbe, et les flots dont on ne peut sortir, Et d'avoir, au delà des colonnes d'Hercule,/ Toute l'obscurité qui menace et recule !/ Quelle toute-puissance ! effarer le lion,/ Dompter l'aigle, poser Ossa sur Pélion,/ Avoir, du cap d'Asie aux pics Acrocéraunes,/ Toute la mer pour peuple et tous les monts pour trônes », *Ibid.*

4 « La vaste Afrique semble exilée et maudite :/ Le Nil cache éperdu sa source à tous les yeux », *Les Temps Paniques*, LS, p. 50.

5 « L'effroi tient Delphes en Grèce et dans l'Inde Ellorah », *Ibid.*

6 « On ne connaissait pas Plutus, ni ce Mercure/ Qui plus tard fit Sidon et Tharsis, et sculpta/ Le caducée aux murs impurs de Sarepta/ (...) Ils inspirent Dodone, Éléphantine, Endor. » *Le Titan*, LS, p. 52 puis 53.

7 « Thor est sous l'écueil noir qui sera la Bretagne (...) / Couché de tout son long sous le haut mont Liban,/ Titlis souffre », *Ibid.*, p. 55.

l'exception de *Cassandra*, le narrateur mentionne dans la deuxième section de la *Nouvelle Série* des villes qui se rattachent davantage à l'Histoire qu'à la mythologie : *Le Déroit de l'Euripe* mentionne Mégare, Égine et Salamine¹. *La Chanson de Sophocle à Salamine* enracine la narration dans l'île qui symbolise la victoire grecque. L'ancrage dans le contexte des guerres médiques oriente en outre les sites auparavant mythiques vers une identité historique : dans *Les Bannis*, Thèbes ou Éleusis apparaissent comme des lieux réels qui subissent les conséquences des conflits². L'Olympe lui-même redevient un lieu sacré symbole de l'intégrité grecque menacée par les Perses³. Conséquence de cet ancrage dans l'Histoire, les structures énumératives sont moins nombreuses et Hugo cesse de mélanger des lieux géographiquement éloignés – sauf dans *Les Trois Cents* – ce qui permet de mieux saisir cet espace. Il s'agit moins de saisir la totalité de l'ancien monde mythologique que d'exprimer les événements les plus marquants de l'Histoire. Hugo s'éloigne ainsi de l'espace épique homérique.

C) Des espaces historiques, épiques ou romantiques ?

Hugo, dont le projet diffère de ceux des auteurs indiens, représente des espaces davantage liés à l'Histoire de l'humanité selon une perspective positiviste. Si les cent premières pages tirent leur source de la mythologie, le reste s'en éloigne, à la différence des textes indiens qui privilégient les espaces mythiques. Aurobindo fait certes quelques références à des sites liés à l'Histoire de l'humanité mais ils apparaissent très rarement et essentiellement à titre de comparants. Cette divergence, qui tient sans doute au projet totalisant d'Hugo, fait aussi apparaître une distinction entre les traditions épiques occidentale et indienne. *L'itihāsa* et ses réécritures, les *Vedas* et les *Upaniṣads*, c'est-à-dire les principaux modèles de Dutt, Aurobindo ou Prasād, s'organisent autour de récits mythologiques. En Europe, les textes qui ont structuré le genre proviennent de sources mixtes : soit mythologiques (*Illiade*, *l'Odyssée*, *l'Énéide*, le *Paradis Perdu*), soit historiques (la *Jérusalem Délivrée*, les chansons de geste, ou *l'Edda*, très appréciées des romantiques, sans parler des épopées malheureuses de Ronsard et de Voltaire qui s'inspirent de l'Histoire de France). Par conséquent il semble naturel que, compte tenu de la nature totalisante du projet hugolien, l'auteur n'écarte aucune de ces deux sources d'inspiration.

1 « Ce qui me détermine,/ C'est de sauver Mégare, Égine et Salamine », *Le Déroit de l'Euripe*, LS, p. 78.

2 « Or Éleusis était alors abandonnée,/ Et tout était désert de Thèbe à Mantinée/ À cause du ravage horrible des Persans. », *Les Bannis*, LS, p. 81.

3 « Si c'est le cri d'un peuple, il est pour nous, te dis-je ;/ Si c'est un cri des dieux, il est contre ceux-là/ Par qui le sol sacré de l'Olympe trembla./ Xercès souille la Grèce auguste. », *Ibid.*

1) *Un espace romantique*

Il serait cependant excessif d'affirmer qu'Hugo choisit ces espaces uniquement à cause de leur dimension historique et donc épique. Il investit surtout des sites chers aux romantiques (le Nord de l'Europe dans *Le Parricide*, l'Allemagne dans *Éviradnus*, l'Écosse dans *L'Aigle du casque* ou l'Orient dans différentes sections), qui répètent des espaces déjà présents dans son œuvre. L'Orient rappelle *Les Orientales*. L'Allemagne évoque *Le Rhin* ou *Les Burgraves*. L'Europe du Nord apparaît dans *Han d'Islande*. Il est question de l'Espagne dans de nombreux poèmes mais aussi dans *Hernani* ou *Ruy Blas*. Hugo a décrit l'Italie du XVI^e siècle dans *Lucrèce Borgia* et *Angelo, tyran de Padoue*. Enfin, la France médiévale et moderne apparaît dans ses principaux romans et poèmes. Seule l'Écosse ne figure pas dans le reste de son œuvre – cependant l'Angleterre sert de contexte à plusieurs autres ouvrages, comme *Marie Tudor* ou *L'Homme qui rit*. Il semblerait donc que *La Légende des siècles* n'assemble pas uniquement les aires historiques et mythiques reconnues par les romantiques : elle récapitule la totalité des espaces présents dans l'œuvre hugolienne et en ajoute, comme la Suisse. Cette ambition de synthétiser la spatialité de ses écrits le démarque clairement de Dutt et Prasād, dont les œuvres se déroulent dans le sous-continent, mais aussi d'Aurobindo. Ce dernier a certes écrit comme Hugo des textes se déroulant dans de multiples endroits : à Troie (*Iliou*), à Antioche (*Rodogune*), en Syrie (*Perseus the Deliverer*), en Irak (*The Viziers of Bassora*), en Norvège (*Eric*), en Angleterre (*The House of Brut*), ou en Espagne (*The Maid in the Mill*). Cependant, il n'a pas cherché à synthétiser ces lieux dans *Savitri*, qui représente pourtant l'apogée de son œuvre.

2) *Le brouillage des repères spatiaux*

Une fois encore, cette différence s'explique par le projet d'Hugo. La diversité de l'espace s'avère en fait très liée à la vision panoramique qu'il essaie de donner de l'Histoire humaine : chaque espace est lié à une époque – Rome et la Grèce à l'Antiquité, le Danemark ou l'Écosse au Moyen-Âge, l'Italie et l'Allemagne à la transition entre Moyen-Âge et Renaissance marquée par la fin des chevaliers, la Suisse au XVII^e siècle. Seuls quelques pays apparaissent à plusieurs périodes : l'Espagne renvoie aussi bien au *Romancero* médiéval du Cid qu'à la Renaissance de Philippe II. L'Orient évolue dans une sorte d'atemporalité qui emprunte des traits à l'Antiquité et au Moyen-Âge. La France, surtout, traverse toutes les époques : on la retrouve aussi bien à l'âge médiéval qu'à l'ère moderne où elle apparaît à maintes reprises, ce qui marque son importance. L'Histoire façonne

ainsi l'identité de l'univers hugolien, et le transforme en espace historique fortement lié à l'épique.

Cependant, à partir de l'avènement de la modernité, c'est-à-dire après le XVII^e siècle, les repères spatiaux s'effacent, comme le montrent les titres des sections et des poèmes qui cessent de se référer à des lieux géographiques précis¹. Dans les poèmes, on trouve en fait trois situations spatiales possibles : dans *Clarté d'âmes*, *À l'homme*, ou *L'Océan* par exemple, plusieurs endroits de la planète sont représentés simultanément, comme dans certains poèmes de l'Antiquité (*Les Trois Cents*, *Le Titan*)². *Les Paysans au bord de la mer*, *L'Élégie des fléaux*, la section sur le temps présent se déroulent en France, ainsi que le prouvent divers compléments circonstanciels de lieu, les noms français ou le contexte historique³. D'autres enfin se déroulent dans des sites impossibles à identifier car l'auteur n'utilise que des indices spatiaux imprécis, sinon absents. *Le Temple* par exemple éclipse par sa magnificence de formidables sites passés comme le Sina et le Calvaire, l'Inde, l'Égypte et la Chaldée : il constitue donc un double et une projection magnifiée de tous ces lieux différents⁴, et dépasse toutes les religions grâce à un syncrétisme qui les annule⁵. Néanmoins, Hugo ne donne aucun indice permettant de situer ce temple universel⁶. De la même manière, le lecteur ignore dans quel cadre se déroulent l'action des poèmes où le narrateur assume une position prophétique, comme *Tout le Passé et tout l'avenir*. Bien souvent, il préfère substituer des espaces génériques à des lieux précis.

1 À l'exception de *En Grèce*, ou *Le Cimetière d'Eylau*.

2 *Océan* cite Gibraltar, Athènes, Malte, l'Inde, etc. p. 536. *À l'homme* mentionne l'Athos, le Mont Blanc, le Vésuve p. 550, et les temples des différents dieux p. 551.

3 *Les Paysans au bord de la mer* mentionne Saint-Malo p. 518 ou « les pêcheuses granvillaises » p. 521. *L'Élégie des fléaux* s'adresse à la France. Les poèmes de *Temps Présent* font référence à la Révolution, à la geste napoléonienne, ou dénoncent la France de Napoléon III. Les noms des personnages des *Pauvres Gens* (Jeannie, Guillaume, Madeleine), renvoient à un contexte français, de même que celui de *Petit Paul*.

4 *Le Temple* surpasse de formidables sites passés : « Plus que sur le Sina, plus que sur le Calvaire,/ Les ténèbres seront sur ce spectre sévère (...) » *Le Temple*, LS, p. 554.

5 « Dans ce temple, payens, chrétiens, parsis, indous,/ Tous ceux, fakir, santan, rabbin, flamme, bonze,/ Qu'une religion tient dans sa main de bronze,/ Sentiront cette main s'ouvrir et les lâcher. » *Ibid.*, p. 555.

6 « Écoutez, vous ferez sur la montagne un temple, (...) Les forêts qu'un murmure éternel accompagne./ L'Océan qui bondit ainsi que les troupeaux/ Et n'a point de fatigue et n'a point de repos./ Les monts sans tache, blancs comme les cœurs sans vice,/ C'est tout ce que verront du seuil de l'édifice/ Les hommes qui viendront par cent chemins divers » *Ibid.*, p. 553.

II) Les lieux de l'universalité : une version occidentale de l'unité ?

A) Espaces naturels de l'ambivalence

1) La forêt qui assassine ou la forêt qui sauve

Comme Aurobindo ou surtout comme Prasād, Hugo recourt en effet souvent à une indifférenciation de l'espace qui s'établit par le recours à des paysages communs à l'humanité : la mer, la forêt, la montagne et la plaine, le désert¹, la ville, tous présents dans *La Conscience*² ou dans *Les Lions*³, poèmes liminaires de *La Première Série*. Une symbolique propre et transversale est dévolue à chacun de ces espaces. De ce fait, l'auteur tient généralement assez peu compte du territoire ou de l'époque dans lesquels ils s'enracinent. Comme chez Prasād qui privilégie la coexistence des contraires (ce qui constitue l'une des raisons pour lesquelles on le qualifiait de romantique), la symbolique de l'espace est souvent ambivalente chez Hugo⁴. La forêt correspond par exemple tout à tour à un refuge et à un lieu de péril. Gaïffer massacre son frère dans une sylve⁵. Tiphaine y tue Angus qui pensait s'y abriter, et les lieux paraissent dans un premier temps indifférents au drame qui se déroule en leur sein, tant la beauté qui y règne semble en décalage avec le désespoir de l'enfant⁶. Cependant dans *Jean Chouan*, Jeanne-Madeleine parvient à y trouver une retraite sûre grâce au sacrifice du personnage éponyme⁷.

1 Comme Prasād, il fait cependant assez peu référence au désert si bien que nous n'étudierons pas cette partie de l'espace.

2 « Comme le soir tombait, l'homme sombre arriva/ Au bas d'une montagne en une grande plaine (...) il atteignit la grève/ Des mers dans le pays qui fut depuis Assur./ (...) Caïn dit à Jabel, père de ceux qui vont/ Sous des tentes de poil dans le désert profond (...) / Alors Tubalcaïn, père des forgerons,/ Construisit une ville énorme et surhumaine. », *La Conscience, LS*, p. 26.

3 Le premier vient du désert (« Le premier arrivait du désert de Sodome », *Les Lions, LS*, p. 30), le deuxième a vu le jour dans la forêt (« Le second/ Sortait de la forêt de l'Euphrate fécond », *Ibid.*), le troisième arrive des montagnes (« Et le troisième était un lion des montagnes. », *Ibid.*), le quatrième a vécu au bord de la mer, à côté d'une ville (« Le quatrième, monstre épouvantable et fier,/ Était un grand lion des plages de la mer. (...) / Gur, cité forte, était alors sur le rivage », *Ibid.*).

4 Rappelons que la coexistence du bien et du mal, du beau et du laid etc. est un trait caractéristique du romantisme en général et d'Hugo en particulier qui la revendique dans la *Préface à Cromwell*. Or le *Chāyāvād*, dont les membres revendiquent le même type d'ambivalence, a été défini comme un romantisme indien par nombre de critiques dont Ramcandra Śukla dans *Hindi Sahitya kā Itihās*.

5 « Enfin on dit qu'un soir il a, chasseur rusé./ Conduit, tout en riant, au fond d'une clairière,/ Son frère Astolphe, et l'a poignardé par derrière », *Gaïffer-Jorge, duc d'Aquitaine, LS*, p. 384.

6 « La forêt/ L'accepte et l'enveloppe, et l'enfant disparaît. (...) / Le bois, calme et désert sous le bleu firmament,/ Remuait mollement ses branchages superbes ;/ Les nids chantaient, les eaux murmuraient dans les herbes ;/ On voyait tout briller, tout aimer, tout fleurir./ Grâce ! criait l'enfant, je ne veux pas mourir !/ Mais son cheval se lasse et Tiphaine s'approche. », *L'Aigle du casque, LS*, p. 300. Cette indifférence cesse quelques vers plus loin : « La poursuite s'acharne, et, plus qu'auparavant/ Forcenée, à travers les arbres et le vent,/ Fait peur à l'ombre même, et donne le vertige/ Aux sapins sur les monts, aux roses sur leur tige. », p. 301.

7 « Puis, chancelant, tourné vers le bois, il cria :/ — Mes amis ! mes amis ! Jeanne est-elle arrivée ?/ Des voix dans la

Cette ambivalence ne concerne pas uniquement la fonction de la sylve : elle touche aussi à sa nature. Parfois, comme dans *Jean Chouan* ou les idylles de Virgile et de Longus, les bois constituent un simple décor inanimé, un lieu de plaisance ou un refuge¹. Mais à d'autres moments, ils semblent doués d'une émotion qui peut se manifester par le tremblement et qui rappelle la forêt aurobindienne, capable d'épouser voire de reproduire les émotions des personnages. Les forêts de *L'Aigle du casque*, des idylles d'Asclépiade ou de Moschus semblent en effet accréditer l'idée d'une Nature sensible² qui peut réagir aux émotions de ceux qui y pénètrent, en une sorte d'adéquation spatiale. Leur ambivalence devient alors celle de l'être humain. Mais cette dernière provient aussi du lien que la forêt entretient avec la Nature et donc, de façon paradoxale, avec la divinité. Dans *Le Satyre*, elle apparaît d'abord comme un lieu de plaisance où folâtre le sylvain. Mais lorsque ce dernier se met à chanter, il la dépeint comme un lieu intermédiaire entre l'abîme et l'infini céleste³. Au fur et à mesure que le personnage acquiert une stature divine, les lieux perdent leur dimension anodine et innocente. Il les décrit comme effroyables, sinistres⁴, puisque la Nature y accomplit son œuvre terrible et fascinante. L'image qu'il en donne alors rappelle les idylles d'Asclépiade ou de Moschus. La forêt symbolise l'universelle faim⁵ – le Satyre la chante dans « Le Noir » – mais elle traduit aussi la communion avec le divin⁶. Une équivalence naît entre la Nature et la divinité grâce à la représentation des bois. Le panthéisme qui surgit alors fait penser à Prasād et plus particulièrement à Aurobindo. La forêt divine et terrible du *Satyre* évoque en effet partiellement le lieu de rencontre sylvestre où le sublime divin coexiste avec le pittoresque. Ce panthéisme

forêt répondirent : — Sauvée ! », *Jean Chouan, LS*, p. 501.

- 1 « La forêt où je chante est charmante et superbe », *Le Groupe des Idylles-Virgile, LS*, p. 501. Ou « On sent flotter dans l'air la faute involontaire/ Qui se pose, au doux bruit du vent et du ruisseau,/ Dans les âmes ainsi que dans les bois l'oiseau./ Sève ! hymen ! le printemps vient, et prend la nature/ Par surprise, et, divin, apporte l'aventure/ De l'amour aux forêts, aux fleurs, aux cœurs. Aimez. », *Le Groupe des Idylles-Longus, LS*, p. 503.
- 2 « La tremblante forêt songe, écoute et regarde ;/ À tout ce hallier noir vous donnez le frisson/ (...) Au-dessus de vos fronts les rameaux frémissants/ Mêlent leurs bruits, leurs voix, leurs parfums, leur encens ;/ L'émotion au bois profond se communique », *Le Groupe des Idylles-Asclépiade, LS*, p. 498, et « Le hallier, bien qu'il soit rempli de sombres voix./ Quoiqu'il ait des rochers où l'aigle fait son aire,/ N'est jamais envahi par l'ombre qui s'accroît/ Au point d'être sinistre et de n'avoir plus droit/ À la nudité de Néère. » *Le Groupe des Idylles-Moschus, LS*, p. 500.
- 3 « La forêt surgit ; l'arbre superbe/ Fouille le globe avec une hydre sous ses pieds ;/ La racine effrayante aux longs cous repliés,/ Aux mille becs béants dans la profondeur noire,/ Descend, plonge, atteint l'ombre et tâche de la boire,/ Et, bue, au gré de l'air, du lieu, de la saison,/ L'offre au ciel en encens ou la crache en poison », *Le Satyre, LS*, p. 419.
- 4 « Les forêts sont le lieu lugubre ; la terreur/ Noire, y résiste même au matin, ce doreur ;/ Les arbres tiennent l'ombre enchaînée à leurs tiges », *Ibid.*, p. 420.
- 5 « À toute heure, on entend le craquement confus/ Des choses sous la dent des plantes ; on voit paître/ Au loin, de toutes parts, l'immensité champêtre ;/ L'arbre transforme tout dans son puissant progrès ;/ Il faut du sable, il faut de l'argile et du grès ;/ Il en faut au lentisque, il en faut à l'yeuse,/ Il en faut à la ronce, et la terre joyeuse/ Regarde la forêt formidable manger. », *Ibid.*
- 6 « Ils sondent l'étendue auguste, chaste, austère,/ Irritée, et, parfois, surprenant le mystère,/ Aperçoivent la Cause au pur rayonnement,/ Et l'Énigme sacrée, au loin, sans vêtement,/ Montrant sa forme blanche au fond de l'insondable./ Ô nature terrible ! ô lien formidable/ Du bois qui pousse avec l'idéal contemplé !/ Bain de la déité dans le gouffre étoilé !/ Farouche nudité de la Diane sombre/ Qui, de loin regardée et vue à travers l'ombre,/ Fait croître au fond des rocs les arbres monstrueux !/ Ô forêt ! », *Ibid.*, p. 421. L'enjambement met l'emphase sur l'importance de la forêt, assimilée à une divinité.

s'explique certes par l'influence du romantisme chez Hugo, mais l'assimilation de l'homme primitif à la sylve s'avère troublante¹ tant elle rappelle la conception aurobindienne de l'humanité suspendue entre la matière et l'esprit. La forêt devient le symbole de cet état, ce qui explique son ambivalence. La sylve renvoie donc à une conception épique de l'espace comme une totalité organique évoluant en résonance avec la collectivité. Cependant le panthéisme et l'idée de totalité sont aussi mis en cause par d'autres espaces comme l'océan.

2) *La mer de la mort*

Présente sur toute la surface du globe à l'instar de la forêt, la mer baigne l'ensemble de la planète sans que l'auteur ne précise outre mesure ses différentes situations géographiques, ce qui participe à l'imprécision et à l'universalité. Elle est positive dans quelques poèmes qui précèdent l'époque moderne : alors qu'elle semble leur complice, elle se révolte contre les impérialismes de Xercès ou de Philippe II et contient les origines de leur défaite². Elle intervient cependant davantage dans les poèmes de la modernité, paradoxalement au moment où l'espace tend à s'abolir. Sa présence suit donc une chronologie inverse à celle de la forêt, de la montagne ou de la ville qui apparaissent moins après le XVIII^e siècle. Après avoir été une figure de la rébellion contre le totalitarisme, l'étendue marine exprime les tendances archaïques et délétères de l'homme. Elle révèle en outre une certaine hostilité de la Nature envers l'être humain, que l'on peut en partie rapprocher de celle que manifeste la forêt. Néanmoins la mer est beaucoup plus malveillante que les bois, même si elle partage son ambivalence. Dans *Océan*, le lecteur peut d'abord admirer son irréductibilité, déjà remarquée dans *La Rose de l'infante* ou *Les Trois Cents*. Plusieurs oxymores la font ensuite osciller entre majesté, absolu et épouvante³. Puis l'ambivalence cède la place à une négativité absolue, conformément à l'image qu'en donnent les autres textes de la modernité. Cette négativité totale s'exprime de plusieurs façons. L'étendue marine est tout d'abord

1 « L'Être est d'abord moitié brute et moitié forêt ;/ Mais l'Air veut devenir l'Esprit, l'homme apparaît. », *Ibid.*, p. 422.

2 « Alors ce dieu, qu'adore et que sert la Fortune./ Mouvante comme lui, créa Léonidas./ Et de ces trois cents coups il fit trois cents soldats./ Gardiens des monts, gardiens des lois, gardiens des villes./ Et Xercès les trouva debout aux Thermopyles. », *Les Trois Cents*, *LS*, p. 76. Dans *La Rose de l'infante*, l'agitation du bassin préfigure la défaite de l'Invincible Armada dans les flots rageurs. Cependant la duègne attribue cette rébellion des éléments au vent : « Le bassin semble plein de colère ;/ Lui, si clair tout à l'heure, il est noir maintenant ;/ Il a des vagues ; c'est une mer bouillonnant ;/ Toute la pauvre rose est éparse sur l'onde ;/ Ses cent feuilles, que noie et roule l'eau profonde./ Tournoyant, naufrageant, s'en vont de tous côtés/ Sur mille petits flots par la brise irrités ;/ On croit voir dans un gouffre une flotte qui sombre./ '— Madame, dit la duègne avec sa face d'ombre/ À la petite fille étonnée et rêvant./ Tout sur terre appartient aux princes, hors le vent. » », *La Rose de l'infante*, *LS*, p. 442-443.

3 « Je suis la vaste mêlée./ Reptile, étant l'onde, ailée./ Étant le vent ;/ **Force et fuite, haine et vie.**/ Houle immense, poursuivie/ Et poursuivant./ Je suis, dans l'ombre étoilée./ La figure échevelée/ De l'inconnu ; (...) **Je suis funeste et salubre** », *Océan*, *LS*, p. 539-540

anthropomorphisée ou animalisée, comme la Mort l'est à travers la figure du ver. Le narrateur des *Paysans au bord de la mer* qualifie par exemple la mer de « méchante » et lui attribue des sentiments de haine¹. *Océan* ou *Les Pauvres gens* l'assimilent à une bête féroce². La mer, transformée en puissance vivante et hostile, devient la grande ennemie de l'homme, si bien qu'elle lui adresse une véritable déclaration de haine dans *Océan*. Sa malveillance justifie sa nature mortifère, assez proche de celle du ver.

Le lien de la mer avec la mort évoque, dans une moindre mesure, la dimension psychopompe que Dutt lui attribue. Mais il rappelle surtout la façon dont Prasād dépeint l'immensité amère, puisqu'au début de *Kāmāyanī*, elle apparaît comme une puissance négative et destructrice. Cependant elle représente aussi le signe de la providentialité śivaïque, et a donc une dimension sacrée absente chez Hugo. En effet, à la fin d'*Océan*, l'homme annonce que la mer cessera toute malveillance et s'intégrera dans l'harmonie du monde humain³. Comme l'être humain, elle se situe en-dehors et en-dessous de Dieu dans l'échelle hiérarchique des êtres. Cette idée s'exprimait déjà au début de *La nuit ! la nuit ! la nuit !...*, où la mer communiait avec l'homme et les éléments dans un même *Miserere* voué à obtenir la clémence divine⁴. Victor Hugo semble ici adopter une forme de conception animiste du monde, qui s'oppose au panthéisme privilégié par les auteurs indiens. L'océan et Dieu ne se confondent pas, contrairement à ce que Prasād décrit dans *Kāmāyanī*. Ils sont bien distincts, comme l'homme l'est de la divinité. En représentant un espace du péril et de l'agitation extérieur à la transcendance, Hugo montre une mer profondément romantique et européenne. Tout en présentant quelques traits communs avec les textes indiens, elle en diffère donc à cause de la sacralité intrinsèquement liée à l'océan dans la pensée hindoue. Hugo l'oppose toutefois aux montagnes, d'une façon qui rappelle assez les auteurs indiens.

1 « Ah ! cette mer est méchante (...) / L'eau jette des cris de haine / Aux durs récifs », *Les Paysans au bord de la mer*, LS, p. 518, puis 521.

2 Le narrateur évoque « l'océan fauve » ou le « belluaire » de la mer dans *Océan*, p. 538 et p. 546. Il assimile aussi les flots et les bêtes : « Ciel ! être en proie aux flots, c'est être en proie aux bêtes. », *Les Pauvres gens*, p. 649.

3 « Et tu verras sans colère, / Du tropique au flot polaire / Dieu te calmant, / Au-dessus de l'eau sonore, / Se construire dans l'aurore / Superbement / Les progrès et les idées, / Pont de cent mille coudées / Que rien ne rompt, / Et sur tes sombres marées / Ces arches démesurées / Resplendiront. », *Océan*, LS, p. 549.

4 « Et voilà que commence / Le noir de profundis de l'océan immense, / Le marin tremble, aux flots livré ; / Miserere, dit l'homme ; et, dans le ciel qui gronde, / L'air dit : miserere ! Miserere, dit l'onde ; / Miserere ! Miserere ! », *La nuit ! La nuit ! La nuit !...*, p. 488.

B) La verticalité des sommets aux abîmes

1) Les monts vertueux ?

Les montagnes permettent de structurer le monde dans la verticalité, si bien que les hauts édifices créés par les hommes lui sont souvent comparés¹. Elles s'opposent de ce fait à la plaine mais aussi à une autre figure majeure de l'espace hugolien : l'abîme et ses déclinaisons terrestres comme la fosse, le tombeau² – sa forme plus restreinte – ou l'océan. Les flots constituent en effet un double terrestre du gouffre³ et de ses différentes déclinaisons : la nuit dont ils partagent la dimension ténébreuse⁴, le cimetière et la mort⁵. À la fois horizontale et profonde, la mer s'oppose aux hauteurs comme le phare ou le colosse de Rhodes, sommets édifiés par la main de l'homme⁶. Cette antinomie rappelle Prasād : dans *Kāmāyanī*, elle structure en effet l'espace inaugural, clivé entre l'instable mer destructrice d'un côté, et l'abri immuable des montagnes de l'autre. Chez Hugo, on trouve ces dernières sur toute la planète : elles permettent donc d'embrasser une certaine universalité, comme la mer⁷. L'auteur se fonde sur leur principal trait caractéristique – la hauteur –

1 C'est en particulier le cas dans *Les Sept Merveilles du monde* où le narrateur dit de la pyramide : « Elle était là, montagne humaine », p. 189. Les grands édifices parisiens sont aussi rapprochés des sommets dans *Question Sociale* : « Elle n'avait daigné remarquer ces sommets/ Qu'on nomme Panthéon, Étoile, Notre-Dame », p. 711.

2 Le tombeau apparaît dans *La Terre, La Conscience, Sultan Mourad, Le Travail des captifs, La Paternité, L'Épopée du ver, Petit Paul* ou *La Vision de Dante*. Il s'agit donc d'un espace assez récurrent, qui préfigure l'au-delà.

3 « L'abîme ; on ne sait quoi de terrible qui gronde ;/ Le vent ; l'obscurité vaste comme le monde ;/ Partout les flots », *Pleine Mer*, p. 713, ou « Cet abîme obscur qu'effleure/ Le goëland/ Est comme une ombre vivante », *Les Paysans au bord de la mer*, p. 518 ou « Je suis le noir gouffre inculte », *Océan*, p. 539.

4 Les adjectifs 'noir' ou 'ténébreux' reviennent souvent pour qualifier l'océan (« Les constellations, jetant leur lueur pâle/ Jusqu'au **lit ténébreux** de la grande eau fatale », *Les Sept Merveilles du monde*, *LS*, p. 184, ou « Et voilà que commence/ Le **noir** de profundis de l'océan immense. », *La nuit ! La nuit ! La nuit !...*, p. 488, ou « Et dehors, blanc d'écume,/ Au ciel, aux vents, aux rocs, à la nuit, à la brume,/ Le sinistre Océan jette son **noir** sanglot. », *Les Pauvres gens*, *LS*, p. 646.) Par conséquent Hugo représente souvent la mer de nuit et dans la tempête, jusqu'à assimiler les deux : « Un esprit qui viendrait planer là, ne pourrait/ Dire, entre l'eau sans fond et l'espace sans borne,/ Lequel est le plus sombre, et si cette horreur morne,/ Faite de cécité, de stupeur et de bruit,/ Vient de l'**immense mer** ou de l'**immense nuit**. », *Pleine Mer*, *LS*, p. 713.

5 « L'onde, linceul ; le ciel, ouverture de tombe », *Ibid.* Dans *Le Cimetière d'Eylau*, le cimetière est comparé à la mer : « Un cimetière sombre, avec de blanches lames,/ Cela rappelle un peu la mer. », p. 608.

6 Ces derniers la contemplant de haut dans *Les Sept Merveilles du monde* : « Le sinistre océan grondait au-dessous d'elles (...) La haute majesté d'un phare inébranlable/ À la solidité des montagnes semblable,/ Présent jusqu'à la fin des siècles sur la mer » p. 183. La comparaison du phare avec la montagne montre l'opposition verticale. Le colosse de Rhodes s'adresse directement à la mer : « Ô mer, et je suis grand sur mon socle divin/ De toute ta grandeur rongéant mes pieds en vain (...) Je suis enraciné dans le crâne du monde,/ Comme le mont Ossa, comme le mont Athos », p. 188. Ce rapprochement entre l'océan et le gouffre explique que la mer s'oppose au ciel dans le diptyque *Pleine Mer/ Plein Ciel*, ce dernier étant un autre avatar de la verticalité.

7 Cependant Hugo donne un nom à ces montagnes et crée l'universalité en les situant sur l'ensemble de la planète, contrairement à la mer à qui il ne donne pas de nom. Même s'il représente essentiellement les Pyrénées (*Le Cid Exilé, Le Jour des rois, Le Petit Roi de Galice, Masferrer*, etc.), les Alpes (*Le Régiment du Baron Madruce* ou *Les Montagnes*), et l'Olympe (*Le Titan, Le Satyre, Les Géants, aux dieux*), il évoque également des montagnes comme Galgala (*Le Travail des captifs*), le mont Savo en Scandinavie (*Le Parricide*), le Momotombo en Amérique du Sud (*Les Raisons du Momotombo*). L'Himalaya lui-même apparaît à la faveur d'une comparaison au Mont Blanc : « Le Mont-Blanc qui ne dit qu'à l'Himalaya : Frère ! », (*Le Régiment du Baron Madruce*, *LS*, p. 457).

et leur prêle en outre une identité symbolique qui n'a rien à voir avec leur enracinement géographique. Souvent, les montagnes représentent la majesté et la vertu humaine. Le Momotombo personnifié se distingue par sa sage résistance à l'Inquisition. Les Alpes figurent la vertu sublime des anciens temps¹. Cette association entre le mont et le sublime en fait un comparant idéal lorsque l'auteur veut exprimer la grandeur de ses héros : le Géant, le Cid, Welf, ou Napoléon² sont ainsi rapprochés de ces espaces majestueux, au point que dans le cas du Cid ou du Géant ils se confondent avec eux. La montagne contraste donc avec la mer non seulement d'un point de vue vertical mais aussi d'un point de vue symbolique.

Cependant, les sommets ne sont pas uniquement associés aux héros. Ils sont aussi inséparables des crimes des rois ou des brigands. L'Olympe du *Titan* personnifié à lui seul le joug sous lequel les dieux tiennent les hommes³. Le mendiant du pont Crassus ressent cette reponsabilité des monts, puisqu'il les invective et les tient pour responsables du sac de la cité⁴. À l'instar de ce personnage, les rois brigands du *Petit roi de Galice* les perçoivent comme leurs complices et les rabaissent en les qualifiant de recéleurs⁵. Cependant, même si les monts abritent les criminels, ils ne sont jamais le théâtre des atrocités réservées à la plaine, contrairement à la mer qui apparaît comme un lieu de mort. L'organisation verticale du monde se trouve de cette façon préservée. En outre, la double symbolique monts vertueux/ monts complices du mal se justifie par leur nature duelle : ils comportent en effet deux versants, tout comme le Napoléon que décrit Hugo. Cette symbolique ambivalente rappelle la façon dont l'Himalaya dans *Kāmāyanī* constitue d'abord un lieu sublime puis évolue en symbole de l'orgueil ascétique et devient enfin un espace périlleux de l'aventure. Comme Hugo, Prasād articule cette ambivalence avec l'évolution des personnages : les montagnes se transforment en un lieu de paix une fois que Manu a mis fin à son trouble intérieur. Dans *La*

1 « Qui versent sur l'Europe un long ruissellement/ De courage, de foi, d'honneur, de dévouement, Et semblent sur la terre une chaîne d'exemples ;/ Toujours ces monts auront des figures de temples./ Qu'est-ce qu'un peu de fange humaine jaillissant/ Vers ces sublinités d'où la clarté descend ?/ Ces pics sont la ruine énorme des vieux âges/ Où les hommes vivaient bons, aimants, simples, sages ;/ Débris du chaste éden par la paix habité,/ Ils sont beaux ; de l'aurore et de la vérité/ Ils sont la colossale et splendide mesure », *Le Régiment du Baron Madruce*, LS, p. 463.

2 Le géant : Vu que des plus vieux rocs j'ai passé les vieillesse,/ Et que je n'ai pas moi toutes vos gentillesse,/ Étant une montagne à forme humaine, au fond », *Le Géant aux dieux*, LS, p. 46. Le Cid : Et son faite est un toit sans brouillard et sans voile,/ Où ne peut se poser d'autre oiseau que l'étoile ;/ C'est le Pic du Midi./ L'histoire voit le Cid. », *Le Cid Exilé*, LS, p. 166. Welf : « L'ÉTUDIANT. Parfois aux champs fauchés il reste une cigale ;/ Ainsi cet homme libre est demeuré debout./ LE BOURGEOIS. Oui, ce mont excepté, l'esclavage est partout. », *Welf, castellan d'Osbor*, LS, p. 336. « Hélas ! Tous les Césars et tous les Charlemagnes/ Ont deux versants, ainsi que les hautes montagnes ;/ D'un côté le soleil, et de l'autre la nuit. », *Le Retour de l'empereur*, LS, p. 598.

3 « Une montagne emplit tout l'horizon des hommes ;/ L'Olympe. Pas de ciel. Telle est l'ombre où nous sommes. », *Le Titan*, LS, p. 51.

4 Il les rapproche donc de ses haillons infâmes : « Confrontez-vous. Sentez votre fraternité,/ Ô mont superbe, ô loque infâme ! neige, boue !/ Comparez, sous le vent des cieux qui les secoue,/ Toi, tes nuages noirs, toi, tes haillons hideux,/ Ô guenille, ô montagne ; et cachez toutes deux./ Pendant que les vivants se traînent sur leurs ventres,/ Toi, les poux dans tes trous, toi, les rois dans tes antres ! », *Le Jour des rois*, LS, p. 162.

5 « C'est un vieux recéleur que ce mont formidable ;/ Sinistre, il nous accepte, et, quoi que nous fassions,/ Il cache dans ses trous toutes nos actions », *Le Petit Roi de Galice*, LS, p. 218.

Légende des siècles, elles retrouvent leur grandeur fondamentale après que l'humanité s'est libérée des rois et que le Satyre a fait entendre son chant transcendant.

2) *Mouvements ascendants et descendants*

La verticalité semble de ce fait organiser la symbolique spatiale de *La Légende des siècles*, comme dans *Savitri*. Dans la « Préface de la *Première Série* », Hugo exprime son intention de décrire « l'homme montant des ténèbres à l'idéal », une formule qui évoque presque Aurobindo. L'organisation verticale du monde traverse *La Légende des siècles* et culmine dans le diptyque final de la *Première Série*, *Pleine Mer/ Plein Ciel*. L'auteur privilégie certes les mouvements descendants : dès *La Conscience*, l'intensification du tourment intérieur de Caïn s'énonce par le passage de la tour à la tombe¹. Le régiment du Baron Madruce descend des Alpes². Même si l'ascension semble quantitativement plus rare – elle est entreprise par le Satyre mené de force sur l'Olympe³ ou par l'aéroscaphe de *Plein Ciel*⁴ – elle marque néanmoins de son sceau les poèmes les plus importants du recueil, exprimant le progrès difficile mais irrésistible de l'homme. L'ascension constitue néanmoins l'apanage de la *Première Série*. La *Nouvelle Série* entretient un rapport beaucoup plus compliqué avec la verticalité, et ce dès le poème liminaire, *La Vision d'où est sorti ce livre*.

Au début de ce poème, l'aplomb du mur organise en effet l'espace⁵. Cependant la verticalité est rapidement mise en question par le fait que la muraille se structure en profondeur comme la mer⁶ et qu'elle se compose de « tout ce qui croula »⁷. Le passage des esprits de l'Orestie et de l'Apocalypse détruit la muraille et achève de miner la verticalité⁸. Son effondrement annonce la promesse du ver aux prodiges architecturaux : dans *Les Sept Merveilles du monde*, il leur intime en

1 « On mit l'aïeul au centre en une tour de pierre ;/ (...) Alors il dit : « Je veux habiter sous la terre/ Comme dans son sépulcre un homme solitaire ;/ Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien. »/ On fit donc une fosse, et Caïn dit : « C'est bien ! » », *La Conscience*, LS, p. 26.

2 L'aigle des Alpes s'écrie en les voyant passer : « Ô chute ! ignominie ! inexprimable honte !/ Ces marcheurs alignés, ces êtres qui vont là/ En pompe impériale, en housse de gala./ Ce sont de libres fils de ma libre montagne ! », *Le Régiment du Baron Madruce*, LS, p. 456.

3 « Quand le satyre fut sur la cime vermeille./ Quand il vit l'escalier céleste commençant./ On eût dit qu'il tremblait, tant c'était ravissant ! », *Le Satyre*, LS, p. 413. Après quoi il se met à contempler l'azur.

4 « Il monte, il monte, il monte encore./ Au delà de la zone où tout s'évanouit./ Comme s'il s'en allait dans la profonde nuit/ À la poursuite de l'aurore ! », *Plein Ciel*, LS, p. 844.

5 « Cela montait dans l'ombre ; on eût dit une armée/ Pétrifiée avec le chef qui la conduit/ Au moment qu'elle osait escalader la Nuit », *La Vision d'où est sorti ce livre*, LS, p. 8.

6 « Parfois le mur s'ouvrait et laissait voir des salles./ Des antres où siégeaient des heureux, des puissants », *Ibid.*

7 « Et ce mur, composé de tout ce qui croula./ Se dressait, escarpé, triste, informe. », *Ibid.*, p. 9.

8 « Ce n'était plus, parmi les brouillards où l'œil plonge./ Que le débris difforme et chancelant d'un songe./ Ayant le vague aspect d'un pont intermittent/ Qui tombe arche par arche et que le gouffre attend./ Et de toute une flotte en détresse qui sombre », *Ibid.*, p. 13.

effet de façon récurrente et anaphorique l'ordre de monter¹, mais finit par les avertir que cette élévation culminera en un « sombre écroulement »². Il s'agit pour Hugo de procéder à un renversement de l'ordre établi, un peu comme Aurobindo le fait dans la Nuit ou dans le Mental. Le renversement de la verticalité culmine donc dans la représentation de l'enfer et du paradis, les deux autres pôles verticaux qui structurent le monde, dont l'abîme et la montagne semblent des figurations.

C) *Enfer, paradis et aspatial : l'espace vers l'unité ?*

1) *Le gouffre : un passage vers le paradis*

En représentant l'enfer et le paradis, Hugo dépeint l'ensemble de l'univers et prétend à une totalité spatiale de type épique. Selon la conception commune à l'Inde et à l'Occident, l'enfer consiste dans *La Légende des siècles* en un lieu souterrain, comme chez Dutt et Aurobindo. Cependant, Hugo tranche avec la représentation traditionnelle dans la mesure où l'au-delà hugolien unit l'enfer avec le paradis³. Les espaces surnaturels semblent tout autant coupés du monde. Hugo montre assez peu le chemin emprunté par ses personnages avant d'accéder à ces lieux : seul le Titan accomplit un trajet vers les profondeurs⁴. Kanut voyage certes jusqu'au paradis mais s'arrête sur le seuil. Tous deux liés à la divinité, le paradis et l'enfer confinent à l'aspatial et s'organisent grâce à la hiérarchie de la lumière. Dans *La Vision de Dante*, *Le Titan*, *Inferi* ou *Sultan Mourad*, les repères spatiaux s'effacent⁵. Dans *Sultan Mourad*, un grand jour divin règne⁶. Dans *Le Titan* ou *La Vision*

1 « Édifices ! montez, et montez davantage./ Superposez l'étage et l'étage à l'étage./ Et le dôme aux cités ./ Montez ; sous votre base écrasez les campagnes ./ Plus haut que les forêts, plus haut que les montagnes./ Montez, montez, montez ! », *Les Sept Merveilles du monde*, LS, p. 192.

2 « Vous ne faites, palais qui croissez comme un rêve./ Frontons au dur ciment./ Que mettre un peu plus haut mon tas de nourriture./ Et que rendre plus grand, par plus d'architecture./ Le sombre écroulement. », *Ibid.*. L'enjambement et la position finale du « sombre écroulement » mettent l'emphase sur ce groupe nominal.

3 Le paradis est représenté dans *Sultan Mourad* et entraperçu dans *Le Parricide*.

4 Cette absence de trajet peut s'expliquer par le fait que dans *La Légende des siècles*, seuls des morts arpentent les enfers. Dante est instantanément projeté dans l'au-delà, et le narrateur d'*Inferi* décrit les enfers cosmiques sans préambule. On peut cependant considérer que le Titan, emprisonné sous terre, est déjà mort en quelque sorte. Pour des Immortels, sa condition est ce qui se rapproche le plus de la mort. Au contraire, chez Aurobindo, Râma, Aswapati ou Savitri sont bien vivants et accomplissent donc un trajet du monde des vivants à celui des morts.

5 « Et je me réveillai tout à fait ; je n'avais/ Plus rien autour de moi ; la tombe aux durs chevets/ S'était évanouie avec sa voûte sombre./ Et j'étais hors du temps, de la forme et du nombre », *La Vision de Dante*, LS, p. 660 ou « Hors de ce qu'on appelle espace », *Sultan Mourad*, p. 281. « On est dans l'invisible, on est dans l'impalpable. », *Inferi*, LS, p. 468. Le vide apparaît lorsque le titan creuse et découvre le dedans de la terre : « Arrêtez !/ Plus loin n'existe pas. », *Le Titan*, LS, p. 60.

6 « C'est un grand jour divin, regardé dans les cieux/ Par les soleils, comme est le nôtre par les yeux ./ Jour pur, expliquant tout, quoiqu'il soit le problème », *Sultan Mourad*, LS, p. 281.

de Dante, les personnages évoluent d'abord dans l'obscurité¹ mais aboutissent devant une grande lueur, qui, bien qu'aussi terrible que l'abîme, a partie liée avec la divinité². La luminosité inattendue de l'enfer est ambivalente et aurorale, comme celle du paradis, ce qui rapproche fortement les deux espaces. Hugo poursuit son nivellement de la hiérarchie du monde et de la verticalité. De façon surprenante, il semble que le monde forme un tout indivisible.

Cette conception de l'espace évoque Aurobindo et les mystiques indiens alors que, paradoxalement, Hugo témoigne une certaine méfiance à la pensée indienne³. La forme de l'espace ne peut donc tirer son origine de l'influence directe des Hindous : elle semble en fait surtout tributaire du romantisme allemand et de la philosophie de Spinoza dont on a montré la convergence avec certains philosophes indiens⁴. Involontairement, Hugo se rapproche donc en partie de Prasād ou Aurobindo, ce qui engendre parfois un antagonisme similaire entre l'organisation verticale du monde et une structure qui détruit toute hiérarchie, même si Hugo recourt plus fréquemment au premier type. *Le Titan* semble un bon exemple de cette sorte de conflit. Au début du poème, la verticalité de l'Olympe s'oppose à l'abîme dans lequel gît l'exilé⁵. Mais par la suite, la profondeur dans laquelle il s'engage le mène à rencontrer l'absolu, d'ordinaire apparenté aux sommets. Dans ce texte, Hugo semble donc utiliser la hiérarchie haut/ bas afin de mieux l'ébranler ensuite. Cependant, d'autres poèmes comme *La Vision d'où est sorti ce livre* ou *L'Épopée du ver* nuancent ce constat puisqu'ils nivellent la verticalité sans aboutir à l'idée d'un monde indivisible tel qu'on le trouve dans *Le Titan*.

1 « Où dans l'obscurité l'obscurité se fond ;/ Point d'escalier, de pont, de spirale, de rampe ;/ L'ombre sans un regard, l'ombre sans une lampe ;/ Le noir de l'inconnu, d'aucun vent agité ;/ L'ombre, voile effrayant du spectre Éternité. », *La Vision de Dante*, LS, p. 661.

2 « Ô vertige !/ Ô gouffres ! l'effrayant soupirail d'un prodige/ Apparaît ; l'aube fait irruption ; le jour,/ Là, dehors, un rayon d'allégresse et d'amour./ Formidable, aussi pur que l'aurore première./ Entre dans l'ombre, et Phtos, devant cette lumière./ Brusque aveu d'on ne sait quel profond firmament./ Recule, épouvanté par l'éblouissement. », *Le Titan*, LS, p. 60. « Cette clarté semblait, à la fois vie et flamme,/ Regarder comme un œil et penser comme une âme ;/ Ce n'était cependant qu'un voile, et l'on sentait/ Derrière la lueur quelqu'un qui méditait. », *La Vision de Dante*, LS, p. 662. « Jour qui terrifierait, s'il n'était l'espoir même,/ De toute l'étendue éclairant l'épaisseur,/ **Foudre par l'épouvante, aube par la douceur.** », *Sultan Mourad*, p. 281.

3 Dans un fragment qui n'a finalement pas été intégré à *La Légende*, il fait dire à un narrateur égyptien : « Avant que nous aimions l'Inde, et que nous soyons/ Tentés par sa nuit, nous qui sommes les rayons ! », *Le Mage et le Brahmine*, Appendice, LS, p. 758.

4 Par exemple dans LACOMBE O, « Spinoza et les philosophies de l'Inde » in *Actes du Colloque Spinoza (Paris, 3-5 mai 1977)*, Paris : Revue de synthèse, 1978, vol. 99, n°89-91, p. 143-149. Hugo cite Spinoza comme une référence dans le fragment du *Conscrit* qui n'a finalement pas été intégré à *La Légende* : « Et que Moïse en sait moins long que Spinoza. », *Le Conscrit*, Appendice, LS, p. 752.

5 « Tandis qu'en haut les dieux, enivrés par Bacchus,/ Mêlent leur joie autour de la royale table,/ Rêve sous l'épaisseur du mont épouvantable./ Les maîtres, sous l'Olympe, ont, dans un souterrain/ Jeté Phtos », *Le Titan*, LS, p. 55. La verticalité se voit grâce à l'opposition du complément circonstanciel « en haut » avec la préposition « sous », reprise par le nom « souterrain » qui forme une paronomase.

2) *L'absolu mis en espace*

Ces poèmes mettent pourtant en place un aspatial qui n'est pas sans rappeler celui qu'Aurobindo ou Prasād établissent dans leurs poèmes. Comme chez Aurobindo, l'aspatial dépend d'un lieu hors de l'espace-temps commun, puisque dans *La Légende des siècles*, il se manifeste souvent dans l'au-delà (paradis ou enfer). Dans *Le Titan* en particulier, le personnage éponyme débouche sur un abîme qui relie la profondeur au sommet et qui ne connaît aucune limitation¹. L'aspatial aboutit donc à une vision synthétique de tous les univers² qui pourrait un peu rappeler l'aspatial de la fusion ou du *darśan* [vision] si l'être se fondait avec l'espace, ce qui n'est pas le cas dans *Le Titan*. Le clivage entre sujet observé et sujet observant, caractéristique de la pensée occidentale, persiste dans ce poème qui privilégie une conception totalisante et universaliste – au sens des Lumières.

Chez Hugo, l'aspatial n'existe pas de la même façon que chez Aurobindo et Prasād, puisque la totalisation s'effectue de façon différente, même quand elle abolit le clivage entre sujet observant et sujet observé. Dans la *Première Série*, à la fin du *Satyre*, le faune manifeste en effet sa divinité en se fondant avec l'univers. Tout d'abord il grandit de façon démesurée. L'espace entre en lui : comme Śiva ou comme la Mère, les forêts deviennent sa chevelure, les fleuves ruissellent de ses hanches, ses difformités se transforment en montagnes et des étoiles luisent dans sa poitrine³. Cette dernière image en particulier évoque fortement les *darśans* [visions] représentés par Aurobindo et Prasād, puisque chez l'un les yeux de la Mère deviennent des astres, alors que chez l'autre, Śiva transpire des planètes. Cependant, l'aspatial formé par la transfiguration du Satyre diffère de celui qu'Aurobindo et Prasād mettent en scène. En effet, chez ces deux auteurs, le corps de la divinité se superpose à l'espace, ce qui le brouille totalement. Au contraire, chez Hugo, le monde se fond dans l'organisme du Satyre, ce qui rappelle plutôt les créatures cosmogoniques dont l'être totalise l'univers avant sa fragmentation⁴. Même si l'univers perd ses repères habituels, l'espace persiste toujours, si bien que l'univers recréé dans le corps du Satyre se distingue de l'aspatial. Le faune devenu monde représente un espace de la totalité, de la reconstruction du monde qui a été

1 « Des profondeurs qui sont en même temps sommets (...) / Ces blancheurs sont des lacs de rayons ; ces nuées / Sont des créations sans fin continuées ; / Là plus de rives, plus de bords, plus d'horizons. », *Le Titan*, LS, p. 61.

2 « Des millions d'enfers et de paradis flottent, / Éclairant de leurs feux, lugubres ou charmants, / D'autres humanités sous d'autres firmaments. / Où cela cesse-t-il ? Cela n'a pas de terme. », *Ibid.*

3 « Tout en parlant ainsi, le satyre devint / Démesuré (...) L'espace immense entra dans cette forme noire (...) Sa chevelure était une forêt ; des ondes, / Fleuves, lacs, ruisselaient de ses hanches profondes ; / Ses deux cornes semblaient le Caucase et l'Atlas ; (...) / Sur ses flancs palpitaient des prés et des campagnes, / Et ses difformités s'étaient faites montagnes ; (...) / Et des peuples errants demandaient leur chemin, / Perdus au carrefour des cinq doigts de sa main ; (...) / Sa poitrine terrible était pleine d'étoiles. », *Le Satyre*, LS, p. 429.

4 Nous pensons par exemple à la légende nordique du géant Ymir dont le corps forma le monde après sa mort : ses cheveux devinrent les arbres, son sourcil devint Midgard et ses os les montagnes. Son sang donna naissance à tout l'espace liquide.

fragmenté par le début de l'Histoire comme le mur des siècles de *La Vision d'où est sorti ce livre*. Cet espace de la totalité se différencie ainsi des aspatiaux de la fusion ou de la dissolution décrits par Aurobindo et Prasād, même si certains des motifs qui le structurent rappellent *Savitri* et *Kāmāyanī*.

L'ambition totalisante traduite dans *Le Satyre* apparaît aussi dans « *Un poète est un monde...* », qui fait quasiment du poète le réceptacle d'un autre univers, au même titre que le Satyre¹. Le faune ne se transfigure d'ailleurs pas par hasard au moment où il chante l'univers et la condition humaine. L'objectif de Victor Hugo est de recomposer la totalité fragmentée et de décrire l'espace qui en découle. Le Satyre devenu univers ou le mur des siècles avant sa destruction correspondent à des images du recueil, pensé lui-même comme un espace de la totalité. Cet espace de la totalité, qui confine à l'irreprésentable, se rapproche de l'aspatial parce qu'il est dépourvu des repères traditionnels. Sa dimension ineffable se traduit surtout par son rapprochement avec l'au-delà, bien souvent associé au narrateur qui assume un « je » auctorial². Alors que l'espace de la totalité semble se différencier de l'au-delà, les deux sont en fait les faces d'une même médaille. L'espace qui s'établit au-delà des repères traditionnels a donc partie liée avec le divin, comme chez Aurobindo et Prasād.

D) *Espace de l'intériorité : vers un écroulement ou vers la construction d'une intimité ?*

1) *La ville, une protection illusoire*

Même si Hugo tente de recréer l'espace originel de la totalité, il n'en oublie pas pour autant les espaces intérieurs caractéristiques de l'intimité chérie par les romantiques. Or ceux-ci n'apparaissent pas toujours comme des lieux simples et apaisants : ils oscillent souvent entre la paix sécurisante, l'ambition de totalisation et le problème de l'écroulement dû à l'entrée dans l'Histoire. C'est le cas pour la ville, qui est tiraillée entre ces deux derniers pôles. D'un côté, toutes les villes se ressemblent, ce qui oriente l'espace citadin vers la totalisation : la Bagdad de *Sultan Mourad* par exemple, avec ses chaumières et ses arbres, rappelle une cité européenne³. Toutes ses particularités

1 « Un poète est un monde enfermé dans un homme./ Plaute en son crâne obscur sentait fourmiller Rome », « *Un Poète est un monde* », *LS*, p. 586. Cependant, Hugo insiste plus sur leurs personnages que sur la dimension spatiale de l'univers.

2 Dans *La Vision d'où est sorti ce livre*, dans « *Je me penchai...* », ou dans *Hors des temps*, on ne sait d'où parle le narrateur. Il évolue dans une sorte d'aspatial identifié de façon très vague comme « un lieu » (« *Je me penchai...* ») ou « quelque part » (*Hors des temps*).

3 « Un jour, comme il passait à pied dans une rue/ À Bagdad, tête auguste au vil peuple apparue,/ À l'heure où les

sont gommées jusqu'à ignorer l'architecture des demeures orientales – en effet, les maisons irakiennes ne sont en général pas recouvertes de toits de chaume. Hugo utilise en fait un archétype urbain de type médiéval qu'on retrouve dans le monde entier. Les villes se distinguent donc par deux éléments constitutifs : des éléments architecturaux élevés (tours, citadelles etc.) qui les rapprochent des montagnes¹, et la présence de remparts épais². Ce modèle a quelque chose d'universel : il rappelle en partie celui de Sārasvata dans *Kāmāyanī* – même si l'intérieur de la cité de Manu s'organise selon des caractéristiques indiennes propres. Chez Hugo comme chez Prasād l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur se cristallise tout particulièrement autour de la ville séparée du reste du monde et de ses dangers par de hauts murs. Lorsque les enfants de Caïn érigent la première citadelle, celle-ci est censée protéger leur père de l'oeil divin qui symbolise sa culpabilité³. Manu bâtit aussi la cité originelle de Sārasvata afin de s'abriter de sa détresse.

Cependant dans ces deux poèmes, la protection apportée par la forteresse demeure illusoire. Dans *La Légende des siècles*, les remparts s'avèrent des protections chimériques : alors qu'elle abrite de hautes citadelles, la ville devient l'espace de l'écroulement. L'apparition de cités correspond en effet la plupart du temps au récit d'atrocités. Les villes et leurs habitants sont détruits par les dangers venant de l'extérieur (Gur dévastée par le lion dans *Les Lions*, Sienna ravagée dans *Le Comte Félibien* et enfin les différents villages saccagés du *Jour des Rois*). Ces accidents manifestent la fragilité de l'homme jeté dans l'Histoire. Comme Prasād, Hugo fait de la ville un espace de l'écroulement – les cités ravagées de *La Légende des siècles* font écho à Sārasvata détruite. Les deux auteurs partagent le même goût pour la ruine, typique du romantisme. Ils montrent sans fard un état de la ville que Dutt occulte tout en l'annonçant dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, ce qui augure un autre rapport à l'espace. Dans *La Légende des siècles*, les cités semblent en effet plus que d'autres frappées par la tragédie de l'élévation humaine. De fait, les bâtiments ne sont pas les seuls à s'effondrer : la ville est aussi l'espace de l'écroulement de

maisons, les arbres et les blés/ Jettent sur les chemins de soleil accablés/ Leur frange d'ombre au bord d'un tapis de lumière./ Il vit, à quelques pas du seuil d'une chaumière./ Gisant à terre, un porc fétide », *Sultan Mourad, LS*, p. 279.

1 On retrouve cela dans *La Conscience* (« L'ombre des tours faisait la nuit dans les campagnes », p. 26), dans *Les Lions* (« Gur était très-farouche et très-haute », p. 30), dans *Aymerillot* (« Dans les terres, il voit une ville très forte./ Ceinte de murs avec deux tours à chaque porte./ Elle offre à qui la voit ainsi dans le lointain/ Trente maîtresses tours avec des toits d'étain », p. 144), ou dans *Le Jour des rois* (« Et maintenant, maisons, tours, palais spacieux/ Toute la ville monte en lueur dans les cieux. » p. 155).

2 On retrouve cela dans *La Conscience* (« Ils donnèrent aux murs l'épaisseur des montagnes », p. 26), dans *Les Lions* (« Trois lourds barreaux fermaient l'entrée inabordable./ Entre chaque créneau se dressait, formidable./ Une corne de buffle ou de rhinocéros./ Le mur était solide et droit comme un héros », p. 30), dans *Aymerillot* (cf. note précédente), ou dans *Le Jour des rois* (« Après avoir rompu le mur qui la couronne./ Brûlé la belle ville heureuse de Girone », p. 156).

3 « Hénoch dit : « Il faut faire une enceinte de tours/ Si terrible, que rien ne puisse approcher d'elle./ Bâtissons une ville avec sa citadelle./ Bâtissons une ville, et nous la fermerons. »/ Alors Tubalcaïn, père des forgerons./ Construisit une ville énorme et surhumaine. », *La Conscience, LS*, p. 26.

l'homme. L'*ubris* et la barbarie de *La Ville disparue*¹ anticipent le climat délétère de Rome dans *Au Lion d'Androclès*². À l'époque moderne, la violence et le malheur subsistent plus particulièrement dans la rue. L'échafaud s'impose comme le centre de la place de la Grève³. L'enfant de *Question Sociale* est exposée au froid et à la prostitution sur le pavé⁴. Cette vision négative de la ville qui associe ses habitants au malheur est partagée par Prasād. Manu est rattrapé par ce qu'il fuyait comme Caïn, si bien que la ville devient par la suite un lieu de démence dont les habitants commettent mille folies, mille péchés, à l'instar de leur fondateur.

2) *La spatialisation de l'écroulement*

Le motif de l'écroulement mine le recueil. L'espace domestique dans ses différentes déclinaisons (le donjon, la maison) ne demeure pas toujours indemne. Malgré l'épaisseur de leurs murs, la protection bienfaisante qu'ils semblent accorder et leur étroite solidarité avec la montagne, les donjons ne parviennent pas à sauver leurs habitants dans *Welf, castellan d'Osbor* ou dans *La Confiance du marquis Fabrice*⁵. Ces donjons sont donc destinés à la ruine. Cette dernière est d'autant plus spectaculaire qu'ils constituent une forme de verticalité en plus d'un espace intérieur : la tour de Final est dévastée mais elle croulait déjà⁶. Elle préfigure par conséquent le donjon de Corbus, lui aussi en ruines⁷. Même si ces espaces demeurent majestueux et que les échos des vieux

1 « Et cette ville était un lieu plein de démence (...) / Cette ville était gaie et barbare ; ses places / Faisaient par leurs gibets rire les populace / (...) Les marteaux, au dormeur nonchalant odieux, / Sonnaient, de l'aube au soir, sur les noires enclumes ; / Les vautours se posaient, fouillant du bec leurs plumes, / Sur les temples, sans peur d'être chassés, sachant / Que l'idole féroce aime l'oiseau méchant », *La Ville Disparue*, LS, p. 64-65. Alors que ce poème est inspiré du fameux conte breton de la Ville d'Ys raconté entre autres dans le *Barzaz Breizh* d'Hersart de la Villemarqué (1846), les paons ou les marteaux qui sonnent évoquent clairement une ville orientale et rapproche cette cité de Sārasvata.

2 « La boue et l'or régnaient. Dans les cachots profonds, / Les bourreaux s'accouplaient à des martyres mortes. / Rome horrible chantait. Parfois, devant ses portes, / Quelque Crassus, vainqueur d'esclaves et de rois, / Plantait le grand chemin de vaincus mis en croix », *Au Lion d'Androclès*, LS, p. 124.

3 « L'échafaud achevait, resté seul sur la Grève. / La journée, en voyant expirer le soleil. », *L'Échafaud*, LS, p. 527.

4 « L'enfant souffre. Elle était en haillons, pâle, affreuse. / Jolie, et destinée aux sinistres attraites (...) / La ville avec ses tours, ses temples et ses bouges, / Devant son front hagard et ses prunelles rouges / S'étalait, vision inutile », *Question Sociale*, LS, p. 710 et 711. Cependant dans *Guerre Civile* l'enfant sauve son père des périls de la rue et lui permet de rentrer chez lui.

5 « La montagne est l'aïeule et je suis le grand-père. / Le burg sera ton nid comme il est mon repaire. » *Welf, Castellan d'Osbor*, LS, p. 352. Dans *La Confiance du marquis Fabrice*, le donjon semble inexpugnable et enclôt ses habitants dans un univers de paix en adéquation avec eux : « son donjon, c'est son cloître (...) « Ils vont sous les portails et le long des piliers / Peuplés de séraphins mêlés aux chevaliers ; / Chaque statue, émue à leur pas doux et sombre, / Vibre, et toutes ont l'air de saluer dans l'ombre. / Les héros le vieillard, et les anges l'enfant. », p. 316.

6 « Dans quelque grande tour qui lui semble une aïeule, / Et qui mêle, croulante au milieu des buissons (...) À l'angle de la cour, ainsi qu'un témoin sombre, / Un squelette de tour, formidable décombre », *La Confiance du marquis Fabrice*, LS, p. 316.

7 « Le lierre, le chiendent, l'églantier sauvageon, / Font, depuis trois cents ans, l'assaut de ce donjon ; / Le burg, sous cette abjecte et rampante escalade, / Meurt, comme sous la lèpre un sanglier malade ; / Il tombe ; les fossés s'emplissent des créneaux », *Éviradnus*, LS, p. 234-235.

guerriers y résonnent encore¹, ils sont irrémédiablement liés à l'écroulement ou du moins à une verticalité inversée : dans *Gaïffer-Jorge, duc d'Aquitaine*, la hauteur du donjon est éclipsée par la profondeur des douves qui vont jusqu'aux enfers. Dans *Éviradnus*, la majesté de Corbus s'efface devant les oubliettes qui ressemblent à une bouche de l'enfer. Ni l'ancre ni le donjon ne représentent des espaces intimes propres à protéger et à assurer un confort serein à leurs habitants, alors qu'ils constituent des déclinaisons anciennes de la maison². L'écroulement ou la présence de la verticalité inversée les minent, si bien que le motif de la tombe traverse le recueil du début (*La Terre, La Conscience*), à la fin (*La Vision de Dante, Après la bataille, Petit Paul*). Le tombeau constitue souvent un prolongement de l'espace domestique ou urbain dont elle manifeste la promesse d'anéantissement³. Hugo confère à l'espace de son récit une tonalité très pessimiste, que l'on ne retrouve à ce point ni chez Prasād ni chez Dutt. L'apparition du foyer résout cependant cette inquiétude.

3) Réconciliation de l'intérieur et de l'extérieur

Dans *La Légende des siècles*, la maison ou la chaumière semblent débarrassées des enjeux de la verticalité ou de l'écroulement. Comme Prasād qui met davantage en avant la hutte dans *Kāmāyanī*, Hugo privilégie l'habitat humble et simple. La maison représente l'un des espaces récurrents de l'espace moderne, même si elle apparaît à quelques reprises auparavant, sous la forme de la chaumière. Avant l'époque contemporaine, la chaumière est paradoxalement associée aux chevaliers errants⁴, aux justes comme le Cid et aux humbles. Dans *L'Aigle du casque*, une jeune mère, qui implore la pitié de Tiphaine pour Angus, sort d'une chaumière⁵. Cependant, jusqu'à l'époque contemporaine, l'auteur dépeint rarement l'intérieur de la maison⁶. L'ère moderne coïncide avec l'entrée dans l'intimité, ce que montre la constitution d'une véritable dialectique entre l'extérieur et l'intérieur. L'intérieur paisible des *Pauvres Gens* contraste avec la tempête extérieure, la demeure d'où sort l'enfant de *Guerre Civile* détonne avec l'agitation de la rue, et le foyer du

1 « Le vieux burg est resté triomphal et superbe (...) Cette ville a des murs ; pourtant, ce n'est pas d'elle/ Que relève l'antique et noble citadelle ;/ Fière, elle s'appartient ; quelquefois un château/ Est l'égal d'une ville », *Ibid.*, p. 237.

2 Dans le recueil, une seule citadelle fait exception : celle du Cid, qui s'oriente davantage vers la maison du fait de son caractère modeste répété dans plusieurs poèmes (*Le Romancero du Cid, Bivar*), et opposé à la superbe du roi.

3 Le tombeau de Mourad se trouve au cœur de Bagdad : « Ce turbé que Bagdad montre encore aujourd'hui,/ Reçut le sultan mort et se ferma sur lui. », *Sultan Mourad, LS*, p. 284. Les cimetières de *Petit Paul* ou d'Eylau constituent le prolongement de villages. Les cryptes de *La Paternité* ou de *La Confiance du marquis Fabrice* se situent au cœur des châteaux.

4 « Leur seigneurie était tutrice des chaumières », *La Terre a vu jadis...*, *LS*, p. 211.

5 « Une femme, d'un groupe obscur de toits de chaumes,/ Sort, et ne peut parler, les larmes l'étouffant », *L'Aigle du casque, LS*, p. 301.

6 « Leur seigneurie était tutrice des chaumières », *Les Chevaliers Errants, LS*, p. 211.

grand-père dans *Petit Paul* tranche avec le cimetière dans lequel il ne peut entrer. Cependant, l'extérieur peut aussi advenir dans l'intérieur pour le détruire. La mesure sinistre de la malheureuse morte dont Jeannie recueille les enfants n'offre plus d'asile face à la tempête depuis que le trépas y est entré¹. L'abri enchanteur du grand-père, surtout décrit à travers le jardin, *locus amoenus* moderne, change après l'arrivée de la marâtre². L'advenue de l'extériorité dans l'intimité bouleverse et reconfigure ces espaces, ce qui rappelle la fragilité des villes soumises aux invasions. L'intimité semble par conséquent problématique et menacée. Comme Śraddhā, certains personnages hugoliens sont toutefois capables de transcender l'opposition de l'extérieur et de l'intérieur : Jeannie ramène un morceau d'extérieur dans son intimité (les deux orphelins) et l'y intègre immédiatement. L'intimité fragmentée par la sauvagerie de l'extériorité se recompose grâce à la grandeur d'âme des femmes et des enfants.

Ainsi, l'espace de *La Légende des siècles* se structure autour des motifs de la totalisation et de la fragmentation spatialisée par le motif de l'écroulement. Hugo tente de recomposer l'étendue du mur des siècles, de rendre au monde l'harmonie présente dans *Le Sacre de la femme*. Tout porte la marque de cette ambition : la multiplication des espaces mythologiques, typiques de l'épique, la représentation d'espaces que l'on trouve sur toute la planète, la prédominance des espaces verticaux ou profonds. Cette dichotomie ne peut finalement cesser que lorsque l'espace s'abolit, même si l'auteur ne représente pas l'aspatial comme le font les poètes indiens. Par conséquent, chacune des *Séries* s'achève sur la vision de cet aspatial qui reconfigure tout – la *Nouvelle Série* s'ouvre d'ailleurs aussi sur ce même espace, à la seule différence qu'il devient rapidement celui de la fragmentation avec l'écroulement du mur des siècles. *Hors des temps*, *Abîme* ou *Ô Dieu...* dépeignent tous une aire dépourvue de repères spatiaux et liée à Dieu. Ce dernier devient en définitive un espace qui englobe tout, à l'instar du Satyre, dans *Abîme* ou *Ô Dieu...* La manifestation ultime de sa présence dans l'immanence permet de conférer une dimension providentielle à cet espace qui subit tout au long du recueil l'écroulement et la recomposition.

Ainsi, Michael Madhusudan Dutt, Jaysankar Prasād, Sri Aurobindo et Victor Hugo

1 La maison de Jeannie est chaleureuse même si elle est pauvre : « Il est nuit. La cabane est pauvre, mais bien close./ Le logis est plein d'ombre, et l'on sent quelque chose/ Qui rayonne à travers ce crépuscule obscur./ Des filets de pêcheur sont accrochés au mur./ Au fond, dans l'encoignure où quelque humble vaisselle/ Aux planches d'un bahut vaguement étincelle,/ On distingue un grand lit aux longs rideaux tombants./ Tout près, un matelas s'étend sur de vieux bancs./ Et cinq petits enfants, nid d'âmes, y sommeillent./ La haute cheminée où quelques flammes veillent/ Rougit le plafond sombre, et, le front sur le lit./ Une femme à genoux prie, et songe, et pâlit./ C'est la mère./ Elle est seule. Et dehors, blanc d'écume,/ Au ciel, aux vents, aux rocs, à la nuit, à la brume./ Le sinistre Océan jette son noir sanglot. » Celle de la morte est dépourvue de lumière, de feu et ne constitue plus un abri face à l'extérieur : « Une sombre mesure apparaît décrépite ;/ Ni lumière, ni feu ; la porte au vent palpite (...) / Du noir logis muet au bord des flots grondants./ L'eau tombait du plafond comme des trous d'un crible », *Les Pauvres gens*, LS, p. 647.

2 « Sa chambre lui semblait quelque chose de noir (...) La maison lui semblait sans jour et sans fenêtre », *Petit Paul*, LS, p. 707.

recomposent l'espace épique et le font entrer dans une forme de modernité. Ils réutilisent certes tous des espaces topiques définis par leurs traditions respectives mais ils ne le font pas servilement et en infléchissent les motifs de façon à servir leur propos. Tout d'abord, ils réinvestissent l'espace mythologique : ils le font entrer dans l'Histoire (Hugo), le réduisent à l'essentiel (Prasād), le dilatent de façon à englober la Terre (Aurobindo, Hugo) ou à créer de nouveaux lieux (Dutt). Ils leur assignent aussi des destins différents : il s'agit de traduire en termes spatiaux la tragédie de l'homme pris au filet de la fatalité (Dutt), tiraillé entre la matérialité et la divinité (Aurobindo, Hugo), confronté à son incomplétude (Prasād). Les différents éléments qui structurent leurs espaces – la mer, les montagnes, la ville, la forêt – ont maintes fois été représentés dans les différentes traditions, jusqu'à devenir des lieux topiques. Mais les poètes les transforment en autant de symboles de ces enjeux.

Dans leur quête de sens et de divinité, les auteurs privilégient essentiellement des espaces de la marge et de l'aventure. Chez Hugo, Prasād ou Dutt, l'océan est lié à la mort et à la destruction, mais il permet aussi l'accès au divin ou à l'au-delà chez les deux derniers, alors que chez Hugo, il servira de fondation à la Babel morale. La forêt apparaît dans les quatre œuvres comme un lieu excentré, loin de la civilisation. Elle devient par conséquent tour à tour un refuge idyllique (Hugo, Aurobindo, Dutt), un lieu de réunion avec le divin (Hugo, Aurobindo, Dutt), ou un endroit effrayant et périlleux (Hugo, Dutt). Les montagnes, demeure des dieux dans la mythologie indienne et chez Dutt, connotent le sublime mais aussi le danger et l'égoïsme à cause de leur isolement (Prasād, Hugo). Chez la plupart des auteurs, l'espace extérieur est donc conçu comme ambivalent, ce qui fragilise l'adéquation entre l'homme et l'espace pourtant typique de l'épopée.

Quoique la ville ne soit pas un espace de la marge, elle occupe une place centrale dans *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, *Kāmāyanī* ou *La Légende des siècles*, mais plus anecdotique dans *Savitri*. Laṅkā, Sārasvata et les différentes cités représentées par Victor Hugo incarnent la précarité de la condition humaine en étant condamnées à la destruction et à l'agression par l'extérieur. Elles traduisent la prépondérance accordée à l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur par ces trois auteurs : leurs espaces sont sans cesse menacés par l'invasion. Même les lieux de l'intimité, peu dépeints par Dutt, posent problème, alors que les auteurs plébiscitent l'habitat simple et humble de la hutte ou de la chaumière. Certes, les personnages féminins et positifs arrivent à en faire des lieux bienfaisants mais le héros n'y trouve pas toujours sa place (Prasād), voire n'y est pas continûment à l'abri (Hugo ou Dutt¹). Aurobindo n'accorde, lui, qu'une importance assez relative à cette dialectique qu'il choisit d'abolir afin de montrer la non-dualité. Cependant il prend acte du problème de l'intimité et transforme de ce fait la maison en comparant ce qui, tout en traduisant

1 Sītā raconte comment elle se fait enlever par Rāvaṇa alors qu'elle est seule dans sa hutte.

l'idée d'une unité apaisante de l'univers, révèle le risque d'enfermement, de sclérose ou de misère. Ce questionnement de l'intimité par le prisme de l'espace ancre l'épique dans une dimension profondément moderne, de même que l'ambivalence revêtue par les différents symboles spatiaux. La simple adéquation épique entre l'homme et l'espace a été rompue. Elle devient l'objet du récit qui tente de la renouer avec succès (Prasād, Aurobindo, Hugo) ou en vain (Dutt).

L'entrée de l'homme dans l'Histoire (Prasād, Hugo) ou dans la matérialité (Aurobindo) a en effet rompu la concorde. Chez Prasād, la présence de la divinité dans l'immanence recompose d'elle-même l'univers. Chez Aurobindo, les héros luttent et doivent arpenter des univers afin de mettre en lumière cette immanence pourtant évidente dans le voisinage de Savitri. Chez Hugo, Dieu semble trop lointain pour cela, c'est donc au livre de recomposer l'harmonie. Leurs espaces s'organisent en définitive autour de la question de la totalisation, centrale dans l'univers épique. Cependant, ils la problématisent beaucoup plus que ne le fait la tradition, comme le montre la comparaison avec Dutt. Ce dernier conserve en effet une approche classique de cette question : il se contente de montrer la totalité du cosmos, de l'enfer aux demeures divines. Certes, Aurobindo et Hugo font de même et décrivent les différentes sphères ou espaces du cosmos, selon la perspective traditionnelle. Toutefois ils complexifient cette approche en mettant la totalisation au cœur de l'intrigue et de l'espace, si bien qu'ils développent l'aspatial, un espace coupé des repères habituels et absent de *Poème de l'assassinat de Meghanāda*.

Prasād, qui ne cherche pas à montrer la totalité du cosmos, fait également advenir cet aspatial grâce aux *darśans* [vision] de Śiva. L'aspatial représente dans *Savitri*, *Kāmāyanī* et *La Légende des siècles* l'interstice de la communion avec la divinité et la possibilité de la totalité, même s'il a des caractéristiques différentes chez Hugo et chez les auteurs indiens. Provenant des traditions mystiques hindoues et européennes, l'aspatial a sans doute été rarement aussi développé que sous la plume de ces auteurs, particulièrement Aurobindo qui l'organise en types. Ceci montre que la question de la totalité épique se problématise et s'actualise à travers la mise en cause de la verticalité. Cette dernière tend certes à mettre les espaces sur le même plan et à affirmer l'unité du monde, surtout dans les œuvres indiennes. Mais elle peut aussi impliquer une fragmentation (Hugo, Aurobindo), détruisant la totalisation. Dans la mesure où la verticalité est l'un des repères spatiaux traditionnels les plus utilisés dans les univers épiques, l'introduction du motif de l'écroulement ou du renversement (Aurobindo, Prasād, Hugo) ruine l'adéquation de l'homme avec le monde, ce qui fait entrer l'espace épique dans un réseau de questionnements modernes.

Deuxième Partie : La refondation de la figure du héros

Dans les écrits traitant du genre épique, une attention toute particulière est apportée au héros depuis Aristote. Selon ce dernier, les caractéristiques du héros et le type d'actions qu'il entreprend définissent en effet l'épopée, au même titre que le niveau de langue ou la longueur¹, si bien que pendant très longtemps l'épopée a été nommée « poème héroïque » en français, en anglais ou en italien². Par la suite, le genre a évolué, ce qui a entraîné de multiples débats sur l'unité, sur la durée du récit, sur la matière dont il faut tirer l'histoire, sur sa dimension morale³... Mais en dépit de ces désaccords, les théoriciens se sont toujours accordés sur la nature sublime du héros et sur certaines de ses caractéristiques : il est issu des plus hautes sphères de la société, se distingue du commun des mortels⁴ et accomplit des exploits guerriers⁵.

En Inde, Daṇḍin ou Bhāmaha (VI^e ou VII^e siècle), les fondateurs de la théorie poétique indienne, affirment que la figure du héros permet en partie de distinguer le *mahākāvya*⁶ des autres poèmes, ce qui rappelle Aristote. Selon eux, le *mahākāvya* doit en effet relater les qualités et l'érudition du protagoniste, résumer son lignage, narrer ses prouesses, conter sa victoire sur un ennemi. Le *mahākāvya* est donc centré sur le héros⁷. Or ce dernier rappelle le héros épique défini

- 1 « L'épopée s'apparente à la tragédie en tant qu'elle est une imitation d'hommes nobles à l'aide du mètre, mais elle en diffère en ceci qu'elle utilise uniformément le même mètre et qu'elle est un récit. Une autre différence réside dans la longueur : la tragédie s'efforce le plus possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne la dépasser que de peu, alors que l'épopée est sans limite dans le temps », ARISTOTE, *La Poétique*, Paris : Les Belles-Lettres, 1997, Coll "Classiques en poche", p. 20-21.
- 2 Cf. par exemple le titre de l'ouvrage du Tasse : *Discorsi del poema heroico* du Tasse. Le Bossu, qui préfère intituler son œuvre *Traité du poème épique*, glose sur ce nom en disant qu'il s'agit d'une erreur d'interprétation des écrits des Anciens. Enfin, en Angleterre des critiques comme Joseph Warton évoquent « the heroic poem » (« A Dissertation on the Nature & Conduct of the Aeneid », *Works of Virgil*, 1753).
- 3 Nous récapitulons en les synthétisant de façon un peu grossière les différents sujets qui ont été l'objet de querelles théoriques à partir de la Renaissance en Europe, aussi bien en Italie qu'en Angleterre ou en France. Cf. SWEDENBERG H.T, *The Theory of the Epic in England : 1650-1800*, [1944], Berkeley : University of California Press, 1944, 416 p.
- 4 « L'épopée au contraire réclame une vertu éminente dans ses personnages, qui sont appelés héroïques à cause de la vertu héroïque. », LE TASSE, *Discours de l'art poétique*, Paris : Aubier, 1997, p. 85. Cependant, les théoriciens ont débattu sur la question de sa vertu : pour Boileau et Le Bossu par exemple, qui analyse longuement le caractère d'Achille, il ne doit pas obligatoirement être vertueux. Cependant, Le Bossu affirme que le héros se distingue du commun des mortels parce qu'il est fils de dieux.
- 5 Pour un certain nombre de théoriciens de la Renaissance au XVIII^e siècle comme les Italiens Minturno et Trissin ou les Français Le Bossu, Scudéry, Desmarests, le poème doit traiter de la guerre, si bien que, logiquement, le héros accomplit des exploits guerriers. En 1716, le critique anglais Blackmore prend acte de ce constat, qu'il nomme même « maxime » et appelle à l'évolution du héros épique : « It is evident that none of these Criticks have enquir'd into the Grounds and Foundation of this Maxim, That the Hero must be always a fighting, or at least, an active Person », Blackmore, *Essays upon Several Subjects*, I, 1716, p. 50, (cité dans SWEDENBERG H.T, *The Theory of the Epic in England : 1650-1800*, p. 320).
- 6 Rappelons que de nombreux auteurs et critiques sanskrits ont vu suffisamment de points communs avec l'épopée pour ériger le *mahākāvya* en double de cette dernière, et nommer les textes épiques en général des *mahākāvyas*.
- 7 « After having first placed the *Nāyaka* by extolling his ancestry, prowess, knowledge etc., do not narrate his destruction [Après avoir d'abord présenté le héros en exaltant son lignage, ses prouesses, son érudition, le poète ne conte pas sa destruction] », BHĀMAHA, *Kāvyaḷānkāra*, Delhi : Motilal Banarsidass, 1991, trad. de N. Śastry, p. 8-9. « After describing the lineage, prowess and scholarship etc., of even the enemy, depiction of the excellences of

par les théoriciens européens. D'après Daṇḍin, il s'agit en effet d'un être grand et généreux, dont les différentes activités prouvent qu'il appartient aux castes les plus élevées de la société¹. Quelques siècles plus tard, le poète et critique Viśvanātha (XIV^e siècle) confirme cette description en affirmant que le héros est « caractérisé par la fermeté et la générosité de son cœur ». « Vertueux », il descend d'une noble lignée de dieux ou de *kṣatriyas*². Cette ressemblance entre le héros du poème épique et celui du *mahākāvya* explique sans doute partiellement que les critiques et auteurs indiens aient assimilé ces deux genres au XX^e siècle. Elle souligne en outre l'importance du héros dans l'épopée et le *mahākāvya*.

À l'instar d'Aristote et des poéticiens indiens, de nombreux théoriciens contemporains s'attachent donc toujours à la figure du héros lorsqu'ils tentent de circonscrire les spécificités de l'épopée élargie à des textes du monde entier. Jean Derive, dans son article « Qu'est-ce qu'un héros épique ? », qui prend en compte les textes de plusieurs traditions (*Illiade*, *l'Odyssée*, le *Rāmāyaṇa*, l'épopée d'Antar, l'épopée de Soundjata Keita, etc.) remet en lumière les traits définis par la tradition³. Le héros épique est un être « un peu exceptionnel (par son statut social, par des origines parfois plus ou moins merveilleuses entourant sa naissance ou son ascendance) qui accomplit des exploits dépassant la mesure et de caractère précisément héroïque, c'est-à-dire supposant bravoure et vaillance », (*L'épopée, Unité et diversité d'un genre*, p. 133). Cependant, Derive souligne aussi avec justesse que ces caractéristiques pourraient concerner le héros mythique. Cette remarque nous semble manifester l'importance du héros épique pour la détermination du genre : qu'est-ce qui différencie le héros épique des autres figures héroïques⁴ ?

Afin de répondre à cette question, Derive revient sur la définition générale du héros comme personnage principal d'une œuvre – tout en nuancant ce critère puisque de nombreuses épopées ont des héros collectifs, comme la *Geste des Beni Hilāl* ou le *Mahābhārata*. Il poursuit en citant d'autres éléments définitoires qui peuvent s'appliquer au personnage principal de l'épopée – ses

the hero by his victory over such an enemy is in our opinion also pleasing. [Après avoir décrit le lignage, les prouesses et l'érudition etc. y compris de l'ennemi, la représentation des perfections du héros par sa victoire sur l'ennemi est, à notre avis, aussi plaisante.] », DAṆḌIN, *Kāvyaḍarśah*, Delhi : C.P Gautam, 2008, trad. de V.V Sastrulu et commentaires de Vidyāsāgar, p. 12.

1 D'après Daṇḍin, un *mahākāvya* « a pour héros un être grand et généreux. [It has a great and generous person as the hero] », *Kāvyaḍarśah*, p. 8. Daṇḍin énumère comme activités : les jeux dans le jardin, les jeux d'eau, les conseils de ministres, les envois de messagers ou d'ambassadeurs, les batailles. De plus, le mariage du héros doit permettre d'engendrer des princes, ce qui montre qu'il est de race royale, et sans doute plus particulièrement un *kṣatriya*.

2 « The hero thereof should be a deity or a Kshatriya of noble family, characterized by firmness and generosity of heart. (...) The story, pertaining to some virtuous character... [Le héros doit en cela être une divinité ou un *kṣatriya* issu d'une noble famille. Il doit se caractériser par sa fermeté et sa générosité de cœur. (...) L'histoire, dépendant de quelque personnage vertueux...] », VIŚVANATHA, *The Sāhitya Darpana or Mirror of Composition, A treatise on Poetical Criticism*, Delhi : Motilal Banarsidass, 1994, trad. par J.R Ballantyne et P.D Mitra, p. 265.

3 DERIVE Jean, « Qu'est-ce qu'un héros épique », DERIVE Jean (Dir.), *L'épopée unité et diversité d'un genre*, Paris : Karthala, 2002, Coll. « Hommes et sociétés », p. 133-146.

4 Derive essaie de le différencier du héros mythique, Madélnat du héros tragique, Mori des héros du mythe et de la *romance* etc.

exploits, sa vaillance – mais tempère les *topoi* de l'origine et l'enfance fabuleuses en citant El Hadj Omar, le protagoniste de l'épopée toucouleur, ou les héros de chansons de geste, Guillaume et Roland. Il décrit finalement le héros épique comme un membre des sphères dirigeantes de la société, qui partage les qualités sublimées des membres de sa communauté. Il vit et agit en rapport étroit avec cette dernière. Exemplaire, il apporte aux siens une réponse positive à leurs préoccupations ou à un état de crise. Au contraire du héros mythique, personnage atypique et transgresseur, il rétablit l'ordre social. Il croise enfin le chemin de divers êtres surnaturels qui l'éprouvent ou le justifient. Le sublime, les glorieuses actions et la dimension collective déterminent ainsi le héros épique.

La définition du héros épique semble donc aisée dans un premier temps. Mais c'est sans compter sur la complexité et la diversité des épopées. Comme à l'époque où les poètes débattaient des caractéristiques du poème héroïque, les critiques modernes se contredisent. Malgré le consensus qui affirme le sublime du héros et de ses actions, d'autres caractéristiques posent problème. Daniel Madélénat, qui examine la spécificité du héros épique par rapport à celle du héros tragique souvent issu de la même sphère ou de la même matière mythique, explique que le héros épique est lucide quant à la finalité de son action. Il résout les difficultés au lieu d'en créer pour sa communauté. Il connaît donc le succès dans sa quête, contrairement au héros tragique¹. Masaki Mori s'oppose à cette conception. Selon elle, le héros épique, fondamentalement lié à la question de la mortalité, est toujours un condamné, à l'opposé du héros de *romance* et du héros mythique². Comme à l'époque classique, les traits définitoires du héros épique continuent à poser problème.

Le héros épique semble *a priori* insaisissable, si bien que les tentatives de définition abondent, particulièrement dans la critique anglo-saxonne. Certains chercheurs ont établi une typologie qui correspond aux diverses épopées répertoriées³. Or cette classification ne va pas sans poser problème puisqu'elle remet en cause plusieurs des caractéristiques de l'épopée couramment admises. Par exemple, dans *Epic and Empire*, David Quint distingue plusieurs sortes de héros : le héros virgilien et le héros homérique. Le premier type, le héros de l'empire, qu'on retrouve chez Le Tasse ou Camoëns, s'oppose à Ulysse ou à Achille, parce qu'il fait passer le devoir avant le désir individuel et les buts historiques avant le moment présent⁴. Il est donc dépourvu d'individualité,

1 MADÉLÉNAT Daniel, *L'Épopée*, [1986], Paris : Presses Universitaires de France, 1986, Coll. "Littératures modernes", 264 p.

2 MORI Masaki, *Epic grandeur : toward a comparative poetics of the epic*, [1997], Albany : State University of New York Press, 1997, Coll. "SUNY series. The margins of literature", XIII-261 p. Cependant elle ne semble pas répondre en particulier à Daniel Madélénat, qui ne figure pas dans sa bibliographie. Plusieurs autres chercheurs reprennent ce lien du héros épique à la mortalité et au tombeau : David Quint dans *Epic and Empire* (1993) et Judith Labarthe dans *L'Épopée* (2006), qui le développe davantage.

3 Les concepts d'épopée primaire et d'épopée secondaire, fondés pour Bowra, supposent par exemple des types de héros différents.

4 « As opposed to the wandering Odysseus and the rebellious Achilles, the hero of empire became an executive type

contrairement aux héros homériques qui exprimeraient souvent leur caractère personnel au détriment des autres personnages¹. Or, cette affirmation pose problème. En effet, selon Masaki Mori, Daniel Madélnat ou Jean Derive, l'action à but collectif du protagoniste en fait un héros épique. Mori va plus loin en expliquant qu'un héros qui agit par dessein personnel ne peut pas être épique². La théorie de Quint contredit pourtant cette définition moderne et consensuelle. Elle laisse supposer qu'Achille et Ulysse, les parangons du modèle depuis des siècles, ne seraient en définitive pas des héros épiques, parce qu'ils agissent de façon égoïste – ce qui ne peut être nié, surtout dans le cas d'Achille. Ces sujets de désaccord mettent en lumière les points de tension soulevés par le héros épique et son évolution. Son individualité, sa sujétion aux enjeux communautaires, son exemplarité, mais aussi son lien à la mort, à la guerre et au tragique font difficulté. À partir du XIX^e siècle, le héros, pour peu qu'il existe, devient par conséquent problématique, comme le montrent fort bien les travaux de Delphine Rumeau, les ouvrages dirigés par Saulo Neiva ou les livres publiés à l'occasion du programme de l'agrégation sur les formes modernes de l'épique³.

Contrairement à un certain nombre de poèmes (*Les Feuilles d'herbe* de Whitman, *Le Chant Général* de Neruda, *Requiem* d'Akhmatova, *Paysages humains* d'Hikmet, etc.) analysés dans ces études, les œuvres indiennes de notre *corpus* sont toutes structurées autour de héros clairement identifiables. *La Légende des siècles*, à l'opposé, ne comporte pas de héros au sens traditionnel du terme. Une multitude de figures héroïques habite le recueil, ce qui anticipe les poèmes de Whitman, Neruda, Glissant, Akhmatova... En dépit de cette différence, les figures héroïques de Dutt, Prasād,

who places duty over individual desire, the goals of history over the present moment. [À l'opposé du vagabond Ulysse et du rebelle Achille, le héros de l'empire est devenu un type exécutif qui place le devoir au-dessus du désir individuel et les buts de l'histoire au-dessus de l'instant présent.] », QUINT David, *Epic and empire : politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton : Princeton University Press, 1993, Coll. « Literature in history », p. 95.

- 1 « But individuality and selfhood may be beside the point so long as Aeneas has history on his side. The Aeneid then redefines the epic hero, whose heroic virtue now consists in the sacrifice of his own independent will – a will independent from his national mission. [Mais la question n'est pas l'identité individuelle et l'individualité du moment qu'Énée a l'histoire de son côté. *L'Énéide* redéfinit ainsi le héros épique, dont la vertu consiste à présent à sacrifier sa propre volonté personnelle si elle est indépendante de sa mission nationale.] », *Ibid.*, p. 83. Quint argumente de façon assez convaincante en opposant les sacrifices nécessaires à la communauté de Palinure ou de Didon aux aventures d'Ulysse, seul survivant de son équipage, ou à celles d'Achille qui fait mourir nombre de ses camarades à cause de son égoïsme. Cependant, la dimension collective d'Achille se situe sans doute ailleurs si l'on en croit les travaux de Florence Goyet (*Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, 2006).
- 2 Dans *Epic grandeur : toward a comparative poetics of the epic* (1997), Mori explique par exemple pourquoi Hercule est un héros mythique et pas un héros épique. Certes, il lutte contre la mortalité et explore un vaste espace. Cependant, il agit par nécessité personnelle et non collective. Elle affirme aussi que son histoire n'est pas liée à un événement semi-historique, et ne dépasse pas les frontières de sa vie. (MORI Masaki, p. 51).
- 3 Cf. les conclusions sur le héros tirés dans les divers travaux réalisés sur l'épique moderne ces dernières années : NEIVA Saulo (Dir), *Déclins et confins de l'épopée au XIXe siècle*, Tübingen : G. Narr, 2008, 355 p. NEIVA Saulo (Dir), *Désirs et débris d'épopée au XXe siècle*, Berne : Peter Lang, 2009, 391 p., RUMEAU Delphine, *Chants du Nouveau Monde Épopée et modernité (Whitman, Neruda, Glissant)*, Paris : Editions Classiques Garnier, 2009, 717 p. KACHLER Olivier (Dir.), *Voix épiques : Akhmatova, Césaire, Hikmet, Neruda*, Mont-Saint-Aignan : Publications de l'université de Rouen et du Havre, 2010, 260 p. VION-DURY Juliette (Dir), *Permanence de la poésie épique au XXe siècle*, Paris : SEDES, 2010, 207 p.

Aurobindo et Hugo se structurent autour des mêmes questionnements. Elles présentent un certain nombre de caractéristiques épiques, tout en permettant aux auteurs de dénoncer le canon de l'épopée guerrière. Cette tension aboutit à la création d'un héros tragique, impuissant, voire anti-héroïque. Elle débouche donc sur un effort de renouvellement du héros épique, à travers d'autres modèles héroïques plus pacifiques et plus englobants.

Premier Chapitre : Des héros aux caractéristiques épiques

Même s'ils ne souhaitent pas forcément écrire d'épopées ou s'ils entretiennent des rapports difficiles avec le genre¹, Dutt, Prasād, Aurobindo et Hugo ont pour la plupart des modèles épiques communs – *Illiade*, *Odyssée*, le *Rāmāyaṇa*, le *Mahābhārata*, la *Jérusalem Délivrée*, le *Paradis Perdu*². Or les héros de ces œuvres présentent des caractéristiques conformes à la définition du héros épique donnée par Jean Derive. Il s'agit de guerriers issus des classes dirigeantes et confrontés à la lutte contre leur propre mortalité³. Supérieurs aux membres de leur communauté grâce à leurs qualités ou à leur ascendance divine⁴, ils résolvent avec succès la crise qu'affronte leur groupe et ont donc une dimension collective⁵. L'influence de ces textes façonne les figures héroïques créées par Dutt, Prasād, Aurobindo et Hugo. Cependant, les auteurs privilégient aussi un modèle héroïque différent, inspiré de *La Divine Comédie*, et qui les autorise à représenter des personnages faibles. Au début du récit, Dante est de fait en grand danger de corrompre définitivement son âme. Par la suite, il n'agit pas : il observe et pose des questions. Passif, il suit ses différents guides (Virgile, Béatrice). Il exprime à maintes reprises son effroi et s'évanouit même⁶. Il joue donc plutôt le rôle du protégé que celui du protecteur, traditionnellement lié au héros épique⁷. Le modèle dantesque infléchit la figure du héros vers d'autres valeurs et d'autres caractéristiques, ce qui ne sera pas sans influence sur les protagonistes du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, de *Kāmāyanī*, de *Savitri* et de *La Légende des siècles*.

1 C'est le cas pour la plupart des poètes, plus particulièrement pour Hugo et Aurobindo, cf. introduction. Seul Dutt adhère pleinement au genre.

2 Les auteurs ne connaissaient cependant sans doute pas tous l'intégralité de ces références. Dutt et Aurobindo les avaient certes toutes lues, mais il est peu probable qu'Hugo ait parcouru le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata* – en tout cas sa bibliothèque n'en atteste pas. De la même façon, il est impossible de savoir quelle connaissance avait Prasād de la littérature épique européenne, même s'il lisait des textes européens, traduits ou transposés.

3 Chacune de ces œuvres voit certains de ses protagonistes mourir (par exemple Hector et Patrocle dans *Illiade*, les compagnons d'Ulysse dans *Odyssée*, le singe Vāli ou Daśaratha le père de Rāma dans le *Rāmāyaṇa*, l'ensemble des Kauravas et de leurs alliés ou les fils des Pāṇḍavas dans le *Mahābhārata*, Clorinde dans la *Jérusalem Délivrée*). Les héros eux-mêmes risquent de mourir quantité de fois. Cependant, ce schéma ne correspond pas totalement au *Paradis Perdu*, même si le Fils est un guerrier qui se confrontera à la mortalité.

4 Achille est le fils de Thétis, le Fils celui de Dieu, Rāma est l'avatar de Viṣṇu, les Pāṇḍavas sont nés des dieux Dharma, Vāyu, Indra et Aśvin.

5 Achille et Hector combattent dans les armées de leur groupe. Ulysse met fin au désordre qui règne dans son île par son retour et tente de mener ses camarades à bon port. Rāma et les Pāṇḍavas surtout mettent fin à la surpopulation et exterminent les démons qui accablent la Terre.

6 C'est par exemple le cas dans les troisième et cinquième chants de *l'Enfer*.

7 Virgile rassure par exemple Dante au sujet de Plutus dans le septième chant de *l'Enfer*. Au neuvième chant, il est protégé des Furies par l'ange.

D) Qui sont les héros ?

Mais pour commencer, qui sont les héros ? Chez Hugo, il est impossible de le déterminer, mais dans les œuvres indiennes, ils sont clairement identifiables. Souvent, le titre du poème les désigne comme tels au lecteur avant même qu'il n'ouvre le livre. Le *Poème de l'assassinat de Meghanāda* (*Meghanādabādh Kābya*) dépeint logiquement l'histoire de Meghanāda. *Savitri* s'attache au personnage éponyme. Si on assimile les héros avec les personnages principaux de la narration, Rāma, Lakṣmaṇa et Aswapati peuvent cependant prétendre à ce statut puisqu'ils sont les protagonistes des autres épisodes¹. De même dans *Kāmāyanī*, le conflit intérieur de Manu constitue la véritable intrigue du poème, auquel Śraddhā (Kāmāyanī) donne pourtant son nom. Mais Aswapati, Rāma, Lakṣmaṇa ou Manu pourraient aussi être des *alter ego* du héros². Aswapati balise les chemins qui seront empruntés par sa fille et s'avère moins puissant qu'elle, comme un *alter ego*. Ses aventures ne coïncident cependant jamais avec celles de Savitri. Il s'oppose en cela aux *alter ego* traditionnels tels que Patrocle ou Lakṣmaṇa. Śraddhā et Manu se distinguent quant à eux par leur irréductible altérité : aucun d'eux n'est l'*alter ego* de l'autre³. *Kāmāyanī* et *Savitri* comportent donc deux figures héroïques principales, ce qui les rattache aux modèles du *Paradis Perdu*, de la *Jérusalem Délivrée*, voire du *Mahābhārata*⁴.

Contrairement à Aurobindo et à Prasād, Dutt inscrit plutôt le *Poème de l'assassinat de Meghanāda* dans le paradigme héroïque du *Rāmāyaṇa* et surtout de *Illiade*. Le récit s'organise autour de deux ennemis aussi valeureux l'un que l'autre (Achille et Hector, Rāma et Rāvaṇa), dont l'un est suppléé par un *alter ego* (Patrocle et Lakṣmaṇa). Comme dans *Illiade* et comme dans le *Rāmāyaṇa*, Lakṣmaṇa représente en effet l'*alter ego* de Rāma. Il exécute les missions que son frère lui délègue (escorter Pramīlā, inspecter les troupes, aller chercher les lotus bleus). Il n'agit jamais de son propre chef et ne part que lorsque Rāma l'y autorise⁵. Il accomplit en outre les actes qui

1 C'est plus évident en ce qui concerne Aswapati qu'en ce qui concerne Rāma. Nous y reviendrons dans le chapitre sur les héros problématiques.

2 Nous empruntons cette notion à Philippe Sellier : SELLIER Philippe, *Le mythe du héros*, Paris : Bordas, 1970, Coll. « Univers des Lettres », 207 p. L'*alter ego*, dont la présence est notée dans un certain nombre d'épopées traditionnelles, est un prolongement, un double du héros. Il l'aide, exprime ses sentiments ou accomplit ce qu'il ne peut pas accomplir. Dans *Illiade* ou dans le *Rāmāyaṇa*, Patrocle et Lakṣmaṇa aident leurs compagnons mais ne sont jamais à l'initiative de l'action. Ils accomplissent ce que ne peuvent accomplir leur frère ou leur ami pour des questions d'honneur. Cf. aussi SORO Gabriel, « Le héros épique et son entourage dans *La Chanson de Roland* et dans *Soundjāta* ou l'épopée mandingue » in DERIVE Jean, *L'Épopée : Unité et diversité d'un genre*, op. cit.

3 Nous étudierons cependant plus précisément les figures de Savitri et Śraddhā dans la sous-partie sur l'héroïsme au féminin, puisque leur nature organise un nouveau modèle.

4 Dans le *Paradis Perdu*, la *Jérusalem Délivrée* ou le *Mahābhārata*, on a affaire à des cas d'héroïsme multiple (le *Paradis Perdu* représente à la fois le Fils, Adam et certains anges, la *Jérusalem Délivrée* s'organise autour des figures de Tancrède et de Renaud, les Pāṇḍavas sont les héros du *Mahābhārata* – plus particulièrement Yudhiṣṭhira, Bhimā et Arjuna.) Le *Paradis Perdu* et la *Jérusalem Délivrée* représentent leurs héros les uns après les autres, comme *Savitri*.

5 « O most excellent of Rākṣasas, this servant follows Rāghava's command [Ô le plus excellent des Rākṣasas, ce

pourraient souiller son frère, comme le meurtre de Meghanāda désarmé. Son action complète donc celle du héros, ce qui rappelle le Lakṣmaṇa du *Rāmāyaṇa*, mais aussi, dans une moindre mesure, Patrocle. La répartition héroïque privilégiée par Dutt imite ainsi celle de *l'Iliade* et du *Rāmāyaṇa*. Elle place Lakṣmaṇa en position de sujétion, alors que Prasād et Aurobindo privilégient l'indépendance et le libre arbitre de leurs héros, comme Hugo.

II) Des héros sublimes et guerriers

A) Une noble origine

Malgré cette différence, les figures héroïques du *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, de *Kāmāyanī* ou de *Savitri* comportent plusieurs caractéristiques des héros épiques. Elles appartiennent aux classes dirigeantes de la société et se distinguent par des naissances prestigieuses. Dans *Savitri*, Aswapati vient des sphères supérieures. Il a accepté l'ordalie de la Matière afin de coloniser cette dernière¹. Dans *Kāmāyanī*, Manu devient roi au cours du récit. Bien qu'on ne connaisse pas son origine exacte, il affirme être de race céleste². Aurobindo et Prasād renforcent la prééminence de leurs personnages par rapport à la tradition. Dans le *Mahābhārata*, Aswapati, qui règne en effet sur Shalwa, ne participe en rien de la divinité. Selon les textes anciens, Manu, certes d'origine divine³, ne pouvait être un roi⁴. En transformant son héros en monarque, Prasād modifie le récit originel et met en danger la cohérence de sa narration, puisque le lecteur se demande d'où vient le peuple de Sārasvata, le monde ayant été totalement détruit par le Déluge. Il s'insère de cette manière dans une tradition épique.

Dutt, lui, n'a pas besoin d'inventer une naissance plus prestigieuse à ses personnages. Conformément au *Rāmāyaṇa*, Meghanāda, Rāvaṇa, Rāma, Lakṣmaṇa, sont tous des descendants de rois, voire de dieux⁵. La divinité de Rāma semble en revanche plus problématique, comme l'affirme

serviteur suit les commandements de Rāghava] », *SM*, p. 143, répond-il à Vibhīṣaṇa qui l'encourage à entrer dans la forêt.

1 « His was a spirit that stooped from larger spheres/ Into our province of ephemeral sight./ A **colonist** from immortality. [C'était un esprit qui descendait de sphères plus larges, venu dans notre province à la vue éphémère, un colonisateur natif de l'immortalité] », *S*, p. 22.

2 « *Svayaṃ dev the ham sab* [Nous-mêmes étions tous des dieux] », *Kmī* p. 13.

3 Le Manu qu'on rencontre dans les textes anciens (le *Śatapatha Brāhmana*, le *Bhāgavata Purāṇa*, ou le *Rg Veda*) est, selon les versions l'enfant des dieux Sūrya ou Brahmā.

4 Le Manu de la tradition ne peut pas être roi – tout comme Noé – puisque les hommes ont péri. Il donne naissance à de grands souverains ou, selon les versions, aux sept *ṛṣis* qui transmettront les *Vedas* aux hommes.

5 Dutt ne met pas cette parenté divine en avant mais elle est inhérente à l'intertextualité du poème : selon la tradition, Rāma est un avatar de Viṣṇu. Rāvaṇa est l'arrière-petit-fils de Brahmā. Meghanāda descend donc de ce dieu par son père et du fameux architecte roi des *asuras* Maya par sa mère. Pramīlā est la fille d'un Dānava, donc également la

Clinton B. Seely¹. Le texte conserve un souvenir assez lointain de la nature céleste du protagoniste. Les dieux reconnaissent la supériorité de Rāghava : la vertu de Rāma impressionne tant Śiva qu'il laisse passer Lakṣmaṇa². La divinité de Rāma transparaît toutefois essentiellement à travers les paroles et actions de Lakṣmaṇa. Celui-ci attribue son succès à la bénédiction donnée par son frère : cette performativité de la parole évoque l'omnipotence divine. Pendant son excursion vers le temple, Lakṣmaṇa pense aussi à Rāma comme un croyant invoque son dieu pour s'attacher ses bonnes grâces. Il le nomme donc « Seigneur » (*Lord* dans les traductions anglaises, *Prabhu* dans la traduction hindie) et se qualifie lui-même de « serviteur » (*Servant* dans les traductions anglaises, *Dās* dans la traduction hindie), ce qui renvoie implicitement au lexique des prières. Tous ces indices laissent penser que Dutt transpose fidèlement certains fragments de la tradition qui impliquent la divinité de Rāma. Il n'exprime néanmoins jamais clairement la nature divine de son personnage, contrairement à Aurobindo ou Prasād.

Parmi tous ces rois d'origine divine, les héros hugoliens font exception. Quelques-uns des protagonistes positifs se prévalent certes d'une ascendance noble (le Titan, le Cid, Roland, Fabrice, Welf, Félibien, etc.) mais la plupart du temps, les personnages d'origine royale ou divine semblent plutôt infâmes – pensons aux dieux de l'Olympe, à Gaïffer, à Ratbert, à Sigismond et Ladislas, à Kanut, aux sultans orientaux ou aux infants des Pyrénées. Hugo attribue certes une portée sublime à ses personnages liés au divin (le Titan, le Satyre, Dante, le narrateur...) mais aucun d'eux n'est de naissance céleste ou noble. Hugo privilégie l'héroïsme des humbles, des sans origine comme Jeannie et son époux, Petit Paul ou le mendiant du pont Crassus³. Il est visiblement plus marqué que les auteurs indiens par la pensée chrétienne qui exalte les dominés⁴. Même s'il représente quelques guerriers qui se distinguent par leurs exploits (les chevaliers errants Roland et Éviradnus, le Cid), des personnages qui résistent à l'oppression (Félibien, Elciis, Welf, etc.) ou qui portent des marques

descendante directe de Brahmā.

- 1 C'est du moins ce qu'affirme Clinton B. Seely dans son introduction à sa traduction et dans SEELY Clinton B, « Homeric Similes, Occidental and Oriental : Tasso, Milton and Bengal's Michaël Madhusudan Dutt », in *Comparative Literature Studies*, Pennsylvania State University Press : University Park, 1988, Vol. 25, n°1, p. 35-47.
- 2 Les trois traductions s'accordent là dessus, même si celle de Radice et celle de Gupta semblent insister davantage : « Through your blessing, Lord/ Your royal servant has been successful ! Keeping you humbly in mind, I entered the grove (...) Moon-crested Śiva was on guard at the gate : through the force of your virtue,/ Lord, he made way for me without fighting [Grâce à votre bénédiction Seigneur, votre serviteur royal a connu le succès ! Vous gardant humblement dans mon esprit, je suis entré dans le bois (...) Śiva au front orné du croissant de lune était de garde à la porte : grâce à la force de votre vertu, il me laissa passer sans combat.], *PKM*, p. 169. « *Kṛtakāryya huā yeh cirdās hai/ Āj, in caraṇon ke āśīrvād se Prabho !/ Dhyān kar caraṇon kā van meṃ praviṣṭ ho (...)/ Candracūr svayaṃ dvār ke rakṣak the ; kintu haṭe yuddh ke binā hī ve/ Puṇya ke pratāp se tumhāre.* [Ce serviteur éternel a connu le succès aujourd'hui grâce à la bénédiction de vos pieds, ô Seigneur ! En méditant sur vos pieds j'ai pénétré dans ce bois (...) Śiva au front orné du croissant de lune gardait lui-même la porte, mais il s'écarta sans même combattre, grâce à ton pouvoir sacré.], *MK*, p. 244.
- 3 Nous développerons ce point dans le chapitre sur les héros problématiques.
- 4 Cf. *Le Sermon sur la montagne*, Mathieu 5, ou Mathieu 19 où Jésus explique que le royaume des Cieux appartient aux enfants.

d'élection¹, le sublime reste en effet l'apanage des oubliés de l'épique². Tous ces personnages, y compris les héros qui accomplissent des exploits guerriers, relèvent des humbles : ils sont des enfants (Aymerillot, Roland et Olivier dans *Le Mariage de Roland*) ou des vieillards (Éviradnus, le Cid). *La Légende des siècles* infléchit ainsi le sublime héroïque vers une forme de modernité fondée sur de nouvelles valeurs. Contrairement aux auteurs indiens, Hugo se détache en partie de la tradition épique.

B) Des qualités exceptionnelles

Dutt, Prasād et Aurobindo ne respectent pas uniquement le modèle épique en attribuant une ascendance prestigieuse à leurs héros : ils leur prêtent également des qualités exceptionnelles. Dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, Meghanāda est un vaillant combattant qui fait l'admiration de tous. Les épithètes formulaires qui lui sont associées font toujours référence à sa valeur guerrière³. Invincible, il est le meilleur de son clan. Nul ne peut le défaire, si bien que Lakṣmaṇa doit l'affronter par surprise alors qu'il est désarmé. Le Meghanāda de Dutt ne commet d'ailleurs aucune des vilénies du personnage originel des *Rāmāyaṇas*, qui, en dépit de sa bravoure, demeure entaché par sa déloyauté⁴. Il ne se cache pas dans les airs, invisible, pour percer ses adversaires de flèches. Il ne tue pas une illusion représentant Sītā afin de réduire ses ennemis au désespoir. Sous la plume de Dutt, Meghanāda devient un jeune homme valeureux, loyal et aimant – donc sublime

-
- 1 Daniel par exemple est reconnu par les lions. Félibien se distingue de la masse (« **Seul**, un homme, — on dirait qu'il a près de cent ans/ Et qu'il n'en a pas vingt, et qu'un astre est son âme./ À voir son front de neige, à voir ses yeux de flamme », *Le Comte Félibien*, *LS*, p. 119) Les passants le rapprochent donc de figures supérieures comme Dante ou Jérémie : « L'un crie : Alighieri ! c'est lui ! c'est l'homme-fée/ L'autre dit : Ce n'est pas Dante, c'est Jérémie. », *Ibid.* De Welf, le paysan dit : « Oui, pas un ne l'égalé. », *Welf, Castellan d'Osbor*, *LS*, p. 336.
 - 2 Il existe aussi un sublime de nature souvent lié aux mères ou aux femmes enceintes. Nous l'analyserons dans la sous-partie dévolue à l'héroïsme au féminin.
 - 3 Nous empruntons le terme d'épithète formulaire à Milman Parry, PARRY Milman, *L'Épithète traditionnelle dans Homère, essai sur un problème de style homérique, thèse de doctorat ès Lettres présentée à l'Université de Paris*, [1928], Paris : Les Belles-Lettres, 1928, VIII-244 p. Il renvoie à des épithètes figées, qui désignent systématiquement les personnages, comme des formules. On trouve en effet des épithètes qui montrent qu'il est le meilleur guerrier, et qui s'équivalent dans les trois traductions : « great warrior Meghanāda » *SM*, p. 87/ « mighty Meghnād » , *PKM*, p. 37/ « *śūr*, [le champion] » p. 161. On trouve aussi « that bull among the Indras of the charioteers », *SM*, p. 87/ « Prize-bull charioteer », *PKM*, p. 37/ « *rathIndra* [Indra des auriges] », *MV*, p. 161. On rencontre encore « the crown-jewel of heroes », *SM*, p. 87/ « the crest-jewel of heroes » , *PKM*, p. 37/ « *vīracracūrmāṇi* [pierre de la couronne des guerriers] », *MV*, p. 162, etc. D'autres épithètes insistent aussi sur la fierté qu'éprouve son clan à son encontre : « the crown upon our clan of Rākṣasas » *SM*, p. 88/ « the crown of the Rākṣas race », *PKM*, p. 39/ « *Rākṣ*: *kulketu* [Flamme du clan Rākṣa] », *MV*, p. 163. Dutt fait enfin référence, conformément à la tradition, à sa victoire sur Indra : « the conqueror of Vāsava », *SM*, p. 168/ « The vanquisher of Vāsava », *PKM*, p. 190/ « Indrajit [Vainqueur d'Indra] », *MV*, p. 259. Il le nomme aussi « the foe-conqueror », *SM*, p. 168/ « the vanquisher of enemies », *PKM*, p. 192/ « *arindam* [le triomphateur de ses ennemis] », *MV*, p. 260.
 - 4 Dans le récit, Lakṣmaṇa lui-même l'en disculpe en attribuant toutes les mauvaises actions à son père et expliquant qu'à cause d'elles, le fils doit payer : « For the father's faults, the son shall die. [Le fils mourra à cause des fautes de son père] », *SM*, p. 117.

aussi d'un point de vue moderne.

D'autres personnages du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* se distinguent toutefois par des qualités guerrières semblables. Les épithètes désignant Meghanāda font étonnamment écho à celles qui qualifient Lakṣmaṇa. Dutt transpose fidèlement des formules utilisées dans le *Rāmāyaṇa*. Il appelle fréquemment Lakṣmaṇa Saumitri¹ ou Rāmanuja², le renvoyant à ses liens de parenté. Plus souvent, il l'appelle « le lion »³, ou « le champion », voire mélange les deux appellations⁴. Il multiplie les épithètes hyperboliques exprimant la nature héroïque de Lakṣmaṇa, qui ne connaît pas la peur, se montre intelligent et triomphe de ses ennemis⁵. Rāma possède également des qualités éminentes, mais la vertu guerrière en fait peu partie. Les épithètes qui le caractérisent – et qui appartiennent à la tradition – mettent plutôt en avant son statut d'époux – qui justifie sa quête⁶ – ou son appartenance à la dynastie des Raghus⁷. L'auteur utilise des qualificatifs qui témoignent de sa valeur, de sa puissance et soulignent sa dimension royale⁸. Même s'il n'a pas la valeur guerrière de Lakṣmaṇa, il le dépasse pour toutes ces raisons.

Comme Lakṣmaṇa, Rāma ou Meghanāda, Manu et Aswapati sont puissants. Ils resplendent d'une énergie illimitée⁹. Cette puissance de Manu et d'Aswapati se traduit en partie

1 Seul Rāma bénéficie d'un qualificatif forgé sur le nom de son père, puisqu'il est l'aîné. Saumitri, qui veut dire « fils de Sumitrā » se rencontre dans *The Slaying of Meghanāda* p. 142, 161 et dans *Meghanādavādha* p. 229, 251. On le nomme aussi « son of chaste Sumitrā », *SM*, p. 147/ « O son of virtuous Sumitrā », *PKM*, p. 154/ « *satiSumitrā putr* [fils de la chaste Sumitrā] », *MV*, p. 234.

2 « Rāmanuja [jeune frère de Rāma] », *SM*, p. 142/ *MV*, p. 228.

3 « The lion » dans *The Slaying of Meghanāda* p. 155, *śur* dans *Meghanādavādha* p. 244. À ne pas confondre avec *śūr* [le champion].

4 « Lion among champions », *SM*, p. 112/ « the lion-hero », *PKM*, p. 91./ « *śur vīr* [lion des héros] », *MV*, ou « Saumitri the lion answered with a warrior's brashness » *SM*, p. 156/ « the lion-like son of Sumitrā responded with hero's pride », *PKM*, p. 171, « *śur simh Rāmānuja* [le champion léonin Rāmānuja] », *MV*, p. 246.

5 « That hero », *SM*, p. 142, 145, 146, etc. ou « that warrior » p. 144/ « *vīr* [le héros] », *MV*, p. 228, 231, 232, 244, etc. On trouve aussi « crown-gem of champions » *SM*, p. 144/ « Crest-jewel of heroes », *PKM*, p. 149/ « *śūr kul cūrāmaṇi* [pierre de la couronne des champions] », *MV*, p. 231. On rencontre également « best of champions », *SM*, p. 146/ « *vīr var* [meilleur des champions] », *MV*, p. 233 ou « gemstone of champions », *SM*, p. 164/ « jewel of heroes », *PKM*, p. 184/ « *śūr ratna* [joyau des champions] », *MV*, p. 255 ou « best of charioteers », *SM*, p. 164/ « *rathivar* [meilleur des cochers] », *MV*, p. 255. « that wise one », *SM*, p. 144, « the high-minded one » *SM*, p. 145/ « *nirbhay* [le téméraire] », *MV*, p. 231, « *sumati* [le très sage] », *MV*, p. 232. De la même façon il vainc ses adversaires : « the foe-conqueror », *SM*, p. 145/ « *arindam* [le triomphateur de ses ennemis] », *MV*, p. 232.

6 « Sītā's husband », *SM*, p. 114, 158, 197, etc./ « *Sītāpāti* [l'époux de Sītā] », *MV*, p. 248, 293, 299, etc. ou « Vaidehī's joy », *SM*, p. 143/ « The enjoyer of Sītā », *PKM*, p. 146/ « *Vaidehī vilāsī* [Joie de Vaidehī] », *MV*, p. 229.

7 « Dāsarathi » (fils de Daśaratha), *SM* p. 104, 158/ *MV*, p. 182, 248 « Rāghava » (membre des Raghu), *SM* p. 104, 113, 143, etc./ *MV*, p. 182, 193, 229, etc. « the son of Raghu », *SM* p. 105.

8 La souveraineté est marquée par des qualificatifs comme : « Indra among Rāghavas », *SM* p. 104, 157/ « the noble lord of the Rāghavas », *PKM*, p. 73./ « *Rāghavendra prabhu* [le seigneur Indra des Raghus], *MV*, p. 182, 183, 247, etc. On trouve aussi « The Raghu sovereign », *SM*, p. 114, 116, etc./ « *Rāghunāth* [seigneur des Raghu], *MV*, p. 183, 194, 195, etc., ou « Raghu lord », *SM*, p. 113, 156, etc./ « *Rāghuvīr* [Héros des Raghu] », *MV*, p. 192, 193, 196, etc., « monarch of the Raghus », *SM*, p. 142/ « *Rāghukul rāj* [Roi du clan des Raghu] », *MV*, p. 228. La valeur est marquée par des comparaisons avec des joyaux : « jewel of the Raghu clan », *SM* p. 105, 157, etc. ou « gem of Raghus », *SM* p. 105/ « *Rāghuratna* [Joyau des Raghu] », *MV*, p. 183, ou « *Rāghukul cūrāmaṇi* [pierre de la couronne du clan Raghu] ou « the gemstone of the Raghus », *SM* p. 112/ « *Rāghukulratna* [Joyau du clan des Raghu] », *MV*, p. 192,

9 Manu : « Les muscles de l'ascète étaient puissants, sa force illimitée irradiait, resplendissante », *Kmī* trad., p. 25. Aswapati « A strength of the original Permanence/ Entangled in the moment and its flow./ He kept the vision of the

par leurs aptitudes guerrières. Manu présente assez tôt un aspect martial. Alors qu'il est encore un ascète, son engagement dans la voie de l'action (*karma*) s'exprime grâce à une comparaison avec un guerrier qui tire une flèche, puis avec la flèche elle-même¹. Plus tard, il tient tête à tout un peuple, voire aux dieux, et maîtrise un *astra* (arme) qui rappelle les armes fabuleuses des héros du *Rāmāyaṇa* et du *Mahābhārata*². Il est invincible : seule la divinité parvient à l'arrêter³. Comme lui, Aswapati triomphe de maints périls, même si sa lutte n'a rien de physique. Il piste les énergies cachées dans la Nuit⁴. Cuirassé comme un guerrier homérique, il brandit ses armes pour se protéger⁵. Même si Aurobindo prend garde à ne jamais le qualifier de guerrier, il le représente tout de même en train de panser les blessures de sa nature combattante dans le Paradis du Vital⁶. Manu et Aswapati, comme les héros de Dutt, conservent donc une part guerrière qui les conduit à vaincre autrui. Prasād et Aurobindo soulignent néanmoins ces qualités grâce à la narration. Ils n'utilisent pas d'épithètes empruntés à la tradition, contrairement à Dutt. Leur simplicité témoigne d'une modernisation de l'héroïsme épique. Si les héros de Dutt, Prasād et Aurobindo partagent ainsi une origine supérieure et des qualités guerrières tirées des modèles épiques, leur nature élevée diffère. Lakṣmaṇa, Rāma et Meghanadā sont supérieurs parce qu'ils représentent les vertus sublimées du groupe, conformément à la tradition épique. Prasād et Aurobindo créent, quant à eux, des héros qui tiennent leur prééminence de leur solitude et de leur témérité à explorer l'inconnu. Ils se rapprochent de ce fait davantage des héros fondateurs de la mythologie, particulièrement Manu, le transgresseur.

Vasts behind:/ A power was in him from the Unknowable. [Force de la Permanence originelle impliquée dans l'instant et dans son courant, il conservait la vision des vastes au-delà : il y avait en lui un pouvoir de l'Inconnu] », *S*, p. 22. Aswapati est aussi qualifié de « mighty spirit » par la Mère p. 335.

- 1 « *Karmasūtra saṃket sadṛś thī soma latā tab Manu ko/ Carḥī śinjīnī sī, khīncā phir usne jīvan dhanu ko/ Hue agrasar se mārg mem chūṭe-tīr-se phir ve* [La liane du *soma*, semblable à la corde d'un arc, s'offrait alors à Manu comme la cible du *Karmasūtra*, il tira donc à l'arc de la vie. Il avança sur la route du salut comme une flèche qu'on tire] », *Kmī*, p. 45.
- 2 « *Yon kah Manu ne apnā bhīṣaṇ astra samhālā* [Ainsi parlant, Manu saisit son terrifiant *astra*], *Kmī*, p. 89. L'*astra* fait référence aux armes d'origine divine qui sont obtenues par les héros à la suite d'une ascèse ou d'un don divin.
- 3 « *Kintu krūr Manu vāraṇ karte un vāṇon ko/ Barhe kucalte hue khadg se jan-prāṇon ko* [Mais le cruel Manu faisant obstacle à leurs flèches s'avança, écrasant les vies de son épée.] », *Ibid.* Ceci s'avère bien sûr négatif. Nous y reviendrons dans le deuxième chapitre. Néanmoins, ces exploits montrent que Manu est un guerrier exceptionnel, le digne successeur des héros du *Mahābhārata* et du *Rāmāyaṇa*.
- 4 « He followed the track of dim tremendous steps/ Returning to the night from which they came. [Il suivit la trace de pas sombres et effrayants qui retournaient à la Nuit dont ils venaient] », *S*, p. 206.
- 5 « Only were safe who kept God in their hearts:/ Courage their armour, faith their sword, they must walk./ The hand ready to smite, the eye to scout./ Casting a javelin regard in front./ Heroes and soldiers of the army of Light. [Seuls ceux qui gardaient Dieu dans leur cœur étaient saufs : leur courage pour armure, leur foi pour épée, ils devaient avancer, la main prête à frapper, l'œil prêt à explorer, projetant devant eux leur regard javelot] », *S*, p. 211. Cet équipement pourrait aussi faire penser à ceux des héros du *Mahābhārata* et du *Rāmāyaṇa*, sauf qu'il y manque l'arc et les flèches, essentiels.
- 6 « Healed were his warrior nature's wounded limbs/ In the encircling arms of Energies [Les membres blessés de sa nature guerrière furent guéris dans les bras enveloppants des énergies.] », *S*, p. 235.

III) Des héros liés à leur communauté

Cette différence de nature pose la question du lien des héros avec leur collectivité. En effet, comme l'explique Lukàcs dans *La Théorie du roman* (1920), l'épopée exprime « le poids de la liaison d'un destin avec une totalité » (*La Théorie du roman*, p. 61). Le héros porte le poids de ce destin. Par conséquent, le sort de la communauté se cristallise dans sa propre vie¹. De nombreux théoriciens actuels (Madélénat, Mori, Derive...) retiennent encore ce critère comme définitoire du héros épique. Tous les personnages de Dutt, Prasād, Aurobindo ou Hugo luttent pour des enjeux collectifs : Meghanāda combat pour son peuple, Manu et les héros hugoliens affrontent des problèmes liés à la condition humaine, Savitri et Aswapati combattent la mort afin que l'humanité puisse affirmer sa divinité.

A) *La totalité organique du Poème de l'assassinat de Meghanāda*

Pourtant, parmi tous ces protagonistes, seuls ceux du *Poème de l'assassinat de Meghanāda* semblent liés de façon organique au groupe, conformément à la tradition. Ils ne vont jamais seuls, contrairement à Manu, à Aswapati ou à un certain nombre de héros hugoliens (le Satyre, le Titan, le Cid, Éviradnus...). Ils sont toujours accompagnés par un membre de leur collectivité : Lakṣmaṇa accomplit ses missions avec Vibhīṣaṇa, Pramīlā est escortée par sa suivante ou par ses guerrières, Meghanāda évolue au milieu de sa famille. Même Rāma suit en enfer la déesse Māyā. Dans l'univers du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, la solitude équivaut d'ailleurs au trépas. Le seul moment où Meghanāda se retrouve seul signe son arrêt de mort. Chez Dutt, l'appartenance à la communauté définit totalement les protagonistes si bien qu'elle permet de les qualifier². Mais le héros détermine lui aussi son clan puisque ses actions et ses sentiments rejaillissent sur le groupe, restreint ou large. C'est ainsi que Rāvaṇa menace Sītā de jeter l'opprobre sur la dynastie des Raghus quand il tente de l'enlever³, ou que Meghanāda accuse Lakṣmaṇa de couvrir de déshonneur l'ensemble de la caste des *kṣatriyas*⁴. La communauté éprouve les sentiments des protagonistes. Elle devient triste à cause de leur souffrance, verse des larmes avec Rāvaṇa ou Rāma quand ils perdent

1 « Et la communauté est une totalité concrète, organique et, par là, riche en elle-même de sens. C'est pourquoi la masse d'aventures qui constitue toute épopée est toujours articulée, mais jamais strictement close », *Théorie du roman*, p. 61.

2 Cf. les différents noms formés autour du mot Raghu (Raghāva, Raghunāth, etc.) que porte Rāma. Meghanāda est aussi qualifié de « crown-gem of Rākṣasas » p. 119.

3 « Do you, Raghu wife, wish to/ pour this inky smirch upon the Raghu clan ? [Souhaites-tu, épouse Raghu, répandre cette souillure noire comme l'encre sur le clan Raghu ?] », *SM*, p. 130.

4 « You are a blemish on the brotherhood of *Kṣatriyas* », *SM*, p. 168 ou « Disgrace to the community of warriors, you, Sumitrā's son ! », *SM*, p. 172.

leurs proches¹. La collectivité constitue donc une totalité organique, formée autour du héros.

Du fait de la nature collective des personnages, l'honneur de leur communauté devient l'enjeu du récit². Il s'agit d'adhérer à la collectivité : toute désolidarisation, comme celle de Vibhīṣaṇa, s'apparente à un acte de trahison particulièrement abject³. Meghanāda n'a pas d'autre pensée ou d'autre intérêt que celui de son clan : il clame vouloir sauver Laṅkā⁴ en défaisant les ennemis des *rākṣasas*, devenus ses propres adversaires⁵. Il vit dans un univers où le clan compte plus que l'individu. Le peuple le perçoit donc comme l'un des siens, ainsi que le montre la façon dont il se projette dans sa victoire. Héros parfait des *rākṣasas*, sa mort tragique fera l'objet d'une vengeance familiale typique de l'épopée⁶. Mais elle symbolise aussi le destin de Laṅkā, sur le point d'être détruite. Le passage de ses funérailles, seul moment où tous les personnages du récit (femmes, enfants, hommes, vieillards, soldats de Rāma) sont présents dans le même espace, annonce la tristesse qui s'abattra sur la ville et la transition vers un nouvel ordre des choses⁷. Il n'existe aucune différence entre le héros et son groupe.

B) Représenter l'isolement de l'humanité

Contrairement à Dutt, Prasād et Aurobindo représentent des personnages solitaires. Aswapati accomplit sa mission sans recevoir aucun soutien extérieur. Ses explorations semblent pendant

-
- 1 À la mort de Vīrabāhu au début : « Those in the royal court were saddened by their ruler's grief. [Ceux qui étaient dans la cour royale étaient attristés par la douleur de leur souverain] », *SM*, p. 72, mais surtout lorsqu'on apprend la nouvelle de l'assassinat de Meghanāda : « Counselors of his, wailing loudly, weeping, gathered all around that champion [Ses conseillers, gémissant fort, pleurant, se rassemblèrent tous autour de leur champion] », *SM*, p. 179. Les membres du camp partagent eux la peine de Rāma : « all condoled their lordship's sorrow [Tous compatirent à la douleur de leur seigneur] », *SM*, p. 197. La traduction hindie est plus forte encore puisqu'elle qu'ils sont tristes de sa peine : « *Prabhu ke viṣād se ho rahe sab viṣaṇ* [Tous étaient tristes de la peine de leur seigneur] », *MV*, p. 293.
 - 2 Rāvaṇa, en apprenant la mort de son fils Vīrabāhu au début, se demande par exemple : « Who else now will uphold the honor of the clan in this black war ? [Qui d'autre défendra à présent l'honneur du clan dans cette sinistre guerre ?] », *SM*, p. 73. Meghanāda demande à sa mère s'il doit laisser Rāma infliger l'infamie à son clan : « should I, Indrajit, the son of Rāvaṇa, let Rāghava inflict infamy upon our clan ? », *SM*, p. 151. L'honneur du clan était l'enjeu des premiers affrontements puisque tout le groupe des *Rākṣasas* est venu défendre Śūrpaṅkhā, qui a tenté de séduire Rāma pour son plaisir personnel.
 - 3 Meghanāda accuse son oncle en énumérant les liens familiaux qu'il bafoue, ce qui montre la force de la pensée collective : « Alas, O Uncle, was such conduct proper on your part, you whose mother is chaste Nikaṣā, you who are blood brother to the greatest of the Rākṣasas ? And to Kumbhakarna, the very image of the trident-wielding Śambhu ? And whose nephew has bested Vāsava ? [Hélas ô mon oncle, une telle conduite était-elle digne de votre part, vous dont la mère est la chaste Nikaṣā, vous qui êtes frère de sang du plus grand des Rākṣasas et de Kumbhakarna, l'incarnation de Śambhu le porteur de trident ? Vous dont le neveu a vaincu Vāsava ?] », *SM*, p. 168.
 - 4 « I today shall free Laṅkā from this danger [Je délivrerai aujourd'hui Laṅkā de ce danger] », *SM*, p. 150.
 - 5 « I (...) shall fight Rāma, shall destroy the enemies of Rākṣasas », *SM*, p. 149. Meghanāda dit aussi à Lakṣmaṇa qu'il est l'ennemi des Rākṣasas : « you may be the enemy of Rākṣasas », *SM*, p. 167.
 - 6 « L'épopée, en particulier, n'est que le pur monde enfantin où la violation des normes indiscutées entraîne nécessairement une vengeance, laquelle exige d'être vengée à son tour, et ainsi de suite à l'infini ; ou bien elle devient la parfaite théodicée où le crime et le châtement pèsent d'un poids égal, de même nature, dans la balance du jugement divin. », LUKÁCS Georg, *La Théorie du roman*, p. 54.
 - 7 Les derniers mots du récit sont : « Laṅkā, for seven days and nights, wept with sadness. », *PKM*, p. 300.

longtemps le fait de sa volonté purement individuelle, voire égoïste. Alors qu'il règne sur le pays Shalwa, il entreprend une mission qui n'a rien à voir avec ses devoirs royaux. La Mère confirme d'ailleurs cet isolement. Au début de son discours, elle coupe le héros de la communauté humaine en affirmant sa valeur, ce qui lui dénie le privilège de parler au nom de l'humanité¹. Elle le gratifie donc d'un don dont il sera l'unique bénéficiaire, comme le montre l'usage du possessif à la deuxième personne². Cependant, au fur et à mesure de son allocution, elle semble revenir sur cette séparation, puisqu'elle assigne à Aswapati la résolution des problèmes humains qu'elle vient de décrire³. Le roi, en réponse à ses propos, affirme le lien qui existe entre lui et l'humanité en passant de la troisième personne – employée par la Mère pour décrire les affres de l'homme – à la première personne du pluriel⁴. Malgré sa solitude, Aswapati agit bel et bien pour l'humanité, dont il est le représentant. Contrairement aux héros de Dutt, il a cependant brisé la totalité organique en accédant à une individualité.

Manu, qui symbolise aussi l'homme, entretient des rapports problématiques avec la communauté dont il se dissocie très vite, contrairement à Aswapati. Après le Déluge, il s'y implique certes dans un premier temps en utilisant la première personne du pluriel. Mais il passe ensuite à une troisième personne qui établit une différence entre l'ensemble de la collectivité qui a disparu et lui qui a survécu⁵. Il devient un héros sans communauté. Il refuse donc de s'assujettir aux liens du groupe et de la loi, qu'il tient pour responsables de son malheur⁶. En dépit de son rejet, il conserve pourtant une nature collective : ses actes se répercutent sur la communauté humaine. Parce qu'il a abandonné Śraddhā, Kāma maudit tous les hommes⁷. Le dieu utilise dans un premier temps un pronom de deuxième personne (*tum*) puis lui substitue des sujets à la troisième personne (*Mānav-*

1 « How shalt thou speak for men whose hearts are dumb./ Make purblind earth the soul's seer-vision's home [Comment parleras-tu pour les hommes dont le cœur est muet ? Comment feras-tu de la terre aveugle le foyer de la vision prophétique de l'âme] », *S*, p. 335.

2 « Alone thou standest at the eternal doors./ What thou hast won is thine, but ask no more. [Tu te tiens seul aux portes éternelles. Ce que tu as gagné est tien, mais ne demande pas plus] », *S*, p. 335. Cette deuxième personne est non inclusive et différente de la troisième personne employée pour désigner l'humanité.

3 « Help still humanity's blind and suffering life:/ Obey thy spirit's wide omnipotent urge. [Aide toujours la vie aveugle et douloureuse de l'homme : Obéis à l'élan vaste et omnipotent de ton esprit] », *S*, p. 340.

4 « Hard is the doom to which thou bindst **thy sons!**/ How long shall **our** spirits battle with the Night [Dure est la fatalité à laquelle tu as lié tes enfants ! Combien de temps nos esprits devront-ils encore se battre avec la Nuit ?] », *S*, p. 341.

5 « *Prakṛti rahī durjay parājit ham sab the bhūle mad meṃ./ Bhole the hān tirtē keval sab vilāsītā ke nad meṃ./ Ve sab dūbe* [La nature demeure invaincue, nous étions tous des vaincus dans l'ébriété oublieuse. Oui, nous, imbéciles, nous ne faisons tous que flotter dans la rivière de la volupté. Ils ont tous été noyés.] », *Kmī*, p. 12. Le vers et la paronomase mettent l'accent sur la rivière (*nad*) de l'ivresse (*mad*) qui noie les hommes, tout comme la répétition de *sab* (tous) et du verbe être à l'imparfait (*the*) met l'accent sur le passage du groupe à l'individu survivant et isolé.

6 « Bien sûr, pour être libre, tu rejettes le blâme sur les autres, et tu veux établir ta philosophie à toi. », *Kmī* trad., p. 135.

7 « *Tum zarā maraṇ meṃ cir ashānt (...)* *Mānav-santit grah-rashmi-rajju se bhāgya bāndh pīte lakīr/ 'Kalyān bhumi yeh lok' yahī Śraddhā-rahasya jāne na prajā* [Tu seras pour toujours tourmenté par la mort et par une détresse perpétuelle. (...) Tes descendants humains suivront la tradition, liés au destin et au rayon de l'astre. 'Ce monde est une terre bénie', le peuple ne connaîtra pas ce secret de Śraddhā la foi.] », *Kmī*, p. 66.

santit [la lignée humaine], *prajā* [le peuple]) beaucoup plus généraux qui montrent la conséquence collective des actes du héros. Manu s'étant laissé prendre au piège de la dualité et du désir, l'humanité tout entière devra en porter le faix¹.

La liberté individuelle – typique du *Chāyāvād* – souhaitée par Manu est parfaitement illusoire : ses actes engendrent des conséquences sur le groupe. Son désir d'indépendance finit d'ailleurs par quasiment causer sa perte. Alors qu'il est devenu un souverain respecté, le protecteur de son peuple, un vrai personnage épique, il refuse d'endosser ce rôle parce qu'Iṛā se refuse à lui. Un mur d'incompréhension se dresse entre lui et ses sujets². Ceux-ci se révoltent contre lui parce qu'il refuse l'adéquation typique du personnage épique, conformément à la malédiction lancée par Kāma. La communauté cesse de le reconnaître pour son roi en le nommant « mendiant nomade », c'est-à-dire qu'elle l'assimile à un être sans aucune attache³. Cependant, une fois la rupture consommée, Manu retrouve sa complétude et comprend, grâce à son épouse, qu'il ne peut vivre séparé des autres. Il se retire alors et consacre sa vie au bien-être de la communauté dont il a intériorisé les maux⁴. Ayant connu la rédemption, il clame l'abolition de la dualité qui conduit à une adéquation fusionnelle entre le groupe et l'individu. Il utilise alors la première personne du pluriel, qu'il avait pourtant rejetée au début du récit⁵. *Kāmāyanī* semble ainsi raconter comment Manu devient un héros épique, c'est-à-dire intégré de façon organique à la collectivité⁶.

L'abolition de la dualité et la construction de l'adéquation constituent le sujet de *Kāmāyanī*, ce pourquoi Manu doit subir l'ordalie de la solitude et le conflit avec le groupe. L'occultation de la collectivité, commune à *Kāmāyanī* et à *Savitri*, témoigne sans doute d'un infléchissement moderne

1 « *Apnī ruci se tum bindhe hue jisko cāhe le rahe bīn/ Tumne to praṇmayī jvālā kā praṇay-prakāś na grahaṇ kiyā/ Hān, jalan vāsnā ko jīvan bhram tam meṃ pahalā sthān diyā/ Ab vikal pravarttan ho aisā jo niyati-cakra kā bane yantr/ Ho śāp bharā tav prajātantra/ Yeh abhinav mānav prajā sṛṣṭi/ Dvayatā meṃ lagī nirantar hī varṇon kī kartī rahe vṛṣṭi.* [Pris par tes propres désirs tu choisis soit l'un soit l'autre. Tu n'as jamais vraiment embrassé la flamme vitale du rayon amoureux, oui, dans l'illusion sombre de la vie, tu as accordé la première place à la brûlure de la passion. Maintenant, à cause de ce commencement imparfait, le mouvement du destin est devenu mécanique et le gouvernement de ta progéniture est une malédiction. Cette nouvelle création d'un peuple humain immergée sans fin dans la dualité fera surgir les castes.] », *Kmī*, p. 66.

2 « Ils étaient venus récolter la protection du maître./ Or ils n'avaient récolté qu'affronts et mauvais traitements. », *Kmī* trad., p. 159.

3 « *O yāyāvar* » *Kmī*, p. 88. Le mot *yāyāvar* renvoie à un mendiant nomade, possiblement à un saint.

4 « *Voh jagatī kī jvālā se ati-vikal rahā jhulsāyā (...)* *Ve yugal yahim ab baiṭhe samsṛti kī sevā karte* [Extrêmement tourmenté, il était brûlé par le feu de l'humanité (...)] *Ce couple se tient à présent assis ici, il accomplit le service de ce monde* », *Kmī*, p. 122. « *Jagatī* », que nous traduisons ici par « humanité », peut aussi se traduire par « monde ». Le concept de *sevā*, très important dans la pensée de Gandhi, se rencontre dans l'hindouisme. Il signifie que l'homme doit servir les autres êtres vivants, surtout les malheureux. Ici, on peut penser que Manu et Śraddhā préservent l'harmonie du monde en méditant.

5 « *Dekho ki yahān par koī bhī nahim parāyā./ Ham anya na aur kuṭumbī ham keval ek hamim haiṃ./ Tum sab mere avayav ho jismeṃ kuch nahim kamī hai* [Écoutez ici personne n'est un étranger. Nous ne sommes pas différents les uns des autres, nous sommes les membres d'une même famille, nous ne sommes vraiment qu'un, vous êtes tous des membres de mon corps et nul ne manque de rien] », *Kmī*, p. 124.

6 Lorsque Manu sacrifie son animal domestique, Śraddhā explique que son acte horrible est le reflet de la faiblesse du monde : « *Āh vahī aparādh, jagat kī durbalatā kī māyā* [Ah, ce crime, la *māyā* de la faiblesse du monde] », *Kmī*, p. 53.

du motif épique, et laisse la place à l'affirmation de l'individu. L'enjeu devient de concilier l'individualité et l'appartenance à la collectivité. Chez Victor Hugo, cette harmonie s'avère difficile à réaliser pendant une bonne partie du recueil. Les héros entretiennent souvent des rapports difficiles avec la communauté, comme chez Prasād. La dynamique de *La Légende des siècles* oppose en effet fréquemment des individus héroïques et isolés à des groupes négatifs (Roland dans *Le Petit Roi de Galice*, Éviradnus ou Aymerillot dans les poèmes éponymes, Onfroy, le Satyre, le Titan, le Géant, etc.). La collectivité a régulièrement le mauvais rôle. Elle entraîne l'individu dans l'aveuglement furieux : nommée « foule », elle devient une entité menaçante dans *Guerre Civile*¹. Hugo semble avoir peu de goût pour l'adéquation au groupe célébrée dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*. Dans *L'Aigle du casque*, Angus se fait tuer à cause de cette disposition d'esprit qui mène à la *vendetta* pour des rancunes oubliées². Jusqu'à l'avènement du narrateur-poète, Hugo témoigne en outre une certaine méfiance à la première personne du pluriel. Pendant une bonne partie du recueil, la plupart des textes qui utilisent cette personne laissent la parole à des esclaves (*La Chanson des doreurs de proue*, *Le Travail des captifs*, *Aux Rois*) ou à des tyrans (*Aide offerte à Majorien*, *Les Reîtres*, *Le Petit Roi de Galice*, *Éviradnus*). Hugo semble faire primer l'individualité sur l'appartenance à la collectivité, puisque dans d'autres textes la première personne du singulier finit par l'emporter sur celle du pluriel (*Quelqu'un met le holà*, *La chanson des Aventuriers de la mer*)³.

Pourtant, tous les poèmes ont une dimension collective tacite, dans la mesure où les héros se rattachent à des sous-groupes de l'humanité dont ils content l'Histoire et l'évolution⁴. Chaque personnage partage les attributs de sa classe⁵. Certains titres de poèmes marquent l'adéquation à un destin commun, comme *Les Pauvres gens*, qui rapproche Jeannie de tous les humbles luttant afin d'améliorer leur sort. Même si le groupe est absent de ce poème et que la jeune femme se laisse guider par son cœur, même s'il n'existe pas de logique collective primant sur l'individuel comme dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, le titre du poème et l'élan altruiste de la jeune femme la rattachent au collectif. Le message de *La Légende des siècles* ressemble en fait à celui de *Kāmāyani* : le véritable héros ne peut rester coupé de son groupe et doit se vouer au bonheur des

1 La foule était tragique et terrible ; on criait :/ À mort ! », *Guerre Civile*, LS, p. 699.

2 « Le fond, nul ne le sait. L'obscur passé défend/ Contre le souvenir des hommes l'origine/ Des rixes de Ninive et des guerres d'Égine,/ Et montre seulement la mort des combattants », *L'Aigle du casque*, LS, p. 292.

3 Dans *Quelqu'un met le holà*, Dieu, qui utilise la première personne du singulier, s'oppose à la fin aux lions, qui s'expriment à la première personne du pluriel. Dans *La Chanson des Aventuriers de la mer*, la première personne du pluriel se conclut par un retour à l'individuel et à la première personne du singulier.

4 Cf. MILLET Claude, *Victor Hugo La Légende des siècles*, [1995], Paris : Presses Universitaires de France, 1995, Coll "Études littéraires", 128 p. Selon Claude Millet, ces classes sont au nombre de sept : les vieillards, les enfants, les femmes, les hommes humbles, les rois (tyrans), les chevaliers, les génies (prophètes).

5 Un vieillard est sage, un enfant, vulnérable et innocent, une femme, pure ou maternelle, un humble, honnête et digne. Le tyran ignore la justice dans son infinie cruauté. Le prophète révèle et lutte, incarnation sans cesse renouvelée de Samuel ou de Jérémie. Le chevalier sauve et effraie.

autres.

Au fur et à mesure de l'évolution de l'homme, les protagonistes comprennent cette leçon si bien que vers la fin, la première personne du pluriel redevient positive comme dans *Kāmāyanī*, et se fait de plus en plus présente (*Écoute ; nous vivrons...*, *Rupture avec ce qui amoindrit*). Elle n'est d'ailleurs plus le fait de personnages mais celui du narrateur qui ose enfin assumer son appartenance à la collectivité double. D'un côté, il ressent les malheurs de la France (*L'Élégie des fléaux*), prenant le contrepied de la projection collective des émotions du héros présente dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda* ou dans l'épopée traditionnelle¹. De l'autre, il se fait l'avocat de l'homme condamné par les puissances supérieures (*Tout le Passé et tout l'avenir*)², voire partage le destin épique de son espèce embarquée sur l'aéroscafe du progrès dans *Plein Ciel*³. Ainsi, même si l'adéquation au groupe pose problème dans les textes les plus modernes (surtout *Kāmāyanī* ou *La Légende des siècles*), les auteurs ne parviennent pas à en faire l'économie : ils lient leurs héros au groupe. L'adéquation à la collectivité n'est cependant plus tout à fait la même que dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*. Prasād, Aurobindo ou Hugo laissent une place beaucoup plus importante à l'individualité, liée à la modernité. Du fait de cette dernière, les héros des quatre textes du *corpus* s'avèrent aussi, à bien des égards, problématiques.

1 Vers la fin, le narrateur utilise une série d'impératifs à la première personne qui montre cette adéquation : « Aimons les peuples, mais n'oublions pas les princes./ En même temps restons penchés sur ces provinces/ Qui sanglotent, en proie aux fléaux jamais las./ Soyons amers et doux. La question, hélas !/ Est toute dans ce mot sans fond : les misérables ;/ Ceux-ci sont monstrueux ; ceux-là sont vénérables ;/ Réprimons ceux d'en haut ; secourons ceux d'en bas ;/ Prodiguons l'aide immense en songeant aux combats. », *L'Élégie des fléaux*, LS, p. 643.

2 « Nous chasserons la guerre et le meurtre à coups d'aile,/ Et cette frémissante et candide hirondelle/ Qui vole vers l'éternité (...) Les peuples trouveront de nouveaux équilibres ;/ Oui, l'aube naît, demain les âmes seront libres ;/ Le jour est fait par le volcan ;/ L'homme illuminera l'ombre qui l'environne », *Tout le passé et tout l'avenir*, LS, p. 574.

3 « Pas si loin ! pas si haut ! redescendons. Restons/ L'homme, restons Adam ; mais non l'homme à tâtons./ Mais non l'Adam tombé ! Tout autre rêve altère/ L'espèce d'idéal qui convient à la terre./ Contentons-nous du mot : meilleur ! écrit partout. », *Plein Ciel*, LS, p. 727.

Deuxième Chapitre : Des héros problématiques

En dépit des caractéristiques épiques des héros du *corpus*, ces derniers s'avèrent bien souvent problématiques. Si l'on se fie à Georg Lukàcs, le héros problématique, qui tente de s'élever au-dessus de l'humain, ne se rencontre pas dans l'épopée : il se trouve dans le drame, la tragédie, voire le roman¹. Or les protagonistes de *Kāmāyanī*, *Savitri* et *La Légende des siècles*, tentent eux aussi de transcender la condition humaine, perçue comme une source de souffrances et d'errements. Ils deviennent problématiques en se confrontant aux vicissitudes endurées par l'humanité, c'est-à-dire qu'ils ne correspondent pas toujours au protagoniste triomphant et lucide de l'épopée, malgré leurs points communs avec ce dernier. En se heurtant aux difficultés du monde, ils se dépouillent d'une certaine simplicité, caractéristique du héros épique selon Lukàcs. Ils perdent l'exigence de grandeur, d'accomplissement et de plénitude. Ils brisent l'adéquation entre leurs aspirations intérieures et leurs actes². Même Meghanāda, qui se satisfait de sa situation, fait la cruelle expérience de l'inadéquation entre son être et son destin. Les héros des textes du *corpus* traduisent donc un certain questionnement sur les modèles héroïques traditionnels. L'attention accordée aux difficultés inhérentes à la condition humaine et l'évolution des valeurs conduisent en effet à une mise en cause de l'*ethos* de l'épopée traditionnelle, fondé sur l'exaltation du combat. La réaction négative aux vertus épiques contribue à la complexité des héros, qui finissent même par revêtir parfois les oripeaux de l'antihéros.

I) La critique du modèle guerrier

A) La subversion de l'intérieur

Dutt, Prasād, Hugo et Aurobindo évoluent tous les quatre à des époques où on commence à percevoir la violence comme une horreur, une absurdité. Prasād et Aurobindo tout particulièrement, adhèrent en partie à la doctrine de l'*ahimsā*³, devenue très populaire grâce à Gandhi et à

1 En parlant de la tragédie et du drame Lukàcs affirme en effet que pour lui, l'état de héros est devenu « polémique et problématique : il ne constitue plus la forme naturelle de l'existence dans la sphère des essences, mais un effort pour s'élever au-dessus de ce qui est purement humain, masse ou instincts. », *La Théorie du roman*, p. 35.

2 Lukàcs note qu'il y a dans l'épopée une « parfaite convenance des actes aux exigences intérieures de l'âme, exigence de grandeur, d'accomplissement et de plénitude. (...) Être et destin, aventure et achèvement, existence et essence sont alors des notions identiques. », *La Théorie du roman*, p. 21.

3 L'*ahimsā*, qui peut littéralement se traduire par non-violence, a été popularisé comme moyen de résistance passive par Gandhi. Cependant, il s'agit d'un concept ancien que l'on retrouve dans l'hindouisme, le bouddhisme et le jaïnisme, et qui vise à ne pas commettre de violences envers les créatures vivantes. La *Bhagavad Gītā* a été perçue

Vivekānanda. Le modèle guerrier, fondamental dans un certain type d'épopées, se transforme en contre-modèle, si bien que les quatre auteurs le critiquent et le détournent de façon plus ou moins explicite. Prasād, très marqué par la doctrine de l'*ahimsā*, rejette le modèle guerrier de manière extrêmement allusive, ce qui explique la quasi absence de scènes de combats. Manu guerroye à un seul moment du récit. Mais cette scène signe sa dégradation totale, puisqu'il affronte ses sujets – acte ô combien inconcevable pour un souverain. Bien que Manu se perçoive alors comme un homme courageux et héroïque¹, digne en quelque sorte des récits épiques, il se comporte en vérité tel un dément altéré de sang². Prasād transfère les vertus habituelles du héros guerrier au groupe : le peuple opposant s'avère courageux³ tandis que Manu est fou⁴. Son arme devient terrifiante (*bhīṣaṇ*), provoquant la destruction de la ville⁵. Or, malgré toute sa fureur, Manu ne triomphe même pas dans ce combat. Il tombe sous l'assaut, indigne d'un héros épique. En montrant les douleurs engendrées par la métamorphose belliqueuse du héros, Prasād met donc à distance le modèle guerrier.

L'altération du héros en guerrier correspond aussi à une nouvelle introduction du chaos dans le monde. La folie de Manu s'étend à ses sujets⁶ si bien que les *topoi* habituels de la bataille (la rivière de sang, le tumulte de la bataille) deviennent le signe effrayant d'une rupture de l'harmonie⁷. La bataille est représentée comme une folie qui contamine tout un chacun et qui menace de détruire le monde. Prasād lui substitue un acte sacré : il compare à plusieurs reprises le combat à un *yagya* (sacrifice) si bien qu'il perd sa dimension guerrière⁸. L'assimilation de l'affrontement, typique de

par Gandhi comme l'expression du conflit entre cette doctrine et la nécessité de lutter pour accomplir son devoir. Aurobindo adhérerait en partie à ces théories, mais rejetait l'application politique de l'*ahimsā* telle que Gandhi la prônait. Selon lui, elle a mené à la Partition.

- 1 « *Āj sāhasik kā pauraṅ nij tan par lekhem* [Aujourd'hui, lisez les exploits de l'homme courageux sur vos corps] », *Kmī*, p. 89.
- 2 Manu est qualifié de cruel « *krūr Manu* [le cruel Manu] », ou est dit assoiffé de sang « *raktim-unmad* [fou à cause du sang] », p. 89 ou « *raktonmad* [ivre de sang] », *Ibid.* Le mot *mad* (ivresse) renvoie à l'ivresse aveugle des dieux qui a causé le Déluge.
- 3 « *Prajā-pakṣ kā bhī, na kintu sāhas jhuktā thā* [Mais le courage du parti du peuple ne cédait pas non plus] », *Ibid.*, p. 89.
- 4 « *O pāgal prāṇī tū kyon jīvan khota hai !* [Ô folle créature, pourquoi détruis-tu les vies ?] », *Ibid.*, p. 90.
- 5 « *bhīṣaṇ astra* [arme terrifiante] », *Ibid.*, fait écho à « *bhīṣaṇ jan-saṃhār* [la terrifiante destruction des vies] », p. 90.
- 6 « *prajā dal sā jhūmjhalātā* [le peuple, comme un troupeau, devenait fou] », *Ibid.*, p. 89. La comparaison au troupeau augmente la déshumanisation.
- 7 « *Uṭhā tumul raṅ-nād, bhayānak huī avasthā* [Le son tumultueux de la bataille augmenta, la situation fut effrayante] », *Ibid.*, ou « *Ve pratiśodh adhūr, rakt bahtā ban pānī* [Ils trépignaient de se venger, le sang coulait comme de l'eau] », *Ibid.* ou encore « *Rakt nadī kī bāṛh – phailī thī us bhū par* [La crue de la rivière de sang s'étendait sur cette terre] », *Ibid.*, p. 90.
- 8 Il construit tout d'abord l'assimilation au sacrifice en évoquant la présence du dieu du feu, auquel Manu a offert l'oblation inaugurale de riz puis l'animal de Śraddhā : « *Dev 'āg' ne uglī tyon hī apnī jvālā* [Le dieu du feu vomit juste alors sa flamme] », *Ibid.*, p. 89. Il utilise ensuite à plusieurs reprises la notion de sacrifice : « *To phir āo dekho kaise hotī hai bali/ Raṅ yeh yagya, purohit o ! Kilāt au' Ākuli (...)* *Dhadhakatī vedī jvālā/ Sāmuhiḥ bali kā nīklā thā panth nirālā* [Allons venez encore, regardez comment se déroule le sacrifice/ Oh ! cette bataille est une propitiation, venez, prêtres, Kilāt et Ākuli (...)] La flamme de l'autel brûlait intensément/ Du sacrifice commun sortit une voie extraordinaire.], *Ibid.* Le mot *panth* désigne souvent la voie ou la secte religieuse. Le sacrifice suppose une certaine violence, mais participe aussi à la sublimation de cette violence. La métaphore est donc ambiguë.

l'épopée, à un acte religieux le sacralise d'un côté, mais le dépouille aussi de sa dimension agonistique. Prasād évacue le modèle guerrier en le remplaçant par l'harmonie mystique liée à Śiva. Il confère aussi un certain sens à la violence, qui doit être dépassée et sublimée.

Chez Dutt, la bataille ne revêt aucune signification particulière. L'auteur subvertit pourtant lui aussi le modèle guerrier de l'intérieur. Dans un premier temps, il évite de représenter le combat, alors qu'il adapte une partie du *Yuddha Kāṇḍa* (*Le Livre de la guerre*) caractérisé par une multitude d'affrontements. Il annonce des luttes mais les évacue sans qu'elles n'aient lieu. Le messager, sommé par le roi au début de raconter la mort de Vīrabāhu, se contente d'annoncer que Rāma l'a tué. Rāvaṇa exprime alors l'intention de venger son fils et donne des ordres pour livrer bataille¹. Les cavaliers, les éléphants, l'infanterie et les chars escortés par les porteurs d'oriflamme opèrent une sortie rythmée par une multitude de bruits – musique martiale, cordes d'arc pincées, cliquètement des épées et clameurs des conques². L'accumulation des sons confère une dimension redoutable à l'ensemble, et pourtant l'offensive n'aura pas lieu. Dutt déçoit également les attentes du lecteur lorsque Pramīlā et ses guerrières rejoignent Laṅkā. Il décrit en effet les signes traditionnels de l'affrontement (tremblements, frémissements ou fuites des créatures vivantes)³. Hanumān menace, provoque les jeunes femmes⁴ puis finit par se jeter sur elles à cause des insultes de Nṛmuṇḍamālīnī⁵.

1 « Prepare, Indras among warriors, ornaments of/ Laṅkā ! Let us see how deft he is, this gem of Raghus !/ Will the world this day be minus Rāvaṇa or Rāma ! [Préparez-vous, Indra des guerriers, ornements de Laṅkā ! Voyons l'habileté de ce joyau des Raghus ! Le monde continuera-t-il en ce jour sans Rāvaṇa ou sans Rāma ?] », *SM*, p. 80.

2 « *Dundubhi* drums of war boomed forth from the/ floor of the assembly with a thunderous roll. (...) From the elephant barn charged a/ herd of tuskers (in might, most difficult to check, like a/ stream of rushing water) ; from the stable pranced a train of/ horses, necks arched, spiritedly champing at the bit. Gold-crested chariots came wheeling out and cast a glow on/ the city. Troops of infantry followed (...) Warrior flag-bearers held on high flags of the Rākṣasa clan (...) A martial band produced a deep resounding clangor/ all about ; horses in formation neighed impatiently ;/ elephants were bugling ; conch shells blared in earnest ; and strummed bowstrings combined with rattling swords to fill one's ears with sounds ! [les tambours de guerre *dundubhi* résonnèrent depuis le sol de l'assemblée en un roulement retentissant (...) De l'étable des éléphants, une horde de puissants mâles chargea – très difficiles à arrêter dans leur puissance, comme le courant d'une eau jaillissante. De l'écurie caracola un convoi de chevaux, l'encolure cambrée, rongant leur frein avec détermination. Des chars incrustés d'or effectuèrent une volte en sortant et jetèrent une lueur sur la ville. Les troupes d'infanterie suivirent (...) Les guerriers porteurs de drapeaux brandirent les hautes oriflammes du clan *rākṣasa* (...) Un orchestre martial fit entendre partout un fracas intense et retentissant ; des chevaux en formation de combat hennisaient impatientement ; des éléphants barrissaient ; des conques résonnaient solennellement ; et le bruit du pincement des cordes d'arc s'associait à celui des épées cliquetantes, saturant l'oreille de sons], *SM*, p. 81.

3 « Laṅkā quaked with terror. Mahouts/ shuddered on their elephants, charioteers upon their/ chariots, the best of horsemen on their mounts, the monarch/ on his throne, and clan wives in their inner quarters. In their/ nest birds shivered, lions in mountain lairs, wild elephants/ in jungles. Aquatic creatures dove to deeper waters. [Laṅkā trembla de terreur. Les cornacs frémirent sur leurs éléphants, les auriges sur leurs chariots, les meilleurs des cavaliers sur leurs montures, le monarque sur son trône et les femmes du clan dans leurs appartements. Dans leur nid, les oiseaux frissonnèrent, de même que les lions dans leurs tanières montagnardes ou les éléphants sauvages dans les jungles. Les créatures aquatiques plongèrent vers des eaux plus profondes]. », *SM*, p. 110.

4 « I shall shatter with strength of arms the power of your *māyā* [Je briserai avec la force de mes bras la puissance de votre *māyā*.] », *Ibid.*

5 « With force like that of mighty winds, Hanumān, an Indra/ among heroes and son of Pavana, rushed forward, but then that champion saw with trepidation there among those/ warrior-women Pramīlā, the Dānava, in attire most colorful. (...) Hanumān stood wonderstruck. [Avec une force semblable à celle des puissants vents, Hanumān, Indra des héros et fils de Pavana, s'élança, mais alors ce champion, pris d'agitation, vit parmi ces guerrières Pramīlā la

Il s'arrête toutefois en voyant la beauté de Pramīlā. L'absence d'affrontement corrélée à l'accumulation des signes avant-coureurs de la bataille mine la dimension guerrière du modèle originel. Mais Dutt fragilise surtout ce dernier lorsqu'il raconte le combat dans lequel Meghanāda trouve la mort.

Au cours de la bataille contre Lakṣmaṇa, Meghanāda meurt sans vraiment lutter¹ alors que dans tous les *Rāmāyaṇas*, l'affrontement qui l'oppose à Lakṣmaṇa s'étend sur quatre chapitres et représente l'un des acmés du *Yuddha Kāṇḍa*. Les deux protagonistes luttent féroce­ment, échangeant de nombreuses flèches surnaturelles. Chez Vālmīki, Meghanāda parvient même à rentrer dans sa ville afin de changer son armement abîmé. La lutte se poursuivra sur le champ de bataille. Le duel ne met pas uniquement Meghanāda aux prises avec son ennemi et son oncle : toute une armée *rākṣasa* affronte les singes. Rien de tout cela n'arrive chez Dutt. Alors que Lakṣmaṇa appelle Meghanāda à combattre dans un duel juste², il l'empêche par la suite d'aller chercher ses armes et finit par annoncer sa volonté de l'assassiner. La divergence avec le texte originel et l'irrespect des règles de combat *kṣatriyas* traduisent une première inflexion vers la disqualification de la lutte³.

Celle-ci s'engage malgré tout. Le prince *rākṣasa* réussit à assommer son ennemi et tente de tirer parti de son avantage. Mais les armes divines se refusent à lui ; Vibhīṣaṇa l'empêche de sortir. Meghanāda en est réduit à combattre avec le vase des offrandes, puis, alors que Lakṣmaṇa le vise de ses flèches, avec tout ce qui lui tombe sous la main – sacrilège indiquant un glissement supplémentaire vers la désacralisation du combat⁴. Le duel en deviendrait presque comique, et ferait penser aux pastiches d'épopée (*Le Lutrin* de Boileau ou la *Batrachomyomachia*) si son résultat n'était pas aussi tragique. Cependant, Māyā empêche rapidement que le combat ne se poursuive en protégeant Lakṣmaṇa des coups de Meghanāda. Elle suscite ensuite des illusions qui découragent le

Dānava dans son équipement très coloré. (...) Hanumān resta debout, frappé d'émerveillement] », *SM*, p. 111.

1 « I shall go do battle,/ Mother, shall destroy that Rāghava ! [J'irai au combat, Mère, et je détruirai ce Rāghava !] », *SM*, p. 151 ou « I shall soon return, after overcoming Rāghava in battle [Je reviendrai bientôt, après avoir vaincu Rāghava dans la bataille !] », *SM*, p. 152.

2 « I have come here, lion of all warriors, to vanquish you in war ; do battle with me instantly ! [Je suis venu ici, lion de tous les guerriers, pour vous vaincre au combat. Combattez-moi immédiatement !] », *SM*, p. 166, ou « I challenge you to fight [Je vous défie de combattre] », *SM*, p. 167.

3 « I shall dress myself in warrior's garb, for it is not the practice, among the brotherhood of warriors, to strike an unarmed foe. [Je revêtirai mon équipement guerrier car dans la confrérie des guerriers, on ne frappe habituellement pas un ennemi désarmé] », *SM*, p. 167. Ce à quoi Lakṣmaṇa répond : « I shall slay you here and now, you imbecile [Je t'assassinerai ici et maintenant, imbécile !] », *Ibid.* La violence injurieuse de Lakṣmaṇa contraste avec la courtoisie de Meghanāda qui vient de lui proposer son hospitalité.

4 « In the twinkling of an eye the strong limbed-one picked up the *koṣā* dish and hurled it with a dreadful roar at the head of Lakṣmaṇa. To the ground the hero crashed, felled by that horrific missile [En un clin d'œil, le robuste héros saisit le vase *koṣā* et le jeta avec un rugissement terrifiant à la tête de Lakṣmaṇa. Le héros s'écrasa au sol, abattu par cet horrible projectile] », *SM*, p. 168. Puis : « That charioteer, beside himself with pain, snatched up the conch shell, bell, the plate of offerings, whatever was within the temple, and enraged hurled one by one [Cet aurige, hors de lui à cause de la douleur, attrapa la conque, la cloche, le plateau d'offrandes, tout ce qui se trouvait dans le temple, et, enragé, les lança un à un] », *SM*, p. 171.

prince *rākṣasa*, si bien que ce dernier cesse de lutter et se laisse abattre¹. Cette intervention divine rappelle celle d'Athéna dans *Illiade*, à la différence que la déesse grecque ne contrarie pas le combat. Elle arrête la fuite d'Hector et rend sa pique à Achille, mais elle n'empêche pas le prince troyen de lancer son javelot, n'aide pas le Péléide à l'arrêter et ne détourne pas non plus l'assaut du fils de Priam. Achille abat ce dernier au terme d'un duel juste, contrairement à Lakṣmaṇa qui assassine un homme désarmé. L'évolution que Dutt fait subir à la mort de Meghanāda constitue donc, par rapport aux modèles originels, une véritable mise en cause du motif guerrier. En rendant le duel impossible, Dutt dépouille Meghanāda, le fleuron de l'armée *rākṣasa*, de sa nature combattante.

La disqualification de la dimension guerrière se perçoit également à travers les nombreuses comparaisons employées par Dutt. Il compare rarement les personnages à des êtres nobles, particulièrement Lakṣmaṇa et Vibhīṣaṇa. Bien que quelques métaphores les rapprochent des dieux², ils sont surtout identifiés à des animaux. Lakṣmaṇa s'assimile lui-même à un serpent³, comparaison que reprend Meghanāda un peu plus tard⁴, puis que le narrateur utilise pour traduire la honte du traître Vibhīṣaṇa⁵. L'assimilation au serpent ne serait pas négative en soi si elle ne se faisait dans un contexte où le reptile devient synonyme de trahison ou de soumission. Toutes les comparaisons à des animaux ne sont en effet pas dépourvues de noblesse : le narrateur rapproche l'impuissance de Meghanāda tentant de prendre les armes divines de celle d'un éléphant essayant de déraciner une montagne, ou identifie le héros à un lion dont le rugissement défie ses adversaires⁶. On retrouve

1 « But illusive Māyā, stretching out her arms, caused all those things to fall wide of the mark [Mais l'illusoire Māyā fit en sorte que toutes ces choses manquent leur cible en écartant les bras] », *SM*, p. 171. Puis : « and saw, with trepidation, the multitude of the god clan's charioteers in their/ vehicles from heaven. Dejected, the hero sighed and stood there enervated [et (il) vit avec agitation la multitude des auriges du clan divin descendre dans leur char depuis le ciel. Découragé, le héros resta debout, vidé de son énergie] », *Ibid.*

2 Lakṣmaṇa dit : « I am your god of Death, unruly Rāvaṇi ! [Je suis ton dieu de la Mort, turbulent Rāvaṇi !] », *SM*, p. 67. Le narrateur compare Meghanāda à l'Indra des nuages et Lakṣmaṇa à Viṣṇu tuant le démon Tāraka, p. 170.

3 « That serpent slithers through the grass to bite him whose time has come ! [Ce serpent glisse le long de l'herbe pour mordre celui dont l'heure est venue !] », *SM*, p. 167.

4 « Were a snake to steal/ into the nest of Garuḍa, would he again return to his/ own hole, you reprobate ? [Si un serpent entrait furtivement dans le nid de Garuḍa, pourrait-il de nouveau rentrer dans son trou, réponds, dépravé !] », *SM*, p. 168. La comparaison à Garuḍa, le vautour qui sert de monture à Viṣṇu est plutôt positive pour Meghanāda. Cependant elle est aussi paradoxale puisque chez Vālmīki, Garuḍa est du côté de Rāma, qu'il a ranimé lorsque celui-ci a été mortellement touché par Meghanāda, un peu plus tôt. Il y a donc retournement.

5 « As when a snake is made to bow its upraised head by the power of a mighty *mantra*, just so, shame-faced and glum, that charioteer, Rāvaṇa's younger brother, answered [Comme quand un serpent doit incliner sa tête dressée par le pouvoir d'un puissant *mantra*, cet aurige, le jeune frère de Rāvaṇa, répondit, le visage honteux et morose], *SM*, p. 168.

6 « As, in vain, an elephant tugs at mountain peaks, his trunk wrapped round, so tugged that Indra among champions at the quiver. [Comme un éléphant attrape en vain le pic d'une montagne, en enroulant sa trompe autour de lui, cet Indra des champions tira sur le carquois], *SM*, p. 168, ou « Enraged, Rāvaṇi ran at Lakṣmaṇa, letting out a wild roar, like a lion/ challenging the beaters there before him. [Enragé, Rāvaṇi courut vers Lakṣmaṇa, poussant un rugissement féroce, comme un lion défiant les fouets qui se trouvent là, juste devant lui] », *SM*, p. 171. Les comparaisons au lion ou à l'éléphant sont typiques du *Rāmāyaṇa*.

d'ailleurs de telles comparaisons dans l'*Iliade* ou dans le *Rāmāyaṇa*¹. Néanmoins, Dutt les multiplie davantage que dans les textes épiques originels, ce qui a pour effet d'animaliser les héros. Cette déshumanisation atténue la nature guerrière des deux personnages. Le narrateur assimile en outre la déesse Māyā repoussant les projectiles loin de son protégé à une mère qui écarte des moustiques de son enfant². Comme les autres comparaisons, celle-ci atténue la dimension agonistique du moment en le déplaçant dans un quotidien trivial. Le recours à des comparaisons qui déshumanisent les protagonistes ou éloignent l'action du sublime, permet ainsi à Dutt de questionner l'aspect agonistique des épopées originelles. Comme Prasād, il subvertit le modèle guerrier de l'intérieur. Les deux auteurs adoptent uniquement ce canon pour le dénoncer.

B) Critique explicite et conflit des modèles

Aurobindo et Hugo rejettent quant à eux le modèle guerrier, qu'ils critiquent explicitement. Dans *Savitri*, le Royaume du Vital Inférieur symbolise cette dénonciation. Les hommes y vivent au sein d'une nature antagonique typique des épopées, qui, tour à tour prédatrice ou proie, les aide et les blesse³. Dans cette sphère, les rapines, le meurtre, le viol, souvent valorisés dans l'univers épique, sont chose courante⁴. Ils sont cependant représentés dans toute leur horreur. Aurobindo envisage les choses du point de vue de la victime au lieu de représenter des exploits guerriers qui valorisent le vainqueur. Un peu plus tard, l'auteur s'attache d'ailleurs à critiquer plus particulièrement le héros épique traditionnel. Rassemblant les siens autour de son être solaire, il les défend mais abolit leur individualité et leur libre arbitre, ce qui évoque le lien que le protagoniste entretient avec sa communauté dans l'épopée⁵. Ou, solitaire, il guerroye contre tout ce qui se

1 Dans le chant qui raconte la mort d'Hector, Achille est comparé à un milan, à un chien et à un aigle. Les deux héros sont aussi identifiés à des chevaux, *Iliade*, p. 442-449. En sept pages, l'on rencontre donc quatre comparaisons à des animaux alors que chez Dutt on en trouve six en quatre pages.

2 « But illusive Māyā, stretching out her arms, caused all those things to fall wide of the mark, just as a mother/ brushes back mosquitoes round her sleeping son with/ a wave of her lotuslike hand. [Mais l'illusoire Māyā fit en sorte que tous ces objets manquent leur cible en écartant les bras, comme une mère écarte des moustiques autour de son fils endormi d'un geste de sa main de lotus] », *SM*, p. 171.

3 « The narrow horizon of their days was filled/ With things and creatures that could help and hurt (...) To save their small lives from surrounding Death/ They made a tiny circle of defence/ Against the siege of the huge universe:/ They preyed upon the world and were its prey [L'horizon étroit de leurs jours était rempli de choses et de créatures qui pouvaient aider et blesser (...) Pour sauver leurs petites vies de la Mort environnante et pour contrer le siège de l'immense univers, ils érigèrent un minuscule cercle de défense : ils firent du monde leur proie et devinrent la sienne] », *S*, p. 144.

4 « Ardent from the sack of happy peaceful homes/ And gorged with slaughter, plunder, rape and fire,/ They made of human selves their helpless prey [Rendus ardents par le saccage de foyers heureux et paisibles, gorgés de massacre, de pillage, de viol et de feu, ils transformaient les êtres humains en proies impuissantes] », *S*, p. 144.

5 « Those like himself, by blood or custom kin,/ To him were parts of his life, his adjunct selves,/ His personal nebula's constituent stars,/ Satellite companions of his solar I. [Ses semblables par le sang ou par la coutume du clan étaient pour lui des parties de sa vie, des *alter ego* complémentaires, des étoiles composant sa nébuleuse personnelle, des satellites accompagnant son être solaire] », *S*, p. 144-145.

présente¹, rappelant des personnages épiques comme Beowulf, Ilya de Mourom, Kalevipoeg. L'univers du Vital Inférieur s'organise donc selon le canon épique et guerrier, inscrit dans l'espace. Il n'a rien de positif, puisqu'il se caractérise surtout par la haine, la destruction, la solitude, l'abolition du libre arbitre et la déshumanisation des hommes transformés en proies². Aurobindo imagine ainsi le premier des univers traversés par Aswapati comme une véritable dénonciation du modèle épique guerrier, qu'il a déjà critiqué par le passé dans ses écrits théoriques³. Il réitère cette dénonciation dans la Nuit, un univers si agressif que le pacifique Aswapati en est réduit à se battre et à devoir souffrir maintes blessures⁴. Le héros devient donc lui-même la victime de cet état d'esprit, au lieu d'en être le chantre triomphant, tel un véritable héros épique traditionnel.

Comme Aurobindo, Victor Hugo condamne la disposition mentale belliqueuse à plusieurs reprises. Il la critique souvent explicitement, particulièrement dans *la Nouvelle Série. La Vision d'où est sorti ce livre* qualifie négativement les héros guerriers en accordant une place importante au champ lexical du crime, organisé en énumérations⁵. Dans *La Terre*, Hugo représente cette dernière en train de se lamenter sur les dégâts commis par les hommes en proie à l'esprit guerrier⁶. Dans *Le*

1 « In others than his kind he sensed a foe,/ An alien unlike force to shun and fear,/ A stranger and adversary to hate and slay./ Or he lived as lives the solitary brute;/ At war with all he bore his single fate. [Chez ceux qui différaient des siens, il pressentait un ennemi, une force différente et autre qu'il devait fuir et craindre, un étranger et un adversaire qu'il devait haïr et assassiner. Ou il vivait comme vit la brute solitaire : en guerre avec tous, il supportait son destin solitaire] » p. 145.

2 Le terme est répété trois fois à la p. 144, ce qui montre à quel point Aurobindo insiste sur cette déshumanisation.

3 Il le blâme en effet dès sa période indépendantiste en opposant les épopées hindoues aux épopées grecques : « But to the Hindu, whose ideas of epic are not coloured with the wrath of Achilles, epic motive and character are not confined to what is impetuous, huge and untamed; he demands a larger field for the epic and does not confine it to savage and half savage epochs. Gentleness, patience, self-sacrifice, purity, the civilized virtues, appear to him as capable of epic treatment as martial fire, brute strength, revenge, anger, hate and ungovernable self-will. [Mais pour les Hindous, dont la conception de l'épopée n'est pas influencée par la colère d'Achille, les motifs et personnages épiques ne se confinent pas à l'impétuosité, à l'immensité ou à l'irréductibilité. Ils exigent un champ plus vaste pour l'épopée et ne la confinent pas à des époques sauvages ou à demi sauvages. La douceur, la patience, le sacrifice de soi, la pureté, les vertus civilisées lui semblent aussi transposables à l'épopée que le feu martial, la force brute, la vengeance, la colère, la haine et le libre arbitre incontrôlable.]», AUROBINDO Sri, *The Poetry of Kalidasa*, in *Early Cultural Writings*, (1898-1903), Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 2003, p. 150-273.

4 « In footless battlefields of the Abyss/ Fought shadowy combats in **mute eyeless** depths,/ Assaults of Hell endured and Titan strokes/ And bore the fierce inner wounds that are slow to heal./ A prisoner of a hooded magic Force,/ Captured and trailed in Falsehood's lethal net/ And often strangled in the noose of grief,/ Or cast in the grim morass of swallowing doubt./ Or shut into pits of error and despair,/ He drank her poison draughts till none was left. [À l'intérieur des champs de bataille sans fond de l'Abysses (il) livra de vagues combats dans des profondeurs muettes et sans yeux. Il endura les assauts de l'Enfer, les coups du Titan et subit les féroces blessures intérieures si longues à guérir. Prisonnier d'une Force magique et encapuchonnée, capturé et traîné dans le filet fatal de la Fausseté, souvent étranglé dans le nœud coulant du chagrin, jeté dans le lugubre borbier du doute engloutissant ou enfermé dans des fosses d'erreur et de désespoir, il en but les gorgées empoisonnées jusqu'à la lie.] », S, p. 230.

5 « Capanée est debout sur la porte d'Électre,/ Bonaparte est debout sur le pont de Lodi / Christ expire non loin de Néron applaudi./ Voilà l'affreux chemin du trône, ce pavage/ De meurtre, de fureur, de guerre, d'esclavage / L'homme-troupeau ! cela hurle, cela commet/ Des crimes sur un morne et ténébreux sommet,/ Cela frappe, cela blasphème, cela souffre, », *La Vision d'où est sorti ce livre*, LS, p. 10.

6 « Quand la guerre infâme se rue/ Creusant dans l'homme un vil sillon de sang baigné./ Farouche, elle détourne un regard indigné/ De cette sinistre charrue./ Meurtrie, elle demande aux hommes : A quoi sert/ Le ravage ? Quel fruit produira le désert ?/ Pourquoi tuer la plaine verte ? », *La Terre*, LS, p. 17.

Satyre, la belligérance, effrayante, fait advenir les ténèbres sur terre¹. Hugo dénonce les combats en mettant l'accent sur les ravages perpétrés et en se plaçant du côté des victimes, comme Aurobindo. Néanmoins, il accorde une place beaucoup plus prépondérante au sort subi par ces dernières que l'auteur de *Savitri* : il décrit longuement les résultats du pillage et des actions guerrières dans *Le Comte Félibien* ou dans *Le Jour des rois* par exemple.

Il va aussi plus loin qu'Aurobindo en subvertissant ouvertement les différentes figures de héros guerriers. Éviradnus, Fabrice et les preux de Charlemagne dans *Aymerillot* sont des vieillards. À l'exception d'Éviradnus, leurs exploits appartiennent au passé. Ils demeurent souvent impuissants et finissent par le payer de leur vie, voire de celle de leurs proches (Fabrice)². Dans *Aymerillot*, Hugo dépouille même les héros médiévaux de leur nature sublime en donnant des détails assez sordides sur eux : malades, affamés, fatigués, apeurés, ils réclament leur paie. Ils semblent donc fort éloignés des glorieux guerriers du cycle carolingien³. Dans *La Légende des siècles*, la plupart des combattants sont en fait aussi vulnérables que ceux qu'ils sont censés défendre : c'est le cas d'Aymon, le maître de Gaïffer, de Welf ou même de Napoléon⁴. Hugo évite donc souvent de

-
- 1 « Il dit la guerre ; il dit la trompette et le glaive ;/ La mêlée en feu, l'homme égorgé sans remord,/ La gloire, et dans la joie affreuse de la mort/ Les plis voluptueux des bannières flottantes ;/ L'aube naît ; les soldats s'éveillent sous les tentes ;/ La nuit, même en plein jour, les suit, planant sur eux ;/ L'armée en marche ondule au fond des chemins creux ;/ La baliste en roulant s'enfonce dans les boues ;/ L'attelage fumant tire, et l'on pousse aux roues ;/ Cris des chefs, pas confus ; les moyeux des charrois/ Balafrent les talus des ravins trop étroits./ On se rencontre, ô choc hideux ! les deux armées/ Se heurtent, de la même épouvante enflammées./ Car la rage guerrière est un gouffre d'effroi./ Ô vaste effarement ! chaque bande a son roi./ Perce, épée ! ô cognée, abats ! massue, assomme !/ Cheval, foule aux pieds l'homme, et l'homme, et l'homme et l'homme !/ Hommes, tuez, traînez les chars, roulez les tours ;/ Maintenant, pourrissez, et voici les vautours !/ Des guerres sans fin naît le glaive héréditaire », *Le Satyre*, *LS*, p. 424.
- 2 « Quant à nous, autrefois, c'est vrai, nous triomphâmes ;/ Mais, aujourd'hui, vos preux ne valent pas des femmes,/ Ils sont tous harassés et du gîte envieux,/ Et je suis le moins las, moi qui suis le plus vieux. », *Aymerillot*, *LS*, p. 144, ou « Maintenant il est vieux ; son donjon, c'est son cloître ;/ Il tombe, et, déclinant, sent dans son âme croître/ La confiance honnête et calme des grands cœurs », *La Confiance du marquis Fabrice*, *LS*, p. 315. Elciis fait le constat de cette impuissance liée à la vieillesse : « Ah ! c'est un grand malheur et c'est un grand dépit/ D'être encore lion quand le renard glapit,/ D'entendre les chacals et les bêtes funèbres/ Faire leur fête horrible au milieu des ténèbres,/ Et de ne pouvoir pas, étant malade et vieux,/ Secouer sa crinière énorme jusqu'aux cieux ! », *Les Quatre jours d'Elciis*, *LS*, p. 377. Éviradnus malgré sa vieillesse surpasse les jeunes hommes du temps présent. Cependant, il ressemble à un fantôme et semble appartenir aux spectres de la salle à manger, ce qui diminue sa valeur.
- 3 Il existe donc un véritable choc entre la représentation exprimée par le roi et la vérité de leur être, comme dans le cas de Dreus de Montdidier. Charlemagne lui dit : « Car vous êtes le fils d'un gentil chevalier ;/ Votre oncle, que j'estime, était abbé de Chelles ;/ Vous même êtes vaillant ; donc, beau sire, aux échelles !/ L'assaut ! _ Sire empereur, répondit Montdidier./ Je ne suis désormais bon qu'à congédier ;/ J'ai trop porté haubert, maillot, casque et salade ;/ J'ai besoin de mon lit, car je suis fort malade ;/ J'ai la fièvre ; un ulcère aux jambes m'est venu », *Aymerillot*, *LS*, p. 145-146. Hugo de Contentin répond : « De recevoir des coups pour vous et pour les vôtres./ Je suis très-fatigué. » et le comte de Gand rétorque : « J'ai faim, mes gens ont faim », *Ibid.*, p. 146 puis 147. Enfin, Eustache de Nancy explique : « Mes gens veulent leur paye ;/ Or, je n'ai pas le sou ; sur ce, pas un garçon/ Qui me fasse crédit d'un coup d'estramaçon ;/ Leurs yeux me donneront à peine une étincelle/ Par sequin qu'ils verront sortir de l'escarcelle. », *Ibid.*, p. 148.
- 4 « Il a, pour cent francs d'or, livré son maître Aymon/ Au noir Miramolín, Hécuba-le-démon ;/ Aymon, ce chevalier dont tout parlait naguère./ Avait instruit le duc Gaïffer dans la guerre,/ Aymon était un fier et bon campéador », *Gaïffer-Jorge, duc d'Aquitaine*, *LS*, p. 384. Même le grand Napoléon connaît un tel sort : « Sa tête enfin était courbée./ Plus de triomphes ! plus de cris !/ Sa popularité tombée/ Couvrait sa gloire de débris./ Partout l'abandon ou la haine ! », *Le Retour de l'empereur*, *LS*, p. 589.

raconter les combats. Dans *Les Trois Cents*, *Le Déroit de l'Euripe*, *L'Hydre*, *Aymerillot*, les poèmes concernant le Cid, *La Rose de l'infante* ou *Après la bataille*, il narre ce qui vient avant ou après l'affrontement mais il élude la bataille, ce qui rappelle Dutt. Seuls *Le Mariage de Roland*, *Éviradnus* ou *Le Petit Roi de Galice*, qui appartiennent tous à la *Première Série*, content des exploits guerriers non problématiques – encore *Le Mariage de Roland* ne va-t-il pas jusqu'au bout du duel puisqu'on ne saura pas qui de Roland ou d'Olivier est vainqueur. Hugo oscille ainsi entre une dénonciation explicite du modèle guerrier et une subversion de l'intérieur rappelant celle qu'opèrent Dutt et Prasād.

Aurobindo et Hugo ne se contentent cependant pas de dénoncer les travers du modèle guerrier. Ils en font le signe du malheur de l'humanité. Chez Hugo, ce constat apparaît dans *Le Satyre* puis est répété dans les poèmes liminaires de la *Nouvelle Série*, *La Vision d'où est sorti ce livre* et *La Terre*¹. Par conséquent, dans *Changement d'Horizon*, il appelle à dépasser l'état d'esprit guerrier d'un point de vue moral aussi bien que poétique². Comme Hugo, Aurobindo exprime la correspondance entre les conduites belliqueuses et les malheurs de l'humanité par la bouche de la mère humaine de Savitri :

« Old forms of evil cling to the world's soul
 War making nought the sweet smiling calm of life
 Battle and rapine, ruin and massacre
 Are still the fierce pastimes of man's warring tribes;
 An idiot hour destroys what centuries made (...)
 All he has achieved he drags to the precipice.
 His grandeur he turns to an epic of doom and fall
 [D'anciennes formes du mal adhèrent à l'âme du monde
 La guerre qui réduit à néant le calme doux et souriant de la vie
 La bataille et la rapine, la ruine et le massacre
 Sont toujours les passe-temps féroces des tribus humaines en guerre ;
 Une heure idiote détruit ce que les siècles ont construit (...)
 L'homme traîne dans le précipice tout ce qu'il a accompli
 Il transforme sa grandeur en une épopée de fatalité et de déchéance] », p. 440-441

En nommant « *evil* [mal] » les logiques guerrières, en rabaisant les collectivités qui les pratiquent au rang de « *tribes* [tribus] », en montrant l'absurdité d'une action qui réduit à néant en quelques heures l'ouvrage de siècles entiers, Aurobindo se démarque clairement des idées anciennes, et adhère à une certaine forme de pacifisme. Il n'emploie donc pas le mot « *epic* [épopée] » de façon anodine dans le dernier vers. Comme Hugo, il s'agit bien d'opposer deux logiques épiques : l'ancienne, fondée sur les exploits guerriers, et la nouvelle, l'épopée de l'âme concrétisée par Savitri et Aswapati.

1 Cf. notes 143, 144 et 145.

2 « Homère était jadis le poète ; la guerre/ Était la loi ; vieillir était d'un cœur vulgaire ;/ La hâte des vivants et leur unique effort/ Était l'embrassement tragique de la mort. (...) La muse est aujourd'hui la Paix, ayant les reins/ Sans cuirasse et le front sous les épis sereins ;/ Le poète à la mort dit : Meurs, guerre, ombre, envie ! —/ Et chasse doucement les hommes vers la vie », *Changement d'horizon*, *LS*, p. 577 puis 578.

En refusant le modèle guerrier, Aurobindo et Hugo mettent à distance celui de la conquête, capital dans un certain nombre d'épopées¹. Aurobindo la traduit en termes de domination et d'envahissement lorsqu'il décrit les Puissances des premières sphères parcourues par Aswapati. Elles semblent d'autant plus terrifiantes que rien ne paraît arrêter leur volonté d'expansion, qui s'étend à la Terre entière. Par exemple, dans la Chute du Vital, la Puissance, vue comme une sorte de monstre ou de sorcière hurlante, arpente le monde en tentant d'en faire sa propriété ou, pire, sa nourriture². L'isotopie de la conquête est encore plus employée dans le Monde de la Fausseté. Cette dernière conquiert l'espace et impose sur Terre sa tristesse hégémonique, faite de disharmonie et de lutte contrainte³. Comparée à une lionne, elle réduit en esclavage le pèlerin⁴. Un peu plus loin, ses fils usurpent les trônes de la création et font régner le mal, détournant les victoires de la Vérité en échecs. Cette représentation rappelle l'image que Victor Hugo donne de la conquête lorsqu'il montre les résultats de l'invasion divine dans *Les Temps paniques* ou *Le Titan*⁵.

Dans ces deux poèmes en effet, le monde placé sous la domination des dieux se réduit à l'esclavage, à la terreur, à la mort, et est dépourvu de toute grandeur⁶. Hugo oppose le passé idyllique de l'âge d'or au présent redoutable de la conquête. Il rapproche cette dernière de la

1 La plupart des textes épiques européens, indiens voire africains traitent de conquêtes : c'est le cas en un sens du *Rāmāyaṇa* et du *Mahābhārata* mais aussi de l'*Illiade*, de l'*Énéide*, de la *Jérusalem délivrée*, des *Lusiades*, ou, en Afrique, des épopées de Soundjata Keita, d'El Hadj Omar, etc.

2 « Careless of suffering, heedless of sin and fall, She wrestles with danger and discovery/ In the unexplored expanses of the soul. (...) She writhed, a worm mid worms in Nature's mud./ Then, Titan-statured, took all earth for food,/ Ambitioned the seas for robe, for crown the stars/ And shouting strode from peak to giant peak,/ Clamouring **for worlds to conquer and to rule**. [Insoucieuse des dangers de la souffrance, du péché et de la chute, elle lutte avec le danger et la découverte dans les étendues inexplorées de l'âme (...) Elle se tordait, ver parmi les vers dans la fange de la Nature puis, élevée à la stature du Titan, elle prenait toute la terre pour sa nourriture, elle ambitionnait d'avoir les mers pour robe, les étoiles pour couronne, et, hurlante, faisait de grandes enjambées d'un pic géant à un autre, revendiquant des mondes à conquérir et à diriger] », *S*, p. 117.

3 « A mighty opposition conquered Space./ A sovereign ruling falsehood, death and grief./ It pressed its fierce hegemony on the earth;/ Disharmonising the original style/ Of the architecture of her fate's design,/ It falsified the primal cosmic Will/ And bound to struggle and dread vicissitudes/ The long slow process of the patient Power. [Une puissante opposition conquiert l'Espace. Une fausseté, une mort, une douleur souveraine et dominatrice imposaient par la pression leur féroce hégémonie sur la terre et faisaient perdre toute harmonie à l'architecture initiale du dessin de son destin, elle dénaturait la Volonté cosmique originelle, obligeant le long et lent processus de la patiente Puissance à lutter et à redouter les aléas] », *S*, p. 223.

4 « Often the pilgrim on the Eternal's road (...) Falls overpowered by her lion leap,/ A conquered captive under her dreadful paws. [Souvent le pèlerin sur la route de l'Éternel (...) tombe vaincu, captif conquis sous ses griffes effrayantes lorsque, léonine, elle bondit sur lui] », *S*, p. 224.

5 « Nature they fill with evil's institutes,/ Turn into defeats the victories of Truth/ Proclaim as falsehoods the eternal laws./ And load the dice of Doom with wizard lies;/ The world's shrines they have occupied, usurped its thrones./ In scorn of the dwindling chances of the Gods/ They claim creation as their conquered fief/ And crown themselves the iron Lords of Time. [Ils remplissaient la Nature avec les institutions du mal, changeaient les victoires de la Vérité en défaites, proclamaient que les lois éternelles étaient fausses et pipaient les dés de la Fatalité avec des mensonges sorciers. Ils avaient occupé les sanctuaires du monde, usurpé ses trônes. Méprisant les hasards déclinants des Dieux, ils revendiquaient la création comme le fief qu'ils avaient conquis] », *S*, p. 226.

6 « La terre en proie aux dieux fut le champ de bataille / Ils ont frappé les fronts qui dépassaient leur taille./ Et détruit sans pitié, sans gloire, sans pudeur,/ Hélas ! quiconque avait pour crime la grandeur. », *Les Temps paniques*, *LS*, p. 50. « La terre est aujourd'hui comme un radeau qui sombre./ Les dieux, ces parvenus, règnent, et, seuls debout,/ Composent leur grandeur de la chute de tout./ Leur banquet respandit sur la terre et l'affame. », *Le Titan*, *LS*, p. 52.

dévoration et transforme les conquérants en sortes de démons cannibales, comme Aurobindo¹. La plupart des empereurs ont une dimension monstrueuse : les exploits de Knut, Zim-Zizimi, Sultan Mourad ou Philippe II sont entachés par des crimes qui surpassent leurs prouesses. Kanut, le conquérant le plus positif parce que ses victoires apportent le progrès, tue son père endormi et dément². Mourad fait du monde un carnage³, Zim-Zizimi installe son empire d'horreur sur la Terre dont il dévore les peuples autant que les dieux du *Titan*⁴, Philippe II fait régner le mal sur les cinq continents⁵. Aurobindo et Hugo dénoncent tous deux les conquérants, habituellement valorisés dans l'épopée. L'action destructrice de ces derniers semble d'autant plus terrifiante qu'elle s'étend à la Terre entière, et que rien ne paraît pouvoir les arrêter. Aurobindo, l'ancien indépendantiste et prisonnier politique qui passa une année dans les geôles du Raj, a de bonnes raisons de dénoncer la conquête. Cette prise de position surprend davantage chez Hugo. Elle va toutefois dans le sens de la modernisation du genre épique, d'autant plus qu'elle intègre une certaine ambivalence. Malgré leur condamnation des modèles guerriers et conquérants, ni Aurobindo ni Hugo ne parviennent à s'en défaire totalement.

Hugo ne laisse pas d'être fasciné par les batailles, ce qui explique leur présence à l'époque contemporaine, où elles sont pourtant bien moins nécessaires. Il ne s'agit alors pas de sauver les faibles d'une violence endémique aux temps anciens, mais de représenter les personnages de la geste napoléonienne ou de célébrer la grandeur de la France. Napoléon I^{er} devient donc le seul conquérant positif. Dans *Le Retour de l'empereur*, le poète, qui vilipende habituellement les conquérants, voue en effet au vieil empereur un grand respect⁶. Il lui témoigne également une sorte de tendresse apitoyée, qui s'exprime grâce à l'usage de la deuxième personne du pluriel et grâce à la réaction empathique du peuple sur son passage⁷. Hugo transforme Napoléon I^{er} en symbole de la

1 « Ils dévorent l'amour, l'âme, la chair, la femme./ Le bien, le mal, le faux, le vrai, l'immensité. », *Le Titan*, LS, p. 52.

2 « Toujours vainqueur, sa vie/ Par la prospérité fidèle fut suivie / Il fut plus triomphant que la gerbe des blés (...) À son cher Danemark natal il enchaîna/ Vingt îles, Fionie, Arnhout, Folster, Mona / Il bâtit un grand trône en pierres féodales / Il vainquit les Saxons, les Pictes, les Vandales./ Le Celte, et le Borusse, et le Slave aux abois./ Et les peuples hagards qui hurlent dans les bois / Il abolit l'horreur idolâtre, et la rune (...) Une lueur sortait de son cimier polaire / Les monstres expiraient partout sous sa colère », *Le Parricide*, LS, p. 135.

3 « Un long fleuve de sang de dessous ses sandales/ Sortait, et s'épandait sur la terre, inondant/ L'Orient, et fumant dans l'ombre à l'Occident / Il fit un tel carnage avec son cimenterre/ Que son cheval semblait au monde une panthère », *Sultan Mourad*, LS, p. 277.

4 « Il règne par le sang, la guerre et l'échafaud / Il tient l'Asie ainsi qu'il tient l'Afrique (...) Il foule les cités, les achète, les vend./ Les dévore », *Zim-Zizimi*, LS, p. 266 puis 267.

5 « Philippe Deux était le Mal tenant le glaive. (...) Sa volonté fatale, enfoncée, obstinée./ Était comme un crampon mis sur la destinée / Il tenait l'Amérique et l'Inde, il s'appuyait/ Sur l'Afrique, il régnait sur l'Europe, inquiet/ Seulement du côté de la sombre Angleterre », *La Rose de l'infante*, LS, p. 439-440.

6 Ce respect se manifeste grâce au lexique de la grandeur : « Le grand empereur », *Le Retour de l'empereur*, LS, p. 588, la répétition du mot « Sire » p. 590-593, les comparaisons « saint comme Charlemagne/ Et grand comme César », p. 590, les attributs « Vous serez pour tout homme une âme grande et bonne./ Pour la France un proscrit magnanime et serein les adresses », p. 592, les adresses : « ô chef du grand empire », « ô géant » ou « ô mon capitaine », p. 591, qui fait entendre la voix des vétérans auxquels appartenaient le père et les oncles de Victor Hugo.

7 « L'œil des muettes sentinelles/ L'interrogeait avec douleur. », *Ibid.*, p. 589 ou « Une acclamation douce, tendre et hautaine./ Chant des cœurs, cri d'amour où l'extase se joint./ Remplira la cité », *Ibid.*, p. 591.

patrie française qui ne se laisse pas abattre face à l'ennemi. Il devient un véritable héros épique derrière lequel la communauté se range¹. La grandeur de sa geste s'exprime plus particulièrement à travers l'histoire familiale, puisque le poète campe avec affection les aventures militaires de son père et de son oncle dans *Après la bataille* et *Le Cimetière d'Eylau*. La valorisation de ces protagonistes s'opère par le lien de famille, mais aussi par des expansions du nom comme « Mon père, ce héros au sourire si doux » (*Après la bataille*, p. 605), ou « mon oncle Louis/ Qui me disait, à moi, de sa voix la plus tendre » (*Le Cimetière d'Eylau*, p. 607). Même si les héros sont plutôt glorifiés par l'amour qu'ils portent au narrateur ou par leur magnanimité (*Le Cimetière d'Eylau*), ils accomplissent de véritables exploits guerriers – surtout l'oncle – pour lesquels l'auteur laisse transparaître une certaine fascination, comme le montrent la longueur et les détails foisonnants du *Cimetière d'Eylau*.

Cette revalorisation du motif guerrier ne concerne cependant pas uniquement la geste napoléonienne et s'exprime dans d'autres poèmes. À la fin du *Régiment du baron Madruce*, une jeune mère qui symbolise la grandeur de la patrie suisse exhorte son fils à mourir « pour la bonne cause » (*Le Régiment du baron Madruce*, p. 465). La lutte armée, auparavant vilipendée, prend à partir du XVII^e siècle la forme d'une résistance héroïque², surtout lorsqu'elle concerne la France mise en difficulté par la mauvaise gouvernance de Napoléon III. Certains textes comme *L'Élégie des fléaux* ou *Paroles dans l'épreuve* contredisent d'ailleurs le message délivré dans les autres poèmes – particulièrement *Changement d'horizon* ou *Voix basses dans les ténèbres*. Dans *L'Élégie des fléaux*, le narrateur emploie par exemple la première personne du pluriel et l'impératif pour convaincre qu'il faut apprendre à combattre et lire Homère à la génération suivante, alors que dans *Changement d'horizon*, il professe le contraire en s'appuyant sur le même mode et sur la même personne³. Dans *Paroles dans l'épreuve*, Hugo revendique aussi grâce à la première personne du pluriel le passé conquérant et guerrier de la France, qu'il donnait déjà en exemple dans *Le Retour de l'empereur*⁴. Cette contradiction entre les différents poèmes pourrait s'expliquer par leur contexte historique s'ils n'appartenaient pas de façon indifférenciée à la *Première* ou à la *Nouvelle Séries*,

1 « Une nouvelle armée, ardente d'espérance,/ Dont les exploits déjà sèmeront la terreur/ Autour de votre char crier : Vive la France ! Et vive l'Empereur ! », *Le Retour de l'empereur*, LS, p. 591.

2 Jusqu'ici la lutte avait surtout lieu à travers la parole.

3 « Enseignons à nos fils à creuser des tranchées,/ À faire comme ont fait les vieux dont nous venons,/ À charger des fusils, à rouler des canons,/ À combattre, à mourir, et lisons-leur Homère », *L'Élégie des fléaux*, LS, p. 643.

4 « Nous désirons qu'on ait présent à la mémoire/ Que nos pères étaient des conquérants de gloire,/ Des chercheurs d'horizons, des gagnants d'avenir ;/ Des amants du péril que savait retenir/ Aux âpres voluptés de ses baisers farouches/ La grande mort, posant son rire sur leurs bouches », *Paroles dans l'épreuve*, LS, p. 631-632, ou « Vois, sous l'arche où sont nos histoires,/ Wagram, les mains de poudre noires,/ Ulm, Essling, Eylau, cent victoires,/ Défiler au bruit du tambour !/ Dieu, quand l'Europe te croit morte,/ Prend l'empereur et te l'apporte./ Et fait repasser sous ta porte/ Toute ta gloire en un seul jour ! / T'insulter ! t'insulter ! ma mère !/ Mais n'avons-nous pas tous, ô ciel !/ Parmi nos livres, près d'Homère,/ Quelque vieux sabre paternel ?/ Nos pères sont morts, France aimée !/ Mais de leur foule ranimée/ Peut-être on ferait une armée/ Comme on en fait un Panthéon ! », LS, *Le Retour de l'empereur*, p. 597-598.

voire à la *Dernière Série*¹. Même si la défaite de Sedan a bouleversé les aspirations de la *Première Série*, elle n'explique pas cette oscillation paradoxale, assez typique de la modernité, entre le rejet et la revendication de la conquête guerrière. Hugo semble donc pris dans l'enchevêtrement des contradictions liées à l'époque moderne, aggravées par la situation que connaît la France à l'époque. Il répond à la défaite par le rappel des victoires passées, mais ce faisant contredit l'aspiration à la paix et à l'harmonie qu'il défend dans le reste de son œuvre.

Aurobindo paraît comme Hugo prisonnier d'une certaine ambivalence, bien que pour des raisons différentes. Il ne se libère en effet pas totalement du motif guerrier, puisque Savitri, malgré sa douceur et sa compassion, devient une combattante à plusieurs reprises. Le glissement s'opère pendant le yoga où elle recherche son âme. Elle rencontre d'abord ses doubles, la Mère des Sept Douleurs puis Durgā, la forme belliqueuse de la Mère, particulièrement vénérée dans le Bengale dont l'auteur est originaire. L'âme secrète de Savitri, son être le plus profond, revendique donc sa part guerrière :

« I smite the Titan who bestrides the world
 And slay the ogre in his blood-stained den.
 I am Durga, goddess of the proud and strong,
 And Lakshmi, queen of the fair and fortunate;
 I wear the face of Kali when I kill,
 I trample the corpses of the demon hordes.
 [Je frappe le Titan qui enjambe le monde
 Et abats l'ogre dans son antre souillé de sang.
 Je suis Durgā, la déesse des êtres fiers et forts
 Je suis Lakṣmī, la reine des êtres purs et heureux ;
 J'arbore le visage de Kālī quand je tue,
 Je piétine les cadavres des hordes démoniaques] », p. 509

L'âme secrète de l'héroïne emploie un vocabulaire d'une grande violence, fort éloigné de son caractère doux : « smite » (frapper), « slay » (abattre), « kill » (tuer), « trample » (piétiner). Aurobindo exploite l'assimilation avec la Mère dont Savitri est un avatar : tour à tour tendre, compatissante, aimante, elle peut devenir la terrible Durgā ou la plus terrible Kali. Il renouvelle cette identification lorsque l'héroïne entre dans la Nuit à la suite de Mort et de Satyavan. Vêtue d'une armure de lumière, elle affronte l'Abîme, métamorphosé en ogre². Plus tard, elle lutte contre Mort avec un discours armé³. À l'exemple de son âme secrète, elle revendique elle-même sa nature

1 *Le Régiment du Baron Madruce, Après la bataille ou Paroles dans l'épreuve* appartient à la *Première Série*. *Changement d'horizon* et *L'Élégie des fléaux*, qui se contredisent, figurent dans la *Nouvelle Série*, comme *Le Cimetière d'Eylau*. *Voix basses dans les ténèbres* vient de la *Dernière Série*.

2 « The Woman first affronted the Abyss/ Daring to journey through the eternal Night./ Armoured with light (...) Gathering its hungry strength the huge pitiless void/ Surrounded slowly with its soundless depths,/ And monstrous, cavernous, a shapeless throat/ Devoured her into its shadowy strangling mass [La Femme affronta d'abord l'Abysses, osant voyager dans la Nuit éternelle, vêtue d'une armure de lumière (...) Rassemblant ses forces affamées, le vide immense et sans pitié l'entoura lentement de ses profondeurs insondables. Monstrueuse et caverneuse, une gorge informe l'engloutit dans sa masse étranglante et vague] », *S*, p. 583.

3 « Thus with armed speech the great opponents strove. », *S*, p. 639.

combattante et victorieuse¹. Elle le fait cependant d'une façon moins brutale que son double intérieur. Sa lutte reste symbolique. Les corps n'en portent ni la trace ni la blessure, ce qui nuance cette dimension guerrière.

Aurobindo se montre tout aussi ambigu lorsqu'il aborde le motif de la conquête. Alors qu'il la dénonce dans les mondes du Vital Inférieur, de la Fausseté ou de la Chute du Vital, il représente aussi à maintes reprises Savitri ou Aswapati comme des conquérants, voire des colonisateurs. Il affirme d'ailleurs d'emblée que son récit raconte une conquête, ainsi que l'indique sa note liminaire : « a story of conjugal love conquering death [histoire de l'amour conjugal qui conquiert la mort] » (*Savitri*, p. XIII). Aurobindo subvertit dans un premier temps la figure du conquérant en le montrant conquis par celui qu'il domine. Il opère un renversement caractéristique de la pensée indépendantiste indienne². La conquête devient ensuite le pendant de la liberté³, si bien que l'auteur assimile ses héros à des colonisateurs venus de l'immortalité pour conquérir la Matière⁴. L'élévation de l'homme vers la divinité s'énonce donc à plusieurs reprises comme une conquête : il s'agit de subjuguier le ciel ou la mort⁵. Savitri se transforme elle-même en une conquérante⁶. Dans la mesure où Aurobindo a lutté contre le Raj anglais et l'a payé de sa liberté, l'éloge de la conquête et de la colonisation confine au paradoxe. Cette prise de position peut néanmoins en partie s'expliquer par une sorte de complexe du colonisé qui valorise les valeurs du colonisateur, ou par l'adéquation inconsciente au modèle épique qui transforme le conquérant en héros.

1 « A victor spirit conscious of my force (...) Now in the wrestling of the splendid gods/ My spirit shall be obstinate and strong/ Against the vast refusal of the world. (...) Mine is the labour of the battling gods [Esprit vainqueur conscient de ma force (...) À présent impliqué dans la lutte des dieux superbes, mon esprit obstiné sera fort contre le vaste rejet du monde (...) Le labeur des dieux qui se battent est le mien] », *S*, p. 588.

2 « But conquering her, then is he most her slave;/ He is her dependent, all his means are hers [Mais lorsqu'il la conquiert il devient alors davantage son esclave ; il vit dans sa dépendance, tous ses moyens sont la propriété de la Mère] », *S*, p. 65. Ce motif de la subversion du conquérant par le conquis rappelle les rapports mis en évidence par Homi Bhabha entre la culture du colonisateur et celle du colonisé dans *Les Lieux de la culture*.

3 « They preyed upon the world and were its prey,/ But never dreamed to conquer and be free. [Ils faisaient du monde leur proie et étaient la sienne mais ne rêvaient jamais de conquérir et d'être libre.] », *S*, p. 144. La conjonction de coordination met les deux termes (conquérir/ être libre) sur le même plan, comme s'ils s'équivalaient.

4 Aswapati est qualifié de « colonist from immortality », *S*, p. 22. Le narrateur qui parle au nom de l'humanité explique : « Adventurers, we have colonised Matter's night. [Aventuriers, nous avons colonisé la nuit de la Matière] », *S*, p. 262 ou qu'une nouvelle vie colonisera la Terre « It shall make earth's nescient ground Truth's colony [Elle fera du sol nescient de la terre la colonie de la Vérité] ». Savitri après le yoga fait des mondes ses colonies : « Earth saw her born, all worlds were her colonies [La Terre la vit naître, tous les mondes étaient ses colonies] », p. 557.

5 « Earth made a stepping-stone to conquer heaven [La Terre transformée en pierre de marche pour conquérir le ciel] », *S*, p. 374. L'âme secrète promet : « Then shalt thou harbour my force and conquer Death. [Alors tu abriteras ma force et conquerras la Mort] », *S*, p. 476 ou encore Mort l'interroge : « But where is thy strength to conquer Time and Death? [Mais où est ta force pour conquérir le Temps et la Mort ?] », *S*, p. 664.

6 La Mère annonce à Aswapati : « Strength shall be with her like a conqueror's sword [La Force sera avec elle comme l'épée d'un conquérant] », *S*, p. 346. Aswapati lui explique qu'elle sera : « Armed for the splendid hazard of thy life/ To set thy conquering foot on Chance and Time [Armée pour les risques splendides de ta vie, pour poser ton pied conquérant sur le Hasard et le Temps] », *S*, p. 374. Le narrateur explique à deux reprises p. 485 qu'elle doit conquérir ou échouer : « To conquer or fail on a last desperate verge (...) Alone she must conquer or alone must fall. [Conquérir ou échouer sur un dernier seuil désespéré (...) Seule elle doit conquérir ou tomber seule] ».

D'un point de vue européen, Aurobindo subvertit cependant le schéma traditionnel en faisant accomplir la conquête par des figures féminines et subalternes¹. Aswapati n'apparaît jamais comme une figure de conquérant, contrairement à sa fille. Sans doute aussi l'implication de la communauté humaine mine-t-elle les connotations néfastes de l'impérialisme, puisqu'il ne s'agit plus d'assujettir des êtres vivants. Le but de la conquête est de s'élever à la divinité, c'est-à-dire de devenir un Sujet par excellence, loin de tout clivage entre dominant et dominé. Aurobindo réinvente la colonisation en la dépouillant de sa dimension négative pour uniquement conserver des valeurs structurantes – l'effort collectif et individuel afin d'accéder à une vie meilleure – ce qui demeure finalement une forme de subversion, aussi bien qu'un formidable pied-de-nez à la brutalité coloniale anglaise. Il sublime ainsi l'ambivalence constitutive de l'épique moderne, contrairement à Hugo, pour qui elle n'est que contradictions.

II) Des héros tragiques et impuissants

Du fait de cette ambivalence envers l'action guerrière, Dutt et Hugo infléchissent leurs protagonistes vers un type héroïque plus tragique, ce qui les rend problématiques – Lukàs caractérise les personnages du drame et de la tragédie à l'aide de cet adjectif. Traditionnellement, la critique occidentale distingue en effet le héros épique du héros tragique. Les deux types comportent certes de nombreux points communs, comme un nom illustre, une nature sublime, ou une détermination par le destin (Lukàs). Victor Hugo fait lui-même remarquer qu'on rencontre d'ailleurs les mêmes personnages dans la tragédie et dans l'épopée grecques². Mais ces similarités s'arrêtent là³. Ainsi que l'explique Le Tasse dans le *Discours de l'art poétique*, « l'épique considère en Hercule et en Thésée la valeur et la perfection au combat ; le tragique s'intéresse à eux quand ils sont coupables de quelque faute et pour cela tombés dans le malheur. » (*Discours de l'art poétique*, trad. de F. Graziani, p. 85). La différence formulée par Le Tasse sera reprise et développée ultérieurement.

Dès la fin du XIX^e siècle, cette distinction devient cruciale parce qu'elle permet d'étudier les genres dans le cadre de l'Histoire littéraire. Les théoriciens recueillent les hypothèses de leurs

1 Le terme « subalterne » est emprunté à l'école indienne des Subaltern Studies et aux ouvrages de Gayatri Spivak dont *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris : Éditions Amsterdam, 2009, trad. de Jérôme Vidal, 109 p.

2 « Par les sujets qu'elle traite, non moins que par les formes qu'elle adopte, la tragédie ne fait que répéter l'épopée. Tous les tragiques anciens détaillent Homère. », HUGO Victor, *Préface de Cromwell*, Paris : Larousse, 2009, éd d'Évelyne Amon, Coll « Petits Classiques Larousse », p. 91.

3 Ajax et Agamemnon par exemple dans *Ajax* de Sophocle ou *Agamemnon* de Sophocle. Les personnages féminins deviennent des héroïnes tragiques chez Euripide dans *Andromaque*, *Hécube*, *Hélène* ou *Les Troyennes*. Les principaux chefs troyens apparaissent dans *Iphigénie à Aulis*. Cependant, la tragédie, qui fait du héros épique un héros tragique, se passe toujours après – quelquefois avant – l'épopée.

prédécesseurs et reprennent – ou écartent – différents traits. Certains, comme Hegel, caractérisent le héros tragique par sa passion destructrice, ce qui rappelle la notion de faute mise en avant par Le Tasse. D'autres, comme Lukàcs, préfèrent retenir le malheur du héros tragique et son attitude fataliste face au destin. Dans *L'Épopée*, Daniel Madélénat synthétise ces définitions afin de mieux déterminer le genre épique. D'après lui, le protagoniste de la tragédie cesse d'être un modèle : il devient un problème pour lui et pour les autres, comme Oedipe dont la faute répand la peste dans Thèbes. Il perd donc sa dimension collective, fondamentale dans l'épopée, et meurt souvent isolé. En dépit de sa clairvoyance, il « entre dans la mécanique d'un insoluble conflit que seule sa mort peut résoudre » (MADÉLÉNAT, *L'Épopée*, p. 124). Alors que le héros épique est lucide sur la finalité de son action, le héros tragique symbolise donc l'échec et une forme d'inadéquation au monde.

A) *Le tragique dans La Légende des siècles*

Dans *La Légende des siècles*, plusieurs protagonistes sont qualifiés de tragiques. Certains sont victimes de la fatalité (le mendiant déchu du Pont Crassus, Angus ou l'enfant de *Question Sociale*)¹. D'autres provoquent le destin tragique de l'humanité comme les infants du *Petit Roi de Galice*, les rois de *Masferrer* ou Philippe II, héritiers de Caïn². D'autres enfin, tout en luttant contre cette destinée, entretiennent la violence (les chevaliers errants)³. En dépit de ces qualificatifs, seuls quelques personnages font pourtant véritablement figure de héros tragiques. Caïn ou Knut connaissent un destin tragique à cause de leurs méfaits passés : Caïn, enseveli vivant dans une crypte profonde, expie l'assassinat de son frère ; Knut condamné à l'errance au seuil du paradis paie son parricide. Le destin de ces personnages s'articule autour d'un châtement divin, conformément au tragique grec. Paradoxalement, aucun de ces personnages ne pose problème à son groupe, ce qui contredit les propos de Madélénat sur le héros tragique. Knut, célébré, traverse seul son épreuve uniquement parce que nul ne peut le suivre dans la mort. Caïn contraint certes sa famille à la fuite,

1 « Alors, tragique et se dressant,/ Le mendiant, tendant ses deux mains décharnées,/ Montra sa souquenille immonde aux Pyrénées », *Le Jour des rois*, LS, p. 161-162. « Et maintenant, disons ce que fut la querelle/ Entre cet homme fauve et ce tragique enfant. », *L'Aigle du casque*, LS, p. 292. « ce pauvre enfant tragique », *Question Sociale*, LS, p. 710.

2 « C'est un groupe tragique et fier que ces infants », *Le Petit Roi de Galice*, LS, p. 214. « Tristesse, immensité ; c'est un de ces lieux-là/ Où se trouvait Caïn lorsque Dieu l'appela.(...) Au centre,/ Autour d'un tréteau vaste où fument tous les mets (...) Des hommes radieux font un groupe tragique », *Masferrer*, LS, p. 395. « Le roi, dans son esprit, la suit des yeux, vainqueur,/ Et son tragique ennui n'a plus d'autre lueur. », *La Rose de l'infante*, LS, p. 439. Ici, on ne peut savoir s'ils ne seraient pas tragiques parce qu'ils sèment la tragédie dans le monde.

3 C'est le cas pour les chevaliers errants : « Tragiques, ils avaient l'attitude du rêve. », *La Terre a vu jadis...*, LS, p. 211, représentés par leurs armures dans *Éviradnus*, comme le symbole d'un ancien ordre du monde : « Les cimiers surprenants, tragiques, singuliers,/ Cauchemars entrevus dans le sommeil sans bornes (...) Semblent une forêt de monstres qui végètent. », LS, p. 246.

mais cela leur permet d'acquiescer une suprématie civilisatrice. Néanmoins, ni Caïn ni Knut ne peuvent être qualifiés de héros de *La Légende des siècles*, contrairement à d'autres personnages. Leur châtement semble en outre mérité, alors que plusieurs protagonistes succombent à une fatalité humaine.

Le jeune Angus, lié par la promesse qu'il a faite à son grand-père agonisant, meurt d'avoir pris part à une querelle ancestrale, poursuivi par la vindicte de Tiphaine¹. Que reprocher à ce personnage sinon de s'être trouvé pris dans l'engrenage des fautes de son clan ? Angus ouvre la voie aux héros innocents, victimes des travers de l'humanité, mais non de son péché². Si Fabrice et Isora tombent victimes de la crédulité du grand-père³, Petit Paul, Welf ou l'enfant de *Question sociale* n'ont rien à se reprocher et connaissent un destin malheureux à cause de la duplicité des hommes. Les innocents traversent alors l'épreuve de l'exclusion que les coupables (Caïn et Knut) ont évitée. Fabrice isolé fait face à la cruauté de tout un groupe qui rit de ses tortures et de ses douleurs. Le peuple, représenté par l'étudiant, le bourgeois, le vieillard et le paysan, se réjouit de la défaite de Welf, qu'il admirait pourtant plus tôt⁴. Cette différence montre l'âpreté de l'humanité encore encline aux mauvais instincts : elle soutient les pécheurs et martyrise les vertueux. L'ordre providentiel venge certes ces personnages (Fabrice), voire leur donne raison contre la populace (Welf), ce qui diminue leur dimension tragique. Mais il n'en va pas de même avec les petits.

La fillette de *Question Sociale*, condamnée par la terrible fatalité de la société, provoque en effet le malaise parmi ceux qui la croisent⁵. Petit Paul, enfant martyr et orphelin du grand-père, est rejeté par sa famille, oublié par le reste de la société. L'importance accordée à ces personnages montre l'évolution du tragique depuis la Grèce antique. Plus le protagoniste est innocent, plus sa destinée semble absurde, ce qui le différencie des protagonistes de l'épopée victimes d'un destin violent afin d'assurer le triomphe du héros (Hector, Palinure, l'équipage d'Ulysse). Les petits de *La Légende des siècles* sont confrontés à l'échec, coupés de tout espoir avant même d'avoir pu vivre.

1 « Il parla bas longtemps à l'enfant adoré./ Et quand il eut fini l'enfant lui dit : — J'irai./ Et l'aïeul s'écria : — Pourtant il est sévère/ En sortant du berceau de monter au calvaire./ Et seize ans est un âge où, certe, on aurait droit/ De repousser du pied le seuil du tombeau froid./ D'ignorer la rancune obscure des familles./ Et de s'en aller rire avec les belles filles ! », *L'Aigle du casque*, LS, p. 292-293. L'aïeul lui-même déplore le sort auquel il condamne son enfant. Tiphaine meurt sous les coups de l'aigle de son casque, animé par un miracle dans lequel on peut voir une manifestation divine.

2 Hugo rejette l'idée de péché originel en montrant Ève déjà enceinte dans l'Éden du *Sacre de la femme*.

3 « N'ayant jamais de ruse, il n'eut jamais de crainte ;/ Son défaut fut toujours la crédulité sainte », *La Confiance du Marquis Fabrice*, LS, p. 315. Fabrice lui-même constate cette « faute » : « Non ! on a dit : « Entrez ! » et, par la porte ouverte./ Ils sont entrés ! la vie à la mort s'est offerte !/ On a livré la place, on n'a point combattu !/ Voilà la chose ; elle est toute simple ; ils n'ont eu/ Affaire qu'à ce vieux misérable imbécile ! », *Ibid.*, p. 330.

4 « L'ÉTUDIANT. C'est un fou./ LE VIEILLARD./ S'amuser à monter la garde au bord d'un trou !/ C'est ridicule./ LE BOURGEOIS./ Il est même laid. À tout prendre./ Je le vau. À bas Welf !/ LE PAYSAN./ Moi, j'irai le voir pendre./ LE BOURGEOIS./ Je ne donnerais pas de sa peau deux écus. *Huées et ricanements autour de Welf*. » Welf, *Castellan d'Osbor*, LS, p. 354.

5 « Mais qu'a donc cet enfant à songer de la sorte ?/ Disait-on autour d'elle. — Est-ce qu'on la connaît ? », *Question Sociale*, LS, p. 711.

Leur sort relativise la providence qui assure la gloire des héros épiques, si bien que la dimension tragique affaiblit l'héroïsme de *La Légende des siècles*. Cependant, l'ascension triomphante de l'homme à la fin du recueil contrebalance cette situation. Délivré des anciennes fatalités, l'être humain se réconcilie avec son destin. Le *Poème de l'assassinat de Meghanāda* n'exprime pas un tel optimisme : l'héroïsme y est plus violemment nié.

B) *Le destin tragique des rākṣasas*

Meghanāda et Rāvaṇa ont de fait une indéniable dimension tragique, comme l'a lui-même remarqué Ashis Nandy dans *The Intimate Enemy*. Le tragique n'existe pourtant pas en Inde, selon cet auteur¹. Ainsi que le montre son titre (*Poème de l'assassinat de la mort de Meghanāda*), le texte de Dutt a pour héros Meghanāda et Rāvaṇa, les perdants traditionnels de l'Histoire. L'œuvre commence par une focalisation sur les émotions de Rāvaṇa (il vient d'apprendre la mort de son fils Vīrabāhu) et s'achève par les funérailles de Meghanāda. Ce début et cette fin montrent la position centrale occupée par les vaincus de l'épopée². Ils sont les véritables héros du *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, alors qu'ils présentent plusieurs caractéristiques des protagonistes tragiques.

Rāvaṇa pose problème à son groupe. La situation dramatique dans laquelle se trouvent les *rākṣasas* a en effet été déclenchée par sa concupiscence. Citrāṅgadā, la mère de Vīrabāhu, le rappelle dès le début³. Rāvaṇa se définit par la transgression et par la passion, deux caractéristiques typiques des héros tragiques selon Hegel. En outre, il cause la perte des siens⁴. La déesse tutélaire de la ville ou Vibhīṣaṇa affirment que les habitants de Laṅkā en général et Meghanāda en particulier paient sa faute originelle⁵. Mais Rāvaṇa lui-même souffre des conséquences de son action : il subit la mort de ses alliés, de ses oncles et frères et surtout de ses cent fils – le récit commence par l'annonce du décès de Vīrabāhu et s'achève par les funérailles de Meghanāda, le dernier de ses enfants encore en vie⁶. La mention des cent fils morts évoque bien entendu Priam, l'un des

1 Il a bien sûr raison en ce qui concerne la catégorie esthétique, cependant on peut relever plusieurs personnages dont le destin est tragique, particulièrement dans le *Mahābhārata* (Aśvatthāmā, Karṇa, Ekalavya).

2 Cf. sur ce sujet le développement autour de Rāma et Lakṣmaṇa comme anti-héros dans ce même chapitre.

3 « For what cause, for what greed, do tell, king, did Rāghava come to this land ? [Pour quelle raison, à cause de quelle avidité Rāghava est-il venu sur cette terre, dites-moi ô roi ?] », *SM*, p. 80.

4 Elle demande d'abord à son époux où est le précieux joyau (son fils) qu'elle lui avait confié. Elle loue ensuite Rāma et rappelle qu'il n'est pas l'ennemi de leur patrie mais celui du roi. Puis, désespérée, elle retourne dans ses appartements. Rāvaṇa réfléchit ensuite à la façon dont il poursuivra la guerre, comme si elle n'avait rien dit.

5 Kamalā dit : « Due to his own fault, that sinner puts an end to his own lineage [À cause de sa propre faute, ce pécheur (Rāvaṇa) met fin à sa propre lignée] », *SM*, p. 91. « By the error of his deeds, alas, has our king brought ruin on this golden Laṅkā. [À cause de ses erreurs, notre roi a, hélas, amené la ruine sur la cité dorée de Laṅkā] », *SM*, p. 170.

6 Il rétorque à Citrāṅgadā : « You are consumed by sorrow for one son, O gentlewoman, but my breast is/ sundered both day and night from grieving for a hundred sons ! [Ô ma dame, le chagrin de la perte d'un seul fils te consume,

personnages les plus pathétiques du cycle troyen. Ce vieillard n'a cependant rien d'un héros guerrier, à l'opposé du souverain *rākṣasa*. Sa dimension tragique ne met donc pas en péril l'héroïsme, alors que les disparitions subies par Rāvaṇa le condamnent à la solitude et annoncent son trépas. Le discours pathétique qu'il prononce avant la crémation du prince met l'accent sur sa désillusion, sur sa tristesse. Il prend acte de la fatalité qui le poursuit sans que plus personne ne le console et sans qu'il réfléchisse à la suite du combat : c'est déjà un homme vaincu¹. Du moins mérite-t-il en partie son sort, contrairement à son fils.

Dans les *Rāmāyaṇas*, le prince *rākṣasa* se montre tout aussi coupable que Rāvaṇa parce qu'il met en péril l'harmonie des trois mondes. Or dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, il devient un personnage innocent. À l'instar d'Oedipe, il paie la faute paternelle². Il semble plus encore que Rāvaṇa victime du destin qui le réduit à l'impuissance³. Meghanāda est un fameux guerrier sur qui reposent tous les espoirs du peuple *rākṣasa*, lui-même ne doute à aucun moment de pouvoir vaincre ses ennemis. Il meurt pourtant sans vraiment pouvoir se défendre, au cours d'un combat déloyal⁴. Les dieux lui sont contraires : il ne peut pas saisir les armes de Lakṣmaṇa qu'il a désarmé, son oncle lui barre le passage avec sa pique, puis Māyā crée une illusion qui le paralyse et l'aveugle⁵. Devant cette fatalité, il semble prendre conscience de son impuissance et se laisse abattre sans plus bouger, aveuglé par la lumière qui émane de l'épée de son adversaire⁶. Son épouse Pramīlā

mais mon cœur est jour et nuit déchiré par le deuil de cent fils !] », *SM*, p. 79.

- 1 « For what transgression did Fate write this cruel pain upon the monarch's forehead ? [À cause de quelle transgression le Destin a-t-il écrit cette peine cruelle sur le front du monarque ?] », *SM*, p. 229. En apprenant la mort de Vīrabāhu, il se lamente de semblable façon : « For what sin have I lost a treasure such as you ?/ What fault of mine did you observe, harsh Fate, for which you stole my wealth ? [Pour quel péché ai-je perdu un trésor tel que toi ? Quelle faute aurais-je commise et aurais-tu observée, Destin, pour me voler ainsi ma prospérité ?] », *SM*, p. 73. À chaque fois, les notions de péché et de destin contraire apparaissent. Néanmoins, à la fin, Rāvaṇa est plus sobre et met davantage l'accent sur sa propre douleur.
- 2 Lakṣmaṇa explique : « For the father's faults, the son shall die. [À cause des fautes du père, le fils mourra] », *SM*, p. 117.
- 3 « For what false step has Providence meted out such punishment upon this humble servant – shall I ever understand ? [Pour quel faux pas la Providence a-t-elle infligé un tel châtement à son humble serviteur – le comprendrai-je jamais ?] », *SM*, p. 172. Malgré ses questions rhétoriques, le père sait pourquoi il est puni. L'incompréhension du fils est sincère et justifiée.
- 4 Le narrateur qualifie ce combat ainsi « Felled in unfair combat », *SM*, p. 172/ « Falling in unfair combat », *PKM*, p. 197/ « *Anyāy-saṅgar meṃ gir* [Tombé dans un combat injuste] », *MBK*, p. 264.
- 5 « He grabbed the bow, drew it toward him, but the bow stayed steadfast/ in Saumitri's grasp. Furious he then clasped the shield, but/ his strength proved powerless to carry out that task. As, in/ vain, an elephant tugs at mountain peaks, his trunk wrapped round,/ so tugged that Indra among champions at the quiver. Who/ in the world comprehends Māyā's *māyā* ! That proud one stared/ at the door, defiant, in a rush of temper. Startled,/ that best of warriors saw before him – a tremendous pike in hand and looking like some Dhūmaketu – his uncle, Vibhīṣaṇa [Il saisit l'arc, l'amena à lui, mais l'arc resta fermement dans le poing de Saumitri. Furieux, il attrapa alors le bouclier, mais sa force se montra impuissante à accomplir cette tâche. Cet Indra des champions tirait sur le carquois comme un éléphant tente en vain de haler un pic. Qui dans le monde comprend la *māyā* de Māyā ! Le fier héros fixa la porte, provocateur, dans un élan de colère. Étonné, il vit devant lui son oncle, Vibhīṣaṇa. Une terrifiante pique à la main, il ressemblait à quelque Dhūmaketu] », *SM*, p. 168. Les hyperboles mettent en valeur l'impuissance de Meghanāda. Dhūmaketu est le nom d'un démon vaincu par Rāma, ce qui témoigne du renversement que Dutt fait subir aux figures positives du *Rāmāyaṇa*.
- 6 « And saw, with trepidation, the multitude of the god clan's charioteers in their/ vehicles from heaven. Dejected, the hero sighed and/ stood there enervated, ah me, like the moon when swallowed/ up by Rāhu or like the lion caught

ne manquera pas de le suivre dans la mort, victime indirecte du destin de son bien-aimé. La disparition de ce couple touchant par son amour, particulièrement de la jeune femme innocente, apitoie autant le lecteur que celle des personnages martyrisés de *La Légende des siècles*. Mais contrairement à ces derniers ou à Rāvaṇa dont le destin tragique semble inéluctable, Dutt choisit d'offrir la rédemption à Meghanāda et à Pramīlā, comme si leur mort n'était pas tolérable. La venue d'Agni, qui enlève leurs âmes et les emmène auprès de Śiva où ils vivront une éternité de délices, adoucit la fatalité dont ils ont été victimes. Elle ne permet pourtant pas de sauver l'héroïsme, détruit par l'impuissance.

C) Mort et épopée

D'où vient cette relativisation de l'héroïsme dans la mesure où la mort fait partie intégrante de l'épopée, comme l'ont noté Judith Labarthe dans *L'Épopée* et Masaki Mori dans *Epic Grandeur* ? La première fait en effet remarquer qu'il n'y a pas d'épopée sans déploration funèbre et affirme que le texte constitue un tombeau, une partie du rituel qui célèbre les ancêtres. La seconde analyse les *Monogataris* et *Illiade*. Elle met en évidence que les personnages ne fuient pas le trépas inéluctable qui confirmera leur héroïsme en leur apportant la gloire et l'immortalité mémorielle. Ces analyses mettent en lumière la dimension tragique des personnages hugoliens. Ils ne recherchent pas la mort. Le texte ne fait pas partie d'un rituel qui les commémorerait. En revanche, si l'on se fie aux propos de Lagarde et de Mori, le *Poème de l'assassinat de Meghanāda* semble plus conforme à la tradition épique.

Il constitue de fait un véritable tombeau pour les héros disparus de Laṅkā, puisque la déploration funèbre y revêt une grande importance. Rāvaṇa prononce celles de ses deux fils disparus et Vibhīṣaṇa se lamente sur le décès de Meghanāda d'une façon un peu absurde, puisqu'il vient de la provoquer en l'empêchant de s'échapper. Le narrateur lui-même semble prendre part à cette déploration, comme le montre la série d'interjections qu'il utilise au moment de la mise à mort du prince *rākṣasa* ou lorsque son épouse monte sur le bûcher¹. Le sort de Meghanāda diffère

within a snare. (...) the eye was dazzled by light from its broad blade. Alas, the/ conqueror of foes, hero Indrajit, struck by that falchion fell upon the ground drenched with blood. [Il vit avec inquiétude la multitude des auriges du clan divin venir contre lui dans leurs véhicules depuis le ciel. Abattu, le héros soupira et resta là, affaibli, hélas, comme la lune avalée par Rāhu ou comme le lion pris au piège. (...) son œil était ébloui par la lumière qui venait de sa large lame. Hélas, le conquérant de ses ennemis, le héros vainqueur d'Indra, frappé par ce sabre tomba sur le sol trempé de sang] », *SM*, p. 171.

1 « Dejected, the hero sighed and/ stood there enervated, **ah me**, like the moon when swallowed/ up by Rāhu or like the lion caught within a snare. (...) **Alas**, the/ conqueror of foes, hero Indrajit, struck by that falchion fell upon the ground drenched with blood. [Abattu, le héros soupira et resta là, affaibli hélas, comme la lune avalée par Rāhu ou comme le lion pris au piège. (...) Hélas, le conquérant de ses ennemis, le héros vainqueur d'Indra, frappé par ce sabre tomba sur le sol détremé par le sang] », *SM*, p. 171/ « Sighing in grief he stood dispirited/ Like the moon at

néanmoins de celui des héros épiques à cause de son impuissance, soulignée par le fait que le lecteur ne le verra jamais combattre. Piégé et tué dans une lutte déloyale, il deviendrait presque un personnage tragique en inadéquation avec son destin si Śiva ne le sauvait au dernier moment. Un tel renversement implique une subversion de l'épique ou du moins une complexification du sort des personnages typiques de l'époque moderne, ainsi que l'écrit Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*¹. En ce qui concerne Meghanāda, Dutt recule au dernier moment devant les implications d'un tel bouleversement. Il n'épargne néanmoins pas Rāvaṇa, tout comme Hugo qui n'accorde aucun salut à ses héros tragiques. De cette façon, Dutt et Hugo dénoncent les aléas de la passion qui gouverne les hommes. Mais ce faisant, ils rendent aussi leurs héros problématiques, subvertissant les modèles traditionnels.

III) Anti-héros et héros négatif

La modernité épique implique une complexité des héros. Dans certains cas, ce changement s'opère par une valorisation de l'élément tragique. Or cette tendance ne représente qu'une première étape pour Dutt et Hugo qui, comme Aurobindo et Prasād accordent une importance accrue aux anti-héros à l'intérieur du récit. La discordance entre les modèles traditionnels guerriers et la valeur accordée à la paix ou à l'harmonie forment un terreau idéal à la problématisation du héros et à la naissance d'anti-héros, comme l'affirme Victor Brombert dans *In Praises of Antiheroes* (2001). Selon lui, l'anti-héros naît de la contradiction d'un modèle absent ou subverti (Brombert Victor, *In Praises of Antiheroes*, p. 3). Ce constat fait écho aux rapports entretenus par le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, *Kāmāyanī*, *Savitri* ou *La Légende des siècles* avec les modèles épiques traditionnels, entre admiration, imitation, rejet et subversion. Il semble par conséquent peu étonnant que les différents protagonistes du *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, de *Kāmāyanī*, de *Savitri* ou de *La Légende des siècles* rassemblent plusieurs caractéristiques de l'anti-héros ou du héros négatif. Mais d'abord, qu'est-ce qu'un anti-héros ?

Le premier, Dostoïevsky a employé ce terme. Pour lui, l'anti-héros représente le contraire du héros. Victor Brombert dans *In Praises of Antiheroes* définit le héros de l'époque antique comme un

the jaws of Rāhu, **alas** (...) **Alas** it blinded the invincible warrior Meghnād », *PKM*, p. 196. Chez Gupta, on retrouve l'interjection « *hāy re* », p. 264. Il en va de même lorsque l'épouse monte sur le bûcher : « Where, **alas**, was that light which ever glowed upon her moon-like/ face ? Where, **ah me**, that charming smile which always shone so beautifully upon nectared lips ? [Où hélas était cette lumière qui brillait toujours sur son visage pareil à la lune ? Où, hélas, ce charmant sourire qui scintillait toujours si bellement sur ses lèvres de nectar ?] », *SM*, p. 225./ « **Alas** where was the radiance that always lit up the moon of her face ? Where, **alas**, was that enchanting smile that perpetually played on her sweet lips ? », *PKM*, p. 293. Gupta utilise l'interjection « *hāy* », p. 325.

1 Bakhtine explique en effet que l'inadéquation du héros à son destin est typique du genre plus moderne qu'est le roman.

personnage exceptionnel qui ne cède jamais à l'adversité, n'est pas modéré et se distingue par sa bravoure extrême, puisque l'honneur et la fierté l'animent. Déterminé par son action héroïque, il se caractérise par son libre arbitre¹. Brombert explique qu'ensuite, la figure du héros évolue, si bien qu'au XX^e siècle, des auteurs comme Valéry ou Conrad la lient aux ténèbres et à la transgression, ce qui rejoint la façon dont Dostoïevsky perçoit l'anti-héros. En effet, Dostoïevsky le caractérise par l'échec, par un sentiment de dégoût devant la vie (*Mémoires d'un souterrain*, 1864) et propose donc une définition plutôt individualiste. Or l'anti-héros joue un rôle important à l'égard du groupe : il constitue une remise en question des valeurs traditionnelles et structurantes de la société, comme le fait remarquer Nathan A. Cervo (Article « Anti-Hero » in SEIGNEURET, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, 1988). L'anti-héros est, selon ce dernier, un perturbateur auto-centré et inadapté qui vit en marge de la société. Cervo fait aussi remarquer son manque de sens commun et son comportement imprévisible, qui peut évoquer quelques personnages de *La Légende des siècles* ou de *Kāmāyanī*. Si on définit l'anti-héros comme le contraire du héros au sens originel du terme, on peut néanmoins distinguer plusieurs types d'anti-héros : le protagoniste paré de toutes les qualités héroïques mais qui les utilise de façon à perturber la société, le héros du quotidien qui n'a rien d'exceptionnel², ou le héros négatif, être caractérisé par des défauts inverses aux qualités du héros. Le dernier type appartient à la tradition et n'a rien d'inédit – Cervo cite par exemple Thersite qui, dans *Illiade*, incarne le contraire des personnages héroïques. On retrouve ces types d'anti-héros à des degrés différents dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, dans *Kāmāyanī*, *Savitri* ou *La Légende des siècles*. Parfois, ils marquent une interrogation et une remise en question du modèle épique, d'autres fois, ils témoignent d'une certaine continuité, appelée toutefois à être dépassée.

A) *De Mort à Napoléon III : des héros négatifs*

1) *Le héros négatif vers le héros totalisant*

Hugo et Aurobindo semblent adhérer à la tradition : ils ont intégré des héros négatifs à leurs poèmes de façon à ce que ceux-ci valorisent les protagonistes positifs. Dans *Savitri*, qui n'inclut pas d'anti-héros par ailleurs, Mort, la personnification de la destruction, constitue un héros négatif dans un premier temps. Il est quasiment aussi central dans l'œuvre que Savitri ou Aswapati : avant même

1 Nous pouvons certes objecter à Brombert que sa définition ne s'applique pas au héros tragique, néanmoins elle s'avère valide pour le héros épique.

2 Nous étudierons ce dernier type dans la sous-partie, puisqu'il constitue davantage un modèle nouveau qu'une subversion du modèle ancien chez Prasād ou Hugo.

qu'il n'emporte Satyavan, sa présence se dessine de façon allusive dans les premières sphères, dans la Nuit ou dans les parties didactiques qui dissertent sur les afflictions liées à la condition humaine. L'œuvre entière traite de l'asservissement et des tourments qu'il fait subir à l'âme, y compris en tant qu'abstraction non personnifiée¹. L'héroïne est destinée à l'affronter avant de naître ou de rencontrer son futur époux, comme l'expliquent la Mère, Aswapati ou le ṛṣi Narad. Lorsqu'il apparaît sous forme allégorique, Mort oscille d'abord entre une nature positive et une nature négative. Être divin et royal comme les héros, il arbore une certaine beauté, une certaine grandeur, une certaine puissance². Rassurant, il manifeste de la pitié pour les hommes désespérés à qui il procure un refuge³. Cependant, sa malignité l'emporte vite sur ses vertus : il s'agit surtout d'un être sombre et triste. Il incarne la Nuit ou la négation de l'individu par la Matière, états qu'Aswapati et Savitri combattent⁴. Même s'il a pitié des hommes, il les méprise⁵. L'héroïne se confronte donc à lui, comme la vie et l'amour contrent le trépas.

Afin de triompher d'elle, Mort transforme la parole en arme et renverse la vérité : caractérisé par sa proximité avec le vide, il objecte par exemple sa vacuité à Savitri, la mettant en balance avec sa propre grandeur à la faveur d'un parallélisme de construction (« Thy nothingness recognised, my greatness known [Ta vacuité reconnue, ma grandeur connue] », *Savitri*, p. 591). Il profère aussi des

-
- 1 Le mot « death » est en effet central dans l'œuvre et regroupe quatre-cent cinquante-quatre occurrences, dont beaucoup apparaissent avant la rencontre de l'héroïne avec son adversaire. Aswapati l'entrevoit à plusieurs reprises, par exemple dans la Nuit.
 - 2 « Something stood there, unearthly, sombre, grand [Quelque chose se tenait là, surnaturel, sombre, majestueux] », « In the dire beauty of an immortal face [Dans la sinistre beauté d'un visage immortel] », « Brows of unwearying calm large godlike lids [Des sourcils d'un calme infatigable, des paupières semblables à celles des dieux] », *S*, p. 574 ou « the mighty Shade [la puissante Ombre] », p. 656.
 - 3 « Eternal Night/ In the dire beauty of an immortal face/ Pitying arose, receiving all that lives/ For ever into its fathomless heart, refuge/ Of creatures from their anguish and world-pain. [La Nuit éternelle parut à travers la sinistre beauté d'un visage immortel, pleine de pitié, recevant à jamais toutes les vies dans son cœur insondable, refuge des créatures loin de leur angoisse et de la douleur du monde] », *S*, p. 574. Aurobindo insiste sur cette notion de pitié, qui n'est pas toujours dépourvue d'ambivalence, puisqu'il répète p. 574 : « In its appalling eyes the tenebrous Form/ Bore the deep pity of destroying gods [Dans ses yeux terrifiants la Forme ténébreuse portait la pitié profonde des dieux destructeurs] », *Ibid.*
 - 4 « A limitless denial of all being/ That wore the terror and wonder of a shape. (...) Eternal Night/ In the dire beauty of an immortal face (...) His shape was nothingness made real, his limbs/ Were monuments of transience and beneath [Un refus illimité de tout être qui revêtait la terreur et la merveille d'une forme (...) La Nuit éternelle dans la sinistre beauté d'un visage immortel (...) Sa forme était le néant rendu réel, ses membres étaient les monuments de l'éphémère et de l'inférieur] », *S*, p. 574. Il est comparé à la Nuit à plusieurs occasions : « Then Death the king leaned boundless down, as leans/ Night over tired lands [Alors le roi Mort s'inclina, infini, comme la Nuit se penche sur les terres fatiguées] », p. 575. La Nuit est donc une de ses émanations, si bien que tous deux se confondent : « Death missioned to the night his lethal call./ 'This is my silent dark immensity' [Mort envoya en mission à la nuit son appel fatal : 'Ceci est mon immensité sombre et silencieuse'] », p. 585-586, ou « The eyes of love gaze starlike through death's night [Les yeux de l'amour regardèrent comme des étoiles dans la nuit de la mort] », p. 592. Savitri aussi le lie à la Nuit : « I bow not to thee, O huge mask of death,/ Black lie of night to the cowed soul of man [Je ne m'incline pas devant toi, ô gigantesque masque de mort, noir mensonge de la nuit pour l'âme effrayée de l'homme] », p. 588. Par conséquent sa voix, son visage ou sa volonté sont aussi qualifiés de triste à plusieurs reprises : « A sad and formidable voice arose [Une voix triste et formidable surgit] », p. 574, « Even the dreadful majesty of Death's face/ And its sombre sadness [Même la terrifiante majesté du visage de Mort et sa sombre tristesse] », p. 605, « his sad destroying might [sa volonté triste et destructrice] », p. 679.
 - 5 Défini par son mépris, il est aussi nommé « Death the contemptuous Nihil [Mort le Néant méprisant] », *S*, p. 636.

demies vérités désespérantes sur les dieux, sur la condition humaine, sur l'âme et sur l'amour¹. Ce combat de pensées et de discours conduit Aurobindo à le rapprocher de plusieurs écoles philosophiques qu'il critique dans le reste de son œuvre. Mort s'apparente au rationaliste ou au matérialiste tant décriés par l'auteur². Savitri lui reproche de raisonner, ce que l'auteur associe à une disposition mentale stérile voire destructrice³. Elle-même ne raisonne pas : opposant la vie aux abstractions déconnectées de l'existence, elle existe, aime, agit, désire. L'arrogance de Mort envers les humains amène aussi Aurobindo à le rapprocher d'un autre type de philosophe bien connu pour son dédain des valeurs les plus nobles : le sophiste tel que le dépeint Platon⁴. Comme le sophiste de Platon, Mort manipule les mots pour déformer la vérité et utilise l'ironie qui subvertit la réalité des choses⁵. Il représente par conséquent l'exact inverse de Savitri, qui incarne la Vérité, le désintéressement et la compassion. Héros négatif comme Thersite, il fait ressortir les vertus de l'héroïne. Contrairement au personnage d'Homère, Mort, de nature divine, ne manque toutefois pas de noblesse. Ses vertus valorisent Savitri, qui se montre capable de le subjuguier⁶. Mais elles permettent aussi de faire la transition vers la vraie nature de Mort, Virat.

Selon un de ces renversements paradoxaux qu'Aurobindo affectionne particulièrement, Mort/Virat devient la clé du monde du Jour Éternel, après avoir opéré une retraite dans la Nuit pour éviter d'être totalement dévoré par la Lumière que dégage une Savitri transfigurée⁷. L'être sombre, triste,

-
- 1 Savitri lui reproche d'ailleurs cela : « O Death, thou speakest truth but truth that slays,/ I answer to thee with the Truth that saves. [Ô Mort tu dis la vérité mais une vérité qui tue. Je te répons avec la Vérité qui sauve] », *S*, p. 621. L'usage de la majuscule montre à quel point la vérité de Savitri est supérieure.
 - 2 Nous ne pouvons pas le rapprocher exactement de penseurs qui affirmeraient la même chose puisque les différents philosophes sont plus nuancés que Mort. Néanmoins, ses propos peuvent évoquer Nietzsche, Comte, Marx ou Darwin par exemple.
 - 3 « O Death, who reasonest, I reason not./ Reason that scans and breaks, but cannot build/ Or builds in vain because she doubts her work./ I am, I love, I see, I act, I will. [Ô Mort qui raisonne, moi je ne raisonne pas. La raison scrute et détruit mais ne peut bâtir ou en vain parce qu'elle doute de son ouvrage. Je suis, j'aime, je vois, j'agis, je désire] », *S*, p. 594.
 - 4 Savitri l'appelle sophiste : « dark-browed sophist of the universe [sophiste de l'univers au front sombre] », *S*, p. 621, de même que le narrateur : « the sophist God [le dieu sophiste] », *S*, p. 647. Platon critique de façon très virulente les sophistes dans plusieurs œuvres, dont *Le Sophiste*.
 - 5 « A sorrowful irony curved the dreadful lips/ That speak the word of doom. [Une ironie affligée incurvait les lèvres terrifiantes qui prononcent le mot fatal] », *S*, p. 574. Le motif de l'ironie est repris p. 633-634 : « But to the woman Death the god replied,/ With the ironic laughter of his voice/ Discouraging the labour of the stars [Mais le dieu Mort répondit à la femme avec un rire ironique dans la voix qui décourageait le labeur des étoiles] », si bien que Savitri le nomme p. 638 : « « dark ironic critic of God's work [sombre critique ironique de l'ouvrage de Dieu] ».
 - 6 C'est particulièrement le cas dans les épopées indiennes comme le *Rāmāyaṇa* ou le *Mahābhārata*, où les adversaires de distinguent par leurs qualités au combat, leur adhésion à l'honneur, voire leur sens esthétique (Rāvaṇa).
 - 7 « His body was eaten by light, his spirit devoured./ At last he knew defeat inevitable (...) Afar he fled shunning her dreaded touch/ And refuge took in the retreating Night. [Son corps était mangé par la lumière, son esprit dévoré. Finalement, il sut que la défaite était inévitable (...) Il fuit au loin, se déroband à son contact redouté et élit refuge dans la Nuit qui se retirait] », *S*, p. 667. Le renversement est d'autant plus grand que Mort était celui qui dévorait les êtres. Pourtant, il devient la clé du monde du Jour Éternel : « Turning she saw their living knot and source,/ Key to their charm and fount of their delight,/ And knew him for the same who snares our lives/ Captured in his terrifying pitiless net (...) One whom her soul had faced as Death and Night/ A sum of all sweetness gathered into his limbs/ And blinded her heart to the beauty of the suns. [Se détournant, elle vit le nœud et la source de leur vie, la clé de leur charme, la fontaine de leur délice et reconnut en lui le même être qui prend notre vie dans ses lacs, qui la capture dans son filet terrifiant et impitoyable (...) L'ensemble de toute la douceur, aveuglant son cœur comme la beauté des

méprisant, dévorant, qui niait l'existence d'autres dieux que lui s'est transformé en une créature glorieuse, gracieuse, divine, qui fait naître la béatitude et intègre toutes les divinités en soi¹. Alors qu'il renversait la vérité, il est devenu plus véridique même que cette dernière². Il rassemble en outre toutes les figures héroïques du poème. Savitri et Satyavan font partie de lui. Explorateur, aventurier ou pèlerin, il allume ses feux de camp dans les étoiles, il explore les mondes intérieurs, les vérités restées encore non formulées³. Conquérant, il a fait siens les royaumes de l'âme⁴. Prophète et visionnaire, il conçoit la vérité du monde⁵. Architecte, créateur ou artiste, il incarne enfin un double ultime de l'écrivain⁶. Le monde est sa parole et son écriture. Ainsi Aurobindo transforme le héros négatif en un personnage qui totalise toutes les figures héroïques. Il dépasse de cette façon la dimension manichéenne présente dans un grand nombre d'épopées et montre que la dualité n'existe pas. Le mal et la mort correspondent à des illusions. Le trépas s'avère nécessaire à l'immortalité. Aurobindo rompt avec la tradition grâce à cet infléchissement et lui préfère une symbolique mystique qui transcende les catégories héroïques habituelles.

2) *Les héros négatifs : des figures de Napoléon III*

Au contraire d'Aurobindo, Hugo représente des héros négatifs conformes aux *topoi* de la tradition. Comme dans *Savitri*, la mort constitue une figure marquante, symbolisée par l'allégorie du ver à la fin des *Sept Merveilles du monde* ou dans *L'Épopée du ver* – poème dont le titre subvertit le

soleils, s'était rassemblé dans les membres de celui que son âme avait affronté sous la forme de la Mort et de la Nuit.] », p. 678.

- 1 « All grace and glory and all divinity/ Were here collected in a single form;/ All worshipped eyes looked through his from one face;/ He bore all godheads in his grandiose limbs./ An oceanic spirit dwelt within;/ Intolerant and invincible in joy/ A flood of freedom and transcendent bliss/ Into immortal lines of beauty rose. [Toute la grâce, toute la gloire et toute la divinité étaient là, rassemblées en une seule forme. Tous les yeux vénérés regardaient à travers les siens dans un seul visage. Il portait tous les dieux dans ses membres grandioses. Un esprit océanique résidait en lui. Intolérant et invincible dans sa joie, un flot de liberté et de béatitude transcendante surgit dans les lignes de la beauté] », *S*, p. 680.
- 2 « Truer to Truth than all we have ever known [Plus véridique que la Vérité que nous avons toujours connue] », *S*, p. 681.
- 3 « Virat, who lights his camp-fires in the suns », *S*, p. 680. L'image du découvreur ou du pèlerin est aussi présente un peu plus loin : « Discoverer of unthought realities/ Truer to Truth than all we have ever known,/ He is the leader on the inner roads [Découvreur des réalités impensées, plus véridique que la Vérité que nous avons toujours connue, il est le meneur sur les routes intérieures] », *S*, p. 681.
- 4 « The conqueror of the kingdoms of the soul. », *S*, p. 681.
- 5 « Spirit and seer and thinker of things seen [Esprit, voyant et penseur des choses vues] », *S*, *Ibid.* ou « Armed with the golden speech, the diamond eye, His is the vision and the prophecy [Armé de la parole d'or et de l'œil de diamant, la vision et la prophétie sont siennes] », p. 681.
- 6 « In him the architect of the visible world,/ At once the art and artist of his works (...) Expressed himself with Matter for his speech:/ Objects are his letters, forces are his words,/ Events are the crowded history of his life,/ And sea and land are the pages for his tale. [En lui l'architecte du monde visible, simultanément art et artiste de son œuvre (...) s'exprimait lui-même avec la Matière pour discours. Les objets sont ses lettres, les forces ses mots. Les événements sont l'histoire encombrée de sa vie, la mer et la terre les pages de son récit.] », *S*, p. 680.

terme même d'épopée. Mais, à l'exception du ver, les héros négatifs sont plutôt humains : Caïn, les différents tyrans, les dieux ou les hommes d'église constituent une catégorie à part entière dans *La Légende des siècles*. Leur importance dans la hiérarchie sociale les désigne comme des héros attendus d'épopée. Or, ils se distinguent par des vices opposés aux vertus héroïques. Cruels, Mourad, Zim-Zizimi, Ratbert, les rois du *Jour des rois* ou du *Petit Roi de Galice*, les prêtres de *La Vision de Dante*, de *Voix basses dans les ténèbres...* persécutent l'innocence et la fragilité que les chevaliers protègent, que les femmes ou les enfants incarnent. Ils agissent par attrait égoïste pour le lucre et le pouvoir, ce qui met en valeur l'altruisme désintéressé des chevaliers ou des humbles. Les atrocités commises par Mourad, Ratbert... contrastent avec la façon dont Jean Chouan, Jeannie ou l'âne du *Crapaud* se sacrifient chacun à leur niveau afin de sauver autrui. Les héros négatifs valorisent donc les protagonistes sublimes dans l'ensemble de l'œuvre, mais aussi à l'intérieur des poèmes.

Cette dynamique d'opposition apparaît de façon plus claire dans les poèmes consacrés au monde grec comme *Le Titan*, *Le Satyre* et *Paroles de géant*. Le courage, la dignité et l'éloquence des protagonistes les opposent aux dieux pétrifiés, taciturnes et pervers¹. Dans *Paroles de Géant*, la négativité des dieux se perçoit grâce à la subversion des épithètes homériques, puisque le Géant les appelle « Vénus, déesse aux yeux de grue (...) Mars bête et sanglant (...) Diane bourrue » ou « Jupiter joyeux, tonnant, infatué » (*Paroles de Géant, La Légende des siècles*, p. 47). La première épithète (« Vénus, déesse aux yeux de grue ») parodie Homère, qui appelle régulièrement l'épouse de Zeus « Héra aux yeux de vache ». La dimension guerrière de Mars, mise en avant par le narrateur homérique qui le nomme « fléau des hommes » ou « buveur de sang » est également tournée en ridicule, tout comme la suprématie terrible de Jupiter, tour à tour qualifié dans *l'Iliade* d'« assembleur de nuées », de « Zeus Olympien qui lance l'éclair » ou de « Zeus Tonnant ». Hugo fait chuter les dieux de leur piédestal en les dépouillant de toute majesté et en les réduisant à leur cruauté, ce qui valorise le Géant.

Cependant, tous ces personnages ne font qu'annoncer ou incarner une figure honnie par Hugo : Napoléon III. Ainsi que Pierre Albouy l'affirme dans *La Création Mythologique chez Victor Hugo*, Caïn ou Jupiter symbolisent en effet le fondateur du Second Empire, de la même façon que le Titan et le Géant en exil incarnent l'auteur, ou du moins les exilés de l'ombre appelés à triompher de l'hégémonie². Comme Napoléon, ces personnages seront punis par l'Histoire providentielle. Dans

1 Ces poèmes appartiennent pourtant tous à une Série différente : *Le Satyre* à la *Première Série*, *Le Titan* à la *Nouvelle Série* et *Paroles de géant* à la *Dernière Série*. Chez Homère, on ne peut pas dire que les dieux soient nécessairement des parangons de vertu. Néanmoins ils ne perdent pas leur grandeur ni leur puissance.

2 « Que Mars bête et sanglant, que Diane bourrue, / Viennent rire au-dessus de mon sinistre exil », *Paroles de Géant, LS*, p. 47. De façon plus générale, nous pouvons penser que tous les tyrans auxquels les héros adressent des diatribes (les rois du *Jour des rois* ou du *Comte Félibien*, Ratbert, le roi Sanche que vilipende le Cid) préfigurent Napoléon

Victor Hugo et La Légende des Siècles, Laforgue complète l'analyse d'Albouy. Selon lui, le roi auquel s'adresse Elciis personnifie également l'ennemi de Victor Hugo, de même que Ratbert ou les rois criminels du *Comte Félibien*, auxquels il impute des crimes (assassinats d'enfants, de vieillards, participation à des orgies obscènes, prise de pouvoir pour renflouer ses dettes) qu'il reprochait à Napoléon III dans *Les Châtiments*. Knut assassine quant à lui son père de nuit, à l'insu de tous, ce qui rappelle les conditions du coup d'état de 1851¹. Les observations d'Albouy et de Laforgue nous permettent de déduire que Napoléon III constitue le modèle originel de la plupart des héros négatifs. Il représente donc le héros négatif par excellence de *La Légende des siècles*, d'autant plus qu'il s'oppose à son glorieux oncle, le seul conquérant valorisé à l'intérieur du recueil.

Le Prisonnier étaié cette hypothèse. Dans ce poème, Napoléon III rassemble en effet plusieurs héros négatifs en lui – à l'opposé de Virat qui concentre tous les dieux dans son être rayonnant. Caïn moderne, l'empereur déchu vit reclus dans une tour-gouffre, sous l'œil du genre humain substitué à celui de Dieu². L'auteur le compare à Ganelon, le héros négatif de *La Chanson de Roland*. Il l'oppose au Cid, si bien qu'on peut en déduire que le roi si méprisé par ce dernier préfigure également Napoléon III³. Rejeté par le groupe comme ces personnages, il devient un objet de haine⁴. Mais, alors que le héros négatif de l'épopée n'altère pas la communauté héroïque, Napoléon III fait déchoir son peuple. Il a changé l'armée en troupeau, le contraire d'un ost épique. Il a réduit les victoires passées à néant, il a vendu sa patrie comme une esclave⁵. La négativité du fondateur du Second Empire est si grande qu'elle subvertit l'épique en dépouillant la nation de toute sa superbe guerrière. On retrouve le même renversement dans *L'Élégie des fléaux* : Hugo accuse l'ancien prince-président d'avoir violé la France et d'avoir transformé le « bivouac des héros » en « antre des voleurs » : il opère donc un glissement du sublime épique au sordide⁶. Hugo pourrait choisir d'épargner sa patrie chérie et de transformer ses ennemis extérieurs en héros négatifs, conformément à la tradition épique. Il décide au contraire d'étendre la négativité de son plus grand

III, tout comme leurs dénonciateurs symboliseraient Hugo.

1 Laforgue met donc *Le Parricide* en parallèle avec *Nox*.

2 « Cette tour a la hauteur du songe./ Sa crypte jusqu'aux lieux ignorés se prolonge (...) On est captif. Dans quoi ? Dans de l'ombre. Et reclus ./ Où ? Dans son propre gouffre. » ou « Donc cet homme est muré/ Au fond d'on ne sait quel mépris démesuré ./ Le regard effrayant du genre humain l'entour, *Le Prisonnier*, LS, p. 627 et 628.

3 « L'abject sort du félon./ Ganelon de Judas et toi de Ganelon. », *Ibid.* et « Il est la trahison comme Cid la bravoure. », *Ibid.*, p. 628.

4 « D'ailleurs nos aïeux morts n'auraient au milieu d'eux/ Pas voulu de ce spectre, et leur grand souffle sombre/ Certes, eût chassé d'abîme en abîme cette ombre./ Et fouetté, ramené, repris, poussé, traîné/ Ce fuyard à la fuite à jamais condamné ! », *Ibid.*, p. 627-628.

5 « Car c'est par toi, maudit, que nos preux, notre histoire./ Nos régiments, de tant de victoires étoilés./ Que Wagram, Austerlitz, Lodi, s'en sont allés/ En prison, sous les yeux de l'Anglais et du Russe./ Le dos zébré du plat du sabre de la Prusse ! », *Ibid.*, p. 628 et « Comment a-t-il changé notre armée en troupeau ?/ Qu'a-t-il fait des canons, des soldats, du drapeau./ Du clairon réveillant les camps, de l'espérance./ De nous tous, et combien a-t-il vendu la France ? », p. 629.

6 « Un faussaire escroquant l'empire ; notre mère./ La France, violée et tombant tout en pleurs/ Du bivouac des héros dans l'antre des voleurs », *L'Élégie des fléaux*, LS, p. 638.

adversaire, Napoléon III, à l'ensemble du groupe. Il subvertit ainsi la grandeur de la geste napoléonienne, si bien que l'épique guerrier semble impossible. Comme Aurobindo, Hugo joue des catégories héroïques, même s'il semble initialement les respecter davantage que l'auteur de *Savitri*. Alors que ce dernier signe une déclaration optimiste pour la collectivité, Hugo altère cependant cette dernière en ruinant la dimension épique. Il poursuit en fait l'œuvre entreprise dans les *Châtiments* : à cause de Napoléon III, *La Légende des siècles* confine à la satire.

B) *Manu, Rāma et Lakṣmaṇa : du héros à l'anti-héros*

1) *Un renversement héroïque de l'épopée traditionnelle*

Même s'ils réinventent en partie la notion de héros négatif, Aurobindo et Hugo ne vont pas aussi loin que Dutt ou Prasād, qui transforment les héros de la tradition en anti-héros. En effet, malgré leurs qualités sublimes, Manu, Rāma et Lakṣmaṇa bouleversent l'ordre établi dans la narration. Ils perturbent également les valeurs et les représentations communes des Indiens. Dans les *Rāmāyaṇas*, Rāma et Lakṣmaṇa sont des guerriers nobles qui agissent justement même lorsqu'ils commettent des actes déloyaux. Quand Rāma tue le singe Vāli en lui lançant une flèche par derrière alors qu'il combat son allié, Sugrīva, Vālmīki justifie l'acte de son héros comme le châtement d'un crime¹. Dans le *Rāmāyaṇa* bengali plus tardif, Kṛttivāsa souligne certes le problème moral lié à cet acte². Néanmoins il en excuse aussi le héros en invoquant la même excuse que Vālmīki. Les deux *Rāmāyaṇas* ne condamnent pas plus l'intrusion dans un lieu sacré qui conduit à la mort de Meghanāda. Les moyens surnaturels et déloyaux qu'utilise le prince *rākṣasa* pour combattre dans le reste du livre justifient la ruse à laquelle ont recours les frères Rāghava³. Le premier, Meghanāda a cessé de combattre honorablement, si bien que les héros n'ont d'autre solution que d'utiliser des

1 L'épisode a lieu juste après l'enlèvement de Sītā. Les deux frères la cherchent et rencontrent des singes proscrits du royaume de Kiṣkindhā, parmi lesquels Sugrīva. Ce dernier jure d'aider Rāma si lui-même lui permet de retrouver sa femme et de tuer pour cela son frère qui l'a banni, Vāli. Tous retournent donc à Kiṣkindhā. Sugrīva affronte Vāli et a le dessous, si bien que Rāma abat son adversaire d'une flèche. Face aux amers reproches de Vāli, il se justifie en disant que son frère règne sur ces terres, qu'il en est le représentant, et qu'en tant que tel, il a justement puni Vāli qui avait volé la femme de son frère, si bien que le roi-singe s'excuse et recommande son fils à Rāma. Par la suite, son épouse donne raison au Rāghava et leur fils, Angada, combat pour lui à Laṅkā, ce qui exempte Rāma de tout blâme.

2 « The mind of Kṛttivāsa was greatly agitated thinking that so religious a person like Rāma had committed such an act. [L'esprit de Kṛttivāsa était grandement agité par le fait qu'une personne aussi religieuse que Rāma ait commis un tel acte] », *Kṛttivāsa Rāmāyaṇa*, p. 201 ou « Sage Kṛttivāsa does not feel happy by the abusing of Rāma [Le sage Kṛttivāsa n'est pas heureux de l'injustice commise par Rāma] », p. 202. Le fait que le narrateur, qui a une forme d'autorité et qui ne cesse de chanter les louanges de Rāma, porte un tel regard sur l'acte du prince lui donne plus de poids encore. En outre, l'épouse de Bālī (Vāli) maudit Rāma au lieu de l'excuser.

3 Meghanāda utilise en effet des méthodes de combat déloyales : il se rend invisible, décoche les flèches dont il criblé ses ennemis depuis le ciel, voire massacre une illusion représentant Sītā afin de désespérer ses adversaires.

expédients. L'épisode de l'assassinat de Meghanāda rappelle d'ailleurs la façon dont Ulysse et Diomède se glissent comme des espions entre les lignes ennemies et tuent Rhètos au plus noir de la nuit. Comme Vālmīki et Kṛttivāsa, Homère ne blâme pas les protagonistes de cette action peu honorable et la dépeint comme une prouesse¹. Dutt saura se souvenir de cette similarité : par moments, Lakṣmaṇa et Vibhīṣaṇa évoquent davantage Diomède et Ulysse se faufilant dans l'obscurité jusqu'au camp de Rhètos que les personnages indiens qui leur servent de modèle.

Bien qu'Homère, Vālmīki ou Kṛttivāsa représentent l'infiltration comme un exploit, Dutt l'avilit, dégradant du même coup les héros traditionnels de l'épopée. Ce renversement s'accomplit au profit de Meghanāda et de son père, les héros négatifs originels des *Rāmāyaṇas*. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, Lakṣmaṇa devient un guerrier assez méprisable. Non content de jouir du soutien des dieux et de la possession d'armes surnaturelles, il empêche Meghanāda de lutter équitablement alors que dans les *Rāmāyaṇas* ils se battaient à armes égales. Sa rudesse contraste avec la courtoisie de son ennemi, qui lui propose l'hospitalité avant leur combat. Le prince *rākṣasa*, mis en rage par le manque d'honneur de son adversaire, souligne d'ailleurs avec justesse la vilénie du personnage et imagine que le groupe auquel tous deux appartiennent le rejettera quand il apprendra son méfait². Il ne s'agit que d'une supposition. Mais elle conserve toutefois une certaine force, malgré sa virtualité : dans l'épopée indienne, la communauté ne rejette jamais ses héros, même virtuellement. Les frères Rāghavas, en dépit de leurs avanies, sont partout accueillis et célébrés, y compris par leurs ennemis³. Même dans le *Mahābhārata*, la collectivité fait corps autour de Duryodhana malgré ses indignités.

Tous ces personnages sont en partie exemptés des camouflets qu'ils infligent grâce à leur valeur guerrière, puisqu'ils sont capables d'abattre ou de mettre en difficulté les ennemis les plus redoutables lors d'affrontements réguliers – particulièrement Rāma et Lakṣmaṇa que seules les fourbes techniques de Meghanāda mettent en difficulté. Chez Dutt, Lakṣmaṇa ne remporte au contraire pas un seul combat loyal. Meghanāda le met en difficulté alors que, désarmé, il l'affronte avec les instruments du culte. Lakṣmaṇa ne devra son salut qu'à la traîtresse intervention de la déesse Māyā. Dutt accomplit un renversement : alors que dans les *Rāmāyaṇas*, Meghanāda a

1 Diomède qui assassine les hommes dans leur sommeil est comparé à « un lion, surprenant sans guide quelque troupeau de chèvres ou de brebis, se jette, féroce, sur lui », HOMÈRE, *Iliade*, p. 218. Les Troyens ne font aucun reproche aux Achéens : ils manifestent juste leur tristesse. Enfin, le personnage de Dolon achève de disculper Diomède et Ulysse puisqu'il détourne sur lui le blâme qu'on pourrait prononcer et devient en outre le perdant de l'histoire.

2 « O blot on the *Kshatriya* clan/ A hundred curses on you, Lakshman ! You are shameless !/ At the sound of your name, all *Kshatriya* warriors will block their ears in horror ! [Ô tache sur le clan des *Kṣatriyas*, maudit sois-tu cent fois, Lakṣmaṇa. Tu ne sais pas ce qu'est la honte. En entendant ton nom, tous les guerriers *kṣatriyas* se boucheront les oreilles d'horreur !] », *PKM*, p. 191.

3 Chez Kṛttivāsa qui a servi de modèle principal à Dutt mais aussi chez Tulsī Dās, les ennemis *rākṣasas* vénèrent Rāma comme un dieu.

recours à la *māyā* pour triompher perfidement de ses ennemis, c'est à présent Lakṣmaṇa qui l'utilise. Plus tard, il échoue face à Rāvaṇa qui le tue. Dans les *Rāmāyaṇas*, le souverain *rākṣasa* abat certes Lakṣmaṇa à deux reprises. Mais ce dernier parvient du moins à le désarmer et à lui asséner quelques coups. Dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda* au contraire, il se montre capable d'éviter les flèches du roi *rākṣasa* mais pas de les rendre et finit par succomber malgré ses armes divines¹. La seule victoire qu'il remporte au cours du récit est, en définitive, une lutte inégale face à un adversaire pris au piège et désarmé, ce qui soulève un doute à l'encontre de ses qualités guerrières.

Plusieurs comparaisons confirment la déchéance du personnage, surtout après son crime. En effet, même si Dutt glorifie souvent Lakṣmaṇa grâce aux épithètes ou aux qualificatifs qui le désignent, il ne l'épargne pas non plus. Dans la bouche de Meghanāda et de Rāvaṇa, le personnage devient un voleur ou un intouchable². Les comparaisons assumées par le narrateur corroborent ces propos. Lorsqu'il se glisse dans Laṅkā endormie, Lakṣmaṇa est ainsi rapproché d'un tigre à l'affût³. L'assimilation avec le tigre est plutôt courante et valorisante dans les épopées indiennes. Toutefois, l'auteur la renverse quelques pages plus loin : il compare Lakṣmaṇa quittant les lieux à un chasseur qui aurait abattu un tigre et qui fuirait la colère de sa mère⁴. Grâce à cette association, le frère de

1 « Again and again roaring/ Lakshman deflected Rāvan's arrows [rugissant encore et encore, Lakṣmaṇa évita les flèches de Rāvaṇa] », *PKM*, p. 238. Rāvaṇa reconnaît donc : « Your prowess does you credit, lion-like son of Sumitrā./ You are mightier than Skanda, and more skilful. [Tes prouesses t'honorent, fils léonin de Sumitrā. Tu es plus puissant que Skanda et plus adroit.] », *Ibid.* Skanda est le dieu de la guerre. Cependant, Rāvaṇa l'abat : « Lakshman crashed to the ground as the wonder-weapon struck him ;/ His god-given weapons clattered, lustreless now from their smearing of blood ; the hero fell like a mountain throttled by snakes ! [Lakṣmaṇa s'écroula au sol lorsque l'arme merveilleuse le frappa ; Ses armes données par les dieux cliquetèrent, sans éclat à présent à cause de la souillure du sang ; le héros tomba comme une montagne suffoquée par des serpents] », *Ibid.*, p. 239.

2 Meghanāda dit : « You stole into this temple in the manner of a thief ; like/ a thief, you I shall punish. [Tu es entré furtivement dans ce temple à la manière d'un voleur, c'est donc comme un voleur que je te punirai.] », *SM*, p. 168. Toutes les traductions confirment cette comparaison : « You have entered this house like a thief/ I shall finish you off with a thief's punishment », *PKM*, p. 191. « *Is ghar meṃ cor-sā praviṣṭ tū huā hai* [Tu es entré dans cette maison comme un voleur] », *MBK*, p. 260. Rāvaṇa reprend cette accusation plus tard : « dressed every bit in the common sneak thief, (you) slipped into Rākṣasa quarters [habillé en tous points comme un vulgaire voleur furtif (tu) t'es glissé dans les quartiers rākṣasas] », *SM*, p. 195. « You entered in Rākshas territory in thief's garb », *PKM*, p. 238. « *Cor-tulya hokar praviṣṭ rakṣogeh meṃ* [Comme un voleur tu es entré dans les habitations des Rākṣasas.] », *MBK*, p. 290. Cette assimilation avec le voleur permet aussi celle avec l'intouchable quand Meghanāda demande à son oncle : « You seat a lowly Caṇḍāla in the residence of kings ? [Vous asseyez un vil Caṇḍāla dans la résidence des rois ?] », *SM*, p. 169./ « Would you seat a caṇḍāl in a king's palace ? », *PKM*, p. 192/ « *Aur rāj-grh meṃ bīḥāte ho śvāpac ko ?* [Et vous assiérez un intouchable sur le trône royal ?] », *MBK*, p. 261. Gupta utilise le mot *śvāpac* et non *caṇḍāla* cependant tous deux font référence à des hors-castes.

3 « As the tiger, maneuvering for position, moves under cover of/ the brush when he spots a fine stag off in some dense woods [Comme le tigre, manœuvrant pour se mettre en position, évolue sous le couvert de la jungle quand il repère un beau daim dans des bois denses] », *SM*, p. 162. Les autres traductions confirment cette comparaison : Radice p. 191 et Gupta p. 253.

4 « Just as a hunter, when he slays/ the young of a tigress in her absence, flees for his life/ with wind's speed, panting breathlessly, lest that ferocious beast/ should suddenly attack, wild with grief at finding her cubs lifeless ! [comme un chasseur quand il tue le petit d'une tigresse en son absence fuit pour sa vie à la vitesse du vent, haletant et sans souffle, de crainte que cette bête féroce n'attaque soudain, rendue féroce par le chagrin d'avoir trouvé ses tigreaux sans vie] », *SM*, p. 174. Le halètement montre que le personnage n'est pas endurant alors que les héros épiques peuvent normalement courir pendant des jours. Les deux autres traductions confirment ces comparaisons, celle de Radice p. 200 et celle de Gupta p. 266. Avant de tuer Meghanāda, Lakṣmaṇa se compare déjà à un chasseur ayant pris un tigre au piège : « Once he has caught a tiger in his snare, does the hunter ever set him free ? » *SM*, p. 167.

Rāma devient un être lâche et fort peu héroïque, qui manque même d'endurance – Dutt préférant mettre l'accent sur la douleur du père. D'autres comparaisons confirment la transformation de Lakṣmaṇa en anti-héros, comme celles qui visent à établir une correspondance entre lui et un reptile. Le narrateur rapproche dans un premier temps le personnage d'un crocodile¹. Dutt tente certes de réhabiliter le saurien en établissant une analogie entre lui et le disque de Yama. Il utilise à cette fin une double comparaison un peu lourde, qui ne parvient pas à ôter sa traîtrise à l'animal. Le rapprochement avec le crocodile recoupe l'assimilation avec le serpent dont Lakṣmaṇa fait l'objet à deux reprises². Cette correspondance avec des reptiles négatifs (crocodile et serpent) renforce la dimension anti-héroïque du personnage. Enfin, Dutt achève de faire basculer son protagoniste dans l'anti-héroïsme en l'assimilant clairement à un personnage méprisable du *Mahābhārata*, Aśvatthāmā³, au moment où il vient de commettre l'acte ignoble qui lui vaudra d'être banni de toute communauté⁴. Le voleur, l'intouchable, le chasseur, le crocodile, le serpent, Aśvatthāmā : tous impliquent la furtivité, l'impureté et la déloyauté. Dans les comparaisons employées par Dutt, le traqueur, le saurien et Aśvatthāmā assassinent en outre des innocents sans les affronter, ce qui est contraire à l'héroïsme épique. Les actions commises par Lakṣmaṇa dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda* et les êtres auxquels le compare l'auteur lui confèrent donc des caractéristiques anti-héroïques. Qu'en est-il alors de Rāma dont il est un *alter ego* ?

Telle est la question à laquelle plusieurs critiques comme Tagore ou surtout Ashis Nandy

-
- 1 « As the crocodile, the likes of Yama's discus weapon incarnate, with swiftness glides undetected out toward that distant bather [comme le crocodile, arme de Yama incarnée, se glisse avec une célérité furtive vers le baigneur au loin] », *SM*, p. 162. Les autres traductions confirment cette comparaison : Radice p. 191 et Gupta p. 253.
- 2 Meghanāda dit : « Were a snake to steal/ into the nest of Garuḍa, would he again return to his/ own hole, you reprobate ? [Si un serpent entraît furtivement dans le nid de Garuḍa, reviendrait-il de nouveau dans son trou, réponds dépravé !] », *SM*, p. 168. Lakṣmaṇa dit : « That serpent slithers through the grass to bite him whose time has come ! [Ce serpent glisse le long de l'herbe pour mordre celui dont l'heure est venue !] », *SM*, p. 167. Les deux autres traductions confirment ces comparaisons. Le serpent dont il est question n'a rien de noble, contrairement à plusieurs serpents mythologiques.
- 3 Dans le *Mahābhārata*, Aśvatthāmā ne supporte pas la ruse utilisée pour tuer son père lors de la bataille de Kurukṣetra. Il entre donc de nuit dans le camp de ses adversaires pour se venger et massacre dans leur sommeil les alliés des Pāṇḍavas ainsi que leurs cinq fils. Il lance enfin une arme sacrée dans le but de tuer le fils d'Abhimanyu, encore au giron. À cause de ces crimes, il est condamné à errer éternellement, affligé de toutes les maladies, toutes les souffrances et tous les péchés du monde, un peu à la manière du Juif errant. Dans sa pièce *Andhā Yug* écrite un siècle après le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, Dharamvīr Bhārati en fait un antihéros tragique. Sur les comparaisons antagonistes de Meghanāda et Lakṣmaṇa, voir SEELY Clinton B, « Homeric Similes, Occidental and Oriental : Tasso, Milton and Bengal's Michael Madhusudan Dutt », in *Comparative Literature Studies*, vol 25 n°1, PA : Penn State University Press, 1988, p. 35-56. Il reprend une partie des conclusions de son article dans son introduction à sa traduction.
- 4 « Or as champion Aśvatthāmā, son of Drona, / having killed five sleeping boys inside the Pāṇḍava camp / in dead of night, departed going with the quickness of / a heart's desire, giddy from the thrill and fear, to where lay / Kuru monarch Duryodhana [ou comme le champion Aśvatthāmā, fils de Drona qui, ayant tué cinq garçons endormis dans le camp Pāṇḍava au plus noir de la nuit, part vers l'endroit où gît Duryodhana le monarque Kuru, guidé par la rapidité du désir de son cœur, étourdi par l'excitation et la peur] », *SM*, p. 174. Dutt choisit de comparer Lakṣmaṇa à Aśvatthāmā au moment où ce dernier devient une figure négative, alors que dans le *Mahābhārata*, il y a plusieurs moments où il apparaît comme un héros. Les deux autres traductions confirment cette comparaison, celle de Radice p. 200 et celle de Gupta p. 266. Dutt compare au contraire Meghanāda avec Abhimanyu, l'un des héros les plus positifs du *Mahābhārata*.

répondent. D'après eux, Rāma a subi une métamorphose au même titre que Lakṣmaṇa. Nandy, dans *The Intimate enemy*, explique en particulier que Dutt a transformé Rāma et son frère en scélérats faibles, passifs-agressifs et efféminés, au profit de Meghanāda et de son père qui seraient au contraire devenus des héros majestueux, masculins et modernes¹. Nandy fonde son analyse sur le fait que Rāma exprime des sentiments censément plus féminins, comme le chagrin ou le doute². Or, ainsi que Seely le fait remarquer dans son introduction à sa traduction, cette vision résiste mal à l'analyse et à la confrontation avec les textes originels : à cet égard du moins, le personnage ne diffère guère de la tradition. Chez Kṛttivāsa et chez Vālmīki, il pleure amèrement la mort de son frère et exprime sa crainte de le voir périr lorsque ce dernier part affronter Meghanāda. Il nous semble plutôt que Rāma conserve un certain nombre de qualités héroïques dont Lakṣmaṇa est dépourvu : magnanime, il laisse passer Pramīlā puis rend hommage à son époux. Compatissant, il souffre de la peine des *rākṣasas* et ordonne à ses guerriers d'escorter le cortège funéraire de Meghanāda³.

Cependant, à l'instar de Seely, nous ne pouvons tout à fait balayer les interprétations de Nandy ou de Tagore, d'autant plus qu'elles s'appuient sur des propos tenus par Dutt⁴. Seely explique qu'elles sont dues à un appareil de comparaisons subversives qui mettent plutôt en valeur Rāvaṇa et Meghanāda⁵. Si les analogies négatives concernent surtout Lakṣmaṇa, Rāma se distingue toutefois par une certaine faiblesse. Humble, il se désigne comme un ignorant⁶ et se qualifie régulièrement de mendiant. Dutt réutilise la condition misérable et ascétique à laquelle sa belle-mère a condamné Rāma tout en l'exagérant : dans la tradition, l'état de mendiant demeurerait circonstanciel et prenait fin dès que le héros se changeait en chef de guerre⁷. Or, en plus de se présenter sous les traits d'un

1 « Turning the traditionally sacred figures of Rāma and Lakshmana into weak-kneed, passive-aggressive, feminine villains and the demons Rāvana and his son Meghnād into majestic, masculine, modern heroes. », NANDY Ashis, *The Intimate enemy, Loss and Recovery of Self under Colonialism*, Oxford : Oxford University Press, 1983, 24th édition 2008, p. 18. Seely cite les propos de Tagore dans son introduction à sa traduction. Rāma serait devenu plus timide qu'une femme « more timid than a woman », *SM*, p. 34.

2 Rāma exprime son doute au moment d'envoyer son frère combattre Meghanāda et clame son chagrin à cette occasion, ou après la mort de Lakṣmaṇa.

3 « My heart is agitated by the misery felt by *Rākṣasas*./ At such times of crisis, I do not distinguish others from my own. [Mon cœur est agité par la douleur des *Rākṣasas*. À un tel moment d'affliction, je ne distingue pas autrui des miens.] », *SM*, p. 226. Dans la tradition, le prince est connu comme l'océan de compassion.

4 Dans une lettre, Dutt explique qu'il méprise Rāma et sa racaille mais honore au contraire Rāvaṇa : « I despise Ram and his rabble ; but the idea of Ravan elevates and kindles my imagination ; he was a grand fellow. [Je méprise Rāma et sa racaille mais l'idée de Rāvaṇa élève et embrase mon imagination ; c'était un noble type.] », publié dans MURSHID Ghulam, *The Heart of a Rebel Poet, Letters of Michael Madhusudan*, Oxford : Oxford University Press, 2004, p. 169.

5 Seely prend l'exemple du début du récit, où Rāvaṇa est tour à tour comparé au mont Hemkūṭa, à Śiva sous plusieurs formes. Dutt rapproche en outre sa cour du palais des Pāṇḍava ou de Gokula, lieu de prédilection de Kṛṣṇa, ce qui l'assimile en un sens à ces derniers.

6 « I am, alas, an ignorant being », *PKM*, p. 74/ « *agya nar hūn* [je suis un homme ignorant] », *MBK*, p. 182.

7 Rāma s'adresse à la Déesse en se nommant « beggar Rāma », *SM*, p. 160/ « *Rāghav bhikhārī* [Rāghava le mendiant] », *MBK*, p. 250, puis répète ce qualificatif lorsqu'il s'adresse à Vibhīṣana : « The beggar Rāma » *SM*, p. 161. « *Rāghav bhikhārī* [Rāghava le mendiant] », *MBK*, p. 251. Rāvaṇa le nomme lui-même ainsi : « beggar Rāghava », *SM*, p. 73/ « the beggar Rāghav », *PKM*, p. 7.

suppliant, Rāma ne combat jamais chez Dutt. Rāvaṇa l'évite pour abattre son frère sans qu'il fasse quoi que ce soit pour l'en empêcher. Au cours de sa descente aux enfers, seul épisode dont il soit le protagoniste, il n'agit absolument pas : guidé par la Déesse, il se contente d'observer, d'écouter, d'interroger et éventuellement d'avoir peur avant de pouvoir demander conseil à son père, comme Énée (qui agit beaucoup par ailleurs), ou surtout Dante. Cette quasi absence d'action relativise son essence héroïque et mine le modèle traditionnel issu de l'épique indien. Dutt dépouille ainsi les frères Rāghava d'une partie de leur héroïsme et les fait glisser vers l'anti-héroïsme.

Lakṣmaṇa semble toutefois davantage touché par ce bouleversement qui le dépeint comme un perturbateur des valeurs établies, malgré toutes ses caractéristiques héroïques. C'est moins le cas de Rāma qui demeure sublime, même si son personnage subit une certaine dévalorisation au profit des méchants traditionnels, Rāvaṇa et Meghanāda. Ils incarnent donc tous deux un anti-héroïsme qui n'aurait rien de moderne s'il ne se rencontrait dans un texte épique et s'il ne concernait des héros vénérés à travers les âges. En bouleversant la tradition héroïque, Dutt se fait en effet l'écho des interrogations de *l'intelligentsia* bengalie contemporaine, qui mettait en cause les comportements de Rāma et Lakṣmaṇa lors de la mort de Vāli ou de l'assassinat de Meghanāda¹. Il transcrit une problématisation très moderne des grands récits, certainement induite par la colonisation et l'éducation à l'occidentale qui favorisait la confrontation entre les cultures. Ce renversement s'explique enfin par le rapport problématique que Dutt entretient avec la colonisation : Rāma et Lakṣmaṇa constituent des figures de colonisateurs, les *rākṣasas* et la malheureuse Laṅkā deviennent les victimes de leur impérialisme. Le bouleversement des figures héroïques traduit donc celui que les Indiens ont subi en quelques décennies de colonisation.

2) *Le renversement d'une figure d'autorité*

Bien qu'il n'ait pas reçu d'éducation à l'occidentale, Jayśankar Prasād fait subir à Manu une évolution qui témoigne également d'une problématisation très moderne des figures mythiques héritées du passé. Dans la tradition hindoue, Manu est en effet aussi important que Rāma ou Lakṣmaṇa. Contrairement aux héros du *Rāmāyaṇa*, il ne fait toutefois pas l'objet d'un culte, ce qui explique sans doute pourquoi il existe peu de récits dont il soit le héros avant le XX^e siècle, en dehors des livres sacrés. Selon le *Ṛg Veda*, Manu est le premier homme, une sorte de Noé védique, qui aurait survécu au Déluge de la fin des temps, et refondé l'humanité. Fils du dieu Brahmā voire

¹ Cf. sur ce sujet BOSE Mandakranta, « Reinventing the Ramayana in 20th Century Bengali Literature » in BOSE Mandakranta (Dir.), *The Ramayana Revisited*, Oxford : Oxford University Press, 2004, p. 107-123. Ils mettaient également en cause la façon dont Rāma abandonnait Sītā, enceinte de ses jumeaux, sur la foi de rumeurs.

du Soleil, maître ou père des sept *ṛṣis* qui ont transmis les *Vedas* à l'humanité, il s'agit de l'ancêtre de l'humanité, un personnage hautement vénérable. En sanskrit, plusieurs mots désignant l'être humain se rapportent de ce fait à son nom, dérivent de la même racine, ou du moins s'en rapprochent phonétiquement : *manuśya*, *manusāi* (être humain ou humanité), voire *man* (esprit).¹ Il symbolise également l'être humain : Adam se superpose à Noé².

Cependant, au-delà de l'aspect mythique du fondateur, on connaît surtout Manu grâce à la *Manusmṛti* ou *Mānavadharmā Śāstra* (*Lois de Manu*), recueil de lois dont il serait l'auteur³. Ce texte codifie encore aujourd'hui la société indienne traditionnelle. Il régit aussi bien le système des castes que la condition problématique des femmes, contre lesquels se sont battus Vivekānanda ou les réformateurs sociaux issus du Brahma Samāj et de l'Ārya Samāj. Manu décrit d'abord dans son traité la géographie du monde, fondant la perception que les humains se font de l'espace qu'ils occupent. Il explique les divers rites à accomplir afin de vivre en concorde avec le monde, les vêtements que doivent porter les membres des différentes castes, la façon dont ils doivent subvenir à leur nourriture. Il promulgue un certain nombre de règles qui codifient les relations sociales entre les membres d'une même caste, de castes différentes, ou entre les hommes et les femmes. *Les Lois de Manu* soulignent d'abord l'honorabilité de leur auteur légendaire en représentant les sept *ṛṣis*, demi-dieux les plus respectés, en posture humble face à leur maître. Manu est nommé « celui dont le pouvoir est sans mesure [he whose power is measureless] », ou qualifié d'omniscient et de divin⁴. Contrairement à d'autres fondateurs mythiques, il n'a pas eu besoin de détruire pour pouvoir bâtir la société, puisque les dieux s'en sont chargés. Parfaitement pure dans un certain nombre de récits, son image n'est entachée d'aucun péché originel, d'aucune honte d'ordre sexuel ou éthylique, ce qui le différencie par exemple de Noé⁵.

Il constitue de ce fait une importante figure d'autorité : avant que Prasād ne s'empare de ce personnage, plusieurs penseurs et hommes politiques comme Gandhi ou Vivekānanda utilisèrent le crédit dont il jouissait dans leurs discours⁶. En tant que figure d'autorité et que symbole de la société

1 Prasād se souviendra et tirera parti de ces étymologies, aussi fantaisistes soient-elles.

2 Au début des *Lois de Manu*, le propre nom de l'ancêtre devient un terme générique qui désigne les êtres primordiaux, tous exceptionnellement sages et prestigieux : « They created seven other Manus », *The Laws of Manu*, Delhi : Motilal Banarsidass, 1964, traduction et édition de Georges Bühler et Max Müller, Coll « Sacred Books of the East », p. 14.

3 *The Laws of Manu*, Delhi : Motilal Banarsidass, 1964, traduction et édition de Georges Bühler et Max Müller, Coll « Sacred Books of the East », 620 p.

4 *Op. cit.*, p. 1-2 ou p. 30.

5 Néanmoins, dans le *Śatapatha Brāhmaṇa*, Manu commet l'inceste avec sa fille. Or, cet inceste est interprété positivement, de façon symbolique.

6 Parfois de façon paradoxale : le réformateur social Vivekānanda fait référence à ses propos sur les femmes afin de promouvoir le respect qu'on leur doit, alors que Manu demeure à l'origine de la sinistre condition qui leur est réservée (BADRINATH Chaturvedi, *Swami Vivekanda : The Living Vedanta*, Londres : Penguin Books, 2006, p. 196). De la même façon, Gandhi s'appuie sur le prestige de Manu. Dans le journal *Indian Opinion* de 1905, il se fonde sur ce qu'enseigne Manu pour dénoncer ceux qui sont malhonnêtes dans leurs discours (disponible dans

hindoue traditionnelle, il subit néanmoins une violente attaque de la part des activistes *dalits*, emmenés par Ambedkar, dix ans avant l'écriture de *Kāmāyanī*. En 1927, les dalits procédèrent dans le Maharashtra à un autodafé public des *Lois de Manu* qui scandalisa la société indienne. Pour eux, Manu devint le symbole à avilir¹. Même si Jayśankar Prasād n'était pas vraiment concerné par les problèmes des hors-caste, il devait avoir conscience qu'il s'emparait d'un personnage devenu problématique : figure d'autorité sacrée d'un côté, fondateur d'un ordre social contesté de l'autre.

Dans *Kāmāyanī*, il campe donc un Manu, qui, à bien des égards, s'avère plutôt un anti-héros. Le protagoniste détruit en effet l'harmonie du groupe et commet un certain nombre d'actes répréhensibles. Après avoir séduit Śraddhā qui deviendra son épouse, il ne supporte pas son corps de femme enceinte, ni les préparatifs qu'elle fait pour accueillir leur enfant². Il lui dit son désamour et sa déception en riant, d'une façon qui contraste avec la dureté de ses propos et qui peut donc s'avérer assez cruelle³. Il exige son attention sans partage comme un enfant capricieux, et finit par l'abandonner, la laissant seule aux douleurs d'un accouchement imminent. Pour les mêmes raisons, il ne supporte pas la résistance d'Iṛā, sa bienfaitrice et sa fille, qui l'a accueilli dans la cité Sārasvata et lui en a conféré le gouvernement. À bout de patience devant sa résistance, il finit par la violer. Or, les héros épiques indiens ne violent pas – ils n'en ont pas besoin, ils séduisent, voire repoussent les avances. Le crime semble d'autant plus terrible qu'il se double d'un inceste – certes présent d'après Prasād dans le *Śatapatha Brāhmaṇa*. La vilénie de cet acte est renforcée par l'insistance sur les sentiments et la faiblesse d'Iṛā qui tente de s'enfuir, effrayée :

« *Ālīngan ! Phir bhay krandan ! Vasudhā jaise kām̐p uṭhī !
Vahī aticārī, durbal nārī – paritran-path nāp uṭhī
Antarikṣ meṃ huā Rudra-huṅkār bhayānak halcal thī,
Are ātmajā prajā ! Pāp kī paribhāṣā ban śāp uṭhī.*
[Une étreinte ! Puis un gémissement d'effroi ! Comme si la terre tremblait !
Ce transgresseur, la faible femme – elle courait çà et là pour trouver une retraite
Dans le ciel le grondement de Rudra et une agitation terrifiante résonnaient
Sa propre fille ! Le blâme du péché devint brusquement une malédiction] », *Kmī*, p. 78.

En violentant Iṛā, Manu attaque la terre (*Vasudhā*) comme les démons de la mythologie

Collected Works of Mahatma Gandhi, May 23, 1904 – November 4, 1905, vol 4 mis en ligne par l'association Gandhi Serve Foundation, <http://www.gandhiserve.org/cwmg/VOL004.PDF>, consultable au 01/02/2013). Pourtant, il n'a de cesse de tempérer ses propos, en réclamant par exemple qu'on accorde une meilleure place à ceux qu'il nomme les Harijans (les enfants de Dieu,) les dalits.

- 1 Ceci vaut pendant tout le XX^e siècle et perdure encore de nos jours : à la suite d'Ambedkar, qui critique Manu dans *Revolution and Counter-Revolution* (publié en 1987), les poètes dalits l'attaquent avec une violence croissante.
- 2 « *Manu ne dekhā jab Śraddhā kā voh sahaj-khed se bhārā rūp/ Apnī icchā kā dr̥ṣh virodh-jismem̐ ve bhāv nahīn anūp* [Manu regarda la silhouette de Śraddhā emplies d'une lassitude naturelle/ Ferme opposition à son désir qui ne pouvait accueillir l'incomparable émotion amoureuse]. », *Kmī*, p. 55.
- 3 « *Haṃskar bole, bolte hue nikle madhu-nirjhar-lalit-gān (...)* *Voh ākultā ab kahān rahī jismem̐ sab kuch hī jāy bhūl/ Āśā ke komal tantu-sadr̥ś tum taklī meṃ ho rahī jhūl* [En riant il dit : 'Quand tu parlais tu faisais résonner un chant doux, charmant, cristallin comme le son d'une cascade (...) Où est ce don de toi qui me faisait tout oublier/ Dans ton rouet tu entortilles l'espoir, délicat comme de la fibre] », *Kmī*, p. 56.

indienne, ce qui déclenche la réaction immédiate des dieux¹. Son acte cause la peur ainsi que le montre l'isotopie de la frayeur (« *kāṃp* [tremblement] », « *bhay* [la peur] », « *bhayānak* [terrifiant]). Le narrateur le condamne donc pour la première fois clairement en le nommant transgresseur (*aticārī*), puis en qualifiant son forfait de péché (*pāp*). Son indignation se traduit par les phrases exclamatives et l'interjection « *Are* [Ah !] ». Le trouble déclenché par son méfait se répercute jusque dans la syntaxe des vers : les deux premiers sont quasiment dépourvus de verbes et accumulent les noms sans distinguer ce qui est le sujet et ce qui est le complément (particulièrement : « *Vahi aticārī, durbal nārī* [Ce transgresseur, la faible femme] »). Malgré ses qualités héroïques, Manu se comporte comme un monstre qui perturbe l'ordre du monde.

Prasād fait de cette action perturbatrice l'une des caractéristiques de son héros puisqu'il le qualifie négativement d'« *aticārī* » (transgresseur, pécheur, qui fait preuve d'un comportement déplacé ou dépasse les bornes fixées par la loi)². Au contraire du sage dont il s'inspire, le personnage est incapable de contenir ses instincts et revendique une indépendance des plus néfastes pour le groupe, puisqu'elle se traduit par un rejet des lois nécessaires³. Manu ne représente donc plus le fondateur qui organise l'ordre social : au contraire, il met en cause ce dernier et le détruit. Comme chez Dutt, la figure du mendiant revêt par conséquent une certaine importance. En effet, elle traverse *Kāmāyanī* encore plus que celle du transgresseur. Lorsque Manu abandonne Śraddhā, il le justifie en expliquant qu'il refuse de devenir un mendiant de son amour⁴. Pourtant lorsqu'il tente de séduire Iṛā, il se revendique comme tel en se qualifiant d'« *ālok-bhikhārī* [mendiant de la lumière] », (*Kmī*, p. 78). Comme chez Dutt, le fier et indomptable héros se déprécie lui-même en se comparant aux êtres les plus nécessiteux. Son peuple utilise la même notion pour le dévaloriser et le qualifie de « *yāyāvar* [mendiant vagabond] » (*Kmī*, p. 88), validant sa métamorphose. Manu perd sa dimension royale et fondatrice pour devenir un simple mendiant fauteur de trouble qui ne se rattache à aucune collectivité, à l'instar du transgresseur. Il s'oppose par conséquent aux souverains épiques comme Daśaratha, Rāma... qui se sacrifient pour préserver l'harmonie cosmique et éviter à leur peuple de subir les conséquences de leurs actes.

À l'opposé de ces rois idéaux mais aussi du héros civilisateur qui lui sert de modèle, Manu apparaît à bien des égards comme une brute uniquement préoccupée par son propre plaisir. À

1 Cette analogie n'est pas l'effet d'un hasard puisque, comme Prasād l'explique lui-même dans son introduction, Iṛā est fréquemment assimilée à la Terre dans les textes sacrés.

2 « *vahī aticārī* [ce transgresseur] », *Kmī*, p. 78, ou « *Aticārī thā svayaṃ Prajāpati* [le roi était lui-même un transgresseur] », *Ibid.*

3 Alors que le peuple l'assiège, Manu réfléchit à ce qu'il a accompli : « Divisés autrefois, ils forment un ensemble harmonieux / En appliquant la force de mon intelligence, / j'ai instauré des lois et je les ai tous réunis. / Mais dois-je respecter, moi aussi, cette loi ? / Ne jouissant d'aucune liberté, serai-je toujours soumis comme l'or que l'on fond ? / Cette création, la mienne, dois-je en avoir peur ? / N'ai-je pas le droit de ne pas respecter les normes ? », *Kmī trad.*, p. 160.

4 « *Bhikṣuk maiṃ nā, yeh kabhī nahīn* [Je ne serai pas un mendiant, jamais de la vie] », *Kmī*, p. 58.

plusieurs reprises dans le récit, il semble moins apporter la civilisation que la barbarie. Il introduit le goût du sang auprès des hommes : le premier, il cède aux supplices des prêtres *asuras* (démoniaques), et sacrifie effroyablement l'innocent animal domestique de sa future épouse, qui en ressent un grand chagrin¹. Il passe ensuite son temps à chasser, activité violente et donc impure réservée aux *kṣatriyas* – rappelons que Manu serait plutôt un *brāhmane* comme le montre le fait qu'il accomplisse le premier sacrifice. Prasād dégrade cette activité typique des *kṣatriyas* en formulant un double blâme dans la bouche de l'épouse², et dans celle du narrateur³. Alors qu'il a fondé les castes, cette confusion entre les attributs des deux castes les plus élevées montre qu'il n'appartient à aucun groupe – qu'il est hors-caste en quelque sorte, comme les dalits pour qui il constitue un symbole de leur oppression. L'image affreuse de la bouche barbouillée de sang augmente la sensation d'impureté qui lui est associée et l'oriente vers une nature démoniaque bien loin de sa dimension héroïque. L'usage du mot *hiṃsā* (violence), répété à deux reprises, montre la réprobation de l'auteur : ce dernier adhérerait en effet à la doctrine classique reprise par Gandhi, qui professait l'*ahimsā* (non-violence). Prasād fait donc de son personnage un contre-modèle des idéaux qu'il défend mais aussi un contre-modèle des valeurs de pureté qui structurent la société indienne et qui justifient la ségrégation sociale⁴.

Plus tard, auprès d'Iṛā, il façonne pourtant les principes de la civilisation et semble se libérer de sa sauvagerie. Mais la violence n'est jamais loin. Elle reparaît lorsque le fondateur, qualifié à plusieurs reprises de *krūr* (cruel), s'en prend à ses propres sujets qu'il devrait plutôt protéger, selon les prérogatives du bon souverain⁵. Sa frénésie anéantit la ville splendide qu'il a construite avec tant d'efforts. Même les règles qu'il a introduites auprès des humains semblent suspectes. Alors qu'il prétend avoir apporté l'ordre et transformé ses sujets en hommes⁶, ceux-ci se plaignent de

1 « *Dāruṇ dṛśya ! Rudhir ke chinṭe āsthi-khaṃḍ kī mālā !/ Vedī kī nirmam-prasantā, paśu kī katar vāṇī,/ Milkar vātāvaraṇ banā thā koī kutsit prāṇī* [Spectacle cruel ! Les éclaboussures de sang et les morceaux d'os assemblés en guirlande/ La joie insensible de l'autel, le cri désespéré de l'animal./ En se mêlant à l'atmosphère formaient une créature vile] », *Kmī*, p. 47. De nouveau l'acte de Manu est simplement suggéré mais l'accumulation des qualificatifs négatifs condamne clairement son acte.

2 Elle sermonne Manu de retour de la chasse : « Que ton arme soit utilisée/ n'importe où pour te défendre/ cela je peux le comprendre./ En effet, une arme doit protéger contre l'agresseur./ Mais ceux qui sont pauvres et qui, en vivant/ peuvent rendre service aux autres./ pourquoi leur ôter la vie ? De cela je ne comprends pas le sens. », *Kmī*, trad., p. 122.

3 « *Manu ko ab mṛgayā choṛ nahīn rah gayā aur thā adhik kām,/ Lag gayā rakt thā us mukh meṃ – hiṃsā-sukh lālī se lalām/ Hiṃsā hī nahīn – aur bhī kuch voh khoj rahā thā man adhir* [À présent Manu ne pouvait cesser de chasser, c'était sa seule occupation : il avait le goût du sang dans la bouche. Marqué au front par l'extase démoniaque de la violence, cette dernière ne lui suffisait pas. Son esprit agité cherchait autre chose] », *Kmī*, p. 54.

4 Voir à ce sujet MALAMOUD Charles, *Cuire le monde, rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris : La Découverte, 1989, Coll « Les Textes à l'appui », 335 p.

5 « *Kintu krūr Manu vāraṇ karte un vāṇon ko/ Baṛhe kucalte hue khadg se jan-praṇon ko* [Mais le cruel Manu faisant obstacle à leurs flèches s'avança, écrasant les vies de son épée.] », *Kmī*, p. 89. Manu est qualifié de cruel « *krūr Manu* [le cruel Manu] », ou est dit assoiffé de sang « *raktim-unmad* [fou à cause du sang] », p. 89 ou « *raktonmad* [ivre de sang] », *Ibid.*

6 « *Tumheṃ tṛptikar sukh ke sādhan sakal batāyā/ Maiṃne hī śram-bhāg kiyā phir varga banāyā/ Atyācār prakṛti-kṛt ham sab jo sahate haiṃ,/ Karte kuch pratikār na ab ham cup rahate haiṃ/ Āj na paśu haiṃ ham, yā gūnge*

l'aliénation qu'il leur a en fait imposée. Il leur a appris l'avidité plutôt que la préservation des biens et a implanté chez eux des machines qui exploitent leur force. Enfin, il tyrannise leur reine, Iṛā, qui représente l'intellect¹. Le roi commet aux yeux de ses sujets un crime contre l'ordre du monde et la divinité, comme le montre l'usage du mot *śakti* (force primordiale divine). Alors que Manu prétend que la Nature les tyrannisait, ils lui rétorquent que c'est lui qui tyrannise Iṛā grâce à l'usage du mot *atyācār* (tyrannie ou crime) qui dérive de la même racine que le qualificatif *aticārī*. Or Manu reproche lui-même tout cela à sa fille : elle l'a initié à la technique du combat, au sacrifice sanglant, à la manufacture des armes, des machines et à l'établissement des castes². Il devient à la fois victime et bourreau. Sa fondation entachée de violence est donc marquée du signe du soupçon.

Ces conflits expriment en fait ceux qui minent le héros, devenu une figure du doute et de la difficulté d'exister dans le monde contemporain. Comme l'explique Prasād dans son avant-propos, Manu représente avant tout l'esprit (*man*), écartelé entre les valeurs du cœur, symbolisées par Śraddhā (Foi) et celles de l'intellect, incarnées par Iṛā. Puisqu'il représente le genre humain, Manu hérite aussi de ses faiblesses, ses incertitudes, ses tentatives désespérées d'appivoiser le monde. Ce déplacement apparaît dès le début du récit, juste après le Déluge. Loin d'être un ṛṣi guidé par la divinité, le héros semble un jouet du destin.

*Ek nāv thī aur na usmē dānde lagte, yā patavār
Taraḷ tarangon mē uṭh-girkar bahaṭī paglī bārambār (...)
Kātartā se bharī nirāsh dekh Niyati path banī vahīn
[Il y avait un bateau, sans gouvernail ni rames
Il ne cessait de monter et descendre dans les vagues instables, flottant follement
Le voyant dans un grand péril, le destin devint le chemin], p. 12*

L'embarcation, anthropomorphisée car qualifiée de *paglī* (folle), se substitue à Manu. L'effacement manifeste son impuissance, renforcée par l'absence de ce qui permet ordinairement à un homme de diriger une embarcation. Seul le destin peut lui venir en aide, mais il le fait de façon presque hasardeuse. Pas de poisson pour le guider sereinement à travers les éléments déchaînés. De

kānancārī [Je vous ai enseigné tous les moyens de parvenir à la satisfaction et au bonheur, j'ai divisé le travail puis instauré les castes. Nous ripostons contre la tyrannie établie par la nature que nous endurons tous et nous ne demeurons pas silencieux. Aujourd'hui nous ne sommes plus des animaux ou des créatures muettes de la forêt] », *Kmī*, p. 88.

- 1 « *Tumne yogakṣem se adhik saṃcay vālā./ Lobh sikhā kar is vicār-saṃkaṭ meṃ dālā./ Ham saṃvedanśil ho cale yahī milā sukh./ Kaṣṭ samajhne lage banā kar nij kṛtrim dukh !/ Prakṛt-śakti tumne yaṃtron se sab kī chīnī./ Śoṣaṅ kar jīvnī banā dī jarjar jhīnī ! Aur Iṛā par yeh kyā atyācār kiyā hai ?/ Isīlie tū ham sabke bal yahān jiyā hai ?* [Tu nous as appris l'accumulation des biens et l'avarice plus que la prospérité. Ce faisant tu nous as exposés à la dangereuse pensée. Nous sommes devenus sensibles et cela même nous apporterait le bonheur ? Nous avons au contraire compris la souffrance et ressenti la douleur artificielle ! Tu as arraché notre force primordiale grâce aux machines. En nous exploitant tu as rendu nos vies fragiles et piteuses ! Et quelle tyrannie as-tu établie sur Iṛā ? Est-ce pour cela que tu as vécu ici de notre vigueur ?] », *Kmī*, *Ibid.* Le passage du pronom *tum* (tu respectueux) au pronom *tū* (tu familier) marque la dégradation des rapports et le mépris.
- 2 Manu accuse : « Tu m'as initié à la tactique du combat./ C'est sous ton impulsion que les autels se sont teintés de sang, que les foyers sacrés ont jeté des flammes ;/ c'est grâce à toi que j'ai appris comment maîtriser le monde./ Les quatre castes établies, chacune avait son devoir précis./ Les machines et les armes étaient fabriquées au-delà de mes rêves. », *Kmī* trad., p. 165.

manière aléatoire, la créature marine heurte le bateau, manquant le disloquer. Au début du récit, Manu apparaît donc comme un miraculé, qui a subi des événements traumatisants, et exhale son impuissance à la faveur d'une longue plainte, qui donne son titre au premier chant (*Cintā* [Souci]). D'emblée, la représentation du père fondateur contraste avec la force et l'assurance qui lui sont ordinairement associées. Le récit se concentre en fait sur ses égarements. À plusieurs reprises, il change de direction, et reconnaît ses erreurs. Au contact de Śraddhā, il apprend d'abord que l'ascèse est insuffisante, et qu'il doit s'engager dans l'action. La rencontre d'Iṛā l'infléchit vers le façonnement de la société. Mais Manu reste pris dans le conflit moderne entre l'allégeance au groupe et la revendication d'une individualité non assujettie aux contraintes de ce dernier. Tout cela lui donne un sentiment amer, un goût d'inachevé, si bien que son intranquillité finit par éclater et par engendrer un conflit dévastateur. La présence apaisante de Śraddhā lui permet de comprendre ses erreurs et de s'orienter enfin sur le bon chemin, celui d'une ascèse au service de la collectivité. Prasād organise donc son poème autour d'un sujet moderne qui doute, faillit, mais qui apprend peu à peu à devenir un véritable héros, au fur et à mesure de son récit d'initiation.

C) Hugo : de l'anti-héros au héros

Si Dutt et Prasād dégradent le héros en anti-héros, Hugo transforme au contraire l'anti-héros en héros, conformément à l'aspiration romantique exprimée quelques décennies plus tôt dans la Préface à *Cromwell*. L'anti-héros se distingue alors par des caractéristiques d'esprit et de corps opposées à celles du héros traditionnel. Le Géant, le mendiant du *Jour des rois*, le Satyre, l'âne du *Crapaud* attirent tous l'attention par leur aspect grotesque, fort éloigné de la beauté des héros épiques. Le Géant souligne sa dimension monstrueuse (« affreux », « noirs », « grossière »)¹. Le mendiant offre un aspect répugnant, que le narrateur accentue grâce au lexique de l'abjection et de la difformité². L'âne est vieux, éclopé, maigre, sourd³. Ces êtres partagent en outre une apparence

1 « Oui, je sais bien, parce que j'ai des membres/ Vastes, et que les doigts robustes de mes pieds/ Semblent sur l'affreux tronc des saules copiés,/ Parce que mes talons sont tout noirs de poussière,/ Parce que je suis fait de la pâte grossière/ Dont est faite la terre auguste et dont sont faits/ Les grands monts, ces muets et sacrés portefaix,/ Vu que des plus vieux rocs j'ai passé les vieillesse,/ Et que je n'ai pas moi toutes vos gentillesse,/ Étant une montagne à forme humaine, au fond/ Du gouffre, où l'ombre avec les pierres me confond,/ Vu que j'ai l'air d'un bloc, d'une tour, d'un décombre,/ Et que je fus taillé dans l'énormité sombre,/ Je passe pour stupide. », *Le Géant aux dieux*, LS, p. 46.

2 « Ne valant pas l'effort de son écrasement ;/ Celui qui le voit, dit : 'C'est l'idiot !' et passe ;/ Son regard fixe semble effaré par l'espace ;/ Infirme, il ne pourrait manier des outils ;/ C'est un de ces vivants lugubres, engloutis/ Dans cette extrémité de l'ombre où se termine/ La maladie en lèpre et l'ordure en vermine./ C'est à lui que les maux en bas sont limités ;/ Du rendez-vous des deuils et des calamités/ Sa loque, au vent flottante, est l'effroyable enseigne ;/ Sous ses ongles crispés sa peau s'empourpre et saigne (...) Sa maigreur est hideuse aux trous de sa guenille. », *Le Jour des rois*, LS, p. 154

3 « Le hasard amenait un chariot très-lourd/ Traîné par un vieux âne éclopé, maigre et sourd ;/ Cet âne harassé, boiteux et lamentable,/ Après un jour de marche approchait de l'étable », *Le Crapaud*, LS, p. 657.

d'idiotie, qui ajoute la disgrâce de l'esprit à celle du corps¹. Leurs actes révèlent pourtant une nature sublime. Le Géant et le mendiant s'opposent aux tyrans par la parole, ce qui suffit à les rendre nobles. Le premier accomplit en outre de prodigieux exploits contre des monstres, tandis que le second, qui devient « tragique », se redresse et défie les montagnes à la fin du poème². L'âne épargne le crapaud : plus sublime que Platon ou Socrate, il permet l'avènement de la grâce³. Le renversement de l'anti-héros en héros devient un véritable manifeste esthétique dans *Le Satyre*. Ce poème constitue le pivot central de *La Légende des siècles* puisqu'il annonce la fin des dieux, des rois et le renouveau de l'humanité. Au début du poème, le Satyre semble plutôt grotesque. Il gêne par sa concupiscence déplacée et « débraille » les alentours de l'Olympe⁴, si bien que le narrateur se permet de le qualifier de façon familière (« maroufle », « garnement »)⁵. Il fait en outre l'objet d'un traitement peu noble dans la mesure où Hercule vient le prendre par l'oreille afin de l'amener devant les dieux. Sa monstruosité et sa maladresse de « paysan » jurent avec le sublime divin⁶. Le groupe refuse même de reconnaître sa part humaine et l'animalise⁷. Cependant, grâce à son chant, il s'élève au sublime. Il rappelle Orphée, puisque les animaux et les plantes l'écoutent⁸. Apollon, le dieu de la poésie, reconnaît sa grandeur et lui prête spontanément sa lyre, alors qu'il ne supporte pas la rivalité et a fait écorcher le faune Marsyas, évoqué quelques vers plus tôt. Même Vénus qui se moquait de son animalité, le trouve beau⁹. À la fin, le Satyre se transfigure en un être divin qui contient le

-
- 1 « Je passe pour stupide » dit le Géant p. 46. Les passants qualifient le mendiant d'idiot, p. 54. Le narrateur dit à propos de l'âne : « Il avait dans ses yeux voilés d'une vapeur/ Cette stupidité qui peut-être est stupeur », p. 657.
- 2 « Combien de dards avait le serpent Stryx ? Quarante./ Combien de pieds avait l'hydre Phluse ? Trois cents./ J'ai broyé Stryx et Phluse entre mes poings puissants. », *Le Géant aux dieux*, LS, p. 46. Au début, le mendiant est assis, penché, rampant : « Le mendiant du pont de Crassus, où se dresse/ L'autel d'Hercule offert aux Jeux Aragonaux,/ Est, comme à l'ordinaire, entre deux noirs créneaux,/ Venu s'asseoir, tranquille et muet, dès l'aurore. (...) Penché sur le tombeau plein de l'ombre mortelle (...) Il rampe entre la chose et la bête de somme », *Le Jour des rois*, LS, p. 154-155. Il devient tragique et se dresse à la fin : « Alors, tragique et se dressant,/ Le mendiant, tendant ses deux mains décharnées », *Le Jour des rois*, LS, p. 161-162. L'épithète tragique lui confère une certaine noblesse.
- 3 « La brute par moments pense et sent qu'elle est sœur/ De la mystérieuse et profonde douceur ;/ Il suffit qu'un éclair de grâce brille en elle/ Pour qu'elle soit égale à l'étoile éternelle (...) Cet âne abject, souillé, meurtri sous le bâton,/ Est plus saint que Socrate et plus grand que Platon. », *Le Crapaud*, LS, p. 658.
- 4 « Ce faune débraillait la forêt de l'Olympe ;/ Et, de plus, il était voleur, l'aventurier. », *Le Satyre*, LS, p. 413.
- 5 « Personne ne savait le nom de ce maroufle. (...) C'était un garnement de dieu fort mal famé. », *Le Satyre*, LS, p. 411.
- 6 « Il entra dans le ciel ; car le grand bestiaire/ Tenait sa large oreille et ne le lâchait pas ;/ Le bon faune crevait l'azur à chaque pas ;/ Il boitait, tout gêné de sa fange première ;/ Son pied fourchu faisait des trous dans la lumière./ La monstruosité brutale du sylvain/ Était lourde et hideuse au nuage divin », *Ibid.*, p. 414. Le contraste est renforcé par le fait que les dieux se moquent de sa laideur : « Et l'on vit apparaître le faune,/ Hérissé, noir, hideux, et cependant serein/ (...) La gaîté fut, devant ces narines camuses./ Si forte, qu'elle osa même aller jusqu'aux Muses (...) Ainsi les dieux riaient du pauvre paysan. », *Ibid.*, p. 416-417.
- 7 « Pareil au bouc velu qu'à Smyrne le marin./ En souvenir des prés, peint sur les blanches voiles (...) Vénus tourna son front, dont l'aube se voila./ Et dit : 'Qu'est-ce que c'est que cette bête-là ?'/ Et Diane chercha sur son dos une flèche », *Ibid.*
- 8 « Partout, on vit, au fond du bois et du ravin,/ Les bêtes qui passaient leur tête entre les branches ;/ La biche à l'œil profond se dressa sur ses hanches./ Et les loups firent signe aux tigres d'écouter ;/ On vit, selon le rythme étrange, s'agiter/ Le haut des arbres, cèdre, ormeau, pins qui murmurent./ Et les sinistres fronts des grands chênes s'émurent. », *Ibid.*, p. 418.
- 9 « 'Marsyas !' murmura Vulcain, l'envieux louche. (...) Phœbus lui dit : 'Veux-tu la lyre ?' (...) 'Il est beau !' murmura Vénus épouvantée. », *Ibid.*, p. 422-423.

monde. Il dépasse les dieux qui se moquaient tant de lui¹. Le passage continu du sublime au grotesque altère l'identité héroïque et montre que cette dernière n'est pas figée, contrairement à celle du héros épique. En choisissant de transformer l'anti-héros en héros, Hugo subvertit moins le héros traditionnel que ne le font Dutt et Prasād : une telle évolution se rencontre fréquemment dans certains contes ou certains mythes (Soundiata, Ulysse, le conte du Chat Botté, etc).

Cette introduction du grotesque traduit néanmoins l'importance accordée à un type anti-héroïque fondamental dans *La Légende des siècles* : les humbles. *Le Satyre* a donné le ton : « Place à Tout ! Je suis Pan ; Jupiter à genoux » (*Le Satyre*, LS, p. 430). Au fur et à mesure que l'histoire progresse, les humbles remplacent peu à peu les rois et les chevaliers, tenants d'un ordre aristocratique ancien. Napoléon est représenté à travers sa défaite, qui fait de lui un indigent. *Le Satyre* figure la Révolution sous sa forme idéale. Après l'abolition des privilèges, les humbles prennent la place qui leur revient. Les voleurs et les peuples s'adressent d'égal à égal aux rois (*Un voleur à un roi*, *Aux rois*). Les miséreux deviennent les héros des poèmes : paysans dans *Jean Chouan*, pêcheurs dans *Les Pauvres gens*, roturiers dans *Petit Paul*, prostituées dans *Question sociale*... Ils cessent d'être des foules passives. Même lorsqu'ils sont anonymes, comme dans *Les paysans au bord de la mer*, ils demeurent le sujet du poème, et non un vague contexte. Leur quotidien devient soudain plus important que les actions exceptionnelles qui ont eu lieu avant, puisqu'ils les remplacent totalement. À la fin, ils se fondent dans l'homme, figure magistrale qui réunit humbles et prophètes, mais qui exclut rois et chevaliers, disparus des derniers poèmes. L'omniprésence des humbles devient un signe qui trahit l'approche de l'aube. Leur héroïsme rompt avec la tradition épique qui voyait souvent en eux une foule d'anonymes, ou un contexte passif. Il renforce en outre l'égalitarisme, valeur moderne.

Certains de ces personnages accomplissent pourtant des actions glorieuses. Aymerillot prend Narbonne. Les esclaves du *Travail des captifs* emprisonnent un roi. Jean Chouan sacrifie sa vie pour sauver une femme enceinte. Jeannie et son mari, malgré leur pauvreté, recueillent des orphelins. Les trois premières actions, marquées par l'hyperbole, sont épiques. Mais la dernière s'éloigne de l'exploit qui caractérise les héros d'épopée. Il en va de même pour les autres humbles. Beaucoup se contentent d'exister et cette existence suffit pour changer les choses. L'enfant de *Guerre civile* exprime sa peur pour son père. Cette angoisse transforme la foule. Les autres enfants souffrent. Ils illustrent ce contre quoi il faut lutter. L'oncle et le père du narrateur prennent part à une guerre sans nécessairement en changer le cours. Les grands-pères, comme celui de *Petit Paul*, aiment. Le crapaud songe. L'âne s'arrête. Les humbles accomplissent rarement des actes exceptionnels. Ces personnages se contentent souvent d'exister et d'agir selon leur nature, qui ne s'avère même pas

1 « Place à Tout ! Je suis Pan ; Jupiter ! à genoux. », *Ibid.*, p. 430.

toujours bonne. Les enfants du *Crapaud* glacent le sang par leur cruauté insouciant². Hugo érige ainsi l'anodin au rang d'héroïsme, et fait de l'anti-héros humble le véritable héros de *La Légende des siècles*.

Dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda, Kāmāyanī*, et *La Légende des siècles*, les auteurs opèrent ainsi un mouvement de complexification du héros qui le rend problématique. Seul Aurobindo épargne ses personnages. Devenus tragiques (certains protagonistes hugoliens, Rāvaṇa et Meghanāda) ou transformés en anti-héros (Manu, Lakṣmaṇa, d'autres personnages hugoliens), les héros de Dutt, Prasād et Hugo cessent d'être des protagonistes triomphants autour desquels le groupe se fédère. Souvent, ils posent problème en faisant régner la violence et l'arbitraire. L'évolution des valeurs modernes explique ce bouleversement et cette complexification. Les valeurs de paix, d'unité, d'universalité, le développement d'une certaine empathie rendent indésirable la logique guerrière qui présidait à certains textes épiques. Chez Prasād et Dutt, les héros issus de la mythologie sont les tenants d'un ordre ancien insatisfaisant. Ils subissent par conséquent une dégradation. De la même façon, Aurobindo et Hugo condamnent la logique guerrière, tout en y adhérant. Ce dilemme explique en partie la dimension évolutive de la plupart des personnages dont l'identité n'est pas figée (Mort, les personnages hugoliens, Manu). Nous pouvons considérer cependant que les héros deviennent problématiques à cause de la mise en question des valeurs créées par la modernité, en Inde comme en France. Suite aux bouleversements historiques connus par ces deux pays, les certitudes n'existent plus. La problématisation des héros permet de mieux traduire cet état du groupe. En Inde, le sort tragique de Meghanāda et le renversement des héros traditionnels (Rāma et Lakṣmaṇa) dénonce la colonisation et ses effets. Les errements de Manu rendent compte des difficultés existentielles que traversent les Indiens dans un univers reconfiguré par l'impérialisme anglais. Leurs valeurs – dont le personnage mythique originel est le garant – sont appelées à changer. Seul Aurobindo reste serein grâce à sa stature de *guru*. Il prend de la hauteur vis à vis des bouleversements subis par ses compatriotes pour se concentrer sur l'humanité, ce qui explique qu'il ne complexifie pas vraiment ses personnages. Bien qu'ils n'aient pas vécu les mêmes bouleversements, les héros hugoliens témoignent, eux, de l'angoisse du peuple français qui a vécu en l'espace d'un siècle une instabilité politique, un renversement des idéaux et une révolution industrielle. Les bouleversements subis aboutissent à un nouveau modèle héroïque fondé sur les humbles.

2 « L'enfant rit quand il tue », *Le Crapaud*, LS, p. 656.

Troisième Chapitre : L'épique vers de nouveaux modèles héroïques

Aussi déroutante soit-elle, la problématisation des héros n'a rien de stérile : elle aboutit à l'exploration de nouveaux modèles d'héroïsme épique, plus en phase avec l'esprit du temps¹. Les auteurs reconfigurent des archétypes qui dérivent de la tradition épique, comme la figure du voyageur, qui concurrence et complète celle du guerrier en Europe depuis l'*Odyssee*. Ils transforment également les personnages féminins et leur accordent une place fondamentale en accentuant des traits héroïques déjà existants dans les épopées occidentales et indiennes. Virgile dans l'*Énéide*, Le Tasse dans la *Jérusalem Libérée*, Dante dans *La Divine Comédie*, Vyāsa dans le *Mahābhārata* ont en effet représenté des héroïnes marquantes : des guerrières (Camille, Clorinde ou Pramīlā, l'épouse guerrière d'Arjuna), des femmes puissantes et vertueuses ou bouleversées par leur passion (Didon, Armide, Kuntī, Draupadi, Gāndhārī), voire des guides spirituels (Béatrice, Savitri). Cependant, les auteurs développent aussi des modèles héroïques autres, comme l'ascète ou le prophète, qu'on ne rencontre pas dans l'épique européen et qui n'occupe jamais une posture héroïque dans les textes indiens². De cette façon, Dutt, Prasād, Hugo et Aurobindo aboutissent à une réévaluation de l'héroïsme épique.

D) Voyageurs, pèlerins et proscrits

Depuis l'*Odyssee*, la figure du voyageur inspire les poètes épiques européens. Elle se mêle souvent à celle du guerrier. L'*Énéide* de Virgile la reprend en montrant les errances d'Énée, qui aboutissent à la constitution d'un nouveau royaume, précurseur d'un empire³. *Les Lusiades* de Camoëns, la *Jérusalem Délivrée* du Tasse ou *La Araucana* d'Ercilla conservent et accentuent le motif impérialiste, qu'elles valorisent en l'associant à celui de l'exploration et de la découverte (Camoëns et Ercilla). Milton lui-même met en scène un Satan explorateur et fait perdurer ce modèle, bien qu'il l'infléchisse vers une certaine négativité⁴. Dante représente lui aussi un héros

1 Y compris chez Aurobindo où la problématisation n'a pas eu lieu.

2 Les ascètes ou sages interviennent en effet régulièrement dans le *Mahābhārata* et dans le *Rāmāyaṇa*, mais ils constituent plutôt des adjuvants surnaturels. Ils tiennent aussi fréquemment le rôle des narrateurs du poème (Vyāsa, Vālmīki) et occupent à cet égard une place fondamentale de *deus ex machina*. Cependant, ils se distinguent des héros. Certes, Rāma et son frère endossent momentanément le costume de l'ascète, mais ils ne deviennent jamais totalement ce type de personnages.

3 Quint explique comme le modèle impérialiste est déjà présent dans l'*Énéide* en citant Adorno et Horkeimer, qui ont vu dans la rencontre entre Polyphème et Ulysse celle du civilisateur et du sauvage. QUINT David, *Epic and empire : politics and generic form from Virgil to Milton*.

4 Cf. EVANS John Martin, *Milton's imperial epic : Paradise Lost and the discourse of colonialism*, [1996], Ithaca : Cornell University Press, 1996, 194 p. et QUINT David, *Epic and empire : politics and generic form from Virgil to Milton*, [1993], Princeton : Princeton University Press, 1993, Coll. « Literature in history », X-433 p.

voyageur cependant, contrairement à Homère, Virgile, Camoëns, Le Tasse et Ercilla, il le dépouille de toute dimension guerrière. Seul subsiste le *topos* de l'exploration, amplement suffisant pour mettre en valeur le personnage principal¹. Milton et Dante orientent la figure du voyageur vers une certaine modernité, qui critique implicitement l'impérialisme et la conquête. Ils anticipent une évolution observée au XVIII^e siècle par Sellier : l'opposition du grand civilisateur au héros sanguinaire², dont Aurobindo et Hugo sauront se rappeler.

En Inde, il n'existe traditionnellement pas de dichotomie semblable. Les héros sont rarement des voyageurs, sauf à l'occasion du sacrifice du cheval (*aśvamedha*) retracé dans les premiers ou derniers livres du *Rāmāyaṇa* et du *Mahābhārata*³. Comme chez Homère, Virgile, Camoëns ou Ercilla, cette expédition sert de prétexte à de multiples aventures guerrières et s'accomplit à des fins impérialistes. Les héros et le cheval parcourent néanmoins un univers déjà balisé : l'exploration et plus particulièrement le périple demeurent l'apanage des textes européens. Plus tard, la littérature orale du Nord de l'Inde réinvestit le motif universel du héros voyageur. Elle représente des personnages qui voyagent et affrontent des dangers afin de retrouver leur amour (Dhola)⁴, de subir une initiation mystique (les *yogis* Bhartṛharī, Gopi Caṇḍ), ou de vendre leurs marchandises (le héros Śobha), ce qui affaiblit le motif impérialiste lié au déplacement dans le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata*⁵. Les aventures vécues⁵ par ces personnages infléchissent le modèle indien du héros voyageur vers la question de l'errance, amoureuse ou non. Elles glorifient des personnages relativement méprisés dans la littérature européenne (marchands, mendiants ascètes)⁶. La figure du voyageur, complexe et multiple en Europe comme en Inde, permet donc d'orienter les protagonistes vers des valeurs plus modernes que le modèle guerrier. Aussi Aurobindo, Hugo et Prasād l'investissent-ils tous les trois⁷. Les auteurs font cependant subir des transformations à ce motif

1 Quint explique en effet dans *Epic and empire* qu'il est caractéristique du voyage aristocratique puisqu'il est orienté vers la gloire et opposé au voyage marchand accompli dans un but d'enrichissement.

2 SELLIER Philippe, *Le mythe du héros*, [1970], Paris : Bordas, 1970, Coll. "Univers des Lettres », 207 p.

3 Le sacrifice du cheval couronne le triomphe des souverains (Rāma, Yudhiṣṭhira mais aussi Daśaratha au début du *Rāmāyaṇa*.) Le souverain lâche un cheval escorté par ses meilleurs guerriers. Toutes les terres qu'ils parcourent sont placées sous la suzeraineté du roi. Si certains seigneurs refusent cette dernière, ils capturent le cheval, ce qui déclenche la guerre. De retour dans son royaume, le cheval est sacrifié en grande pompe et le roi est déclaré *cakravartī* (roi du monde). Le voyage accompli par les guerriers qui escortent le cheval (les frères des rois Rāma et Yudhiṣṭhira dans les deux textes) devient donc l'occasion d'une entreprise à visée impérialiste et non d'une exploration. Le sacrifice du cheval reste majoritairement mythique et littéraire. D'après les historiens ils n'aurait été que très peu accompli, à cause de son coût trop important (il impliquait par exemple de faire une quantité importante de dons).

4 VAUDEVILLE Charlotte, *Les Duhā de Dhola-Mārū : une ancienne ballade du Rājasthān*, Pondichéry : Institut français d'Indologie, 1962, 151 p.

5 Sur le détail de leurs histoires, qui impliquent toutes de longs trajets et sur l'analyse de leurs traits particuliers, cf. SERVAN-SCHREIBER Catherine, *Chanteurs Itinérants en Inde du Nord, La Tradition orale bhojpuri*, Paris : L'Harmattan, 1999, 415 p.

6 Certes, ces textes viennent de la culture populaire : il semble donc peu probable qu'Aurobindo en ait eu connaissance, mais cela paraît moins évident pour Prasād. Ils témoignent du moins de la façon dont les schémas héroïques indiens s'organisent autour du voyage.

7 Dutt ne réinvestit pas ce modèle alors que le voyage de Rāma et de ses alliés aurait pu le lui permettre. Il lui préfère

héroïque. Si Aurobindo et Prasād conservent à différents degrés la figure de l'explorateur, ils l'associent aussi à celle du pèlerin, ce qui confère à leurs personnages une dimension sacrée et évoque les histoires populaires sur les *yogis* itinérants. Hugo, lui, va plus loin : il oublie le découvreur et lui préfère le proscrit, pérégrin involontaire, qui correspond mieux à sa situation. Les poètes oscillent donc entre l'adhésion au modèle du voyageur ancré dans l'épique et son déplacement vers des questionnements plus modernes.

A) De la subversion de l'explorateur à la célébration du pèlerin

1) L'explorateur

Aurobindo demeure proche des textes européens comme l'*Odyssee*, l'*Énéide*, *Les Lusiades* ou *La Araucana*. Il compare fréquemment l'aventure vécue par ses personnages à un périple et rapproche Aswapati d'un marin¹. Il privilégie toutefois cette métaphore pour exprimer la condition humaine. L'homme, l'autre héros de *Savitri*, que symbolisent Aswapati et sa fille, apparaît à de multiples reprises sous les traits d'un explorateur, matelot et capitaine d'un navire fragile². Dès le début, Aurobindo file la métaphore pendant plusieurs pages. La redondance crée un effet d'insistance qui permet au lecteur de rapprocher la figure héroïque humaine des grands découvreurs épiques. Comme ces derniers, l'homme affronte de terribles risques, comparés au Léviathan³. Cependant, l'homme n'est que virtuellement un marin. Aurobindo met à distance cette figure grâce à l'absence d'actualisation. Elle demeure une sorte d'écho du passé, une façon de payer un tribut intertextuel à Milton.

Plus encore que d'Ercilla, Camoëns, Virgile ou Homère, Aurobindo se rapproche en effet de l'auteur du *Paradis perdu*. Comme lui, il assimile l'humanité déchue à des nautoniers⁴. Comme lui,

le modèle guerrier, même s'il le critique implicitement.

1 « As one who sets his sail towards mysteried shores/ Driven through huge oceans by the breath of God [Comme celui qui hisse sa voile vers des rives mystérieuses, conduit à travers des océans immenses par le souffle de Dieu] », *S*, p. 320.

2 « He is the explorer and the mariner/ On a secret inner ocean without bourne (...) This is the sailor on the flow of Time (...) Has learned his craft in tiny bays of self,/ But dares at last unplumbed infinitudes,/ A voyager upon eternity's seas. (...) An expert captain of a fragile craft [Il est l'explorateur et le marin qui navigue sur un océan illimité, secret et intérieur (...) Il est le marin sur le flot du Temps (...) Il a appris ses techniques dans les petites baies du soi mais ose enfin s'aventurer dans les infinitudes insondables, voyageur sur les mers de l'éternité (...) Capitaine expert d'un bateau fragile] », *S*, p. 69.

3 « Lest man's frail days into the unknown should sink/ Dragged like a ship by bound leviathan/ Into the abyss of his stupendous seas. [De crainte que les jours fragiles de l'homme ne sombrent dans l'inconnu, entraînés par le fond comme un bateau l'est par le bond d'un léviathan dans les abysses de ses mers extraordinaires] », *S*, p. 651.

4 Cf. sur ce sujet EDWARD Philip, « Milton, That fatal and perfidious Bark » in *Sea-Mark : The Metaphorical Voyage, Spenser to Milton*, Liverpool : Liverpool University Press, 1997, p. 179-197.

il fait peser sur cette dernière la menace du Léviathan¹. Comme lui, il critique la navigation à des fins marchandes, qu'il assimile à l'Ignorance, et la taxe de petitesse². Cependant, Aurobindo se démarque de Milton en rendant positif ce qui était négatif. Le voyage mercantile devient sous sa plume une étape nécessaire à l'évolution de l'homme³. Ce dernier, d'abord sclérosé par un cabotage contrebandier, finit par entreprendre la longue traversée qui lui permet d'établir une sorte d'impérialisme marchand⁴. Par la suite, la navigation à des fins mercantiles cède la place à la noble exploration désintéressée, caractérisée par l'usage de la boussole qui rendit possible les grandes découvertes. L'homme finit par aboutir au-delà des mers, dans l'absolu dépourvu de tout repère spatial⁵. Alors que chez Milton les métaphores de la navigation liées à Satan et à l'humanité déchue représentent le danger, elles sont chez Aurobindo le symbole de l'initiation humaine. Dans *Savitri*, le récit renverse fréquemment ce qui constituait un danger physique ou moral dans le périple épique européen. Les sirènes, les îles de Circé, Charybde et Scylla deviennent ainsi le terme du voyage humain, un enchantement innocent et sûr⁶. En atténuant le péril auquel le périple expose

-
- 1 Milton compare dans un premier temps Satan à Léviathan qui trompe le navigateur en lui faisant croire qu'il est une île (« or that sea-beast Leviathan, which God of all his works/ Created hugest that swim the ocean-stream./ Him haply slumb'ring on the Norway foam/ The pilot of some small night-foundered skiff,/ Deeming some island, oft, as seamen tell »), *PL*, p. 8. Il l'évoque aussi lorsqu'il raconte la cosmogonie (VII, 411-416).
- 2 « A trafficker in small impermanent wares,/ At first he hugs the shore and shuns the breadths,/ Dares not to affront the far-off perilous main./ He in a petty coastal traffic plies,/ His pay doled out from port to neighbour port,/ Content with his safe round's unchanging course,/ He hazards not the new and the unseen. [Trafiquant de petites marchandises éphémères, il demeure d'abord proche de la côte et fuit le large, il n'ose pas affronter la haute mer périlleuse et lointaine, il exerce un trafic côtier et mesquin, sa paie répartie au compte-gouttes dans des ports voisins, satisfait du cercle sûr de sa course inchangée, il ne se risque pas dans le nouveau et l'inconnu] », *S*, p. 70.
- 3 Cette relative positivité du modèle marchand rappelle les héros marchands de la tradition.
- 4 « A widening world calls him to distant scenes/ And journeyings in a larger vision's arc/ And peoples unknown and still unvisited shores./ On a commissioned keel his merchant hull/ Serves the world's commerce in the riches of Time/ Severing the foam of a great land-locked sea/ To reach unknown harbour lights in distant climes/ And open markets for life's opulent arts./ Rich bales, carved statuettes, hued canvases,/ And jewelled toys brought for an infant's play/ And perishable products of hard toil/ And transient splendours won and lost by the days. [Un monde qui s'agrandit l'appelle vers des endroits éloignés, des voyages dans l'arc de cercle d'une plus large vision, des inconnus et des côtes encore non visitées. Sur un bateau en mission, sa coque marchande sert le commerce du monde dans les richesses du Temps. Il brise l'écume d'une grande mer enfermée par des terres afin d'atteindre les lumières de quelque port inconnu dans des régions distantes et d'ouvrir des marchés pour les arts opulents du vital : des balles de riches tissus, des statuettes gravées, des toiles colorées, des jouets de pierre précieuse emmenés là pour le jeu de quelque enfant, des produits périssables, fruits d'un dur labeur, des splendeurs transitoires gagnées et perdues au fil des jours] », *S*, p. 70. La mer enfermée par des terres rappelle la Méditerranée.
- 5 « Or, guided by a sure compass in his thought,/ He plunges through a bright haze that hides the stars,/ Steering on the trade-routes of Ignorance./ His prow pushes towards undiscovered shores,/ He chances on unimagined continents:/ A seeker of the islands of the Blest./ He leaves the last lands, crosses the ultimate seas,/ He turns to eternal things his symbol quest (...) Earth's borders recede and the terrestrial air/ Hangs round him no longer its translucent veil. [Ou, guidé dans sa pensée par une boussole sûre, il plonge à travers une brume brillante qui cache les étoiles, barrant le long des routes de commerce de l'Ignorance. Sa proue avance vers des côtes inconnues, il se hasarde vers des continents inimaginés : chercheur des îles des Bénis, il laisse derrière lui les dernières terres, traverse les mers ultimes et tourne sa quête symbolique vers les choses éternelles (...) Les bords du monde s'estompent et l'air terrestre ne laisse plus planer autour de lui son voile translucide] », *S*, p. 70-71.
- 6 « The lyric voyage of a divine soul/ Mid spume and laughter tempting with its prow/ The charm of innocent Circean isles,/ Adventures without danger beautiful/ In lands where siren Wonder sings its lures/ From rhythmic rocks in ever-foaming seas. [Le voyage lyrique de l'âme divine qui, au milieu de l'écume et des rires, attire de sa proue le charme des innocentes îles de Circé, des aventures sans danger dans des terres magnifiques où une Merveille sirène chante ses charmes le long des rocs rythmiques et des mers toujours écumeuses] », *S*, p. 675.

traditionnellement les héros épiques, Aurobindo fait disparaître la dimension antagoniste. Le héros tire sa gloire de son entreprise de découverte, non plus de l'impérialisme auquel il soumet autrui. L'affaiblissement du danger tient aussi à la dimension symbolique que l'auteur confère à la mer. En même temps qu'un lieu de découverte, elle représente un espace mystique, conformément à la tradition hindoue qui établit une analogie entre la vie, l'univers divin et l'océan¹. En orientant le périple vers la découverte de l'absolu, Aurobindo infléchit le modèle du découvreur vers le symbolique et le sacré, ce qui le coupe de toute dimension guerrière.

Le voyage, intérieur ou extérieur, est par conséquent la seule action entreprise par Aswapati et par Savitri, du moins jusqu'à ce que cette dernière affronte Mort. L'auteur assimile fréquemment l'entreprise héroïque à un trajet². Il désigne également Aswapati par le terme de voyageur (« traveller », p. 80) du Temps (« traveller in Time », p. 101) ou des Mondes (« The Book of the Traveller of the Worlds »). Le poème s'articule en outre autour de deux voyages. Le premier, celui d'Aswapati, ressemble beaucoup à celui de Dante puisque le protagoniste demeure essentiellement un observateur passif. Dans le second, Savitri va de l'enfer au paradis, en une ascension dantesque. La pérégrination des héros s'accomplit par voie de terre, comme le montre la métaphore récurrente du chemin³, ce qui les rapproche de Dante. Parfois, la notion de voyage est associée à la conquête : il s'agit d'arpenter les mondes afin d'y poser un pied conquérant. La plupart du temps néanmoins, les personnages se contentent d'observer et tentent de comprendre les différents univers. *Savitri*

1 Aurobindo utilise l'analogie entre la mer et l'absolu lorsqu'il emploie la métaphore du marin pour désigner l'homme : « A sailor on the Inconscient's fathomless sea,/ He voyages through a starry world of thought/ On Matter's deck to a spiritual sun./ Across the noise and multitudinous cry,/ Across the rapt unknowable silences,/ Through a strange mid-world under supernal skies,/ Beyond earth's longitudes and latitudes,/ His goal is fixed outside all present maps. [Marin sur la mer insondable de l'Inconscient, il voyage dans un monde étoilé de pensée vers un soleil spirituel, sur le pont de la Matière. Son but est fixé au-delà de toutes les cartes actuelles, à travers le vacarme et les cris innombrables, à travers les silences inconnaissables et ravis, dans un demi-monde étrange qui se trouve sous des cieux surnaturels, au-delà des longitudes et des latitudes de la terre.] », p. 71. L'Inconscient, puissance menaçante, équivaut souvent au Soi chez Aurobindo. La mer guide vers l'absolu. La longitude et la latitude sont capitales en navigation : leur calcul exact fut fondamental pour les navigations du XVIII^e siècle. Cf. partie sur l'espace.

2 Au début quand Aswapati entame sa transe : « He journeys to meet the Incommunicable [Il voyage pour rencontrer l'Incommunicable] », p. 80, lorsqu'il quitte le le Vital Inférieur : « He trod a soil that failed beneath his feet/ And journeyed in stone strength to a fugitive end. [Il foula un sol qui s'affaissait sous ses pieds et voyagea dans une force de pierre vers une fin éphémère] », p. 172, ou lorsqu'il parvient dans le Vital Supérieur : « To a strange uncertain tract his journey came. [Son voyage parvint dans un espace incertain et étrange] », p. 173. De la même façon, Aurobindo emploie ce terme lorsque Savitri descend dans son intériorité : « Then journeying forward through the self's wide hush/ She came into a brilliant ordered Space. [Ensuite poursuivant son voyage dans le large silence du soi, elle parvint dans un Espace brillant et ordonné] », p. 495, ou il explique qu'elle ne trouve pas le terme de son voyage dans le Soi : « Her being rose into unreachable heights/ And found no end of its journey in the Self. [Son être s'éleva vers des sommets inatteignables et ne trouva pas la fin de son voyage dans le Soi] », p. 555. De même lorsqu'elle suit Mort et Satyavan dans la Nuit : « Journeying as if upon an unseen road. [Voyageant comme sur une route invisible] », p. 577.

3 Dans la Nuit, Aswapati croise des êtres inquiétants sur la route : « And ominous beings passed him on the road », p. 205 et suit dans le Monde-Âme une route de pure lumière intérieure : « Along a road of pure interior light », p. 294. Savitri parvient aussi dans son intériorité sur une route : « To a road she came thronged with an ardent crowd [Elle arriva à une route où se pressait une foule ardente] », p. 500. Dans la Nuit, elle rencontre une route étrange : « Weird ran the road which like fear hastening [Étrange courait la route qui se hâtait comme la peur] », p. 579.

apparaît donc comme une sorte de récit de voyage, ce que confirme la structure de ses chants, centrée sur les espaces traversés¹.

Les héros observent des lieux hors de la Terre et ne se battent pas. Ils évoluent cependant sans guides, à l'instar des grands découvreurs. L'exploration devient leur mission. Le lexique de la découverte est par conséquent fondamental dans l'œuvre, comme le montrent les titres de plusieurs chants (« Nirvana and the Discovery of the All-Negating Absolute [Le Nirvana et la découverte de l'Absolu qui nie tout] », The Discovery of the Cosmic Spirit and the Cosmic Consciousness [La découverte de l'Esprit Cosmique et de la Conscience Cosmique] »). Au cours de son yoga, Aswapati découvre de nouveaux espaces², puisqu'il symbolise l'homme qui parcourt et observe des lieux inexplorés³. L'exploration spatiale symbolise toutes les découvertes de l'esprit et valorise l'action des héros. Elle permet surtout de mieux connaître l'autre et d'abolir les antagonismes. Aswapati appréhende des dispositions mentales partagées par tous les êtres humains dans les sphères. Savitri, lors de sa quête de Satyavan, découvre le monde⁴ et rencontre l'humanité⁵. Chez Aurobindo, la figure du découvreur s'associe ainsi à l'ambition universaliste et pacifiste, alors qu'elle cristallise le conflit dans l'époque européen. Sa nature universalisante explique sans doute que l'auteur compare le voyageur aux héros, à l'humanité, voire aux puissances qui l'animent. Parmi tous les modèles héroïques présents chez Aurobindo, seul celui-ci rend possible une telle synthèse.

1 Les titres des chants montrent cette centralité de l'espace : « The Entry into the Inner Countries [L'entrée dans les contrées intérieures] », « The Discovery of the Cosmic Spirit and the Cosmic Consciousness [La découverte de l'Esprit Cosmique et de la Conscience Cosmique] », « The Journey in Eternal Night and the Voice of the Darkness [Le voyage dans la Nuit Éternelle et la voix des Ténèbres] ».

2 Pour Aswapati : « Oceans of being met his voyaging soul/ Calling to infinite discovery [Les océans de l'être rencontrèrent son âme voyageuse, l'appelant à la découverte infinie] », p. 39, ou il parcourt « a long road of shimmering discoveries [une longue route de découvertes miroitantes] », p. 87. Dans le Mental Supérieur, il aperçoit : « an endless ocean of discovery [un océan sans fin de découverte] », p. 264. Savitri doit découvrir ou créer un nouveau monde divin : « To mould humanity into God's own shape/ And lead this great blind struggling world to light/ Or a new world discover or create. [Pour mouler l'humanité dans la forme même de Dieu, pour mener ce grand monde aveugle et en lutte vers la lumière, ou pour découvrir et créer un nouveau monde] », p. 486.

3 La proue du navire humain pousse vers des contrées inexplorées : « His prow pushes towards undiscovered shores », p. 70. Dans l'Esprit Inférieur, la Puissance permet de découvrir l'inexploré par l'imagination : « Imagination called her shining squads/ That venture into undiscovered scenes/ Where all the marvels lurk none yet has known [L'imagination appela ses escouades brillantes qui s'aventurent dans des régions inexplorées où se cachent toutes les merveilles que nul n'a pourtant jamais connues] », p. 242. L'homme aussi est qualifié de découvreur : « This is World-Matter's slow discoverer [Il est le lent découvreur du Monde Matériel] », p. 69. Aswapati dans la Nuit est « a lone discoverer in these menacing realms [un découvreur solitaire dans ces royaumes menaçants] », p. 216.

4 Aurobindo qualifie en effet ces espaces d'inconnus « These unfamiliar spaces on her way [Ces espaces inconnus sur son chemin] » ou de nouveau : « new brilliant scenes », p. 377. Il donne l'impression que Savitri évolue à travers la Terre entière en évoquant les chemins du monde (« the world-ways ») ou en expliquant qu'elle roule sur une terre changeante.

5 « At first a strangeness of new brilliant scenes/ Peopled her mind and kept her body's gaze./ But as she moved across the changing earth/ A deeper consciousness welled up in her:/ A citizen of many scenes and climes,/ Each soil and country it had made its home;/ It took all clans and peoples for her own,/ Till the whole destiny of mankind was hers. [L'étrangeté des lieux brillants et nouveaux peupla d'abord son esprit et retint son regard. Mais, comme elle évoluait sur la terre changeante, une conscience plus profonde jaillit en elle : citoyenne de maintes régions et de maints climats, elle avait transformé en foyer chaque sol et chaque pays. Elle reconnut tous les clans et tous les peuples pour siens, jusqu'à ce que la destinée entière de l'humanité devînt la sienne] », S, p. 377.

2) Du vagabond au pèlerin

Aurobindo ne limite donc pas le voyageur pas au simple modèle du découvreur, incapable de traduire seul la complexité de l'humanité à laquelle appartiennent les héros. Il décompose le voyageur héroïque en plusieurs types, contrairement à la plupart des épopées européennes. Dans *Savitri*, l'explorateur va de pair avec le chasseur, le nomade, le vagabond ou le pèlerin. Les symboliques qui s'attachent à ces figures permettent de rendre compte du destin des héros et de l'humanité. Le chasseur, toujours itinérant, rejoint le découvreur puisque l'auteur le montre en train de traquer son gibier et non de le tuer¹. Le nomade et la caravane renvoient à l'Histoire de l'Inde et au déplacement comme principe de vie, Aurobindo détestant l'immobilisme qu'il critique à de nombreuses reprises². La figure du vagabond qui erre sans but confronte les personnages au risque de l'égarement³. Elle désigne donc plus souvent la condition humaine égarée et soumise au destin⁴, mais elle s'avère aussi positive à quelques reprises puisqu'elle évoque l'errance sacrée et mystique des mendiants⁵. Elle anticipe donc la figure du pèlerin, la plus fondamentale de toutes.

En effet, Aurobindo rapproche à de multiples reprises ses personnages du voyageur dévot⁶. Plus encore, il établit une analogie entre Savitri et ce modèle, alors que seuls Aswapati, l'être humain ou les puissances des différentes sphères sont assimilés à des nomades ou à des chasseurs⁷. Le pèlerin oriente la figure du découvreur vers le sacré⁸. Il rappelle Dante mais aussi le roman

1 La volonté d'Aswapati devient un chasseur sur les traces de la lumière : « His will a hunter in the trails of light. », p. 23. Il est aussi un chasseur sur la piste créative de l'esprit : « A hunter on the spirit's creative track », p. 188. La puissance du Vital Supérieur est une chasseresse des vérités spirituelles : « A hunter of spiritual verities », p. 179.

2 Aurobindo évoque les caravanes de la Lumière « the caravans of Light », p. 225 ou le son de la caravane lorsqu'il tente de traduire le son absolu qui résonne dans le Monde-Âme : « The tinkling pace of a long caravan », p. 290. L'homme, qui a monté une tente de vie dans l'espace désert, devient le nomade venu de la Lumière lointaine et mystérieuse : « He has pitched a tent of life in desert Space (...) A nomad of the far mysterious Light », p. 336.

3 Aswapati devient un vagabond dans le monde du Mental Supérieur : « A wanderer straying amid fugitive scenes/ He lost its signs and chased each failing guess. [Vagabond errant parmi des décors fugitifs, il perdit ses signes et chassa chaque mauvaise conjecture] », *S*, p. 189. Savitri perdue au milieu de la Nuit devient une errante : « Once more a wanderer in the unending Night [Une fois de plus, vagabonde dans la Nuit sans fin] », p. 595.

4 « A wanderer on forlorn despairing routes [Vagabond sur des routes désolées et désespérantes] », p. 194, ou : « Here dreadfully entangled love and hate/ Meet us blind wanderers mid the perils of Time. [Ici l'amour et la haine terriblement enchevêtrées nous rencontrent, nous les vagabonds aveugles au milieu des périls du Temps] », p. 428.

5 Satyavan est dit : « a wanderer communing with depth and marge [vagabond communiant avec la profondeur et la marge] », *S*, p. 393. L'esprit humain devient un vagabond porté sur un char ailé, dont l'image rappelle le *Phèdre* de Platon, en plus positif : « Mind the thought-driven chariot of the soul/ Carrying the luminous wanderer in the night/ To vistas of a far uncertain dawn [L'Esprit, le char de l'âme conduit par la pensée, qui porte le vagabond lumineux dans la nuit, vers la vision d'une aube lointaine et incertaine] », p. 704.

6 Aswapati est qualifié de pèlerin de la Vérité éternelle : « a pilgrim of the everlasting Truth », p. 80. Le Vital est comparé à un pèlerinage : « the signposts of Life's pilgrimage », p. 203, de même que la vie humaine : « Make of thy daily way a pilgrimage », p. 451. Satyavan explique qu'il a longtemps voyagé avec son âme pèlerine : « Long have I travelled with my pilgrim soul », p. 400.

7 Une Puissance nomme Savitri voyageuse ou pèlerine du monde intérieur : « Traveller or pilgrim of the inner world », p. 498. Virat l'appelle aussi ainsi : « thy pilgrim soul », p. 696.

8 Dans *Le Yoga Intégral*, Aurobindo compare les difficultés du *sadhaka* (yogi) à celles du personnage de Bunyan : « That depression obstructs the inner light is a matter of general experience. (...) Bunyan in *The Pilgrim's Progress* symbolises it as the Slough of Despond, one of the perils of the way that has to be overcome. [Que la dépression

spirituel et didactique de Bunyan, *Le Voyage du pèlerin*, fondamental à l'époque coloniale¹. Comme eux, Aurobindo fait état des dangers et des blessures qui attendent le pèlerin sur la route de l'Éternel². Il associe en outre par moment le lexique belliqueux de la conquête au motif du pèlerinage, comme si les deux modèles se complétaient³. Aboutissement et figure totale, le pèlerin combine donc le voyageur en quête, le découvreur, le mystique victorieux qui n'assujettit pas autrui. Aurobindo renverse l'explorateur impérialiste en lui substituant le pèlerin, porteur d'un fort potentiel syncrétique. Ce dernier abonde en effet dans la littérature indienne sacrée, particulièrement le *Vedānta* et les *Upaniṣads*. Tagore s'inspire de ces textes et peut-être aussi de Bunyan dans *La Corbeille de fruits* (1916). Sa manière de figurer le voyageur dévot marquera Aurobindo : l'homme devient un pèlerin qui chemine pour parvenir au royaume de Dieu⁴ – comme chez Bunyan. La figure du pèlerin lui permet donc de tirer parti d'un motif commun aux deux cultures. C'est sans doute pour cette raison qu'elle devient un nouveau modèle. Elle est le fruit de deux aspects fondamentaux pour Aurobindo : épique, elle représente la communauté et les difficultés qu'elle traverse pour se rapprocher du divin ; moderne, elle est le fruit d'un syncrétisme qui se fonde sur l'universalisme et le rejet de tout impérialisme.

bloque la lumière intérieure est une question d'expérience générale. (...) Dans *Le Voyage du Pèlerin*, Bunyan la symbolise sous la forme du Bourbier du Découragement, un des périls qui doit être surmonté sur la route.] », AUROBINDO Sri, *The Integral Yoga*, Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram, 2003, p. 1694.

- 1 Dès 1793, les missionnaires réalisèrent une traduction de cet ouvrage en tamoul : c'est le premier texte anglais à avoir été traduit dans une langue vernaculaire indienne. Il figure au programme du Hindu College de Calcutta dès le XIX^e siècle. Traduit par les missionnaires à des fins prosélytes, il a ensuite été diffusé dans de multiples langues vernaculaires indiennes, ce qui indique sa popularité. cf. VISWANATHAN Gauri, *Masks of Conquest : Literary Study and British Rule in India*, Oxford : Oxford University Press, 1998, 206 p, et DAS Sisir Kumar, *A History of Indian Literature 1800-1910. Western Impact : Indian Response*, New Delhi : Sahitya Akademi, 1991, 815 p.
- 2 « Often the pilgrim on the Eternal's road/
Ill-lit from clouds by the pale moon of Mind/
Or in devious byways wandering alone/
Or lost in deserts where no path is seen/
Falls overpowered by her lion leap/
A conquered captive under her dreadful paws. [Souvent le pèlerin tombe, vaincu par son bond léonin, sur la route de l'Éternel mal éclairée par la pâle lune du Mental à cause des nuages, quand il erre seul dans des chemins isolés et tortueux, ou lorsqu'il va, perdu, dans des déserts où on ne voit aucun chemin] », *S*, p. 224. Aurobindo évoque aussi les pieds blessés des pèlerins, p. 502.
- 3 « A battle is joined between the true and false/
A pilgrimage sets out to the divine Light. [(L'âme) rejoint une bataille entre le vrai et le faux, entreprend un pèlerinage vers la Lumière divine] », *S*, p. 184. Le sage Narad explique que la vie de l'homme est une bataille et un pèlerinage « His march is a battle and a pilgrimage », p. 446. Le discours de l'âme secrète de Savitri est un cri de guerre ou un chant de pèlerinage : « Her speech like a war-cry rang or a pilgrim chant. », p. 508. Savitri devient l'âme de la terre, pèlerine et invincible : « the unconquerable pilgrim soul of earth », p. 683.
- 4 PRASAD Amar Nath, « Tagore's Fruit Gathering : A Work of Symbolic Exuberances », in PAUL Samiran Kumar & PRASAD Amar Nath, *Recritiquing Rabindranath Tagore*, Delhi : Sarup & Sons, p. 108-116.

B) *Le voyageur de la vie à l'amour*

1) *La figure du pathik*

La figure du pèlerin revêt par conséquent une grande importance dans l'Inde qui précède l'Indépendance, ainsi que le fait remarquer Valerie Ritter dans *Kāma's Flowers*¹. Le *pathik* (voyageur), qui tient à la fois du voyageur, du pèlerin et de l'ascète, apparaît sous la plume de plusieurs poètes hindis. Le mot d'origine sanskrite *pathik* est formé à partir du nom *path* (chemin, voie, course mais aussi manière de se comporter) et du suffixe *-ik* qui permet de former des adjectifs ou des noms d'agent. En sanskrit, il désigne donc sous sa forme adjectivale tout ce qui a trait au chemin : celui qui connaît la voie ou qui marche sur une route. Sous sa forme nominale, davantage utilisée par les poètes, il renvoie au voyageur, au guide, au vagabond ou au marcheur de façon générale. Il n'a donc pas les connotations religieuses que l'on prête aux termes de « pèlerin » en français ou de « *pilgrim* » en anglais, contrairement à d'autres mots comme *yātrik* ou *yātrī*, qui désignent à la fois le voyageur et celui qui accomplit un pèlerinage. Les poètes hindis du premier tiers du XX^e siècle lient pourtant le *pathik* au sacré et au collectif, même s'ils ne marchent pas en direction d'un lieu sacré.

Dès 1913, Prasād écrit lui-même un texte mettant en scène ce type de personnage, *Prem-Pathik (Le Pèlerin de l'amour)*². Dans ce poème, il raconte l'histoire d'amour entre une jeune fille, Cameli, et un jeune homme, Kiśor, dont le mariage est impossible. Ce dernier devient donc un *sādhu* (ascète errant). Il emprunte les routes du monde, mais le chemin le ramène à sa bien-aimée, devenue veuve et ascète. Ils parviennent à l'union et à la liberté en s'unissant tous deux avec le monde, et en se mettant au service (*sevā*) d'autrui. Quelques années plus tard, le poète Rāmnarés Tripāṭhī reprend la figure du voyageur et lui donne une inflexion gandhienne dans *Pathik (Le Pèlerin, 1920)*. Comme Manu, le protagoniste de ce poème abandonne sa femme afin de tenter l'aventure dans le vaste monde et de se mêler au grand universel. Il parcourt l'Inde, découvre ses habitants et leurs souffrances, nées de la tyrannie d'un souverain injuste, qui symbolise le colonisateur. Il ressent pour eux une immense compassion. Cette découverte le conduira lui aussi à se mettre au service de la population, comme Gandhi, que ses multiples marches à travers le pays ont rendu célèbre. Les poètes du *Chāyāvād* s'inspirent sans doute de Tagore, des textes sacrés indiens et des récits populaires comme les *Duhā de Ḍhola-Mārū* qui insistent sur la séparation des

1 RITTER Valérie, « Embodying the World », *Kāma's Flowers Nature in Hindi Poetry and Criticism, 1885-1925*, New York : State University of New York Press, 2011, p. 143-159.

2 Nous empruntons l'analyse qui suit et la comparaison entre les poèmes de Prasād et Tripāṭhī à Valérie Ritter, *op. cit.*

amants. Cependant, ils lui donnent une inflexion moderne, qui traduit les préoccupations de leurs contemporains – la lutte contre le colonisateur pour Tripāṭhī, la question du remariage des veuves pour Prasād. Ils lui confèrent également une coloration collective et mystique très indienne. Il semble donc dans un premier temps difficile de constater une influence européenne dans la construction de cette figure chez Prasād, contrairement à Aurobindo. Il n'est néanmoins pas exclu que Prasād ait eu accès aux textes traduits de Dante et de Bunyan, ou du moins aux écrits de poètes indiens influencés par ces derniers, après l'écriture du *Pèlerin de l'amour*¹. Les épreuves qui attendent Manu – et que le protagoniste du *Pèlerin de l'amour* ne subit pas – marquent une évolution et rappellent les auteurs européens.

2) *Errance et cheminement*

Manu subit en effet des déboires qui jalonnent son initiation à la non-dualité : il manque de mourir au cours du Déluge, connaît l'amour puis l'abandonne, affronte ses sujets et la divinité, avant d'entreprendre l'ascension ultime. Comme pour Christian, ces épreuves symbolisent les tribulations rencontrées dans la vie, même si elles semblent moins aisément lisibles que dans *Le Voyage du pèlerin* de Bunyan. Elles ne s'inscrivent en revanche pas vraiment dans l'espace : la route que suit Manu demeure la plupart du temps métaphorique, comme dans les écrits de Tagore et les textes spirituels indiens. Elle n'a rien de réel, contrairement à celle qu'emprunte Christian, puisque, dans *Le Voyage du pèlerin*, le chemin possède une existence tangible à laquelle s'ajoute une dimension allégorique. Manu, lui, ne voyage qu'à deux reprises dans le récit : lorsqu'il quitte Śraddhā – encore ce passage fait-il l'objet d'une ellipse – puis quand son épouse l'entraîne vers le sommet du mont Kailāśa après le *darśan* [vision] de Śiva. La première fois, il erre sans but, la seconde, il accomplit un véritable pèlerinage, puisqu'il veut rejoindre la demeure du dieu. La plupart du temps, la route sert donc essentiellement de comparant dans *Kāmāyanī* : comme chez Dante, Bunyan, Aurobindo, ou comme dans la tradition hindoue, elle désigne le destin et la vie².

Consciemment ou pas, Prasād investit un motif culturel commun d'une façon qui rappelle autant la tradition européenne que la tradition indienne. Il associe le chemin au doute – le protagoniste doit choisir entre deux voies³ – aux difficultés, à la douleur ou à la lassitude qui

1 La métaphore qu'il fait du borbier ou marécage de la haine pourrait le laisser penser : « *dveṣ-paṅk meṃ satat sanī sī* [toujours plongée dans le borbier de la haine] », *Kmī*, p. 84.

2 Au début, au moment du Déluge, alors que Manu est secoué sur son frêle navire, le destin devient le chemin : « *niyati path banī vahīn* [le destin lui-même se fit chemin] », *Kmī*, p. 15. Śraddhā demande à Lajjā quel chemin elle doit choisir : « *Batāogi mere jī van kā path kyā hai ?* [Dis-moi, quel est le chemin de ma vie ?] », *Kmī*, p. 43.

3 Il hésite ainsi sur le chemin à prendre lorsqu'il accomplit son sacrifice : « *Kis vidhān se karūn yagya yeh path kis or gayā hai !* [De quelle façon accomplirai-je le sacrifice, dans quelle direction ira ce chemin ?] », *Kmī*, p. 46. De

traversent la vie¹. Manu explique à Iṛā qu'il est le voyageur du monde qui porte la souffrance de l'être humain, symbolisant ce dernier². Comme dans *Savitri*, la route réunit donc tous les êtres humains³. L'homme devient un *pathik* [voyageur] qui arpente la vie et affronte ses difficultés⁴. Prasād campe comme Aurobindo une figure synthétique qui englobe l'ensemble de l'humanité. Elle confère en outre une identité totalisante aux personnages, voire permet de concilier les littératures indiennes et européennes – même s'il n'est pas possible de savoir si l'auteur avait conscience de ce dernier point.

Le motif du chemin ne renvoie pourtant pas toujours à la totalité de la vie humaine : en cela, Prasād diffère de Tagore, d'Aurobindo, de Dante ou de Bunyan. Il s'en sert aussi afin de décrire les différents états auxquels accède Manu, si bien qu'il décompose la figure du *pathik* en plusieurs identités, comme Aurobindo. Il en fait tout d'abord une figure de l'instabilité, opposée au *grhapati* [maître de maison]⁵. Lorsqu'il rencontre Śraddhā, Manu se transforme en maître de maison et recherche l'*artha* [prospérité] propre à cette fonction sociale⁶. Mais il finit par rejeter cette condition et abandonne sa demeure⁷. Il devient alors un vagabond fou, comparé au vent du Sud qui rend la

façon plus légère, lorsque Śraddhā se retire, blessée dans sa cave, il se demande aussi que faire dans les mêmes termes : « *Śraddhā rūṭh gaī to phir kyā use manāsā hogā/ Yā voh svayaṃ mān jāyegī, kis path jānā hogā ?* [Śraddhā est partie dépitée, faut-il donc la cajoler ou s'apaisera-t-elle d'elle-même, quel chemin faut-il emprunter ?] », *Kmī*, p. 47.

- 1 Manu après avoir longtemps erré s'exclame : « *Kitnā bīhar-path calā aur par rahā kahīn thakkar nitānt* [Comme j'ai marché sur ce chemin accidenté et je tombe, complètement épuisé] », *Kmī*, p. 61. Il compare aussi son exil à un sombre chemin : « *is cir pravās śyāmal path meṃ* [sur ce chemin sombre de l'exil perpétuel] », *Kmī*, p. 62.
- 2 Lorsqu'il se présente à Iṛā, le héros dit : « *Manu merā nām suno bāle ! Maiṃ viśva pathik sah rahā kleś* [Écoute jeune fille, je m'appelle Manu ! Je suis le voyageur du monde et j'endure la souffrance] », *Ibid.*, p. 68.
- 3 « *Prāṇī nij-bhaviṣya-cintā meṃ varttamān kā sukh chore./ Daur calā hai bikharātā-sā apne hī path meṃ rore* [L'être, dans l'inquiétude de son propre futur, abandonne le bonheur du présent, et court au loin, comme répandant des obstacles sur son propre chemin] », *Kmī*, p. 93. Il en fait aussi le propre de l'individu dans la bouche d'Iṛā : « *Vyakti cetnā isīlie paratantra banī-sī./ Rāgpūrṇ, par dveṣ-paṃk meṃ satat sanī sī./ Niyat mārg meṃ pad-pad par hai thokar khātī./ Apne lakṣay samīp śrānt ho caltī jātī* [C'est pourquoi la conscience de l'individu, comme devenue dépendante, emplit d'amour, mais toujours plongée dans le borbier de la haine, trébuche à chaque pas sur le chemin destiné, et ne continue à marcher vers son but, épuisée] », *Ibid.*, p. 84.
- 4 « *Āmsū saral taral vidyutkaṇ, nayanālok virah tam meṃ/ Prāṇ pathik yeh sambal lekar lagā kalpanā-jag racne* [Le voyageur de l'âme, grâce à la larme, l'électron simple et liquide, la lumière des yeux dans les ténèbres de la séparation, commença à créer un monde imaginaire] », *Kmī*, p. 74. Ici, l'auteur insiste sur la sublimation de la douleur que doit accomplir le pèlerin de la vie.
- 5 Cette catégorie fait référence à la théorie des âges de la vie, très présente dans les textes sacrés védiques. Selon cette théorie, la vie de l'homme se décompose en quatre âges : il est d'abord l'élève d'un *gourou* puis retourne à la société, se marie, et devient un *grhapati* ou *grhastha*. Il maintient la cohésion du cosmos en sacrifiant pour ses ancêtres, qu'il nourrit (le culte des ancêtres est précisément nommé *śraddhā*). Son devoir devient alors d'amasser les richesses afin de les redistribuer, de nourrir les dieux et les mânes, d'engendrer des enfants et de subvenir aux besoins de ceux qui ne sont plus ou pas encore des maîtres de maison. Lorsqu'il a payé ses dettes envers la société ou les ancêtres et que ses cheveux grisonnent, il peut devenir un ascète. TARDAN-MASQUELIER Ysé, *L'Hindouisme Des origines védiques aux courants contemporains*, Paris : Bayard Éditions, 1999, Coll "Religions en dialogue", 383 p.
- 6 Il devient un *grhapati* alors qu'il tombe passionnément amoureux de son épouse. Il s'occupe à des activités de maître de maison, caractérisées par la recherche de l'*artha* : « *Idhar grh meṃ ā juṭe the upkaraṇ adhikār/ Śasya, paśu, yā dhānya kā hone lagā samcār* [De son côté il rassemblait dans le foyer les objets sur lesquels il avait autorité, céréales, bétail et riz se mirent à affluer] », *Ibid.*, p. 34. Cependant, au même moment, l'auteur convoque l'image du *pathik*, comme si les deux étaient en un sens complémentaires et indissociables.
- 7 « *Manu dekh rahe the cakit nayā yeh grhalakṣmī kā grh-vidhān !/ Par kuch acchā-sā nahīn lagā* [Manu regardait stupéfait la disposition de la maison neuve bâtie par cette déesse Lakṣmī qui présidait au foyer, mais quelque chose

terre stérile¹. Le motif de la folie, associé à celui de l'errance et à la mention du désert, évoque l'histoire de Majnun et Laila, popularisée en Inde par le biais des littératures persane et ourdoue². Manu est néanmoins l'opposé du Majnun, puisqu'il fuit l'amour de son épouse. Le narrateur associe donc clairement la figure de l'errant à l'individualisme, voire à l'égoïsme, comme Aurobindo la lie à l'égarement³. Prasād va cependant plus loin qu'Aurobindo, chez qui l'errance du nomade ne constitue un péril que pour lui-même et symbolise aussi le noble voyage mystique. Dans *Kāmāyanī*, le vagabond est dangereux pour l'ordre établi : lorsque Manu refuse d'assumer ses devoirs et viole *Īrā*, ses sujets en révolte le traitent de *yāyāvar* (vagabond, p. 88). Ils lui rendent ainsi son ancienne identité et le dépouillent de la stabilité liée sa fonction royale. Le *pathik* rejoint alors le mendiant, figure négative du désordre et de l'instabilité provoqués par l'individualisme forcené.

Néanmoins, chez Prasād comme chez Aurobindo, cette négativité correspond à un état de crise vécu par le personnage : il ne dure pas. La plupart du temps, le *pathik* [voyageur] n'est pas une figure solitaire. Il demeure irrémédiablement associé au sentiment amoureux, comme dans *Le Pèlerin de l'amour*. Les personnages ne sont qualifiés de *pathik* qu'après leur coup de foudre, comme si la passion conditionnait leur identification à ce modèle⁴. On peut y voir l'influence des traditions du *viraha*, poésie amoureuse qui représente les tourments de l'aimée séparée de son amant en voyage. À plusieurs reprises, Prasād associe d'ailleurs le motif du chemin à l'union des amants⁵. Le *pathik* [voyageur] amoureux opère la synthèse entre le maître de maison et le vagabond dans la mesure où il est indissociable de l'amour. Cette analogie différencie Aurobindo de Prasād. Elle rapproche en revanche ce dernier de Dante, puisqu'elle implique l'introduction d'une figure de guide.

ne lui plaisait pas] », *Ibid.*, p. 57.

- 1 « *Jab chor calā āyā sundar prārambhik jīvan kā nivās/ Van, guhā, kuṃj, maru-añcal meṃ hūn khoj rahā apnā vikās/ Pāgal mainṃ (...)* *Lū-sā jhulsātā daur rahā – kab mujhse koī phūl khilā ?* [Quand je suis parti en abandonnant le foyer de cette belle vie qui commençait, j'ai cherché mon épanouissement dans les forêts, les grottes, les bosquets, les rebords du désert. Je suis fou (...) Comme le chaud et violent vent *lū* j'erre, brûlant – comment pourrais-je faire s'épanouir la moindre fleur ?] », *Ibid.*, p. 60-61.
- 2 Cette histoire arabe conte comment le jeune Qais tombe amoureux de Laila. Ses parents refusent de la lui donner en mariage. Il devient alors fou (le *Majnun* du titre) et erre dans le désert en écrivant des poèmes d'amour. Ce récit est souvent lu comme une métaphore de l'amour mystique. Il est certain que Prasād, qui s'intéressait aux littératures persane et ourdoue, ait eu connaissance de cette histoire, très populaire en Inde.
- 3 « *Nij-nirmit-path kā voh pathik cal rahā nirvivād* [Ce voyageur arpentait son propre et incontestable chemin, construit par lui-même] », *Ibid.*, p. 67.
- 4 « *Cal pare kab se hrday do, pathik-se asrānt* [Les deux cœurs marchaient depuis longtemps, comme d'infatigables voyageurs] », *Kmī*, p. 33, ou « *Hrday jiskī kānt chāyā meṃ liye niśvās/ Thake pathik samān kartā vyajan glāni vināś* [Mon cœur prend son souffle dans ton ombre charmante, comme l'éventail qui détruit la lassitude du voyageur fatigué] », *Kmī*, p. 33. Ici, l'état de pèlerin est clairement lié à l'ivresse que fait ressentir l'amour. *Pathik* et amoureux sont d'autant plus indissociables qu'à la fin, l'auteur nomme le groupe qui vient rendre visite aux amants des *yātrī* (voyageur, pèlerin), ce qui les différencie, même si le sens du mot est voisin.
- 5 « *Cal rahā thā vijan-path par madhur jīvan-khel/ Do aparicit se niyati ab cāhtī thī mel.* [Le charmant jeu de la vie avançait sur le chemin solitaire : le destin voulait à présent unir deux étrangers] », *Kmī*, p. 33. L'auteur établit une opposition entre le chemin solitaire et l'union des amants. Les deux personnages marchent aussi sur le chemin du rêve, assimilé à l'union heureuse comme le montre l'usage du déterminant numéral *donon* (les deux) : « *Cale donon svapna-path meṃ* [Les deux amants marchaient sur le chemin du rêve] », *Ibid.*, p. 37.

3) La figure du guide

À la différence de *Savitri* dans lequel les personnages évoluent toujours seuls, *Kāmāyanī* met en scène plusieurs figures de mentors, comme si les êtres humains avaient besoin qu'on leur montre la voie. Le bonheur de Manu et des êtres vivants dépend d'un guide : la solitude ne leur sied pas. Or Prasād associe systématiquement la figure du guide avec le sentiment amoureux, comme Dante. Au début du récit, alors que Manu vient tout juste de rencontrer Śraddhā et hésite encore sur l'attitude à adopter avec elle, le dieu de l'amour, Kāma, lui conseille de s'abandonner : il lui raconte comment lui et son épouse, Ratī, guidaient les êtres engloutis et faisaient régner la joie chez eux¹. Iṛā, pour laquelle Manu a ressenti un véritable coup de foudre, lui permet de passer du statut de vagabond à celui de roi en éclairant sa voie². Les périodes de solitude et de désarroi se diluent grâce à la figure du guide. Comme dans *La Divine Comédie*, ce type de personnages ne constitue toutefois que des préfigurations du véritable mentor : Śraddhā.

Lorsqu'il tente l'ascension finale des montagnes, Manu ne marche pas seul : Śraddhā l'accompagne, ce qui permet de lier la figure du *pathik* [voyageur] à celle du couple d'amoureux, comme au début³. Le héros se désolidarise pourtant rapidement de sa compagne dans sa plainte⁴. Il donne l'impression d'être le seul *pathik* [voyageur] en utilisant le verbe « être » (*honā*) ainsi qu'un déterminant possessif de première personne qui mettent l'accent sur ses propres sentiments. Cette lamentation montre que Śraddhā et lui ne sont pas égaux en altitude. Il ne cesse de geindre, de peiner. Elle le précède, le guide et l'encourage. Son sourire et sa sérénité contrastent avec la souffrance de son compagnon. Lorsqu'il la supplie d'accepter qu'ils retournent sur leurs pas et qu'il se lamente sur ses erreurs passées, elle le soutient en lui expliquant que son malaise participe à l'élévation de son esprit⁵. L'utilisation de la première personne du pluriel lui permet de réintégrer la

1 « *Ānand-samanyā hotā thā ham le calte path par unko* [Il y avait une béatitude mutuelle, nous les menions sur ce chemin] », *Ibid.*, p. 31.

2 « *Iṛā agni-jvālā-sī age jaltī hai ullās bhārī/ Manu kā path ālokit kartī viṣad-nadī meṃ banī tarī* [Comme la flamme du feu sacré, Iṛā allait en avant : brillante, elle éclairait le chemin de Manu, comme une barque sur le fleuve empoisonné] », *Ibid.*, p. 75.

3 « *Path thakkar haiṃ līn, caturdik dekh rahā voh giri abhimānī./ Donon pathik cale haiṃ kab se unce caṛhte caṛhte* [Les chemins épuisés disparaissaient, tout autour le mont arrogant regardait. Les deux pèlerins marchaient depuis longtemps, montant de plus en plus vers les hauteurs] », *Ibid.*, p. 114. On retrouve le déterminant numéral *donon* (les deux) qui montre que la figure du pèlerin se décline à deux.

4 « *Sāhas chūṭ gayā hai merā, nissambal bhagnās pathik hūn* [Mon courage m'a abandonné, je suis un voyageur dépourvu de tout soutien et de tout espoir] », *Ibid.*, p. 114.

5 « 'Allons, revenons sur nos pas ; affaibli./ je ne puis lutter contre ce vent tourbillonnant./ ni résister à ce vent froid/ qui fige la respiration./ Tout ce monde était bien à moi./ mais, offensé, je l'ai laissé derrière moi ;/ il est en bas, si loin d'ici./ et je ne parviens pas à l'oublier.' Le visage de Śraddhā brillait/ d'un sourire spontané et confiant/ et ses mains, tendres comme les bourgeons./ étaient impatientes de rendre service./ Offrant un soutien à son compagnon en difficulté, Kāmāyanī, d'une voix douce, déclara : 'Le trouble oculaire que tu ressens n'est là que pour te conduire à t'élever plus haut (...) Les yeux fermés, il nous faut rester ici/ comme une paire d'oiseaux aux ailes fatiguées ;/ alors le vide nous donnera une assise/ comme le vent dilate les ailes.' », *Kmī trad.*, p. 206-207.

condition de *pathik* [voyageur] dont Manu l'avait privée, mais le mode impératif la distingue, lui conférant le statut de guide¹.

Ce rôle est conforté par le fait qu'elle éclaire pour lui l'énigme des trois mondes de l'affectivité, de la connaissance et de l'action qui flottent dans le ciel himalayen. Son sourire permet leur union et l'accession à la complétude que Manu a recherchée avec toute l'énergie du désespoir. L'épisode himalayen rappelle *La Divine Comédie* et la figure de Béatrice en particulier. Comme Béatrice, Śraddhā représente la foi et l'accès au bonheur. Comme Béatrice, elle est le guide ultime de Manu : plus sage que tous, elle succède aux prêtres *asuras* et à Iṛā, qui, à l'instar de Virgile, symbolise l'intellect². Comme Béatrice, elle sait tout de ses erreurs et vient à lui au moment le plus critique. Comme Béatrice, elle éclaire et explique le monde. Ses paroles permettent à Manu de parvenir à la béatitude (*ānand*) qui a donné son nom à l'héroïne dantesque. Mais contrairement à Béatrice, Śraddhā demeure une simple femme, un être de chair soumis aux chagrins, ce qui la rend d'autant plus touchante. En sublimant sa peine, elle permet à Manu de parvenir au terme de son voyage.

La figure du pèlerin subit alors un retournement : les deux époux deviennent à leur tour le but d'un pèlerinage. À la fin, les habitants de Sārasvata et Mānav, menés par Iṛā, accomplissent le voyage sacré qui les mène sur les contreforts du Kailāśa, au bord du lac Mānasa. Le Kailāśa représente la demeure de Śiva, un lieu de pèlerinage traditionnel. Or, d'après les explications qu'Iṛā donne, le but des personnages est moins de voir la résidence du dieu que de découvrir l'ermitage sanctifié par la présence des époux divinisés³. Le narrateur qualifie donc la résidence de *tīrth* (lieu de pèlerinage, p. 121, 122). Il nomme les voyageurs des *yātrī* (voyageur ou pèlerin, p. 121, 122) et qualifie leur voyage de *yātrā* (voyage ou pèlerinage, p. 123, 124). Il emploie pour la première fois les mots hindis qui se réfèrent au pèlerinage – il utilise autrement le terme de *pathik*, aux acceptions plus larges. Il montre de cette façon qu'aucun voyage sacré n'est possible tant que ses protagonistes ne sont pas parvenus au terme de leur trajet vers la divinité. Le retournement qu'ils subissent en devenant l'objet du voyage alors qu'ils en étaient le sujet prouve en effet qu'ils ont accédé à une

1 « Śrānt pakṣ, kar netr band bas vihag-yugal se āj **ham raheṃ**/ Śunya pavan ban pañkh **hamāre, hamko deṃ ādhār, jam raheṃ** [Restons à présent ici les yeux fermés, comme un couple d'oiseaux aux ailes fatiguées. Que le vide et le vent deviennent nos ailes, qu'ils nous offrent un appui, restons fermement.] », *Kmī*, p. 115. L'auteur insiste sur le mode impératif en plaçant le verbe *raheṃ* (restons) à la rime. Il insiste sur la première personne du pluriel en multipliant les pronoms (*ham/ nous, hamko/ à nous*) ou les possessifs (*hamāre/ nos*).

2 Cf. sur le rôle symbolique de Virgile et Béatrice : GUIMBARDE Catherine, *Une Lecture de Dante*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, Coll « Conférences de la Sorbonne » vol 1, 412 p.

3 « Là où nous allons./ c'est un lieu sacré de ce monde :/ un pays de discipline spirituelle où quelqu'un a établi/ son ermitage, édifiant et extrêmement paisible. », *Kmī trad.*, p. 221. Elle insiste sur le lien entre pèlerinage, rémission des péchés et ermitage divin : « *Ham ek kūṭumb banākar yātrā karne haiṃ āye/ Sunkar yeh divya-tapovan jismēṃ sab agh chuṭ jāye* [Ayant formé une famille et ayant entendu que dans cet ermitage divin, tous les péchés étaient rédimés, nous sommes venus en pèlerinage] », *Kmī*, p. 124. Or le narrateur qualifie lui-même les époux de divins : « *voh dev-dvān* [ce couple divin] », p. 124, si bien qu'on ne sait pas si l'ermitage est divin car lié à Śiva, ou si c'est parce que le couple divin y vit.

certaine forme de divinité, et favorise la création d'une indifférenciation entre sujet et objet (pèlerin et objet de pèlerinage)¹.

Comme dans *Savitri*, la figure du voyageur paraît ainsi fondamentale dans *Kāmāyanī*. Issue de modèles littéraires communs (Bunyan ou Tagore), elle permet d'englober l'humanité en faisant du chemin le symbole de la vie. Au terme de ce trajet les héros accèdent enfin à la divinité. Multiple, le voyageur rend davantage compte des crises et des doutes traversés par l'homme que le guerrier triomphant. Il constitue donc un autre modèle plus en phase avec les valeurs pacifistes de l'époque. Aurobindo et Prasād attribuent cependant à cette figure des inflexions différentes : en s'inspirant de Milton, Aurobindo l'oriente vers le modèle du découvreur solitaire. Ce dernier permet d'embrasser l'altérité, ce qui sert la visée universaliste de l'auteur. Prasād au contraire enlève au voyageur toute autorité en lui adjoignant un guide. Comme Dante, il l'associe au thème amoureux – plus caractéristique du registre lyrique que du registre épique – décrivant tour à tour la fièvre de la passion du couple, la dévotion absolue à Dieu et la douce commisération à l'égard du prochain. Les deux auteurs proposent de cette façon des réponses distinctes aux changements impliqués par la colonisation. Ces dernières finissent pourtant par se rejoindre. Aurobindo subvertit la figure de l'explorateur colonisateur en la liant à la paix et à un universalisme qui englobe tous les êtres. Prasād ignore au contraire l'explorateur, qui pourrait constituer une figure du colonisateur, et met en scène un voyageur typiquement indien. Mais en abolissant le clivage entre sujet et objet grâce à cette figure, il restaure un ordre du monde perturbé par l'imposition des valeurs et des structures de pensée européennes². Le voyageur devient donc pour les deux auteurs un moyen de restaurer la non-dualité et la pensée indienne au sein de la fiction.

C) *De l'universalisme de l'errance à l'antagonisme du proscrit*

Comme Sri Aurobindo et Jayśankar Prasād, Victor Hugo accorde une place relativement importante aux voyageurs et au voyage dans *La Légende des siècles*. Il oppose par exemple dans *Vingtième Siècle* deux modes de transport qui symbolisent l'homme du passé et l'homme du futur. Mais contrairement aux auteurs indiens, il n'inclut pas de pèlerin, peut-être à cause de son anti-cléricalisme, ou parce que cette figure est moins importante dans la littérature française que dans les littératures anglaises et indiennes. Seul Jésus dans *Première Rencontre du Christ avec le tombeau*

1 « Toute distinction avait disparu, chacun reconnaissait l'autre,/ ils étaient tous parcelle de la même lumière indécomposable ! », *Kmī* trad., p. 231.

2 Cf. à ce sujet VERMA Nirmal, « L'art et la conscience dans l'Inde d'aujourd'hui », extraits d'essais traduits et présentés par Annie Montaut dans *Purushartha vol 24, Littérature et poétiques pluriculturelles en Asie du Sud*, Paris : EHESS, 2004, p. 39-78

incarne un voyageur sacré qui chemine afin d'atteindre un but¹ – encore sa route ne semble-t-elle pas assez longue ni assez pénible pour mériter le nom de pèlerinage. Hugo passe d'ailleurs son trajet quasiment sous silence. Il dépouille également Dante de son statut de voyageur dans *La Vision de Dante* : le héros revenu à la conscience se trouve transporté de façon instantanée dans l'au-delà et assiste à ce qui se déroule devant lui, sans avoir besoin de cheminer. Hugo évacue les figures du pèlerin et du découvreur. Il intègre toutefois à son recueil le marin et l'errant, d'autres types de voyageurs, présents chez Aurobindo et Prasād.

1) *Le marin : faillite de l'explorateur, triomphe de l'humble*

En effet, comme les poètes indiens, Victor Hugo distingue plusieurs types de voyageur. Il ne tente néanmoins pas de rendre ses personnages sublimes en ayant recours à ce modèle, contrairement à Aurobindo et à Prasād. Il fait donc preuve d'ambivalence, voire tend à miner le sublime traditionnellement attaché à certaines figures. C'est notamment le cas pour le marin. Dans *Vingtième Siècle*, Hugo oppose le bateau monstrueux, symbole d'une ancienne époque, à l'aéroscaphe triomphant qui permet à l'homme de s'élever. Dans *Inferi*, le poète lie le motif de la navigation aux enfers. Le voyage marin n'a donc rien de positif, ce qui influence la façon dont Hugo bâtit la figure de l'explorateur. Alors qu'Aurobindo associe le navigateur au découvreur, Victor Hugo choisit dans *Océan* de miner le sublime qui lui est traditionnellement lié. Des équipages annoncent leur départ glorieux pour diverses destinations, mais leurs rêves de gloire et d'horizon lointain tournent vite à l'illusion : l'océan a le dernier mot, les réduisant au silence et à l'échec². De la même façon, dans *La Chanson des aventuriers de la mer*, le refrain (« En partant du golfe d'Otrante,/ Nous étions trente ;/ Mais, en arrivant à Cadix,/ Nous étions dix. ») met l'accent sur la disparition davantage que sur l'aventure ou sur le succès final. La parodie du *Cid* de Corneille accentue le renversement de l'héroïsme. Dans *La Légende des siècles*, les grandes découvertes et les aventures se caractérisent par une certaine déconvenue, qui affaiblit la figure de l'explorateur ou de l'aventurier. Ce dernier devient donc un anti-héros, caractérisé par une dimension vulgaire plutôt antinomique avec l'épique. Comme l'indique son inscription générique, *La Chanson des aventuriers de la mer* appartient à un registre populaire, ce que confirme le sort réservé aux protagonistes,

1 « Or, de Jérusalem, où Salomon mit l'arche,/ Pour gagner Béthanie, il faut trois jours de marche./ Jésus partit. Durant cette route souvent,/ Tandis qu'il marchait seul et pensif en avant,/ Son vêtement parut blanc comme la lumière. », *Première rencontre du Christ avec le tombeau*, *LS*, p. 37.

2 « Je pars, dit le capitaine,/ Pour Gibraltar, pour Athènes,/ Pour Tafilet./ — Nous partons, disent les mousses,/ Pour Malte où les nuits sont douces/ Comme le lait./ — Nous partons, dit le pilote,/ Pour l'Inde où la jonque flotte,/ Pour Tétuan,/ Pour Chypre, île aux belles femmes.../ — Et pour le pays des âmes,/ Dit l'océan. », *Océan*, *LS*, p. 536.

d'humbles matelots dont on ne peut attendre des hauts faits semblables à ceux des héros épiques. Deux des marins se marient et cèdent aux séductrices repoussées par Ulysse, Énée ou Vasco de Gama¹, deux autres, forbans avérés, sont châtiés², certains, sans foi ni loi, se vendent au plus offrant³, etc. Cette altération de la figure de l'aventurier accompagne celle du marin.

Finie l'époque des longs trajets éprouvants et glorieux : dans *Océan* comme dans *La Chanson des aventuriers de la mer*, les personnages se limitent à la Méditerranée, la petite mer – à l'exception de ceux qui partent vers l'Inde. Victor Hugo rejette l'héroïsme des périples et des grandes découvertes parce qu'il privilégie les humbles au détriment des glorieux héros. Dans *Les Pauvres gens* ou dans *Les Paysans au bord de la mer*, l'auteur préfère en effet mettre l'accent sur ceux qui restent à terre ou sur l'angoisse des matelots. Parmi tous les poèmes représentant des navigateurs, seul *Les Pauvres gens* offre donc un personnage de marin sublime. Le mari de Jeannie affronte les éléments déchaînés⁴. Infatigable, il affronte la mer et triomphe d'elle pour nourrir sa famille, malgré l'horreur des éléments qui ressemblent à de nouveaux monstres mythologiques⁵. Le narrateur célèbre les qualités qui lui permettent de trouver le poisson dans de telles conditions⁶. En faisant l'éloge du pêcheur, qui tient moins du voyageur et de l'explorateur que de l'humble, Hugo déplace le sublime traditionnellement associé aux aventuriers. Leurs exploits ne leur confèrent aucune majesté, contrairement au sacrifice et à l'effort accomplis par amour.

2) *Les errants*

De la même façon, Hugo critique les conquérants qui se déplacent en nombre afin de subjuguier des terres étrangères : dans *Aymerillot* ou *Les Trois Cents*, il les dépeint avec férocité. Il valorise en revanche ceux qui voyagent sans but précis, même s'il ne peut se départir d'une certaine ambivalence à leur égard, comme Aurobindo. En effet, dans un premier temps, l'errance, négative, est indissociable d'une forme d'égarement spirituel. Dans *Inferi*, elle représente une malédiction et

1 « En Calabre, une Tarentaise/ Rendit fou Spitafangama ;/ À Gaëte, Ascagne fut aise/ De rencontrer Michellema ;/ L'amour ouvrit la parenthèse./ Le mariage la ferma. », *La Chanson des aventuriers de la mer*, LS, p. 446.

2 « À Naples, Ébid, de Macédoine./ Fut pendu ; c'était un faquin./ À Capri, l'on nous prit Antoine ;/ Aux galères pour un sequin ! », *Ibid.*

3 « Puis, trois de nous, que rien ne gêne./ Ni loi, ni Dieu, ni souverain./ Allèrent, pour le prince Eugène/ Aussi bien que pour Mazarin./ Aider Fuentes à prendre Gêne/ Et d'Harcourt à prendre Turin. », *Ibid.*, p. 446-447.

4 « L'homme est en mer. Depuis l'enfance matelot./ Il livre au hasard sombre une rude bataille. », *Les Pauvres gens*, LS, p. 647.

5 « Lui, seul, battu des flots qui toujours se reforment./ Il s'en va dans l'abîme et s'en va dans la nuit./ Dur labeur ! tout est noir, tout est froid ; rien ne luit. (...) Les flots le long du bord glissent, vertes couleuvres ;/ Le gouffre roule et tord ses plis démesurés/ Et fait râler d'horreur les agrès effarés. », *Ibid.*, p. 647-648.

6 « Ce n'est qu'un point ; c'est grand deux fois comme la chambre./ Or, la nuit, dans l'ondée et la brume, en décembre./ Pour rencontrer ce point sur le désert mouvant./ Comme il faut calculer la marée et le vent !/ Comme il faut combiner sûrement les manœuvres ! », *Ibid.*, p. 647.

fait partie intégrante du châtement des damnés¹. Des personnages ambivalents comme le cheikh du *Cèdre* ou le philosophe de *Dieu invisible au philosophe*, qui manquent la vérité de l'être, sont des errants². Leur vagabondage traduit une forme d'aveuglement, comme dans *Savitri*. Cependant, au fur et à mesure que l'humanité progresse, la figure de l'itinérant se dépouille peu à peu de ses connotations négatives.

Loin d'y voir le symptôme d'une crise existentielle comme Prasād, Hugo définit toute une catégorie de ses héros par l'errance. Les chevaliers errants arpentent la Terre entière afin de traquer l'injustice³. Ils ne se définissent pas par une instabilité mesquine limitée à de courts déplacements comme le philosophe ou le cheikh. Roland, pair de France, traverse l'Espagne après avoir voyagé en Sicile, en Arabie et en Égypte⁴. Éviradnus, venu de Palestine, accomplit ses exploits dans tout l'Est de la France et en Allemagne⁵. L'errance, liée au motif guerrier, diffère de celle représentée par Aurobindo. Elle permet cependant d'englober les hommes dans une même universalité comme dans *Savitri*, puisque les chevaliers défendent les opprimés, qu'ils soient ou non de leur peuple. À l'époque moderne, Hugo généralise les bienfaits de l'errance, qui cesse d'être l'apanage des hommes et devient celui des astres. Il défait de cette façon l'analogie entre vagabondage et égarement. Dans *Là-Haut*, Hugo oppose en effet aux étoiles stables l'astre instable et fertile. Dans un premier temps, la sage et vierge étoile blâme la comète en la qualifiant de vagabonde : elle explique qu'elle est ivre, folle, guidée par la furie – hystérique, en d'autres mots⁶. Elle l'assimile même à une prostituée qui s'offre à tous, y compris à l'Ennemi, bafouant ainsi Dieu⁷. Elle la salit en lui prêtant les traits les plus

1 « Ces globes, qu'en prisons, Seigneur, vous transformâtes,/ Ces planètes-pontons, ces mondes-casemates,/ Flottes noires du châtement,/ Errent, et sur les flots tortueux et funèbres/ Leurs mâts de nuit, portant des voiles de ténèbres,/ Frissonnent éternellement. », *Inferi*, LS, p. 469 ou « Et nul ne sait combien de millions d'années/ Doivent errer, traînant les larves forcenées,/ Ces lazarets de l'infini. », *Ibid.*, p. 470.

2 « Omer, scheik de l'islam et de la loi nouvelle (...) Errait près de Djeddah la sainte, sur la grève/ De la mer Rouge, où Dieu luit comme au fond d'un rêve », *Le Cèdre*, LS, p. 131. Le philosophe voyage afin d'atteindre un but précis, chez Balac. Mais au moment où Hugo le met en scène, il semble errer : « Morne, il laissait marcher au hasard sa monture », *Dieu invisible au philosophe*, LS, p. 36.

3 « La terre a vu jadis errer des paladins (...) Ils erraient dans la nuit ainsi que des lumières. », *La terre a vu jadis...*, LS, p. 211.

4 « J'arrive de Sicile,/ D'Arabie et d'Égypte, et tout ce que je sais,/ C'est que des peuples noirs devant moi sont passés », *Le Petit Roi de Galice*, LS, p. 226.

5 Éviradnus « Arracha la statue, et porta la colonne/ Du munster de Strasbourg au pont de Wasselonne,/ Et là, fier, la jeta dans les étangs profonds ;/ on vante Éviradnus d'Altorf à Chaux-de-Fonds (...) il attaqua/ Dans leurs antres les rois du Rhin, et dans leurs bauges/ Les barons effrayants et difformes des Vosges (...) Bon, terrible, il brisa le carcan de Saverne,/ La ceinture de fer de Schelestadt, l'anneau/ De Colmar, et la chaîne au pied de Haguenau. (...) Qu'importe l'âge ! il lutte. Il vient de Palestine », *Éviradnus*, LS, p. 233-234.

6 « La voyez-vous courir, la vagabonde ? (...) Un jour, tout à coup, folle, ivre, elle s'est enfuie./ Un vertige l'a prise et l'a jetée au fond/ Des chaos où Moloch avec Dieu se confond./ Quand elle en est sortie, elle était insensée ;/ Elle n'a plus voulu suivre que sa pensée,/ Sa furie, un instinct fougueux, torrentiel,/ Mauvais, car l'équilibre est la vertu du ciel. », *Là-Haut*, LS, p. 492.

7 Tout d'abord, l'étoile explique qu'elle est « échevelée » comme une fille publique, *Ibid.* Puis elle devient plus explicite : « Aller jusqu'en leur lit provoquer les soleils,/ Examiner comment les enfers sont vermeils,/ Voir Satan, visiter cet astre en sa tanière,/ L'approcher, lui passer la main dans la crinière,/ Et lui dire : Lion, je t'aime ! Iblis, Mammon,/ Prends-moi, je viens m'offrir, déesse, à toi démon ! (...) Elle a voulu goûter l'âcre extase du couple ;/ Et sans cesse épouser des univers nouveaux », *Ibid.* Elle retourne la notion de viol en accusant cette créature femelle

odieux pour une femme de l'époque. Dans la bouche de l'étoile, la comète constitue le symbole d'un égarement moral et spirituel important, qui rappelle en partie celui du cheikh ou du philosophe. Cependant, l'astre vagabond lui répond et a le dernier mot ce qui, chez Hugo, implique qu'elle ait raison : loin d'avoir abjuré Dieu, elle obéit à ses ordres en répandant l'amour en tous lieux¹. Elle revendique sa prostitution en l'assimilant à une fertilité divine, si bien que son errance semble en définitive plus utile que la stabilité des étoiles indifférentes². Elle permet la rencontre de tous les univers et agit comme un lien, ce qui confirme la dimension universaliste du vagabondage, déjà présente dans la figure du chevalier errant. Tour à tour symbole d'une forme d'égarement, de la possibilité d'une universalité ou de la fécondité intellectuelle, le vagabond constitue, encore plus que chez Aurobindo et Prasād, un nouveau modèle qui permet de traduire la complexité de la destinée humaine. Hugo lui préfère pourtant la figure du proscrit.

3) *Le proscrit, héros de La Légende des siècles ?*

Cette dernière sorte de voyageur apparaît peu chez Aurobindo et pas du tout chez Prasād, peut-être parce qu'ils se sentent moins concernés que Victor Hugo par la question de l'exil³. Dyumatsena et Satyavan sont certes des bannis mais Aurobindo, qui demeure fidèle au texte originel sur ce point, n'insiste pas vraiment sur la question. Il explique que l'être humain vit exilé loin de sa demeure céleste, mais précise qu'il a choisi cet exil, comme Savitri ou Aswapati, ce qui n'en fait pas des proscrits⁴. Aurobindo préfère au banni la figure du colonisateur : loin d'être une victime, ce dernier agit – et l'auteur peut le subvertir⁵. Hugo accorde au contraire une place importante aux déplacés involontaires dans *La Légende des siècles*. Bien sûr, les exilés ne sont pas tous éloignés de leur patrie pour la même raison. Certains, comme Caïn subissent le déracinement à cause de leurs crimes : l'exil représente dans ces circonstances une peine justement méritée. D'autres

d'avoir « tout violé par sa curiosité ».

- 1 « Et Dieu vit que l'amour est un besoin qu'on a./ Et que sans lui le monde a froid ; il m'ordonna/ D'aller incendier le gouffre où tout commence./ Et Dieu mit la sagesse où tu vois la démence./ Depuis ce jour-là, j'erre et je vais en tous lieux/ Rappeler à l'hymen les mondes oubliés. », *Ibid.*, p. 493.
- 2 « Et je me prostitue à l'infini, sachant/ Que je suis la semence et que l'ombre est le champ ;/ De là des mondes ; Dieu m'approuve quand j'ébauche/ Une création que tu nommes débauche./ Celle qui lie entr'eux les univers, c'est moi ;/ Sans moi, l'isolement hideux serait la loi ;/ Étoiles, on verrait de monstrueux désastres ;/ L'infini subirait l'égoïsme des astres ;/ Partout la nuit, la mort et le deuil, augmentés/ Par la farouche horreur de vos virginités. », *Ibid.*, p. 493-494.
- 3 Aurobindo a certes été confronté à une forme de proscription, puisqu'après son année passée en prison, il a plus ou moins été obligé de s'enfuir du Bengale et de s'installer à Pondichéry, en territoire français. Cependant, la question de l'exil n'apparaît pas dans son œuvre, puisqu'il préfère s'intéresser à celle de l'universalité. Prasād, quant à lui, n'a jamais quitté sa ville de naissance, Bénarès.
- 4 « We live self-exiled from our heavenlier home. [Nous vivons loin de notre demeure céleste, exilés par nous-mêmes] », *S*, p. 262.
- 5 Cf. le développement sur les conquérants dans le chapitre précédent.

sont victimes de l'esclavage (les lions des *Lions*, ou Cassandre). Mais la plupart traversent l'épreuve de la proscription à cause de leurs convictions politiques, à l'instar de Victor Hugo qui se positionne comme un exilé dès la dédicace de la *Première Série*¹. La présence de ses initiales à la fin de la dédicace ne laisse en effet aucune hésitation sur la provenance de la voix narrative qui s'exprime. Nul doute ne subsiste non plus sur l'éloignement de l'auteur ou sur sa nostalgie : il met l'accent sur ces derniers grâce au motif de l'arbre déraciné ou à la référence aux *Tristes* d'Ovide et aux *Regrets* de Joachim Du Bellay, écrits dans des contextes d'exil². Mis à part dans *Écrit en exil*, qui n'évoque d'ailleurs pas sa condition d'expatrié autrement que dans le titre, l'auteur ne se représente pourtant jamais comme tel. Il recourt plutôt à différents doubles – le Titan, le Cid, les Bannis voire Napoléon I^{er}. L'identité entre son destin et celui des proscrits explique qu'il leur accorde une grande importance et qu'ils partagent de nombreux points communs avec lui – ou du moins avec l'image qu'il souhaiterait donner de lui.

Tous ces personnages subissent donc l'exil pour avoir déplu à des puissants injustes et médiocres. Dans *Le Titan*, Hugo décrit longuement les méfaits des dieux avant de mentionner le sort de Phtos, leur victime³. Dans *Le Cid exilé*, il énumère au contraire les exploits passés du Cid au service de son pays et leur oppose le caprice du roi⁴. Même Napoléon est victime de la haine des Anglais, réduits à de simples guichetiers⁵. Parmi ces proscrits, certains souffrent physiquement et moralement de leur exil, ce qui incline le lecteur à compatir à leur sort⁶. En dépit de leur abaissement, tous gardent toutefois une certaine majesté. Le Titan réussit l'exploit de se libérer, d'atteindre l'absolu et d'annoncer leur déclin aux dieux. Napoléon, titan moderne, devient un nouveau Prométhée⁷. Comme Phtos et comme le Cid, il reste fier et digne malgré sa chute⁸. Cette noblesse s'exprime également par la conservation de leur patriotisme, malgré la distance les

1 « Livre, qu'un vent t'emporte/ En France où je suis né !/ L'arbre déraciné/ Donne sa feuille morte. V.H », *LS*, p. 1.

2 Nous devons cette remarque sur les modèles de la dédicace à MILLET Claude, *Victor Hugo La Légende des siècles*, (1995), Paris : Presses Universitaires de France, 1995, Coll "Études littéraires", 128 p.

3 « Les maîtres, sous l'Olympe, ont, dans un souterrain/ Jeté Phtos, l'ont lié d'une corde d'airain./ Puis ils l'ont laissé là, car la victoire heureuse/ Oublie et chante/ (...) Quelle chute !/ Les dieux ont commencé la tragique dispute./ Et la terre est leur proie. Ô deuil ! Il mord son poing./ Comment respire-t-il ? Il ne respire point. », *Le Titan*, *LS*, p. 55.

4 « Le Cid est exilé. Qui se souvient du Cid ?/ Le roi veut qu'on l'oublie ; et Reuss, Almonacid,/ Graos, tous ses exploits, ressemblent à des songes ;/ Les rois maures chassés ou pris sont des mensonges », *Le Cid exilé*, *LS*, p. 163.

5 « L'Angleterre, à la haine épuisant son génie,/ Se mit à dévorer ce grand homme en plein jour (...) Pitié des nobles cœurs ! cri de toute la terre !/ Qui t'irritaient dans l'ombre, ô géôlier d'Angleterre ! (...) Un guichetier anglais sous son impure haleine/ Avait éteint le grand flambeau. », *Le Retour de l'empereur*, *LS*, p. 594.

6 « Oh ! quand on est vaincu, c'est dur d'être géant !/ Un nain n'a pas la honte ayant la petitesse./ Seuls, les cœurs de titans ont la grande tristesse (...) Son corps vaste est blessé partout comme une cible./ Le câble que Vulcain fit en bronze flexible/ Le serre, et son cou râle, étroit d'un nœud d'airain. », *Le Titan*, *LS*, p. 55. En ce qui concerne Napoléon, sa douleur précède l'envoi en exil, qu'il pressent : « Déjà, l'âme d'angoisses pleine,/ Il entrevoyait Sainte-Hélène/ Dans les brumes de son destin. », *Le Retour de l'empereur*, *LS*, p. 589. Cependant sa mort en exil rend cette douleur tragique.

7 « L'Angleterre, à la haine épuisant son génie,/ Se mit à dévorer ce grand homme en plein jour ;/ Et l'univers revit ce spectacle homérique ;/ La chaîne, le rocher brûlé du ciel d'Afrique,/ Et le Titan — et le Vautour ! », *Ibid.*, p. 594.

8 « Lui, pourtant, restait fier comme un roi chez son hôte. », *Ibid.*

séparant de leur pays : les bannis de Sparte et d'Athènes font des vœux pour leurs villes¹. Le patriotisme des Basques s'inspire de celui du Cid². Napoléon donne son souffle de grandeur à la France et à l'Europe. La majesté du banni nie le concept même d'exil : elle rend impossible l'oubli impliqué par l'éloignement³. Le proscrit, double de Victor Hugo, oscille donc entre la victime injustement punie qui inspire la compassion et le colosse majestueux que l'adversité ne saurait abattre, ce qui valorise l'auteur. En représentant un déplacement non consenti et forcé par de puissants ennemis, Hugo teinte néanmoins son recueil d'une nuance conflictuelle voire vengeresse qui mine l'universalité favorisée par les errants.

La figure du voyageur est ainsi présente dans *Kāmāyanī*, *Savitri* et *La Légende des siècles*, malgré la différence d'époques et de continents. Empruntée à une longue tradition littéraire, elle semble capitale dans l'épique moderne, puisqu'elle permet de ne pas se limiter au modèle guerrier. Cependant, Prasād, Aurobindo et Hugo privilégient des références intertextuelles distinctes. Prasād et Aurobindo s'inspirent de sources que Victor Hugo ne pouvait pas vraiment connaître : les textes mystiques hindous, Tagore, Bunyan. Mais le poète français était familier d'autres auteurs, comme Milton, une influence indéniable de *Savitri*, ou surtout Dante, dont il convoque explicitement l'autorité. Sri Aurobindo et surtout, paradoxalement, Jayśankar Prasād semblent pourtant plus proches que lui de *La Divine Comédie*, dont ils se réapproprient de nombreux motifs narratifs, conformément au syncrétisme culturel en vigueur à l'époque. Peut-être la différence vient-elle du fait que Victor Hugo essaie de se libérer des modèles préexistants, alors que Prasād et Aurobindo sont davantage contraints par leur contexte d'y adhérer, pour des questions de légitimation culturelle.

Les auteurs indiens et Victor Hugo privilégient par conséquent des figures différentes : le pèlerin, prépondérant chez Aurobindo et chez Prasād demeure en effet absent de *La Légende des siècles*. Le proscrit chéri par Victor Hugo rencontre un écho fugace chez Aurobindo mais n'existe pas dans *Kāmāyanī*. En outre, lorsqu'ils utilisent des figures de voyageur communes, les auteurs ne les interprètent pas de la même manière : Aurobindo valorise l'explorateur et le découvreur, Hugo l'évacue en lui substituant l'humble matelot. Aurobindo cherche à rendre ses héros sublimes en

1 « Et moi banni d'Athène et lui banni de Sparte,/ Nous disions ; lui : — Que Sparte, invincible à jamais,/ Soit comme un lever d'astre au-dessus des sommets !/ Et moi : — Qu'Athènes vive et soit du ciel chérie !/ Et nous étions ainsi pensifs pour la patrie. », *Les Bannis*, LS, p. 82.

2 « Il n'est pas un d'entre eux qui ne soit prêt à suivre/ Partout ce Ruy Diaz comme un céleste esprit,/ En mer, sur terre, au bruit des trompettes de cuivre,/ Malgré le groupe blond des enfants qui sourit./ Tels sont ces laboureurs./ Pour défendre l'Espagne./ Ces rustres au besoin font plus que des infants ;/ Ils ont des chariots criant dans la campagne,/ Et sont trop dédaigneux pour être triomphants. », *Le Cid Exilé*, LS, p. 169.

3 « L'exil, est-ce l'oubli vraiment ? une mémoire/ Qu'un prince étouffe, est-elle éteinte pour la gloire ?/ Est-ce à jamais qu'Alvar, Nuno, Gil, nains heureux,/ Éclipsent le grand Cid exilé derrière eux ? », *Le Cid exilé*, LS, p. 165. « Il repoussait l'oubli dont l'exil s'enveloppe », *Le Retour de l'empereur*, LS, p. 594. Dans *Le Cid exilé*, Hugo souligne en outre cette impossibilité de l'exil en assimilant son personnage au pic du Midi, à la faveur d'une longue métaphore filée.

suivant les codes établis par la tradition, Hugo crée un nouveau type de sublime qui n'exclut pas l'ambivalence ou l'humilité. Aurobindo désamorce la possibilité d'un conflit en relativisant le danger rencontré par les marins, Hugo accentue l'antagonisme à travers la figure du proscrit. La divergence entre les auteurs s'atténue toutefois lorsqu'ils en viennent à traiter la figure de l'errant, présente dans les trois textes. Victor Hugo, Prasād et Aurobindo transforment en effet l'errant en symbole de l'aveuglement auquel sont confrontés tous les hommes. Hugo et Aurobindo lui confèrent cependant une dimension positive qu'on ne rencontre pas chez Prasād : chez Aurobindo, l'errance constitue un vagabondage mystique qui amène à la rencontre de Dieu ; chez Hugo, elle permet l'instauration d'une universalité et d'une fécondité. Ce que Sri Aurobindo lie à l'exploration, ce que Prasād exprime par le motif du pèlerinage, Hugo l'associe donc à l'errance. En dépit de son importance symbolique, le voyageur ne constitue pourtant pas la principale figure héroïque des quatre textes.

II) L'héroïsme au féminin : de l'héroïsme épique à l'héroïsme des humbles

Comme le voyageur, les femmes sont présentes dans l'épique en Europe et en Inde. Homère accorde une certaine place aux actions d'Andromaque ou d'Hélène dans *Illiade* – sans parler de celles des déesses – et fait de Pénélope un personnage important de *Odyssée*. De la même façon, dans le *Rāmāyaṇa* et dans le *Mahābhārata*, Sītā, Draupadī et Kuntī apparaissent beaucoup. Les femmes constituent un enjeu important dans ces textes. Pour les Grecs de *Illiade* comme pour Rāma et ses alliés, il s'agit de reconquérir l'épouse enlevée. Ulysse doit recouvrer son royaume et Pénélope. Le conflit entre les Pāṇḍavas et les Kauravas devient plus violent et dramatique après que ces derniers ont humilié Draupadī, l'épouse commune des Pāṇḍavas. Mais bien souvent, l'héroïne épique agit peu, réduite au statut de femme ou de mère du héros. En raison de cette identité maritale, la beauté, que partagent toutefois quelques héros masculins comme Rāma ou Arjuna, devient l'un de ses attributs les plus invariables. Ses vertus et ses vices sont également évalués à l'aune de son rôle d'épouse : Kuntī, Draupadī ou Gāndhārī dans le *Mahābhārata*, Sītā dans le *Rāmāyaṇa* représentent des personnages positifs parce qu'elles obéissent à leurs époux dont elles partagent le sort jusqu'au sacrifice. En outre, elles leur restent fidèles malgré l'adversité¹, tout comme Andromaque et Pénélope. Hélène diffère de ces personnages, ce pourquoi elle demeure le personnage féminin le plus ambigu de *Illiade*.

1 Draupadī et Sītā accompagnent leurs époux en exil et partagent leur sort misérable sans hésiter. Elles leur restent toujours fidèles alors qu'elles reçoivent de nombreuses sollicitations. Gāndhārī s'aveugle volontairement pour ne pas être supérieure à son mari. Kuntī accepte de donner son *mantra* divin à la deuxième femme de son époux, s'occupe des enfants lorsque tous deux sont morts et suit ses fils dans leur exil.

On pourrait penser que les héroïnes épiques, limitées par leur statut de mère ou d'épouse, se caractérisent par une certaine faiblesse, mais il ne s'agit que d'une impression. Claudine Le Blanc met en avant le rôle fondamental de Gāndhārī dans *Le Livre des femmes* du *Mahābhārata*. Grâce à sa puissance de *satī* (épouse vertueuse), la mère des Kauravas rend justice en punissant les Pāṇḍavas et Kṛṣṇa pour les méfaits commis pendant la guerre, ce qui permet de restaurer l'ordre du monde¹. Cette même énergie de la *satī* permet à Sītā de se jouer de l'ordalie à laquelle veut la soumettre une nouvelle fois son mari et de s'engloutir dans le sol afin de rejoindre sa mère, la Terre². Les héroïnes se distinguent donc par une grande force morale et psychologique. Celle-ci se double dans certains cas de pouvoirs surnaturels, partagés par de nombreux autres personnages des récits insérés dans le *Mahābhārata*, comme Savitri. L'univers épique occidental reconnaît aussi une certaine puissance aux figures féminines. Bien souvent, la femme célibataire représente un danger dont le héros doit triompher : séductrices, Calypso, Circé ou Armide dans la *Jérusalem Délivrée* emprisonnent les hommes, les détournent de leurs devoirs et les aliènent à différents degrés. Même lorsqu'elles ne sont pas animées d'attentions malveillantes et semblent plutôt victimes d'une passion qu'elles paient de leur vie, elles demeurent ambivalentes et dangereuses, comme Didon.

Mais la puissance des femmes n'est pas uniquement d'ordre moral, magique ou psychologique. Certaines héroïnes font aussi preuve de force physique et revêtent les attributs guerriers réservés aux hommes : dans le *Mahābhārata*, Pramīlā, l'épouse combattante d'Arjuna dont s'est inspiré Dutt pour créer le personnage éponyme de son poème, détourne le cheval dont son futur mari a la charge. Amba poursuit le vénérable Bhiṣma de sa vengeance et, n'arrivant pas à obtenir ce qu'elle désire avec tant d'ardeur, se réincarne en un personnage ambigu, qui change de sexe afin de pouvoir le tuer³. À travers ce personnage, la frontière entre l'homme et la femme s'avère ténue dans

1 LE BLANC Claudine, « Femmes Épiques : le mythe, les pleurs, et le droit. Perspectives sur la fonction des personnages féminins dans l'épopée guerrière archaïque », *Synergies Inde* 2, Sylvains-les-Moulins : GERFLINT, 2007, p. 263-272.

2 Lorsque Rāma réussit à libérer son épouse, il soupçonne tout de suite sa chasteté et l'oblige à subir l'ordalie du feu. Elle en triomphe, les dieux se portant garants de sa pureté. De retour dans sa ville, Rāma devient le roi et vit une période de bonheur avec son épouse, qui culmine lorsque cette dernière tombe enceinte. Mais il entend que le peuple la soupçonne et préfère la faire abandonner par son frère dans l'ermitage de Vālmīki, où elle donne naissance à leurs deux fils. Les années passent. Les garçons, qui sont les premiers narrateurs du *Rāmāyaṇa*, viennent le réciter devant leur père, sans savoir qui il est. Rāma se doute de leur identité et, compte tenu de leur ressemblance avec lui, se dit qu'il a été injuste envers Sītā. Il gagne donc l'ermitage de Vālmīki et lui propose de la soumettre à une autre ordalie. Sītā, humiliée, dit : « Si j'ai toujours été fidèle à Rāma, que je disparaisse dans la terre ». Elle est aussitôt engloutie. Cet épisode, qui dépeint Rāma sous un mauvais jour, ne se trouve pas chez Tulsī Dās, qui épargne son héros.

3 Cet épisode intervient au début du *Mahābhārata*. Bhiṣma, le grand-oncle des Pāṇḍavas, veille à la perpétuation et à l'harmonie de sa lignée. Il enlève les trois filles du roi de Kaśī afin qu'elles épousent son demi frère. L'aînée, Amba, refuse pourtant ce mariage car elle en aime un autre. Bhiṣma lui rend sa liberté, mais son soupirent la repousse parce qu'il croit qu'elle a perdu sa chasteté. Elle retourne alors voir Bhiṣma et lui demande de l'épouser pour réparer sa faute. Celui-ci refuse – il a juré de rester toujours chaste – la condamnant à demeurer vieille fille. Elle tente alors de convaincre plusieurs guerriers de la venger, en vain. Elle finit par recourir à de pénibles austérités afin de fléchir le dieu Śiva. Celui-ci lui promet alors qu'elle renaîtra en homme et tuera Bhiṣma. Elle renaît pourtant sous les traits d'une femme, Śikhaṇḍī, sœur de Draupadī, l'épouse des Pāṇḍavas. Mais elle accomplit de nouvelles austérités et devient un homme, Śikhaṇḍī, enfin capable de tuer son ennemi.

le *Mahābhārata*. La figure de la guerrière, sans doute en partie inspirée par les déesses Kālī et Durgā dont Amba incarne un *avatāra*, n'est pas spécifiquement indienne. En Europe, d'autres auteurs ont brouillé les genres : Camille dans l'*Énéide* ou Clorinde dans la *Jérusalem Délivrée* se caractérisent toutes deux par leur valeur guerrière et ressemblent à bien des égards à des hommes plus qu'à des femmes. En Inde comme en Europe, les guerrières représentent une certaine forme de transgression, ce pourquoi elles évoluent en dehors de la société humaine : vierges, Pramīlā et Camille vivent en marge avec leurs amazones. Śikhaṇḍinī, la réincarnation féminine d'Amba, est chassée par son père lorsqu'elle revêt sans le savoir la guirlande qui symbolise la vengeance de sa précédente identité. Clorinde n'appartient pas vraiment au groupe des Sarrasins et évolue seule la plupart du temps. Est-ce à cause de cette dimension transgressive que ces héroïnes ne surpassent pas les héros ? Elles finissent en effet toutes par s'incliner : Pramīlā devant Arjuna qui l'épouse, Camille devant Arruns, Clorinde devant Tancredi. Amba doit devenir un homme pour espérer triompher de Bhiṣma. Leur situation de guerrière, transgressive, n'est donc pas destinée à durer, à moins qu'elles ne deviennent des hommes comme Amba : Pramīlā se conforme aux normes sociales en épousant Arjuna, Camille et Clorinde meurent au combat. Malgré leur force, les héroïnes évoluent dans un monde masculin où les hommes ont le dernier mot et s'avèrent supérieurs à elles de bien des façons. Seule *La Divine Comédie* de Dante fait exception en faisant Béatrice la figure majeure et parfaite du récit.

Au XIX^e et au XX^e siècles, les choses changent pour les femmes, particulièrement en Inde, où les réformateurs sociaux posent la question du remariage des veuves (sujet évoqué par Prasād dans *Le Pèlerin de l'amour*). La Révolte des Cipayes a aussi permis l'émergence d'une figure féminine, la *rani* de Jhansi, qui devient l'un des symboles de la lutte contre les colonisateurs¹. Par conséquent, il n'y a rien d'étonnant à ce que Dutt, Prasād ou Aurobindo campent des héroïnes éminentes à l'intérieur de leur récit. Les deux derniers auteurs nomment d'ailleurs leurs œuvres d'après ces dernières – Kāmāyanī étant l'autre nom de Śraddhā. Les héroïnes semblent par conséquent plus essentielles que les hommes. En dépit de la différence de contexte, Victor Hugo accorde lui aussi une place fondamentale aux femmes. Les quatre poètes représentent pourtant différemment leurs héroïnes. Dutt, Aurobindo et Prasād campent des figures puissantes. Dutt et Aurobindo investissent la figure de la guerrière. Prasād lie plutôt le pouvoir de Śraddhā à ses

1 La Révolte des Cipayes ou Mutinerie eut lieu en 1857. Deux luttes se croisent : la révolte des soldats indiens contraints à devoir utiliser de la graisse animale bovine ou porcine pour armer leurs fusils et celle de plusieurs royaumes, obligés de passer sous règne anglais à cause de la loi nommée *Doctrine of Lapse*, qui plaçait les états sans héritier masculin direct sous la domination de la *Company*. La *rani* (reine) de Jhansi s'illustre dans ce combat en prenant les armes et en dirigeant plusieurs attaques. Elle trouve la mort à la bataille en 1858. Ses hauts faits font l'objet de nombreux poèmes ou chansons populaires, à part égale avec les autres héros de la Mutinerie (Kunwar Singh, Nana Sahib), comme le relate Sisir Kumar Das dans *A History of Indian Literature 1800-1910. Western Impact : Indian Response*, *op. cit.*

qualités humaines, les mêmes que manifestent les femmes hugoliennes.

A) Des héroïnes aux qualités épiques

1) Dames de noble origine

De prime abord, les héroïnes de Dutt, Prasād et Aurobindo ressemblent à leurs homologues des textes épiques occidentaux et indiens à cause de leurs qualités. Comme les héros, elles se distinguent par leur origine illustre. Pramīlā, dont le personnage n'existe pas dans la tradition et qui a été créée par Dutt, est une Dānava ou une Daitya, une catégorie d'*asuras* qui descend directement du dieu Brahmā¹. Fille de Kālanemi, l'oncle de Rāvaṇa, elle est surtout un semi *avatāra* de la Déesse². Savitri se distingue aussi par sa glorieuse ascendance, étant l'enfant du roi de Madra, Aswapati. Elle associe en outre à sa naissance royale une nature céleste : à l'instar de Rāma elle incarne totalement la Mère sur terre – quand Pramīlā n'est qu'un *avatāra* partiel. Śraddhā enfin peut se targuer d'une illustre origine, puisque les dieux Kāma et Ratī lui ont donné le jour, si bien qu'elle se nomme aussi Kāmāyanī³. Prasād reste fidèle à la tradition, particulièrement au *R̥g Veda*, ainsi qu'il l'explique lui-même dans son introduction. Mais le lecteur peut aussi penser qu'il retient ce qui présente le plus d'intérêt pour lui, puisque tous les textes ne s'accordent pas sur la question : dans le *Viṣṇu Purāṇa*, Śraddhā est la fille de Dakṣa et de Prasūtī, les êtres primordiaux, dans le *Śatapatha Brāhmaṇa*, elle est celle du dieu du soleil, Sūrya⁴. Le choix fait par Prasād permet de conférer à son héroïne un lignage divin des plus symboliques, contrairement aux autres héroïnes, dont la lignée fait par ailleurs moins débat. Chacune des héroïnes appartient donc à une lignée royale ou divine. Leur part de divinité diffère toutefois : Śraddhā descend directement de dieux, Pramīlā est née d'une partie de la Grande Śakti, et Savitri incarne totalement la Mère, figure inspirée par la Déesse.

2) La beauté

1 Le narrateur et les personnages la qualifient ainsi à plusieurs reprises, rappelant régulièrement son origine : « Dānava maid », *SM*, p. 107/ « *Daityanandinī* [fille de Daitya] », *MV*, p. 186, « I, the daughter of a Dānava », *SM*, p. 107/ « I am the daughter of a Dānav », *PKM*, p. 82/ « *Maiṃ hūn daityabālā* [je suis la fille de Daitya] », *MV*, p. 186, etc.

2 « The woman, my lord, was born from part of Goddess Mahāśakti and so is just as powerful as the Great Śakti. [Cette femme, seigneur, est née d'une partie de la déesse Mahāśakti et est donc aussi puissante que la Grande Śakti] », *SM*, p. 116. Śakti est l'un des noms de la Déesse lorsqu'elle représente l'énergie créatrice du monde. Le fait de la nommer Mahāśakti (Grande Śakti) confère une importance encore plus grande à l'héroïne.

3 Ce nom signifie en effet « celle qui vient du dieu Kāma ».

4 Si Prasād avait retenu cette naissance, l'autre nom de Śraddhā aurait été Sāvitrī...

Conformément aux textes épiques, les personnages associent à leur glorieuse naissance une incroyable beauté. L'épouse de Meghānada est en effet une magnifique jeune femme¹. Même ses adversaires reconnaissent sa splendeur : Hanumān affirme qu'elle éclipse toutes les femmes qu'il a vues, y compris Sītā². L'épithète « belle » la caractérise donc quasiment comme une formule³, écho de celles qui expriment la majesté et la bravoure des différents héros⁴. La splendeur de la jeune femme semble certes destinée à mettre en valeur Meghanāda, qui a su inspirer un grand amour à une compagne digne de lui⁵. Leur couple fait souvent l'objet d'hyperboles et de louanges⁶. Néanmoins cela n'éclipse en rien cette caractéristique épique de l'héroïne, que partagent les autres personnages du *corpus*. Śraddhā aussi se signale par ses attraits, mis en valeur par des comparaisons hyperboliques et par des exclamations⁷. Prasād accentue la beauté de son héroïne en comparant les parties de son anatomie à différents éléments naturels : son corps, façonné de miel et de pollen, ressemble à une liane, à un arbre, au parfum répandu par les brises des forêts⁸. Les membres qui émergent de ses vêtements rappellent l'éclair, lui-même comparé à une fleur rose⁹. Son visage évoque la lumière. Ses cheveux sont assimilés à des nuages s'approchant de la lune¹⁰. Son sourire enfin s'apparente au rayon de soleil qui tombe sur un bourgeon¹¹. Prasād a donc recours à des

-
- 1 « They stand dumbfounded, look, that gem of mankind, Rāghava, Saumitri, their friend Vibhīṣaṇa, and all of those warriors. Who in the world of men possesses such exquisite beauty ? [Regarde comme ils se tiennent abasourdis, Rāghava, ce joyau des hommes, Saumitri, leur ami Vibhīṣaṇa et tous les autres guerriers. Qui dans le monde des hommes possède une telle beauté exquise ?] », *SM*, p. 120.
- 2 « But never have I seen throughout the world such beauty and such sweetness as she has ! [Mais je n'ai jamais vu à travers le monde une telle beauté et une telle douceur !] », *SM*, p. 111.
- 3 « Pretty Pramīlā », *SM*, p. 107, 111, 113, 114, 225, 227, 229 etc. « the pretty one » p. 109, 111. « *Pramadā Pramīlā* », p. 186, 187, « *sundarī* », p. 191, 200, « *sundarī Pramīlā* », p. 193, 194, 328, 330.
- 4 Cf. le premier chapitre de cette partie sur les qualités des héros.
- 5 Hanumān s'exclame ainsi : « Praise the warrior Meghanāda, that such a brilliant streak of lightning should be forever/ bound by bonds of love to the body of a cloud like him ! [Loué soit le guerrier Meghanāda, qu'une telle traînée d'éclair soit pour toujours liée par les liens de l'amour à son corps de nuage !] », *SM*, p. 111.
- 6 « Pramīlā the finest among/ females and hero Meghanāda, the finest of the males ! [Pramīlā, la meilleure des femmes et le héros Meghanāda, le meilleur des hommes] », *SM*, p. 148.
- 7 Par exemple, « *Āh voh mukh paścim ke vyom bīc jab ghirte hon ghan śyām* [Ah ce visage, lumière des nuages noirs qui se sont épaissis à l'Ouest] », *Kmī*, p. 23. Mais de façon générale, la beauté de la jeune femme est toujours ramenée à la lumière : « Et quel sourire exquis sur ce visage !/ Tel un pur rayon de soleil matinal (...) Imprégnée de douceur et rayonnante de joie,/ enivrée mais pudique, elle ressemblait/ à la première lueur coquette de l'Aurore. », *Kmī*, trad. p. 55-56.
- 8 « *Kusum-vaibhav meṃ latā samān candrikā se liptā ghanśyām*. (...) / *Madhu-pavan-krīṛit jyon śīśu sāl, suśobhit ho saurabh-samyukt*. [Telle la liane dans la majesté de la fleur, noire comme le nuage, s'accroche au clair de lune (...)] Comme un arbre *sāl* encore dans l'enfance et orné joue avec le vent doux, qui le parfume] », *Kmī*, p. 23. Puis « *Kusum-kānan aṅcal meṃ mand-pavan prerit saurabh sākār/ Racit-parmāṇu-parāg-śarīr kharā ho, le madhu kā ādhār* [Magnifique parfum répandu par le vent fou sur le pan d'une forêt de fleurs, son corps se dressait, formé d'atomes de pollen, comme tirant son origine du miel] », *Kmī*, p. 24.
- 9 « *Nīl paridhān boc sukumār khul rahā mṛdul adhakhulā ang/ Khilā ho jyon bijalī kā phul meghvan bīc gulābī rang* [Au milieu de ce vêtement bleu, de tendres membres à moitié couverts émergeaient, comme la fleur rose de l'éclair fleurit au milieu de la forêt des nuages] », *Ibid*, p. 23.
- 10 « *Ghir rahe the ghungharāle bāl ans avalambit mukh ke pās/ Nīl ghanśāvāk-se sukumār sudhā bharne ko bidhu ke pās* [Des cheveux bouclés cascadaient autour de son visage, tombant sur les épaules, comme les petits des nuages bleus s'approchent de la lune pour la remplir de tendre nectar] », *Ibid*.
- 11 « *Aur, us mukh par voh muskyān ! Rakt kisalay par le viśrām -/ Aruṇ kī ek kiraṇ amlān adhik alsā ho abhīrām*. [Et sur ce visage, ce sourire ! Il procure le repos sur un pétale rouge – brillant rayon de l'aube très languide et

comparaisons traditionnelles, mais il les accumule afin de mettre en valeur la beauté de son héroïne. Il oscille entre la végétation luxuriante et l'élément céleste (nuage ou éclair), voire combine parfois les deux. La spatialisation du corps de Śraddhā dépasse la tradition épique et lui confère une dimension sacrée ou cosmique, confirmée par l'usage de deux épithètes : *ghansyām* (noir comme le nuage) et *abhirām* (beau). Ces adjectifs renvoient en effet à des dieux (ou à des *avatāras*) : *ghansyām* est l'un des noms de Kṛṣṇa ou de Rāma, particulièrement utilisés dans les textes dévotionnels hindis de Mīrā Bāī et de Sūr Dās ; *abhirām* rappelle le nom de Rāma. D'emblée, l'aspect de Śraddhā dénote sa nature supérieure. Il en va de même chez Aurobindo, qui décrit lui aussi Savitri comme la perfection faite femme en spatialisant son corps¹. Bien que les comparants qu'il emploie soient moins traditionnels, ils rappellent en partie ceux qu'utilise Prasād. Mais Savitri est liée au sacré de façon encore plus évidente que Śraddhā, puisque les espaces de l'au-delà transparaissent en elle, contrairement à l'héroïne de Prasād qui demeure mondaine. Le corps de Savitri évoque la forme *viśvarūpa*² de la Mère, dont cette dernière a gratifié Aswapati avant qu'elle n'accepte de s'incarner sur terre. Leurs beautés très particulières font ainsi de Śraddhā et de Savitri des héroïnes épiques extraordinaires, encore plus importantes que celles qui peuplent le *Rāmāyaṇa*, le *Mahābhārata* ou les textes épiques occidentaux.

3) Des épouses parfaites ?

Pourtant, les héroïnes se distinguent avant tout par leurs qualités de *satī* (l'épouse parfaite), conformément à la tradition. Pramīlā en adopte le comportement et fait figure de bien-aimée idéale. Sa chasteté et sa pudeur, caractéristiques typiques des *satīs*, apparaissent à plusieurs reprises dans le texte. Elles font même l'objet d'une épithète formulaire que Seely traduit par « chaste » et Gupta précisément par le mot « *satī* »³. En digne épouse, la jeune femme prie ardemment pour le salut de

magnifique] », *Ibid.*

- 1 « The body that held this greatness seemed almost/ An image made of heaven's transparent light. Its charm recalled things seen in vision's hours./ A golden bridge spanning a faery flood./ A moon-touched palm-tree single by a lake/ Companion of the wide and glimmering peace./ A murmur as of leaves in Paradise/ Moving when feet of the Immortals pass./ A fiery halo over sleeping hills./ A strange and starry head alone in Night. [Le corps qui contenait cette grandeur semblait presque une idole faite avec la lumière transparente du ciel. Son charme rappelait les choses vues pendant les moments de vision, un pont doré enjambant un flot féerique, un palmier effleuré par la lune, solitaire au bord d'un lac mais compagnon de la vaste paix qui luit doucement, un murmure venu des feuilles du Paradis qui bougent au passage des pieds immortels, un halo ardent qui s'étend sur les collines endormies, une tête étrange et étoilé qui se dresse seule dans la Nuit] », *S*, p. 358.
- 2 La forme *viśvarūpa* ou « forme du monde » désigne une forme prise par les dieux ou les *avatāras* : ils se substituent au monde, qui se révèle à travers leur corps.
- 3 « Chaste Pramīlā », *SM*, p. 106, 107, « the chaste wife » p. 109, « the chaste one » p. 111, 119. « *Pramīlā satī* », *MK*, p. 184, 186, 325 « *satī* », p. 191, 328. Cependant, parfois Seely traduit « the chaste one » alors que Gupta traduit « *sundarī* », et « pretty Pramīlā » alors que Gupta traduit « *Pramīlā satī* ». Les traductions ne s'équivalent pas toujours absolument, mais on en retrouve assez d'occurrences pour soutenir l'hypothèse de cette épithète de type

son époux, puis ne craint pas de monter sur le bûcher funéraire afin de l'accompagner dans la mort, marque ultime de la *satī*¹. Elle est par conséquent comparée à plusieurs reprises à Ratī, la bien-aimée de Kāma (le dieu de l'amour), l'une des figures féminines les plus dévouées de la mythologie hindoue². Au moment où elle s'immole sur le bûcher de son mari, le narrateur évoque l'amour inconditionnel de Ratī, qui accompagne son époux désincarné à travers le monde³. Les vertus maritales de Pramīlā ne se limitent cependant pas à son dévouement. Comme toute bien-aimée idéale de la littérature indienne, elle ressent un amour profond pour Meghanāda. Elle ne peut supporter d'être séparée de lui et subit les affres de la séparation (*viraha*)⁴. Au début du troisième chant, elle présente en effet tous les signes traditionnels du *viraha* : elle pleure, fait les cent pas dans le jardin, malade d'amour, monte sur le toit pour regarder Laṅkā et se plaint de sa souffrance à sa confidente. Elle se compare à un tournesol fané et proclame que la vie n'a plus de sens. Autour d'elle, l'environnement reproduit ses émotions. Par conséquent, l'auteur la compare à plusieurs reprises à Rādhā, la bien-aimée de Kṛṣṇa, une autre figure d'amante modèle, qui souffre elle aussi de la séparation⁵. Mais contrairement aux héroïnes traditionnelles, Pramīlā agit et ne se contente pas

homérique.

- 1 Le fait d'accompagner son époux dans la mort s'appelle précisément *satī*. Cette pratique doit son nom à la première épouse de Śiva, Satī, dont Pārvaṭī est une réincarnation, et qui incarne l'épouse vertueuse par excellence. Les textes anciens racontent que Satī, la fille de l'être primordial Dakṣa, épouse Śiva sans l'accord de son père. Pour se venger, Dakṣa organise un grand sacrifice dont il exclut Śiva. Afin de laver l'affront fait à son époux, Satī se jette dans le feu sacrificiel. Comme l'explique Ysé Tardan-Masquelier dans *L'Hindouisme*, la *satī*, nouvelle incarnation de l'épouse modèle de Śiva, est divinisée dès le moment où elle pose le pied sur le bûcher. On lui voue ensuite un culte. La vision de la veuve qui se brûle est donc une grâce, au même titre que celle d'un saint ou d'un dieu.
- 2 En tentant de percer le cœur du dieu Śiva en pleine austérité pour restaurer l'ordre dans le monde, le dieu Kāma est détruit par sa flamme. Selon le *Kumārasambhava* de Kālidāsa, Ratī tente alors de s'immoler mais en est empêchée par une voix céleste. Elle n'a alors de cesse de parvenir à faire ressusciter son époux. Le dieu Śiva accède à sa demande. Afin de protéger Kāma revenu à la vie dans le foyer d'un démon, elle y devient une fille de cuisine. Selon d'autres versions, elle demeure fidèle à l'esprit de son époux, alors que celui-ci n'a plus de corps.
- 3 « Sat pretty Pramīlā beside the body – as Ratī in/ the mortal world accompanies disembodied Kāma [la belle Pramīlā se tenait assise près du corps, comme Ratī accompagne Kāma désincarné dans le monde mortel] », *SM*, p. 225. Les autres traductions confirment cette comparaison : *PKM*, p. 292, *MV* p. 325. Dutt la compare aussi à Ratī lorsqu'elle voit son époux pour la dernière fois : « As when the champion Kusumeṣu, on Indra's orders, left his Ratī (...) his pure wife Pramīlā, the epitome of Ratī. (...) As Ratī once lamented, so too, presently, did youthful Pramīlā. [Comme quand le champion Kusumeṣu quitta sa Ratī sur les ordres d'Indra (...) sa pure femme Pramīlā, l'incarnation de Ratī. (...) Comme Ratī autrefois se lamenta, la jeune Pramīlā pleura aussi à ce moment.] », *SM*, p. 153. Les autres traductions confirment ces comparaisons : *PKM*, p. 163-164, *MV* p. 241.
- 4 Le *viraha*, ou nostalgie amoureuse, est un *topos* de la poésie amoureuse et dévotionnelle indienne. La femme qui la ressent se consume du manque de l'être chéri, et dépérit comme une fleur fanée. Le seul remède pour elle consiste en la réunion avec le bien-aimé. À ce sujet, voir les travaux de Charlotte Vaudeville : VAUDEVILLE Charlotte, « La Conception de l'amour divin chez Muhammad Jayāsī : virah et 'ishq », *Journal Asiatique*, 1962, tome CCL, p. 351-367.
- 5 « The moon-faced one, eyes filled with tears, paced constantly about/ the flower garden, just like the maid of Vraja, ah me, when she, in Vraja's flower groves, failed to find her Kṛṣṇa [La belle au visage de lune, les yeux emplis de larmes, marchait continuellement dans le jardin fleuri, comme la jeune fille du pays *vraja* arpente les bosquets fleuris mais ne réussit pas à trouver son Kṛṣṇa]. », *SM*, p. 106. Les autres traductions confirment cette comparaison : *PKM*, p. 79, *MV* p. 184. Vraja est l'un des noms de la région où vivent Rādhā et Kṛṣṇa. Dutt évoque aussi les Gopis (vachères et amantes de Kṛṣṇa) dont Rādhā fait partie lorsque les époux se réveillent de leur nuit : « that woman rose in a hurry – as do those cow herdsman's wives at the flute's lush sounds ! [cette femme se leva soudainement – comme le font les Gopis en entendant le son luxuriant de la flûte] » *SM*, p. 148. La flûte symbolise Kṛṣṇa. Les autres traductions confirment cette comparaison : *PKM*, p. 155, *MV* p. 236.

de se morfondre. Afin de retrouver son époux, elle affronte l'armée de Rāma. Les caractéristiques de la *satī* sont ainsi tellement poussées à leur paroxysme que Dutt dépasse le modèle originel.

Tout comme Pramīlā, Śraddhā fait figure d'épouse idéale. Chaste et sage, elle converse directement avec Lajjā, la modestie personnifiée¹. Plus magnanime que Sītā, elle pardonne à celui qui l'a pourtant trahie à plusieurs reprises. Elle se laisse fléchir après que Manu a massacré son animal domestique. Par la suite, alors que son mari l'a abandonnée depuis longtemps, son âme lui reste attachée. Comme une voyante, elle rêve de ce qu'il est devenu, et perçoit le danger dans lequel il se trouve. Elle vole alors à son secours toutes affaires cessantes, le sauvant d'une fin certaine. Son grand amour pour un homme qui ne s'en est pas vraiment montré digne lui vaut d'être associée à Ratī, comme Pramīlā. Prasād donne toutefois un sens littéral aux comparaisons de Dutt, inspirées par la tradition : sous sa plume, Śraddhā devient la fille de la déesse. Comme sa mère, comme l'épouse de Meghanāda et comme la plupart des amantes de la tradition indienne, elle ressent donc les affres du *viraha* malgré le temps qui s'est écoulé depuis le départ de Manu : elle souffre, pleure et se lamente. Prasād accentue la douleur de la séparation en lui consacrant plusieurs pages, contrairement à Dutt. Il décrit longuement les insomnies de Śraddhā et emploie une multitude de comparaisons afin de montrer qu'elle est comme dépossédée d'elle-même. Crépuscule sans astres, lac aux fleurs fanées, désert sans sauterelles : toutes les analogies la définissent par le manque². Ses qualités naturelles – l'affection, le rire – l'ont par conséquent quittée. La solitude de Śraddhā lui confère pourtant une certaine autonomie, et fait en outre écho à celle que ressent Manu à plusieurs moments du récit (au début du poème puis au terme de son errance). Śraddhā s'englobe dans la tristesse et la nostalgie que ressentent tous les êtres humains³. Le *viraha*, malgré ses connotations traditionnelles, devient donc une image du sentiment de solitude universellement ressenti par l'homme.

Contrairement à Śraddhā et à Pramīlā, Savitri ne rassemble pas toutes les caractéristiques de la *satī* – le personnage mythique dont elle s'inspire représente pourtant une figure d'épouse idéale particulièrement chérie dans la tradition indienne. L'héroïne aurobindienne conserve seulement une

1 *Lajjā* renvoie en hindi et en sanskrit à la honte, à la pudeur, à la modestie. Prasād personifie cette notion et l'associe à Ratī, la volupté, la mère de Śraddhā et la compagne de Kāma. Dans ce contexte, elle renvoie à la chasteté, qualité principale de la *satī*, avec laquelle Śraddhā s'entretient.

2 « *Voh sandhyā thī – ravi, śaśi, tārā – ye sab koī nahīn jahān !/ Jahān tāmaras indīvar yā sit śatadal haiṃ murjhāye/ Apne nālon par, voh sarasī Śraddhā thī, na madhup āye/ (...)* Ek maun vednā vijan kī, jhillī kī jhankār nahīn. [Elle était le crépuscule vide de tout soleil, de toute lune, de toute étoile, Śraddhā était un lac dont les lotus dorés, bleus et blancs, oscillent, fanés, sur leurs tiges et qu'aucune abeille ne vient visiter. (...) Elle était le silence et la souffrance d'une solitude où on n'entend pas la stridulation du criquet] », *Kmī*, p. 71.

3 Śraddhā n'évoque pas son passé ou ses sentiments au début de sa plainte, mais s'inscrit dans une universalité de la tristesse et de l'instabilité : « *Jīvan meṃ sukh adhik yā ki dukh, Mandākini kuch bolegī ? (...)* Kintu sakal aṇu pal meṃ ghul kar vyāpak nīl-śūnyatā-sā/ Jagatī kā āvaraṇ vednā kā dhūmil-ṣaṭ bunte haiṃ. [Gange sacré, dis-moi, dans la vie y a-t-il plus de bonheur ou plus de malheur ? (...) Mais les atomes se dissolvant entièrement dans l'instant, comme un vaste vide bleu, tissent la couverture du monde, l'étoffe brumeuse de la tristesse] », *Kmī*, p. 72.

partie de cette identité. Elle s'obstine à épouser Satyavan, alors qu'elle connaît son sort futur¹. Elle refuse de le laisser mourir et le suit dans la mort. Elle ne demande rien pour elle au dieu terrible mais formule des vœux afin que la famille de son époux et que lui-même atteignent le bonheur. Le destin messianique de l'héroïne nuance cependant sa condition d'épouse idéale : ses actions s'expliquent par la mission qu'elle doit accomplir sur terre, pas par sa qualité de *satī*, contrairement à l'héroïne originelle². Elle ne se sacrifiera donc pas sur le bûcher de son époux, à l'opposé de Pramīlā³. Son destin ne lui épargne toutefois pas les affres de l'angoisse, puisque Savitri aime purement et sincèrement son époux. Pleine d'angoisse et de chagrin, elle souffre de solitude, comme Śraddhā et Pramīlā⁴. Contrairement à ces dernières et au *topos* de l'amante éplorée (la *virahinī*), elle ne peut néanmoins s'épancher, si bien que son isolement s'explique par la connaissance du destin de son bien-aimé plutôt que par son absence. Aurobindo dépeint une sorte de *viraha* par anticipation, assez différent de celui qu'éprouvent Śraddhā et Pramīlā. Aurobindo se rattache à la tradition, tout en prenant une certaine liberté à son égard. Il transforme de cette façon la figure d'épouse idéale en héroïne à part entière.

4) *La mise en distance des caractéristiques épiques dans La Légende des siècles*

Contrairement aux auteurs indiens, Hugo, lui, ne renoue pas vraiment avec les traits caractéristiques des héroïnes épiques. Dans *La Légende des siècles*, très peu de figures féminines descendent d'une noble lignée : seules Cassandre, Matha dans les poèmes liés à Ratbert, et la marquise Mahaud dans *Éviradnus* peuvent se targuer d'une origine illustre. Mais la naissance de la

1 Satyavan doit mourir un an plus tard, ce qui signifie que Savitri deviendra veuve et qu'elle devra aussi mourir ou renoncer totalement au monde, conformément au sort des veuves.

2 Narad explique donc à Aswapati : « In vain thou mournst that Satyavan must die;/ His death is a beginning of greater life,/ Death is the spirit's opportunity./ A vast intention has brought two souls close/ And love and death conspire towards one great end./ For out of danger and pain heaven-bliss shall come,/ Time's unforeseen event, God's secret plan. [En vain te lamentes-tu sur le fait que Satyavan doive mourir ; sa mort est le début d'une vie supérieure, la Mort est l'esprit de l'opportunité. Une vaste intention a rapproché deux âmes, l'amour et la mort conspirent à une fin élevée. Car du danger et de la peine naîtront la béatitude céleste, l'événement imprévu du Temps, le plan secret de Dieu.] », *S*, 459.

3 Savitri angoissée par son avenir sans son bien-aimé repousse immédiatement cette pensée : « She knew she must not clutch that happiness/ To die with him and follow, seizing his robe/ Across our other countries, travellers glad/ Into the sweet or terrible Beyond./ For those sad parents still would need her here/ To help the empty remnant of their day. [Elle savait qu'elle ne devrait pas embrasser la joie de mourir avec lui et de le suivre, en saisissant sa robe, à travers nos autres pays, heureux voyageurs, dans le doux et terrible Au-Delà car ces tristes parents auraient toujours besoin d'elle pour soulager le reste vide de leurs jours] », *S*, p. 472. Aurobindo ne condamne cependant pas l'acte de *satī* qu'il présente au contraire comme une joie.

4 « The rich and happy secrecy that once/ Enshrined her as if in a silver bower/ Apart in a bright nest of thoughts and dreams/ Made room for tragic hours of solitude/ And lonely grief that none could share or know [La discrétion riche et joyeuse qui l'ençassait autrefois comme dans un berceau de verdure argentée, qui la maintenait à l'écart dans un nid brillant de pensées et de rêves, céda la place à des heures tragiques de solitude et à une douleur solitaire que nul ne pouvait partager ou connaître] », *S*, p. 470.

première est ternie par l'esclavage auquel on l'a soumise¹, la deuxième fait horreur par son comportement capricieux, cruel, lascif, et la troisième n'a rien d'une figure héroïque forte, malgré ses responsabilités². De la même façon, peu de femmes se distinguent par une beauté éclatante : hormis Matha et Mahaud, seule la mère du *Régiment du Baron Madruce* est qualifiée de « charmante »³ – encore ce charme semble-t-il bien insignifiant comparé à celui de Pramīlā, Śraddhā et Savitri.

Quelques femmes partagent cependant les mêmes qualités archétypales que les héroïnes épiques : comme l'Ève de Milton ou Nausicaa, les vierges (Mahaud, les nonnes massacrées par les rois bandits dans *Le Jour des rois*, la sœur de charité qui soigne l'oncle de Victor Hugo) se distinguent par leur pureté et leur candeur⁴. Certaines de ces jeunes filles et la plupart des mères sont dévouées, aimantes, compatissantes (la mère et les nonnes qui interviennent dans *L'Aigle du casque*, Jeannie, la sœur de charité), voire patriotes (la mère du *Régiment du Baron Madruce* qui recommande à son fils de mourir pour sa patrie), à l'instar d'Andromaque et de Pénélope. Cependant, contrairement aux auteurs indiens, Hugo intègre également des figures féminines anti-héroïques : il mentionne la cruauté de Lesbie dans *Au lion d'Androclès*, l'insensibilité de Matha à laquelle s'ajoute une lascivité coupable qui rappelle l'impudeur de Messaline. Même à l'époque moderne, la mère de *Question sociale*, fait horreur, quoique l'auteur rende la société coupable de son destin⁵. De même, la marâtre de *Petit Paul* choque par son attitude envers l'enfant. Hugo se détache ainsi du modèle de l'héroïne épique, comme c'était déjà le cas pour ses héros. Il se contente de qualités archétypales qu'on ne rencontre pas uniquement dans l'épopée.

1 Hugo énumère ses fonctions : « Elle est princesse, elle est pythie, elle est prêtresse./ Elle est esclave. », *Cassandre*, LS, p. 68. L'enjambement met l'accent sur son statut d'esclave, au détriment du reste.

2 « Mais la douce Mahaud, dans ces temps de malheur./ Tient trop le sceptre, hélas ! comme on tient une fleur ;/ Elle est gaie, étourdie, imprudente et peureuse. », *Éviradnus*, LS, p. 239.

3 « La plus belle, Matha, sœur du prince de Cumes./ Est blonde ; et, l'éventant d'un éventail de plumes./ Sa naine, par moments, lui découvre les seins ;/ Couchée et comme lasse au milieu des coussins./ Elle enivre le roi d'attitudes lascives », *Les Conseillers probes et libres*, LS, p. 305. « Dame, elle a la couronne, et, femme, elle a la grâce ;/ Une reine n'est pas reine sans la beauté. », *Éviradnus*, LS, p. 238. « La mère était charmante ; elle semblait encore./ Comme l'enfant, sortie à peine de l'aurore. », *Le Régiment du Baron Madruce*, LS, p. 465.

4 « Ces anges où Marie est lisible, où l'Ave/ Est écrit, mot divin, sur des pages fidèles./ Vierges pures ayant la Vierge sainte en elles », *Le Jour des rois*, LS, p. 160. « la pauvre belle aux purs et chastes jours. », *Éviradnus*, LS, p. 239. L'idée de pureté de la sœur de charité est donnée par sa pâleur et le fait qu'elle ne songe pas que son sein est nu.

5 « Sorte de rose infâme ignorant sa chenille./ Elle-même jadis avait été cela./ Maintenant, Margoton changée en Paméla./ Elle offrait aux passants des faveurs mal venues./ Chantantes ; elles étaient toutes deux demi-nues./ L'une pour les affronts, l'autre pour les douleurs ;/ La mère, gaie, avait au front d'horribles fleurs », *Question sociale*, LS, p. 710-711. Hugo utilise lexique de l'infamie, qui provoque un rejet de la mère, d'autant plus qu'elle ignore son enfant.

B) Des héroïnes guerrières

1) Des guerrières paradoxales

Hugo ne représente donc pas de guerrières, contrairement à Dutt et à Aurobindo, qui dépeignent tous deux Pramīlā et Savitri comme des combattantes. Lorsque l'épouse de Meghanāda tarde à voir revenir son mari, elle agit et gagne Laṅkā, à rebours des héroïnes traditionnelles se morfondant dans l'attente. Cette capacité d'action la distingue de Sītā, qui s'évanouit au moment de son enlèvement et passe ensuite son temps à se lamenter dans le bois d'*aśoka* – même si elle a eu l'intelligence de semer ses bijoux lors de son rapt afin de tracer une piste pour son époux. Pramīlā, rompt la passivité habituelle des héroïnes et se métamorphose en guerrière : sa colère la force à abandonner la circonspection liée à sa condition d'épouse¹. Elle revêt un armement dont elle se dépouillera cependant dès son arrivée dans les quartiers de son époux, retrouvant son identité de *satī*. La description oscille entre l'éloge de ses charmes selon les *topoi* indiens du *rasa* amoureux (la poitrine haute et ferme, les hanches larges, les bras ornés de bracelets, la cuisse ronde) et le lexique de l'armement, ce qui crée une sorte de paradoxe. Dutt compare en effet ses sourcils ornés de khôl au croissant qui pare le front de la Déesse sous sa forme terrible, Bhairavī ; ses seins bien formés sont couverts d'une armure, de même que sa taille ; sur sa cuisse semblable au bananier (comparaison traditionnelle) repose un sabre ; le bras qui tient sa lance scintille sous le poids des bracelets². Pramīlā apparaît comme une femme callipyge quand elle harangue ses troupes et les exhorte à triompher ou à mourir, conjuguant l'activité guerrière typique des hommes avec les charmes féminins³. Elle associe ainsi la beauté d'une amante idéale aux caractéristiques d'une combattante, les attributs de la *satī* acceptable socialement et ceux de l'amazone.

1 « Spirited Pramīlā dressed, overcoming with anger her shyness and fear. », *SM*, p. 108. Le fait qu'elle se dépouille des sentiments liés à sa condition d'épouse est encore plus clair dans la traduction hindie de Gupta : « *Tejāsvinī pramadā Pramīlā saṅgī roṣ se/ Lajjā-bhay chor*. [La belle et ardente Pramīlā se vêtit, abandonnant toute pudeur et toute peur à cause de sa furie] », *MV*, p. 187.

2 « Her eyebrows drawn with black kohl were like the eye-pleasing/ crescent moon upon Bhairavī's forehead. That bright-/ eyed one covered her high breasts with armor and strapped a gold, jewel-studded cummerbund artfully round her waist. Down/ her back beside her quiver hung a shield, dazzling to the eyes/ like the orb of the sun. Along her thigh (ah, round like a banana tree, light of the forest !) flashed a well-honed/ saber in its golden casing. Her hand grasped a long lance,/ and many bangles sparkled on her arms. [Ses sourcils soulignés par du khôl noir étaient comme le croissant de lune, plaisant à voir, sur le front de Bhairavī. La belle aux yeux brillants avait couvert sa poitrine haute et ferme d'une armure et avait habilement ceint sa taille d'une large ceinture d'or incrustée de joyaux. En bas de son dos pendait, en plus de son carquois, un bouclier éblouissant pour l'œil comme l'orbe du soleil. Le long de sa cuisse (si ronde, comme un bananier, lumière de la forêt !) brillait un sabre bien aiguisé dans son fourreau doré. Sa main serrait une longue lance, et de nombreux bracelets étincelaient sur ses bras.] », *SM*, p. 108-109.

3 « This callipygous woman called out to her retinue [cette femme callipyge héla sa suite] », *SM*, p. 109. Radice parle d'une « elephant-buttocked Pramīlā [Pramīlā au fessier éléphantin] », *PKM*, p. 85, et Gupta la qualifie plus poétiquement de « *nitambinī* [aux larges hanches ou aux large fessier] », *MV*, p. 188.

Dutt poursuit ainsi une évolution entamée par Le Tasse, qui a transformé la guerrière en objet de désir. L'auteur du *Poème de la Mort de Meghanāda* s'inspire clairement de Clorinde et des réactions de Tancredi à son égard. Tous les personnages ressentent néanmoins une admiration unanime devant l'épouse de Meghanāda, alors que seul le chevalier de Hauteville, victime d'un aveuglement amoureux, loue la beauté de Clorinde. Lorsque le singe Hanumān s'apprête à attaquer la troupe d'amazones, les charmes de la jeune femme l'arrêtent – comme Tancredi paralysé par la beauté de sa bien-aimée – non la crainte. Les interlocuteurs de Pramīlā se concentrent la plupart du temps sur sa grâce et sur ses vertus d'épouse, tandis qu'ils retiennent plutôt la valeur guerrière de Clorinde et de Camille.

Rāma se montre plus ambigu : il loue la beauté, la dévotion maritale de l'héroïne en même temps que ses vertus combattantes et demande à être dispensé de lutter, comme s'il avait peur¹. Or, un peu plus tôt, Pramīlā a elle-même refusé le combat, laissant cette tâche à son époux. Elle demeure ainsi d'elle-même à sa place de femme², si bien que Rāma ne devrait pas avoir à s'excuser. Il le fait sans doute afin de convaincre le lecteur du caractère guerrier et terrible de Pramīlā. Ce dernier reste de fait purement virtuel, puisque la jeune femme ne mène aucune bataille, malgré l'effet d'attente créé au moment de son départ. L'impossibilité du combat contredit sa nature d'amazone et confère un effet déceptif au récit. Elle mourra certes à la fin du poème, comme Camille et Clorinde. Mais le décès de cette épouse dévouée diffère fortement de la mort violente subie par les guerrières occidentales tombées au combat – même si elle semble tout aussi choquante pour des Occidentaux. Dutt semble créer une situation artificielle, pris dans une sorte de conflit entre l'identité maritale de Pramīlā et son identité guerrière. L'absence de lutte la rapproche cependant de Meghanāda, rendu impuissant par son sort tragique, bien qu'il soit capable d'assommer son adversaire, objets du culte, contrairement à son époux. On ne peut donc pas nécessairement attribuer l'inconsistance de l'identité guerrière de Pramīlā à une contradiction entre la respectabilité de la bonne épouse et sa dimension combattante.

Dutt résout en partie ce conflit en transférant les qualités guerrières de son héroïne à son

1 « Tell her, gentlewoman, I profusely/ praise her wife's devotion, her strength and valor – I beg from/ her to be excused without a battle. (...) Hail pretty Pramīlā ! [Dis-lui, noble femme, que je loue abondamment sa dévotion d'épouse, sa force et sa valeur – je la supplie de m'estimer vaincu sans combat. (...) Salut à toi, belle Pramīlā !] », *SM*, p. 114. La traduction hindie de Gupta est encore plus éloquente : « *Dekh pati-bhakti, śakti, śūratā maim unkī/ Yuddh ke binā hī hār māntā hūn unse ! (...)* Dhanya sundarī Pramīlā ! [Je révère sa dévotion à son époux, sa puissance, sa bravoure. Qu'elle accepte de me vaincre sans combat (...) Bénie soit la belle Pramīlā !] », *MV*, p. 194. Les termes *śakti* (puissance), *śūratā* (valeur, qualité du *śūr*, le héros) la rattachent clairement au contexte guerrier d'autant plus que le verbe *hār* (vaincre) les appuie. Les mots *bhakti* (dévotion), *śakti* (puissance fondamentale et créatrice) orientent également l'héroïne vers la dimension religieuse, mais aussi du côté de la féminité, tout comme le nom *sundarī* (beauté).

2 « My husband, lion of Indras among warriors, is world-/ victor by the might of his own arms. What need have I to/ battle with his adversary ? We are all mere women, maids among this clan. [Mon époux, lion des Indras parmi les guerriers est le vainqueur du monde par la puissance de ses bras. Quel besoin ai-je de me battre avec son adversaire ? Nous sommes toutes de simples femmes ou de simples jeunes filles au sein de ce clan] », *SM*, p. 112.

double caricatural, Nṛmuṇḍamālīnī, sa suivante et son *alter ego* qui l'envoie en ambassade auprès de Rāma. Plusieurs de ses caractéristiques physiques rappellent l'épouse de Meghanāda : elle porte des bracelets à ses pieds, une ceinture ornementale à la taille, une lance à la main. Voluptueuse, elle se caractérise par une poitrine haute et des hanches rondes, mélangeant, à l'instar de Pramīlā la féminité avec l'armement guerrier¹. Sa voix ressemble à celle des chanteuses célestes, les *rāgīnis*, et rappelle la voix douce de sa princesse². Mais Nṛmuṇḍamālīnī a par ailleurs tous les attributs de la virago³. Elle se distingue par son mauvais caractère et sa furie, comme le montrent les nombreux épithètes employés par Dutt pour la caractériser⁴ : elle constitue de ce fait une version exagérée de sa maîtresse en colère. Elle accomplit aussi des exploits (seller une centaine de chevaux) que l'épouse de Meghanāda ne réalise pas, et se montre bien plus provocatrice que la conciliante Pramīlā. La langue acérée, elle insulte Hanumān et raille les *rākṣasas* qui tentent de l'intercepter à l'entrée de la ville. Bien qu'elle se montre très respectueuse envers Rāma, elle déforme les propos pacifiques de Pramīlā en un véritable défi guerrier, puisqu'elle le somme de laisser passer sa troupe ou de la combattre – toutefois elle insiste surtout pour batailler. Elle lui laisse le choix des armes, mais affirme, étonnamment pour une femme, qu'elle préfère la lutte à mains nues⁵. Nṛmuṇḍamālīnī n'étant pas l'héroïne, elle peut assumer une dimension terrible et masculine. Dutt transfère à la suivante les qualités guerrières de sa maîtresse. Ce faisant, il crée néanmoins un personnage

-
- 1 « Anklets chimed from her feet/ as did the ornamental waistband round her midriff. An/ awesome lance in hand, she with hips well endowed strode forward/ dominating everyone with piercing dartlike glances. (...) A gemmed necklace flashed from/ the cleavage between her shapely breasts. [Des anneaux de cheville carillonnaient à ses pieds, de même que la ceinture ornementale qui entourait sa taille. Une formidable lance à la main, elle avançait à grands pas, les hanches généreuses, subjuguant tout le monde de ses regards perçants semblables à des flèches. (...) Un collier de bijoux brillait dans le décolleté dessiné par ses seins bien formés] », *SM*, p. 112. La traduction de Seely reprend même la comparaison à l'éléphante, privilégiée par Radice pour qualifier le fessier de Pramīlā : « With a young cow elephant's saunter, that voluptuous one proceeded, casting light in all directions [Avec le pas nonchalant d'un jeune éléphanteau, la voluptueuse belle avançait, diffusant de la lumière de tous côtés] », *Ibid.* Les autres traductions confirment ces comparaisons, *PKM*, p. 90, *MV*, p. 192.
- 2 « That woman spoke (as if the *rāgīnis*, all thirty-six, had blended into song !) [cette femme parla, comme si les trente-six *rāgīnis* s'étaient fondues dans leurs chansons !] », *SM*, p. 113. La voix de Pramīlā est comparée au son d'une *vīṇā* et subit donc la même assimilation à un instrument de musique : « the chaste one answered – aha, that message sounded to the ear of Hanumān like the strains played on a *vīṇā* thick with honey ! [la chaste épouse répondit – ah ! Ce message résonna à l'oreille d'Hanumān comme les accords joués sur une *vīṇā* enduite de miel] », *SM*, p. 111. Les autres traductions confirment cette comparaison, *PKM*, p. 92 et 89, *MV*, p. 193 et 191.
- 3 Nous utilisons ce mot dans un sens négatif et moderne. Dans la Rome antique, la virago est plutôt positive puisqu'elle a les mêmes qualités que les hommes.
- 4 « A most wrathful, most hot-tempered woman », *SM*, p. 108, répété p. 110, « that irascible woman », p. 112, « the wrathful, hot tempered Nṛmuṇḍamālīnī », p. 115, ou « hot-tempered Nṛmuṇḍamālīnī », p. 118. La traduction de Radice substitue souvent la fierté à la colère : « haughty embodiment of wrath », *PKM*, p. 83, « the haughty Nṛmuṇḍamālīnī (...) howling with anger », p. 87, « proud Nṛmuṇḍamālīnī », p. 95, « enraged Nṛmuṇḍamālīnī », p. 101. Gupta confirme Seely : il la dit « *ugracandā* [femme passionnée et en colère] » *MV*, p. 187 et 195, ou « *ugracandārūpiṇī* [qui a l'apparence d'une femme passionnée et en colère] », p. 189.
- 5 « A Rākṣasa's wife/ now begs battle ; battle her, O Indra among warriors ! (...) Take up bow and arrow, if you/ choose, best of men, sword and shield, or mace – and always we are/ anxious for barehanded combat ! [Une épouse de Rākṣasa implore à présent la bataille, combats-la, ô Indra des guerriers ! (...) Prends l'arc et les flèches si tu le choisis, meilleur des hommes, l'épée et le bouclier ou la massue – et nous sommes toujours impatientes de lutter à mains nues] », *SM*, p. 114.

paradoxal, qui oscille entre la beauté, le charme, et une agressivité aussi grossière que caricaturale. Sa violence contraste avec la douceur et les bonnes manières de Vāsantī, la confidente de Pramīlā. L'auteur réintroduit de cette façon la dimension transgressive liée aux guerrières, mais l'attribue à un personnage secondaire, ce qui lui permet de préserver son héroïne tout en confirmant le motif de sa fougue guerrière.

Il suggère en effet l'idée de la valeur combattante de Pramīlā grâce à son entourage. Nṛmuṇḍamālinī ne représente pas seulement l'héroïne, elle symbolise aussi la communauté d'amazones qui l'entoure et la soutient, conformément aux liens qui existent entre le héros épique, l'*alter ego* et leur groupe¹. Alors que les épouses traditionnelles vaquent à leurs activités accompagnées d'autres femmes semblables à elles – ce type de personnages est représenté par la confidente Vāsantī quand Pramīlā souffre du *viraha* – l'épouse de Meghanāda évolue plus souvent avec une troupe d'amazones redoutables, qui inspirent le respect et la crainte. Lorsqu'elles quittent le palais où Pramīlā réside, elles provoquent tous les signes traditionnels d'une sortie militaire masculine. D'abord résonne le son des battements de tambour, des boucliers brandis, du cliquètement des épées, des éléphants et des chevaux piaffant dans leurs stalles. À plusieurs reprises, la ville tremble, l'océan gronde, tout frémit, des épais nuages de fumée s'élèvent, si bien que le progrès de la troupe est comparé à un feu de forêt, une analogie très présente dans le *Rāmāyaṇa*². Les armées d'hommes réagissent donc comme s'ils se trouvaient en présence d'un corps d'élite extrêmement dangereux. Hanumān les provoque. Vibhīṣaṇa explique que nul ne pourrait vaincre cette troupe et loue leur courage³. Les citoyens de Laṅkā, croyant voir arriver les ennemis, les accueillent sur le pied de guerre puis les font entrer en les célébrant, comme des guerriers, par des cris de victoire, des pluies de fleurs et des louanges. Le motif traditionnel des *sakhi* (compagnes) évolue considérablement sous la plume de Dutt. La compagnie d'amazones qui entoure Pramīlā rappelle la troupe qui suit Camille dans ses déplacements mais aussi le groupe de femmes formé autour de la Pramīlā du *Mahābhārata*, comme Dutt le revendique dans une comparaison où il rappelle l'histoire dont est tirée sa protagoniste⁴. Cependant, contrairement à ces

1 Seely qualifie les compagnes de l'héroïne de « Nṛmuṇḍamālinīs » à la fin du récit, *SM*, p. 224. Radice choisit de parler de Nṛmuṇḍamālinī au singulier (*PKM*, p. 290), mais la traduction de Gupta, qui fait référence aux guerrières au singulier, montre que la suivante les symbolise toutes, puisqu'elle les conduit dans leur deuil : « *Niklī suvīrāṅganā (kinkarī Pramīlā kī) (...) Vigalitakeśinī, Nṛmuṇḍamālinī, ahā !* [La femme aux membres héroïques (la suivante de Pramīlā) sortit (...) ah ! l'échevelée Nṛmuṇḍamālinī] » *MV*, p. 324.

2 « As the progress of a forest fire most difficult to check when accompanied by its friend, the wind, just so that chaste one headed toward her spouse, unchecked. [Comme le progrès d'un feu de forêt que l'on retient très difficilement lorsque son ami le vent l'accompagne, la chaste épouse se dirigea vers le lieu où restait son époux, sans rencontrer d'opposition] », *SM*, p. 110. Les autres traductions confirment cette comparaison, *PKM*, p. 86, *MV*, p. 189.

3 « I know not who could wage/ a winning war with such a host of women, truly bold [Je ne connais personne qui pourrait mener une guerre triomphante contre une telle armée de femmes, vraiment braves !] », *SM*, p. 114.

4 « As when the great-foe harassing charioteer Pārtha/ following that sacrificial stallion wandered to their/ queendom, those warrior-women dressed for battle eagerly [Comme le grand aurore Pārtha qui toumente l'ennemi erra jusqu'à

personnages, l'épouse de Meghanāda peut aller et venir entre le groupe dont elle est originaire et sa belle-famille, ce qui lui évite de sortir de la société. Cette transition d'une identité à l'autre est rendue possible par son identification avec la déesse Durgā, particulièrement vénérée au Bengale¹.

En effet, cette dernière, représentée dans le récit sous les traits de Pārvatī, l'épouse de Śiva, ou Caṇḍī, une autre de ses formes, passe de l'épouse dévouée à la guerrière sans difficultés. Dutt accorde donc à son héroïne, issue d'une partie de la divinité, une souplesse sociale identique, même s'il privilégie son aspect guerrier dans ses comparaisons. Il rapproche en effet Pramīlā de la Déesse à de nombreuses occasions. Ses sourcils ornés de khôl évoquent le croissant de lune sur le front de Bhairavī (autre nom de Durgā). La femme de Meghanāda rappelle également Durgā lorsqu'elle affronte les démons². Plus tard, Dutt réitère cette comparaison³. Meghanāda lui-même reconnaît cette identité puisqu'il appelle son épouse Cāmuṇḍā, un autre nom de la Déesse⁴. Dutt établit enfin une analogie entre les arrangements pour le bûcher funéraire des époux et la *Durgā Pūjā*, fête principalement célébrée au Bengale en l'honneur de la divinité, ce qui complète l'assimilation de l'héroïne à la déesse⁵. Dutt donne par conséquent au double de son héroïne, Nṛmuṇḍamālīnī, l'un des noms de Durgā et la rapproche à plusieurs reprises de Kālī ou de Bhīmā, deux formes terribles de la Déesse⁶. Il montre que tout ce qui touche à Pramīlā mérite cette identification, ce qui la renforce. Comme Durgā, l'épouse de Meghanāda oscille entre plusieurs identités. Comparée de façon

leur royaume en suivant l'étalon sacrificiel, ces guerrières s'équipèrent pour le combat avec empressement] », *SM*, p. 108. La comparaison fait référence au moment où Arjuna (Pārtha) accompagne le cheval du sacrifice. Celui-ci est capturé par les femmes de la Pramīlā mythologique, qui deviendra son épouse. Les autres traductions confirment cette comparaison, *PKM*, p. 83, *MV*, p. 186.

- 1 Durgā est l'un des noms de la Déesse (aussi prénommée Śakti, Pārvatī, Kālī, etc. selon ses incarnations), la femme de Śiva. Elle se manifeste lorsque la création est en péril afin de vaincre les démons (son nom signifie « invincible » en sanskrit). C'est en partie sous sa forme guerrière qu'elle apparaît dans le *Rāmāyaṇa* de Kṛtīvasā. Par ailleurs, le nom Saṭī, qui a donné naissance au terme générique sanskrit désignant l'épouse vertueuse ou la mort sur le bûcher de l'époux, est aussi celui d'une des incarnations de la Déesse.
- 2 « That Dānava/ was fitted out like Haimavatī when, wild from wines of/ valor, she crushed Mahiṣāsura in pitched battle or/ when she vanquished Śumbha and Niśumbha. [Cette Dānava était armée comme Haimavatī quand, rendue farouche par les vins de la bravoure, elle écrasa Mahiṣāsura dans violent combat ou lorsqu'elle vainquit Śumbha et Niśumbha] », *SM*, p. 109. Mahiṣāsura, Śumbha et Niśumbha sont des démons vaincus par Durgā. Haimavatī est l'un de ses noms. Les autres traductions confirment cette comparaison, *PKM*, p. 85, *MV*, p. 188.
- 3 « Like the buffalo-destroying Durgā on her lion's back [Comme Durgā, la destructrice du buffle sur le dos de son lion]. », *SM*, p. 115. Le buffle est l'un des surnoms du démon Mahiṣāsura. Les autres traductions confirment cette comparaison, *PKM*, p. 95, *MV*, p. 196.
- 4 *SM*, p. 119, *PKM*, p. 102, *MV*, p. 200.
- 5 « The Rākṣasas/ carefully arranged on all four sides sharp arrows smeared with/ ghee, arrows used for killing beasts, just as is done the ninth/ day during Durgā Pūjā in the households of the Śākta/ devotees, O Śakti before your altar's pedestal. [Les Rākṣasas arrangèrent avec soin aux quatre coins des flèches pointues, trempées dans du beurre clarifiée, des flèches utilisées pour tuer des animaux, comme on le fait au neuvième jour de la *Durgā Pūjā* dans les foyers des dévots Śākta, ô Śakti, devant le piédestal de ton autel] », *SM*, p. 228. Les Śāktas sont les dévots de la Déesse. Les autres traductions confirment cette comparaison, *PKM*, p. 297, *MV*, p. 328.
- 6 Nṛmuṇḍamālīnī signifie en fait « qui porte un collier de crânes » en sanskrit et il s'agit d'un épithète de la Déesse. La suivante est comparée à Kālī : « the messenger Nṛmuṇḍamālīnī like Kālī in appearance », *PKM*, p. 90 et à Bhīmā, l'un des noms de Durgā sous sa forme terrible : « the Bhīmā-like messenger », *PKM*, p. 93. Les autres traductions confirment cette comparaison, même si Seely préfère décomposer le nom de la messagère, ce pourquoi nous avons choisi la traduction de Radice : *SM*, p. 112 et 113, *MV*, p. 191 et 192.

récurrente à Saṭī et à la déesse Raṭī, qui, selon certaines traditions, constitue une autre forme de la Déesse, elle représente clairement l'épouse parfaite, comme Pārvaṭī. Mais elle se métamorphose en terrible guerrière lorsque la situation l'exige. Cette fidélité à la tradition mystique formée autour de la Déesse différencie le personnage des héroïnes européennes. Elle permet aussi l'émergence d'un autre modèle, celui d'une véritable figure guerrière et féminine intégrée à part entière dans la collectivité.

2) Une guerrière spirituelle

À l'instar de Dutt, Aurobindo transforme la *saṭī* en guerrière. Mais, contrairement à son prédécesseur, cette identité prend le pas sur celle d'épouse idéale, peu développée. Savitri est plus impliquée dans l'affrontement que Pramīlā, bien que ce dernier reste très allégorique. À plusieurs reprises, Aurobindo emploie en effet le lexique de l'armement symbolique. Savitri n'utilise pas d'armes concrètes : elle transforme ses peines en épée mystique, combat Mort avec un discours armé, avec son silence ou sa vastitude¹. À la fois exploratrice et guerrière comme un héros épique, elle affronte les périls de la Nuit, cuirassée de lumière : l'abîme, figure dévorante et monstrueuse rappelle alors le cyclope contre lequel se bat Ulysse². Elle possède une force capable de vaincre la fatalité³. Elle lutte contre des concepts, comme le destin⁴. Elle se détache ainsi de la Sāvitrī décrite dans le *Mahābhārata*, qui charme Mort avec ses paroles pleines de sagesse mais ne l'affronte pas. Elle-même revendique cette nature belliqueuse. Lorsqu'elle prend enfin la parole, après l'avoir longtemps cédée à Mort, elle affirme fièrement qu'elle n'est pas une suppliante, contrairement à son homologue mythologique. Agressive, elle refuse de s'incliner devant lui, le tutoie et l'insulte, telle Nṛmuṇḍamālīnī avec Hanumān⁵. Elle se revendique ensuite comme une guerrière grâce au lexique

1 « Of her pangs she made a mystic poignant sword. [De ses peines elle fit une épée poignante et mystique] », *S*, p. 9, ou « On either side of one two spirits strove;/ Silence battled with silence, vast with vast. [Sur chaque bord de l'un, deux esprits luttèrent, le silence affronta le silence, la vastitude combattit la vastitude] », *Ibid.*, p. 576 ou, « Thus with armed speech the great opponents strove [Ainsi, les grands adversaires luttèrent avec un discours armé]. », *Ibid.*, p. 639.

2 « The Woman first affronted the Abyss/ Daring to journey through the eternal Night./ Armoured with light she advanced her foot to plunge/ Into the dread and hueless vacancy (...) Gathering its hungry strength the huge pitiless void/ Surrounded slowly with its soundless depths./ And monstrous, cavernous, a shapeless throat Devoured her into its shadowy strangling mass [La Femme affronta l'Abysse, osant voyager dans la Nuit Éternelle. Cuirassée de lumière, elle avança son pied pour plonger dans le vide effrayant et sans couleur (...) Rassemblant sa force affamée, le vide immense et impitoyable l'entoura lentement de ses profondeurs muettes. Monstrueuse, cavernueuse, une gorge informe l'engloutit dans sa masse sombre et étranglante] », *S*, p. 583.

3 « God-given her strength can battle against doom [Donnée par Dieu, sa force peut affronter la fatalité] », *Ibid.*, p. 462.

4 « Her lonely strength facing the universe,/ Affronting fate [Sa force solitaire faisant face à l'univers, affrontant le destin] », *Ibid.*, p. 460.

5 « I bow not to thee, O huge mask of death/ Black lie of night to the cowed soul of man,/ Unreal, inescapable end of things,/ Thou grim jest played with the immortal spirit. [Je ne m'incline pas devant toi, ô large masque de mort, noir

de la victoire, de la force, de la dureté et de la lutte¹. Alors que pour Aswapati le combat est un problème, il devient un sujet de gloire pour elle. En lui attribuant une fierté qu'il refuse à Aswapati, un homme, Aurobindo construit une figure de guerrière bien plus légitime que celle de Dutt ou des traditions européennes et indiennes. Savitri porte le destin du monde en elle. Elle n'a rien de transgressif : l'auteur confère à son hostilité des connotations nobles, à rebours de Dutt chez qui la pugnacité féminine confine au caricatural. Aurobindo n'a donc pas besoin d'inventer des doubles pour leur transférer la nature agressive de son héroïne. Cette dernière assume sa nature combattante sans que celle-ci ne mette en danger ses autres identités. Sa part aimante et sa part guerrière, pourtant en contradiction, coexistent librement, tandis que Pramīlā doit passer de l'une à l'autre en changeant de vêtements². Aurobindo célèbre de cette façon la puissance féminine de Savitri, très similaire à la déesse Durgā.

En effet, Savitri tire sans doute son énergie guerrière de la présence de la Déesse au plus profond d'elle. Lorsqu'elle accomplit le yoga de la recherche de son âme secrète, elle rencontre ses doubles intérieurs avant de pouvoir trouver son âme : la première se présente sous les traits de la compatissante Mère des Douleurs, d'inspiration chrétienne cependant que la seconde, la Mère de la Puissance, est clairement identifiée à Durgā sous sa forme guerrière. L'auteur commence par décrire cette dernière sans la nommer, mais il cite ses attributs les plus reconnaissables, le trident et le lion. Le personnage se met ensuite à parler et revendique son identité, composée de plusieurs divinités (Durgā, Lakṣmī, Kālī)³. Protectrice et terrible comme Durgā ou Kālī, la Mère de la Force se présente comme une guerrière, la divinité de tous ceux qui luttent⁴. Or, elle ne forme qu'un seul être

mensonge de la nuit pour l'âme apeurée de l'homme, fin irréaliste et inéluctable des choses, toi, lugubre plaisanterie qu'on fait à l'esprit immortel] », *Ibid.*, p. 588.

- 1 « A victor spirit conscious of my force,/ Not as a suppliant to thy gates I came:/ Unslain I have survived the clutch of Night./ My first strong grief moves not my seated mind;/ My unwept tears have turned to pearls of strength:/ I have transformed my ill-shaped brittle clay/ Into the hardness of a statued soul./ Now in the wrestling of the splendid gods/ My spirit shall be obstinate and strong/ Against the vast refusal of the world. (...) Mine is the labour of the battling gods [Esprit vainqueur et conscient de ma force, je ne me présente pas devant tes portes comme une suppliante : indemne, j'ai survécu aux griffes de la Nuit. Le premier chagrin violent que j'ai ressenti n'ébranle pas mon esprit inamovible ; les larmes que je n'ai pas pleurées se sont transformées en perles de force : j'ai changé mon argile fragile et contrefait en une dure statue d'âme. À présent engagé dans la lutte des dieux splendides, mon esprit sera obstiné et fort contre le vaste refus du monde (...) Le labeur des dieux combattants est le mien.] », *S*, p. 588.
- 2 Par exemple, Aurobindo associe l'image du guerrier et celle de son amour pour tous pour justifier sa discrétion : « A silent warrior paced in her city of strength/ Inviolable, guarding Truth's diamond throne./ A nectarous haloed moon her passionate heart/ Loved all and spoke no word and made no sign,/ But kept her bosom's rapturous secrecy/ A blissful ardent moved and voiceless world. [Un guerrier silencieux arpenteait la cité inviolée de sa force, gardant le trône de diamant de la Vérité. Lune entourée d'un halo de nectar, son cœur aimait tout, ne disait pas un mot, ne faisait pas un signe, mais gardait enfoui le secret ravi de son cœur] », *S*, p. 478.
- 3 Durgā et Kālī sont des formes distinctes de l'épouse de Śiva, mais Lakṣmī diffère puisque dans la plupart des traditions, c'est la parèdre de Viṣṇu. La coexistence de diverses formes divines emprunte beaucoup au śāktisme, pour qui toutes les déesses sont une seule et même manifestation de Śakti.
- 4 « To the strong I bring the guerdon of their strength,/ To the weak I bring the armour of my force (...) I flinch not from the red assault of Hell;/ I crush the opposition of the gods,/ Tread down a million goblin obstacles. [Aux forts j'apporte la récompense de leur puissance, au faible j'apporte l'armure de ma force (...) Je ne bats pas en retraite devant le rouge assaut de l'Enfer ; j'écrase l'opposition des dieux et foule du pied un million d'obstacles gobelins] »,

avec Savitri, puisque l'auteur l'associe à la victoire contre la Mort et la Nuit – les ennemis que l'héroïne devra combattre¹. Comme dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, l'identification à Durgā justifie donc la nature guerrière de l'héroïne. Alors que Dutt extériorise la divinité en faisant de Pramīlā un *avatāra* incomplet, Aurobindo l'intériorise cependant. De cette façon, il donne l'impression que les différents êtres, les différentes énergies ne forment qu'une seule et même entité. Il exprime l'abolition de la dualité, à laquelle Dutt ne croyait sans doute pas. L'influence du śaktisme et des théories mystiques qui prônent la rupture de la dualité explique sans doute que Savitri soit une guerrière en même temps qu'une épouse aimante et dévouée. Aurobindo refuse de voir dans le statut de combattant un propre de l'homme ou de la femme, parce qu'il n'existe ni féminin ni masculin, seulement des énergies qui façonnent le monde. Savitri est façonnée par cette conception, mais aussi par l'influence du śaktisme et par les idéaux réformistes qui bouleversent la littérature indienne du début du XX^e siècle.

C) Des héroïnes supérieures aux héros ?

Dès la fin du XIX^e siècle, sans doute sous l'influence du śaktisme, Dutt présente déjà une femme supérieure aux autres hommes. Pramīlā constitue la seule *avatāra* du récit, puisque l'auteur ne formule pas explicitement la naissance divine de Rāma. Mais d'un autre côté, elle égale Meghanāda qui n'a pas d'origine divine, ce qui contredit sa supériorité. Dutt affirme cette dernière et la rend en même temps impossible, comme s'il esquissait un nouvel état d'esprit sans oser en assumer totalement la logique. Il anticipe de fait une orientation présente dans de nombreuses œuvres dès le début du XX^e siècle. Les auteurs comme Tagore, Gupta ou Hariaudh tendent à sacraliser la femme en lui attribuant des qualités de tendresse, d'amour et de dévotion. Parallèlement, ils complexifient souvent le héros, qui rend compte de la difficulté de vivre dans le monde contemporain en se trompant, en échouant, ou en se comportant mal. Les femmes, contrairement à ce type de personnages, conservent souvent leur lucidité, respectent la vérité et soutiennent les hommes avec dévotion, attitude qui leur confère une forme de supériorité². Cette

S, p. 508-509.

- 1 « Her body a mass of courage and heavenly strength,/ She menaced the triumph of the nether gods./ A halo of lightnings flamed around her head/ And sovereignty, a great cestus, zoned her robe/ And majesty and victory sat with her/ Guarding in the wide cosmic battlefield/ Against the flat equality of Death/ And the all-levelling insurgent Night [Son corps était une masse de courage et de force céleste, elle menaçait le triomphe des dieux inférieurs. Un halo d'éclairs brûlait autour de sa tête. La souveraineté, un grand ceste, entourait sa robe, la majesté et la victoire reposaient à ses côtés, défendant le large champ de bataille cosmique contre l'égalité terne de la Mort et la Nuit insurgée qui nivelait tout] », S, p. 508.
- 2 *Gorā* (1909) de Tagore, où les personnages féminins semblent plus sages et plus aimants que les héros, est un exemple parfait de cette tendance. Cependant, par la suite, d'autres auteurs la contrebalaient comme Premchand dans *Le Don de la vache* (*Godān*, 1936) où le personnage de M. Mehta met Mlle Malati sur le droit chemin. Tagore

tendance s'explique sans doute par l'influence du śaktisme mais aussi par la volonté de contrebalancer le sort injuste auquel elles étaient exposées.

Dans la littérature hindie, il s'agit également de renverser le *topos* féminin de l'ère poétique précédente, la période scolastique (*Rīti Kāl*). Ainsi que l'explique Valerie Ritter dans *Kāma's Flowers*, la poésie de cette époque était en effet imprégnée par la modalité esthétique amoureuse (*śṛṅgāra rasa*) et les *topoi* qui en découlent, si bien que les femmes étaient uniquement envisagées à travers ce prisme. Cette modalité prend sa source dans d'anciens textes sanskrits comme ceux de Kālidāsa, mais aussi dans des poèmes vernaculaires liés aux différents mouvements de dévotion personnelle (*bhaktī*) formés autour de dieux comme Kṛṣṇa ou Rāma. Par conséquent, on en retrouve des échos en-dehors du pays hindi : Dutt exemplifie parfaitement cette modalité, qui présente la femme comme un objet érotique. Contrairement à leur prédécesseur, Prāsād et Aurobindo affaiblissent cet aspect au profit d'une sublimation du personnage féminin, plutôt présenté du point de vue de sa beauté intérieure. Dès 1910, dans *Poète et Poésie (Kavi aur kavītā)*, Prasād critique la poésie formée sur la modalité esthétique amoureuse, en expliquant que le lecteur n'y est plus sensible, à cause de l'éducation occidentale. Il propose donc de lui substituer la description de la Nature et de l'émotion, tout en conférant à la poésie une portée indépendantiste. Il applique ces propositions dans ses poèmes, si bien qu'il décrit la beauté de Śraddhā en correspondance avec la Nature. Ce parti pris n'a rien d'original puisque Sri Aurobindo l'adopte également – même si ce dernier privilégie un monde supranaturel¹. Les deux auteurs choisissent de camper des héroïnes qui entretiennent un lien privilégié avec l'univers : dans la mesure où leurs corps en constituent des prolongements, elles sont capables de l'entendre et de le comprendre en le contemplant². Ces caractéristiques les assimilent au monde : elles apparaissent ainsi comme des formes ou des héritières de Mother India, l'allégorie de l'Inde qui englobe la Nature. Cette analogie chère aux indépendantistes explique sans doute en partie la supériorité des personnages féminins principaux. Elle suppose de fait une sacralisation des héroïnes.

1) L'héroïne guru et sauveuse

En raison de cette sacralisation, les personnages féminins sont largement purifiés de leur

lui-même, dans *La Maison et le monde (Ghare Baire, 1916)*, campe un personnage féminin complexe.

1 Cf. le développement sur la beauté des héroïnes, au début de cette sous-partie en ce qui concerne Śraddhā.

2 Lorsqu'elle rencontre Manu, Śraddhā explique qu'elle s'est prise de curiosité pour le Mont, qu'elle a longtemps contemplé : « Ce même Mont dans sa beauté silencieuse/ cachait un message sublime qui,/ en se révélant, m'apprit quelque chose », *Kmī* trad., p. 57. Savitri est aussi à l'écoute du monde lorsqu'elle cherche Satyavan, celui-ci lui révèle son passé : « The stars at night were her past's brilliant friends,/ The winds murmured to her of ancient things », *S*, p. 378. Cependant, cette qualité est aussi partagée par Satyavan.

dimension sexuelle, ce qui les différencie de Pramīlā. Certaines refusent même de devenir des objets de désir, comme Irā qui reste jalousement vierge. Certes, ni Prāsad ni Aurobindo n'occultent tout à fait la sexualité de Śraddhā et Savitri, mais ils lui accordent une place extrêmement réduite et allusive¹. Leurs corps perdent donc la beauté érotique qui caractérisait les héroïnes d'autrefois. La description de leurs membres demeure assez floue. Même si Prāsad décrit le corps de Śraddhā en utilisant le point de vue plein de désir de Manu avant qu'elle ne s'abandonne à lui, il en revient toujours à sa beauté intérieure². Chez Prāsad, la pudeur féminine contraste avec la concupiscence de Manu : c'est son regard qui transforme la chaste jeune fille en objet de désir, comme le montre l'usage de la focalisation interne. C'est lui qui, par ses paroles mensongères, conduit Śraddhā à s'abandonner, puis la prend en dégoût. C'est lui enfin qui viole Irā. Chez Prāsād, la pureté des femmes permet donc de les rendre supérieures au héros – tout en discréditant la sexualité et la modalité esthétique amoureuse décriées par l'auteur.

Dans *Kāmāyanī*, le rejet de l'érotique se justifie par ce que symbolisent les femmes. Tandis que Manu incarne l'esprit humain, Śraddhā représente la dévotion et Irā l'intellect. Le héros est complètement perdu sans elles. Au début, alors qu'il vient d'échapper au Déluge, il se lamente, prisonnier d'une passivité mélancolique. Seule la rencontre avec Śraddhā et la leçon qu'elle lui fait sur la non-dualité lui permettent de retrouver son énergie puis de lancer les premières étapes de la civilisation. Le fait de l'abandonner le condamne à une douleur et à une instabilité qui contamineront l'humanité entière, ainsi que le proclame Kāma lors de sa longue malédiction. Cette fois-ci, Irā le sauve et lui donne de nouvelles ressources pour pouvoir faire progresser les hommes. Prāsād signale la prépondérance de ce personnage en lui attribuant une dimension collective typique du héros épique, qu'il refuse à Manu. La collectivité fait corps autour d'Irā, non autour de Manu. Elle est la reine du pays Sārasvata. Il n'en devient le roi que parce qu'elle lui confère ce statut. Le peuple le montre : après le viol, il se masse autour d'elle³. La vue de sa détresse provoque en eux de

1 Les seuls passages pouvant faire référence à une sexualité sont : « Puis un baiser troublant/ échauffant le sang,/ et prétendant étancher la soif,/ enflamma leurs âmes et dissipa le calme. », *Kmī* trad., p. 115. Aurobindo décrit la difficulté que Savitri a à se séparer de son époux au petit matin : « Waking at morn her lips endlessly clung to his,/ Unwilling ever to separate again/ Or lose that honeyed drain of lingering joy,/ Unwilling to loose his body from her breast./ The warm inadequate signs that love must use. [S'éveillant au matin, ses lèvres se collaient sans fin aux siennes, réticente à jamais se séparer ou à perdre ce puits de joie persistante, réticente à détacher son corps de sa poitrine, signes chaleureux et impuissants que l'amour doit utiliser] », S, p. 471.

2 « Les épaules nues et lisses de Śraddhā/ étaient comme une invite/ tandis que le ravissement de l'étreinte/ semblait onduler, telle une vague, sur ses jolis seins. (...) Les gouttes de sueur, nées de la réflexion qui l'avait occupée,/ semblaient autant de perles ;/ la pensée de la compassion paraissait les enfiler/ en un collier destiné à son beau visage », *Kmī* trad., p. 108.

3 Prāsād associe souvent le peuple et l'héroïne dans le même vers, ce qui montre la solidarité entre eux : « *Irā samkucit udhar prajā meṃ se kṣobh ghanā thā* [Là-bas Irā était recroquevillée, l'irritation était forte chez ses sujets], *Kmī*, p. 81.

la douleur et de la colère¹. Ils se réclament d'elle en utilisant le possessif, alors qu'ils rejettent Manu². À la fin, elle guide ses sujets en pèlerinage : ils ne suivent pas Mānav, le fils de Manu. Contrairement à elle, les personnages masculins n'ont pas d'autorité réelle sur le peuple, alors qu'ils symbolisent l'humanité. Ce clivage manifeste l'importance des valeurs intellectuelles incarnées par Iṛā : sans elles, l'être humain ne peut fonder la civilisation. Mais sans la dévotion, ils connaissent la douleur.

Manu a donc besoin de son épouse. Après son ultime coup de folie, alors qu'il paraît mort, l'arrivée de Śraddhā le ranime. Elle le guide et le soutient dans leur quête ultime, sur les montagnes, où son sourire unira les trois pôles de l'être. Proche de Béatrice, Śraddhā s'oppose ainsi à Draupadī, l'épouse des Pāṇḍavas, qui tombe la première lorsque les héros tentent l'ascension des montagnes à la fin du *Mahābhārata*. De cette façon, Prasād s'oppose à la tradition et affirme la force morale des femmes, traditionnellement perçues comme des êtres faibles – mis à part dans le śaktisme. Plus aguerries et plus résistantes au mal que Manu, les femmes deviennent chez Prasād les garantes de la moralité et des valeurs, particulièrement Śraddhā, ce qui se traduit par la portée très didactique de leurs discours. En effet, à l'exception de quelques passages lyriques, Śraddhā et Iṛā passent beaucoup de temps à apporter des réponses aux questions ou aux inquiétudes de Manu. Śraddhā lui rappelle en outre constamment le respect qu'il doit aux autres êtres vivants, et l'existence de la non-dualité. Dans la mythologie, Manu représente un puissant *guru* (maître spirituel) qui révèle la vérité aux autres et leur montre la voie adéquate. Chez Prasād, les femmes tiennent ce rôle, surtout Śraddhā. Comparé à elle, Manu demeure pendant longtemps un homme des cavernes. Alors qu'il chasse, vêtu de peaux de bêtes, et privilégie l'habitat de la grotte, elle invente le tissage, la cuisine et bâtit une hutte comportant les premiers éléments de mobilier – un berceau et une balancelle. À ce moment du récit, elle initie beaucoup plus la civilisation que lui, ce qui le dépouille en partie de son statut de fondateur. Manu n'est pas le véritable héros du récit. Comme le montre le titre que l'auteur a choisi pour son œuvre, il attribue ce statut à Śraddhā, l'épouse pourtant très secondaire dans tous les textes sacrés.

Śraddhā se distingue donc, comme Iṛā, par plusieurs qualités épiques que l'auteur refuse à Manu. Courageuse, elle est le seul personnage du récit qui parte délibérément en quête. Après la deuxième disparition de son époux, elle annonce en effet son intention de parcourir tout le pays jusqu'à ce qu'elle le retrouve. Elle recourt à une énumération des espaces topiques qui ressemble beaucoup à celle que Manu prononce lorsqu'il mentionne son errance³. La ressemblance entre les

1 « *Kṣubdh nirrakhte vadan Iṛā kā pīlā-pīlā* [Agités ils observaient le corps d'Iṛā devenir plus pâle] », *Ibid.*

2 Ils nomment Iṛā « *merī rānī* [ma reine] », p. 88 alors qu'ils appellent Manu « *yāyāvar* [vagabond] », *Ibid.*

3 « *Maiṃ apne Manu ko khoj calī/ Saritā, maru, nag yā kunj-galī* [Je pars chercher mon Manu par les rivières, les déserts, les oasis, les allées des bosquets] », *Kmī*, p. 108. Au terme de son errance, Manu dit : « *Van, guhā, kuṃj, maru-aṅcal meṃ hūn khoj rahā apnā vikās* [j'ai cherché à m'améliorer dans les forêts, les grottes, les bosquets, les

deux énumérations souligne l'opposition entre le vagabondage insensé de l'époux et la quête intentionnelle, ce qui confère à cette dernière une dimension nettement épique. Comme Ulysse, comme Rāma, Śraddhā a un but. Elle devient par conséquent la guide de Manu, qui la supplie de l'aider à trouver sa complétude. La quête n'est possible qu'avec elle, comme si elle l'incarnait.

De ce fait, elle endosse le rôle de sauveuse de la collectivité. Lajjā, la pudeur personnifiée, l'annonce d'emblée : ses larmes unies à son sourire mettront fin au conflit intérieur entre les aspirations inférieures, représentées par les Dānavas, et les aspirations supérieures, symbolisées par les dieux. Manu (l'esprit), image de l'humanité, connaîtra ainsi la paix¹. Cette prophétie confère une dimension presque messianique à Śraddhā, puisqu'elle s'accomplira au cours du récit. Sur les montagnes, son sourire rassemble d'abord les trois univers de l'affectivité, de la connaissance et de l'action². Il fait cesser la dualité entre les êtres. Il provoque l'*ānand* (béatitude) qui donne son titre au dernier chant et met fin à la narration³. Ses larmes, quant à elles, apaisent le feu de la souffrance et raniment la Nature, ainsi que l'explique Iṛā à Mānav lors de leur pèlerinage⁴. Prasād oppose l'élément liquide qui permet au monde de revivre, au feu de l'ascète (*tāp*), pourtant traditionnellement positif. Les larmes de Śraddhā, associées à la compassion (*karūṇā*), notion très importante car liée à l'universel⁵, se transforment en une cascade vivifiante. Elles entrent donc en correspondance avec l'élément liquide, fondamental pour Prasād, parce qu'il représente ce qui vient

régions désertiques.] », *Ibid.*, p. 60. Ils parcourent ou veulent parcourir sensiblement les mêmes lieux.

- 1 « *Devon kī vijay, Dānavon kī hāron kā hotā yuddh rahā/ Sangharṣ sadā ur-antar meṃ jīvit rah nitya-viruddh rahā/ Āmsū se bhīnge aṅcal par man kā sab kuch rakhnā hogā/ Tumko apnī smit rekhā se saṃdhipatr likhnā hogā.* [Les victoires des dieux, les défaites des Dānavas, la guerre continue. La lutte demeure perpétuellement au plus profond du cœur, vivante et éternellement néfaste. Il faudra satisfaire tous les vœux de l'esprit sur le pan de sari trempé de larmes. Tu devras écrire ce traité de paix grâce au rayon de ton sourire.] », *Kmī*, p. 44.
- 2 Alors que la jeune femme annonce que les trois univers ne peuvent se rejoindre, elle sourit, et l'harmonie s'accomplit : « *'Gyan dūr kuch, kriyā bhinn hai icchā kyon pūrī man kī/ Ek dūsre se na mil sake yeh biḍambanā hai jīvan kī/ Mahājyoti-rekhā-sī bankar Śraddhā kī smiti dauṛī unmeṃ/ Ve saṃbaddh hue phir sahasā jāg uṭhī thī jvālā jinmeṃ.* [La connaissance est lointaine, l'action est différente, pourquoi le désir de l'esprit serait-il satisfait ? Ils ne peuvent se rencontrer, telle est l'imposture de la vie.' Le sourire de Śraddhā, devenant comme un rayon de lumière infinie, se répandit à travers ces univers. Unis les uns aux autres, soudain une flamme s'éleva en eux.] », *Kmī*, p. 120. Prasād utilise de nouveau l'image de la ligne du sourire, déjà employée par Lajjā (*cf.* note précédente), ce qui augmente sa dimension divine.
- 3 La mention de son sourire précède la description de la nature libérée de toute dualité qui clôt le poème, p. 125.
- 4 « *Suntī hūn ek manasvī thā vahān ek din āya/ Voh jagtī kī jvālā se ati-vikal rahā jhulsāyā./ Uskī voh jalan bhayānak phailī giri aṅcal meṃ phir;/ Dāvāgni prakhar lapṭon ne kar diyā saghan van asthir./ Thī ardhāṃginī usī kī jo use khojtī āyī/ Yeh daśa dekh, karūṇā kī varṣā drg meṃ bhar lāyī/ Vardān bane phir uske āmsū, karte jag-maṅgal,/ Sab tāp śānt hokar, van ho gayā harit, sukh-śītal./ Giri-nirjhar cale uchalte chāyī phir se hariyālī/ Sūkhe taru kuch muskarāye phuṭī pallav meṃ lālī* [J'ai entendu dire qu'un jour un esprit supérieur est venu ici, extrêmement mutilé et brûlé par la flamme du monde. Sa brûlure terrible se répandit alors dans la montagne, comme un feu de forêt. Le brasier fit trembler la forêt luxuriante. Il avait une femme qui vint à sa recherche. En voyant son état, une pluie de compassion emplut ses yeux. Ses larmes se transformèrent en don béni puis purifièrent le monde. Le feu de la fièvre s'apaisant, la forêt redevint verdoyante, heureuse et fraîche. Les cascades de la montagne coulèrent puis répandirent la végétation. Les arbres secs sourirent, les bourgeons rouges éclorèrent] », *Kmī*, p. 122.
- 5 La compassion (*karūṇā*) a son propre *rasa* (modalité esthétique), liée à la tristesse. Il s'agit d'une sublimation de la douleur. Ce *rasa* correspond à des qualités humaines de dévotion et d'acceptation liées à Śraddhā, qui l'incarne. Chez Prasād, ce sentiment est capital parce qu'il permet de dépasser l'individuel pour atteindre à l'universel, par exemple dans *Āmsū* (*Larmes*, 1925). *Cf.* RUBIN David, *Of Love and War. A Chayavad Anthology*, Oxford : Oxford University Press, 2005, 106 p.

de l'esprit¹. Dans le poème, Śraddhā incarne cette sensibilité extériorisée à plusieurs reprises : Kāma explique par exemple que sa fille est la fraîcheur apaisant les brûlures de la pensée². Śraddhā elle-même se compare à la saison des pluies sur une terre ardente lorsqu'elle comprend sa véritable nature³. Cette correspondance entre la jeune femme et l'élément liquide l'assimile à une déesse capable d'octroyer au monde un don sacré (*vardān*, le don divin souvent accordé au terme d'une ascèse). Entre larmes et sourire, l'auteur sacralise la sensibilité compatissante de son héroïne au point d'en faire l'élément qui permet de sauver l'esprit et le monde avec lui. Manu, parce qu'il est un homme, ne peut en assumer toute l'étendue.

Cependant, seule une analyse précise du texte permet de percevoir que Śraddhā est la véritable héroïne du récit, puisque ce dernier demeure centré sur le personnage de Manu. Il n'en va pas de même dans *Savitri*. L'héroïne constitue en effet l'axe du texte. La longue geste d'Aswapati, qui occupe une bonne partie du récit, n'a d'autre but que sa venue au monde. Malgré toutes ses qualités, Satyavan semble inconsistant comparé à elle : il apparaît très peu. Aurobindo renverse la dynamique héroïque mise en place par Dutt presque un siècle plus tôt. En dépit de ses caractéristiques sublimes, Pramīlā demeurerait dans l'ombre de son époux. Chez Aurobindo, Savitri prend toute la place et occulte Satyavan. Elle le ressuscite, alors que traditionnellement, c'est l'homme qui sauve la femme fragile (Rāma)⁴. Aurobindo n'invente certes rien. Dans l'histoire originelle, l'épouse sauve aussi son mari. D'autres récits, comme celui de Bihula dans le pays bhojpuri, mettent en scène des héroïnes qui volent au secours de leur bien-aimé. Néanmoins, aucun n'accorde une place aussi fondamentale à la femme. Telle Śraddhā, Savitri correspond aux *topoi* du héros épique – et non de l'héroïne épique – du fait de ses caractéristiques exceptionnelles, de son adhésion étroite à la collectivité, et de sa dimension messianique.

2) L'héroïne avatāra

Comme Pramīlā, Savitri incarne une déesse, la Mère. Cependant, la condition d'*avatāra* de Pramīlā n'influe nullement sur le déroulement du récit, alors qu'elle rend Savitri exceptionnelle aux yeux de tous, dès son plus jeune âge. À l'instar des légendes que l'on raconte sur l'enfance de Kṛṣṇa,

1 Prasād file la métaphore du lac ou de la mer de l'esprit en lui associant le liquide. Nombre de ses poèmes ou recueils s'intitulent donc d'après un élément liquide comme *Jharnā* (*Cascade*, 1918), *Āṃsū* (*Larmes*, 1925), *Lahar* (*Vague*, 1933).

2 « *Voh śītaltā hai śāntimayī jīvan ke uṣṇ vicāron kī* [Elle est la fraîcheur apaisante qui apaise les doutes brûlants de la vie] », *Kmī*, p. 108.

3 « *Unhīn jīvan-ghāṭīyon kī, / Maiṃ saras barsāt re man !* [Dans ces vallées de la vie, je suis la douce pluie, ô esprit !] », *Kmī*, p. 95.

4 Cf. SERVAN-SCHREIBER Catherine, *Chanteurs Itinérants en Inde du Nord, La Tradition orale bhojpuri*, Paris : L'Harmattan, 1999, 415 p.

Rāma ou Jésus, l'héroïne est en effet une enfant extraordinaire. Tous perçoivent sa dimension divine et sa supériorité, y compris le sage Narad, qui la reconnaît comme une créature divine dès qu'il la voit¹. Les dieux veillent sur elle et l'observent, fascinés. Ils transcendent les limites du temps pour l'observer². Chacun de ses actes apparaît comme une célébration mystique³. Savitri subit par conséquent une certaine solitude. Dans le palais de son père, nul ne peut l'égaliser⁴. Elle semble arpenter des univers inconnus des mortels qui l'entourent, y compris les ascètes, pourtant les meilleurs des hommes. Elle se tient à l'écart, comme une étrangère⁵. Cette solitude, cette étrangeté la rapprochent des héros épiques, particulièrement des *avatāras*⁶. Elles lui confèrent également des prérogatives inédites pour une femme. Elle part seule à la recherche de son futur époux, parcourant le monde à bord d'un char qui ressemble plus à ceux qu'utilisent les guerriers qu'aux palanquins dans lesquels voyagent les femmes⁷. Elle demeure perpétuellement solitaire, bien plus que les autres personnages du *corpus*, ce qui accentue son sublime : elle affronte sans aucune aide de terribles dangers⁸.

1 « Even in her childish movements could be felt/ The nearness of a light still kept from earth [Même dans ses mouvements enfantins, on pouvait sentir la proximité d'une lumière encore tenue éloignée de la terre] », *S*, p. 355.

2 « Over her watched millennial influences/ And the deep godheads of a grandiose past/ Looked on her and saw the future's godheads come/ As if this magnet drew their powers unseen. [Des influences millénaires veillaient sur elle. Les dieux graves d'un passé grandiose la contemplaient et voyaient les divinités futures approcher, comme si cet aimant attirait leurs pouvoirs invisibles.] », *S*, p. 359.

3 « Adept of truth, initiate of bliss./ A mystic acolyte trained in Nature's school./ Aware of the marvel of created things/ She laid the secrecies of her heart's deep muse/ Upon the altar of the Wonderful./ Her hours were a ritual in a timeless fane./ Her acts became gestures of sacrifice./ Invested with a rhythm of higher spheres [Adepte de la vérité, initiée de la béatitude, acolyte mystique éduquée dans l'école de la Nature, consciente de la merveille des choses créées, elle portait les songes profonds et secrets de son cœur sur l'autel du Merveilleux. Ses heures étaient un rituel dans un temple atemporel. Ses actes devenaient des gestes de sacrifice.] », *S*, p. 360.

4 « For even the close partners of her thoughts/ Who could have walked the nearest to her ray./ Worshipped the power and light they felt in her/ But could not match the measure of her soul./ A friend and yet too great wholly to know./ She walked in their front towards a greater light./ Their leader and queen over their hearts and souls./ One close to their bosoms, yet divine and far [Car même les partenaires proches de ses pensées, qui auraient pu marcher extrêmement près de son rayonnement, adoraient le pouvoir et la lumière qu'ils sentaient en elle, mais ne pouvaient égaler la grandeur de son âme. Elle était leur amie et pourtant trop haute pour qu'ils la connaissent entièrement. Elle marchait devant eux vers une lumière plus élevée, meneuse et reine gouvernant leurs cœurs et leurs âmes, proche de leurs poitrines, mais divine et lointaine] », *S*, p. 363. Cette description élogieuse de la façon dont les autres perçoivent Savitri contraste avec le rejet que lui font subir les hommes dans le texte originel, puisque nul ne veut la prendre pour femme.

5 « Akin to the eternity whence she came./ No part she took in this small happiness./ A mighty stranger in the human field [Liée par le sang à l'éternité dont elle venait, elle ne prenait aucune part à leur petit bonheur, puissante étrangère dans le domaine humain] », *S*, p. 6.

6 Cet isolement originel est cependant caractéristique de nombreux héros épiques de nature divine ou non, comme Soundiata Keita ou Gesar de Ling.

7 Aurobindo désigne son véhicule par le terme de « chariot », qui se réfère plutôt aux chars des guerriers, p. 379 et 396. Il le compare d'ailleurs au vent, lorsqu'il s'arrête, en une analogie typique de l'épique guerrier : « The chariot stood like an arrested wind. [Le char restait là comme un vent qui se serait arrêté] », *S*, p. 396. Il n'est nulle part question de compagnons lors de sa quête, alors qu'Aurobindo mentionne clairement l'escorte qui l'accompagne et la marie lorsqu'elle revient auprès de Satyavan, après avoir annoncé sa rencontre à ses parents. Dans le texte originel et dans l'adaptation d'Arnold, Sāvitrī est accompagnée de conseillers lors de sa quête.

8 « When she stands sole with Death or sole with God/ Apart upon a silent desperate brink./ Alone with her self and death and destiny/ As on some verge between Time and Timelessness/ When being must end or life rebuild its base./ Alone she must conquer or alone must fall./ No human aid can reach her in that hour./ No armoured god stand shining at her side. [Quand elle se tiendra seule avec la Mort ou seule avec Dieu, isolée, sur une lisière désespérée et

Savitri ne dépend de personne et assume seule son destin. Cette autonomie la distingue de Pramīlā et d'un certain nombre de héros épiques, qui évoluent toujours avec leur groupe ou du moins avec un *alter ego*. Elle la rapproche néanmoins, toutes proportions gardées, de Śraddhā. La jeune femme explique en effet à Manu avoir arpenté seule le monde jusqu'à ce qu'elle le rencontre. Elle demeure aussi solitaire pendant qu'il chasse, et prend l'initiative de bâtir une hutte. L'indépendance inédite de ces héroïnes tient sans doute à l'évolution des mentalités modernes, qui accorde une grande importance à l'individualité. Mais dans la mesure où les héroïnes constituent aussi en partie des incarnations de Mother India, les auteurs n'exprimeraient-ils pas de façon symbolique le souhait que leur pays accède à une certaine auto-détermination ? Cette dernière hypothèse nous semble possible, mais plus difficile à affirmer, surtout dans le cas d'Aurobindo, qui accorde une importance particulière à l'universalité.

Bien que Savitri soit solitaire, elle représente en effet la collectivité, en véritable héroïne épique. Sa solitude traduit le sentiment auquel se sent confronté l'être humain évoluant dans un univers en perte de repères, comme dans *Kāmāyanī*¹. Dès le début du texte, Savitri ressent l'angoisse de la divinité qui se morfond dans un corps périssable, ce qui évoque des personnages tels que Gilgamesh². Son empathie n'est néanmoins pas totale de prime d'abord. Elle la découvre lors de la quête qu'elle entreprend pour trouver Satyavan. Au fur et à mesure de son aventure, elle s'identifie de plus en plus à l'humanité, à la faveur d'un premier éveil de sa conscience³. Aurobindo recourt à des termes d'appartenance forts : « *citizen* [citoyenne] », « *home* [foyer] », ou des possessifs « *her own* » et « *hers* », et montre que l'acquisition de cette empathie totale constitue le véritable objectif de la quête. Il accorde donc au cheminement de son héroïne une grande importance. Il le décrit pendant une dizaine de pages, alors que le récit initial ou les adaptations écrites au XIX^e siècle par Arnold et Toru Dutt consacrent à peine quelques lignes au même épisode⁴. Grâce à cette identification, Savitri prend toute sa dimension héroïque.

silencieuse, n'ayant qu'elle, la mort et le destin pour unique compagnie, comme sur un seuil entre le Temps et l'Éternité, quand l'être devra s'abolir ou la vie rebâtir ses fondations, elle devra conquérir seule ou tomber seule. Aucune aide humaine ne pourra l'atteindre en cette heure. Aucun dieu cuirassé ne se tiendra, lumineux, à son côté] », *S*, p. 461.

- 1 « And, leader here with his uncertain mind,/ Alone who stares at the future's covered face,/ Man lifted up the burden of his fate. [L'homme, le meneur d'ici-bas à l'esprit incertain, qui fixe, solitaire, le visage couvert du futur, souleva le poids de son destin] », *S*, p. 6.
- 2 « In her there was the anguish of the gods/ Imprisoned in our transient human mould [En elle demeurait l'angoisse des dieux emprisonnées dans notre moule humain et éphémère] », *S*, p. 6
- 3 « A deeper consciousness welled up in her:/ A citizen of many scenes and climes,/ Each soil and country it had made its home;/ It took all clans and peoples for her own,/ Till the whole destiny of mankind was hers. [Une conscience plus profonde jaillit en elle : citoyenne de maintes régions et de maints climats, elle avait transformé en foyer chaque sol et chaque pays. Elle reconnut tous les clans et tous les peuples pour siens, jusqu'à ce que la destinée entière de l'humanité devînt la sienne] », *S*, p. 377.
- 4 Dans le texte original : « Étant montée sur un char d'or, et entourée d'anciens conseillers, la jeune fille se dirigea vers les retraites désertes des anachorètes et des anciens sages, situées au milieu des forêts. », *Sāvitri, épisode du Mahābharata, grande épopée indienne*, Paris : L. Cumer, 1841, traduit du sanskrit par M. G Pauthier, p. 7. Arnold

Comme l'être humain, elle affronte son destin pour le modifier¹. À la fin du poème, lorsqu'elle s'adresse à Mort/ Virat, elle se fond dans la collectivité en perdant son nom et en devenant la Femme (« *the Woman* »), ce qui souligne son appartenance à l'humanité². Du fait de cette dimension collective, Savitri ne demande pas uniquement des dons pour elle et sa famille, contrairement à son homonyme mythologique. Elle réclame à Virat d'aider toutes les créatures en leur accordant sa paix, son énergie, son étreinte et sa joie. La répétition du déterminant « *all* [tous] » ou celle de l'article zéro à portée générique (« *man* [l'homme] », « *woman and man* [la femme et l'homme] ») insistent sur la dimension totalisante de son souhait³. Porteuse du destin de l'humanité, elle se fait l'ambassadrice des millions de voix désespérées qu'elle entend crier à ce moment-là⁴. L'assimilation de l'héroïne aux êtres vivants lui confère une nature sublime et épique qui la distingue de Pramīlā, cantonnée à l'identification avec un groupe restreint. Elle la différencie aussi, *a priori*, de Śraddhā, puisque seuls Manu et Mānav symbolisent pleinement l'humanité⁵. La dimension collective de Savitri a cependant une autre fonction que son inscription dans un horizon d'attente générique. En s'identifiant à l'humanité, la jeune femme abolit son individualité et dépasse la dualité. À travers ses exploits, Savitri fait comprendre au lecteur l'illusion de la dualité, comme Śraddhā grâce à ses multiples discours ou à l'annihilation de son *ego* dans la dévotion à son époux. L'impulsion vers l'élévation mystique semble donc l'apanage des femmes, chez Prasād et Aurobindo.

Cette faculté que les héroïnes ont de suspendre leur individualité au profit des leurs en fait

reste fidèle au texte original, mais développe le trajet : « Then, on a bright car mounting, companied/ By ministers and sages, Sāvitrī/ Journeyed through groves and pleasant woodland-towns/ Where pious princes dwelled, in every spot/ Paying meet homage at the Brahmins' feet;/ And so from forest unto forest passed,/ In all the Tirthas making offerings:/ Thus did the Princess visit place by place », ARNOLD Edwin *Sāvitrī*, in *Indian Idylls*, Whitefish : Kessinger Publishing, 2004, p. 5. Toru Dutt fait l'ellipse du voyage : Sāvitrī va à l'ermitage et rencontre Satyavan.

- 1 « I am stronger than death and greater than my fate;/ My love shall outlast the world, doom falls from me/ Helpless against my immortality./ Fate's law may change, but not my spirit's will. [Je suis plus forte que la mort et plus grande que mon destin. Mon amour survivra au monde, la fatalité choit loin de moi, impuissante contre mon immortalité. La loi du destin peut changer, mais pas la volonté de mon esprit.] », *S*, p. 432.
- 2 *S*, p. 581, 582, 586, 590, 633, 656, 693, etc.
- 3 « Thy peace, O Lord, a boon within to keep/ Amid the roar and ruin of wild Time/ For the magnificent soul of man on earth. (...) Thy energy, Lord, to seize on woman and man,/ To take all things and creatures in their grief/ And gather them into a mother's arms. (...) Thy embrace which rends the living knot of pain,/ Thy joy, O Lord, in which all creatures breathe,/ Thy magic flowing waters of deep love,/ Thy sweetness give to me for earth and men. [Ô Seigneur, accorde ta paix à l'âme magnifique de l'homme sur terre, comme un don à garder en soi au milieu du grondement et de la ruine du Temps farouche (...) Ô Seigneur, accorde ton énergie pour saisir l'homme et la femme, pour embrasser toutes les choses et toutes les créatures dans le chagrin et les rassembler entre les bras d'une mère (...) Ô Seigneur, accorde ton étreinte, qui arrache le nœud vivant de la douleur, accorde ta joie, dans laquelle toutes les créatures respirent, accorde tes eaux fluides et magiques d'amour profond, accorde-moi ta douceur pour la terre et pour les hommes] », *S*, p. 696-697.
- 4 « In an immense and world-destroying pause/ She heard a million creatures cry to her./ Through the tremendous stillness of her thoughts [Dans une immense pause destructrice du monde, elle entendit un million de créatures crier vers elle à travers l'effrayant silence de ses pensées] », *S*, p. 696.
- 5 Même si Śraddhā ressent des sentiments universellement partagés, elle n'est jamais assimilée explicitement à l'humanité, contrairement à son époux et à son fils.

des guides spirituels, mais aussi des sauveuses prédestinées. Savitri représente la Vérité incarnée, envoyée par la Mère afin de sauver l'âme humaine, Satyavan. Elle a une dimension messianique évidente, accentuée par l'insistance sur la notion de destin¹. Au cours du récit, de nombreuses prophéties (prononcées par la Mère, Narad ou Aswapati) annoncent en effet son action avant même qu'elle n'ait lieu². La destinée guide chacun de ses pas – y compris ceux qui la conduisent vers Satyavan – afin qu'elle puisse accomplir la mission salvatrice qui lui a été confiée³. La révélation de son but final par des êtres supérieurs et omniscients conduit à une sorte de validation par la collectivité, comme pour Śraddhā. Aurobindo insiste cependant sur la notion de destin davantage que Prasād, qui préfère conférer un libre arbitre à ses personnages et les détache ainsi de la tradition. Aurobindo place son héroïne dans la continuité d'une longue succession de sauveurs. Il conjugue plusieurs modèles messianiques : guerrière, elle lutte et délivre grâce à sa force, conformément aux grands héros épiques. Compatissante comme Jésus et les *avatāras*⁴, elle doit faire l'expérience de la souffrance humaine pour pouvoir mener sa tâche à bien, ce qui justifie son identification avec la collectivité⁵. Enfin, en poursuivant le cycle de sa vie après avoir connu le

1 Aurobindo l'érige en sauveuse dès sa note liminaire : « Savitri is the Divine Word, daughter of the Sun, goddess of the supreme Truth who comes down and is born to save [Savitri est le Mot Divin, fille du Soleil, déesse de la Vérité suprême, qui descend sur Terre et naît afin de sauver] », *S*, p. XIII. Il répète le but de sa venue au début du premier chant : « she came to help and save », p. 7.

2 Narad explique par exemple : « « A day may come when she must stand unhelped/ On a dangerous brink of the world's doom and hers,/ Carrying the world's future on her lonely breast,/ Carrying the human hope in a heart left sole/ To conquer or fail on a last desperate verge./ Alone with death and close to extinction's edge. [Un jour viendra où elle devra se tenir sans aucune aide sur la dangereuse lisière qui sépare le destin malheureux du monde et le sien, portant le futur du monde dans sa poitrine solitaire, portant l'espoir humain dans un cœur laissé à soi même. Elle devra conquérir ou échouer sur un ultime seuil désespéré, seule avec la mort, sur le fil de l'extinction] », *S*, p. 461.

3 Narad explique à la mère de Savitri, qui tente de la faire changer d'avis : « She only can save herself and save the world. (...) Her hour must come and none can intervene:/ Think not to turn her from her heaven-sent task./ Strive not to save her from her own high will. [Elle seule peut se sauver et sauver le monde. (...) Son heure doit venir et nul ne peut s'interposer. Ne pense pas la détourner de la tâche qui lui a été envoyée par le ciel. Ne lutte pas pour la sauver de sa propre et grande volonté] », *S*, p. 461.

4 Aurobindo fait allusion à ce type de personnages à plusieurs reprises et place Savitri dans leur continuité : « Once more that Will put on an earthly shape [Une fois de plus, cette Volonté revêt une forme humaine] », *S*, p. 354. Narad annonce la venue du sauveur de l'humanité, qui viendra après Savitri, et en profite pour faire allusion aux autres sauveurs (Jésus, Héraclès, Śiva) : « The Great who came to save this suffering world/ And rescue out of Time's shadow and the Law,/ Must pass beneath the yoke of grief and pain;/ They are caught by the Wheel that they had hoped to break,/ On their shoulders they must bear man's load of fate. (...) It is finished, the dread mysterious sacrifice,/ Offered by God's martyred body for the world;/ Gethsemane and Calvary are his lot,/ He carries the cross on which man's soul is nailed (...) He is lashed with the whips that tear the world's worn heart;/ The weeping of the centuries visits his eyes:/ He wears the blood-glued fiery Centaur shirt,/ The poison of the world has stained his throat. [Les Grands Êtres qui vinrent pour sauver ce monde en souffrance, le secourir de l'ombre du Temps et de la Loi, doivent subir le joug du chagrin et de la peine. Ils sont happés par la Roue qu'ils avaient espéré briser. Ils doivent porter sur leurs épaules le poids du destin de l'homme. (...) Il s'achève, le terrifiant et mystérieux sacrifice offert par le corps martyrisé de Dieu pour le monde. Gethsémani et le Calvaire constituent son lot, il porte la croix sur laquelle l'âme humaine est clouée (...) il est flagellé par les fouets qui déchirent le cœur épuisé du monde. La lamentation des siècles visite ses yeux : il porte la tunique gluante de sang du féroce Centaure, le poison du monde a souillé sa gorge.] », *S*, p. 445-447.

5 La voix venue du ciel lui explique : « If thou wouldst save the toiling universe,/ The vast universal suffering feel as thine:/ Thou must bear the sorrow that thou claimst to heal;/ The day-bringer must walk in darkest night./ He who would save the world must share its pain. [Pour sauver l'univers laborieux, tu dois ressentir en toi la vaste souffrance universelle : tu dois porter la tristesse que tu prétends guérir. Celui qui apporte le jour doit marcher dans la plus noire

nirvāṇa, en refusant la proposition que lui fait Virat de vivre au paradis avec Satyavan, elle évoque les *bodhisattvas*¹. Elle conjugue ces trois modèles, et incarne par conséquent une sauveuse de type synthétique, qui représente véritablement la collectivité humaine².

Savitri et Śraddhā semblent supérieures aux hommes à bien des égards parce qu'elles incarnent les véritables sauveuses du genre humain. Śraddhā les arrache à la dualité grâce à sa dévotion et à sa sensibilité compatissante, qui établissent un pont entre les valeurs modernes et l'héroïsme épique. Savitri, de nature divine, conjugue en elle plusieurs modèles traditionnels : l'*avatāra*, la guerrière, le *bodhisattva*. Aurobindo lui a transféré des caractéristiques caractéristiques des héros épiques sans vraiment les féminiser, contrairement à Prasād. À la fois masculine et féminine, Savitri devient le symbole d'une véritable égalité entre les sexes.

D) *La femme, figure de proue des humbles*

Comparées à ces héroïnes flamboyantes et prééminentes, la femme hugolienne joue un rôle moins décisif. Dans *La Légende des siècles*, seule Ève est supérieure à Adam, du fait de sa maternité : alors que la Nature n'avait jusqu'ici d'yeux que pour Adam, elle se concentre à présent sur Ève³. L'homme représente la totalité du monde, mais la femme figure une plénitude au-delà, grâce à sa grossesse. Cette sublimation de la grossesse à travers la figure d'Ève reflète l'importance de la maternité chez Hugo. Dans *La Légende des siècles*, cette dernière confère en effet une dimension sacrée à la femme⁴, conformément à la pensée mariale, fondamentale en France. En accordant un tel prestige aux figures maternelles, Hugo se distingue de Dutt, Prasād et Aurobindo, qui privilégient le statut d'épouse. Ni Savitri, ni Pramīlā, ni Sītā n'ont enfanté. La grossesse de

des nuits. Celui qui sauvera le monde doit partager sa peine.] », *S*, p. 537. Elle répète presque mot pour mot les paroles de Narad : « He who would save the race must share its pain », p. 445.

1 Le bodhisattva est un être essentiel du bouddhisme. Après avoir connu le *nirvāṇa*, il choisit de demeurer sur terre afin de sauver les hommes.

2 Elle conjugue par exemple la guerrière et le bodhisattva : « Too far thy heavens for me from suffering men./ Imperfect is the joy not shared by all. (...) For victory in the tournament with death./ For bending of the fierce and difficult bow./ For flashing of the splendid sword of God! (...) Are there not still a million fights to wage? [Pour moi, tes cieux sont trop loin des hommes en souffrance. Imparfaite demeure la joie non partagée par tous. (...) Pour vaincre dans le tournoi contre la mort, pour bander l'arc féroce et difficile, pour faire briller la splendide épée de Dieu ! (...) N'y a-t-il pas encore un million de combats à gagner ?] », *S*, p. 686-687.

3 « La nature sans fond, sous ses millions d'yeux./ À travers les rochers, les rameaux, l'onde et l'herbe./ Couvait, avec amour pour le couple superbe./ Avec plus de respect pour l'homme, être complet./ Ève qui regardait, Adam qui contemplait./ Mais, ce jour-là, ces yeux innombrables qu'entr'ouvre/ L'infini sous les plis du voile qui le couvre./ S'attachaient sur l'épouse et non pas sur l'époux », *Le Sacre de la femme, LS*, p. 23-24.

4 « La femme que voilà morte sur le pavé./ Qui cachait dans son sein l'enfant inachevé./ L'avenir, l'écheveau des jours impénétrables./ Était de droit divin parmi vous, misérables ./ Car la maternité, c'est la grande action./ Sachez qu'on doit avoir la même émotion/ Devant Ève portant les races inconnues/ Que devant l'astre immense entrevu dans les nues ./ Sachez-le, meurtriers ! les respects sont pareils/ Pour la femme et le ciel, l'abîme des soleils/ Était continué par le ventre des mères. », *Le Comte Félibien, LS*, p. 120.

Śraddhā, bien qu'elle soit magnifiée par le narrateur, constitue un objet de dégoût pour Manu. En outre, même si la jeune femme voue une grande tendresse à son fils, Mānav, elle n'hésite pas une seule seconde à l'abandonner avec Irā afin de partir à la recherche de son époux – certes, en partie pour le bien de l'enfant Humanité (*Mānav*), à qui il manque une dimension intellectuelle qu'Irā saura lui apporter. Chez Hugo, la femme devient uniquement complète à travers la modification que la grossesse apporte à son corps et à son âme. À l'exception d'Aurobindo, les poètes indiens associent cette plénitude au mariage, suivant en cela les idées qui façonnent la société indienne¹. Mais dans *La Légende des siècles*, l'épiphanie de l'héroïne ne dure pas : malgré le triomphe que lui fait la Nature, Ève est enceinte de Caïn... La femme reste limitée à quatre types – la mère, l'amante, la vierge, la prostituée – alors que l'homme incarne tour à tour un tyran, un chevalier, un père, un vieillard, un prophète, etc. Il représente un être plus totalisant.

Par conséquent, aucune héroïne ne symbolise la collectivité humaine, contrairement à Savitri. La figure héroïque de *Plein ciel* apparaît sous les traits de l'homme, qui agit bien plus que la femme. Au contraire des sauveuses de l'humanité incarnées par Savitri et Śraddhā, à l'opposé même de Pramīlā, suffisamment terrible pour affronter victorieusement les hommes, les héroïnes tiennent souvent le rôle de victime qu'un héros valeureux secourra (*Jean Chouan, Éviradnus*) ou pas (*Le comte Félibien, Le jour des rois*). Lorsqu'elles interviennent, elles échouent – la jeune mère et les nonnes de *L'Aigle du casque* n'arrivent pas à sauver Angus, malgré leur bravoure – ou leur action revêt une importance moindre que celle des hommes. Dans *Les Pauvres gens*, Jeannie soustrait deux orphelins à une mort certaine. Pourtant, le poème ne se clôt pas sur le fait qu'elle les ramène chez elle. Il se conclut sur le retour du mari, et sur son acceptation des enfants, qu'il exprime dans un long discours. Cette intervention diminue l'importance de Jeannie au profit de son époux. Hugo privilégie un héroïsme féminin traditionnel, très centré sur la passivité et sur l'affectif : Mahaud fuit l'affrontement et privilégie les sentiments ou la poésie². Les protagonistes féminines des *Idylles* ou de *L'Épopée du ver* sont des amantes qui reçoivent les hommages ou subissent le trépas. Hugo se rapproche donc du type féminin héroïque que privilégie Dutt, mais que rejettent Prasād et Aurobindo. Malgré leur manque d'activité, les femmes incarnent cependant des valeurs auxquelles Victor Hugo attache un grand prix, et qu'il exalte dans *La Légende des siècles* – la sensibilité, la compassion, la dévotion. Même si Mahaud paraît inconsistante, elle symbolise davantage l'avenir qu'Éviradnus. Par ailleurs, la passivité des femmes fait écho à celle des autres personnages humbles,

1 Selon l'hindouisme, la femme ne devient complète qu'en se mariant : elle prend d'ailleurs la caste de son époux. Ces idées expliquent le statut de la veuve, qui perd son identité de femme puisqu'il lui est interdit de porter des couleurs, des bijoux, les cheveux longs, etc.

2 « Elle est femme toujours ; dans sa couronne altièrè./ Elle choisit la perle, elle a peur du fleuron ;/ Car le fleuron tranchant, c'est l'homme et le baron./ Elle a des tribunaux d'amour qu'elle préside ;/ Aux copistes d'Homère elle paye un subside », *Éviradnus*, LS, p. 241.

dont la seule existence suffit à changer le destin de l'humanité. Les figures féminines incarnent ainsi en partie le chemin que l'humanité doit emprunter, comme chez Prasād ou Aurobindo. Elles constituent par conséquent un véritable contre-modèle, à l'image du groupe des humbles auquel elles appartiennent.

Depuis les balbutiements du genre épique, la place attribuée aux femmes a bien évolué. Alors qu'elles demeuraient des personnages certes éminents, mais somme toute assez secondaires dans les grandes épopées, elles occupent une position plus centrale dans les textes écrits par Hugo, Dutt, Prasād, ou Aurobindo. Les héroïnes n'ont cependant pas toutes la même importance chez ces auteurs, dont les récits traduisent une véritable évolution de la fin du XIX^e à la première moitié du XX^e siècle. Dutt et Hugo écrivent à peu près à la même époque. Pour tous deux, la femme reste encore au second plan par rapport à l'homme. Ils lui attribuent néanmoins des qualités sublimes. Hugo valorise souvent la compassion et la dévotion des femmes, attributs que Prasād rendra nécessaires pour sauver l'humanité, cinquante ans plus tard. Dutt, davantage inspiré par le śaktisme et la puissance que cette pensée confère aux femmes, mêle les caractéristiques de la guerrière à celles de l'épouse idéale. Il crée un modèle féminin agissant sans qu'il soit transgressif, même s'il limite cette action en privilégiant la modalité esthétique amoureuse.

Quelques décennies plus tard, Prasād fait usage des qualités traditionnellement conférées aux femmes, mais il les sublime, comme d'autres auteurs indiens contemporains. Il sacralise l'héroïne en la débarrassant de ses connotations érotiques. Il lui confère en outre une indépendance inconnue de Victor Hugo ou de Michael Madhusudan Dutt, en raison peut-être de son assimilation avec Mother India. La femme devient une guide et une sauveuse supérieure à l'homme. Mais elle n'incarne pas pour autant la figure centrale du récit – cette place demeure dévolue à Manu. Il faut attendre Aurobindo pour que l'héroïne occupe enfin une position prééminente. Savitri ne se caractérise pas par des qualités spécifiquement féminines. Elle est certes douce, compatissante et aimante. Ces attributs passent toutefois au second plan. Autonome comme Śraddhā, elle incarne une guerrière triomphante, à l'opposé de Pramīlā qui n'obtient aucune victoire, contrairement aussi à Camille ou à Clorinde qui périssent sous le fer d'un homme. Elle porte le destin de l'humanité, comme les Messies, les *avatāras* ou les *bodhisattvas*. Les figures masculines demeurent dans son ombre : elle égale véritablement les héros épiques. Bien que Savitri paraisse plus héroïque que les personnages de Victor Hugo et de Jayśankar Prasād, les trois poètes se servent en fait des figures féminines d'une façon assez semblable. Ils les façonnent afin d'infléchir l'épique vers des valeurs plus modernes. Leur empathie et leur bienveillance permettent en effet de repousser les antagonismes caractéristiques du genre épique et de leur substituer un pacifisme universaliste. Pour cette raison, les héroïnes constituent un nouveau modèle héroïque, qui prend de plus en plus

d'importance dans les œuvres, à mesure que le temps passe.

III) Ascètes et prophètes : la puissance de la parole

L'explorateur et la femme représentent deux paradigmes héroïques importants dans les épopées indiennes ou occidentales. En Inde, l'ascète et le prophète appartiennent aussi de plein droit à l'univers épique, alors que ce n'est pas forcément le cas en Europe. L'ascète et le *ṛṣi* (sage ou voyant qui révèle la parole divine)¹ assistent les protagonistes de bien des façons. Ils servent de médiateur entre le monde divin et le monde humain. Quand Rāma et les Pāṇḍavas trouvent refuge dans la forêt, ils reçoivent l'aide des êtres saints qui y vivent. Ces derniers conseillent les personnages qui veulent plaire aux dieux ou prédisent le futur. Bien qu'ils occupent des fonctions assez similaires, la tradition et le vocabulaire sanskrit distinguent l'ascète (*tāpasī*) du *ṛṣi*. Les *ṛṣis* se consacrent souvent à l'ascèse, résidant dans les bois ou les montagnes, mais pas toujours : à certains moments de leur vie, ils vivent en société². Au contraire, les ascètes ne sont pas nécessairement des *ṛṣis* puisqu'ils accomplissent la plupart du temps des mortifications sans transmettre la parole divine. Par conséquent, les héros eux-mêmes peuvent devenir des ascètes lorsqu'ils souhaitent obtenir des faveurs de la part des dieux, lorsqu'un coup du sort les oblige à s'exiler ou lorsqu'ils sont arrivés au dernier âge de leur vie³. Dans les deux premiers cas, ils endossent l'identité d'anachorète de façon transitoire, comme une sorte de déguisement. Dans le dernier cas, la condition ascétique, plus définitive, devient un prélude à la mort⁴. Les héros n'accèdent en revanche jamais à la condition de *ṛṣi*.

De fait, l'épique indien attribue à ces derniers et aux ascètes qui les entourent un statut fondamental : ils incarnent les figures auctoriales qui révèlent le récit, d'origine sacrée, aux êtres

1 L'ascète se distingue du brāhmane parce qu'il s'est retiré du monde et dévoue sa vie aux austérités. Les *ṛṣis* sont les « auteurs » des *Vedas*. Êtres primordiaux, ils sont au nombre de sept ou dix (les élèves ou les enfants de Manu) selon les traditions. Cependant, le terme désigne par extension tous les personnages qui révèlent la parole sacrée. Parmi les *ṛṣis*, qu'ils fassent partie des êtres primordiaux ou pas, la plupart apparaît dans les textes épiques : Bharadvāja et Atri offrent l'hospitalité à Rāma, Jamadagni et Kaśyapa viennent le visiter, Viśvāmitra est son précepteur et le héros de plusieurs histoires connexes, tout comme Vaśiṣṭha, le chapelain des Raghus, etc.

2 Vaśiṣṭha est par exemple le chapelain des Raghus : il vit donc à Ayodhyā avec eux dans le *Rāmāyaṇa*.

3 Arjuna accomplit par exemple des austérités afin d'obtenir des armes divines. Rāma adopte le mode de vie ascétique après avoir été exilé dans la forêt par la volonté de sa belle-mère. Une fois devenus vieux, de nombreux personnages se retirent dans la forêt, conformément aux prérogatives du dernier âge de la vie : c'est le cas des parents encore en vie des Pāṇḍavas et des Kauravas, Dhṛtarāṣṭra, Gāndhārī et Kuntī.

4 Les textes sacrés disent que quand l'homme est devenu vieux et a des petits-fils, il peut partir dans la forêt. Il mange peu, porte un vêtement d'écorces, laisse pousser ses cheveux et ses ongles. Exposé aux conditions climatiques difficiles, il étudie les textes sacrés et les récite silencieusement. Ce stade vise à une libération. L'ascète accumule ainsi des pouvoirs extraordinaires par la puissance de sa chaleur ascétique (*tapas*). D'après TARDAN-MASQUELIER Ysé, *L'Hindouisme Des origines védiques aux courants contemporains*, Paris : Bayard Éditions, 1999, Coll "Religions en dialogue", 383 p.

humains. Dans le *Rāmāyaṇa*, le dieu Brahmā narre d'abord le poème au ṛṣi Nārada. Ce dernier le rapporte à l'ascète Vālmīki, lui-même qualifié de ṛṣi, bien qu'il ne fasse pas partie des narrateurs védiques retenus par la tradition. Il le récite ensuite aux fils de Rāma, ses disciples, inaugurant la longue transmission orale à l'origine du texte. De la même façon, dans le *Mahābhārata*, Vyāsa, souvent qualifié de ṛṣi¹, reçoit le texte de Brahmā. Il le dicte à Gaṇeś puis le raconte à ses disciples, les anachorètes Sauti et Vaiśampāyan, qui le content dans les cours royales. La chaîne narrative est ainsi initiée par les ascètes et les ṛṣis. Bien qu'ils représentent des personnages à part entière dans le récit, leur existence en marge de la société et leur statut auctorial les dissocient des héros². Par conséquent, aucun ascète ou ṛṣi n'a traditionnellement de statut héroïque dans les textes épiques indiens, à l'exception toutefois de Pārvaī dans *La Naissance du Prince* de Kālidāsa³.

En Europe, on attache une importance moindre aux anachorètes. Il existe assez peu de textes centrés sur ce type de personnages, à l'exception de la littérature religieuse. Le prophète apparaît davantage, mais demeure largement absent de l'épique jusqu'au XIX^e siècle – à l'exception de *La Messiade* de Klopstock (1777) qui ne dépeint cependant pas vraiment Jésus sous les traits d'un prophète⁴. À l'époque romantique, plusieurs auteurs réinvestissent cette figure, comme Quinet dans *Ahasvérus* ou Ballanche dans *Orphée*. Il arrive en outre fréquemment que les narrateurs des récits assument une dimension prophétique. Le prophète correspond dans ce cas à un positionnement auctorial, que l'on rencontre par exemple chez Wordsworth ou Whitman. Ce positionnement, qui évoque la tradition indienne, permet à l'auteur de conférer à son propos une certaine légitimité empreinte de sublime. Il permet également d'appuyer sa dimension mystique. Du fait de l'époque à laquelle Prasād, Aurobindo ou Victor Hugo écrivent, et de l'inflexion spirituelle qu'ils tâchent de conférer à leur texte, l'ascète devient chez eux un véritable contre-modèle héroïque, comme le prophète⁵. Dans le cas d'Aurobindo et Prasād, le recours à ces figures semble d'autant plus évident qu'elles traversent l'épique sanskrit. Ils accordent donc tous deux une place importante au modèle ascétique, qui implique un dépassement de soi sublime. Aurobindo, comme Victor Hugo, privilégie aussi la figure du prophète. Double de l'auteur, ce dernier confère un certain poids au message à

1 Il ne fait pas partie des êtres primordiaux qui auraient révélé les *Vedas* mais la tradition prétend qu'il les a compilés et fixés par l'écrit.

2 Vālmīki recueille Sītā abandonnée par son époux et l'aide à élever ses jumeaux. Il conseille en outre Rāma. Vyāsa est le grand-père ignoré des Pāṇḍava et des Kaurava. Il intervient souvent, tel un *deus ex machina*, pour guider les personnages et les arrêter quand ils vont trop loin.

3 Ce poème raconte comment la Déesse entreprend une longue et douloureuse ascèse afin de pouvoir séduire et épouser Śiva.

4 En effet, chez Milton, le Fils apparaît, mais il n'a pas la stature d'un prophète. Béatrice a une dimension prophétique dans *La Divine Comédie*, mais elle s'adresse uniquement à Dante, pas à la collectivité.

5 Dutt, qui ne partage pas les mêmes inspirations et aspirations spirituelles, évacue, lui, ce type de personnages. Il préfère se concentrer sur l'épisode de la mort de Meghanāda, qui ne permet pas de représenter des anachorètes, à moins de s'éloigner substantiellement du récit d'origine. Seul Daśaratha, le père de Rāma, apparaît sous les traits d'un ascète en méditation sous un banyan, lors de la catabase. Mais cette apparition est trop rapide pour permettre de constituer un modèle.

transmettre. Il permet en outre de remettre la figure auctoriale au centre du récit.

A) L'ascète : la naissance d'un être supérieur

1) Un modèle de l'évolution

Parmi tous les modèles héroïques qu'il investit, Prasād confère une dimension fondamentale à celui de l'ascète, plus important que celui du voyageur. Dès les premières lignes de *Kāmāyanī*, Manu apparaît sous les traits d'un anachorète. Le terme *tapasvī* (ascète) sert dans un premier temps de comparant¹. Mais très vite, il qualifie le personnage, comme si la comparaison était devenue réalité². L'identité de Manu se définit par la suite grâce à sa nature d'ascète, si bien que Śraddhā le nomme uniquement d'après cette fonction dans les premiers temps³. Qu'était Manu avant le Déluge ? Le lecteur ne le sait pas. Peu importe : dès le deuxième chant, il accomplit les rites de l'anachorète, dont il partage la vie solitaire. Juste après sa plainte inaugurale, il allume un feu et se livre à des austérités qui lui permettent de conférer un certain sens à sa vie⁴. Il renoue ainsi avec la paix et le bonheur, malgré sa solitude⁵. Son action ascétique restaure l'harmonie troublée du monde, qu'il considère enfin avec plaisir.

Cette paix ne dure cependant pas. Manu devient victime d'une insatisfaction qui le conduit à s'engager dans d'autres modes d'existence. Après avoir goûté au sang de l'animal domestique de Śraddhā, poussé par les prêtres démoniaques, il perd sa paisible nature d'ascète végétarien respectueux de toute vie. Il se met à chasser, sous le regard désapprobateur de son épouse, et suit alors la voie du *kṣatriya* (guerrier), qui le conduira jusqu'à la royauté⁶. Les deux modèles héroïques s'opposent : Prasād accorde clairement sa préférence à l'ascète en discréditant son personnage

1 « *Taruṇ tapasvī-sā* [comme un jeune ascète] », *Kmī*, p. 11.

2 « *Usi tapasvī-se lambe the devdāru* [Semblables à cet ascète il y avait deux déodars] », *Ibid.*

3 Elle raconte son existence jusqu'ici puis lorsqu'elle lui pose des questions, elle s'adresse à lui en tant qu'ascète : « *Tapasvī kyon ho itne klānt ?* [Ô ascète, pourquoi es-tu si las ?] », *Kmī*, p. 25, puis « *Tapasvī ! Ākarṣaṇ se hīn kar sake nahīn ātm-vistār* [Ô ascète, tu ne peux réaliser l'expansion de l'être par un faible attrait] », p. 26.

4 « *Manu ne tap meṃ jīvan apnā kiyā samarpaṇ hokar dhīr* [Énergique, Manu consacra sa vie à des austérités] », *Kmī*, p. 19.

5 « *Uthe svasth Manu jyon uṭhā hai kṣitij bīc aruṇoday kān/ Lage dekhne lubdh nayan se prakṛti-vibhūti manohar sānt (...)* Śuṣk ḍalīyon se vṛkṣon kī agni-arcīyā huī samiddh/ Āhuti ke nav dhūmgandh se nabh-kānan ho gayā samṛddh. (...) Nīrvatā kī gaharāī meṃ magn akele rahte the./ Manan kiyā karte ve baiṭhe jvalit agni ke pās vahān [Manu devint fort et se dressa comme se lève l'aube plaisante au milieu de l'horizon. Apaisé, il commença à regarder d'un œil charmé l'opulence de la nature enchanteresse. (...) Les flammes du feu sacrificiel éclairaient les branches sèches des arbres. Grâce à la fumée odorante et fraîche de l'oblation, la maison du ciel était devenue prospère. (...) Il demeura, seul dans la profondeur joyeuse et engagée de la solitude. Absorbé dans la méditation, il se tenait assis près du feu sacrificiel qui brûlait] », *Kmī*, p. 20.

6 Seuls les *kṣatriyas* et les hors-castes chassent dans l'univers épique. En outre, mis à part quelques exceptions, la fonction royale est toujours occupée par des guerriers de cette caste.

devenu chasseur, guerrier et roi. Le héros sous sa forme de *kṣatriya* s'abandonne en effet au vice de l'*hiṃsā* (violence) et du sang¹. Il provoque le conflit et le chaos dans le monde, alors qu'en tant qu'anachorète, il avait permis de restaurer l'harmonie. Prasād transforme la figure de l'ascète en modèle héroïque, au détriment du *kṣatriya*. Il réutilise en fait un antagonisme qui existait déjà dans l'univers mythique indien : les ascètes semblent souvent plus sages et plus respectueux de la vie que les *kṣatriyas* qui introduisent la violence en pénétrant dans leur ermitage².

Pourtant, Prasād se détache aussi de la tradition en critiquant l'existence ascétique, qui n'arrive plus à apaiser Manu. Au milieu du bonheur éprouvé par le héros, l'angoisse s'impose rapidement. La force accumulée par l'ascèse débouche sur le trouble et l'agitation³. La rencontre de Śraddhā sauve momentanément Manu, puisqu'elle lui indique que l'ascèse n'est pas la seule voie à suivre⁴. Cette affirmation témoigne de la critique du modèle ascétique à laquelle se livre Prasād par la bouche de ses personnages. Manu l'associe aux montagnes, qu'il blâme pour leur orgueil, leur immobilité et leur indifférence au monde⁵. Śraddhā, lorsqu'elle décrit les anachorètes du Monde de la Connaissance, explique qu'il leur manque la joie de la sensibilité⁶. Elle file la métaphore de la chaleur engendrée par l'ascèse (*tāp* ou *tapas*) en l'associant à l'aridité d'une pensée racornie⁷. De fait, dans *Kāmāyanī*, le feu de l'ascèse représente un danger, tout autant que l'*hiṃsā* (violence) à laquelle s'abandonne Manu. À plusieurs reprises, il menace le cosmos : la fièvre qui consume le héros et l'univers autour de lui est qualifiée de *tāp*⁸. Après le sacrifice de l'animal domestique de Śraddhā, cette dernière décrit un monde terrorisé par la chaleur ascétique⁹. Cependant, ce feu symbolise aussi

1 « *Manu ko ab mṛgayā choṛ nahīn rah gayā aur thā adhik kām, / Lag gayā rakt thā us mukh meṃ – hiṃsā-sukh lālī se lalām / Hiṃsā hī nahīn – aur bhī kuch voh khoj rahā thā man adhir* [À présent Manu ne pouvait cesser de chasser, c'était sa seule occupation : il avait le goût du sang dans la bouche. Marqué au front par l'extase démoniaque de la violence, cette dernière ne lui suffisait pas. Son esprit agité cherchait autre chose] », *Kmī*, p. 54, ou lorsqu'il combat ses propres sujets : « *Kintu krūr Manu vāraṅ karte un vāṅon ko / Baṛhe kucalte hue khadg se jan-praṅon ko* [Mais le cruel Manu faisant obstacle à leurs flèches s'avança, écrasant les vies de son épée.] », *Kmī*, p. 89.

2 C'est le cas dans le *Rāmāyaṇa* où Daśaratha tue un fils d'ascète en chassant dans son ermitage. De façon générale, les *kṣatriyas* troublent la paix des ermitages en chassant voire en introduisant des hommes en armes, comme le roi Duṣyant dans l'histoire de Śakuntalā.

3 « *Tāp se saṃyam kā sancit bal, tṛṣit aur vyākul thā āj*. [La force acquise grâce à l'ascèse était à présent insatisfaite et agitée] », *Kmī*, p. 21.

4 « *Tāp nahīn keval jīvan-satya* [L'ascèse n'est pas la seule vérité de la vie] », *Kmī*, p. 26.

5 « *Dekhe maine ve śail-śṛṅg / Jo acal himānī se rañjit, unmukt, upekṣ bhare tung / Apne jaṛ-gaurav ke pratīk vasudhā kā kar abhimān mang / Apnī samādhi meṃ rahe sukhī* [J'ai vu les sommets de ces montagnes illuminés par les neiges immobiles, indifférents, hautains, humiliant la terre arrogante, demeurant dans leur heureuse méditation] », *Kmī*, p. 60.

6 « *Nyāy, tapas, aiśvary meṃ page ye, prāṇī camakīle lagte / Is nidāgh maru meṃ, sūkhe se, sroton ke taṭ jaise jagte. (...) Apnā parimit pātr liye ye būṃd-būṃd vāle nirjhar se, / Māṅg rahe haiṃ jīvan kā ras, baiṭh yahān par ajar-amar-se* [Infatués de justice, d'ascèse et de pouvoir, ces êtres semblent lumineux dans ce désert brûlant, comme les berges des torrents brûlant à cause de la sécheresse. (...) Tenant leur mesquin bol à offrandes, à jamais jeunes et immortels, ils quémangent le nectar de la vie à des cascades qui s'écoulent goutte à goutte] », *Kmī*, p. 119.

7 Le terme *tāp* désigne de façon générale la fièvre ou la chaleur. Cependant, il se réfère aussi à la chaleur produit par l'ascète dans son effort spirituel.

8 « *Sab tāp śānt hokar* [Le feu de la fièvre s'apaisant] », *Kmī*, p. 122.

9 « *Viśva vipul-ātank-trast hai apne tāp viṣam se / Phail rahī hai ghanī nīlimā antardāh param-se* [Le monde est frappé d'une immense terreur du fait de sa pénible chaleur, le bleu dense se répand à cause de cette fièvre

l'ardeur de Śiva, l'anachorète suprême : il ne peut donc être entièrement négatif. Prasād critique l'ascèse tournée vers soi et vers l'obtention égoïste de dons personnels que l'on rencontre fréquemment dans la littérature classique. En revanche, il défend la méditation qui permet d'atteindre l'unité avec le collectif. Śraddhā symbolise cet autre modèle ascétique¹ que Manu adopte à la fin. Une fois que son épouse lui a permis d'unir la sensibilité, la connaissance et l'action, ce dernier de fait redevient un ascète absorbé par l'ardeur de la méditation². Prasād transforme ainsi la figure de l'anachorète. Son progrès au cours du récit symbolise le dépassement de soi et l'évolution de l'esprit (Manu) vers la non-dualité.

2) L'ascète comme préfiguration du surhomme

Comme Prasād, Aurobindo confère à l'ascète une position primordiale. L'ascèse permet la narration : sans elle, les personnages demeureraient dans des plans inférieurs, et l'histoire n'aurait pas lieu. Savitri et Aswapati entament tous deux leurs aventures grâce à la méditation. Aswapati incarne « le Seigneur du Tapasya, l'énergie concentrée de l'effort spirituel qui nous aide à nous élever des plans mortels aux sphères immortelles »³. *Yogi*, il maîtrise les techniques de la transe qui lui offrent l'accès à des univers où il pourra rencontrer la Mère du monde. Savitri s'immerge comme lui dans un yoga qui épure son âme. Elle révèle sa divinité en ouvrant ses *cakras* (centres d'énergie) et en libérant l'énergie primitive en elle, la *kuṇḍalinī*. Aurobindo modernise l'ascétisme en l'associant aux procédés du yoga : le *tapasī* (ascète) s'élève à présent vers l'infini en respectant son corps. Il ne lui fait plus subir les difficiles austérités pratiquées autrefois. La figure de l'ascète devient un nouveau modèle héroïque, puisqu'elle rend possible l'appropriation de la divinité en conservant l'harmonie avec son propre corps.

Aswapati et Savitri ne se caractérisent cependant pas uniquement par l'ascétisme. Même si la méditation rythme en grande partie leur quotidien, il s'agit d'une composante de leur personnalité, au même titre que leur dimension guerrière ou exploratrice. À cet égard, ils rappellent les héros des épopées et ceux de Prasād, qui ne deviennent des ascètes qu'à certaines périodes de leur vie. Contrairement à ces derniers et grâce à l'association des métaphores, Aswapati et Savitri sont néanmoins simultanément des *yogis*, des guerriers, des voyageurs... Aurobindo ne repousse plus le

extrême] », *Kmī*, p. 49.

1 Elle explique à Iṣā : « *Maiṃ lok-agni meṃ tap nitānt* [Je me suis brûlée dans le feu du monde] », *Kmī*, p. 106. Manu explique : « *Huī kendrībhūt-sī hai sādhnā kī sphūrṭti* [En toi était concentrée la vigueur de la méditation] », p. 39.

2 « *Manu baiṭhe dhyān-nirat the us nirmal Mānasa-taṭ meṃ* [Manu se tenait assis, absorbé dans la méditation, sur la pure rive du lac Mānasa] », *Kmī*, p. 123.

3 « Aswapati, the Lord of the Horse, her human father, is the Lord of Tapasya, the concentrated energy of spiritual endeavour that helps us to rise from the mortal to the immortal planes », *S*, p. XIII.

modèle ascétique aux marges de l'existence, à l'opposé de Prasād : l'érémisme occupe la totalité de la vie. Aurobindo transforme les ascètes en héros – ils ne sont plus uniquement des adjuvants. Il leur accorde de cette façon une place fondamentale, comme le montre la description sublime des anachorètes parmi lesquels résident Dyumatsena et son fils Satyavan.

Conformément à la tradition, les ermites vivent isolés au milieu des bois, retirés de la civilisation. Ils se consacrent à une existence mystique en concorde avec le monde, ce qui leur confère une certaine puissance. Aurobindo dépasse toutefois les *topoi* de l'ascète classique en les adaptant à ses conceptions sur l'univers, l'évolution et le yoga. Les anachorètes qui accueillent Savitri abandonnent non seulement la société, conformément à la tradition, mais aussi le temps présent afin d'arpenter d'autres territoires grâce à la transe¹. Ils évoluent en harmonie avec un Dieu monothéiste et enseignent le chemin de la vie divine à leurs disciples en les entraînant à prononcer le mot conscient², et à pratiquer les techniques de la transe³. Agents du progrès, ils font figure d'intercesseurs entre le monde et l'élévation divine⁴. Symboles d'unité, ils apportent donc la Lumière et l'harmonie au monde⁵. L'ascète incarne en fait l'homme futur qui fait l'expérience de la vie divine. Satyavan, qui représente l'âme humaine et réside depuis son plus jeune âge parmi les anachorètes, concentre en lui leur excellence. Beau, connaisseur des *Vedas*, vivant en harmonie avec le monde, il s'agit d'un esprit sublime et contemplatif, qui égale Savitri. Sa présence sur terre est aussi nécessaire que celle de l'héroïne afin de conduire l'être humain vers la vie divine⁶. Même Virat se voit contraint

1 « Nameless the austere ascetics without home/ Abandoning speech and motion and desire/ Aloof from creatures sat absorbed, alone,/ Immaculate in tranquil heights of self/ On concentration's luminous voiceless peaks [Anonymes, les austères ascètes sans foyer qui avaient abandonné le langage, le mouvement et le désir, se tenaient assis, distants des autres créatures, absorbés, seuls, immaculés sur les hauteurs tranquilles de l'être, sur les pics lumineux et muets de la concentration] », *S*, p. 382.

2 Le *Mantra* ou mot conscient revêt une grande importance chez Aurobindo puisque dans *La Poésie Future* (1920), il explique qu'il permet de dire le monde et de s'élever.

3 « The seers attuned to the universal Will,/ Content in Him who smiles behind earth's forms,/ Abode ungrieved by the insistent days./ About them like green trees girdling a hill/ Young grave disciples fashioned by their touch,/ Trained to the simple act and conscious word,/ Greatened within and grew to meet their heights. [Les sages s'accordaient à la Volonté universelle, satisfaits d'être en Celui qui sourit au-delà des formes de la terre, demeure qui ne connaît pas la peine des jours insistants. Autour d'eux, comme des arbres verts entourant une montagne, de jeunes et graves disciples façonnés par leur contact, s'entraînaient à agir simplement et à prononcer le mot conscient, s'élevaient intérieurement et grandissaient pour atteindre leur hauteur] », *Ibid.*

4 « One-souled to all and free from narrowing bonds,/ Large like a continent of warm sunshine/ In wide equality's impartial joy,/ These sages breathed for God's delight in things./ Assisting the slow entries of the gods,/ Sowing in young minds immortal thoughts they lived,/ Taught the great Truth to which man's race must rise/ Or opened the gates of freedom to a few. [Ne faisant qu'un avec toutes les âmes et libre des liens limitants, large comme un continent de chaud soleil, dans la vaste égalité de la joie impartiale, ces sages respiraient pour sentir le délice de Dieu dans les choses. Permettant les lentes entrées des dieux, ils ensemençaient les jeunes esprits de pensées immortelles, ils enseignaient la grande Vérité vers laquelle l'homme doit s'élever, ou ouvraient les portes de la liberté à certains.] », *S*, p. 583.

5 « Imparting to our struggling world the Light (...) Their speech, their silence was a help to earth./ A magic happiness flowed from their touch;/ Oneness was sovereign in that sylvan peace,/ The wild beast joined in friendship with its prey [Transmettant la Lumière à notre monde en lutte (...) Leur discours, leur silence aidèrent la terre. Une joie magique jaillissait de leur contact ; l'unité était souveraine dans cette paix sylvestre, la bête fauve côtoyait en paix sa proie] », *Ibid.*

6 Savitri explique à Mort : « Nor for my happy body's bliss alone/ I have claimed from thee the living Satyavan,/ But

de reconnaître l'importance de l'âme qu'il a emprisonnée et la relâche¹. Le monde a besoin des anachorètes, symbolisés par Satyavan. Aurobindo investit donc un personnage traditionnel et le modèle jusqu'à le transformer en figure de surhomme, conformément à ses théories².

Comme chez Prasād, les ascètes aurobindiens restaurent l'harmonie du monde, tâche dont étaient traditionnellement chargés les héros des épopées indiennes. Ces derniers sauvaient la terre en combattant et en tuant, les anachorètes diffusent au contraire autour d'eux une énergie bienfaisante qui annule dualité et conflits. L'ascète s'inscrit donc dans un héroïsme qui vise à rassembler le collectif sans faire usage de violence. Néanmoins, Prasād et Aurobindo utilisent différemment ce nouveau modèle. Prasād questionne la figure de l'ascète, qui n'est pas naturellement positive, à cause de son désintéret et de son détachement des contingences humaines. Il épuise ce modèle, comme celui du *kṣatriya* ou du vagabond. Il propose néanmoins une rédemption pour l'ascète, une évolution possible vers le sublime et la grâce : l'ascèse en faveur du collectif, qui fait écho à ce que prône Aurobindo. L'auteur de *Savitri* se différencie pourtant de Prasād. Il confère une dimension supérieure à l'anachorète, qu'il associe implicitement à sa théorie de la surhumanité. Plus il y en aura, plus l'humanité pourra évoluer. Dans *Savitri* comme dans *Kāmāyanī*, l'anachorète représente ainsi l'un des modèles héroïques les plus positifs, les plus exemplaires.

B) *Le prophète : vision et efficacité du langage*

1) *Des voyants sublimes*

Souvent, dans la tradition, la figure de l'ascète rejoint celle du *ṛṣi*. Prasād ignore pourtant ce type de personnages, peut-être par respect pour les textes antérieurs, peut-être aussi afin de limiter

for his work and mine, our sacred charge. [Je ne t'ai pas réclamé Satyavan vivant uniquement pour assurer la béatitude de mon corps heureux mais pour poursuivre son ouvrage et du mien, notre charge sacrée] », *S*, p. 633. Savitri dit aussi à Virat : « O king-smith, clang on still thy toil begun,/ Weld us to one in thy strong smithy of life./ Thy fine-curved jewelled hilt call Savitri,/ Thy blade's exultant smile name Satyavan. [Ô roi forgeron, fais retentir encore ton labeur déjà entamé, soude-nous en un dans ta puissante forge de vie. Nomme Savitri ta garde bien incurvée et incrustée de joyau, appelle Satyavan le sourire jubilant de ta lame] », *S*, p. 687.

1 « O Satyavan, O luminous Savitri,/ I sent you forth of old beneath the stars,/ A dual power of God in an ignorant world./ In a hedged creation shut from limitless self,/ Bringing down God to the insentient globe,/ Lifting earth-beings to immortality. [Ô Satyavan, ô lumineuse Savitri, je vous envoie par delà l'ancien sous les étoiles, pouvoir duel de Dieu dans un monde ignorant, dans une création enclose et fermée à l'être illimité, pour que vous apportiez Dieu au globe inanimé, pour que vous hissiez les êtres terrestres vers l'immortalité] », *S*, p. 702.

2 Dans *Savitri*, Aurobindo donne une définition très personnelle du surhomme, qui s'éloigne de celle de Nietzsche. Il s'agit d'une évolution de l'homme, qui révèle sa divinité cachée. Il doit hisser les êtres humains vers Dieu, faire advenir la vérité et surmonter la mort. Sa simple présence transcendera la Nature et la Matière.

la manifestation divine au *darśan* [vision] – *topos* majeur de la *bhakti* (culte de religion personnelle) – accordé par les dieux¹. Dans *Savitri* au contraire, l'ascète se confond fréquemment avec le *ṛṣi*, que l'auteur traduit en anglais par le mot *seer* (voyant, sage, prophète), conformément à l'usage. Aurobindo attribue à ce type de personnages des pouvoirs assez similaires à ceux de la tradition. Ils peuvent voir les choses supranaturelles, souvent grâce à leur ascèse. Leur action visionnaire est consciente et volontaire, contrairement à celle des personnages de Prasād, qui reçoivent un *darśan* involontaire de la part de la divinité. Ce pouvoir visionnaire assimile le *ṛṣi* aurobindien au prophète². Les *ṛṣis* perçoivent en effet la Vérité mystique et sont capables de la faire advenir sur Terre³. Ils se caractérisent en outre par un certain nombre d'attributs sublimes typiques du prophète dans la littérature occidentale : la lucidité, la liberté, la supériorité⁴. Mais ils se différencient aussi des figures prophétiques parce que leur pouvoir visionnaire permet d'abolir la distinction entre leur être et leur vision⁵. Plus que l'ascète, plus que l'explorateur, le *ṛṣi* incarne l'harmonie avec le divin et avec le monde⁶. L'univers apparaît dans le voyant, mais le voyant apparaît aussi dans l'univers, grâce à l'usage qu'Aurobindo fait du terme *seer* dans ses comparaisons ou ses métaphores. Des émotions (l'amour), des éléments naturels et cosmiques (le crépuscule, le matin ou les bois), deviennent des *ṛṣis*, comme si ce modèle héroïque permettait d'abolir la dualité par sa simple présence⁷. Grâce à cette association avec la non-dualité, la figure du *ṛṣi* englobe toute l'humanité, de la même manière que l'explorateur. L'être humain porte en lui un voyant encore en gestation, qui ne

1 Le mot *ṛṣi* ne figure pas à une seule reprise dans *Kāmāyanī*. Les personnages existent avant la naissance des *ṛṣis*, il semble donc normal que Prasād n'en ait pas intégré dans son récit. Cependant, dans la mesure où Manu est présenté comme leur père ou leur maître, l'auteur aurait aussi pu les intégrer, d'un autre côté. Mais il se réfère davantage à la *bhakti* qui vénère Śiva qu'au védisme, ce qui peut expliquer qu'il limite la présence divine à la manifestation de Dieu dans l'immanence, offerte comme un don.

2 « Transmitting gave to prophet and to seer » p. 39 ou « Waking in us the prophet and the seer » p. 53. Parfois, le mot *prophet* constitue un synonyme de *seer* : « All here but passionate hint and mystic shade/ Divined by the inner prophet who perceives [Tout ici était deviné par le prophète intérieur qui perçoit, à l'exception d'allusions passionnées et d'ombres mystiques] » p. 675. La mention du prophète intérieur rappelle celle du voyant intérieur.

3 « Her shining minutes of celestial speech,/ Passed through the masked office of the occult mind./ Transmitting gave to prophet and to seer/ The inspired body of the mystic Truth. [Les brillantes minutes du discours céleste de la Vérité passaient à travers le bureau masqué du mental occulte et transmettaient au prophète et au voyant le corps inspiré de la Vérité mystique.] », *S*, p. 39.

4 L'amour de Savitri et Satyavan, sacré est comparé à un voyant : « Love's adoration like a mystic seer [L'adoration de l'amour comme un voyant mystique] », p. 398. Les lieux où parvient Savitri au terme de sa quête ont « the large liberty of brooding seers [l'ample liberté des voyants pensifs] », p. 384. Aurobindo associe le voyant aux moments sublimes de l'esprit : « Few are the silences in which Truth is heard,/ Unveiling the timeless utterance in her deeps;/ Few are the splendid moments of the seers. [Rares sont les silences pendant lesquels on entend la Vérité dévoiler la déclaration atemporelle dans ses profondeurs ; rares sont les moments splendides des voyants.] », p. 689.

5 « He is the vision and he is the Seer [Il est la vision et il est le Voyant] », p. 61 ou « A kindling rapture joins the seer and seen [Une extase embrasante unit le voyant et le vu] », p. 132.

6 L'union avec les mondes spirituels est perceptible p. 627 : « There is the mystic realm whence leaps the power/ Whose fire burns in the eyes of seer and sage [Là se trouve le royaume mystique. Un pouvoir en bondit dont le feu brûle dans les yeux du voyant et du sage] ».

7 « And grey seer-evenings kindling with the stars [Des soirs gris et voyants s'embrasant avec les étoiles] », *S*, p. 381, ou « The morning like a lustrous seer above [Le matin, comme un voyant glorieux au-dessus d'eux] », *S*, p. 392.

demande qu'à naître¹. Le *ṛṣi* symbolise donc, à l'instar de l'ascète, le surhomme futur aux pouvoirs mystiques et spirituels pleinement développés. Sa dimension englobante le distingue toutefois de l'anachorète, dont il représente une version sublimée.

Les personnages principaux s'apparentent à des *ṛṣis*, ce qui montre l'importance de ce modèle héroïque. Conformément à la tradition, Aurobindo ne l'associe cependant pas aux femmes : seuls des hommes peuvent prétendre à la condition de voyant. Satyavan et les anachorètes qui l'entourent appartiennent à cette catégorie². Mais Aurobindo attribue surtout ce statut à Aswapati et à Narad, deux importantes figures d'autorité du texte. La condition de *ṛṣi* permet d'accentuer leur prépondérance. Lorsque le roi Aswapati s'élève vers les sphères supérieures, à la faveur du yoga qui lui permet de libérer son âme, le lecteur assiste à la naissance d'un voyant³. L'auteur lui confère par la suite le don de vision : il perçoit le destin de sa fille avant que Narad ne le formule⁴. Plus tard, quand il a franchi toutes les sphères du Vital au Mental, et qu'il aborde enfin les royaumes merveilleux de la Connaissance, l'auteur le compare aux *ṛṣis* primordiaux⁵. Aswapati se distingue néanmoins de ces derniers parce qu'il demeure un être humain qui avoue ses faiblesses. Cette humanité se manifeste particulièrement lors de la visite du sage Narad, sans conteste le *ṛṣi* le plus emblématique du texte.

Aurobindo emprunte son personnage à la mythologie hindoue où il joue un rôle important dans de nombreuses histoires, bien qu'il ne fasse pas partie des *ṛṣis* narrateurs des *Vedas*⁶. Narāda (orthographe classique de Narad) intervient à maintes reprises tel un *deus ex machina* pour sauver ou conseiller les protagonistes de divers récits. Dans l'histoire originelle de Sāvitrī, il vient visiter Aswapati et révèle à la famille du roi la triste destinée de Satyavan, que la jeune femme vient de choisir pour époux. Narāda est aussi le héros de plusieurs légendes, qui racontent ses différentes naissances ou ses rapports avec Viṣṇu. Il s'agit alors d'un personnage rusé, désobéissant, orgueilleux, qui suscite de nombreuses querelles là où il passe. Cependant, la tradition l'associe constamment à la révélation sacrée ou à la littérature. Inventeur légendaire de la *vīṇā* (sorte de luth), il raconte plusieurs des histoires enchâssées du *Mahābhārata* aux héros. Dans le *Rāmāyaṇa*, il narre

1 « Waking in us the prophet and the seer. [Éveillant en nous le prophète et le voyant] », S, p. 53 ou « A Seer, a strong Creator, is within [Un voyant, un Créateur fort est en nous] », p. 370.

2 « The seers attuned to the universal Will [Les sages s'accordaient à la Volonté universelle] », S, p. 382. Satyavan explique qu'au fur et à mesure de ses expériences mystiques, son esprit s'est transformé en un voyant ravi : « My mind transfigures to a rapturous seer. », p. 408.

3 « A Seer was born, a shining Guest of Time./ For him mind's limiting firmament ceased above. [Un voyant était né, un Hôte brillant du Temps. Pour lui, le firmament limitant de l'esprit se dissipa.] », S, p. 25.

4 « Then Aswapati looked within and saw/ A heavy shadow float above the name/ Chased by a sudden and stupendous light [Alors Aswapati regarda à l'intérieur et vit une ombre pesante flotter au-dessus du nom (de Satyavan) chassée par une soudaine et prodigieuse lumière] », S, p. 424.

5 « An equal of the first creator seers [Égal aux premiers voyants créateurs] » p. 299.

6 Cependant, d'après plusieurs traditions, il est le fils de Brahmā, comme les *ṛṣis*.

le poème à Vālmīki. Il serait par ailleurs l'auteur de divers ouvrages¹. Il s'agit donc d'un personnage ambivalent, tour à tour anti-héroïque et sublime.

Aurobindo privilégie ce dernier aspect. Narad, doué de vision et d'omniscience (« his all-knowing mind [son esprit omniscient] », p. 420), distingue la réalité des êtres et des choses plus encore que les autres personnages : il perçoit la véritable nature de Savitri, dont il prophétise le destin sombre et lumineux. Sa connaissance du monde et des choses semble si importante qu'Aswapati l'interroge sur le destin de l'humanité. Descendu du paradis, Narad accomplit un trajet inverse à celui d'Aswapati : il passe de l'âme au Mental puis à la Matière, ce qui lui confère une supériorité². Ses qualités et son origine divine le distinguent des personnages humains, demeurés dans la cécité. La connaissance qu'il impose leur semble donc redoutable, comme le lui affirme Aswapati³. Cependant, Narad se définit surtout par la dimension discursive de son action, à l'image de Savitri ou de Mort. Mais contrairement à ces derniers, sa parole se pare d'une dimension prophétique inédite : il révèle la vérité sur le monde et sur l'homme, il annonce la venue d'un Messie qui devra souffrir avec l'humanité pour pouvoir la sauver. Narad incarne donc le modèle absolu du *ṛṣi* aurobindien entre vision, prophétie et didactisme. Son intervention, capitale, permettra à Savitri de se préparer à l'affrontement qui l'opposera à Mort.

2) *La lignée des prophètes*

Aurobindo oriente le personnage de Narad vers la figure d'un prophète. Il exploite les points communs qui existent entre lui et le *ṛṣi* afin d'en faire une figure marquante. Hugo accorde comme lui une place prépondérante aux prophètes dans *La Légende des siècles*. Ils ont des caractéristiques semblables à celles des *ṛṣis*, mais Hugo leur confère une perspective évolutionniste inconnue d'Aurobindo. À l'origine, les prophètes ont peu de pouvoir. Hugo dépeint pourtant dans un premier temps des prophètes illustres et révéérés, majoritairement issus des traditions du Livre (religions juive, chrétienne, musulmane). Dans la *Première Série*, il met en scène Daniel (*Les Lions*), Jésus (*Première Rencontre du Christ avec le tombeau*), saint Jean (*Le Cèdre*), ou Mahomet (*L'An neuf de l'Hégire*). Or tous ces personnages font l'expérience d'une certaine forme de limitation. Daniel et

1 Le *Nārada Purāṇa*, la *Nārada Parivrājaka Upaniṣad*, un *Purāṇa* et une *Upaniṣad* majeurs, le *Nārada Bhakti Sutra*, différents traités de musicologie, de droit ou d'architecture.

2 « Across an intangible border of soul-space/ He passed from Mind into material things [À travers une frontière intangible d'espace-âme, il passa du Mental aux choses matérielles] », *S*, p. 415.

3 « O singer of the ultimate ecstasy,/ Lend not a dangerous vision to the blind/ Because by native right thou hast seen clear./ Impose not on the mortal's tremulous breast/ The dire ordeal that foreknowledge brings;/ Demand not now the Godhead in our acts. [Ô chanteur de l'extase ultime, n'apporte pas une vision dangereuse à l'aveugle, parce que tu vois avec clairvoyance par droit de naissance. N'impose pas au souffle tremblant des mortels la sinistre ordalie que confère la prescience. N'exige pas maintenant la divinité de nos actes.] », *S*, p. 425.

saint Jean agissent peu. Dans *Les Lions*, Hugo préfère mettre l'accent sur les fauves anthropomorphisés et leurs débats. Le miracle qui sauve Daniel s'explique autant par son geste que par la sagesse des animaux capables de reconnaître l'envoyé divin¹. Saint Jean délivre certes une leçon sur la nécessité de respecter l'ordre naturel, mais il demeure endormi la plupart du temps. Le cheikh agit beaucoup plus que lui. D'autres prophètes anciens agissent plus. Ils se heurtent cependant à la limitation de la mort. *Première Rencontre du Christ avec le tombeau* s'achève sur l'annonce du supplice de Jésus qui vient de ressusciter Lazare². *L'An neuf de l'Hégire* conte les derniers instants de Mahomet. Pire encore est le sort des figures prophétiques de l'Antiquité : dans la *Nouvelle Série*, Hugo représente une Cassandre muette et impuissante (*Cassandre*). Les limitations dont les prophètes antiques font l'expérience contrastent avec la puissance qu'Aurobindo accorde à ses *ṛṣis*.

Les prophètes anciens conservent néanmoins un pouvoir visionnaire similaire à celui des *ṛṣis* aurobindiens. Ils sont capables de percevoir un au-delà et une vérité divine inaccessibles au commun des mortels. Daniel regarde les étoiles³. Saint Jean a reçu la révélation de l'Apocalypse⁴. Mahomet semble avoir vu le passé du monde⁵. Cassandre, en bonne prophétesse, distingue l'avenir, ce qui annonce le personnage mi-scientifique mi-prophète de Halley⁶. Le Titan voit l'absolu et annonce donc aux divinités grecques l'existence de Dieu. Seul Jésus accomplit des miracles, guidé par une connaissance intérieure qui n'exige pas de lui la vision. Hugo se sert donc de l'autorité des prophètes de la Bible pour distinguer les figures prophétiques ultérieures (Félibien, le Satyre, Elciis) auxquels il accorde des pouvoirs grandissants (Félibien est comparé à Jérémie, Elciis à Pierre et Job)⁷. À l'époque moderne, la vision devient plus puissante et plus intense, puisqu'elle se traduit par

1 « Les monstres, hérissant leur crinière, écumant./ Se ruèrent sur lui, poussant ce hurlement/ Effroyable, où rugit la haine et le ravage/ Et toute la nature irritée et sauvage/ Avec son épouvante et ses rébellions ;/ Et l'homme dit : 'La paix soit avec vous, lions !'/ L'homme dressa la main ; les lions s'arrêtèrent. », *Les Lions, LS*, p. 31-32, puis le lion le plus majestueux explique : « Et j'ai pris, ô lions, dans cette intimité,/ L'habitude du gouffre et de l'éternité ;/ Or, sans savoir le nom dont la terre le nomme,/ J'ai vu luire le ciel dans les yeux de cet homme ;/ Cet homme au front serein vient de la part de Dieu. », *Ibid*, p. 33.

2 « Sachant que Christ avait ressuscité cet homme,/ Et que tous avaient vu le sépulcre s'ouvrir, Ils dirent : 'Il est temps de le faire mourir.' », *Première Rencontre du Christ avec le tombeau, LS*, p. 39.

3 « Le gardien voulut voir la fosse, et cet esclave,/ Collant sa face pâle aux grilles de la cave,/ Dans la profondeur vague aperçut Daniel/ Qui se tenait debout et regardait le ciel,/ Et songeait, attentif aux étoiles sans nombre », *Les Lions, LS*, p. 33.

4 « Le seul chez les vivants auquel il fut donné/ De regarder, par l'âtre ouverture du gouffre,/ Les anges noirs vêtus de cuirasses de soufre,/ Et de voir les Babels pencher, et les Sions/ Tomber, et s'écrouler les blêmes visions,/ Et les religions rire prostituées,/ Et des noms de blasphème errer dans les nuées. », *Le Cèdre, LS*, p. 131-132.

5 « Il semblait avoir vu l'Éden, l'âge d'amour,/ Les temps antérieurs, l'ère immémoriale. », *L'An neuf de l'Hégire, LS*, p. 127.

6 « Elle a la vision des choses qui seront », *Cassandre, LS*, p. 68. Halley est qualifié d'ascète et voit ce que les autres ne peuvent voir : « Rien qui semble ici-bas mieux fait pour Charenton/ Qu'un ascète perdu dans des recherches sombres/ Après le chiffre, après le rêve, après des ombres,/ Guetteur pâle, appliquant des verres grossissants/ Aux faits connus, aux faits possibles, au bon sens,/ Regardant le ciel spectre au fond du télescope,/ Chez les astres voyant, chez les hommes myope ! », *La Comète, LS*, p. 580.

7 « L'autre dit : Ce n'est pas Dante, c'est Jérémie. », *Le Comte Félibien, LS*, p. 118. « Alors, comme autrefois devant Saül Esdras,/ Pierre devant Néron et Job devant l'Abîme,/ L'homme parla. », *Les Quatre Jours d'Elciis, LS*, p. 356.

le fait de ne pas voir ce qui se passe parmi les mortels : le Satyre, comme saint Jean, ferme les yeux, ce qui lui permet d'accéder à une vérité au-delà¹. Félibien se coupe de ce qui existe autour de lui, pris dans ses songes². Cependant, les figures prophétiques ultérieures ne se définissent pas uniquement par leur aptitude visionnaire, contrairement aux prophètes de l'Antiquité.

En effet, comme Savitri, comme Mort, comme les ascètes ou comme Narad, elles se caractérisent surtout par leur activité langagière. Plus l'histoire évolue, plus ces personnages parlent. Saint Jean, Jésus, Daniel, discoursent très peu. Félibien énonce une diatribe assez longue, mais n'a pas d'interlocuteurs. Elciis et le Satyre, dont les propos occupent de longues pages, bénéficient en revanche d'une écoute attentive de la part de leurs auditeurs. Suivant le modèle biblique, que l'on retrouve en partie chez Aurobindo, les prophètes de la modernité annoncent, orientent le peuple, servent d'intermédiaire entre lui et Dieu, accomplissant la volonté de l'Éternel³. Du fait des visions qu'ils reçoivent, ils paraissent solitaires et à part, à l'image de Narad ou d'Aswapati. Contrairement à ces derniers, ils subissent néanmoins le rejet de leurs contemporains : Halley passe pour un fou, Elciis se fait exécuter, Félibien effraie les hommes⁴. Ils parlent au péril de leur vie. Ils incarnent donc une forme de résistance à la domination des tyrans, alors que les personnages aurobindiens expriment la vérité du monde sans s'opposer à leurs compatriotes terrestres. Cette différence s'explique sans doute par la volonté d'Aurobindo de mettre en scène l'harmonie entre les personnages humains. D'un autre côté, elle se justifie également par la situation de Victor Hugo au moment de l'écriture du recueil. Le fait que d'autres figures prophétiques (Jésus, Mahomet, le Satyre à partir du moment où il se met à chanter) reçoivent la considération des personnages qui les entourent corrobore cette hypothèse. Hugo représente des prophètes dont la parole est à la fois rejetée et adulée, comme la sienne à l'époque.

Chez Hugo comme chez Aurobindo, les figures du prophète et du *r̥ṣi* s'avèrent ainsi fondamentales. Elles partagent un certain nombre de traits communs : l'aptitude à distinguer la vérité et l'avenir, la dimension solitaire voire marginale. Leur capacité à vivre dans la lumière divine leur permet de participer au progrès de l'humanité. Même si Aurobindo et Hugo leur attribuent des symboliques différentes qui tiennent à leurs contextes d'écriture ou à leurs croyances (importance de

1 « Sa paupière était close, on eût dit qu'il dormait./ Mais ses cils roux laissaient passer de la lumière », *Le Satyre*, *LS*, p. 421.

2 « Cet homme, moins semblable aux vivants qu'aux aïeux,/ Rôde, et, quand il s'arrête, il n'a plus dans les yeux/
Qu'un vague reste obscur de leurs disparues./ Tant il songe et médite ! », *Le Comte Félibien*, *LS*, p. 119.

3 « Ils avaient la révolte en eux, l'altier frisson/
Que donne, à qui se sent des ailes, la prison ;/
Chacun tâchait de rompre un anneau de la chaîne ;/
Plus d'imposture ! plus de guerre ! plus de haine !/
Il sortait de chacun de ces séditieux/
Une sommation qui s'en allait aux cieus./
La vérité faisait, claire, auguste, insensée,/ De chacun de ces fronts jaillir une pensée/
La justice, la paix, l'enfer amnistié./
Ces cerveaux lumineux dégageaient la pitié./
La bonté, le pardon aux vivants éphémères,/ L'espérance, la joie et l'amour, des chimères/
Des rêves comme en font les astres, s'ils en font », *Clarté d'âmes*, *LS*, p. 434.

4 « Mais, dans l'écroulement des esprits et des cœurs,/ On le hait ; le meilleur semble aux lâches le pire./
Et celui qui n'a pas d'épouvante en inspire. », *Le Comte Félibien*, *LS*, p. 118.

la non-dualité dans *Savitri*, évolution des figures prophétiques chez Hugo), ils possèdent une dimension sublime et collective qui les transforme en nouveaux héros épiques. Ils substituent le Verbe aux armes, puissance plus efficace et moins violente. Ils conservent en outre une forte dimension collective puisqu'ils guident le groupe sur le bon chemin grâce à leur pouvoir visionnaire. Leur présence permet de construire un nouveau modèle héroïque qui se déprend de la violence épique originelle, au profit d'une action collective positive et inclusive. L'importance que leur action accorde au langage permet de remettre le poète au centre du récit.

C) *Le poète comme figure héroïque*

Dans les épopées anciennes, indiennes et européennes, l'auteur n'est jamais absent du récit. Vālmīki et Vyāsa sont dépeints en train de composer le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata*. Le narrateur homérique, lui, utilise la première personne pour se mettre en scène lors de son invocation aux Muses, au début de *Illiade* et de *Odyssée*, mais aussi dans la deuxième rhapsodie de *Illiade*. Il s'agit cependant davantage d'une convention littéraire mimant le contexte d'oralité de l'épopée originelle que d'une première personne lyrique, qui représenterait véritablement l'auteur. Par la suite, de nombreux auteurs d'épopée reprennent cette convention, comme Le Tasse. Dutt, conformément à ces traditions, insère donc la voix d'un narrateur-auteur. Il s'adresse à la déesse Bhārati au premier chant, puis à ses prédécesseurs, Vālmīki et Kṛttivāsa, en affectant une posture d'humilité conventionnelle¹. Cette posture évoque clairement le narrateur homérique, masqué derrière une situation artificielle. Dutt ignore en ce sens l'apport d'autres poètes, comme Milton et Virgile. Ces derniers ajoutent en effet une part lyrique au narrateur homérique. Virgile rattache clairement le narrateur à sa personne en expliquant qu'il passe d'une poésie bucolique à une poésie épique. Milton surtout, développe sa théorie sur l'épopée et se montre en train de composer, ce qui rappelle le poète Kṛttivāsa, l'auteur du *Rāmāyaṇa* bengali. Derrière la première personne, l'individualité auctoriale transparaît. Milton et Kṛttivāsa n'attribuent toutefois pas de statut central à leur narrateur-personnage². Seul Dante devient le héros, mais il lui confère en même temps une certaine faiblesse, une certaine passivité. Chez Prasād, chez Aurobindo et surtout chez Hugo, le poète devient au contraire une figure puissante et fondamentale pour l'évolution de l'homme, le sujet

1 « I adore your lotus-feet, base-minded as I am ; I call you again, white-armed Bhārati ! [Bien que j'aie un esprit impur, j'adore tes pieds de lotus. Je t'appelle de nouveau, ô déesse Bhārati aux bras blancs] », *PKM*, p. 4 et « (Unworthy as I am) those ornaments, unless you give/ them, O fount of ornaments ?/ Be generous, O master, to one who has nothing. [Je suis indigne de ces ornements (poétiques), à moins que tu ne me les donnes, ô fontaine des ornements ? Sois généreux, ô maître, envers celui qui n'a rien.] », *PKM*, p. 110.

2 Vyāsa et Vālmīki occupent un statut plus important dans les textes qui leur sont attribués. Mais ils agissent alors en tant que personnages, pas en tant que narrateurs.

avoué de tous les textes.

1) *La mise en abyme du poème salutaire*

Contrairement à Hugo, qui emploie un narrateur à la première personne dans nombre de poèmes de l'époque moderne, Prasād privilégie un narrateur à la troisième personne. Aurobindo passe quant à lui régulièrement d'une narration à la troisième personne à une narration à la première personne du pluriel, éminemment collective¹. Par conséquent, ni l'un ni l'autre des auteurs indiens n'emploie un narrateur-poète de type lyrique. Ils ne mettent pas directement en scène la figure auctoriale. Celle-ci occupe néanmoins une place relativement importante grâce à différents procédés de mise en abyme. Dans *Kāmāyanī*, l'héroïne, qui donne son nom à l'œuvre, constitue à plusieurs reprises un double de l'auteur. Au début, lorsqu'elle rencontre Manu, elle exprime son intérêt pour l'art, la contemplation et la compréhension du monde, choses qui préoccupent Prasād². Elle tient à Manu des discours assez similaires à ceux dont Prasād tente de convaincre ses lecteurs sur la non-dualité, le service à rendre au groupe, ou la nécessité des sentiments – autant de propos que l'on retrouve dans les autres œuvres de Prasād. Elle devient donc à plusieurs reprises une figure d'écrivain. Lajjā lui explique que son sourire permettra d'écrire le traité de paix qui mettra fin au conflit intérieur de l'homme, prédiction qui se vérifiera, puisqu'à la fin ses lèvres rédigeront les lignes du texte³. Elle est enfin le seul personnage qui chante et invente des poèmes. La chanson qu'elle entonne afin de ranimer Manu constitue un exemple littéraire abouti, structuré par un refrain et des images. À plusieurs reprises, elle sauve les autres en recourant à une activité comparée à celle de l'écrivain. Dans la mesure où elle incarne une figure extrêmement bénéfique, son association avec l'auteur met en valeur ce dernier.

Prasād montre en effet que son œuvre parvient à procurer la béatitude esthétique grâce aux *rasas* (savouration esthétique désintéressée des sentiments). Śraddhā devient alors une figure du texte, en même temps qu'un double de l'auteur. Le livre se termine par une image d'harmonie spirituelle. Le poète cesse de nommer son héroïne Śraddhā : il l'appelle Kāmāyanī, son autre nom,

1 Ce fait sera étudié dans le chapitre suivant sur la collectivité.

2 « *Bharā thā man mem nav utsāh sikh lūn lalit kalā kā gyān* [L'esprit plein d'un nouvel enthousiasme, j'appris la charmante science de l'art visuel] », *Kmī*, p. 25.

3 « *Tumko apnī smit rekhā se samdhipatr likhnā hogā*. [Tu devras écrire ce traité de paix grâce à la ligne de ton sourire.] », *Kmī*, p. 44. Au moment du sourire qui aboutit la dualité, l'auteur assimile de nouveau Śraddhā à un écrivain : « *Śraddhā ke madhu-adharon kī choṭī-choṭī rekhāyem/ Rāgārūṅ kiraṅ kalā sī viksīn ban smiti lekhāyem* [Les petites lignes des douces lèvres de Śraddhā, comme les rayons rouges de l'art éclairent, le sourire se mue en ligne d'écriture] », *Kmī*, p. 125. La rime entre *rekhāyem* (lignes) et *lekhāyem* (lignes d'écriture) met l'accent sur l'identification entre le sourire de l'héroïne et l'écriture qui résout tout, d'autant plus qu'elle est appuyée par le mot *kalā* (art).

assez peu employé dans le récit. Les pèlerins venus sous la conduite d'Iṛā en compagnie de l'enfant Mānav seraient alors une image des lecteurs ayant entrepris le voyage vers la sagesse et la félicité. À la fin du texte, tous atteignent un état de détachement qui les libère de leurs désirs, puis leur permet d'abolir la souffrance. Cette béatitude mystique ressemble beaucoup à l'état de félicité esthétique créé par l'action des *rasas*. L'auteur emploie à ce moment un vers à double sens qui semble corroborer cette hypothèse :

« *Piṅgal-parāg se macale ānand-sudhā rasa chalake* », p. 125

Ce vers peut se traduire de deux façons, selon la figure stylistique *śleśa* (double sens) chérie par les poètes classiques. Une première version serait : « Comme le pollen jaune, le nectar de la félicité se répandit ». Mais *piṅgal* qu'on a traduit par « jaune », signifie aussi prosodie. Le vers peut donc aussi se traduire par : « Du pollen de la prosodie les *rasas*, nectar de la félicité, se répandirent. » Prasād proclamerait donc que les *rasas* manifestés dans son œuvre mènent au détachement et à la béatitude esthétiques. Il sacralise ainsi le poème, le poète, et en fait une figure de sauveur.

Comme Prasād, Aurobindo met l'action du poète au centre de son texte. Narad est donc l'un de ses doubles. L'activité langagière de ce dernier s'accompagne d'une activité poétique : il descend vers la Terre en chantant. Aurobindo insiste particulièrement sur ce chant en multipliant les anaphores ou le lexique lyrique¹. Narad se montre capable d'adapter son chant paradisiaque aux sphères inférieures, ce qui constitue l'une des grandes préoccupations auctoriales d'Aurobindo au sujet de *Savitri*². Narad tient ensuite un long discours ininterrompu de presque vingt-cinq pages qui récapitule quelques-unes des théories d'Aurobindo sur l'univers et sur l'homme. Il occupe une posture similaire à celle du narrateur-auteur : il cesse rapidement de s'adresser à ses auditeurs (Savitri, Aswapati, la reine) pour énoncer son message à tous les mortels (« O mortal », p. 451), synthétisés dans le singulier générique³. Narad a aussi accès à la poésie ultime : lorsqu'il fait son long discours, il est capable d'exprimer l'inexprimé. Une langue qui n'a jamais été écrite et qui vient

1 « His chant was a hymn of Ignorance and Fate./ He sang the name of Vishnu and the birth (...) He sang the Inconscient and its secret self (...) He sang of the Truth that cries from Night's blind deeps (...) He sang of the glory and marvel still to be born [Son chant était un hymne d'Ignorance et de Destin. Il chanta le nom de Viṣṇu et la naissance. (...) Il chanta l'Inconscient et son être secret (...) Il chanta la Vérité qui pleure depuis les profondeurs aveugles de la Nuit (...) Il chanta la gloire et le prodige à venir] », *S*, p. 416.

2 « Tuning his lips to earthly sound he spoke,/ And something now of the deep sense of fate/ Weighted the fragile hints of mortal speech. [Accordant ses lèvres au son terrestre, il parla. Alors quelque chose venu de la conscience profonde du destin lesta les fragiles nuances du discours mortel] », *S*, p. 442. L'auteur explique en effet dans une de ses lettres : « In fact Savitri has not been regarded by me as a poem to be written and finished, but as a field of experimentation to see how far poetry could be written from one's own yogic consciousness and how that could be made creative. », Lettre de 1936, *S*, p. 728.

3 Savitri et Mort, les autres personnages qui se définissent par leur action discursive, ne s'adressent au contraire qu'à leur interlocuteur. En revanche, Narad se distingue des hommes et n'utilise pas la première personne du pluriel, contrairement au narrateur aurobindien.

directement des dieux apparaît sur son front¹. Il symbolise donc une poésie idéale, à laquelle Aurobindo s'efforce de tendre malgré ses limites humaines. À travers Narad, l'auteur exalte la figure du poète absolu, le *ṛṣi*. En effet, dans *La Poésie future*, Aurobindo assimile le poète idéal à un voyant – cette théorie rappelle Rimbaud, mais évoque surtout Whitman². Il réitère cette analogie dans *Savitri* : le *ṛṣi* est une figure de créateur dans laquelle Aurobindo se projette³. Les anachorètes qui entourent Satyavan entendent le mot divin et gratifient le monde d'un chant qui l'exprime parfaitement⁴. Or tous ces personnages permettent l'avènement de l'homme futur, l'ambition suprême d'Aurobindo. L'auteur parsème donc son texte de figures auctoriales positives, qui valorisent son activité.

La figure du poète semble si importante qu'Aurobindo multiplie les mises en abyme dans son récit. Il s'approprie le lexique du livre et en fait un comparant privilégié qui exprime l'action de ses personnages. L'être humain évolue dans un conte, un récit ou un mythe⁵. Savitri apparaît tour à tour comme un livre ou comme une figure d'auteur⁶. Cependant, Aurobindo attribue surtout cette fonction auctoriale au Démiurge, qui façonne et ordonne le monde comme l'écrivain écrit son texte⁷.

1 « His forehead shone with vision solemnised,/ Turned to a tablet of supernal thoughts/ As if characters of an unwritten tongue/ Had left in its breadth the inscriptions of the gods. [Son front brilla d'une vision solennisée, transformé en une tablette de pensées surnaturelles, comme si les caractères d'une langue jamais écrite avaient laissé sur l'horizontalité de sa tête les inscriptions des dieux] », *S*, p. 442.

2 Aurobindo explique en effet : « He is, as the ancients knew, a seer and not merely a maker of rhymes, not merely a jongleur, rhapsodist or troubadour, and not merely a thinker in lines and stanzas. He sees beyond the sight of the surface mind and finds the revealing word, not merely the adequate and effective, but the illumined and illuminating, the inspired and inevitable word, which compels us to see also. [Il est, comme les anciens le savaient, un voyant et pas seulement un faiseur de rimes, pas seulement un jongleur, un rhapsode ou un troubadour, pas seulement un penseur de vers et de stances. Il voit au-delà de la vision de l'esprit de surface et trouve le mot révélateur, pas seulement le mot adéquat ou efficace, mais le mot éclairé et éclairant, le mot inspiré et inévitable qui nous oblige aussi à voir] » AUROBINDO Sri, *The Future Poetry*, Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 1997, p. 26-27. Cependant, les moyens de parvenir à cette vision poétique diffèrent chez Rimbaud et chez Aurobindo. En revanche, Aurobindo rejoint complètement Whitman sur ce sujet.

3 « A Seer, a strong Creator, is within [Un voyant, un Créateur fort est en nous] », p. 370.

4 « Seized, vibrant, kindling with the inspired word,/ Hearing the subtle voice that clothes the heavens,/ Carrying the splendour that has lit the suns,/ They sang Infinity's names and deathless powers/ In metres that reflect the moving worlds,/ Sight's sound-waves breaking from the soul's great deeps. [Saisis, résonnant, brûlant du mot inspiré, entendant les voix subtiles qui couvrent les cieux, portant la splendeur qui a allumé les soleils, ils chantaient les noms et les pouvoirs immortels de l'Infini dans des vers qui reflètent les mondes en mouvement : vagues de sons nées de la vision et qui poignent des grandes profondeurs de l'âme] », *S*, p. 383.

5 « As if a story long written but acted now/ In his present he held his future and his past/ (...) And saw the hours like dots upon a page. [Comme une histoire écrite depuis longtemps mais jouée à présent, il embrassait dans son présent son futur et son passé (...) et voyait les heures comme des points sur une page.] », *S*, p. 30, ou « We seem to live in a fiction of our thoughts/ Pieced from sensation's fanciful traveller's tale [Nous paraissions vivre dans la fiction de nos pensées, reconstituée à partir des sensations présentes dans le conte du voyageur imaginaire] », p. 166 ou encore « The world is a myth that happened to come true./ A legend told to itself by conscious Mind [Le monde est un mythe devenu réalité, une légende racontée à elle-même par le Mental conscient.] », p. 645.

6 « This breathing Scripture of the Eternal's joy (...) A gold-leaf palimpsest of sacred births [Cette écriture animée de la joie de l'Éternel (...) Un palimpseste aux feuilles dorées de naissances sacrées] », p. 372, ou « A work she had to do, a word to speak :/ Writing the unfinished story of her soul/ In thoughts and actions graven in Nature's book,/ She accepted not to close the luminous page [Elle avait un ouvrage à accomplir, un mot à dire : écrire l'histoire sans fin de son âme grâce aux pensées et aux actions gravées dans le livre de la Nature. Elle n'acceptait pas de refermer la page lumineuse] », p. 30.

7 « The skilful Penman's unseen finger wrote/ His swift intuitive calligraphy;/ Earth's forms were made his divine

Ce lien entre le Créateur et l'écrivain donne de l'importance à ce dernier. Mais Aurobindo n'en oublie pas pour autant la figure du lecteur. Il s'agit d'apprendre à lire les signes divins, afin d'accéder à la connaissance de la Vérité. L'entreprise de déchiffrement occupe autant les personnages que le voyage ou l'ascèse¹. En soulignant que le lecteur est capable de décrypter la profondeur du message, Aurobindo invite ceux qui lisent *Savitri* à interpréter correctement son œuvre, par imitation. Il se positionne de cette façon comme un prophète ou un *ṛṣi* semblable à ceux qu'il représente. Il délivre la vérité pour permettre aux êtres humains d'accéder un jour à la vie divine. Il est donc une figure centrale du récit, même si elle demeure implicite.

2) *L'usage du je lyrique*

Chez Hugo, cette mise en avant du poète semble plus évidente, grâce à l'usage d'une première personne de type lyrique. Alors que Prasād et Aurobindo mettent en scène un poète abstrait et absolu, Hugo identifie clairement cette voix avec sa propre personne en mentionnant à plusieurs occasions des anecdotes liées à sa vie. La dédicace fait référence à son exil. *Après la bataille* ou *Les Paroles de mon oncle* s'inscrivent dans son histoire familiale. *Le Retour de l'empereur* mentionne ses pensées et ses émotions au cours d'une cérémonie inscrite dans le temps. D'autres poèmes, comme *Le Crapaud* ou *Question Sociale*, racontent ses expériences sans qu'il soit toutefois possible d'affirmer qu'elles aient été vraiment vécues. Enfin, plusieurs textes reprennent des positions qui lui sont clairement attribuables parce qu'on les retrouve dans d'autres œuvres. *1851-Choix entre deux passants* ou *Le Prisonnier* fustigent Napoléon III. *Fonction de l'enfant* et *L'Idylle du vieillard* célèbrent les rapports entre les enfants et leurs grands-parents exaltés dans *L'Art d'être grand-père*, recueil publié la même année que la *Nouvelle Série* (1877). En cela, Hugo

documents (...) He imposed upon dark atom and dumb mass/ The diamond script of the Imperishable,/ Inscribed on the dim heart of fallen things/ A paeon-song of the free Infinite/ And the Name, foundation of eternity,/ And traced on the awake exultant cells/ In the ideographs of the Ineffable/ The lyric of the love that waits through Time/ And the mystic volume of the Book of Bliss/ And the message of the superconscious Fire. [Le doigt invisible du scribe habile écrivait sa calligraphie rapide et intuitive. Les formes de la Terre devinrent ses documents divins (...) Il imposait sur le sombre atome et la masse muette l'écriture adamantine de l'Impérissable. Il inscrivait sur le cœur terne des choses déchues le péan du libre Infini et le Nom, fondation de l'éternité. Avec les idéogrammes de l'Ineffable, il traçait sur les cellules éveillées et exultantes le poème lyrique de l'amour qui attend à travers le Temps, le message du Feu surconscient.] », p. 232. L'assimilation de l'écrivain au Démonstrateur rappelle le Tasse (cf. Introduction).

- 1 He could re-read now and interpret new/ Its strange symbol letters, scattered abstruse signs/ Resolve its oracle and its paradox/ Its riddling phrases and its blindfold terms/ The deep oxymoron of its truth's replies (...) He read the original ukase kept back/ In the locked archives of the spirit's crypt/ And saw the signature and fiery seal (...) Interpreting the universe by soul signs/ He read from within the text of the without [Il put relire à présent et interpréter à nouveau ses étranges lettres symboliques, ses signes abstrus et dispersés. Il put résoudre son oracle et son paradoxe, ses devinettes et ses termes qui aveuglent, l'oxymore profond des répliques de sa vérité (...) Il lut l'oukase originel conservé dans les archives fermées de la crypte de l'esprit et vit la signature, le sceau ardent (...) Interprétant l'univers grâce aux signes de l'âme, il lut de l'intérieur le texte de l'extérieur] », p. 75-76.

ne diffère guère d'Aurobindo et de Prasād, qui répètent leurs idées dans toutes leurs œuvres. Néanmoins, dans le cas de Victor Hugo, ces conceptions sont appuyées par l'usage d'une première personne clairement lyrique, qui permet une identification entre l'auteur et le narrateur.

Le narrateur-poète occupe une place importante dans le recueil, surtout à partir de l'époque contemporaine et de la *Nouvelle Série*. Dans l'édition *Non Varietur* de *La Légende des siècles*, sa voix encadre quasiment le recueil. *La Vision d'où est sorti ce livre* inaugure l'ouvrage dont *Hors des temps* est l'avant-dernier poème. Comme Aurobindo, Hugo assume une position prophétique. Tous les autres prophètes – les seules figures pleinement positives du recueil – l'annoncent, de la même manière que saint Jean-Baptiste ou les annonciateurs de l'*Ancien Testament* prédisent la venue de Jésus. À l'image des sages qui l'ont précédé, il reçoit des visions. Il voit le Mur des siècles détruit. Il observe le clairon du Jugement dernier dans *Hors des temps*, tel un nouveau saint Jean. Il est aussi capable de prédire l'avenir de l'être humain (*Tout le passé et tout l'avenir*), voire ses dispositions mentales futures (*Changement d'horizon*). Contrairement aux autres prophètes, il dialogue toutefois avec les représentants de la transcendance (l'être mystérieux de *Tout le passé et tout l'avenir*), ce qui marque sa prééminence. Son action, essentiellement langagière, semble aussi avoir plus d'influence que celle des autres prophètes sur le cours de l'Histoire. Il plaide pour l'homme et réduit l'ange ou le ver au silence dans *Le Poète au ver de terre* et *Tout le passé et tout l'avenir*. Dans de nombreux poèmes, il s'adresse à différents interlocuteurs en leur donnant des ordres grâce à une succession d'impératifs (*À l'homme, Dénoncé à celui qui chassa les vendeurs du Temple*). Il représente donc une autorité beaucoup plus fondamentale que les autres prophètes – à l'exception peut-être du Satyre. Le narrateur-poète devient le prophète ultime de *La Légende des siècles*.

Il assume en outre une véritable dimension collective dont les prophètes sont souvent dépourvus. À plusieurs reprises, la première personne du pluriel se substitue à celle du singulier. Dans *Tout le Passé et tout l'avenir*, le narrateur utilise un *nous* collectif qui porte la voix de l'humanité à l'ange¹. Dans *Paroles dans l'épreuve*, il prend la parole au nom de ses contemporains². Dans *Les Grandes Lois*, il utilise la première personne du pluriel pour exhorter les humains à intégrer autrui dans la collectivité³. Dans *Rupture avec ce qui amoindrit*, il chante les malheurs et l'abaissement de ses contemporains⁴. La portée collective du narrateur-poète ne tient cependant pas uniquement à l'usage de la première personne du pluriel : elle peut aussi s'exercer grâce au *je*

1 « Regarde-nous ; nous sommes/ Un autre Adam, une autre Ève, de nouveaux hommes », *Tout le passé et tout l'avenir*, LS, p. 572.

2 « Nous donc, fils de ce siècle aux vastes entreprises,/ Nous qu'emplit le frisson des formidables brises,/ Et dont l'ouragan sombre agite les cheveux », *Paroles dans l'épreuve*, LS, p. 631.

3 « Éclairons comme lui, non pour nous, mais pour tous./ Et faisons gravement ce que Dieu fait pour nous. », *Les Grandes Lois*, LS, p. 685.

4 « Leur rouge lanterne nous mène. », *Rupture avec ce qui amoindrit*, LS, p. 698.

lyrique. Par exemple, dans *L'Élégie des fléaux*, il se lamente sur le sort subi par sa patrie. Dans *France et âme*, il s'indigne pour l'humanité et ses compatriotes : le *je* lyrique s'identifie à ces derniers¹. Le poète devient alors le chantre de la collectivité, qui s'incarne dans son individualité. Cette dimension collective évidente, parce qu'elle est inconnue des autres personnages, tend à transformer le narrateur-poète en véritable héros épique de *La Légende des siècles*.

Prasād, Aurobindo et Victor Hugo accordent ainsi tous les trois une position centrale aux figures autoriales, contrairement à la tradition. Chez Prasād et Aurobindo, cela passe par l'infléchissement de certains personnages fondamentaux (Śraddhā, Narad, les ascètes) qui deviennent des doubles du poète. Les auteurs indiens utilisent également la mise en abyme afin de montrer l'importance de l'œuvre littéraire et de celui qui l'écrit. Aurobindo, en particulier, développe cette figure en attribuant une place éminente au lecteur, dans le souci d'augmenter sa puissance didactique. Toutefois, Aurobindo et Prasād demeurent dans l'implicite. Ils ne construisent pas un personnage de narrateur-poète aussi marquant que Victor Hugo. Dans *La Légende des siècles*, le poète devient le véritable héros du recueil, celui qui a le premier et le dernier mot, celui qui représente la collectivité dans son individualité, celui qui met fin au morcellement du mur des siècles. Comme chez Aurobindo, il tire sa légitimité et son autorité de sa proximité avec les prophètes.

En conclusion, Michael Madhusudan Dutt, Jaysankar Prasād, Sri Aurobindo et Victor Hugo construisent tous les quatre de nouveaux héros épiques, même si les auteurs indiens ne rompent pas tout à fait avec la tradition. Leurs personnages se caractérisent par de nobles origines, une absence de caractérisation, des qualités exceptionnelles et une dimension collective évidente. Hugo, tout à son projet égalitaire, se différencie d'eux : il transforme en héros les humbles et les anonymes, les grands oubliés de l'épique. Il métamorphose l'anti-héros en héros. En dépit de cette différence fondamentale, tous les auteurs indiens transforment néanmoins le héros épique : ils ne reproduisent pas servilement les modèles établis. Ils le dépouillent de sa dimension guerrière, ce qui semble typique d'une certaine modernité. Dutt et Hugo empêchent leurs héros de combattre, Prasād les rend monstrueux dans la bataille, Aurobindo et Hugo dénoncent explicitement l'état d'esprit guerrier et conquérant. Cette condamnation n'empêche pourtant pas une forme d'ambiguïté, comme s'ils ne pouvaient se déprendre tout à fait de l'esprit épique ancien, malgré leur volonté. Aurobindo valorise le modèle de la conquête, qu'il subvertit aussi en le faisant accomplir par des figures subalternes. Hugo revendique et rejette tout à la fois la guerre, partagé entre son aspiration à la paix et sa volonté

¹ « Et quand un grave Anglais, correct, bien mis, beau linge,/ Me dit : — Dieu t'a fait homme et moi je te fais singe ;/ Rends-toi digne à présent d'une telle faveur !/ — Cette promotion me laisse un peu rêveur. », *France et âme*, LS, p. 622.

de rendre sa gloire à la France défaite. Dutt valorise les guerriers en réutilisant les épithètes traditionnelles. Prasād paie son tribut à la figure du *kṣatriya*, le héros traditionnel de l'épopée indienne. Les quatre auteurs traduisent de cette façon un contexte difficile et incertain, qui conduit à questionner les grandes figures héroïques.

Dutt et Prasād minent en effet la valeur de leurs héros traditionnels. Consciemment ou pas, Dutt assimile Rāma et Lakṣmaṇa aux colonisateurs, si bien qu'il les transforme en anti-héros. En revanche, il accorde une position prépondérante aux méchants traditionnels du *Rāmāyaṇa*, Meghanāda et Rāvaṇa. Ces derniers incarnent la destinée tragique réservée à un peuple. Ils semblent paralysés comme les Indiens à l'époque coloniale. Quelques décennies plus tard, Prasād remet en cause Manu, le grand fondateur. Il le transforme en symbole de l'inquiétude de vivre dans un monde bouleversé. Ce personnage finit toutefois par trouver le salut, au contraire des héros de Dutt. En comparaison, Aurobindo semble plus serein. Il fait état des difficultés de l'existence, mais il ne l'attribue pas à un bouleversement spécifique : cette situation dure depuis l'origine de l'humanité et prendra fin quand l'heure sera venue. Par conséquent, même son héros négatif, Mort, se transfigure en une apaisante divinité. Hugo semble partager une vision équivalente, malgré ses contradictions. Bien que plusieurs de ses personnages connaissent un sort tragique, ils s'acheminent lentement vers la sublimation de l'homme. Au fur et à mesure que le recueil se construit, les héros négatifs disparaissent. Napoléon III en est l'ultime exemple, mais Hugo prédit sa punition et sa disparition dans *Le Prisonnier*. Il châtie tous les rois et tous les dieux à travers lui.

Cependant, les auteurs ne se contentent pas de transformer le modèle héroïque traditionnel. Au fur et à mesure de leurs œuvres, ils le remplacent par de nouvelles figures, plus aptes à exprimer les valeurs modernes. Seul Dutt ne propose pas de telles modifications, quoiqu'il accorde une importance fondamentale à la femme. L'évolution qu'il fait subir à l'héroïne annonce un progrès qui s'accomplira pleinement durant les décennies ultérieures. Aurobindo et Prasād subliment en effet les figures féminines, dont ils font les véritables héroïnes de leurs récits. Savitri et Śraddhā sont plus fortes que les hommes, qu'elles sauvent par des moyens différents. Savitri lutte et pratique l'ascèse. Śraddhā se dévoue à son époux, qu'elle guide à travers les difficultés. Leur amour, leur courage et leur empathie incarnent les nouvelles valeurs modernes et universalistes que les auteurs défendent. Les femmes hugoliennes présentent des qualités similaires, mais l'auteur ne leur attribue pas la même puissance, sans doute à cause de l'époque à laquelle il vit. En revanche, elles ont une dimension universelle, partagée par d'autres figures héroïques.

Aurobindo et Prasād accordent également une grande importance à la figure du voyageur, particulièrement le pèlerin, qui incarne l'humanité en route vers la divinité. Le chemin qu'il parcourt permet de rencontrer tous les êtres et de s'identifier à eux. Son errance symbolise les égarements de

l'âme. Ses explorations et ses découvertes, qu'Aurobindo emprunte aux grands textes épiques, subliment les héros aventuriers. Chez Hugo au contraire, l'exploration devient impossible. Le marin trouve sa rédemption à travers la figure de l'humble pêcheur et le proscrit symbolise un certain antagonisme territorial. Cette différence tient sans doute à l'écart entre les cultures et les situations. À travers le personnage du voyageur, Aurobindo se réapproprie des figures typiques de la colonisation (explorateur, marchand) pour subvertir ces dernières. Il montre ainsi ce que serait un impérialisme idéal, et substitue ses propres conceptions à l'Histoire. Hugo, qui par la force des choses n'avait pas les mêmes objectifs, demeure dans une perception primaire et négative de l'impérialisme, ce qui l'empêche d'investir pleinement ce nouveau modèle épique.

Les auteurs utilisent en revanche tous trois les figures de l'ascète et du prophète. Chez Prasād et chez Aurobindo, l'ascète représente dans sa version idéale le dépassement de soi et le service à la collectivité. Dans *Savitri* et dans *La Légende des siècles*, le prophète se distingue par son action didactique au service du groupe et sa capacité visionnaire, qui lui permet de guider le peuple vers la divinité. Il préfigure également le poète, nouveau modèle héroïque. Chez les trois auteurs, celui-ci devient le sauveur et le héros épique ultime qui s'adresse au groupe afin de lui permettre d'évoluer. La posture centrale de l'auteur demeure cependant implicite chez Aurobindo et chez Prasād. Hugo l'assume pleinement, conformément aux impulsions de la modernité et du romantisme. Il oriente le poème épique vers un indéniable lyrisme, et se rapproche d'une tendance épique moderne déjà présente chez Wordsworth, mais qu'on retrouvera ensuite chez Whitman, Glissant ou Neruda. Prasād et Aurobindo l'initient chacun de leur côté, mais ils ne l'approfondissent pas, peut-être parce que l'affirmation du *je* lyrique empêche de se projeter dans l'abolition de la dualité. Pour eux le but de la poésie doit être, encore et toujours, de suspendre l'individualité afin d'accomplir la non-dualité. C'est à ce prix seulement que le poète pourra sauver le lecteur. Cette tension annonce celle qui structure les œuvres du corpus, partagées entre l'aspiration à l'individualité, à l'universalité, et le contexte antagoniste qui met aux prises leur groupe avec d'autres collectivités.

Troisième partie : « Le genre humain, considéré comme un grand individu collectif ». Universalité, communauté et individualité

Pendant des siècles, les poéticiens européens (Aristote, Le Tasse, Le Bossu) ont défini l'épopée par sa longueur, par les caractéristiques de son héros, par la matière dont elle tire son origine. À la fin du XVIII^e siècle cependant, les perceptions sur le genre évoluent¹. Les romantiques commencent à s'intéresser à la façon dont l'épopée fait entendre la voix originelle des peuples. L'apparition de l'idée de nation permet en outre à plusieurs philosophes ou auteurs européens de souligner la dimension collective du genre dès le premier tiers du XIX^e siècle. Dans la *Préface* de *Cromwell* (1827), Hugo associe le genre épique à l'âge d'un peuple, tout comme Hegel². Leopardi explique quant à lui dans ses *Fragments* (*Zibaldone*, 1823) que l'épique exprime l'esprit ou la langue d'une nation, et que l'*Énéide* a fondé la collectivité romaine. Hegel professe dans *l'Esthétique* que l'épopée embrasse la vie d'un peuple. « L'ensemble des croyances et des idées d'un peuple, son esprit développé sous la forme d'un événement réel qui en est le tableau vivant, voilà ce que constitue le fond et la forme d'un poème épique proprement dit. », (*Esthétique*, 1851, p. 270). Cette nouvelle perception de l'épopée rencontre un tel succès en Europe que plusieurs poètes utilisent le genre épique comme un instrument qui fonde l'identité de leur nation en cours d'indépendance. Entre 1835 et 1849, le folkloriste Elias Lönnrot compose le *Kalevala* à partir de mythes et légendes finnois dans un souci indépendantiste. Inspiré par son succès, Kreutzwald rédige le *Kalevipoeg* pour légitimer la culture estonienne rabaissée par les élites allemandes. L'identification entre l'épopée et la nation infléchit par conséquent la façon dont tous les théoriciens du XX^e, voire du XXI^e siècle, définiront le genre épique.

Comme Hegel, quelques critiques de la première moitié du XX^e siècle (Bakhtine, Lukàcs) font de l'épopée le poème d'une nation. À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, les chercheurs intègrent toutefois au genre des textes extra-européens³. Cet élargissement remet en cause le lien entre l'épique et la nation, puisque de nombreux récits représentent des groupes non définis par ce concept, trop strict. Les critiques substituent donc au concept de nation l'idée de collectivité ou de communauté, plus large, dans la mesure où elle englobe des groupes professionnels, religieux ou ethniques. En dépit de cette transformation, les théoriciens conservent la dimension collective du

1 Nous empruntons une partie de toute cette succincte histoire théorique à l'intéressante synthèse que Judith Labarthe a écrite dans *L'Épopée*. LABARTHE Judith, « Épopée et nation au XIX^e siècle », *L'Épopée*, [2007], Paris : Armand Colin, 2007, p. 28-39.

2 Pour ce dernier, l'épopée est typique de la jeunesse d'une civilisation.

3 Jusqu'ici, seuls le *Mahābhārata* et le *Rāmāyaṇa* étaient reconnus comme des épopées en-dehors des textes européens, depuis Hegel. La collecte des épopées africaines, par exemple par Niane Tamsir Niane (*L'Épopée de Soundjata Keita*), fait basculer les conceptions traditionnelles.

genre et continuent d'adhérer à la pensée des théoriciens du XIX^e siècle ou du début du XX^e siècle. Dans *L'Épopée* (1998), Georges Bafaro note par exemple que le poème épique est créé par une collectivité qui cherche à acquérir une cohérence, et dont il constitue une forme de mémoire commune. Les critiques partagent la même conception dans le domaine anglophone : Masaki Mori explique que le genre épique illustre le destin d'un large groupe, et que le héros devient magnifique parce qu'il surmonte les menaces de sa communauté¹. La dimension collective du héros fait consensus : pour beaucoup de théoriciens (Lukàcs, Madélnat, Mori...), le protagoniste épique se caractérise par son lien avec sa communauté, dont il porte le destin et résout les problèmes. Même si cette relation organique n'a pas été théorisée dans les traités critiques ou poétiques indiens, les Occidentaux l'ont pensée comme un trait englobant de l'épique universel. On la retrouve donc chez Dutt, Prasād, Aurobindo et Hugo.

Dans les œuvres de ces quatre auteurs, la notion de collectivité change néanmoins. Les épopées anciennes se construisent souvent autour d'une communauté spécifique, qui affronte ou rencontre d'autres groupes afin de mieux se définir. *L'Illiade* s'articule autour du conflit entre les Grecs et les Troyens ; la *Jérusalem Délivrée* représente la lutte des Croisés et des Sarrasins. *L'Odyssée* met Ulysse, l'ambassadeur de la civilisation grecque, en présence du Cyclope, des Lotophages, des Phéaciens. *L'Énéide*, qui prélude à la construction de la nation romaine, confronte les Troyens aux Carthaginois, aux Latins ou aux Étrusques. Le *Rāmāyaṇa* oppose les humains aux *rākṣasas*, tout comme Milton raconte l'affrontement entre les anges et les diables, l'homme et Satan. Le *Mahābhārata* décrit l'affrontement des Kauravas et des Pāṇḍavas, puis dépeint la rencontre entre ces derniers et d'autres peuples, à l'occasion du sacrifice du cheval. Seule *La Divine Comédie* ne représente pas différentes communautés de façon aussi tranchée. Même si les damnés contrastent avec les habitants du Purgatoire, qui eux-mêmes se différencient des Bienheureux vivant au paradis, ils sont tous humains ou d'origine humaine. Toutefois, la rencontre des démons et des anges restitue en partie la confrontation du groupe à l'Autre, même si Dante la dépouille de sa dimension agonistique.

Il serait compréhensible que les auteurs indiens, qui ont tous fait l'expérience de la colonisation et de sa brutalité, figurent des groupes aussi définis et clivés². C'est le cas chez Dutt,

1 « What the central figure of an epic accomplishes with his limited span of life must be linked to the security of its people, because his attempt to overcome communal threats magnifies his status and renders his name relevant to the collective memory of the people. (...) Thus a work can be called “epical » when it deals seriously with the question of death, involves the fate of a large group of people, and explores a vast spatial and temporal expanse. », MORI Masaki, *Epic grandeur : toward a comparative poetics of the epic*, [1997], Albany : State University of New York Press, 1997, Coll. “SUNY series. The margins of literature », p. X.

2 Dutt a connu le mépris et le rejet des Anglais, malgré sa volonté éperdue d'acculturation. Aurobindo a été emprisonné un an à cause de ses activités indépendantistes, puis a dû s'exiler en territoire français, à Pondichéry. Prasād, sans doute le plus épargné des trois, demeure un indépendantiste partisan de Gandhi. Dans ses écrits critiques, il blâme les théories occidentales qui se sont imposées aux Indiens et ont bouleversé leur *psyché*.

qui oppose les envahisseurs humains aux habitants de Laṅkā, conformément au texte originel. Mais ni Aurobindo ni Prasād ne décrivent des collectivités déterminées, ou qui s'opposent à d'autres : toutes sont englobées dans le même groupe humain. Il en va de même chez Hugo, qui affirme sa volonté de chanter le destin de l'humanité dès le début de *La Légende des siècles*. Les collectivités territoriales se dissolvent dans ce groupe plus large, conformément à un certain universalisme typique de l'époque moderne. Toutefois, les auteurs ne parviennent pas pour autant à se libérer des antagonismes entre cultures ou entre pays, ce qui semble normal compte tenu des circonstances dans lesquelles ils écrivent. Ce clivage transparaît à travers la valorisation de leur culture ou de leur patrie originelle, qui conduit à une critique des valeurs du groupe adverse. Or, dans le cas des Indiens, cette opposition s'accompagne aussi d'une appropriation revendiquée des traditions et des motifs de la littérature occidentale, particulièrement chez Dutt et chez Aurobindo. Cette forme d'hybridité¹ les conduit à une construction complexe voire paradoxale, qui exprime les bouleversements introduits par la colonisation, mais qui était aussi l'élan vers l'universalité. La tension entre l'aspiration à l'universalité et la glorification de la collectivité d'origine, fragilisée par les événements de l'Histoire, se complique en outre de l'introduction des valeurs individualistes. L'affirmation de l'individu, typique de la modernité, permet de construire l'universalité en décrivant des états et des sentiments communs à tous les êtres humains. Elle transforme toutefois le rapport des personnages et du poème au groupe, puisqu'ils ne se fondent plus dans une totalité organique. Or cette fusion demeure, pour de nombreux théoriciens comme Lukàcs, l'un des traits caractéristiques de l'épopée. La tension entre l'universalité, la collectivité et l'individu aboutit donc à une construction complexe, où s'expriment toutes les aspirations contradictoires d'auteurs modernes confrontés aux bouleversements de l'Histoire et des mentalités.

1 Nous définirons le terme dans la section qui lui sera consacrée.

Premier Chapitre : L'inscription dans une collectivité universelle

Avant même de commencer leurs poèmes, Victor Hugo, Jayśankar Prasād et Sri Aurobindo annoncent que le véritable héros de leurs récits est l'être humain¹. Dutt, au contraire, centre d'emblée l'action sur des personnages et des collectivités spécifiquement définies : les premières lignes de son récit opposent les Rāghavas et les *rākṣasas*, les protagonistes de son récit². Nulle portée universelle à chercher dans son œuvre. Cette différence entre Hugo, Aurobindo, Prasād d'un côté et Dutt de l'autre s'explique sans doute par leur époque. Hugo et Dutt ont certes tous deux publié *La Légende des siècles* et *Le Poème de l'assassinat de Meghanāda* entre 1859 et 1883³. Toutefois, leurs contextes d'écriture sont très opposés : Hugo s'inscrit dans la continuité d'une littérature légitimée par la puissance politique et culturelle que l'État français a su prendre en Europe au fur et à mesure des siècles. Il bénéficie également d'un solide prestige, assuré par son statut de chef de file du mouvement romantique français durant le premier tiers du siècle. Enfin, *La Légende des siècles* prolonge l'œuvre d'une vie, centrée sur les interrogations de son époque. Dutt appartient au contraire à une nation dominée par l'impérialisme de la Grande-Bretagne. Après avoir longtemps écrit en anglais et avoir subi le mépris des colonisateurs, il s'est tourné vers le bengali, qu'il pratique en tant que langue littéraire depuis une poignée d'années seulement lorsqu'il rédige le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*⁴. Il introduit la modernité poétique dans la toute nouvelle littérature bengalie en lui acclimatant des formes occidentales (le vers libre, le sonnet), ou en mélangeant les motifs de l'Ouest et de l'Est⁵. Il laisse toutefois de côté une réelle innovation narrative, qui pourrait

1 « Faire apparaître, dans une sorte de miroir sombre et clair (...) cette grande figure une et multiple, lugubre et rayonnante, fatale et sacrée, l'Homme ; voilà de quelle pensée, de quelle ambition, si l'on veut, est sortie *la Légende des Siècles*. », *Préface, LS*, p. 3. « [L'évolution de l'humanité issue de la collaboration de Śraddhā et Manu] est susceptible de devenir l'histoire psychologique de l'humanité », *Kmī* trad., p. 18. Aurobindo explique dans sa préface que ses personnages sont des allégories des forces qui constituent l'humanité.

2 « When in face-to-face combat Vīrabāhu, crown-gem of/ warriors, fell and went before his time to Yama's city –/ speak, O goddess of ambrosial speech – which best of warriors/ did the foe of Rāghava, treasure-trove among that clan/ of Rākṣasas, designate commander, then send fresh to/ the battle ? And by what stratagem did he, the joy of/ Ūrmilā, destroy the hope of the Rākṣasas, Indra's/ conqueror, that Meghanāda – invincible throughout/ the world – and thus free Indra from his terror ? [Raconte, ô déesse au discours d'ambrosie, comment Vīrabāhu, joyau sur la couronne des guerriers, tomba dans un combat singulier et gagna prématurément la cité de Yama. Parmi ces excellents guerriers, lequel l'ennemi de Rāghava, le trésor du clan *rākṣasa*, nomma-t-il commandant puis envoya-t-il aussitôt à la bataille ? Par quel stratagème Lakṣmaṇa, bonheur d'Ūrmilā, abattit-t-il l'espoir des *Rākṣasas*, ce Meghanāda invincible à travers le monde, et libéra-t-il ainsi Indra de sa terreur ?] », *SM*, p. 71.

3 Hugo publie la *Première Série* en 1859, la *Nouvelle Série* en 1877 et la *Dernière Série* en 1883. Dutt publie le *Poème de l'assassinat de Meghanāda* en 1861.

4 L'Anglais Bethune à qui il a fait lire son poème narratif, *The Captive Ladie*, l'encourage de façon très condescendante à abandonner l'anglais et à passer au bengali, ce qu'il fait vers 1858, trois ans avant d'écrire le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*. MURSHID Ghulam, *Lured by Hope A Biography of Michael Madhusudan Dutt*, Oxford : Oxford University Press, 2003, 238 p.

5 La littérature bengalie existait bien entendu avant le XIX^e siècle. Toutefois, Dutt introduit le premier le vers libre ou le sonnet, réalisant un amalgame entre la langue et les formes coloniales. Il lui confère de cette façon une nouvelle légitimité, et participe à fonder la littérature bengalie moderne illustrée ensuite par Chattopadhyay et Tagore.

modifier le rapport à la collectivité. Aurobindo et Prasād peuvent accomplir cette évolution parce qu'ils rédigent leurs œuvres quelques décennies plus tard, dans des langues déjà devenues des véhicules littéraires modernes. La question de la forme se pose certes pour eux, mais de façon moins cruciale. En outre, ils écrivent à une époque de rébellion envers le pouvoir colonial, qui les mène à déconstruire l'allégeance aux modèles. Or cette déconstruction passe, chez eux comme chez Hugo, par l'affirmation de l'universalité.

Il ne s'agit néanmoins pas pour ces auteurs d'une même universalité. Chez Hugo, cette dernière naît d'un universalisme qui tire son origine de deux terreaux différents : l'universalisme chrétien et l'universalisme des Lumières, successeur de l'humanisme. L'universalisme chrétien, d'abord développé par saint Paul et saint Augustin, professe que Dieu aime tous les hommes¹. Il les sauve en leur envoyant sa grâce, voire en sacrifiant son fils pour la rémission de leurs péchés. L'universalisme chrétien perçoit donc le genre humain comme une totalité structurée par une même vérité. Chaque homme est le prochain de l'autre : même les idiots ou les méchants s'intègrent dans la communauté humaine puisqu'ils sont des créatures de Dieu. L'universalisme chrétien explique d'ailleurs l'envoi de missionnaires : tous les hommes peuvent adhérer à cette vérité, alors que tous ne peuvent pas devenir juifs ou hindous². Chez Hugo, ce type d'universalisme se traduit par l'omniprésence d'un Dieu supérieur aux divinités locales – le Titan clame sa suprématie aux dieux grecs – qui mène l'homme vers le progrès. La considération attribuée à tous les êtres, y compris les plus vils ou les plus malfaisants, en participe également³.

L'universalisme des Lumières, issu de la pensée cartésienne qui professe l'universalité de la raison, proclame également l'égalité de tous les êtres, y compris les plus humbles. La déclaration des droits de l'homme de 1789 transcrit cette idée et lui donne une existence politique. L'universalisme des Lumières s'oppose néanmoins à l'universalisme chrétien parce qu'il considère les êtres humains comme des individus : ils ne sont plus seulement définis par leur rapport au divin. Il attribue enfin la possibilité du salut à la raison. Dans *La Légende des siècles*, cet universalisme se manifeste grâce à l'affirmation de l'égalité. Les spécificités individuelles des différents types d'hommes (vieillards, humbles, femmes, enfants, tyrans) procèdent aussi de l'universalisme des

1 L'universalisme chrétien n'est pas inédit, puisqu'il tire vraisemblablement ses origines d'un universalisme romain, fondé sur le politique et la conquête, et d'un universalisme stoïcien, qui se fonde sur l'idée que tous les hommes sont égaux à la pensée puisqu'ils accèdent à la raison. Pour la mise en perspective de ces universalismes, cf. OBADIA Claude, « Entre le même l'autre, l'Universel », *Le Philosophoire*, 1/ 2009, n°31, Paris : Vrin, p. 113-120.

2 Les missionnaires connurent un fort succès en Inde parmi les populations intouchables, qui se convertirent afin d'échapper à leur sort. On ne peut *a priori* pas devenir hindou car, comme pour le judaïsme, il faut naître hindou. En revanche, cette conception change grâce à l'apparition de certaines *bhaktis* (courant de dévotion personnelle) qui accueillent toute personne en leur sein.

3 « Rien n'arrête l'homme en marche/ Vers Dieu serein. », *Océan, LS*, p. 547, ou « Deux êtres sont en nous : l'un ailé, l'autre immonde ;/ L'un montant vers Dieu ; l'autre ombre et tache du monde », *Tout le passé et tout l'avenir, LS*, p. 572. Hugo élargit même l'action divine à l'univers : « L'univers, où ce Dieu met la mort et la vie,/ Respire par ces deux poumons. », *Tout le passé et tout l'avenir, LS*, p. 567.

Lumières. En digne romantique, Hugo ne fait certes pas l'apologie de la raison, à laquelle il préfère le rêve ou l'intuition. Il célèbre en revanche la pensée sous toutes ses formes dans *Clarté d'âmes* et loue le scientifique devenu prophète dans *La Comète*¹. L'universalité hugolienne, typique du XIX^e siècle européen, trouve ainsi ses racines dans une conjonction d'idées dominantes à l'époque.

Cependant, les idées universalistes ne se sont pas uniquement développées en Europe². En Inde, les courants de dévotion personnelle (*bhakti*) qui vénèrent Kṛṣṇa, Rāma, mais aussi la Déesse ou Śiva, parviennent également à l'affirmation d'une universalité, de même que la philosophie du Vedānta, mise en forme par le philosophe Śaṅkara (VIII^e siècle) et popularisée en Occident par Vivekānanda³. Contrairement à un hindouisme plus traditionnel, ces courants englobent les hommes dans une même adoration égalitaire de la divinité. Toutes les pensées, religieuses ou non, aboutissent à une même vérité⁴. Tous les êtres se confondent puisque la dualité entre le dieu et le monde relève de l'illusion. Contrairement à l'universalisme européen, l'universalisme des *bhaktis* intègre donc les animaux⁵. En outre, il s'accompagne souvent d'une tentative de synthèse avec les religions musulmane ou chrétienne, fondée sur la recherche d'invariants communs. Il ne s'agit donc pas d'un universalisme dogmatique, bien que par la suite, de nombreux penseurs du début du XX^e siècle l'aient assimilé à la Vérité⁶.

De la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle, plusieurs exégètes (Vivekānanda, Tagore, voire Aurobindo lui-même) insistent en effet sur l'universalisé de textes comme la *Bhagavad Gītā*⁷. Ils réagissent à l'imposition d'un modèle occidental soi disant universel, en lui opposant un autre

1 « Tous ces hommes étaient plongés dans les ténèbres ; / Seuls et noirs, combinant les rythmes, les algèbres, / Le chiffre avec le chant, le passé, le présent, / Ajoutant quelque chose à l'homme, agrandissant / La prunelle, l'esprit, la parole, l'ouïe, / Ils songeaient ; et l'aurore apparut, éblouie. », *Clarté d'âmes*, LS, p. 434. « Quoi ! pour avoir, ainsi qu'à l'épouse l'époux, / Donnés vos nuits à l'âtre algèbre, quoi ! pour être / Attentif au zénith comme au dogme le prêtre, / Quoi ! pour avoir pâli sur les nombres hagards / Qui d'Hermès et d'Euclide ont troublé les regards, / Vous voilà le seigneur des profondes contrées ! / Vous avez dans la cage horrible vos entrées ! / Vous pouvez, grâce au chiffre escorté de zéros, / Prendre aux cheveux l'étoile à travers les barreaux », *La Comète*, LS, p. 581-582.

2 Dans « Universalism in Hinduism », Jeffery D. Long rappelle qu'on rencontre l'universalisme dans le bouddhisme et dans l'Islam. LONG Jeffery D., « Universalism in Hinduism », *Religion Compass*, vol 5, n°6, juin 2011, Malden : Blackwell Publishing Ltd, p. 214-223.

3 Le Vedānta s'appuie sur les *Upaniṣads* et sur la *Bhagavad Gītā*. Il explique l'identité entre l'âme et le Tout (Brahman), mais l'être n'en a pas conscience à cause de la *māyā* (l'illusion).

4 Jeffery D. Long rappelle dans « Universalism in Hinduism » un vers du *Rg Veda* qui a connu un certain succès et a servi d'assise à l'affirmation d'un universalisme hindou à l'époque coloniale : « La Vérité est une, bien que le sage l'exprime de façon variée », « Universalism in Hinduism », p. 215.

5 La *Bhagavad Gītā* explique par exemple que la divinité se trouve chez tous les hommes, sans considération de caste, mais aussi chez le chien et l'éléphant.

6 La synthèse entre le courant soufi et la *bhakti* se réalise par exemple à travers la figure du poète Kabīr, au XV^e siècle. Le fondateur de la religion sikhe, Gurū Nānak, accomplit aussi une synthèse semblable vers la même époque. La synthèse entre la religion chrétienne et l'hindouisme viendra plus tard, au XIX^e siècle, avec la création du Brahma Sāmaj au Bengale.

7 Aurobindo écrit : « In the Gita there is very little that is merely local or temporal and its spirit is so large, profound and universal that even this little can easily be universalised without the sense of the teaching suffering any diminution or violation », *Essays on the Gita*, p. 6, ou « Its teaching is universal whatever may have been its origins. », *Ibid.*, p. 7.

type d'universalisme. Aurobindo reprend clairement les théories du Vedānta et celles de la *Gītā*. Selon lui, l'Esprit est universel : il existe une égalité transcendantale, qui trouve sa finalité dans la recherche de la non-dualité¹. On retrouve des théories assez similaires chez Prasād, influencé par la pensée de Vivekānanda. Pour toutes ces raisons, l'universalisme occidental et l'universalisme hindou – ou issu des courants de réforme de l'hindouisme – diffèrent. Les universalismes occidentaux se concentrent uniquement sur l'homme. Ils s'appuient sur la raison ou sur l'omniprésence de Dieu. Ils promettent l'avènement de la cité de Dieu ou le Progrès, qui culminera avec l'élévation ultime de l'homme. En Inde, la théorie de la non-dualité domine et intègre tous les êtres. Ces derniers atteindront le salut en se libérant de leur *ego* et en s'unissant au divin. En dépit de ces différences, les universalismes aboutissent à l'idée d'une égalité entre les êtres. Elles s'articulent aussi autour de l'idée d'un salut, même si celui-ci prend des formes distinctes.

L'universalité se manifeste par conséquent de plusieurs façons dans les textes du *corpus*. Aurobindo, Prasād et Dutt accordent une place centrale à l'homme, dont la collectivité unique remplace la multiplicité des nations qui peuplent la Terre. Ils cherchent à abolir les clivages et les sources de tension possibles en privilégiant une figure unitaire à laquelle le lecteur peut s'identifier. L'homme devient le véritable héros du récit. Unir les collectivités humaines en un seul être ou un seul groupe ne suffit néanmoins pas à créer l'universalité, et les auteurs semblent en avoir conscience. À quoi bon décrire l'homme si le récit reste limité à une culture ou à un espace prédéfinis ? Hugo, Aurobindo et Prasād tentent donc d'ouvrir au monde leur vocabulaire et leurs motifs narratifs, spatiaux ou symboliques. C'est alors qu'apparaît toute la difficulté de la recherche de l'universalité. Comment la définir ? Représente-t-elle une unité ou au contraire une prise en compte, voire une intégration de l'altérité culturelle ? Les auteurs oscillent entre ces deux conceptions, qui déterminent les formes de leur poésie.

D) L'universalité ambivalente

Chez Hugo et chez Aurobindo, les hommes partagent un destin semblable, qui rend dans un premier temps l'universalité négative. Aurobindo montre à plusieurs reprises qu'en tous lieux l'âme demeure enchaînée à la matière et à la douleur, voire à la cruauté communautariste. Cette idée se matérialise à travers l'espace (les sphères de la Matière subtile, de la Vie et la Nuit). Elle traverse l'ensemble de son œuvre. Dès le début de *Savitri*, Aurobindo définit la condition humaine de façon assez désespérante, même s'il laisse en même temps entendre qu'il existe un espoir. Les hommes

¹ Nous empruntons ses explications à Jérôme Ballet : BALLETT Jérôme, *Sri Aurobindo, une philosophie politique spiritualiste*, Paris : L'Harmattan, 2011, 106 p.

s'agitent, pris dans le filet de la mort, sur un globe existant par hasard¹. La Terre, leur espace commun, les enchaîne à la Matière, si bien que Savitri lui demeure étrangère, du moins dans un premier temps :

« **Here where** our **half-lit ignorance** skirts the gulfs
On the dumb bosom of the ambiguous earth,
Here where one knows not even the step in front
And Truth has her throne on **the shadowy back** of doubt,
On this anguished and precarious field of toil
Outspread beneath some large indifferent gaze,
Impartial witness of our joy and bale,
Our prostrate soil bore **the awakening ray**.
[Ici où notre ignorance à demi illuminée contourne les gouffres
Dans le muet giron de la terre ambiguë
Ici où personne ne sait même comment marcher en avant
Où le trône de la Vérité se dresse sur l'arrière indistinct du doute
Dans cet anxieux et précaire domaine du labeur
Déployé sous quelque regard large et indifférent
Témoin impartial de notre joie et de notre tourment
Notre sol prostré portait le rayon qui éveille] », *S*, p. 5.

L'emploi de la première personne du pluriel montre l'universalité des propos d'Aurobindo. L'anaphore des adverbes « here where [ici où] » laisse entendre une opposition implicite : il existe un ailleurs, un endroit où l'âme pourrait exister dans des conditions plus favorables. Ce lieu, où réside sans doute l'observateur divin extérieur et indifférent, demeure encore lointain pour les hommes. La répétition suggère également que la condition douloureuse des hommes est en partie liée à leur matérialité, donc à l'espace concret auquel le destin les a enchaînés. Aurobindo associe de fait la surface du globe à des émotions humaines déplaisantes : l'ignorance (« one knows not even the step in front [personne ne sait même comment marcher en avant] »), l'angoisse, la précarité, le labeur. Par la suite, il rattachera souvent ces états à la vie sur terre. L'hypallage du sol « prostré » confirme que l'incarnation dans notre monde constitue une douleur. Le recours à des adjectifs du spectre de la lumière et de l'ombre montre les incertitudes de ce bas-monde (« half-lit ignorance [une ignorance à demi éclairée] », « the shadowy back [l'arrière indistinct] »), même si la mention du rayon qui éveille (« the awakening ray ») suppose un espoir. Pendant longtemps dans le récit, la Terre constitue un espace négatif, si bien que l'auteur la qualifie à plusieurs reprises d'« ambiguë »²,

1 « The earth a brute mechanic accident./ A net of death in which by chance we live. [La terre est un accident brut et mécanique, un filet de mort dans lequel nous vivons par hasard] », *S*, p. 50

2 « On the dumb bosom of the **ambiguous earth** [dans le giron muet de la terre ambiguë] » p. 5, ou « The Lord of Life resumed his mighty rounds/ In the scant field of the **ambiguous globe**. [Le Seigneur de la Vie reprit ses puissantes rondes dans le domaine mesquin du globe ambigu] » p. 348, ou « Happy are men anchored on fixed belief/ In this **uncertain and ambiguous world** [Heureux les hommes cramponnés à une croyance figée dans ce monde ambigu et incertain] » p. 499.

voire d'« incertaine »¹, modernisant les épithètes formulaires². L'incertitude à laquelle il lie le globe ne serait pas négative si elle ne condamnait pas les hommes à la mortalité, à l'éphémère et à l'angoisse.

Comme Aurobindo, Hugo trace pendant longtemps un sombre portrait de la condition humaine. Dans *La Légende des siècles*, la Terre entière est d'abord soumise au caprice des dieux (*Les Temps Paniques*, *Le Titan*)³. Les rois, conquérants qui règnent sur des territoires immenses, poursuivent leur ouvrage. Xerxès, Zim-Zizimi ou Mourad ont conquis des continents entiers⁴. Kanut sème la terreur de l'Écosse à la Scandinavie, plus terrible encore que Knut II, le personnage historique lui ayant servi de modèle⁵. On pourrait se dire que la disparition des uns et la chute des autres va enfin apaiser les tourments de la malheureuse humanité. Or, à l'époque moderne l'universalité négative persiste, comme le montre *La Vision de Dante*. Les âmes en peine qui apparaissent au début du poème ont été torturées à Milan ou à Brescia⁶, dans les mines de Tobolsk (Russie), dans les cachots de Cayenne, de Lambessa (Algérie) ou du Spielberg (République Tchèque)⁷. Leurs souffrances englobent les deux extrémités du monde, le Nord et le Sud⁸. Les

1 « A pointing beam on earth's uncertain roads [Un rayon qui pointe les routes incertaines de la terre] » p. 22, ou « Here first she met on the uncertain earth/ The one for whom her heart had come so far. [Elle rencontra pour la première fois, ici sur la terre incertaine celui pour lequel son cœur était venu de si loin] » p. 393, ou « Aimless man toils in an uncertain world [L'homme sans but peine dans un monde incertain] » p. 587.

2 Ces épithètes ne reproduisent pas tout à fait les épithètes formulaires traditionnels comme ceux qu'on trouve chez Homère, dans la mesure où ils qualifient d'autres choses que la terre. Cependant, leur répétition à différentes occasions dans le récit montre que l'auteur définit la terre comme ambiguë et incertaine.

3 Dans *Les Temps paniques*, Hugo énumère un grand nombre de lieux afin de créer cette universalité « Les dieux ont triomphé./ Leur victoire est tombée/ Sur Enna, sur Larisse et Pylos, sur l'Eubée ;/ L'horizon est partout difforme maintenant ;/ Pas un mont qui ne soit blessé ;/ L'Atlas saignant/ Est noir sous l'assemblage horrible des nuées ;/ Chalcis que les hiboux emplissent de huées,/ La Thrace où l'on adore un vieux glaive rouillé,/ L'Hémonie où l'éclair féroce a travaillé,/ Sont de mornes déserts que la ruine encombre. (...) Thèbe adore en tremblant la foudre triomphale ;/ Et trois fleuves, le Styx, l'Alphée et le Stymphale,/ Se sont enfuis sous terre et n'ont plus reparu. (...) La pierre qui jadis fut Niobé médite ;/ La vaste Afrique semble exilée et maudite ;/ Le Nil cache éperdu sa source à tous les yeux (...) L'effroi tient Delphe en Grèce et dans l'Inde Ellorah », *Les Temps paniques*, *LS*, p. 48-50. Il fait de même dans *Le Titan* : « De posséder le monde entier./ Éphèse et Tyr, Thulé, Thèbe, et les flots dont on ne peut sortir./ Et d'avoir, au delà des colonnes d'Hercule,/ Toute l'obscurité qui menace et recule !/ Quelle toute-puissance ! effarer le lion,/ Dompter l'aigle, poser Ossa sur Pélion./ Avoir, du cap d'Asie aux pics Acrocéraunes,/ Toute la mer pour peuple et tous les monts pour trônes,/ Avoir le sable et l'onde, et l'herbe et le granit,/ Et la brume ignorée où le monde finit ! », *Le Titan*, *LS*, p. 53.

4 Les conquêtes de Xerxès se manifestent grâce aux multiples origines de ses soldats. Elles sont plus explicites en ce qui concerne Zim-Zizimi et Mourad : « Il règne ; il a soumis la vieille Afrique noire ;/ Il règne par le sang, la guerre et l'échafaud ;/ Il tient l'Asie ainsi qu'il tient l'Afrique ; il faut/ Que celui qui veut fuir son empire, s'exile/ Au nord, en Thrace, au sud, jusqu'au fleuve Baxile », *Zim-Zizimi*, *LS*, p. 266. « Un long fleuve de sang de dessous ses sandales/ Sortait, et s'épandait sur la terre, inondant/ L'Orient, et fumant dans l'ombre à l'Occident ;/ Il fit un tel carnage avec son cimenterre/ Que son cheval semblait au monde une panthère », *Sultan Mourad*, *LS*, p. 277. Hugo énumère en outre les différents lieux conquis, comme dans *Les Temps paniques* et *Le Titan*.

5 « Il vainquit les Saxons, les Pictes, les Vandales,/ Le Celte, et le Borusse, et le Slave aux abois », *Le Parricide*, *LS*, p. 157.

6 « Dans Brescia, dans Milan, on a vu des bandits/ Écraser du talon le sein des vierges mortes », *La Vision de Dante*, *LS*, p. 777.

7 « Les mines de Tobolsk, les cachots des tropiques,/ Cayenne, Lambessa, le Spielberg, les pontons/ Sont pleins de nos douleurs ! », *Ibid.*, p. 778.

8 « Au sud on tue, on pend, on extermine ; au nord/ On élargit le baigne, on élargit les fosses », *Ibid.*, p. 777 et « Les

hommes demeurent soumis à la souffrance et au trépas. *L'épopée du ver* représente l'omniprésente toute-puissance atemporelle de la mort, puisque le ver s'adresse à l'homme et énumère les lieux ou les peuples très différents qu'il a réduits à néant¹. Cette universalité de la mort rappelle la représentation qu'Aurobindo donne de la condition humaine condamnée au trépas à cause de l'incarnation dans la Matière. Pour les deux poètes, l'universalité semble dans un premier temps négative, puisqu'elle se fonde sur l'identité d'un destin malheureux. Pourtant, ils la revendiquent tous deux et cherchent à dépasser les clivages porteurs de conflit afin d'exorciser la fatalité à laquelle tous les hommes sont soumis. Dans *Le Temple*, Hugo appelle à fonder un autre rapport au divin. Son temple intègre toutes les religions et permet de surmonter les différences en créant une universalité positive marquée du sceau de l'unité². Tout en chantant le sort commun et malheureux de l'homme, les différents poètes s'attachent donc à réaliser cette dernière à l'intérieur de leurs œuvres. De cette façon, ils transforment l'être humain en héros.

II) L'universalité unitaire

A) *Le véritable héros : l'homme ?*

1) *La collectivité humaine au centre du récit*

Malgré les différences entre les universalismes indiens et occidentaux, Victor Hugo, Jayśankar Prasād et Sri Aurobindo choisissent d'axer leurs récits sur le groupe humain. Tout autant que les héros qui le symbolisent, la collectivité humaine constitue en effet un protagoniste essentiel de *La Légende des siècles*, *Kāmāyanī* et *Savitri*. Les divers personnages portent son destin. Ils se confrontent à des enjeux qui concernent toute l'humanité, si bien que leurs difficultés se ressemblent, en dépit des divergences d'époques et de cultures. Le mortel assujettissement à la Matière qui empêche la réalisation de la vie divine dans *Savitri* rejoint le tiraillement entre les bas instincts et l'aspiration à l'absolu dont naît l'Histoire dans *La Légende des siècles*. L'incomplétude et l'intranquillité que ressent Manu, symbole de l'esprit humain dans *Kāmāyanī*, montre qu'un combat

uns, Molochs blanchis par les neiges du pôle./ D'autres ayant au front un reflet du midi » p. 784.

1 « Le visir sous son dais, le marchand sur son âne,/ Familles et tribus, les seigneurs d'Ecbatane/ Et les chefs de l'Indus/ Passent, et seul je sais dans quelle ombre est conduite/ Cette prodigieuse et misérable fuite/ Des vivants éperdus. (...) Quand, sous terre rampant, j'entre dans Babylone,/ Dans Tyr qui porte Ammon sur son double pylone,/ Dans Suze où l'aube luit », *L'Épopée du ver*, LS, p. 194-195.

2 « Dans ce temple, payens, chrétiens, parsis, indous,/ Tous ceux, fakir, santan, rabbin, flamme, bonze,/ Qu'une religion tient dans sa main de bronze,/ Sentiront cette main s'ouvrir et les lâcher. », *Le Temple*, LS, p. 555.

intérieur similaire se livre en lui. La définition de l'être humain devient par conséquent un enjeu essentiel chez les trois auteurs, qui décrivent sa condition de façon didactique. Le Satyre de *La Légende des siècles* chante son sort tragique et promet son salut. Dans *Savitri*, la reine, Aswapati ou Savitri expliquent ses douleurs mais aussi ses triomphes. Narad et Mort narrent son destin. Chez Prasād, Manu et Śraddhā expriment des désaccords quant à leurs façons de concevoir l'homme : pour la jeune femme, il fait partie intégrante du monde et ne cède pas à ses impulsions alors que Manu en donne une définition plus égoïste. En outre, Śraddhā et Lajjā promettent la victoire de l'humanité, tandis que Kāma expose tous les malheurs auxquels elle sera confrontée. Les annonces communes à ces trois œuvres permettent de déterminer la collectivité humaine tout en donnant l'impression que cette dernière a un destin, au même titre que les héros.

La définition de l'homme devient aussi l'objet d'un conflit, d'une lutte de pouvoir entre les personnages. Les prédictions de Śraddhā et Lajjā affrontent à distance les mauvais présages de Kāma : même si ces derniers se réalisent, les paroles des femmes l'emportent en définitive. Chez Hugo, le narrateur-poète défend directement l'homme face à l'ange Justice, qui l'accable dans *Tout le passé et tout l'avenir*. Alors que l'être surnaturel critique son insatisfaction, son incompréhension, sa passivité, son arrogance, le narrateur proclame le progrès dans lequel sa race s'est engagée¹. Dans *Savitri* enfin, la définition de l'homme devient un enjeu central de l'affrontement entre Mort et l'héroïne. Mort qualifie l'être humain d'animal². Il l'assimile à de la nourriture, le réduit à sa fragile chair, ou à une description matérialiste³. Il explique qu'il ne peut s'approcher de Dieu, et que l'Esprit ne peut advenir sur terre. Savitri reconnaît l'origine animale de l'homme, mais elle souligne que sa pensée, sublime, le distingue des brutes. Elle clame qu'au fur et à mesure de l'évolution, la divinité qui l'habite s'éveille à la Surnature⁴. Ses propos finissent par réduire Mort au silence : l'homme

1 « L'œuvre du genre humain, c'est de délivrer l'âme ;/ C'est de la dégager du triste épithalame/ Que lui chante le corps impur ;/ C'est de la rendre, chaste, à la clarté première ;/ Car Dieu rêveur a fait l'âme pour la lumière/ Comme il fit l'aile pour l'azur. », *Tout le passé et tout l'avenir*, LS, p. 572 puis « Derrière nous décroît le mal, noire mesure./ Bientôt nous toucherons au port, le flot s'azure./ L'homme qu'en vain le deuil poursuit,/ Ne verra plus tomber dans l'ombre sur sa tête/ L'effroi, l'hiver, l'horreur, l'ouragan, la tempête./ Ces vomissements de la nuit. », *Ibid.*, p. 574.

2 « Animal man », S, p. 611.

3 « I have made man her instrument and slave./ His body I made my banquet, his life my food. [J'ai fait de l'homme l'instrument et l'esclave de la nature. J'ai fait de son corps mon banquet, de sa vie ma nourriture] », S, p. 593, ou « And know thy soul a product of the flesh. [Et sache que ton âme est un produit de la chair] », p. 634, ou « A transient/ Breath thou takest for thy soul./ Born from a gas, a plasm, a sperm, a gene [Tu prends pour ton âme un Souffle transitoire, elle est née d'un gaz, d'un plasma, d'un spermatozoïde, d'un gène] », p. 618.

4 « A reasoning animal willed and planned and sought;/ He stood erect among his brute compeers./ He built life new, measured the universe./ Opposed his fate and wrestled with unseen Powers./ Conquered and used the laws that rule the world,/ And hoped to ride the heavens and reach the stars./ A master of his huge environment./ Now through Mind's windows stares the demigod/ Hidden behind the curtains of man's soul:/ He has seen the Unknown, looked on Truth's veilled face;/ A ray has touched him from the eternal sun;/ Motionless, voiceless in foreseeing depths,/ He stands awake in Supernature's light [Un animal raisonnant désirait, planifiait et cherchait. Il se tenait debout parmi ses bruts compagnons. Il rebâtissait à neuf la vie, mesurait l'univers, espérait chevaucher les cieux et atteindre les étoiles, maître de son immense environnement. À présent, le demi-dieu regarde aux fenêtres du Mental, caché derrière les rideaux de l'âme humaine. Il a vu l'inconnu, regardé le visage sans voile de la Vérité. Un rayon venu du soleil éternel l'a touché. Immobile, muet dans des profondeurs prophétiques, il se tient éveillé dans la lumière de la

trionphe dans ce qu'il a de plus sublime. Ces affrontements discursifs autour de l'être humain montrent qu'il constitue le véritable sujet des poèmes. Son élévation vers l'absolu, son salut deviennent l'enjeu de luttes qui se concentraient souvent sur la question du territoire dans les épopées anciennes. Une seule définition de l'humanité, celle des héros, l'emporte, ce qui place la collectivité sous les auspices d'une figure unitaire.

2) *Entre figure unitaire et figure plurielle : l'usage des personnes verbales*

Puisque l'être humain occupe une place singulière dans la narration, il se substitue au héros en devenant fréquemment le sujet de l'action. Les auteurs recourent alors à la troisième personne du singulier, qui met l'homme à distance mais le transforme aussi en une figure unitaire. Prasād utilise beaucoup cette dernière. Lorsque Śraddhā explique à Manu les rapports entre le monde et l'homme après le Déluge, elle synthétise l'humanité en un seul mot au singulier, *mānav* ou *mānavatā*¹. Elle insiste sur sa dimension totalisante en le renforçant par un adjectif (*akhil* [entière]) ou des locutions verbales. Quand Kāma maudit l'humanité à travers son créateur, il révèle la dissension à venir en passant de la troisième personne du singulier à la troisième personne du pluriel². L'humanité s'incarne par la suite en un seul être, Mānav, le fils de Manu et de Śraddhā, qui représente l'unité établie par la troisième personne du singulier. Comme Prasād, Aurobindo et Hugo structurent la collectivité humaine autour d'une figure unique, matérialisée par la troisième personne du singulier. Dans de nombreux poèmes, Hugo parle de « l'homme » au lieu d'évoquer les hommes (*Vingtième siècle, Océan, À l'homme, Changement d'horizon, Tout le passé et tout l'avenir*, etc.). L'usage de ce nom au singulier s'accompagne souvent du pronom « on », qui renvoie à une figure englobante et unique. Dans *La Terre a vu jadis...*, *Éviradnus*, *Sultan Mourad*, *Vingtième Siècle*, Hugo l'utilise pour suggérer la façon dont la collectivité indifférenciée perçoit et comprend les événements qu'il décrit³. Le pronom « on » place moins ces faits à distance que le mot « homme ». Comme Hugo, Aurobindo

Surnature] », *S*, p. 622-623.

- 1 « *Mānav-sampatti* (...) *akhil mānav bhāvon kā satya* (...) *mānavtā kī kirtī* (...) *Samanvay uskā kare samast vijayinī mānavtā ho jāy*. [la fortune de l'homme (...) la vérité des sentiments de l'humanité entière] (...) le renom de l'humanité (...) En s'unissant et en se confondant, l'humanité triomphante sera victorieuse », *Kmī*, p. 27. Cet emploi est d'autant plus flagrant que le hindi exprime plutôt le générique au pluriel.
- 2 « *Yeh abhinav mānav prajā sṛṣṭi/ Dvaytā meṃ lagī nīrantar hī varṇon kī kartī rahe vṛṣṭi/* (...) *Pahacān sakenge nahīn paraspar cale* [Cette nouvelle génération et création humaine sera piégée dans la dualité, les divisions de caste s'abatront sans cesse sur elle (...) Ils ne pourront reconnaître les leurs] », *Kmī*, p. 64.
- 3 « On voyait le vol fuir, l'imposture hésiter (...) Car on a peur de ceux qui marchent en songeant », *La Terre a vu jadis...*, p. 211, « Et maintenant on voit comme un spectre marchant (...) Mais c'est toujours celui qu'entre tous on renomme », *Éviradnus*, p. 232-233, « Hors de ce qu'on appelle espace, et des contours (...) Oū, voyant le revers inattendu des choses, / On comprend, et l'on dit : « C'est bien ! » », *Sultan Mourad*, p. 281, « on ne sait quoi de terrible qui gronde (...) La rafale qu'on voit aller, venir, passer », *Vingtième siècle*, p. 713.

écrit plus sur l'homme (*man*) que sur les êtres humains (*men*)¹. Il choisit en revanche d'employer le pronom « *one* » pour dépeindre les actions de la collectivité humaine en général, alors que Victor Hugo l'utilise surtout pour exprimer les pensées et les sentiments du groupe face aux héros. Le pronom « on » revêt donc dans *Savitri* un sens plus fort que dans *La Légende des siècles*, d'autant plus qu'il renvoie en anglais à une certaine forme d'unité – *one* signifiant « un ». L'utilisation récurrente de différentes formes de la troisième personne du singulier métamorphose ainsi l'homme en une figure unique et héroïque.

Néanmoins, Hugo et Aurobindo recourent tout aussi fréquemment à la première personne du pluriel, qui inclut tous les êtres (personnages, auteurs et lecteurs) dans une entité plurielle, et ne met pas la collectivité à distance, contrairement à la troisième personne. Dans l'épopée traditionnelle, la première personne désigne souvent les groupes formés par les personnages (*Iliade*, *Odyssée*, *Énéide*, *Rāmāyaṇa*, *Mahābhārata*), bien qu'elle se réfère quelquefois à une collectivité humaine plus générale (la *Jérusalem Délivrée*, le *Paradis perdu*). Prasād respecte cette tradition : dans *Kāmāyanī*, la première personne du pluriel désigne essentiellement le collectif formé par les personnages, même si celui-ci symbolise parfois l'être humain². Il en va de même chez Hugo et chez Aurobindo³. Dans leurs œuvres néanmoins, le narrateur assume la première personne autant sinon plus que les protagonistes, ce qui permet de créer une collectivité totalisante incluant le narrateur, le lecteur et les personnages. Dans *La Légende des siècles*, la première personne du pluriel implique fréquemment tous les êtres dans un ensemble universel et idéal, qui se construit au fur et à mesure du recueil. Elle englobe les autres pronoms. La deuxième personne (le lecteur), la troisième personne (l'homme), ou la première personne du singulier (le narrateur-personnage) se rassemblent en un *nous* totalisant dans plusieurs poèmes (*France et âme*, *Écoute...*, *Changement d'horizon*)⁴.

1 Dès le premier chant : « Man lifted up the burden of his fate. », p. 6, « Man only marks and God's all-seeing eyes. », p. 8, « All the fierce question of man's hours relived. », p. 10. Le terme *men* renvoie plutôt aux rapports que Savitri ou la Mère entretiennent avec ceux qui vivent sur terre.

2 Ainsi, quand Śraddhā et Manu s'opposent sur la question des règles à suivre, la jeune femme utilise ironiquement une première personne qui désigne l'humanité : « *Kitnā dhokā ! Usse to ham apnā hī sukh pāte*. [Quelle déception ! Nous devons plutôt rechercher notre propre bonheur.] », *Kmī*, p. 51. Manu lui répond aussi en utilisant la première personne, mais celle-ci se réfère plutôt à lui et à la jeune femme, même si on peut aussi y voir en partie l'humanité : « *Kintu sakal kṛtiyon kī apnī sīmā haiṃ ham hī to, Pūrī ho kāmṇā hamārī* [Mais nous sommes nous-mêmes les limites de l'entière création, accomplissons nos désirs] », p. 52.

3 Dans *Paroles dans l'épreuve*, la première personne du pluriel représente les hommes de la génération du poète. Dans *Fonction de l'enfant*, elle se rapporte aux adultes, par opposition aux petits. Chez Aurobindo, elle désigne le couple formé par Satyavan et Savitri.

4 « Je m'étais, je l'avoue, imaginé qu'en somme/ L'écroulement des rois c'est le sacre de l'homme,/ Que nous avons vaincu la matière et la mort », *France et âme*, *LS*, p. 621. « Car, pour l'homme ici-bas marqué d'un divin sceau,/ Vivre, pleurer, souffrir, c'est devenir oiseau,/ Et toutes les douleurs sont les plumes de l'aile,/ Nous suivrons la puissance, au néant parallèle,/ Ou, plus sages, l'amour qui fuit au fond des bois,/ Nous aurons nos espoirs, nos terreurs, nos abois ;/ Nous nous emplirons d'ombre ou d'azur la prunelle.../ Et nous nous en irons vers l'étoile éternelle ! », *Écoute...*, *LS*, p. 684. « Tu menaces encor, noir passé ; tu t'évades !/ C'est fini. Les vivants savent que désormais,/ S'ils le veulent, les plans hideux que tu formais/ Crouleront, qu'il fait jour, que la guerre est impie,/ Et qu'il faut s'entr'aider, car toujours l'homme expie/ Ses propres lâchetés, ses propres trahisons ;/ Ce que nous serons sort de ce que nous faisons./ Moi, proscrit, je travaille à l'éclosion sainte/ Des temps où l'homme aura plus d'espoir

Hugo se sert de cette unité pour créer une complicité avec le lecteur et l'adjurer à se dépasser en tant qu'homme. Par conséquent, il associe souvent la première personne du pluriel à l'impératif et au futur, auquel il confère une dimension quasiment performative. Dans *Plein Ciel*, il utilise ces temps et cette personne pour demander à ses pairs de rester en contact avec la terre tout en s'élevant vers l'idéal¹. Dans *Ire non ambire*, il les emploie pour appeler à l'humilité et à l'altruisme². La première personne du pluriel devient le support d'une vérité universelle détenue par l'auteur, si bien qu'elle se transforme parfois en objet conflictuel. Dans *Tout le passé et tout l'avenir*, la première personne assumée par le narrateur contredit celle que le sévère ange attribue aux êtres humains. L'être surnaturel relate les plaintes de l'humanité du passé, en utilisant un discours rapporté³. Le style direct met à distance le *nous* : le lecteur a l'impression qu'il s'agit d'une vision subjective et fautive d'autant plus que par la suite, le narrateur reprend cette première personne, lorsqu'il annonce le progrès de l'être humain triomphant. Le conflit des *nous* renvoie au problème central de la définition de l'homme. Si la première personne du pluriel aide à le résoudre en créant une forme d'unité, elle en manifeste aussi la complexité. Plusieurs types de collectivités (l'humanité du passé et celle du futur, les humbles et les rois) l'utilisent dans le recueil, ce qui la clive et affaiblit par moment sa dimension unitaire.

Chez Aurobindo, son usage semble moins ambigu, puisqu'il dépend du principe de non-dualité. Dès les premières pages, l'auteur rattache la description inaugurale de l'aube au sort commun⁴. Comme Hugo, il intègre souvent les personnages, l'homme, le lecteur et lui-même dans une même universalité. Il évoque d'abord Aswapati, ou Savitri, et leurs ressentis ou leurs actes. Il conserve ensuite la troisième personne, mais l'élargit à l'être humain, « man [l'homme] », « human [l'humain] » ou « one [on] ». Enfin, il transforme la troisième personne en première personne, comme dans l'exemple suivant :

« Twelve passionate months led in a day of fate.
An absolute supernatural darkness falls
On man sometimes when he draws near to God:
An hour arrives when fail all Nature's means (...)
That hour had fallen now on Savitri.
A point she had reached where life must be in vain
Or, in her unborn element awake,

que de crainte/ Et contempera l'aube, afin de s'ôter mieux/ L'enfer du cœur, ayant le ciel devant les yeux. », *Changement d'horizon*, LS, p. 578.

- 1 « Pas si loin ! pas si haut ! redescendons. Restons/ L'homme, restons Adam ; mais non l'homme à tâtons./ Mais non l'Adam tombé ! Tout autre rêve altère/ L'espèce d'idéal qui convient à la terre./ Contentons-nous du mot : meilleur ! écrit partout./ Oui, l'aube s'est levée. », *Plein Ciel*, LS, p. 727.
- 2 « Sachons mener à bout, sans égoïsme vain,/ Notre travail humain sous le travail divin ;/ Si l'orgueil vient, broyons du pied cette couleuvre./ L'homme est l'outil, Dieu seul est l'ouvrier de l'œuvre./ Donc servons pour servir, avec simplicité. », *Ire non ambire*, LS, p. 684-685.
- 3 « Que nous veut la planète ? et le globe ? et la sphère ? (...) Et pourquoi voyons-nous ces toiles d'araignée/ Dans le crépuscule hideux ? », *Tout le passé et tout l'avenir*, LS, p. 559-560.
- 4 « Our half-lit ignorance », our joy and bale », « our prostrate soil », S, p. 5.

Her will must cancel her body's destiny. (...)
 The trail of old forgotten thoughts and deeds,
 Disown the legacy of our buried selves,
 The burdensome heirship to our vanished forms
 Accepted blindly by the body and soul.
 [Douze mois passionnés aboutirent à un seul jour prédestiné
 Des ténèbres absolus et surnaturelles tombent parfois
 Sur l'homme lorsqu'il s'approche de Dieu
 Il advient une heure où tous les moyens de la Nature échouent (...)
 Cette heure était à présent tombée sur Savitri.
 Elle avait atteint un point où la vie existe en vain
 Ou, éveillée dans son élément naturel,
 Sa volonté devait annuler la destinée de son corps (...)
 La trace des anciennes pensées et actes oubliés
 Renie le legs de nos êtres ensevelis
 L'héritage pesant de nos formes disparues
 Acceptées aveuglément par le corps et l'âme] », S, p. 11-12

Les pronoms qui désignent les protagonistes et l'être humain se fondent en une première personne du pluriel englobante, ce qui traduit une unité. Cependant, l'inverse (le passage de la première personne du pluriel à une multitude d'autres personnes) a également lieu. Après qu'Aswapati a achevé son premier yoga, le narrateur utilise d'abord la première personne. Puis il crée une sorte de dualité en brisant le « we » en un mélange de « thou » (tu), et de « one » (on), qui désigne l'homme. Cette rupture signifie la fin de l'harmonie momentanée trouvée par Aswapati¹. Chez Aurobindo, la première personne du pluriel marque ainsi parfaitement le destin de la collectivité, entre union et séparation, comme chez Hugo. Néanmoins, elle ne devient jamais un objet de conflit entre les collectivités et l'universalité. Sa dimension englobante permet de placer l'humanité au centre du récit, tout en intégrant le lecteur. Sa fréquence montre enfin que l'homme fait partie des héros du récit, au même titre que les protagonistes qui le symbolisent. Représenter une collectivité héroïque et unitaire ne suffit toutefois pas à créer une forme d'universalité, ni à convaincre le lecteur de la vérité que les auteurs tentent de délivrer. Pour mieux parler de l'homme à l'homme, il devient fondamental de créer une forme de langage universel.

1 « The ego is dead; we are freed from being and care./ We have done with birth and death and work and fate./ O soul, it is too early to rejoice!/ Thou hast reached the boundless silence of the Self./ Thou hast leaped into a glad divine abyss;/ But where hast thou thrown Self's mission and Self's power?/ On what dead bank on the Eternal's road ?/ One was within thee who was self and world,/ What hast thou done for his purpose in the stars? [L'*ego* est mort, nous sommes libérés de l'être et du souci, nous en avons fini avec la naissance et la mort, l'œuvre et le destin. Ô âme il est trop tôt pour te réjouir. Tu as franchi les silences infinis de l'Être, tu as bondi dans un abysse joyeux et divin, mais où as-tu envoyé la mission et le pouvoir de l'Être ? Sur quel bord mort de la route de l'Éternel ? Quelqu'un demeurait en toi, qui était l'être et le monde. Qu'as-tu fait pour accomplir son but dans les étoiles ?] », S, p. 310.

B) *Allégorie, symbole, mythe, légende : comment atteindre une vérité universelle ?*

L'allégorie, le symbole ou le mythe, structures de pensée communes à toute l'humanité, s'avèrent donc cruciaux. Ces figures sont certes présentes dans un grand nombre d'œuvres qui n'ont rien d'universel, particulièrement dans le genre épique. Néanmoins, Aurobindo, Prasād et Hugo les utilisent à des fins clairement synthétiques. Que représentent ces termes, capitaux chez nos auteurs ? L'allégorie diffère du symbole, car, dans le symbole, le matériau, l'acte ou l'objet représentent une réalité invisible et complète. Au contraire, l'allégorie saisit des idées immatérielles (passions, états d'esprits...) et leur donne une identité concrète¹. En Inde comme en Occident, l'allégorie et le symbole ont une existence très ancienne : le *R̥g Veda* représente différentes passions (la colère, l'amour, l'avarice...) et leur confère des formes animales. Dans le *Mahābhārata*, le *dharma* (devoir et attitude à avoir envers la société) prend la forme d'un roi. Le mythe est en revanche plus difficile à définir, comme le rappelle Véronique Gély dans son avant-propos à *Mythe et récit poétique*². Si nous empruntons la définition de Northrop Frye, il s'agit d'une histoire primordiale qui met en scène des héros et des dieux³. Le mythe explique des faits caractéristiques de la société qui l'a formulée (fondation d'une cité, d'un ordre social), voire de l'humanité, ce qui lui confère une importance cruciale, contrairement à l'allégorie ou au symbole. Toutefois, si le mythe implique un enracinement dans une culture, voire un territoire spécifiques, l'allégorie et le symbole revêtent le plus souvent une dimension universelle. La lecture allégorique ou symbolique du mythe permet donc de l'élargir à une certaine universalité. Particulièrement favorisée à la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle comme le rappelle Pierre Albouy dans *La Création mythologique chez Victor Hugo*, cette interprétation conduit certains théoriciens à faire la confusion entre le mythe et l'allégorie⁴. Dupuis affirme par exemple en 1792 que les mythes ne sont que des phénomènes de la Nature mis en allégories. Au début du XIX^e siècle, Chateaubriand ou Joseph de Maistre expliquent que les mythes participent à une sorte de révélation universelle (Chateaubriand), ou qu'ils se sont transformés en symboles profonds, voisins de l'allégorie (Joseph de Maistre). Hugo s'avère très influencé par ces définitions du mythe, ainsi que l'affirme Pierre Albouy. Mais il semble que ce soit aussi le cas d'Aurobindo. Dans *La Poésie future*, ce dernier avance en effet une conception universaliste du mythe venu de la Nature qui ressemble beaucoup à celle de Dupuis⁵. Le recours au mythe à lecture

1 AGGARWAL Usha, *Philosophical Approach to Sanskrit Allegorical Dramas*, New Delhi : Sultan Chand, 1988, 271 p.

2 GÉLY-GHEDIRA Véronique, « Avant-propos », *Mythe et récit poétique*, Clermont-Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p. 7-18.

3 FRYE Northrop, « Littérature et mythe », *Poétique*, Paris : édition du Seuil, 1971, p. 489-514.

4 ALBOUY Pierre, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris : José Corti, 1968, p. 36-47.

5 « But the intimate subjective treatment of Nature, the penetrated human response to her is mostly absent or comes

allégorique ou symbolique permet donc aux auteurs d'atteindre une portée universelle, censée révéler une certaine vérité.

Les trois auteurs s'inspirent tous de mythes, particulièrement les Indiens. Jayśankar Prasād et Sri Aurobindo utilisent en effet le fonds mythique hindou. Prasād reprend l'histoire de Manu, le fondateur du monde indien, au lendemain du Déluge. Aurobindo réécrit la destinée de Savitri, un symbole de l'épouse dévouée et sage. Les deux auteurs orientent toutefois ces mythes vers une interprétation symbolique qui dépasse l'ancrage local. Dans son avant-propos, Prasād confère à ses personnages une portée métaphorique qui englobe toute l'humanité¹. Il utilise d'abord le terme *rūpaka* (métaphore), une figure de style sanskrite qui peut se rapprocher de l'allégorie et du symbole, tout en étant plus générale. Néanmoins, il explique ensuite que l'histoire de ses personnages peut être lue dans un sens symbolique (*sāṃketik arth*). Manu représenterait les deux pôles de l'esprit (le cœur et l'intellect), également figurés par Śraddhā et Iṛā². Aurobindo, lui, revendique dès sa note liminaire la dimension symbolique de ses personnages. Satyavan personnifie l'âme divine descendue dans la prison de la mort et de l'ignorance. Savitri est le Mot Divin, la Vérité. Aswapati symbolise l'énergie de l'ascèse qui permet à l'homme de se dépasser. Dyumatsena incarne le Mental divin confronté à la déchéance de la Matière³. Aurobindo transforme donc différents attributs spirituels et psychologiques de l'homme en héros. Contrairement aux auteurs indiens, Hugo n'emploie pas de références mythiques liées à un contexte culturel spécifique. Il a recours à de multiples figures (le titan, les dieux grecs, Booz, les dieux indiens), voire en crée lui-même, ainsi que le fait remarquer Pierre Albouy dans *La Création mythologique chez Victor Hugo*. Cependant, comme les auteurs indiens, il revendique dès sa préface la dimension universelle de *La Légende des siècles*, qui brosse le tableau du genre humain⁴. La dimension mythique de leurs textes

only in rare and brief touches. On the larger scale her subjective life is realised not with an immediate communion, but through myth and the image of divine personalities that govern her powers. [Mais le traitement subjectif et intime de la Nature, la réponse que lui fait l'humanité pénétrée est la plupart du temps absente, ou vient seulement en touches rares et brèves. À une échelle plus large, sa vie subjective ne se réalise pas en une immédiate communion mais à travers le mythe et l'image des personnalités divines qui gouverne ses pouvoirs] », *The Future Poetry*, p. 109. D'autre part, Aurobindo assimile aussi le mythe à une disposition mentale ancienne, comme beaucoup de théoriciens des XVIII^e et XIX^e siècles (Vico, Creuzer).

- 1 « Quand bien même l'évolution de l'humanité issue de la collaboration de Śraddhā et de Manu, c'est-à-dire de la réflexion, serait une métaphore, c'est cependant quelque chose de très émouvant et d'admirable. », *Kmī* trad., p. 19.
- 2 « *Isīlie Manu, Śraddhā aur Iṛā ityādi apnā aitihāsik astitva rakhte hue, sāṃketik artha kī bhī abhivyakti kareṃ to mujhe koī āpti nahīṃ. Manu arthāt man ke donon pakṣ, hṛday aur mastiṣk kā saṃbandh kramaś : Śraddhā aur Iṛā se bhī saraltā se lag jātā hai.* [Par conséquent, je n'ai aucune objection à ce que Manu, Śraddhā, Iṛā, etc. expriment également un sens symbolique, tout en conservant leur réalité historique. Manu représente les deux pôles de l'esprit, le cœur et l'intellect, qui se lie à Śraddhā et à Iṛā.] », *Kmī*, p. 10.
- 3 « Satyavan is the soul carrying the divine truth of being within itself but descended into the grip of death and ignorance; Savitri is the Divine Word, daughter of the Sun, goddess of the supreme Truth who comes down and is born to save; Aswapati, the Lord of the Horse, her human father, is the Lord of Tapasya, the concentrated energy of spiritual endeavour that helps us to rise from the mortal to the immortal planes; Dyumatsena, Lord of the Shining Hosts, father of Satyavan, is the Divine Mind here fallen blind, losing its celestial kingdom of vision, and through that loss its kingdom of glory. », *S*, p. XIII.
- 4 « Exprimer l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique ; la peindre successivement et simultanément sous tous ses

aide les trois auteurs à atteindre leur but universel, même s'ils procèdent différemment.

Jayśankar Prasād, Sri Aurobindo et Victor Hugo mettent pourtant à distance la nature mythique de leurs poèmes. Dans son avant-propos, Prasād revendique l'authenticité de *Kāmāyanī*, en le qualifiant à plusieurs reprises d'« historique » (*aitihāsik*)¹. De son côté, Aurobindo explique que ses personnages correspondent à des forces véritablement présentes dans l'homme². Cette précision pourrait recouper sa définition du mythe comme expression des forces de la Nature, ou comme dévoilement des grandes vérités qui élèvent³. Cependant, Aurobindo préfère qualifier son ouvrage de légende, puisqu'il sous-titre son poème *A Legend and a Symbol (Une Légende et un symbole)*. Cette inscription générique rappelle évidemment *La Légende des siècles* de Victor Hugo. Mais pourquoi préférer la légende au mythe, et surtout, en quoi cela accentue-t-il la portée universaliste des textes ? Si l'on se réfère à l'explication de Claude Millet dans *Le Légendaire au XIX^e siècle*, la légende est le nom donné au double mouvement d'historicisation des mythes et de mythification de l'Histoire⁴. Hugo confirme cette signification dans sa préface, et met l'accent sur la vérité exprimée par la légende⁵. Les trois auteurs semblent implicitement associer le mythe à un récit de faits subjectifs et entièrement fictifs, ce pourquoi ils le mettent à distance. En se référant à la légende, une forme d'Histoire libre, ils tendent vers une objectivité qui garantit l'universalité,

aspects, histoire, fable, philosophie, religion, science, lesquels se résument en un seul et immense mouvement d'ascension vers la lumière ; faire apparaître, dans une sorte de miroir sombre et clair — que l'interruption naturelle des travaux terrestres brisera probablement avant qu'il ait la dimension rêvée par l'auteur — cette grande figure une et multiple, lugubre et rayonnante, fatale et sacrée, l'Homme ; voilà de quelle pensée, de quelle ambition, si l'on veut, est sortie *la Légende des Siècles*. », *Préface, LS*, p. 3.

- 1 L'adjectif *aitihāsik*, qui dérive du nom *itihāsa*, fait référence à l'Histoire en hindi moderne. Pourtant, il s'agit également du terme désignant le *Mahābhārata* et le *Rāmāyaṇa* dans la critique sanskrite, c'est-à-dire un récit centré autour des dieux. En revendiquant la dimension réaliste de son histoire, Prasād l'affilie donc aussi à ces textes. Pour une évolution du terme *itihāsa*, cf. GUHA Ranajit, *History at the Limit of World-History*, New York : Columbia University Press, 2002, 116 p.
- 2 « Still this is not a mere allegory, the characters are not personified qualities, but incarnations or emanations of living and conscious Forces with whom we can enter into concrete touch and they take human bodies in order to help man and show him the way from his mortal state to a divine consciousness and immortal life. [Pourtant, ce n'est pas une simple allégorie, les personnages ne sont pas des qualités personnifiées, mais l'incarnation des émanations de Forces vivantes et conscientes avec lesquelles nous pouvons concrètement entrer en contact. Elles revêtent des corps humains afin d'aider l'homme et de lui montrer la voie de son état mortel à la conscience divine et à la vie immortelle.] », *S*, p. XIII.
- 3 « The real faces of the gods are growing more apparent to the eye of the mind, though not yet again intimate with our life, and the forms of legend and symbol and myth must open to other and deeper meanings, as already they have begun to do, and come in changed and vital again into poetry to interpret the realities behind the veil. [Les visages réels des dieux deviennent davantage visibles pour l'œil de l'esprit, bien qu'ils ne soient pas encore intimes avec notre vie. Les formes de la légende, du symbole et du mythe doivent s'ouvrir à des sens autres, plus profonds, comme ils ont déjà commencé à le faire. Ils doivent entrer dans la poésie, transformés et revitalisés dans la poésie pour interpréter les réalités au-delà du voile.] », *The Future Poetry*, p. 250.
- 4 MILLET Claude, *Le Légendaire au XIX^e siècle*, (1997), Paris : Presses Universitaires de France, 1997, Coll « Poésie, mythe et vérité », 280 p.
- 5 « C'est l'aspect légendaire qui prévaut dans ces deux volumes et qui en colore les poèmes. Ces poèmes se passent l'un à l'autre le flambeau de la tradition humaine. *Quasi cursores*. C'est ce flambeau, dont la flamme est le vrai, qui fait l'unité de ce livre. Tous ces poèmes, ceux du moins qui résument le passé, sont de la réalité historique condensée ou de la réalité historique devinée. La fiction parfois, la falsification jamais ; aucun grossissement de lignes ; fidélité absolue à la couleur des temps et à l'esprit des civilisations diverses. », *Préface, LS*, p. 5.

puisqu'elle permettrait de délivrer une vérité commune à tous les hommes. L'énonciation d'une vérité universelle préoccupe autant Aurobindo que Prasād et Hugo, ce qui pourrait expliquer que les auteurs de *La Légende des siècles* et de *Savitri* placent leur récit sous l'égide de la légende, même si, dans *La Poésie future*, Aurobindo fait une confusion assez courante entre le mythe, le symbole et la légende¹. De son côté, Prasād définit son histoire comme un récit à mi-chemin entre l'Histoire et la fiction, en des termes qui pourraient le rattacher à la légende s'il utilisait l'appareil conceptuel européen². Prasād, Hugo et Aurobindo utilisent ainsi tous trois un langage symbolique et mythique commun à tous les hommes. Ils en accentuent la dimension totalisante en revendiquant son objectivité, caractéristique des aspirations universalistes.

C) *La recherche de motifs communs*

Cette quête d'une vérité universelle et unitaire se manifeste à travers l'usage que les auteurs font des mythes et des symboles à l'intérieur de leurs œuvres. Ils recherchent des motifs narratifs ou symboliques communs à toutes les cultures, particulièrement les auteurs indiens. Prasād et Aurobindo transposent en effet des récits cadres qui ressemblent aux mythes d'autres civilisations. *Savitri*, qui suit l'âme de son époux dans les s pour le ramener, évoque Orphée ou, plus lointainement, Alceste se sacrifiant afin de sauver son époux, Admète³. Prasād, de son côté, choisit un récit encore plus répandu à la surface du globe : il raconte les conséquences du Déluge, que de nombreux peuples narrent en des termes similaires⁴. Comme Noé, comme Utanapishtim (*L'Épopée de Gilgamesh*), comme Deucalion et Pyrrha, Manu survit grâce à l'avertissement d'un dieu (Viṣṇu ou Brahmā selon les versions) qui lui a enjoint de construire un bateau. *Kāmāyanī* tire son origine d'une structure mythique suffisamment partagée par les hommes pour revêtir une dimension universelle, même si Prasād ne soulève pas ce point et préfère insister sur les origines indiennes de

1 « Poetry in the past wrote much of the godheads and powers behind existence, but in the mask of legends and myths », ou « The real faces of the gods are growing more apparent to the eye of the mind, though not yet again intimate with our life, and the forms of legend and symbol and myth must open to other and deeper meanings, as already they have begun to do, and come in changed and vital again into poetry to interpret the realities behind the veil. », *FP*, p. 250. Aurobindo n'établit pas vraiment de distinction entre le mythe et la légende.

2 Il qualifie en fait son poème d'*ākhyān* dans sa préface (p. 10). Ce terme, très englobant et flou, renvoie à une multitude de textes religieux, des *Purānas* aux récits « historiques » chantés. On le traduit souvent par le mot « légende », bien qu'il ne recouvre pas totalement les mêmes significations que la légende européenne.

3 La femme ressuscitant son époux évoque aussi le mythe d'Isis, même si Aurobindo ne reprend pas les éléments narratifs constituant ce récit.

4 On retrouve le mythe du Déluge en Inde mais aussi en Mésopotamie (il est raconté dans *L'Épopée de Gilgamesh*), chez les Juifs, les Chrétiens et les Musulmans (il est présent dans la Bible et le Coran), chez les Grecs (le mythe de Deucalion et Pyrrha). Prasād ne le savait sans doute pas, mais on rencontre également cette histoire chez les Mayas (dans le *Popol Vuh*), chez les Incas, chez les Chinois (mythe de Yu) et chez certaines tribus amérindiennes (Sioux, tribus des Grands Lacs, etc.)

son histoire¹. L'affirmation d'une collectivité universelle passe donc par l'appropriation de récits communs à une partie de l'humanité.

1) *L'homme partagé entre l'ange, le dieu, le démon*

Mais la simple utilisation de ces structures narratives ne suffit pas. Prasād et Aurobindo emploient également des figures symboliques qui traversent les cultures, si bien qu'on les retrouve chez Victor Hugo. Les trois auteurs partagent de fait une même vision de l'être humain, tiraillé entre ses aspirations inférieures et ses aspirations supérieures, sa part démoniaque et sa part divine. Dans *La Légende des siècles*, les souverains sont souvent comparés à des démons : un roi du *Jour des rois*, Joss et Zéno dans *Éviradnus*, Ratbert et les siens dans *La Confiance du marquis Fabrice*, Philippe II dans *La Rose de l'infante*². Comme les diables de la tradition, particulièrement le Satan de Milton, ces êtres démoniaques se caractérisent par leur ruse, leur absence de considération pour la vie humaine, ou la convoitise qu'ils manifestent envers les biens d'autrui. Bien qu'ils ne soient pas de vrais démons, leur assimilation à ces êtres exprime la part sombre de l'humanité, d'autant plus que l'auteur identifie en parallèle les femmes et les enfants à des anges. Il confère par exemple une dimension angélique aux nonnes martyrisées du *Jour des rois*, à Isora dans *La Confiance du marquis Fabrice*, à Petit Paul, à l'enfant de *Question Sociale*³. Or, tous ces personnages subissent les méfaits des rois ou les inclinaisons destructrices de la société humaine. Pendant longtemps, l'aspect démoniaque de l'homme semble donc l'emporter sur sa nature divine... jusqu'à *Vingtième Siècle*.

Dans ce poème, Hugo met pleinement l'accent sur la dichotomie entre l'ange et le démon grâce à une structure binaire. La première partie, *Pleine Mer*, décrit un bateau, le symbole du passé de l'homme. Ce vaisseau va porter la guerre partout sur terre. Il représente les aspirations destructrices de l'homme, comme si les rois du recueil, unis en lui, l'animaient. Il partage leur dimension démoniaque, manifeste parce qu'il symbolise le contraire des aspirations célestes⁴. Mais

1 Dans son avant-propos, l'auteur parle uniquement des origines sanskrites de son histoire. Il ne note pas la proximité avec les Déluges racontés dans la Bible ou le Coran, qu'il connaissait pourtant évidemment.

2 « Gesufal est ce roi, gai comme les démons », *Le Jour des rois*, LS, p. 157, « Ces hommes, qu'on dirait faits d'ombre et de parfum,/ Sont beaux, mais le démon dans leur beauté grimace », *Éviradnus*, LS, p. 251, « Ce Ratbert, comme il m'a hideusement trompé !/ Ô Dieu ! de quel démon est cet homme échappé ? », *La Confiance du marquis Fabrice*, LS, p. 331, « Philippe Deux était une chose terrible./ Iblis dans le Koran et Caïn dans la Bible/ Sont à peine aussi noirs qu'en son Escurial/ Ce royal spectre », *La Rose de l'infante*, LS, p. 439.

3 « Ces anges où Marie est lisible, où l'Ave/ Est écrit, mot divin, sur des pages fidèles/ Vierges pures ayant la Vierge sainte en elles,/ Reliure d'ivoire à l'exemplaire d'or ! », *Le Jour des rois*, LS, p. 160, « Tout à l'ajustement de son ange de reine./ Il habillait l'enfant », *La Confiance du marquis Fabrice*, LS, p. 322, « Paul étant presque un ange, il fut presque un éden », *Petit Paul*, LS, p. 702, « L'infortune est de l'ombre, et peut-être cet ange. », *Question Sociale*, LS, p. 711.

4 « Et les hommes, depuis les premiers jours du monde,/ Sentant peser sur eux la misère inféconde./ Les pestes, les fléaux lugubres et railleurs,/ Cherchant quelque moyen d'amoindrir leurs douleurs,/ Pour établir entre eux de justes

sa description rappelle aussi celle que Milton fait de Satan au début du *Paradis Perdu*, rapprochement d'autant plus facile que Milton assimile souvent son héros négatif à un bateau. Dans le *Paradis Perdu*, l'Ennemi se tient sur un lac, les membres flottant au gré des courants¹. Dans *Vingtième siècle*, le vaisseau est roulé par les vagues². Tous deux partagent des dimensions démesurées et possèdent des ailes³. Milton et Hugo les comparent au Titan puis à Léviathan, monstre marin perçu comme un démon dans certaines traditions médiévales⁴. Comme Satan, le *steamer*, construction qui représente toute la haine et toute l'ignominie dont est capable l'homme, finit par sombrer, abattu par les vents venus du ciel⁵. Du vide qu'il laisse surgit l'aéroscape de *Plein Ciel*, symbole du Progrès. Son élévation dans l'éther et sa nature ailée permettent de le rapprocher de l'ange, que l'auteur réhabilite en une figure triomphale fort éloignée des personnages martyrisés auxquels il était associé dans le recueil⁶. Le conflit entre le bien et le mal se résout dans cette figure unitaire qui monte vers Dieu⁷. Hugo métamorphose ainsi la lutte racontée par Milton en une métaphore de l'élévation progressive de l'homme.

Prasād et Aurobindo représentent le même dilemme entre les aspirations viles et les aspirations sublimes de l'être humain. Ils recourent pour ce faire à l'opposition indienne entre les dieux et les *asuras*, qui rappelle par de nombreux aspects le conflit des anges et des démons⁸. Ils

équilibres,/ Pour être plus heureux, meilleurs, plus grands, plus libres,/ Plus dignes du ciel pur qui les daigne éclairer,/ Avaient imaginé de s'entre-dévoiler./ Ce sinistre vaisseau les aidait dans leur œuvre. », *Vingtième siècle*, LS, p. 715, et « Et pour âme il avait dans sa cale un enfer. », *Vingtième siècle*, LS, p. 716.

- 1 « Ainsi parlait Satan à son compagnon le plus près de lui, la tête levée au-dessus des vagues, les yeux étincelants ; les autres parties de son corps, affaissées sur le lac, étendues, longues et larges, flottaient sur un espace de plusieurs arpents. », *Paradis Perdu*, trad. de Chateaubriand, p. 122.
- 2 « L'œil distingue, au milieu du gouffre où l'air sanglote,/ Quelque chose d'informe et de hideux qui flotte,/ Un grand cachalot mort à carcasse de fer,/ On ne sait quel cadavre à vau-l'eau dans la mer », *Vingtième Siècle*, LS, p. 713. En outre, Hugo explique plus tard que la mer n'est plus qu'un lac pour le *steamer*, ce qui peut évoquer le lac où gît Satan.
- 3 « En grandeur il était aussi énorme que celui que les fables appellent, de sa taille monstrueuse, Titanien, ou né de la Terre, lequel fit la guerre à Jupiter ; Briarée ou Tiphon, dont la caverne s'ouvrait près de l'ancienne Tarse. », *Paradis Perdu*, trad. de Chateaubriand, p. 122. Hugo donne l'impression que le *steamer* a une taille démesurée en le qualifiant de « colosse » p. 713, puis en montrant Londres dans son ombre : « Le dernier siècle a vu sur la Tamise/ Croître un monstre à qui l'eau sans bornes fut promise,/ Et qui longtemps, Babel des mers, eut Londres entier/ Levant les yeux dans l'ombre au pied de son chantier. », *Vingtième Siècle*, LS, p. 714-715. Satan parcourt le monde en volant, le *steamer*, paradoxalement, a des ailes : « Il couvrait l'Océan de ses ailes de feu », *Ibid.*, p. 716.
- 4 Pour le Titan, Milton écrit : « En grandeur il était aussi énorme que celui que les fables appellent, de sa taille monstrueuse, Titanien, ou né de la Terre, lequel fit la guerre à Jupiter », *Paradis Perdu*, trad. de Chateaubriand, p. 122. Hugo écrit : « Ce Titan se rua, joyeux, dans la tempête », *Vingtième siècle*, LS, p. 715. Pour Léviathan, Milton explique : « Satan égalait encore cette bête de la mer, Léviathan, que Dieu de toutes ses créatures fit la plus grande entre celles qui nagent dans le cours de l'océan. », *Paradis Perdu*, trad. de Chateaubriand, p. 122. Hugo, lui, nomme le *steamer* Léviathan : « Léviathan ; c'est là tout le vieux monde,/ Âpre et démesuré dans sa fauve laideur ;/ Léviathan, c'est là tout le passé : grandeur, / Horreur. », *Vingtième siècle*, LS, p. 714.
- 5 « Le vent de l'infini sur ce monde souffla./ Il a sombré. », *Ibid.*, p. 718.
- 6 « Stupeur ! Se pourrait-il que l'homme s'élançât ?/ Ô nuit ! se pourrait-il que l'homme, ancien forçat,/ Que l'esprit humain, vieux reptile,/ Devint ange, et, brisant le carcan qui le mord,/ Fût soudain de plain-pied avec les cieux ? La mort/ Va donc devenir inutile ! », *Ibid.*, p. 726.
- 7 « Ce navire là-haut conclut le grand hymen. Il mêle presque à Dieu l'âme du genre humain./ Il voit l'insondable, il y touche ;/ Il est le vaste élan du progrès vers le ciel ;/ Il est l'entrée altière et sainte du réel/ Dans l'antique idéal farouche. », *Ibid.*, p. 731.
- 8 En Inde, les *asuras* s'opposent traditionnellement aux *suras* (les dieux), auxquels ils font la guerre, comme les anges

n'empruntent pas cette symbolique à l'Occident : ils s'inspirent plutôt de la *Bhagavad Gītā*, qui établit une distinction entre les êtres humains au tempérament divin et les hommes de nature *asurique*¹. Or, les caractéristiques *asuriques* (convoitise, orgueil, colère) ressemblent beaucoup aux dispositions démoniaques. Les auteurs indiens recourent donc à un système symbolique qui transcende la différence entre les cultures, si bien qu'il engendre des ressemblances indéniables entre leurs œuvres et *La Légende des siècles*. Dans *Kāmayanī*, Manu, qui représente l'Esprit, vit en harmonie avec le monde, bien qu'il ait souffert le traumatisme du Déluge. Cette concorde inaugurale rappelle les poèmes liminaires de *La Légende des siècles*, avant la venue du premier démon humain, Caïn. Comme chez Hugo, les rapports heureux que Manu entretient avec son environnement cessent lorsque deux prêtres *asuras*, Kilāt et Ākuli, apparaissent. Conformément au mythe du *Śatapatha Brāhmaṇa*, les *asuras* conduisent le héros à accomplir le premier sacrifice sanglant. Manu immole le compagnon de Śraddhā. À partir de ce moment, il ne ressent plus aucune satisfaction. Il devient l'esclave de l'avidité des *asuras* qui se sont littéralement emparés de son âme, symbolisée par l'animal égorgé². Sa chute se traduit par l'abandon du régime végétarien. À l'instar des *asuras*, Manu devient assoiffé de sang³. Il se met à chasser, abandonne son épouse, et finit par imposer sa violence à Iṛā. Sa convoitise, son indifférence à la vie ou aux sentiments d'autrui évoquent les personnages négatifs de Victor Hugo.

Mais, alors que Victor Hugo blâme ses personnages assimilés à des démons, Prasād dispense Manu en rejetant le tort sur les *asuras*. Le héros est victime d'une véritable possession démoniaque.

affrontent les démons en Occident. Les *asuras* correspondent à l'ensemble des êtres monstrueux (*Rākṣasas*, *Dānavas*...) qui affrontent les dieux et mettent en péril l'ordre du monde. Viṣṇu s'incarne souvent sur Terre pour combattre des *asuras* (Rāvaṇa, Hiraṇyākṣa, Hiraṇyakaśipu, Bali). Kālī naît afin de défaire des *asuras*, de même que Skanda, le fils de Śiva et Pārvaī. Cependant, les *asuras* diffèrent des démons chrétiens dans la mesure où ils ne vivent pas sous terre et mettent en danger par leurs actes la création entière, pas seulement l'intégrité humaine.

- 1 D'après la *Bhagavad Gītā*, les hommes au tempérament *asurique*, matérialistes, sont guidés par la colère, l'arrogance, un excessif amour de soi, l'ignorance, la convoitise, ce qui rappelle les démons chrétiens. Les hommes au tempérament divin se caractérisent au contraire par leur absence de peur, leur générosité, leur stabilité, l'absence de colère, la maîtrise qu'ils ont d'eux-mêmes, le dévouement au yoga ou aux Écritures. « The Blessed Lord said: Fearlessness, purity of temperament, steadfastness in the Yoga of Knowledge, giving, self-control, sacrifice, the study of Scripture, askesis, candour and straightforwardness, harmlessness, truth, absence of wrath, self-denial, calm, absence of fault-finding, compassion to all beings, absence of greed, gentleness, modesty, freedom from restlessness, energy, forgiveness, patience, cleanness, absence of envy and pride – these are the wealth of the man born into the Deva nature. Pride, arrogance, excessive self-esteem, wrath, harshness, ignorance, these, O Partha, are the wealth of the man born into the Asuric nature. The Daivic qualities lead towards liberation, the Asuric towards bondage. », *Bhagavad Gītā*, trad. de Sri Aurobindo, p. 234.
- 2 L'auteur explique l'avidité que ressentent les *asuras* en voyant l'animal : « *Dekh-dekhar Manu kā paśu, jo vyākul cancal rahātī/ Unkī āmiṣ-lolup-rasnā* [En voyant l'animal de Manu, leur langue avide de chair, qui était toujours agitée et instable] », *Kmī*, p. 46. Or le mot *paśu*, que nous traduisons ici par « animal », signifie aussi « âme » dans un contexte mystique (ses dévots appellent souvent Śiva « Paśupati », le seigneur des âmes). Les *asuras* convoitent donc l'âme de Manu, raison pour laquelle on lui attribue la possession d'un animal pourtant jusqu'ici lié à Śraddhā.
- 3 « *Manu ko ab mṛgayā chor nahīn rah gayā aur thā adhik kām, / Lag gayā rakt thā us mukh meṃ – hiṃsā-sukh lālī se lalām/ Hiṃsā hī nahīn – aur bhī kuch voh khoj rahā thā man adhir* [À présent Manu ne pouvait cesser de chasser, c'était sa seule occupation : il avait le goût du sang dans la bouche. Marqué au front par l'extase démoniaque de la violence, cette dernière ne lui suffisait pas. Son esprit agité cherchait autre chose] », *Kmī*, p. 54.

Pour le corrompre, Kilāt et Ākuli lui mentent. Ils se prétendent envoyés des dieux et détenteurs d'une sagesse supérieure. Ils lui garantissent qu'ils accompliront un sacrifice qui plaira à Śraddhā. Ces fausses promesses, ce travestissement de leur véritable nature évoquent le Satan de Milton, mais aussi certains personnages de *La Légende des siècles*, comme Ratbert. Une fois leur œuvre accomplie, Kilāt et Ākuli font partie de Manu¹. Ils l'accompagnent dans son errance, ce qui explique ses erreurs, d'autant plus qu'ils sont capables d'aviver des sentiments destructeurs chez tous les êtres humains. Le lecteur les retrouve en effet lors de la guerre civile qui oppose le héros à ses sujets. Ils sèment la colère parmi les hommes et les mènent contre leur roi. En tuant les *asuras*, Manu permet le retour de Śraddhā près de lui, et son accession finale à la paix, sur les bords du lac Mānasa, la demeure de Śiva. L'union avec la divinité se manifeste par l'ascension, comme chez Hugo.

Il ne saurait néanmoins être question d'anges dans *Kāmāyanī*. L'opposition entre les *asuras* et les dieux qui structure l'œuvre demeure très indienne, ainsi que le montrent l'usage de la terminologie sanskrite, l'importance accordée au végétarisme ou la question de la violence. Le fait que les *asuras* représentent des forces capables de s'emparer de l'âme du héros les rapproche toutefois des démons européens, tel Méphistophélès². Leur avidité et leur ruse rappellent certains *rākṣasas* mythologiques (Rāvaṇa se métamorphosant pour enlever Sītā), mais aussi les démons représentés par Milton (Satan, Bélial)³. Malgré l'indianité de ces figures, Prasād les oriente donc vers une dimension universelle, ce qui explique les points communs qui existent entre les personnages démoniaques de Victor Hugo et les *asuras*.

Quelques temps plus tard, Aurobindo accomplit une synthèse plus poussée des *asuras* et des démons. Il les associe certes à un contexte indien en évoquant la lutte que Kali mène contre eux⁴. Fidèle comme Prasād à la *Bhagavad Gītā*, il oppose la nature *asurique* de l'homme à sa nature divine⁵. Il transforme les êtres démoniaques en symboles de la toute-puissance de l'*ego*, en manifestations de l'absence de l'esprit. Il finit même par transcender l'opposition traditionnelle entre les anges et les démons en montrant qu'ils sont les revers d'une même médaille, les deux faces de

1 « *Kāyar, tum donon hī utpāt macāyā/ Are, samajhkar jinko apnā thā apnāyā*. [Lâches ! Vous avez tous deux causé vous-mêmes ce chaos. Oh ! vous que je considérais comme les miens.] », *Kmī*, p. 89. La répétition du possessif *apnā* (mon) et de sa forme verbale *apnāyā* (rendre siens) exprime l'étroite proximité qui existait entre eux et lui.

2 La nature asurique est une donnée inhérente à l'individu, selon la *Bhagavad Gītā*. Elle vient à la naissance et perdure à travers les renaissances.

3 Les *asuras*, en voyant l'animal, salivent, regrettant de n'avoir pas mangé de viande depuis longtemps. Ils se demandent d'abord quelle ruse employer pour obtenir ce qu'ils souhaitent : « *Kyā koī iskā upāy hī nahīn ki isko khāūn ?* [N'y a-t-il vraiment pas moyen que je le mange ?] », *Kmī*, p. 46. Ils tirent ensuite partie de la naïveté et des questionnements de Manu, qui souhaite accomplir un sacrifice, pour le corrompre.

4 « I wear the face of Kali when I kill, / I trample the corpses of the demon hordes. [Je porte le visage de Kali quand je tue, je piétine les cadavres des hordes démoniaques.] », *S*, p. 509.

5 Aurobindo investit la figure de l'ange mais il ne l'oppose pas au démon. Il reste en cela fidèle à la conception indienne du personnage : « In our body arouse the demon or the god [Dans notre corps s'éveille le démon ou le dieu] », *S*, p. 85, ou « There where the gods and demons battle in night / Or wrestle on the borders of the Sun [Là où les dieux et les démons combattent dans la nuit, ou luttent aux frontières du Soleil] », p. 686.

l'Un¹. Il les place donc clairement dans la continuité du cadre spirituel hindou qui a inspiré sa philosophie. Mais en dépit de cet ancrage culturel, ses démons revêtent des connotations universelles. Aurobindo ne parle jamais d'*asuras* : il traduit ce terme par les mots « démon » ou « Titan », qui renvoient à une réalité occidentale². Ses personnages démoniaques présentent en outre des similarités avec ceux de *La Légende des siècles* et de *Kāmāyanī*. Vivant dans les sphères négatives visitées par Aswapati (la Nuit et le Monde de la Fausseté), les démons aurobindiens symbolisent une mesquinerie inhérente à l'homme, alors que les dieux incarnent sa part sublime³. À l'image des personnages démoniaques de *La Légende des siècles* et de *Kāmāyanī*, les démons aurobindiens subissent les assauts de la convoitise, répandent la douleur et l'ignorance⁴, si bien que l'auteur les associe à la guerre⁵. Ainsi, l'opposition entre les dieux et les *asuras*, les anges et les démons permet de faire un portrait universel de l'homme, puisqu'elle concerne tous les êtres humains. En racontant la condition humaine grâce à des symboles qui se ressemblent malgré leur origine différente, les trois auteurs cherchent à abolir tout clivage, et à unir les hommes en une même communauté.

2) *Lieux communs*

Cet effort est plus particulièrement visible chez Aurobindo, qui manifeste ainsi son rejet des communautarismes ou des nationalismes limitants. Il tire parti de sa maîtrise de différentes cultures afin d'y parvenir et ne s'arrête pas au symbolique ou au narratif, contrairement à Hugo et à Prasād.

-
- 1 « It exults in his high resolves and noble deeds,/ Wanders in his errors, dares the abyss's brink,/ It climbs in his climbings, wallows in his fall./ Angel and demon brides his chamber share [(La joie) exulte dans les résolutions élevées et les actes nobles (de l'homme), erre dans ses erreurs, ose s'aventurer au bord de l'abysse, monte dans son ascension, se vautre dans sa chute. Les fiancées angéliques et démoniaques partagent sa chambre] », *S*, p. 631.
 - 2 Chez Aurobindo, le Titan revêt toutefois plusieurs acceptions. Parfois il désigne l'*asura*, d'autres fois il renvoie au Titan européen.
 - 3 « A force demoniac lurking in man's depths [Une force démoniaque tapie dans les profondeurs de l'homme] », *S*, p. 214.
 - 4 « Its large blind eyes looked out on demon acts (...) The Anarchs of the formless depths arose,/ Great Titan beings and demoniac powers,/ World-egos racked with lust and thought and will,/ Vast minds and lives without a spirit within:/ Impatient architects of error's house,/ Leaders of the cosmic ignorance and unrest/ And sponsors of sorrow and mortality/ Embodied the dark Ideas of the Abyss. [Ses larges yeux aveugles épient des actes démons (...) Les Anarchistes des profondeurs informes surgirent, grands êtres titanesques et pouvoirs démoniaques, *egos* du monde tenaillées par la convoitise, la pensée et la volonté, vastes esprits et vies dépourvues d'esprit : architectes impatients de la maison de l'erreur, meneurs de l'ignorance et de l'agitation cosmiques, commanditaires du chagrin et de la mortalité, ils incarnaient les sombres Idées de l'Abysse.] », *S*, p. 220.
 - 5 « These wars, carnage triumphant, ruin gone mad,/ The work of centuries vanishing in an hour,/ The blood of the vanquished and the victor's crown/ Which men to be born must pay for with their pain,/ The hero's face divine on satyr's limbs,/ The demon's grandeur mixed with the demigod's,/ The glory and the beasthood and the shame [Ces guerres, le carnage triomphant, la ruine devenue folle, l'ouvrage des siècles disparu en une heure, le sang des vaincus et la couronne du vainqueur que les hommes à naître doivent payer de leur peine, le visage divin du héros sur les membres du satyre, la grandeur du démon mélangée à celle du demi-dieu, la gloire, la bestialité et la honte] », *S*, p. 645.

Plusieurs espaces de son récit matérialisent en effet une synthèse entre les civilisations, si bien qu'ils deviennent totalisants et universels. Madra, la cité natale de Savitri, arbore des traits (blancheur, hauteur, jardins, fontaines, sols précieux, colonnades) que l'on rencontre dans quantité de villes à travers le monde, ce qui en fait une cité cosmopolite¹. S'il n'y avait son nom, on se demanderait presque si elle se trouve en Inde : elle pourrait se dresser partout ailleurs, comme si l'ancrage dans un territoire défini comptait peu. Madra évoque d'ailleurs la cité de Troie dans *Ilion*². Même si les deux villes comportent quelques différences – Ilion est bâtie en marbre et décrite de façon beaucoup plus détaillée que Madra – elles se ressemblent toutes deux par leur blancheur³, leurs tours qui s'élancent dans le ciel⁴, et leurs piliers sculptés⁵. La ville révèle le projet d'Aurobindo qui consiste à ouvrir son texte au monde entier, en exploitant les caractéristiques communes aux cultures. Le particulier devient universel, ce qui se manifeste notamment à travers la description des *loci amoeni* terrestres⁶.

Aurobindo utilise de fait la proximité qui existe entre les *loci amoeni* occidentaux et les jardins indiens. La notion de *locus amoenus*, européenne, fait référence à un lieu idyllique et stéréotypé, dont l'apparition suspend le cours de la narration. Planté d'arbres, parsemé de sources et de prés, garni de fleurs extraordinairement belles, on y entend constamment le chant d'oiseaux mélodieux, uni à des brises légères⁷. Or, en Inde, de nombreuses œuvres, classiques ou modernes, représentent des jardins ou des espaces érémitiques et forestiers (le bois d'*aśoka*, Pañcavaṭi dans les *Rāmāyaṇas*) qui ont quasiment les mêmes caractéristiques que le *locus amoenus* européen. Des

1 « Far now behind lay Madra's spacious halls,/ The white carved pillars, the cool dim alcoves,/ The tinged mosaic of the crystal floors,/ The towered pavilions, the wind-rippled pools/ And gardens humming with the murmur of bees,/ Forgotten soon or a pale memory/ The fountain's splash in the white stone-bound pool,/ The thoughtful noontide's brooding solemn trance,/ The colonnade's dream grey in the quiet eve [Les halls spacieux de Madra étaient bien loin à présent, les piliers blancs et sculptés, les sombres et fraîches alcôves, les mosaïques à peine colorées des sols de cristal, les pavillons surmontés de tours, les bassins que rident la brise, et les jardins bourdonnant du murmure des abeilles. Oubliés bientôt ou réduits à l'état de pâle souvenir, le clapotis des fontaines dans le blanc bassin cerclé de pierre, la transe solennelle et pensive du midi mélancolique, le rêve gris de la colonnade dans le soir tranquille.] », *S*, p. 466.

2 Poème écrit à partir de 1909 et publié dans sa version finale en 1942, donc antérieur à *Savitri* et en même temps suffisamment présent à l'esprit d'Aurobindo pour que ce point commun ne soit pas un hasard. Cependant, Aurobindo indianise aussi Ilion, et lui confère une dimension cosmopolite.

3 Cette caractéristique en particulier a son importance puisque Laṅkā est dorée, et que Sārasvata n'a pas de couleur particulière. Dans le *Rāmāyaṇa*, et dans le *Mahābhārata* les villes (Ayodhyā, Kiṣkindhā, Indraprastha) sont souvent dorées.

4 « Columns triumphant of Ilus, domes of their greatness enamoured,/ Stones that intended to live; and her citadel climbed up to heaven/ White like the soul of the Titan Laomedon [Les colonnes triomphantes d'Ilus, les dômes énamourés de leur grandeur, les pierres qui tentaient de vivre. Sa citadelle s'élevait vers le ciel, blanche comme l'âme du Titan Laomédon] » in AUROBINDO, *Collected Poems*, p. 355.

5 « The sculptured pillars of Ilus [les piliers sculptés d'Ilus] », *Ibid* p. 369.

6 Rappelons que dans *Life Divine*, Aurobindo appelle sans cesse à dépasser le particulier, l'individuel, et à se fondre dans l'universel afin de réaliser la vie divine.

7 Nous nous référons à la définition donnée par CURTIUS Ernst Robert, « Le Paysage Idéal » in CURTIUS Ernst Robert, *La Littérature Européenne et le Moyen-Âge latin*, Paris : Puf, Coll « Agora », traduit de l'allemand par Jean Brejoux, p. 301-326.

eaux apaisantes les traversent. Des arbres chargés de fruits et de fleurs étendent leur ombre au-dessus d'une herbe moelleuse. Ils abritent des oiseaux chanteurs, qui enchantent la vue. Des brises parfumées rafraîchissent l'atmosphère. Il semble donc *a priori* plutôt aisé d'accomplir une synthèse entre ces deux types d'espaces, ce que fait Aurobindo lorsqu'il décrit la clairière où se rencontrent Savitri et Satyavan.

Dans ce lieu, des éléments définitoires des deux traditions coexistent. Comme le *locus amoenus*, comme l'espace érémitique indien, le lieu de la rencontre est éloigné du monde humain, et désert¹. Des cascades y coulent, des arbres y poussent². Des brises légères portent le parfum des fleurs³. Une multitude d'oiseaux s'y ébattent (grues, paons, perroquets, colombes, canards)⁴. Aurobindo compare en outre les fleurs à des yeux écarquillés de nymphes⁵. Ce rapprochement crée un syncrétisme, puisqu'il évoque à la fois les créatures mythologiques grecques et les *apsarās* – terme souvent traduit par le mot « nymphe » – qui errent dans les lieux de plaisance indiens⁶. En tirant parti des points communs entre les traditions, Aurobindo réalise ainsi une sorte d'espace utopique, hors du monde parce qu'il synthétise les cultures, et pourtant dans le monde. L'affirmation de l'universalité grâce à la recherche d'invariants communs aux différentes traditions présente néanmoins plusieurs dangers. Elle limite les auteurs à certains motifs. Elle efface ensuite la distinction entre les cultures au profit d'une uniformité qui peut parfois paraître écrasante. Enfin, elle relève d'une illusion : les motifs symboliques, narratifs ou spatiaux choisis par Aurobindo, Prasād et Hugo se rencontrent en Inde ainsi que dans les cultures issues du christianisme et de l'Islam⁷. Mais on ne les retrouve pas chez tous les peuples. Malgré son apparence totalisante, l'universalité créée de cette façon constitue une simple synthèse entre quelques traditions littéraires.

1 « The road that hazarded not the solemn depths/ But turned away to flee to human homes,/ The wilderness with its mighty monotone [La route qui ne se hasardait pas vers les profondeurs solennelles mais qui se détournait pour fuir les foyers humains, le ton monocorde et puissant du désert] », *S*, p. 392.

2 « A crowd of mountainous heads assailed the sky (...) Below them crouched a dream of emerald woods/ And gleaming borders solitary as sleep:/ Pale waters ran like glimmering threads of pearl. [Une foule de têtes montagnaises assaillaient le ciel (...) En-dessous d'eux se tenait accroupi un rêve de bois émeraude et des lisières brillantes aussi solitaires que le sommeil : des eaux pâles coulaient comme des fils de perle scintillants] », *S*, p. 377.

3 « A sigh was straying among happy leaves;/ Cool-perfumed with slow pleasure-burdened feet/ Faint stumbling breezes faltered among flowers. [Un soupir errait parmi les heureuses feuilles. Parfumées de frais, le pas lent, alourdi par le plaisir, des brises légères et trébuchantes titubaient parmi les fleurs.] » *Ibid.*

4 « The white crane stood, a vivid motionless streak,/ Peacock and parrot jewelled soil and tree,/ The dove's soft moan enriched the enamoured air/ And fire-winged wild-drakes swam in silvery pools. [La grue blanche se tenait debout, traînée vive et immobile, le paon et le perroquet rehaussaient le sol et l'arbre, la douce plainte de la colombe fécondait l'air énamouré, et des canards sauvages aux ailes de feu nageaient dans les eaux argentées] » *Ibid.*

5 « Groves with strange flowers like eyes of gazing nymphs. [Des bosquets avec des fleurs étranges, semblables aux yeux de nymphes contemplatives] », *S*, p. 392.

6 Divinités féminines d'une extrême beauté dont la danse enchantait les dieux, elles vont souvent sur terre afin de profiter des lieux de plaisance qui s'offrent à elles.

7 On retrouve en effet la lutte entre les anges et les djinns dans le Coran. Les *loci amoeni* se rencontrent quant à eux dans la littérature persane (Firdousi, Nizami). Alors qu'on pourrait avoir l'impression d'une synthèse entre l'Inde et l'Occident, et donc d'une forme d'hybridité, il s'agit d'une construction plus universelle qui intègre la culture arabo-persane.

III) L'universalité de la juxtaposition : la prise en compte de l'altérité

Se contenter de souligner les points communs entre les cultures ne permet pas de créer totalement l'universalité. Quoique Jaysankar Prasād utilise uniquement cette technique, Victor Hugo n'y a donc pas vraiment recours, du moins pas de façon consciente. Il préfère privilégier la juxtaposition des référents culturels, et établit de cette façon une universalité de la multiplicité, où chacun peut se reconnaître tout en se confrontant à l'autre. Aurobindo emploie le même trope, vraisemblablement pour des raisons similaires. De cette façon, Hugo et Aurobindo établissent des espaces complexes et nouent une conception babélique du langage.

A) *Espaces de la juxtaposition*

1) *Les paradis de la juxtaposition*

Quand il tente d'inscrire l'universalité dans l'espace, Aurobindo oscille entre une représentation syncrétique et multi-culturelle de l'espace (plusieurs cultures cohabitent dans un même espace), qui privilégie la juxtaposition. Cette dernière se manifeste tout particulièrement dans les sphères où voyagent Aswapati et Savitri. Aurobindo compare par exemple à différents motifs mythiques cet espace étrange qu'est l'escalier-monde. Il convoque implicitement Babel¹, l'échelle de Jacob², la hiérarchie indienne et grecque des différentes sphères qui s'étagent dans les cieux, et le char-montagne des dieux indiens³ dont les dimensions rappellent Puspaka⁴. Aurobindo recourt aussi à la juxtaposition lorsqu'il dépeint les paradis, même s'il oscille avec la création d'un espace commun, similaire au lieu de la rencontre. Les deux édens (le Paradis du Vital et les Cieux de l'Idéal) partagent en effet une dimension naturelle typique des lieux paradisiaques en général, qui

1 « So it towered up to heights intangible/ And disappeared in the hushed conscious Vast/ As climbs a storeyed temple-tower to heaven/ Built by the aspiring soul of man to live/ Near to his dream of the Invisible. [Il s'élevait vers des sommets intangibles et disparaissait dans le Vaste conscient réduit au silence comme grimpe vers le ciel une tour-temple constituée d'étages, bâtie par l'âme humaine qui aspire à vivre près de son rêve de l'Invisible] » p. 98.

2 « A hundred levels raised it to the Unknown. (...) Planted on earth it holds in it all realms:/ It is a brief compendium of the Vast. [Une centaine d'échelons l'élevaient vers l'Inconnu (...) Planté sur la terre il contenait en lui tous les royaumes. C'est un court abrégé du Vaste.] » *Ibid.*

3 « Erect like a mountain-chariot of the Gods [Debout comme le char montagneux des Dieux] » *Ibid.*

4 Le char magique Puspaka, fabriqué par l'architecte divin Viśvākarman, appartient à Rāvaṇa dans le *Rāmāyaṇa*, après qu'il l'a volé à son demi-frère, Kubera. Souvent comparé à une montagne, ses proportions sont si gigantesques qu'il abrite toute l'armée de Rāma au retour de Laṅkā.

se traduit par des éléments spatiaux caractéristiques – sources joyeuses, bois, chants¹ – et par une profusion de plantes merveilleuses. Le narrateur oriente cependant ces espaces vers une certaine indianité : il identifie le Paradis du Vital avec la terre merveilleuse des *gandharvas*², le pays natal de Śraddhā dans *Kāmāyanī*. Il représente des lotus, stéréotype indien très utilisé par Dutt et Prasād, dans les Cieux de l'Idéal³. Mais en parallèle, il rattache également ces univers à la tradition judéo-chrétienne⁴ et à la mythologie grecque. Il évoque des collines élyséennes⁵ ou le parfum des asphodèles⁶, dont la mention renvoie à la Prairie de l'Asphodèle de l'*Odyssée* ou au *Livre d'Isaïe*⁷. L'évocation de l'activité humaine (culture, élevage) rattache en outre ces sphères aux espaces pastoraux gréco-latin et biblique⁸. Dans le Paradis du Vital, des bergers allégoriques font paître leurs troupeaux lunaires et solaires le long de sources joyeuses⁹. Dans les Cieux de l'Idéal, des vignobles s'élèvent¹⁰, si bien qu'un glissement s'opère de la perfection paradisiaque à l'utopie pastorale. Ces références permettent d'opérer une synthèse de différentes mythologies, d'autant plus qu'Aurobindo intègre également des paysages réels. Des *glens*, qui identifient les lieux avec un paysage écossais ou irlandais, s'étendent dans le Paradis du Vital¹¹. Ils enracinent cet espace dans un particularisme local qui sert une perspective universaliste puisqu'il se combine avec d'autres référents culturels.

1 « Crossed by a throng of singing rivulets,/ Adoring blue heaven with their happy hymn,/ Down into woods of shadowy secrecy [Traversés par une multitude de ruisseaux chantants, adorant le ciel bleu de leur hymne heureux, plus bas, dans les bois au secret ombragé] », *S*, p. 234. Ces éléments caractérisent surtout le Paradis de la Vie. Les Cieux de l'Idéal comportent moins d'éléments identificateurs.

2 « Below him lay like gleaming jewelled thoughts/ Rapt dreaming cities of Gandharva kings. [Sous lui s'étendaient comme des pensées brillantes et précieuses les cités ravies et rêveuses des rois *gandharvas*] », *S*, p. 234.

3 « A million lotuses swaying on one stem » p. 279

4 « The shining Edens of the vital gods/ Received him in their deathless harmonies [Les Édens brillants des dieux du Vital le reçurent en leurs harmonies immortelles]. », *S*, p. 234-235.

5 « Apart stood high Elysian nameless hills,/ Burning like sunsets in a trance of eve [Au loin se tenaient des collines élyséennes sans nom, brûlant comme des crépuscules dans la transe du soir]. », *S*, p. 234.

6 « In fragrance of the unearthly asphodel [Dans le parfum de l'asphodèle surnaturelle]. », *S*, p. 233. Hugo aussi fait référence à l'asphodèle dans *Booz Endormi*.

7 « À peine avais-je dit que, sur les pieds légers, l'ombre de l'Éacide à grands pas s'éloignait : il allait à travers le Pré de l'Asphodèle, tout joyeux de savoir la valeur de son fils ! » et « Après lui m'apparut le géant Orion, qui chassait, à travers le Pré de l'Asphodèle, les fauves qu'autrefois il avait abattus dans les monts solitaires. » HOMÈRE, *Odyssée Chants VIII-XV*, Paris : Les Belles Lettres, 2002, trad. de Victor Bérard, p. 175 et 177. « Que la steppe se réjouisse, qu'elle bourgeoine comme l'asphodèle. », *Isaïe*, 35.

8 De tels lieux paradisiaques se rencontrent dans un grand nombre de cultures, souvent sous la forme de jardins, qu'il s'agisse des Champs-Élysées, du jardin de Siduri dans *Gilgamesh*, du Shambala, du Vaikuntha ou du jardin d'Éden.

9 « Immune the unfettered Spirit of Delight/ Pastured his gleaming sun-herds and moon-flocks/ Along the lyric speed of griefless streams [À l'abri, l'Esprit sans entrave du Délice faisait paître ses troupeaux de soleils et de lunes brillants le long du courant lyrique de cascades épanouies] » p. 233.

10 « A gurgling eddy in rivers of God's joy,/ And the mystieried vineyards of the gold moon-wine [Tourbillon murmurant dans les rivières de la joie divine, et les vignobles mystérieux du vin doré de la lune] », *S*, p. 279 Les vignes sauvages ou cultivées sont régulièrement évoquées dans les *Bucoliques* de Virgile.

11 « To meet him crowded plains of brilliant calm,/ Mountains and violet valleys of the Blest,/ Deep glens of joy and crooning waterfalls [Des plaines massées de calme brillant vinrent à sa rencontre, les montagnes et les vallées violettes des Bénis, de profonds *glens* de joie et des cascades fredonnantes] », p. 234.

2) La juxtaposition par la comparaison

Comme Aurobindo, l'auteur de *La Légende des siècles* juxtapose différents lieux. À l'intérieur du recueil, tous les continents sont présents : l'Europe bien sûr, l'Asie dans *Les Trois Cents*, *Suprématie* et les différents poèmes consacrés à l'Orient, l'Afrique à travers la référence fréquente à l'Égypte, l'Amérique grâce aux *Raisons du Momotombo* qui évoque Lima¹. *La Légende des Siècles* s'avère de cette façon plus universelle que *Savitri*, qui limite l'Afrique à l'évocation des *veldts* sud-africains², et fait une allusion assez obscure à l'Amérique en mentionnant les précipices de la Nuit³. Victor Hugo juxtapose en outre des lieux très éloignés grâce à la comparaison. Dans *L'Aigle du casque* par exemple, il mentionne Égine ou Ninive à titre de comparant⁴ alors que l'action se déroule clairement en Écosse et qu'il utilise des marqueurs spatiaux comme la Tweed⁵, le mont Lothian⁶, Lorne ou Knapdale⁷. De la même façon, dans *Les Sept Merveilles du monde*, le temple d'Éphèse s'oppose à une multitude de villes : Troie, Argos, Sicyone⁸, Cos en Grèce, Tentyris en Égypte⁹, Bactria en Perse ou Olympie¹⁰. La référence à Tentyris ou à Bactria, moins connues que les cités grecques, ne s'explique pas autrement que par une volonté d'universalité et de rapprochement des différents continents. Éphèse, qui représente l'Europe, rejoint l'Afrique (Tentyris) et l'Asie (Bactria). Contrairement à Aurobindo qui crée un nouvel espace universel grâce à la juxtaposition, Hugo n'efface néanmoins pas l'ancrage géographique des lieux qu'il représente. Il préfère mettre en valeur certaines caractéristiques communes partagées par ces endroits et les personnes qui y vivent, ce qui aboutit à la constitution d'une universalité dans la diversité.

1 « Le saint office enseigne et fait de la lumière,/ Quand j'ai vu dans Lima d'affreux géants d'osier » *Les Raisons du Momotombo*, LS, p. 520.

2 « Baying across the veldts of Destiny [Aboyant à travers les veldts de la Destinée] », *Savitri*, p. 230.

3 « Companionless he roamed through desolate ways/ Where the red Wolf waits by the fordless stream/ And Death's black eagles scream to the precipice [Sans compagnon il erra le long de chemins désolées où le loup rouge attend au bord du courant sans gué et où les aigles noirs de la Mort hurlent vers le précipice] », *Ibid.* La lecture d'un espace américain se justifie par l'analogie avec *Les Feuilles d'herbe* de Whitman, dont Aurobindo s'inspire en partie, et par la référence au loup rouge (*red Wolf*), une espèce du Sud. Cependant, l'aigle noir (*black eagle*) renvoie à un oiseau asiatique ou africain : Aurobindo brouille les pistes.

4 « L'obscur passé défend/ Contre le souvenir des hommes l'origine/ Des rixes de Ninive et des guerres d'Égine/ Et montre seulement la mort des combattants », *L'Aigle du casque*, LS, p. 340

5 « Sur des champs où la Tweed coule dans l'herbe verte », *L'Aigle du casque*, LS, p. 340.

6 « Le vieux mont Lothian semble se souvenir », *Ibid.*, p. 344.

7 « Puis, de Lorne à Knapdala,/ Douze sonneurs de cor en dalmatiques rouges/ Firent savoir à tous (...) Que deux lords entendaient se rencontrer tel jour » *Ibid.*, p. 343.

8 « Troie, Argos, Sicyone,/ Ne sont rien près d'Éphèse, et l'envieront toujours », *Les Sept Merveilles du monde*, LS, p. 202.

9 « Si j'étais Cos, j'irais forgeant les durs essieux ./ Si j'étais Tentyris, sombre ville du rêve », *Ibid.*

10 « Si j'étais Bactria, j'aurais des Zoroastres ./ Si j'étais Olympie en Élide », *Ibid.*

B) Un vocabulaire universel : la résurgence de Babel

Cette prise en compte de l'universalité transforme le rapport même au langage et lui confère une dimension babélienne. Dans *La Légende des siècles*, l'ombre de la tour écroulée et de la dissension linguistique plane. Dès *La Vision d'où est sorti ce livre*, Hugo proclame que son recueil se réduit au reste fragmenté de Babel¹. L'homme doit composer avec la multitude des langages, en attendant de pouvoir refonder l'unité des nations, comme le narrateur le promet dans *Océan*². À plusieurs reprises, Hugo intègre donc à son lexique des mots étrangers. La plupart du temps, ils dépendent de l'espace où se déroule le poème et visent à produire une couleur locale. Dans les poèmes qui se passent sur la péninsule ibérique, le narrateur emploie des termes espagnols : *buenos dias* (*Bivar*, p. 152), *fanega* (*Le Jour des rois*, p. 158), *gastadour* et *moços* (*La Rose de l'infante*, p. 441). Dans *Zim-Zizimi*, il utilise des mots persans (*kassburdars*, *sophi*, *asfir*, p. 267), de même que dans *Sultan Mourad* (*cangiar*, p. 278). Mais dans *Éviradnus*, il recourt à un nom persan (*péris*, p. 253) sans que le contexte ne le justifie, comme s'il souhaitait ouvrir son langage aux mots du monde, d'autant plus qu'il l'associe aux elfes (« Les elfes, les péris, ont le front jeune et pur », p. 253). L'emploi de noms communs étrangers demeure toutefois relativement anecdotique, contrairement à celui des noms propres. Très souvent, Hugo juxtapose des noms propres d'origine étrangère. Dans *Éviradnus*, la salle à manger du donjon de Corbus mélange des noms de lieux allemands, français, hollandais, persan (Vendes de Lusace, fleuves Rhin et Meuse, objets venus de Frise ou d'Ispahan), des personnages hébreux (Nemrod, Mammon), romains (Neptune), nordiques (Fenris, Odin, Asgar), hongrois (Attila)³. Cet assemblage la transforme en un lieu d'une universalité hétéroclite et totalisante, comme si le donjon de Corbus, à moitié écroulé, préfigurait une nouvelle Babel. Mais Corbus appartient au passé, ainsi que le montre la présence des vieilles armures fantomatiques dans sa salle à manger. La coexistence des différents langages ne constitue qu'un pis aller pour dire l'universalité. Au fur et à mesure du recueil, la juxtaposition des mots s'efface pour laisser la place à une indifférenciation qui manifeste l'universalité dans l'unité.

Aurobindo accorde lui aussi une importance cruciale à cette question de l'unité. Afin de diffuser son message le plus largement possible, il a donc choisi l'anglais, *lingua franca* du XX^e

1 « Ce livre, c'est le reste effrayant de Babel », *La Vision d'où est sorti ce livre*, LS, p. 14.

2 « L'homme, que Dieu mène et juge,/ Bâtira sur toi, déluge,/ Une Babel./ À cette Babel morale/ Aboutira la spirale/ Des deux Sions,/ Où sans cesse recommence/ Le fourmillement immense/ Des nations », *Océan*, LS, p. 549.

3 « Les anciens temps ont peint sur le mur leurs histoires :/ Le fier combat du roi des Vendes Thassilo,/ Contre Nemrod sur terre et Neptune sur l'eau,/ Le fleuve Rhin trahi par la rivière Meuse,/ Et, groupes blêmes sur la paroi brumeuse,/ Odin, le loup Fenris et le serpent Asgar (...) C'est le grand chandelier aux sept branches de fer/ Que l'archange Attila rapporta de l'enfer/ Après qu'il eût vaincu le Mammon (...) Les plats, bordés de fleurs, sont en vermeil ; la nappe/ Vient de Frise, pays célèbre par ses draps (...) Un tapis d'Ispahan sous la table étendu. », *Éviradnus*, LS, p. 242.

siècle qui permet, plus que toutes les autres, de s'adresser aux êtres humains¹. Comme Hugo, il confère des connotations négatives à Babel, qu'il associe à la douleur et à la déchéance de l'homme². Il ouvre pourtant encore plus qu'Hugo son langage à toutes les langues du monde. Il utilise un nombre impressionnant de noms propres issus de différentes cultures (*Sphinx* p. 191, *Enceladus* p. 507 *Capitol* p. 531 pour la culture gréco-latine, *Calvary*, *Gethsemane* p. 448 pour la culture judéo-chrétienne, *Coilas*, *Vaicuntha* p. 425, *Apsara* p. 422, *Hiranyagarbha* p. 681 pour la culture indienne)³. Tous ces noms se réfèrent à des lieux ou à des personnages spécifiques, ce qui aboutit à la constitution d'une narration composite, façonnée par une multitude de mythes et d'histoires. Mais Aurobindo ne se contente pas de l'accumulation de ces références : il intègre aussi à son écriture une multitude de noms communs issus de langues différentes⁴. Or, contrairement à Hugo, leur usage ne se justifie pas par un souci de crédibilité ou d'adaptation au territoire décrit. À moins que les sphères arpentées par Aswapati et Savitri, voisines des Idées, ne contiennent tous les langages du monde...

Aurobindo utilise tout d'abord beaucoup de mots empruntés au grec (*Ananke* p. 162, *hierophant* p. 176, *eidolon* p. 311, *eudaemonised*, p. 311) et au latin (*integer*, p. 98, *calculus* p. 270, *genii* p. 152, *cestus* p. 508, *pabulum* p. 541, *Nihil* p. 599)⁵, qui confèrent à son texte une sorte d'élitisme et de légitimité un peu affectés. Il ajoute cependant à son lexique d'autres langues européennes : le russe (*ukase* p. 75), le gaélique (*glen* p. 234), le hollandais (*veldt* p. 230), le français (*flasque* p. 267)⁶. Il emploie quelques mots d'origine sanskrite, qu'il adapte à l'anglais (*Karmic* p. 18, *Vedic* p. 74), ou qu'il garde tels quels (*coil* p. 369). La superposition de la langue indienne aux langues européennes pourrait ressembler à une tentative de subversion ou d'hybridation si Aurobindo n'employait aussi dans son poème des mots venus de l'arabe (*bazaar* p. 252, *Djinn* p. 623) et du japonais (*Nô* p. 189, *kakemono* p. 328). Malgré leur origine différente, il se plaît fréquemment à juxtaposer les mots ou les référents, engendrant une sorte de choc

1 D'autres auteurs ont fait le même choix dans un contexte colonial, comme Sol Plaatje en Afrique du Sud. Même si on peut penser qu'il s'agit d'un choix conscient pour Aurobindo, n'oublions cependant pas que la plus grande partie de son œuvre a été écrite en anglais, sa langue maternelle.

2 « He is driven by the hours, the moment's call/ Compels him with the thronging of life's need/ And the babel of the voices of the world. [Il (l'homme) est mené par les heures, contraint à l'appel du moment par l'affluence des besoins de la vie, par la babel des voix du monde] », *S*, p. 478. Dans l'enfer, Savitri entend : « A huge inhuman cyclopean voice,/ A Babel-builders' song towering to heaven,/ A throb of engines and the clang of tools/ Brought the deep undertone of labour's pain. [Une voix imposante et cyclopéenne, la chanson des constructeurs de Babel montant vers les cieux, la vibration des engins et le bruit métallique des outils firent entendre l'accent profond du pénible labeur] », *S*, p. 642.

3 Nous avons choisi ces mots à titre d'exemple. Reconstituer la liste impressionnante de tous les noms propres utilisés par Aurobindo serait trop long.

4 La plupart de ces mots ont certes été adoptés par la langue anglaise et figurent dans les dictionnaires, mais ce n'est pas le cas pour tous.

5 Parmi ces mots, *Ananke*, *eudaemonised*, *pabulum* et *cestus* n'ont pas intégré le lexique anglais.

6 Parmi ces mots, *flasque* n'a pas intégré le vocabulaire anglais. Aurobindo revendique lui-même son origine française dans une lettre de 1946 (*S*, p. 785).

synchrétique dans l'esprit du lecteur. Les *gandharvas* chantent des odes¹. Le Centaure coexiste avec l'*apsarā*². L'homme a en lui des forces opposantes nommées Djinn, Titan et Furie³. De cette façon, Aurobindo met l'emphase sur tous les rapprochements possibles entre les cultures. Bien qu'il attribue à Babel des connotations négatives, il assume fièrement la langue post-babélique, qui permet une beauté et une unité dans la diversité.

Ainsi, Jayśankar Prasād, Sri Aurobindo et Victor Hugo tentent de créer une forme d'universalité, en construisant une unité qui abolit les clivages et fond les peuples dans une sorte d'indifférenciation. L'homme, figure unique, occupe dans leurs textes une place fondamentale. Il remplit les pensées et les discours des personnages. Sa définition devient l'enjeu de leurs questionnements et de leurs conflits. Les auteurs résument son essence multiple et mouvante en un seul être, synthétisé par la troisième personne du singulier ou le pronom « on ». Aurobindo et Hugo tentent aussi de dire sa multiplicité, en le désignant à l'aide de la première personne du pluriel. Cette personne leur permet surtout d'impliquer le lecteur afin de le convaincre de la justesse de leur propos. En dissertant de l'homme et en le représentant sous les traits d'une figure unitaire, Prasād, Hugo et Aurobindo imposent une vérité unique à son sujet. Ils recourent à cette fin à des motifs communs qui leur permettent de toucher tous les hommes. Ils utilisent la puissance des symboles, de l'allégorie et du mythe, auxquels ils accordent une dimension véridique. Ils n'éprouvent ni le doute ni l'incertitude de leurs personnages. Ils dépeignent les maux humains, qu'ils exorcisent grâce à l'unité, et proposent un sens à l'Histoire, une solution au malheur universel. Le souci qu'ils manifestent envers le destin et les problèmes de la communauté orientent leurs textes vers l'épique, de même que les certitudes qu'ils affirment sur l'homme. Les auteurs renouent avec la portée collective de l'épique. Ils la modernisent cependant en élargissant le groupe à la totalité des hommes.

Mais cette dimension universaliste ne permet-elle pas aux auteurs, particulièrement à Aurobindo et à Hugo, d'adopter une posture valorisante ? Ces deux poètes visent en effet un lectorat universel ou préoccupé par la question de l'universalité. En multipliant les références mythiques et spatiales, Hugo tente de montrer qu'il maîtrise plusieurs cultures et qu'il peut parler au nom de l'homme, ce qui lui confère une grande légitimité. Aurobindo, de son côté, manifeste une aisance certaine à passer d'une culture à une autre, ainsi que le montre la richesse du vocabulaire ou des références qu'il emploie. Il envisage l'universalité de façon complexe, puisqu'il opère la synthèse

1 « Wind-haired **Gandharvas** chanted to the ear/ The **odes** that shape the universal thought », *S*, p. 677.

2 « The **Centaurs**' wizard song has thrilled my ear;/ I have glimpsed the **Apsaras** bathing in the pools », *S*, p. 401.

3 « Man harbours dangerous forces in his house./ The **Titan and the Fury and the Djinn**/ Lie bound in the subconscious's cavern pit », *S*, p. 541.

entre la juxtaposition hugolienne et l'unité prasādiennne. Cette dextérité ajoute du crédit à sa stature de *guru* qui entend s'adresser à l'humanité entière afin de rendre possible la vie divine. Les deux auteurs font donc de l'universalité un outil à même d'accréditer le message dont ils se pensent investis. Seul Prasād ne considère pas que le poète est investi d'une mission de prophète, si bien qu'il n'utilise à aucun moment la première personne du pluriel pour emporter l'adhésion du lecteur. Prasād ne vise pas l'universalité par l'inclusion des humains dans un *nous* collectif. Mais malgré leurs tentatives, les différents auteurs ne parviennent pas totalement à se libérer des clivages qui opposent leurs civilisations.

Deuxième Chapitre : Nouvelles logiques communautaires

Dans la mesure où la figure unitaire de l'homme occupe une place centrale dans le récit, on peut se demander où réside l'altérité. Dans les textes épiques qui mettent en présence diverses collectivités (*Odyssée*, *Énéide*, *Rāmāyaṇa*...), cette dernière s'avère en effet fondamentale. Dutt réintroduit cette altérité dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*. Elle n'existe en revanche pas vraiment chez Hugo, Prasād et Aurobindo, du fait de leur universalité. Tous les êtres humains sont soumis au même sort. Les peuples que Savitri rencontre lors de sa quête de Satyavan font partie d'elle¹. Les créatures auxquelles se confronte Aswapati dans ses voyages spirituels matérialisent des états d'esprit inhérents à l'homme et à son évolution. Chez Hugo, les rois et les dieux s'opposent au reste de l'humanité, mais représentent en même temps ses instincts destructeurs. Chez Prasād, la seule figure d'altérité est incarnée par Śraddhā, que le narrateur nomme *āgantuk* (étrangère) lorsque Manu la rencontre². Or la jeune femme n'a rien d'une étrangère puisqu'elle symbolise les qualités de dévotion de l'homme. De même, les *asuras*, qui représentent traditionnellement un certain écart avec les êtres humains dans l'épique indien, relèvent de la psyché de l'homme. Il n'existe donc pas dans ces œuvres d'altérité incarnée par un personnage spécifique.

Même les animaux participent de l'humanité. Chez Prasād, le compagnon animal de Śraddhā représente l'âme du héros. Aurobindo affirme quant à lui que l'animalité constitue une étape dans l'évolution de l'homme et établit une continuité entre les destins de l'homme et de la bête³. L'être humain est un animal chez qui la divinité s'est manifestée : Aurobindo le nomme même « human animal » (animal humain, p. 163). L'entrelacement des destinées humaines et des destinées animales semble caractéristique d'un certain universalisme indien qui prône l'absence de dualité entre les êtres. Pourtant, Victor Hugo lui aussi lie inextricablement les hommes et les bêtes, dont il fait une sorte de sous-catégorie des humbles, particulièrement dans *La Première Série*. Il les dépeint de façon beaucoup plus vivante et valorisante que les autres auteurs. Il les anthropomorphise et leur

1 « A deeper consciousness welled up in her:/ A citizen of many scenes and climes,/ Each soil and country it had made its home;/ It took all clans and peoples for her own,/ Till the whole destiny of mankind was hers. [Une conscience plus profonde jaillit en elle : citoyenne de maintes régions et de maints climats, elle avait transformé en foyer chaque sol et chaque pays. Elle reconnut tous les clans et tous les peuples pour siens, jusqu'à ce que la destinée entière de l'humanité devînt la sienne] », *S*, p. 377.

2 « *Laḡā kahāne āgantuk vyakti* [L'étrangère se mit à parler] », *Kmī*, p. 24, ou « *Kahā āgantuk sasneh* [L'étrangère parla avec tendresse], *Ibid.*, p. 26. Les héros sont aussi qualifiés d'étrangers afin de souligner leur union : « *Do aparicit se niyati ab cāhtī thī mel* [Le destin voulait unir deux étrangers] », *Ibid.*, p. 33.

3 « Inheritor of the brief animal mind./ Man, still a child in Nature's mighty hands [Héritier du bref esprit animal, l'homme, encore un enfant dans les mains puissantes de la Nature] », *S*, p. 53, ou « The Immanent lives in man as in his house (...) Divine, wears shapes of animal or man [L'immanent vit en l'homme comme dans sa maison (...) Divin, il porte les formes de l'animal ou de l'homme] », *S*, p. 66, ou : « An animal with some instincts of a god [Un animal avec quelques instincts d'un dieu] », *S*, p. 78, ou encore : « A demigod animal, came thinking man [L'homme pensant vint, un animal demi-dieu] », *S*, p. 659.

attribue des qualités sublimes. Tous les animaux – les lions (*Les Lions*), le crapaud (*Le Crapaud*) ou l'âne (*Dieu invisible au philosophe*) – distinguent l'absolu invisible au commun des mortels, à l'image des prophètes ou du Titan¹. Le baudet du *Crapaud* épargne le doux batracien martyrisé par les enfants, action sublime qui rappelle celle de Mourad ou de Jeannie². Le Satyre, à mi chemin entre l'homme et l'animal, constitue une figure de l'auteur et symbolise le retournement de l'Histoire, la fin des rois³. L'altérité représentée par les animaux s'incarne donc plutôt dans leur forme extérieure que dans leur nature intérieure. Ils permettent l'avènement du Progrès au même titre que les autres personnages sublimes du recueil. Hugo dépasse l'humanisme, fidèle à la pensée rousseauiste qui confère une position importante aux animaux, miroir de l'homme. Il va plus loin qu'Aurobindo, pour qui la bête constitue l'un des premiers échelons menant de l'Inconscient à la Surnature. Hugo, Prasād et Aurobindo semblent ainsi tous les trois évacuer l'altérité en insistant davantage sur les points communs qui unissent les êtres vivants que sur leurs différences.

L'altérité existe pourtant bel et bien dans leurs œuvres, comme chez Dutt. Elle prend simplement d'autres formes. Les Indiens ne parviennent pas à se dissocier du contexte colonial dans lequel ils écrivent. Dutt, Prasād et Aurobindo valorisent donc leur culture d'origine, tout en mettant à distance la culture de l'autre, de façon plus ou moins nette. Ce double mouvement s'opère assez simplement dans *Kāmāyanī*, puisque l'influence de l'Occident demeure superficielle chez Prasād. Les bouleversements de la colonisation et l'imposition de la culture de l'autre deviennent un objet extérieur à critiquer, de la même façon que certaines épopées traditionnelles (*l'Odyssee*, la *Jérusalem délivrée*) mettent en scène le conflit entre les valeurs de leur groupe et celles de l'autre. Tout se complique chez Dutt et surtout chez Aurobindo, qui, à cause de leur éducation anglicisée, ont intégré la culture de l'autre comme la leur. Les deux poètes ont longtemps écrit en anglais. Dutt, dont la langue maternelle est le bengali, a renoué avec cette dernière une dizaine d'années avant d'écrire le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*. Aurobindo a subi une acculturation encore plus forte. Son père interdisait qu'on lui parle une autre langue que l'anglais : il s'agit donc de sa langue natale. À l'âge de vingt-et-un ans, après son retour d'Angleterre, il a appris le bengali d'un précepteur. Il s'est essayé à écrire des exégèses, des lettres et des essais en bengali, mais à partir de

1 Dans *Le Crapaud*, le narrateur affirme : « Pas de bête qui n'ait un reflet d'infini ; / Pas de prunelle abjecte et vile que ne touche / L'éclair d'en-haut, parfois tendre et parfois farouche ; / Pas de monstre chétif, louche, impur, chassieux, / Qui n'ait l'immensité des astres dans les yeux. », *Le Crapaud*, LS, p. 655.

2 « L'animal avançant lorsque l'homme recule ! / Dans la sérénité du pâle crépuscule, / La brute par moments pense et sent qu'elle est sœur / De la mystérieuse et profonde douceur ; / Il suffit qu'un éclair de grâce brille en elle / Pour qu'elle soit égale à l'étoile éternelle », *Ibid.*, p. 658. *Les Pauvres gens*, où apparaît Jeannie succède au *Crapaud* dans *La Première Série*.

3 « Et l'on vit apparaître le faune, / Hérissé, noir, hideux, et cependant serein, / Pareil au bouc velu qu'à Smyrne le marin, / En souvenir des prés, peint sur les blanches voiles (...) Vénus tourna son front, dont l'aube se voila, / Et dit : 'Qu'est-ce que c'est que cette bête-là ?' / Et Diane chercha sur son dos une flèche (...) Le faune, haletant parmi ces grandes dames, / Cornu, boiteux, difforme, alla droit à Vénus ; / L'homme-chèvre ébloui regarda ces pieds nus », *Le Satyre*, LS, p. 414-415.

1910, date de son arrivée à Pondichéry, il n'en a plus fait qu'un usage exceptionnel¹. Ce rapport à la langue témoigne des relations complexes que chacun de ces auteurs entretient avec la culture du colonisateur.

Dutt a suivi un cursus scolaire au Hindu College de Calcutta, connu pour apporter une éducation occidentale à l'élite bengalie au XIX^e siècle. Familier de la littérature européenne, il connaît parfaitement ses principaux auteurs et s'assimile à la culture dominante au point d'écrire des essais sur sa supériorité. De son côté, Aurobindo a grandi en Angleterre et a étudié à Cambridge. On peut donc considérer qu'il appartient davantage à la culture occidentale qu'à la culture indienne, par la force des choses. Il s'approprie cette dernière après son retour en Inde en 1893, faisant le choix de prendre de la distance vis à vis de l'Occident. En un sens, Dutt et Aurobindo représentent donc aux yeux du pouvoir colonial ces interprètes, « Indiens de sang et de couleur mais Anglais par leurs goûts, leurs opinions, leur sens moral et leur intellect »², ces versions autorisées et acceptables de l'altérité dont parle Bhabha³. Il nous semble pourtant injuste de simplement les réduire à cela. Dutt et Aurobindo sont des hommes mimétiques à une certaine période de leur vie, mais ils cessent de l'être en prenant de l'âge, particulièrement Aurobindo. Comme Prasād, ce dernier critique donc certains aspects de la civilisation coloniale, et valorise la culture indienne. Dutt fait de même, mais d'une façon très subtile et presque imperceptible. Les rapports complexes que les deux auteurs entretiennent avec l'Europe aboutissent donc à une hybridité qui pourrait passer pour une tentative d'universalité si elle ne mettait pas en tension le pôle occidental et le pôle indien.

Le conflit entre les cultures semble lié à l'Histoire de l'Inde. Il n'épargne pourtant pas non plus *La Légende des siècles*. L'œuvre de Victor Hugo exemplifie le sentiment de supériorité ethnocentriste que les auteurs indiens dénoncent. Quoique Victor Hugo s'inscrive dans une culture dominante contrairement aux auteurs indiens, il existe en effet dans son recueil une certaine dissension entre le pôle occidental et le pôle oriental. Cette divergence s'accompagne d'une mise en avant de sa patrie. La France traverse une période difficile, marquée par le règne de Napoléon III, l'instabilité politique et la défaite face à la Prusse. Hugo lui-même vit en exil, si bien qu'il ressent le besoin de se rapprocher de sa patrie et de l'exalter. Cette situation le conduit donc à critiquer l'autre et à valoriser sa culture d'origine, comme les auteurs indiens.

1 Ces écrits bengalis sont compilés et présentés dans MUKHERJEE Prithwindra, *Les Ecrits bengalis de Sri Aurobindo (1872-1950)*, Paris : Dervy Livres, 1986, 359 p.

2 Nous reprenons les termes que Macaulay utilise dans sa *Minute sur l'éducation anglaise* en 1835. De ce texte fondateur découle l'éducation anglicisée donnée à l'élite indienne.

3 Nous reprenons à présent les termes que Bhabha utilise dans *The Locations of Culture* (1994).

D) La critique des valeurs de l'autre

L'épopée traditionnelle représente souvent la confrontation entre plusieurs cultures. La collectivité dont naît l'épopée se valorise en rabaisant les valeurs ou les coutumes des communautés auxquelles elle s'oppose, et qu'elle représente par conséquent sous des formes plus ou moins monstrueuses. Ulysse et Énée rencontrent un grand nombre d'êtres aux mœurs barbares, dissolues ou pusillanimes (Lotophages, Cyclope, Cicones, Lestrygons, Sirènes, dans l'*Odyssee*, Thraces, Harpyes, Cyclopes dans l'*Énéide*). Les héros des *Lusiades* de Camoëns, poème d'empire, se confrontent eux aussi à des êtres dont la monstruosité ou la faiblesse valorisent leur propre force¹. Même Dante, qui ne dépeint pas vraiment de communautés différentes, critique l'altérité musulmane et juive en la plaçant dans son enfer. Il en va de même en Inde. Rāma affronte les arrogants *rākṣasas* venus de Laṅkā (l'île de Sri Lanka) et assiste aux déprédations de ses alliés animaux, parfois incapables de se contrôler. Les protagonistes du *Mahābhārata* font face à des créatures dont l'étrangeté ou l'inconsistance mettent en valeur la culture indienne : *rākṣasas* mangeurs d'homme, *nāgas* parfois fourbes, peuples croisés pendant le sacrifice du cheval. En dépit de leur universalité, il existe aussi chez Aurobindo, Prasād et Hugo une critique de l'altérité, représentée par l'Occident pour les Indiens et par l'Orient pour Hugo². La confrontation des textes manifeste un certain conflit de civilisations, qui relativise l'universalité affichée par les auteurs mais permet de rattacher leurs textes à l'épique traditionnel.

A) La critique des valeurs scientifiques

1) *Iṛā*, figure de l'intellect et du matérialisme occidentaux

Chez Prasād, la dévalorisation s'opère de façon très allusive. L'auteur ne représente pas vraiment les Européens. Il ne blâme pas leurs mœurs. À travers la figure d'*Iṛā* et la représentation du Royaume de la Connaissance, il dénonce en revanche leur système de pensée, réduit à une pure approche intellectuelle, rationaliste et scientifique³. À bien des égards, *Iṛā* représente le colonisateur.

1 Sur l'apparition de l'autre dans ces textes, cf. QUINT David, *Epic and empire : politics and generic form from Virgil to Milton*, [1993], Princeton : Princeton University Press, 1993, Coll. "Literature in history", X-433 p.

2 Chez Dutt cette critique est plus discrète, mais existe. Elle s'opère grâce à la juxtaposition des références, qui tient de l'hybridité, et sera donc étudiée dans la dernière sous-partie.

3 Dans sa longue analyse sur l'*Isā Upaniṣad* (écrite entre 1900 et 1914), Aurobindo formule clairement l'association entre les pensées rationalistes, matérialistes, et l'Occident : « For in the mouth of the utilitarian, this statement of the deeper and truer bliss, is a piece of secondhand knowledge; not his own earning, but part of that store of ethical coin rifled by rationalism from the coffers of Christianity on which European civilisation is precariously living at the

Elle partage leur souveraineté, puisqu'elle constitue la seule vraie figure régaliennne du poème. Manu ne devient roi que parce qu'elle lui a délégué le pouvoir, de la même façon que les Indiens en position d'autorité tenaient cette dernière du colonisateur. Elle symbolise en outre le système de pensée lié à l'Occident puisqu'elle incarne l'intellect et la raison. Ses tresses sont comparées au filet de la logique – qui rappelle le filet de Kāl, le temps destructeur¹. En allant avec elle, Manu embrasse une certaine forme de rationalisme². Il devient à son tour impérialiste et soumet ses sujets grâce à la raison, ce que ces derniers finissent par lui reprocher³. Le bonheur qu'il pensait leur avoir apporté cache un profond mal-être, une insatisfaction aiguë qui reflète celle que ressent leur souverain lui-même. Les frustrations explosent lorsqu'il s'en prend à Iṛā, et conduisent à un affrontement meurtrier qui montre que l'intellect mène l'esprit dans une impasse existentielle. Le héros lui-même constate par la suite sa vanité. La raison perce et assèche le cœur, tout comme il empêche les habitants du royaume de la Connaissance d'aboutir à la satisfaction⁴. Il contraint à analyser sans cesse les choses au lieu de se laisser aller à la vie ou de participer de l'essence du monde grâce à la contemplation⁵. La disposition intellectuelle représentée par Iṛā constitue donc une solution de facilité qui, à moyen terme, rend malheureux. Elle ancre la dualité dans le monde, d'autant plus qu'elle s'associe à la science et aboutit à un certain matérialisme.

Śraddhā et les sujets en révolte de Manu reprochent au héros son matérialisme, qui conduit à l'avidité, à la réification des forces de la vie et à la division des êtres⁶. Ce matérialisme découle autant de la puissance de la raison que de l'omniprésence de la science. Iṛā symbolise de fait cette dernière autant que l'intellect. Lorsqu'elle apparaît à Manu, le filet de la logique orne ses cheveux.

present day. », *Isha Upanishad*, p. 153, ou « I profess myself wholly unable to find any cry of revolutionary protest, any note of rationalism in the Upanishads. I can find something one might almost call rationalism in Shankara's commentary — but an Indian rationalism entirely different in spirit from its European counterpart. », *Ibid.*, p. 323.

1 « *Bikharī alkem jyon tark jāl* [Ses boucles échevelées comme le filet de la logique] », *Kmī*, p. 67.

2 « *Avalamb chor kar auron kā jab buddhivād ko apnāyā/ Maiṃ baṛhā sahaḥ, to svayaṃ buddhi ko mano āj yahān pāyā/ Mere vikalp saṃkalp banem* [Abandonnant tous les autres fondements, embrassant le rationalisme, j'avance naturellement : à présent j'ai moi-même reçu la raison. Que mes hésitations deviennent des résolutions] », *Kmī*, p. 70.

3 « *Maiṃ niyaman ke lie buddhi-bal se prayatna kar* [J'ai tenté de soumettre autrui grâce à la force de la raison] », *Kmī*, p. 81.

4 « *Buddhi-tark ke chidr hue the hṛday hamārā bhar na sakā* [Notre cœur n'a pas pu se remplir, étant un trou formé par la raison et la logique] », *Kmī*, p. 99.

5 Śraddhā dit à Iṛā « *O tarkamayī ! Tū gine lahar/ Pratibimbī tārā pakaṛ, ṭhahar/ Tū ruk-ruk dekhe āṭh pahar* [Ô femme de logique, tu comptes les vagues, saisis les étoiles qui se reflètent, arrête-toi ! Profites-en pour contempler (le monde) à toute heure] », *Kmī*, p. 106.

6 Les sujets expliquent : « *Tumne yogaḥsem se adhik saṃcay vālā/ Lobh sikhā kar is vicār-saṃkaṭ meṃ dālā. (...)* *Prakṛt-śakti tumne yaṃtron se sab kī chīnī/ Śoṣaṇ kar jīvnī banā dī jarjar jhīnī !* [[Tu nous as appris l'accumulation des biens et l'avarice plus que la prospérité. Ce faisant tu nous as exposés à la dangereuse pensée. (...) Tu as arraché notre force primordiale grâce aux machines. En nous exploitant tu as rendu nos vies fragiles et usées !] », *Kmī*, p. 88. Ces reproches anticipent la façon dont l'épouse explique à Manu son malheur : « *Cetantā kā bhautik vibhāg/ Kar, jag ko bāṇṭ diyā virāg* [Tu as désassemblé la conscience par la matérialité, l'aversion a divisé le monde] », *Ibid.*, p. 106. Ce vers est presque prophétique : on peut y lire, dix ans avant, l'annonce de la Partition (*bāṇṭ* peut se traduire par Partition).

Elle porte la science sur sa poitrine¹. Le héros loue lui-même sa bienfaitrice pour les progrès scientifiques qu'elle apporte et qui permettent à l'homme de dépasser sa condition animale². Mais comme la raison, la science s'avère une illusion pure et simple : elle entretient les espoirs destructeurs des hommes³. Elle leur fait croire qu'ils peuvent gagner de nouveaux droits sur la Nature. À travers la dénonciation des effets néfastes de la science, le lecteur perçoit une critique implicite du modèle universaliste des droits de l'homme, associé aux Lumières tout comme la raison et la science. Prasād dénonce le système de valeurs sur lequel la société coloniale de l'époque s'est construite, et qu'elle a tenté d'imposer à ses colonies en le présentant comme le seul modèle universel valable. Irā et la philosophie qu'elle incarne échouent à rendre l'esprit (Manu) heureux. Elles le conduisent aux frontières de la destruction, où Śraddhā, qui incarne une sagesse plus indienne, le sauve. La confrontation des deux personnages tourne à l'avantage de l'Inde. L'homme ne peut pas totalement se passer de l'intellect toutefois, raison pour laquelle Śraddhā confie l'enfant Mānav (Humanité) à Irā avant de partir en quête de son époux. Le gouvernement conjoint d'Irā et de Mānav apportera la stabilité au monde, puisqu'il combine la dévotion et l'intellect⁴. Cette reconnaissance de l'importance de la raison s'accompagne néanmoins d'une réévaluation de cette dernière. Prasād opère un transfert de sujétion entre Śraddhā et Irā. La reine reconnaît la supériorité de l'épouse de Manu puisqu'elle la nomme systématiquement *devī* (déesse)⁵. Elle réalise son erreur, le trouble qu'elle a apporté aux hommes, et fait l'expérience d'une véritable rédemption en s'appropriant les valeurs de Śraddhā. Ce retournement de situation parachève la critique des valeurs occidentales, en montrant qu'elles ne peuvent apporter le bonheur aux hommes si les valeurs indiennes ne les transforment pas d'abord.

1 « *Vākṣasthal par ekatr dhare saṁsṛti ke sab vigyān gyān* [Réunies sur sa poitrine, elle portait toutes les sciences et les connaissances du monde] », *Kmī*, p. 67.

2 « *Tum jaṛtā ko caitanya karo vigyān saḥaj* [Transforme l'inanimé en intelligence, l'instinct en science] », *Ibid.*

3 « *Voh vigyānmayī abhilāṣa, pankh lagākar uṛne kī/ Jīvan kī asīm āśayem kabhī na nīce muṛne kī/ Adhikāron kī sṛṣṭi aur unkī voh mohamayī māyā* [Cette aspiration scientifique de mettre des ailes pour voler, les espoirs infinis de la vie de ne jamais régresser, la création de droits et leur illusion pleine de confusion] », *Kmī*, p. 79.

4 « *Yeh tarkamayī tū śraddāmay/ Tū manasīl kar karm abhay/ Iskā tū sab santāp nicay/ Har le, hī mānav bhāgya uday* [Elle est faite de logique, toi de dévotion. Engage-toi dans la voie du devoir, en réfléchissant et sans crainte. Soulage-la de la somme de ses peines, ainsi le destin de l'humanité (ou le destin de Mānav) connaîtra la prospérité] », *Kmī*, p. 107.

5 « *Maiṁ dhanya huī hūn jo yahān bhūlkar āyī./ He Devi ! Tumhārī mamtā bas mujhe khīncī lāyī./ Bhagavati, samajhī maiṁ ! Sacmuc kuch bhī na samajh thī mujhko./ Sab ko hī bhulā rahī thī abhyās yahī thā mujhko.* [Je suis bénie d'être venue ici en oubliant tout. Ô Déesse ! Ta seule affection m'a amenée ici. Déesse, j'ai compris que je n'avais vraiment rien compris du tout. J'induisais sans cesse tout le monde en erreur, c'est exactement ce que je faisais] », *Kmī*, p. 124. La jeune femme emploie le verbe *samajhnā* (comprendre), qui marque son évolution puisqu'il traduit un mode de pensée différent de l'intellect.

2) *Les gouffres de la pensée : rationalisme, matérialisme, scientisme*

Comme Prasād, Aurobindo critique le rationalisme et le matérialisme. Il les rattache au domaine du Vital et explique qu'ils interdisent à l'âme d'exister pleinement, puisque la raison et la logique ne permettent pas de saisir pleinement la Vérité dans sa totalité¹. Elles limitent l'être à une dimension robotique et mécanique, ce qui rappelle le reproche que les sujets de Manu font à leur roi. Aurobindo dépeint plus précisément la Raison sous forme d'allégorie dans le Royaume du Vital Inférieur, dont elle est une Puissance souveraine. Il décrit longuement sa nature et ses effets sur le monde. À l'image des créatures qui évoluent dans les différentes sphères, elle constitue une figure d'altérité. Elle semble d'abord positive, puisqu'elle symbolise un progrès pour l'être humain. Elle a été envoyée par une Intelligence suprême afin de le sauver de l'Ignorance². Mais ce n'est qu'une illusion : elle sert l'Ignorance et la fait passer pour la Vérité³. Elle ne peut saisir cette dernière, parce qu'elle applique des systèmes, pense de façon rigide et réduit l'être à des modèles mécaniques⁴. Aurobindo suggère cette idée en associant la Raison au lexique de la forge et du métal, négatifs dans son univers dans la mesure où ils évoquent les armes et les conflits. La Raison cesse d'être une puissance intellectuelle et matérialise ses propres limites. Elle objectifie l'univers, instaurant la division tant décriée par Aurobindo entre le sujet actif qui analyse et l'objet passif⁵. Malgré l'assurance inflexible qu'elle offre de tout savoir, elle demeure de ce fait dans l'ignorance. N'importe quelle idée l'influence. Elle devient à son tour un objet, un outil. Elle perd sa souveraineté, d'une

1 « A specialist of logic's hard machine/ Imposed its rigid artifice on the soul;/ An aide of the inventor intellect,/ It cut Truth into manageable bits/ That each might have his ration of thought-food,/ Then new-built Truth's slain body by its art:/ A robot exact and serviceable and false/ Displaced the spirit's finer view of things [Un spécialiste de l'inflexible machine de la logique imposait son artifice rigide à l'âme. Assistant de l'intellect inventeur, il fractionnait la Vérité en fragments raisonnables afin que chacun puisse avoir sa ration de nourriture-pensée. Le corps de cette Vérité nouvellement bâtie est assassiné par son art : un robot exact, utilisable et faux a pris la place de la vision des choses que se fait l'esprit, pourtant plus fine] », *S*, p. 242.

2 « In dark unconscious realms once void of thought,/ Missioned by a supreme Intelligence/ To throw its ray upon the obscure Vast (...) To save the world from Ignorance she came./ A sovereign worker through the centuries/ Observing and remoulding all that is,/ Confident she took up her stupendous charge. [Pour darder son rayon sur le Vaste obscur, elle a été envoyée en mission par une intelligence suprême dans les royaumes sombres et inconscients, autrefois vides de pensée (...) Elle est venue pour sauver le monde de l'Ignorance, travailleuse souveraine à travers les siècles. Observant et remodelant tout ce qui existe, elle embrassait sa charge prodigieuse avec confiance] », *S*, p. 250.

3 « Although like sunbeams to our glow-worm mind/ Her knowledge feigns to fall from a clear heaven,/ Its rays are a lantern's lustrous in the Night;/ She throws a glittering robe on Ignorance. [Même si elle rappelle le soleil à notre mental de ver luisant, sa connaissance affecte de tomber d'un ciel clair dont les rayons éclairent la Nuit, comme le lustre d'une lanterne. Elle pose une robe scintillante sur l'Ignorance] », *S*, p. 252. Le lexique de la lumière pourrait la rendre positive, mais l'image de la robe placée sur l'Ignorance montre qu'il s'agit de faux semblants.

4 « Amid the clatter and ringing of her tools./ A rigorous stare in her creative eyes/ Coercing the plastic stuff of cosmic Mind./ She sets the hard inventions of her brain/ In a pattern of eternal fixity (...) She leans to forge her credos and iron codes/ And metal structures to imprison life/ And mechanic models of all things that are. [Au milieu du martèlement et du tintement de ses outils, un regard rigoureux dans ses yeux créatifs, elle rive les inflexibles inventions de son cerveau à un motif de fixité éternelle, contraignant la substance plastique du Mental cosmique (...) Elle s'incline pour forger ses *credos*, ses codes de fer, les structures de métal qui emprisonnent la vie et les modèles mécaniques de tout ce qui existe] », *S*, p. 250.

5 « She looked upon an object universe [Elle scrutait un univers objet] », *S*, p. 249.

façon assez semblable à Iṛā dans *Kāmāyanī*¹. Savitri ne s'y trompe pas en la rejetant : elle reproche à Mort de raisonner, alors qu'elle, au contraire, voit, est, aime, agit, veut². Elle oppose à un rationalisme stérile la fécondité de l'être, de la vie, des sentiments. Aurobindo critique donc, comme Prasād, les limitations de la raison, qu'il associe à l'Occident dans d'autres écrits.

Cette corrélation entre le rationalisme et la culture du colonisateur conduit Aurobindo à lier la raison à la science, de la même façon que Prasād. Les deux auteurs utilisent l'association de concepts que plusieurs philosophies du XVIII^e siècle ont popularisée, l'érigent au rang de valeur morale et intellectuelle. L'alliance de la science et de la raison s'avère en effet traditionnellement positive. Depuis le XVIII^e siècle, elle est synonyme de progrès pour l'humanité. Mais Aurobindo, comme Prasād, la renverse. La raison et la science participent toutes deux de la Matière qui limite l'esprit³. Elles s'avèrent donc vaines, malgré leurs revendications de puissance. La science, manifestation de la raison concrétisée dans la Matière, ne se contente cependant pas d'égarer l'homme à l'exemple du rationalisme. Elle le fait courir à la catastrophe. Aurobindo ne dénonce pas seulement la mécanisation qui dépossède les hommes de leur force vitale, comme Prasād. Il condamne la façon dont les hommes se servent des avancées technologiques pour mieux détruire leur prochain⁴. Il évoque la bombe atomique, qui représente, dans toute son horreur, la faillite du progrès promis par la science. Même l'usage civil de l'énergie atomique ne constitue pas vraiment une avancée⁵. L'exploitation de l'atome à des fins mesquines voire meurtrières détourne l'œuvre

1 « An inconclusive play is Reason's toil./ Each strong idea can use her as its tool;/ Accepting every brief she pleads her case./ Open to every thought, she cannot know. (...) Absolute her judgments seem but none is sure;/ Time cancels all her verdicts in appeal. (...) But now is lost her ancient sovereign claim. [Le labour de la Raison est un jeu sans conclusion. Chaque idée forte peut faire d'elle son outil. Acceptant chaque dossier, elle plaide son cas. Ouverte à toute pensée, elle ne peut pas savoir (...) Ses jugements semblent absolus mais aucun n'est sûr. Le Temps annule tous ses verdicts en appel (...) Mais à présent elle a perdu son ancienne revendication de souveraineté.] », *S*, p. 252.

2 « O Death, who reasonest, I reason not./ Reason that scans and breaks, but cannot build/ Or builds in vain because she doubts her work./ I am, I love, I see, I act, I will. [Ô Mort qui raisonne, je ne raisonne pas. La raison scrute et brise en morceaux, elle ne peut pas construire, ou construit en vain parce qu'elle doute de son ouvrage. Je suis, j'aime, je vois, j'agis, je veux.] », *S*, p. 594.

3 « This is the sign of Matter's infinite,/ This the weird purport of the picture shown/ To Science the giantess, measurer of her field./ As she pores on the record of her close survey/ And mathematizes her huge external world,/ To Reason bound within the circle of sense [C'est le signe de l'infini de la Matière, c'est l'étrange support de l'image montrée à la géante Science, qui mètre son domaine, lit avec application le registre de son étude attentive et rend mathématique son immense monde externe. C'est l'étrange support de l'image montrée à Raison, confinée à l'intérieur du cercle du sens] », *S*, p. 167. En plus de manier les outils de la forge, Raison applique en outre l'algèbre au monde : « She carves with Thought's keen edge in rigid lines,/ Like rails for the World-Magician's power to run,/ Her sciences precise and absolute. (...) She pens in clear demotic characters/ The vast encyclopaedia of her thoughts;/ An algebra of her mathematics' signs,/ Her numbers and unerring formulas [Elle grave avec les arêtes pénétrantes de la Pensée ses sciences précises et absolues en lignes rigides, comme des rails sur lequel le pouvoir du Magicien du Monde doit rouler. (...) Elle écrit en caractères clairs et démotiques la vaste encyclopédie de ses pensées, l'algèbre de ses signes mathématiques, ses nombres et formules infaillibles] », *S*, p. 251.

4 « His science is an artificer of doom;/ He ransacks earth for means to harm his kind [Sa science est l'artisan de la fatalité. Il saccage la terre afin de trouver des moyens de blesser ses semblables] », *S*, p. 440.

5 Il donne la parole à l'un des Nains qui représente les différentes tendances de l'homme : « I have found the atoms from which he built the worlds:/ The first tremendous cosmic energy/ Missioned shall leap to slay my enemy kin,/ Expunge a nation or abolish a race,/ Death's silence leave where there was laughter and joy./ Or the fissured invisible shall spend God's force/ To extend my comforts and expand my wealth,/ To speed my car which now the

divine en un immense sacrilège. Aurobindo blâme clairement l'Occident en évoquant ses inventions, tout comme il critique le matérialisme auquel la surévaluation de la science conduit. Les dernières découvertes scientifiques coupent l'homme de son origine divine en le réduisant à un gène ou à un protozoaire évolué¹. Mort s'appuie par conséquent sur elles pour asséner la vacuité de son existence à Savitri. Dieu n'existe pas : il s'agit d'une construction imaginaire. L'être humain n'a rien de divin : il n'est qu'une machine – affirmation qui renverse le *cogito* cartésien². L'amour naît d'une réaction physiologique et n'a rien de transcendant³. Savitri résiste à ces propos désespérants nourris par la science occidentale, et lui oppose une définition mystique de l'homme, de Dieu ou de l'amour. En dénonçant la science et le matérialisme, Aurobindo critique les systèmes de pensée occidentaux et l'universalité trompeuse qu'ils entendent imposer au monde. Comme Prasād, il leur oppose une indianité totalisante qui prend en compte l'existence du divin.

3) *Un contrepoint : l'exaltation hugolienne de la science et de la raison*

Les Indiens ne sont pourtant pas les seuls à mettre à distance le matérialisme. Victor Hugo le condamne lui aussi dans *La Légende des siècles*, particulièrement dans *France et Âme*, où il fustige les théories de Darwin et le nihilisme⁴. Tout au long de la *Nouvelle Série*, il combat aussi le matérialisme en procédant à un réenchantement de la Nature, comme l'explique Claude Millet⁵. La

lightnings drive/ And turn the engines of my miracles. [J'ai trouvé les atomes dont il (Dieu) a bâti les mondes, j'ai envoyé en mission l'énergie cosmique primitive et formidable. Elle s'élancera sur la lignée de mes ennemis pour les tuer. Elle effacera une nation ou abolira une race. Le congé silencieux de la Mort là où il y avait des rires et de la joie. Sinon, l'invisible fissurée dépensera la force de Dieu pour prolonger mon confort et développer ma prospérité, faire rouler plus vite ma voiture que les éclairs conduisent à présent, et diriger les moteurs de mon miracle] » p. 512-513.

1 « In the embryo tracked the history of forms,/ And the genealogy framed of all that lives./ I have detected plasm and cell and gene./ The protozoa traced, man's ancestors./ The humble originals from whom he rose;/ I know how he was born and how he dies:/ Only what end he serves I know not yet [J'ai traqué dans l'embryon l'histoire des formes et j'ai formulé la généalogie de tout ce qui existe. J'ai détecté le plasma, la cellule, le gène. J'ai suivi la trace du protozoaire, les ancêtres de l'homme, les humbles originaux d'où nous avons émergé. Je sais comment il est né et comment il meurt, mais je ne sais pas encore la fin qu'il sert.] », *S*, p. 518.

2 « But where is room for soul or place for God/ In the brute immensity of a machine ?/ A transient Breath thou takest for thy soul,/ Born from a gas, a plasm, a sperm, a gene./ A magnified image of man's mind for God,/ A shadow of thyself thrown upon Space. [Mais où est la place de l'âme ou de Dieu dans l'immensité brute d'une machine ? Tu prends pour ton âme un Souffle éphémère né d'un gaz, d'un plasma, d'un spermatozoïde, d'un gène. Tu prends pour Dieu une image magnifiée de l'esprit de l'homme, une ombre de toi-même projetée sur l'espace] », *S*, p. 618.

3 « A sweet secretion from the erotic glands/ Flattering and torturing the burning nerves/ Love is a honey and poison in the breast/ Drunk by it as the nectar of the gods. [Douce sécrétion des glandes érotiques qui flatte et torture les nerfs ardents, l'amour est un miel et un poison dans la poitrine, qu'on boit comme si c'était le nectar des dieux] », *Ibid.*

4 « Oui, je croyais, les yeux fixés sur nos aïeux,/ Que l'homme avait prouvé superbement son âme./ Aussi, lorsqu'à cette heure un Allemand proclame/ Zéro, pour but final, et me dit : — Ô néant,/ Salut ! — j'en fais ici l'aveu, je suis béant ;/ Et quand un grave Anglais, correct, bien mis, beau linge / Me dit : — Dieu t'a fait homme et moi je te fais singe ;/ Rends-toi digne à présent d'une telle faveur !/ — Cette promotion me laisse un peu rêveur. », *France et âme*, *LS*, p. 622.

5 MILLET Claude, « Nature et déterminisme historique dans les *Nouvelle Série* de *La Légende des siècles* », compte-

Nature accomplit en effet les principaux prodiges de la *Série* de 1877 (L'Aigle du casque se retourne contre Tiphaine, la mer engloutit la ville, la comète féconde les mondes), alors que dans celle de 1859, l'homme en était l'agent (Lazare ressuscité dans *Première rencontre du Christ avec le tombeau*, le cèdre déraciné et envoyé à travers les mers par le *cheikh* du *Cèdre*). Hugo donne en outre la parole à la terre (*La Terre*), au ver de terre (*L'Épopée du ver*), à la comète et à l'étoile (*Là-Haut*). Il montre de cette façon que l'inanimé vit, s'acquitte d'une tâche divine et se différencie de la matière brute à laquelle les matérialistes l'associent. Il insiste enfin à bien des reprises sur la nécessité de l'intuition, de l'émotion, de la sensibilité au divin, valeurs célébrées par Aurobindo et par Prasād.

Le rejet du matérialisme ne l'empêche toutefois pas d'exalter la science et la raison, contrairement aux auteurs indiens. Faire usage de sa raison devient une preuve d'intelligence : Hugo qualifie le Cid de « raisonneur », à rebours des auteurs indiens chez qui ce terme constitue presque une injure¹. Il lie en outre la raison au progrès, voire à la préservation de l'humanité, conformément aux théories des philosophes des Lumières². D'après Elciis (*Les Quatre Jours d'Elciis*), la Raison, associée à d'autres valeurs *a priori* très différentes (la Justice, la Vérité ou la Foi, que Prasād oppose à l'intellect), préserve le monde au bord de la chute³. La valorisation de la raison implique celle de la science. Elles incarnent ce vers quoi l'homme doit tendre pour devenir divin, comme le montre l'ascension de l'aéroscaphe dans *Plein Ciel*⁴. Dans *La Comète*, Hugo confère par conséquent au scientifique Darwin les traits du prophète incompris. Il célèbre la découverte scientifique et l'effort ascétique qu'elle demande⁵. Elle permet d'élever l'homme, contrairement à ce qu'affirme Aurobindo. Mal employée, elle détruit certes. Le *steamer* de *Pleine Mer* témoigne de cette dimension néfaste. Mais l'aéroscaphe de *Plein Ciel* retourne la négativité en

rendu de la communication au Groupe Hugo du 16 juin 1990, disponible au 01/05/13 à l'url suivant : <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/90-06-16millet.htm>.

- 1 « Le Cid est, suivant l'usage/ Droit, sévère et raisonneur. », *Le Romancero du Cid*, LS, p. 104.
- 2 N'oublions pas en outre que, de l'humanisme aux Lumières, la raison a toujours servi de levier contre l'arbitraire, ce pourquoi Hugo l'utilise.
- 3 « Sachez-le, rois d'en bas, pour que ce globe obscur,/ Création fatale et sainte, rayonnante,/ Puis lugubre, et de tant de souffles frissonnante./ Ne sois pas, dans l'horreur de l'abîme ignoré,/ Comme un sombre navire errant désemparé,/ Rois, afin que la vie, et l'être, et la nature,/ Restent et n'aillent pas se perdre à l'aventure/ Dans le morne océan du mystère inconnu./ Par quatre chaînes d'or le monde est retenu ;/ Ces chaînes sont : Raison, Foi, Vérité, Justice », *Les Quatre Jours d'Elciis*, LS, p. 381-382.
- 4 « Où va-t-il, ce navire ? Il va, de jour vêtu,/ À l'avenir divin et pur, à la vertu,/ **À la science qu'on voit luire**,/ À la mort des fléaux, à l'oubli généreux,/ À l'abondance, au calme, au rire, à l'homme heureux ;/ Il va, ce glorieux navire,/ Au droit, à la **raison**, à la fraternité », *Plein Ciel*, LS, p. 728-729.
- 5 « Ne soyez pas penseur, ne soyez pas savant/ Car vous seriez un fou. Docte, obstiné, rêvant./ Ne faites pas lutter l'espace avec le nombre ;/ Laissez ses yeux de flamme à ce masque de l'ombre ;/ Ne fixez pas sur eux vos yeux ; et ce manteau/ De leur où s'abrite un sombre incognito,/ Ne le soulevez pas, car votre main savante/ Y trouverait la vie et non pas l'épouvante,/ Et l'homme ne veut point qu'on touche à sa terreur (...) Rien qui semble ici-bas mieux fait pour Charenton/ Qu'un ascète perdu dans des recherches sombres/ Après le chiffre, après le rêve, après des ombres./ Guetteur pâle, appliquant des verres grossissants/ Aux faits connus, aux faits possibles, au bon sens,/ Regardant le ciel spectre au fond du télescope,/ Chez les astres voyant, chez les hommes myope ! », *La Comète*, LS, p. 579.

positivité et montre que dans l'absolu, la science aidée de la raison engendrera le Progrès. L'exaltation de la raison et de la science constitue une différence importante entre Victor Hugo et les auteurs indiens. Ces derniers rejettent ce que le poète de *La Légende des siècles* sublime. Ce clivage peut en partie s'expliquer par l'évolution du rapport à la science entre la fin du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle. À l'époque de Victor Hugo, l'on pense sincèrement que la science va mener au Progrès. Prasād et surtout Aurobindo vivent, eux, à un âge plus désillusionné. La science, utilisée pour guerroyer ou pour rendre le système capitaliste plus efficace, montre un visage sombre : elle détruit l'environnement et les vies humaines. Elle a en outre été brandie par la colonisation pour exploiter une partie du monde. Mais cette différence d'époques ne justifie pas totalement le rejet par Aurobindo ou Prasād de ce que valorise Victor Hugo. En stigmatisant la science et la raison, Prasād et Aurobindo démantèlent l'arrogance et les certitudes de l'Occident. Un véritable conflit de civilisations point.

B) *La critique d'une civilisation*

1) *Le christianisme démoniaque*

Ce conflit de civilisation se perçoit toutefois davantage chez Hugo et chez Aurobindo que chez Prasād. Aurobindo porte une charge violente contre l'Occident en l'attaquant à travers des symboles emblématiques de la culture occidentale et de l'effort colonial : la science ou la raison auxquelles les Anglais ont formé l'élite indienne dans leurs écoles et la religion chrétienne, que les missionnaires ont essayé de diffuser dans tout le sous-continent¹. Dans l'esprit des Indiens, les deux sont liés : les missionnaires jouissent du prestige des sciences occidentales. Rien d'étonnant donc à ce que, dans *Savitri*, le conflit de civilisations se traduise aussi par une attaque virulente contre le christianisme. Aurobindo convoque divers symboles de cette religion lorsqu'il s'agit de décrire les sphères les plus mesquines ou les plus dangereuses traversées par Aswapati. Les créatures du Vital

¹ Les missionnaires anglais arrivèrent en Inde du Nord à la toute fin du XVIII^e siècle. En 1813, le Parlement britannique imposa à la Company de mettre en place des mesures favorables au développement du christianisme. Les missionnaires favorisèrent l'expansion de l'imprimerie afin de servir leurs vues prosélytes. Ils fondèrent la Serampore Mission Press en 1800, qui leur servit à diffuser les textes religieux traduits en langue vernaculaire, mais aussi des attaques très virulentes contre l'hindouisme. Selon eux, seule la conversion massive des Indiens au christianisme pouvait sauver l'Inde de la barbarie. Ils eurent une certaine importance dans l'organisation des études au Hindu College de Calcutta, étant auréolés du prestige de l'Angleterre et des sciences modernes. Michael Madhusudan Dutt se convertit d'ailleurs au christianisme, pour échapper au mariage que son père voulait lui imposer, mais aussi à cause du prosélytisme des missionnaires qui évoluaient autour des membres enseignants ou étudiants du Hindu College. Cf. DAS Sisir Kumar, *A History of Indian Literature 1800-1910. Western Impact : Indian Response*, New Delhi : Sahitya Akademi, 1991, 815 p, et MARKOVITS Claude (Dir.), *Histoire de l'Inde moderne 1480-1950*, Paris : Fayard, 1994, 727 p.

Inférieur vénèrent la déesse Pêché. Cette personnification évoque le personnage homonyme de Milton, fille de Satan¹. Or, chez Aurobindo, elle porte les attributs de la papauté (la tiare, la robe). L'auteur procède à un renversement qui subvertit les marques de l'autorité chrétienne. Le lexique de l'erreur et de la violence, la couleur rouge du couvre-chef dévoient la religion en l'assimilant à la luxure et à la perversité. La référence à la prostituée rappelle l'Apocalypse de Saint-Jean ou les accusations lancées contre l'église romaine par Calvin et Luther. Aurobindo déplace Rome dans son univers, mais il l'utilise de façon très péjorative, en subvertissant les symboles sacrés de la religion chrétienne. Ces derniers apparaissent néanmoins assez peu dans les mondes du Vital : ils se concentrent plutôt dans les sphères les plus désespérantes du voyage d'Aswapati : la Nuit et le Monde de la Fausseté, prolongement de la Nuit. Au cœur des ténèbres vit un peuple dévoué à l'allégorie de la Religion, qui rappelle celle du Pêché. L'auteur dénonce l'aveuglement fanatique en lui prêtant les traits de l'Inquisition². Les horreurs qu'il dépeint (tortures, interrogatoires, bûchers) ressemblent de fait aux méfaits du Saint Office ou des zéloteurs qui ont sévi pendant trop longtemps en Europe. Aurobindo établit d'autant plus clairement ce rapprochement qu'il utilise le terme d'hérésie, concept historiquement et étymologiquement lié au christianisme. Il met ainsi l'accent sur les failles honteuses de l'Histoire occidentale, donnant une image diabolisée de la religion chrétienne.

La négativité du christianisme s'exprime aussi à travers l'espace. Aurobindo structure ce dernier en y représentant des bâtiments religieux. La cathédrale sert de demeure aux Puissances ignorantes du Royaume du Vital Inférieur, ou à la Matière³. Bien souvent, la présence des églises

1 « And Sin too there is a divinity./ Affirming the beauty and splendour of her law/ She claims life as her natural domain./ Assumes the world's throne or dons the papal robe:/ Her worshippers proclaim her sacred right./ A red-tiaraed Falsehood they revere./ Worship the shadow of a crooked God./ Admit the black Idea that twists the brain/ Or lie with the harlot Power that slays the soul. [Et Pêché est une divinité là aussi. Affirmant la beauté et la splendeur de sa loi, elle clame que la vie est son domaine naturel, s'arrogue le trône du monde ou revêt la robe papale. Ses adorateurs proclament son droit sacré. Ils révèrent une Fausseté à la tiare rouge, vénèrent l'ombre d'un Dieu tortueux, reconnaissent la noire Idée qui tourne le cerveau, ou couchent avec la Puissance prostituée qui assassine l'âme] », S, p. 185.

2 « A zealot fervour pushed their ruthless cults,/ All faith not theirs bled scourged as heresy;/ They questioned, captived, tortured, burned or smote/ And forced the soul to abandon right or die./ Amid her clashing creeds and warring sects/ Religion sat upon a blood-stained throne. [Une ferveur zélatrice motivait leurs cultes impitoyables. Toute foi qui n'était pas la leur saignait, condamnée comme hérésie. Ils pratiquaient l'interrogatoire, capturaient, torturaient, brûlaient, battaient, et forçaient l'âme à abandonner tout droit ou à mourir. Au milieu des croyances qui s'affrontaient et des sectes en guerre, la Religion se tenait assise sur un trône souillé de sang.] », S, p. 210. Aurobindo renverse l'*Enfer* de Dante, puisque le sixième cercle enferme les hérésiarques et les hérétiques, punis dans des sarcophages chauffés à blanc.

3 « She brought into Matter's dull tenacity/ Her anguished claim to her lost sovereign right (...) Adorer of a joy without a name,/ In her obscure **cathedral** of delight/ To dim dwarf gods she offers secret rites./ But vain unending is the sacrifice [Elle introduisait dans la maussade ténacité de la Matière son anxieuse revendication sur son droit perdu à la souveraineté (...) Adoratrice d'une joie sans nom, elle offre des rites secrets à de sombres dieux nains dans l'obscur cathédrale de son délice. Mais le sacrifice est vain et sans fin.] », S, p. 134. L'homme est décrit : « On the soil of the evolving universe,/ A godhead sculptured on a wall of thought,/ Mirrored in the flowing hours and dimly shrined/ In Matter as in a cathedral cave. [Sur la terre de l'univers en évolution, dieu sculpté sur un mur de pensée, se réfléchissant dans les heures qui s'écoulent, indistinctement enchâssé dans la Matière comme dans une

s'accompagne de visions d'horreur. Dans le Monde de la Fausseté, Aswapati voit une terrible chapelle. L'homme doit la traverser en s'écorchant les genoux sur des pierres aiguës jointes par le sang des poitrines torturées, ce qui évoque conjointement le chemin de croix et les sévices de l'Inquisition¹. D'autres éléments architecturaux chrétiens surgissent un peu plus loin : des basiliques dont l'abside et les nefs abritent une pythie célébrant de sombres mystères, en un sinistre syncrétisme des religions². Cette chapelle et cette basilique diffusent toutes deux une certaine terreur : la première à cause de la souffrance passée et présente qui en émane, la seconde en raison de l'isotopie du mal conjuguée à celle des ténèbres. Le Serpent diabolique qui sert de trépied à la Pythie se confond avec le Diable, de façon d'autant plus paradoxale que l'auteur le qualifie de « trinitaire » (*triune*)³. Comme avec la déesse Pêché, Aurobindo renverse le christianisme et lui confère une nature diabolique. La sorcière Pensée célèbre la Perversité, au cours d'une messe noire qui inverse les Écritures conformément à la tradition sataniste. Aurobindo réduit la religion chrétienne à l'hérésie qu'elle a dénoncée avec tant de force. Les hérétiques et les sorciers pourchassés par l'Inquisition en deviennent les funestes officiants, par une sorte de revanche des dominés. Même lorsqu'il n'a rien de sataniste, le rite chrétien est diabolisé. Aurobindo subvertit l'eucharistie et l'érige en symbole du mal absolu⁴. Il convoque les principaux objets et symboles liturgiques (les retables, la mitre du prêtre, la prière l'encens, le calice, le vin) pour les associer aux

cathédrale caverneuse] », *Ibid.*, p. 373.

- 1 « In a fell chapel of iniquity/ To worship a black pitiless image of Power/ Kneeling one must cross hard-hearted stony courts./ A pavement like a floor of evil fate./ Each stone was a keen edge of ruthless force/ And glued with the chilled blood from tortured breasts [Dans une maléfique chapelle d'iniquité, on doit, pour adorer une noire et impitoyable image de la Puissance, traverser à genoux des cours pierreuses au cœur dur, un pavage comme le sol d'un destin malveillant. Chaque pierre était l'arête effilée d'une force impitoyable, cimentée à l'autre par le sang coagulé de poitrines torturées] » p. 228
- 2 « Thought sat, a priestess of Perversity,/ On her black tripod of the triune Snake/ Reading by opposite signs the eternal script,/ A sorceress reversing life's God-frame./ In darkling aisles with evil eyes for lamps/ And fatal voices chanting from the apse./ In strange infernal dim basilicas/ Intoning the magic of the unholy Word./ The ominous profound Initiate/ Performed the ritual of her Mysteries. [La Pensée, prêtresse de la Perversité, se tenait assise sur le noir trépied du Serpent trinitaire, lisant l'écriture éternelle par des signes opposés, sorcière inversant le cadre divin de la vie. Dans des nefs obscurcies où des yeux malfaisants servaient de lampes, où des voix fatales chantaient depuis l'abside, dans d'étranges basiliques infernales et sombres, l'Initié profond et menaçant accomplissait le rituel de ses Mystères, entonnant la magie du Mot impie.] » p. 221 Aurobindo reprend ici en le détournant le rapprochement fait par saint Jean Chrysostome entre le démon et l'inspirateur de la pythie.
- 3 Notons que pour Aurobindo, la Trinité désigne le Corps, la Vie et l'Esprit (Mind). « Mind, Body and Life are condemned as the trinity of the world, the flesh and the devil. » *LD*, p. 246
- 4 « The artificers of Nature's fall and pain/ Have built their altars of triumphant Night In the clay temple of terrestrial life./ In the vacant precincts of the sacred Fire./ In front of the reedos in the mystic rite/ Facing the dim velamen none can pierce,/ Intones his solemn hymn the mitred priest/ Invoking their dreadful presence in his breast:/ Attributing to them the awful Name/ He chants the syllables of the magic text/ And summons the unseen communion's act./ While twixt the incense and the muttered prayer/ All the fierce bale with which the world is racked/ Is mixed in the foaming chalice of man's heart/ And poured to them like sacramental wine. [Les artisans de la chute et de la douleur de la Nature ont bâti leurs autels de Nuit triomphante dans le temple d'argile de la vie terrestre. Dans l'enclos paroissial vacant du Feu sacré, devant les retables du rite mystique, en face du sombre *velamen* que nul ne peut percer, il chante les syllabes du texte magique, invoquant leur présence effrayante dans son sein, leur attribuant le Nom affreux. Il invoque l'acte de la communion invisible alors que, au milieu de l'encens et de la prière marmonnée, tout le féroce tourment qui supplicie le monde est mélangé dans le calice écumant du cœur de l'homme et lui est versé comme un vin sacramental] » p. 226.

perversions qui affligent les hommes et le monde. Il se joue des termes consacrés : le « saint mot » (*holy word*) devient le « mot impie » (*unholy word*). Aurobindo estime peu les religions, qu'il accuse d'asservir l'homme, comme Victor Hugo¹. Il ne les critique pourtant pas aussi violemment que le christianisme : aucune foi ne symbolise autant le mal que la religion chrétienne dans *Savitri*. La virulence de la charge d'Aurobindo fait sans doute écho à l'agressivité témoignée par les missionnaires à l'égard de l'hindouisme et de la culture indienne. Mais, à travers elle, Aurobindo accable également l'Occident, qui entend imposer sa civilisation et sa morale au reste du monde. Il montre que les Européens sont des barbares intolérants, avides de sang et de pouvoir, tandis que les Indiens se distinguent par leur pacifisme, leur courage, leur grandeur d'âme, leur proximité avec la divinité. Ce faisant, il renverse l'image que les Occidentaux donnaient de l'Orient, comme le montre la comparaison avec Victor Hugo.

2) *L'Orient cruel et pervers*

Hugo accomplit en effet l'exact contraire d'Aurobindo : il exalte l'Europe et caractérise l'Orient par une certaine barbarie². L'Orient n'est certes pas toujours négatif. Dans *L'An neuf de l'Hégire (Première Série)*, Hugo représente Mahomet sous les traits d'un homme sagace qui partage les caractéristiques positives d'un certain nombre de figures héroïques de *La Légende des siècles* (parole véridique, capacité de vision)³. Mais le poème suivant (*Mahomet*) relativise cette sagesse⁴. Mahomet devient une figure faillible, à la limite du ridicule. Aucun des prophètes occidentaux ne subit une telle dégradation. Dans le dernier poème de la section sur l'Islam, *Le Cèdre*, Hugo commence donc à représenter le conflit de civilisations qui englobe *La Légende des siècles*. Le

1 Dans *La Légende des siècles*, Hugo dénonce à plusieurs reprises la vénalité et la corruption des hommes d'église (*Les Deux Mendians*, *Dénoncé à celui qui chassa les vendeurs du Temple*). Il rend le pape Pie IX responsable des maux de l'humanité (*La Vision de Dante*) et appelle à la fondation d'une foi universelle débarrassée de toutes les religions dans *Le Temple*. Mais à aucun moment il ne critique le christianisme avec une aussi grande violence qu'Aurobindo qui en subvertit l'essence même.

2 L'Orient de l'un n'est néanmoins pas celui de l'autre. Conformément au point de vue majoritaire des Européens du XIX^e siècle, particulièrement des Français, Hugo la réduit au monde arabe et éventuellement au monde judéo-chrétien, qui ne lui appartient pas totalement. Le reste de l'Asie lui demeure inconnu, à l'exception de quelques apparitions de l'Inde, dans *Suprématie* par exemple. Ainsi que le rappelle Claudine Le Blanc dans *Victor Hugo Inde et Iran*, l'auteur ne connaissait pas l'Inde, et éprouvait un sentiment de rejet envers elle. C'est sans doute l'intervention de son éditeur qui lui a fait ajouter la réécriture de la *Kena Upaniṣad*, présente dans *Suprématie*. LE BLANC Claudine et REZA Mir-Samii, *Victor Hugo Inde et Iran*, Paris : Maisonneuve et Larose, 2001, 112 p.

3 « Il semblait avoir vu l'Éden, l'âge d'amour, / Les temps antérieurs, l'ère immémoriale. / Il avait le front haut, la joue impériale, / Le sourcil chauve, l'œil profond et diligent (...) L'air d'un Noé qui sait le secret du déluge. / Si des hommes venaient le consulter, ce juge / Laissant l'un affirmer, l'autre rire et nier, / Écoutait en silence et parlait le dernier. », *L'An neuf de l'Hégire*, LS, p. 127.

4 « Le divin Mahomet enfourchait tour à tour / Son mulet Daïdol et son âne Yafour ; / Car le sage lui-même a, selon l'occurrence, / Son jour d'entêtement et son jour d'ignorance. », *Mahomet*, LS, p. 131.

cheikh Omer, qui erre sur les bords de la mer à Djeddah en Arabie Saoudite¹, voit Jean à Pathmos par-delà l'Égypte et la Judée². Le premier représente l'Orient, cependant que le second symbolise l'Occident. Omer manifeste un grand respect pour saint Jean et lui envoie un arbre pour l'abriter, à travers les terres bibliques³. Le prophète de l'Apocalypse rend cet hommage par du mépris. Il affirme qu'Omer et l'Islam avec lui n'ont rien compris à la nature du monde, voire à la volonté divine qui veut que l'arbre pousse en prenant son temps⁴. *L'Islam*, section a priori positive, affirme en fait la supériorité de l'Occident sur l'Orient.

Cette dernière est confirmée par les autres poèmes orientaux, qui mettent en scène des personnages beaucoup moins positifs que ceux de *L'Islam*. Dans une des sections suivantes, *Les Trônes d'Orient*, la cruauté de Mourad et de Zim-Zizimi surpasse celle des rois européens. Kanut a commis l'assassinat de son père. L'action de Ratbert, des souverains brigands du *Jour des Rois* ou du *Comte Félibien* se limite aux villes ou aux bourgs qui les entourent. Mourad et Zim-Zizimi, eux, sèment la désolation partout où ils vont, de l'Asie à l'Afrique⁵. Ils mettent en péril et altèrent la Grèce. Hugo insiste longuement sur le cortège de dévastation, de tortures, d'assassinats d'innocents accompli par Mourad⁶. Plus criminel encore que Caïn ou Knut, il tue son père, tous ses frères, même les plus jeunes, et les femmes de son père. Zim-Zizimi semble moins affreux que lui. Il correspond pourtant pleinement au cliché du despote oriental, puisqu'il meuble son lascif ennui de plaisirs pervers (pied baisé par les vizirs, danse d'esclaves nues, hommes éventrés par curiosité)⁷.

1 « Omer, scheik de l'Islam et de la loi nouvelle (...) Errait près de Djeddah la sainte, sur la grève/ De la mer Rouge, où Dieu luit comme au fond d'un rêve », *Le Cèdre*, *LS*, p. 153.

2 « Par-dessus le désert, l'Égypte et la Judée,/ À Pathmos, au penchant d'un mont, chauve sommet,/ Il vit Jean qui, couché sur le sable, dormait », *Ibid.*

3 « Il passa le mont Gour posé comme un boisseau/ Sur la rouge lueur des forgerons d'Érèbe ;/ Laissa derrière lui Gophna, Jéricho, Thèbe,/ L'Égypte aux dieux sans nombre, informe panthéon,/ Le Nil, fleuve d'Éden, qu'Adam nommait Gehon./ Le champ de Galgala plein de couteaux de pierre./ Ur, d'où vint Abraham, Bethsad, où naquit Pierre./ Et, quittant le désert d'où sortent les fléaux,/ Traversa Chanaan d'Arphac à Borcéos ;/ Là, retrouvant la mer, vaste, obscure, sublime,/ Il plongea dans la nue énorme de l'abîme./ Et, franchissant les flots, sombre gouffre ennemi,/ Vint s'abattre à Pathmos près de Jean endormi. », *Ibid.*, p. 155.

4 Jean demande au cèdre qui l'a envoyé : « L'arbre dit : 'C'est Omer, prêtre de Mahomet./ J'étais près de Djeddah depuis des ans sans nombre ;/ Il m'a dit de venir te couvrir de mon ombre./' Alors Jean, oublié par Dieu chez les vivants,/ Se tourna vers le sud et cria dans les vents/ Par-dessus le rivage austère de son île :/ 'Nouveaux venus, laissez la nature tranquille.' », *Ibid.*

5 Cependant, le premier est damné alors que l'autre est sauvé suite à la bonne action commise envers un porc.

6 « D'Aden et d'Erzeroum il fit de larges fosses,/ Un charnier de Modon vaincue, et trois amas/ De cadavres d'Alep, de Brousse et de Damas (...) Il fit, après l'assaut, pendre les magistrats/ D'Éphèse, rouer vifs les prêtres de Patras », *Sultan Mourad*, p. 324 ou « Mourad accourt, brûlant moissons, granges, greniers ;/ Bat le boyard, lui fait vingt mille prisonniers,/ Puis, autour de l'immense et noir champ de bataille,/ Bâtit un large mur tout en pierre de taille,/ Et fait dans les créneaux, pleins d'affreux cris plaintifs,/ Maçonner et murer les vingt mille captifs,/ Laissant des trous par où l'on voit leurs yeux dans l'ombre », p. 325. Mourad s'en prend à sa famille, femmes et enfants inclus : « il fit étrangler ses huit frères ;/ Comme les deux derniers, petits, cherchaient leurs mères/ Et s'enfuyaient, avant de les faire mourir,/ Tout autour de la chambre il les laissa courir (...) Sultan Mourad jeta ces femmes à la mer/ Dans des sacs convulsifs que la houle profonde/ Emporta, se tordant confusément sous l'onde », *Ibid.*

7 « Il vient d'épuiser les plaisirs ;/ Il a donné son pied à baiser aux vizirs (...) Des femmes ont dansé devant lui toutes nues (...) Il s'est fait amener, des prisons de la ville,/ Deux voleurs qui se sont traînés à ses genoux,/ Criant grâce, implorant l'homme maître de tous,/ Agitant à leurs poings de pesantes ferrailles,/ Et, curieux de voir s'échapper leurs entrailles,/ Il leur a lentement lui-même ouvert le flanc ;/ Puis il a renvoyé ses esclaves, bâillant. »,

Les souverains orientaux s'avèrent en outre moins puissants et moins universalistes que les personnages européens. Éviradnus et Roland passent de l'Orient à l'Occident sans difficulté. Dans la *Nouvelle Série*, les dieux du *Titan* et des *Temps paniques* conquièrent les trois continents (Afrique, Asie, Europe). Zim-Zizimi et Sultan Mourad, au contraire ne dominent que l'Asie et l'Afrique¹. Cette limitation réitère l'impression d'un conflit de civilisations qui tournerait à l'avantage de l'Occident. *1453*, qui appartient à la même section que *Zim-Zizimi* et *Sultan Mourad*, confirme cette idée en prophétisant que la venue du chevalier France délivrera Constantinople du joug turc². Mais l'affrontement demeure encore indirect. Hugo le représentera explicitement dans la *Nouvelle Série*, avec *Les Trois Cents*.

L'antagonisme entre les territoires orientaux et occidentaux apparaît distinctement dans *Les Trois Cents*. Xerxès possède la molle lassitude du despote oriental, déjà incarnée par Zim-Zizimi. Il s'ennuie et dort en plein jour, inconscient de sa puissance³. Il ne serait pas vraiment redoutable si les siens n'avaient rassemblé autour de lui une gigantesque armée, dont il semble bien indigne. L'Asie transcende le simple espace continental : elle devient un symbole de l'oppression. Hugo la dépeint comme une totalité monstrueuse et menaçante⁴. Le continent anthropomorphisé se substitue aux personnages de la *Première Série* et assume pleinement leur attitude agressive. Hugo détaille en effet les habitants de l'Asie en une longue liste exhaustive et totalisante. Il décrit certains peuples d'Europe de l'Est comme les Thraces ou les Gètes⁵, des ethnies italiennes⁶, des troupes persanes⁷,

Zim-Zizimi, *LS*, p. 314.

- 1 « Il tient l'Asie ainsi qu'il tient l'Afrique ; il faut/ Que celui qui veut fuir son empire, s'exile/ Au nord, en Thrace, au sud, jusqu'au fleuve Baxile (...) Il a dompté Bagdad, Trébizonde, et Mossul./ Que conquit le premier Duilius, ce consul/ Qui marchait précédé de flûtes tibicines ;/ Il a soumis Gophna, les forêts abyssines,/ L'Arabie, où l'aurore a d'immenses rougeurs,/ Et l'Hedjaz, où, le soir, les tremblants voyageurs,/ De la nuit autour d'eux sentant rôder les bêtes,/ Allument de grands feux, tiennent leurs armes prêtes,/ Et se brûlent un doigt pour ne pas s'endormir ;/ Mascate et son imam, la Mecque et son émir,/ Le Liban, le Caucase et l'Atlas font partie/ De l'ombre de son trône, ainsi que la Scythie,/ Et l'eau de Nagaïn et le sable d'Ophir,/ Et le Sahara fauve, où l'oiseau vert asfir,/ Vient becqueter la mouche aux pieds des dromadaires », *Zim-Zizimi*, *LS*, p. 312. Son empire s'étend jusqu'à l'Indonésie : « Pour éclairer la salle, on avait apporté/ Au centre de la table un flambeau d'or sculpté/ À Sumatra, pays des orfèvres célèbres », *Ibid.*, p. 321. Au début de *Sultan Mourad*, Hugo énumère ses conquêtes : « Sous lui Smyrne et Tunis, qui regretta ses beys,/ Furent comme des corps qui pendent aux gibets/ Il fut sublime ; il prit, mêlant la force aux ruses,/ Le Caucase aux Kirghis et le Liban aux Druses (...) D'Aden et d'Erzeroum il fit de larges fosses./ Un charnier de Modon vaincue, et trois amas/ De cadavres d'Alep, de Brousse et de Damas/ (...) Il eut le Rhamseïon et le Généralife. » *Sultan Mourad*, *LS*, p. 324-326.
- 2 « Mahomet Deux, sous les murailles,/ Lui cria : 'Qu'es-tu ? — Le géant/ Dit : Je m'appelle Funérailles,/ Et toi, tu t'appelles Néant./ Mon nom sous le soleil est France/ Je reviendrai dans la clarté,/ J'apporterai la délivrance,/ J'amènerai la liberté.' », *1453*, *LS*, p. 176.
- 3 « Par moments, il bâillait, disant : quelle heure est-il ? (...) Ô roi, reposez-vous, dormez, et cependant,/ Je vais vous dénombrer votre armée inconnue/ De vous-même et pareille aux aigles dans la nue./ Dormez. Alors, tandis qu'il nommait les drapeaux/ Du monde entier, le roi rentrait dans son repos,/ Et se rendormait, sombre », *Ibid.*, p. 74-75.
- 4 « L'Asie est monstrueuse et fauve ; elle regarde/ Toute la terre avec une face hagarde,/ Et la terre lui plaît, car partout il fait nuit », *Les Trois Cents*, *LS*, p. 80.
- 5 « Les piques des guerriers de Thrace ont dix coudées » ou « Les Gètes, et, hideux, pressant leurs rangs épais » *Ibid.*
- 6 « Les Sardes, conquérants de Sardaigne et de Corse » *Ibid.*
- 7 « Ceux de la mer Persique au front ceint de varechs,/ Et ceux d'Assur armés presque comme les Grecs », *Ibid.*

des princes indiens¹ ou des soldats africains². La plupart de ces hommes se distinguent souvent par leur altérité ou leur barbarie : certains vont nus ou sont habillés de façon primitive³, d'autres ont le corps peint ou tatoué⁴. Leur intégration dans la masse immense les dépouille de toute individualité et les rend encore plus menaçants. Leur nombre et leur avancée provoquent en outre un renversement des repères spatiaux, comme s'ils engloutissaient la terre dans leur noirceur. La gigantesque armée qui part de la Lydie (Asie Mineure) aperçoit le mont Ida avant de passer par l'Ararat⁵, franchit le fleuve Lycus – pourtant situé au Liban – à Colossos⁶, et gagne l'Athos en Macédoine avant de traverser Abydos (Égypte)⁷. Ces incohérences géographiques pourraient être liées à des erreurs d'Hugo, mais il est impossible qu'il ait ignoré les localisations de l'Ida et de l'Ararat, trop importants dans les mythologies grecque et biblique. L'univers asiatique barbare efface les repères traditionnels et substitue au monde tel que nous le connaissons un espace dénué de repères, ce qui montre sa nocivité. À cette altérité menaçante et mesquine, Hugo oppose la lumière de la Grèce allégorisée et réintégrée à l'Europe, comme une revanche sur l'Histoire contemporaine⁸. Le poème s'achève sur l'annonce de la victoire de Léonidas. Les deux textes suivants (*Le Déroit de l'Euripe* et *Les Bannis*) confirment le triomphe de la Grèce civilisée sur l'Orient barbare. Dans la *Nouvelle Série*, Hugo met donc en scène l'affrontement des deux pôles du monde. Il valorise l'Occident, dont l'Asie barbare, languide et perverse ne constitue plus qu'un faire-valoir.

Kāmāyanī, *La Légende des siècles* et *Savitri* se font donc l'écho du conflit entre l'Orient et l'Occident qui façonne une partie des interactions géopolitiques mondiales depuis les Croisades – voire avant si l'on songe à la conquête alexandrine⁹, à la bataille d'Actium ou aux grandes invasions – et qui s'est intensifié au XIX^e siècle du fait de la colonisation. Hugo représente souvent les Orientaux comme des barbares cruels et dégénérés. Il ne prend pas en compte la diversité de l'Asie et la réduit à une image d'Épinal fondée sur les comptes rendus des Européens ayant voyagé au

1 « Les satrapes du Gange avaient des brodequins/ Jusqu'à mi-jambe, ainsi que les chefs africains », *Ibid.*, p. 83.

2 « On voit passer parmi les tambours et les cistres/ Les deux sortes de fils du vieil Éthiopos,/ Ceux-ci les cheveux plats, ceux-là les fronts crépus », ou « Les Lybs, nègres des bois, marchaient au son des cors » *Ibid.*, p. 82.

3 « les Scythes,/ Qui font à l'Occident de sanglantes visites,/ Vont tout nus ; le Macron, qui du Scythe est rival,/ A pour casque une peau de tête de cheval/ Dont il a sur le front les deux oreilles droites (...) Et les noirs Caspiens, vêtus de peaux de chèvres,/ Et dont les javelots sont brûlés par le bout. », *Ibid.*, p. 82.

4 « Les Daces, dont les rois ont pour palais un bouge,/ Ont la moitié du corps peinte en blanc, l'autre en rouge (...) Les Mosques tatoués sous leur bonnet d'écorce (...) Les Gandars se teignaient de safran la paupière », *Ibid.*

5 « Et traversa le sable immense où la guida/ Par-dessus l'horizon le haut du mont Ida./ Puis on vit l'Ararat, cîme où s'arrêta l'Arche », *Ibid.*, p. 86.

6 « On gagna Colossos, chère à Minerve Aptère,/ Où le fleuve Lycus se cache sous la terre », *Ibid.*, p. 87.

7 « Puis on coupa l'Athos que la foudre fréquente (...) On fit près d'Abydos, entre Seste et Médyte,/ Un vaste pont porté par de puissants donjons », *Ibid.*

8 « Mais la Grèce est un point lumineux qui l'ennuie ;/ Il se pourrait qu'un jour cette clarté perçât,/ Et rendît l'espérance à l'univers forçat », *Ibid.*, p. 81.

9 Il existait en Inde du Nord-Ouest des royaumes fondés ou conquis par des souverains d'origine et de culture grecques à la suite de la conquête d'Alexandre (Gandhāra, Taxila...).

Moyen-Orient – le reste de l'Asie n'existe pas vraiment dans *La Légende des siècles*. Il accentue l'exotisme lié à cette partie du monde afin de souligner son altérité. En caricaturant l'Orient, il renforce la supériorité de l'Occident. Les auteurs indiens vivent plusieurs décennies après lui, mais se montrent à peine plus nuancés. Prasād et Aurobindo enferment l'Occident dans des clichés¹. Ils le limitent à un système de pensée rationaliste, scientiste, impérialiste, voire fanatique, et renversent les valeurs dont se targuaient les Occidentaux pour affirmer leur supériorité. Ils n'utilisent pas l'exotisme, contrairement à Hugo, parce qu'il s'agit essentiellement d'une stratégie européenne². Prasād transforme toutefois l'altérité d'Irā, symbole de l'Occident, en quelque chose de plus acceptable, comme s'il indianisait le mimétisme imposé par les colonisateurs et le retournait contre eux³. Les positions qu'occupent Hugo, Prasād et Aurobindo dans ce conflit justifient la façon particulière dont ils rabaissent l'autre, entre subversion de l'autorité et exagération négative de l'altérité. La dévalorisation subtile qu'ils font d'autrui met cependant à mal les prétentions universalistes qui structurent leurs œuvres. Elle radicalise leur identité, qui s'articule en un sens autour du conflit. Mais d'un autre côté, elle permet aussi d'inscrire leurs poèmes dans une continuité épique, puisque l'épopée correspond bien souvent à un processus de radicalisation de l'identité nationale ou culturelle.

II) Défense et illustration de la culture d'origine

D'après de nombreux critiques (Madélenat, Goyet, Quint), le genre épique fleurit lorsque le groupe traverse une crise, afin de valoriser son identité. Dutt, Prasād, Aurobindo et Hugo écrivent tous les quatre à une époque où leur groupe traverse une succession de crises civilisationnelles et politiques qui remet en cause leur identité et leur cohésion. Ils subissent en outre une situation d'impuissance. Aurobindo et Hugo vivent en exil et ont dû renoncer à l'action en faveur de leur pays sous peine d'emprisonnement. Prasād, bien qu'il soit un sympathisant de Gandhi, ne peut pas résister de façon active à la domination anglaise parce que sa famille dépend de lui pour assurer sa subsistance. Le cas de Michael Madhusudan Dutt est plus douloureux encore, puisqu'il est tiraillé entre la culture occidentale et la culture indienne : il admire sincèrement la première qui, d'après lui, sauve la seconde de la décadence, mais a commencé à devenir critique envers l'action du

1 Aurobindo a une approche qui reste nuancée puisque, tout en mettant à distance certains pans de la culture occidentale, il la reprend aussi à son compte, cf. la troisième partie de ce chapitre.

2 Cf. MOURA Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris : Dunod, 1992, 238 p.

3 Nous utilisons les termes que Bhabha emploie dans les lieux de la culture. Pour une définition complète de ce mot, se reporter à la troisième partie de ce chapitre.

colonisateur dès 1851¹. Il ne peut pas combattre les Occidentaux puisqu'il porte aux nues leur culture. Il ne soutient pas la Révolte des Cipayes, comme la plupart des membres de l'*intelligentsia* bengalie. Il méprise des éléments constitutifs de l'indianité, tel que l'hindouisme. En même temps, il a été suffisamment victime du mépris des colonisateurs pour souhaiter rendre son lustre à sa culture originelle, ainsi que l'explique Ghulam Murshid. Quel que soit le contexte des quatre auteurs, il les paralyse et les oblige donc à chercher une résolution ailleurs que dans des moyens concrets.

La littérature devient pour eux un moyen d'exprimer le conflit et la crise qu'ils traversent. Elle leur permet en outre de représenter, dans le cas de Prasād, Aurobindo et Hugo, une forme de victoire qui demeure encore de l'ordre de l'utopie². Cette revanche littéraire s'accomplit grâce à la dévalorisation de l'autre et surtout grâce à l'exaltation de la culture ou de la patrie d'origine, caractéristique du genre épique. Les textes diffèrent ainsi du modèle de l'épopée des vaincus tel qu'il a été théorisé par David Quint dans *Epic and Empire*³. Dutt n'attaque pas directement l'Occident mais affirme la culture indienne en employant un ensemble de *topoi* ou de personnages qui découlent de la tradition, de la même façon que Prasād et Aurobindo. Les trois auteurs inscrivent en outre leurs poèmes dans une certaine continuité esthétique, particulièrement Prasād et Dutt. Hugo, de son côté, accorde une importance fondamentale et disproportionnée à la place que la France occupe dans l'Histoire humaine. Les auteurs tentent ainsi d'exorciser la crise traversée par leur collectivité, même si, dans le cas des Indiens, cet effort n'a pas été couronné de succès du point de vue de la réception, puisque ni le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, ni *Kāmāyanī*, ni *Savitri* n'ont acquis par la suite une portée nationale⁴.

A) Une esthétique indienne

1) Langue et topoi

Dutt, Prasād et Aurobindo articulent leurs récits autour de l'affirmation d'une certaine

1 Ghulam Murshid, dans le recueil de lettres qu'il a traduit, cite pour étayer cette évolution des articles publiés par Dutt dans le journal *Hindu Chronicle* daté du 27 mars 1851 et dans le *Madras Spectator* du 17 décembre 1855. Cf. MURSHID Ghulam, *The Heart of a Rebel Poet, Letters of Michaël Madhusudan*, Oxford : Oxford University Press, 2004, 327 p.

2 Seul Aurobindo assistera à l'Indépendance de l'Inde. Mais *Savitri* est déjà à l'époque largement écrit.

3 D'après Quint, l'épopée des vaincus raconte la défaite, qu'elle rend plus méritoire que la victoire *op. cit.*

4 Comme le constate Claudine Le Blanc dans son article sur Cennama de Kittūr, « en dépit de cette vitalité du genre, l'Inde ne possède pas de grande épopée populaire moderne qui, s'attachant à tel épisode de la lutte pour l'indépendance, ou bien à tel *freedom fighter*, cristalliserait l'élan de la jeune nation, ainsi que l'épopée est censée le faire. », LE BLANC Claudine, « Cennamma de Kittūr, l'échec d'une épopée populaire de l'Inde indépendante », in LABARTHE Judith (Dir.), *Formes modernes de la poésie épique. Nouvelles approches*, [2004], Bruxelles : Peter Lang Publishing Group, 2004, p. 231.

indianité. Or, comment mieux proclamer cette dernière qu'en s'inscrivant dans la continuité des traditions littéraires ou culturelles qui ont permis de la structurer ? Le choix de la réécriture du *Rāmāyaṇa* (*Poème de l'Assassinat de Meghanāda*), d'un épisode du *Mahābhārata* (Savitri) ou de plusieurs textes sacrés (*Kāmāyanī*) n'a donc rien d'anodin. Pour la même raison, les auteurs reproduisent à maintes reprises des *topoi* très codifiés de la littérature indienne. Śraddhā et Pramīlā souffrent du *viraha* – douleur de l'amante éplorée séparée de son époux – dont elles manifestent tous les signes : chagrin, attente, retranscrits dans leur environnement¹. Aurobindo, de son côté, décrit les différentes saisons, et insiste sur la mousson, un autre *topos* de la littérature indienne². La façon dont les trois auteurs construisent l'espace laisse également apparaître un certain nombre de lieux communs indiens : la mer est associée au divin et entre en correspondance avec le ciel, les montagnes accueillent l'ascétisme³. La présence de toutes ces conventions permet aux auteurs de reproduire des marqueurs connus de l'identité littéraire indienne et de participer à la transmission de cette dernière.

L'indianité prend pourtant des formes distinctes, selon les auteurs et leur culture littéraire. Dutt et Prasād connaissaient sans doute mieux les littératures vernaculaires et sanskrites qu'Aurobindo, qui en a été coupé dès son plus jeune âge, et s'est surtout intéressé aux textes sacrés après son retour en Inde. Mais Dutt assume aussi beaucoup moins son identité indienne que Prasād. Ces différences façonnent le rapport que les auteurs entretiennent avec leur langue et avec les traditions littéraires indiennes. Contrairement à Aurobindo, Dutt et Prasād utilisent des langues vernaculaires. Dutt a sans doute en partie adopté le bengali afin de suivre l'injonction des colonisateurs, qui souhaitaient développer ce langage. Le recours à la *kharī bolī* (dialecte du hindi devenu le symbole d'une certaine modernité littéraire depuis la fin du XIX^e siècle) auquel procède Prasād pose des questions différentes. Il ne s'agit plus de plaire aux colonisateurs mais d'adopter une langue qui puisse s'adresser aux contemporains et structurer leur identité en mutation. Il la sanskritise donc énormément – mieux vaut utiliser un dictionnaire de sanskrit qu'un dictionnaire de hindi pour traduire son poème – suivant en cela un courant qui tente de rendre ses lettres de noblesse à une langue trop longtemps méprisée, mais qui aboutira aussi à la radicalisation d'une certaine identité indienne⁴. Prasād est donc l'auteur le plus proche de la tradition, le plus soucieux

1 Pour un développement plus complet des motifs qui structurent les *topoi* liés aux héroïnes, cf. la partie précédente.

2 « A traveller from unquiet neighbouring seas./ The dense-maned monsoon rode neighing through earth's hours [Voyageuse venue des mers voisines et inquiètes, la mousson à la dense crinière chevauchait en hennissant le long des heures de la terre] », *S*, p. 350.

3 Pour un développement plus complet de ces *topoi*, cf. la partie sur l'espace.

4 À l'époque de Prasād, la différenciation du hindi et de l'ourdou s'accroît. Ceux qui associent le hindi, l'hindouisme et une certaine identité indienne sanskritisent la langue et revendiquent de l'écrire en *devanagari*, l'alphabet utilisé pour noter le sanskrit. Les partisans d'une identité plus musulmane écrivent au contraire la langue en alphabet arabe ou persan, et accentuent l'apport arabo-persan dans le vocabulaire. Ces tensions aboutiront à la naissance de deux langues différentes, la première sera l'une des langues nationales de l'Union Indienne alors que la seconde sera celle

de l'affirmation d'une certaine indianité, ce qui se perçoit grâce aux choix esthétiques et poétiques qu'il opère. Il écrit son œuvre en vers hindis traditionnels (*dohas* par exemple), dont il varie la métrique dans les différents chants, selon les codes d'écriture du *mahākāvya* sanskrit – alors qu'Aurobindo et Dutt rédigent leurs poèmes en *blank verses* [vers libres], inspirés de la littérature occidentale. Il recourt enfin énormément à l'esthétique des *rasas*, qu'il intègre à *Kāmāyanī*¹. Il assume et revendique donc plus que Dutt et Aurobindo l'identité indienne.

2) *Les comparaisons, facteur de cohésion esthétique ?*

Dutt inclut pourtant son poème dans une esthétique poétique indienne. Mais elle ne s'opère pas grâce à la prosodie ou aux *rasas*. Dutt se rattache à l'esthétique indienne en utilisant des comparaisons ou des métaphores qui se fondent sur des référents indiens typiques et qui s'avèrent récurrentes dans la littérature classique². Dutt en sature son poème. Il qualifie fréquemment ses différents personnages d'Indra (Indra des serpents, Indra des mortels, Indra des eaux, voire Indra des divinités lorsqu'il s'agit de nommer le dieu Indra lui-même)³. Il utilise de la même façon les images du lotus ou de l'éléphant, très présentes dans la littérature sanskrite⁴. Dutt s'inspire également beaucoup de la mythologie hindoue : les colonnes du palais de Rāvaṇa sont rapprochées du mythique serpent Śeṣa⁵, le garde qui fait les cent pas à la porte évoque Rudra⁶, les drapeaux des

du Pakistan.

- 1 Le *rasa* a d'abord été théorisé par le légendaire sage Bhārata vers le VI^e siècle, dans son traité sur le théâtre. Ce mot se traduit aujourd'hui par les formules « expérience esthétique », « sentiment esthétique », « plaisir esthétique », voire « état de conscience esthétique », mais pendant longtemps on a utilisé le terme « saveur » ou « goût ». Les théoriciens ultérieurs ont appliqué cette théorie au *kāvya* (poésie) par la suite. La savouration du *rasa* passe par la savouration des *rasas*, neuf émotions esthétiques que le lecteur ou spectateur savoure de façon désintéressée et distanciée. Or ces neuf émotions sont présentes chez Prasād. Nous ne développerons néanmoins pas la question des *rasas* puisqu'il est le seul à les utiliser dans son récit.
- 2 Aurobindo fait quelques comparaisons indiennes, et utilise l'image du lotus. Il compare l'existence à une feuille de lotus : « Existence' self was shadowed by a doubt;/ Almost it seemed a lotus-leaf afloat/ On a nude pool of cosmic Nothingness. », *S*, p. 286, le cœur de l'amour à un lotus : « He sang to them of the lotus-heart of love », *S*, p. 417, etc. Néanmoins, il utilise assez peu de comparaisons bâties sur des comparants indiens.
- 3 « Indra among snakes » *SM* p. 72/ *MV* p. 141. « Indra of the mortals », *SM*, p. 74/ *MV* p. 142, « Indra of the waters », *SM*, p. 78/ *MV* p. 145, « Indra of warriors », *SM*, p. 86, 142, 143, 152, 170, 178 « Indra of divinities », *SM*, p. 90, « Indra among yogis », *SM*, p. 95, p. 100, « Indra among birds », p. 95, 178, etc.
- 4 Pour les lotus : « lotus feet », *SM*, p. 140, 160, 177, 187, 188, 199, « lotus-face » p. 152, « lotus hand », p. 200, etc. Pour l'éléphant : « an elephant in rut », *SM*, p. 74, « as an elephant », p. 76, 81, 84, « as a lion without warning springs upon the king of elephants », p. 98, « as, in vain, an elephant tugs at mountain peaks », p. 168. La traduction de Gupta confirme ces comparaisons.
- 5 « White, red, blue, and yellow pillars, row on row, held aloft/ an aurous ceiling, as the Indra among snakes spreading/ his ten thousand cobra-hoods, obligingly supports the/ world. [Des piliers blancs, rouges, bleus et jaune soutenaient, rangée après rangée, un plafond aurifère. Il ressemblait à l'Indra des serpents qui, en déployant ses dix mille capuchons, soutient obligeamment le monde.] », *SM*, p. 72. La comparaison est confirmée par les autres traductions.
- 6 « Before its doors paced the guard, a redoubtable figure, like god Rudra [Devant les portes le garde, une redoutable figure semblable au dieu Rudra, faisait les cent pas] », *SM*, p. 72.

guerriers ressemblent aux ailes déployées de Garuḍa, la monture de Viṣṇu¹. Dutt transpose aussi des épithètes désignant traditionnellement les dieux, comme « océan de compassion » (*SM*, p. 125, 188, 222). L'accumulation de ces références empruntées à la littérature classique crée un effet de saturation et confère une indéniable indianité au texte. Elle lui donne cependant un aspect artificiel, comme si Dutt avait uniquement concentré la dimension indienne de son poème dans ses comparaisons.

Prasād, qui est plus moderne et maîtrise sans doute mieux la littérature classique, utilise lui aussi des comparants indiens issus des traditions littéraires sanskrite et hindie, mais il ne les accumule pas, contrairement à Dutt. Il les sélectionne afin de servir son propos – l'insistance sur la non-dualité et l'exaltation de la Nature. L'isotopie florale, très présente dans la littérature sanskrite, occupe donc une place privilégiée dans son poème. Le lotus, image emblématique de l'Inde, apparaît à de nombreuses reprises², tout comme le pollen ou l'abeille, autres comparants topiques³. Prasād les emploie afin de montrer l'identité qui existe entre les êtres et les éléments naturels de son pays. C'est ainsi que Śraddhā devient une forêt de fleurs, un jeune arbre *śāla*, un lac de lotus, ou que la nuit est assimilée à une belle dont le sari se défait, répandant une poussière de pollen⁴. Ces métaphores filées évoquent les poèmes de Mīrā Bāī ou de Kābīr. Elles permettent aussi d'affirmer une indianité débarrassée des pesanteurs de la tradition, reproduites par Dutt. En adaptant les images héritées de la tradition, Prasād montre qu'elles peuvent continuer à dire le monde et à exprimer la beauté. Cette aspiration légitime l'esthétique indienne : les Occidentaux ne sont plus les seuls à avoir le monopole de la beauté et de l'adéquation poétique. La revendication de l'indianité par le prisme de l'esthétique demeure cependant assez anecdotique dans les œuvres de Dutt, Aurobindo et Prasād, qui préfèrent mettre en scène l'hindouisme.

1 « Which seemed to be the wings of Garuḍa as he flew through the skies », *SM*, p. 81. La comparaison est confirmée par les autres traductions.

2 Prasād compare le monde à un lotus (« *Viśva kamal kī mṛdul madhukarī* [Tendre abeille du lotus du monde] », *Kmī*, p. 22 et 125), ainsi que le visage de l'héroïne (« *Kiye mukh nicā kamal samān* [Comme un lotus qui s'incline] », *Kmī*, p. 23, etc.

3 « *Jahān tamaras indīvar yā sit śatadal haiṃ murjhāye/ Apne nālon par, voh sarasī Śraddhā thī, na madhup āye* [Śraddhā était un lac dont les lotus dorés, bleus et blancs, oscillent, fanés, sur leurs tiges et qu'aucune abeille ne vient visiter.] », *Kmī*, p. 71.

4 L'héroïne est : « *Kusum-vaibhav meṃ latā samān candrikā se liptā ghanśyām. (...)/ Madhu-pavan-krīṛit jyon śīśu sāl, suśobhit ho saurabh-samyukt.* [Telle la liane dans la majesté de la fleur, noire comme le nuage, s'accroche au clair de lune (...) Comme un arbre *sāl* encore dans l'enfance et orné joue avec le vent doux, qui le parfume] », *Kmī*, p. 23. Puis « *Kusum-kānan aṃcal meṃ mand-pavan prerit saurabh sākār/ Racit-parmāṇu-parāg-śarir kharā ho, le madhu kā ādhār* [Magnifique parfum répandu par le vent fou sur le pan d'une forêt de fleurs, son corps se dressait, formé d'atomes de pollen, comme tirant son origine du miel] », *Kmī*, p. 24. La nuit est : « *Viśva kamal kī mṛdul madhukarī (...)* *Ghūnghaṭ uthā dekh muskyātī (...)* *Rajat-kusum ke nav parāg-sī uṛā na de tū itnī dhūl/ Is jyotsnā kī, arī bavalī tū ismeṃ jāvegī bhūl/ Paglī ! Hān samhāl le, kaise chūṭ parā terā aṃcal ?* [Tendre abeille du lotus du monde (...) En soulevant le pan de son sari, regarde en souriant (...) Ne soulève pas cette poussière, semblable au pollen nouveau d'une fleur argentée. Ah ! insensée, tu te perdras dans la splendeur de la pleine lune. Folle ! Oui, ajuste le rebord de ton sari qui échappe à ta main.] », *Kmī*, p. 22.

B) *La revendication de l'indianité par l'hindouisme*

Pour de nombreux penseurs indiens et occidentaux, particulièrement pour les orientalistes, l'hindouisme représente l'Inde. À l'exception du bouddhisme, qui a fait l'objet de nombreuses études, on tend à occulter les autres religions qui sont nées ou se sont développées sur le sous-continent, comme le jaïnisme, le sikhisme et l'Islam, certes plus minoritaires que l'hindouisme. Encore tous les courants qui composent l'hindouisme (védisme, brahmanisme, hindouisme plus moderne des *bhaktis*) ne trouvent-ils pas grâce de façon égale aux yeux des colonisateurs. Au XIX^e siècle, Warren Hastings (gouverneur du Bengale au début du XIX^e siècle), William Jones (fondateur du Hindu College) ou William Colebrook admirent la culture védique, qu'ils associent à l'origine de l'humanité et dont ils traduisent les textes les plus éminents¹. Franz Bopp et ses successeurs affirment que le sanskrit, la langue sacrée utilisée pendant les rites, est le langage primitif de l'humanité. Des orientalistes d'autres nationalités comme Anquetil Duperron en France, ou, plus tard, Max Müller en Allemagne, témoignent eux aussi un grand respect au védisme et à l'hindouisme classique à mi chemin entre le védisme, le brahmanisme et la *bhakti*, tel qu'il apparaît dans le *Mahābhārata* et le *Rāmāyaṇa* sanskrits². Tous ces penseurs ne ressentent en revanche que mépris pour l'hindouisme des *bhaktis* (courants de dévotion personnelle qui vénèrent Viṣṇu ou ses *avatāras*, Śiva ou la Déesse) tel qu'il est pratiqué par les Indiens de l'époque, puisqu'ils y voient une décadence de l'hindouisme. Les missionnaires, installés au Bengale dès le début du XIX^e siècle, s'appuient sur l'idée de cette déchéance afin de prêcher la supériorité de leur religion. Le rapport des colonisateurs à la religion hindoue se teinte donc d'une certaine ambivalence, que Dutt, Aurobindo et aussi Prasād en un sens, restituent dans leurs œuvres.

Lorsqu'il écrit le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, Dutt n'est plus hindou. Il s'est converti au christianisme en 1843, même s'il ne s'est jamais distingué par sa ferveur religieuse. Dans une lettre rédigée alors qu'il travaillait au *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, il explique que durant sa jeunesse chrétienne, il se moquait totalement de la mythologie de ses ancêtres – la mythologie hindoue – mais qu'il lui trouve à présent de la grandeur, de la beauté et de la poésie. Or, dans une autre missive, écrite un mois plus tard, il se félicite justement du fait que son œuvre n'ait

1 Nous entendons par védisme l'hindouisme antique fondé sur certains rituels, qui adorent une multitude de dieux. De cette multitude se sont détachées les figures de Śiva et de Viṣṇu, devenus les divinités suprêmes de l'hindouisme moderne Cf. BIARDEAU Madeleine & MALAMOUD Charles, *Le Sacrifice dans l'Inde ancienne*, Paris : Peeters, 1996, Coll « Bibliothèque de l'École des Hautes Études », 204 p.

2 Nous empruntons ces remarques à la synthèse accomplie par Jérôme Souty au sujet de l'orientalisme scientifique : SOUTY Jérôme, « L'Orientalisme entre science et avatars historiques », *Sciences Humaines* 7/ 2001, n° 118, Paris : Éditions Sciences Humaines, 2001, p. 21-27.

rien d'hindou¹. Ses lettres témoignent donc du rapport ambigu qu'il entretient avec cette religion². D'un côté, il marque une certaine distance et exprime son mépris pour elle. Les mythes constituent juste un contexte intéressant à utiliser, d'autant plus qu'ils s'inspirent en partie du védisme admiré par les colonisateurs. De l'autre, il revendique la beauté de récits appréciés par les orientalistes mais stigmatisés par les missionnaires. Comme Dutt, Aurobindo tient la religion de ses ancêtres en faible estime, au début de sa vie. Dans ses premiers essais, il en évoque la décadence, se faisant l'écho des perceptions européennes³. Plus tard, il nuance son propos et distingue deux hindouismes : l'un qu'il faut écarter et l'autre qu'il faut privilégier⁴. Cette nouvelle appréciation aboutit à une revalorisation de l'hindouisme dans ses essais ultérieurs. Aurobindo explique dans *La Renaissance en Inde*, dans *La Poésie future* ou dans *La Vie Divine* que les différents *ṛsis* ont réussi à saisir l'essence du monde et de la divinité. Il accorde donc à l'hindouisme la primauté sur toutes les autres religions⁵. Prasād, quant à lui, n'a pas écrit sur le sujet. Des trois auteurs, il est pourtant celui qui exalte le plus l'hindouisme contemporain issu des *bhaktis* (courants de dévotion personnelle), particulièrement la dévotion à Śiva. Le recours à l'hindouisme plutôt qu'au jaïnisme, au bouddhisme, au sikhisme ou à l'Islam ne tient donc pas du hasard dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanād, Kāmāyanī* et

-
- 1 « Though as a jolly Christian youth I don't care a pin's head for Hinduism, I love the grand mythology of our ancestors. It is full of poetry. A fellow with an inventive head can manufacture the most beautiful things out of it (...) What a vast field does our country now present for literary enterprise ! », *Letter 56* datée du 15 mai 1860, in MURSHID Ghulam, *The Heart of a Rebel Poet, Letters of Michaël Madhusudan*, Oxford : Oxford University Press, 2004, p. 122.
 - 2 Cette ambivalence est d'autant plus importante que dans une lettre vraisemblablement datée de juin 1860 et adressée au même destinataire, il clame au contraire vouloir adapter les beautés de la mythologie grecque à son poème : « It is my ambition to engraft the exquisite graces of the Greek mythology on our own ; in the present poem, I mean to give free scope to my inventing Powers (such as they are) and to borrow as little as I can from Valmiki. (...) You shan't have to complain against the un-Hindu character of the Poem. I shall not borrow Greek stories but write, rather try to write, as a Greek would have done. » *Letter 57* datée de juin 1860, in MURSHID Ghulam, *The Heart of a Rebel Poet, Letters of Michaël Madhusudan*, Oxford : Oxford University Press, 2004, p. 125.
 - 3 Entre 1890 et 1892, alors qu'il était en Angleterre, il écrit par exemple : « The Greek mythology was evolved by poets and sculptors; therefore it is beautiful. The Hindu mythology fell into the hands of priests and moralists; therefore it has become hideous. [La mythologie grecque a été développée par des poètes et des sculpteurs. Elle est donc belle. La mythologie hindoue est tombée aux mains des prêtres et des moralistes. Elle est donc devenue hideuse.] », *Stray Thoughts*, in AUROBINDO Sri, *Early Cultural Writings*, p. 84.
 - 4 Dans une lettre rédigée en 1910, il explique : « There are two Hinduisms; one which takes its stand on the kitchen and seeks its Paradise by cleaning the body; another which seeks God, not through the cooking pot and the social convention, but in the soul. The latter is also Hinduism and it is a good deal older and more enduring than the other; it is the Hinduism of Bhishma and Srikrishna, of Shankara and Chaitanya, the Hinduism which exceeds Hindusthan, was from of old and will be for ever, because it grows eternally through the aeons. [Il y a deux hindouismes : le premier s'est installé dans la cuisine et cherche son paradis en nettoyant le corps, le second ne cherche pas Dieu dans les marmites et les conventions sociales, mais dans l'âme. Ce dernier est aussi l'hindouisme : il est vraiment plus ancien et plus résistant que le premier. C'est l'hindouisme de Bhīṣma, de Śrī Kṛṣṇa, de Śankara et de Chaitanya qui s'étend par-delà l'Hindousthan, a toujours existé et existera toujours parce qu'il grandit éternellement à travers les âges.] », *Epistles from Abroad*, in AUROBINDO Sri, *Early Cultural Writings*, p. 551.
 - 5 « India is the meeting-place of the religions and among these Hinduism alone is by itself a vast and complex thing, not so much a religion as a great diversified and yet subtly unified mass of spiritual thought, realisation and aspiration. [L'Inde est le point de rencontre des religions et parmi celles-ci, seule l'hindouisme se distingue par sa grandeur et par sa complexité, pas nécessairement en tant que religion mais plutôt en tant qu'une grande masse de pensée spirituelle, de réalisation et d'aspiration qui se distingue par sa nature diversifiée et pourtant subtilement unifiée] », *The Renaissance in India* (1918), p. 25.

Savitri. Valoriser ce symbole de l'Inde revient à mettre en valeur l'Inde elle-même. Cette célébration est cependant rendue complexe par le regard que posent les colonisateurs sur la religion, dont ils ont légitimé une forme antique et dépassée.

1) Rites et concepts hindous

Dutt, Aurobindo et Prasād choisissent tous d'adapter des mythes ou des récits hindous capitaux dans la culture indienne, en dépit de la dimension universelle que peuvent revêtir les histoires de Manu ou de Savitri. Le *Rāmāyaṇa* dont est inspiré le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, fait partie des grands textes qui, avec le *Mahābhārata*, ont concouru à la construction d'une unité identitaire indienne. Le mythe de Savitri bénéficie du même statut puisqu'il est raconté dans le *Mahābhārata*. D'après Sisir Kumar Das dans son *Histoire de la Littérature indienne*, les personnages de Rāma, Rāvaṇa et Savitri ont d'ailleurs fait l'objet de nombreuses adaptations dans la plupart des langues indiennes (assamais, bengali, marathi, oriya, penjabi, nepali) jusqu'au XX^e siècle¹. Enfin, le personnage de Manu représente lui aussi un symbole unificateur de l'Inde, puisqu'on lui attribue *Les Lois de Manu* qui codifient les rapports sociaux des contreforts de l'Himalaya jusqu'à l'océan indien. Chacun de leur côté, les trois auteurs ont donc choisi de transposer dans leurs poèmes des personnages positifs et importants pour la formation de l'identité indienne.

Du fait de leur ancrage mythologique, les trois auteurs structurent leur œuvre en lui intégrant le cadre spirituel hindou, perçu comme un facteur de cohésion indienne par les orientalistes. Ils exaltent l'hindouisme en accordant une forte place aux cérémonies et aux concepts inhérents à cette religion. Le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, *Kāmāyanī* et *Savitri* représentent tous le jeu de la *māyā*, un concept fondamental dans le védisme et surtout dans l'hindouisme². Dutt neutralise quelque peu son importance en le représentant sous les traits d'une déesse – même s'il emprunte cette allégorie à la tradition. Sa Māyā devient une sorcière, une enchanteresse, qui rappelle les déesses de l'*Illiade* ou la sibylle de l'*Énéide*. Le fait qu'il l'intègre dans son récit montre cependant l'importance et la force du concept, qui symbolise la complexité de la pensée hindoue. Aurobindo, qui écrit quelques décennies plus tard inclut la *māyā* dans sa philosophie sans la mettre à distance. Il s'agit de l'un des seuls concepts du cadre spirituel hindou qu'il ne traduise pas. Il montre le danger de la *māyā* qui aliène l'homme à la Matière³. Mais à la fin, tout comme Mort se transforme en Virat,

1 DAS Sisir Kumar, *A History of Indian Literature, 1911-1956 : struggle from freedom : triumph and tragedy*, [1995], New Delhi : Sahitya Akademi, 1995, XVI-908 p.

2 Ce concept désigne l'illusion du monde, qui empêche la perception de la divinité ou l'absence de dualité.

3 Mort explique que le corps humain est une illusion de la *māyā* : « A manufactured lie of Maya's make [Un

il la renverse en une forme de l'absolu¹. La *māyā* lui permet de dire la complexité du monde, le jeu des apparences et l'absence de dualité. Elle revêt le même rôle chez Prasād, pour qui la *māyā* est l'une des formes du divin. Le mot apparaît à de nombreuses reprises dans *Kāmāyanī*. Créée par la danse de Śiva, la *māyā* en constitue une manifestation². Elle apparaît sous la forme d'un voile bleu et cosmique qui recouvre le monde, et dont la lumière s'écoule goutte à goutte³. Néanmoins, elle constitue aussi un piège pour l'homme coupé du divin, conformément à la tradition⁴. Elle mène donc les personnages à une cruelle désillusion, ainsi que le déplore Iṛā⁵. Comme Dutt, Prasād transforme donc la *māyā* en une allégorie qui règne sur l'univers de l'affectivité. Elle fait tourner la roue des sentiments, rendant l'homme esclave de ses désirs et le projetant tour à tour dans la joie puis dans la peine. Mais le voile dont elle entoure le monde finit par se déchirer. La non-dualité se révèle. En articulant les relations entre le divin, le monde et l'homme autour de la *māyā*, Prasād montre, encore plus que Dutt et Aurobindo, que l'hindouisme a créé des concepts capables d'exprimer la complexité de la condition humaine. Il lui donne un statut universel si bien qu'elle se substitue aux concepts occidentaux qui permettent de dire le monde.

Il s'agit en effet, du moins pour Aurobindo et Prasād, de montrer que les conceptions hindoues ont une légitimité leur permettant de prétendre à une forme d'universalité. Le sacrifice, rite fondamental de l'hindouisme et plus particulièrement du védisme, devient donc un motif central dans les trois œuvres. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, les actions les plus importantes s'articulent autour de ce rituel. L'oblation de Rāma à Pārvaṭī décide cette dernière à défendre le héros. Les préparatifs de l'assassinat de Meghanāda impliquent que Lakṣmaṇa fasse une offrande de lotus à la déesse Caṇḍī dans son temple. Le fils de Rāvaṇa est tué dans un édifice sacré alors qu'il accomplit une *pūjā* (offrande de fleurs et d'aliments à la divinité) pour s'attirer les faveurs des dieux. Rāma fait un sacrifice avant de descendre dans les enfers. Les funérailles de Meghanāda et de son épouse elles-mêmes constituent une forme de sacrifice. Les hommes ne peuvent agir sans accomplir cette action, qui les conduit d'étape en étape vers la libération. Le motif du sacrifice scande le récit, conformément au *Rāmāyaṇa*. Dutt retranscrit ainsi le contexte védique que les

mensonge manufacturé par Maya] », *S*, p. 547. Le narrateur laisse entendre que l'âme de Savitri pourrait aussi en être une : « It was as if she must pay now her debt./ Her vain presumption to exist and think./ To some brilliant Maya that conceived her soul [C'était comme si à présent elle devait payer sa dette, sa vaine présomption d'exister et de penser, à quelque brillante Maya qui aurait conçu son âme] », *S*, p. 599.

1 « But Maya is a veil of the Absolute [Mais Maya est un voile de l'absolu] », *S*, p. 600.

2 « *Un nṛtya-śīthil-niśvāson kī kitnī hai mohamayī māyā ?* [Comme la *māyā* des souffles instables de cette danse est enchantresse !] », *Kmī*, p. 29.

3 « *Māyā ke nīle aṃcal meṃ ālok bindu-sā jhartā hai* [Dans le pan bleu de la *māyā*, la lumière s'écoule comme une goutte] », *Kmī*, p. 32.

4 « *Āh vahī aparādh, jagat kī durbaltā kī māyā* [Ah, cette faute ! *Māyā* de la faiblesse du monde] », *Kmī*, p. 43.

5 « *Aur pracur upkār sabhī voh saḥṛday kī sab māyā/ Śūnya-śūnya thā ! Keval usmeṃ khel thī chal chāyā !* [Et tous les nombreux bienfaits de cet homme sensible n'étaient que *māyā*, que vide, que jeu de l'ombre trompeuse] », *Kmī*, p. 96.

orientalistes admiraient, même s'il paraît lointain et artificiel.

Aurobindo, lui, représente moins de sacrifices que Dutt, préférant se concentrer sur l'ardeur de l'ascèse. Il utilise plus souvent ce rituel comme un comparant qui sacralise la vie sur Terre. Les sentiments, les menus actes humains, le parfum des arbres constituent un sacrifice. L'homme offre l'oblation de ses sentiments à la divinité, ou est lui-même la victime sacrificielle d'une vie qui le condamne¹. Cette sacralisation valorise les personnages. La transformation en sacrifice des moindres actions et des secrets de Savitri montre l'harmonie qu'elle entretient avec la divinité². Aurobindo adapte donc la portée cosmique du sacrifice védique à sa pensée. Cet infléchissement englobe le feu sacré, élément essentiel du sacrifice. Aurobindo l'assimile en effet à l'énergie divine primordiale qui réside en l'homme et qui lui permet de progresser vers la divinité³. Il qualifie les Cieux de l'Idéal de « Maison de la Flamme » ou de « puissants royaumes de la Flamme immortelle » (*Savitri*, p. 279). Il transforme même le feu sacré en épithète : il nomme son héroïne « la fille de la Flamme » (*Savitri*, p. 384), voire « la Flamme » comme le montrent les titres de plusieurs chants (« La Naissance et l'enfance de la Flamme », « La Croissance de la Flamme »). L'usage de la majuscule prouve qu'Aurobindo évoque le feu divin du sacrifice, personnifié par le dieu Agni. Mais la Flamme a aussi une dimension interculturelle indéniable. C'est un symbole qu'on retrouve dans le monde entier. La valorisation des personnages par des éléments hindous exalte le réseau de croyances auquel l'auteur se rattache, et lui permet d'atteindre une forme d'universalité.

Dutt et Aurobindo mettent en scène un sacrifice de type védique, un rituel dépassé et obsolète, mais reconnu par les orientalistes. De cette façon, ils représentent une forme d'indianité acceptable aux yeux des Occidentaux, car légitimée par leurs savants. Prasād, lui, critique au contraire le sacrifice védique. Passé le choc inaugural du Déluge, Manu renoue avec son humanité en allumant un feu et en lui offrant l'oblation, signe de la puissance et de l'éveil⁴. Ce sacrifice

1 « Bound to his throne, he waited unappeased/ The daily oblation of her unwept tears. (...) The sacrifice of suffering and desire/ Earth offers to the immortal Ecstasy/ Began again beneath the eternal Hand. [Lié à son trône, le dieu de la douleur attendait, inapaisé, l'oblation quotidienne des larmes qu'elle n'avait pas versées. Le sacrifice de la souffrance et du désir que la Terre offre à l'Extase immortelle recommença sous la main de l'Éternel] », *S*, p. 10. « He is the victim in his own sacrifice./ The Immortal bound to earth's mortality [Il est la victime de son propre sacrifice, l'Immortel enchaîné à la mortalité terrestre] », *S*, p. 447.

2 « She laid the secrecies of her heart's deep muse/ Upon the altar of the Wonderful;/ Her hours were a ritual in a timeless fane;/ Her acts became gestures of sacrifice. [Elle laissait les secrets du songe profond de son cœur sur l'autel du Merveilleux. Ses heures étaient le rituel d'un temple atemporel. Ses actions devenaient des gestes sacrificiels] », *S*, p. 360.

3 « Thus is the throne of the Inconscient safe (...) But one stood up and lit the limitless flame./ Arraigned by the dark Power that hates all bliss [Ainsi le trône de l'Inconscient est sauf mais quelqu'un s'est levé et a allumé la flamme illimitée censurée par la noire Puissance qui déteste toute forme de béatitude] », *S*, p. 18.

4 « *Pahalā sancit agni jal rahā pās malin-dyuti ravi-kar se/ Śakti aur jāgaran-cinh sā lagā dhadhakane ab phir se.* [Le premier feu brûlait, collecté à partir du sombre éclat du soleil, ce symbole de la puissance et de l'éveil commença alors à flamber de nouveau.] », *Kmī*, p. 19.

évoque celui que tout maître de maison doit accomplir quotidiennement selon les *Vedas*. Mais il n'accorde aucune satisfaction au héros. Par la suite, la façon dont il sacrifie devient donc un véritable enjeu. En suivant les conseils des *asuras*, Manu immole l'animal domestique de Śraddhā¹. Il dépasse le rituel quotidien. Il accède à un sacrifice plus prestigieux et plus puissant qui lui permet d'acquérir le *soma*, la liqueur d'éternité. Or ce faisant, il perd son âme. Le nectar dont il fait l'oblation auprès d'Iṛā devient le symbole de son insatisfaction et de son addiction². L'assimilation d'Iṛā avec le feu sacré, qui, toujours ardent, n'éteint jamais la soif, symbolise la déchéance de l'âme engagée dans de mauvais rituels, dans un rapport destructeur avec le monde et la divinité. Ce dernier culmine lors du combat entre Manu, ses sujets et les dieux, que l'auteur compare à un gigantesque *yagya* [sacrifice] cosmique, où les protagonistes offrent des vies humaines³. Prasād critique de cette façon le rituel védique, qu'il assimile à la violence et à l'insatisfaction de l'âme, même s'il permet aussi de purifier le monde, comme le Déluge du début. Manu rompt par conséquent avec ce type de sacrifice à la fin. Les nouveaux anachorètes cessent d'immoler des animaux ou de verser au feu un nectar aussi enivrant qu'addictif. Conformément à ce qu'explique le *Mahābhārata*, l'ascèse devient leur sacrifice⁴. Ils répandent des fleurs autour d'eux sans les brûler, ce qui rappelle le rituel de la *pūjā* (offrande de fleurs et d'aliments) tel qu'il est pratiqué dans l'hindouisme de la *bhakti*⁵. Prasād exprime l'harmonie retrouvée par le lâcher d'un taureau qui porte la liane de *soma*⁶. Ni l'animal ni la plante ne risquent plus de se retrouver livrés en pâture aux flammes⁷. Le bovin arbore par conséquent autour de son cou une cloche dont le tintement

1 Cf. sur le sujet du sacrifice : BIARDEAU Madeleine & MALAMOUD Charles, *Le Sacrifice dans l'Inde ancienne*, Paris : Peeters, 1996, Coll « Bibliothèque de l'École des Hautes Études », 204 p.

2 « Iṛā dhāntī thī voh āsav, jiskī bhujhī pyās nahīn/ Tṛṣit kanṭh ko, pī-pī kar bhī, jismem hai viśvās nahīn./ Voh – vaiśvānar kī jvālā-sī -manc vedikā par baiṭhī. [Iṛā versait ce nectar dont on ne peut éteindre la soif. Même en le buvant, la gorge reste assoiffée et ne peut s'y fier. Divine et ardente comme la flamme sacrée, elle se tenait assise sur le dais de l'autel] », *Kmī*, p. 75.

3 « To phir āo dekho kaise hotī hai **bali**/ Raṅ yeh **yagya**, **purohit** o ! Kilāt au' Ākuli (...) Dhadhakatī **vedī jvālā**/ Sāmuhik **bali** kī niklā thā panth nirālā [Allons venez encore, regardez comment se déroule le sacrifice/ Oh ! cette bataille est une propitiation venez, prêtres, Kilāt et Ākuli (...) La flamme de l'autel brûlait intensément. Du sacrifice commun sortit une voie extraordinaire.] », *Kmī*, p. 90. Le mot *panth* désigne souvent la voie ou la secte religieuse.

4 Cité dans BIARDEAU Madeleine et MALAMOUD Charles, *Le Sacrifice dans l'Inde ancienne*, op. cit.

5 « Manu baiṭhe dhyān-nirat the us nirmal Mānasa-taṭ mem/ Sumanon kī anjali bhar kar Śraddhā thī kharī nikaṭ mem./ Śraddhā ne suman bikherā śat-śat madhupon kī gunjan [Manu se tenait assis, absorbé dans la méditation sur la rive pure du lac Mānasa. Śraddhā était à côté de lui, debout, des fleurs pleines les mains. Elle répandait les pétales dans le bourdonnement de centaines d'abeilles.] », *Kmī*, p. 123.

6 « Thā Som latā se āvṛt vṛṣ dhaval, Dharma kī pratidhi/ Ghaṅṭā bajtā tālon mem uskī thī manthar gati-vidhi [Le représentant de Dharma, un superbe taureau couvert d'une liane de *soma* se tenait là, une cloche tintait de sa mélodie au rythme lent de son mouvement cérémonial] », *Kmī*, p. 121. Dans l'hindouisme moderne, le tintement de la cloche, qui permet d'appeler le dieu, occupe une place importante.

7 Le taureau est aussi l'emblème de Śiva. On ne sait pas de quelle nature est l'animal domestique de Śraddhā mais il est très possible qu'il s'agisse également d'un bovin. Le terme *paśu*, qui le désigne, se réfère à un animal en général, à l'animal sacrificiel en particulier, mais aussi aux bovins, aux chèvres, aux antilopes. L'animal possède en outre la queue d'un yak (*camar*) : « *Sneh se kartā camar* [Il agitait sa queue avec affection] », *Kmī*, p. 34. Même si les deux animaux n'ont pas le même statut dans la pensée hindoue – l'un est sacré l'autre pas, mais les deux peuvent faire l'objet d'un sacrifice dans le védisme – ils se ressemblent. Il n'est donc pas anodin que le libre taureau śivaïte succède au yak sacrifié de Śraddhā.

symbolise la divinité dans l'hindouisme moderne. Prasād substitue ainsi au sacrifice védique, perçu comme violent et aliénant, la liturgie de l'hindouisme moderne, qui devient le symbole de la pureté et de l'harmonie. Refusant de se conformer à la perception de sa religion que nourrissaient les colonisateurs, il revendique pleinement les rituels qu'ils jugent décadents, et repousse le védisme qu'ils respectent.

2) Les divinités hindoues

Le rapport que Dutt, Aurobindo et Prasād entretiennent avec le védisme est cependant plus complexe qu'il n'y paraît, comme le montre la représentation des divinités. Dutt organise son poème autour de personnages et de figures divines (Indra et son épouse Śacī, le dieu Skanda, le fils guerrier de Śiva et de Pārvatī, Kāma, le dieu de l'amour, et Ratī, sa compagne) devenus secondaires à son époque, mais qui se rattachent clairement au védisme admiré par les orientalistes. Leur présence, parfois accessoire, convoque les mythes hindous dont Dutt louait la beauté, à l'instar des orientalistes¹. L'ambassade d'Indra et de Śacī auprès de Pārvatī permet d'évoquer les combats entre les *suras* et les *asuras*, de même que l'intervention du roi des dieux, monté sur son fabuleux éléphant Airāvata, dans la grande bataille qui oppose les *rākṣasas* et les humains. En introduisant le personnage de Skanda dans ce même affrontement, Dutt expose ses liens familiaux et fait allusion à son histoire. La représentation de ces dieux montre une volonté de transposer dans le récit l'univers culturel indien des origines.

Dutt dépasse néanmoins le védisme en accordant une place centrale à Śiva, dont il mentionne de façon allusive plusieurs histoires. Dutt imite en cela le *Rāmāyaṇa*, qui raconte une multitude de mythes à mi chemin entre le védisme et l'hindouisme afin d'unir le groupe autour de récits communs. Le dieu apparaît sous sa forme d'ascète idéal². Lorsque Kāma le frappe de sa flèche, du feu sort de son front³. Śiva s'apaise en apercevant son épouse. Il prend alors la forme de Mohan, l'enchanteur, afin de la courtiser. Tous ces mythes proviennent de l'hindouisme de la *bhakti*. Les autres divinités lui manifestent en outre un grand respect et doivent implorer son assentiment

1 L'apparition et les actions de ces dieux s'expliquent cependant aussi par leur hybridation avec les dieux de l'*Iliade*. Cf. la dernière partie de ce chapitre.

2 « The goddess saw in front of her the ascetic/ Kapardī, body smeared with ashes, his eyes shut, drowned in/ austere meditation's sea, deadened to the outer world. [La déesse vit devant elle l'ascète Kapardī, le corps enduit de cendres, les yeux fermés, noyé dans la mer de l'austère méditation, rendu sourd au monde extérieur] », *SM*, p. 99. Ses cheveux sont échevelés comme ceux des ascètes : « the matted mass of hair », *Ibid*.

3 « His lordship began to stare ! Flames roared from his/ forehead, flashing, blazing bright ! [Le seigneur commença à regarder ! Des flammes grondèrent de son front, étincelantes et ardentes] », *Ibid*. Un mythe raconte que le dieu Śiva a consumé le dieu Kamā alors que celui-ci tentait de lui insuffler de l'amour pour la déesse Pārvatī. Là, le dieu de l'amour échappe à la mort en se réfugiant dans le giron de la déesse.

avant d'aider Rāma, alors que dans le védisme il demeure un dieu mineur, marginal. Il se préoccupe enfin de ses dévots, comme Rāvaṇa, et entretient avec eux un rapport typique de la *bhakti*. Compatissant, il fait parvenir au roi *rākṣasa* la force qui lui permet de ne pas succomber à sa douleur après la mort de son fils. Il sauve Meghanāda et son épouse en envoyant Agni les chercher. Le dieu du feu est une divinité fondamentale du védisme, mais dans le récit, il accomplit les ordres de Śiva, ce qui montre le glissement du védisme à la *bhakti*. Comme Vālmīki et surtout comme Kṛttivāsa, Dutt soumet donc la figure de Śiva aux conceptions de l'hindouisme moderne. Le statut qu'il confère à Pārvaṭī, la figure divine la plus éminente du récit, confirme cette importance accordée aux courants hindouistes de la *bhakti*.

L'épouse de Śiva se distingue par son intelligence et sa lucidité. Elle reproche malicieusement leur manque d'objectivité au roi et à la reine des dieux venus la supplier de fléchir son époux. Elle s'avère néanmoins sensible aux suppliques de ses dévots et prend le parti de Rāma une fois qu'il lui a fait une offrande de lotus. Elle charme alors son époux, parvenant sans peine à le tirer de sa méditation et à obtenir de lui ce qu'elle souhaite. La suprématie de Pārvaṭī se perçoit grâce aux réactions des différents personnages. Indra et Śacī, malgré leur royauté, s'inclinent à ses pieds et la supplient de bien vouloir intercéder auprès de Śiva. Ils se comportent avec elle comme des dévots devant leur déesse¹. Si elle doit séduire le dieu-ascète afin d'obtenir les armes divines pour Rāma, il semblerait en outre qu'elle ait autant d'autorité sur lui que lui sur elle. Il doit lui demander la permission de soutenir Rāvaṇa². Le conflit entre Rāma et Rāvaṇa devient l'objet d'une suite de négociations entre ces personnages, et c'est finalement Pārvaṭī qui l'emporte à travers Rāma. La déesse semble donc plus puissante que Śiva.

Cette prééminence s'explique par l'identification que Dutt fait implicitement entre Pārvaṭī et la Déesse plurielle du śaktisme. Ce personnage demeure absent dans le *Rāmāyaṇa* originel de Vālmīki, mais il occupe une position fondamentale dans celui de Kṛttivāsa³. Comme la Déesse, Pārvaṭī porte une multitude d'épithètes : dès sa première apparition, le narrateur et Indra la nomment Īśvarī, Śakti, Ambikā, Bhagavatī, Annadā, soit des noms de divinités avec lesquelles la

1 « With utmost reverence, great Indra and Indrānī bowed/ before the feet of Śakti. Ambikā blessed them (...) The hurler of the thunderbolts, palms pressed together, spoke (...) That goddess directed me, your servant, to narrate humbly at your feet these tidings, Annadā. [Avec un respect extrême, le grand Indra et Indrānī s'inclinèrent aux pieds de Śakti. Ambikā les bénit (...) Le lanceur de la foudre, les paumes jointes, dit (...) Cette déesse a ordonné à votre serviteur de raconter humblement à vos pieds ces nouvelles, Annadā.] », *SM*, p. 93.

2 « I pleased Vāsava at your behest,/ faithful wife ; permit me now to favor Daśānana. [J'ai accompli la volonté de Vāsava (Indra) à votre ordre, chaste épouse. Maintenant permettez-moi d'accorder ma faveur à Daśānana (Rāvaṇa)] », *SM*, p. 177.

3 Cette différence s'explique par l'importance du śaktisme au Bengale. Chez Kṛttivāsa, Pārvaṭī est Ādhyāśaktī (la force primordiale), la mère du monde. Elle protège Rāvaṇa et l'accompagne au combat : lorsqu'elle est avec lui sur son char, Rāma ne peut plus rien contre son adversaire. Kṛttivāsa lui donne une multitude de noms que l'on retrouve chez Dutt (Ambikā, Caṇḍī, Cāmuṇḍā, Mahāmāyā, Śankarī, Bhavānī, Durgā) : elle est le personnage qui en porte le plus.

tradition śaktique et le *Rāmāyaṇa* de Kṛttivāsa associent la Déesse¹. Elle revêt en outre de multiples formes. Elle adopte l'apparence de Mohinī, la parèdre de Mohan, séductrice et amante parfaite. Elle devient la déesse Māyā qui, en créant l'illusion, guide et sauve Lakṣmaṇa ou Rāma². Son aspect guerrier, Caṇḍī, fait l'objet de nombreuses comparaisons³. Enfin, sa forme humaine, Pramīlā, achève de confirmer son importance, puisque la Déesse est la seule à avoir un *avatāra* dans le récit. En conférant une telle profondeur à cette figure, Dutt dépasse la simple recherche d'un folklore à même de plaire aux orientalistes. Il n'adapte pas non plus la mythologie grecque au contexte indien : il s'inscrit dans le śaktisme, dont il retranscrit toute la complexité. Or, le śaktisme ne correspond pas nécessairement à l'hindouisme dominant retenu par les orientalistes.

Tout en exaltant la Déesse, Dutt dépouille en outre de leur prépondérance les dieux traditionnellement révéérés. Il minimise le rôle de Viṣṇu, la divinité la plus importante des *Rāmāyaṇas*⁴. Le dieu n'apparaît qu'une seule fois : il rassure la terre-mère, terrorisée à l'idée d'être détruite par le combat qui doit avoir lieu entre les dieux, les hommes et les *rākṣasas*. Il envoie donc sa monture, le fabuleux vautour Garuḍa, voler la force des dieux pour atténuer la violence de la bataille. Le rôle de préservateur tenu par Viṣṇu correspond aux récits centrés sur ses *avatāras*. La terre-mère mentionne d'ailleurs ses différentes incarnations (la Tortue, le Sanglier, Narasiṃha l'homme-lion, le nain Vāmana)⁵. Elle loue ainsi ses hauts faits et rappelle sa puissance. Elle ne fait

1 *SM* p. 93, confirmé par la traduction de Gupta *MV* p. 169. Dans la tradition « classique », ces déesses sont des êtres différents, ou du moins des formes autres et indépendantes de Pārvaṭī. En la nommant de ces différentes façons, Dutt s'inscrit implicitement dans le śaktisme.

2 Dutt identifie clairement Māyā comme l'une des formes de la Déesse puisque c'est elle qui apparaît à Lakṣmaṇa une fois qu'il a offert les lotus bleus à la Déesse dans son temple. Il l'appelle en outre Satī, l'un des noms de la Déesse (*SM*, p.147. Gupta la nomme Ambikā, ce qui équivaut au même, *MV* p. 234.) Cependant, il distingue aussi Pārvaṭī et Māyā puisque la première envoie la seconde guider Rāma dans les enfers. Sur ce conflit, cf. la dernière partie de ce chapitre.

3 L'armée *rākṣasa* qui se prépare au combat ou qui en revient lui est comparée : « As the Dānava-quelling Caṇḍī, born from the power/ of the gods, laughed jauntily while she, Satī, armed herself/ with godly weaponry, so in Laṅkā armed the corps of fearsome Rākṣasas [Comme la déesse Caṇḍī née du pouvoir des dieux pour réprimer l'insurrection des Dānavas, riait gaiement pendant qu'elle revêtait les armes divines, les corps guerriers des effrayants *Rākṣasas* se préparaient à Laṅkā.] », *SM*, p. 180 (confirmé par les autres traductions, *PKM* p. 213 *MV* p. 273), puis « The Rākṣasa legion marched into the city – as ferocious Cāmuṇḍā, victorious in battle, having vanquished/ Raktabīja, returned shouting, dancing wildly, a smile/ upon her bloody lips, her body drenched in streams of gore ! [La légion *rākṣasa* marchait dans la cité comme la féroce Cāmuṇḍā (Caṇḍī), victorieuse au combat après avoir vaincu Raktabīja retourne chez elle en criant et en dansant sauvagement, un sourire sur ses lèvres sanglantes, son corps ruisselant de torrents de sang] », *SM*, p. 196 (confirmé par les autres traductions, *PKM* p. 240 *MV* p. 292).

4 Vālmīki et Kṛttivāsa racontent en effet l'histoire de son incarnation sur terre afin de défaire les *Rākṣasas*.

5 « Time after time, O spouse of Ramā, sea/ of kindness, you assumed so many incarnations and/ thereby saved me, your most humble subject. During the flood/ you, as Tortoise, placed this slave of yours upon your tortoise/ shell. I found myself between the tip of your tusks (which looked/ like smudged marks on the body of the moon) that time when you,/ friend of the needy, descended in the body of the Boar./ You eased this servant's suffering by taking on the/ guise of Human-Lion and dismembering the Daitya/ Hiranyakaśipu. As the dwarf Vāmana, you dwarfed/ Bali's pride. I lived, my lord, by your grace. [Âge après âge, ô époux de Ramā, océan de bonté, vous avez revêtu tant de formes pour me sauver, moi votre plus humble sujet. Pendant le Déluge, vous êtes devenu une Tortue et vous avez placé votre humble esclave sur votre carapace. Lorsque vous êtes descendu dans le corps du Sanglier, ami du nécessaire, vous m'avez prise entre les pointes de vos défenses qui ressemblaient à des marques répandues sur le corps de la lune. Vous avez apaisé la souffrance de votre servante en revêtant la forme de l'Homme-Lion et en

en revanche aucune référence à Rāma, alors que, dans les *Rāmāyaṇas*, ses lamentations poussent Viṣṇu à s'incarner sous la forme du fils de Daśaratha¹. L'extériorité du dieu tend à prouver qu'il n'a rien à voir avec le héros originel du *Rāmāyaṇa*, et coupe ce dernier de sa dimension divine. Dutt subvertit ainsi la tradition hindoue dominante en faisant de Viṣṇu un dieu relativement peu important, qui n'a plus rien à voir avec le conflit en cours.

Le rôle dévolu à Kamalā, une forme de Lakṣmī (l'épouse de Viṣṇu) qui protège la ville de Laṅkā, accentue l'insignifiance du dieu. Celui-ci n'existe quasiment dans le récit qu'à travers les épithètes désignant son épouse. Elle a plus d'influence que lui sur le récit, alors qu'elle apparaît pourtant très peu dans la tradition épique indienne². Elle initie la demande qui permet à Lakṣmaṇa d'obtenir les armes divines puis accepte de lui être favorable, malgré sa douleur de trahir les citoyens de Laṅkā. Elle avertit ensuite Indra du danger encouru par les Rāghavas lors de la bataille qui les opposera à Rāvaṇa, si bien que le roi des dieux combattra en personne auprès des héros. Or, Kamalā représente sans doute une forme de la Déesse. Chez Kṛttivāsa, c'est Cāmuṇḍā (aspect terrible de la Déesse) qui occupe la fonction de divinité tutélaire de Laṅkā. Dutt semble se souvenir de cette identité. La messagère de Varuṇī nomme Kamalā « Grande déesse » (*mahādevi* en sanskrit), ce qui est l'un des noms de la divinité féminine suprême³. Indra la qualifie de « Mère », le même mot qu'il emploie pour désigner Pārvatī. Le narrateur lui-même l'appelle « Mère du monde », épithète qui se réfère souvent la Déesse⁴. L'identification voilée entre Kamalā et cette divinité témoigne de l'ambivalence de l'auteur. Chez Kṛttivāsa, Kamalā reste bien distincte de Pārvatī : le śaktisme n'entre pas en conflit avec le vaiṣṇavisme (dévotion à Viṣṇu). Au contraire, il le complète. D'un côté, Dutt célèbre donc la mythologie hindoue et lui accorde une place plus importante que ne le font Prasād ou Aurobindo. L'action des déesses et le désaccord entre Pārvatī et Śiva constituent un véritable principe d'organisation du récit. Mais en même temps, il rejette des éléments constitutifs du *Rāmāyaṇa* et en brouille l'organisation divine. Il dépasse le védisme en s'inscrivant dans la *bhakti śivaïte* ou śaktique, néanmoins il ne respecte pas tout à fait ces dernières. La représentation

démembrant le Daitya Hiraṇyakaśipu. Sous l'apparence du nain Vāmana, vous avez diminué et écrasé l'arrogance de Bali. J'ai vécu, Seigneur, par l'octroi de votre grâce.] », *SM*, p. 186-187.

- 1 Elle ne mentionne aucun *avatāra* humain. Il semble normal qu'elle ne mentionne pas Kṛṣṇa qui, chronologiquement, vient après Rāma. En revanche, il est plus étonnant qu'elle ne fasse aucune référence à Paraśurāma, l'*avatāra* précédent, dans lequel le dieu s'est incarné après que la Terre l'a supplié de la sauver des atrocités commises par les *kṣatriyas*.
- 2 Kamalā est l'une des formes de la déesse Lakṣmī, mais Dutt rappelle souvent le lien matrimonial qui l'unit à Viṣṇu grâce à des épithètes : « moonlight of Vaikuṅṭha [lune du Vaikuṅṭha] », *SM*, p. 83, « the lotus-eyed love of Keśava [l'amante aux yeux de lotus de Keśava (Viṣṇu)] », *SM*, p. 85, « Hṛṣīkeśa's sleek-haired darling [la bien-aimée à la brillante chevelure de Hṛṣīkeśa (Viṣṇu)] », *Ibid.* Les traductions de Radice et de Gupta confirment ces épithètes : *PKM*, p. 29 et 33, *MV* p. 157, 159, 160.
- 3 « tell me, O **great goddess** », *SM*, p. 83/ « tell me, **great goddess** », *PKM*, p. 30/ « *Mahādevi kahie* [Dites-moi Grande Déesse] », *MV*, p. 157.
- 4 « Then she, the Mother, returned most hurriedly to Laṅkā », *SM*, p. 184/ « *Lokmātā lauṭ āyī Laṅkā meṃ* [La Mère du monde rentra à Laṅkā] », *MV*, p. 278.

des dieux relève chez lui autant de la création individuelle que de l'inscription dans la tradition. Il ne s'agit donc pas tant de participer à la construction de l'identité indienne que de faire acte de création à partir du terreau aryen. Cet enracinement culturel conduit cependant Dutt à l'affirmation d'une certaine indianité, transformée en objet de beauté.

Chez Aurobindo, les dieux hindous sont moins présents que chez Dutt. Il choisit de ne pas donner de nom aux principales divinités qu'il représente : Dieu, la Mère et Mort. Il s'écarte ainsi du védisme ou de l'hindouisme traditionnel, se rapprochant d'un syncrétisme religieux qui évoque les mouvements de réforme du XIX^e siècle (le Brahmo Sāmāj, mais surtout le mouvement de Rāmākṛṣṇa et de Vivekānanda)¹. Cette discrétion ne signifie pas pour autant qu'Aurobindo ne confère pas de dimension hindoue à ses divinités. Il dépeint le Dēmiurge comme un danseur, ce qui le rattache à Śiva². Il l'associe aussi à Viṣṇu ou à Kṛṣṇa : Mort transfiguré apparaît sous les traits de ces dieux. L'auteur le nomme en outre Virāt ou Hiranyagarbha, des noms donnés à Viṣṇu ou à Brahmā³. Aurobindo compare le dieu à l'Enfant Doré, une expression qui traduit l'épithète traditionnellement donnée à Kṛṣṇa par ses dévots. Les trois dieux de la *trimūrti* (Trinité hindoue composée de Viṣṇu, Brahmā et Śiva) se fondent en une seule et même divinité, conformément à certaines interprétations mystiques du Vedānta, mais aussi à ce que professait Vivekānanda⁴. Lorsque Savitri découvre son âme, elle accède donc à l'union avec tous les dieux, figure de l'Un. Elle devient la Mère, la bien-aimée de Dieu, Rādhā qui se fond avec Kṛṣṇa et dépasse l'illusion de la dualité⁵. Bien que Dieu ne soit pas nommé, Aurobindo l'associe donc plutôt aux divinités

1 Le Brahmo Samāj est une organisation indépendantiste de réforme sociale et religieuse, qui tente de trouver un syncrétisme entre les religions hindoue, chrétienne et musulmane. Cette organisation rayonna particulièrement au Bengale : la famille Tagore y prit une part non négligeable, de même que les parents d'Aurobindo. Ce dernier en souligne pourtant les limites dans *The Renaissance in India* (1918). Le *guru* Rāmākṛṣṇa établit un autre courant de réforme socio-religieuse, fondé sur un syncrétisme entre les religions. Aurobindo admire particulièrement ce dernier, de même que son successeur, Vivekānanda. Il exprime l'estime qu'il leur porte dans *The Renaissance in India*.

2 « But for our souls, upon the wheel of God/ For ever turning, they arrive and go./ Married and sundered in the magic round/ Of the great Dancer of the boundless dance. [Mais ils arrivent et repartent pour nos âmes qui tourbillonnent sur la roue de Dieu, unis puis divisés dans le cercle magique du grand Danseur à la danse illimitée] », *S*, p. 433, ou « Indifference, pain and joy, a triple disguise./ Attire of the rapturous Dancer in the ways./ Withhold from thee the body of God's bliss. [L'indifférence, le chagrin, la joie, ce triple déguisement, ces atours de l'extatique Danseur sur les chemins du monde, te refusent le corps de la béatitude divine] », *S*, p. 454.

3 « For its body is the body of the Lord/ And in its heart stands Virat, King of Kings./ In him shadows his form the Golden Child/ Who in the Sun-capped Vast cradles his birth./ Hiranyagarbha, author of thoughts and dreams [Car son corps est le corps du Seigneur et dans son cœur se tient Virāt, Roi des Rois. En lui l'Enfant Doré, qui berce sa naissance dans le Vaste encapuchonné de Soleil, jette l'ombre de sa forme : Hiranyagarbha, l'auteur des pensées et des rêves] », *S*, p. 680-681.

4 Aurobindo n'évoque cependant pas directement le terme de *trimūrti*. Il mentionne toutefois à plusieurs reprises la trinité (« trinity »).

5 « She knew herself the Beloved of the Supreme:/ These Gods and Goddesses were he and she:/ The Mother was she of Beauty and Delight,/ The Word in Brahma's vast creating clasp,/ The World-Puissance on almighty Śiva's lap, —/ The Master and the Mother of all lives/ Watching the worlds their twin regard had made,/ And Krishna and Radha for ever entwined in bliss,/ The Adorer and Adored self-lost and one. [Elle sut qu'elle était la Bien-Aimée de l'Être Suprême : ces dieux étaient lui, elle était ces déesses. Elle était la Mère de la Beauté et de la Félicité, le Mot dans la vaste étreinte créatrice de Brahmā, la Puissance Universelle dans le giron du tout-puissant Śiva – le Maître et la Mère de tout ce qui vit, regardant les mondes que leurs regards jumeaux ont formé – Kṛṣṇa et Rādhā à jamais

indiennes, ce qui valorise l'hindouisme. Il s'éloigne du védisme ou du brahmanisme. Il privilégie la synthèse védantique en unissant les différentes *bhaktis* (courants de dévotion). Cet enracinement dans l'hindouisme n'exclut pas le syncrétisme avec d'autres religions, mais il confère à des figures censément universelles une coloration indubitablement hindoue.

En nommant la divinité qui s'incarne dans Savitri « Mère », voire « Mère du monde » – épithètes également utilisées par Dutt – Aurobindo opère toutefois un syncrétisme entre l'hindouisme et le christianisme. En Inde, le qualificatif « Mère » est traditionnellement donné aux femmes plus âgées ou aux déesses en signe de respect. Il désigne la Déesse qui a créé le monde. Mais d'un autre côté, ce terme fait bien sûr penser à la Vierge Marie à laquelle la tradition chrétienne donne le même titre¹. La Mère revêt néanmoins des caractéristiques typiques de la Déesse, conformément au mythe originel de Sāvitrī, où l'héroïne est une incarnation de Śakti. Aurobindo la décrit tout d'abord en utilisant des conceptions liées à la divinité indienne : sa transe crée les sentiments illusoire². Elle se fond avec le monde, annulant la dualité³. À partir du moment où Savitri voit le jour, Aurobindo commence à assimiler plus clairement la Mère à Durgā. La description de la clairière où l'héroïne rencontre Satyavan permet d'évoquer le couple divin que la Déesse forme avec Śiva⁴. Au fur et à mesure de la progression du récit, l'identité de la divinité devient plus évidente. La deuxième partie de l'âme secrète de Savitri, une figure de la Mère, comporte plusieurs traits qui évoquent nettement Durgā : la position de sa main, l'arme qu'elle tient – un trident ? – sa multiplicité, la bête qui repose à ses pieds – un lion⁵ ? La Mère se rapproche bel et bien de Durgā. Le dévoilement progressif et allusif de cette identité donne l'impression qu'Aurobindo cherche à délivrer une forme de vérité au lecteur, contrairement à Dutt dont

entrelacés dans la béatitude, l'Adorateur et l'Adoré devenus un, dégagés de l'ego] », *S*, p. 525.

1 Aurobindo tire parti de ce point commun en superposant les Mères dans l'esprit de Savitri.

2 « The dumb great Mother in her cosmic trance/ Exploiting for creation's joy and pain/ Infinity's sanction to the birth of form [La grande et muette Mère dans sa transe cosmique, exploitant, pour la joie et la peine de la création, la sanction de l'Infini à la naissance de la forme] », *S*, p. 75.

3 « The Formless and the Formed were joined in her:/ Immensity was exceeded by a look/ A Face revealed the crowded Infinite./ Incarnating inexpressibly in her limbs/ The boundless joy the blind world-forces seek,/ Her body of beauty mooned the seas of bliss. [Le Sans-forme et le Formé se rejoignaient en Elle : l'Immensité était dépassée par un regard, un Visage révélait la masse de l'Infini. Incarnant inexprimablement dans ses membres la joie infinie que recherchent les forces aveugles du monde, Son corps magnifique attirait les mers de béatitude comme la lune.] » p. 313-314.

4 « The Mighty Mother lay outstretched at ease. All was in line with her first satisfied plan (...) A matted forest-head invaded heaven/ As if a blue-throated ascetic peered/ From the stone fastness of his mountain cell [La puissante Mère reposait étendue à son aise. Tout était en harmonie avec son projet primordial et satisfait (...) Une chevelure emmêlée de forêts s'emparait du ciel, comme si un ascète à la gorge bleue jetait un œil hors de la forteresse de pierre de sa cellule montagnaise] », *S*, p. 391.

5 « An image sat of the original Power/ Wearing the mighty Mother's form and face./ Armed, bearer of the weapon and the sign/ Whose occult might no magic can imitate,/ Manifold yet one she sat, a guardian force:/ A saviour gesture stretched her lifted arm,/ And symbol of some native cosmic strength./ A sacred beast lay prone below her feet [Une image du Pouvoir originel se tenait assise, revêtue de la forme et du visage de la puissante Mère. Armée, portant l'arme et le signe dont la puissance occulte ne peut être imitée par aucune magie, elle se tenait assise, multiple et pourtant une, force gardienne. Un geste sauveur étirait son bras tendu. Symbole de quelque force cosmique et innée, une bête sacrée se tenait couchée à ses pieds.] », *S*, p. 528.

l'ambition reste purement fictionnelle. Cette vérité emprunte les traits de l'hindouisme moderne, comme si seule cette religion était réellement apte à dire le monde dans sa complexité. L'infléchissement de personnages *a priori* universels vers une certaine indianité confirme la supériorité de l'hindouisme. Détaché du complexe d'infériorité ressenti par Dutt et causé par la colonisation, Aurobindo s'intègre dans une ambition universaliste qui clame en définitive la véridicité de l'hindouisme.

L'auteur de *Savitri* choisit pourtant de privilégier une certaine imprécision afin de conserver l'universalisme de son message. Prasād ne fait pas face à la même ambivalence, sans doute parce qu'il écrit dans un contexte indépendantiste qui légitime sa dévotion ancestrale au dieu Śiva¹. L'hindouisme śivaïque est donc beaucoup plus présent, beaucoup plus assumé et beaucoup plus magnifié dans *Kāmāyaṇī* que dans *Savitri* ou dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*. Prasād reprend pourtant dans un premier temps les termes de la tradition védique. Il donne le nom de divinités à des éléments naturels (soleil, océan, vent) dont l'action façonne le monde. Il fait référence à Soma, personnification du nectar divin, et nomme le vent Pavana, l'un des noms du dieu Vāyu particulièrement employé dans le *Rāmāyaṇa*². Varuṇa (l'océan) et Mitra (le soleil), des divinités védiques traditionnellement associés dans le panthéon mais qui ne sont plus vénérées depuis longtemps, participent au Déluge, comme Kāla, le temps destructeur³. Le terme *kuṭil* (tortueux) qui le qualifie dérive aussi de la tradition, tout comme l'image du filet. Par la suite, Manu en appelle à Varuṇa et à Mitra pour accomplir son sacrifice, ce qui montre qu'ils ne représentent pas uniquement des éléments naturels mais aussi de véritables puissances⁴. Prasād intègre ainsi le védisme célébré par les orientalistes. Cependant, cette inclusion tient davantage d'un désir de conceptualiser des forces naturelles, ce pourquoi Varuṇa, Mitra, Pavana ou Kāla n'occupent qu'une place restreinte dans le récit, limitée au début. Dans la suite du récit, Prasād évacue la religion antique.

Les dieux Kāma et Ratī, les parents de Śraddhā, ont en effet peu à voir avec la tradition védique, ou avec leurs homologues mythiques, puisqu'ils symbolisent le sentiment amoureux et la pudeur, les puissances qui guident l'âme humaine. Kāma pousse Manu à s'abandonner à sa passion,

1 Jayśankar signifie littéralement « Victoire à Śiva ». À l'époque de Prasād, l'hindouisme était devenu, comme le sanskrit, un trait définitoire d'une certaine forme d'indianité.

2 « *Indranīlamaṇi mahā caṣak thā Som-rahit ulṭā laṭkā/ Āj Pavana mṛdu sāmś le rahā jaise bīt gayā khaṭkā*. [C'était un grand calice de saphir qui pendait, renversé et vide de Soma. À présent, le doux souffle de Pavana le dérobaît, comme l'anxiété passe.] », *Kmī*, p. 17.

3 « *Andhakār meṃ malin Mitra kī dhundhalī ābhā līn huī/ Varuṇa vyast the, ghanī kālīmā star-star jamī pīn huī (...)* *Udhar garajīn sindhu lahariyān kuṭil Kāla ke jālon sī* [Dans l'obscurité, le halo brouillé de Mitra, le noir soleil, disparaissait. Varuṇa était affairé, les brumeuses ténèbres s'installaient et s'amplifiaient graduellement (...). Là-bas, les vagues de la mer grondaient comme le filet du tortueux dieu Kāla] », *Kmī*, p. 14.

4 « *'Mitra-Varuṇa jinkī chāyā hai yeh ālok-andherā./ Ve hī path-darśak hon sab vidhī pūrī hogī merī'* [Mitra et Varuṇa, le soleil et l'océan dont la lumière et l'obscurité sont l'ombre, me montreront le chemin pour accomplir tout mon sacrifice] », *Kmī*, p. 46-47.

cependant que Ratī conseille la prudence à sa fille. Le dieu de l'amour symbolise une partie de l'intériorité des personnages, mais il leur est aussi extérieur. Cette nature duelle lui confère une dimension terrible dont il est dépourvu dans la mythologie : il maudit Manu et avec lui tout le genre humain. Sa parole a-t-elle une nature performative ou prévoit-il les conséquences du rejet de l'amour et de la foi ? Quoi qu'il en soit, son imprécation se réalisera, causant le malheur du héros et des habitants de la cité Sārasvata. Kāma revêt donc une portée prophétique qui le rapproche de l'ascète, voire du *ṛṣi* auquel la tradition l'oppose pourtant. Prasād l'éloigne du charmant et léger éphèbe armé d'un arc de fleurs afin de montrer l'importance de la force qu'il représente. En conférant un nom de dieu indien aux principales impulsions humaines et aux éléments naturels, l'auteur enchante le monde et dépasse les croyances védiques. La mythologie hindoue n'a plus rien d'anecdotique ou de charmant : elle est apte à dire l'univers intérieur et extérieur de l'homme, d'autant plus que les figures divines émanent de Śiva, dont la présence, dévoilée dans le récit comme un mystère, permet de déchiffrer le cosmos.

Les personnages du poème vénèrent ce dieu plus que les autres. Ils l'interpellent à plusieurs reprises, alors qu'il n'évolue pas dans les mêmes sphères qu'eux. Ils ne tentent pas d'obtenir des faveurs de sa part : il ne constitue pas un adjuvant, contrairement aux divinités de Dutt. Ils vivent avec lui et subissent son action, tantôt bienfaitrice, tantôt destructrice. Conformément aux cultes śivaïques dans lesquels Prasād a grandi, le dieu se confond avec le monde¹. De son corps naissent les étoiles². L'auteur accorde par conséquent une importance fondamentale à la danse *Tāṇḍava*, qui organise l'univers en le détruisant puis en le recomposant. L'union de la création et de la destruction créée par le dieu imprègne tout le récit. Dès le début, la danse *Tāṇḍava* provoque le Déluge, bien plus que l'action de Varuṇa et de Mitra³. Après que Manu a violé Iṛā, Śiva exprime l'indignation et la colère du monde, qu'il manque une nouvelle fois d'anéantir. Il devient le terrible Rudra, sa forme destructrice, et impose de nouveau la cadence de la danse *Tāṇḍava* à l'univers terrifié⁴. Allié à la force suprême (*Mahāśkti*) qui émane de lui selon le śivaïsme, il abat Manu en pleine fureur homicide⁵. La destruction qu'il impose à l'univers n'est cependant pas vaine.

1 Pour une analyse plus complète de cette identification, se reporter au chapitre sur Prasād dans la partie sur l'espace.

2 « *Dev ! Kaun tum, jharte tan se śramakaṇ se ye tāre ! [Ô Dieu ! Qui es-tu, toi dont les étoiles, comme des gouttes de sueur, s'écoulent ?]* », *Kmī*, p. 49.

3 « *Pancbhut kā yeh Tāṇḍavamay nṛtya [Cette danse Tāṇḍava des cinq éléments]* », *Kmī*, p. 15, ou « *Dhu-dhu kartā nāc rahā thā anastitva kā Tāṇḍava nṛt [il dansait le Tāṇḍava du néant, faisant trembler (l'univers)]* », *Kmī*, p. 16.

4 « *Antarikṣ meṃ huā Rudra-humkār bhayānak hācal thī (...)* Rudra-nayan khul gayā acānak – vyākul kāṃp rahī nagarī/ Aticārī thā svayaṃ Prajāpati, dev abhi Śiv ban rahem !/ Nahīn, isī se carhī śinjini ājagav par pratiśodh bhārī./ Prakṛti trast thī, Bhūtanāth ne nṛtya vikāmpit-pad apnā [Dans le ciel, le grondement de Rudra retentit, tumulte effrayant (...)] L'œil de Rudra s'ouvrit soudain, la cité trembla, agitée. Le roi lui-même était un transgresseur, comment le dieu pouvait-il rester le bienfaisant Śiva ? Non, Śiva encorda son arc, plein de vengeance à cause de ce méfait. La nature était épouvantée, le Seigneur des esprits (Śiva) esquissa le pas tremblant de sa danse.] », *Kmī*, p. 78.

5 « *Dhūmketu-sā calā Rudra-nārāc bhayaṃkar./ Liye pūmch jvālā apnī ati pralayaṃkar./ Antarikṣ meṃ Mahāśkti humkār kar uṭhī/ Sab śāstron kī dhārem bhīṣaṇ veg bhar uṭhīn./ Aur girīn Manu par, mumūrṣ ve gire vahīn par*

Elle permet en effet de mettre fin à une situation corrompue, de renouveler le monde et de lui restituer sa pureté, comme le montre la description du paysage himalayen qui suit la lamentation inaugurale de Manu¹. Śraddhā, dans sa prière après le sacrifice de son animal domestique par Manu, évoque d'ailleurs l'aspect créateur de Śiva qui avale le poison du monde pour lui redonner vie – même si elle se plaint en même temps de l'instabilité qu'il impose à l'univers par son mouvement perpétuel de création et de destruction². Prasād privilégie des mythes issus de la *bhakti*, en accord avec la portée mystique et symbolique qu'il confère à la divinité. Śiva, l'*alpha* et l'*oméga*, crée le trouble dans le monde mais permet aussi la venue de l'harmonie. Après avoir participé à la crise cosmique qui reflète l'état de l'esprit (Manu), il l'apaise grâce au *darśan* [vision] dont il gratifie les héros, le don le plus sacré qu'un dieu de la *bhakti* puisse accorder à son dévot. Cette vision suscite la quête finale de Manu, qui part à la recherche de la demeure de Śiva sur les bords du lac Mānasa. Ce voyage lui apporte la complétude et l'apaisement. La dualité cesse. Śiva s'unit avec les hommes : Mānav (l'humanité) en devient une incarnation, puisqu'il tient dans une main un trident et dans l'autre la longe d'un taureau, deux emblèmes du dieu³. La présence de Śiva, inextricablement liée au destin de Manu, scande donc les passages les plus importants du récit. Prasād structure le récit et l'univers autour des traditions śivaïques, qu'il ne met pas à distance et ne déforme pas. La transcendance et la grâce divines rendent possible l'heureux dénouement. En associant le bonheur et la vérité au dieu, l'auteur exalte l'indianité d'une façon encore plus évidente qu'Aurobindo.

Les trois auteurs affirment ainsi une certaine identité indienne dans leurs œuvres. Ils s'inscrivent dans une continuité esthétique (Dutt et Prasād) qui permet de structurer le groupe autour de modèles connus. La revendication de leur indianité correspond néanmoins surtout à celle de l'hindouisme. Les trois auteurs paient un tribut au védisme légitimé par les colonisateurs puisqu'ils en représentent des rituels ou des divinités. Seul Prasād le met à distance. Les auteurs

[Comme une comète à la queue porteuse d'une flamme annihilatrice, la flèche d'acier de Rudra s'abattit, terrifiante. Dans le ciel, le grondement de la grande Śakti retentit. Toutes les lames effrayantes des Śāstras fondirent sur terre, pleines de vélocité, et tombèrent sur Manu, qui s'écroula, agonisant] », *Kmī*, p. 89.

- 1 Prasād insiste sur la nouveauté et montre qu'elle est l'œuvre du divin : « *Varṣā bītī, huā sṛṣṭi meṃ śarad-vikās naye sir se./ Nav komal ālok bikhartā him-saṃsṛti par bhar anurāg (...)* Voh Virāt thā hem gholtā nayā rang bharne ko āj/ 'Kaun ?' Huā yeh praśn acānak aur kutūhal kā thā rāj. [L'averse passée, il y avait dans la création un progrès automnal né d'un nouveau sommet. Une lumière nouvelle et délicate se diffusait sur le monde enneigé, empli d'amour (...) À présent, ce Virāt mélangeait l'or pour verser une nouvelle couleur. 'Qui était-ce ?' Cette question inaugurerait soudain le royaume de la curiosité.] », *Kmī*, p. 17.
- 2 « *Akhil viśva kā viṣ pīte ho sṛṣṭi jiyegī phir se (...)* Prakhar vinaśāśil narttan meṃ vipul viśva kī māyā (...) Yeh vyāpār mahā-gatīśālī kahīn nahīn bastā kyā ?/ Kṣaṇik vināśon meṃ sthirmangal cupke se hamstā kyā ? [Tu bois le poison du monde entier pour que la création vive (...) Dans cette danse terrible et destructrice se trouve l'illusion du vaste monde (...) Cette action qui perpétue le majestueux mouvement ne se stabilise-t-elle jamais ? La stabilité propice rit-elle silencieusement dans les destructions transitoires ?] », *Kmī*, p. 49.
- 3 « *Vṛṣ-rajju vām kar meṃ thā dakṣiṇ trīṣūl se śobhit/ Mānav thā sāth* [Tenant la longe du taureau dans la main gauche et la main droite embellie par le trident, Mānav se trouvait avec eux.] », *Kmī*, p. 121.

organisent toutefois plutôt leurs récits autour de l'hindouisme moderne. Dutt transpose l'univers du *Rāmāyaṇa* qui oscille entre le védisme, le brahmanisme et la *bhakti*, mais il exalte plus particulièrement le śaktisme. Il se détache des traditions dominantes reconnues par les orientalistes, et les infléchit vers une création personnelle. L'hindouisme représente donc plutôt chez lui un contexte retranscrit de façon à imiter un modèle. Il ne l'exalte et ne le valorise pas de la même façon qu'Aurobindo et Prasād. Le premier reste fidèle à la pensée syncrétique du Vedānta, pour qui les déités de la *trimūrti* constituent l'expression d'un dieu unique. Le second figure la divinité sous les traits de Śiva tel qu'il est adoré par la *bhakti*. En donnant au divin des formes hindoues, Prasād et Aurobindo exaltent les modes de croyance indiens. Ils montrent leur véridicité, leur capacité à exprimer l'essence et la complexité de l'univers.

C) *La France, sauveuse de l'univers ?*

Comme les auteurs indiens, Hugo célèbre sa patrie et les valeurs de sa communauté, auxquelles il tente de conférer une dimension universelle. Il ne s'agit cependant pas tant pour lui d'asseoir une identité culturelle et linguistique fragilisée. Hugo ne se pose pas la question de la langue ou de l'usage d'une certaine esthétique pour valoriser son pays. Il n'en a pas besoin, contrairement aux auteurs indiens. L'identité de sa communauté n'est pas menacée : c'est sa gloire et sa place dans l'Histoire qui le sont. Hugo tente donc d'exorciser ce danger en plaçant la France au centre de l'Histoire universelle. Alors que sa patrie occupe une place moins importante dans l'Histoire, il lui rend cette dernière à travers *La Légende des siècles*. Centrale, elle constitue le destinataire et le point d'ancrage du recueil, comme le montre la dédicace¹. *La Légende des siècles* s'inscrit dans une situation catastrophique et tempêteuse de déracinement que Victor Hugo tente de sublimer et de transformer en un enracinement fictionnel.

Quoique l'auteur compte décrire la totalité du globe et son Histoire, l'héroïne de *La Légende des siècles* demeure en effet la France, ainsi que le fait remarquer Claude Millet dans *Victor Hugo, La Légende des siècles*². Hugo l'épargne dans les sections qui décrivent les horreurs liées aux rois et aux dieux, jusqu'au *Satyre*. Il réserve leurs atrocités à la Grèce, à l'Orient, à l'Italie ou à l'Espagne. La dénonciation de la présence de l'échafaud (*Montfaucon*) fait pâle figure comparée aux multiples massacres d'innocents qui émaillent la première moitié de *La Légende des siècles*. La France devient néanmoins beaucoup plus présente une fois les rois renversés. Hugo organise l'ascension de

1 « Livre, qu'un vent t'emporte/ En France où je suis né!/ L'arbre déraciné/ Donne sa feuille morte. », *LS*, p. 2.

2 MILLET Claude, *Victor Hugo La Légende des siècles*, Paris : Presses Universitaires de France, 1995, Coll « Études littéraires », 128 p.

l'humanité autour de son pays. Comme l'explique Claude Millet, la patrie donne la première impulsion au Progrès parce qu'elle est l'orpheline de la Révolution¹. Les sections des temps présents, dans lesquelles l'homme s'achemine peu à peu vers l'ange malgré quelques vacillements, se déroulent donc sur le territoire national. Hugo y montre presque exclusivement des événements qui concernent la France : Révolution française (*La Comète, Guerre civile*), contre-Révolution (*Jean Chouan*), aventure napoléonienne (*Le retour de l'Empereur, Après la bataille, La sœur de charité, Le cimetière d'Eylau*), Second Empire et guerre franco-prussienne (*1851-Choix entre deux passants, Victorieux ou mort, Le prisonnier, Après les fourches caudines*). Le seul personnage historique positif des sections contemporaines de *La Légende des siècles* est un Français – Napoléon Bonaparte. Enfin, dans certains textes (*Paroles dans l'épreuve, L'Élégie des fléaux, Après les fourches caudines*) l'auteur s'adresse uniquement à ses compatriotes, grâce à l'usage de la première ou de la deuxième personnes : le sort du reste du monde n'a plus guère d'importance face aux malheurs subis par la France. L'Histoire de la patrie recouvre donc celle de l'humanité à l'époque moderne, comme si elle seule comptait.

Cette place centrale dans l'Histoire est corroborée par l'image positive que diffuse la France dans le recueil. Malgré quelques failles (la présence de la guillotine, la cruauté ou l'insensibilité de certains personnages), elle symbolise les valeurs qu'exalte l'auteur. Dans le *Groupe des Idylles*, qui célèbre l'amour, Hugo représente essentiellement la modernité poétique amoureuse en se référant à des poètes français, dont certains sont pourtant secondaires. Ronsard, Racan, Segrais, Voltaire, Chaulieu, Diderot, Beaumarchais et Chénier contrebalancent Virgile, Moschus, Salomon, Shakespeare ou Dante. L'amour et la protection des faibles, symbolisés par d'autres personnages comme le grand-père de Petit Paul ou Jeannie, semblent en partie l'apanage de la France, de même que la grandeur, la justice ou la vérité. Avant même *Le Satyre*, la nation de l'auteur est donc destinée à diffuser ces valeurs bienfaites, ce que manifeste l'intervention de Roland en Afrique puis en Espagne dans *Le Petit Roi de Galice*. Dans *1453*, poème qui se trouve dans la section « Les Trônes d'Orient » entre *Zim-Zizimi* et *Sultan Mourad*, Hugo transforme la France en une allégorie messianique de la justice et de la vérité qui contrebalance les atrocités des sultans orientaux². La patrie défend et diffuse les valeurs fondamentales qui permettront le progrès de l'humanité.

Le fait d'avoir engendré la Révolution, promesse de la libération et de l'élévation des peuples, le hisse à ce statut fondamental. En permettant la ruine des rois, elle exhausse l'homme, voire vainc la mort, comme l'auteur le professe dans *France et Âme*³. Les autres peuples, incarnés

1 MILLET Claude, « La Représentation du siècle des Lumières dans *La Légende des siècles* », in SEEBACHER J & UBERSFELD A (Dir.), *Hugo le fabuleux, Colloque de Cerisy-la-Salle*, Paris : Seghers, 1985, p. 308-320.

2 « Les Turcs, devant Constantinople,/ Virent un géant chevalier./ Mon nom sous le soleil est France/ Je reviendrai dans la clarté./ J'apporterai la délivrance,/ J'amènerai la liberté. », *1453, LS*, p. 323.

3 « Je m'étais figuré que lorsque cet Etna,/ La Révolution, prit feu, s'ouvrit, tonna,/ Rugit, fendit la terre, et cracha sur

par Darwin ou Schopenhauer que Victor Hugo dépouille de leur individualité en les résumant à leur nationalité, n'ont rien compris à la vérité de l'être. Seule la France peut guider le monde sur la voie du Progrès, parce qu'elle subit les vacillements endurés par le reste de l'humanité. Comme le Christ en croix, nul ne peut sauver le genre humain sans en éprouver auparavant les affres. Dans *L'Élégie des fléaux*, la patrie devient donc le symbole de l'homme en proie à ses maux¹. Hugo insiste particulièrement sur sa nature messianique. Son extinction surpasserait celle de toutes les grandes nations qui ont façonné l'Histoire². Elle incarne à elle seule la lutte contre le mal et la possibilité du progrès³. Du fait de cette dimension messianique, il semble logique que *Vingtième Siècle*, qui raconte l'élévation de l'homme, oppose une invention anglaise (le *steamer*) à un projet français (l'aéroscaphe de Pétin). Le but de *La Légende des siècles* est bel et bien d'exalter la nation de Victor Hugo, ce qui remet en cause son universalité.

Qu'ils vivent en Inde à l'époque de la colonisation ou qu'ils subissent un exil loin de leur chère patrie, Dutt, Prasād, Aurobindo et Hugo magnifient donc les valeurs et la culture de leur communauté. Cette célébration prend néanmoins des formes différentes, qui tiennent au contexte dans lequel évoluent les auteurs et leurs collectivités. En Inde, l'enjeu consiste à légitimer et à revendiquer l'identité indienne, même si les postures de Dutt, Prasād et Aurobindo diffèrent à cause de leur époque et de leur histoire personnelle. Dutt, prisonnier de l'ambivalence de sa situation, garde une certaine distance vis à vis de sa culture d'origine, tout en affirmant l'indianité. Prasād fait de *Kāmāyanī* un éloge de la culture et de l'esthétique indiennes, capables d'exprimer la beauté et la complexité du monde, alors que les Occidentaux, représentés par Irā, restent limités à un rationalisme qui les empêche d'en jouir. Aurobindo, de son côté, fonde sa philosophie sur le cadre théorique hindou, seul apte à approcher la Vérité, ainsi que le montre la confrontation avec le rationalisme, le matérialisme et le scientisme stériles. L'enjeu n'est pas le même pour Hugo.

le monde/ Sa lave alors terrible et maintenant féconde (...) Je m'étais, je l'avoue, imaginé qu'en somme/
L'écroulement des rois c'est le sacre de l'homme./ Que nous avons vaincu la matière et la mort./ Et que le résultat de
cet illustre effort,/ Le triomphe, l'orgueil, l'honneur, le phénomène,/ C'était d'avoir grandi jusqu'aux cieux l'âme
humaine (...) J'avais pensé que c'est pour accroître le jour,/ Pour embraser le cœur, pour incendier l'âme,/ Pour tirer
de l'esprit humain toute sa flamme,/ Que nos pères, Français plus grands que les Romains,/ Avaient pris et tordu le
passé dans leurs mains./ Et jeté dans le feu de la forge profonde/ Ce combustible utile et hideux, le vieux monde (...)
Aussi, lorsqu'à cette heure un Allemand proclame/ Zéro, pour but final, et me dit : — Ô néant./ Salut ! — j'en fais ici
l'aveu, je suis béant ;/ Et quand un grave Anglais, correct, bien mis, beau linge,/ Me dit : — Dieu t'a fait homme et
moi je te fais singe ;/ Rends-toi digne à présent d'une telle faveur ! —/ Cette promotion me laisse un peu rêveur. », *France et Âme, LS*, p. 621-622.

- 1 « Hier nous avions sur nous la bête qui se vautre/ Cyniquement, au gré des rois épanouis./ La guerre, et des
troupeaux de canons inouïs/ Nous jetant l'aboiement de l'abîme ; la France/ Subissait, sous un ciel d'où fuyait
l'espérance./ Le bombardement lâche et tortueux, crachant/ L'éclair, et foudroyant le toit, le mur, le champ./ La forêt,
la cité, l'homme, l'enfant, la femme », *L'Élégie des fléaux, LS*, p. 634.
- 2 « France, l'extinction/ De Ninive, de Tyr, d'Athènes, de Sion./ Rome oubliant son nom, Thèbes perdant sa forme./
Ne seraient rien auprès de ton éclipse énorme. », *L'Élégie des fléaux, LS*, p. 634.
- 3 « Ô France ! mourras-tu ? Non. Car, si tu mourais,/ Le mal vivrait, l'effroi vivrait ; cette fenêtre./ L'aube, se
fermerait ; on verrait la mort naître. », *Ibid.*, ou encore : « Non, France. L'univers a besoin que tu vives./ Tu vivras.
L'avenir mourrait sous ton linceul. », p. 635.

L'identité française ne subit ni mépris ni négation. Sa place seule dans le concert des nations européennes et dans l'Histoire de l'humanité semble menacée. Hugo la lui rend grâce à *La Légende des siècles*. Les temps de crise sont propices à la naissance des épopées. En introduisant le besoin de célébrer leur collectivité dans leurs œuvres, Aurobindo, Prasād et Hugo engendrent une tension entre leur groupe et celui de l'Autre, quel qu'il soit. Cette division confère au *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, à *Kāmāyanī*, à *Savitri* et à *La Légende des siècles* une dimension indéniablement épique, mais elle affaiblit aussi l'universalité à laquelle ils prétendent. Cette aspiration coïncide en effet avec la volonté de conférer une autorité à leurs cultures, qui découle d'un ethnocentrisme accentué par le contexte historique. Néanmoins, dans les textes indiens, l'universalité ne naît pas seulement de cette volonté de légitimité. Les membres de l'élite indienne dont faisaient partie Aurobindo et Dutt ont subi une sorte de métissage culturel forcé que Victor Hugo n'a jamais connu. Ce traumatisme inaugural les conduit à mettre en dialogue les cultures. Ils créent des interactions qui réactivent les tensions, mais qui en les dépassant, donnent aussi l'illusion d'une certaine universalité.

III) L'hybridité

Dans son essai, *La Poésie et l'art* (publié à titre posthume en 1939), Jaysankar Prasād reconnaît l'influence de la philosophie occidentale sur la pensée indienne, et dénonce le mélange confus auquel cela a abouti¹. Sans donner de nom à cet enchevêtrement, il utilise l'image du borbier. Il énonce donc avant l'heure une sorte de théorie de l'hybridité. Le terme d'hybridité a, ces dernières années, été un peu galvaudé, et utilisé dans de nombreux domaines des sciences humaines². D'après Homi Bhabha dans *Les Lieux de la culture*, l'hybridité naît de la mise en présence, de l'interdépendance des cultures du colonisé et du colonisateur, fondées sur des présupposés de pureté. Il s'agit d'un processus d'identification avec la culture de l'autre³. L'hybridité implique en effet la façon dont les colonisateurs mettent en place un certain impérialisme, mais

1 « *Is yug kī gyān saṃbandhī anubhūti meṃ bhārtīyon ke hṛday par pāścim kī vivecanaśailī kā vyāpak prabhutv kriyātmak rūp meṃ bhārtīyatā kī bhī duhāī sunī jātī hai, pariṇām meṃ, miśrit vicāron ke kāraṇ hamārī vicārdhārā avyavasthā ke daldal meṃ parī rah jātī hai.* [Dans cet âge où la connaissance est lié à la perception, la technique analytique de l'Occident a envahi et dominé l'esprit des Indiens. La proclamation de l'indianité ne se fait plus entendre que sous une forme active et a changé. À cause du mélange des pensées, notre philosophie s'est transformé en borbier du désordre] », *Kāvya aur Kalā*, p. 19.

2 Cette explication s'appuie sur les textes d'Homi Bhabha (*Les Lieux de la culture*, 1994) et Édouard Glissant (*Le Traité du Tout-Monde*, 1997). Nous nous inspirons aussi de la synthèse lumineuse accomplie par SAKI Mohammed, « Hybridité, créolisation et la question de l'homogène et du divers », in SUOMELA-SALMI Eija & GAMBIER Yves (Dir), *Hybridité discursive et culturelle*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 231-250.

3 BHABHA Homi, *Les Lieux de la culture, Une Théorie postcoloniale*, Paris : Payot, 2007, trad. par F. Bouillot, 411 p.

aussi les stratégies de transculturation¹ (c'est-à-dire la façon dont les groupes marginaux ou dominés sélectionnent des matériaux issus de la culture dominante pour inventer d'autres formes) adoptées par les colonisés. Le colonisateur impose sa culture et tente ainsi de rendre l'autre acceptable en le façonnant à son image, même s'il demeure un écart. À l'image de Dutt, le colonisé se fonde dans le canon imposé en l'imitant. Mais il ne fait pas que répéter les schémas culturels, linguistiques ou littéraires du dominant : il les subvertit en se les appropriant. L'hybridité forme un tiers espace dialectique d'où le colonisé peut contester la domination subie, et où il n'est ni le colonisateur, ni le colonisé. Dans ce tiers espace, le colonisé n'échappe pas pour autant aux divergences et aux oppositions qui remettent en question la représentation de l'identité. Cette dernière cesse d'être immuable et harmonieuse.

Bien qu'elle nous semble dépeindre en partie les relations complexes qui s'établissent entre la culture occidentale et la culture indienne chez Dutt et chez Aurobindo, cette notion, telle qu'elle a été formulée par Bhabha, pose problème en littérature. Elle enferme les auteurs dans le contexte de la colonisation sans prendre en compte leur individualité et la nécessaire intertextualité des œuvres². Un poète indien peut adopter certains motifs, certains mots, certains symboles utilisés par un écrivain occidental parce qu'il l'apprécie et aime ce qu'il écrit, sans qu'il y ait nécessairement de rapports de domination. C'est le cas d'Aurobindo avec Whitman. Dans *La Poésie et l'art*, Prasād explique que le contact avec la civilisation occidentale a changé la perception que les Indiens se faisaient de leurs propres symboles, mais nie que ceci soit le résultat de la domination subie : nul dans le monde ne peut rester extérieur à la nouvelle circulation des idées³. L'hybridité a permis de dépasser l'essentialisation des cultures, mais elle essentialise les rapports entre les pays colonisés et les pays colonisateurs. Elle les réduit à ce trait. Dans l'Histoire de l'humanité, les littératures se sont souvent façonnées réciproquement : lorsque Goethe ou Gautier écrivent des adaptations de *L'Enlèvement de Śakuntalā*, ils ne visent pas forcément à dominer la culture indienne – et encore moins à se laisser dominer par elle. Ils questionnent les modèles de leur littérature en les

1 Nous empruntons ce terme et sa définition à Mary Louise Pratt : PRATT Mary Louise, *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*, Londres : Routledge, 1992, 257 p.

2 « À l'aide de la notion d'hybridité, H. Bhabha entendait montrer comment ces constructions, outre leurs qualités littéraires et esthétiques, sont des constructions rhétoriques et idéologiques, (sur)déterminées par l'antagonisme et l'inégalité qui caractérisaient les relations coloniales. », SAKI Mohammed, « Hybridité, créolisation et la question de l'homogène et du divers », p. 233.

3 « *Pracalit śikṣā ke kāraṇ āj hamārī cintandhārā ke vikās meṃ pāścātya prabhāv ot-prot hai aur islie ham bādhyā ho rahe hai apne gyān-saṃbandhī pratīkon ko usī dṛṣṭi se dekhne ke lie. Yeh kahā jā saktā hai ki is prakār ke vivecan meṃ ham keval nirūpāy hokar hī pravṛtt nahim hote, kintu vicār-vinimay ke naye sādhanon kī upasthiti ke kāraṇ sansār kī vicār-dhārā se koī bhī apne ko achūtā nahim rakh saktā.* [À cause du système éducatif actuel, l'influence occidentale imprègne totalement le développement de notre mode de pensée et nous sommes obligés de considérer du point de vue l'Occident nos propres symboles liés à la connaissance. Nous pouvons affirmer que nous ne nous sommes pas engagés dans cette sorte de traitement critique à cause de notre seule impuissance, mais parce que nul ne peut demeurer sans contact avec les philosophies du monde, en raison de la proximité des nouveaux moyens d'échange de pensée] », *Kāvya aur Kalā*, p. 22.

confrontant à d'autres¹. On pourrait donc substituer au terme d'hybridité celui de créolisation, tel qu'Édouard Glissant l'a défini. L'auteur antillais explique que la créolisation constitue un processus qui met en contact plusieurs zones culturelles. Elle les unit en une donnée nouvelle et imprévisible qui déjoue les idées de pureté ou les rigidités culturelles, comme l'hybridité de Bhabha². Mais la pensée de la créolisation dépasse la question de la colonisation pour retenir les différents rapports (rencontre, interférences, chocs, harmonie, disharmonie) entretenus par les cultures entre elles à la surface du globe³. Elle transcende aussi la conception rigide d'une identité qui serait une seule racine verticale en lui substituant le concept de rhizome, qui inclut Je et autrui⁴. Dutt et plus particulièrement Aurobindo naissent d'une telle identité rhizome. Néanmoins, Glissant développe sa théorie à partir de l'idée d'une absence de la culture d'origine, effacée par un arrachement autoritaire. Or, chez Dutt et chez Aurobindo, la culture existe au contraire : elle est double. On ne peut en outre exclure totalement la question de la domination coloniale, même s'il est caricatural de limiter les deux auteurs à leur statut de colonisé. La théorie de Bhabha s'avère donc plus pertinente, raison pour laquelle nous retiendrons le terme d'hybridité. Loin d'être simple, cette dernière prend de multiples aspects, particulièrement chez Aurobindo, où elle est complexifiée par l'aspiration à l'universalité.

A) *L'hybridité, de l'hommage à la mise en cause*

Aurobindo et Dutt connaissent tous deux très bien la culture indienne et la culture occidentale, du fait de leur éducation. Leur histoire les conduit donc à dédoubler leur poésie, en attribuant des places différentes aux deux cultures. À l'Occident, la forme : les deux auteurs écrivent

1 Voir sur ce sujet MEHTA Binita, « Shakuntala in Europe », in MEHTA Binita, *Widows, Pariahs and Bayadères : India as Spectacle*, Londres : Associated University Press, 2002, p. 151-156.

2 « La créolisation n'est pas ce qui perturbe de l'intérieur une culture donnée, même si nous savons que nombre de cultures furent et seront dominées, assimilées, portées aux bords de l'effacement. Son fait, par-delà ces conditions le plus souvent désastreuses, est d'entretenir relation entre deux ou plusieurs « zones » culturelles, convoquées en un lieu de rencontre, tout comme une langue créole joue à partir de « zones » linguistiques différenciées, pour en tirer sa matière inédite. (...) Je vous présente en offrande le mot créolisation, pour signifier cet imprévisible de résultantes inouïes, qui nous gardent d'être persuadés d'une essence ou d'être raidis dans des exclusives. », GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris : Gallimard, 1997, p. 25. Aussi : « La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments. », *Ibid.*, p. 37.

3 « J'appelle créolisation la rencontre, l'interférence, le choc, les harmonies et les disharmonies entre les cultures, dans la totalité réalisée du monde-terre », *Ibid.*, p. 146.

4 « L'idée de l'identité comme racine unique donne la mesure au nom de laquelle ces communautés furent asservies par d'autres, et au nom de laquelle nombre d'entre elles menèrent leurs luttes de libération. Mais à la racine unique, qui tue alentour, n'oserons-nous pas proposer par élargissement la racine en rhizome, qui ouvre Relation ? Elle n'est pas déracinée : mais elle n'usurpe pas alentour. », *Ibid.*, p. 21. Glissant emprunte le concept de rhizome à Deleuze et à Guattari.

en *blank verses* (pentamètres iambiques non rimés), le vers le plus utilisé dans la poésie anglaise depuis le XVI^e siècle, que Dutt a acclimaté au bengali. À l'Inde, les motifs narratifs, symboliques, métaphoriques – encore ces derniers se compliquent-ils souvent de l'apport de l'Occident. Il faut ajouter à cette dichotomie le problème de la langue. Chez Dutt, la forme poétique se scinde en deux, puisqu'il utilise la langue bengalie, à laquelle il adapte le *blank verse* [vers libre]¹. Aurobindo, au contraire, emploie l'anglais en même temps que le mètre occidental, ce qui concentre l'indianité dans les motifs narratifs ou dans les comparaisons. Le choix de la langue anglaise s'explique sans doute par la préoccupation de diffuser largement son message, adressé à toute l'humanité. Il tient cependant aussi à l'éducation qu'il a reçue². Aurobindo incarne le stade ultime de l'Indien brun de peau mais anglais d'esprit que Macaulay appelait de ses vœux en 1835. Dutt en représente un stade plus précoce, puisqu'il appartient aux premières générations qui ont subi une forme d'occidentalisation³. Cette différence fonde la place que chacun assigne aux deux cultures dans leurs œuvres.

1) *Quand l'Iliade l'emporte sur le Rāmāyaṇa*

Dutt admire sincèrement la poésie occidentale. Il affirme sa grandeur, et pense que la mêler avec les formes vernaculaires arrachera la poésie indienne à la décadence. Dans une pièce précédente, *Padmābatī Nāṭak*, il a déjà accompli une synthèse entre différents éléments mythologiques grecs, comme le Jugement de Pâris, et les mythes hindous⁴. Cette intention synthétique est clairement visible dans le *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, qui mélange les *Rāmāyaṇas* avec *l'Iliade*, *l'Odyssée*, *l'Énéide* et *l'Enfer* de Dante. Dutt n'utilise sans doute pas par hasard les grands récits occidentaux : ils constituent des figures d'autorité censées conférer une

1 À propos de l'acclimatation du *blank verse* [vers libre] au bengali, Dutt écrit en 1858 : « When I first began to write, my ear used to rebel, but now I have grown completely reconciled to Bengali Blank verse, and its melody and power astonish me (...) Take my word for it, that Blank verse will do splendidly in Bengali and that in course of time, like the modern Europeans, we too shall equal, if not surpass, our classic writers. », Letter 54 in MURSHID Ghulam, *The Heart of a Rebel Poet, Letters of Michaël Madhusudan*, p. 115.

2 Aurobindo a été envoyé vivre en Angleterre à l'âge de sept ans. Auparavant, son père interdisait qu'on lui parle une autre langue que l'anglais.

3 Dans une de ses lettres, Dutt encourage son ami Gour à envoyer le plus tôt possible ses enfants en Europe afin qu'ils soient bien occidentalisés. Aurobindo est le produit de ce genre de pensée, très courante à l'époque. Dutt appartient à la même génération que son grand-père.

4 Pour une analyse plus approfondie, se reporter à RIDDIFORD Alexander, « The Padmābatī Nāṭak (1860) and the Judgement of Paris », *Madly After the Muses, Bengali Poet Michael Madhusudan Datta and his Reception of the Graeco-Roman Classics*, Oxford : Oxford University Press, 2013, p. 62-92. Alexander Riddiford étudie également de façon approfondie les rapports entre le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, *l'Iliade* et *l'Énéide*. Nous emprunterons quelques-unes de ses découvertes, que nous signalerons. Néanmoins, nous reprendrons surtout l'analyse que nous avons développée à l'occasion d'un article coécrit avec Claudine Le Blanc pour *La Revue de littérature comparée* 344, n°4, 2012.

certaine légitimité à son œuvre. Comme l'explique Alexander Riddiford dans *Madly After the Muses* (2013), Dutt accorde en outre une attention particulière aux textes d'origine grecque, vraisemblablement parce que les orientalistes établissaient un parallèle entre la Grèce antique et l'Inde – William Jones voyait en Calcutta une nouvelle Athènes.

Le prologue du poème articule d'emblée l'identification entre la Grèce et l'Inde. Dans l'épopée grecque comme dans la tradition épique indienne, il est d'usage d'introduire le poème par une référence à la divinité. Or l'invocation liminaire du narrateur ressemble beaucoup plus à celle de l'*Iliade* qu'aux louanges qui inaugurent les poèmes indiens, bien qu'il ait soin de nommer la déesse à laquelle il s'adresse Sarasvatī. Il lui donne des ordres (« speak, O goddess of ambrosial speech [Parle ô déesse au discours d'ambrosie] », *SM*, p. 71), et multiplie les interrogatives afin de la pousser à parler, tout comme le narrateur homérique. La parole du conteur, qui utilise la première personne, tire ainsi son origine de l'inspiration divine unique et spécifique, alors qu'en Inde, le narrateur est le successeur d'une longue lignée de conteurs divins ou apparentés au divin (*ṛṣis*). Par le biais de cette invocation, le narrateur résume l'intrigue principale de l'œuvre, comme dans l'*Iliade*. Dutt prend aussi soin de donner une coloration indienne à son prologue, en multipliant les référents hindous. Il mêle à l'invocation des louanges, typiques de la tradition littéraire de son pays. Il fait référence, comme Kṛttivāsa, à Vālmīki. Il utilise des appellations typiques de la prière sanskrite (« chaste woman [femme chaste] », « compassionate one [compatissante] », « enticer of the universe [séductrice de l'univers] » « mother [mère] » *SM*, p. 71), ou des comparants issus de la tradition indienne, comme le santal. Le prologue manifeste donc l'hybridité qui existe dans le texte. Il fait aussi apparaître le profond enracinement occidental du poème, qui ressemble à une *Iliade* formulée avec des termes indiens.

À plusieurs reprises, Dutt s'inspire en effet davantage du poème homérique que du *Rāmāyaṇa*. Parfois, il s'agit d'une simple inflexion qui ne nuit pas nécessairement à la transposition du *Rāmāyaṇa* : l'assimilation implicite entre Rāvaṇa et Priam, qui ont tous deux perdu une multitude de fils¹, ou le rapprochement d'Hector et de Meghanāda ne change pas le *Rāmāyaṇa* de façon essentielle. La mort de Meghanāda et les préparatifs qui la précèdent empruntent en revanche davantage au récit de la mort d'Hector. Dans le *Rāmāyaṇa*, les armes du héros, acquises au terme de son noviciat avec le sage Viśvamitra, représentent des pouvoirs plutôt que des objets concrets. Chez Dutt, Rāma les reçoit des dieux, comme Achille. Il en équipe lui-même Lakṣmana, de la même façon qu'Achille arme Patrocle. L'influence homérique apparaît d'autant plus clairement qu'il le dote

¹ Rāvaṇa rétorque à son épouse Citrāṅgadā, qui se plaint de la perte de leur fils, qu'il est affligé par la perte de cent fils : « You are consumed by sorrow for one son, O gentlewoman, but my breast is/ sundered both day and night from grieving for a hundred sons ! [Ô ma dame, le chagrin de la perte d'un seul fils te consume, mais mon cœur est jour et nuit déchiré par le deuil de cent fils !] », *SM*, p. 79. Dans le *Rāmāyaṇa*, Rāvaṇa ne perd certes pas cent fils, mais il en perd beaucoup.

non seulement de l'arc et du carquois qu'il a reçus des dieux, mais de tout un équipement — armure, épée, bouclier, arc, carquois, et casque — dans un ordre qui rappelle celui de l'*Illiade*. Cette transposition du poème homérique se perçoit également au moment de la mort de Meghanāda. Dans le *Rāmāyaṇa*, Lakṣmana va, en compagnie de Vibhīṣaṇa et du singe Hanumān, affronter Meghanāda. La mort de ce dernier intervient au terme d'un terrible combat. Chez Dutt, Meghanāda périt piégé : la déesse Māyā accompagne Lakṣmana, et l'emprisonne dans un filet d'illusions. Il ne peut rien contre son destin. Cette tromperie divine rappelle celle dont se rend coupable Athéna, qui endosse l'apparence de Déiphobe pour contraindre Hector à affronter Achille, puis qui rend sa pique au Péléide¹. La superposition de l'*Illiade* au *Rāmāyaṇa* change les enjeux et les traits de caractère des personnages.

Elle oblige également Dutt à faire intervenir, voire à créer des personnages qui n'existent pas dans le *Rāmāyaṇa*. La présence de Skanda, le dieu de la guerre, dans la bataille qui oppose les humains et les *rākṣasas*, s'explique-t-elle autrement que par sa possible identification avec Arès ? Il en va de même avec Kamalā. Le pouvoir et l'influence qu'elle a sur le cours du récit peuvent se justifier par son assimilation avec la Déesse. Mais ils s'expliquent aussi par son identification manifeste avec Thétis. Comme elle, Kamalā se signale par son ascendance marine : Indra la nomme « daughter of the Indra of the waters » (*SM*, p. 78) – alors que, dans la mythologie hindoue, elle sort de la mer de lait, mais est la fille du ṛṣi Bhṛgu ou de l'être primitif, Prajāpati. La ressemblance ne s'arrête pas là. Kamalā intercède auprès du roi des dieux afin d'obtenir la victoire d'un héros, de la même façon que Thétis. L'influence homérique concurrence clairement dans ce passage l'inspiration indienne : Kamalā est la divinité tutélaire de Laṅkā, de son roi et de ses habitants, or la victoire de Rāma signifierait la mort de ceux dont elle a la charge. Dutt paraît conscient de ce paradoxe, puisqu'il essaie d'expliquer cette attitude étrange : épuisée par les péchés de Rāvaṇa, la déesse veut retrouver sa liberté. La surimposition de l'*Illiade* au *Rāmāyaṇa* s'opère parfois de façon si artificielle qu'elle met en péril la crédibilité de la fiction. Cette mise en danger reflète la contrainte subie par les colonisés, qui préfèrent imiter des œuvres faisant autorité en Occident, même si cela affaiblit les qualités fictionnelles de leurs textes.

2) *La coexistence harmonieuse*

À d'autres moments toutefois, Dutt parvient à faire coexister harmonieusement les hypotextes européens et indiens, ce qui aboutit à créer une illusion d'universalité. C'est ainsi que

¹ Toutefois, Dutt accentue la dimension tragique de son héros, ainsi que nous l'avons montré dans la partie sur les héros. Il se détache donc aussi en cela de l'*Illiade*.

l'organisation de l'espace fictionnel, et particulièrement les déplacements des personnages, empruntent autant aux conceptions grecques qu'aux conceptions hindoues. En Inde comme en Grèce, l'univers se répartit en trois niveaux : le monde souterrain, domaine des morts et de créatures hybrides, la terre où vivent les humains, la sphère céleste où évoluent les dieux. Zeus réside tout en haut de l'Olympe, comme Śiva au sommet du Kailāśa. Cependant la demeure de ce dernier reste accessible aux héros et aux ascètes, au contraire du domaine olympien. Dans le *Rāmāyaṇa*, il y a très peu de mouvements entre la sphère céleste et la sphère terrestre. Les dieux semblent doués de la faculté de se déplacer instantanément. Dans l'*Iliade* au contraire, les déplacements sont multitude : Iris, ou Thétis par exemple, ne cessent d'aller d'une sphère à l'autre. Dutt emprunte beaucoup à ce modèle de représentation. La communication entre de tels espaces nécessite échanges et messagers : par exemple, la déesse Māyā envoie le dieu Songe à Lakṣmana, comme Zeus à Agamemnon. Dutt cite même quasi littéralement l'*Iliade*, puisqu'à son retour, la déesse se laisse tomber dans la mer, comme la mère d'Achille (« [she] descended, as gold icons sink in lucid waters, bright [elle descendit, comme les icônes dorées plongent dans les eaux limpides et brillantes] », *SM*, p. 92)¹. Ici, le mouvement est mis en valeur par un sème de brillance présent dans l'*Iliade*. Dutt parvient toutefois à concilier ce modèle de déplacement avec le modèle indien, plus horizontal. Indra va trouver Śiva et Pārvaṭī sur le Kailāśa, accomplissant un voyage non marqué par la verticalité. Les divinités Śiva, Māyā, ou Caṇḍī apparaissent auprès des protagonistes sans qu'il soit fait mention d'un déplacement quelconque. Par sa conception des mouvements spatiaux, Dutt réussit donc une synthèse harmonieuse entre les traditions.

Cette synthèse se perçoit particulièrement lorsqu'il décrit la descente aux enfers de Rāma. La catabase est typique de l'épique occidentale, si bien que Byron, l'un des poètes préférés de Dutt en fait une condition nécessaire à l'écriture d'une épopée². D'autres critiques contemporains comme Masaki Mori considèrent également qu'elle participe de plein droit à l'épique, puisqu'elle oblige les héros à affronter la question de la mortalité, typique du genre³. Loin d'être totalement l'apanage exclusif de l'Occident, elle existe aussi dans les textes indiens, bien qu'elle n'appartienne pas à la

1 « Et Thétis sauta dans la mer profonde, du haut de l'Olympos éblouissant », *Iliade*, I, v. 532, trad. Leconte de Lisle.

2 « My poem 's epic, and is meant to be/ Divided in twelve books; each book containing,/ With love, and war, a heavy gale at sea,/ A list of ships, and captains, and kings reigning,/ New characters; the episodes are three:/ A panoramic view of hell 's in training,/ After the style of Virgil and of Homer,/ So that my name of Epic 's no misnomer. » BYRON GG, *Don Juan*, Londres : Penguin Classic, 2011, p. 41.

3 MORI Masaki, *Epic grandeur : toward a comparative poetics of the epic*, [1997], Albany : State University of New York Press, 1997, Coll. «SUNY series. The margins of literature », XIII-261 p.

tradition du *Rāmāyaṇa*¹. Le *Mahābhārata* raconte comment Savitrī, Yudhiṣṭhira² ou Naciketas³ s'aventurent dans les contrées infernales. Savitrī et Yudhiṣṭhira y affrontent des épreuves de l'ordre de l'ordalie, essentiellement destinées à éprouver leur vertu. Ils n'en tirent pas de connaissance supplémentaire, ce qui les différencie des héros occidentaux. Naciketas obtient en revanche la science de la vie éternelle. Mais contrairement à Énée, à Dante ou à Rāma dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, il franchit les portes de l'enfer sans accompagnement céleste. Il n'a rien d'un suppliant. Le personnage de Dutt ressemble donc plutôt à Énée ou à Dante. Humble comme eux, il est guidé par des êtres liés à la transcendance : la déesse Māyā le conduit sur les chemins de ce royaume, et le lui explique, en recourant à un artifice narratif qui rappelle clairement la catabase d'Énée dans l'*Énéide*, ou celle de Dante dans la *Divine Comédie*. Comme eux, le but de son voyage dans les enfers est d'obtenir une forme de connaissance. Dutt utilise donc un motif commun aux deux cultures, mais il l'infléchit vers une certaine occidentalisation.

À plusieurs moments, Dutt transpose littéralement l'*Énéide* ou l'*Enfer*. L'inscription qui orne le portail de la ville est clairement une citation de Dante⁴. Les fosses que le héros aperçoit évoquent celles de l'*Enfer*⁵, de même que l'odeur pestilentielle qui oblige Māyā à boucher les narines de Rāma⁶. Mais Dutt s'inspire surtout de Virgile. Il lui emprunte l'organisation horizontale de l'enfer, qui voit se succéder les sites élyséens et les lieux de supplice – chez Dante, ou dans la mythologie hindoue, les vertueux se trouvent au ciel, bien loin du monde souterrain⁷. Rāma se confronte en

1 Chez Kṛttivāsa, Rāma et son frère sont emportés dans le Pātāla par Mahiṛāvaṇa, le fils de Rāvaṇa. Vālmīki, de son côté, raconte comment les fils de Sagara puis leur arrière-petit-neveu Bhagīratha, descendent à l'intérieur de la Terre. Mais chez Vālmīki comme chez Kṛttivāsa, le Pātāla représente davantage un espace souterrain qu'un site infernal.

2 L'aîné des Pāṇḍavas descend aux enfers avec ses frères à sa mort, afin d'expié ses péchés et de pouvoir accéder au paradis.

3 L'histoire de Naciketas raconte comment le père de celui-ci l'envoie dans les enfers, alors que Yama est absent. Comme Naciketas est un brāhmane et que les lois de l'hospitalité n'ont pas été correctement honorées, le jeune homme menace le dieu de lui prendre tous ses biens. Pour échapper à cette menace, Yama accorde à Naciketas la faculté de revenir à la vie et de rendre un sacrifice éternel afin d'éviter la deuxième mort.

4 « By this path sinners/ go to suffer constant sorrow in the realm of sorrows – you/ who enter, **give up all hope as you step inside this land**. [Par ce chemin, les pécheurs s'en vont souffrir une douleur éternelle dans le royaume des douleurs. Vous qui entrez ici, abandonnez toute espérance au moment de vous avancer sur cette terre] », *SM*, p. 202. Ceci évoque bien sûr la fameuse inscription que Dante aperçoit en entrant dans les enfers : « Par moi va-t-on dans la cité dolente (...) / Par moi va-t-on dans l'éterne douleur, / Par moi va-t-on emmi la gent perdue. / (...) Vous qui entrez, laissez toute espérance. » *L'Enfer in DANTE, Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1965, Coll « Pléiade », éditée par André Pézard, p. 895.

5 « Here we have the southern gate ; eighty-four hell-pits lie within this sector. [Ici nous avons la porte Sud : quatre-vingt-quatre fosses infernales se trouvent dans ce secteur] », *SM*, p. 203 ou « let us go to where in dark pits those who have committed suicide moan pitifully [Allons voir les suicidés qui se lamentent pitoyablement dans de sombres fosses] », *SM*, p. 205.

6 « By my Māyā power I have blocked your nostrils, otherwise you could not stand here. [Par mon pouvoir de Māyā j'ai bouché tes narines, sinon tu ne pourrais pas tenir ici] », *SM*, p. 205. Alighieri sent à plusieurs reprises des odeurs pestilentielles. Par exemple dans le troisième cercle : « la terre pue qui cette chose accueille », *L'Enfer*, chant VI, v. 12, p. 914, dans la dixième bolge du huitième cercle : « tel est ce val, d'où sort une pueur/ comme il en vient des pourrissantes chairs. » *L'Enfer*, chant XXIX, v. 50-51, p. 1071. Au chant XI, il explique que c'est l'enfer tout entier qui exhale une puanteur : « et en ce point, sentant l'horrible outrage/ de la pueur que le noir gouffre jette,/ nous reculons tantôt », *L'Enfer*, chant XI, v. 4-5, p. 944.

7 Dans le *Rāmāyaṇa*, Rāma ne revoit pas son père avant la prise de Laṅkā. Celui-ci descend alors du ciel avec les

outré à des personnages qui, bien qu'Indiens, rappellent les habitants de l'enfer virgilien. Au moment de traverser un pont, il rencontre l'un des séides de Yama qui tente de le faire reculer, ce qui rappelle l'intervention de Charon dans l'*Énéide*. Comme la sibylle brandissant le rameau d'or, Māyā obtient le passage en interposant son trident doré. Elle guide ensuite Rāma à travers des contrées où celui-ci, à l'exemple d'Énée, croise ses alliés et ses ennemis morts (Māricā, Khara, Valīn ou Jatāyu), puis finit par trouver son père dans la clarté nectaire de la Vaitaranī, miroir du Léthé au bord duquel repose Anchise. Plus important, la comparaison avec l'*Énéide* permet de rabaisser le personnage de Rāma, comme le fait remarquer Alexander Riddiford dans *Madly After the Muses*. Daśaratha tient à son fils des propos assez semblables à ceux que profère Anchise à Énée : il lui donne une solution immédiate à son problème, et évoque son futur. Or, l'avenir d'Énée s'annonce radieux, puisqu'il sera à l'origine d'un prestigieux empire. Rāma, de son côté, est simplement destiné à vaincre Rāvaṇa. Le paradigme virgilien aide donc l'auteur à dévaloriser Rāma, qui figure le colonisateur mais aussi une certaine culture hindoue que Dutt méprise.

Malgré ces éléments empruntés à l'*Énéide* et à l'*Enfer*, Dutt cherche aussi à tirer parti des différents invariants communs. L'abomination des différents supplices entrevus, et leur portée morale constituent une synthèse réussie entre les différents textes sanskrits et les épopées européennes. Rāma descend aux enfers par un tunnel¹, dont la verticalité découle de la mythologie indienne, mais aussi des poèmes de Virgile et Dante. Il parvient ensuite en vue du fleuve Vaitaranī, cours d'eau qu'on rencontre dans l'enfer hindou, mais qui rappelle l'Achéron ou les flots stygiens mentionnés par Virgile et Dante. Comme Énée et Dante, Rāma aperçoit le fleuve avant tout autre objet infernal. Le pont qui enjambe l'onde mène à une ville, dont la présence réunit les hypotextes virgilien, dantesque et puraniques. En poursuivant son chemin, Rāma découvrira le lac Raurava, qui existe dans les *Purāṇas* mais évoque également l'Averne. Dutt tire ainsi parti des similarités culturelles. Il poursuit par d'autres moyens le comparatisme entre l'Inde et l'Occident chéri par les orientalistes, comme le signale Alexander Riddiford (*Madly After the Muses*, 2013).

Mais en dépit de l'usage du modèle occidental, Dutt s'attache aussi à faire des enfers un lieu extrêmement indien. Quoiqu'il respecte assez peu la répartition puranique des lieux en fonction des châtements infligés, le pont aux mille formes qu'empruntent les morts, l'océan d'*halāhala*, ou le banyan sous lequel se tient Daśaratha évoquent clairement un espace indien. De la même façon, les innombrables comparaisons des occupants de cet espace avec des personnages hindous (Folie devient une image de la déesse Kālī², les damnés sont comparées à des *apsarās* errant sur les bords

dieux.

1 « that lord of warriors bravely venture into the tunnel [ce seigneur des guerriers se risque bravement dans le tunnel] », *SM*, p. 200.

2 « Nearby, beside that sickness, sat Insanity. (...) now decked out in odd apparel, then again, stark naked, like Kālī/Hara's darling, on the field of battle [Tout proche, à côté de cette maladie, Démence se tenait assise (...) parée tantôt

du lac Mānasa¹) confèrent une tonalité indubitablement indienne à cet espace. L'enfer de Dutt représente ainsi un tribut payé à l'épopée européenne, en même temps qu'une tentative d'indianisation mimétique du modèle occidental, qui débouche sur une forme d'hybridité. Celle-ci superpose une essence indienne de l'espace aux structures narratives européennes, ce qui tend à affirmer l'importance de la culture du colonisé, et à subvertir celle du colonisateur. L'enfer matérialise littéralement le tiers espace de l'hybridité. Ne serait-ce pas une façon inconsciente de dénoncer l'imposition de la culture occidentale, que Dutt admire pourtant tellement ?

3) *De la contestation de l'Occident au dépassement de l'hybridité*

En effet, la superposition des récits suggère par moments une forme de supériorité de l'Inde, en dépit de ce que Dutt affirme dans ses lettres. Dans l'*Illiade*, le principal couple divin, Zeus et Héra, ne représente pas un exemple de félicité conjugale. L'époux impose brutalement ses décisions à l'épouse, qui ne cesse de comploter afin de les ruiner. Elle ne le trahit d'ailleurs jamais aussi bien que lorsqu'elle s'offre à lui. Dans la tradition épique indienne, les couples divins, comme Indra et Śacī, Śiva et Pārvatī, ou Viṣṇu et Lakṣmī, se distinguent au contraire par leur tendresse et leur bonne entente. Dutt reprend ce modèle, mais lui applique des schémas narratifs tirés de l'*Illiade*. Afin d'attirer les bonnes grâces de son époux sur Rāma, Pārvatī décide d'aller lui rendre visite sur les lieux de son ascèse. Pour le séduire, elle recourt alors aux services de Ratī, la femme du dieu de l'amour, ce qui rappelle la façon dont Héra fait appel à Aphrodite. Elle s'attache également les services de Kāma après avoir triomphé de ses réticences, comme Héra surmonte celles d'Hypnos. À l'exemple de Zeus, Śiva pose un certain nombre de questions à sa bien-aimée, puis suscite un nuage doré afin de masquer leurs ébats. Toutefois, la similarité avec l'*Illiade* s'arrête là : Pārvatī ne complot pas contre son époux. Elle lui explique clairement la raison de sa visite. Celui-ci acquiesce à ses arguments et se laisse convaincre. La superposition des récits fait apparaître la supériorité indienne : alors que les colonisateurs les accusent de barbarie, les dieux indiens se montrent bien plus civilisés et courtois que les dieux grecs, pourtant au fondement de la culture coloniale. La confrontation des textes permet ainsi à Dutt de formuler une critique implicite de la colonisation.

Mais Dutt tire aussi parti de ces modèles afin de mieux exprimer les problèmes de son époque, conformément à son souhait. Au début de son expédition, Rāma aperçoit différents spectres

d'un étrange costume, puis de nouveau complètement nue, comme Kālī, la bien-aimée d'Hara, sur le champ de bataille] », *SM*, p. 203.

1 « as did those/ Apsarā's exquisite naked bodies while cavorting/ in the waters of Lake Mānasa. [comme le faisaient les charmants corps nus des *apsarās* pendant qu'elles s'ébattaient dans les eaux du lac Mānasa.] », *SM*, p. 207.

à la porte de la ville, qui ressemblent aux allégories aperçues par Énée aux portes d'Orcus¹. Dutt s'attache ici à développer un détail de l'*Énéide*, selon une configuration qui rappelle ce qu'Antoine Compagnon, commentant Baudelaire, dit de la modernité comme hypertrophie du fragment². Outre ce développement, Dutt donne une coloration moderne à l'influence virgilienne grâce au choix des fléaux qu'il représente : des affections comme le tétanos, la consommation, l'asthme, ou le choléra étaient en effet inconnues de l'Antiquité – ou ne portaient du moins pas ces noms. Gupta utilise également ces termes dans sa traduction hindie, ce qui montre qu'il ne s'agit pas d'une transposition opérée par Seely³. En introduisant des éléments qui n'ont rien à voir avec l'une ou l'autre des traditions, Dutt surmonte la question de l'hybridité. La création littéraire lui permet de quitter cette impasse et de s'affirmer comme un auteur à part entière, pas seulement comme un sujet colonisé et dominé. Il annonce en cela Aurobindo. Ce dernier utilise en effet l'hybridité afin de créer une forme d'universalité ou de critiquer la pensée européenne. Mais il s'approprie aussi les références de la littérature occidentale pour exprimer la complexité de sa philosophie, comme le ferait n'importe quel auteur soumis à l'intertextualité.

1 « Before the gates that charioteer caught sight of Fever/ gaunt and frail. (...) Beside this malady sat Gluttony, gross of belly, regurgitating half-digested food (...) Near him Inebriation grinned (...) Next to him was nasty Prurience, body putrid as a corpse (...) There beside sat Consumption spitting blood and hacking,/ coughing night and day. Asthma wheezed and gasped, in gripping pain./ Cholera, his eyes lackluster, waved of blood from mouth and/ anus spewed like streams of purest water – in the form of thirst,/ this foe attacks repeatedly. There stood that frightful/ messenger of Yama, spasmodic Tetanus by name (...) Nearby, beside that sickness, sat Insanity. (...) At the chariot's prow stood Wrath (...) He noticed Murder [Devant les portes, cet aurige aperçut Fièvre, décharnée et frêle. (...) À côté de cette maladie se tenait Gloutonnerie, le ventre distendu, régurgitant une nourriture à moitié digérée (...) Près de lui, Ivrognerie souriait largement (...) À ses côtés se trouvait la détestable Lascivité, le corps aussi putride qu'un cadavre (...) À proximité se tenait Phtisie, crachant du sang et toussant sans répit, jour et nuit. Asthme respirait bruyamment et suffoquait, affligé par la douleur. Choléra aux yeux éteints vomissait des flots de sang, de son anus giclaient comme des jets de l'eau la plus pure – prenant la forme de la soif, cet ennemi attaque sans répit. Là se tenait cet effrayant messenger de Yama du nom de Tétanos spasmodique (...) Tout près, à côté de cette maladie se trouvait Démence (...) Au timon du char se tenait Colère (...) Il remarqua Meurtre] », *SM*, p. 202-203. Ce passage fait écho à l'*Énéide* : « Avant la cour elle-même, dans les premiers passages de l'Orcus, les Deuils et les Soucis vengeurs ont installé leur lit ; les pâles Maladies y habitent et la triste Vieillesse, et la Peur, et la Faim, mauvaise conseillère, et l'affreuse Misère, larves terribles à voir, et le Trépas et la Peine ; », VIRGILE, *Énéide*, Paris : Les Belles Lettres, 1977, trad. de Jacques Perret, p. 194 .

2 COMPAGNON Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris : Le Seuil, 1990, 190 p. Selon Compagnon, il y a quatre thèmes définitoires de la modernité chez Baudelaire : le non-fini (un reproche fait aux Impressionnistes et aux poèmes en prose), l'insignifiance ou l'indétermination du sens (d'où l'importance du grotesque et du monstrueux), la réflexivité ou la circularité, et le fragmentaire c'est-à-dire que les poètes ou peintres peignent des détails auxquels ils font subir une hypertrophie.

3 Gupta rend en effet « consommation » par le mot *yakṣma*, « choléra » par le sanskritisme *viṣūcikā*, et « tétanos » par le terme *angagrah*, p. 299, qui représentent tous des composés sanskrits modernes.

B) Hybridité : vers la mise en cause de l'ethnocentrisme ?

1) La mise en distance des grands modèles occidentaux

À l'instar de Dutt, Aurobindo accomplit une synthèse entre certains motifs occidentaux et certains motifs indiens (le paradis, le *locus amoenus*, la figure du sauveur), mais il lui donne l'apparence de l'universalité¹. En reprenant les grands récits occidentaux, il leur fait cependant également subir un renversement. Dans le Royaume de la Vie Supérieure, il décrit le rapport qu'une des Puissances entretient avec Dieu. Il bâtit alors l'image d'une chambre où elle enfermerait son amant divin, ce qui rappelle la légende de Viviane et Merlin². Or, la Puissance, après avoir longtemps laissé son bien-aimé endormi, le tire de la prison de son sommeil, contrairement à Viviane. Cette évolution constitue un renversement des mythes occidentaux. Comme Dutt, Aurobindo soulève la mesquinerie des relations qui existent entre les protagonistes des histoires occidentales et les transforme de façon à les rendre sublimes. Il démontre de cette façon les erreurs conceptuelles des Occidentaux. Néanmoins, il se distingue de son prédécesseur, qui rend hommage aux grands récits occidentaux plus qu'il ne les met en question. Aurobindo renverse littéralement ces derniers, particulièrement *La Divine Comédie* de Dante, un hypotexte important du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*³.

Aurobindo commence par subvertir la géographie du cheminement dantesque. Il restitue la verticalité propre aux univers de *La Divine Comédie* – ou du *Paradis Perdu* – mais il la relativise très vite. Contrairement au parcours dantesque qui commence par une descente et s'achève par une ascension, Aswapati interrompt le mouvement ascendant qu'il a entrepris dans les sphères précédentes afin de plonger dans la Nuit. Cette rupture de la continuité ascensionnelle symbolise la nécessité d'une régression dans le progrès et le besoin de comprendre l'intégralité de l'univers qui émane indistinctement de la force divine, y compris dans ses parties les plus sombres⁴. Une fois

1 Cf. le premier chapitre de cette partie, et le développement sur l'héroïsme de Savitri dans la partie sur les héros.

2 « Her will is to shut God into her works/ And keep him as her cherished prisoner/ That never they may part again in Time./ A sumptuous chamber of the spirit's sleep/ At first she made, a deep interior room,/ Where he slumbers as if a forgotten guest./ But now she turns to break the oblivious spell./ Awakes the sleeper on the sculptured couch [Sa volonté est d'enfermer Dieu dans ses œuvres et de le garder amoureusement prisonnier afin qu'ils ne puissent jamais à nouveau être séparés dans le Temps. Elle bâtit d'abord une somptueuse chambre, faite dans le sommeil de l'esprit, une pièce intérieure et profonde où il repose, comme s'il était un invité oublié. Mais à présent, elle a décidé de briser le sortilège d'oubli. Elle éveille le dormeur sur sa couche sculptée.] » p. 182.

3 Pour une comparaison entre *La Divine Comédie* et *Savitri*, cf. NANDAKUMAR Prema, *Dante and Sri Aurobindo, A Comparative Study of the Divine Comedy and Savitri*, Madras : Affiliated East-West Press, 1981, 160 p. Cependant, comme souvent avec la critique aurobindienne, l'analyse reste relativement superficielle, ce pourquoi nous n'y avons eu que très peu recours et avons préféré construire notre propre glose.

4 Ce processus d'involution correspond à la théorie d'Aurobindo selon laquelle aucune évolution ne peut avoir lieu sans phase d'involution : « Evolution of Life in matter supposes a previous involution of it there, unless we suppose

l'ordalie infernale subie, Aswapati peut gagner le Paradis du Vital. En faisant passer son personnage directement de l'enfer au paradis, Aurobindo mine la verticalité dantesque, d'autant plus qu'il le fait ensuite redescendre au purgatoire. Les Royaumes du Mental Inférieur, qui s'étagent le long d'une montagne à mi-chemin du ciel et de l'enfer, rappellent de fait le purgatoire de Dante¹. L'auteur désorganise ainsi complètement la hiérarchie ascensionnelle de *La Divine Comédie*. Il montre que cette dernière n'existe pas et que le chemin de l'esprit humain n'a rien de linéaire. Le renversement du modèle dantesque s'accomplit toutefois surtout dans la Nuit.

Comme Dutt, Aurobindo se confronte à la catabase, un *topos* définitoire de l'épique et de sa spatialité. Mais, alors qu'il s'inscrit dans la continuité du modèle, il trace une topographie de la Nuit relativement imprécise, qui ne s'inspire pas vraiment de l'*Enfer*, du *Paradis Perdu*, ni même du *Naraka* (enfer) de la tradition indienne. Au contraire du *Poème de l'assassinat de Meghanāda*, on ne rencontre en effet quasiment aucun des éléments qui structurent les enfers indiens et occidentaux, ce qui surprend dans la mesure où Aurobindo cherche régulièrement à tirer parti des motifs partagés par les cultures. Aucun fleuve infernal (Styx ou Vaitaranī), aucun lac brûlant (Averne ou Raurava), aucune forêt désolée n'apparaît durant la traversée de la Nuit. Aswapati parvient certes dans une cité qui pourrait évoquer Dis ou la ville de Yama. Cependant, l'auteur n'en donne pas vraiment de description². On apprend seulement qu'elle est plongée dans les ténèbres, ce qui ne permet pas de la rattacher avec certitude au modèle de l'une ou l'autre des métropoles infernales. Cette imprécision surprend et montre qu'Aurobindo ne compte suivre servilement aucun modèle.

Aswapati accomplit une catabase qui comporte toutefois de nombreux points communs avec celle de Rāma chez Dutt, ou celle de Dante dans l'*Enfer*. Les aventures d'Aswapati au sein de la Nuit s'inspirent en effet clairement des poèmes de Dante ou de Milton. La Nuit, comme l', se caractérise par une absence de lumière et une dimension souterraine³. Aswapati circule au milieu de fosses (*pits*), qui remémorent les bolges⁴. Il aperçoit des arbres semblables à des agonisants qui

it to be a new creation magically and unaccountably introduced into Nature. », *LD*, p. 197.

1 « On peaks they ceased whose tops half-way to Heaven/ Pointed to an apex they could never mount [Elles (les heures) cessèrent sur des pics dont les sommets, à mi chemin du Ciel, pointaient vers un apex qu'elles ne pourraient jamais dépasser]. », *S*, p. 238. Le narrateur répète d'ailleurs quelques pages plus loin cette situation entre les cieux et les enfers, ce qui en marque l'importance : « It flamed towards heaven, then sank, engulfed, towards hell [Il flamba vers le ciel puis sombra, englouti, vers l'enfer] », *S*, p. 248.

2 « A capital was there without a State:/ He saw a city of ancient Ignorance/ Founded upon a soil that knew not Light./ There each in his own darkness walked alone [Il y avait là une capitale sans État. Il vit une cité d'antique Ignorance, fondée sur un sol qui ne connaissait pas la Lumière. Là, chacun marchait seul dans ses propres ténèbres.] », *S*, p. 208.

3 « Guarded like termite cities from the sun [Conservées loin du soleil comme des cités termites] », *S*, p. 216. Dante évoque « la nuit veuve d'étoiles » *Ibid*, p. 895, Chant III, v. 22.

4 « It scrambled into the pit [Il descendait péniblement dans la fosse] », *S*, p. 214 ou « In this infernal realm he dared to press/ Even into its deepest pit and darkest core [Dans ce royaume infernal, il osa pousser son exploration, allant jusque dans la fosse la plus profonde, le noyau le plus sombre] », *S*, p. 229. Si les fosses des enfers ont été

rappellent la forêt des suicidés traversée par Alighieri¹. Mais Aurobindo ne reprend pas ces motifs aussi fidèlement que Dutt : il les soumet à des variations. Aswapati chemine d'abord sur une route qui présente de nombreux périls². Des êtres rôdent, prêts à l'attaquer, comme l'once, le lion et la louve qui repoussent Dante vers la nuit. La route d'Aurobindo semble néanmoins plus effrayante, dans la mesure où les forces hostiles sont invisibles et semblent littéralement envahir l'espace, comme si celui-ci n'existait plus en tant que tel. Cette union des choses et de l'espace propre à la pensée aurobindienne se manifeste également à travers une autre variation : au début de *l'Enfer*, Dante regarde la colline du bien éclairée par les rayons du soleil, avant de détourner les yeux pour voir le terrible domaine de la mort. Aswapati, depuis le Royaume de la Vie Supérieure où il se trouve, opère le même mouvement qui l'amène à considérer l'Infini créateur et la Nuit côte à côte³. Le geste des deux personnages diffère, pourtant. Dante ne peut conjointement embrasser les deux espaces du même regard : le bien et le mal demeurent séparés. Chez Aurobindo, Aswapati les saisit d'un seul coup d'œil, ce qui manifeste l'union intrinsèque du Brahman et de la Nuit, ainsi que la vacuité du concept de mal. En superposant sa propre appréciation des choses, inspirée de la pensée indienne, Aurobindo proclame de façon implicite l'erreur des Occidentaux.

Aurobindo ne se contente donc pas de faire subir quelques variations à *l'Enfer* : il met en place un contre-*Enfer* qui renverse son modèle. Alors que Dante commence par voir des bêtes fauves lancées à sa poursuite et achève sa descente par une révélation des tourments de l'Ennemi au

popularisées par Dante, particulièrement à travers sa représentation des bolges du huitième cercle, elles appartiennent à la topique traditionnelle des enfers. Milton la reprend aussi dans le *Paradis Perdu*.

- 1 « And a few crooked and phantasmal trees [Quelques arbres tordus et fantomatiques] », *S*, p. 217 ou surtout « The dry gnarled trees stood up like dying men/ Stiffened into a pose of agony [Les arbres secs et noueux se dressaient comme des hommes mourants, raidis en une posture d'agonie] », *S*, p. 228. La comparaison aux hommes mourants évoque l'identification entre arbre et damné faite par Dante, qui décrit ainsi la forêt des suicidés : « Verte feuille n'y eut, ains brune et sèche ;/ ni lisse tige, ains à durs nœuds et retorse ;/ non fruits ni baies, ains venimeux picois. », *Ibid*, p. 955, chant XIII, v. 4-6.
- 2 « A peril haunted now the common air;/ The world grew full of menacing Energies./ And wherever turned for help or hope his eyes./ In field and house, in street and camp and mart/ He met the prowling and stealthy come and go/ Of armed disquieting bodied Influences. [Un péril hantait à présent l'air commun. Le monde s'emplit d'Énergies menaçantes. Quel que soit l'endroit vers lequel ses yeux se tournassent à la recherche d'une aide ou d'un espoir, vers le champ et la maison, vers la rue, le camp, le marché, il rencontrait les va-et-vient prédateurs, furtifs, d'inquiétantes Influences incarnées et armées] », *S*, p. 205. Le lexique de l'invasion de l'espace est : « full », « wherever ». Le groupe « the prowling and stealthy » évoque des fauves. Ce passage rappelle Dante : « Et voilà presque à l'assise du tertre/ une lonce jaillir vive et légère ;/ son poil était couvert de brunes marques ;/ elle ne se partait d'en face moi,/ ains empêchait si aigrement ma route/ que plusieurs coups je fis pour retourner. (...) mais n'eurent tel pouvoir contre l'effroi/ qui me saisit qu'un lion paraissant./ Il me semblait qu'il vînt droit devers moi,/ plein de rageuse faim, la tête haute,/ si qu'on en cuidait voir tout l'air frémir./ Et une louve qui dans sa maigreur/ semblait chargée de toutes convoitises/ (...) qui peu à peu, encontre moi lancée,/ me repoussait là où tait le soleil. » *Ibid*, p. 884-885, chant 1, v. 31-60.
- 3 « He turned to find that wide world-failure's cause./ Away he looked from Nature's visible face/ And sent his gaze into the viewless Vast [Il se détourna pour trouver cette cause de l'immense échec du monde. Il regarda loin du visage visible de la Nature, et tourna son regard vers le Vaste invisible] », *S*, p. 202. Dante explique : « Et comme cil qui, sorti de la mer,/ reprend pied haletant sur le rivage,/ tourné vers l'eau périlleuse, et la guette,/ ainsi mon âme, encor jetée en fuite,/ se revira, guettant le mauvais pas/ qui jamais ne lascia personne vivre. », *Ibid*, p. 884, chant I, v. 22-27.

plus profond de la géhenne, Aswapati aperçoit d'abord l'ange déchu¹ et finit par échapper aux animaux qui l'attaquent². Même si ces derniers – loup rouge, aigles, mâtins – évoquent très partiellement l'once, le lion et la louve de Dante, ils comportent quelques points communs avec eux (leur nombre, leur agressivité corruptrice, leur animalité prédatrice). Comme eux, le Démon ne ressemble pas exactement à celui que Dante rencontre : il n'est pas gigantesque, il n'a pas trois faces, mais se signale par sa beauté prompte à avilir et par sa lumière. Son image s'inverse donc³, tout comme les événements inauguraux et finaux de *l'Enfer*. Or ce renversement prélude à une subversion plus grande – celle de la religion. Alors que *l'Enfer* constitue une glorification et une justification des valeurs du christianisme, Aurobindo ne cesse de la critiquer dans la Nuit. Cet espace comporte de nombreux symboles chrétiens qui n'apparaissent logiquement pas dans l'enfer chanté par Dante : la chapelle en ruine où le croyant doit s'écorcher les genoux sur des pierres jointes par le sang des poitrines torturées, les sombres basiliques qui abritent de sinistres mystères⁴. La sorcière Pensée évoque en un sens la sibylle qui guida Énée aux enfers, dans la mesure où l'une et l'autre pratiquent une activité divinatoire. Cependant loin d'aider Aswapati, elle compte parmi ses ennemis, puisqu'elle célèbre la Perversité. La Nuit abrite des anges déchus et démoniaques ou des gobelins directement inspirés des créatures de Milton⁵. La présence des démons miltoniens dans un espace largement défini par la récurrence des symboles chrétiens a quelque chose de paradoxal. Elle montre surtout comment Aurobindo peut jouer avec les modèles existants pour les détourner

1 « The Fiend was visible but cloaked in light;/ He seemed a helping angel from the skies:/ He armed untruth with Scripture and the Law;/ He deceived with wisdom, with virtue slew the soul/ And led to perdition by the heavenward path. [Le Diable était visible mais vêtu d'un manteau de lumière. Il ressemblait à un ange secourable venu des cieux. Il armait l'imposture avec l'Écriture et la Loi. Il trompait grâce à la sagesse, assassinait l'âme grâce à la vertu, et menait à la perdition par le chemin qui va au ciel] », *S*, p. 207.

2 « Companionless he roamed through desolate ways/ Where the red Wolf waits by the fordless stream/ And Death's black eagles scream to the precipice,/ And met the hounds of bale who hunt men's hearts/ Baying across the veldts of Destiny [Sans compagnon, il errait le long de routes désolées où le Loup rouge l'attend au détour du courant sans gué, où les aigles noirs de la Mort hurlent au précipice. Il rencontra les mâtins du mal qui chassent les cœurs des hommes aboyant à travers les *veldts* de la Destinée] », *S*, p. 230

3 Mais cette description évoque aussi une certaine tradition chrétienne populaire qui dépeint le démon sous les traits d'un habile séducteur.

4 Pour une analyse plus approfondie de ces éléments, cf. le premier chapitre partie de cette partie. « Thought sat, a priestess of Perversity,/ On her black tripod of the triune Snake/ Reading by opposite signs the eternal script,/ A sorceress reversing life's God-frame. [La Pensée, prêtresse de la Perversité, se tenait assise sur le noir trépied du Serpent trinitaire, lisant l'écriture éternelle par des signes opposés, sorcière inversant le cadre divin de la vie]. », *S*, p. 221 Aurobindo reprend ici en le détournant le rapprochement fait par Saint-Jean Chrysostome entre le démon et l'inspirateur de la pythie.

5 « Even Light and Love by that cloaked danger's spell/ Turned from the brilliant nature of the gods/ To fallen angels and misleading suns [Même la Lumière et l'Amour, détournés de la brillante nature divine par ce sortilège dangereux qui les recouvre, se transforment en anges déchus et en soleils trompeurs] », *S*, p. 203 et « Hate was the black archangel of that realm [Haine était le noir archange de ce royaume] », *S*, p. 229. « Or saw with the inner sense that cannot err,/ In the semblance of a fair or virile form/ The demon and the **goblin** and the ghoul. [Ou il vit avec le sens intérieur qui ne peut se tromper, le démon, le goblin et la goule sous les traits d'une forme virile ou belle] », *S*, p. 215 et « He heard the **goblin Voice** that guides to slay,/ And faced the enchantments of the demon Sign,/ And traversed the ambush of the opponent Snake. [Il entendit la Voix gobeline qui guide afin d'assassiner, affronta les enchantements du Signe démoniaque et traversa l'embuscade du Serpent adversaire] », *S*, p. 230. Milton qualifie Satan de goblin : « To whom the Goblin full of wrath reply'd » *Paradise Lost*, chant II, v. 688.

de leur visée originelle et critiquer l'Occident. L'appropriation des grands textes devient alors une façon de combattre le colonisateur avec ses propres armes.

Comme dans le cas de Dutt, on ne peut néanmoins limiter l'emprunt réalisé par Aurobindo à une simple mise en question de la tradition occidentale. L'auteur s'aide aussi du modèle de la catabase afin d'exprimer la complexité du yoga, d'assurer une forme d'autorité à son texte et de mieux affirmer sa philosophie. La catabase de Savitri vers son intériorité adapte les codes des hypotextes épiques. On y retrouve quelques éléments faisant référence à l'enfer (serpents, mâtins, trolls, gnomes, gobelins, bêtes sauvages). Le malaise qu'elle ressent lors du passage du portail de son intériorité évoque celui qu'éprouvent les héros de Dutt, Virgile ou Dante au cours de la descente aux enfers¹. Mais il s'agit moins d'une catabase que d'une exploration de ses profondeurs. À la différence de la géhenne ou de la Nuit, cet espace liminaire se caractérise en effet par une étroitesse constitutive qui rappelle une certaine forme d'intimité ou le passage vers la lumière de l'enfant qui naît². Savitri part à la découverte d'un espace intérieur, en quête de son âme. Elle ne voyage pas dans un lieu qui lui est extérieur. Aurobindo modernise la structure épique de la catabase. Il la transforme en une découverte de son propre subconscient et de ses fantômes, loin de la portée axiologique de l'enfer occidental, fondée sur la condamnation d'une altérité. La catabase de Savitri constitue, plus qu'une véritable subversion, une réécriture moderne du modèle épique, une mise en lumière de ses enjeux symboliques.

2) De l'hybridité à l'inscription dans une littérature universelle

Cette réécriture montre qu'Aurobindo peut aussi entretenir des rapports apaisés avec l'Occident. Il ne s'agit pas toujours pour lui de mettre à distance ce dernier. Il s'approprie des concepts ou des références littéraires, qui n'ont pas été prescrits de façon aussi autoritaire que les grands textes épiques. Sa philosophie est par exemple clairement influencée par celle de Platon. Il reprend à son compte des concepts comme le *daemon* socratique. Dans *Savitri*, l'être humain possède en lui un *daemon*, un messager, médiateur entre les dieux et les hommes. Si ces derniers l'écoutaient, ils pourraient accéder à la Connaissance prophétique³. L'évolution de la Nature doit

1 « At the dim portal of the inner life/ That bars out from our depths the body's mind/ And all that lives but by the body's breath,/ She knocked and pressed against the ebony gate./ The living portal groaned with sullen hinge:/ Heavily reluctant it complained inert/ Against the tyranny of the spirit's touch. [Elle frappa au sombre portail de la vie intérieure qui obstrue le passage vers les profondeurs de notre esprit physique et de tout ce qui vit grâce au souffle corporel. Elle appuya contre la porte d'ébène. Le portail vivant grogna avec un bruit de gonds menaçant. Lourdemment réticent à s'ouvrir, il se lamenta, inerte, contre la tyrannie du contact spirituel] », *S*, p. 489.

2 « In a narrow passage, the subconscient's gate [dans un passage étroit, la porte du subconscient] » ou « At first a difficult narrowness was there [Il y eut d'abord une étroitesse difficile] », *S*, p. 490.

3 « Yet a foreseeing Knowledge might be ours (...) If we could hear the muffled daemon voice. [Pourtant nous

d'ailleurs lui permettre de s'incarner et de se faire entendre¹. Aurobindo s'inspire aussi énormément du concept de l'Idée platonicienne. Lors du yoga inaugural d'Aswapati, l'auteur évoque l'Idée lumineuse, clé de toutes les autres idées (« The Idea self-luminous key to all ideas », *S*, p. 98), l'Idée divine perdue par les cœurs humains (« Our hearts recall the lost divine Idea », *S*, p. 56). Comme chez Platon, l'Idéal est la vérité masquée de la Nature (« The Ideal must be Nature's common truth », *S*, p. 76). Aurobindo évalue donc le degré d'évolution des différents royaumes à l'aune de sa présence. Le Vital Inférieur existe à la marge de l'Idée, alors que le Vital Supérieur la transforme en monde². La Nuit se bâtit autour des sombres Idées de l'Abysses³. Dans le Mental Inférieur, l'Idée a revêtu un déguisement (« Idea was disguised », *S*, p. 241). Les cieux de l'Idéal au contraire lui accordent une place absolue. Même si, à la fin, Aurobindo professe la vanité de l'Idéal et la supériorité de l'espace terrestre, il intègre totalement les concepts platoniciens à sa propre pensée. Il ne les met pas à distance. Il choisit de les mêler librement à d'autres conceptions plus hindoues sans faire jouer de rapport de domination.

Aurobindo s'inspire de la même façon de textes littéraires qu'il admire et qui l'aident à formuler sa pensée sans qu'on puisse y voir le résultat d'une contrainte imposée par la culture occidentale. Le Royaume du Vital Supérieur s'inspire par exemple des deux livres que Lewis Carroll a écrits sur les péripéties traversées par Alice. L'auteur affirme d'emblée cette influence, puisqu'il nomme la sphère « wonderland [pays des merveilles] » (*S*, p. 174). Au cours de son voyage dans cet univers, Aswapati ressemble à la petite fille qui cherche indéfiniment le lapin blanc. Comme elle, il se confronte sans cesse à des énigmes⁴, au point d'en devenir une lui-même⁵. L'espace apparaît comme un rébus insoluble puisqu'il constitue le miroir inversé de la terre : la Matière y provient de l'âme, ce qui est brut pèse moins que ce qui est subtil, l'extérieur s'organise selon les valeurs de l'intérieur, l'occulte se révèle et l'évident se cèle, en une inversion absurde qui rappelle le pays de l'autre côté du miroir⁶. L'espace devient initiatique comme un labyrinthe –

pourrions posséder la Connaissance du futur (...) si nous pouvions écouter la voix *daemon* assourdie] », *S*, p. 52. Aurobindo évoque aussi les avertissements de la voix intérieure démonique : « Warnings from the daemonic inner voice », *S*, p. 86. Savitri entend cette voix, qui la presse d'accomplir le yoga de la recherche de son âme.

1 « The mighty daemon lies unshaped within/ To evoke, to give it form is Nature's task. [Le puissant *daemon* repose en nous, informe. L'évoquer, lui donner une forme : telle est la mission de la Nature.] », *S*, p. 244.

2 « It lived upon the margin of the Idea/ Protected by Ignorance as in a shell. [Il vivait à la marge de l'Idée, protégé par l'Ignorance comme par une coquille] », *S*, p. 151 et « It caught the Idea and built from it a world [Il saisissait l'idée et en faisait un monde] », p. 183.

3 « Leaders of the cosmic ignorance and unrest (...) Embodied the dark Ideas of the Abyss. [Des meneurs de l'ignorance cosmique et du trouble (...) incarnaient les sombres Idées de l'Abysses] », *S*, p. 220.

4 « In vain we hope to read the baffling signs/ Or find the word of the half-played charade. [En vain espérons-nous lire les signes déroutants ou trouver le fin mot des charades auxquelles on joue à moitié.] », *S*, p. 192.

5 « As he moved in this ether of ambiguous life./ Himself was soon a riddle to himself [Comme il évoluait dans l'éther de ce vital ambigu, il devint bientôt une énigme pour lui-même] », *S*, p. 188

6 « There Matter is soul's result and not its cause./ In a contrary balance to earth's truth of things/ The gross weighs less, the subtle counts for more;/ On inner values hangs the outer plan. (...) The occult grew there overt, the obvious kept [Là, la Matière est le résultat de l'âme, non sa cause. Adoptant un équilibre contraire à la vérité des choses

symbole traditionnel du chemin pour parvenir à la Connaissance – ou comme les univers découverts par la petite Alice, auxquels on peut prêter une dimension aussi bien psychanalytique que mystique. Cependant, le dédale représente simplement une étape dont il faut sortir : il peut se muer en piège. Lorsqu'Aswapati se rend compte qu'il touche au terme de son initiation, il cherche une issue, mais il n'en trouve pas, ce qui évoque aussi les aventures d'Alice¹. Malgré leur succès, les romans de Carroll demeurent des ouvrages à destination des enfants. Ils n'ont pas l'autorité revêtue par les grands textes occidentaux qu'Aurobindo se plaît à subvertir. Cette autorité moindre lui permet de cultiver une intertextualité plus apaisée, débarrassée des enjeux de la domination présents dans l'hybridité.

Contrairement à Dutt, qui s'inscrit surtout dans la continuité des grands récits occidentaux, Aurobindo privilégie des hypotextes plus modernes, qui n'incarnent pas autant l'autorité littéraire occidentale, en dépit de leur prestige. Il se positionne en véritable citoyen du monde, non en sujet colonial dominé, ce que confirme la notable influence de Walt Whitman et de ses *Feuilles d'herbe*². Comme Neruda au même moment³, Aurobindo n'est pas resté insensible à la poésie spirituelle, panthéiste et collective du poète américain, dont l'ambition universaliste permet d'exalter son peuple sans se couper du reste du monde – il résume notamment l'Histoire de l'Inde dans le poème *Passage to India (En Route pour l'Inde)* et mentionne positivement Brahmā ou Bouddha dans d'autres textes (*Chant de moi-même*, 41). En dépit de quelques différences (en ce qui concerne la science, par exemple), Aurobindo et Whitman partagent en outre de nombreuses idées, qu'on retrouve dans les *Upaniṣads*, la *Bhagavad Gītā* ou la philosophie du Vedānta : le dualisme de la matière et de l'esprit, l'énergie divine qui circule dans tous les êtres du monde, la dissolution du moi dans l'âme du monde, l'assimilation du poète au voyant, le rejet de la guerre⁴. Dans *La Poésie Future*, Aurobindo affirme donc son admiration pour l'auteur américain, qu'il compare à un *ṛṣi*.

terrestres, le brut pèse moins, le subtil compte plus. Le plan extérieur repose sur des valeurs intérieures (...) Là, l'occulte était ouvert, l'évident célé.] », *S*, p. 186.

- 1 « Out of her daedal lines he sought escape (...) There was no issue from that dreamlike space. [Il chercha à s'échapper hors de ses lignes dédaléennes (...) il n'y avait aucune issue à cet espace semblable à un rêve] », *S*, p. 197.
- 2 Sur la poésie de Whitman et des feuilles d'herbe, nous renvoyons aux travaux de Delphine Rumeau : RUMEAU Delphine, *Chants du Nouveau Monde Épopée et modernité (Whitman, Neruda, Glissant)*, Paris : Editions Classiques Garnier, 2009, 717 p.
- 3 La première partie de *Savitri* et le *Chant Général* ont été publiés la même année, en 1950. En ce qui concerne l'influence de Whitman sur Neruda, se reporter aux travaux de Delphine Rumeau susmentionnés.
- 4 La question des sources indiennes de Whitman reste un mystère : on ne sait s'il avait lu les *Upaniṣads* ou la *Gītā*. De nombreux auteurs indiens ont cependant perçu la proximité entre les idées exprimées par Whitman et les grands textes hindous, comme Vivekānanda ou Tagore. Plusieurs critiques ont aussi comparé le poème de Whitman avec les textes hindous : Dorothy Mercer a comparé les *Feuilles d'herbe* avec la *Gītā* (« *Leaves of Grass and the Bhagavad Gītā, A Comparative Study* », 1940), V.K Chari s'est intéressé à ses liens avec la philosophie du Vedānta (*Whitman in the Light of Vedantic Mysticism : An Interpretation*, 1964). Sur la question des interrelations entre Whitman et l'Inde, lire CHARI V.K « Whitman in India », in ALLEN Gay Wilson & FOLSOM Ed, *Walt Whitman and the World*, Iowa City : University of Iowa Press, 1995, p. 396-405.

Whitman incarne selon lui l'une des tendances de la poésie future. Il célèbre sa versification, son ampleur, le sublime de sa poésie¹. Cette affinité avec Whitman se manifeste naturellement dans *Savitri*.

Contrairement à Whitman, Aurobindo fait le choix d'une narration unifiée, non fragmentaire, d'une histoire qui a un début et une fin. Il répugne à intégrer des détails prosaïques dans sa poésie, et laisse peu de place au quotidien. Pourtant, en feuilletant *Savitri*, on a parfois l'impression de lire les *Feuilles d'herbe*, à cause de la similarité des idées qui y sont énoncées. Les deux auteurs font de l'âme l'une des protagonistes de leurs œuvres. Whitman mentionne dans le premier poème de *Whispers of Heavenly Death* le voyage de l'âme dans des sphères au-delà de la terre. Dans *The Singer in the Prison* [*Le Chanteur dans la Prison*], le poète américain explique que l'âme est emprisonnée dans le corps, et qu'elle sera libérée de son cachot matériel grâce à la mort, ce qui annonce les idées d'Aurobindo. Ce dualisme philosophique explique que les deux auteurs aient une approche semblable de la divinité, inspirée du christianisme mais aussi, dans le cas d'Aurobindo, de la *bhakti* (dévotion) viçnuite. Whitman et Aurobindo esquissent l'image d'un dieu sauveur qui s'incarne dans la Matière, aime les hommes, partage leurs souffrances, et se sacrifie pour eux². Les questionnements sur l'existence spirituelle ou sur la dualité qui sépare le corps de l'esprit imprègnent *Savitri* et les *Feuilles d'herbe*. Les deux œuvres traitent par conséquent assez semblablement de la question de la mort – délivrance de l'âme, ordalie du divin. Aurobindo personnifie le trépas, comme Whitman³. Il lui accorde la parole et l'écoute, il l'élève à une dignité

1 « But in the region of poetic thought and creation Whitman was the one prophetic mind which consciously and largely foresaw and prepared the paths and had some sense of that to which they are leading. He belongs to the largest mind of the nineteenth century by the stress and energy of his intellectual seeking, by his emphasis on man and life and Nature, by his idea of the cosmic and universal, his broad spaces and surfaces, by his democratic enthusiasm, by his eye fixed on the future, by his intellectual reconciling vision at once of the greatness of the individual and the community of mankind, by his nationalism and internationalism, by his gospel of comradeship and fraternity in our common average manhood, by almost all in fact of the immense mass of ideas which form the connecting tissue of his work. », *FP*, p. 195.

2 « All sorrow, labor, suffering, I, tallying it, absorb in myself./ Many times have I been rejected, taunted, put in prison, and crucified, and many times shall be again/ All the world have I given up for my dear brothers' and sisters' sake, for the soul's sake./ Wandering my way through the homes of men, rich or poor, with the kiss of affection./ For I am affection, I am the cheer-bringing God, with hope and all-enclosing charity, [Toutes les douleurs, toutes les peines, toutes les souffrances trouvent en moi un écho, je les fais miennes./ J'ai été à maintes reprises exclu, insulté, mis en prison et crucifié et je le serai encore à maintes reprises/ J'ai renoncé au monde entier pour l'amour de mes frères et de mes sœurs, pour l'amour de l'âme./ Je vais parmi les demeures des hommes, riches ou pauvres, et leur donne le baiser de tendresse./ Car je suis la tendresse, je suis le Dieu qui apporte la consolation, ainsi que l'espoir et la charité qui n'exclut personne] », *Whispers of Heavenly Death* [*Les murmures de la Mort Céleste*], *Leaves of Grass*, p. 476-477. Cet extrait fait écho au passage où Narad décrit la condition du Sauveur, entre autres choses : « He who would save the race must share its pain (...) The Creator bears the law of pain and death;/ A retribution smites the incarnate God./ His love has paved the mortal's road to Heaven:/ He has given his life and light to balance here/ The dark account of mortal ignorance. [Celui qui sauvera la race doit partager sa peine (...) Le Créateur porte la loi de la peine et de la mort. Un châtiment abat le Dieu incarné. Son amour a pavé la route des mortels vers le Ciel. Il a donné sa vie et sa lumière pour contrebalancer ici-bas le sombre récit de l'ignorance mortel.] », *S*, p. 445.

3 Whitman confère ce statut au trépas dans la section *Whispers of Heavenly Death* [*Les murmures de la Mort Céleste*], ou le poème *As at Thy Portals Also Death*. Dans *Song to Myself*, le narrateur l'interpelle : « And as to you Death, and you bitter hug of mortality, it is idle to try to alarm me. », *Song to Myself*, *Leaves of Grass*, p. 172.

céleste. Il demeure ainsi fidèle au mythe originel de Sāvitrī, tout en faisant écho aux *Feuilles d'herbe*. Cet ensemble de similarités ne prouve toutefois pas la relation intertextuelle : elle montre seulement qu'Aurobindo et Whitman se sont peut-être abreuvés aux mêmes influences. Plus troublant semble en revanche le surgissement de certains motifs dans *Savitri*, comme ceux du chasseur et du voyageur, qui parcourent l'œuvre de Whitman¹. Aurobindo ne se contente pas de partager des idées avec Whitman : il s'en inspire aussi, de plusieurs façons.

Parce qu'ils s'attachent à la vie spirituelle de l'homme, les deux poètes s'intéressent aux relations qu'il entretient avec son environnement. Ils sacralisent ce dernier : tout est une manifestation du divin. L'espace et le temps eux-mêmes deviennent absolus, ce que les deux auteurs marquent en faisant précéder ces termes de majuscules, ou en employant fréquemment l'adjectif *vast*. Cette conception de l'immanence comme transcendance les conduit à exalter la Nature à travers des descriptions lyriques des paysages. Aurobindo célèbre la grandeur merveilleuse de la forêt des ascètes ou du monde qui entoure Savitri. Comme Whitman, il met en correspondance le divin avec les moindres éléments de la Nature, y compris les plus humbles. Dieu se manifeste dans leur beauté². Aurobindo semble alors clairement s'inspirer de Whitman. Il recourt aux mêmes techniques que lui : énumération, insistance sur les couleurs et sur l'aspect visuel, affinité des éléments naturels avec l'intériorité³. Aurobindo intègre l'intertextualité des *Feuilles*

1 Sur les motifs du chasseur et du voyageur chez Aurobindo, se reporter au dernier chapitre de la partie précédente.

2 « I believe a leaf of grass is no less than the journey work of the stars./ And the pismire is equally perfect, and a grain of sand, and the egg of the wren./ And the tree-toad is a chef-d'œuvre for the highest./ And the running blackberry would adorn the parlors of heaven [Je crois qu'une feuille d'herbe n'est en rien inférieure au labeur des étoiles./ Et que la fourmi est également parfaite, et un grain de sable, et l'œuf du roitelet./ Et que la rainette est un chef d'œuvre digne du plus haut des cieux./ Et que la ronce grimpante pourrait orner les salons du ciel] », *Song of Myself* 31, *Leaves of Grass*, p. 122-123. Cet extrait évoque les liens entre le monde matériel et Dieu décrits par Savitri : « A glory is the gold and glimmering moon./ A glory is his dream of purple sky./ A march of his greatness are the wheeling stars./ His laughter of beauty breaks out in green trees./ His moments of beauty triumph in a flower./ The blue sea's chant, the rivulet's wandering voice/ Are murmurs falling from the Eternal's harp./ This world is God fulfilled in outwardness. [La lune dorée et miroitante est gloire, gloire est son rêve de ciel pourpre. Les étoiles tournoyantes sont la marche de sa grandeur. Le rire de sa beauté éclate dans les arbres verts, ses moments de beauté triomphent dans une fleur. Le chant de la mer bleue, la voix errante du ruisseau sont des murmures tombant de la harpe de l'Éternel. Ce monde est Dieu accompli dans l'extériorité.] », *S*, p. 624.

3 Whitman exalte la nature dans de nombreux poèmes, par exemple : « The hillside whiten'd with blossoms of the mountain ash./ The same late in autumn, the hues of red, yellow, drab, purple, and light and dark green./ The rich coverlet of the grass, animals and birds, the private untrimm'd bank, the primitive apples, the pebble-stones./ Beautiful dripping fragments, the negligent list of one after another as I happen to call them to me or think of them [Le flanc de la montagne tout blanc des fleurs des sorbiers./ Le même vers la fin de l'automne, tout teinté de rouge, de jaune, de beige, de violet et de vert clair ou foncé./ La riche courtépointe de l'herbe, les animaux et les oiseaux, le terre secret couvert de végétation, les pommes sauvages, les cailloux./ De beaux fragments tout ruisselants, leur déroulement indolent, l'un après l'autre, au fur et à mesure que je me les rappelle ou que j'y pense] », *Spontaneous Me*, *Leaves of Grass*, p. 202-203. Ces extraits font écho aux passages où Aurobindo évoque le lien émotionnel entre les éléments naturels et l'homme, comme lorsqu'il fait parler Satyavan : « Leaves trembling with the passion of the wind./ Pranked butterflies, the conscious flowers of air./ And wandering wings in blue infinity/ Lived on the tablets of my inner sight./ Mountains and trees stood there like thoughts from God./ The brilliant long-bills in their vivid dress./ The peacock scattering on the breeze his moons/ Painted my memory like a frescoed wall. [Les feuilles tremblantes de la passion du vent, les ostensibles papillons, les fleurs d'air conscientes, les ailes vagabondes dans l'immensité bleue existaient sur les tablettes de ma vision intérieure. Les montagnes et les arbres se tenaient là comme des pensées venues de Dieu. Les brillants oiseaux au long bec dans leur robe éclatante, le paon répandant ses

d'herbe à sa narration en imitant les envolées lyriques whitmaniennes. Alors que les autres textes (les livres de Lewis Carroll ou les grands modèles épiques) apparaissent essentiellement dans des espaces restreints du récit, les correspondances avec le poème de Whitman imprègnent l'ensemble de *Savitri*, puisqu'il constitue un hypotexte avec lequel Aurobindo peut entretenir des rapports apaisés.

La concordance entre les deux œuvres ne se limite toutefois pas uniquement aux descriptions lyriques de la Nature. Le langage d'Aurobindo a lui-même quelque chose de whitmanien. Comme le poète américain, Aurobindo combine un certain universalisme avec l'affirmation d'une identité nationale. Alors qu'il n'écrit pas dans le même pays et qu'il ne célèbre pas le même groupe, il développe pourtant un rapport babélien à la langue qui évoque Whitman. Comme ce dernier, il intègre différents langages (latin, français, grec) dans sa poésie¹. Il semble même citer Whitman en employant le mot *eidolon* (fantôme, être idéalisé), un terme relativement rare en anglais, qui désigne une sorte de réalité masquée, mais plus réelle². Aurobindo utilise aussi, à l'instar de Whitman, de nombreux archaïsmes (par exemple *bale* [mal], *twixt* [entre]). Il se plaît à introduire quelques néologismes (par exemple *infinitude*, p. 24, *rondure* p. 533, *maimless*, p. 698), mais moins que Whitman, et il n'utilise pas d'argot³. Il intègre enfin tout un lexique technique et scientifique, que l'on rencontre aussi dans les *Feuilles d'herbe*, comme *nebula* (nébuleuse, p. 119), *atom* (atome, p. 64), *machine* (p. 20), *mechanic* (mécanique, p. 18), *diagram* (diagramme, p. 83), *geometer* (géomètre, p. 299). L'influence de Whitman confère sans doute une plus grande liberté linguistique à Aurobindo, qui utilise un lexique moins varié dans ses autres œuvres. Cette diversité lui permet de dire l'univers entier, d'accéder à une forme d'universalité qui dépasse totalement l'hybridité. À l'instar du poète américain, Aurobindo devient un sujet du monde au-delà de toute question de domination. Il participe de la poésie universelle et transcende le clivage entre l'opposition au colonisateur et la célébration de la culture indienne qui irrigue *Savitri*.

Ainsi, Jaysankar Prasād, Sri Aurobindo et Victor Hugo entretiennent tous les trois des rapports ambigus avec l'universalité. D'un côté, ils tentent de la réaliser dans leurs œuvres et de montrer qu'il n'existe pas vraiment d'altérité, de l'autre ils restent prisonniers d'un antagonisme

lunes sur la brise peïgnaient ma mémoire comme un mur recouvert de fresques] », *S*, p. 405.

1 Citons chez Whitman des termes comme « Omnes! Omnes! » ou « Ma femme ! », *Paumanok, Leaves of Grass*, 1972, p. 52 et 58.

2 « The cosmic Player laughs within his mask./ And still the last inviolate secret hides (...) Behind the gold eidolon of a Name. [Le Joueur cosmique rit dans son masque et le dernier secret demeure inviolé (...) derrière l'*eidolon* doré d'un Nom] », *S*, p. 311. Whitman évoque : « The entities of entities, eidolons. [Les entités des entités, les *eidolons*] », et la camaraderie de l'âme avec ces eidolons : « And thee my soul (...) Thy yearning amply fed at last, prepared to meet./ Thy mates, eidolons. [Et toi mon âme (...) ton ardent désir enfin amplement assouvi, préparé à rencontrer tes compagnons, les *eidolons*] », *To Eidolons, Leaves of Grass*, p. 23.

3 En ce qui concerne la langue de Whitman, voir les travaux de Delphine Rumeau.

imputable à leur contexte mais aussi au genre épique dans lequel ils s'inscrivent. Leurs textes matérialisent donc le conflit de civilisations qui oppose l'Orient et l'Occident. Excepté lorsqu'il représente la figure de Mahomet, Hugo souscrit à un certain nombre de *topoi* péjoratifs sur les Orientaux (lascivité, cruauté, perversité) de façon à valoriser l'Occident, présenté comme supérieur. Aurobindo et Prasād, quant à eux, renversent les modes de pensée dont les Occidentaux sont tellement fiers, et dont ils ont fait le signe de leur autorité. À travers la figure d'Irā, Prasād montre les limites du rationalisme, du matérialisme et du culte de la science. La jeune femme ne peut trouver son salut qu'en rendant hommage à Śraddhā, une incarnation de Mother India. Aurobindo, de son côté, critique de façon beaucoup plus explicite le rationalisme, le matérialisme et le scientisme, qui, en plus de représenter l'Occident, contredisent tout à fait sa philosophie spirituelle. Prasād et Aurobindo mettent ainsi à distance des modes de pensée que Victor Hugo exalte dans *La Légende des siècles*, en leur attribuant le progrès de l'humanité – même si lui aussi blâme le matérialisme et le nihilisme. Leurs œuvres s'opposent, ce qui montre que la critique de l'altérité les structure en partie, alors que les auteurs laissent entendre dans le même temps qu'elle n'existe pas. Comme souvent dans le genre épique, la dénonciation des valeurs et des modes de pensée de l'autre s'accompagne d'une exaltation des valeurs et des modes de pensée de sa propre communauté. Hugo tâche de remettre la France au centre de l'Histoire humaine et montre qu'elle a un rôle important à jouer dans le progrès de l'homme. Aurobindo et Prasād réagissent quant à eux à l'image négative que le colonisateur donne de certains pans de leur culture. Ils réhabilitent par conséquent l'hindouisme de la *bhakti*, en prouvant qu'il est à même de dire la complexité du sort de l'humanité. La revendication d'une universalité qui revêtirait les formes de la pensée hindoue participe donc d'une tentative de légitimation.

Dans le cas d'Aurobindo et de Dutt, cette aspiration se complique toutefois de leur double culture et de leur double identité, phénomène d'autant plus complexe que la première leur a été imposée et qu'il ne va pas nécessairement de soi qu'ils se réclament de la seconde. Dutt déterritorialise les formes narratives et symboliques des grands textes qui incarnent l'autorité littéraire occidentale. Il les surimpose au modèle épique indien, en un mouvement duel qui implique à la fois une appropriation respectueuse et une certaine critique. La question de l'altérité s'en trouve brouillée. Alors que Dutt ne tend pas vers l'universalité, à rebours des autres auteurs, le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, dépourvu des antagonismes culturels vivaces des autres textes, est pourtant vraisemblablement le plus universaliste des trois. Chez Aurobindo, le tiers espace qui aboutit à l'union des cultures représente en effet un espace de contestation et d'affaiblissement des structures présentes dans les grands récits occidentaux. Aurobindo entretient néanmoins un rapport plus apaisé avec les auteurs occidentaux du XIX^e siècle ou du XX^e siècle,

dont les œuvres constituent des hypotextes évidents : *Savitri* constitue donc un immense palimpseste multiculturel à l'indéniable universalité. La colonisation créatrice d'hybridité et la circulation des cultures affaiblissent donc les catégories agonistiques traditionnelles de l'épopée. Comme chez Whitman, Neruda et Glissant, elles lui substituent une multitude des rapports : la critique, la mise à distance, la revendication, mais aussi l'union. Cet « imprévisible de résultantes inouïes, qui nous gardent d'être persuadés d'une essence ou d'être raidis dans des exclusives » (Glissant, *Traité du Tout-Monde*, p. 25) constitue sans doute l'une des données fondamentales de l'épique moderne.

Troisième Chapitre : Le développement du pôle lyrique

La dimension communautaire du texte épique devient moins évidente à partir du XIX^e siècle, à cause de l'aspiration à l'universalité. Mais l'importance que prennent le pôle lyrique et l'affirmation de la subjectivité, caractéristiques de la modernité d'après Meschonnic, la bouleversent également¹. Lukàcs dans *La Théorie du roman* (1920) ou Bakhtine dans *Théorie et Esthétique du roman* (1975) affirment en effet que le héros épique est dépourvu d'intériorité : « Il ne voit, il ne sait de lui-même que ce que les autres voient et savent. Tout ce qu'un autre ou l'auteur peuvent dire de lui, il pourrait le dire lui-même et inversement. En lui, rien à chercher, rien à deviner ; on ne peut le démasquer ou le provoquer : il est tout au-dehors, sans enveloppe, ni noyau. » (BAKHTINE Mikhaïl, *Théorie et Esthétique du roman*, p. 468). Prasād, Aurobindo et Hugo cherchent à exprimer l'humanité, comme Homère, Dante ou Milton. Or, il devient impossible à partir du XIX^e siècle d'éluder complètement la question du moi lorsqu'on tâche de décrire la condition humaine.

Ainsi que l'explique Alain Touraine dans *Critique de la modernité*, la modernité a en effet imposé la séparation d'un sujet descendu du ciel avec le monde des objets. Elle a remplacé l'unité d'un monde créé par la volonté divine, la raison ou l'Histoire, par la dualité de la rationalisation et de la subjectivation. Dès le XVII^e siècle en Europe, la rationalisation est combattue par une autre force, tout aussi importante : la subjectivation. Le Sujet se trouvait jusqu'ici hors de l'homme, il était de nature divine. L'homme-sujet le remplace. Il ne se définit plus comme un membre de réseaux sociaux qui possède des particularités individuelles, mais comme une conscience de soi inquiète, qui manifeste une volonté de liberté et de responsabilité. Il ne vit plus en accord avec l'ordre du monde, ce qui est contraire au héros épique. À partir de Nietzsche et de Freud, l'individu cesse d'être totalement conçu comme une personne sociale : il devient un être de désir habité par des forces impersonnelles². Ainsi que le relève Charles Taylor dans *Les Sources du moi : la Formation de l'identité moderne* (1989), la notion moderne du moi se rattache par conséquent à un certain sens de l'intériorité, qui clive le monde : les pensées, les idées, les sentiments relèvent de l'intériorité, les objets du monde sur lesquels portent ces états mentaux dépendent de l'extériorité³. Une contradiction manifeste avec la définition du héros épique de Lukàcs et Bakhtine se crée donc. Comment dire l'humain sans dire son intériorité, pourtant *a priori* incompatible avec le genre

1 « L'histoire de la modernité, en art et en littérature, apparaît alors inséparable d'une histoire de la subjectivité. (...) La subjectivité et la modernité sont solidaires. », MESCHONNIC Henri, *Modernité, Modernité*, Paris : Éditions Verdier, 1988, Coll « Folio Essais », p. 294.

2 Cf. GAUCHET Marcel, *L'Inconscient Cérébral*, Paris : Éditions du Seuil, 1999, Coll « Librairie du XX^e siècle », 216 p.

3 TAYLOR Charles, *Les Sources du moi : la Formation de l'identité moderne*, Paris : Éditions du Seuil, 1998, Coll « La Couleur des idées », trad. de Charlotte Mélançon, 712 p. Sur la question de l'intériorité et de l'extériorité spatiales, cf. notre partie sur l'espace.

épique ? Comment rendre compte de son désir de liberté sans lui faire perdre sa dimension collective ?

Anazildo Vasconcelos Da Silva formule une échappatoire à cette aporie¹. D'après lui, le discours épique s'organise selon une double instance d'énonciation, narrative et lyrique – alors que Lukàcs et Bakhtine avaient tendance à ne considérer que le pôle narratif. L'instance d'énonciation narrative, qui prend le dessus dans l'épopée classique, se définit par la présence d'un narrateur externe ainsi que par la prédominance accordée au personnage, à l'espace, à l'événement. L'instance d'énonciation lyrique, qui occupe une place plus importante au fur et à mesure que l'Histoire littéraire avance, se traduit par le recours à la première personne, ainsi que par l'importance conférée à la sentimentalité et à la mentalisation, qui permettent l'expression du désir de liberté.

Lire le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda, Kāmāyanī, Savitri* et *La Légende des siècles* à la lumière des théories formulées par Anazildo Vasconcelos Da Silva permet d'évaluer leur rapport à la modernité. Dutt reste clairement du côté de l'épopée ancienne : le pôle narratif l'emporte. Les personnages n'ont pas vraiment d'intériorité et expriment des sentiments conventionnels, en rapport avec les événements (la tristesse de Rāma ou de Rāvaṇa quand ils apprennent la mort de leurs proches, les doutes que Rāma éprouve en mettant Lakṣmaṇa en danger). Ces émotions ne diffèrent d'ailleurs pas de celles que ressentent ces protagonistes dans les *Rāmāyaṇas* originaux de Vālmīki et de Kṛttivāsa. Prasād, Hugo et Aurobindo privilégient en revanche une forme mixte, qui oscille entre le pôle lyrique et le pôle narratif sans que l'un ne l'emporte sur l'autre. Prasād rédige sa narration d'un point de vue externe mais intègre souvent de longs monologues lyriques. Aurobindo, quant à lui, passe souvent d'une description objective des phénomènes psychologiques à une approche plus empirique, plus sensible. Hugo enfin, centre en partie son recueil sur l'expression du moi et des émotions. Les trois poètes accordent donc une certaine importance à la subjectivité, ce qui les conduit à interroger la notion de sujet. Son individualité, son autonomie, son désir de liberté deviennent centraux, ce qui peut nuire à la dimension collective que les héros ont traditionnellement dans l'épopée. Le mouvement de subjectivation se complique en outre chez les Indiens des acceptions que revêt l'*ego*. Dans la pensée hindoue, le moi n'est pas totalement haïssable, contrairement à ce que professe Pascal, mais tout processus d'individualisation aboutit à une désindividualisation. L'*ego* doit s'abolir pour intégrer le Tout divin. À la tension entre le pôle lyrique et le pôle narratif s'ajoute donc un conflit entre l'individualisation et la désindividualisation, qui permet néanmoins à Prasād et à Aurobindo de résoudre l'antagonisme entre l'affirmation d'une subjectivité individuelle et l'aspiration à l'universalité de leurs textes.

1 « Le discours épique et l'épopée moderne » in NEIVA Saulo (Dir), *Désirs et débris d'épopée au XXe siècle*, 2009, p. 209-230.

D) Les forces qui façonnent l'intériorité

Chez Prasād, Aurobindo et Hugo, la séparation entre l'intériorité et l'extériorité configure l'espace à différents degrés, ce qui montre son importance¹. Les acceptions spatiales de cette dialectique ne suffisent néanmoins pas à articuler la construction du moi moderne tel que l'a défini Charles Taylor : l'intériorité spatiale a toujours été synonyme de protection alors que l'extériorité signifiait davantage le danger, comme le montrent l'opposition entre la forêt et le village qu'on retrouve dans les littératures du monde entier. Or, du fait de l'époque à laquelle ils écrivent, Aurobindo, Hugo et Prasād ne peuvent prétendre dépeindre la condition humaine sans interroger le sujet moderne, ce qui suppose d'aborder la question de l'intériorité spatiale comme expression de l'intériorité humaine. L'enjeu devient d'explorer les différentes puissances qui façonnent l'être humain perçu comme un sujet (émotions, désirs, pulsions). Prasād, Aurobindo et Hugo sondent donc les lignes de tension qui structurent l'individu, et qui prennent la forme de deux déterminants du pôle lyrique défini Anazildo Vasconcelos Da Silva : la sentimentalité et la mentalisation.

A) *Des sentiments autonomes*

1) *Sentiments causés par l'extériorité et sentiments autonomes*

Dans l'épopée traditionnelle, les personnages ressentent des sentiments à cause des événements qu'ils traversent (la colère d'Achille causée par l'injustice dont il est victime, la détresse de Rāma créée par l'enlèvement de son épouse). Dans *Savitri, Kāmāyanī, La Légende des siècles* et le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, les différents protagonistes éprouvent aussi des émotions du fait des expériences qu'ils vivent. Ces dernières leur font éprouver les subtilités de la palette des émotions primaires – la tristesse, la colère, la stupéfaction, l'angoisse, l'amour, le bonheur. Les personnages pâtissent ainsi des séparations ou des mauvais traitements auxquels ils sont confrontés, comme Achille, Énée, ou Tancrede. Pramīlā, Rāvaṇa et Rāma se lamentent lorsqu'ils perdent un proche. Manu et Iṛā souffrent des dévastations causées par le Déluge puis par les combats. Śraddhā dépérit à cause de l'abandon de son bien-aimé. Savitri se désespère de la mort prochaine de Satyavan. Le Titan s'étiole dans son amertume de vaincu, seul sous sa montagne. Le père de *La Paternité* se tourmente de l'éloignement provoqué par la dispute avec son fils. Les protagonistes éprouvent également de la colère face aux injustices ou aux frustrations qu'ils rencontrent. Rāvaṇa

¹ Cf. la partie sur l'espace.

devient furieux en apprenant les circonstances de la mort de son fils. Manu est saisi par la rage lorsque ses sujets bravent son autorité. Le narrateur de *La Légende des siècles* fait régulièrement part de son indignation devant les méfaits dont il est témoin (*Dénoncé à celui qui chassa les Vendeurs du temple, Le Prisonnier*). Les personnages des différents textes ressentent enfin de la stupéfaction face à l'apparition de l'absolu ou du divin, particulièrement chez Hugo, Prasād et Aurobindo. Le titan, les dieux (*Le Titan, Le Satyre*) sont frappés de stupeur en apercevant la véritable transcendance, comme Aswapati devant la Mère¹. Manu, en état de délire, exprime son étonnement lors du *darśan* de Śiva². Tous ces sentiments sont souvent liés aux sens de la vue ou de l'ouïe, qui permettent d'appréhender l'extériorité : elles ont donc une cause extérieure et ne procèdent pas vraiment de l'intériorité.

Chez Hugo et chez Dutt, les émotions semblent pourtant plus primaires et plus extérieures que chez Aurobindo et Prasād. Dans *La Légende des siècles*, la stupeur est toujours associée à la terreur. Pas chez Aurobindo : le spectacle de la divinité provoque l'extase. Cette divergence signale des conceptions distinctes du divin. Mais elle témoigne également d'une discordance dans la représentation de la peur. Chez Hugo, de nombreux personnages (Angus dans *L'Aigle du casque*, Caïn dans *La Conscience*, Dante dans *La Vision de Dante*, le Titan, Jeanne-Madeleine dans *Jean Chouan*) ressentent de la terreur, un sentiment très épique qui met en valeur les héros en suggérant qu'ils traversent un grand danger. De même, chez Dutt, Rāma éprouve à plusieurs reprises de la frayeur quand il arpente les enfers. Dans *Kāmāyanī* et dans *Savitri* en revanche, les protagonistes ne redoutent rien, au contraire : l'âme secrète de Savitri se définit même par l'absence de cette émotion³. Ils ressentent en revanche une certaine angoisse. Ce sentiment étreint Savitri quand la mort de Satyavan approche. Elle lui donne l'impulsion qui la pousse à accomplir le yoga de la recherche de son âme. L'anxiété prédomine pourtant moins dans *Savitri* que dans *Kāmāyanī*, où elle définit pendant longtemps l'existence intérieure de Manu. Elle donne son titre au premier chant (*cintā*, angoisse). Elle débouche sur l'agitation qui empêche le personnage de trouver la paix et le conduit à commettre toutes ses erreurs (sacrifier son âme aux *asuras*, abandonner son épouse, violer Irā). Le fait que l'angoisse se substitue à la terreur dans *Kāmāyanī* ou dans *Savitri* tend à individualiser ce sentiment. Aurobindo et Prasād soulignent un état continu, dont on oublie l'origine

1 « Ô stupeur ! Il finit par distinguer, au fond/ De ce gouffre où le jour avec la nuit se fond./ À travers l'épaisseur d'une brume éternelle,/ Dans on ne sait quelle ombre énorme, une prunelle ! », *Le Titan*, LS, p. 62, ou « Les dieux s'étaient tournés, inquiets, vers le maître./ Et, pensifs, regardaient Jupiter stupéfait. », *Le Satyre*, LS, p. 427-428. Plusieurs fois, Aswapati ressent aussi de la stupeur, dans le Royaume de la Matière Subtile : « Amazed, his senses ravished with delight [Stupéfait, ses sens transportés de joie] », S, p. 113 ou devant la Mère : « Amazement fell upon his ravished sense [La stupeur tomba sur ses sens ravis] », p. 315.

2 « *Yeh kyā !* [Qu'est-ce que c'est !] », *Kmī*, p. 113.

3 « I fear not for the angry frown of Heaven [Je ne crains pas l'expression renfrognée et irritée du Ciel] », S, p. 510. Dans *Kāmāyanī* néanmoins, le peuple de Manu craint la manifestation de colère de Rudra.

à cause de sa durée, contrairement à la peur représentée par Hugo, qui naît d'un événement extérieur et cesse rapidement. Dans *Kāmāyanī* tout particulièrement, elle acquiert une certaine autonomie et relève de l'intériorité. Chez Aurobindo et Prasād, l'angoisse participe donc d'une subjectivité moderne, alors que chez Hugo et Aurobindo, la peur ressemble davantage au sentiment que l'on rencontre dans les épopées plus anciennes.

2) *Les émotions, finalité textuelle ?*

Chez Prasād et Aurobindo, les états émotionnels négatifs de l'homme structurent les récits et passent au premier plan. Ils acquièrent ainsi une importance qu'ils n'avaient pas dans l'épopée traditionnelle. Comme eux, le bonheur prend une portée inédite. Dans les textes épiques européens, les héros triomphent mais ne deviennent pas heureux pour autant. Achille est condamné à mourir après avoir obtenu la gloire, Ulysse recouvre ses biens, Énée conquiert un nouveau territoire, les Croisés de la *Jérusalem Délivrée* s'emparent du saint tombeau, mais maintes épreuves les attendent encore. Le succès de l'entreprise du groupe a plus d'importance que le bonheur personnel. Seule la mystérieuse fin du *Paradis* de Dante suggère un ravissement perpétuel. En Inde, le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata* se concluent par la réintégration des héros dans l'essence divine dont ils tirent leur origine (Rāma et ses frères redeviennent Viṣṇu, les Pāṇḍavas retournent au dieu qui leur a donné le jour), ce qui suppose l'expérience d'une certaine béatitude mystique, mais aussi une extinction qui ne relève plus du bonheur.

Les auteurs les plus anciens (Dutt et Hugo) restent fidèles à la tradition européenne, puisqu'ils ne concluent pas leurs poèmes par la découverte de la félicité. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, les Rāghavas parviennent à éliminer Meghanāda, le principal obstacle à leur victoire, mais ils n'obtiendront pas le bonheur pour autant, comme le prédit Daśaratha¹. Hugo, n'achève pas non plus *La Légende des siècles* par la promesse d'une béatitude perpétuelle. Dans la *Première Série*, *Plein Ciel* annonce certes l'élévation de l'homme vers la cité céleste, mais Hugo privilégie la liberté et l'unité à la félicité². En outre, *Hors des temps*, puis les ultimes poèmes des deux autres *Séries* (*Abîme* et *Ô Dieu*) relativisent cet optimisme en comparant l'insignifiance du

1 « My daughter-in-law, Lakṣmī of the Raghu/ clan, that little mother, will return and once again will brighten up the Raghu household – yet it is not your luck, dear child, to savor happiness. [Ma bru, Lakṣmī du clan Raghu, cette petite mère, reviendra et illuminera une nouvelle fois le foyer des Raghus – mais ta fortune n'est pas de savourer le bonheur mon cher enfant] », *SM*, p. 216. Le clan des Rākṣasas savourera encore moins le bonheur puisqu'il sera totalement détruit, Rāvaṇa étant condamné à périr.

2 « Elle a cette divine et chaste fonction/ De composer là-haut l'unique nation,/ À la fois dernière et première,/ De promener l'essor dans le rayonnement,/ Et de faire planer, ivre de firmament,/ La liberté dans la lumière. », *Plein Ciel*, *LS*, p. 732.

destin humain à l'infini divin ou en annonçant le Jugement dernier (*Hors des temps*). Si le bonheur ne constitue une finalité pour aucun de ces deux auteurs, il n'en va pas de même dans *Kāmāyanī* et dans *Savitri*. À la fin de *Kāmāyanī*, Manu, Śraddhā et Iṛā atteignent l'*ānand* (béatitude). Les titres du premier et du dernier chants du poème (*Cintā* [Angoisse], *Ānand* [Béatitude]) montrent que l'évolution de l'anxiété à la félicité constitue le sujet central du poème. Comme les héros de Prasād, Savitri et Satyavan parviennent également à la quiétude, une fois l'inquiétude disparue. L'accès au bonheur semble pourtant moins essentiel chez Aurobindo, qui privilégie l'ascension de l'homme vers la vie divine¹. En faisant de l'obtention de la béatitude la finalité de leur récit, Prasād et Aurobindo se distinguent clairement des épopées européennes anciennes. Ils se différencient également des textes de Dutt et Hugo, qui privilégient le succès du groupe plutôt que le bonheur. L'accession finale à la félicité semble très indienne – les poètes décrivent l'extase qui découle de l'union mystique, pas un bonheur individuel et personnel – mais aussi très moderne puisqu'elle met les sentiments humains au premier plan. Dans le *Mahābhārata* et dans le *Rāmāyaṇa*, les auteurs ne disent en effet rien des émotions que ressentent les personnages au moment de leur résorption dans la divinité. Aurobindo et Prasād traitent donc le bonheur et la sentimentalité d'une façon assez inédite dans le genre épique.

Dans *La Légende des siècles*, la félicité ne constitue pas l'un des buts de l'être humain. Hugo ne met pourtant pas à distance toutes les émotions. La sentimentalité fondée sur l'amour et ses différentes formes (la charité, la compassion) s'avère fondamentale. On la retrouve chez les personnages les plus positifs. Hugo magnifie en effet l'affection réciproque que les grands-pères portent à leurs petits-enfants (*La confiance du marquis Fabrice*, *L'Idylle du grand-père*, *Petit Paul*) ou que les parents vouent à leurs enfants (*Les Pauvres gens*, *La Paternité*, *Le Régiment du baron Madruce*, *Guerre civile*). Il célèbre dans de longs poèmes la passion qui unit les amants (*Le groupe des Idylles* ou *L'Amour*). Il valorise aussi les personnage qui font preuve de charité envers leur prochain (*Welf*, *Castellan d'Osbor*, *Les Pauvres gens*, la sœur des *Paroles de mon oncle*, le père de l'auteur dans *Après la bataille*), ou du moins de compassion (*Le Crapaud*, *Sultan Mourad*). L'amour sous toutes ses formes devient donc une valeur fondatrice dans *La Légende des siècles*, et prend une importance qu'elle était loin d'avoir dans l'épopée.

Aurobindo et Prasād lui accordent un crédit semblable, même s'ils se limitent à la représentation de l'amour conjugal ou de la charité. Dans *Kāmāyanī*, Śraddhā, la fille des divinités de l'amour (Ratī et Kāma), dont le nom renvoie à sa nature aimante (*Kāmāyanī* signifie « celle qui vient de l'amour » ou « celle qui a l'amour pour caractéristique »), symbolise cette dévotion absolue

¹ Savitri dit à Satyavan : « Now grief is dead and serene bliss remains/ The heart of all our days for evermore. [À présent la douleur est morte, il ne reste que la sereine béatitude, cœur de tous nos jours, à jamais] », *S*, p. 720.

et désintéressée. Par passion et par altruisme, elle sauve le monde. Il en va de même pour Savitri : Aurobindo indique dès son avant-propos qu'il raconte l'histoire d'un amour conjugal qui conquiert la mort. Comme Śraddhā, Savitri se caractérise par sa nature aimante, qui la pousse à affronter les périls les plus terribles¹. Chez Hugo, Prasād et Aurobindo, l'amour devient une force plus puissante que la valeur guerrière ou l'éloquence. Né de l'intériorité sans être provoqué par un événement extérieur, il est désintéressé et bouleverse le monde. Dans la plupart des textes épiques, l'amour existe, mais de façon plus marginale. Il semble même assez opposé aux valeurs qui structurent cet univers, y compris en Inde. L'amour que Rāma porte à Sītā cause certes le combat contre Rāvaṇa et inspire quelques beaux extraits mélancoliques, comme chez Dutt. Mais Rāma n'hésite pas pour autant à abandonner sa bien-aimée enceinte quand les injustes soupçons sur sa chasteté entachent son gouvernement. Dans la *Bhagavad Gītā*, Kṛṣṇa prône le respect du *dharma* (honneur, devoir moral) plutôt que celui des liens familiaux ou amicaux. Il pousse Arjuna à tuer ses cousins, ses oncles, les hommes qui l'ont éduqué. Dans *Kāmāyanī*, *Savitri* et *La Légende des siècles*, ce type de comportement devient haïssable. L'amour prend l'ascendant et se transforme en une véritable valeur messianique qui dépasse toutes les qualités traditionnellement valorisées.

3) *Les émotions, puissances ordonnatrices*

L'amour constitue la puissance ordonnatrice fondamentale des trois œuvres. Bien qu'il conserve la primauté, il n'est toutefois pas le seul sentiment qui acquière une importance nouvelle. Alors que dans l'épopée traditionnelle les émotions représentaient une simple réaction des héros à leur environnement et à ce qui s'y déroulait, Prasād, Hugo et Aurobindo les transforment en véritables points de repère, mélangeant le spatial et l'émotionnel. Dans *Savitri*, les mondes du Vital se caractérisent par l'insatisfaction, la coexistence de la douleur et de la béatitude². La Nuit devient un univers où la félicité n'existe pas, où la peine demeure éternelle³. Dans *Kāmāyanī*, l'univers du Désir rassemble tous les sentiments, mais les autres mondes (celui de l'Action et de la Connaissance) se distinguent eux aussi par une nuance émotionnelle prédominante (la souffrance et

1 « Love in her was wider than the universe [L'amour en elle était plus large que l'univers] », *S*, p. 15 ou « A nectarous haloed moon her passionate heart/ Loved all and spoke no word and made no sign [Son cœur passionné, une lune nectaire et nimbée d'une auréole, aimait tout, ne disait pas un mot, ne faisait pas un signe.] », *S*, p. 358.

2 « A world that ever seeks for something missed,/ Hunts for the joy that earth has failed to keep. [Un monde qui cherche toujours ce qui lui manque pourchasse la joie que la terre a échoué à conserver] », *S*, p. 132.

3 « Peopled by souls who never had tasted bliss (...) A dire administration's penal code/ Making of grief and pain the common law,/ Decreeing universal joylessness [Peuplé par des âmes qui n'ont jamais goûté la béatitude (...) Le code pénal de la sinistre administration a érigé la douleur et les tourments en droit coutumier et a décrété une absence de joie universelle] », *S*, p. 227.

l'apathie)¹. Hugo, quant à lui, n'associe pas le spatial et l'émotionnel. Il détermine cependant les différentes phases de l'évolution de l'humanité par les émotions que ressentent ses personnages. La peur et la douleur dominant avant *Le Satyre*. Elles sont nuancées par d'autres sentiments plus positifs (l'amour, la charité) ensuite : le recueil intègre alors des sections comme *Le Groupe des Idylles* ou *L'Amour*. Les émotions cessent d'être de simples réactions. Elles confèrent une coloration spécifique à l'espace ou au temps, qu'elles permettent de définir. Elles revêtent en outre une dimension axiologique indéniable : la présence des sentiments négatifs condamne certaines dispositions, la manifestation des émotions positives en valorise d'autres. Les actions des différents personnages ne sont donc plus jugées à l'aune de leur respect de l'honneur ou du *dharma*, comme c'est le cas chez Dutt. Les auteurs les évaluent plutôt en fonction des sentiments qu'elles provoquent chez les autres personnages, ce qui oblige à une certaine forme de mentalisation, caractéristique du pôle lyrique tel que l'a défini Anazildo Vasconcelos Da Silva². Juger les faits historiques ou les espaces en fonction des émotions qu'ils créent semble relativement nouveau dans l'épopée, et témoigne de l'importance inédite qui est accordée aux sentiments.

Hugo, Prasād et Aurobindo ne s'enferment pourtant pas dans une approche purement axiologique de l'affectivité. Toutes les émotions ont un rôle à jouer. Les différents sentiments ressentis par les humbles chez Hugo acheminent peu à peu le monde vers le progrès, qu'il s'agisse de la charité de Jeannie ou de la douleur, voire de la frayeur des enfants perdus. Le petit garçon de *Guerre Civile*, en pleurant et en suppliant, accomplit un miracle bien plus important que les chevaliers errants : il transforme la foule prédatrice en peuple magnanime³. Dans *Savitri* aussi, les différentes émotions accentuent le pouvoir qui permettra à l'héroïne d'affronter Mort. Elle sublime sa douleur et sa peur en une force qu'elle n'aurait jamais acquise si elle ne les avait pas ressenties⁴. Elle accueille en elle le chagrin du monde, ce qui lui permet d'acquérir l'instrument de sa lutte

1 Māyā fait tourner la roue de l'émotion, qui mène au désir : « *Bhāv-cakra yeh calā rahī hai icchā kī rath-nābhi ghūmtī* [Elle fait tourner la roue de l'émotion, et avec elle le moyeu du char du désir] », *Kmī*, p. 116. Le monde de l'action, pire, est dominé par la souffrance : « *Bhāv-rājya ke sakal mānsik sukh yon dukh meṃ badal rahe haiṃ* [Les plaisirs spirituels et entiers du monde de l'affectivité sont ici devenus souffrance] », *Ibid.*, p. 117. Le monde de la connaissance se structure autour de l'apathie, qui constitue certes une absence de sentiment mais représente aussi un état émotionnel spécifique : « *Priyatam ! Yeh to gyān-kṣetr hai sukh dukh se hai udāsītā* [Mon chéri ! Ceci est le domaine de la connaissance où règne l'apathie, l'indifférence à la joie et à la douleur] », *Ibid.*, p. 119.

2 Cette mentalisation est bien sûr présente dans l'épopée traditionnelle. Mais elle ne permet pas à elle seule d'évaluer le comportement des personnages, alors que c'est le cas dans *Kāmāyanī* et dans *La Légende des siècles*. Les différentes actions condamnables de Manu le sont souvent à cause des sentiments qu'elles provoquent chez les autres personnages (tristesse de Śraddhā, peur d'Irā, colère du peuple), de même que l'empire des dieux et des rois suscite la terreur et la douleur.

3 « Il était tout en pleurs, pâle, point mal vêtu./ Une autre femme dit : — Petit, quel âge as-tu ?/ Et l'enfant répondit : — Ne tuez pas mon père !/ Quelques regards pensifs étaient fixés à terre./ Les poings ne tenaient plus l'homme si durement. », *Guerre Civile, LS*, p. 700.

4 « Grief, fear became the food of mighty love. [Le chagrin, la peur devinrent l'aliment du puissant amour] », *S*, p. 473 et « My first strong grief moves not my seated mind;/ My unwept tears have turned to pearls of strength [Mon premier chagrin intense n'ébranle pas mon esprit bien campé. Mes larmes non pleurées sont devenues des perles de force] », p. 588.

contre le destin et contre le dieu terrifiant – le calme qui transcende son amour¹. Hugo et Aurobindo substituent les émotions aux qualités extraordinaires (force, intelligence, ruse, honneur) qui permettent ordinairement aux héros de l'épopée de vaincre. L'amour, le chagrin et la peur, unis à la parole, deviennent les armes qui les aident à triompher. Dans *Kāmāyanī* cependant, Śraddhā n'a même plus besoin du discours pour changer le monde : ses seuls sentiments et leur extériorisation physique (sourire, larmes) suffisent. L'offrande de ses pleurs rachète la souffrance du monde². Son sourire fait ensuite cesser la dualité : il rassemble les trois univers de l'affectivité, de la connaissance et de l'action³, puis permet l'union des hommes dans la béatitude divine. Sa sensibilité s'avère bien plus efficace que la force de Manu ou l'intelligence d'Iṛā. Il faut ressentir toutes les émotions, parce qu'elles permettent de modifier le visage du monde. Prasād, Hugo et Aurobindo dépassent le clivage axiologique entre sentiments négatifs et sentiments positifs. Ils aboutissent à une poétique complexe de l'émotionnel, qui considère l'affectivité uniquement pour elle-même. Les émotions des personnages façonnent le monde en eux et autour d'eux. Le héros n'est plus seulement envisagé comme le membre d'une communauté, il se transforme en un sujet qui ressent de façon autonome, et dont les sentiments revêtent une importance capitale, puisqu'ils sont dignes d'être longuement exposés.

La dichotomie caractéristique du sujet moderne entre ce que les personnages laissent paraître et leur vie intérieure n'existe cependant pas vraiment chez Prasād et Hugo, en dépit de la

-
- 1 « O Death, I have triumphed over thee within;/ I quiver no more with the assault of grief;/ A mighty calmness seated deep within/ Has occupied my body and my sense:/ It takes the world's grief and transmutes to strength (...) My love eternal sits throned on God's calm;/ For Love must soar beyond the very heavens/ And find its secret sense ineffable;/ It must change its human ways to ways divine,/ Yet keep its sovereignty of earthly bliss. (...) My love is stronger than the bonds of Fate [Ô Mort, j'ai triomphé de toi à l'intérieur. Je ne tremble plus devant l'assaut du chagrin. Un calme puissant s'est établi au plus profond de moi, occupant mon corps et ma sensibilité : il saisit la douleur du monde et le transmue en force (...) Mon amour éternel trône sur le calme divin, car l'Amour doit s'élever au-delà même des cieux et trouver son propre sens ineffable et secret. Il doit échanger ses manières humaines avec des manières divines et pourtant conserver sa souveraineté sur la béatitude terrestre (...) Mon amour est plus fort que les liens du Destin] », *S*, p. 633.
- 2 « *Suntī hūn ek manasvī thā vahān ek dīn āya/ Voh jagtī kī jvālā se ati-vikal rahā jhulsāyā./ Uskī voh jalan bhayānak phailī giri aṅcal meṃ phir;/ Dāvāgni prakhar lapṭon ne kar diyā saghan van asthir./ Thī ardhāṅginī usī kī jo use khojī āyī/ Yeh daśa dekh, karūṅhā kī varṣā drg meṃ bhar lāyī/ Vardān bane phir uske āmsū, karte jag-maṅgal./ Sab tāp sāt hokar, van ho gayā harit, sukh-śītal./ Giri-nirjhar cale uchalte chāyī phir se hariyālī/ Sūkhe taru kuch muskarāye phuṭī pallav meṃ lālī* [J'ai entendu dire qu'un jour un esprit supérieur est venu ici, extrêmement mutilé et brûlé par la flamme du monde. Sa brûlure terrible se répandit alors dans la montagne, comme un feu de forêt. Le brasier fit trembler la forêt luxuriante. Il avait une femme qui vint à sa recherche. En voyant son état, une pluie de compassion emplut ses yeux. Ses larmes se transformèrent en don béni puis purifièrent le monde. Le feu de la fièvre s'apaisant, la forêt redevint verdoyante, heureuse et fraîche. Les cascades de la montagnes coulèrent, dispersèrent la cendre, puis répandirent la végétation. Les arbres secs sourirent, les bourgeons rouges éclorèrent] », *Kmī*, p. 122.
- 3 Alors que la jeune femme annonce que les trois univers ne peuvent se rejoindre, elle sourit, et l'harmonie s'accomplit : « 'Gyan dūr kuch, kriyā bhinn hai icchā kyon pūrī man kī/ Ek dūsre se na mil sake yeh biḍambanā hai jīvan kī'/ Mahājyoti-**rekhā**-sī bankar Śraddhā kī smiti dauṛī unmeṃ/ Ve saṃbaddh hue phir sahasā jāg uṭhī thī jvālā jinmeṃ. [La connaissance est lointaine, l'action est différente, pourquoi le désir de l'esprit serait-il satisfait ? Ils ne peuvent se rencontrer, telle est l'imposture de la vie.' Le sourire de Śraddhā, devenant comme un rayon de lumière infinie, se répandit à travers ces univers. Unis les uns aux autres, soudain une flamme s'éleva en eux.] », *Kmī*, p. 120. Prasād utilise de nouveau l'image de la ligne du sourire, déjà employée par Lajjā, ce qui augmente sa dimension divine.

prééminence accordée à la sentimentalité dans *Kāmāyanī*, *Savitri* et *La Légende des siècles*. Les protagonistes demeurent relativement lisses, sans épaisseur. Ils sont ce qu'ils ressentent, comme le héros épique défini par Lukàcs et Bakhtine. Manu, Śraddhā ou Iṛā ne dissimulent jamais, quitte à sembler versatiles. Manu subit par exemple les affres de la jalousie quand Śraddhā s'approche avec son animal domestique, mais il s'apaise immédiatement en l'entendant parler¹. Ce revirement soudain évite à Prasād de représenter un personnage agissant en contradiction avec son intériorité. Il en va de même dans *La Légende des siècles* où les personnages peuvent celer leurs intentions (Ratbert), mais jamais leurs émotions, avec lesquelles ils demeurent toujours en accord. Chez Aurobindo aussi, les héros agissent en harmonie avec leurs sentiments et ne les déguisent pas, à l'exception néanmoins de Savitri avant la mort de Satyavan. La jeune femme cache en effet à ses proches sa tristesse et son anxiété. Seul le recours au point de vue interne, rare dans l'œuvre, donne au lecteur l'accès à ses sentiments². Aurobindo intègre ainsi fugitivement la complexité du sujet moderne. Mais, de façon générale, les personnages manquent d'un certain relief. Ils semblent tiraillés entre une conception moderne de la subjectivité, manifestée par l'importance conférée à la sentimentalité, et une forme plus traditionnelle d'héroïsme, qui empêche une véritable épaisseur. La dichotomie entre l'intériorité et l'extériorité existe pourtant : elle prend simplement des formes différentes.

B) Une histoire psychologique : entre extériorité et intériorité

1) La psyché mise en espace

Aurobindo et Prasād procèdent en effet tous deux de façon récurrente à une extériorisation de l'intériorité, qui s'incarne tour à tour dans l'espace ou dans les personnages. Certaines parties du monde n'acquièrent un sens que parce qu'elles entrent en correspondance avec la *psyché* des héros. À la fin de *Kāmāyanī*, Manu et Śraddhā aperçoivent trois univers suspendus dans l'air : les pôles de

1 « *Nat huā phaṇ dṛpt īrṣā kā, vilīn umang/ Aur sahalāne lagā kar-kamal komal kānt,/ Dekhkar voh rūp-suṣmā Manu hue kuch śānt* [L'arrogante tête de cobra de la jalousie était baissée, le fort désir disparu. Il commença à presser la belle et tendre main de lotus. En voyant cette beauté exquise, Manu s'apaisa quelque peu] », *Kmī*, p. 35.

2 « *She was still to them the child they knew and loved;/ The sorrowing woman they saw not within./ No change was in her beautiful motions seen (...)* But when her grief to the surface pressed too close./ These things, once gracious adjuncts of her joy,/ Seemed meaningless to her, a gleaming shell./ Or were a round mechanical and void./ Her body's actions shared not by her will. [Elle était toujours pour eux cette enfant qu'ils connaissaient et aimaient. Ils ne voyaient pas la femme qui souffrait, à l'intérieur. Il n'y avait aucun changement visible dans ses beaux gestes (...)] Mais quand sa souffrance appuyait trop fort à la surface, les choses accessoires qui s'ajoutaient autrefois gracieusement à sa joie lui semblaient dépourvues de tout sens, comme une coquille miroitante. Les actions de son corps, non partagées par sa volonté, étaient une mécanique qui tournait en rond, un vide.] », *S*, p. 470-471.

l'Affectivité, de l'Action et de la Connaissance. Ces mondes ne représentent pas à proprement parler des tendances psychologiques, puisqu'ils sont plutôt liés au śivaïsme. Dans *The Triadic Heart of Shiva*, Eduardo Muller-Ortega rappelle en effet que la divinité se compose de trois forces : la force du désir (*icchā śakti*, le désir de Śiva), la force de l'action (*kriyā śakti*, l'action créative de Śiva) et la force de la connaissance (*gyān śakti*, les capacités cognitives du dieu). En s'unissant, elles forment la totalité divine¹. Or ces forces correspondent aux puissances qui guident alternativement Manu au cours de sa vie. Juste après le Déluge, il s'engage dans l'ascèse, qui se rapporte à l'univers de la Connaissance où vivent des anachorètes. Manu éprouve alors l'apathie caractéristique de ce pôle². Après la rencontre avec Śraddhā qui lui montre qu'il existe d'autres chemins, il s'engage sur la voie de l'action (à partir du chant *Karma* [Action]), dont il ne retire que des malheurs, puisqu'elle change tout en souffrance. Le désir le guide enfin à maintes reprises, quand il accomplit le sacrifice animal, fait céder Śraddhā à ses instincts, ou viole Iṛā. Les trois forces de Śiva deviennent donc des tendances psychologiques matérialisées dans l'extériorité. Alors que les sphères constituent normalement les trois rayons du cœur de Śiva, elles s'organisent en effet autour de Manu, leur point central³. Elles constituent des fragments d'intériorité projetées dans l'extériorité. Prasād transforme les caractéristiques divines en spécificités psychiques. Il réinterprète les grands symboles mystiques de façon psychologique, et écrit ainsi l'Histoire de l'esprit humain, conformément à ce qu'il annonce dans son avant-propos⁴. De cette façon, il manifeste une conscience aiguë du clivage moderne qui existe entre l'extériorité et l'intériorité.

Comme Prasād, Aurobindo transforme l'intériorité en spatialité : son but est de raconter l'évolution psychique de l'humanité, de l'Inconscient de la Nuit au Surmental en passant par le Mental et le Vital. La catabase de Savitri met encore plus clairement en évidence cette conception psychologique de l'être, caractéristique de la vision moderne du sujet. L'héroïne passe en effet le portail du subconscient et accède à son royaume intérieur⁵. Les créatures qu'elle y aperçoit

1 MULLER-ORTEGA Paul-Eduardo, *The Triadic Heart of Shiva : Kaula tantricism of Abhinavagupta in the non-dual Shaivism of Kashmir*, New York : State University of New York Press, 1989, XII-330 p.

2 « *Maiṃ bhī bhūl gayā hūn kuch, hān smaraṇ nahīn hotā kyā thā ?/ Prem, vednā, bhrānti yā ki kyā ? Man jismem sukh sotā thā !* [Moi aussi j'ai oublié quelque chose, je ne me souviens plus ce que c'était. L'amour, la tristesse, le doute ou quelque chose d'autre ? Dans mon esprit, le bonheur sommeillait.] », *Kmī*, p. 22.

3 « *In trikoṇ ke madhya bindu tum* [Tu es le point central de ce triangle] », *Kmī*, p. 116.

4 À propos de l'histoire mythique des deux époux, l'auteur écrit : « Elle est susceptible de devenir l'histoire psychologique de l'humanité. (...) Qui plus est, nous ne nous contentons pas de la simple chronologie : par la recherche psychologique, nous cherchons à pénétrer les faits. », *Kmī* trad., p. 18.

5 « Her being entered into the inner worlds./ In a narrow passage, the subconscient's gate./ She breathed with difficulty and pain and strove/ To find the inner self concealed in sense. [Son être entra dans les mondes intérieurs. Dans un passage étroit, portail du subconscient, elle respira avec difficulté, peine et lutte pour trouver l'être intérieur caché dans la sensation] », *S*, p. 489. La notion de subconscient peut être liée au lexique psychanalytique, mais Aurobindo dénonce l'approche psychanalytique dans *Le Yoga Intégral*. On la retrouve en outre dans d'autres écoles de pensée.

symbolisent les pulsions désordonnées qui naissent de l'Inconscience¹. Elle affronte aussi la pression de l'Inconscient qui ne connaît ni le mental ni l'âme, mais qui est gouverné par le subconscient². Elle sort victorieuse de tous ces conflits. De la même façon que Prasād, Aurobindo se montre conscient de la dichotomie entre l'intériorité humaine et l'extériorité, fondatrice du sujet moderne selon Taylor. Il articule en outre l'intrigue autour de ses théories sur la psychologie humaine. Comme Freud, il pense que de sombres courants façonnent le subconscient, qui est à la fois universel et individuel. Ces courants doivent être explorés puis maîtrisés par l'individu, tâche à laquelle s'attelle Savitri avant de rencontrer son âme secrète. En engageant son héroïne dans le labyrinthe de l'intériorité, Aurobindo s'attache ainsi à explorer la *psyché* de l'homme, comme Prasād. Sa vision est toutefois plus tributaire de la psychologie moderne, puisqu'il pense l'esprit en strates (subconscient, Inconscient, mental) dont certaines sont gouvernées par des pulsions. Alors que Prasād adapte l'appareil conceptuel sivaïque à la *psyché* humaine, Aurobindo établit une synthèse entre le yoga et la psychologie moderne. Malgré cette différence, les deux auteurs explorent tous deux l'esprit en ayant recours à des symboles, d'une façon qui rappelle assez les théories de Jung.

2) *Les forces de la psyché*

Aurobindo et Prasād métamorphosent en effet les grandes forces du mental en êtres concrets grâce à l'allégorie et au symbole. L'utilisation de ce genre de personnification n'a certes rien de très original : on la retrouve dans de nombreux textes, à commencer par le *Paradis perdu* de Milton ou surtout *Le Voyage du pèlerin* de Bunyan. Mais Bunyan projette les puissances psychologiques dans l'extériorité sans les lier en aucune façon à l'intériorité. Chez Prasād et Aurobindo au contraire, les allégories relèvent aussi bien de l'intériorité que de l'extériorité. Dans *Kāmāyanī*, Manu représente l'esprit, Śraddhā est l'amour ou la dévotion (les qualités du cœur), Irā symbolise l'intellect. L'auteur met constamment l'accent sur la correspondance entre les héroïnes et la disposition mentale qu'elles représentent. Quand Manu (l'esprit), dépité dit que Śraddhā lui manque, il signifie en même temps

1 « Or else a mad disorder whirls the brain/ Posting along a ravaged nature's roads,/ A chaos of disordered impulses/ In which no light can come, no joy, no peace. [Ou alors un désordre fou fait tourner le cerveau, postant le long des routes d'une nature ravagée un chaos de pulsions désordonnées dans lequel nulle lumière, nulle joie, nulle paix ne peut exister] », *S*, p. 491.

2 « The press of bodily mind, the Inconscient's brood/ Of aimless thought and will had fallen from her./ Approaching loomed a giant head of Life/ Ungoverned by mind or soul, subconscient, vast. [La pression du mental corporel, le ressassement de la pensée sans objet et de la volonté auquel se livrait l'Inconscient étaient tombés d'elle. Une gigantesque tête de Vital surgit, approchant. Subconsciente, vaste, elle n'était pas gouvernée par le mental ni par l'âme.] », *S*, p. 491.

qu'il est dépourvu de foi¹. Le héros est aussi guidé par d'autres puissances comme le désir (Kāma), qui existe à la fois en dehors de lui et en lui². Tout ce qui se passe à l'extérieur s'explique par l'intériorité du personnage principal. La colère qui agite la divinité ou les sujets de Manu lors de la guerre civile est un reflet de celle du héros. La lutte qui embrase le monde exprime celle qui agite son esprit³. L'action entière de *Kāmāyanī* est centrée sur l'évolution de l'esprit, confronté aux grandes forces qui le tiraillent. Bien qu'Aurobindo ne renvoie pas la totalité de son intrigue à l'intériorité contrairement à Prasād, il représente lui aussi les différentes puissances psychiques qui façonnent l'esprit. Dans le *Vital*, les Puissances constituent différentes déclinaisons du désir ; dans le *Mental*, elles incarnent divers types d'intellects, comme la Raison. Aurobindo construit de la même manière que Prasād une antinomie entre la force du désir et celle de l'intellect, deux dispositions mentales qui structurent l'individu d'après le Vedānta, mais aussi d'après les psychiatres modernes⁴. Néanmoins, cette opposition n'a rien de binaire dans *Savitri*. L'esprit abrite d'autres puissances. Savitri rencontre lors de sa catabase trois Mères, dont l'une incarne la souffrance, la deuxième la force et la troisième la paix⁵. Aurobindo s'éloigne des conceptions habituelles du sujet et centre son héroïne sur des pôles émotionnels qui n'ont plus rien à voir avec les théories psychiques. De cette façon, il brouille les pistes et nuance l'influence du discours psychologique moderne sur sa pensée. Les Mères composent la *psyché* du personnage en même temps qu'elles lui apparaissent. Ce double mouvement relativise le manque d'épaisseur et d'intériorité des héros, comme dans *Kāmāyanī*. Les protagonistes prennent grâce à lui un certain relief, même si on n'atteint pas encore la profondeur des héros modernes. Mais cela serait-il possible dans le genre épique ? Si les auteurs avaient procédé ainsi, n'auraient-ils pas basculé dans une configuration plus romanesque ?

1 « *Sacmuc maiṃ hūn Śraddhā-vihīn*. [Je suis vraiment dépourvu de foi/ laissé sans Śraddhā] », *Kmī*, p. 64.

2 « *Bharā kān meṃ kathan Kāma kā man meṃ nav abhilāṣā* [L'oreille emplit des propos de Kāma, une nouvelle aspiration naquit dans son esprit] », *Kmī*, p. 45. Le vers établit une corrélation entre l'audition des propos de Kāma et le nouveau désir qui germe dans l'esprit de Manu grâce au parallélisme « *kān meṃ* [dans l'oreille] »/ « *man meṃ* [dans l'esprit] ». Plus tard, alors qu'il entend la malédiction de Kāma, Manu fait aussi un parallèle entre ce dieu et le désir qui lui tenaille l'esprit : « *Are phir vahī Kāma !/ Jisne is bhram meṃ hai dālā chīnā jīvan kā sukh-virām ? (...)* *Usne bhī mujhko de diyā hṛday nij amṛt-dhām/ Phir kyon na huā maiṃ pūrṇ-kāma ?* [Ah, encore ce Kāma qui m'a jeté dans la confusion et a arraché le bonheur reposant de ma vie ! (...) Elle aussi (mon épouse) m'a donné son cœur, demeure du nectar, alors pourquoi n'ai-je pas encore satisfait mon désir ?] », *Kmī*, p. 64. La corrélation entre le dieu et le désir est assuré grâce au parallélisme de construction entre le premier vers et le dernier de la strophe : tous deux commencent par *phir* [encore] et terminent par *Kāma*.

3 « *Prajā se kṣobh ghanā thā/ Bhautik-viplav dekh vikal ve the ghabarāye (...)* *Manu cintit se pare śayan par soc rahe the/ Krodh aur śankā ke śvāpad noc rahe the* [L'irritation des sujets était intense. Ils contemplaient la confusion du monde matériel, attristés et inquiets (...) Manu songeait sur sa couche, anxieux. La colère et le doute le déchiquetaient comme des charognards] », *Kmī*, p. 81. « *Citi-kendron meṃ jo sangharṣ calā kartā hai* [Dans les centres de l'esprit la lutte se poursuit sans cesse] », *Kmī*, p. 83.

4 On peut penser au concept de *libido* freudien ou au Çā, et à la façon dont il s'oppose au Surmoi.

5 Savitri nomme la première « Madonne de la souffrance » (« Madonna of suffering, Mother of grief divine », p. 507), la deuxième « Madonne de la puissance » (« Madonna of might, Mother of works and force », p. 513), la deuxième « Madonne de la lumière » (« Madonna of light, Mother of joy and peace », p. 520).

Hugo, Aurobindo et Prasād accordent ainsi une place importante à la sentimentalité. Les émotions cessent de devenir de simples réactions des personnages aux événements extérieurs. Elles constituent de véritables forces indépendantes des circonstances. Elles permettent de sauver le monde. Elles revêtent en outre une portée axiologique qui aboutit à la mentalisation : les personnages, les faits ou les espaces qui provoquent des émotions négatives sont condamnables, ceux qui suscitent des sentiments positifs sont dignes d'estime. Les personnages manquent néanmoins de profondeur, ce qui sauvegarde leur dimension épique. *La Légende des siècles*, *Kāmāyanī* et *Savitri* font ainsi coexister le pôle lyrique et le pôle narratif, conformément à la théorie d'Anazildo Vasconcelos da Silva. En dépit de cette similarité, les œuvres de Prasād, Aurobindo, Hugo et le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* mettent pourtant en jeu des conceptions assez différentes du sujet. Dutt, qui reste fidèle aux idées épiques traditionnelles, développe assez peu la sentimentalité et la mentalisation. Les personnages ne peuvent pas exprimer une véritable subjectivité puisqu'ils n'en sont pas encore pourvus. Hugo, qui écrit à peu près en même temps que lui, commence à représenter un sujet moderne, qui ne se définit pas forcément par sa fonction sociale mais par sa sensibilité. L'exaltation de la sentimentalité participe chez lui de la constitution du sujet moderne. Écrivant quelques décennies plus tard, Aurobindo et Prasād articulent une autre façon de percevoir celui-ci. Prasād essaie d'écrire une Histoire psychologique de l'humanité. En adaptant les théories śivaïques et védiques, il montre la façon dont les grandes forces mentales dirigent l'esprit humain. Il explique comment les concilier pour pouvoir parvenir au divin. Aurobindo, lui, oscille entre la représentation des stades de l'humanité et des strates de la *psyché*. Il synthétise la philosophie du yoga et les théories psychologiques du XX^e siècle. L'être humain gagne en épaisseur. En laissant une place à la subjectivité, en exaltant les sentiments, Aurobindo, Prasād et Hugo se détachent du héros épique traditionnel. Pourtant, leurs œuvres atteignent pour la même raison la dimension collective de l'épopée. Les émotions primaires et les arcanes de la *psyché* sont communes à tous les êtres humains. Les chanter, c'est exprimer la complexité à laquelle se confronte l'être devenu sujet moderne.

II) Définir l'individu

Le genre humain ne représente pas une unité : il se constitue d'une multitude d'individus, de sujets autonomes. Les hommes, malgré toutes leurs différences, partagent au moins un point commun : ils sont des personnes singulières définies par leurs sentiments et par une faculté conceptuelle qui s'exprime grâce au langage. La nouvelle conception de la collectivité, inhérente à

l'époque moderne, suppose que l'on prenne en compte l'individu afin d'atteindre l'universalité. Or le sujet moderne se définit aussi par son aspiration à la liberté. Cette dernière le conduit à lutter contre l'ordre établi et les déterminismes sociaux qui fondent la communauté. Un paradoxe se forme : les auteurs ne peuvent pas décrire la condition humaine s'ils ne représentent pas des individus. Mais l'individualité met à mal la collectivité à cause de l'aspiration à la liberté qui définit le sujet moderne. Hugo, Prasād et Aurobindo témoignent de cette aporie à différents degrés. La définition et l'affirmation d'un sujet autonome deviennent centrales.

A) *Individualité et identité*

1) *Exaltation et questionnement de l'individualité*

Aurobindo, Prasād et Hugo tentent de caractériser l'homme à travers leurs personnages. Une nouvelle définition apparaît : celle d'un sujet qui pense, ressent, est, de façon autonome. L'individualité, qui constituait un écart voire un défaut dans beaucoup d'épopées traditionnelles – ce dont Dutt rend compte en ne montrant jamais des personnages isolés du groupe – devient une qualité que les auteurs exaltent de différentes manières. Prasād et Aurobindo représentent tous deux des individus qui interagissent (Manu, Śraddhā, Irā) ou qui se détachent de la masse (Aswapati, Savitri). Victor Hugo, quant à lui, oppose la collectivité indifférenciée aux individus ou aux groupes composés de personnes. Il donne souvent une image très négative de ce qu'il nomme « les foules » : troupes de soldats meurtrières dans *Les Trois Cents*, *Le jour des rois*, *Le régiment du baron Madruce*, collectivité médisante et changeante de *Welf, castellan d'Osbor*, foule ignorante et haineuse de *La comète*. La communauté se regroupe la plupart du temps autour des rois iniques et des dieux tyrans (*Le Petit Roi de Galice*, *La confiance du marquis Fabrice*, *Le Titan*, *Le Satyre*), si bien qu'elle s'oppose aux individus, valorisés (Roland, Fabrice, le Titan, le Satyre, Elciis). Alors que le groupe symbolise l'inertie et la violence, le héros individuel constitue un véritable vecteur de progrès. Le Titan et le Satyre annoncent la fin de leur règne aux dieux. Roland protège l'infant. Le petit garçon de *Guerre civile* transforme les instincts sanguinaires de la foule. Au fur et à mesure de l'avancée du recueil, les groupes se raréfient donc. Ils sont remplacés par des figures individuelles : le père ou l'oncle de l'auteur (*Après la bataille*, *Les Paroles de mon oncle*), Jeannie et son époux (*Les Pauvres gens*), Petit Paul, le narrateur lyrique (*Hors des temps*, 1851. *Choix entre deux passants*, *Tout le passé et tout l'avenir*). La figure triomphale de *Plein Ciel* prend d'ailleurs la forme d'un individu. L'antagonisme entre le sujet positif et la foule violente, l'association du progrès et de

l'individualité montrent que Victor Hugo s'inscrit dans une conception moderne de l'être, ce qui affaiblit en revanche la dynamique épique liée à la collectivité.

Du fait de cette valorisation de l'individualité, Hugo écrit nombre de poèmes sur l'époque contemporaine à la première personne du singulier. Cette dernière s'identifie à l'auteur : son emploi accentue par conséquent la dimension lyrique de *La Légende des siècles*. Dans *Kāmāyanī* et dans *Savitri*, les auteurs n'utilisent au contraire jamais de narrateur homodiégétique, même si Prasād accorde une certaine importance à la première personne. Son récit se constitue en effet d'une série de monologues exprimant les sentiments et les réflexions des personnages. La voix du poète ne se fait certes pas entendre directement, mais Prasād apporte une attention indéniable à la question de l'individualité, thème relativement absent de *La Légende des siècles*. Dès le deuxième chant, une fois que Manu commence à surmonter le traumatisme du Déluge, il s'interroge sur sa sensibilité et tente de la mettre en mots, grâce à des interrogatives¹. Cette série de questions le conduit à affirmer son être :

« *Maiṃ hūn*, *yeh vardān sadṛś kyon lagā gūnjne kānon meṃ !*

Maiṃ bhī kahane lagā 'Maiṃ rahūn' śāśvat nabh ke gānon meṃ.

[Je suis, pourquoi, comme un don béni, cette phrase a-t-elle commencé à résonner dans mes oreilles ? Moi aussi j'ai commencé à dire : 'J'existerai' dans les chants du ciel éternel] », *Kmī*, p. 18.

Prasād insiste sur l'individualité de son héros grâce à l'anaphore du pronom *maiṃ* (je), répété au milieu du vers. Il emploie en outre les verbes synonymes « être » (*hūn*) et « exister » (*rahūn*) à la première personne. Manu, en vrai sujet moderne, s'empare de son essence : il se proclame en relation avec la poésie (l'image des chants) et la transcendance (la mention du ciel, renforcée par le nom *vardān*, qui désigne la faveur que le dieu accorde à ses dévots). L'individualité devient un don divin. Comme l'explique Alain Touraine dans *Critique de la modernité*, l'être se concevait autrefois par la projection dans la transcendance. Au début de *Kāmāyanī* c'est au contraire la divinité qui se projette dans l'individu. La déclaration de l'individualité ne va cependant pas sans poser problème : que faire de cette existence ? Comment affronter la souffrance et la mort, le sort commun² ? Manu interroge la divinité mais celle-ci reste muette. Le sujet, moderne, est laissé seul dans l'univers face à ses questions.

Au *sarga* suivant, la rencontre de Śraddhā, qui symbolise l'Autre à ce moment du récit, conduit Manu à approfondir le problème de la définition de l'individualité et son corollaire, l'identité. Le chant commence en effet par la question « Qui es-tu ? » (« *Kaun tum ?* », *Kmī*, p. 23), posée par la

1 « *Yeh kyā madhur svapna-sī jhilmil saday hṛday meṃ adhik adhīr/ Vyākultā-sī vyakt ho rahī āsā bankar prān-samir !* [Qu'est-ce qui brille, tel un doux rêve, dans le cœur rendu plus impatient ? Comme une agitation, c'est l'espoir qui devient souffle de vie !] », *Kmī*, p. 18.

2 « *To phir kyā maiṃ jīūn aur bhī -jīkar kyā karnā hogā ?/ Dev ! Batā do, amar-vednā lekar kab marnā hogā ?* [Alors je vivrais encore ? Et que dois-je faire en vivant ? Dieu ! Dis-moi quand devrai-je mourir de supporter le chagrin immortel ?] », *Ibid.*

jeune femme. Manu lui renvoie cette interrogation à plusieurs reprises (« *Kaun ho tum ?* [Qui es-tu ?] », *Kmī*, pp. 24, 35, 36, 38), mais se montre, lui, incapable d'y répondre, peut-être du fait de l'absence de la transcendance¹. Son identité demeure un mystère pour lui, comme l'exprime son utilisation des interrogatives, ou des lexiques de l'énigme (« *rahasya nirupāy* [mystère insoluble] »), du vide (« *sūnya* [vide], » « *vivar* [faille, trou] », « *sūnyatā* [le vide] »), et du mouvement désordonné (« *bhrānt* [virevoltant] », « je tourbillonne [*phirtā hūn*] », « *udbhrānt* [errant] », « *bhaṭkī* [errante] »). Śraddhā, contrairement à Manu, est tout à fait capable de définir sa propre identité : elle explique ce qui l'intéresse dans la vie, d'où elle vient, les expériences qui l'ont marquée, et ce qui l'a conduite sur le mont. La première, elle détermine par conséquent l'identité de Manu. Elle lui attribue une fonction sociale – même si celle-ci le situe hors de la société – en le qualifiant d'ascète². Répondant aux interrogations que le héros a formulées plus tôt, elle met des mots et des certitudes sur sa mélancolie, sur son impatience, sur ses angoisses. Elle l'engage à agir. Après les premiers questionnements, Śraddhā aide Manu à se constituer comme individu, ce qui lui permet d'accéder au futur et au désir, la première étape de son initiation. La crise dont souffre Manu peut ainsi s'expliquer comme celle du sujet moderne laissé seul dans le monde, et qui cherche à savoir qui il est. La première personne du singulier est solidaire de l'expression de ces angoisses et de ces interrogations. Même si elle se distingue de la première personne auctoriale que l'on rencontre dans *La Légende des siècles*, elle est par conséquent hautement lyrique.

2) *Le sujet, dépassement de l'individu*

Aurobindo a moins recours que Prasād et Hugo à la première personne du singulier. Celle-ci apparaît pourtant à plusieurs moments cruciaux, quand les personnages se présentent : la Mère explique qui elle est à Aswapati, Satyavan définit longuement son identité en racontant à Savitri les expériences marquantes qu'il a faites, le rapport qu'il entretient avec le monde ou avec la divinité, la lignée dont il est issu et ce qui l'a conduit à vivre dans l'ermitage. Satyavan se différencie ainsi de Manu. Ses paroles évoquent plutôt l'assurance avec laquelle Śraddhā raconte son histoire, et

1 « *Nabh dharnī bīc banā jīvan rahasya nirupāy/ Ek ulkā-sā jaltā bhrānt, sūnya meṃ phirtā hūn asahāy (...)* *Kyā kahūn, kyā hūn maim udbhrānt ? Vivar meṃ nīl gagan ke āj !/ Vāyu kī bhaṭkī ek tarang, sūnyatā kā ujarā-sā rāj.* [Entre le ciel et la terre, ma vie est devenue un mystère insoluble. Comme un météore virevoltant, je brûle et je tourbillonne, solitaire, dans le vide (...)] Que dirai-je ? Suis-je un errant dans la faille du ciel bleu d'aujourd'hui ? Comme une fantaisie errante du vent, comme le royaume désolé du vide] », *Kmī*, p. 24.

2 « *Tapasvī ! Kyon itne ho klānt ? Vednā kā yeh kaisā veg ?/ Āh ! Tum kitne adhik hatās – batāo yeh kaisā udveg ! (...)* *Dukh ke ḍar se tum agyāt jaṭiltāon kā kar anumān./ Kām se jhijhak rahe ho āj, bhaviṣyat se ban kar anjān ! (...)* *Are tum itne hue adhīr.* [Ô ascète, pourquoi es-tu si las ? Pourquoi cet accès de tristesse ? Ah ! comme tu es démesurément désespéré – dis-moi pourquoi cette détresse ? (...) À cause de la peur de la douleur, tu anticipes des complications inattendues. Aujourd'hui tu as peur de désirer, et tu deviens ignorant du futur ! (...) Ah ! tu étais si impatient !] », *Kmī*, p. 25-26.

confortent l'idée qu'il est digne de Savitri. Son long discours s'avère pourtant assez inutile du point de vue narratif, puisque le chant précédent l'a déjà amplement présenté. L'affirmation de l'individualité et de l'identité personnelle revêt donc une certaine importance chez Aurobindo. L'attitude de Satyavan contraste néanmoins avec celle de Savitri qui, comme Aswapati devant la Mère, ne dit quasiment rien d'elle et se contente de poser des questions. Il n'est pas anodin que les deux héros du récit, les seuls personnages de *yogis*, ne revendiquent pas leur identité devant les autres. Aurobindo montre de cette façon qu'ils vivent à distance de leur *ego*. Pourtant, la recherche qu'entreprend l'héroïne de son âme secrète ressemble assez à une quête d'identité. Elle apprend à se connaître, à savoir quelle est sa force, en rencontrant les trois Mères (sa compassion, sa force, sa paix), puis son âme secrète. Elle réalise qu'elle abrite le royaume céleste à l'intérieur d'elle-même¹. Savitri possède en elle des forces universelles : cette intériorisation de la divinité met à distance la notion d'individualité. L'intériorisation du divin révèle pourtant une conception moderne du sujet, partagée par Prasād : autrefois, en Inde comme en Europe, le sujet se projetait dans le divin. À présent, c'est le divin qui se projette en lui. Cette inversion permet à Savitri d'affronter Mort. Elle peut, grâce à elle, affirmer sa condition divine et supérieure, ou se revendiquer comme un sujet défini par l'acte, le sentiment, la volonté, la connaissance de soi – mais non par l'individualité². L'*ego* pose problème. Aurobindo le dépasse parce qu'il transcende l'individu en sujet, ce qui lui évite d'aborder les épineuses questions auxquelles se confronte Prasād.

Aurobindo ne répudie pourtant pas complètement la figure de l'individu. Comme dans *La Légende des siècles*, l'être humain de *Savitri* se définit au singulier, Aurobindo évoquant bien plus l'homme (*man*) que les hommes (*men*). L'utilisation du singulier unit la collectivité autour d'une seule et même figure, mais elle met aussi l'accent sur l'individualité. Bien qu'Aurobindo représente des héros sans *ego*, l'individu a plus de pouvoir que le groupe. Le motif de la solitude est récurrent et positif dans *Savitri*. La pensée et l'action solitaires changent le cours de l'ordre cosmique³. Aswapati, explorateur de la Lumière, évolue seul⁴. Les êtres positifs qui jalonnent son parcours,

1 « O soul, my soul, we have created Heaven,/ Within we have found the kingdom here of God,/ His fortress built in a loud ignorant world./ Our life is entrenched between two rivers of Light,/ We have turned space into a gulf of peace/ And made the body a Capitol of bliss. [Ô mon âme, mon âme, nous avons créé le Ciel. En nous, ici, nous avons trouvé le royaume de Dieu. Nous avons bâti sa forteresse dans monde ignorant et bruyant. Notre vie est retranchée entre deux rivières de Lumière, nous avons changé l'espace en un gouffre de paix et fait du corps un Capitole de béatitude] », *S*, p. 531.

2 « World-spirit, I was thy equal spirit born./ My will too is a law, my strength a god./ I am immortal in my mortality. [Esprit du monde, quand je suis née j'étais un esprit égal à toi. Ma volonté aussi est une loi, ma force est un dieu. Je suis immortelle dans ma mortalité.] », *S*, p. 589. « I am, I love, I see, I act, I will. [Je suis, j'aime, je vois, je veux.] », *S*, p. 594.

3 « One mighty deed can change the course of things;/ A lonely thought becomes omnipotent. [Un seul acte puissant peut changer le cours des choses. Une pensée solitaire devient omnipotente] », *S*, p. 20.

4 « As shines a **solitary** witness star/ That burns **apart**, Light's **lonely** sentinel./ In the drift and teeming of a mindless Night/ A **single** thinker in an aimless world/ Awaiting some tremendous dawn of God [Comme brille une étoile, solitaire témoin qui brûle de son côté, sentinelle isolée de la Lumière dans la dérive et le grouillement d'une Nuit

comme la Flamme éternelle, préfiguration de Savitri, ou le Soi de l'Esprit se caractérisent par leur isolement¹. L'héroïne enfin est une figure solitaire dès sa naissance, puisque nul ne peut prétendre devenir son compagnon de vie, hormis Satyavan. Elle affronte d'ailleurs le danger seule, ainsi que le prophétise Narad². L'*ego* empêche l'accomplissement de soi, mais l'isolement est nécessaire au progrès, ce qui crée une sorte de paradoxe. L'exaltation de la solitude s'explique en un sens par son intérêt narratif : elle rend les héros exceptionnels, conformément au genre épique. Elle a cependant un autre intérêt, puisqu'elle met aussi l'accent sur l'autonomie et la liberté des personnages, caractéristiques du sujet moderne.

B) *L'autonomie et la liberté : une chance ou un fardeau ?*

1) *L'autonomie, qualité nécessaire*

Les différents héros de *La Légende des siècles*, *Savitri* et *Kāmāyanī* se distinguent par une aspiration à la liberté et par une indépendance qui les séparent du reste du groupe. Ils prétendent être leur propre souverain, sans que nul ne puisse leur dicter leur conduite. Cet élan vers la liberté est parfaitement assumé dans *La Légende des siècles*, où il devient une véritable téléologie. Le but des individus est de se libérer de la tutelle destructrice des dieux puis des rois. Les personnages héroïques (Elciis, Félibien, le narrateur, le Satyre, le Titan) assument leur indépendance d'esprit et se dressent seuls face aux personnages tyranniques. L'aéroscape de *Plein Ciel* s'élève vers la liberté, les derniers mots du poème³. Chez Aurobindo aussi, cette valeur s'avère fondamentale, même s'il s'agit davantage d'une liberté spirituelle. Il critique comme Hugo les lois immémoriales qui sont, pour lui, un signe d'immobilisme associé à Mort. Savitri s'est incarnée afin de les ébranler⁴. Le but de l'homme, réalisé par les héros, est donc de s'en détacher et de monter vers la liberté,

sans mental, penseuse solitaire dans un monde vain attendant quelque formidable aube divine] », *S*, p. 137. Aurobindo insiste sur la notion de solitude en multipliant les mots qui dénotent cette dernière : « solitary », « apart », « lonely », « single ».

1 La Flamme : « Lonely mounts up to heaven the deathless Flame [La Flamme monte solitaire vers les cieux] », *S*, p. 279. Le Soi de l'Esprit : « An equal Cause of things, a lonely Seer [Une Cause égale des choses, un Voyant solitaire] », *S*, p. 283.

2 « Her lonely strength facing the universe [Sa force solitaire affrontant l'univers] », *S*, p. 460.

3 « Et de faire planer, ivre de firmament./ La liberté dans la lumière. », *Plein Ciel*, *LS*, p. 732.

4 Parmi ses arguments, Mort dit à Savitri : « Touch not the seated lines, the ancient laws,/ Respect the calm of great established things. [Ne touche pas aux lignes tracées, aux lois anciennes. Respecte le calme des grandes choses établies] », *S*, p. 651. Il répète : « The cosmic Law is greater than thy will./ Even God himself obeys the Laws he made:/ The Law abides and never can it change [La Loi cosmique est plus grande que ta volonté. Dieu lui-même obéit aux Lois qu'il a faites. La Loi persiste et elle ne peut jamais changer] », *S*, p. 654.

comme dans *La Légende des siècles*¹. Le yoga doit l'y aider, dans la mesure où il permet d'affranchir l'âme de ses liens². À la fois élan spirituel et renversement de l'ordre établi, la liberté devient chez Aurobindo une synthèse entre la *mokṣa* (libération, l'âme quitte le courant de l'existence), l'un des buts ultimes de l'hindouisme³, et la notion de liberté telle qu'on la conçoit en Occident.

Comme Hugo et conformément à la pensée occidentale, Aurobindo associe en effet la liberté avec l'autonomie et l'auto-détermination, principes positifs qui valorisent les héros. L'héroïne est beaucoup plus indépendante que son homonyme des poèmes précédents (dans le *Mahābhārata*, *Savitri* de Toru Dutt, *Love and Death* d'Edwin Arnold). Chez Aurobindo, elle parcourt seule le monde à la recherche de Satyavan, puis épouse son bien-aimé dans la forêt sans aucun témoin. Dans les textes antérieurs, elle voyage accompagnée par les conseillers de son père. Son union avec son futur époux fait en outre l'objet d'un arrangement entre les familles⁴. La Savitri d'Aurobindo évolue donc beaucoup plus en-dehors de la société humaine que le personnage originel. Les protagonistes ne manifestent toutefois pas seulement leur indépendance d'esprit sur terre. Celle-ci devient une qualité spirituelle, ce qui permet à l'auteur d'accomplir la synthèse entre la liberté mystique hindoue et la liberté du sujet moderne. Aswapati, au moment de son yoga inaugural, perçoit ceux qui l'entourent mais demeure souverain de lui-même⁵. Aurobindo transforme donc l'indépendance en valeur fondatrice, du moins dans un premier temps. Il souscrit ainsi en partie à la conception moderne de l'individu que l'on rencontre chez Victor Hugo.

2) *Les dangers de la liberté*

Prasād, lui, prend le contrepied de ces auteurs. La liberté pose problème dans *Kāmāyanī*. Manu la revendique certes à de nombreuses reprises, mais l'auteur la lie alors à la douleur⁶. La recherche de la liberté (*svatantra*) provoque la dualité et mène le héros à la folie, au malheur, à

1 « Freedom and empire called to him from on high [La liberté et l'empire appelaient (l'homme) depuis les hauteurs] », *S*, p. 26.

2 Lors du yoga d'Aswapati : « His soul stood free, a witness and a king. [Son âme se tint libre, un témoin et un roi] », *S*, p. 33. L'un des chants se nomme « Le Yoga de la Liberté et de la Grandeur de l'homme » (*The Yoga of the Spirit's Freedom and Greatness*), titre qui associe clairement le yoga, la liberté et la grandeur.

3 Les ascètes se soumettent aux mortifications afin de l'obtenir. De nombreuses personnes en fin de vie viennent mourir à Bénarès parce que, selon la croyance, mourir en ce lieu apporte la libération.

4 Cependant Toru Dutt initie une héroïne plus indépendante puisqu'elle précise que Savitri n'est pas confinée au *zenana* (sorte de gynécée) comme les autres femmes. Son père la laisse faire ce qu'elle veut.

5 « His inner self grew near to others' selves/ And bore a kinship's weight, a common tie,/ Yet stood untouched, king of itself, alone. [Son être intérieur devint plus proche de celui des autres et assumait le poids d'une intimité, d'un lien commun, mais demeurait pourtant intact, souverain de lui-même, seul.] », *S*, p. 27.

6 « *Tum apne sukh se sukhī raho mujhko dukh pāne do svatantra* [Sois heureuse de ta propre joie et laisse-moi souffrir ma douleur librement] », *Kmī*, p. 59. Le vers est clairement divisé en deux parties : celle du bonheur de l'épouse et celle de la douleur de Manu, associée à la liberté. Mais en demandant à sa femme de vivre sa propre joie (*apne sukh*) il exige aussi d'elle une certaine autonomie qui n'est pas nécessairement négative.

l'anarchie, comme le lui annonce Kāma. Elle aura une incidence négative sur toute la progéniture humaine (*prajātantra*, mot qui contient le même suffixe que *svatantra* [liberté, indépendance], ce qui met en évidence leur corrélation)¹. L'autonomie de l'individu semble pourtant *a priori* une solution aux différents maux. Lorsque Manu rencontre Iṛā, celle-ci lui conseille de ne compter que sur lui-même, sur son intelligence, et d'emprunter son propre chemin². Manu suit son exhortation, qui est conforme à son souhait intime. Il n'écoute plus que son désir, si bien qu'il la viole... Une fois cette transgression commise, il questionne son rapport à la loi et revendique une autonomie totale, excessive. Il insiste sur sa précieuse individualité, dont l'auteur souligne la revendication grâce à l'épiphore de *maim* (je), et argue de sa supériorité pour expliquer qu'il peut se soustraire aux lois communes³. Il se différencie fièrement des autres humains au comportement grégaire en adoptant une posture de transgresseur sublime qui rappelle les grands héros épiques⁴. Il associe à la mort les règles qui fondent la collectivité, et affirme son droit à un libre-arbitre. Prasād représente le chemin de la liberté de façon extrême, comme si cette dernière excluait nécessairement le devoir que l'on doit aux autres membres de la société. Les héros d'Aurobindo et d'Hugo arrivent pourtant à concilier ces deux pôles. Face à la folie d'indépendance de son roi, Iṛā intervient et tâche de le ramener à la raison. Conformément aux croyances hindoues, elle lui explique alors que si le monarque ne respecte pas lui-même les lois, il mène le monde à sa perte⁵. L'esprit ne devient paradoxalement souverain qu'en renonçant à sa liberté. Manu rejette ces paroles raisonnables et manque de causer la fin du monde, accomplissant l'avertissement d'Iṛā. Prasād pose ainsi la question de l'autonomie et du libre arbitre de l'individu qui refuse de se soumettre aux normes de la société. Prasād était

1 « *Hān, ab tum banne ko svatantra/ Sab kaluṣ dhālkar auron par rakhte ho apnā alag tantr (...)* *Ab vikal pravarttan ho aisā jo niyati-cakra kā bane yaṃtr/ Ho sāp bharā tab prajātantra* [Oui, à présent tu vas pouvoir devenir libre. En attribuant le vice aux autres, tu maintiens ta doctrine solitaire (...)] *Maintenant, à cause de ce commencement imparfait, le mouvement du destin est devenu mécanique et le gouvernement de ta progéniture est une malédiction]* », *Kmī*, p. 64.

2 « *Koī bhī ho voh kyā bole, pāgal ban nar nirbhar na kare./ Apnī durbaltā bal samhāl gantavya mārga par pair dhare -/ Mat kar pasār – nij pairon cal, calne kī jisko rahe jhonk/ Usko kab koī sake rok ?* [Qui que ce soit, peu importe ce qu'il dit, l'homme ne doit pas, devenu fou, être dépendant. En étant attentif à sa faiblesse et à sa force, il peut engager ses pas sur la route du départ – n'étends pas la main pour mendier – il marche avec ses propres pieds, qui conservent l'impulsion de marcher. Cet homme, qui peut l'arrêter ?] », *Kmī*, p. 69.

3 « *Maim niyaman ke lie buddhi-bal se prayatna kar./ Inko ekatr, calātā niyam banā kar./ Kintu svayaṃ bhī kyā voh sāth kuch mān calūn maim./ Tanik na maim svacchand, svarṇ sā sadā galūn maim (...)* *Kyā adhikār nahī ki kabhī avinīt rahūn maim ?* [J'ai tenté de les soumettre grâce à la force de la raison. En les unissant en une seule entité, j'ai instauré les lois. Mais moi-même accepterai-je quelque chose de cette compagnie ? Je ne suis pas le moins du monde indépendant, comme l'or je me dissolverais à jamais (...)] *N'ai-je pas le droit de parfois mal me comporter ?]* », *Kmī*, p. 81-82.

4 « *'Viśva bandhā hai ek niyam se' yeh pukār-sī./ Phailī gayī hai iske man meṃ dṛḍh pracār-sī/ Niyam inhone parakhā phir sukh-sāadhan jānā./ Vaśī niyāmak rahe, na aisā maimne manā Maim cir-bandhan-hīn mṛtyu-sīmā-ullanghan* [‘Ce monde est lié par la loi’, cette affirmation, comme un appel, se répand peu à peu dans son esprit comme une ferme propagande. Ils éprouvent la loi puis reconnaissent que c'est un moyen d'être heureux. Ils soumettent le souverain, et je ne l'ai pas accepté. À jamais libre d'entraves, je transgresserai les limites de la mort] », *Kmī*, p. 83.

5 « *Kintu niyāmak niyam na māne/ To phir sab kuch naṣṭ huā sā niścay jāne* [Mais si le souverain n'accepte pas la règle, alors tout est détruit, sache cette certitude] », *Kmī*, p. 83.

indépendantiste : le motif de l'indépendance devrait donc recevoir un écho favorable dans son œuvre, ne serait-ce que parce qu'il pourrait constituer une image de celle de son pays. Mais à travers le destin de son héros, il montre que la liberté est destructrice pour l'homme et pour sa communauté, ce qui revient à critiquer une certaine conception de l'individu moderne, héritée de l'Occident. Manu ne trouvera son salut qu'une fois en harmonie totale avec le groupe qu'il rejetait. À cet égard, Prasād se distingue donc d'Aurobindo et d'Hugo, qui exaltent le libre arbitre. Cette différence de conception ne l'ancre pas pour autant dans le passé. En opposant la responsabilité à la liberté, l'autonomie aux règles nécessaires de la collectivité, il manifeste au contraire une conscience plus aboutie des problèmes inhérents au sujet moderne.

Les questions propres au sujet s'avèrent ainsi fondamentales dans *La Légende des siècles*, *Kāmāyanī* et *Savitri*. Chacun des auteurs adopte toutefois une posture différente, qui s'explique par leur contexte historique mais aussi par leur sensibilité. Victor Hugo raconte l'évolution de la collectivité vers le sujet individuel. Au fur et à mesure de son recueil, les figures solitaires deviennent de plus en plus nombreuses. Elles finissent par supplanter les groupes. Hugo met donc régulièrement en scène sa propre individualité, figure héroïque centrale du recueil, ce qui intensifie le pôle lyrique. La liberté, solidaire de l'accentuation de l'individualité, devient par conséquent une véritable téléologie, conformément à l'idéologie révolutionnaire en vigueur chez un certain nombre de penseurs de l'époque. Le sujet, triomphant, n'est pas encore problématique. Il le devient quelques décennies plus tard, au moment où Prasād écrit. Ce dernier est en effet amené à en questionner les limites, sans doute parce qu'il lie cette nouvelle attitude à l'Occident. Alors qu'il exalte la sensibilité de l'homme, et intègre notablement l'expression de soi grâce à l'usage récurrent de la première personne du singulier, l'individualité pose problème. Manu a d'abord du mal à l'exprimer, elle fait l'objet de questionnements. Une fois qu'il sait qui il est, il revendique la liberté et l'autonomie totales, mais celles-ci ne lui apportent que des malheurs et menacent de détruire la communauté. Le seul salut de l'homme consiste à abolir son *ego*, conformément à la pensée mystique hindoue. Aurobindo prône également cette idée dans *Savitri*, ce qui le conduit à mettre assez peu en valeur l'individualité de ses héros. Malgré cela, la liberté et l'autonomie individuelles deviennent des valeurs positives dans son univers, ce qui explique la solitude de ses personnages. Ceux-ci évoluent en-dehors de la collectivité, déterminés par leur mission. L'individualité permet ainsi aux trois auteurs de développer le pôle lyrique dans leurs œuvres, et de transformer leurs héros en véritables sujets modernes. Paradoxalement, elle ne nuit pourtant pas à la dimension collective qui fonde le genre épique. Derrière l'individu, l'être humain et le groupe apparaissent sans cesse, comme l'ombre derrière le corps. Qu'ils répudient l'autonomie excessive ou qu'ils l'associent au destin triomphal du groupe, Hugo, Aurobindo et Prasād parviennent à concilier l'inconciliable : la collectivité l'emporte

toujours sur l'individu, qui se transforme en symbole universel. Même s'ils en intègrent les valeurs dans leurs œuvres, l'individualité ne constitue donc pas une fin en soi pour les auteurs, particulièrement pour Aurobindo et Prasād, qui dénoncent la dualité.

III) De l'individualisation à la désindividualisation

En Inde, la subjectivité entre constamment en concurrence avec l'expérience de la désindividualisation mystique¹. Les différentes traditions (śivaïsme, viṣṇuïsme, brahmanisme, śaktisme) s'accordent en effet sur l'idée que le monde matériel est affecté par une dualité constitutive, cause du malheur humain – le bouddhisme a emprunté cette conception à l'hindouisme. Tous les êtres participent en réalité d'une même essence divine indifférenciée et matérialisée par Brahman, Śiva, Viṣṇu ou Śakti selon les courants. La dualité constitue une illusion, qu'il convient d'abolir pour pouvoir réintégrer l'union avec le divin (la libération, *mokṣa*). Or l'*ego* représente un obstacle de taille dans la quête de cet idéal que partageait un pan non négligeable de la société hindoue – contrairement à l'Occident où les grands mystiques demeurent des exceptions². S'il veut pouvoir l'atteindre, l'être humain doit suspendre tous ses désirs et mettre fin à son *ego* – tel est le but des mortifications que s'infligent les ascètes, nouveaux héros épiques des textes de Prasād et Aurobindo. Une telle conception de l'individualité entre profondément en conflit avec le sujet moderne, centré sur le moi. Cette dissension apparaît donc dans les textes indiens – elle est absente de *La Légende des siècles*. Prasād en fait l'intrigue de son poème. Aurobindo, plus nuancé, prône paradoxalement l'autonomie du sujet tout en louant la désindividualisation qui permet d'atteindre l'universalité. En dépit de cette différence, la désindividualisation triomphe par des moyens similaires dans *Kāmāyanī* et *Savitri* : les deux auteurs critiquent l'individualisme et les ravages de l'*ego*. Ils présentent ensuite l'union mystique du divin avec la totalité des êtres vivants comme une solution à tous les problèmes de l'esprit (Prasād) ou comme un idéal à réaliser sur terre (Aurobindo).

A) Critique de l'*ego*

L'égoïsme représente généralement un défaut, particulièrement dans l'épopée, qui se centre

1 L'idée de désindividualisation mystique n'est pas le propre de l'Inde. On la retrouve chez les mystiques musulmans et chrétiens. Plusieurs syncrétismes hindous et musulmans tirent d'ailleurs parti de ces points communs (Kabīr, les courants des Fakirs et des Bauls...) En revanche la popularité de l'ensemble d'idées qui s'y rapportent sont purement indiennes.

2 Le dernier âge de la vie s'organise normalement autour de la seule recherche de la *mokṣa*.

autour du groupe. Les textes épiques européens et indiens ne font pas exception. La réception a souvent perçu comme des anti-héros les personnages qui n'hésitent pas à sacrifier le bien-être d'autrui en ne se préoccupant que de leur propre intérêt (Agamemnon, le Cyclope, Rāvaṇa...), et comme des héros ceux qui agissent afin de préserver leur groupe (Hector, Énée, Rāma) – même si certains héros épiques font aussi indéniablement preuve d'égoïsme (Achille). *La Légende des siècles* ou *L'Assassinat de Meghanāda* s'inscrivent dans cette continuité. Dutt valorise Meghanāda, qui se dresse pour défendre sa collectivité dès qu'il apprend la nouvelle du péril qu'elle court, et dévalorise Rāma et Lakṣmaṇa, dont l'objectif semble moins désintéressé. Hugo vilipende les rois et les dieux qui ne s'embarrassent que de leur propre plaisir. Il sublime en revanche les humbles capables d'actes charitables. Aurobindo et Prasād stigmatisent l'égoïsme comme leurs prédécesseurs, mais ils transcendent la simple condamnation en une véritable critique de l'individualisme moderne.

Dans *Kāmāyanī*, Manu devient peu à peu uniquement préoccupé par ses propres désirs. Kāma l'accuse de vouloir tout posséder, et oppose sa cupidité à la générosité de Śraddhā, en multipliant les possessifs ou les réfléchis (*apnā, apnī* [ton, ta, réfléchi], *svayaṃ* ou *apne āp* [toi-même], *merā* [mon])¹. Cet égoïsme condamne l'être humain au malheur et à la dissension, conformément à la croyance hindoue qui attribue à l'*ego* et au désir la perception de la dualité. Prasād juge toutefois encore plus sévèrement que la tradition les méfaits de l'avidité : elle mène résolument l'homme à sa perte. Cette condamnation de l'égoïsme cache une mise en question plus profonde de l'individualisme, qui dépasse la tradition. Manu et Śraddhā représentent en fait deux modèles différents d'humanité : on ne peut pas les réduire à une simple opposition entre générosité et cupidité. Śraddhā explique à Manu que l'homme ne doit pas vivre pour son bonheur personnel et qu'il faut prendre en compte tous les êtres vivants². Elle le met en garde contre les dangers de l'égoïsme, qu'elle associe à l'individualisme grâce à la métaphore de l'individu qui remplit le monde

1 « *Manu ! Usne to kar liyā dān/ Voh hṛday praṇay se saral jismeṃ jīvan kā bharā mān (...)* Par tumne to pāyā sadaiv uskī sundar jaṛ deh mātra/ Saundarya jalḍhi se bhar lāye keval tum **apnā** garal pātr/ Tum ati abodh, **apnī** apūrṇatā ko na **svayaṃ** tum samajh sake/ Pariṇay jisko pūrā kartā usse tum **apne āp** ruke/ 'Kuch **merā** ho' yeh rāg-bhāv saṅkucit pūrṇatā hai ajān [Manu, elle a fait amoureusement l'offrande de ce cœur honnête où le respect s'emplit de vie (...)] Mais toi tu n'as jamais voulu que son magnifique corps inanimé. De la mer de beauté, tu n'as rempli ta coupe que de poison. Toi, parfait imbécile, tu n'as même pas pu comprendre ta propre déficience. Tu as toi-même empêché l'accomplissement de cette union. 'Cette chose doit être à moi !', ce désir limité empêche la connaissance de la plénitude] », *Kmī*, p. 64.

2 « *Ye prāṇī jo bace hue haiṃ is acalā jagtī ke/ Unke kuch adhikār nahīn kyā ve sab hī haiṃ phike ?/ Manu ! Kyā yahī tumhārī hogī ujḡval nav mānavtā/ Jismeṃ sab kuch le lenā ho hant ! Bacī kyā śavtā !* [Les êtres vivants qui ont survécu à la surface de cette terre n'ont-ils aucun droit et sont-ils tous dépourvus de valeur ? Ô Manu ! Dans ta nouvelle et brillante humanité, tout le monde prendra tout ce qui lui plaît hélas ! Il ne restera plus que la mort.] » *Kmī*, p. 51, puis « *Apne meṃ sab kuch bhar kaise vyakti vikās karegā/ Yeh ekānt svārth bhīṣaṅ hai apnā nās karegā (...)* *Apne sukh ko vistrī kar lo sabko sukhī banāo !* [Comment l'individu progressera-t-il en remplissant tout de lui-même ? Cet égoïsme solitaire est effrayant et amènera sa propre destruction (...)] Propage ton bonheur à tous et rends chacun heureux !] », p. 52.

de sa personne, image renforcée par l'adjectif *ekānt* [solitaire, isolé]. Elle l'appelle à faire profiter les autres de son bonheur. Son époux lui certifie au contraire que le plaisir personnel constitue le but de la vie et que la création est centrée autour de l'homme¹. Au terme de son initiation, il finit néanmoins par comprendre son erreur et condamne lui-même l'individualisme qui l'a motivé jusque-là. Il tient des propos assez semblables à Śraddhā et repousse toute notion d'appartenance². L'être humain doit exister au service de la collectivité, et mettre à distance son individualité.

Comme Prasād, Aurobindo critique l'individualisme. Tout-puissant dans la Nuit, il mène les êtres au malheur et au conflit, de la même façon qu'il provoque la discorde entre Manu et ses sujets³. Les habitants de la Nuit révèrent l'*Ego*, installé sur le trône du paon qui évoque les souverains moghols mais aussi l'orgueil⁴. Aurobindo l'associe à la fausseté et à l'Enfer afin de mieux montrer ses effets dévastateurs⁵. Cette condamnation de l'*ego* mène à une mise en accusation de l'individualisme, la cause du malheur des hommes. Narad dénonce comme Śraddhā le fait que les êtres humains se centrent sur leur propre personne, au point d'annuler l'univers autour d'eux⁶. Par conséquent, le but des personnages devient clairement de se libérer de leur moi, grâce au yoga⁷. Savitri s'affranchit paradoxalement de son *ego* au moment où elle découvre son âme secrète, ce qui lui permet d'acquérir la force nécessaire à sa lutte avec Mort⁸. Bien que l'homme doive manifester une certaine autonomie, la liberté individuelle ne peut donc se réaliser qu'en se dépouillant du moi, conformément aux théories mystiques hindoues. Aurobindo se rapproche en cela de Prasād, même s'il critique avec moins de violence les méfaits de l'individualisme. Une fois l'*ego* mort, l'homme désindividualisé accède enfin à l'union avec la divinité et avec les autres êtres, dans la plénitude de la non-dualité.

1 « *Tucch nahīn hai apnā sukh bhī Śraddhe ! Voh bhī kuch hai (...)* Kintu sakal kṛtiyon kī apnī sīmā haiṃ ham hī to/ *Pūrī ho kāmā hamārī, viphal prayās nahīn to !* [Notre propre bonheur n'est pas non plus insignifiant, Śraddhā ! Il représente lui aussi quelque chose (...)] Mais nous sommes nous-mêmes la limite de toute la création. Accomplissons nos désirs, autrement nos efforts seraient vains] », *Kmī*, p. 52.

2 « *Sab kī sevā na parāyī voh apnī sukh-saṃsṛti haiṃ, / Apnā hī aṇu aṇu kaṇ kaṇ dvayatā hī to vismṛti hai. / Maiṃ bhī merī cetantā sabko hī sparś kiye sī* [Le service de tous n'a rien d'étrange, il représente notre propre bonheur dans le courant des existences. Chacun de nos atomes, chacune de nos particules de dualité est un oubli. La conscience de moi et du mien touche tout un chacun] », *Kmī*, p. 125.

3 « *It was a world of battle and surprise. / All who were there lived for themselves alone; / All warred against all, but with a common hate* [C'était un monde de bataille et de surprise. Tous ceux qui vivaient là ne vivaient que pour eux-mêmes. Tous faisaient la guerre à tous, animés par une haine pourtant commune] », *S*, p. 208.

4 « *There Ego was lord upon his peacock seat / And Falsehood sat by him, his mate and queen* [Là l'*Ego* régnait sur son trône de paon. La Fausseté se tenait assise à ses côtés, sa compagne et sa reine] », *S*, p. 209.

5 « *The ego batted on righteousness and sin / And each became an instrument of Hell. [L'ego s'était appuyé sur la vertu et le péché, et chacun devenait un instrument de l'Enfer.]* », *S*, p. 225.

6 « *He sees his little self as very God. / His little 'I' has swallowed the whole world* [Il voit son petit être comme Dieu lui-même. Son petit *ego* a avalé le monde entier.] », *S*, p. 453.

7 « *The ego is dead; we are freed from being and care* [L'*ego* est mort, nous sommes libérés de l'être et du souci] », *S*, p. 310, ou « *The cry of the ego shall be hushed within* [Le cri de l'*ego* doit se taire à l'intérieur de soi] », *S*, p. 514.

8 « *Her mortal ego perished in God's night. / Only a body was left, the ego's shell* [Son *ego* mortel périt dans la nuit de Dieu. Il ne restait plus qu'un corps, la coquille de l'*ego*] », *S*, p. 552.

B) L'union dans la désindividualisation

Dans *Kāmāyanī* et *Savitri*, la critique de l'individualisme rend possible la désindividualisation et l'union avec le monde divin, qui deviennent des objectifs fondamentaux des deux récits. Le motif de l'union imprègne *Kāmāyanī* grâce aux correspondances entre les personnages et les éléments naturels (mer, fleuve)¹. L'histoire d'amour entre Manu et Śraddhā permet d'ailleurs de l'évoquer en décrivant l'harmonie des deux amants, l'espace d'un instant fugace. Grâce aux images de la partie et du tout (question et réponse, mer et vague, aube et rayon, pluie et nuage), l'auteur montre qu'il n'existe plus aucune dualité entre eux². La communion amoureuse trouve cependant rapidement ses limites, une fois le désir assouvi. Elle implique en outre seulement deux personnes. La véritable union mystique entre les êtres et la divinité ne peut donc se réaliser à travers elle. Elle s'accomplit uniquement à la fin du récit, où elle met un terme à la narration. Śraddhā et Manu, qui vivaient seuls au bord du lac Mānasa, assistent à la venue d'Iṛā et de Mānav (Humanité), accompagnés par un nombre indéterminé de pèlerins, parmi lesquels des femmes et des enfants, jusqu'ici invisibles³. Prasād représente leur joie quotidienne et anodine. Cette paisible visite, fort éloignée des derniers contacts houleux que les époux ont eus avec la civilisation, permet à ces derniers de quitter l'union amoureuse limitée à deux individus, et de l'étendre à toute la collectivité, grâce au sourire de Śraddhā⁴. La communauté se fond en un seul être, ce qui rappelle les figures unitaires humaines de *La Légende des siècles* et de *Savitri*. L'harmonie créée par la désindividualisation est d'autant plus forte qu'elle inclut toutes les créatures animées et inanimées qui entourent les personnages, comme le montre la longue description qui précède les derniers vers. Les éléments de la nature s'amalgament dans un même bonheur⁵. Ils participent de la communion et

1 À ce sujet, voir le chapitre consacré à *Kāmāyanī* dans la partie sur l'espace.

2 « *Praśan thā yadi ek, to uttar dviṭīya./ Ek, jīvan-sindhu thā, to voh lahar laghu lol./ Ek naval prabhāt, to voh svarṇ-kiran amol./ Ek thā ākās varṣā kā sajal uddām./ Dūsrā ranjit kiran se śrī-kalit ghanśyām* [Si l'un était la question, l'autre était la réponse. Si l'un était l'océan de vie, l'autre était une petite vague changeante. Si l'un était l'aube nouvelle, l'autre était le précieux rayon doré. Si l'un était l'impétueuse et humide pluie du ciel, l'autre était un nuage formé par la beauté et coloré par un rayon.] », *Kmī*, p. 33.

3 Lors de sa vision de la cité Sārasvata, Śraddhā ne voit que des hommes et quelques femmes. Lors de l'ascension, l'auteur insiste au contraire sur la présence des femmes et des enfants : « *Ullās rahā yuvakon kā śīśu gaṇ kā thā mṛdu kalkal./ Mahilā-maṅgal gānon se mukharit thā voh yātrī dal.* [Les jeunes hommes étaient joyeux, on entendait le doux babillage d'une troupe d'enfants. Ce groupe de pèlerins résonnait des chants des femmes heureuses] », *Kmī*, p. 121.

4 Les derniers mots du récit sont : « *Pratiphalit huī sab ānkhe us prem-jyoti-Vimalā se./ Sab pahacāne se lagte apnī hī ek kalā se./ Samaras the jaṛ yā cetnā sundar sākār banā thā./ Cetantā ek vilastī ānand akhaṇḍ ghanā thā.* [On voyait dans tous les yeux l'éclat plein d'amour de la Déesse, tous se reconnaissaient comme les mêmes membres d'un seul atome. Les êtres inanimés ressentiaient des sentiments, l'intelligence s'était incarnée dans une belle forme. La conscience unique rendait heureux, la béatitude indivisible se condensait.] », *Kmī*, p. 126.

5 « *Piṅgal-parāg se macale ānand-sudhā rasa chalake* [Comme le pollen jaune, le nectar lunaire de la félicité se répandit] », ou « *sukh-sparś kamal-kesar* [le contact plein de joie du lotus safran] », ou « *Vallariyān nṛtya nirat thīn* [Les plantes grimpantes étaient heureuses dans leur danse] », *Kmī*, p. 125-126.

de la danse divine qui transforment le monde¹. L'omniprésence des sentiments, et la mise en correspondance de la Nature avec l'intériorité des personnages oriente clairement cette description vers le pôle lyrique. La désindividualisation n'empêche pas le lyrisme : au contraire, tous deux se renforcent. Une béatitude absolue, qui met fin au malheur inaugural du poème², naît de cette coexistence. Prasād compare le chagrin chassé par le bonheur à un *vidūṣak* (personnage secondaire du théâtre sanskrit qui sert de bouffon et de confident au héros) et file la métaphore de la scène théâtrale, si bien qu'il crée une mise en abyme de la fiction. La béatitude et la disparition du malheur causées par la déssubjectivation closent le récit, ce qui renforce la nécessité de l'abolition de l'*ego*. Prasād repousse de cette façon l'individualité créatrice de malheur. À plusieurs reprises, celle-ci a constitué un danger pour la fiction épique, qu'elle éloignait de son territoire. Remplacer l'individu par le groupe devrait donc permettre de renforcer cette dernière. Or c'est le contraire : cela abolit le récit, comme s'il devait demeurer solidaire de l'individualité. La désindividualisation résout ainsi les problèmes des personnages, mais rend la narration impossible, peut-être parce qu'elle relève de l'absolu, donc de l'inexprimable et de l'irreprésentable.

Comme Prasād, Aurobindo entretient des rapports complexes avec la désindividualisation, qu'il dépeint néanmoins de façon différente. Elle constitue un trait fondamental de l'héroïne, une fois que celle-ci a accompli le yoga de la recherche de l'âme et a aboli son *ego* dans la Nuit de Dieu. Une Vérité transcendante le remplace³. Mais cette désindividualisation ne constitue qu'une première étape. Au moment de la mort de Satyavan, Savitri subit une nouvelle transformation : toute l'humanité qui subsistait en elle disparaît, supplantée par une nouvelle divinité⁴. Cette

1 La communion : « *Samsṛti ke madhur milan ke ucchvās banā kar nij dal* [Le souffle de la charmante union du monde surgissant dans la feuille] », *Kmī*, p. 126. L'union se manifeste cependant surtout grâce à la participation de tous les éléments dans la danse cosmique, qu'ils soient danseurs ou musiciens : « *Vallariyān nṛtya nirat thīn/ Phir veṇu randhr se uḥkar mūrchanā kahān ab ṭhahare./ Gūnjte madhur nūpur se madmāte hokar madhukar* [Les plantes grimpanes étaient heureuses dans leur danse. Une mélodie s'éleva soudain des trous de flûte du bambou, s'arrêtant par moment. Les abeilles enivrées tintaient comme des anneaux de cheville mélodieux] », *Ibid* ou « *Rāsmiyān banī apsariyān antarikṣ meṃ nactī thīn* [Les rayons de lumière devenus *apsarās* dansaient dans l'atmosphère] », *Ibid*.

2 « *Sukh sahaçār dukh-vidūṣak pariḥās pūrṇ kar abhinay/ Sab kī vismṛti ke paṭ meṃ chip baiṭhā thā ab nirbhay* [Le chagrin arlequin, compagnon du bonheur ayant joué son rôle comique, alla se cacher derrière le rideau de l'oubli commun sans crainte] », *Ibid*.

3 « Yet all was not extinct in this deep loss;/ The being travelled not towards nothingness./ There was some high surpassing Secrecy (...) She turned to the face of a veiled voiceless Truth/ Hid in the dumb recesses of the heart [Pourtant tout n'avait pas disparu dans cette perte profonde. L'être ne voyageait pas vers le néant. Il y avait un Mystère élevé qui surpassait tout (...) Elle se tourna vers le visage d'une Vérité voilée et sans voix, cachée dans les muets recoins du cœur] », *S*, p. 552-553.

4 « All in her mated with that mighty hour,/ As if the last remnant had been slain by Death/ Of the humanity that once was hers./ Assuming a spiritual wide control./ Making life's sea a mirror of heaven's sky./ The young divinity in her earthly limbs/ Filled with celestial strength her mortal part./ Over was the haunted pain, the rending fear:/ Her grief had passed away, her mind was still,/ Her heart beat quietly with a sovereign force. [Tout en elle épousa cette heure puissante comme si l'ultime reste de l'humanité qui était autrefois la sienne avait été tué par Mort. Assumant une large maîtrise spirituelle, faisant de la mer de la vie un miroir du ciel paradisiaque, la jeune divinité présente dans ses membres terrestres remplit d'une force céleste sa part mortelle. La douleur qui la hantait, la peur déchirante n'étaient plus. Son chagrin était passé, son esprit était tranquille. Son cœur battait calmement d'une force

métamorphose la dépouille d'une partie de ses sentiments. Savitri se fond dans l'océan de la volonté, figure traditionnelle de la Conscience divine qui immerge le monde, sans pour autant perdre de vue la part la plus importante de sa subjectivité : son amour pour Satyavan¹. Celui-ci la guide à travers sa quête, au cœur de la Nuit, lorsqu'elle est perdue. Or, cette affection elle-même finit par subir une sorte de désobjectivation puisqu'elle perd son objet principal et devient un amour universel, ce qui correspond à un stade ultime. Grâce à cette charité, Savitri s'identifie à tous les êtres vivants qui vivent dans la Matière². La présence des créatures vivantes s'intensifie progressivement dans l'esprit de l'héroïne, accentuant la communion qu'elle partage avec eux, et la désindividualisation. Dans un premier temps, elle entend leurs cris³. Leur voix s'expriment ensuite librement à travers elle, sanglot puis hymne triomphant qui porte le rythme de toutes les âmes. Elle perd son identité singulière pour devenir « la femme » (*the Woman*). Elle cesse de parler en son propre nom et de réclamer le retour sur terre de Satyavan : elle demande la grâce divine pour toutes les créatures. Aurobindo, comme Prasād, fait correspondre le récit de l'initiation de Savitri avec celui de sa désindividualisation. Cette dernière ne clôture toutefois pas le récit : elle permet au contraire à l'héroïne d'accomplir sa mission, et constitue l'acmé de la narration.

Même si l'abolition de l'*ego* et la communion avec les êtres vivants revêtent une grande importance, Aurobindo rejette la béatitude mystique qui dissout totalement l'individualité dans la grande conscience divine. À plusieurs reprises, Mort puis Virat la proposent à Savitri. Le premier le fait de façon hostile et mensongère. Il prétend être la finalité de l'individu, ce qui associe l'union totale à une déformation de la vérité, relevée par Savitri⁴. Le second cependant lui offre la même

souveraine] », *S*, p. 576.

- 1 « She knew not self, forgotten was Savitri./ All was the violent ocean of a will/ Where lived captive to an immense caress./ Possessed in a supreme identity./ Her aim, joy, origin, Satyavan alone. [Elle ne connaissait plus l'être, Savitri était oubliée. Tout était le violent océan d'une volonté où vivait, captif d'une immense caresse, possédé dans une suprême identité, son but, sa joie, son origine : Satyavan et lui seul] », *S*, p. 579.
- 2 « Bearing the eternity of every spirit./ Bearing the burden of universal love./ A wonderful mother of unnumbered souls./ All things she knew, all things imagined or willed/ A thousand doors of oneness was her heart. [Portant l'éternité de chaque esprit, portant le fardeau de l'amour universel, mère merveilleuse des âmes innombrables. Elle connaissait toute chose, imaginait ou souhaitait toute chose. Son cœur était mille portes d'unité] », *S*, p. 695.
- 3 « In an immense and world-destroying pause/ She heard a million creatures cry to her./ Through the tremendous stillness of her thoughts/ Immeasurably the woman's nature spoke (...) A sob of things was answer to the voice./ And passionately the woman's heart replied (...) Breaking the Silence with appeal and cry/ A hymn of adoration tireless climbed./ A music beat of winged uniting souls./ Then all the woman yearningly replied [Dans une pause immense, destructrice de monde, elle entendit un million de créatures crier vers elle. À travers l'extraordinaire paix de ses pensées, la nature de la femme parla incommensurablement (...) La voix eut pour réponse un sanglot des choses, et passionnément, le cœur de la femme répondit (...) Brisant le Silence avec l'appel et le cri, un hymne d'adoration infatigable s'éleva, le rythme musical des âmes ailées qui s'unissaient, alors toute la femme répondit avec un désir ardent] », *S*, p. 696-697.
- 4 Mort lui dit : « Turn then to God, for him leave all behind./ Forgetting love, forgetting Satyavan./ Annul thyself in his immobile peace./ O soul, drown in his still beatitude./ For thou must die to thyself to reach God's height/ I, Death, am the gate of immortality. [Tourne-toi alors vers Dieu, pour lui, laisse tout derrière toi. Oubliant l'amour, oubliant Satyavan, annule-toi dans sa paix immobile. Ô âme, noie-toi dans sa béatitude immobile, car tu dois mourir à toi-même pour atteindre les hauteurs de Dieu. Moi, Mort, je suis la porte de l'immortalité] », *S*, p. 647. Savitri répond : « Once more wilt thou call Light to blind Truth's eyes./ Make Knowledge a catch of the snare of Ignorance/

opportunité en la décrivant de façon positive¹. La dissolution mystique permettra à Savitri d'abolir toute dualité et d'accéder à l'amour absolu, à la fusion totale et éternelle avec son bien-aimé, loin de toutes les contingences et douleurs terrestres. Mais là encore, la jeune femme refuse : elle ne veut pas abandonner la terre et les hommes. Alors que la désindividualisation qu'elle a atteinte lui permet de s'identifier avec tous les êtres, celle que lui vante Virat l'obligerait à rompre le lien avec eux. Contrairement à Prasād, qui ne sépare pas la béatitude mystique de la communion avec les autres créatures, Aurobindo les oppose par la bouche de Savitri. L'attitude de cette dernière oblige donc Virat à se décentrer. Dans la mesure où elle refuse l'annihilation et où elle accomplit la volonté divine, ce n'est plus elle qui se dissout en Dieu : Dieu se fond en elle². Cette fusion s'accompagne néanmoins d'une forme de contrainte, qui touche quasiment au viol et à la soumission sexuelle, de façon assez étonnante³. Une violence chargée d'érotisme se dégage de la promesse d'union et la rend pour le moins ambiguë. Les propos de Virat métamorphosent Savitri en un objet, loin de l'identité active et volontaire que l'auteur lui a forgée jusqu'ici, comme si la contiguïté avec la divinité obligeait malgré tout à une déssubjectivation⁴. Ce contact invasif et érotique, dont la description rappelle en partie certains textes de la grande littérature mystique persane ou hindoue (Rumi, Mīrā Bāī, Kabīr, Caitanya), mène l'héroïne à une ultime transformation. Une fois retournée sur terre, elle recouvre son individualité, mais elle a changé à jamais, puisqu'elle porte Dieu en elle⁵. De ce fait,

And the Word a dart to slay my living soul ? [Une fois encore appelleras-tu la Lumière à aveugler les yeux de la Vérité, feras-tu de la Connaissance une prise du piège de l'Ignorance et du Mot une flèche pour tuer mon âme vivante ?] », *Ibid.*

- 1 « Break into eternity thy mortal mould;/ Melt, lightning, into thy invisible flame!/ Clasp, Ocean, deep into thyself thy wave,/ Happy for ever in the embosoming surge./ Grow one with the still passion of the depths./ Then shalt thou know the Lover and the Loved,/ Leaving the limits dividing him and thee./ Receive him into boundless Savitri,/ Lose thyself into infinite Satyavan./ O miracle, where thou beganst, there cease! [Brise dans l'éternité ton moule mortel. Fonds-toi, éclair, dans ta flamme invisible ! Resserre, Océan, ta vague au plus profond de toi, elle sera à jamais heureuse dans l'étreinte de la marée. Deviens une avec l'immobile passion des profondeurs. Tu connaîtras l'Amant et l'Aimé en abandonnant les limites qui le séparent de toi. Reçois-le en une Savitri illimitée, perds-toi dans un Satyavan infini. Ô Miracle, là où tu as commencé, cesse !] », *S*, p. 691-692.
- 2 « But since thou hast refused my maimless Calm/ And turned from my termless peace (...) I lay my hands upon thy soul of flame,/ I lay my hands upon thy heart of love,/ I yoke thee to my power of work in Time. (...) Now will I do in thee my marvellous works./ I will fasten thy nature with my cords of strength,/ Subdue to my delight thy spirit's limbs/ And make thee a vivid knot of all my bliss/ And build in thee my proud and crystal home. [Mais puisque tu as refusé mon Calme intact de toute blessure et que tu t'es détournée de ma paix sans conditions (...) je pose mes mains sur ton âme de flamme, je pose mes mains sur ton cœur d'amour, je te place sous le joug de mon pouvoir d'agir dans le Temps (...) À présent j'accomplirai à travers toi mes ouvrages merveilleux. J'attacherai ta nature avec mes cordes de force, soumettrai à mon plaisir les membres de ton esprit, ferai de toi un nœud vivace de toute ma béatitude, et construirai en toi mon fier foyer cristallin] », *S*, p. 698.
- 3 « My dreadful hands laid on thy bosom shall force/ Thy being bathed in fiercest longing's streams. (...) For ever love, O beautiful slave of God! [Mes mains redoutables posées sur ta poitrine forceront ton être, baigné dans les plus féroces courants du désir (...) Aime à jamais, ô belle esclave de Dieu !] », *S*, p. 700 puis 702.
- 4 « I will pour delight from thee as from a jar,/ I will whirl thee as my chariot through the ways,/ I will use thee as my sword and as my lyre,/ I will play on thee my minstrel'sies of thought. [Je verserai le plaisir de toi comme d'une jarre, je te ferai rouler comme mon char le long des chemins, je t'utiliserai comme mon épée et comme ma lyre, je jouerai sur toi les chansons ménestrelles de ma pensée] », *S*, p. 701.
- 5 « Human she was once more, earth's Savitri,/ Yet felt in her illimitable change./ A power dwelt in her soul too great for earth/ A bliss lived in her heart too large for heaven;/ Light too intense for thought and love too boundless/ For earth's emotions lit her skies of mind/ And spread through her deep and happy seas of soul. [Elle était de nouveau

elle accède à l'éternité, à l'infini et à la communion avec l'ensemble des êtres, tout en conservant sa personnalité terrestre et sa subjectivité, symbolisée par les émotions terrestres. Son individualité a été bouleversée par les trances et le contact de la divinité, mais elle ne s'est pas dissoute en Dieu. Aurobindo formule en définitive un nouvel idéal d'union mystique qui diffère de la tradition : la désindividualisation correspond à un état transitoire, lorsque le personnage en transe accomplit sa mission, mais il n'a rien de final. L'homme doit pouvoir faire cohabiter en même temps dans sa propre personne sa subjectivité et sa part divine, qui le fait accéder à la communion avec les autres êtres. Dans ce processus, l'*ego* disparaît afin de céder la place à une conscience plus grande et plus embrassante, mais la subjectivité individuelle demeure.

Aurobindo et Prasād accordent ainsi une place fondamentale à la déssubjectivation dans les récits initiatiques de leurs personnages : Manu évolue de la subjectivation à la déssubjectivation, Savitri traverse différentes étapes, dont chacune correspond à un approfondissement de la communion avec les êtres et la divinité. Aurobindo et Prasād n'ont pourtant pas exactement la même conception de la déssubjectivation. Chez Prasād, cette dernière crée la béatitude mystique de l'union et clôt le récit sur une image de bonheur unanimement partagé. Elle ne suppose toutefois pas la dissolution critiquée par Aurobindo, puisque la dualité est une illusion créée par la *māyā*. Chez Aurobindo, la désindividualisation ne constitue en revanche pas une finalité. Savitri, une fois sa transe achevée, réintègre son corps et sa subjectivité, même si ceux-ci ont été modifiés par le contact de la divinité. L'abolition de la dualité ne participe en outre ni de l'inexprimable ni de l'irreprésentable, comme dans *Kāmāyanī*. Aurobindo montre que tous les êtres humains peuvent accéder à l'union grâce à la transe yogique, ou grâce à l'exploration de leur propre intériorité. Dans *Kāmāyanī* comme dans *Savitri*, la désindividualisation permet en outre de limiter l'individualisme des personnages et de les rouvrir au groupe, ce qui consolide leur dimension épique, mise à mal par l'autonomie individuelle et les problèmes inhérents au sujet moderne.

Dutt, Hugo, Aurobindo et Prasād construisent ainsi des représentations différentes de la subjectivité, ce qui s'explique par l'époque et le contexte dans lesquels ils écrivent. Dutt est le plus proche des épopées anciennes indiennes ou européennes, puisqu'il crée des personnages sans réelle intériorité, sans autonomie, et dont les émotions constituent des réactions normales à leur environnement. Ses héros existent avant tout à travers le groupe, seuls comptent les

humaine, la Savitri terrestre, pourtant elle sentait en elle un changement illimité. Une puissance résidait dans son âme, trop grande pour la terre. Une béatitude vivait dans son cœur, trop large pour le ciel, une lumière trop intense pour la pensée et un amour trop infini, car les émotions terrestres vivaient dans les cieux de son mental et se diffusaient à travers les profondes et heureuses mers de son âme] », *S*, p. 715. Puis « Boundless she was, a form of infinity./ Absorbed no longer by the moment's beat/ Her spirit the unending future felt/ And lived with all the unbeginning past. [Elle était illimitée, une forme de l'infini. N'étant plus absorbé par le rythme de l'instant, son esprit sentait le futur sans fin et vivait avec tout le passé non entamé] », *S*, p. 716.

accomplissements de ce dernier. Hugo, de son côté, fait preuve d'une liberté plus grande. La subjectivité moderne ne structure pas encore totalement *La Légende des siècles*, mais elle commence à poindre, particulièrement dans les poèmes où le narrateur s'identifie à l'auteur. Les émotions deviennent des forces qui font avancer l'Histoire plus sûrement que la brutalité des guerriers. Cette mise en avant de la sentimentalité, caractéristique du développement du pôle lyrique dans l'épopée, s'accompagne en outre d'une réévaluation des objectifs de l'être humain. La liberté devient son but principal, beaucoup plus que le bonheur, ce qui correspond à une conception moderne du sujet. Prasād et Aurobindo, qui rédigent leurs œuvres plusieurs décennies après Hugo, développent cette conception en lui ajoutant les apports psychologiques qui ont marqué le début du XX^e siècle. Malgré ce point commun, ils représentent deux approches différentes de la subjectivité moderne. Prasād exalte les sentiments et repense les théories śivaïques de façon psychologique. Il accorde une importance certaine à l'interrogation de l'individualité et de l'identité. En revanche, il représente la liberté individuelle comme un fléau qui empêche l'homme d'être heureux, lui préférant la notion de responsabilité envers le groupe, et la désobjectivation produite par l'union mystique. Aurobindo, de son côté, accorde lui aussi une certaine importance aux émotions, mais moins que Prasād. Il utilise les théories psychologiques occidentales en les mêlant à la philosophie du yoga. Même s'il accorde peu d'importance à la définition de l'identité et de l'individualité, il loue l'autonomie individuelle, comme Hugo. La dissolution totale de la subjectivité ne constitue donc pas pour lui un objectif, au contraire. Il s'agit d'une étape nécessaire au progrès de l'être. En dépit de leurs différences, Hugo, Aurobindo et Prasād développent le pôle lyrique, qui correspond chez eux à l'émergence du sujet moderne, marqué par l'individualité. Nous pourrions croire à première vue que cette évolution met en danger la dimension collective du genre épique, et donc l'identité générique de ces textes. Or c'est le contraire. Tous les êtres humains se définissent par leurs sentiments, par leur désir d'autonomie qui affronte ce qu'ils doivent à la société, par leur solitude constitutive. En centrant leurs récits sur les forces, les tensions et les interrogations qui structurent l'individu, Hugo, Prasād et Aurobindo accentuent la portée universaliste de leurs poèmes.

En conclusion, Dutt, Prasād, Aurobindo et Hugo accordent tous une importance fondamentale à la collectivité, ce qui confère à leurs textes une dimension indéniablement épique. Toutefois, la représentation de la collectivité et les rapports que les personnages entretiennent avec elle s'avèrent beaucoup plus complexes que dans les épopées qui leur ont servi de modèles. Le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* demeure le plus proche de ces dernières. Dutt figure des personnages en relation étroite avec leur groupe, et célèbre sa culture d'origine à travers de multiples procédés (usage de comparaisons, recours à des mythes hindous, exaltation de

l'hindouisme śaktique pourtant rejeté par les colonisateurs). Mais son inscription dans deux cultures en conflit complique cette exaltation. Dutt s'inspire en effet autant voire plus des grands textes occidentaux que des *Rāmāyaṇas*. *L'Illiade*, *l'Énéide* et *La Divine Comédie* supplantent fréquemment les poèmes de Kṛttivāsa et de Vālmīki, jusqu'à mettre en péril la crédibilité de la fiction, même si parfois la confrontation de ces hypotextes tourne en faveur de l'Inde. L'hybridité induite par la colonisation met en péril la dialectique assez élémentaire qui existe ordinairement entre les cultures dans le genre épique.

Aurobindo et Prasād tentent de transcender ce conflit grâce à l'universalité, que l'on rencontre également chez Victor Hugo, et qui était très populaire au XIX^e siècle puis dans la première moitié du XX^e siècle. Au-delà des figures héroïques individuelles, l'homme constitue le véritable héros de leurs récits. Prasād et Aurobindo le représentent de façon allégorique, à travers leurs personnages. Hugo multiplie les protagonistes afin d'aboutir à une totalisation, et crée une figure unitaire humaine, que l'on retrouve aussi chez Aurobindo. Mais les trois auteurs confèrent surtout une dimension universelle à leurs œuvres en recourant à des motifs communs à plusieurs cultures ou à des modes signifiants partagés par tous les hommes (le mythe, le symbole, l'allégorie). Cette recherche d'invariants communs culmine dans la création d'un langage babélien chez Sri Aurobindo. Les questionnements traversés par le sujet moderne constituent une autre caractéristique partagée par tous les êtres humains. En accordant une place importante à l'individualité et à ce qui la définit (émotions, quête de liberté et d'autonomie, contradictions, sentiment de solitude), Hugo, Prasād et Aurobindo mettent en scène des problèmes qui nous concernent tous. L'exaltation de l'individualité crée une distance avec le groupe tel qu'il est traditionnellement figuré dans l'épopée, mais elle renforce en même temps l'universalité des textes.

En orientant leurs textes vers l'universalité, Prasād, Aurobindo et Hugo reproduisent pourtant le conflit qui existe entre l'Orient et l'Occident. Prasād et Aurobindo formulent en effet une universalité plutôt indienne, qui s'articule en partie sur la désindividualisation. Leurs personnages atteignent l'universel en abolissant leur *ego*, ce qui leur permet de s'unir avec la divinité et avec l'ensemble des êtres de la Terre. Hugo, de son côté, expose une universalité fondée sur des valeurs (le scientisme, le rationalisme, l'aspiration à la liberté) que l'Occident entend imposer au reste de la planète comme les seules valables. Un certain antagonisme entre les cultures perce derrière la recherche de l'universalité. Hugo oppose l'Occident et l'Orient, auquel il attribue une certaine barbarie doublée d'une arriération. Son but demeure clairement de sublimer la France, de lui restituer une position prédominante dans l'Histoire de l'humanité. Il accomplit son objectif en rabaisant souvent les autres civilisations, et utilise ainsi une stratégie fréquente dans l'épopée. Prasād de son côté dévalorise les valeurs de l'Occident célébrées par Hugo d'une manière très

implicite. Il montre que le rationalisme, le scientisme et la recherche de la liberté individuelle mènent l'homme à leur perte s'ils ne sont pas tempérés par des valeurs plus indiennes comme la dévotion et la désindividualisation. Son personnage principal souffre des bouleversements induits par la colonisation, puisqu'ils l'obligent à se penser différemment. Seul le retour à l'indianité peut le sauver. Aurobindo tient des propos assez semblables, mais s'avère aussi plus nuancé. Il critique le christianisme, le rationalisme, le scientisme et l'individualisme, mais sublime en même temps l'autonomie et la subjectivité de l'individu moderne. Il prouve que les cadres de la pensée hindoue permettent de mieux comprendre la complexité de la condition humaine et subvertit les grands récits occidentaux. Pourtant, Aurobindo revendique aussi des hypotextes occidentaux et modernes (Carroll, Whitman) qui enrichissent sa pensée. Oscillant entre l'aspiration à l'universalité, les interactions entre les différentes cultures, et la nécessité d'accorder une certaine place à l'individualité, le rapport au groupe organise donc bel et bien *La Légende des siècles*, *Kāmāyanī* et *Savitri*. Il est tout simplement devenu plus problématique. La modernité suppose en effet une complexité nouvelle, qui imprègne également la représentation du temps.

Quatrième partie : « Puissions-nous nous réveiller avec les yeux de l'aurore ! » Surmonter le temps

Dans la *Poétique*, Aristote établit une solidarité entre l'Histoire et la poésie en expliquant que la seconde se différencie de la première parce qu'elle raconte des faits généraux. La science de Clio s'intéresse au contraire au particulier, ce pourquoi la poésie lui est supérieure. Plus que les autres genres, l'épopée est liée à l'Histoire, en Occident comme en Inde. En Europe, les textes traitent souvent d'événements historiques, ou du moins considérés comme tels : la guerre de Troie (*Illiade*), l'arrivée des Troyens en Italie, prélude à la fondation d'Albe puis de Rome (*l'Énéide*), la Première Croisade (la *Jérusalem Délivrée*) – sans parler des chansons de geste comme la *Chanson de Roland*. Même certains poèmes plus mythiques, tel le *Paradis Perdu*, narrent un pan de ce que les contemporains de Milton considéraient comme les commencements de l'humanité. En dépit de la dimension historique de l'épopée, les critiques et les théoriciens occidentaux ont toujours, à l'instar d'Aristote, établi une distinction entre ces ouvrages de fiction – qui laissent la place à des éléments tirés de l'imagination – et la véritable Histoire, fondée sur des faits réels.

Il n'en va pas de même en Inde où le *Mahābhārata* et le *Rāmāyaṇa* ont longtemps été perçus comme de l'Histoire, du fait de leur dimension sacrée – même s'il s'agit en fait d'autre chose que de l'Histoire¹. Ainsi que l'explique Ranajit Guha dans *History at the limit of World-History* (2002), le nom générique donné à ces récits (*itihāsa*, littéralement « les choses se sont passées ainsi ») renvoie en effet à un passé aboli, raconté génération après génération². Au cours du XIX^e et du XX^e siècle, le terme *itihāsa* est donc passé dans un certain nombre de langues indiennes (bengali, hindi, tamoul, marathi, etc.) afin de désigner l'Histoire telle que l'Occident de l'époque la conçoit, c'est-à-dire un récit écrit et objectif de faits exacts – soit une forme différente de l'*itihāsa*. Guha voit dans cette

1 Comme les textes européens, ces deux poèmes ont un véritable fondement historique : les historiens s'accordent à reconnaître aujourd'hui que la bataille de Kurukṣetra racontée dans le *Mahābhārata* a, selon toute vraisemblance, eu lieu. D'autres voient dans le *Rāmāyaṇa* une image de l'avancée des Aryens vers le Sud.

2 « The deixis implicit in this operation enables it, even without quotation marks, to indicate the place of a remote past in its telling. Thus a sense of antiquity may be said to have been absorbed in the phrase by long usage to make *itihāsa* mean a traditional account relayed from generation to generation (*itihāsaḥ purāvṛttam*). Since there is no account that satisfies both of these conditions, namely, tradition (*aitihya*) and succession (*pāraṃparya*), better than the *Mābhārata* and the *Rāmāyaṇa*, those two ancient narratives have come to be acknowledged as epitomes of *itihāsa*. Or, to be more precise, they did so until something happened—that is until the irruption of World-history » GUHA Ranajit, *History at the Limit of World-History*, New York : Columbia University Press, 2002, p. 51. Les propos de Guha prennent place dans un débat plus large, qui oppose l'Histoire et l'*itihāsa*. Plusieurs philosophes et historiens (Nandy, Guha, Chakraborty) voient en effet dans la substitution de l'une à l'autre une marque de la colonisation des esprits. Gandhi en parlait déjà dès 1909. De la citation de Guha, il faut surtout retenir la notion d'oralité. Contrairement à l'Histoire écrite, l'*itihāsa* est avant tout orale et se transmet de génération en génération par une longue chaîne d'interprètes qui modifient subtilement le récit. Elle appartient donc à la tradition (*aitihya*), qui s'appuie sur la succession (*pāraṃparya*) des interprètes, en une longue chaîne ininterrompue qui traverse les époques, délivrant un texte qui n'est à la fois ni tout à fait le même ni tout à fait un autre. La tradition et la continuité qu'elle implique en Inde unissent les individus autour d'une même collectivité.

évolution sémantique une preuve de la domination occidentale sur l'Inde. Selon lui, il existe des divergences évidentes entre l'*itihāsa* et l'Histoire, malgré leurs similarités. La première ne repose sur aucune expérience particulière contrairement à la seconde – Guha réitère en fait la distinction formulée par Aristote entre la poésie et l'Histoire. Par ailleurs, l'*itihāsa* se caractérise par une indéfinition, une ouverture qui suppose qu'elle n'ait aucune fin, ce qui l'oppose encore plus sûrement à l'Histoire. Le titre du dernier livre du *Rāmāyaṇa* (*Uttara Kaṇḍa*, littéralement « Le Livre du futur », que Madeleine Biarreau traduit par « Jusqu'à la fin des temps » dans son édition du *Rāmāyaṇa*) confirme l'analyse de Guha. Du fait de ces différences, une tension entre la conception occidentale moderne de l'Histoire et celle de l'*itihāsa* surgit lors de la colonisation. La première s'est surimposée à la seconde au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, soit la période à laquelle écrivent Michaël Madhusudan Dutt, Jaysankar Prasād et Sri Aurobindo. Ce conflit laisse nécessairement des traces dans leurs œuvres. Mais la dissension entre la poésie et l'Histoire moderne qui se crée à partir de la Révolution existe aussi en Occident, si bien que *La Légende des siècles* n'en est pas non plus indemne.

Cette tension semble d'autant plus problématique que l'écriture de l'Histoire s'avère souvent fondamentale pour la structuration de l'identité d'une collectivité, comme le relève Paul Ricœur dans le premier volume de *Temps et Récit* (1983)¹. Raconter l'Histoire permet au groupe d'affirmer ses valeurs, sa politique², et de se construire en tant que figure héroïque, ce qui assure une certaine cohésion. Les Indiens du début du XX^e siècle sont très conscients de cette fonction. L'auteur V.N Tivārī écrit dans le journal *Sarasvatī* que l'Histoire doit rappeler aux Indiens qu'ils appartiennent à une même collectivité³. L'Histoire objective comporte toutefois certaines limites, particulièrement pour un peuple dominé comme l'étaient les Indiens à l'époque de Dutt, Prasād et Aurobindo. Comment réussir à exalter la communauté lorsque le discours historique légitime est accaparé par d'autres ? L'Histoire objective paraît également peu compatible avec l'aspiration à l'universalité, partagée par Aurobindo, Prasād et Hugo : nul ne peut raconter le sort de l'humanité en respectant les exigences épistémologiques de cette science humaine. Dans ces circonstances, le recours à la fiction et à l'épopée semble tout naturel, malgré les tensions que cela soulève.

Le groupe se façonne en créant un récit commun fondé sur son passé, qui implique une expérience collective. Cette époque antérieure a souvent le mérite d'être glorieuse et positive, alors que le présent déçoit. L'épopée se déroule par conséquent dans le passé, un passé que Mikhaïl Bakhtine qualifie d'absolu dans *Esthétique et Théorie du roman* (1975). Bakhtine explique qu'il

1 RICŒUR Paul, *Temps et Récit* vol 1, Paris : Éditions du Seuil, 1983, Coll « L'Ordre philosophique », 319 p.

2 Nous utilisons ce terme dans sa première acception, qui concerne la constitution, la structuration et le fonctionnement d'une communauté.

3 Cité dans ORSINI Francesca, *The Hindi Public Sphere 1920-1940, Language and Literature in the Age of Nationalism*, Oxford : Oxford University Press, 2002, 486 p.

existe une séparation temporelle et axiologique entre l'univers épique et celui des lecteurs du poème¹. Le genre épique est tout entier tourné vers le passé, comme l'Histoire ou certains romans historiques, à la différence qu'il n'inclut pas d'expérience personnelle ou de « transitions graduelles qui le lieraient au présent » (BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du roman*, p. 452). Il ne permettrait donc aucune échappatoire vers l'avenir. Or, contrairement à ce qu'affirme Bakhtine, de nombreux poèmes épiques comme l'*Énéide*, le *Paradis Perdu*, le *Mahābhārata* et le *Rāmāyaṇa* intègrent une légère dimension prophétique, qui les lie au moins brièvement au présent de l'écriture². En Inde, plusieurs personnages comme Rāma, Hanumān ou Kṛṣṇa font l'objet d'une vénération continue, et interviennent dans la vie courante des Indiens si l'on en croit différentes traditions populaires – la continuité ininterrompue entre le passé et le présent définit d'ailleurs l'*itihāsa*. L'épopée, lorsqu'elle est primaire, permet en outre d'exprimer et de résoudre les problèmes contemporains de la communauté, ainsi que l'a montré Florence Goyet dans *Penser sans concepts*. L'hypothèse de Bakhtine semble donc erronée et réductrice, mais elle a le mérite de mettre l'accent sur une dimension essentielle du genre épique : sa nostalgie pour le passé.

L'univers épique représente une époque où les êtres étaient plus forts, plus sages, plus vertueux. L'épopée est traditionnellement orientée vers le passé, comme l'Histoire, qui n'implique pas nécessairement la même nostalgie³. Or, quelques philosophes occidentaux comme Bacon, Kant ou Hegel ont changé la perception de la temporalité. Ils ont dépouillé le passé de ses connotations positives et les ont attribuées au futur. Cette pensée du Progrès gagne les esprits au cours du XVIII^e et du XIX^e siècles. Le passé devient synonyme de barbarie et d'arriération : l'avenir seul doit permettre la perfection du genre humain. Cette idée inverse la hiérarchie des ères indiennes ou grecques, qui décrivent le temps comme une dégénérescence. Elle change surtout le rapport que les hommes entretiennent avec le temps et l'Histoire. Le genre épique, reflet textuel des transformations des valeurs et des idées d'un groupe, est, de ce fait, appelé à se métamorphoser. Les textes de Prasād, Aurobindo et Hugo portent la trace de cette évolution de l'écriture de l'Histoire. L'épopée a toujours concilié le passé et le présent, elle intègre aussi dorénavant l'avenir, vers lequel elle se tourne. La temporalité épique est entièrement renouvelée.

Au cours du XIX^e siècle, l'épopée affronte ainsi une série de bouleversements qui affecte la façon dont elle représente le temps. Ces métamorphoses semblent d'autant plus fondamentales que

1 BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Olivier Daria, Paris : Gallimard, 1978, Coll « Tel », 488 p.

2 « La prophétie est propre à l'épopée, la prédiction est propre au roman. La prophétie épique se réalise totalement dans les limites du 'passé absolu' (si ce n'est dans tel récit épique, c'est du moins dans les limites de la tradition qui l'enveloppe). Elle ne concerne point le lecteur et son temps réel. », *Esthétique et théorie du roman*, p. 464-5.

3 Cette nostalgie ne se limite certes pas au genre épique et se rencontre dans une multitude d'autres textes, de Cicéron à Rousseau – elle constitue un lieu commun que l'on retrouve encore de nos jours dans certains discours journalistiques par exemple.

le rapport au temps fonde en partie la narration épique, puisqu'il fait l'objet de nombreux discours et figurations. L'épopée n'assure pas seulement la cohésion du groupe autour d'un récit commun : elle lui permet aussi d'exhiber la négativité inhérente au temps pour la surmonter. Les théories du passé absolu de Bakhtine et du présent perpétuellement actualisé de Lukàcs¹ en constituent une preuve : grâce à la narration, l'épopée infléchit la temporalité afin d'en sublimer la négativité. Cette aspiration se rencontre certes ailleurs que dans le genre épique. Les interrogations sur le temps, les efforts accomplis en vue de lui conférer un sens transparaissent généralement dans les différents discours philosophiques, religieux ou littéraires qui ont fleuri à la surface du globe. Mais l'épopée instaure des stratégies qui lui sont particulières, et qui s'expriment diversement en fonction des aires culturelles, à cause des perceptions distinctes du temps. En plus des bouleversements qui affectent le rapport à l'Histoire, au passé et à l'avenir, les auteurs indiens doivent donc affronter la mise en concurrence des différents modèles temporels. Michael Madhusudan Dutt, Jaysankar Prasād, Sri Aurobindo et Victor Hugo se confrontent à des conceptions du temps qui ont gagné en complexité. Cette tension s'organise en deux pôles qui se rejoignent. D'un côté, la question du temps se structure autour de l'Histoire qui met en perspective le passé, le présent ou le futur. De l'autre, les auteurs considèrent le temps dans son intégralité et tentent de lui conférer un sens.

¹ Lukàcs explique dans *La Théorie du roman* que la durée n'existe pas vraiment dans l'épopée, ou du moins qu'elle n'affecte pas les personnages, qui vivent dans un présent perpétuellement actualisé. Nous développerons cette théorie dans le deuxième chapitre de cette partie.

Premier Chapitre : « On y trouvera quelque chose du passé, quelque chose du présent et comme un vague mirage de l'avenir ». Histoire et périodes

L'épopée revêt souvent une dimension historique qui fédère la communauté autour d'une même expérience, d'une même représentation glorieuse. La présence de l'Histoire dans le genre épique ne va pourtant pas sans poser problème, particulièrement à l'époque moderne. Pendant des siècles, l'épopée a incarné une forme libre d'Histoire. Mais la métamorphose de la discipline de Clio en science rationnelle et objective à partir de la fin du XVIII^e siècle rend toute lecture historique impossible. La critique confine l'épopée à la fiction, comme le roman historique qui fleurit au XIX^e siècle. Le poème épique ne peut plus aspirer à la légitimité et à la noblesse de l'Histoire. Il devient un simple divertissement, l'émanation d'une individualité ou d'une collectivité – en aucun cas l'expression de la vérité. Clio et Calliope ont cessé d'être sœurs. L'âge moderne prend le contrepied d'Aristote : l'Histoire surpasse à présent la poésie. En Inde, ce bouleversement s'accomplit d'autant plus brutalement que la colonisation substitue l'écriture rationnelle du passé à l'*itihāsa*, la vision indienne de l'Histoire. Il n'existe plus qu'un moyen unique d'accéder à la vérité du passé. Les auteurs du *corpus* héritent de cette situation, complexifiée en outre par leur aspiration à l'universalité : à l'exception de Dutt, ils tâchent tous de raconter l'Histoire de l'humanité. Au cœur des problématiques du temps surgit donc l'Histoire : comment la raconter et l'organiser ? L'universalité suppose en effet de tendre vers une forme de totalisation qui déteint sur l'écriture historique. Alors que l'Histoire narre le passé – sauf lorsqu'elle se fait contemporaine – Aurobindo, Hugo et Prasād réintroduisent la tridimensionnalité du temps. Leurs œuvres couvrent à la fois le passé, le présent et l'avenir, qu'elles confondent même parfois. Une façon de dépasser le clivage moderne entre l'Histoire et l'épopée, apte finalement à exprimer la vérité de l'universalité ?

I) Représenter l'Histoire : enjeux et difficultés

Dutt, Aurobindo, Hugo et Prasād semblent avoir conscience des enjeux historiques de leurs œuvres. Ils refusent de se laisser enfermer entre les cloisons de la fiction et attestent la vérité de leurs récits. L'exigence d'exactitude n'a toutefois rien d'inédit : elle imprègne déjà l'épopée ancienne, qui doit paraître véridique afin de rassembler le groupe. Le genre épique développe donc des stratégies d'accréditation qui expliquent sa durable identification à une forme d'Histoire libre. L'affirmation de la vérité de la narration se fonde le plus souvent sur son origine divine. Le

narrateur homérique doit son chant aux Muses. Vālmīki et Vyāsa tiennent le *Mahābhārata* et le *Rāmāyaṇa* des *ṛṣis* inspirés par Brahmā. Mais les textes semblent également véridiques parce qu'ils expliquent le contexte dans lequel évoluent les hommes du présent : la formation de l'espace, la création des rites, l'instauration des us et coutumes. De tels procédés se distinguent fortement des tactiques d'accréditation historiques. L'Histoire certifie son authenticité : elle n'exige aucune stratégie particulière. Cette différence explique vraisemblablement pourquoi l'épopée ne s'est jamais totalement confondue avec la discipline de Clio en Europe. L'affirmation de la vérité préoccupe néanmoins les auteurs du *corpus*, qui ne se satisfont pas de la dichotomie imposée par la modernité entre l'épopée fictive et l'Histoire véridique. Ils tentent donc de refonder la véridicité de l'épique en empruntant les moyens de l'Histoire.

A) *Je jure de dire la vérité... à peu près*

Seul Dutt demeure proche de la tradition épique. Il recourt aux stratégies d'accréditation d'Homère et Vālmīki en affectant de tenir son récit de la divinité (Sarasvatī, déesse de la connaissance, de l'éloquence, des arts). Il distingue néanmoins cette posture narrative de toute affirmation de véridicité. Le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* s'apparente à la mythologie, pas à l'Histoire¹. Or Dutt rationalise les éléments les plus invraisemblables de son récit, comme s'il souhaitait préserver une forme de vérité qui contredit l'origine mythique de la narration. Il évacue la nature simiesque des compagnons de Rāma, dont le ridicule l'agace². Il tait également la divinité du Rāghava ou la monstruosité de Rāvaṇa aux yeux rouges, aux dents pointues et aux dix têtes³. Il confine le merveilleux à la sphère divine, où ce dernier devient plus acceptable. Ainsi, Dutt dévalorise certes Rāma, réhabilite Rāvaṇa, et atténue un fantastique que le goût de ses contemporains pouvait trouver grotesque. Mais il se conforme aussi aux nouvelles exigences de vraisemblance qui, en rectifiant les anciens récits, traduisent l'évolution des mentalités.

Comme lui, les autres auteurs indiens écartent les prodiges les plus inouïs de leur narration. Ils ne se limitent néanmoins pas à cette épuration de l'invraisemblable. L'affirmation de la véridicité

1 « It is my ambition to engraft the exquisite graces of the Greek mythology on our own. », *Letter 57*, datée de la fin du mois de juin 1860, *Ibid.*, p. 124.

2 Dans une première lettre datée du 14 juillet 1860, il écrit : « By the bye, if the father of our Poetry had given Ram human companions I could have made a regular *Iliad* of the death of Meghanad. As it is, you must not expect any battle scenes. A great pity ! », *Letter 59*, in MURSHID Ghulam, *The Heart of a Rebel Poet, Letters of Michaël Madhusudan*, Oxford : Oxford University Press, 2004, p. 131. Un peu plus tard, il déplore de nouveau la nature simiesque de l'armée de Rāma : « The subject is truly heroic ; only the Monkeys spoil the joke – but I shall look to them. », *Letter 72*, datée de la fin du mois de septembre 1860, *Ibid.*, p. 152.

3 Dutt continue néanmoins à le nommer Daśānana (« Celui qui a dix têtes »), conformément au texte originel. Les *Rāmāyaṇas* font assez fréquemment mention de cette multitude de têtes, et des caractéristiques monstrueuses de Rāvaṇa. Dutt, lui, n'en parle jamais.

du récit motive le paratexte dont ils entourent leurs poèmes. Presque un siècle après Dutt, Aurobindo explique que son récit n'est pas une simple allégorie. Les forces qu'il décrit s'incarnent régulièrement dans l'homme au cours de son Histoire et l'aident dans son parcours vers la divinité¹. Aurobindo n'articule pas l'expression de la vérité à une genèse divine ou à des légitimations étiologiques. Il assure l'authenticité de sa narration en repoussant ses dimensions allégorique et poétique. Il établit ainsi une sorte de pacte de vérité qui rappelle ce que l'on rencontre dans l'écriture historique (Ricœur)². Aurobindo mentionne donc régulièrement l'évolution humaine et exhibe l'écriture de l'Histoire à plusieurs reprises³. Il ne tente pourtant pas d'assimiler *Savitri* à un récit historique, contrairement à Hugo et à Prasād.

B) *La construction d'un discours historique*

Dans leurs préfaces, Hugo et Prasād revendiquent tous deux la perspective historique de leurs textes. Hugo souhaite retracer la lente évolution de l'humanité, depuis Ève jusqu'à la Révolution⁴. Il lie inextricablement son œuvre au temps. Il admet certes la dimension légendaire du recueil, qui lui a d'ailleurs fourni son titre⁵. Mais il ne distingue pas toujours clairement entre la légende et l'Histoire. Les deux se mélangent harmonieusement, formant une même entité⁶. Au fur et

1 « Still this is not a mere allegory, the characters are not personified qualities, but incarnations or emanations of living and conscious Forces with whom we can enter into concrete touch and they take human bodies in order to help man and show him the way from his mortal state to a divine consciousness and immortal life. [Pourtant, ce n'est pas une simple allégorie, les personnages ne sont pas des qualités personnifiées, mais l'incarnation des émanations de Forces vivantes et conscientes avec lesquelles nous pouvons concrètement entrer en contact. Elles revêtent des corps humains afin d'aider l'homme et de lui montrer la voie de son état mortel à la conscience divine et à la vie immortelle.] », *S*, p. XIII.

2 « C'est une attente du lecteur du texte historique que l'auteur lui propose un « récit vrai » et non une fiction. », RICŒUR Paul, « L'Écriture de l'Histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55^e année, n° 4, 2000. p. 731.

3 Quand Aswapati entame son yoga, Aurobindo mentionne la chambre fermée où le scribe cosmique conserve les codes secrets de l'histoire du monde : « The symbol powers of number and of form/ And the secret code of the history of the world/ And Nature's correspondence with the soul/ Are written in the mystic heart of Life. [Les pouvoirs symboliques du nombre et de la forme, le code secret de l'histoire du monde et les correspondances de la Nature avec l'âme sont écrits dans le cœur mystique du Vital] », *S*, p. 74. L'être humain est misérable parce qu'il n'a rien appris du Temps et de l'histoire : « Nothing has he learned from Time and its history », *S*, p. 440.

4 « Les poèmes qui composent ces deux volumes ne sont donc autre chose que des empreintes successives du profil humain, de date en date, depuis Ève, mère des hommes, jusqu'à la Révolution, mère des peuples ; empreintes prises, tantôt sur la barbarie, tantôt sur la civilisation, presque toujours sur le vif de l'histoire ; empreintes moulées sur le masque des siècles. », *Préface, LS*, p. 3-4.

5 « Qu'on ne conclue pas de cette dernière ligne — disons-le en passant — qu'il puisse entrer dans la pensée de l'auteur d'amoindrir la haute valeur de l'enseignement historique. (...) C'est l'aspect légendaire qui prévaut dans ces deux volumes et qui en colore les poèmes. », *Ibid.*, p. 4-5.

6 « Du reste, les personnes auxquelles l'étude du passé est familière, reconnaîtront, l'auteur n'en doute pas, l'accent réel et sincère de tout ce livre. Un de ces poèmes (*Première rencontre du Christ avec le tombeau*) est tiré, l'auteur pourrait dire traduit, de l'Évangile. Deux autres (*le Mariage de Roland, Aymerillot*) sont des feuillets détachés de la colossale épopée du moyen âge (*Charlemagne, emperor à la barbe florie*). Ces deux poèmes jaillissent directement des livres de geste de la chevalerie. C'est de l'histoire écoutée aux portes de la légende. », *Ibid.*

à mesure de la préface, l'Histoire semble même l'emporter sur la légende. Hugo souligne en effet régulièrement la véridicité de ses poèmes. Il place son texte sous les auspices de la « réalité historique condensée » et de la « réalité historique devinée » – deux formes différentes de vérité. Il cite ses sources, considérées à l'époque comme de l'Histoire. Il se prévaut de l'influence des historiographes du passé¹. Il cherche aussi à donner une légitimité scientifique à son œuvre – qui n'est pas sans rappeler celle que les historiens de son époque tentaient de construire – en comparant son approche à celle d'un naturaliste, ou plutôt, selon nos termes contemporains, d'un archéologue². L'Histoire infléchit donc la nature même du recueil, puisqu'elle explique son pessimisme³. *La Légende des siècles* oscille entre la légende et l'Histoire, mais semble davantage se rapprocher de la seconde, du moins si l'on se fie à la préface. La revendication de la dimension fictionnelle évoque plutôt une stratégie mise au point afin d'éviter que les critiques ne reprochent ses inexactitudes à l'auteur. Une fois cet écueil dépassé, Hugo préfère toutefois insister sur la vérité et l'objectivité typiques de l'écriture historique, puisqu'elles garantissent une certaine efficacité didactique. Au-delà des précautions oratoires mises en œuvre dans le paratexte, il faut néanmoins reconnaître à *La Légende des siècles* une indéniable nature historique, au sens aristotélicien du terme. Hugo fonde en effet son œuvre sur l'expérience particulière, grâce à la multiplication des figures héroïques. Tous ces récits, certes loin d'être véritables, apparentent *La Légende des siècles* à une structure narrative historique.

Contrairement à Hugo, Prasād choisit de concentrer le particulier dans la généralisation de l'allégorie. D'un point de vue aristotélicien, *Kāmāyanī* se rattache donc à la poésie, comme *Savitri*. Prasād assure néanmoins que son œuvre et ses personnages s'apparentent à l'Histoire. À l'image d'Aurobindo, il relativise la nature métaphorique de Manu, et le qualifie de personnage historique, renforçant la véridicité esquissée par l'auteur de *Savitri*⁴. La réalité de ses héros doit primer toute autre interprétation⁵. La réception de *Kāmāyanī* restera longtemps fidèle à ce souhait, jusqu'à ce que

1 « Tous ces poèmes, ceux du moins qui résument le passé, sont de la réalité historique condensée ou de la réalité historique devinée. La fiction parfois, la falsification jamais ; aucun grossissement de lignes ; fidélité absolue à la couleur des temps et à l'esprit des civilisations diverses. Pour citer des exemples, la décadence romaine (tome I^{er}, page 49) n'a pas un détail qui ne soit rigoureusement exact ; la barbarie mahométane ressort de Cantemir, à travers l'enthousiasme de l'historiographe turc, telle qu'elle est exposée dans les premières pages de *Zim-Zizimi* et de *Sultan Mourad*. », *Ibid.*, p. 5.

2 « L'auteur en convient, un rudiment imperceptible, perdu dans la chronique ou dans la tradition, à peine visible à l'œil nu, lui a souvent suffi. Il n'est pas défendu au poète et au philosophe d'essayer sur les faits sociaux ce que le naturaliste essaye sur les faits zoologiques : la reconstruction du monstre d'après l'empreinte de l'ongle ou l'alvéole de la dent. », *Ibid.*, p. 5-6.

3 « Les tableaux rians sont rares dans ce livre ; cela tient à ce qu'ils ne sont pas fréquents dans l'histoire. », *Ibid.*, p. 6.

4 « Même si l'on s'est efforcé de considérer le récit de l'évolution de l'humanité dû à la collaboration de Manu et de Śraddhā sous forme d'une métaphore, exactement comme on a considéré le Nirukta comme moyen d'explication de l'histoire védique, la légende de Manu en tant que précurseur d'une ère nouvelle de l'humanité, c'est-à-dire de l'époque qui lui a fait suite, a été fermement admise dans la tradition indienne. », *Kmī trad.*, p. 17.

5 « *Isīlie Manu, Śraddhā aur Iṛā ityādi apnā aitihāsik astitva rakhte hue, sāṅketik arth kī bhī abhivyakti kareṃ to mujhe koī āpti nahīn.* [Ainsi, je ne vois aucune objection à ce que Manu, Śraddhā, Iṛā, etc. expriment un sens

le critique et auteur indien Muktibodh ne réfute, quelques décennies plus tard, la nature historique de l'œuvre¹. Bien que Prasād affirme s'inspirer de personnages ayant véritablement existé, il affiche cependant une certaine réticence envers l'Histoire méthodique et moderne. Il l'oppose en effet aux légendes anciennes élaborées par la conscience collective². Même si la discipline de Clio exprime la vérité, elle est incapable de saisir la complexité des commencements humains. Elle rencontre des limites auxquelles ne se heurtent pas les récits hérités de la tradition – tirés des *Vedas*, des *Brahmanas* ou des *Upaniṣads*. Ces derniers véhiculent en effet une certaine vérité, en dépit de leur fictionnalité. Prasād substitue donc à l'Histoire méthodique et moderne un autre mode d'écriture historique – l'Histoire psychologique – qui combine les qualités de la fiction et de l'Histoire³. Comme Hugo, il réduit de cette sorte l'écart qui existe entre la fiction et la réalité, proposant une résolution à la dichotomie qui clive le genre épique moderne⁴. En Inde, cette question semble néanmoins plus épineuse qu'en Europe, car elle a été imposée par la colonisation. La mise en évidence de la porosité entre la fiction et la vérité mène donc dans le cas de Prasād à une véritable critique de l'Histoire moderne et scientifique.

Jayśankar Prasād hérite du conflit sémantique et théorique qui bouleverse le concept d'Histoire à son époque. Le recours au mot *itihāsa* (« histoire ») mais c'est aussi le nom donné au *Mahābhārata* et au *Rāmāyaṇa*) et à son dérivé adjectival (*aitihāsik*, historique) traduit cette confusion. Parfois, ces deux termes désignent clairement l'Histoire moderne telle que nous l'entendons en Occident – ce que Prasād nomme Histoire méthodique de l'homme contemporain.

symbolique tout en gardant leur réalité historique] », *Kmī*, p. 10.

- 1 MUKTIBODH Gajānan Mādhav, *Kāmāyanī, ek punarvicār [Kāmāyanī, une reconsidération]*, in *Muktibodh Racnāvalī [Œuvres complètes de Muktibodh]* vol 4, Delhi : Nemīcandra Jain, 1998, p. 189-347. Muktibodh réfute la dimension historique de *Kāmāyanī* pour plusieurs raisons : tout d'abord, il souligne avec justesse la modernité du poème, coupé par conséquent du passé. Il met également en évidence les incohérences et la dimension personnelle de l'œuvre, qui l'empêchent d'être historique, ce pourquoi il privilégie sa dimension védique : « *Ham yeh pahale hī kah cuke haiṃ ki Prasādji kā yeh vedakālīn ākhyān, Kāmāyanī ko aitihasik kāvya na banākar, keval ek aisī fantasy kā Kāma kartā hai, ki jiske bhūtar Prasādji apne caritron kā vistār kar sakem* [Nous avons déjà dit que le récit védique de Prasād, *Kāmāyanī* n'a pas été composé comme un poème historique, et qu'il constitue simplement une œuvre imaginaire dans laquelle Prasād a pu développer ses propres caractères et leurs faits et gestes] », *op. cit.*, p. 223. L'opinion de Muktibodh est d'autant plus intéressante qu'il écrit son poème le plus connu, *Andhere mem* [Dans l'obscurité, 1964] partiellement en réponse à *Kāmāyanī*.
- 2 « *Āj ke manuṣya ke samīp to uskī vartamān saṃskṛti kā kramapūrṇ itihās hī hotā hai ; parantu uske itihās kī sīmā jahān se, prārambh hotī hai thīk usī ke pahale sāmūhik cetnā kī dṛrh aur gahare rangon kī rekhāon se bītī huī aur bhī pahale bāton kā ullekh smṛti-paṭ par amiṭ rahtā hai* [L'être humain contemporain dispose d'une histoire méthodique de sa culture actuelle, mais à la limite de son histoire, au commencement, il existe un passé d'abord dessiné par les lignes, les couleurs vives et profondes de la conscience collective, la chronique des choses d'autrefois demeure indélébile sur l'écran de la mémoire] », *Kmī*, p. 8.
- 3 « Elle [l'histoire de Manu et de Śraddhā] est susceptible de devenir l'histoire psychologique de l'humanité. La vérité, c'est pour nous, aujourd'hui, les faits. Qui plus est, nous ne nous contentons pas de la simple chronologie : par la recherche psychologique, nous cherchons à pénétrer les faits. », *Kmī trad.*, p. 18.
- 4 « On écarte aujourd'hui les récits romantiques que les groupes d'hommes des premiers âges avaient rassemblés à l'aube du savoir, en disant que ce ne sont que des poèmes ou des récits antiques (...) Mais il faut bien reconnaître qu'il y a dans tout cela une part de vérité en rapport avec les faits. », *Kmī trad.*, p. 17.

Mais à d'autres moments, ils se réfèrent au concept indien, c'est-à-dire à l'épopée¹. La tension entre les acceptions moderne et ancienne du terme aboutit à un brouillement de l'identité générique de *Kāmāyanī* : Prasād présente-t-il une Histoire ou une épopée psychologique de l'humanité ? Cette discordance manifeste toutes les apories inhérentes à la colonisation. Prasād assure vraisemblablement la nature historique de son récit parce que l'authenticité de Manu permet aux Indiens de se réapproprier l'essence de l'existence, accaparée par les Européens. L'Histoire n'est plus uniquement occidentale. L'expression de la vérité du passé humain ne doit pas se structurer selon les formes prescrites à l'Ouest. Dans *Kāmāyanī*, la revendication de l'historicité devient donc un acte de résistance culturelle plus fort que le simple questionnement générique qui inaugure *La Légende des siècles*. Hugo et Prasād revisitent pourtant les codes de l'écriture historique de façon assez similaire.

C) La mise en cause de l'écriture historique

Le respect strict de la chronologie est l'un des traits caractéristiques de l'Histoire. Longtemps, la fiction s'est elle aussi conformée à cette exigence, du moins dans les textes antérieurs au XIX^e siècle. Elle a toutefois aussi pris des libertés vis à vis de cette dernière, par le biais des analepses et des prolepses. Dans son introduction, Prasād souligne les insuffisances de la chronologie, peu à même d'exprimer la vérité². Il la conserve pourtant à peu près. Les aventures de Manu suivent l'ordre chronologique : Prasād ne recourt à aucune analepse, sauf quand les personnages racontent leur vie avant le Déluge. *Kāmāyanī* ne comporte pas plus de prolepse, à moins de considérer comme telle la malédiction de Kāma. Même le rêve de Śraddhā a lieu simultanément au viol d'Iṛā, ainsi que le montre l'usage du présent (« *uṭh ātiṃ*, surgissent »), puis du futur (« *hogā*, sera ») et de l'adverbe *ab* (maintenant)³. En dépit de la simplicité apparente de la chronologie, le lecteur se perd néanmoins dans la temporalité de *Kāmāyanī*. Il est impossible de quantifier le passage du temps dans le poème, contrairement à l'épopée traditionnelle⁴. Combien d'années se sont-elles écoulées entre le début et la

1 « *Ārya-sāhitya meṃ mānavon ke ādipurūṣ Manu kā itihāsa Vedon se lekar Purāṇ aur itihāson meṃ bikharā huā miltā hai* [L'épopée de Manu, le premier homme, se trouve éparpillée dans la littérature aryenne comprenant les Vedas, les Purāṇas et les itihāsas (le Mahābhārata et le Rāmāyaṇa)] », *Kmī*, p. 8, ou « *Prāy: lokgāthā aur itihāsa meṃ mithyā aur satya kā vyavadhān mānte haiṃ* [Dans les chansons populaires et l'*itihāsa*, on croit en général qu'il y a une séparation entre la fiction et la vérité] », *Ibid.*

2 « *Tab bhī uske tithikram mātr se santuṣṭ na hokar manovaigyānik anveṣaṇ ke dvārā itihāsa kī ghaṭṇā ke bhitar kuch dekhnā cāhte haiṃ*. [Ne nous satisfaisant pas de la simple chronologie, nous voulons observer l'intérieur de l'événement historique grâce à l'exploration psychologique] », *Kmī*, p. 8-9.

3 « *Yeh kyā dekhā maimne ? Kaise voh itnā ho gayā chālī ?/ Svajan-sneh meṃ bhay kī kitnī āsankāmeṃ uṭh ātiṃ/ Ab kyā hogā* [Qu'ai-je vu ? Comment est-il devenu aussi fourbe ? De l'amour des proches, que de doutes surgissent de la peur dans l'amour, que se passera-t-il à présent ?] », *Kmī*, p. 80.

4 L'*Iliade* s'articule autour de la succession des jours et des nuits, le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata* indiquent combien d'années s'écoulaient entre les différents épisodes, même si cela paraît irréaliste. Dutt lui aussi se montre assez précis,

fin du poème, entre le départ de Manu et ses retrouvailles avec Śraddhā, entre l'ascension du mont Kailāśa et le pèlerinage final ? Malgré le respect de l'ordre chronologique, la chronologie semble inexistante, puisqu'elle repose sur des ellipses qui perturbent la compréhension du poème. Le deuxième chant (« *Āśā* », Espoir) se conclut par les paroles que Manu, solitaire au lendemain du Déluge, adresse à la nuit, comparée à une belle enivrée. Mais dès les premières lignes de la section suivante (« *Śraddhā* », Foi), Śraddhā apparaît. On ignore d'où elle vient, ou combien de temps a pu s'écouler entre les deux chants. Ses paroles ressemblent donc à une réponse de la nuit, jusqu'à ce que le lecteur comprenne qu'un nouveau personnage vient de faire son apparition. « *Śraddhā* » (Foi) s'articule autour du dialogue des deux protagonistes et se clôt sur le discours de la jeune femme. Au chant suivant, Manu semble poursuivre cette conversation. Or il n'en est rien : Śraddhā est partie, le laissant seul. De nouveau, le lecteur ne sait pas combien de temps s'est passé entre les deux chants. L'ellipse provoque une déroutante absence de transition.

Prasād recourt très souvent à l'ellipse, ce qui nuit à la compréhension du récit et en affaiblit parfois la crédibilité. La ville de Sārasvata, que Manu rebâtit sur les rives du fleuve Sarasvatī, est relativement éloignée des montagnes où les deux époux résident. L'auteur passe sous silence la durée de l'errance de Manu avant sa rencontre avec Iṛā¹. On peut supposer que son vagabondage s'est prolongé, puisqu'il a découvert des paysages divers (forêts, déserts, grottes). Śraddhā franchit pourtant quasi instantanément la distance qui sépare les sommets de Sārasvata. Elle se met en route sitôt après avoir rêvé du combat qui a opposé Manu à ses sujets, et arrive au soir de la grande bataille. Or elle n'est pas pourvue du pouvoir de téléportation, puisqu'elle a subi les fatigues du chemin². Prasād ne respecte pas du tout le lien entre l'espace et le temps qu'il a lui-même instauré. Il abstrait certes les mouvements de l'esprit d'une chronologie limitante. Mais il rend aussi son texte parfois difficile à comprendre, ce qui peut néanmoins être un moyen de transcrire la complexité de l'intériorité psychologique.

Dans *La Légende des siècles*, la chronologie semble tout aussi désordonnée, même si la forme du recueil et les références culturelles préservent le lecteur de la confusion créée par la temporalité de *Kāmāyanī*. La mise en cause de la chronologie s'accomplit essentiellement à travers l'architecture du recueil, organisé en Séries³. Chaque Série recommence à l'origine des temps et couvre la totalité de l'Histoire. Elles répètent en outre les événements narrés dans la Série précédente, ressassant les mêmes désastres, les mêmes espoirs. Le Satyre anticipe le Titan. Les horreurs du *Jour des rois* se reproduisent dans *Le Comte Félibien*. Les Séries obéissent par ailleurs à

et représente le passage du temps grâce à la succession des jours et des nuits, comme dans *Illiade*.

1 Il demande en effet : « *Kitnā bīhar-path calā* [Combien de temps ai-je marché sur le chemin désert] », *Kmī*, p. 61.

2 « *Thake hue the dukhī baṭohī ve donon hī māṃ-beṭe* [Les deux voyageurs, la mère et le fils, étaient épuisés et tristes] », *Kmī*, p. 93.

3 Nous empruntons cette analyse à MILLET Claude, *Victor Hugo La Légende des siècles*.

leur propre unité, logique et non chronologique. *La Première Série* critique violemment la tyrannie. *La Nouvelle Série* se lamente sur la patrie vaincue, tente de réconcilier la France divisée par la Commune, et recherche un sens providentiel qui rachèterait l'Histoire. *La Dernière Série* résorbe le passé dans une mise en accusation du présent. *La Légende des Siècles* ne constitue donc pas une vraie Histoire mais une « Histoire idéelle »¹. Bien que l'édition *Ne Varietur* redonne une cohérence à l'ensemble, elle ne suffit pas à en combler les failles, parce qu'aucune Série ne suit rigoureusement l'ordre chronologique.

À l'intérieur de chaque Série, Hugo respecte certes la chronologie, la plupart du temps. Dans *la Première Série*, le narrateur du *Sacre de la femme* explique que l'action se déroule « aux premiers temps du globe » (*LS*, p. 18). Le poème *Puissance égale bonté* débute par les mots « Au commencement » (*LS*, p. 26). *Le Mariage de Roland*, où le preux chevalier rencontre Olivier, se situe avant *Aymerillot*, qui fait allusion à leur ultime combat. Toutefois l'auteur se joue aussi des repères chronologiques du lecteur. Il situe par exemple la conception du soleil (*Puissance égale bonté*) après la naissance d'Adam, d'Ève et de Caïn (*Le Sacre de la femme*, *La Conscience*). Il raconte l'histoire de Daniel (*Les lions*) avant celle de Booz, l'arrière-grand-père du prophète. Dans *la Nouvelle Série*, la chronologie, plutôt respectée, subit elle aussi quelques accrocs. *Le Travail des captifs* met en scène un univers antique et biblique, comme le montrent les références au mont Galgal ou à la Pythie. Or ce poème succède à la section *De Ramire à Cosme de Médicis*². *La Dernière Série* enfin abolit toute notion de chronologie. Victor Hugo revendique la dimension historique de *La Légende des siècles* dans sa préface, mais il choisit de miner les conventions qui président à l'écriture de l'Histoire et de la légende. Ces dernières sont en ruines, à l'image du mur des siècles (*La Vision d'où est sorti ce livre*).

Hugo défait ainsi sciemment les codes de l'écriture historique, alors que Prasād se contente de représenter un temps libéré de toute forme de hiérarchisation. La conception indienne de l'Histoire, la volonté de modernité, le mélange d'attraction et de répulsion pour les catégories de pensée occidentale expliquent la démarche de Prasād. Dans *La Légende des siècles*, la mise à distance de la chronologie se justifie par la vocation humanitaire du recueil et la difficulté à concilier l'écriture historique avec un tel projet. Les deux auteurs visent néanmoins le même but : rédiger une Histoire de la pensée humaine qui dépasse les restrictions de l'objectivité. Ils entretiennent donc un rapport assez similaire avec l'Histoire, dont ils revendiquent l'influence afin d'en capter la légitimité. L'affirmation d'une certaine historicité et la transformation des codes de l'écriture historique confèrent une forme de modernité à leurs poèmes. Une conscience des enjeux

1 MILLET Claude, *Victor Hugo La Légende des siècles*, p. 26.

2 « Ils creusèrent le mont Galgal profondément. (...) C'est de cette façon qu'on entre dans l'Etna./ C'est ainsi qu'on pénètre au trou de la Sibylle./ C'est ainsi qu'on aborde à l'Hadès immobile », *Le Travail des Captifs*, *LS*, p. 290.

liés à l'écriture du temps se manifeste, qui confine par moments à la métatextualité. Les auteurs du *corpus* tentent d'écrire des récits supérieurs à l'Histoire moderne, d'autant plus qu'ils ne se contentent pas de narrer le passé. Le présent et le futur se superposent aux temps anciens afin de dire la vérité de l'homme, au-delà des limitations de la diachronie. La coexistence de ces trois périodes pose cependant problème, parce qu'elle suppose une tension entre différentes conceptions de l'Histoire.

II) Passé de la grandeur ou passé des douleurs ?

Dans un grand nombre d'épopées, l'Histoire constitue une longue dégénérescence. Selon Bakhtine, l'univers épique se situe en effet dans un passé magnifié coupé du présent et contemplé avec nostalgie. Les ancêtres paraissent toujours plus sages et plus forts. Le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata* se déroulent durant le *Tretā Yuga* et le *Dvāpara Yuga*, époques plus vertueuses que notre âge dégénéré qui débute à la fin du *Mahābhārata*. En Occident aussi, le passé glorieux s'oppose au présent décevant. *L'Iliade* exalte de fabuleux demi-dieux, en comparaison desquels les guerriers contemporains d'Homère semblaient sans doute piteux. *Le Paradis perdu* chante l'innocence et le bonheur perdu des temps édéniques. Comme ces textes, le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, *Kāmāyanī*, *Savitri* et *La Légende des siècles* figurent un passé lointain. Néanmoins, les temps ont changé. La philosophie du Progrès a façonné les esprits, modifiant la perception du passé. Ce dernier est devenu une époque douloureuse, une gangue dont l'humanité doit s'arracher. Les auteurs du *corpus* sont donc amenés à reconsidérer sa représentation, quitte à bouleverser la hiérarchie traditionnelle des époques.

A) Passé de la grandeur

1) Le passé absolu du Poème de l'Assassinat de Meghanāda

Michael Madhusudan Dutt demeure néanmoins fidèle à la conception épique du passé mise en évidence par Bakhtine. Il célèbre des temps anciens supérieurs à l'époque contemporaine. Les héros vivent en relative harmonie avec l'univers, au contact de dieux qui les soutiennent, les sauvent du péril, voire leur permettent de transcender la mort. Ils se distinguent en outre par leur vertu, estimable aussi bien qu'obsolète. Ils accomplissent parfaitement leurs devoirs religieux. Ils

obéissent inconditionnellement au code de l'honneur (*dharma*) et respectent leur adversaire – à l'exception de Lakṣmaṇa piégeant Meghanāda ou de Rāvaṇa enlevant Sītā¹. Rāma laisse passer Pramīlā sans combattre. Il loue Meghanāda et souhaite le bonheur à son épouse en la gratifiant d'une bénédiction conforme aux rites hindous, c'est-à-dire impliquant une performativité de la parole². Or, ce souhait contredit ses desseins, puisque Pramīlā ne saurait être heureuse en devenant veuve³... Rāma se montre encore plus magnanime que dans les textes originels. La métamorphose la plus frappante concerne toutefois Meghanāda, qui, originellement, ne recule devant aucun expédient pour vaincre ses ennemis. Lorsque Lakṣmaṇa pénètre par effraction dans le temple où le prince *rākṣasa* sacrifie, Meghanāda, qui ne se trouve pas en mesure de combattre, lui propose pourtant l'hospitalité fort courtoisement⁴. Il observe strictement le code de l'honneur sans se demander si cela va à l'encontre de ses intérêts, ce qui souligne son caractère vertueux. La noblesse des personnages, absurde aux yeux du lecteur moderne, oppose un violent contraste avec l'Histoire contemporaine de Dutt. Le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* paraît en effet trois ans après la Révolte des Cipayes⁵. Au cours de cette insurrection, les deux camps ont multiplié les atrocités, se déshonorant à part égale. La grandeur d'âme des héros de Dutt permet donc de donner un exemple de vertu. Mais elle accroît en même temps la distance qui existe entre le présent et le passé magnifié.

La certitude d'assister aux derniers moments de la ville de Laṅkā et de ses habitants, comme dans *Illiade*, accroît cet écart entre les deux époques. Le lecteur ne peut lire sans un pincement au cœur les multiples descriptions de la superbe cité, de ses jardins luxuriants, de ses palais lumineux⁶. La sublimation du quotidien heureux des citoyens, en partie centré sur les femmes, futures victimes innocentes de la guerre, renforce la sensation de perte⁷. Les personnages eux-mêmes ont conscience

1 Rāma invoque souvent le *dharma*, comme à la fin, lorsqu'il accepte la trêve demandée par Rāvaṇa pour les funérailles de son fils : « O learned one, persons firm in acting/ in accord with *dharma* do not ever strike another follower of *dharma*. [Ô, homme érudit, les personnes qui agissent fermement en accord avec le *dharma* ne frappent jamais ceux qui suivent eux aussi le *dharma*] », SM, p. 220.

2 Rāma dit à Nṛmuṇḍamālīnī, l'envoyée de Pramīlā qui lui a parlé fort courtoisement en dépit de son tempérament pugnace : « You are all young girls and wives within the clan. For/ what offense should I act bellicose toward you ? Merrily/ with fearless hearts, enter Laṅkā. (...) Hail Indrajit ! Hail pretty Pramīlā ! (...) What gift (one which would benefit you), comely one, could/ I give today ? I give my blessings. May you be happy ! [Vous êtes toutes des jeunes filles et des femmes du clan. En raison de quelle offense devrais-je me montrer belliqueux envers vous ? Entrez dans Laṅkā gaiement, le cœur sans peur (...) Vive Indrajit ! Vive la belle Pramīlā ! (...) Belle dame, quel don pourrais-je vous faire aujourd'hui qui puisse vous convenir ? Je vous offre ma bénédiction. Puissiez-vous être heureuse !] », SM, p. 114.

3 Au-delà de la douleur de la perte, rappelons que la condition de veuve en Inde est l'une des pires choses qui puisse arriver à une femme. Selon les textes, elles sont censées mourir au monde avec leur mari, au moins symboliquement.

4 « But first accept my hospitality,/ champion supreme, and abide within this edifice – you/ may be the enemy of Rākṣasas, yet now you are/ my guest. [Mais accepte d'abord mon hospitalité, champion suprême, et séjourne dans cet édifice. Tu es peut-être l'ennemi des Rākṣasas mais tu es à présent mon hôte.] », SM, p. 167.

5 La Révolte des Cipayes, ou Mutinerie, qui s'accompagna d'une série de révoltes de la part des royaumes que les Anglais tentaient d'asservir, constitue un épisode assez sanglant de l'histoire indienne. Elle eut lieu entre 1857 et 1858. À Meerut, les Cipayes et les émeutes tuèrent des civils innocents, des femmes et des enfants européens. Les Anglais ne furent pas en reste : ils exécutèrent cruellement de nombreux Indiens.

6 Sur les descriptions de la ville et leur fonction tragique, cf. le premier chapitre de la partie sur l'espace.

7 « From building after building/ Music could be heard; troupes of dancing girls performed, singers/ sang sweet

que la fuite du temps les achemine vers l'irréparable destruction de tout ce qu'ils ont connu. Rāvaṇa évoque avec tristesse le passé heureux des temps de paix. Les chants, les lumières, les fleurs de la ville s'engloutissent dans les ténèbres¹. Le lecteur assiste à la disparition d'un monde merveilleux, comme le montre l'omniprésence de la déploration qui inaugure et conclut le poème. Déjà, les morts prennent une plus grande importance que les vivants.

Les personnages ne cessent en effet d'égrener la litanie des trépassés : dès le premier chant, Rāvaṇa évoque son fils Vīrabhāhu et son frère Kumbhakarna. Le *requiem* envahit le texte à tel point qu'il rend impossible le catalogue, figure pourtant caractéristique du genre épique. À la fin du premier chant, Muralā, la messagère de Vāruṇī, prie Kāmala de lui présenter les différents guerriers s'appêtant au combat, comme Priam avec Hélène. Mais la déesse lui répond qu'elle ne peut satisfaire sa demande : tous les combattants sont déjà morts². Elle finit toutefois par s'exécuter, ne livrant que cinq noms assez obscurs (Virūpākṣa, Kālanemi, Tālajaṅghā, Pramatta, Bhīṣaṇa)³. Elle s'excuse par la suite de ce laconisme, en évoquant à nouveau les centaines de combattants qui ont péri⁴. La mention des disparus encadre le catalogue, ce qui, ajouté à leur nombre, rend leur présence plus importante que celle des vivants. L'énumération exclut en outre Meghanāda, le seul guerrier hors pair encore vivant, comme si, déjà, il n'était plus de ce monde. La perte imprègne donc l'œuvre. Elle engendre une nostalgie qui explique l'atmosphère de tristesse présente dans le texte. Tous les

strains ; loving women dallied lovingly with their men, honeyed high-pitched giggles from their lips. Some were/ occupied with love play ; others sipped on spirits made of/ sugarcane. On doorways garlands strung with fruits and flowers hung./ From the front of houses banners fluttered ; lamps burned in windows ; and streams of people flowed through the thoroughfares in/ uproarious waves of sheer delight, as during some grand/ festival when the city's residents go wild. Heaps of/ blossoms rained down from all sides – the town grew redolent with/ sweet aroma. Laṅkā that night was awake at midnight. [De bâtiment en bâtiment on pouvait entendre de la musique. Des troupes de danseuses se produisaient, des chanteuses modulaient de charmants accords. Des femmes aimantes badinaient amoureusement avec leurs aimés, poussant de petits rires aigus semblables au miel. Certaines étaient engagées dans les jeux de l'amour, d'autres sirotaient des liqueurs de sucre de canne. Des porches pendaient des guirlandes de fleurs et de fruits. Des façades des maisons flottaient des bannières. Des lampes brûlaient aux fenêtres et des flots de gens se déversaient le long des rues, en vagues tonitruantes de pur plaisir, comme pendant une grande fête, quand les habitants de la cité deviennent frénétiques. Une multitude de fleurs pleuvait de tous côtés. La cité devint parfumée d'un doux arôme. Cette nuit-là, Laṅkā était éveillée à minuit.] », p. 122-123.

- 1 « Once my gorgeous city seemed a theater/ brightly lit by rows of burning lamps and decked with wreaths of/ flowers ! But one by one those flowers wither now, the lamps/ go out ; now silent are the *rabāb*'s and *vīṇā*'s strings,/ the flute and *muraja* », [Avant, ma splendide cité ressemblait à un théâtre brillamment éclairé par des rangées de lampes ardentes et paré de guirlandes de fleurs ! Mais ces fleurs se flétrissent une à une à présent, et les lampes s'éteignent. Maintenant le *rabāb* et les cordes de la *vīṇā*, la flûte et le *muraja* se taisent.], *SM* p. 73.
- 2 « Alas, my friend, Laṅkā's golden city is without her heroes ! They who/ were the Indras of great charioteers, terrors of gods./ Daityas, and of men, have been vanquished in this fight so hard/ to win ! [Hélas mon ami, la cité dorée de Laṅkā est privée de ses héros ! Eux qui étaient les Indras des majestueux auriges, la terreur des dieux, des Daityas et des hommes, ils ont connu la défaite dans ce combat si difficile à remporter] », *SM*, p. 84.
- 3 Virūpākṣa est un nom attribué à plusieurs guerriers peu importants chez Vālmīki. Tālajaṅghā (et non Tālajaṅghā) et Kālanemi sont des commandants qui ne réussissent pas à empêcher Hanumān de ramener les simples pour guérir Lakṣmaṇa. Pramatta n'existe pas, de même que Bhīṣaṇa, dont le nom est visiblement formé sur celui de Vibhīṣaṇa.
- 4 « What more can I say about the others ? There/ were hundreds of like soldiers who perished in this struggle,/ as when Vaiśvānara penetrates a dense forest, stands/ of even the most tall among the trees are reduced to/ ashes in the course of that horrible conflagration. [Que puis-je dire à propos des autres ? Il y avait des centaines de soldats pareils à eux qui ont péri dans cette lutte, comme quand Vaiśvānara (Agni) pénètre dans une forêt dense et réduit même en cendres dans son sinistre incendie les bouquets d'arbres les plus hauts] », *SM*, p. 84-85.

personnages se lamentent devant la disparition de ce monde idyllique, y compris Rāma et Sītā, qui devraient s'en réjouir. Le poème rend ainsi hommage à un passé idyllique et lointain dont le lecteur contemple la désagrégation.

2) Les glorieux aïeux de *La Légende des siècles*

Contrairement à Michael Madhusudan Dutt, Victor Hugo ne se montre pas vraiment nostalgique du passé¹. Il exalte néanmoins fréquemment la génération des pères, qui devient parfois supérieure à celle des fils². Dans *La Paternité*, le présent n'est pas à la hauteur du passé, à l'image des épopées anciennes³. Hugo regrette l'époque où les hommes se battaient avec honneur et grandeur, à l'instar du Cid⁴. Il réitère cette opposition dans *La Confiance du marquis Fabrice* et *Éviradnus*. Les personnages de vieillards (Fabrice et Éviradnus) incarnent une époque révolue et glorieuse. Le présent impitoyable, symbolisé par les souverains (Ratbert, Ladislas, Sigismond), contraint leur noblesse à une forme d'inadéquation. L'Histoire devient le récit d'une dégénérescence, comme chez Dutt. Cette détérioration n'est cependant pas totalement inéluctable.

La génération contemporaine de la Révolution et de la geste napoléonienne rachète la vilénie des hommes du XVI^e siècle (don Ascagne, Ratbert, Sigismond ou Ladislas). Dans *Paroles dans l'épreuve*, Hugo loue longuement le sens de l'honneur, le courage, et les exploits de cette génération, qui surpasse Fabrice ou don Jayme⁵. Il les exalte également dans *France et âme*⁶. Ces deux poèmes articulent pourtant différemment les rapports entre le présent et le passé. Dans *Paroles dans l'épreuve*, qui participe de l'optimisme de la *Première Série*, les fils égalent les pères dont ils tiennent la grandeur⁷. Il existe une continuité vertueuse entre les deux époques. Mais dans *France et*

1 Cf. section suivante.

2 « Le père est Jayme ; il est plus formidable encor ; (...) Ce que le titan chauve est à l'archange imberbe, / Don Jayme l'est à don Ascagne », *La Paternité*, LS, p. 403.

3 « Hélas, souvent un père, en qui brûle une flamme, / Dans son fils qui grandit voit décroître son âme. », *Ibid*, p. 405.

4 « Jadis la guerre, ayant pour loi l'honneur grondeur / Et la foi sainte, était terrible avec pudeur ; / Les paladins étaient à leurs vieux noms fidèles ; / Les aigles avaient moins de griffes et plus d'ailes ; / On n'est plus à présent les hommes d'autrefois ; / On ne voit plus les preux se ruer aux exploits / Comme des tourbillons d'âmes impétueuses ; / On a pour s'attaquer des façons tortueuses / Et sûres, dont le Cid, certes, n'eût pas voulu, / Et que dédaignerait le lion chevelu », *Ibid*.

5 « Nous désirons qu'on ait présent à la mémoire / Que nos pères étaient des conquérants de gloire, / Des chercheurs d'horizons, des gagners d'avenir ; / Des amants du péril que savait retenir / Aux âcres voluptés de ses baisers farouches / La grande mort, posant son rire sur leurs bouches ; / Qu'ils étaient les soldats qui n'ont pas déserté, / Les hôtes rugissants de l'antré liberté, / Les titans, les lutteurs aux gigantesques tailles, / Les fauves promeneurs rôdant dans les batailles ! », *Paroles dans l'épreuve*, LS, p. 631-632.

6 « Je m'étais figuré que lorsque cet Etna, / La Révolution, prit feu, s'ouvrit, tonna, (...) Que lorsque Danton prit l'Europe corps à corps, / Que lorsqu'on entendit les meutes et les cors, / Quand la forêt laissa voir dans sa transparence / L'âpre chasse donnée aux tyrans par la France, / Moi, pensif, regardant Kléber et Mirabeau, / Jean-Jacques, ce tison, Voltaire, ce flambeau, / Je m'étais, je l'avoue, imaginé qu'en somme / L'écroulement des rois c'est le sacre de l'homme, / Que nous avons vaincu la matière et la mort », *France et âme*, LS, p. 621.

7 « Nous sommes les petits de ces grands lions-là, / Leur trace sur leurs pas toujours nous appela », *Paroles dans*

âme, qui relève de la *Nouvelle Série* comme *La Paternité* et *La Confiance du marquis Fabrice*, rien n'est jamais acquis. Les triomphes du passé avortent dans la négativité du présent. Les fils déçoivent les pères. Les temps anciens ne répandent pas leur noblesse sur l'époque contemporaine. L'opposition entre les temps du passé (imparfait mais surtout plus-que-parfait) et le présent montre au contraire leur nette séparation¹. Dans *France et âme*, Hugo rétracte la conviction d'une égalité entre le passé et le présent, sans doute à cause du contexte de la *Série* de 1877. Le passé devient absolu et idéalisé, particulièrement lorsqu'il correspond à la geste napoléonienne.

La nostalgie de l'épopée napoléonienne imprègne en effet les trois *Séries*, y compris la Première, où le présent semble pourtant aussi prometteur que le passé². Dans *Après la bataille* (*Première Série*), *Le Cimetière d'Eylau* (*Nouvelle Série*) et même le plus anecdotique *Les Paroles de mon oncle* (*Dernière Série*), les actes braves et honorables des membres mâles de la famille exaltent le passé. Le père donne de l'eau à l'ennemi qui vient de tenter de le tuer. L'oncle raconte avec bonhomie et humour la grande victoire d'Eylau ou le dénuement dans lequel on soigna ses blessures. Aucun des poèmes du temps présent, davantage placés sous l'égide de la satire, ne représente des personnages aussi héroïques. La nostalgie de la geste napoléonienne se manifeste plus particulièrement dans *Le Retour de l'empereur*, un texte écrit en 1840 et ajouté à l'édition *Ne Varietur*. À travers ce poème, Hugo intègre la déploration à son recueil, ce qui rappelle le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*. Il décrit d'abord les heures précédant l'exil de l'empereur déchu. La tristesse et la solitude de ce dernier contrastent avec sa gloire passée³. Le narrateur annonce ensuite le retour du puissant monarque – mais un retour bien amer, puisqu'il s'agit du rapatriement de sa dépouille⁴. La structure des quatrains insiste sur la mort, en opposant la réaction chaleureuse du peuple (les trois premiers vers) à l'état cadavérique de l'empereur (le dernier vers). La glorieuse geste napoléonienne appartient définitivement au passé.

Hugo ne peut toutefois pas se résoudre totalement à ce dénouement. Il annonce donc la

l'épreuve, *LS*, p. 632.

- 1 « J'avais pensé que c'est pour accroître le jour,/ Pour embraser le cœur, pour incendier l'âme,/ Pour tirer de l'esprit humain toute sa flamme,/ Que nos pères, Français plus grands que les Romains,/ Avaient pris et tordu le passé dans leurs mains (...) Oui, je croyais, les yeux fixés sur nos aïeux,/ Que l'homme avait prouvé superbement son âme./ Aussi, lorsqu'à cette heure un Allemand proclame/ Zéro, pour but final, et me dit : — Ô néant,/ Salut ! — j'en fais ici l'aveu, je suis béant », *France et âme*, *LS*, p. 622.
- 2 Hugo semble partager l'avis de son oncle lorsque celui-ci s'écrie : « Ah ! cette guerre était grande, et je la préfère/ À votre paix. », *Les Paroles de mon oncle*, *LS*, p. 606.
- 3 « Sa tête enfin était courbée./ Plus de triomphes ! plus de cris !/ Sa popularité tombée/ Couvrait sa gloire de débris./ Partout l'abandon ou la haine ! (...) Adieu ses légions sans nombre !/ Adieu ses camps victorieux !/ Il se sentait poussé vers l'ombre/ Par un souffle mystérieux. », *Le Retour de l'empereur*, *LS*, p. 589.
- 4 « Une acclamation douce, tendre et hautaine,/ Chant des cœurs, cri d'amour où l'extase se joint,/ Remplira la cité ; mais, ô mon capitaine !/ **Vous ne l'entendrez point.**/ De sombres grenadiers, vétérans qu'on admire,/ Muets, de vos chevaux viendront baiser les pas ;/ Ce spectacle sera touchant et beau ; mais, sire,/ **Vous ne le verrez pas.**/ Car, ô géant ! couché dans une ombre profonde,/ Pendant qu'autour de vous, comme autour d'un ami,/ S'éveilleront Paris, et la France, et le monde,/ **Vous serez endormi !** », *Ibid.*, p. 591.

résurrection de l'aigle napoléonienne, accompagnée de la glorieuse génération des pères. Dans un premier temps, il n'ose pas totalement affirmer cette impossibilité, et se réfugie derrière l'hypothèse du conditionnel¹. Mais dans un second temps, il prophétise clairement la revanche de l'aigle². La fiction du retour souligne le rapport nostalgique que le poète entretient avec l'épopée napoléonienne – le passé est si idyllique qu'il souhaite qu'il recouvre le présent. Or, dans *La Légende des siècles*, le regret d'un autrefois glorieux entre en contradiction avec le message plus général du poème, qui affirme l'évolution de l'homme vers le progrès. Cette antinomie s'explique par le contexte sombre que traversait la France à l'époque de Victor Hugo, particulièrement au moment de l'écriture de la *Nouvelle Série*. L'auteur se tourne alors vers le passé illustre de sa communauté, conformément à la tradition épique. Mais dans *Le Retour de l'empereur*, la réapparition des illustres ancêtres éloigne le texte du registre épique, bien qu'elle rappelle plusieurs mythes (le cycle d'Arthur, l'histoire de Kṛṣṇa et bien sûr la résurrection du Christ). Dans l'épopée, la disparition est en effet irrémédiable. Rien ne saurait rendre le passé au présent. La fiction du retour réconcilie l'idéalisation du passé et la philosophie du progrès en réunissant le passé et l'avenir – ce qui signifie néanmoins l'évacuation du présent. Même si Hugo ne peut se départir d'une certaine nostalgie envers l'époque glorieuse de ses pères, il encourage l'être humain à quitter le passé afin de mieux embrasser l'avenir.

B) *Le passé : cette goule*

1) *La Légende des siècles : se libérer du passé*

Conformément à la philosophie du progrès, Aurobindo, Prasād et Hugo donnent en effet une image assez négative du passé. Ce dernier cesse d'être une période de référence. Il symbolise au contraire l'époque du malheur et de l'aveuglement dont l'homme doit absolument se libérer. Chez Hugo, la fidélité au passé n'est pas destinée à durer, bien qu'elle imprègne la partie médiévale de l'œuvre. Dans *La Nouvelle Série*, où la loyauté au passé semble la plus évidente, *Éviradnus* forme en effet une transition entre la nostalgie et le progressisme tourné vers le futur. La jeune et insouciante Mahaud respecte encore les antiques coutumes, mais elle rompt avec l'ordre ancien par son attitude, voire par son sexe. Elle symbolise l'avenir – un avenir qui doit certes encore être sauvé

1 « Nos pères sont morts, France aimée !/ Mais de leur foule ranimée/ Peut-être on ferait une armée/ Comme on en fait un Panthéon !/ Prêts à surgir au bruit des bombes,/ Prêts à se lever si tu tombes,/ Peut-être sont-ils dans leurs tombes/ Entiers comme Napoléon ! », *Ibid.*, p. 598.

2 « Quelque jour, — et je l'attends d'elle !/ Ton aigle, à nos drapeaux fidèle,/ Le soufflettera d'un coup d'aile/ En s'en allant vers Austerlitz ! », *Ibid.*, p. 599.

par le passé (Éviradnus)¹. À l'image du vieux chevalier, le passé n'existe en effet que pour être supplanté par le futur dans *La Légende des siècles*. Hugo célèbre plusieurs personnages d'autrefois, comme le Cid, Roland, Booz ou le Christ, dont la grandeur anticipe celle que l'être humain acquerra au fur et à mesure des temps. Mais leurs actions magnanimes ne suffisent pas à contrebalancer la violence endémique à leur temps. Conformément à la théorie du Progrès, seul le passage du temps peut résorber cette âpreté. Les hommes commencent par être soumis à l'esclavage des dieux. Ils passent ensuite sous la coupe des rois, toujours brutale, mais moins aliénante. À partir du *Satyre*, ils cessent de subir leurs méfaits, et se trouvent simplement confrontés aux problèmes inhérents à la nature humaine. Le passé est toujours inférieur au présent et, *a fortiori*, au futur.

L'auteur affirme donc la négativité du passé dans plusieurs textes des sections contemporaines. Dans *Pleine Mer (Première Série)*, les temps anciens deviennent le hideux *steamer*, qui s'oppose au majestueux aéroscaphe de *Plein Ciel*². Dans *Tout le passé et tout l'avenir (Nouvelle Série)*, les propos désespérants de l'ange s'adressent aux humains d'autrefois³. Le narrateur clame la fin du passé et la supériorité de l'homme nouveau, appelé à un destin sublime⁴. Les temps anciens représentent l'ère de la barbarie, de la guerre, du vice et de l'aliénation. Hugo renverse complètement les connotations positives traditionnellement associées au passé dans le genre épique. Il lui transfère les caractéristiques (deshonneur, barbarie, vice) du présent épique en les aggravant. Dans l'épopée, le héros maîtrise en effet la Nature, avec laquelle il vit en adéquation. L'homme du présent a en revanche perdu le secret de cette harmonie, et subit les catastrophes. Dans *Océan (Dernière Série)*, Hugo inverse cette logique⁵. L'ancêtre endurait les caprices de la Nature. L'homme contemporain la contrôle. Dans *La Légende des siècles*, le passé correspond donc à l'enchaînement des événements qui composent l'ascension humaine vers le progrès, mais aussi à la disposition violente qui domine les hommes. Du fait de cette double articulation, Hugo compose

1 « Tous deux semblent changés en deux spectres de pierre :/ Car tous deux peuvent voir, là, sous un cintre obscur,/ Un des grands chevaliers rangés le long du mur/ Qui se lève et descend de cheval ; ce fantôme./ Tranquille sous le masque horrible de son heaume,/ Vient vers eux, et son pas fait trembler le plancher :/ On croit entendre un dieu de l'abîme marcher :/ Entre eux et l'oubliette, il vient barrer l'espace », *Éviradnus*, *LS*, p. 259.

2 « Léviathan ; c'est là tout le vieux monde./ Âpre et démesuré dans sa fauve laideur ;/ Léviathan, c'est là tout le passé : grandeur,/ Horreur. », *Pleine Mer*, *LS*, p. 714. L'enjambement met l'accent sur le mot « Horreur ». Il l'oppose à l'aéroscaphe dans *Plein Ciel* : « Il porte l'homme à l'homme et l'esprit à l'esprit./ Il civilise, ô gloire ! Il ruine, il flétrit/ Tout l'affreux passé qui s'effare./ Il abolit la loi de fer, la loi de sang,/ Les glaives, les carcans, l'esclavage, en passant/ Dans les cieux comme une fanfare. », *Plein Ciel*, *LS*, p. 729.

3 « Sévère esprit, ta voix sanglote comme l'urne/ Qui verse un flot noir et glacé./ Sur qui te penches-tu ? Tes paroles s'adressent/ Aux tristes nations d'hier qui disparaissent./ Aux pâles foules du passé. », *Tout le passé et tout l'avenir*, *LS*, p. 570.

4 « Mais le passé s'en va. Regarde-nous ; nous sommes/ Un autre Adam, une autre Ève, de nouveaux hommes/ Nous bénissons quand nous souffrons./ Hier vivait d'horreur, de deuil, de sang, de fange ;/ Hier était le monstre et Demain sera l'ange ;/ Le point du jour blanchit nos fronts. » *Ibid.*, p. 572.

5 « Je ne hais plus, mer profonde./ J'aime. J'enseigne, je fonde./ Laisse passer./ Satan meurt, un autre empire/ Naît, et la morsure expire/ Dans un baiser. (...) L'esprit de l'homme, lumière,/ Domptant la nature entière,/ Onde ou volcan,/ Plonge sa clarté sacrée/ Dans la prunelle effarée/ De l'ouragan. », *Océan*, *LS*, p. 547.

une représentation contradictoire du passé. La temporalité de *La Légende des siècles* semble retranscrire le conflit entre l'idéalisation du passé et la philosophie du Progrès, entre les valeurs de l'épopée ancienne et celles de l'épopée moderne.

2) *Kāmāyanī : le passé, une disposition d'esprit qui menace le présent*

Contrairement à *La Légende des siècles*, qui couvre la totalité des temps, *Kāmāyanī* représente deux passés : l'époque antérieure au Déluge, que le lecteur connaît seulement par les récits de Manu, Śraddhā ou Kāma, et l'origine de la société humaine. L'ère antédiluvienne semble *a priori* aussi ambiguë que le passé de *La Légende des siècles*. Juste après le Déluge, Manu l'évoque avec nostalgie. Il dépeint les superbes jardins, les belles jeunes filles, le printemps éternel et le bonheur de la race divine en déplorant longuement leur disparition¹. Il utilise des phrases négatives et des verbes à l'imparfait qui mettent l'accent sur la déchirante disparition de ce monde merveilleux. Cette représentation nostalgique rappelle les descriptions mélancoliques de Lañkā dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*. La lamentation de Manu fait d'ailleurs écho aux plaintes de Rāvaṇa qui anticipe la ruine de sa cité. Or, contrairement à Lañkā, saisie par une fatalité somme toute injuste – Rāvaṇa entraîne dans sa perte de vertueux innocents – les dieux antédiluviens ont tous mérité leur sort. Dans la description de Manu, certains adjectifs péjoratifs (*adhīr* [impatience, agité] et *acetan* [inconscient, insensible]) nuancent l'idéalité du passé. Les immortels, trop préoccupés par leur ivresse de plaisir, se sont aveuglés : le bonheur que Manu célèbre avec nostalgie n'était qu'une illusion². Prasād insiste sur la folie des dieux grâce à la rime – *mad meṃ*, qui renvoie à une ivresse de luxure et d'orgueil, fait écho à *vilāsītā ke nad meṃ* [le courant de la volupté]. Il emploie également un chiasme (*the bhūle* [saisis par la confusion]/ *bhole the* [nous étions des

1 « *Cir-kiśor-vay, nityavilāsī-surbhit jisse rahā digant/ Āj tirohit huā kahān voh madhu se pūrṇ anant vasant ?/ Kusumit kuṅjon meṃ ve pulkit premālingan hue vilīn,/ Maun huī haiṃ mūrcchit tāne aur na sun partī ab bīn./ Ab na kapolon par chāyā-sī partī mukh kī surbhīt bhāp,/ Bhuj-mūlon meṃ śīthil vasan kī vyast na hotī hai ab māp./ Kankaṇ kvaṇit, raṇit nūpur the, hīte the chātī par hār;/ Mukharit thā kalarav, gīton meṃ svar lay kā hotā abhisār./ Saurabh se digant pūrīt thā, antarikṣ ālok-adhir;/ Sab meṃ ek acetan gati thī, jisse pichaṛā rahe samīr* [L'âge éternellement jeune, l'horizon éternellement sensuel et parfumé qui s'étendait, où à présent ce doux printemps infini et parfait a-t-il disparu ? Dans les bosquets fleuris, ces étreintes amoureuses et frissonnantes se sont évanouies, les mélodies éteintes se sont tuées et on n'entend plus la *vīnā*. Maintenant, la vapeur parfumée de la bouche ne tombe plus comme une ombre sur la joue, l'extrémité des bras ne touche plus l'étoffe dénouée. Les bracelets de métal tintaient, les anneaux de cheville tintinnabulaient, les guirlandes tressautaient sur les poitrines, un gazouillis résonnait, dans les chants, la voix et le rythme se donnaient un rendez-vous amoureux. L'horizon était empli de parfum, l'atmosphère d'une lumière impatiente, il y avait dans tout un mouvement inconscient qui faisait continuellement reculer les vents] », *Kmī*, p. 13.

2 « *Prakṛti rahī durjay, parājit ham sab the bhūle mad meṃ,/ Bhole the, hān tīrte keval sab vilāsītā ke nad meṃ (...)* *Voh unmatt vilās huā kyā ! Svapna rahā yā chalnā thī* [La Nature est demeurée invincible, nous étions tous vaincus, saisis par la confusion dans l'ivresse orgueilleuse, lubrique. Nous étions des imbéciles, oui, nous ne faisons tous que nager dans le courant de la volupté (...)] Que fut ce bonheur enivré ? Un rêve ou une duperie.] », *Ibid.*

imbéciles, des naïfs]), qui joue sur la paronomase et insiste sur l'idée d'un égarement. Plus tard dans le récit, Śraddhā et Kāma confirment l'aveuglement de la race antédiluvienne. Kāma reconnaît avoir causé sa perte en la poussant à une jouissance perpétuellement inassouvie. Selon Śraddhā, le Déluge provient de la disposition mentale égoïste qui continue à menacer le présent¹. Le passé n'est prometteur que parce qu'il a disparu : sur ses ruines, l'homme peut fonder une nouvelle collectivité, un esprit métamorphosé². Pour Prasād, le passé équivaut donc à une disposition mentale destructrice dont il faut se libérer, ce qui rappelle le discours que Victor Hugo tient dans *Tout le passé et tout l'avenir*, *Changement d'horizon* et *Vingtième siècle*.

Mais Prasād n'évoque pas seulement le passé antédiluvien des immortels. Il narre aussi les premiers temps du monde. Les actions de Manu correspondent en effet à ce qu'un Indien pourrait attendre du fondateur de la société humaine. Il initie les différentes pratiques religieuses : le premier, il allume le feu pour l'oblation puis accomplit un sacrifice animal³. Il crée l'agriculture et l'élevage⁴. Plus tard, devenu roi de la cité Sārasvata, il fixe les règles de la société et répartit le travail selon les castes⁵. Sans qu'il soit possible de savoir si Prasād avait connaissance des travaux des préhistoriens, le lecteur peut aussi lire dans les conditions de vie de Manu et de Śraddhā une évolution du Paléolithique à la Protohistoire. Manu réside dans une grotte, chasse et se vêt de peaux de bêtes, tel un homme du Paléolithique. Śraddhā construit une hutte, fabrique des rudiments de mobilier (une balancelle), récolte le grain, tisse ses propres vêtements : elle ressemble aux humains du Néolithique. L'organisation de Sārasvata, centrée sur l'agriculture, la métallurgie et la chasse rappelle enfin les premières cités humaines, telles les villes de la civilisation de l'Indus qui furent découvertes dès la fin du XIX^e siècle⁶. *Kāmāyanī* dépeint donc les origines de l'humanité d'un point

1 « *Bhed-buddhi nirmam mamtā kī samajh, bacī hī hogī./ Pralay-payonidhi kī lahareṃ bhī lauṭ gayī hī hongī*. [L'esprit de la dissension et du cruel amour-propre a donc dû survivre, pourtant les vagues de l'océan du Déluge ont probablement reculé] », *Kmī*, p. 52.

2 « *Dev-asaphaltāon kā dhvaṃs pracur upkaraṇ juṭākara āj/ Parā hai ban mānav-sampatti pūrṇ ho man kā cetan-rāj* [La ruine et les échecs des dieux qui permettent aujourd'hui de rassembler d'innombrables moyens de vivre est fortuitement devenue la prospérité de l'homme, (et permettra) dans l'accomplissement réalisera le règne conscient de l'esprit] », *Kmī*, p. 27.

3 « *Śuṣk dāliyon se vrkṣon kī agni-arciyā huī samiddh/ Āhuti ke nav dhūmgandh se nabh-kānan ho gayā samṛddh* [Les flammes du feu sacrificiel éclairaient les branches sèches des arbres. Grâce à la fumée odorante et fraîche de l'oblation, la maison du ciel était devenue prospère.] », *Kmī*, p. 20.

4 « *Idhar grh meṃ ā jute the upkaraṇ adhikār/ Śasya, paśu, yā dhānya kā hone lagā saṃcār* [De son côté il rassemblait dans le foyer les objets sur lesquels il avait autorité, céréales, bétail et riz se mirent à affluer] », *Kmī*, p. 34.

5 « *Tumheṃ tṛptikar sukh ke sādhan sakal batāyā/ Maiṃne hī śram-bhāg kiyā phir varga banāyā* [Je vous ai enseigné tous les moyens de parvenir à la satisfaction et au bonheur, j'ai divisé le travail puis instauré les castes.] », *Kmī*, p. 88.

6 « *Udhar dhātu galte bante haī abhūṣān aur astr naye/ Kahin śasī le āte haī mṛgayā ke upahār naye/ Puṣpalāviyān cunṭī haī ban-kusumon kī adh-vikac kalī* [Là on fondait les métaux pour confectionner des bijoux et des armes inédits, ailleurs des aventuriers ramenaient un nouveau butin de daims. On cueillait les boutons à moitié ouverts des fleurs pastorales.] », *Kmī*, p. 96. Les fouilles archéologiques commencèrent à Harappa dès la deuxième moitié du XIX^e siècle. Les archéologues mirent à jour l'existence d'une véritable civilisation dans les années 20. Comme l'explique Amartya Sen dans *L'Inde : Histoire, culture et identité*, les militants extrémistes de l'*Hindutva* (théorie de l'indianité créée en 1923, et qui est à l'origine des partis extrémistes du RSS et du BJP), situèrent, pour des questions

de vue mythologique et historique. Mais, comme dans *La Légende des siècles*, ce passé n'a rien de positif. La fondation de Manu semble fort éloignée de la perfection. Le héros accumule les erreurs, contaminé par l'antique disposition d'esprit symbolisée par les *asuras* survivants du Déluge. Il entraîne donc les siens dans un nouveau cycle de violence et de douleur. La représentation négative des origines de l'humanité dément pourtant les récits sur le *Satya Yuga* (le premier âge parfait inauguré par Manu). Prasād, influencé par la philosophie du Progrès, rompt avec la représentation traditionnelle des âges hindous.

3) *Le passé libéré de l'Histoire et de l'événement : le karma aliénant dans Savitri*

Aurobindo se dégage également de cette représentation traditionnelle parce que le passé dont il dénonce les méfaits n'a rien d'historique. *Savitri* se déroule certes à une époque lointaine, comme le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, *Kāmāyanī* ou une partie de *La Légende des siècles*. Mais Aurobindo ne décrit pas vraiment le contexte dans lequel vivent ses héros. Il privilégie une indétermination qui empêche de situer le récit dans un passé révolu. Seuls les noms des personnages et des territoires du *Mahābhārata* (Dyumatsena, Satyavan et le pays Shalwa, Aswapati, Savitri et la ville de Madra) permettent de rattacher le poème à l'Antiquité. Aurobindo accorde en fait moins d'importance au passé historique qu'au passé individuel karmique, dont tous les humains subissent l'esclavage¹. L'auteur adapte en effet à la philosophie du Progrès les théories hindoues sur le *karma* et le *samsāra*². L'homme, pris dans le courant des existences, n'a pas d'autre passé que son *karma*, qui l'enchaîne à une condition humaine malheureuse³. Le *karma* jette une ombre funeste sur le présent, le condamnant à n'être qu'une répétition des actes anciens. Il hante l'homme comme un fantôme et l'aliène⁴. En parasitant le présent, le passé karmique empêche donc le futur divin

de récupération historique, les cités de la vallée de l'Indus sur les bords du mythique fleuve Sarasvatī. Or, la cité Sārasvata se dresse elle aussi sur les bords de ce fleuve. Prasād était un contemporain de Savarkar, qui est devenu président de la Hindu Mahasabha l'année suivant la publication de *Kāmāyanī*. Il est donc très possible que Prasād ait eu connaissance de ses théories.

- 1 La reine et Mort expriment une vision sombre de l'histoire humaine, mais ils ne séparent pas le passé du présent, contrairement à Hugo. L'histoire a encore lieu.
- 2 Le *samsāra* renvoie traditionnellement au cycle des existences, à la métempsycose. L'âme existe de tout temps, elle s'incarne simplement dans des corps différents. Les actions accomplies pendant la totalité des vies d'un être façonnent son *karma*, qui détermine son futur.
- 3 « The shadowy keepers of our deathless past/ Have made our fate the child of our own acts,/ And from the furrows laboured by our will/ We reap the fruit of our forgotten deeds./ But since unseen the tree that bore this fruit/ And we live in a present born from an unknown past/ They seem but parts of a mechanic Force [Les vagues gardiens de notre passé immortel ont fait de notre destin l'enfant de nos propres actes. Dans les sillons creusés par notre volonté, nous récoltons le fruit de nos actions oubliées. Mais puisque l'arbre qui portait ce fruit est invisible et que nous vivons dans un présent né d'un passé inconnu, ils ne semblent que des parties d'une Force mécanique] », *S*, p. 378. « ancient Ignorance » p. 170, 208, 406, « the ancient laws », p. 651.
- 4 « Our past lives still in our unconscious selves/ And by the weight of its hidden influences/ Is shaped our future's self-discovery./ Thus all is an inevitable chain/ And yet a series seems of accidents./ The unremembering hours

d'advenir, de la même façon que les résurgences mentales de l'ère antédiluvienne interdisent à Manu d'accéder à la paix et au bonheur. Le passé karmique aurobindien ne se confond néanmoins pas totalement avec la disposition négative représentée par Prasād. Il constitue dans *Savitri* une force inconsciente, qui pèse de tout son poids sur l'Histoire humaine, et provoque les dispositions mentales (tendance à la dissension, douleur, refus de la charité) que Prasād et Hugo dénoncent. La conception aurobindienne du passé, parce qu'elle se centre sur le *karma* et non sur l'événement ou sur une tendance psychologique, diffère ainsi de celles que l'on rencontre dans *La Légende des siècles* et dans *Kāmāyanī*. Aurobindo lui attache néanmoins des connotations similaires : le passé karmique est aussi aliénant que les dispositions mentales représentées par Prasād et Hugo. Il asservit l'ensemble de l'humanité. Comme chez Hugo et Prasād, il devient donc nécessaire de s'en libérer.

Savitri doit se délivrer totalement de son passé afin d'accomplir sa mission¹. Elle opère cette émancipation par un effort conscient de volonté, qui contraste avec la passivité des hommes de *La Légende des siècles* et de *Kāmāyanī*. Chez Prasād et Hugo, l'antique esprit de dissension disparaît en effet naturellement, sous l'effet de l'évolution du temps (Hugo), ou des expériences des personnages (Prasād)². Dans *Savitri*, les personnages anéantissent délibérément leur passé, recomposant du même coup l'équilibre du cosmos psychologique et spirituel. Au moment de sa transe inaugurale, Aswapati relâche une énergie qui consume son *karma* et développe son être futur³. Aurobindo traduit en fait l'enseignement de la *Bhagavad Gītā*, qui explique comment le yoga

repeat the old acts,/ Our dead past round our future's ankles clings/ And drags back the new nature's glorious stride,/ Or from its buried corpse old ghosts arise,/ Old thoughts, old longings, dead passions live again,/ Recur in sleep or move the waking man/ To words that force the barrier of the lips,/ To deeds that suddenly start and o'erleap/ His head of reason and his guardian will. [Notre passé vit toujours dans nos êtres inconscients. La future découverte de nous-mêmes est façonnée par le poids de son influence cachée. Ainsi, tout est une inévitable chaîne et semble pourtant une série de hasards. Les heures oubliées répètent les anciens actes. Notre passé mort s'agrippe à nos chevilles et fait reculer les enjambées glorieuses de la nouvelle nature. À moins que des fantômes antiques ne surgissent de son cadavre enfoui, que des pensées séculaires, d'anciens regrets, des passions mortes ne ressuscitent, revenant pendant le sommeil ou provoquant chez l'homme qui s'éveille des mots qui forcent la barrière des lèvres, des actes qui commencent soudain et ignorent la raison, la volonté gardienne.] », S, p. 483.

1 « She must disrupt, dislodge by her soul's force/ Her past, a block on the Immortal's road,/ Make a rased ground and shape anew her fate. [Grâce à la force de son âme, elle doit dissoudre, déloger son passé, bloc sur la route de l'Immortel. Elle doit le raser et reconstruire à neuf son destin] », S, p. 12. Cette idée est si importante qu'Aurobindo la répète à la page suivante « Acquittance she must win from her past's bond,/ An old account of suffering exhaust,/ Strike out from Time the soul's long compound debt/ And the heavy servitudes of the Karmic Gods,/ The slow revenge of unforgiving Law/ And the deep need of universal pain/ And hard sacrifice and tragic consequence [Elle doit parvenir à s'acquitter du lien qui la retient au passé, l'ancien récit d'un épuisement en souffrance. Venus du Temps, la longue dette complexe de l'âme, les lourdes servitudes des Dieux Karmiques, la lente revanche de la Loi implacable, la profonde nécessité de la douleur universelle, le dur sacrifice, la conséquence tragique égrenaient leurs coups.] », S, p. 13

2 Dans *Kāmāyanī*, on peut néanmoins aussi interpréter le moment où Manu tue les prêtres *asuras* comme la métaphore d'un effort accompli consciemment afin de se libérer de l'influence du passé, et de permettre à la Foi (*Śraddhā*) de mener l'esprit (Manu) vers le bonheur. Prasād présente cependant la bataille où les *asuras* trouvent la mort comme une véritable catastrophe qui met en danger l'équilibre du monde, ce qui contraste avec l'aspect bénéfique de la délivrance.

3 « A fire that seemed the body of a god/ Consumed the limiting figures of the past/ And made large room for a new

permet à l'homme de se délivrer des chaînes du *karma* afin de s'unir à la divinité. Il ne ferait donc pas preuve d'une grande originalité s'il ne substituait pas le *karma* au passé historique, l'objet habituel de l'épopée. Le spirituel s'introduit dans l'épique et le transforme.

Le passé des vies antérieures n'est pourtant pas toujours hostile dans *Savitri*. Au moment où la jeune héroïne part en quête de son âme-sœur, son ressurgissement ne la contraint pas à agir contre son gré, sans doute parce qu'elle réalise sa présence¹. La remémoration intuitive de ses vies antérieures conduit au contraire Savitri à se remémorer sa nature divine et l'illusion de la dualité : tout fait partie de ce qu'elle a été. Le passé garantit aussi qu'elle accomplira son destin. Il coïncide avec la perception providentielle de l'Histoire humaine, façonnée par la Mère antique (« the ancient Mother »)². Aurobindo montre ainsi que l'être humain peut entretenir un rapport plus apaisé avec le passé, une fois qu'il sera assez évolué pour cela, à l'exemple de Savitri. Mais il ne peut parvenir à ce but qu'en se libérant du poids du *karma*.

Le passé revêt ainsi une importance fondamentale dans les quatre œuvres du *corpus*. Dutt, comme à l'accoutumée, demeure le plus proche de la tradition. Il dépeint un passé sublimé et coupé du présent du lecteur. Hugo, qui écrit à peu près à la même époque, hésite encore entre deux attitudes : la nostalgie envers un passé supérieur au présent ou le rejet d'une époque indissociable d'une disposition mentale négative. Chez Prasād et Aurobindo, le passé est uniquement négatif. Il enchaîne l'homme à ses bas instincts. Prasād l'identifie à l'aveuglement douloureux qui plonge les hommes dans la douleur. Prédatrice, l'époque ancienne ressurgit et conduit le héros au malheur, jusqu'à ce qu'il parvienne à s'en libérer. Prasād conserve l'historicité du passé, mais il la mélange à la théorie du *karma*, en montrant la possession asurique. Les actions antérieures, symbolisées par les *asuras*, continuent à menacer le présent. S'affranchir de l'esprit ancien constitue donc un enjeu fondamental : Manu pourra uniquement atteindre la paix après l'extermination des *asuras*. Dans *Savitri*, Aurobindo accentue l'identification du passé et du *karma*. Le passé perd son historicité. Il devient une sorte de totalité confuse. Aucun événement particulier ne s'en détache, mais il aliène le présent, comme dans *La Légende des siècles* et *Kāmāyanī*. Le passé, époque de référence de

self to live. [Un feu qui ressemblait au corps d'un dieu consuma les figures limitantes du passé et façonna un large espace pour qu'un nouvel être puisse y vivre.] », *S*, p. 81.

1 « The stars at night were her past's brilliant friends,/ The winds murmured to her of ancient things/ And she met nameless comrades loved by her once./ All was a part of old forgotten selves:/ Vaguely or with a flash of sudden hints/ Her acts recalled a line of bygone power,/ Even her motion's purpose was not new:/ Traveller to a prefigured high event,/ She seemed to her remembering witness soul/ To trace again a journey often made. [Les étoiles la nuit étaient les brillantes amies de son passé. Les vents lui murmuraient les choses anciennes et elle rencontrait des camarades inconnus qu'elle avait aimés autrefois. Tout faisait partie de ce qu'elle avait été et oublié : vaguement ou dans l'éclat de soudains indices à peine esquissés, ses actions rappelaient la ligne d'un pouvoir disparu. Même le but de son mouvement n'était pas nouveau : voyageuse allant vers un grand événement annoncé, il semblait qu'elle accomplissait à nouveau un itinéraire dont son âme témoin se souvenait] », *S*, p. 377

2 La Mère est qualifiée ainsi p. 345, 393, 444, 551, 578, 590. Ce qualificatif peut s'expliquer de deux façons : d'un côté, il empêche de confondre le personnage divin avec l'autre Mère (Mirra Alfassa) qui partage sa vie et son œuvre. De l'autre, il permet d'identifier la Mère à cet ordre providentiel qui existe de tout temps, depuis l'origine du monde.

l'épopée ancienne, subit donc un véritable bouleversement. D'exemplaire, il devient contre-exemplaire, accusant les répercussions de la pensée du Progrès. Sa négativité sert pourtant un véritable dessein narratif : elle valorise les époques ultérieures.

III) Aborder les problèmes du présent à travers le passé

Selon la philosophie du Progrès, le présent est supérieur au passé et inférieur à l'avenir. Bien souvent dans l'épopée, les temps anciens servent toutefois de prétexte à l'évocation des difficultés contemporaines. D'après Hugo, Prasād et Aurobindo, le passé risque de compromettre le présent. Mais ne serait-ce pas en fait le présent qui répandrait son obscurité sur le passé en projetant ses difficultés dans l'époque antérieure et lointaine ? Les auteurs appliquent-ils la philosophie du Progrès de façon si tranchée ? Cette dernière entre de fait en conflit avec l'une des fonctions les plus fondamentales du genre épique – la tentative de résolution narrative des problèmes politiques et sociaux que rencontre la collectivité contemporaine. Florence Goyet a identifié cette finalité de l'épopée dès les textes primaires (*Monogataris*, *La Chanson de Roland* ou *Illiade*)¹. La narration épique résout les problèmes des peuples encore incapables de conceptualiser leur situation politique. Elle représente les différents modes de gouvernement possibles et formule une issue à la crise politique traversée par la communauté – Goyet nomme ce processus le « travail épique ». Ce dernier demeure indissociable des épopées primaires et des collectivités sans conceptualisation. On ne peut pas réellement l'appliquer tel quel au *corpus* épique secondaire. L'épopée savante conserve pourtant sa finalité politique et sociale, qui s'actualise sous des formes proches du « travail épique » dans les textes ultérieurs². Les œuvres du *corpus*, où le présent recouvre le passé, mettent donc en évidence les métamorphoses du « travail épique » confronté à la modernité.

1 GOYET Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière : « Iliade », « Chanson de Roland », « Hôgen » et « Heiji Monogatari »*, [2006], Paris : Honoré Champion, 2006, Coll « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 585 p.

2 C'est par exemple le cas du *Paradis Perdu* de Milton : cf. EVANS John Martin, *Milton's imperial epic : Paradise Lost and the discourse of colonialism*, [1996], Ithaca : Cornell University Press, 1996, 194 p.

A) *Passé et présent*

1) *L'ambiguïté du présent*

Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda, Kāmāyanī, Savitri, et La Légende des siècles*, les auteurs abordent les problèmes du présent à travers le passé – même si c'est moins visible chez Dutt. Le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* transcrit pourtant les conséquences de la colonisation de façon voilée. Rāma et Lakṣmaṇa appartiennent certes à la culture hindoue comme le montre leur piété, leur appartenance à la caste des *kṣatriyas*¹, la description de l'intérieur de leur tente², ou le soutien des dieux védiques. Ils symbolisent pourtant la figure du colonisateur, ce qui explique en partie le renversement qu'ils subissent par rapport à la tradition³. Comme les Anglais, ils viennent de loin avec un groupe de guerriers étrangers. Ils parcourent aussi des territoires où ils n'ont *a priori* rien à faire. Dans les *Rāmāyaṇas* originels, les deux frères quittent uniquement leur camp pour le champ de bataille, un espace intermédiaire où ils ont le droit de circuler⁴. Chez Dutt au contraire, Lakṣmaṇa arpente les terres de Laṅkā à deux reprises. Il s'y introduit lorsqu'il assassine Meghanāda – conformément à la tradition – mais aussi quand il offre des lotus à Caṇḍī – un épisode inventé par Dutt. Rāma explore quant à lui les enfers aux côtés de Māyā. Cette aptitude à occuper des territoires qui ne sont pas les leurs les rapproche du Satan de Milton, une figure négative de la colonisation⁵. La provenance lointaine de Rāma et de son armée, les déplacements des Rāghavas ou le renversement qu'ils subissent ne suffiraient néanmoins pas à les assimiler aux colonisateurs si Dutt n'apparentait pas en même temps les *rākṣasas* aux Indiens.

Plusieurs éléments suggèrent que le peuple de Rāvaṇa incarne celui de Dutt. Au moment où Lakṣmaṇa doit partir tuer Meghanāda, Rāma se met à douter. Comme une *dea ex machina*, la déesse Sarasvatī intervient alors et gratifie les Rāghavas d'une vision : un paon affronte un serpent dans le

1 Meghanāda rappelle cette appartenance à Lakṣmaṇa au moment où ce dernier refuse de le laisser aller chercher des armes : « You are a blemish on the brotherhood of *Kṣatriyas* [Tu es une souillure dans la confrérie des *Kṣatriyas*] », *SM*, p. 168.

2 « The cache of those god-given weapons shone resplendent from a/ wooden altar, colored crimson by red sandalwood and/ covered with a flower offering. Incense smoldered in/ its censers while rows and rows of oil lamps burned on all four/ sides. [La cache de ces armes données par les dieux brillait, splendide, depuis un autel doré empourpré par le santal rouge et couvert d'une offrande de fleurs. L'encens se consumait dans son encensoir, cependant que de multiples rangées de lampes brûlaient aux quatre coins.] », *SM*, p. 112-113.

3 Une autre explication à ce renversement serait la volonté de Dutt de subvertir la tradition sanskrite des *paṇḍits*.

4 Dans les *Rāmāyaṇas*, seul Hanumān se déplace en-dehors du camp ou du champ de bataille. Il va à Laṅkā ou dans les montagnes himalayennes. Chez Kṛttivāsa, Rāma accomplit l'offrande de lotus bleus à la Déesse dans son camp. Les deux frères sont certes capturés par Mahīrāvaṇa, le fils de leur adversaire, et emmenés sous terre, mais ce déplacement n'a rien de volontaire. Les Rāghavas n'ont de cesse de se libérer et de retrouver la surface, ce qui différencie fortement ce séjour de la visite volontaire que Rāma fait du Naraka.

5 Cf. à ce sujet EVANS John Martin, *Milton's imperial epic : Paradise Lost and the discourse of colonialism*, [1996], Ithaca : Cornell University Press, 1996, 194 p.

ciel¹. Le paon figure les *rākṣasas*, le serpent représente Rāma. Conformément à la tradition, le lecteur s'attend à la victoire de l'oiseau : c'est au contraire le reptile qui triomphe. Or, comment ne pas voir dans ce prodige une allégorie de l'Angleterre écrasant l'Inde ancienne ? Traditionnellement, l'oiseau à la traîne bigarrée symbolise en effet le sous-continent : la peinture, la sculpture, la littérature sacrée ou profane l'ont converti en un motif récurrent, associé à Indra ou à Kṛṣṇa. Le volatile incarne en outre l'Inde moghole², dont les souverains occupaient le trône du paon. À l'époque où Dutt écrit son texte, le dernier empereur moghol, Bahādur Shāh, vient justement d'être détrôné et exilé par les Occidentaux³. L'absence de spécification du serpent – il ne s'agit ni d'un cobra, ni d'un descendant de Śeṣa – confirme cette lecture allégorique⁴. Le paon symbolise les *rākṣasas* en même temps que les Indiens : les premiers sont donc une image des seconds, ce qui explique la valorisation inédite de Rāvaṇa et de Meghanāda⁵.

La description nostalgique de la cité de Laṅkā, la tristesse qui imprègne le texte prennent alors une toute autre dimension : Dutt ne se lamente-t-il pas en fait sur la disparition de la culture bengalie ancienne ? La *satī* de Pramīlā à la fin du texte semble l'indiquer. Cette pratique tombée en désuétude fut abolie par les Anglais dès 1829, mais les Bengalis se la réapproprièrent en signe de résistance⁶. Michael Madhusudan Dutt luttait pour les droits des femmes : il était farouchement opposé à la *satī*. Il valorise pourtant ce rituel dans son texte. Pramīlā démontre sa vertu en montant sur le bûcher⁷. Dutt tait les souffrances de la jeune femme livrée vivante aux flammes et représente au contraire sa divinisation, possible grâce au sacrifice qu'elle accomplit. En faisant l'éloge implicite d'une pratique qu'il réprouve, Dutt loue l'ancienne culture en train de se métamorphoser sous l'influence de la colonisation. Mais paradoxalement, il confirme également les préjugés négatifs que les Occidentaux formaient sur sa barbarie.

L'ambivalence de Dutt envers sa culture d'origine se cristallise plus généralement autour de la représentation des *rākṣasas*. L'auteur insiste à plusieurs reprises sur la culpabilité de ces derniers.

1 D'après la tradition, les paons, nés du vautour Garuḍa, la monture de Viṣṇu, doivent l'emporter sur les serpents. Dutt invente cet épisode, qui ne figure dans aucun des *Rāmāyaṇas*.

2 Les Moghols, dynastie musulmane originaire de l'Est et baignée dans la culture persane, règnèrent sur l'Inde de 1526 à 1857. Ils conquièrent un fabuleux empire, qui s'étendait de l'Himalaya au Dekkan. Ils perdirent toutefois peu à peu leur autorité dès le XVIII^e siècle. Les empereurs moghols les plus célèbres sont Akbar (1556-1605), Jahangir, Shah Jahan, qui construisit le Taj Mahal, et Aurangzeb.

3 Les insurgés de la révolte prennent Bahādur Shāh comme symbole de liberté et le nomment commandant en chef. Après la défaite, il est exilé par les Anglais. Ses fils et ses petits-fils sont exécutés. Bahādur Shāh ne s'est cependant jamais assis sur le trône du paon, qui avait été volé lors du Sac de Delhi au XVIII^e siècle.

4 Les deux traductions anglaises évoquent un serpent (« snake », *SM* p. 159 et *PKM* p. 176). Dans la traduction hindie, Gupta confirme cette imprécision puisqu'il utilise successivement les mots *bhujāṅg* et *phanī*, qui renvoient tous deux au serpent de façon générique.

5 À ce sujet, cf. le deuxième chapitre de la deuxième partie.

6 Rām Mohan Roy lui-même manifestait une certaine ambivalence envers cette pratique. Cf. NANDY Ashis, « Sati, a Nineteenth Century tale of women, violence and Protest », in NANDY Ashis, *At the Edge of Psychology : Essays in Politics and Culture*, Delhi : Oxford University Press, 1980, p. 1-31.

7 Il compare en outre la *sati* à la Durgā Pūjā, l'une des cérémonies les plus importantes au Bengale, *SM* p. 228.

La faute de Rāvaṇa a causé la venue des Rāghavas. Cependant, si l'on en croit Vibhīṣaṇa, toute la ville de Laṅkā est noyée dans le péché. Celui-ci la submerge et provoque sa disparition¹. Ces propos, directement tirés des *Rāmāyaṇas*, contredisent la représentation des *rākṣasas* dans le reste du récit. Le narrateur ne les condamne en effet à aucun moment – à l'exclusion de Rāvaṇa. Il ne porte même pas de jugement sur leurs folles nuits, contrairement à la tradition. Or cette contradiction pourrait s'expliquer par le sentiment d'infériorité que ressentaient Dutt et de nombreux intellectuels de sa génération. D'après eux, la culture indienne corrompue et décadente était en effet appelée à disparaître – ou du moins à subir un changement radical – à l'instar des *rākṣasas*. Le passé du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, absolu et nostalgique, exprime donc les apories de la situation contemporaine en assimilant les Indiens aux *rākṣasas*. L'évocation du présent reste toutefois symbolique et très allusive. Elle se révèle par touches, mais ne bouleverse pas le passé absolu du récit, contrairement à ce que Prasād opère dans *Kāmāyanī*.

2) *Le recouvrement du passé par le présent*

Prasād ne s'embarrasse ni de symboles ni de masques. Il projette explicitement les grands problèmes sociaux et politiques de l'époque contemporaine dans les temps primitifs, grâce à des anachronismes. Selon la tradition, Manu, le père de l'humanité, a créé les lois qui règlent la société indienne, comme les castes. Bien qu'il ait été le père de plusieurs rois et le maître des *ṛṣis*, il n'a pas lui-même régné, les humains n'étant pas en assez grand nombre après le Déluge. Prasād le transforme pourtant en souverain confronté aux difficultés de son propre système. Les castes, la mécanisation de la société posent problème dans la cité Sārasvata, malgré leur anachronisme². Ils accablent le passé : ce n'est donc pas ce dernier qui menace le présent, contrairement aux affirmations des personnages. Le présent verse sa noirceur sur les idylliques débuts du monde.

Prasād introduit quelques anachronismes. Aurobindo les multiplie. Il plaque en effet les modes de pensée du XX^e siècle sur l'univers du *Mahābhārata* sans tenter le moindre effort pour les concilier. Il intègre les avancées scientifiques qui ont marqué le XIX^e et le XX^e siècles. Il évoque les photons (*S*, p. 155 et 241), les protons (*S*, p. 241), ou indique que l'être humain descend du singe, conformément aux théories de Darwin³. Il utilise aussi un lexique technique qui n'a rien à voir avec

1 « The god clan religiously/ abstains from sin, but Laṅkā city overflows with it./ And Laṅkā sinks within these blackened waters, just as earth/ will do, come Pralaya. [Le clan divin s'abstient religieusement de tout péché, mais Laṅkā en déborde, et coule sous ses eaux noircies, comme la terre le fera au moment du *Pralaya* (Déluge)] », *SM*, p. 170. On pourrait penser que le contexte dans lequel Vibhīṣaṇa parle oblige à une certaine circonspection envers ses propos. Mais les autres personnages de Dutt (les dieux comme Kāmala) confirment cette accusation.

2 Nous étudierons ces questions de façon plus approfondie à la fin du développement sur le présent.

3 Il explique que l'homme est : « A demigod emerging from an ape [un demi-dieu émergeant d'un singe] », *S*, p. 196.

l'univers du *Mahābhārata*. Il compare l'homme à un automate afin d'exprimer son emprisonnement dans la Matière, son adhésion au rationalisme¹. Il recourt à l'image de la télévision et du cinéma pour formuler la complexité des formes dans les autres sphères ou le sentiment d'irréalité qui découle de l'expérience du *nirvāna*². Ces nombreux anachronismes mènent à un recouvrement du passé par le présent. Les deux époques se mélangent de façon inextricable, si bien qu'Aurobindo peut transposer les problématiques du présent sans les déguiser.

Il dénonce en effet l'impérialisme occidental et le scientisme³. Il mentionne en outre à plusieurs reprises des faits caractéristiques de l'Histoire contemporaine. Lorsque Savitri rencontre les trois Mères de son âme secrète, ces dernières décrivent des malheurs qui ont frappé l'Inde au début du XX^e siècle. La première Madone raconte le paysan brûlé dans sa hutte, l'enfant assassiné, la femme violée au milieu des cris de la foule⁴. Cette description saisissante rappelle les crimes de la Partition, ou du moins les émeutes intercommunautaires qui secouèrent l'Inde dès les années 40⁵. D'autres références évoquent la propre expérience de l'auteur, partagée par les nombreux martyrs de la lutte pour l'Indépendance. La Madone de la Compassion, en poursuivant l'exposé des détresses qu'elle a vues, ajoute qu'elle a vécu avec le prisonnier isolé dans son donjon⁶. La Mère de la Force entend le cri du détenu⁷. Or ce personnage peut s'identifier avec Aurobindo, qui avait enduré

1 « He too is a machine amid machines;/ A piston brain pumps out the shapes of thought [Lui aussi est une machine parmi les machines, un cerveau piston pompe les formes de la pensée] », *S*, p. 20, ou « A living robot moved by her energy's springs;/ He acts as in the movements of a dream;/ An automaton stepping in the grooves of Fate [Robot vivant mis en mouvement par les sources de son énergie, il agit comme s'il évoluait dans les mouvements d'un rêve, automate marchant dans les gorges du Destin] », p. 40. Plus tard, Aurobindo définit ainsi les rapports de la Nature et de l'homme : « Her conscious automaton, her desire's dupe. (...) His body her robot, his life her way to live [Son automate conscient, la dupe de son désir (...) Son corps est le robot de la Nature, sa vie dépend de la façon de vivre de cette dernière] », p. 511.

2 « As through a magic television's glass/ Outlined to some magnifying inner eye/ They shone like images thrown from a far scene [Comme à travers l'écran d'une télévision magique, esquissée pour quelque oeil intérieur qui les magnifie, ils brillaient telles des images projetées depuis une scène lointaine] », *S*, p. 119, ou « Grey foul inventions gruesome and macabre/ Came **televised** from the gulfs of Night. [Des inventions grises, immondes, horribles et macabres venaient, télévisées des les abîmes de la Nuit] » p. 213, ou « All seemed a brilliant shadow of itself;/ A cosmic film of scenes and images (...) The men who walked beneath an unreal sky/ Seemed mobile puppets out of cardboard cut (...) Or moving pictures upon Fancy's film [Tout ne semblait que l'ombre brillante de soi-même, un film cosmique de scènes et d'images (...) Les hommes qui marchaient sous un ciel irréel semblaient des marionnettes mobiles sorties d'une coupe superficielle ou des images se mouvant sur la pellicule de l'Imagination] », p. 546.

3 Cf. la partie précédente.

4 « I have seen the peasant burning in his hut;/ I have seen the slashed corpse of the slaughtered child;/ Heard woman's cry ravished and stripped and haled/ Amid the bayings of the hell-hound mob [J'ai vu le paysan brûler dans sa hutte, j'ai vu le cadavre tailladé de l'enfant massacré, et entendu le cri de la femme qu'on enlève, qu'on déshabille et qu'on traîne au milieu de la foule qui aboie, matin de l'enfer] », *S*, p. 504.

5 À ce sujet, cf. Amartya Sen, *L'Inde : Histoire, culture et identité*.

6 « I have lived with the prisoner in his dungeon cell. », *S*, p. 505. Aurobindo évoque son emprisonnement dans « Mémoires de prison », in MUKHERJEE Prithwindra, *Les Ecrits bengalis de Sri Aurobindo (1872-1950)*, Paris : Dervy Livres, 1986, p. 206-222. Il décrit les dangers de l'isolement, mais aussi la façon dont il y a rencontré Dieu, et dont la Mère l'accompagnait. La prison d'Alipore où il était ne confinait certes pas ses prisonniers dans un donjon. L'image de ce dernier renforce néanmoins l'impression de solitude.

7 « A cry comes from proscribed and hunted lives/ Appealing to me against a pitiless world;/ A voice of the forsaken and desolate/ And the lone prisoner in his dungeon cell. [Un cri s'élève des vies prosrites et pourchassées, m'implorant de les soutenir contre un monde sans pitié, la voix des délaissés, des désolés, et du prisonnier solitaire

l'emprisonnement politique. Aucune indication ne permet certes de le rattacher à un contexte spécifique : le lecteur demeure donc libre d'y voir une image de tous les prisonniers d'Inde ou d'ailleurs. Le motif de la solitude, prédominant dans les *Mémoires de prison*, corrobore toutefois l'idée d'un rapprochement possible avec l'expérience d'Aurobindo. Le poète assume ainsi clairement la nature contemporaine de l'épopée, sans chercher à déguiser sa présence.

B) *Les deux présents de La Légende des siècles*

Victor Hugo, comme Aurobindo, n'essaie plus de masquer l'actualité derrière l'analogie. Il sépare même le présent du passé en consacrant plusieurs sections à l'époque contemporaine. Il cesse de cacher l'actualité derrière le voile du passé. Fidèle à la philosophie du Progrès, il représente alors un présent supérieur au passé. Plusieurs poèmes expriment en effet une rupture entre les deux périodes (*Paroles dans l'épreuve*, *Vingtième Siècle*, *Tout le passé et tout l'avenir*, *Océan*). Dans ces textes, Hugo oppose les temps anciens et l'époque contemporaine grâce aux temps grammaticaux. Il décrit le passé douloureux à l'imparfait ou au passé simple, ce qui le met à distance¹. Il utilise en revanche logiquement le présent pour dépeindre l'époque contemporaine². Dans plusieurs de ces poèmes, l'usage du présent exprime certes aussi le passé³. Mais le discours des narrateurs montre la rupture entre les deux périodes. Le dédoublement du présent grammatical, qui énonce à la fois les temps anciens et l'époque contemporaine, permet donc paradoxalement de mieux marquer leur

dans la cellule de son donjon] », *S*, p. 509.

- 1 « Le dernier siècle a vu sur la Tamise/ Croître un monstre à qui l'eau sans bornes fut promise./ Et qui longtemps, Babel des mers, eut Londres entier/ Levant les yeux dans l'ombre au pied de son chantier./ Effroyable, à sept mâts mêlant cinq cheminées/ Qui hennissaient au choc des vagues effrénées./ Emportant, dans le bruit des aquilons sifflants,/ Dix mille hommes, fourmis éparées dans ses flancs,/ Ce Titan se rua, joyeux, dans la tempête », *Pleine Mer*, *LS*, p. 714-715. « Le mystère autrefois, de ses brumes haïes,/ Obstruait la terre et les cieux ;/ Et l'homme avait besoin que les prophètes blêmes/ Lui parlèrent du seuil de tous ces noirs problèmes/ Ouvrant leurs porches monstrueux./ L'homme ignorait. Marchant loin du sentier qui sauve./ Il allait au hasard dans la nature fauve,/ Comme le loup au fond des bois », *Tout le passé et tout l'avenir*, *LS*, p. 571.
- 2 « Nous sommes les petits de ces grands lions-là./ Leur trace sur leurs pas toujours nous appela ;/ Nous courons ; la souffrance est par nous saluée », *Paroles dans l'épreuve*, *LS*, p. 632. « L'homme est d'abord monté sur la bête de somme ;/ Puis sur le chariot que portent des essieux ;/ Puis sur la frêle barque au mât ambitieux ;/ Puis, quand il a fallu vaincre l'écueil, la lame,/ L'onde et l'ouragan, l'homme est monté sur la flamme ;/ À présent l'immortel aspire à l'éternel ;/ Il montait sur la mer, il monte sur le ciel. », *Plein Ciel*, *LS*, p. 719. « Nous ne sommes plus ceux qui riaient à la face/ De l'ombre impénétrable où tout rentre et s'efface./ Qui faisaient le mal sans frayeur./ Qui jetaient au cercueil ce cri : Va-t'en ! je nie !/ Et mettaient le néant, le rire et l'ironie/ Dans la pelle du fossoyeur. », *Tout le passé et tout l'avenir*, *LS*, p. 572. « Tu ne dois plus dire : arrière !/ Tu n'es plus une barrière./ Dragon marin./ Sers l'avenir ! porte l'arche./ Rien n'arrête l'homme en marche/ Vers Dieu serein. », *Océan*, *LS*, p. 547.
- 3 « Par moments, au zénith un nuage se troue./ Un peu de jour lugubre en tombe, et, sur la proue./ Une lueur, qui tremble au souffle de l'autan,/ Blême, éclaire à demi ce mot : LÉVIATHAN./ Puis l'apparition se perd dans l'eau profonde ;/ Tout fuit./ Léviathan ; c'est là tout le vieux monde,/ Âpre et démesuré dans sa fauve laideur ;/ Léviathan, c'est là tout le passé : grandeur,/ Horreur. », *Pleine Mer*, *LS*, p. 714. « Ah ! tu trouves tout mal ! trop d'ombre et de misères !/ D'autres mondes mieux faits te semblent nécessaires./ L'astre naît de brouillard terni », *Tout le passé et tout l'avenir*, *LS*, p. 561. « Homme, ta marche est peu droite ;/ Ton commerce avide exploite/ Les flots mouvants », *Océan*, *LS*, p. 543.

contradiction. La positivité du présent ne se manifeste pas uniquement grâce à l'opposition entre les deux périodes : plusieurs personnages des sections contemporaines de la *Première Série* semblent supérieurs à ceux des poèmes précédents. Les protagonistes de *L'Âne*, du *Crapaud*, d'*Après la bataille* ou des *Pauvres gens* se comportent avec charité, contrairement à la plupart des protagonistes des sections ultérieures. La supériorité du présent sur le passé est cependant nuancée dans la *Nouvelle* et la *Dernière Séries*, qui accordent plus d'espace à l'époque contemporaine que la *Première Série*. 1851. *Choix entre deux passants*, *La Colère du bronze*, *France et âme*, *Le Prisonnier*, *Après les Fourches caudines*, *L'Élégie des fléaux* insistent sur les difficultés que traverse la France à la fin du XIX^e siècle. Ils contiennent en outre une dimension satirique inconnue des poèmes du passé. L'époque contemporaine ne résout pas tous les problèmes : si l'enfant de *Guerre Civile* parvient à sauver son père, la fillette de *Question sociale* est condamnée, et Petit Paul meurt de son martyre. La *Nouvelle Série* et la *Dernière Série* ruinent l'optimisme de la *Première Série*. Les dispositions mentales négatives du passé reviennent menacer le présent.

Le présent ne représente-t-il qu'un passé qui revient ? En recouvrant les temps anciens, ne les transforme-t-il pas en satire de l'époque contemporaine ? Dans *Victor Hugo : La Légende des siècles*, Claude Millet formule cette aporie. De nombreux personnages de l'ancien temps symbolisent l'antihéros Napoléon III (Caïn, Jupiter, Ratbert, le roi auquel s'adresse Elciis). Plusieurs poèmes dénoncent ses méfaits (le cycle qui porte sur Ratbert, *Le Comte Félibien*)¹. *Le Comte Félibien* rassemble les massacres de la Commune, le coup d'état de Napoléon III et les atrocités commises en Serbie en 1876². Comme chez Dutt et Prasād, le présent confère une tonalité désespérée au passé, alors qu'il semblait *a priori* plus positif.

Dutt, Prasād, Aurobindo et Hugo expriment ainsi la situation contemporaine de leur communauté (indienne, française ou humaine), ce qui donne une portée épique à leurs œuvres. Ils le font néanmoins de façon plus ou moins explicite. Seul Victor Hugo intègre directement le présent, rompant définitivement avec le passé absolu théorisé par Bakhtine. Le recouvrement du passé par le présent, typique de l'épopée, ne va pas sans poser problème : il entre en conflit avec la philosophie du Progrès, qui suppose une perspective ascensionnelle du temps. Dans la plupart des œuvres, le présent n'est pas supérieur au passé, puisque sa transposition rend les temps anciens plus négatifs. La logique épique contredit la philosophie du Progrès. Elle propose toutefois un espoir. L'épopée représente en effet les problèmes politiques et sociaux du présent pour mieux les résoudre grâce à la narration – ce que Florence Goyet a identifié dans les épopées primaires sous le terme de « travail épique ».

1 L'identification de Napoléon III à ces personnages a été traitée dans la section portant sur les héros négatifs de la partie sur l'héroïsme.

2 Cf. MILLET Claude, *Victor Hugo : La Légende des siècles*, op. cit.

C) Modernité et « travail épique »

1) La continuité du « travail épique » chez Prasād

La description des problèmes politiques et sociaux contemporains, qui constitue la première partie du « travail épique » selon Florence Goyet, bouleverse les rapports du présent et du passé. Ce dernier cesse d'être absolu et historique. Parmi les quatre auteurs, Prasād se rapproche le plus du « travail épique ». Il ne le pratique certes pas tel qu'on le rencontre dans les épopées primaires, puisqu'il conceptualise la situation de sa communauté, entre autres choses grâce à l'allégorie. La mise en scène des difficultés politiques qui traverse *Kāmāyanī* ressemble toutefois à une version moderne du « travail épique ». Prasād commence par critiquer le système des castes, transposant un débat crucial à l'époque¹. Il reproduit les principaux arguments des opposants et des partisans du système. Manu, qui, selon la tradition, a offert cette organisation sociale à l'humanité afin de la prémunir contre toute forme d'anarchie, devient un champion des castes. Il attribue leur création à Iṛā (Intellect) et rappelle qu'elles constituent un progrès, puisqu'elles permettent à l'homme de ne plus craindre la Nature². Prasād prête à Manu l'argument ontologique souvent développé pour justifier les castes. Le contexte dans lequel le héros prononce ces paroles les discrédite toutefois : à ce moment du récit, l'emprise néfaste de l'intellect mène l'esprit à sa perte. L'influence d'Iṛā suffit donc à jeter le soupçon sur les castes. Manu, qui se vante de maîtriser la Nature grâce à la création des machines et à la promulgation de ce système³, introduit en fait la dissension à l'intérieur de la création. Les paroles de Kāma confirment la nocivité de l'organisation sociale créée par Manu : il condamne l'humanité à subir les castes parce qu'elles illustrent le désordre provoqué par l'esprit

1 Le système des castes, qui avait déjà été critiqué par les religions de la *bhakti* et le bouddhisme, subit un fort désaveu dès le XIX^e siècle, sous l'influence de l'Occident. Les théoriciens des mouvements de réforme socio-religieuses (Brahmo Sāmāj) poursuivent cette critique de façon ambiguë : ils défendent sa validité tout en appelant à sa rénovation, comme Vivekanandā qui explique que ce système mène à la dissension sociale. Gandhi est un autre exemple de cette ambiguïté, puisqu'il défend le système des castes tout en appelant à sa rénovation. Ambedkar, qui est un dalit et a subi en tant que tel les discriminations du système de castes, réclame en revanche sa destruction, comme Phule avant lui. Pour les hors-castes, il est en effet difficile de justifier et de défendre un système qui cause la souffrance des leurs.

2 « *Cār varṇaṃ ban gaye baṅṭā śram unkā apnā/ Śāstr yaṃtr ban cale, na dekhā jinkā sapnā./ Āj śakti kā khel khelne meṃ ātur nar;/ Prakṛti saṅg saṅgharṣ nirantar ab kaisā ḍar ?* [Les quatre castes sont nées de la répartition de leur travail, des armes, des machines ont été créées, dont on n'avait jamais rêvé. Aujourd'hui, comment l'homme, impatient de jouer le jeu de la puissance, craindrait-il le perpétuel combat avec la Nature ?] », *Kmī*, p. 76.

3 D'après le *Sāṃkhya* (école philosophique apparentée à l'hindouisme), la Nature (*Prakṛti*) désigne la matière responsable de la création, au niveau individuel et cosmique. Elle se compose de différents *tattvas*, principes constituants, et forme une totalité avec le *Puruṣa*, l'esprit conscient, d'origine divine. Chaque être humain est donc composé d'un mélange de *Puruṣa* et de *Prakṛti*. Leur alliance forme également le monde. Chez Abhinavagupta et dans le śivaïsme cachemirien, *Puruṣa* et *Prakṛti* sont en fait des apparences de Śiva et Śakti soumis à la *māyā* et à la dualité. En se vantant de maîtriser la *Prakṛti*, Manu accentue donc la dualité et le malheur dans les univers phénoménologiques et psychologiques.

(Manu) ayant abandonné la Foi (Śraddhā)¹. Les citoyens de Sārasvata éclatent donc en reproches justifiés lorsque Manu leur rappelle ses bienfaits². Ils n'évoquent certes pas explicitement les castes, mais n'ont pas besoin de blâmer outre mesure un système déjà présenté comme le résultat d'une malédiction plus tôt dans le récit. En l'associant à l'exploitation des forces vitales et à la mécanisation de la société, un autre problème contemporain de Prasād, ils achèvent en revanche de le discréditer. Prasād attaque ainsi le système des castes sans chercher à le défendre, contrairement à un certain nombre de penseurs antérieurs ou contemporains. Sa critique, fondée sur l'argument de la dissension sociale développé par Vivekanandā et Gandhi, demeure néanmoins très superficielle. Il ne cherche pas à démontrer les principaux défauts de l'organisation sociale hindoue (le rejet des basses castes, la sanskritisation de la société), contrairement à des penseurs plus radicaux comme Phule et Ambedkar. Il esquisse un problème, mais le résorbe rapidement dans la question plus générale de la dualité, à laquelle il propose une solution globale – le *sevā* (service aux autres).

Ce remède semble intégral parce qu'il résout les questionnements liés à l'individu moderne, à la structure sociale, mais aussi à l'organisation politique. Le *sevā* et l'union qu'il implique constituent en effet une vision idéalisée de la démocratie. Avant d'y parvenir, les personnages doivent toutefois éprouver les limites d'un autre système. À partir du moment où Manu accomplit le sacrifice de l'animal domestique de Śraddhā, il devient individualiste. Son accession à la royauté confirme cette tendance. Le héros et Iṛā instaurent un système monarchique dans lequel le peuple n'a pas son mot à dire. Manu organise tout et fixe les règles, certes sous l'influence d'Iṛā. Satisfait d'exercer le pouvoir, il se perçoit lui-même comme un souverain bienveillant³. Mais il revendique dans le même temps une liberté illimitée : il refuse de s'assujettir aux règles et veut seulement jouir de prérogatives, déniait ces dernières aux êtres qui l'entourent. Śraddhā lui reproche d'ailleurs cet instinct tyrannique après qu'il a tué son animal domestique⁴. Le système monarchique concentre les

1 « *Tumne to praṇmayī jvālā kā praṇay-prakāś na grahaṇ kiyā/ Hān, jalan vāsnā ko jīvan bhram tam meṃ pahalā sthān diyā (...)* *Yeh abhinav mānav prajā sṛṣṭi/ Dvayatā meṃ lagī nirantar hī varnon kī kartī rahe vṛṣṭi.* [Tu n'as jamais vraiment embrassé la flamme vitale du rayon amoureux, oui, dans l'illusion sombre de la vie, tu as accordé la première place à la brûlure du désir charnel. (...) Cette nouvelle création d'un peuple humain immergée sans fin dans la dualité fera surgir les castes.] », *Kmī*, p. 66.

2 Manu dit : « *Tumheṃ tṛptikar sukh ke sādhan sakal batāyā/ Maiṃne hī śram-bhāg kiyā phir varga banāyā/ Atyācār prakṛti-kṛt ham sab jo saḥate haiṃ, / Karte kuch pratikār na ab ham cup rahate haiṃ* [Je vous ai enseigné tous les moyens de parvenir à la satisfaction et au bonheur, j'ai divisé le travail puis instauré les castes. Nous ripostons contre la tyrannie établie par la nature que nous endurons tous et nous ne demeurons pas silencieux.] », *Kmī*, p. 88. Ses sujets répondent : « *Prakṛti-śakti tumne yaṃtron se sab kī chīnī./ Śoṣaṇ kar jīvnī banā dī jarjar jhīnī ! Aur Iṛā par yeh kyā atyācār kiyā hai ?/ Isīlie tū ham sabke bal yahān jiyā hai ?* [Tu as arraché la force de la Nature grâce à toutes les machines. En nous exploitant tu as rendu nos vies fragiles et usées ! Et quelle tyrannie as-tu établie sur Iṛā ? Est-ce pour cela que tu as vécu ici de notre force à tous ?] », *Kmī*, *Ibid.*

3 « *Maiṃ yeh prajā banā kar kitnā tuṣṭ huā thā, / Kintu kaun kah saktā in par ruṣṭ huā thā. / Kitne jab se bhar kar inkā cakra calāyā/ Alag-alag ye ek huī par inkī chāyā.* [Comme j'étais satisfait de les avoir assujettis, mais qui peut dire que j'ai été en colère contre eux. Depuis ce temps, comme j'ai administré leur province en l'emplissant. Alors qu'ils étaient désunis, je les ai rassemblés sous leur seule ombre] », *Kmī*, p. 81.

4 « *Ye prāṇī jo bace hue haiṃ is acalā jagtī ke/ Unke kuch adhikār nahīn kyā ve sab hī haiṃ phike ?* [Les êtres vivants qui ont survécu à la surface de cette terre n'ont-ils aucun droit et sont-ils tous dépourvus de valeur ?] » *Kmī*,

droits entre les mains des quelques privilégiés. Il s'effondre en raison des inégalités, aggravées par le système des castes. La révolte des sujets découle naturellement de l'iniquité du régime. La monarchie expire avec Manu : elle ne renaîtra pas de ses cendres contrairement à lui, comme le montre la disparition des symboles royaux¹. Prasād utilise à ce moment le mot *rāj* (« royauté », mais aussi nom donné au système colonial), ce qui n'a rien d'anodin. Il représente non seulement la ruine d'un système politique inadapté, mais aussi celle de l'organisation coloniale, tout aussi pourvoyeuse de dissension. Iṛā, qui incarne entre autres choses une image de l'Occident, a en effet causé ces égarements². L'amer bilan que la reine de Sārasvata tire du règne de Manu ressemble donc à une véritable critique du régime au sein duquel vit l'auteur³. Le système politique actuel corrompt les hommes, qui cherchent à accroître leurs droits, leurs biens, et bafouent les lois artificielles qu'ils ont eux-mêmes créées. Prasād montre les limites du système colonial et en profite pour lui substituer une autre organisation.

Sur les ruines de la monarchie, Śraddhā, qui symbolise l'Inde, offre une alternative politique en laissant son fils à Iṛā. Tous deux continueront de régner, mais ils feront passer le peuple avant eux, contrairement à Manu. Prasād signale cette évolution par une transformation sémantique : jusqu'ici, il qualifiait la région Sārasvata de *deś* (« pays », *Kmī*, p. 68, 76, 77, 84, 86, 87). Une fois que Śraddhā a transformé le gouvernement, elle devient un *rāṣṭra* (« nation »), doté d'une véritable politique⁴. Mānav et Iṛā guident certes le peuple. Mais rien ne les distingue de leurs sujets lorsqu'ils gagnent l'ermitage de Manu et de son épouse. Ils vont à pied comme eux, Iṛā ayant refusé de monter sur le dos du taureau. La jeune femme répond très simplement aux questions d'un enfant, à l'instar de sa mère. Elle utilise en outre la première personne du pluriel, qui montre que les habitants de la cité ont collectivement décidé le pèlerinage. Nulle autorité arbitraire ne s'exerce, ils forment une famille⁵. L'égalité des personnages, leur droit de prendre des décisions en harmonie avec leurs

p. 51

- 1 « *Śunya rāj cihnon se mandir bas samādhi-sā rahā khaṛā* [Vide des insignes royaux, le temple se dressait comme une tombe] », *Kmī*, p. 91. Le *samādhi* renvoie à un lieu saint, dans lequel se rendent souvent les pèlerins.
- 2 « *Tū vikal kar rahī hai abhinay, / Apnāpan cetan kā sukhmay, / Kho gayā, nahīn ālok uday, / Sab apne path par caleṃ śrānt, / Pratyek vibhājan banā bhrānt.* [Tu joues un rôle douloureux, ta familiarité intelligente et joyeuse s'est perdue, la lumière ne surgissait plus. Tous ont suivi leur propre chemin, épuisés, chaque division a créé l'égarement] », *Kmī*, p. 105.
- 3 « *Adhikār na sīmā meṃ rahte / Pāvas-nirjhar-se ve bahate, / Roke phir unko bhalā kaun ? / Sabko ve kahate – 'Śatru ho na !' (...)* *Sīmāyeṃ kṛtrim rahiṃ tūt, / Śram-bhāg varg ban gayā jinheṃ, / Apne bal kā hai garv unheṃ, / Niyamon kī karnī sṛṣṭi jinheṃ, / Viplav kī karnī vṛṣṭi unheṃ, / Sab piye matt lālsā ghūṅte* [Les revendications ne restent pas limitées, comme les cascades de la mousson, elles débordent, qui alors peut bien les arrêter ? Ils disent à tous : "Tu es un ennemi ?" (...) Ceux qui étaient répartis en groupes par la division en castes se glorifient maintenant de leur force. Ceux qui créent les lois les livrent à la pluie destructrice de la révolte. Ivres, ils ont tous bu à la source de l'avidité] », *Kmī*, p. 104.
- 4 « *Tum donon dekho rāṣṭra-nīti / Śāsak ban phailāo na bhīti.* [Tous deux, veillez à la politique de la nation. Devenus des dirigeants, ne répandez pas la terreur] », *Kmī*, p. 107. Dans les années 80, la question de l'État-nation sera fortement débattue dans le sous-continent. Beaucoup de penseurs proclameront son inadéquation avec un pays tel que l'Inde.
- 5 « *Ham ek kuṭumb banākar yātrā karne haiṃ āye / Sunkar yeh divya-tapovan jismem sab agh chuṭ jāye* [Étant

dirigeants évoquent un système démocratique idéal, à même de résoudre tous les problèmes de la collectivité. Prasād forme ainsi une réflexion très contemporaine sur la politique de son pays : il critique une organisation qui se fonde sur l'autorité arbitraire d'une seule personne, et lui substitue une démocratie idyllique, semblable à celle que les indépendantistes souhaitaient instaurer dans leur nouvelle nation¹. En formulant cette alternative politique, il se pose en digne héritier du « travail épique », même si sa narration est beaucoup plus conceptualisée et consciente que celle des auteurs des *Monogataris* ou de *Illiade*. Il ne présente néanmoins aucune solution véritablement viable, sans doute parce qu'il lui manque l'assise collective des épopées primaires. Le « travail épique », appauvri, devient la simple mise en narration d'une situation problématique.

2) *Le politique au service de la narration*

Les autres auteurs du *corpus* ne reproduisent pas le « travail épique », puisqu'ils ne proposent aucune alternative aux difficultés politiques et sociales de la communauté. Dutt constate uniquement la disparition de la culture indienne. Il ne développe aucune réflexion politique ou sociale, contrairement à Victor Hugo, son contemporain, qui implique *La Légende des siècles* dans son combat contre la dictature napoléonienne. La dénonciation de la tyrannie structure en effet le recueil. D'abord exercée par les dieux puis par les rois, elle coïncide avec la disposition mentale ancienne dont l'homme doit se libérer peu à peu pour s'élever vers la liberté. Hugo met l'épopée au service du politique, ce qui rapproche son texte du « travail épique ». Il évoque dans de nombreux poèmes (*Vingtième siècle, Tout le passé et tout l'avenir...*) la liberté et la fraternité, deux piliers de la République idéale de 1789. Il ne propose toutefois explicitement aucun modèle concurrent à même de remplacer la tyrannie. Les difficultés se résorberont d'elles-mêmes, au fur et à mesure du progrès.

En tant que meneur indépendantiste, Aurobindo a pensé les défauts et les qualités des différents régimes². Il développe donc une réflexion politique beaucoup plus approfondie que celles de Victor Hugo et Jaysankar Prasād. Il critique deux systèmes : l'anarchie et la tyrannie, associées aux pires sphères, la Nuit et le Royaume du Vital Inférieur³. L'anarchie, déjà présente dans le Vital

devenus une famille, nous avons entrepris ce voyage, après avoir entendu que dans cet ermitage divin, tous étaient délivrés de leurs péchés] », *Kmī*, p. 107.

1 Malheureusement, le constat amer qu'Irā fait sur les conséquences du gouvernement de Manu est aussi applicable au régime post-Indépendance. Mais Prasād est mort avant la désillusion qui s'en est ensuivie.

2 Les réflexions politiques d'Aurobindo se rencontrent dans plusieurs de ses œuvres : *Life Divine* et surtout *Early Political Writings* I et II.

3 Les habitants sont « free in a world of settled anarchy », *S*, p. 137. Aswapati, en arrivant dans le Vital Supérieur, s'échappe de cette « grey anarchy », p. 174. Aurobindo n'a pourtant pas une conception généralement négative de l'anarchie. Il en distingue trois formes : l'anarchisme vitaliste, l'anarchisme intellectuel et l'anarchisme spirituel. Il rejette le premier qu'il qualifie de grossier, c'est donc plutôt à ce type d'anarchie qu'il fait référence dans *Savitri*. Il reconnaît cependant à l'anarchisme intellectuel une supériorité de raisonnement, mais il réduit l'homme à une vision

Inférieur, s'aggrave dans la Nuit¹. Les Anarchistes y règnent en maîtres. Ils conservent très paradoxalement l'ordre établi et cultivent l'esprit de dissension que Prasād impute à la monarchie². Les êtres suivent leur propre inclination sans se soucier d'autrui. L'égoïsme de l'anarchie côtoie en outre l'arbitraire de la dictature, malgré leur antithèse³. Dans certaines cités de la Nuit, un seul décide du sort de tous. Les tortures, les assassinats, l'oppression accablent les êtres. Comme chez Hugo, la tyrannie devient l'un des fléaux qui afflige l'humanité. L'homme assujetti aux douleurs secoue trop souvent le joug de l'opresseur pour se donner de nouveaux tyrans⁴. Il possède néanmoins la force de renverser toute forme d'assujettissement, à condition que s'exprime en lui sa puissance, symbolisée par Durgā⁵. En se libérant de la domination des despotes, il devient capable d'accéder à une autre forme de vie, plus élevée.

La tyrannie revêt ainsi une dimension double chez Aurobindo : elle symbolise le pire régime politique qui soit, mais en même temps, elle exprime l'esclavage duquel s'extirpe peu à peu l'homme. Aurobindo sépare néanmoins sa réflexion politique d'un contexte spécifique, contrairement à Hugo et à Prasād. À cause de son universalisme, il ne s'attache pas à une situation politique particulière. Il se sert en fait de la conceptualisation politique pour articuler les problèmes de l'humanité. Il transforme les régimes en comparants qui formulent les différentes étapes de l'évolution humaine. Le politique se désincarne, si bien qu'Aurobindo ne mentionne pas le régime idéal qu'il a théorisé – l'union des nations du monde dans une diversité qui prendrait en compte la liberté de chaque être, système qui rappelle un peu la démocratie idyllique de Prasād. Dans l'épopée ancienne, la narration se mettait au service du politique. Dans *Savitri*, c'est le politique qui s'inféode à la narration, elle-même assujettie à la philosophie.

rationaliste. Enfin, il prône l'anarchisme spirituel.

- 1 « Truth was exiled lest she should dare to speak/ And hurt the heart of darkness with her light/ Or bring her pride of knowledge to blaspheme/ The settled anarchy of established things. (...) A capital was there without a State:/ It had no ruler, only groups that strove. [La Vérité était exilée, afin d'éviter qu'elle ne parle et blesse le cœur des ténèbres de sa lumière ou ne mène sa fierté de connaissance à blasphémer l'anarchie (...) Il y avait là une capitale sans État : elle n'avait pas de dirigeant, il n'y avait que des groupes qui luttaient] », *S*, p. 208.
- 2 « The Anarchs of the formless depths arose », *S*, p. 221.
- 3 « All power was dubbed a tyranny cursed by God [Tout pouvoir était adoué tyrannie maudite par Dieu] », *S*, p. 205, ou « A hundred tyrannies oppressed and slew/ And founded unity upon fraud and force. [Une centaine de tyrannies opprimaient, assassinaient, fondant l'unité sur l'imposture et sur la force] », p. 210, ou encore : « Armed with the aegis of tyrannic Power,/ Signing the edicts of her dreadful rule/ And using blood and torture as a seal,/ Darkness proclaimed her slogans to the world. [Armée de l'égide du Pouvoir tyrannique, signant les édits de son règne terrifiant, utilisant le sang et la torture comme sceau, l'Obscurité proclamait ses slogans au monde] », p. 215.
- 4 Chacune des trois Mères qui constituent l'âme de Savitri est associée à un aspect de l'humanité. Le premier, l'Homme des douleurs, qui accompagne la Mère de la Compassion, dit : « I am man the rebel, man the helpless serf (...) I loosen with my blood my servitude's seal/ And shake from my aching neck the oppressor's knees/ Only to seat new tyrants on my back [Je suis Homme le rebelle, Homme le serf impuissant (...) J'ébranle avec mon sang le sceau de ma servitude. Je secoue de mon cou endolori les genoux de l'opresseur uniquement afin d'asseoir de nouveaux tyrans sur mon dos] », *S*, p. 506.
- 5 La Madone de la Force, qui parle juste après l'Homme des douleurs, dit : « My ear is leaned to the cry of the oppressed,/ I topple down the thrones of tyrant kings [Mon oreille est penchée vers le cri de l'opprimé, je renverse les trônes des rois tyrans] », *S*, p. 509.

Chez Dutt, Hugo, Prasād et Aurobindo les temps anciens servent donc de prétexte à l'évocation de l'époque contemporaine, comme souvent dans l'épopée. Le présent recouvre le passé, si bien que le second n'est, en définitive, pas plus négatif que le premier. Les quatre auteurs représentent néanmoins différemment l'époque contemporaine. Dutt imite les textes épiques anciens en dissimulant le présent sous le voile de l'illusion et de l'analogie. Prasād mentionne clairement les grands questionnements de son époque, comme le débat sur les castes ou la question du régime politique. Hugo consacre plusieurs sections à l'époque contemporaine. Aurobindo intègre de nombreux anachronismes scientifiques, techniques, philosophiques, qui mélangent inextricablement le passé et le présent. Aurobindo et Hugo prennent donc plus de liberté que Dutt et Prasād avec la temporalité de leur récit. Ils ne craignent pas de briser la *mimesis* et de créer une temporalité épique moderne semblable à celle que l'on rencontre chez Whitman, Neruda ou Glissant¹. *La Légende des siècles* et *Savitri* exaltent la liberté. Quoi d'étonnant alors si cette licence se diffuse à l'écriture de l'Histoire, fondamentalement liée au politique ?

La modernité de cette temporalité semble en revanche incompatible avec le « travail épique » théorisé par Florence Goyet – mais cela n'a rien d'étonnant puisque ce « travail » concerne essentiellement les épopées primaires. Chez Prasād, Hugo et Aurobindo dans une moindre mesure, seule la dénonciation des problèmes politiques et sociaux subsiste. Prasād, qui exprime les problèmes du présent et propose une solution par l'intermédiaire de la narration, se rapproche néanmoins du travail épique. Il développe une forme de sublimation qui, bien que reposant sur une certaine conceptualisation, aide la communauté à mieux saisir ce que pourrait être sa situation dans un système plus adapté. Il tente de donner une forme concrète à des théories qui restaient jusque-là abstraites, même si l'épopée n'est plus que l'un des nombreux outils qui aident à penser le politique. Les postures des auteurs se fondent sur la dénonciation mais aussi sur une certaine forme d'individualité – ils expriment avant tout leur vision personnelle, non celle du groupe. Elles tiennent par conséquent davantage de la poésie engagée que du « travail épique ». À l'époque contemporaine, ce dernier semble donc se métamorphoser en engagement, attitude plus en phase avec la modernité.

IV) La promesse de l'avenir

Dans *La Légende des siècles*, *Kāmāyanī* ou *Savitri*, le présent et le passé sont imparfaits parce que le futur concentre tous les espoirs, conformément à la philosophie du Progrès. Cette

¹ Cf. à ce sujet la thèse de Delphine Rumeau, *Chants du Nouveau Monde, Épopée et Modernité* (Whitman, Neruda, Glissant, (2009).

pensée, de plus en plus prédominante en Europe à partir du XVIII^e siècle, trouve ses sources dans la conception augustinienne du temps. Selon saint Augustin le plan divin, qui prépare l'avènement de la cité céleste et la résorption des troubles de l'humanité dans la divinité, instaure progressivement une société humaine basée sur l'amour. Les philosophes du Progrès tels que Bacon, Kant ou Hegel décrivent quant à eux un accroissement graduel du savoir de l'homme et de son pouvoir sur la Nature¹. Leur pensée contredit la théorie hindoue de la dégradation de l'Histoire humaine. La philosophie du Progrès s'est pourtant imposée en Inde, dans le sillage de la colonisation. À partir de la fin du XIX^e siècle, elle prédomine autant qu'en Europe. Elle influence donc la figuration du temps dans *Kāmāyanī*, *Savitri* et *La Légende des siècles*. Le futur, indissociable de la promesse du bonheur, concentre donc toutes les utopies, tous les espoirs. Devenu l'époque de référence, il conteste la suprématie du passé absolu et idéalisé dans le genre épique. Seul le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* demeure fidèle à la tradition. Chez Dutt, l'avenir est menaçant. Rāvaṇa est condamné à mort, Laṅkā doit disparaître. Les malheurs de Rāma se poursuivront après la chute de la ville². L'Histoire subit la dégénérescence du temps. Le pessimisme de l'œuvre traduit l'ambivalence des intellectuels bengalis envers leur propre culture. Il perpétue aussi la représentation épique du temps, qui s'accorde avantageusement avec les conceptions hindoues. Hugo, Prasād et Aurobindo rompent avec ces dernières en faisant preuve d'optimiste. Ils décrivent un futur radieux, même s'ils n'adhèrent pas totalement à la philosophie du Progrès.

A) Croyance dans le progrès et exaltation du futur

1) Différents types de progrès

Alors que la plupart des épopées sont par essence pessimistes³, Hugo, Prasād et Aurobindo mettent en scène le progrès. Celui-ci n'est cependant pas le même chez les auteurs indiens et chez Victor Hugo. *La Légende des siècles* demeure fidèle aux théories sur le temps de Kant, Hegel ou saint Augustin. Au fur et à mesure de l'Histoire, l'homme se libère de ses démons (les dieux, les

1 Pour une confrontation entre les théories de ces différents philosophes, cf. MUSAMBI, MALONGI F.Y.M., *Conception du temps et développement intégré*, Paris : L'Harmattan, 1996, 240 p.

2 « but it is not in you fortune to savour happiness for long, my child !/ Just as incense has to burn to perfume a land, you will fill the land of Bhārat with your fame, alas,/ O famous one, only through intense suffering ! [mais ton destin n'est pas de savourer longtemps le bonheur, mon enfant ! Comme l'encens doit brûler pour parfumer une terre, ta renommée se répandra sur la terre de Bhārat, ô homme célèbre, mais elle ne sera hélas fondée que sur ta souffrance intense] », PKM, p. 277.

3 *L'Énéide* n'est pas pessimiste. En revanche, les autres textes occidentaux qui exaltent le passé au détriment du présent, inférieur à autrefois, le sont – même le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata* qui mettent en scène la dégénérescence du temps. Le *Mahābhārata* l'est néanmoins davantage que le *Rāmāyaṇa*.

rois). Il crée une société fondée sur l'amour, conformément aux théories de saint Augustin. Dans *Océan* ou *La Comète*, l'être humain prend son essor en accroissant son pouvoir sur la Nature¹. *Plein Ciel* matérialise l'ascension finale et triomphale de l'homme qui, grâce à la science, réussit à s'acheminer vers l'ange. Dans *La Légende des siècles*, le progrès implique donc les plans moraux, sociaux et matériels. Hugo applique dans sa narration les théories en vigueur en Europe à son époque.

Chez Aurobindo et Prasād, le progrès change. Il devient avant tout spirituel, si bien qu'il suppose une union avec la Nature². Dans *Savitri*, les sphères traversées par Aswapati spatialisent les étapes du développement humain identifiées dans *Life Divine*³ – il nomme donc ses personnages des voyageurs du Temps (« Time's traveller », *S*, p. 71, « Traveller in Time », p. 101). Aurobindo montre comment l'homme surgit de l'Inconscient de la Matière et se hisse peu à peu vers le Suresprit en passant par les différents degrés du Vital, puis du Mental. Les peuples résidant dans ces sphères ressemblent par conséquent aux différentes civilisations qui, selon Aurobindo, jalonnent l'Histoire humaine. Dans les sphères du Vital se trouvent des individus égocentriques ou des peuples soudés par les conventions. Dans le Mental Inférieur, l'individualisme et la raison s'épanouissent. Le subjectivisme menant à la vérité prime peu à peu dans le Mental Supérieur puis dans le Paradis de l'Idéal. Encore limitant, il représente le dernier palier avant la surhumanité⁴. Bien qu'Aurobindo décrive lui aussi le progrès, il n'en a donc pas la même définition que Victor Hugo. La maîtrise de la Nature constitue l'une des étapes de l'évolution, mais elle n'a absolument rien d'une finalité. La Nature étant l'une des formes de Dieu voilée par la *māyā*, le surhomme doit au contraire s'unir à elle pour mettre fin à la dualité et la transformer en Surnature⁵. Aurobindo conserve toutefois la perspective évolutive de Victor Hugo, contrairement à Prasād.

Dans *Kāmāyanī*, la représentation du développement humain élude toute forme de progressivité. L'histoire de Manu s'organise certes en étapes, qui symbolisent celles de l'homme. Initialement seul et malheureux, le héros se consacre d'abord à l'ascèse. Il fonde les premiers éléments de la civilisation (agriculture, élevage) après sa rencontre avec Śraddhā mais, trompé par

1 « Quoi ! vous tenez le ciel comme Orphée une lyre !/ En vertu des bouquins qu'on peut sur les quais lire/ Qui sur les parapets s'étaient tout l'été/ Feuilletés par le vent sans curiosité./ Vous atome, âme aveugle à tâtons élargie./ De par Bezout, de par l'X et l'Y grec, magie/ Dont l'informe grimoire emplit votre grenier./ Vous nain, vous avez fait l'Infini prisonnier ! », *La Comète*, *LS*, p. 582.

2 Le progrès spirituel implique cependant le progrès moral et social chez Aurobindo et chez Prasād. Mais ces derniers en constituent seulement une conséquence, alors que chez Hugo, ils font partie du progrès.

3 Pour un développement plus précis de ces sphères, cf. la première partie sur l'espace.

4 Nous empruntons l'exposé de la philosophie aurobindienne du progrès à BALLET Jérôme, *Sri Aurobindo, une philosophie politique spiritualiste*, Paris : L'Harmattan, 2011, 106 p.

5 « We must renew the secret bond in things,/ Our hearts recall the lost divine Idea,/ Reconstitute the perfect word, unite/ The Alpha and the Omega in one sound;/ Then shall the Spirit and Nature be at one. [Nous devons renouveler le lien secret à l'intérieur des choses, si nos cœurs se rappellent la divine Idée perdue, reconstituent le mot parfait, unissent l'Alpha et l'Oméga à l'intérieur d'un son, alors l'Esprit et la Nature seront un] », *S*, p. 57. « In Nature's endless lines is lost the God. [Dans les lignes infinies de la Nature est perdue la Divinité] », p. 195.

les *asuras*, il s'adonne à une violence individualiste qui rappelle celle des hommes du Monde du Vital Inférieur. Après sa fuite, il rencontre Irā qui l'oriente vers l'intellect – étape correspondant peu ou prou au Mental Inférieur chez Aurobindo. L'homme organise la société, bâtit une ville, mais ne se départit ni de sa violence ni de son individualisme : ceux-ci se renforcent au contraire, mettant en péril la création. Prasād juge encore plus sévèrement qu'Aurobindo les connaissances scientifiques et techniques qui conduisent l'homme à dompter la Nature, la forme extérieure de Śiva. La maîtrise illusoire de cette dernière entraînent le malheur et la dissension. La divinité, excédée par le comportement du héros, menace de déclencher un nouveau Déluge. Jusqu'au moment où Śraddhā le ressuscite, l'homme ne cesse d'approfondir son erreur. Chaque étape accentue son égarement au lieu de l'y arracher. *Kāmāyanī* raconte donc plutôt une déliquescence qu'un progrès. Seul le *darśan* [vision] de Śiva permet enfin à Manu de s'engager sur le bon chemin. La soudaineté de la révélation détruit la progressivité inhérente à la pensée du développement humain. La présence de la divinité annonce pourtant l'existence d'une forme de Providence indissociable de la philosophie du Progrès.

2) *Le plan divin*

L'Histoire humaine résulte d'un plan divin. Son absurdité prend un sens grâce à la présence occultée de Dieu dans les événements les plus intolérables. Hugo affirme explicitement l'existence d'une Providence dans plusieurs poèmes (*Tout le passé et tout l'avenir*, *L'Élégie des fléaux*, *Là-Haut*, *Aux Rois...*)¹. Dieu paraît dans le recueil lorsque l'homme en a le plus besoin. Des prodiges apparaissent régulièrement. La lumière qui se révèle aux dieux indiens de *Suprématie*, l'aigle du casque qui s'anime pour punir Tiphaine, l'ange qui décapite Ratbert, l'oeil entrevu par le Titan, la pluie de sang qui tombe sur Kanut constituent autant de manifestations de la transcendance divine. Cette dernière aide les bons et punit les méchants. Sa présence affirme l'épiphanie graduelle du progrès conçu par l'Éternel. Malgré les noirceurs de l', tout obéit au plan divin, Dieu intervenant pour le rétablir à chaque fois que nécessaire.

Prasād figure lui aussi une puissance divine qui agit sur terre et oriente l'homme. La force régulatrice (*niyati*) se manifeste à plusieurs reprises dans *Kāmāyanī* et achemine le récit vers une fin

1 « Mais nous luttons, esprit ! nous vaincrons. Dieu nous mène./ Il est le feu qui va devant l'armée humaine./ Le Dieu d'Ève et de Débora./ Un jour, bientôt, demain, tout changera de forme./ Et dans l'immensité, comme une fleur énorme./ L'univers s'épanouira ! », *Tout le passé et tout l'avenir*, *LS*, p. 573. « Dieu ne permettra pas à la nuit de rester./ Dieu ne laissera pas continuer le crime. », *L'Élégie des fléaux*, *LS*, p. 642. « « Dieu, sous les faits, qui sont ses voiles./ Continue un dessein béni. », *Aux Rois*, *LS*, p. 485. Dans *Là-Haut*, Dieu fait la comète afin de diffuser l'amour et le mouvement créateur : « Et Dieu vit que l'amour est un besoin qu'on a./ Et que sans lui le monde a froid ; il m'ordonna/ D'aller incendier le gouffre où tout commence./ Et Dieu mit la sagesse où tu vois la démence. », *Là-Haut*, *LS*, p. 493.

heureuse. Elle guide Manu pris dans la tourmente du Déluge¹. Elle l'unit à Śraddhā, qui lui permettra de rejoindre la voie de la sagesse². Indéfectiblement liée au progrès, elle intervient même lorsque le héros outrepassé les limites afin de rétablir l'ordre, quitte à paraître effrayante, semblable en cela aux prodiges hugoliens³. Or elle constitue un équivalent hindou de la Providence chrétienne, puisqu'elle participe de Śiva, comme le montre le motif de la danse⁴. Une fois que Manu a pris conscience de son égarement, la force régulatrice (*niyati*) arrête cependant d'intercéder : Śiva lui succède. En gratifiant Manu de son *darśan*, il donne la dernière impulsion à la réalisation du bonheur. Tout fait partie d'un plan. L'évolution humaine n'est pas le fruit du hasard dans *Kāmāyanī*, comme dans *La Légende des siècles*. Śiva veille à la conservation de l'humanité, intervenant si besoin.

Dans *Savitri* au contraire, Dieu demeure relativement absent. Sa parèdre, la Mère, apparaît davantage, mais Aswapati doit solliciter son attention grâce à une stricte ascèse. L'indifférence des dieux n'est cependant qu'apparente. La Mère offre Savitri au monde afin de corriger le cours de l'Histoire. Elle intervient également sous la forme d'une voix venue du ciel lorsque l'héroïne s'apprête à céder au désespoir. Aurobindo affirme donc à maintes reprises que l'Histoire humaine n'a rien d'une construction hasardeuse⁵. Le destin de Savitri participe d'ailleurs du dessein divin⁶, certes imperceptible au commun des mortels, si bien que ces derniers voient dans la marche du temps une succession d'événements arbitraires⁷. Les trois auteurs partagent donc la conviction que le grand plan divin achemine peu à peu l'homme vers le bonheur. La certitude du progrès modifie le rapport que l'épopée entretient avec les différentes périodes : le futur devient l'époque de référence, particulièrement dans *Savitri* et *La Légende des siècles*.

1 « *Ek nāv thī aur na usmē dāṇḍe lagte, yā patavār/ Taral tarangon mē uṭh-girkar bahaṭī paglī bārambār (...)* *Kātarā se bhārī nirāsh dekh Niyati path banī vahīn* [Il y avait un bateau, sans gouvernail ni rames, il ne cessait de monter et de descendre dans les vagues instables, flottant follement (...) Le voyant dans un grand péril, le destin devint chemin] », *Kmī*, p. 12.

2 « *Do aparicit se niyati ab cāhtī thī mel* [Le destin voulait unir deux étrangers] », *Ibid.*, p. 33.

3 « *Tāṇḍav meṃ thī tīvr pragati, parmāṇu vikal the,/ Niyati vikarṣaṇmayī, trās se sab vyākul the.* [Il y avait un violent progrès dans la danse *Tāṇḍav*, les atomes s'agitaient, la providence était égarante, tous étaient confus de terreur] », *Ibid.*, p. 89.

4 « *Is niyati naṭī ke ati bhīṣaṇ abhinay ke chāyā nac rahī* [L'ombre du jeu effrayant de cette providence actrice dansait] », *Kmī*, p. 61.

5 « A blind god is not destiny's architect;/ A conscious power has drawn the plan of life;/ There is a meaning in each curve and line. [L'architecte de la destinée n'est pas un dieu aveugle, un pouvoir conscient a dessiné le plan de la vie, il y a un sens dans chaque courbe et dans chaque ligne.] », *S*, p. 460 ou « All is a single plan [Tout est un plan unique] », p. 636, ou « A plan, a hidden Intelligence is glimpsed./ There is a purpose in each stumble and fall [On devine un plan, une Intelligence cachée. Il y a un but dans chaque faux pas et dans chaque chute] », p. 658.

6 « A force in her that toiled since earth was made,/ Accomplishing in life the great world-plan,/ Pursuing after death immortal aims [Une force en elle qui peinait depuis la conception de la terre, accomplissant dans la création le grand plan universel, poursuivant des objectifs immortels après la mort] », *S*, p. 19. Au moment où Savitri part à la recherche de son âme-sœur, Aurobindo écrit aussi : « All was the working of an ancient plan./ A way proposed by an unerring Guide. [Tout était l'accomplissement d'un plan ancien, d'une voie proposée par un Guide infaillible] », *S*, p. 378.

7 « Her mighty plan she holds back from our sight [Elle retire son puissant plan de notre vue] », *S*, p. 62.

3) *Le futur, nouvelle période épique de référence*

Hugo et Aurobindo évoquent un avenir radieux qui excède les frontières du présent de l'écriture. Dans *Vingtième siècle*, Hugo se projette au-delà de son époque. Dans d'autres poèmes, il annonce le triomphe de l'homme (*Plein Ciel*, *Changement d'horizon*, *Tout le passé et tout l'avenir*, *Océan*)¹. Il utilise donc fréquemment le futur grammatical, un temps pourtant relativement peu employé dans l'épopée traditionnelle – excepté bien sûr quand les personnages évoquent leur avenir. L'usage de ce temps décerne au texte une aura prophétique, raison pour laquelle Aurobindo l'emploie également. Le *guru* émaille en effet *Savitri* de nombreuses prédictions sur le devenir de l'homme². Même les dernières lignes du récit, qui marquent la conclusion d'une aventure, sont tournées vers le futur, puisque Sri Aurobindo laisse entendre que Savitri est enceinte du sauveur qui poursuivra sa mission³. L'avenir est si déterminant dans *La Légende des siècles* et *Savitri* qu'il infléchit la dynamique des temps grammaticaux. Du fait de la philosophie du Progrès, il devient ainsi la période de référence, l'âge de tous les possibles, de tous les espoirs. Il polarise les autres périodes, qui n'acquièrent un sens que par rapport à lui. Aurobindo et Hugo inversent la logique temporelle de l'épopée.

1 « Où s'arrêtera-t-il, le puissant réfractaire ?/ Jusqu'à quelle distance ira-t-il de la terre ?/ Jusqu'à quelle distance ira-t-il du destin ? », *Plein Ciel*, LS, p. 725, « Moi, proscrit, je travaille à l'éclosion sainte/ Des temps où l'homme aura plus d'espoir que de crainte/ Et contempera l'aube, afin de s'ôter mieux/ L'enfer du cœur, ayant le ciel devant les yeux. », *Changement d'horizon*, LS, p. 578, « Et quand ces temps viendront, ô joie ! ô cieus paisibles !/ Les astres, aujourd'hui l'un pour l'autre terribles,/ Se regarderont doucement ;/ Les globes s'aimeront comme l'homme et la femme ;/ Et le même rayon qui traversera l'âme/ Traversera le firmament. », *Tout le passé et tout l'avenir*, LS, p. 575, « Oui, malgré tes chocs sauvages,/ Nous lierons tes deux rivages/ D'un trait de feu ;/ L'avenir aura deux Romes,/ Et, près de celle des hommes,/ Celle de Dieu. », *Océan*, LS, p. 548.

2 À titre d'exemple, parce qu'il y en a beaucoup dans *Savitri*, nous pouvons citer les passages suivants : « A few shall see what none yet understands;/ God shall grow up while the wise men talk and sleep;/ For man shall not know the coming till its hour/ And belief shall be not till the work is done. [Quelques-uns verront ce que nul ne comprend encore. Dieu grandira pendant que les sages parlent et dorment, car l'homme ne connaîtra pas l'advenue jusqu'à ce qu'elle arrive et il n'y aura pas de foi jusqu'à ce que l'ouvrage ne soit accompli] », S, p. 55, ou « And when the ambiguous crowded parts have met/ The many-toned unity to which they moved,/ The Artist's joy shall laugh at reason's rules;/ The divine intention suddenly shall be seen,/ The end vindicate intuition's sure technique./ A graph shall be of many meeting worlds,/ A cube and union-crystal of the gods [Et quand les parties ambiguës et encombrées auront rencontré l'unité aux multiples tons vers laquelle elles se mouvaient, la joie de l'Artiste rira des règles de la raison, on verra soudain l'intention divine, la fin revendiquera la technique sûre de l'intuition, il y aura un graphique fait des nombreux mondes se rencontrant, un cube et une union cristalline des dieux] », p. 100, ou « All here shall be one day her sweetness' home./ All contraries prepare her harmony;/ Towards her our knowledge climbs, our passion gropes;/ In her miraculous rapture we shall dwell,/ Her clasp shall turn to ecstasy our pain./ Our self shall be one self with all through her. [Tout ici sera un jour le foyer de sa douceur, tous les contraires préparent son harmonie. Notre connaissance s'élève vers elle, notre passion la cherche. Nous demeurerons dans son extase miraculeuse, son étreinte transformera notre douleur en béatitude. Notre être ne formera plus qu'un avec tous les êtres à travers elle] », p. 314.

3 « She brooded through her stillness on a thought/ Deep-guarded by her mystic folds of light,/ And in her bosom nursed a greater dawn. [Elle nourrissait une pensée à travers son calme, gardée au plus profond d'elle par ses plis mystiques de lumière, et berçait dans son sein une aube plus grande] », S, p. 724. Le narrateur annonce à plusieurs reprises qu'un sauveur plus grand viendra après elle, ce que confirment les dernières lignes.

B) Les limites du progrès

Kāmāyanī, *Savitri* et *La Légende des siècles* affirment l'inéluctabilité du progrès. Le futur demeure pourtant en partie incertain pour les hommes confinés aux restrictions de l'actualité. Prisonnier des mesquineries et des douleurs de son existence, l'être humain ne parvient pas à distinguer l'action providentielle et s'angoisse constamment au sujet de son avenir. Il se perd dans des projections stériles qui rencontrent le vide. Prasād exprime cette inquiétude, *a priori* confirmée par la malédiction de Kāma¹. Aurobindo décrit une angoisse similaire. Le futur improbable fuit devant l'homme². Victor Hugo enfin exprime une foi indéfectible en l'avenir. Il détruit pourtant son bel optimisme en concluant les trois *Séries* par *Hors des temps*, *Abîme* et *Ô Dieu*, poèmes qui renvoient l'homme à la mesquinerie de son existence. Hugo met donc le futur plus violemment en cause que Prasād et Aurobindo. L'expression de la condition humaine ne peut se départir d'un certain pessimisme, qui oblige les auteurs à former une vision moins insouciant et moins triomphale du progrès.

Hugo, Aurobindo et Prasād détruisent en effet la linéarité du progrès. Ils rompent avec l'idée de l'ascension continue qui façonne la philosophie du Progrès. Prasād décrit la chute morale et spirituelle de Manu, jusqu'à la révélation qui le transforme. Hugo met en scène de nombreuses régressions, particulièrement dans la *Nouvelle Série*. *L'Épopée du ver* incruste son désespoir au milieu de cette Série, et les poèmes de la section contemporaine comme *1851*, *Choix entre deux passants*, *Les Enterrements civils*, *Question sociale* ou *Petit Paul* atténuent l'idée d'un progrès. Aurobindo, quant à lui, construit une représentation discontinue de l'évolution humaine, symbolisée par les sphères. Aswapati arpente les royaumes de la Matière subtile, découvre les mondes transitionnels qui s'étendent entre la Matière et les sphères du Vital, puis parcourt le Vital Inférieur ainsi que le Vital Supérieur. Mais, loin de poursuivre son chemin dans le Paradis du Vital, il plonge dans la Nuit, Aurobindo affirmant alors la nécessité de l'involution. Aswapati découvre l'univers paradisiaque une fois qu'il a affronté la Nuit. Après la perfection édénique, l'exploration des sphères du Mental Inférieur et du Mental Supérieur s'apparente à une régression spatiale – même si, bien sûr le passage du Vital au Mental constitue une avancée selon la logique aurobindienne. Comme Hugo, Aurobindo montre que le progrès ne saurait s'accomplir de façon linéaire. Il suppose des régressions. L'homme n'aurait-il pas finalement quelques raisons de douter de l'avenir ?

1 « *Dukh ke dar se tum agyāt jañtāon kā kar anumān/ Kāma se jihhak rahe ho āj, bhaviṣyat se bankar anjān* [À cause de la peur de la douleur, tu réfléchis aux complications inattendues, aujourd'hui tu hésites toujours devant l'amour, ignorant du futur] », *Kmī*, p. 25, ou « *Prāñī nij-bhaviṣya-cintā meṃ varttamān kā sukh chore* [Les êtres dans l'angoisse de leur propre futur abandonnent le bonheur du présent] », p. 93.

2 « *The future flees before him as he moves* [Le futur fuit devant lui alors qu'il se meut] », *S*, p. 53, « *Earth's doubting future hides our heritage* [Le futur douteux de la terre cache notre héritage] », p. 110.

L'incertitude affecte par conséquent la représentation de la nouveauté, intrinsèquement liée au futur, au progrès et à la modernité. Seul Aurobindo la valorise totalement. Dans *Savitri*, le nouveau participe de la divinité. La demeure allégorique où Aswapati rencontre la Mère se nomme « La Maison de l'Esprit et de la Nouvelle Création [The House of the Spirit and the New Creation] ». Les évolutions des personnages s'apparentent à des métamorphoses ou à la découverte d'univers inédits¹. Hugo exalte lui aussi la nouveauté : dans *Montfaucon*, le roi et le prêtre s'en méfient, parce qu'elle peut amener la clarté au peuple². *Tout le passé et tout l'avenir* promet aux peuples de « nouveaux équilibres » (LS, p. 574), et *Océan* célèbre les inventions récentes grâce auxquelles l'homme domptera la Nature, à l'instar de l'aéroscape de *Plein Ciel*³. Dans d'autres poèmes (*La Paternité*, *La Confiance du marquis Fabrice*, les poèmes sur le Titan ou le Géant) la nouveauté se rattache néanmoins à la dégénérescence. Saint Jean rabroue les « nouveaux venus » (*Le Cèdre*, LS, p. 134) qui ne comprennent rien à l'ordre naturel, tout comme Hugo met en cause les innovations philosophiques ou scientifiques de Schopenhauer et Darwin dans *France et âme*. Hugo glorifie ainsi la nouveauté de façon beaucoup plus ambiguë qu'Aurobindo. Cette réserve rejaillit sur le progrès et atténue quelque peu le triomphe de l'avenir.

Prasād énonce quant à lui une véritable critique de la quête du nouveau. Une fois que Manu a réussi à séduire Śraddhā, il se lasse d'elle. De retour à la grotte après une longue journée de chasse, il l'observe, agacé par ce qu'il considérait avec passion peu auparavant : le corps et la personnalité de son épouse ont perdu leur nouveauté⁴. La recherche effrénée du neuf exprime l'insatisfaction du personnage et le pousse dans les bras d'Irā, ce qui le mène au désastre. Manu revient finalement à ses amours anciennes, seules capables de lui apporter la sérénité. Syndrome de la modernité, la quête de la nouveauté expose donc l'homme à de nombreux malheurs selon Prasād⁵. L'auteur de *Kāmāyanī* lui ôte tout aspect bienfaisant, à l'encontre d'Aurobindo et Hugo. Les approches distinctes

1 Lors du yoga d'Aswapati par exemple : « There rose a song of new discovery./ A bow-twang's hum of young experiment./ Each day was a spiritual romance,/ As if he was born into a bright new world [Là s'éleva le chant d'une nouvelle découverte, le fredonnement de la corde de l'arc, comme une jeune expérience, chaque jour était un roman spirituel, comme s'il était né dans monde brillant et neuf] », S, p. 30, ou « A fire that seemed the body of a god/ Consumed the limiting figures of the past/ And made large room for a new self to live. [Un feu qui semblait le corps d'un dieu consuma les figures limitantes du passé et fit une large place pour qu'un nouvel être y vive] », p. 81.

2 « Roi, le trône et l'autel sont le même principe ;/ Défendons-nous ensemble ; il faut de tous côtés/ Du front du peuple obscur chasser les nouveautés. », *Montfaucon*, LS, p. 111.

3 « Nos inventions nouvelles/ Prendront à tes vents des ailes », *Océan*, LS, p. 548.

4 « *Jo kuch Manu ke karatalgat thā usmeṃ na rahā kuch bhī navīn/ Śraddhā kā saral vinod nahīn ructā ab thā ban rahā dīn. (...) Śraddhā kā pranay aur uskī ārambhik sīdhī abhivyakti/ Jismēṃ vyākul āliṅgan kā astitva na to hai kuśal sūkti (...) Ātī hai vāṇī meṃ na kabhī voh cāv bharī līlā-hilor/ Jismēṃ nūtantā nrtyamayī iṭhalātī ho cañcal maror* [Il ne restait plus rien de neuf dans la paume de Manu, le plaisir simple de la compagnie de Śraddhā avait perdu tout attrait et était à présent devenu insipide (...) Il n'y a plus d'étreinte désordonnée ni de belles paroles, l'amour de Śraddhā se manifeste si simplement (...) Il n'y a jamais dans sa voix cette tendresse pleine de jeu et d'élan dans laquelle la nouveauté danseuse avance, séductrice, fière et inconstante] », *Kmī*, p. 54

5 Cette critique de la quête de la nouveauté semble paradoxale chez Prasād, puisque sa poésie est une des plus novatrices de l'époque en hindi.

de la nouveauté trahissent les divergences des trois auteurs face au progrès et au futur. Aurobindo affirme le développement de l'humanité et oriente son récit vers l'avenir sans émettre aucune réserve. Victor Hugo affiche une certaine ambiguïté : il proclame l'ascension triomphale de l'homme vers la félicité, mais montre que toute évolution n'est pas nécessairement bonne. Prasād assimile la recherche de la nouveauté à l'instabilité et à l'insatisfaction. L'être humain ne doit pas vivre pour le futur. Son bonheur repose dans l'instant présent et dans l'immanence.

L'Histoire occupe donc une place fondamentale dans les quatre œuvres du *corpus*, comme souvent dans le genre épique. Prasād et Hugo en semblent très conscients, si bien qu'ils accompagnent leurs poèmes d'une véritable réflexion sur l'écriture historique. Cette lucidité sur les enjeux de leurs poèmes les conduit à développer une légère forme de métatextualité, typique de la modernité, comme la philosophie du Progrès. Les implications de la seconde dépassent cependant celles de la première. La pensée du Progrès bouleverse en effet la représentation épique du passé et du présent. Elle introduit en outre une troisième époque inédite – l'avenir. Excepté dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, le texte le plus proche de l'épopée ancienne, le passé perd ses connotations positives. Il cesse d'être l'ère de toutes les gloires, de toutes les vertus. Il constitue même une menace pour le présent et pour le futur. Seul Victor Hugo le réhabilite en partie, poussé par le désespoir de l'époque contemporaine. Dutt, Aurobindo, Hugo et Prasād conservent en revanche la représentation épique du présent. À travers le passé, ils évoquent les problématiques politiques et sociales de leurs époques. Hugo et Aurobindo accordent toutefois plus d'importance de l'Histoire contemporaine que ne le fait d'ordinaire l'épopée. Ils multiplient les anachronismes ou dédient certaines sections à leur temps. Le présent existe explicitement dans les textes, il cesse d'être voilé derrière le passé. L'engagement des auteurs, typique de la modernité, devient donc évident.

L'expression des problèmes contemporains conduit les auteurs à nuancer la dynamique ascensionnelle traditionnellement associée au progrès. La mise en cause de la chronologie, de la linéarité, de la nouveauté chez Prasād montre qu'un certain pessimisme demeure. Les auteurs le dépassent cependant grâce à la représentation du plan divin qui structure l'Histoire humaine. Même si le développement est irrégulier, il a lieu. Dans *Savitri* et *La Légende des siècles*, l'avenir devient donc une période de référence polarisant tous les espoirs, toutes les vertus. Il se substitue au passé, qui tenait traditionnellement ce rôle dans l'épopée – ce que l'on rencontre encore chez Dutt. Or, comme l'a montré Delphine Rumeau (*Chants du Nouveau Monde, Épopée et Modernité*), Whitman, Neruda et Glissant orientent également leurs œuvres vers le futur : un tel glissement ne constituerait-il donc pas une caractéristique de l'épique moderne ? En ce cas, Prasād représenterait

un cas à part. Selon lui, l'homme ne doit pas se porter vers l'avenir ou vivre dans la nostalgie du passé. Il doit apprendre à exister pleinement dans le présent, seule porte d'accès à l'éternité. Prasād demeure en fait fidèle à l'hindouisme classique.

Second Chapitre : « Elle est retrouvée. _ Quoi ? » Négativité du temps et éternité

La mise en perspective du passé, du présent et de l'avenir tient en partie à la dimension épique des textes du *corpus*, mais pas uniquement. L'épopée exprime traditionnellement les problèmes du présent à travers le passé, soulignant ainsi la négativité du temps¹ destructeur. Paradoxalement, le genre épique transcende pourtant dans le même temps cette négativité, puisqu'il ressuscite le passé disparu pour l'offrir au lecteur. D'autre part, il ne soumet aucunement les personnages à l'action de la durée, comme le souligne Lukàcs dans *La Théorie du roman*. Il laisse les hommes intacts et leur épargne la lente dégradation du vieillissement². En exemptant les héros de l'action corruptrice du temps, l'épopée traditionnelle dépasse cette dernière. Or, à cause de la philosophie du Progrès, le temps perd en partie sa négativité. La durée affecte certes toujours l'existence individuelle, soumettant l'homme à la décrépitude et à la mort. Toutefois, le passage des siècles le mène inévitablement vers le bonheur. La philosophie du Progrès sublime intrinsèquement la nature destructrice du temps, si bien que les textes épiques ne devraient plus avoir besoin d'assumer cette fonction. Dans *Kāmāyanī*, *Savitri* et *La Légende des siècles*, le rapport au temps ne s'articule pas de la même façon que dans l'épopée traditionnelle : ces poèmes ne se centrent pas sur le passé et ne soulignent donc pas la dégradation due au passage des siècles. Hugo, Prasād, Aurobindo n'entretiennent pas pour autant un rapport apaisé avec le temps, qui devient l'un des sujets essentiels de leurs récits. La philosophie du Progrès ne les dispense pas d'essayer de le sublimer grâce à la narration. Un problème se pose alors, particulièrement pour les Indiens : qu'est-ce que le temps ?

Héraclite comparait le temps humain à un fleuve sans cesse différent, dans lequel l'être humain ne se baignerait jamais deux fois. Dans son poème « La Rivière ne vieillit pas »³, le poète hindiphone Kunwar Narain réactualise cette image de la rivière. Mais l'homme ne se plonge pas dans le courant : il forme une entité unique avec elle. Cette nuance montre que les Occidentaux et

1 Nous empruntons ce terme à Heidegger (*Être et temps*). Heidegger l'utilise cependant plutôt pour décrire le rapport au monde et le condition du *Dasein* – il l'emploie moins pour caractériser le temps.

2 « Sans doute l'épopée semble connaître la durée ; qu'on songe aux dix années de l'*Iliade* et aux dix années de l'*Odyssée*, mais pas plus que dans le drame, ce temps n'a de véritable réalité, d'effective durée ; il ne touche ni les hommes ni les destins ; il ne possède aucune mobilité propre et sa seule fonction est d'exprimer de façon frappante la grandeur d'une entreprise ou d'une tension (...) Mais les héros ne vivent point le temps à l'intérieur du poème. Le temps n'a aucune prise sur leur transformation ou leurs constances intérieures ; ils ont reçu leur âge avec leur caractère et Nestor est vieux comme Hélène est belle et Agamemnon puissant. Vieillesse et mort, ce douloureux savoir qui s'impose à toute vie, les personnages de l'épopée le possèdent, sans doute, mais seulement à titre de savoir ; leur expérience vécue et le mode de cette expérience présentent la bienheureuse intemporalité qui caractérise l'univers des dieux. » LUKÀCS G, *Théorie du roman*, p. 119-120.

3 NARAIN Kunwar, « *Nadī būrhī nahīn hotī* » in *No Other World, Selected Poems*, Lancs : Arc Publications, 2010, traduction d'Apurva Narain, p. 81-85.

les Indiens conçoivent différemment le temps. Traditionnellement, en Grèce, l'existence des hommes est fugace, leur voyage sur terre éphémère. Le temps quantifie simplement le changement, le passage d'un avant à un après¹. Dans les croyances indiennes (hindouisme, bouddhisme, jaïnisme), il se distingue en revanche par un retour du même. Chaque création du monde voit se succéder quatre âges. La vie recommence après la mort, par le biais de la métempsycose. Cette conception cyclique du temps suppose une vision relativiste du passé et de l'avenir : ni l'un ni l'autre ne sauraient avoir une essence absolue, dans la mesure où le passé est destiné à se changer en avenir, et vice versa². Comme l'explique Nirmal Verma, le passé et l'avenir appartiennent en outre au même plan temporel que le présent puisqu'il existe une unité spirituelle entre l'observateur et l'observé – tous les êtres temporels et non temporels participant du Brahman³. Le passé demeure contemporain dans le présent, qui contient le futur. L'âme humaine, émanation de la divinité dont elle est séparée par les caprices de la *māyā*, existe pour toujours. Elle subit certes des métamorphoses, mais celles-ci relèvent en définitive de l'illusion. Les Indiens habitent le temps. Incarnant aussi bien la rivière du monde que son mouvement, ils ne sont pas seulement de passage. L'éternité représente la seule vérité du temps.

Traditionnellement en Europe, les philosophes comparent l'éternité (*Aiôn*) – ou présent sans cesse actualisé – aux modes de temps plus linéaires. Chez Platon, Aristote ou Plotin elle s'oppose au *Chronos*. Pour Platon, l'éternité est le temps des Idées et de la transcendance, inaccessible aux mortels⁴. L'impossibilité de l'*Aiôn* sur terre lui confère un aspect désirable et en même temps vain. L'homme peut y aspirer : il n'en fera jamais l'expérience de son vivant. À l'instar des Grecs et de Platon, saint Augustin différencie l'éternité du temps de la durée. Le temps humain subit la polarité du passé et de l'avenir, rendant le présent *a priori* impossible. L'éternité, le temps de Dieu, est en revanche un présent immuable excluant le passé et l'avenir. Sous la plume de saint Augustin,

1 Il faut bien sûr nuancer cette approche trop englobante. Pour certains philosophes, comme Parménide, le temps se rapproche davantage de la conception indienne.

2 À titre d'exemple, le *Satya Yuga*, qui est le passé du *Kali Yuga*, l'ère dans laquelle nous nous trouvons, en représente également l'avenir, puisqu'un nouveau cycle commençant par le *Satya Yuga* aura lieu à la fin du *Kali Yuga*. De la même façon, le *Kali Yuga*, qui est l'avenir du *Satya Yuga*, est aussi son passé.

3 VERMA Nirmal, « L'art et la conscience dans l'Inde d'aujourd'hui », in MONTAUT Annie (Dir), *Littérature et poétiques pluriculturelles en Asie du Sud, Purushartha* vol. 24, Paris : EHESS, 2004, p. 39-78. Verma explique : « Cette conception du changement, l'avenir régissant notre présent, inféodée à la croyance au progrès comme mesure de la conscience du temps, est aux antipodes de la conception mythique du temps, indifférente à la notion linéaire de progrès, car elle reflète un processus naturel, cyclique, de mort et de recréation, en quoi passé et futur se fondent dans un présent éternel. Les divisions en catégories temporelles y existent certes, mais le mouvement du temps ne procède pas d'un commencement pour viser une fin, mais d'une philosophie, d'une vision étale qui résume en une saisie simultanée le commencement et la fin – un mouvement qu'on pourrait décrire comme le repos qui est aussi cessation du mouvement. » Dans *Les Confessions*, saint Augustin affirme lui aussi que le passé et l'avenir se confondent avec le présent, mais pour une toute autre raison : ces deux temporalités n'ont en effet d'existence réelle que dans l'esprit de l'homme, qui se souvient et qui projette. Selon saint Augustin, les notions de passé et d'avenir mettent en cause la conception même du temps : ce dernier n'existe en effet que parce qu'il tend à ne plus être.

4 Voir à ce sujet VIEILLARD-BARON Jean-Louis, « Les paradoxes de l'éternité chez Hegel et chez Bergson », in *Les études philosophiques*, 2001/4 n° 59, p. 517-530.

l'éternité devient le temps de la cité céleste, celui que les philosophes du Progrès associeront plus tard à l'ère du bonheur absolu. Mais l'éternité n'est pas nécessairement si idyllique et si souhaitable qu'il y paraît au premier abord, comme l'indique Bergson. Ce dernier souligne l'immobilité inhérente à l'éternité afin de la critiquer. Il en fait un temps opposé à la vie, dans lequel la durée, principe de dynamisme et de création, se heurte à la répétition. En Inde, un certain nombre de penseurs (Abhinavagupta, les philosophes du Saṃkhyā...) formulent, comme de nombreux philosophes occidentaux, la distinction entre le temps humain et le temps éternel de nature divine¹. En accédant à ce dernier, l'être humain éprouve la plénitude de l'existence. L'éternité est donc entièrement positive, exempte des failles perçues par Bergson. Contrairement aux théories occidentales, elle ne dépend pas uniquement de la transcendance et n'a rien d'inaccessible : elle existe dans l'immanence. Seule la *māyā* empêche d'en faire l'expérience. De nombreux mystiques hindous ou bouddhistes² tentent d'ailleurs de se libérer de cet aveuglement temporel afin d'accéder à la vérité du monde.

Mais, du fait de la colonisation, la perception du temps a évolué en Inde dès le XIX^e siècle, comme le constate Nirmal Verma³. La colonisation a interposé une fenêtre entre l'homme et le monde, séparant ce dernier du Brahman et tronçonnant le temps. Le passé et l'avenir sont devenus distincts du présent, limité au *Chronos*. La conception linéaire, orientée vers le Progrès, s'est substituée à l'image traditionnelle de la roue au mouvement infini où s'entremêlent le passé, le présent et l'avenir, selon un mouvement qui ne se distingue pas de la pause. Ce bouleversement a modifié le rapport que les auteurs indiens entretenaient avec le temps. Dutt, Aurobindo et Prasād subissent les conséquences de cette métamorphose : ils la transcrivent en opposant la conception linéaire et la conception cyclique du temps. Prasād et surtout Aurobindo accordent également une place fondamentale à l'éternité, la vérité du temps, dont la seule mention transcende la négativité du *Chronos*. Mais Victor Hugo lui-même développe une représentation plus complexe du temps, si bien qu'on peut y voir l'un des effets de la modernité.

1 Les *Vedas* ne relient pas l'éternité au divin en revanche, et s'articulent uniquement sur le temps cyclique. Ils distinguent en effet deux temporalités : la temporalité humaine (articulée par les jours, les mois, les *Yugas*) et la temporalité divine. Quatre *Yugas* constituent un *mahāyuga*, ce qui correspond à une durée d'environ quatre millions d'années. Soixante-et-onze *mahāyugas* forment un *manvantara* (environ trois cent millions d'années). Chaque *manvantara* est suivi par un *sandhiya kala* d'environ un million d'années, pendant lequel la terre est recouverte d'eau. Quatorze *manvantaras* et quatorze *sandhiyas kalas* (soit mille *mahāyugas*) forment un *kalpa* (environ quatre milliards d'années). Un *kalpa* correspond à un jour ou à une nuit de Brahmā. Brahmā vit cent ans, après quoi l'univers recommence avec un nouveau Brahmā. Mais en temps humain, ces cent ans correspondent à environ trois cent trillions d'années – autant dire une longueur tellement inimaginable qu'elle confine à l'éternité.

2 On retrouve cependant également cette idée chez les Soufis.

3 *Op. cit.*

I) Dans le filet du temps

Dans les œuvres du *corpus*, le temps humain se distingue en trois types : le temps linéaire, le temps cyclique et le temps naturel. Les auteurs ne confèrent pas la même valeur à ces différentes modulations, ce qui complique la représentation de la temporalité. Le temps linéaire se caractérise essentiellement par sa négativité. Même s'il achemine l'homme vers le progrès, il a surtout une action destructrice. Il signifie la souffrance pour les êtres humains, particulièrement en Inde, où il s'oppose à l'éternité et au temps cyclique. Ce dernier, qu'on retrouve uniquement chez les auteurs indiens, participe de la *māyā*, comme le temps linéaire. Il remporte pourtant la faveur de Michael Madhusudan Dutt, Jayśankar Prasād ou Sri Aurobindo, parce qu'il connote une certaine indianité et qu'il se rapproche en outre de l'éternité. Le temps naturel (le passage des saisons, l'alternance du jour et de la nuit, de l'aube et du crépuscule) ressemble énormément au temps cyclique, parce qu'il implique lui aussi un retour du même¹. Il occupe cependant une position particulière à l'intérieur des œuvres. Dans la mesure où il structure traditionnellement l'épopée moderne – l'aurore aux doigts de rose d'Homère est demeurée célèbre, et la plupart des textes occidentaux organisent le temps grâce à la succession des jours et des nuits, comme *l'Illiade* – Victor Hugo l'utilise autant que les poètes indiens. D'autre part, le temps naturel ne découle pas d'une simple construction de l'esprit humain, il se compose de phénomènes indépendants, immémoriaux et aisément observables, si bien qu'il peut paraître moins illusoire. De ce fait, il revêt chez Hugo, Prasād et Aurobindo une dimension symbolique qui l'oriente vers l'éternité.

A) La négativité du temps linéaire

1) Critique du temps linéaire

Traditionnellement dans l'épopée, le temps linéaire détruit. Le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* perpétue cette négativité conforme au canon épique. La nostalgie du texte donne l'impression que le passage du temps condamne irrémédiablement l'être humain, au même titre que la fatalité. La déesse Māyā se substitue à cette dernière en prenant Meghanāda dans un filet de

¹ Dans la tradition classique indienne, les penseurs (Bhartṛhari et plus tard Nirmal Verma) distinguent le temps indivis (le temps cosmique et le temps naturel) du temps segmentable. On retrouve cette distinction chez Aurobindo. Il existe pourtant une continuité entre l'indivis et le divisé, le manifeste et le non manifeste. Sur l'importance de la continuité dans le temps, cf. Ashis NANDY, *The Intimate Enemy*.

*māyā*¹. Le jeune prince ne peut même pas se défendre. Il subit son sort, impuissant. Dutt donne un sens littéral à une métaphore courante (le filet de la *māyā*) dans la littérature indienne. Mais l'image du piège n'exprime pas uniquement l'arbitraire de la fatalité : elle manifeste aussi la négativité du temps. Comme la *māyā*, le dieu Kāla, le temps destructeur, arpente en effet le monde armé de rets². Les lacs renvoient donc à la *māyā* aussi bien qu'à Kāla. La fatalité qui ruine l'existence des *rākṣasas* se confond avec la nature annihilatrice du temps.

Rāvaṇa établit lui-même ce lien lors des funérailles de Meghanāda. Alors que le roi espérait voir son fils lui succéder sur le trône, celui-ci occupe à présent le siège du dieu Kāla³. Rāvaṇa oppose son attente, pure projection de l'esprit, à l'action effective de la durée. Le temps, linéaire, condamne l'homme sans même lui offrir la possibilité de recommencer un autre cycle. Dutt suggère cette malédiction en employant la métaphore traditionnelle du soleil avalé par le démon Rāhu. Il a déjà utilisé cette image à plusieurs reprises, entre autres choses lors de l'assassinat de Meghanāda. Elle exprime le temps cyclique, puisque l'éclipse ne se prolonge pas : le soleil resurgit toujours. Or, Rāvaṇa précise que l'astre du jour a disparu pour toujours dans la gueule du démon. La dimension cyclique du temps s'efface pour souligner l'irrémediabilité de l'absence. Le temps linéaire se substitue au temps cyclique et lui superpose sa négativité, d'autant plus définitive que, contrairement aux personnages de l'épopée traditionnelle, ceux du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* ne semblent pas échapper à la durée. Les événements du texte de Dutt se déroulent en effet pendant un intervalle trop court pour que le lecteur constate que les héros s'affranchissent de l'action dégradante du temps. L'auteur évite en outre de mentionner la longueur de l'exil qui frappe Rāma et les siens⁴. À peine Sītā évoque-t-elle les nombreux jours (« I spent many happy days in the Pañcavaṭī Forest [J'ai passé de nombreux jours heureux dans la Forêt Pañcavaṭī] », *SM*, p. 127) qu'elle coule dans l'ermitage. Ces jours, aussi nombreux soient-ils, estompent la durée épique de la

1 « And I shall snare the Rākṣasa in a net of *māyā*. [Et je prendrai le *Rākṣasa* au piège dans un filet de *māyā*] », *SM*, p. 140. Lakṣmaṇa dit : « Once he has caught a tiger in his snare, does the hunter ever set him free ? [Une fois qu'il a pris un tigre dans ses lacs, le chasseur le relâche-t-il jamais ?] », *SM*, p. 167. Dutt réutilise l'image du piège à plusieurs reprises lors de l'assassinat du prince *rākṣasa* : Meghanāda, qui, découragé face aux artifices de Māyā cesse de lutter, est comparé à la lune avalée par Rāhu ou à un lion pris au piège : « like the moon when swallowed up by Rāhu or like the lion caught within a snare. [comme la lune avalée par Rāhu ou comme le lion pris dans des rets] », *SM*, p. 171.

2 Kāla est l'un des aspects de Yama, le dieu de la Mort. En sanskrit, *Kāla* signifie d'ailleurs « temps » aussi bien que « mort ». Le bengali et le hindi ont conservé ces sens.

3 « It was my hope to soothe my eyes, dear lad,/ by seeing you upon the Rākṣasas' regal throne (...) Futile were those hopes. For due to fruits of a previous birth I observe you both today/ upon the throne of Time. That sun, the pride of Karbūras, is forever swallowed up by Rāhu. [Mon espoir était d'apaiser mon regard, mon cher garçon, en te voyant sur le trône royal des *Rākṣasas* (...) Ces espoirs étaient futiles. À cause des actions accomplies dans une vie antérieure, je vous regarde à présent tous les deux sur le trône du Temps. Rāhu a avalé à jamais ce soleil, la fierté des Karbūras.] », *SM*, p. 228. Seely précise en note qu'il traduit par « Time » le mot Kāla. Les autres traductions confirment le jeu de mots et l'aspect définitif de l'éclipse du soleil.

4 Entre le moment du départ et le retour à Ayodhyā, juste après la victoire contre Rāvaṇa, quatorze ans se sont écoulés, qui ont laissé Rāma toujours aussi vaillant et Sītā toujours aussi belle.

proscription. Dutt exhibe la négativité du temps linéaire comme dans l'épopée traditionnelle, mais il ne la sublime pas. Il se concentre uniquement sur son aspect désespéré, sans doute plus en phase avec l'impression que la culture indienne traditionnelle est en train de disparaître.

Dans *Savitri*, le temps linéaire semble tout aussi sombre. Aurobindo propose néanmoins une réflexion beaucoup plus approfondie que Dutt. Il développe explicitement une véritable philosophie du temps, à rebours de son prédécesseur qui privilégie une approche relativement simple. Aurobindo évoque tour à tour le temps humain linéaire, le temps cyclique et le temps cosmique des dieux védiques¹. Or, parmi toutes ces temporalités, le temps linéaire est clairement le plus négatif. Aurobindo le distingue soigneusement du temps cyclique, désigné par le terme « indivisible Time » (*S*, p. 33 et 267). Le Temps divisible, scandé par les heures et par les jours, soumet l'homme à sa brièveté et sa fugacité². Il est le signe de son aliénation à la Matière et l'une des causes de sa souffrance³. Aurobindo reprend l'image héraclitienne de la rivière qui coule sans but afin de montrer sa vacuité⁴. Il associe également le temps linéaire au rationalisme du Mental Inférieur, ce qui montre une certaine conscience du bouleversement conceptuel imposé par la colonisation : le temps linéaire serait en partie celui de l'Occident – en partie seulement⁵. De fait, Aurobindo renvoie également aux conceptions développées par les Hindous. Il emploie comme Dutt l'image traditionnelle du filet de Kāla⁶, associant le temps linéaire au trépas ou à la fatalité⁷. Au même titre que Mort, dont il constitue un aspect, le temps linéaire devient l'adversaire de Savitri. L'héroïne

1 « The illusion and mystery of the Inconscient/ In whose black pall the Eternal wraps his head/ That he may act unknown in cosmic Time. [L'Éternel drape sa tête dans le suaire noire de l'illusion et du mystère de l'Inconscient, de façon à pouvoir agir incognito dans le Temps cosmique] », *S*, p. 36.

2 Savitri s'abstrait de ce temps à cause de sa brièveté : « Time's message of brief light was not for her. [Elle était exemptée de la brève lumière du message du Temps] », *S*, p. 6. Aurobindo évoque aussi : « the fleeing soul of Time [l'âme fugace du Temps] », p. 249, « A timeless Spirit was made the slave of the hours [Un Esprit éternel était devenu l'esclave des heures] », p. 268, « He is the prey of the minutes and the hours. [Il est la proie des minutes et des heures] », p. 336.

3 « The cry of birth into mortality/ And the opening verse of the tragedy of Time. [Le cri de la naissance dans la mortalité et les vers liminaires de la tragédie du Temps] », *S*, p. 75, « the fear that walks through Time [la peur qui marche dans le Temps] », p. 116, « the dangerous fields of Time [les dangereux domaines du Temps] », p. 136, « the rude and tragic hold of Time [la rude et tragique prise du Temps] », p. 279, « Time a field of suffering and pain [le Temps, un domaine de souffrance et de peine] », p. 335, « He is a puppet of the dance of Time;/ He is driven by the hours, the moment's call/ Compels him with the thronging of life's need [Il est une marionnette de la danse du Temps, les heures le mènent et l'appel du moment le contraint à subir l'affluence des besoins de la vie] », p. 478.

4 « In the unceasing drama carried by Time/ On its long listening flood that bears the world's/ Insoluble doubt on a pilgrimage without goal [Dans le drame continué que porte le Temps, dans son long flot qui écoute et transporte le doute insoluble du monde vers un pèlerinage sans but] », *S*, p. 29. Aurobindo a écrit un essai sur Héraclite, présenté dans *De la Grâce à l'Inde*.

5 « Indivisible Time into small minutes cut [le Temps indivisible découpé en petites minutes] », *S*, p. 267.

6 « The armed Immortal bore the snare of Time. [L'Immortel armé arborait le filet du Temps] », *S*, p. 17. Les esprits enchaînés à la matière sont : « Agents, not masters, they serve Life's desires/ Toiling for ever in the snare of Time. [Agents et non maîtres, ils servent les désirs du Vital, peinant à jamais dans le filet du Temps] », *S*, p. 494.

7 « Her soul arose confronting Time and Fate. [Son âme se dressa, affrontant le Temps et le Destin] », *S*, p. 10, ou « Soliciting from dumb Fate and toiling Time [Sollicitant du Destin muet et du Temps laborieux] », p. 51, ou « Eternal, he assents to Fate and Time [Éternel, il consent au Destin et au Temps] », p. 66, ou « Immune from the harsh clutch of Death and Time [Exempt de la cruelle étreinte de la Mort et du Temps] », p. 119. La voix céleste dit à Savitri : « Arise, O soul, and vanquish Time and Death. [Lève-toi, ô Âme, vaincs le Temps et la Mort] », p. 474.

l'affronte d'ailleurs avant le trépas de Satyavan puisqu'elle fait la douloureuse expérience de sa négativité lors des mois qui précèdent le décès de son bien-aimé : la fugacité des heures la met alors à la torture¹. La condamnation du temps linéaire explique sans doute qu'Aurobindo s'embarrasse assez peu avec la chronologie dans *Savitri*. Il n'explique jamais combien de temps durent les incursions de ses héros dans les différentes sphères – chaque univers obéit à sa propre spatialité et à sa propre temporalité. Il précise simplement qu'une année s'écoule entre l'annonce de la mort prochaine de Satyavan et son décès – encore s'agit-il d'une concession faite à la tradition. Aurobindo développe ainsi une critique explicite et formelle du temps linéaire.

2) *La douloureuse entrée dans l'Histoire*

Aurobindo respecte assez peu la chronologie, mais du moins ne la défait-il pas, contrairement à Prasād et à Hugo². L'affaiblissement de la chronologie dans *Kāmāyanī* et dans *La Légende des siècles* correspond à un questionnement de l'écriture historique, mais ne pourrait-elle pas également s'expliquer par la mise à distance du temps linéaire ? Dans *Kāmāyanī*, l'introduction de ce dernier précipite en effet l'homme dans l'angoisse et dans l'insatisfaction. Le récit commence par la destruction de l'éternité. L'univers antédiluvien dans lequel évoluait Manu, le protagoniste, se caractérisait par le bonheur d'un printemps éternel où les dieux s'adonnaient perpétuellement au bonheur³. Le Déluge a brisé cette temporalité heureuse, synonyme d'immortalité⁴. Manu entre de plain pied dans la négativité d'un temps destructeur : seule la tristesse est à présent impérissable⁵. Il insiste sur la dévastation subie par son univers en énumérant tout ce qui a disparu. Ses émotions, exprimées au présent, s'opposent à l'univers idyllique détruit, décrit au prétérit. L'aspect sécant marque l'inéluctabilité de la perte. L'immortalité évanouie, la perspective de la mort envahit le monde et hypothèque l'avenir.

Le dieu Kāla, associé au trépas, a en effet pris le pouvoir : les vagues de l'océan diluvien correspondent à son filet⁶. Il symbolise l'intrusion du temps linéaire et d'une conscience historique.

1 « Dreadful to her were the footsteps of the hours [les pas des heures étaient terrifiants pour elle] », *S*, p. 469.

2 Cf. le chapitre précédent sur l'écriture de l'Histoire.

3 « *Cir-kiśor-vay, nityavilāsi-surbhit jisse rahā digant/ Āj tirohit huā kahān voh madhu se pūrṇ anant vasant ?* [L'âge éternellement jeune, l'horizon éternellement sensuel et parfumé qui s'étendait, où à présent a disparu ce doux printemps infini et parfait ?] », *Kmī*, p. 13.

4 « *Jarā amar-jīvan kī, aur na kuch sunne vālī, baharī* [Sourde décrépitude de la vie éternelle que rien n'écouterait]. », *Kmī*, p. 12. Manu demande aussi « *Amar maregā kyā ?* [L'immortel mourra-t-il ?] », *Ibid.*

5 « *Dev ! Batā do, amar-vednā lekar kab marnā hogā ?* [Dieu ! Dis-moi quand devrai-je mourir de supporter le chagrin immortel ?] », *Kmī*, p. 18.

6 « *Udhar garajtīn sindhu lahariyān kuṭil Kāla ke jālon sī* [Là-bas les vagues de l'océan grondent comme le filet du déloyal Kāla] », *Kmī*, p. 14. « *Mṛtyu, arī cir-nidre ! Terā an̄k himānī-sā/ Tū anant meṃ lahar banātī Kāla-jaldhi kī-sī halcal.* [Ô Mort, sommeil éternel ! Ton doigt comme la neige, depuis le ciel, tu sembles causer l'agitation des vagues de l'océan de Kāla] », *Kmī*, p. 16.

Bien que Kāla paraisse ensuite reculer en même temps que le ressac, sa présence persiste. Elle soumet Manu au chagrin et à l'insatisfaction¹. L'agitation du héros résulte de l'introduction du temps linéaire, lié à l'angoisse de l'avenir, à la décrépitude, à la mort. La malédiction de Kāma – dont le nom ressemble à celui de Kāla à une lettre près – confirme la négativité du temps. Le dieu condamne en effet Manu à une éternité tronçonnée en instants. Le passé, le présent et l'avenir séparés les uns des autres ne se fondent plus en une bienheureuse continuité². Une véritable dialectique entre l'éternité et le temps linéaire apparaît. La première est valorisée, le second devient le symbole de la déchéance humaine. Manu ne regagnera la paix qu'en recouvrant un temps de type éternel.

Comme Jayśankar Prasād, Victor Hugo assimile l'entrée dans le temps linéaire à un malheur. Dans la *Première Série*, il oppose en effet la perfection paradisiaque de l'Éden du *Sacre de la femme* à la fuite de Caïn dans *La Conscience*. *Le Sacre de la femme* décrit un âge idyllique. Les êtres et la Nature vivent en harmonie, le mal n'existe pas³. Les anges, vers lesquels s'élève l'homme de *Plein Ciel*, résident encore près des êtres humains⁴. Or, ce poème se déroule hors du temps linéaire, comme le montre l'usage de l'imparfait. L'aspect global de ce dernier donne l'impression d'une temporalité indivise, sans commencement ni fin. Le passé simple du dernier vers annonce cependant l'entrée dans l'Histoire : Ève est enceinte de Caïn⁵. Le poème suivant, *La Conscience*, relate les déboires de l'enfant devenu criminel. Il est majoritairement écrit au passé simple. L'aspect sécant de ce temps s'oppose à l'aspect global de l'imparfait et marque donc la substitution du temps linéaire à la temporalité indivise. Dans ce texte, Hugo raconte par conséquent les premières étapes de l'Histoire et de la civilisation : la construction de la ville originelle, l'introduction de la métallurgie et des armes. Mais quel contraste entre *Le Sacre de la femme* et *La Conscience* ! Les personnages passent du paradis à une « ville d'enfer » (LS, p. 26). Au lieu de l'immobilité sereine ou des errances insouciantes du couple primordial⁶, Hugo représente la fuite éperdue de Caïn. Sa

1 « *Udhar parājit Kālarātrī bhī jal meṃ antarnihit huī* [Là-bas la nuit de Kāla, vaincue s'immergeait dans l'eau] », *Kmī*, p. 17. « *Grah-path ke ālok-vṛt se Kāla jāl tantā apnā*. [La lumière enveloppante de la voie lactée durcissait le filet de Kāla] », *Kmī*, p. 20.

2 « *Rokar bīteṃ sab varttamān kṣaṇ sundar apnā ho atit (...)* Nityatā vibhājit ho pal-pal meṃ Kāla nirantar cale dhalā. (...) *Ho varttamān se vancit tum apne bhaviṣya meṃ raho ruddh* [Les événements du passé pleureront et tous les instants du présent rendront beau leur passé (...) L'éternité sera tronçonnée, dans la souillure de l'instant, le temps ne cessera de dégénérer (...) Tu seras déçu par le présent et resteras bloqué dans ton avenir] », *Kmī*, p. 65.

3 « Et sur cette nature encore immaculée/ Qui du verbe éternel avait gardé l'accent./ Sur ce monde céleste, angélique, innocent./ Le matin, murmurant une sainte parole./ Souriait, et l'aurore était une auréole./ Tout avait la figure intègre du bonheur », *Ibid.*

4 « Les oiseaux gazouillaient un hymne si charmant./ Si frais, si gracieux, si suave et si tendre./ Que les anges distraits se penchaient pour l'entendre », *Le Sacre de la femme*, LS, p. 19.

5 « Et, pâle, Ève sentit que son flanc remuait. », *Ibid.*, p. 24.

6 « Dans l'ombre, au bord d'un lac, vertigineux miroir,/ Étaient assis, les pieds effleurés par la lame./ Le premier homme auprès de la première femme./ L'époux priait, ayant l'épouse à son côté. », *Ibid.*, p. 22, et « Et, quand tous deux, la main dans la main, côte à côte./ Erraient dans la clarté de l'Éden radieux./ La nature sans fond, sous ses millions d'yeux./ À travers les rochers, les rameaux, l'onde et l'herbe./ Couvait, avec amour pour le couple

famille connaît l'épuisement, la peur¹. La Nature, qui n'était que lumière et tendresse pour Adam et Ève, se fait ténébreuse². Le ciel serein où brillait la clarté devient le funèbre écrin de l'oeil tortionnaire³. Dieu cause la souffrance de l'homme en le précipitant dans le temps linéaire. Seule la perspective du progrès le rachète.

Le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, *La Légende des siècles*, *Kāmāyanī* et *Savitri* construisent donc une image extrêmement négative du temps linéaire, qu'ils assimilent à la mort, à la destruction, à la souffrance et à la décrépitude de façon plus ou moins évidente. Cette négativité explique sans doute le rejet de la chronologie et de la linéarité du Progrès dans *La Légende des siècles*, *Kāmāyanī* et *Savitri*, bien que le temps linéaire achemine aussi l'homme vers le bonheur, au moins chez Hugo. En exprimant la nature destructrice du temps linéaire, Dutt, Prasād, Aurobindo et Hugo perpétuent en partie la représentation épique du temps. Il ne faut néanmoins pas se laisser illusionner par cette apparente ressemblance : la critique du temps linéaire résulte d'autres causes que la simple inscription dans le genre épique. L'influence de la tradition judéo-chrétienne, qui conçoit l'entrée dans l'Histoire comme une dégradation, justifie cette condamnation dans *La Légende des siècles*. Mais les auteurs indiens traduisent quant à eux le rejet de catégories conceptuelles violemment imposées. Le reproche formulé envers le temps linéaire s'articule en effet à une réhabilitation du temps cyclique.

B) *La roue du temps*

Dans la tradition hindoue, le temps cyclique est négatif, au même titre que le temps linéaire en Occident. Il participe de la *māyā* et entraîne l'homme dans la souffrance. La colonisation engendre pourtant une réévaluation du temps cyclique, qui devient un symbole de l'indianité. La circularité permet en outre de dépasser la négativité du temps linéaire grâce à l'indifférenciation. Selon Nirmal Verma, le temps cyclique met en effet sur le même plan temporel le passé, le présent et le futur, engrenés par un cercle incessant. Cette indivisibilité le rapproche de l'éternité⁴. Dutt et

superbe », *Ibid.*, p. 23-24

1 Hugo insiste à plusieurs reprises sur la lassitude de la femme de Caïn : « Sa femme fatiguée et ses fils hors d'haleine (...) sa femme lasse », *La Conscience*, *LS*, p. 25.

2 « C'était aux premiers temps du globe ; et la clarté/ Brillait sereine au front du ciel inaccessible,/ Étant tout ce que Dieu peut avoir de visible ;/ Tout s'illuminait, l'ombre et le brouillard obscur ;/ Des avalanches d'or s'éroulaient dans l'azur ;/ Le jour en flamme, au fond de la terre ravie,/ Embrasait les lointains splendides de la vie », *Le Sacre de la femme*, *LS*, p. 18. Dans *La Conscience*, Hugo utilise l'isotopie des ténèbres : sombre à deux reprises, ombre à trois reprises, ténèbres, noir, nuit, p. 25-26.

3 « Et la clarté/ Brillait sereine au front du ciel inaccessible,/ Étant tout ce que Dieu peut avoir de visible (...) Chaque fleur, échangeant son souffle et sa pensée/ Avec le ciel serein d'où tombe la rosée », *Le Sacre de la femme*, *LS*, p. 18. Au contraire, dans *La Conscience*, le ciel torture Caïn : « Ayant levé la tête, au fond des cieus funèbres,/ Il vit un œil, tout grand ouvert dans les ténèbres », *La Conscience*, *LS*, p. 25.

4 Nous distinguons le temps cyclique de l'éternité parce que cette dernière ne comporte plus ni passé ni avenir,

Prasād tirent parti de cette parenté afin d'exalter le temps cyclique. Bien que leurs poèmes se déroulent plutôt dans le courant du linéaire, le temps cyclique apparaît par moments. Il se reconnaît grâce à l'indifférenciation du passé, du présent et de l'avenir. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, cette indistinction perce surtout grâce aux comparaisons. À plusieurs reprises, Dutt établit des correspondances entre le récit et les pratiques bengalies contemporaines. Śacī et les *apsarās* ressemblent à Ambikā lors de la *Durgā Pūjā*, la musique des temples rappelle celle que l'on joue dans les foyers bengalis pendant la fête de Dīvālī¹. La réaction de Rāvaṇa, qui vient d'être ranimé, évoque la poudre à canon². Ces anachronismes³ peuvent s'expliquer par la volonté d'exprimer le présent de la communauté, même si les rituels auxquels Dutt fait allusion sont assez atemporels. La transposition du présent dans le passé est tout à fait cohérente avec le genre épique, d'autant plus que Dutt ne met pas exactement sur le même plan temporel les comparés et les comparants. Les premiers sont en effet au passé, alors que les seconds sont au présent. Dutt rapproche toutefois encore plus fréquemment ses personnages de ceux du *Mahābhārata*, et ces comparaisons ne se justifient pas par la nécessité d'exprimer la situation présente.

Selon la tradition, les événements du *Rāmāyaṇa*, censés se dérouler pendant le *Treta Yuga* (deuxième âge de l'humanité), précèdent nettement ceux du *Mahābhārata*, qui se passent à la fin du *Dvāpara Yuga* (troisième âge de l'humanité). Pourtant, Dutt ne cesse de mentionner les personnages ou les lieux du *Mahābhārata*. Le garde de la salle du trône ressemble à Rudra surveillant l'entrée du camp des Pāṇḍavas⁴. La pièce rappelle Indraprastha, le fabuleux palais des cinq héros du *Mahābhārata*⁵.

contrairement au temps cyclique. Tout s'abolit dans un présent perpétuel. Le temps cyclique conserve au contraire les notions de passé et d'avenir, même s'il les met sur le même plan que le présent. Selon Verma, le présent éternel s'accommode de la cyclicité, parce qu'elle s'inscrit dans une certaine continuité en refusant la différence entre le passé, le présent et le futur. L'éternité, chez lui, n'est pas statique ni clairement définie. Elle est à la fois mobile et immobile – alors que saint Augustin par exemple distingue strictement les différents types de temps. Cette ambivalence, cette prise en compte intrinsèque d'une certaine pluralité distingue les philosophies indiennes du temps.

- 1 « As a row of lamps surrounds Ambikā's altar during the autumn Durgā Pūjā when Bengal, beside herself with joy, welcomes home her ever longed-for little mother [comme une rangée de lampes entoure l'autel d'Ambikā lors de l'automnale Durgā Pūjā quand le Bengale, ivre de joie, accueille le retour de sa petite mère tant désirée] », *SM*, p. 140, ou « just like that played in homes throughout Bengal during *dola* when all the gods appear on earth to worship Rāma's mate ! [exactement comme celle que l'on joue dans les maisons à travers le Bengale pendant la danse *dola*, quand tous les dieux apparaissent sur terre afin de célébrer la compagne de Rāma] », p. 165. *Dola* est une danse pratiquée pendant la fête de Dīvālī, l'une des fêtes religieuses les plus importantes d'Inde. Toutes les traductions s'accordent sur la comparaison et sur les temps employés.
- 2 « The hero, reacting as does gunpowder to fire's touch [le héros, réagissant comme de la poudre au contact du feu] », *SM*, p. 179. Les autres textes traduction confirment la référence (*bārūd* [poudre à canon], *MV*, p. 172). Toutes les traductions s'accordent sur la comparaison et sur les temps employés.
- 3 En parlant d'anachronismes, nous nous référons à une perception occidentale du temps. Selon la conception indienne, il ne peut y avoir d'anachronismes puisque le présent, le passé et l'avenir sont sur le même plan.
- 4 « Like god Rudra, trident clutched, before the Pāṇḍavas' encampment gateway ! [comme le dieu Rudra, le trident en main, devant le portail du camp des Pāṇḍavas] », *SM*, p. 72. Toutes les traductions s'accordent sur la comparaison et sur les temps employés.
- 5 « Compared to such an edifice, O Maya, Dānava lord, how paltry was that jeweled court built at Indraprastha with your own hands to please the Pauravas ! [Comparée à un tel édifice, ô Maya, seigneur Dānava la cour ornée de bijoux que tu as bâtie à Indraprastha pour complaire aux Pauravas (les Pāṇḍavas) semblait misérable] », *SM*, p. 72.

Au moment de l'assassinat de Meghanāda, Dutt compare le jeune prince à Abhimanyu et Lakṣmaṇa à Aśvatthāmā, deux personnages du *Mahābhārata*¹. Ces anachronismes renforcent l'identité épique du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*. Elles mettent également sur le même plan temporel deux âges éloignés. Dutt n'exprime en effet aucune antériorité : les éléments de la comparaison tirés du *Mahābhārata* semblent contemporains de ceux du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* puisqu'ils sont tous au *prétérit* ou à l'imparfait – jamais au plus-que-parfait. Les comparaisons tissent ainsi un réseau de correspondances entre les différentes époques, créant une indifférenciation. Le temps cyclique modifie les lignes soigneusement tracées par le temps linéaire, perturbant un peu le lecteur occidental.

Dans *Kāmāyanī* aussi, Prasād utilise quelques anachronismes (le système des castes, la réflexion politique). Tout en étant caractéristiques du genre épique, ces derniers bouleversent la temporalité et mettent sur le même plan le passé, le présent, le futur. Mais contrairement à Dutt, Prasād ne se contente pas du seul recours aux anachronismes. Il proclame explicitement la supériorité du temps cyclique sur le temps linéaire par la bouche de personnages qui font autorité dans le récit (Śraddhā et Kāma). Śraddhā montre son erreur à Manu, entêté dans la suprématie du temps linéaire négatif. Elle explique que les changements qui affectent le monde constituent non une perpétuelle destruction mais un incessant recommencement². Kāma, son père, corrobore ses propos³. Rien ne saurait être totalement détruit. Tout persiste et se transforme, comme le dieu de l'amour qui demeure l'une des puissances majeures de l'univers après avoir été calciné par le regard de Śiva. La prédominance du temps cyclique indivisible se lit d'ailleurs dans l'écriture de l'auteur. Les personnages apparaissent plus souvent en cours d'action : à l'exception des sacrifices, rien ne commence ni ne termine réellement. Tout reste sur le même plan chronologique. Chez Prasād le

Toutes les traductions s'accordent sur la comparaison et sur les temps employés.

- 1 « Said the conqueror of Vasāva (like Abhimanyu seeing all the seven champions) [Le vainqueur de Vasāva dit (comme Abhimanyu voyant les sept champions)] », *SM*, p. 168 ou « That charioteer, beside himself with pain, snatched up the conch shell, bell, the plate of offerings, whatever was within the temple, and enraged hurled one by one – as charioteer Abhimanyu, unarmed/ against the strength of arms of seven charioteers, threw/ first the crests of chariots, their wheels, then broken swords, torn/ leather shields, pierced armor, whatever he could lay his hand upon. [Cet aurige, hors de lui à cause de la douleur, attrapa la conque, la cloche, le plateau d'offrandes, tout ce qui se trouvait dans le temple, et, enragé, les lança un à un – comme l'aurige Abhimanyu, désarmé, jeta d'abord la plate-forme des chars, puis leurs roues, puis des épées brisées, des boucliers de cuir tordus, des armures percées, tout ce qui lui tombait sous la main pour s'opposer à la force des bras des sept champions] », *SM*, p. 171. « or as champion Aśvatthāmā, son of Drona./ having killed five sleeping boys inside the Pāṇḍava camp/ in dead of night, departed going with the quickness of/ a heart's desire, giddy from the thrill and fear, to where lay/ Kuru monarch Duryodhana [ou comme le champion Aśvatthāmā, fils de Drona qui, ayant tué cinq garçons endormis dans le camp Pāṇḍava au plus noir de la nuit, part vers l'endroit où gît Duryodhana le monarque Kuru, guidé par la rapidité du désir de son cœur, étourdi par l'excitation et la peur] », *SM*, p. 174. Toutes les traductions s'accordent sur la comparaison et sur les temps employés.
- 2 « *Purātantā kā yeh nirmok sahan kartī na prakṛti pal ek./ Nitya nūtantā kā ānand kiye hai parivartan meṃ tek.* [La Nature ne se libère pas un seul instant de l'antiquité, pratiquant la béatitude de l'éternelle rénovation, elle est un appui dans la transformation] », *Kmī*, p. 26.
- 3 « *Pratyek nāś-viśleṣaṇ bhī samśliṣṭi hue, ban sṛṣṭi rahī* [Chaque destruction, chaque dissolution sont intrinsèquement liées et font advenir la création] », *Kmī*, p. 31.

temps cyclique donne ainsi un sens aux destructions du temps linéaire en les replaçant dans une circularité créatrice et dynamique.

Contrairement à Prasād, Aurobindo critique le temps cyclique, qui astreint l'homme à l'immobilité et à l'aveuglement d'un perpétuel recommencement¹. Il l'associe à la puissante aliénante du désir². L'homme doit donc briser les répétitions et entrer dans un temps plus linéaire, qui laisse au futur la place d'advenir réellement. Mais bien qu'Aurobindo condamne la dimension circulaire du temps cyclique, il la met également en valeur. La circularité constitue l'essence du temps, si bien qu'elle en infléchit les autres types, comme le temps cosmique³. La temporalité des dieux védiques, qui se décompose en âges (*aeons*) et non en siècles ou en heures, a certes une indubitable dimension linéaire, puisqu'elle permet une perspective d'ensemble du progrès en train d'advenir. Sa nature cyclique ne fait pourtant aucun doute. La circularité devient la vérité du temps, celle que les personnages perçoivent au moment où leur divinité commence à se manifester.

Aurobindo valorise en effet l'union du passé, du présent et du futur. Quand Aswapati accomplit son yoga, il acquiert la capacité de percevoir le lien intrinsèque qui existe entre les différentes périodes⁴. Savitri accède elle aussi à une compréhension totalisante du temps au moment où elle révèle sa divinité à Mort⁵. Le passé sans commencement et le futur sans fin qui

1 « Once more the rumour of the speed of Life/ Pursued the cycles of her blinded quest. [Une fois de plus la rumeur de la rapidité du Vital suivit les cycles de sa quête aveuglée] », *S*, p. 6, ou « It moved veiled in from Self's infinity/ In a world of beings and momentary events/ Where all must die to live and live to die./ Immortal by renewed mortality./ It wandered in the spiral of its acts/ Or ran around the cycles of its thought (...) To be was a prison, extinction the escape. [Cela bougeait, voilé, depuis l'infinité du Soi, dans un monde d'être et d'événements transitoires où tous doivent mourir pour vivre et vivre pour mourir. Immortel du fait de la rénovation de la mortalité, cela vagabondait dans la spirale de ses actes ou courait autour des cycles de sa pensée (...) Être était une prison dont l'extinction était la seule échappatoire] », p. 288, ou « The rolling cycles passed and came again./ Brought the same toils and the same barren end [Les cycles s'enroulant sur eux-mêmes passaient, revenaient et apportaient les mêmes labeurs, la même fin stérile] », p. 643. Aurobindo les qualifie aussi d'« unprofitable cycles [cycles infructueux] », p. 574.

2 Les divinités du Vital Inférieur « lead the endless cycles of desire/ Through semblances of sad or happy chance/ To an inescapable fatality. [mènent les cycles sans fin du désir vers une fatalité inéluctable à travers les apparences d'un hasard funeste ou heureux] », *S*, p. 152.

3 « Ever they change and changing ever grow,/ And passing through a fruitful stage of death/ And after long reconstituting sleep/ Resume their place in the process of the Gods/ Until their work in cosmic Time is done. [Ils changent toujours et en changeant toujours grandissent. Passant à travers l'étape féconde de la mort, après un long sommeil réparateur, ils retrouvent leur place dans le processus divin, jusqu'à ce que leur ouvrage dans le Temps cosmique soit accompli] », p. 294, ou « The secret power in the unconscious depths./ Compelling the blinded Godhead to emerge./ Determining Necessity's nude dance/ As she passes through the circuit of the hours/ And vanishes from the chase of finite eyes/ Down circling vistas of aeonic Time. [Le pouvoir secret dans les profondeurs inconscientes, contraignant la Divinité aveuglée à émerger, déterminant la danse nue de la Nécessité, alors qu'elle traverse le circuit des heures et disparaît à la vue des créatures limitées, vers le bas, tournant autour des perspectives du Temps éonique] », p. 272, ou « The aeons ever repeat their changeless round,/ The cycles all rebuild and ever aspire. [Les âges répètent toujours leur ronde inchangée, les cycles rebâtissent tout et s'élèvent à jamais] », p. 342. Le temps cosmique relève cependant dans la pensée indienne du temps cyclique.

4 « He abode at rest in indivisible Time./ As if a story long written but acted now,/ In his present he held his future and his past./ Felt in the seconds the uncounted years/ And saw the hours like dots upon a page. [Il vivait en paix dans le Temps indivisible. Comme si c'était une histoire écrite depuis longtemps mais jouée à présent, il embrassait dans son présent son passé et son futur, sentait dans les secondes les innombrables années et voyait les heures comme des points sur une page.] », *S*, p. 33.

5 « Absorbed no longer by the moment's beat/ Her spirit the unending future felt/ And lived with all the unbeginning

accompagnent la clairvoyance temporelle de l'héroïne dénotent tout particulièrement une conception cyclique du temps. La circularité permet l'indivisibilité, ce qui rend le temps cyclique supérieur au temps linéaire : la divisibilité constitue en effet l'une des manifestations de la dualité. Les temps grammaticaux de *Savitri* se font l'écho de cette conception. L'auteur passe en effet régulièrement du *prétérit* de narration au présent de vérité général à portée didactique. Il mêle fréquemment à ces temps le futur, grâce à l'auxiliaire « shall » qui exprime la visée prophétique. Aurobindo brouille ainsi la chronologie, et ancre son récit dans un temps indifférencié, indivisible. L'usage fréquent des anachronismes à titre de comparants accentue l'impression que le passé, le présent et le futur coexistent sur un même plan temporel. Malgré son attaque de la circularité, Aurobindo affirme par conséquent que le progrès n'est pas la prérogative du temps linéaire : il doit plutôt naître de la répétition des cycles. Les sages, qui mènent progressivement l'homme vers la surhumanité, perçoivent par conséquent la causalité qui unit le temps circulaire à l'évolution humaine¹. Le temps cyclique, vérité du temps humain et première étape vers l'éternité de la non-dualité, confère ainsi un sens à la dégénérescence temporelle, comme chez Prasād.

Dutt, Prasād et Aurobindo expriment ainsi le conflit qui existe entre les modes occidentaux et les modes indiens d'appréhension du temps. Par le biais des comparaisons, Dutt bouleverse le temps linéaire en mettant sur le même plan différentes époques. Cette subversion demeure néanmoins assez discrète, parce qu'elle s'appuie essentiellement sur les anachronismes. Prasād et Aurobindo utilisent une technique assez similaire, qui rompt la fenêtre interposée par la colonisation entre l'homme et le monde, le passé, le présent et le futur. Mais contrairement à Dutt, ils revendiquent clairement la circularité comme vérité du temps humain. Prasād l'exempte des connotations négatives attribuées au temps linéaire et annihilateur. Le temps cyclique transcende la destruction et la transforme en novation. Il permet donc le progrès bien plus que la linéarité. Aurobindo tient un discours assez semblable, même si, conformément à la tradition, il formule également une critique de la circularité, qui conduit l'homme à répéter ses erreurs². L'affirmation de la vérité et de la nature progressive du temps cyclique occupe néanmoins une place plus importante dans *Savitri* que dans *Kāmāyanī*. Elle infléchit même la structure temporelle de la narration, qui unit le présent, le passé et le futur. Aurobindo crée à l'intérieur même du texte une nouvelle temporalité. Le poème devient ainsi une image du temps qui se rapproche peu à peu de l'éternité.

past. [N'étant plus absorbé par le rythme de l'instant, son esprit sentait le futur sans fin et vivait avec tout le passé sans commencement] », *S*, p. 716.

1 « The wise think with the cycles, they hear the tread/ Of far-off things [Les sages pensent avec les cycles, ils entendent le pas des choses lointaines] », *S*, p. 651.

2 Cette conception traduit son occidentalisation : en Inde, le temps cyclique implique le recommencement des âges, non une répétition des erreurs et de l'Histoire. Aurobindo mêle la pensée du temps linéaire, historique, à celle du temps cyclique.

C) *Le temps naturel : vers l'éternité du symbole*

Le temps naturel (le jour, la nuit ou les saisons) se rattache au temps cyclique parce qu'il suppose un perpétuel retour du même. Il structure par conséquent la temporalité des œuvres indiennes. Les trois premiers chants de *Kāmāyanī* se passent à l'aube et la nuit. Par la suite, l'intrigue se déroule au crépuscule ou dans l'obscurité. Les nuits succèdent aux soirs : le temps naturel de *Kāmāyanī*, elliptique, défie la chronologie. Aurobindo privilégie au contraire la logique chronologique lorsqu'il décrit les événements terrestres. Il dépeint le cycle saisonnier indien (été, mousson, automne, hiver, printemps) qui mène à la naissance de Savitri ou à la mort de Satyavan¹. Dutt choisit le même genre d'organisation, puisqu'il rythme la narration grâce à la succession des jours et des nuits. Celle-ci assure la transition entre les différents chants. Chaque section commence ou s'achève par la venue de l'aube ou du soir, selon une continuité chronologique. Cette composition rappelle tout particulièrement *Illiade*.

De nombreux poèmes épiques occidentaux (*Illiade*, *l'Énéide*, *le Paradis Perdu*...) scandent en effet la narration grâce à la succession des jours et des nuits – ils évoquent en revanche assez peu les saisons, contrairement à Aurobindo, qui s'inspire de la tradition indienne. L'épopée européenne accorde une place importante au temps naturel : l'exaltation du temps circulaire ne suffit donc pas à justifier sa présence dans les textes indiens. Hugo perpétue d'ailleurs lui aussi le *topos* temporel épique en articulant la temporalité interne de ses poèmes au cycle solaire. *Le Sacre de la femme* coïncide avec l'aube². Les geôliers de Daniel s'aperçoivent du miracle des lions après la tombée de la nuit³. Roland et Olivier font la paix au crépuscule du cinquième jour de combat⁴ – de tels exemples abondent tant dans *La Légende des siècles* qu'il serait fastidieux de tous les énumérer. Dans l'épopée, le temps naturel se caractérise par sa neutralité, à l'opposé du temps linéaire dont l'homme subit la violence. Dutt conserve cette objectivité dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, mais Hugo, Prasād et Aurobindo décomposent quant à eux le temps naturel en différents éléments (aube, jour, crépuscule, nuit) symboliques. Ils dépassent par conséquent la

1 « Across the burning languor of the soil Paced/ Summer with his pomp of violent noons/ And stamped his tyranny of torrid light (...) A traveller from unquiet neighbouring seas,/ The dense-maned monsoon rode neighing through earth's hours (...) Autumn led in the glory of her moons/ And dreamed in the splendour of her lotus pools/ And Winter and Dew-time laid their calm cool hands/ On Nature's bosom still in a half sleep (...) Then Spring, an ardent lover, leaped through leaves/ And caught the earth-bride in his eager clasp [L'été marchait dans la langueur brûlante du sol avec sa pompe de midis violents et tamponnait sa tyrannie de lumière torride (...) Voyageuse venue des mers voisines et inquiètes, la mousson à la dense crinière courait en hennissant à travers les heures terrestres (...) L'automne s'initiait dans la gloire de ses lunes et rêvait dans la splendeur de ses bassins de lotus. L'hiver et l'époque de la rosée posèrent leurs mains fraîches sur le giron de la Nature encore à moitié au repos (...) Ensuite le Printemps, ardent amant, bondit à travers les feuilles et prit la fiancée-terre dans son étreinte passionnée] », S, p. 349-351.

2 « L'aurore apparaissait », *Le Sacre de la femme*, LS, p. 19.

3 « Quand la nuit eut noirci le grand firmament bleu./ Le gardien voulut voir la fosse », *Les Lions*, LS, p. 33.

4 « Pour la cinquième fois, voici que la nuit tombe. », *Le Mariage de Roland*, LS, p. 143.

représentation neutre du temps naturel.

Dans *La Légende des siècles*, *Kāmāyanī* et *Savitri*, l'aube, le crépuscule et la nuit ne rythment pas uniquement le déroulement du récit. Ils permettent également d'exprimer les états d'esprit des héros, la perfection d'une époque ou le progrès en cours d'accomplissement. Dans les trois œuvres, l'aurore matérialise ainsi l'espoir qui s'épanouit dès le début. Dans *Le Sacre de la femme*, elle extériorise la perfection *a priori* prometteuse de l'ère édénique¹. Dans *Savitri*, elle annonce le triomphe à venir de l'héroïne². Dans *Kāmāyanī*, elle symbolise l'espérance liée à la nouvelle création qui succède à la terrifiante nuit du Déluge³. Associé au féminin (Ève chez Hugo, Savitri chez Aurobindo), le lever du jour constitue le pendant moderne et axiologique de l'aurore aux doigts de roses homérique. Mais on peut aussi y lire une métaphore du commencement des textes, présentés comme des symboles d'espoir. Cette interprétation explique le lien récurrent qu'Aurobindo et Prasād établissent entre l'aurore et leurs héroïnes – qui personnifient leurs poèmes⁴. Prasād compare Śraddhā à l'aube⁵. Virat nomme Savitri « Aurore » lorsqu'elle plaide la cause de l'humanité⁶. L'aurore cesse d'être un simple marqueur de temps : elle devient une image de l'espoir délivré par les textes.

Le lever du jour est donc inséparable du progrès de l'homme, dont il signale les étapes. Dans *Kāmāyanī*, Manu rencontre Śraddhā et Iṛā à l'aube⁷. L'aurore s'épanouit également lorsque Śiva gratifie le personnage de son *darśan*⁸. Chez Hugo et Aurobindo, le lever du soleil résout les

1 « L'aurore apparaissait ; quelle aurore ? Un abîme/ D'éblouissement, vaste, insondable, sublime ;/ Une ardente lueur de paix et de bonté. », *Le Sacre de la femme*, LS, p. 18.

2 « Dawn built her aura of magnificent hues/ And buried its seed of grandeur in the hours. (...) Interpreting a recondite beauty and bliss/ In colour's hieroglyphs of mystic sense,/ It wrote the lines of a significant myth/ Telling of a greatness of spiritual dawns./ A brilliant code penned with the sky for page./ Almost that day the epiphany was disclosed/ Of which our thoughts and hopes are signal flares [L'aube édifiait son aura de magnifiques couleurs et enterrait sa graine de grandeur dans les heures (...) Interprétant une beauté ésotérique et la béatitude dans ses hiéroglyphes colorés de sens mystique, elle écrivait les lignes d'un mythe important, racontant la grandeur des aubes spirituelles, un code brillant écrit sur la page du ciel. L'épiphanie dont nos pensées et nos espoirs sont les flamboiements lumineux fut presque dévoilée ce jour-là] », S, p. 4.

3 « *Uṣā sunahale tīr barsaṭī Jaylakṣmī-sī udīt huī./ Udhar parājīti Kālarātri bhi jal meṃ antarnihit huī./ Voh vivarṇ mukh trast prakṛti kā āj lagā hansne phir se* [L'aube dorée apparut, faisant pleuvoir des flèches comme la déesse Lakṣmī de la victoire, là-bas la nuit du temps Kāla, vaincue, s'immergea dans l'eau. Le visage pâle et épouvanté de la nature commença enfin à sourire de nouveau] », *Kmī*, p. 17.

4 Cf. à ce sujet le dernier chapitre de la partie sur les héros.

5 « *Uṣā kī pahilī lekhā kānt, mādhurī se bhīngī bhar mod* [Charmante première ligne de l'aube, délice mouillé de charme] », *Kmī*, p. 24.

6 « O too compassionate and eager Dawn (...) Leave to its imperfect light the earthly race [Ô Aube trop compatissante et passionnée (...) abandonne à sa lumière imparfaite la race terrestre] », S, p. 691.

7 « *Ālok-raśmi se bune uṣā-añcal meṃ āndolan amand/ Kartā prabhāt kā madhur pavan sab or vitarne ko marand./ Us ramya phalak par naval citr sī prakāṭ huī sundar bālā* [Dans le pan tressé de lumière de l'aurore, tremblant et brillant, le doux vent auroral diffusait le nectar des fleurs de tous côtés, sur ce charmant tableau, une belle jeune fille apparut, telle une image nouvelle] », *Kmī*, p. 67. Iṛā apporte momentanément la paix à Manu, si bien qu'elle représente un espoir.

8 « *Keval prakāś kā thā kalol./ Madhu kiraṇon kī thī lahar lol./ Ban gayā tamas thā alak jāl./ Sarvāg jyotimay thā viśāl* [Seuls existaient ce jeu de lumière et l'ondulation ravissante des rayons. L'obscurité n'était que le chignon ornant la tête de ce corps immense et lumineux] », *Kmī*, p. 83/ *Kmī trad.*, p. 202.

problèmes. Dans *Le Parricide*, *Clarté d'âmes* ou *Vingtième siècle*, elle fait reculer les méchants, exprime les potentialités qui guident l'homme, ou annonce l'atteinte du but tant désiré¹. Dans *Savitri*, l'aurore permet à l'héroïne de comprendre où trouver son âme secrète². Elle symbolise enfin le sauveur de l'humanité qui tressaille dans le sein de l'héroïne à la fin³. Dans toutes les œuvres, l'aurore fait donc surtout cesser la nuit, symbole d'angoisse et de douleur. Dans *Kāmāyanī*, elle met fin aux ténèbres associées au Déluge et à la malédiction de Kāma. Dans *Savitri*, elle répare de même le monde absurde de la Nuit, Dans *Éviradnus*, l'aube point au moment où le chevalier a sauvé Mahaud, et l'avenir avec elle⁴. Dans *Les Pauvres gens*, l'aurore paraît lorsque le mari de Jeannie revient et accepte d'adopter les enfants que son épouse a trouvés aux heures les plus sombres⁵. L'aube et la nuit, éléments constitutifs du temps naturel, se transforment ainsi en véritables personnages dont l'affrontement traduit les dilemmes des héros.

Aurobindo en particulier concentre son intrigue autour des ténèbres, de l'aurore et du plein jour. Il définit les territoires que traversent Savitri ou Aswapati grâce aux différentes étapes du cycle solaire, leur conférant une importance qu'on ne rencontre dans aucune autre œuvre du *corpus*. Dans le monde terrifiant de la Nuit, les héros manquent de subir l'annihilation. Savitri explore l'univers du Double Crépuscule et finit par découvrir le royaume divin du Jour Éternel. Aurobindo oriente le temps naturel vers l'éternité en figeant ses phases dans l'espace et en lui décernant une dimension symbolique. Il dépasse l'ambiguïté des temps linéaire et cyclique : le transitoire devient perpétuel.

Hugo et Prasād procèdent au même type de sublimation. Toutefois, le temps naturel revêt une dimension moins symbolique que dans *Savitri*. Dans *Kāmāyanī* et *La Légende des siècles*, il oscille en effet entre le symbole et la simple scansion temporelle. Les soldats des *Trois cents* qui

1 « Et c'est pourquoi Kanut, fuyant devant l'aurore/ Et reculant, n'a pas osé paraître encore/ Devant le juge au front duquel le soleil luit », *Le Parricide*, *LS*, p. 138, « Tous ces hommes étaient plongés dans les ténèbres ;/ Seuls et noirs, combinant les rythmes, les algèbres,/ Le chiffre avec le chant, le passé, le présent,/ Ajoutant quelque chose à l'homme, agrandissant/ La prunelle, l'esprit, la parole, l'ouïe./ Ils songeaient ; et l'aurore apparut, éblouie. », *Clarté d'âmes*, *LS*, p. 434, « Contentons-nous du mot : meilleur ! écrit partout./ Oui, l'aube s'est levée./ Oh ! ce fut tout à coup/ Comme une éruption de folie et de joie./ Quand, après six mille ans dans la fatale voie./ Défaite brusquement par l'invisible main./ La pesanteur, liée au pied du genre humain./ Se brisa, cette chaîne était toutes les chaînes ! », *Vingtième siècle*, *LS*, p. 727.

2 « A rose of splendour on a tree of dreams./ The face of Dawn out of mooned twilight grew. (...) As if an old remembered dream come true./ She recognised in her prophetic mind/ The imperishable lustre of that sky./ The tremulous sweetness of that happy air/ And, covered from mind's view and life's approach./ The mystic cavern in the sacred hill/ And knew the dwelling of her secret soul. [Rose de splendeur sur l'arbre des rêves, le visage de l'Aube surgit du crépuscule lunaire (...) Comme si un vieux rêve dont elle se rappelait devenait vrai, elle reconnut dans son esprit prophétique le lustre impérisable de ce ciel, la douceur tremblante de cet air heureux et, couverte à la vue de l'esprit, à l'approche de la vie, la caverne mystique sur la colline sacrée. Elle connut alors la demeure de son âme secrète] », *S*, p. 523.

3 « And in her bosom nursed a greater dawn. [Et berçait dans son sein une aube plus grande] », *S*, p. 724.

4 « Mais, tout à coup, la cloche au loin éclate ;/ Les monts gris sont bordés d'un long fil écarlate ;/ Et voici que, portant des branches de genêt,/ Le peuple vient chercher sa dame ; l'aube naît./ Les hameaux sont en branle, on accourt, et, vermeille./ Mahaud, en même temps que l'aurore, s'éveille », *Éviradnus*, *LS*, p. 265.

5 « La porte tout à coup s'ouvrit, bruyante et claire,/ Et fit dans la cabane entrer un rayon blanc./ Et le pêcheur, traînant son filet ruisselant,/ Joyeux, parut au seuil, et dit : 'C'est la marine.' », *Les Pauvres gens*, *LS*, p. 653.

menacent l'Occident, se mettent en marche à l'aurore¹. Les souverains bandits du *Jour des rois* attaquent les villes à l'aube et repartent au crépuscule². Le sanctuaire du *Temple*, image d'harmonie et d'union, doit être construit dans l'obscurité³. Cet ancrage temporel contredit la symbolique attachée à l'aube et à la nuit dans le reste de l'œuvre. Prasād se détache comme Hugo d'un certain manichéisme temporel. L'aube précédant le combat que Manu et ses sujets vont se livrer n'apaise aucune tension⁴. Les ténèbres abritent les amours de Manu et de Śraddhā ou les différents rêves qui permettent aux personnages de dépasser leurs incertitudes. Prasād et Hugo concilient la neutralité du temps naturel, caractéristique de l'épopée, avec sa portée symbolique, plus moderne.

La représentation du temps naturel, qui structure traditionnellement l'épopée, diffère donc dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, *Kāmāyanī*, *Savitri* et *La Légende des siècles*. Dutt conserve la neutralité épique du temps naturel : ce dernier sert uniquement à scander les différents épisodes du récit. Hugo et Prasād assurent une sorte de transition entre Dutt et Aurobindo, puisqu'ils associent un temps naturel symbolique à un temps naturel neutre. Dans *La Légende des siècles*, cette hésitation tient sans doute à la volonté de proposer des symboles éloquentes qui ne relèvent pas d'une interprétation systématique. Dans *Kāmāyanī*, elle résulte en revanche du mélange des registres épique et lyrique. Prasād représente fréquemment la nuit ou le crépuscule pour le seul plaisir de célébrer leur beauté. La réintroduction de la neutralité dans le temps naturel atténue sa dimension atemporelle. Le temps naturel demeure une temporalité humaine qui scande les existences des personnages dans *Kāmāyanī* et dans *La Légende des siècles*. Dans *Savitri* au contraire, Aurobindo fige l'aube, le crépuscule, le jour ou la nuit dans une essence symbolique et atemporelle – mais il a développé une conscience plus importante des enjeux inhérents au temps. Le temps naturel avoisine par conséquent l'éternité.

La philosophie du Progrès et les conflits cognitifs induits par la colonisation bouleversent ainsi la représentation épique du temps. Dutt, Prasād, Hugo et Aurobindo développent certes une critique du temps linéaire qui rappelle l'épopée. Seul Dutt se conforme toutefois véritablement à la tradition en conservant l'implicite de cette dénonciation. Aurobindo, Hugo et Prasād semblent

1 « On se mettait en route à l'heure où le jour naît. », *Les Trois Cents*, LS, p. 71.

2 « Et c'est pourquoi, s'étant par message entendus,/ En bons cousins, étant convenus en famille/ De sortir à la fois, vers l'heure où l'aube brille,/ Chacun de sa montagne et chacun de sa tour./ Ils vont fêtant Le Jour des rois, car c'est leur jour,/ Par un grand brûlement de villes dans la plaine. (...) Le couchant empourpra le mont Tibidabo ;/ Le soir vint ; tirant l'âne obstiné qui recule./ Le soldat se remit en route au crépuscule », *Le Jour des rois*, LS, p. 158-159, puis 161.

3 « Joie à la terre, et paix à celui qui contemple !/ Écoutez, vous ferez sur la montagne un temple./ Et vous le bâtirez la nuit pour que jamais/ On ne sache qui l'a placé sur ces sommets », *Le Temple*, LS, p. 554.

4 « *Prāṅgaṇ meṃ thī bhīṛ baṛh rahī sab jur āye./ Prahārī-gaṇ kar dvār band the dhyān lagāye./ Rātri ghanī-lālimā-paī meṃ dabī-lukī-sī./ Rah-rah hotī pragaṭ meḡh kī jyoti jhukī sī.* [Dans la cour, la foule s'amassait, tous s'assemblaient, les corps de sentinelles, ayant fermé la porte, montaient la garde. La nuit était comme renfermée et cachée dans un rideau rouge et dense, la lumière oblique scintillait cependant toujours, comme sortie d'un nuage] », *Kmī*, p. 81.

conscients des enjeux temporels restés enfouis dans l'épopée – particulièrement Aurobindo, qui forge une philosophie du temps beaucoup plus approfondie. Ils blâment donc explicitement les effets du temps linéaire. Dans *La Légende des siècles*, la promesse du progrès tempère cette condamnation, mais chez les auteurs indiens, elle semble d'autant plus virulente qu'ils lui opposent le temps cyclique. Aurobindo et Prasād en particulier confèrent une dimension circulaire au progrès, censé être linéaire et ascensionnel. Ils adaptent ainsi la philosophie de l'évolution humaine aux conceptions indiennes. Mais ce faisant, ils assignent une fin au temps cyclique et en bouleversent le concept. Le temps humain de *Kāmāyanī* et de *Savitri* se caractérise par une certaine mixité qu'on rencontre déjà à l'état latent dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*. La confrontation des modes de cognition du temps provoquée par la colonisation modifie ainsi profondément l'appréhension de la temporalité. La pensée du progrès ne métamorphose toutefois pas uniquement le temps cyclique : elle transforme également le temps naturel, typique des épopées traditionnelles. Aurobindo, Hugo et Prasād l'investissent en effet d'une dimension symbolique qui exprime le développement humain et l'orientent vers l'éternité. La multiplication des types de temps (linéaire, cyclique, naturel) et la mise en scène de leurs rapports complexes montre l'importance de la question du temps à l'époque moderne. Elle est devenue un enjeu fondamental du genre épique, au même titre que l'identité collective.

II) « La rivière ne vieillit pas » : habiter l'éternité

Depuis saint Augustin, l'éternité est la temporalité que les êtres humains doivent atteindre au terme de leur évolution. Hegel formule clairement ce but. À l'exception de quelques textes (*l'Énéide*, *l'Odyssée*, le *Paradis perdu*, *La Divine Comédie*, le *Mahābhārata* et le *Rāmāyaṇa*), l'éternité en tant que telle apparaît fugacement dans l'épopée. Dans *l'Odyssée* et *l'Énéide*, elle représente le temps des morts, et reste confinée aux épisodes de la catabase ou de la *nekuia*¹. Le *Paradis Perdu* en suggère l'existence lorsque Dieu explique le sort qui attend l'homme, abolissant la distinction entre le passé, le présent et le futur. Seules *La Divine Comédie* et les épopées indiennes lui accordent une certaine importance. Le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata* se concluent par l'accès des personnages principaux à l'éternité. En explorant les royaumes des morts, Dante découvre plusieurs formes d'éternité (l'éternité douloureuse de l'enfer, l'éternité progressive du purgatoire et l'éternité parfaite du paradis). Il finit par faire lui-même l'expérience de la dernière forme. L'éternité constitue

¹ On pourrait aussi l'apparenter au temps des dieux dans *l'Illiade*, sauf que la temporalité des divinités grecques ne s'apparente pas vraiment à un présent perpétuel, du fait des multiples histoires qui émaillent leurs rapports. Ils évoluent davantage dans un temps cosmique caractérisé par l'immortalité comme celui qu'évoque Aurobindo.

le temps de Dieu inaccessible aux mortels. Il s'agit d'un privilège qui lui est accordé. Au contraire, dans la mesure où l'éternité est le véritable temps de l'immanence en Inde, les personnages du *Rāmāyaṇa* et du *Māhabhārata* la réintègrent après leur mort, en retrouvant leur vraie nature – certes d'origine divine, ce qui accrédite en partie l'idée de l'éternité comme temps divin. Mais contrairement à Dante, ils connaissent déjà l'éternité : son expérience n'a rien d'inédit. En outre, tous les mortels peuvent y accéder, à condition de se prêter à la multitude de rituels ou de pratiques censées apporter la *mokṣa* (libération). L'éternité, de l'ordre de l'inexprimable, n'est toutefois jamais décrite dans ces œuvres. Elles se contentent d'y faire allusion. On peut pourtant considérer que l'absence de durée identifiée par Lukàcs constitue une forme atténuée d'éternité. Les héros épiques tels que Hélène, Pâris, Hector, Ulysse, Rāma, Sītā, les Pāṇḍavas... échappent en effet à l'action du temps. Les femmes demeurent belles, les hommes restent forts. L'affranchissement de la durée semble d'autant plus flagrant que l'épopée exagère souvent la longueur des différents épisodes : un exil dure quatorze ans, une guerre dix ans, les combats s'étalent sur plusieurs jours. L'hyperbole du temps épique donne l'impression d'une temporalité autre, dans laquelle les personnages évitent les effets destructeurs du temps. Or, on ne peut pas réellement dire que les personnages du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, de *Kāmāyanī*, de *Savitri* ou de *La Légende des siècles* s'exemptent de toute durée.

A) Absence épique de durée et éternité

Excepté dans quelques poèmes de *La Légende des siècles* (*Le Mariage de Roland*, *Les Quatre Jours d'Elciis*), aucun auteur du *corpus* ne procède à des hyperboles temporelles semblables à celles que l'on trouve dans l'épopée traditionnelle. Les durées restent crédibles, elles ne subissent aucune distension : les héros ne donnent plus l'impression d'échapper à l'action du temps. Dutt passe sous silence la longueur de l'exil des Rāghavas, si bien que la vigueur ou la beauté des héros ne choque pas. Dans *Savitri*, l'année qui s'écoule évite à l'héroïne de subir les assauts du temps. Chez Dutt et Aurobindo, la disparition de la dilatation du temps empêche donc le présent perpétuel identifié par Lukàcs. Le même processus se retrouve dans *La Légende des siècles* : la plupart du temps, Hugo situe ses poèmes dans des laps de temps assez courts qui ne permettent pas de montrer l'évolution des personnages. Mais, contrairement à Dutt et à Aurobindo, qui se contentent d'éluder l'absence épique de durée, Hugo soumet clairement certains de ses personnages à l'action du temps. Il représente en effet Roland et le Cid à différentes étapes de leur vie. Le paladin du *Mariage de*

Roland est un jeune homme qui a mûri et livré bien des combats dans *Le Petit Roi de Galice*¹. Dans *Bivar* ou dans *L'Hydre*, le Cid, encore jeune, accomplit des exploits. Dans *Le Romancero du Cid*, il est devenu un vieillard². La fragmentation du recueil permet la réintroduction d'une durée. L'épique moderne s'accompagne donc d'une rationalisation du temps. Ce dernier cesse de subir une exagération : les héros sont donc assujettis à ses effets.

Seul Prasād perpétue en partie l'absence épique de durée. Entre le début et la fin de *Kāmāyanī*, il s'écoule au moins une vingtaine d'années, puisque Mānav, qui n'a pas encore été conçu au lendemain du Déluge, apparaît sous la forme d'un jeune homme dans le dernier chant³. Or Prasād n'indique à aucun moment que ses personnages principaux (Manu, Śraddhā, Irā) subissent les assauts du temps, un peu comme Aurobindo avec Aswapati. Seule Śraddhā perd la beauté qui la caractérisait au début du récit, mais cette métamorphose peut s'expliquer par la douleur du manque (*viraha*)⁴. Le physique des personnages traduit leurs émotions, pas le passage du temps. Les personnages subissent une évolution psychologique. L'action du temps, transformée en expérience, les affecte. Ils ne restent pas figés, contrairement aux héros épiques. Aucun des personnages du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, de *La Légende des siècles*, de *Kāmāyanī* et de *Savitri* ne semble ainsi échapper totalement au temps, même si seul Victor Hugo campe des héros mûris ou vieillissants. À défaut d'inscrire leurs récits dans le présent perpétuel de l'épopée, les auteurs se tournent par conséquent vers celui de l'éternité.

B) L'éternité : terme désirable du progrès

1) Aboutir à l'éternité

L'éternité modifie la temporalité de *Kāmāyanī*, *Savitri* et *La Légende des siècles*. Elle devient un motif fondamental. Sa présence s'explique en partie par la philosophie du Progrès, qui l'assimile à la temporalité du futur. Mais ne s'agirait-il pas aussi pour Hugo, Aurobindo et Prasād,

1 « Qui, cette nuit, eût vu s'habiller ces barons,/ Avant que la visière eût dérobé leurs fronts,/ Eût vu deux pages blonds, roses comme des filles. (...) Car de ces deux enfants, qu'on regarde en tremblant,/ L'un s'appelle Olivier et l'autre a nom Roland. », *Le Mariage de Roland*, *LS*, p. 139. Dans *Le Petit Roi de Galice*, Hugo ne décrit pas le chevalier mais un des enfants fait remarquer : « Tant d'illustres combats/ Font luire votre gloire, ô grand soldat sincère,/ Que nous vous aimons mieux compagnon qu'adversaire. », *LS*, p. 223.

2 « Roi, j'en connais qui trahissent,/ Mais je suis le vieux soumis », *Le Romancero du Cid*, *LS*, p. 88.

3 « *Yauvan gaṃbhīr huā thā jismem kuch bhāv naye the* [Il avait une jeunesse grave dans laquelle de nouveaux sentiments naissaient] », *Kmī*, p. 122.

4 « *Śithil śarīr; vasan viśṛnkhal kabarī adhik adhir khulī*,/ *Chinnapatr makarand luṭī-sī jyon murjhāī huī kalī*. [Le corps flasque, les vêtements en désordre, ses tresses totalement défaits, elle ressemblait à un bouton de fleur fané, sans feuilles, et dépouillé de son nectar] », *Kmī*, p. 93. Le *viraha*, qui appartient poétique indienne, décrit les effets physiques de la douleur de la séparation. L'état de Śraddhā est typique.

d'actualiser la binarité du temps épique ? En opposant le temps humain à l'éternité, ils soulignent en effet la négativité du premier, et le subliment grâce à la seconde. Cette opération rappelle la façon dont l'épopée traditionnelle montre l'action destructrice du temps à travers le passé absolu, tout en la dépassant grâce à l'absence d'une réelle durée. Dans la tradition, l'éternité représente pourtant le temps des morts ou des dieux. Elle n'est donc pas toujours positive, surtout lorsqu'elle implique une immuabilité de la souffrance, comme dans l'*Énéide* ou l'*Enfer* de Dante. Le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* demeure assez proche de l'éternité dépeinte par Virgile, Dante, Vyāsa ou Vālmīki. Cette dernière se manifeste en effet à deux reprises dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* : lorsque Rāma visite le royaume des morts, puis à la fin, lors de l'apothéose de Meghanāda et Prāmīla. Or l'éternité du *Naraka* et l'éternité à laquelle accèdent Meghanāda et Prāmīla n'ont pas exactement la même valeur. Dans un premier temps, Rāma découvre chez les morts l'éternité des châtements : les damnés brûlent pour toujours dans le lac Raurava¹, les esprits viennent se lamenter dans la forêt des douleurs, les couples ne parviennent jamais à atteindre le plaisir et sont contraints de s'entredéchirer². Même dans les zones plus fortunées, les morts semblent limités à une éternité de répétitions, malgré leur joie et leur vertu. Ils répètent leurs actions terrestres (bataille, méditation), ou se cantonnent aux mêmes activités. Tour à tour synonyme d'une douleur continuelle, d'un bonheur condamné à la répétition, mais aussi d'une perpétuelle félicité, l'éternité ne permet donc pas de véritablement transcender la réalité du temps, sauf pour Meghanāda et Prāmīlā, deux personnages privilégiés.

Dès que les corps des deux époux sont livrés au bûcher, Śiva envoie en effet Agni, le dieu du feu, sanctifier leurs corps. Ils subissent alors une transformation physique qui les transporte dans l'éternité divine, supérieure à l'éternité des morts. Meghanāda prend une forme céleste³. Prāmīlā, surtout, dont le sort apitoie, gagne la jeunesse et la joie éternelles. Dutt réutilise le motif védique du feu psychopompe. Il le modifie pourtant, afin d'offrir un sort plus enviable à Meghanāda et Prāmīlā. Selon les *Brāhmanas*, Agni mène les morts chez Yama afin qu'ils y renaissent à une autre vie. Ils n'entrent aucunement dans l'éternité. La fortune de Meghanāda et Prāmīlā semble plus favorable que celle des autres trépassés, du fait de leur divinisation. Dutt associe donc l'éternité à une condition *post-mortem*, mais celle-ci n'est pas la même pour tous. L'éternité accentue bien souvent

1 « Base-minded ones who steal another's riches remain here forever. [Les êtres à l'esprit vil qui volent les richesses d'autrui restent là à jamais] », explique Māyā, *SM*, p. 204.

2 « The cravings of both partners are never satisfied in full [Les désirs des deux partenaires ne sont jamais pleinement satisfaits] », *SM*, p. 208.

3 « There on a seat of gold within the/ chariot sat the warrior, vanquisher of Vāsava,/ in celestial form. On his left, pretty Prāmīlā whose/ splendor of unending youth shone from her graceful figure/ and on whose honeyed lips, a smile of everlasting joy. [Là, dans un siège doré à l'intérieur du chariot, le guerrier vainqueur de Vāsava se tenait assis sous une forme céleste. À sa gauche, la belle Prāmīlā, dont la splendide jeunesse éternelle brillait dans la gracieuse figure, un sourire de joie éternelle sur ses lèvres de miel] », *SM*, p. 229.

le désespoir lié au trépas et souligne la négativité du temps, sauf dans le cas de Meghanāda et Pramīlā. L'entrée dans l'éternité permet alors de déjouer l'aspect destructeur du temps, d'autant plus qu'elle conclut le récit, comme si elle constituait le véritable objectif du récit.

Dans *Kāmāyanī*, l'accès des personnages à l'éternité devient le but avoué de la narration, qu'elle clôt, comme chez Dutt. Manu a été arraché à cette temporalité heureuse. Sans même le savoir, il n'a de cesse de la regagner. Avant le Déluge, le héros ne connaissait que le printemps perpétuel et insouciant des dieux. L'introduction du temps linéaire constitue une véritable cassure pour lui. Peu à peu pourtant, l'éternité se manifeste dans le monde, fondamentalement liée à la révélation progressive de la présence divine. Après le désastre de la cité Sārasvata, Manu reçoit le *darśan* de Śiva, un premier avant-goût de l'éternité. Cette expérience le conduit à demander à son épouse de le mener là où vit le dieu¹. Lorsqu'ils parviennent sur les sommets, non loin de la demeure divine, l'éternité advient de nouveau. Le temps se suspend, l'espace s'annule². Une fois que Śraddhā a uni les trois pôles de l'être dans le cœur de Manu, les époux s'immergent dans le présent perpétuel de l'ascèse. Toutefois, l'éternité se réalise définitivement à partir du moment où Irā, Mānav et les habitants de Sārasvata viennent les rejoindre. Le sourire de Kāmāyanī et la bienfaisante danse *Lasya* de Śakti unissent tous les êtres en une même conscience indivisible qui fait fi du temps³. Le récit s'arrête alors, puisque cet état s'inscrit dans une forme d'irreprésentable. Au contraire de Dutt et des épopées traditionnelles, Prasād engage ses personnages dans l'éternité de leur vivant. Celle-ci advient dans l'immanence, puisque le dieu auquel elle est intrinsèquement associée ne fait qu'un avec l'univers. Elle constitue la vérité du temps : Kāla s'abolit en Śiva, dont il constitue une émanation au même titre que la *māyā*⁴. En substituant dans l'immanence l'éternité au temps linéaire, Prasād transcende donc totalement la négativité de ce dernier, et demeure fidèle aux conceptions hindoues traditionnelles.

2) L'éternité à l'intérieur du récit

Dans *Savitri*, l'éternité est prépondérante, encore plus que dans le *Poème de l'Assassinat de*

1 « *Svar lay hokar de rahe tāl/ The lupt ho rahe diśāKāla*. [Les notes devenant une cadence donnaient le rythme, les directions et le temps avaient disparu] », *Kmī*, p. 112.

2 « *Rtuon ke star huye tirohit bhū-maṇḍal-rekhā vilīn-sī* [L'ordre des saisons avait disparu, la ligne circulaire de la terre était comme évanouie] », *Kmī*, p. 115.

3 « *Sab pahacāne-se lagte apnī hī ek kalā se./ Samaras the jar yā cetan sundar sākār banā thā./ Cetantā ek vilastī ānand akhaṇḍ ghanā thā*. [toute distinction avait disparu, chacun reconnaissait l'autre,/ ils étaient tous parcelles de la même lumière indécomposable !/ Tout ce qui était mobile ou matière inerte était en harmonie,/ la Beauté semblait avoir acquis un corps,/ l'Intelligence unique se manifestait en tout/ et la Félicité suprême régnait partout.] », *Kmī*, p. 126/ *Kmī* trad. p. 231.

4 « *Citāmay citā dhadhaktī aviral MahāKāla kā viṣam nr̥tya thā* [Le bûcher funéraire brûlait, danse tortueuse de Śiva, le temps divin et perpétuel] », *Kmī*, p. 120.

Meghanāda et *Kāmāyanī*. Elle imprègne de fait l'ensemble du récit, alors que Dutt et Prasād la représentent surtout vers le début ou vers la fin de leurs poèmes. Aurobindo multiplie les termes afin de la désigner, ce qui montre qu'elle constitue un sujet central de la narration. Plusieurs mots agissent comme des synonymes de l'éternité, et permettent de comprendre la façon dont Aurobindo la conçoit. Elle s'oppose au temps (« Timelessness », « timeless »), constitue un présent perpétuel (« Everlastingness », suppléé par les adjectifs « eternal » et « everlasting »). Aurobindo la définit comme une suspension du temps humain linéaire, comme une fin de la durée corrélée à l'immortalité. Temps de l'âme divine, l'éternité a cours dans le monde des Idées ou dans les plans supérieurs où résident la Mère et le Soi de l'Esprit¹. Elle émane de Dieu². L'aube annonciatrice du poème, Savitri et Aswapati en proviennent, comme si l'éternité constituait un espace, au même titre que les différentes déclinaisons du temps naturel³. Ils se heurtent de ce fait au temps humain comme à quelque chose d'étranger. Il s'agit de regagner l'éternité grâce à la transe. L'avènement de l'éternité dans l'immanence constitue ainsi l'un des buts de l'être humain, comme dans *Kāmāyanī*⁴.

Aurobindo oscille en fait entre les conceptions européennes et les conceptions indiennes de l'éternité. D'un côté, la dichotomie entre le temps séculier et le temps idéal, qui ne peut advenir au commun des mortels qu'après la mort ou la venue du sauveur de l'humanité, emprunte évidemment beaucoup aux philosophies de Platon, saint Augustin et Hegel⁵. De l'autre, l'éternité peut advenir dans l'immanence, comme chez Prasād. Savitri la porte en elle après avoir fait l'expérience du *nirvāṇa*⁶. Par conséquent, l'éternité n'entretient pas un rapport de clivage total avec le temps. L'auteur insiste d'ailleurs souvent sur leur intrication, par l'usage de possessifs⁷ : le temps n'est qu'un reflet de l'éternité⁸ brouillée par la *māyā*, tout comme la forme se confond avec l'âme incorporelle, la Mort avec Dieu. L'illusion du monde ne parvient même pas à totalement détruire leur lien,

1 Aurobindo évoque « the Ideas that people eternity. [les Idées qui peuplent l'éternité] », *S*, p. 261. Lorsque la Mère se révèle à Aswapati : « A Vastness brooded free from sense of Space,/ An Everlastingness cut off from Time [Une Vastitude songeait, libre du sens de l'Espace, une Éternité se coupait du Temps] », *S*, p. 308.

2 Mort lie Dieu et l'éternité en demandant à Savitri : « Hope not to call God down into his life./ How shalt thou bring the Everlasting here? [N'espère pas appeler Dieu dans les tréfonds de la vie humaine. Comment amèneras-tu l'Éternité ici ?] », *S*, p. 12.

3 « Akin to the eternity whence she came. [Comme l'éternité d'où elle vient] », *S*, p. 6 et « His soul lived as eternity's delegate [Son âme vivait en déléguée de l'éternité] », p. 23.

4 « For only the unborn spirit's timeless power/ Can lift the yoke imposed by birth in Time./ Only the Self that builds this figure of self/ Can rase the fixed interminable line/ That joins these changing names, these numberless lives,/ These new oblivious personalities [Seul le pouvoir éternel de l'esprit à naître peut soulever le joug imposé dans le Temps par la naissance. Seul l'Être qui bâtit cette figure de l'être peut raser la ligne fixée et interminable qui joint ces noms changeants, ces vies innombrables, ces nouvelles personnalités inconscientes] », *S*, p. 12.

5 Selon Platon, l'univers des Idées demeure inaccessible à l'âme commise dans le monde du fait de sa naissance. Il en va de même chez saint Augustin et Hegel, où l'éternité demeure le temps de Dieu, inatteignable jusqu'à l'avènement de la cité céleste ou jusqu'à la fin de l'Histoire.

6 « She passed beyond Time into eternity./ Slipped out of space and became the Infinite [Elle passa au-delà du Temps dans l'éternité, s'échappa de l'espace et devint l'Infini] », *S*, p. 555.

7 « Time's eternity [l'éternité du Temps] » est répété p. 68 et 195

8 « Time was Eternity's transparent robe [Le Temps était la robe transparente de l'Éternité] .», *S*, p. 329.

puisque l'amour, par sa magie suspensive, manifeste leur compénétration, au moment de la rencontre de Savitri et Satyavan¹. Malgré quelques différences, Aurobindo développe ainsi une conception immanentiste de l'éternité, comme Prasād. Cette dernière permet aux deux auteurs de véritablement transcender la négativité du temps phénoménologique.

C) *Les limites de l'éternité*

Dans *Savitri*, Aurobindo dépeint une éternité positive, divine, qui contrebalance la douleur liée au temps linéaire. Mais comme souvent, il en développe une image ambivalente. L'éternité est associée à Mort aussi bien qu'à Dieu². La Nuit est qualifiée d'éternelle, au même titre que le Paradis du Jour Perpétuel³. Aurobindo se réapproprie l'éternité infernale telle qu'elle apparaît chez Dante ou chez Dutt. La répétition perpétuelle de la souffrance constitue un châtement à part entière⁴. Mais on retrouve aussi dans les royaumes nocturnes une conception presque bergsonienne de la durée et de l'éternité : parce qu'elle rend impossibles le mouvement ou la vie, elle devient une douleur aussi sûrement que le temps linéaire⁵. Aurobindo s'éloigne à cet égard de Prasād, chez qui l'éternité reste toujours positive. Il montre ainsi que tout est duel. Mais l'éternité demeure tout de même supérieure puisqu'elle organise la temporalité des pôles inconscient et surconscient qui façonnent l'univers.

Même lorsque l'éternité signifie la béatitude, les héros la refusent cependant. À la fin du récit, Savitri atteint les plans de conscience les plus élevés. Mort, métamorphosé en Virat, lui propose de rester auprès de lui et d'accéder à l'éternité extatique de la dissolution dans le divin. Savitri refuse. Elle choisit de regagner le monde humain afin de contribuer à son salut, contrairement à Manu et Śraddhā, ou à Meghanāda et Prāmīla. *Savitri* s'achève par une sortie de l'éternité et une réintégration dans le temps humain. En définitive, ce dernier est le signe d'un dynamisme transcendant et la condition de l'accès à la divinité, conformément à la philosophie du

1 « A moment passed that was eternity's ray./ An hour began, the matrix of new Time. [Un moment passa, rayon d'éternité. Une heure commença, matrice d'un Temps nouveau] », *S*, p. 403.

2 « Death only lasts and the unconscious Void./ I only am eternal and endure./ I am the shapeless formidable Vast./ I am the emptiness that men call Space./ I am a timeless Nothingness carrying all./ I am the Illimitable, the mute Alone. [La Mort seule dure et le Vide inconscient. Je suis le seul à être éternel et à endurer. Je suis la Vastitude formidable et sans forme, je suis le vide que les hommes nomment l'Espace, je suis un Néant éternel qui porte tout, je suis l'Illimitable, le muet Solitaire] », *S*, p. 592-593.

3 Aurobindo oppose lors du voyage de Savitri la Nuit Éternelle (« The Book of Eternal Night » et « The Journey in Eternal Night and the Voice of the Darkness ») et le Jour Éternel (« The Book of Everlasting Day » et « The Eternal Day: The Soul's Choice and the Supreme Consummation »).

4 « The approach alarmed his mind for ever dumb/ Of an implacable eternity/ Of pain inhuman and intolerable./ [L'approche d'une éternité implacable, d'une souffrance inhumaine et intolérable alarma son esprit à jamais muet.] », *S*, p. 217.

5 « This petty state resembled our human days/ But fixed to eternity of changeless type./ A moment's movement doomed to last through Time. [Cet état mesquin ressemblait à nos jours humains mais était fixé à une éternité de type immuable, un mouvement du moment condamné à durer à travers le Temps] », *S*, p. 150.

Progrès¹. La conquête de la temporalité divine devient possible grâce à l'immersion dans le flot du temps. Aurobindo transcende ainsi la négativité du temps non seulement grâce à la représentation de l'éternité, qui organise l'univers entier, mais aussi grâce à sa confrontation avec le temps humain. En montrant une héroïne qui préfère le second à la première, il prouve que le temps humain n'est pas si négatif et qu'il peut se sublimer indépendamment de l'éternité – au moins tant que les hommes n'auront pas atteint la vie divine.

Chez Victor Hugo, la perspective du progrès inhérente au temps humain entre également en conflit avec la représentation positive de l'éternité. Cette dernière représente avant tout le temps des morts, comme dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*. Elle reste donc inaccessible dans l'immanence. Sa répétition participe du châtement des damnés. Kanut rôde éternellement à la porte du paradis². Les univers damnés d'*Inferi* la traînent dans leurs agrès, semblable aux chaînes d'un bagnard³. Dans *L'Épopée du ver*, elle devient « terrible » et « sinistrement ouverte » (LS, p. 205 et 206) parce qu'elle s'identifie avec le ver et la mort. Loin de représenter un principe temporel positif, elle apparaît ainsi bien plus implacable que le temps humain qui, même s'il condamne à la décrépitude et à la mort, n'emprisonne du moins pas l'être dans une perpétuelle souffrance.

L'éternité ne correspond pourtant pas toujours à la temporalité des morts. Conformément à la pensée de saint Augustin, elle est également le temps sublime de Dieu. Le Titan la rencontre au fond de la terre et l'emporte dans ses yeux⁴. L'homme se dirige vers elle, au terme du progrès⁵. La dimension eschatologique de l'éternité explique qu'elle trouve sa place dans les poèmes concluant les Séries : toutes s'achèvent par une entrée dans l'éternité rappelant *Kāmāyanī* et le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*. Or, contrairement à la représentation développée par Dutt et surtout par Prasād, l'accès à l'infini temporel n'a rien de positif. Dans *Hors des temps (Première Série)*, Hugo représente l'immense clairon divin qui repose dans un présent perpétuel, attendant de plonger le monde dans l'éternité finale⁶. Dans *Abîme (Nouvelle Série)*, l'auteur rabaisse l'humanité en la mettant en perspective avec la temporalité cosmique des galaxies puis avec l'éternité divine. Dans *Ô Dieu (Dernière Série)* enfin, Hugo oppose cette dernière aux futiles et éphémères aspirations

1 « The long march of all-revealing Time [la longue marche du Temps qui révèle tout] », S, p. 48.

2 « Et, sans pouvoir rentrer dans sa blancheur première,/ Sentant, à chaque pas qu'il fait vers la lumière,/ Une goutte de sang sur sa tête pleuvoir,/ Rôde éternellement sous l'énorme ciel noir. », *Le Parricide*, LS, p. 138.

3 « Traînant dans leurs agrès l'éternité sinistre/ Qui porte l'ombre à ses deux bouts », *Inferi*, LS, p. 468.

4 « Il le voit. C'est vivant, et son œil y pénètre./ Cela ne peut mourir et cela n'a pu naître./ Cela ne peut s'accroître ou décroître en clarté./ Toute cette lumière étant l'éternité. », puis « Il avait traversé tout le dessous du monde./ Il avait dans les yeux l'éternité profonde. », *Le Titan*, LS, p. 61 et 62.

5 « À présent l'immortel aspire à l'éternel / Il montait sur la mer, il monte sur le ciel. », *Plein Ciel*, LS, p. 726, ou « Nous chasserons la guerre et le meurtre à coups d'aile,/ Et cette frémissante et candide hirondelle/ Qui vole vers l'éternité,/ L'espérance, adoptant notre maison amie,/ Viendra faire son nid dans la gueule endormie/ Du vieux monstre Fatalité. », *Tout le passé et tout l'avenir*, LS, p. 574.

6 « Et ce clairon semblait, au seuil profond des cieux,/ Calme, attendre le souffle immense de l'archange./ Ce qui jamais ne meurt, ce qui jamais ne change,/ L'entourait. », *Hors des temps*, LS, p. 734.

humaines¹. Les poèmes qui clôturent les trois *Séries* donnent ainsi une image assez terrifiante de l'éternité : sa seule existence, corrélée à celle de Dieu, réduit les hommes au néant. Bien que l'éternité soit de nature divine, elle ne transcende absolument pas la négativité du temps humain – au contraire. Inaccessible, elle écrase tout et balaie la perspective du progrès.

L'éternité occupe donc une place importante dans les quatre œuvres du *corpus*, bien que les auteurs lui accordent un rôle à chaque fois différent. Chez Dutt, Aurobindo et Hugo, elle est ambivalente, parce qu'elle recoupe diverses réalités. En tant que temporalité des régions infernales, elle constitue un châtiment au même titre que les tortures perpétuelles des damnés. L'absence de durée, de vie, de mouvement, la répétition perpétuelle peuvent également poser problème en empêchant ou en balayant tout progrès : Hugo et surtout Aurobindo pressentent la critique faite par Bergson et la mettent en narration. L'éternité entre en conflit avec la dimension progressive du temps humain, si bien qu'elle n'en est pas toujours une sublimation. Elle en accentue même la négativité (*La Légende des siècles*). Dans les quatre œuvres, l'éternité demeure néanmoins une temporalité divine. Chez Dutt et chez Hugo, elle reste impossible dans l'immanence, ce qui l'empêche de totalement transcender la négativité du temps. Mais chez Prasād et Aurobindo, elle devient réalisable sur terre, à condition de déchirer le voile de la *māyā* et de mettre fin à la dualité. Vérité du temps, elle donne un sens à ce qui pourrait paraître absurde.

Chaque auteur se réapproprie donc la représentation binaire du temps épique, partagée entre expression de la négativité et tentative de dépassement. Ils n'utilisent certes pas les mêmes procédés que dans l'épopée traditionnelle, puisqu'ils n'affranchissent pas explicitement leurs personnages de l'action du temps. Chez Hugo la perspective du progrès joue le rôle sublimant autrefois dévolu à l'absence épique de durée. L'éternité revêt toutefois une importance minimale dans *La Légende des siècles*, au contraire des œuvres indiennes. Dutt adoucit le pessimisme de son propos par la présence subtile du temps cyclique et de l'éternité divine. Prasād résout le désespoir du temps linéaire grâce à l'entrée finale dans l'éternité et à la revendication du temps cyclique. Le rapport au temps se complexifie donc chez les trois auteurs. Il cesse d'être binaire et devient ternaire. Dutt, Hugo et Prasād construisent de fait leur narration autour de trois perceptions du temps : un temps négatif (le temps linéaire pour les trois auteurs) et deux variations transcendantes (les temps progressif et naturel pour Hugo, le temps cyclique et l'éternité pour Dutt et Prasād). Aurobindo, contrairement à ses prédécesseurs, réinsuffle la binarité dans chaque type de temps. Le temps linéaire, le temps cyclique, le temps cosmique ou le temps naturel enchaînent l'homme à la déchéance de la Matière. Mais ils permettent aussi l'avènement du progrès qui devient, comme chez Hugo, un principe de

1 « Éternel jet de vie ! âme jamais fermée ! (...) Vous auez, ô passants, légions, multitude,/ Assiégeants de l'immense tour,/ Essaim tourbillonnant autour du grand pilastre,/ Vivants, avant qu'il ait usé son premier astre,/ Dépensé votre dernier jour ! », *Ô Dieu, LS*, p. 733.

sublimation. L'éternité rend également possible le dépassement de l'aspect destructeur du temps. Mais elle comporte elle-même ses propres risques, puisqu'elle s'oppose au progrès et à un principe de vie presque dionysiaque. La modernité et la colonisation ont ainsi complexifié le rapport au temps, qui devient multiple. Même si les différentes conceptions du temps s'affrontent, s'influencent, se transforment, les textes conservent néanmoins l'une des principales fonctions du genre épique : ils expriment les difficultés de la communauté confrontée aux ravages du temps corrompateur et proposent en même temps une vision réconfortante de l'Histoire.

La modernité transforme ainsi le rapport que l'épopée entretient avec le temps et l'Histoire. Les auteurs deviennent plus conscients des enjeux qu'impliquent leurs textes. Ils sont aussi influencés par d'autres philosophies que celles qui ont généralement façonné le genre épique. Dutt demeure le plus proche des textes anciens, qu'il s'efforce d'imiter sans réellement chercher à les dépasser. L'Histoire occupe par conséquent une place réduite dans son récit, dont il revendique avant tout la portée mythologique. Loin d'être influencé par la philosophie du Progrès, contrairement aux autres auteurs, il privilégie en outre une hiérarchie temporelle traditionnelle : le passé l'emporte sur les époques ultérieures, et permet d'exprimer le trouble du présent. La modernité se manifeste dans son œuvre uniquement parce qu'il construit une forme d'opposition entre le temps cyclique et le temps linéaire – encore cette dernière demeure-t-elle très discrète. Prasād accentue ce qu'on entrevoit déjà chez Dutt. Soucieux d'exprimer les difficultés de sa communauté, il construit une opposition claire entre le temps cyclique et le temps linéaire, qu'il transcende grâce à l'éternité. Il accorde aussi une importance bien plus grande que Dutt à l'Histoire, par souci de légitimation de son discours. Victor Hugo manifeste une liberté assez semblable envers les modèles traditionnels. Mais il reste écartelé entre une conception ancienne et une conception moderne du genre épique. Il revendique en partie les exigences épistémologiques de la nouvelle Histoire, tout en défaisant ses codes. Il adhère à la philosophie du Progrès, et rend parfois le passé meilleur que l'avenir. Cette ambivalence rappelle Aurobindo, chez qui elle constitue un choix fondé sur une réflexion spirituelle et philosophique. Pleinement conscient des enjeux temporels et historiques qui structurent son poème, il montre que chaque époque (passé, présent, futur jusqu'à l'avènement de la surhumanité), chaque type de temps (temps linéaire, cyclique, cosmique, éternité) est à la fois bon et mauvais. Ils représentent donc les faces d'une même réalité. *Savitri* est conçue dans son ensemble comme un processus de dépassement de la négativité du temps et de l'Histoire. L'Histoire et le temps gagnent ainsi une profondeur nouvelle dans les textes du *corpus*. L'introduction de la philosophie du Progrès, la transformation des enjeux historiques, la conscience des différents types de temps expliquent ce bouleversement. La modernité métamorphose radicalement le genre épique et lui

confère une complexité inédite. De nouvelles fonctions surgissent. Parmi celles-ci, l'expression du rapport au temps, commun à tous les êtres humains, n'est pas des moindres.

Conclusion : l'ethnocentrisme épique à l'épreuve de la modernité

L'épopée a toujours été un genre ethnocentrique, si nous entendons ce terme au sens large¹. Les définitions anciennes du genre épique, qui ont cours de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle, occultent très largement cette caractéristique, et mettent plutôt l'accent sur le poétique (versification, style, composition, types de personnages et d'actions). Les théoriciens d'alors ne s'extrayaient pas de leur culture. Ils ne s'intéressaient pas à la littérature de l'Autre : seule la leur méritait véritablement ce nom. L'inflation de normes qui eut lieu en Europe au XVII^e siècle – particulièrement en France – et qui mena à la stérilité momentanée du genre semble à cet égard significative. Avec la tragédie, peu d'autres genres ont suscité une telle rage normative. L'enjeu était de taille : il s'agissait de circonscrire une identité culturelle stricte à travers la littérature. Par conséquent, les tensions se concentrèrent particulièrement sur la question de la matière d'origine. En prônant la substitution du merveilleux chrétien au merveilleux païen, Le Tasse suscita un véritable débat qui déborda les frontières de l'Italie et dura plusieurs siècles². Cette controverse mobilisa sans doute autant les théoriciens parce qu'elle posait la question de l'identité du groupe. Le rejet du merveilleux païen au profit du merveilleux chrétien témoigne d'une forme d'ethnocentrisme, puisqu'il s'agit d'exclure le mode de représentation de l'Autre, censément moins vrai donc moins valide³. Les théoriciens qui, au contraire, privilégiaient la matière païenne, conservaient une fidélité au canon archaïque : dès lors, deux conceptions différentes de la culture occidentale s'affrontaient.

L'ethnocentrisme du genre devint beaucoup plus évident à partir de la fin du XVIII^e siècle, lorsque les critiques et les auteurs cessèrent de se borner à leur culture. Ils intégrèrent les textes venus d'ailleurs, les chansons de geste oubliées. L'Inde joua un rôle fondamental dans cette ouverture : le *Mahābhārata* et le *Rāmāyaṇa* sanskrits font partie des premiers textes extérieurs à la culture européenne qui aient été qualifiés d'épopées. Or, l'étiquette générique – que nous avons utilisée dans notre travail par souci de clarté – constitue un indubitable recouvrement

1 L'ethnocentrisme est lié dans notre propos à plusieurs types de groupes, pas seulement à l'ethnie ou à la couleur de peau. En Afrique, certaines épopées s'articulent autour de corporations, ou de groupes religieux. Mais le processus de valorisation, qui repose sur l'affirmation d'une identité commune et la dévalorisation de l'Autre reste le même, ce en quoi nous pouvons tout de même parler d'ethnocentrisme.

2 La théorie du Tasse sur le merveilleux chrétien, formulée dans le *Discours de l'art poétique* en 1566, a été extrêmement débattue en Europe jusqu'au début du XVIII^e siècle. Certains critiques comme Boileau ou Davenant prescrivent le choix d'une matière païenne. D'autres, comme Voltaire Vossius, Dennis ou Blackmore, adhèrent à la théorie du Tasse, et affirment que seule une épopée chrétienne peut avoir du sens.

3 « Il faut donc que l'argument du poème épique soit tiré de l'Histoire ; mais il y a l'Histoire de la religion que nous tenons pour fausse et celle de la religion à laquelle nous croyons comme vraie, qui est aujourd'hui chrétienne et qui était jadis celle des Hébreux. (...) quand on fait appel aux déités des Gentils, on perd aussitôt de la vraisemblance, puisque les hommes de notre temps ne peuvent croire vraisemblable cela qu'ils tiennent non seulement pour faux, mais impossible ; et il est impossible que du pouvoir de telles idoles, vaines et sans substance, qui n'existent pas et n'ont jamais existé, procèdent des choses qui dépassent à ce point la nature et l'humanité. », Le Tasse, *Discours du Poème héroïque*, p. 76-77.

ethnocentrique. On perçoit la littérature de l'Autre à travers la nôtre. On le force à nous ressembler en ignorant volontairement ses constructions génériques. On isole à dessein quelques poèmes dans une tradition millénaire. De cette façon, on constitue un *corpus* universel de textes qui confirme la véracité du système générique occidental – soit une certaine façon de percevoir et d'organiser le monde. La catégorie épique ne prendrait alors du sens qu'à partir d'un contexte colonial, une fois que l'Autre, par des procédés de domination et d'acculturation, a substitué le système générique de l'Occident au sien. Mais n'est-ce pas juger sévèrement tous ceux qui ont travaillé sur des textes épiques au-delà des frontières de l'Europe ? N'est-ce pas également ignorer les indéniables points communs que partagent de nombreux poèmes à travers le monde ? Impossible en effet de réfuter l'apport des textes africains à la redéfinition du genre. Impossible aussi de ne pas remarquer que les héros des textes épiques se ressemblent, malgré toutes les différences culturelles, et entretiennent un rapport assez similaire au temps, à l'espace, au groupe – à moins de supposer que nous sommes irrémédiablement inaptes à nous décentrer de notre culture... Qualifier d'épopées les textes issus d'autres cultures constitue donc à l'origine une posture ethnocentrique, mais la redéfinition du genre permet en partie de la dépasser – en partie seulement : nous ne pouvons pas nier que l'universalisation de l'épopée astreint les autres littératures au système générique occidental. C'est le serpent qui se mord la queue en quelque sorte, puisque les définitions contemporaines de l'épopée soulignent précisément son ethnocentrisme : le poème épique célèbre la culture et les valeurs du groupe. Il existe par finalité ethnocentrique. La plupart des traits que nous avons analysés dans notre étude en participent d'une façon ou d'une autre.

L'organisation de l'espace manifeste une volonté de dépeindre l'univers à travers les yeux du groupe. Aurobindo, Dutt et Prasād s'inspirent d'un espace tiré des mythes, qui, traditionnellement, structurent le rapport de la collectivité à son environnement. Dutt le sature de référents indiens et figure un univers merveilleux. Il accorde une place centrale à Lañkā, dont la nostalgique magnificence symbolise la dissolution progressive d'une certaine culture indienne. Prasād dépeint lui aussi un espace indien, qui comprend les montagnes, lieu emblématique de la tradition, et le fleuve Sarasvatī. Il le plante d'essences indigènes (cèdres *déodars*, arbres *śālas*, fleurs *nāgakesaras*). Mais il déploie surtout un réseau de correspondances entre les personnages, la divinité et les différentes parties du monde (océan, fleuves, montagnes), afin de montrer l'inexistence de la dualité entre Śiva et l'univers. L'intériorité, conçue comme une séparation de l'être et du monde, devient par conséquent problématique. Le réseau qui agence l'univers traduit une sorte de conception analogique du monde, loin du dualisme naturaliste qui définit l'Occident selon Descola puis Dekens¹. La présence, certes voilée de la divinité, ordonne le cosmos : le système de

1 Dans *L'Intelligence du lointain*, Olivier Dekens reprend l'analyse de Philippe Descola dans *Par-delà nature et*

croyances hindou façonne le poème. Chez Aurobindo, l'ethnocentrisme de l'espace semble moins évident, du fait de l'originalité des sphères et du multiculturalisme qui configure le monde de *Savitri*. En revanche, l'abolition des hiérarchies qui, selon la perception occidentale, organisent le cosmos (le vertical et l'horizontal, l'intérieur et l'extérieur) traduit la prépondérance du mode d'appréhension hindou. Tout est mis sur le même plan. La transcendance existe dans l'immanence, la séparation entre Dieu et le monde est une illusion. Le surgissement régulier de l'aspatial dans le récit confirme l'importance du système de croyances hindou. Corrélié à la divinité, l'aspatial balaie le clivage entre l'objet et le sujet, traditionnel en Occident. Les auteurs indiens créent un espace épique ethnocentrique parce qu'il valide les certitudes et les jugements de leur culture – même si chez Dutt, cela semble un peu moins évident. Tout autre est l'espace chez Victor Hugo, qui tente une totalisation du monde sous le signe de la fragmentation. Au lieu de représenter un seul pays, comme les auteurs indiens, il en figure une multitude. Il amalgame en types symboliques et ambivalents les différents espaces qui composent l'univers. La forêt, l'océan, les monts, espaces de sauvagerie opposés au lieux de culture (la ville, le donjon, la chaumière), matérialisent le salut, la destruction, le sublime. Les particularités géographiques s'effacent. En dépit de cette apparente universalité, l'espace de *La Légende des siècles* est pourtant tout aussi ethnocentrique que celui des textes indiens. L'action des poèmes se déroule souvent en Europe ou dans l'univers judéo-chrétien, origine de la culture occidentale. L'Orient, et à plus forte raison, l'Afrique, demeurent circonscrits aux marges, à une figuration exotique qui accentue l'altérité des peuples non-occidentaux. Hugo aborde l'Autre uniquement à partir de ses différences, adoptant une approche typiquement ethnocentrique.

L'ethnocentrisme des textes du *corpus* ne se borne toutefois pas uniquement à la représentation de l'espace. Il se traduit également grâce à l'exaltation de la culture d'origine, commune à tous les poèmes, et qui transparaît déjà dans le traitement de l'espace. Dutt et Prasād écrivent dans des langues vernaculaires qui limitent leur lectorat, contrairement à Aurobindo. Dans le cas de Dutt, cela constitue un véritable choix, participant d'une volonté de modernisation et de re-légitimation du bengali. Prasād avait sans doute moins d'options linguistiques que Dutt – il ne maîtrisait aucun idiome occidental et il est peu probable que sa connaissance du sanskrit ou du persan lui ait permis de les investir. Il s'inscrit néanmoins dans un même mouvement de modernisation de sa langue, puisqu'il sublime la *kharī bolī* en la poétisant au détriment du *braj*, le

culture. Il identifie quatre modes ontologiques : le dualisme naturaliste (la séparation de la nature et de la culture), le mode occidental, le totémisme, l'animisme et l'analogisme. Dekens et Descola définissent ce dernier comme « un mode d'identification qui fractionne l'ensemble des existants en une multitude d'essences, de formes et de substances séparées par de faibles écarts, parfois ordonnées dans une échelle graduée, de sorte qu'il devient possible de recomposer le système des contrastes initiaux en un dense réseau d'analogies reliant les propriétés intrinsèques des entités distinguées. », Descola Philippe, *Par-delà nature et culture*, p. 280, cité in Dekens Olivier, *L'Intelligence du lointain*, p. 107. La séparation évoquée par Descola ne constitue en revanche qu'une illusion de l'expérience matérielle : elle n'a rien de véritable dans la pensée hindoue.

dialecte de ses premiers poèmes. Les deux auteurs privilégient en outre l'esthétique indienne : ils introduisent des comparants venus de la mythologie ou de la culture sanskrite – cet usage confine à la saturation dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* et peut rendre le texte difficile d'accès. Dutt, Prasād et Aurobindo exaltent enfin la culture classique indienne en transposant le cadre spirituel hindou. Tous font référence au concept de *māyā*, dont l'illusion structure l'univers fictionnel. Le sacrifice védique, la *pūjā* [offrande d'aliments ou de fleurs] et le *darśan* [vision] déterminent la façon dont les héros adorent les dieux, ou dont ces derniers entrent en contact avec eux. Dutt, Prasād et Aurobindo démontrent de plus une véritable résistance culturelle aux projections qu'ont imposées les colonisateurs. Ils cantonnent la religion védique louée par les orientalistes à certains motifs (le sacrifice, la Flamme)¹. Ils prêtent à leurs textes les contours de la *bhakti*, méprisée en Occident car perçue comme une dégénérescence de l'hindouisme. Le divin coïncide avec les théories śaktiques ou śivaïques. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, la Déesse, qui prend tour à tour les formes de Pārvatī, Durgā, Māyā, voire celles de Ratī et de Kamalā, l'emporte sur les autres divinités, à l'exception néanmoins de Śiva. Dans *Savitri*, la Mère emprunte de nombreuses caractéristiques à la Déesse. La relation amoureuse et complémentaire qui l'unit à Dieu évoque celle de Śiva et de Śakti. Prasād enfin rend constamment hommage à Śiva. La danse du dieu provoque la destruction et la recréation du monde. Elle apaise ou jette le trouble. La prédominance du modèle spirituel hindou dans *Savitri* et dans *Kāmāyanī* justifie d'ailleurs la transformation de l'ascète en figure héroïque. Le *yogi*, capable d'accéder à la vérité du monde et de communier avec la divinité, constitue une version sublimée du héros. Plus que d'autres systèmes de croyances, l'hindouisme est apte à exprimer l'essence du monde, la condition humaine, le rapport au divin. À travers lui, les auteurs affirment la consistance du système de valeurs indien. Hugo ne procède guère différemment d'eux, même si, dans son contexte, cela ne s'apparente pas à un signe de résistance. Le Dieu omnipotent, unique et extérieur à l'immanence surplombe l'univers de son incommensurabilité. Les poètes qui chantent l'amour dans les *Idylles* se nomment Virgile, Longus, Shakespeare, Segrais, Ronsard, Voltaire, Diderot... Enfin, Hugo loue dans son recueil les valeurs constitutives des Lumières : la raison, la science, qui permettent de domestiquer la Nature et d'introduire la liberté, la fraternité, l'égalité – toutes choses qu'Aurobindo et Prasād condamnent.

Grâce à la figure d'Iṛā, Prasād dénigre l'intellectualisme, le matérialisme et le scientisme occidentaux qui mènent l'homme à la disharmonie intérieure s'ils ne sont pas tempérés par des valeurs plus indiennes (l'intuition, la sensibilité, la dévotion, l'altruisme, symbolisés par Śraddhā). Même constat chez Aurobindo : le rationalisme, le matérialisme, le scientisme représentent certes

¹ Quelques dieux védiques, comme Agni, Varuṇa et Mitra apparaissent en outre chez Dutt et Prasād. Mais à l'exception du dernier, ces dieux figurent aussi dans le *Mahābhārata* et dans le *Rāmāyaṇa*. Ils ne sont donc pas totalement incompatibles avec la *bhakti*.

une évolution notable après les odieux périls de la Nuit et la mesquinerie première du Vital. Toutefois, l'homme ne peut s'en contenter s'il ne veut pas courir à sa perte. En accusant ces valeurs, Aurobindo et Prasād formulent une véritable critique de la modernité occidentale – posture ô combien moderne, paradoxalement ! Aurobindo s'en prend encore plus violemment au christianisme, qui a servi d'instrument de domination intellectuelle au même titre que le rationalisme et le scientisme. Les deux auteurs s'emparent aussi de la question du temps afin de montrer l'erreur occidentale – ce que l'on rencontre déjà à l'état d'ébauche chez Dutt. La temporalité linéaire, imposée comme la vérité du temps par la culture coloniale, réduit la condition humaine à une inéluctable décrépitude. Le temps cyclique, au contraire, rachète cette négativité en lui conférant un sens : la destruction accouche de la création, la régression permet le progrès. Il semble néanmoins difficile de savoir si la critique des valeurs et conceptions occidentales naît d'une réaction envers la violence coloniale, d'un véritable ethnocentrisme, ou d'un ethnocentrisme attisé par la domination culturelle anglaise. L'antagonisme qui s'énonce dans *Kāmāyanī* et dans *Savitri* se distingue de l'ethnocentrisme tel qu'il s'exprime en général – et tel qu'on le retrouve chez Victor Hugo. Ni Prasād, ni Aurobindo ne tentent de faire ressembler la culture occidentale à la leur. Ils ne la saisissent pas non plus par le seul prisme de ses différences : Irā souffre tout autant que Manu du désastre qu'elle a causé. Aurobindo bâtit de nombreuses passerelles entre les cultures indiennes et occidentales. Enfin, Prasād et Aurobindo condamnent uniquement des valeurs ou des conceptions ayant servi d'instrument de domination. Et si leur ethnocentrisme était avant tout une réaction ethnocentrique ? Mais une telle affirmation reviendrait à distinguer un ethnocentrisme légitime, qui constituerait une réponse à une agression, d'un ethnocentrisme illégitime et impérialiste – celui de Victor Hugo, celui de l'Occident. Cela signifierait aussi ignorer l'ethnocentrisme ancestral des Indiens, qui reléguèrent dès le XVII^e siècle les Européens au rang d'intouchables parce qu'ils mangeaient du bœuf, ou qui exigeaient que les *brāhmanes* partis outre-mer accomplissent des rituels de purification. Cela dénoterait un certain angélisme qui réduirait les Indiens à une position de victimes. Ne commettons donc pas l'erreur de hiérarchiser les ethnocentrismes. En revanche, soulignons que les contextes de conflits interculturels, parce qu'ils favorisent l'embrasement de l'ethnocentrisme, constituent un terreau favorable au surgissement de l'épique.

Paradoxalement, les tensions causées par la colonisation permettent aussi un dépassement partiel de l'ethnocentrisme dans l'hybridation. Cette démarche se rencontre chez les auteurs indiens, particulièrement Aurobindo et Dutt – Prasād subit lui aussi l'influence de l'Occident, mais cette dernière demeure trop discrète pour constituer une véritable hybridité. Dutt mélange les influences gréco-latines et l'inspiration indienne. Elles entrent en dialogue, oscillant entre la tension et la coexistence harmonieuse. Dutt forme un tiers espace dialectique semblable à celui que décrit

Bhabha. Aurobindo est encore plus pétri de cultures occidentale et sanskrite que son prédécesseur. Il ne cesse donc de passer de l'une à l'autre dans *Savitri*. Parfois, il retourne les références européennes contre l'Occident. À d'autres moments, il les revendique avec fierté, particulièrement lorsqu'il s'inspire de Whitman ou Carroll, dont les textes n'ont plus à voir avec des rapports de domination. De cette façon, il tâche de s'inscrire dans la littérature mondiale. Les auteurs du *corpus* éduqués dans une double culture accomplissent ainsi une synthèse qui transcende l'ethnocentrisme sans systématiquement le dépasser. Les tensions entre les deux cultures persistent malgré leur intrication, témoignant de la division du sujet inhérente à la modernité indienne. Leur hybridité s'apparente néanmoins à une première ébauche d'universalité, encore limitée par la multiformité du dialogue qui s'établit entre les deux cultures.

Ethnocentrisme et universalisme

L'ethnocentrisme indissociable du genre épique se heurte aux transformations induites par l'époque moderne. La réduction des distances grâce aux nouveaux modes de transport ou de communication (bateau à vapeur, train, télégraphe puis téléphone) et l'accroissement des échanges interculturels relativisent partiellement l'altérité. Pour les auteurs, cela implique un bouleversement du lectorat : ils n'écrivent plus seulement pour leur groupe mais aussi potentiellement pour d'autres cultures. Ce changement, qui constitue une évidence pour Aurobindo, affecte également Dutt, Prasād et Hugo, dont les œuvres ont été traduites dans le monde entier. Il explique en partie leur aspiration nouvelle à l'universalité. Mais peut-on si nettement opposer l'universalisme et l'ethnocentrisme ? Le premier ne sert-il pas souvent le second en imposant des valeurs, une culture, un mode d'être prétendument universels ? Dans *Kāmāyanī*, *Savitri* et *La Légende des siècles*, l'homme devient la figure héroïque majeure du poème. Toutefois, les trois auteurs utilisent essentiellement le cadre conceptuel de leurs cultures, transformant leurs valeurs et leurs modes d'appréhension en vérité universelle. L'aspiration universaliste à écrire l'Histoire de l'humanité semble tout aussi illusoire. Prasād et Hugo centrent leurs récits sur leurs propres groupes. L'Histoire de l'homme devient celle des problèmes traversés par leurs communautés. Prasād évoque la question des castes et la mécanisation de la société. Il dénonce le régime autoritaire colonial, qu'il remplace par la démocratie idéale des indépendantistes, fondée sur le *sevā* [service à autrui]. Hugo place la France au centre de l'Histoire. Quasi messianique, sa patrie guide l'humanité vers le progrès. La narration de ses difficultés occupe la presque totalité des sections contemporaines et empiète sur le passé – Caïn et les rois incarnant Napoléon III, le tyran honni. Chez Prasād et Hugo, l'universalité est donc un moyen d'exalter leur culture.

Il serait néanmoins injuste de limiter l'universalité de *La Légende des siècles*, *Kāmāyanī* et *Savitri* à une pure posture ethnocentrique. Bien souvent, les auteurs oscillent entre l'ethnocentrisme et un universalisme sincère. Cette hésitation reconfigure les types héroïques des textes du *corpus*. À l'exception de Victor Hugo, les poètes conservent plusieurs traits traditionnels des héros épiques (le rapport à la communauté, les qualités exceptionnelles, l'origine illustre), qui réactivent une forme d'ethnocentrisme. Mais ces caractéristiques ne compromettent pas l'universalisme, bien au contraire, puisqu'elles définissent nombre de héros d'une extrémité à l'autre du globe. Liées à l'universalité du genre épique, elles confèrent donc une dimension oecuménique aux protagonistes du *corpus*. Les nouveaux types héroïques développés par les auteurs manifestent de façon encore plus éclatante la tension entre l'universalisme et l'ethnocentrisme. Dans les textes indiens, les femmes prennent une importance nouvelle. Guerrières pacifiques (Savitri, Pramīlā) supérieures aux hommes qu'elles guident (Savitri, Śraddhā, Pramīlā), elles représentent le triomphe de l'indianité. Pramīlā accomplit la *satī*. Śraddhā incarne Mother India. Savitri se plie aux exigences du yoga et aux devoirs de l'épouse indienne. Savitri et Śraddhā sauvent pourtant l'être humain de ses difficultés en promouvant de nouvelles valeurs universelles (la charité, l'altruisme, la dévotion) qui transcendent l'ethnocentrisme. Chez Aurobindo et Prasād, l'aptitude des héroïnes à exalter les valeurs indiennes et les valeurs universelles explique donc leur élévation autant que le souci de l'amélioration de la condition féminine. La figure du voyageur, commune à Hugo, Aurobindo et Prasād, suppose également une hésitation entre l'universalisme et l'ethnocentrisme. Prasād l'utilise afin de célébrer les valeurs indiennes (fin de la dualité). Chez Aurobindo et Hugo, elle tend davantage vers l'universalisme. Découvreur et errant, le pérégrin efface les différences entre les peuples en s'identifiant à eux ou en les secourant au cours de ses déplacements. Le voyage permet souvent aux personnages de se confronter à l'Autre et d'acquérir une nouvelle connaissance – connaissance du prochain, connaissance de soi-même. Ils apprennent à comprendre autrui, même si cela ne se fait pas toujours sans heurts. Une certaine forme d'empathie naît, qui détruit tout désir de conflit, particulièrement chez Aurobindo. L'universalisme du voyageur découle en fait d'un pacifisme que l'on retrouve dans tous les textes du *corpus*, à des degrés différents.

Ce pacifisme conduit les auteurs à réprimer la perspective belliqueuse caractéristique de l'épopée. Ils discréditent la violence en montrant ses conséquences. Dans *Kāmāyanī*, elle menace de ruiner le monde et mène le héros aux portes de la mort. Chez Aurobindo et Hugo, elle entraîne les protagonistes dans la spirale de la douleur. Dutt, Aurobindo, Prasād et Hugo préfèrent par conséquent rendre le combat impossible. Ils subvertissent en outre les figures guerrières. Dutt réduit Meghanāda à l'impuissance, alors qu'il représente l'élite des combattants. Manu, saisi de fureur, commet un cruel massacre avant de tomber, victime des dieux. Les héros des chansons de geste

deviennent des vieillards impotents, naïfs, tenaillés par des préoccupations sordides (*La Légende des siècles*). Chez Victor Hugo et Sri Aurobindo, la condamnation de l'impérialisme – forme la plus violente de l'ethnocentrisme – accompagne le rejet des guerriers. Les deux auteurs ne parviennent néanmoins pas totalement à se libérer du modèle agonistique. Est-ce par raison ethnocentrique ou par raison épique ? Hugo célèbre certains combattants (le Cid, Roland, Éviradnus, Napoléon). Aurobindo attribue à Savitri une dimension guerrière inédite, même si la jeune femme se bat uniquement avec le verbe et la puissance de son yoga. Il compare fréquemment l'entreprise de ses protagonistes à une conquête – une façon pour lui de subvertir cette dernière en la représentant sous une forme idéale. Traditionnellement, les figures guerrières imposent par la force le bien-fondé d'une communauté. Le combattant, en accomplissant des exploits, donne raison à son groupe aux yeux de l'Histoire. Aurobindo et Hugo préservent quelque peu cette logique, bien qu'ils la rejettent dans le même temps. Les fantômes du genre épique et de l'ethnocentrisme imprègnent encore les textes. Ils semblent de toute façon impossibles à éliminer totalement, à moins de modifier radicalement l'épopée. Et encore... Si l'on évacuait tous les conflits (intérieurs comme extérieurs), que resterait-il à raconter ? Les auteurs manifestent cependant un certain dégoût de la brutalité ce qui, dans le cas des Indiens, s'explique en partie par le commandement ancien de l'*ahimsā* [non-violence]¹. Mais l'époque moderne répugne de plus en plus à la violence, indépendamment de cette doctrine. Le pacifisme est devenu une valeur universelle, présente en Inde, en Occident et dans bien d'autres civilisations. Rien de surprenant donc à ce que le pacifisme de Victor Hugo entre en résonance avec celui de Dutt, Prasād et Aurobindo. La modification des valeurs transforme l'épopée et permet un dépassement de l'ethnocentrisme.

Le pacifisme des auteurs demeure en effet indissociable de l'universalisme. L'un et l'autre se favorisent mutuellement – quoi de plus pacifiste que de mettre en évidence les points communs partagés par les peuples ? Prasād et surtout Aurobindo cherchent par conséquent à tirer parti de similarités interculturelles – le Déluge, l'opposition entre les dieux et les démons, le dualisme de la Matière et de l'esprit, la figuration de certains espaces topiques (le lieu de plaisance, le paradis, l'enfer). Souligner les points communs comporte néanmoins le risque d'un écrasement ethnocentrique. Hugo et Aurobindo évitent cet écueil en favorisant la juxtaposition des cultures. Hugo multiplie dans certains de ses poèmes les références géographiques ou mythiques. Il emprunte aussi des mots à d'autres langues que le français, conférant une dimension babélique à son poème. Aurobindo amplifie la superposition des cultures : elle configure les différents espaces du récit. Sa

¹ Rappelons que cette doctrine a été réinterprétée et utilisée comme moyen politique par Gandhi. Prasād y est donc très sensible. Aurobindo se montre en revanche plus partagé sur l'utilisation de l'*ahimsā* comme moyen de résistance. Il critique volontiers Gandhi à ce sujet, et se rallie plutôt au point de vue de la *Bhagavad Gītā*, qui prône la violence comme un yoga de l'action (*karma yoga*) lorsque nécessaire. Cette ambiguïté explique vraisemblablement l'hésitation entre le rejet et la revendication du motif guerrier.

langue se colore de mots issus du monde entier (japonais, sanskrit, latin, grec, arabe). L'universalisme devient chez lui une véritable esthétique. Hugo, Prasād et Aurobindo hésitent ainsi entre l'ethnocentrisme et l'universalisme. Les deux coexistent dans leurs œuvres. Si nous voulions simplifier à outrance, nous opposerions l'ethnocentrisme issu du passé ou de l'épopée à l'universalisme moderne. Or, même si l'universalisme s'est largement répandu à partir du XIX^e siècle, favorisé par la montée en puissance du pacifisme et par l'amélioration des moyens de communication, il existait déjà sous d'autres formes. L'ethnocentrisme, quant à lui, marque la modernité de son empreinte : il n'a donc rien de suranné. La coexistence simultanée de ces deux tendances et les contradictions qu'elle induit nous semblent en revanche relever de la modernité, parce qu'elles révèlent une nouvelle façon de penser l'homme.

Les bouleversements de la condition humaine

La condition humaine moderne est au centre de *Kāmāyanī*, *Savitri* et *La Légende des siècles*. Elle implique un certain ethnocentrisme, puisque chaque civilisation pense l'humanité de façon différente. L'expérience ontique suppose pourtant une communauté. Indépendamment de leur culture, les êtres humains vivent, vieillissent, souffrent, aiment, sont heureux. L'homme, métamorphosé en une figure unitaire, devient par conséquent le héros de *Kāmāyanī*, *Savitri* et *La Légende des siècles*. Les auteurs décentrent le texte épique de leur groupe. Ils tâchent d'énoncer les grandeurs et les servitudes de l'être humain confronté aux bouleversements de la modernité – présents en Occident comme en Inde. Malgré leur ethnocentrisme, Hugo, Prasād et Aurobindo tendent par conséquent vers une universalité d'autant plus flagrante qu'ils lient la condition humaine à des questionnements – l'expérience de la temporalité, le rapport à l'Autre, le rapport à soi – bouleversés par la modernité. Les modèles ont évolué. La temporalité, l'un des grands marqueurs de l'expérience ontique, subit ce changement de plein fouet.

Chez Aurobindo, Hugo et Prasād, la pensée du progrès, devenue universelle comme le pacifisme, transforme la perception du passé, du présent et de l'avenir. Dans les épopées anciennes, le passé représentait une époque idéale et perdue. Il surpassait le présent et symbolisait la dégénérescence imposée au monde par le temps. Dans *Kāmāyanī*, *Savitri* et *La Légende des siècles*, il devient une menace, une disposition d'esprit négative qui assombrit le présent et dont il faut se libérer. Le futur, absent de la plupart des épopées, constitue la nouvelle époque de référence. Il polarise les autres temps (passé et présent). Il confère un sens à l'Histoire en révélant la présence d'une Providence – sauf chez Prasād, qui reste tourné vers le présent. L'Histoire se transcende : elle cesse d'être une simple déchéance et comporte en elle-même son propre dépassement. Cette

évolution montre que les auteurs, pétris de lectures philosophiques et historiques, ont une appréhension plus fine des enjeux liés au temps. Ils le complexifient et le placent au centre du récit parce qu'il est essentiel à l'expression de la condition humaine. Alors que le temps de l'épopée ancienne se divisait entre le temps destructeur et l'absence de durée, les auteurs introduisent un temps ternaire, composé d'une temporalité négative (le temps linéaire), et de deux temporalités positives (l'éternité et le temps cyclique chez Prasād ou Dutt, le temps naturel et le temps progressif chez Hugo). Aurobindo démultiplie lui aussi les temporalités. Aux temps linéaire, cyclique, naturel et à l'éternité, il adjoint le temps cosmique – certes une variété du temps cyclique selon la culture hindoue. Chacune contient néanmoins sa propre négativité et son propre dépassement. La représentation du temps dans les textes ne se dissocie pas d'un certain ethnocentrisme, puisque les auteurs n'accordent pas le même rôle aux différents types de temporalités. Vérité du temps, l'éternité transcende la négativité de la temporalité linéaire chez les auteurs indiens. Hugo en fait quant à lui un temps inaccessible et divin, qui confronte les hommes à leur propre néant. En dépit de ces différences, la multiplication des temporalités traduit la complexification de l'expérience ontique à l'époque moderne. Or, cette dernière tient sans doute à la transformation de l'homme en sujet.

La modernité ne métamorphose pas seulement le temps ou l'Histoire. Les héros du *corpus* s'en font eux aussi l'écho. Ils y gagnent une plus grande complexité. Chez Prasād, Manu se métamorphose en un anti-héros qui incarne le doute, la difficulté d'exister dans le monde contemporain. Hugo dépeint quant à lui des personnages tragiques fort éloignés des protagonistes épiques triomphants. Même Dutt, qui ne subit pas la tension entre l'universalisme et l'ethnocentrisme¹, bouleverse les héros du *Rāmāyaṇa*, ébauchant une transformation qui se confirmera chez ses successeurs. Meghanāda et Rāvaṇa connaissent un destin tragique. Les Rāghavas – en particulier Lakṣmaṇa – sont rabaissés au rang d'anti-héros. L'adéquation épique traditionnelle entre le héros et le monde est brisée parce qu'elle tient de l'illusion. Chez Hugo, Prasād et Aurobindo, l'homme n'est plus uniquement un élément qui participe d'un tout cohérent : il est devenu un sujet, un être autonome, centré sur son intériorité, qui aspire à la liberté, valeur centrale chez Hugo et Aurobindo. Par conséquent, le rapport des héros au groupe ne va pas sans poser problème. Aswapati, Savitri, Manu, Śraddhā et de nombreux personnages de *La Légende des siècles* vivent isolés. Ils incarnent la solitude et l'aspiration à l'autonomie du sujet moderne. L'individu prend une importance nouvelle, même si les auteurs n'ont de cesse de mettre en garde contre ses limites (l'égoïsme, l'individualisme effréné). Prasād et Aurobindo abordent la question de son identité, structurée par l'intériorité psychologique et émotionnelle. L'homme devient un être de

1 En revanche, il subit la tension entre les cultures occidentale et indienne, ce qui aboutit à l'hybridité dont nous avons parlé plus tôt.

pulsions, de tensions. Les principales émotions humaines (amour, compassion, chagrin, colère) prennent un statut axiologique. Elles se métamorphosent en puissances ordonnatrices qui relient l'extérieur et l'intérieur, réparant le clivage induit par la modernité. La représentation de la condition humaine expérimentée par le sujet moderne permet le dépassement de l'ethnocentrisme vers une certaine forme d'universalité. En revanche, elle transforme les cadres traditionnels de l'épopée.

Les auteurs énoncent également leur propre subjectivité – de manière certes assez discrète – ce qui les distingue de la tradition. Prasād, Hugo, Dutt et Aurobindo ne se contentent pas de transposer la pensée, les valeurs ou les expériences de leurs groupes. Ils introduisent une part non négligeable d'eux-mêmes dans leurs textes. Dutt, le moins moderne des poètes, renverse les *Rāmāyaṇas* afin d'exprimer son ambivalence de sujet colonial. Prasād développe le lyrisme. L'espace entre en correspondance avec l'intériorité du sujet moderne. L'histoire de Manu, transformée, exalte une sentimentalité fondée sur la compassion, la charité et le chagrin. Or, dans d'autres œuvres (*Āṃsu*, *Lahar*, *Jharna*), ces émotions sont assumées par un narrateur lyrique qu'on peut assimiler à Prasād. Les émotions des personnages de *Kāmāyaṇī* semblent faire écho aux siennes : Muktibodh a d'ailleurs souligné la dimension autobiographique du poème. Nul hasard donc si Śraddhā incarne à plusieurs reprises un double de l'écrivain... Comme Prasād, Aurobindo modifie totalement l'histoire de Savitri à la lumière de sa subjectivité. Il se sert du récit afin de transmettre son message philosophique, qui lui est tout à fait personnel. Plusieurs épisodes évoquent en outre sa propre expérience. Les yogas de ses héros reflètent ses transes. Son emprisonnement, ses voyages surgissent entre les lignes. *Savitri* émane d'un esprit individuel, pas d'une collectivité. Hugo s'autorise une liberté plus grande encore. Il défait l'architecture du récit traditionnel en le fragmentant. Il introduit explicitement un narrateur autobiographique et narre des épisodes tirés de son histoire personnelle. La subjectivité des auteurs dépasse les problématiques liées à l'ethnocentrisme ou à l'universalisme – sauf lorsqu'elle se conjugue en engagement. Elle fait entrer l'épopée dans une nouvelle ère subjective. Seul Dante avait jusqu'ici concilié le genre épique avec le registre autobiographique – mais sans doute était-il un précurseur, puisqu'on retrouve cette tendance dans tous les textes épiques modernes (Whitman, Neruda, Glissant, Akhmatova).

En revanche, l'auteur de *La Divine Comédie* ne fait montre d'aucune lucidité envers son statut d'écrivain ou les enjeux qui modèlent son texte, contrairement aux poètes du *corpus*. La subjectivité de Victor Hugo, Sri Aurobindo et Jaysankar Prasād se traduit de fait par la conscience d'un soi auctorial. Les figures d'écrivain peuplent les textes. Prophètes ou *ṛṣis* chez Aurobindo et Hugo, elles distinguent la vérité du monde, communiquent avec la divinité, guident le groupe vers un avenir meilleur. Prasād et Aurobindo multiplient les mises en abyme textuelles, plaçant l'acte d'écriture au centre du texte. L'auteur dénoue toutes les tensions. Il n'est plus seulement un médiateur entre

l'homme et le divin : il agit pour le progrès. Il se métamorphose en une figure héroïque, ce qui confère une dimension nettement réflexive aux œuvres. Aurobindo, Prasād et Hugo développent en effet la réflexivité typique de la subjectivité moderne. Ils sont conscients de l'activité et des processus qui forment la *psyché* humaine – y compris la leur – mais aussi de ceux qui façonnent leurs œuvres. Ils donnent donc l'impression d'être investis d'une mission. Ils exposent et glosent les enjeux de leurs textes dans leurs préfaces, construisant une ébauche de métatextualité. La subjectivité auctoriale, inhérente à la modernité, point chez Prasād, Hugo et Aurobindo. Elle fait expirer l'ethnocentrisme dans son mouvement de ressac, qui unit l'intérieur et l'extérieur. Néanmoins, aucun des auteurs n'écrit une véritable épopée du sujet. Ce dernier demeure encore pris dans le réseau qui le lie au monde et aux conceptions du groupe.

Au XX^e siècle, la subjectivation de l'épique constitue pourtant une véritable tendance, qui fait trembler une nouvelle fois les assises d'un genre en perpétuelle évolution. En Inde, le poète et critique Muktibodh a rédigé l'épopée du sujet auctorial après l'Indépendance. Son long poème, *Andhere mem* [*Dans les ténèbres*, 1964], partiellement écrit en réponse à *Kāmāyanī*, accentue ce qui a été ébauché dans le texte de Prasād et dans les autres œuvres du *corpus*. Muktibodh y décrit ses errances d'auteur confronté à la faillite de son écriture, aux positionnements idéologiques, aux bouleversements traversés par la jeune démocratie indienne. Il centre les questionnements inhérents au groupe ou à la condition humaine sur sa propre expérience, devenue problématique. Loin de la pensée du progrès, loin de l'optimisme de Prasād ou d'Aurobindo, il ne faut donc chercher aucun *happy end* dans son œuvre. La désillusion de l'Indépendance, accompagnée de son cortège d'horreurs et de corruptions, imprègne les esprits. La condition humaine devient plus complexe du fait de la disparition du sens de l'Histoire. Le personnage-narrateur se lance dans une quête sans fin et condamnée à l'échec. Il ne pourra pas parvenir au sublime nécessaire à l'épopée. L'épopée du sujet ébauchée dans les textes du *corpus* signifie-t-elle donc la faillite du genre épique ? Gageons plutôt qu'elle en constitue une nouvelle évolution, qui complique une fois encore la définition du genre. Finalement, le défi de toutes les modernités épiques n'est-il pas d'exprimer la condition humaine en conciliant la subjectivité, l'universalité et l'ethnocentrisme ?

Glossaire des références indiennes

Abhimanyu : personnage du Mahābhārata, fils d'Arjuna, un des Pāṇḍavas, et de Subhadra, la sœur de Kṛṣṇa. Il prend part à la grande bataille de Kurukṣetra, qui oppose sa famille à leurs cousins Kauravas. Il fait merveille, malgré sa jeunesse. Pour le défaire, les plus grands guerriers du camp ennemi se liguent contre lui – ce qui constitue un acte de trahison – et détruisent ses armes. Il finit par se battre avec la roue de son char, mais finit par être subjugué par le nombre. Il est le père de Parikṣit, enfant posthume, qui succèdera au trône après la disparition des cinq frères Pāṇḍavas. Dutt compare Meghanāda à Abhimanyu à plusieurs reprises.

Abhinavagupta : philosophe de la fin du X^e siècle et du début du XI^e siècle. Sa réflexion sur les *rasa*, présentée dans son commentaire du traité de Bhārata (*Abhinavabharati*), fait référence. Il est aussi l'un des principaux théoriciens du śivaïsme cachemirien qui prône l'absence de dualité et la présence de la transcendance dans l'immanence.

Agni : dieu du feu, divinité majeure du védisme. Très lié au sacrifice, il purifie les offrandes et les morts, qu'il achemine aux dieux ou dans le royaume des morts. Il apparaît dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, où Śiva l'envoie défier puis ramener Meghandā et Pramīlā.

Ahiṃsā : terme sanskrit qui peut littéralement se traduire par « non-violence ». Il s'agit d'un concept que l'on retrouve dans l'hindouisme, le bouddhisme et le jaïnisme, et qui vise à ne pas commettre de violences ou de dommages aux créatures vivantes. L'*ahiṃsā* justifie donc le végétarisme. En s'appuyant sur les textes antiques, Gandhi a popularisé l'*ahiṃsā* comme mode de résistance passive refusant tout usage de violence.

Airāvata : éléphant gigantesque, monture d'Indra.

Amba : fille du roi de Kāśī (Bénarès), personnage qui intervient au tout début du *Mahābhārata*. Bhiṣma, le grand-oncle des Pāṇḍavas l'enlève avec ses trois sœurs afin de fournir des épouses à son demi-frère, Vichitravīrya, le grand-père des Pāṇḍavas. L'aînée, Amba, refuse pourtant ce mariage car elle en aime un autre. Bhiṣma lui rend sa liberté, mais son soupirent la repousse parce qu'il croit qu'elle a perdu sa chasteté. Elle retourne alors voir Bhiṣma et lui demande de l'épouser pour réparer sa faute. Celui-ci refuse – il a juré de rester toujours chaste – la condamnant à rester vieille fille et misérable. Elle tente alors de convaincre plusieurs guerriers de la venger, en vain. Elle finit par recourir à de pénibles austérités afin de fléchir le dieu Śiva. Celui-ci lui promet alors qu'elle renaîtra en homme et tuera Bhiṣma. Elle renaît pourtant sous les traits d'une femme, Śikhaṇḍīnī, sœur de Draupadī, l'épouse des Pāṇḍavas. Mais elle accomplit de nouvelles austérités et devient un homme, Śikhaṇḍī, enfin capable de tuer son ennemi.

Ambedkar, B.R : juriste et homme politique indien (1891-1956), principal rédacteur de la Constitution indienne. D'origine *dalit*, il lutte pour le respect des droits des siens. En 1927, il brûle les *Lois de Manu* pour protester contre la discrimination qu'elles font subir aux Dalits. Il est encore très respecté en Inde : de nombreuses villes lui ont consacré une statue.

Apsarās : créatures mythologiques indiennes, les *apsarās* sont des danseuses célestes d'une très grande beauté qui vivent dans la demeure d'Indra. Les dieux les dépêchent souvent afin de troubler l'ascèse des *ṛṣis* et de les empêcher de gagner plus de pouvoir. Elles séduisent également régulièrement les mortels. Les plus connues sont Rambha, Tilottamā, Urvaśī, qui deviendra l'épouse du roi Pururavas (l'ancêtre des Kauravas et des Pāṇḍavas : Kālidāsa décrit leurs amours dans la fameuse pièce *Vikramorvaśiyam*), et Menakā, la mère de Śakuntalā, envoyée par les dieux pour briser l'ascèse du *ṛṣi* Viśvāmitra. Dutt les représente toutes succinctement dans le palais d'Indra.

Arjuna : personnage du *Mahābhārata*, le troisième frère Pāṇḍava, le père d'Abhimanyu, l'ami cher de Kṛṣṇa. Fils de Kuntī et du dieu Indra, c'est le plus accompli des Pāṇḍavas. Archer hors pair, il sauve à maintes reprises ses frères et triomphe de l'épreuve de tir qui lui permet de remporter la main de Draupadī. Il vit de nombreuses aventures et défait les plus grands guerriers à la bataille de Kurukṣetra. Kṛṣṇa, son cocher, prononce la Bhagavad Gītā pour lui permettre de surpasser ses doutes et d'accomplir son devoir.

Ārya Samāj : organisation fondée par le *sādhu* Swami Dayānand Sarasvatī en 1875. Elle milite en faveur d'unions intercastes et contre le mariage des enfants. Elle exalte l'hindouisme et fait des *Vedas* une autorité infaillible à vocation universelle, l'ultime message d'un âge d'or védique pendant lequel les Aryens dominaient le monde. Elle tente de prouver que les castes ont été fondées sur une hiérarchie des mérites. Elle décrit les Aryens comme un peuple élu ayant trouvé meilleur système au monde, et forge le concept d'hindouité (*hindutvā*) qui fonctionne sur les registres religieux, sociologique, culturel et politique. hindoue). Elle distingue enfin les religions étrangères (l'Islam, le christianisme) des religions indigènes : seules les premières peuvent participer à la construction de l'identité indienne. Le prosélytisme de l'Ārya Samāj envenima les relations avec les musulmans, et déboucha sur la création du RSS, parti extrémiste indien, dont un ancien membre assassina Gandhi.

Aśoka : arbre qu'on trouve en Inde et qui donne de belles fleurs rouges. Il apparaît souvent dans la poésie classique. Sītā est enfermée à Lankā dans un bois *daśokas*.

Asura : les *asuras* correspondent à l'ensemble des êtres monstrueux (Rākṣasas, Dānavas...) qui affrontent les dieux (*suras*) et mettent en péril l'ordre du monde. Viṣṇu s'incarne souvent sur Terre pour combattre des *asuras* (Rāvaṇa, Hiraṇyākṣa, Hiraṇyakaśipu, Bali). Kālī naît afin de défaire des *asuras*, de même que Skanda, le fils de Śiva et Pārvatī.

Aśvatthāmā : personnage du *Mahābhārata*, fils de Droṇa, le précepteur des Kauravas et des Pāṇḍavas. Ami de Duryodhana, il combat du côté des Kauravas avec son père. Comme ce dernier ne peut mourir que de sa propre volonté, les Pāṇḍavas recourent à une ruse pour le tuer. Ils font courir le bruit qu'Aśvatthāmā est mort. Désespéré, Droṇa se laisse abattre. Aśvatthāmā apprend trop tard la vérité et ne la supporte pas. Afin de se venger, il entre de nuit dans le camp de ses adversaires et massacre dans leur sommeil les alliés des Pāṇḍavas ainsi que leurs cinq fils – acte ignoble selon le code de conduite des guerriers. Il lance enfin une arme sacrée dans le but de tuer le fils d'Abhimanyu, encore au giron. À cause de ces crimes, il est condamné à errer éternellement, affligé de toutes les maladies, toutes les souffrances et tous les péchés du monde, un peu à la manière du Juif errant. Dutt compare Lakṣmaṇa à Aśvatthāmā à plusieurs reprises.

Aśvin : dieux jumeaux mineurs vénérés dans le védisme. Ce sont les pères des cadets des Pāṇḍavas.

Aswapati : héros de *Savitri* et père de l'héroïne. Aurobindo lui consacre toute la première partie de son œuvre. Aswapati est le roi de Madra et un fabuleux ascète. Il parcourt les mondes de l'évolution grâce au yoga et acquiert la connaissance. Il devient un voyant. Il réussit à obtenir une vision de la Mère. Il la supplie de sauver l'humanité, si bien qu'elle accepte de s'incarner sur terre en la personne de sa fille, Savitri. Conscient de sa nature divine, Aswapati l'envoie en quête de Satyavan lorsqu'elle est en âge de se marier.

Avadhi : dialecte hindi de la région de Lucknow, Kanpur, Allahabad, langue littéraire de la *bhakti* avec le *braj*. Les poètes Tūlsī Dās et Jāyāsī ont écrit en *avadhi*.

Avatāra : les *avatāras* désignent toutes les incarnations partielles ou totales de dieux dans des créatures mortelles. Savitri et Pramīlā sont des *avatāras* de la Déesse. Toutefois, la tradition hindoue retient surtout les *avatāras* de Viṣṇu, qui s'incarne régulièrement afin de sauver le monde des dangers qui le

menacent. Ces *avatāras* sont au nombre de dix. Matsya, le Poisson, sauve Manu du Déluge. Kūrma, la Tortue, sert d'assise aux dieux pour baratter la mer de lait après le Déluge, et retrouver les trésors nécessaires à la restauration de l'ordre du monde. Varāha, le Sanglier, tue l'*asura* Hīranyākṣa. Narasiṃha, l'homme-lion, défait l'*asura* Hīranyakaśipu, frère du précédent. Le nain, Vāmana, réfrène les appétits de conquête de l'*asura* Bali. Paraśurāma met un terme aux ambitions des *kṣatriyas* en les détruisant. Rāma met fin aux méfaits de Rāvaṇa. Kṛṣṇa participe à la destruction des Kauravas. Certaines traditions considèrent aussi que Bouddha est un *avatāra* de Viṣṇu. Enfin, le dernier *avatāra*, Kalkī, doit mettre fin au monde tel que nous le connaissons.

Ayodhyā : ville d'origine de Rāma, sur laquelle il revient régner à la fin de son exil.

Barattage de la mer de lait : épisode de la mythologie hindoue. Après le Déluge, les *devas* et les *asuras*, affaiblis, tentent de recouvrer l'*amṛta*, la liqueur d'immortalité, leur nourriture, restée au fond de la mer de lait. Ils renversent le mont Mandara en le posant sur la carapace de la Tortue, un *avatāra* de Viṣṇu, et utilisent le serpent Vāsuki comme une corde passée autour du mont afin d'actionner le mouvement du barattage. Ce dernier dure mille ans. De nombreux êtres et objets sortent de la mer de lait avant qu'ils n'accèdent à l'*amṛta* : le poison *halāhala*, que Śiva avale avant qu'il ne consume le monde, la vache d'abondance, la déesse Varuṇī, l'arbre du paradis, la lune, le grand cheval ancêtre de tous les chevaux, l'éléphant Airāvata, monture d'Indra, la déesse Lakṣmī et les *apsarās*.

Bhagavad Gītā : texte originellement intégré au *Mahābhārata*. Il est prononcé par Kṛṣṇa pour balayer les hésitations d'Arjuna, qui répugne à combattre ses cousins et ses anciens compagnons. Kṛṣṇa décrit le processus traversé par l'âme soumise au désir, au cycle de l'existence, et en quête de paix. Il explique l'immortalité de l'âme, qui va d'incarnation en incarnation jusqu'à ce qu'elle se libère. Il préconise l'action de trois yogas : le *bhakti yoga* (yoga de la dévotion), le *gyan yoga* (yoga de la connaissance) et le *karma yoga* (yoga de l'action). Ces trois pôles se réalisent dans l'action quotidienne. Kṛṣṇa affirme enfin une vision non-dualiste du monde : tout s'identifie et se fonde en lui, la grande Conscience à laquelle aboutissent tous les états mentaux. C'est l'un des textes les plus importants de l'hindouisme auxquels de nombreux penseurs (Vivekānanda, Aurobindo qui l'a traduit) se réfèrent.

Bhāgavata Purāṇa : texte sacré centré autour de Kṛṣṇa, il fait partie des œuvres fondamentales du vaiṣnavisme (dévotion à Viṣṇu). Il conte l'Histoire du monde, de sa création au règne de Parikṣit, le fils d'Abhimanyu. Il détaille l'histoire des *avatāras* et celle de Kṛṣṇa. Il décrit aussi l'organisation des enfers hindous.

Bhagīratha : son histoire est racontée dans le *Rāmāyaṇa*. Ancêtre de Rāma, descendant du roi Sāgara, il réussit à faire descendre le fleuve Gange sur terre (celui-ci vivant au paradis) afin de purifier les ossements de ses arrière-grands-oncles, consumés dans le monde souterrain par l'ascète Kapila. Il obtient aussi de Śiva qu'il reçoive le fleuve sur sa tête, afin qu'il ne détruise pas le monde en arrivant sur terre.

Bhakti : terme sanskrit signifiant littéralement « dévotion ». Il désigne les différents courants médiévaux et modernes de l'hindouisme, qui vénèrent Śiva, Rāma, Kṛṣṇa ou la Déesse. L'hindouisme de la *bhakti* met souvent les castes à distance et se concentre sur la relation qui lie le dieu et son dévot. La *bhakti* développe des rituels différents. Elle accorde en outre une grande importance à l'image : le dieu s'incarne dans les icônes (statues, dessins) qui le représentent.

Bhāmaha : théoricien sanskrit de la littérature (VII^e siècle), auteur du *Kāvyaḷamkara*.

Bhimā : personnage du *Mahābhārata*, deuxième frère des Pāṇḍavas. Il est le fils de Kuntī et de Vāyu, le dieu du vent – il est donc le demi frère d'Hanumān. Connu pour sa brutalité, il s'agit du plus fort de la

fratrie Pāṇḍava. Ces derniers ont recours à lui chaque fois qu'ils ont besoin d'une force surnaturelle. Très dévoué à sa famille, il commet néanmoins de nombreux actes de cruauté : il éventre et mange les entrailles d'un des Kauravas, il brise les cuisses de Duryodhana et le laisse agoniser. Il accomplit néanmoins de nombreux exploits.

Bhīṣma : personnage du *Mahābhārata*, grand oncle des Kauravas et des Pāṇḍavas, il veille sur la dynastie. C'est le fils illégitime né des amours du roi Śantanu et de la rivière Gangā (Gange). À la demande de son père, il jure de rester continent. Il part en quête d'une épouse pour son jeune demi frère à la mort de leur père, et enlève les filles du roi de Kaśi (Bénarès) Amba, Ambika et Ambalika. Il relâche Amba après qu'elle a exprimé son amour pour un autre, mais refuse de l'épouser lorsqu'elle revient, rejetée par son soupirent parce qu'il l'a enlevée. Amba conçoit donc une haine féroce contre lui. Bhīṣma tente d'apaiser les conflits entre les Pāṇḍavas et les Kauravas, en vain. Il prend le parti des Kauravas lors de la guerre, et dirige leur armée. Il est tiraillé entre l'un et l'autre des camps. Il finit par être tué par Arjuna et Śikhaṇḍī, le frère de Draupadī, la réincarnation d'Amba.

Braj : dialecte hindi et langue littéraire médiévale par excellence avec l'*avadhi*. Le *braj*, langue des alentours de Mathura et Agra, est réputé mélodieux et particulièrement fait pour la littérature. Sūr Dās et Mīrā Bāī écrivent en *braj*. Prasād rédige ses premiers textes dans ce dialecte puis l'abandonne.

Brahmā : l'un des trois dieux de la *trimūrti* (trinité hindoue), dieu démiurge le plus important du brahmanisme, il perd sa prépondérance avec l'avènement de la *bhakti*.

Brahman : il s'agit de l'être suprême, de la conscience divine et absolue qui englobe l'univers phénoménologique. Le monde entier participe du Brahman. La *māyā* le voile cependant.

Brāhmaṇa : textes sacrés révélés par la divinité et instituant un certain nombre de rites essentiels.

Brāhmaṇe : membre de la plus haute caste, qui correspond traditionnellement à celle des prêtres. Les brāhmaṇes connaissent le sanskrit, les *Vedas*, et sont les seuls habilités à accomplir les rituels. Traditionnellement, ils servent de conseillers aux rois.

Brahmo Samāj : organisation nationaliste de réforme sociale et religieuse très inspirée par l'Occident, qui tente de trouver un syncrétisme entre les religions. Fondée par Rām Mohan Roy en 1828, Debendranath Tagore lui succèdera en 1843. En 1866, Keśub Chandra Sen fonde une dissidence du Brahmo Samaj considéré comme déjà trop sclérosé. Rabindranath Tagore lui-même occupa une position importante dans l'organisation. Le Brahmo Samāj prône la croyance en un dieu monothéiste. Il rejette le culte des idoles et des *avatāras*. L'organisation occupe une place importante dans la Renaissance bengalie. Elle lutte pour l'amélioration de la condition féminine (remariage des veuves), pour un adoucissement des castes et contre le mariage des enfants.

Cakra : selon le yoga, le corps est parcouru de courants d'énergie (*nadi*) qui convergent dans les *cakras* (points d'énergie), représentés par des fleurs de lotus. Il existe sept *cakras* principaux, situés au sommet du crâne, entre les yeux, au niveau de la gorge, du cœur, du plexus solaire, du nombril et du sacrum. Aurobindo fait référence à l'ouverture des *cakras*, c'est-à-dire à la maîtrise de l'énergie intérieure.

Caṇḍī (temple) : Caṇḍī est l'un des noms donnés à la Déesse. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanadā*, Lakṣmaṇa va l'adorer dans son temple, situé sur les terres de Laṅkā. Il affronte plusieurs épreuves avant d'y parvenir.

Chattopadhyay, Bankim Chandra : auteur bengali nationaliste (1838-1894), compositeur de *Bande*

Mataram, l'hymne national de l'Inde, il se distingua surtout par ses romans (*Kapalkundala*, *Ānandamath*, *Krishnakanter Uill...*) et ses essais. Avec Tagore, il incarne l'entrée de la modernité dans la littérature indienne.

Chāyāvād : (Ombrisme), mouvement littéraire hindi qui va de la fin de la première décennie à la fin de la troisième décennie du XX^e siècle. Ce mouvement, dont les représentants majeurs sont Jayśankar Prasād, Nirala, Mahadevī Varma et Pant, est souvent rapproché du romantisme et du symbolisme. Il laisse une forte place à la subjectivité, représente la Nature de façon novatrice, en adéquation avec l'esprit du personnage, accorde une place prédominante au mysticisme et aux symboles.

Citrāṅgadā : épouse de Rāvaṇa et mère de Vīrabāhu. Elle apparaît au début du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* après avoir appris la mort de son fils. Elle accable son mari de reproches et ne reparaitra pas.

Dalit : nom moderne donné aux intouchables. Les Dalits ont aussi été appelés Harijān (enfants de Dieu) par Gandhi. Leur condition, codifiée par les *Lois de Manu*, pose problème dès la fin du XIX^e siècle, et fait l'objet de nombreux débats avant l'Indépendance. Leur principal meneur, Ambedkar, réussit à obtenir pour eux un certain nombre de droits (instauration de quotas, discrimination positive), mais ils luttent encore de nos jours pour obtenir l'égalité.

Dānava : littéralement « enfants de Danu » (une déesse). Dans la mythologie hindoue, les Dānavas, autre nom des *asuras*, se révoltent contre les dieux.

Daṇḍin : théoricien sanskrit de la littérature (VII^e siècle), auteur du *Kāvyaadarśah*.

Darśan : terme sanskrit signifiant « vision » et renvoyant à la vision mystique que le dieu accorde à ses fidèles. Il peut aussi s'agir d'une statue ou d'un *avatāra*. En se révélant, la divinité donne sa grâce au dévot. Souvent, les dieux (Śiva, Ramā, Kṛṣṇa) se manifestent sous une forme *viśvarūpa* : leur corps ne fait qu'un avec le monde. Juste avant l'union, il s'agit de la plus grande grâce que le dévot peut espérer.

Daśaratha : père de Rāma et Lakṣmaṇa dans les *Rāmāyaṇas*. Roi d'Ayodhyā, il est contraint, *inuitus* (malgré lui), d'exiler son fils à cause d'une promesse ancienne faite à son épouse favorite – cette promesse résulte aussi de la malédiction d'un *brāhmane* dont il a tué le fils en le prenant pour un gibier. Il en meurt de chagrin. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, Rāma va le consulter dans les enfers afin de savoir comment ressusciter son frère, tué par Rāvaṇa. Dans les *Rāmāyaṇas*, ils se retrouvent après la prise de Laṅkā. Tous les dieux descendent sur terre pour féliciter l'*avatāra* de Viṣṇu, emmenant avec eux le malheureux père, qui vit au paradis.

Déesse : selon le śaktisme, très développé au Bengale, la Déesse (Devī) est la forme divine par excellence, avec Śiva, son époux. Elle réunit en elle toutes les figures divines féminines, et représente un principe de création aussi bien que de destruction.

Deva : littéralement « dieu ». Nom donné à tous les dieux de la mythologie hindoue (Indra, Agni, Viṣṇu, Śiva...) qui s'opposent aux *asuras*.

Devanagari : alphabet utilisé pour noter le sanskrit et le hindi.

Dharma : notion hindoue complexe, ensemble des devoirs qui incombent à chacun selon sa caste et son âge. Au sens étroit, le *dharma* est l'apanage particulier du brāhmane, qui s'occupe du sacrifice, et donc de la continuation de l'ordre du monde. Le *dharma* est le but le plus haut dans la littérature indienne classique. Les héros du *Mahābhārata* et du *Rāmāyaṇa* s'en préoccupent constamment. Les dieux et le destin

favorisent ceux qui le respectent (Rāma, les Pāṇḍavas) et accablent ceux qui le brisent (Rāvaṇa, les Kauravas).

Draupadī : personnage du *Mahābhārata*, épouse commune des cinq Pāṇḍavas, fille du roi Draupada. Arjuna triomphe de l'épreuve qui lui permet d'obtenir sa main. Lorsqu'il rentre avec ses frères, il s'écrie, joyeux : « Mère, nous t'apportons un cadeau. » Kuntī, qui se trouve à l'intérieur de la maison, lui ordonne alors de partager avec ses frères. Les Pāṇḍavas sont contraints de respecter la parole de leur mère, qui ne saurait être démentie. Ils sont donc tous les époux de Draupadī : chacun passe un an avec elle. Elle aura un fils de chacun d'eux – tous seront assassinés par Aśvatthāmā. D'une très grande beauté, Draupadī suscite la convoitise des hommes. Ses époux doivent donc régulièrement la protéger. Elle partage néanmoins les épreuves qu'ils traversent avec constance. Le conflit entre les Kauravas et les Pāṇḍavas prend une tournure dramatique lorsque les Kauravas l'humilient publiquement. L'aîné des Pāṇḍavas la joue aux dés et la perd. L'un des Kauravas va donc la chercher et la ramène de force à la cour – il la traîne par les cheveux – alors qu'elle se trouve dans la période menstruelle qui l'empêche d'être vue. Il tente de la déshabiller, mais Kṛṣṇa empêche cette infamie en faisant apparaître de nouveaux vêtements sur son corps. Suite à cet affront, Draupadī fait le vœu de ne plus se laver les cheveux tant qu'elle pourra pas les tremper dans le sang du Kaurava. Elle attendra douze ans, mais la bataille de Kurukṣetra permettra l'accomplissement de son souhait. À la fin du récit, elle suit ses époux sur les sommets. Elle est la première à tomber, à cause de ses péchés.

Droṇa : personnage du *Mahābhārata*, précepteur des Kauravas, des Pāṇḍavas, et père d'Aśvatthāmā, qu'il aime plus que tout. Droṇa se bat du côté des Kauravas à Kurukṣetra. Il est le général de l'armée à la mort de Bhiṣma. Il est responsable de la tactique qui provoque la mort d'Abhimanyu. Il ne peut être vaincu s'il ne dépose pas les armes de lui-même. Sur le conseil de Kṛṣṇa, les Pāṇḍavas font donc courir le bruit de la mort d'Aśvatthāmā. Ils tuent un éléphant auquel ils ont donné ce nom afin de ne pas mentir. Abattu, Droṇa se laisse tuer. Aśvatthāmā le vengera en massacrant de nuit les alliés et les enfants des Pāṇḍavas.

Dhṛtarāṣṭra : personnage du *Mahābhārata*, père des Kauravas, époux de Gāndhārī. Dhṛtarāṣṭra est aveugle. Il devient roi d'Hastinapur après la défection de son frère, le père des Pāṇḍavas. Sa coupable indulgence envers ses fils aggrave le conflit entre les Kauravas et les Pāṇḍavas, qu'il ne souhaite pourtant pas. Il perd presque tous ses enfants dans la bataille.

Durgā : forme de la Déesse particulièrement vénérée au Bengale. On lui consacre la *Durgā pūjā*, une grande fête en automne. Durgā est une guerrière. Elle vainc de nombreux *asuras* qui menaçaient le monde et l'ordre, comme Mahiṣasura. Elle monte un tigre et porte le trident, comme son époux, Śiva. Rāma l'évoque afin de triompher de Rāvaṇa. Dutt la mentionne à plusieurs reprises et Aurobindo la transforme en l'une des Mères qui participent de l'âme secrète de Savitri.

Duryodhana : personnage du *Mahābhārata* et aîné des Kauravas, il est le fils de Gāndhārī et de Dhṛtarāṣṭra. Il jalouse les Pāṇḍavas qui doivent normalement régner sur Hastinapur. Il les persécute et les humilie dès son plus jeune âge, fomentant maintes tentatives d'assassinat. Il réussit plusieurs fois à les envoyer en exil. Il ne supporte pas qu'ils obtiennent la moitié du royaume, et complotte de les dépouiller en poussant Yudhiṣṭhira à jouer aux dés tout ce qui lui appartient, y compris Draupadī. Il meurt après la bataille de Kurukṣetra, les cuisses brisées par Bhimā (un coup interdit). Cet événement a inspiré une pièce au dramaturge Bhāsa, *Les Cuisses Brisées*.

Dvāpara Yuga : selon la théorie hindoue des âges du monde, le *Dvāpara Yuga* est le troisième âge du monde, pendant lequel se déroule le *Mahābhārata*. Il correspond donc peu ou prou à l'âge de bronze. Il succède au *Tretā Yuga* et précède le *Kali Yuga*. Les êtres y sont plus vertueux que pendant le *Kali Yuga* (ils font preuve de compassion et de vérité), mais moins que ceux du *Tretā Yuga*.

Dvivedī, Mahāvīr Prasād : auteur hindi (1864-1938), critique, éditeur du fameux magazine *Sarasvatī* qui publia bon nombre de textes des auteurs du Dvivedī Yūg. Il tente de rapprocher la littérature de la vie quotidienne, et défend l'usage de la *kharī bolī*.

Dvivedī Yug : mouvement poétique précédant puis côtoyant le Châyâvâd, de 1900 à 1925. Nommé d'après Dvivedī, qui influença toute une génération de poètes. Les auteurs du Dvivedī Yug généralisent l'usage de la *kharī bolī* à la poésie. Ils créent une littérature engagée, classique et didactique. Parmi les plus connus, il faut compter Maithilīśaraṅ Gupta, Hariaudh, Śriddhar Pathak, et Rāmnarés Tripāthī.

Dyumatsena : dans le *Mahābhārata* et dans *Savitri*, c'est le père de Satyavan, l'ancien roi de Śalwa, exilé dans un ermitage à cause de sa cécité.

Gāndhāra : le Gāndhāra est une région mythologique aussi bien qu'historique, dont vient Gāndhārī, la mère des Kauravas dans le *Mahābhārata*. Elle se situerait vers le Nord-Ouest du Pakistan. L'art statuaire du Gāndhāra, d'influence gréco-bouddhique, est très connu. Śraddhā indique venir du Gāndhāra.

Gāndhārī : personnage du *Mahābhārata*, mère des Kauravas, épouse de Dhṛtarāṣṭra. Gāndhārī est la fille du roi de Gāndhāra. Comme son mari ne voit pas, elle choisit de s'aveugler volontairement en portant un bandeau sur les yeux. Elle acquiert de ce fait un pouvoir de *satī* très développé. Elle enlève son bandeau uniquement pour bénir Duryodhana, son fils : son regard confère au corps de son enfant la dureté du diamant, sauf sur les cuisses (Bhimā tuera donc Duryodhana en lui brisant les cuisses). Elle perd tous ses fils pendant la bataille de Kurukṣetra. Pour se venger, elle carie les ongles de pied de Yudhiṣṭhira et maudit Kṛṣṇa, dont elle est pourtant une ardente dévote. Son anathème provoquera le combat fratricide des Yadavas (sujets de Kṛṣṇa) puis la mort de ce dernier, victime de la confusion d'un chasseur.

Gandharva : créatures mythologiques et divines, les *gandharvas* sont des chanteurs et des musiciens fabuleux à la cour des dieux. Dans le *Mahābhārata*, ils représentent aussi un peuple divin et guerrier.

Gandhi, M.K : homme politique indien (1869-1948). Avocat appartenant à l'élite anglicisée, il prend la tête du parti du Congrès en 1920. Il a déjà fait l'expérience de la lutte pour la liberté et l'égalité lors de son long séjour en Afrique du Sud (1893-1914). Il développe une théorie de la résistance (*satyāgraha*) fondée sur l'ancien concept d'*ahimsā* (non-violence), et prône la désobéissance civile. Il reprend aussi l'idée du *svaraj* pensée par Aurobindo, et professe l'indépendance économique, politique, sociale et spirituelle de l'Inde. Il préconise le boycott des tissus importés d'Angleterre. Il donne l'exemple en filant lui-même l'étoffe indienne (le *khādi*) sur un rouet. Il fait maintes grèves de la faim, tient de nombreux meetings. Il provoque à plusieurs reprises l'arrêt du travail dans tout le pays (en 1919, l'une de ces grèves déboucha sur le massacre de Jallianwala Bagh en 1919, où les Anglais ouvrirent le feu sur la foule). Il lance plusieurs grandes marches de protestation à travers l'Inde : la plus connue, la Marche du Sel (1930) dénonce la nouvelle taxe sur le sel imposée par les colonisateurs. Gandhi lance plusieurs mouvements paysans, si bien qu'il jouit d'une image messianique dans les campagnes. Il paie son engagement politique de plusieurs années de prison. Il tente constamment de contrebalancer la violence endémique à la situation coloniale, parfois avec succès, parfois non. Il ressent la Partition de l'Inde comme son plus grand échec. Penseur, il tente d'améliorer la situation des Dalits sans remettre pour autant en cause le système des castes. Gandhi est enfin un ascète, qui pratique un certain nombre de mortifications et de restrictions typiques de la vie ascétique. Les figures héroïques du *pathik* [voyageur] et de l'ascète peuvent donc en partie s'inspirer de lui. Prasād le respecte énormément. Aurobindo est plus ambigu : il ne lui épargne pas ses critiques. En 1934, Gandhi tente de le rencontrer : Aurobindo refuse.

Gaṇeś : fils de Śiva et de Pārvatī, dieu à tête d'éléphant très populaire en Inde, les auteurs du *corpus* ne lui font cependant presque pas référence. Divinité des intellectuels, des marchands, des voyageurs, des voleurs, on l'invoque pour lever les obstacles. Il est le rédacteur du *Mahābhārata*, qui lui aurait été dicté par Vyāsa. Il incarne donc le patron des lettres, avec Sarasvatī.

Gange : principal fleuve sacré d'Inde. Ses eaux sont censées laver l'homme de tous ses péchés. On y immerge les cendres et les corps non brûlés des morts pour qu'ils connaissent la rédemption. Les Hindous en conservent souvent l'eau avec eux afin de procéder à différents rituels de purification. Elle unit les trois mondes (le ciel, la terre, le monde souterrain). Gange s'identifie aussi avec une divinité féminine, Gangā, fille d'Himalaya et sœur de Pārvatī. C'est donc la mère de Bhiṣmā. Initialement, elle réside au ciel. Mais, suite à l'ascèse de Bhagīratha, elle accepte de descendre sur terre. Śiva la reçoit sur sa tête afin qu'elle ne détruise pas le monde en tombant.

Garuḍa : dans la mythologie hindoue, monture de Viṣṇu. Garuḍa est un vautour aux dimensions terrifiantes, et le père de tous les oiseaux de proie. Il lutte perpétuellement contre les serpents, qu'il terrifie. Dutt l'utilise fréquemment à titre de comparant.

Gupta, Maithilīśaraṇ : poète hindophone (1886-1965) du Dvivedī Yug. Il reçoit une éducation en anglais, hindi, persan et sanskrit, par Dvivedī. Il écrit des poèmes courts, des *mahākāvya*s fondés sur des épisodes du *Rāmāyaṇa* (*Sāket*), des pièces de théâtre (*Tilottamā*) en *khaṛī bolī*. Il est aussi l'auteur d'une traduction en hindi sanskritisé du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*.

Gurū Nānak : fondateur du sikhisme (1469-1539), très influencé par Kabīr. Abandonnant sa vie mondaine comme Bouddha, Gurū Nānak développe une nouvelle religion fondée sur un syncrétisme de l'hindouisme et de l'Islam. Le sikhisme accorde une grande importance à l'expérience mystique et à la répétition de certaines prières, consignées dans leur livre sacré, l'*Ādi Granth*. Il abolit les castes et professe le monothéisme.

Halāhala : terme désignant le poison avalé par Śiva lors du barattage de la mer de lait.

Hanumān : personnage du *Rāmāyaṇa*, compagnon de Rāma, considéré comme un dieu par la tradition. Hanumān est le fils de Vāyu, le dieu du vent, né sous une forme simiesque. Sujet loyal de Sugrivā, il le suit en exil dans la forêt. Il est le premier à rencontrer Rāma et Lakṣmaṇa, qu'il ramène à son roi. Hanumān est sage, éloquent et puissant. Il peut voler (ou effectuer des bonds prodigieux), si bien qu'il accomplit plusieurs actions décisives dans le récit : il va à Laṅkā afin de voir si Sītā y est emprisonnée, la retrouve, et lui redonne un espoir. Après quoi il ravage la ville. À plusieurs reprises, il gagne l'Himalaya pour y recueillir les simples qui raniment les frères Rāghavas, paralysés par les flèches magiques de Meghanāda. Il est un disciple fidèle et dévoué de Rāma.

Hariaudh : poète (1865-1947) du Dvivedī Yug qui écrit en *khaṛī bolī*, il est surtout connu pour son long poème narratif et dévotionnel *Prīya Pravās*, qui conte l'histoire de Kṛṣṇa.

Indra : dans la mythologie hindoue, Indra est le roi des dieux et l'époux de Śacī. Il monte le grand éléphant Airāvata, porte la foudre et vit à Vaijayanta. Dans les épopées, il a cependant beaucoup moins de pouvoir et d'influence que Viṣṇu et Śiva. Il est régulièrement défait par les *asuras*, dont Rāvaṇa et son fils. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, il intervient auprès de Pārvatī afin qu'elle favorise Rāma et, lors du combat qui suit la mort de Meghanāda, il descend sur terre combattre auprès de Rāma. Dans le *Rāmāyaṇa*, il lui envoie son char et son cocher au moment où il affronte Rāvaṇa.

Iṛā : d'après la tradition, Iṛā est la fille de Manu, née de son premier sacrifice. Elle incarne la puissance de la parole et la vérité, ou la Terre. Dans *Kāmāyanī*, elle recueille un Manu désespéré, lui confie le règne de la cité Sārasvata, mais l'égare sur le chemin de l'intellect. Il la viole, ce qui déclenche un conflit. Elle finira par trouver la paix grâce à Śraddhā. Elle représente le matérialisme et le rationalisme occidentaux en même temps que l'intellect.

Itihāsa : terme sanskrit signifiant littéralement « les choses se sont passées ainsi ». Il renvoie en effet à un passé réel mais aboli, raconté génération après génération. La tradition donne ce nom au *Mahābhārata* et parfois aussi au *Rāmāyaṇa*, qui est aussi perçu comme l'*Ādi Kāvya* (le Premier Poème). Dans les langues indiennes modernes, l'*itihāsa* désigne l'Histoire rationnelle et scientifique.

Jatāyu : personnage du *Rāmāyaṇa*, vautour géant, neveu de Garuḍa. C'est un ami fidèle de Daśaratha, le père de Rāma. Il combat donc Rāvaṇa au moment où celui-ci enlève Sītā, et y laisse la vie. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, Rāma le rencontre lors de sa catabase. Jatāyu vit une bienheureuse existence *post-mortem* dans la partie élyséenne des s. Il guide Rāma jusqu'à son père.

Kabīr : poète hindi mystique (1440-1518), il propose un syncrétisme entre le soufisme et l'hindouisme. Il est considéré comme un saint en Inde. Il fustige l'hypocrisie des savants et des renonçants de toute obédience, prône une religion personnelle, irréductible à l'hindouisme et à l'Islam, prêche un dieu intérieur et unique, et critique le polythéisme. Ses poèmes influencèrent Gurū Nanāk et la *bhakti*.

Kailāsa : mont de l'Himalaya sur lequel se trouve la demeure de Śiva selon la mythologie. Manu et Śraddhā se retirent à son sommet à la fin de *Kāmāyanī*.

Kāla : Kāla est l'un des aspects de Yama, le dieu de la Mort. Il représente le temps destructeur, qui parcourt le monde armé de son filet. En sanskrit, *Kāla* signifie d'ailleurs « temps » aussi bien que « mort ». Dutt et Prasād y font explicitement référence. Aurobindo le mentionne implicitement.

Kālī : forme féroce et terrifiante de la Déesse, elle représente le temps, la mort et le changement. Kālī est une guerrière, comme Durgā, à qui elle ressemble beaucoup. Elle assiste cette dernière lors de son combat contre l'*asura* Raktabija – dont chaque goutte de sang répandue devenait un clone – et parvient à le tuer en buvant son sang. Elle devient alors folle et danse un terrible ballet de la destruction sur le champ de bataille. Son époux, Śiva, l'apaise en se couchant à ses pieds. Aurobindo l'évoque lorsque Savitri rencontre la Mère de la Puissance, qui est tour à tour Durgā, Lakṣmī et Kālī.

Kālidāsa : grand écrivain classique du IV^e ou du V^e siècle. Auteur de pièces de théâtre (*Śakuntala*, *Vikramorvaśiyam*...), de poèmes lyriques (*Meghadūta*) et de *mahākāvya*s apparentés à des épopées (*Raghuvamśa*, *Kumārasambhava*). Kālidāsa est l'un des premiers auteurs sanskrits à être traduits en Europe. De nombreux poètes romantiques (Goethe, Gautier...) écrivirent des adaptations de *Śakuntala*.

Kali Yuga : dans la théorie hindoue des âges, quatrième et dernier âge de l'humanité. Il correspond peu ou prou à l'âge de fer. Le Kali Yuga succède au Dvāpara Yuga au moment de la mort de Kṛṣṇa. C'est l'ère de tous les vices, dans laquelle nous vivons actuellement. La dernière incarnation de Viṣṇu doit y mettre fin et refonder le monde.

Kalpa : dans la théorie hindoue du temps, un *kalpa* dure environ quatre milliards d'années. Il correspond à un jour ou à une nuit de Brahmā.

Kāma : dans la mythologie hindoue, dieu de l'amour. Kāma est représenté sous la forme d'un beau jeune homme, tirant les cinq flèches de l'amour avec son arc de fleurs. Il est l'époux de Ratī, la Volupté. Le mythe le plus connu raconte que Kāma a voulu percer le cœur de Śiva, alors en ascèse, afin qu'il épouse Pārvatī et qu'ils engendrent Skanda, destiné à tuer les *asuras* qui perturbaient l'ordre du monde. Śiva le consuma d'un regard. Kāma erre depuis dans le monde, incorporel. Le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* réécrit cet épisode : Pārvatī s'assure les services de Kāma mais empêche Śiva de le consumer. Dans *Kāmāyanī*, Kāma, qui représente la puissance du Désir, devient un personnage essentiel. Père de Śraddhā, il

pousse Manu à s'abandonner à son amour pour elle. Par la suite, lorsqu'il abandonne son épouse, le dieu le maudit, incluant dans sa condamnation toute la race humaine. On est donc bien loin du personnage insouciant et léger de la tradition mythologique.

Kamalā : dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, Kamalā est une forme de la déesse Lakṣmī et la divinité tutélaire de Laṅkā. Épuisée par les péchés de Rāvaṇa, elle abandonne sa fonction : elle prend le parti de Rāma. Elle intervient à plusieurs reprises auprès des autres dieux (particulièrement Indra et Śacī) afin d'obtenir le triomphe de son champion.

Karma : notion indienne. Pendant ses différentes vies, un être accomplit divers actes (bons ou mauvais) qui façonnent son *karma*. Celui-ci influence le futur, entre autres les naissances postérieures. Le mot *karma* désigne également l'action en sanskrit. La *Bhagavad Gītā* développe toute une conception du *karma yoga* (discipline par l'action). Manu entreprend ce yoga au début de *Kāmāyanī*. Il échoue parce qu'il le sépare des autres yogas – le *bhakti yoga* (yoga de la dévotion, transformé en yoga de l'affectivité) et le *gyān yoga* (yoga de la connaissance).

Karṇa : personnage du *Mahābhārata*, demi-frère inconnu des Pāṇḍavas. Kuntī l'a eu du dieu Sūrya (dieu du soleil) avant son mariage avec Paṇḍu. Elle l'a abandonné au fleuve. L'enfant a été recueilli par un couple de serviteurs (*śudras*). On le considère donc de naissance inférieure. Ses extraordinaires aptitudes guerrières lui permettent d'obtenir une place privilégiée à la cour du roi Dhṛtarāṣṭra. Il y développe rapidement une inimitié contre les Pāṇḍavas, ses demi-frères inconnus, avec lesquels il se retrouve fréquemment en rivalité (par exemple pour obtenir la main de Draupadī : celle-ci l'humilie publiquement). En revanche, il se lie profondément avec Duryodhana, qu'il soutient dans tous ses méfaits. Karṇa est victime de nombreuses malédictions, lancées contre lui par des brāhmanes, et qui causeront sa perte. Il s'agit donc d'un personnage tragique. Avant la guerre, Kṛṣṇa lui révèle sa véritable identité et lui demande de passer du côté des Pāṇḍavas. Il refuse par loyauté envers Duryodhana, mais sera ensuite constamment tiraillé entre ce qu'il doit à son roi et ce qu'il doit à ses demi-frères. À la veille de la bataille de Kurukṣetra, Kuntī va le retrouver et se fait reconnaître comme sa mère. Ils partagent un moment touchant. Elle obtient de lui la promesse de n'attaquer aucun Pāṇḍava à l'exception d'Arjuna, qu'il hait mortellement, mais dont il sait que Kṛṣṇa le protège. Il tue néanmoins de nombreux guerriers du camp Pāṇḍava, participant à la mort d'Abhimanyu. Il est tué par Arjuna.

Kauravas : les cent fils de Gāndhārī et de Dhṛtarāṣṭra, nés de l'œuf de chair dont Gāndhārī a accouché. Menés par leur aîné, Duryodhana, ils ne cessent d'entrer en conflit avec les Pāṇḍavas. Ils seront tous exterminés à la bataille de Kurukṣetra.

Kāvya : en sanskrit, « poésie ». Le *kāvya* désigne tout texte narratif écrit en vers ou en prose et qui n'est pas sacré – bien que le *Rāmāyaṇa* soit souvent qualifié d'*Ādi Kāvya* (Premier Poème). Le *kāvya* se distingue des *Śāstras* (traités), des textes de théâtre et des textes sacrés (*Vedas, Upaniṣads, itihāsas...*)

Khara : personnage du *Rāmāyaṇa*, frère de Rāvaṇa. Il vit non loin de l'ermitage de Rāma et terrorise les ascètes. Lorsque sa sœur Śūrpaṅakhā vient lui raconter l'humiliation que Rāma et Lakṣmaṇa lui ont fait subir, il attaque les deux frères avec son armée. Il est tué dans la bataille, son armée est décimée. Dans le Poème de l'Assassinat de Meghanāda, Rāma le croise lors de sa descente aux enfers.

Khaṛī bolī : la *khaṛī bolī*, dialecte parlé autour de Delhi et Meerut, a fourni sa grammaire et beaucoup de vocabulaire à l'ourdou, la langue nationale du Pakistan. Rarement utilisée en poésie, car longtemps réputée grossière et inutilisable, elle a tout de même fait l'objet d'expérimentations par le poète Amir Khusrau (XIII^e-XIV^e siècles). À la fin du XIX^e siècle, elle devient une nouvelle langue littéraire qui permet de se dégager des traditions *braj* et *avadhi* et d'introduire les nouveaux genres littéraires venus d'Occident. Le premier, Bhārtendu l'utilise dans le journalisme, l'écriture d'essais et le théâtre. Les poètes du Dvivedī Yug,

encouragés par Dvivedī, l'utilisent ensuite en poésie, sans réussir à totalement se dégager des conventions de la poésie *braj* et *avadhi*. Prasād et les poètes du Chāyāvād lui confèrent enfin ses lettres de noblesse en poésie.

Kiṣkindhā : ville des singes dans le *Rāmāyaṇa*.

Kṛṣṇa : figure divine indienne, huitième *avatāra* du dieu Viṣṇu. Kṛṣṇa, l'une des divinités les plus populaires de la *bhakti*, est né à Mathura. Il est le fils d'une princesse, Devakī. D'après une prophétie, il doit tuer son oncle, le roi Kaṁsa, si bien que ce dernier maintient en prison Devakī et son époux, Vasudeva. Kṛṣṇa naît en prison. Sa mère parvient à l'échanger avec le fils nouveau-né de vachers après sa naissance. Les vachers Yasoda et Nanda le recueillent et l'élèvent à Gokula, dans le pays *braj*, sur les rives du fleuve Yamunā. La tradition indienne, particulièrement le poète Sūr Dās, raconte avec tendresse l'enfance insouciant et espiègle de Kṛṣṇa. Le petit garçon doit cependant déjouer un certain nombre de pièges tendus par son oncle Kaṁsa. Adolescent, il devient un très beau jeune homme, connu pour faire tourner la tête des vachères (*Gopīs*) à l'aide de sa flûte, dont il joue merveilleusement bien. La plus célèbre de toutes les *Gopīs* demeure cependant Rādhā. À l'âge adulte, il parvient à détrôner Kaṁsa. Il fait la rencontre d'Arjuna, dont il devient le cocher et l'ami cher. Plus tard, il fonde avec ses sujets Yadavas la ville de Dvārakā. Kṛṣṇa apparaît à de multiples reprises dans le *Mahābhārata*. Il conseille et secourt à maintes reprises ses amis Pāṇḍavas. Il participe à la bataille de Kurukṣetra avec Arjuna et lui révèle la *Bhagavad Gītā* pour lui permettre de surmonter ses scrupules. Il indique plusieurs ruses permettant aux Pāṇḍavas d'éliminer leurs ennemis les plus redoutables – on pourrait donc lui reprocher son manque d'honneur s'il n'était pas un dieu. Sa présence aux côtés des Pāṇḍavas les exempte donc de tout reproche. Il ressuscite Parikṣit, le fils d'Abhimanyu, tué encore au giron par Aśvatthāmā, et maudit ce dernier pour ses crimes. La fin de Kṛṣṇa est néanmoins tragique, à cause de la malédiction de Gāndhārī, la mère des Kauravas. Lors d'une fête, tous les Yadavas, les sujets de Kṛṣṇa, s'entretuent. Lui-même se retire dans une forêt. Il y est tué par un chasseur, qui confond son pied avec celui d'un daim. Sa mort signe la fin du Dvāpara Yuga et le début du Kali Yuga, l'ère actuelle.

Kṛttivāsa : poète bengali (1381-1461), auteur du *Rāmāyaṇa* bengali, qui s'inscrit dans la *bhakti* (dévotion) de Rāma. Dutt revendique explicitement son autorité.

Kṣatriya : deuxième caste du système social hindou. Les guerriers et les rois en sont issus – tous les héros du *Mahābhārata* et du *Rāmāyaṇa* sont donc des *kṣatriyas*. Ils ne sont pas assujettis à la doctrine de l'ahiṁsā comme les brāhmanes. Ils chassent, exercent la violence, mais en subissent régulièrement sous la forme de malédictions brāhmaniques.

Kubera : dieu des richesses et demi-frère de Rāvaṇa. L'architecte des dieux a initialement construit Laṅkā et le char Puṣpaka pour lui, mais Rāvaṇa l'en a dépouillé.

Kumbhakarṇa : personnage du *Rāmāyaṇa*, frère immense de Rāvaṇa. Ogre redouté, les dieux rusent afin qu'il dorme pendant six mois de l'année. Rāvaṇa le fait réveiller pour combattre Rāma. Kumbhakarṇa tente de le convaincre de rendre Sītā mais Rāvaṇa refuse. Le géant part donc à la bataille, où il est tué par Rāma après avoir infligé d'énormes dégâts à l'armée simiesque. Au début du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, Rāvaṇa le mentionne pour déplorer sa mort.

Kuṇḍalinī : notion du yoga, la *kuṇḍalinī* réfère à la puissante énergie divine qui sommeille en l'homme. Elle prend la forme d'un serpent, lové à la base de la colonne vertébrale. Dans *Savitri*, l'héroïne l'éveille afin d'affronter Mort.

Kuntī : personnage du *Mahābhārata*, mère des Pāṇḍavas et de Karṇa. Kuntī a reçu d'un ṛṣi un mantra lui permettant d'obtenir un fils du dieu de son choix. Elle épouse Paṇḍu, mais ce dernier ne peut pas

accomplir l'acte sexuel à cause d'une malédiction. Grâce à son savoir, Kuntī lui engendre donc trois fils divins, Yudhiṣṭhira, Bhimā et Arjuna. Plus tard, lorsque Paṇḍu prend une seconde épouse, Madrī, elle accepte, à la demande de son époux, de partager sa science avec cette dernière. Madrī donne naissance aux deux derniers Pāṇḍavas, des jumeaux, Sahadeva et Nakula. Toutefois, un jour qu'ils folâtraient dans la forêt, Madrī et Paṇḍu s'abandonnent à la luxure. Paṇḍu meurt sur le coup. Madrī commet la *satī*. Kuntī demeure seule et élève les orphelins du mieux qu'elle peut. Elle partagera une bonne partie de leurs avaries (exil...) avant d'aller vivre à la cour de Dhṛtarāṣṭra. Elle incarne une figure d'épouse et de mère idéale. Ses fils respectent scrupuleusement sa parole, ce qui les conduit à épouser Draupadī tous les cinq.

Kurukṣetra : nom de lieu et surtout grande bataille finale qui oppose les Pāṇḍavas aux Kauravas. Tous les Kauravas y sont exterminés.

Lakṣmaṇa : personnage du *Rāmāyaṇa* et du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, frère de Rāma. Dans le *Rāmāyaṇa*, c'est un personnage vertueux, totalement dévoué à son aîné. Il abandonne sa femme, son jumeau et les comforts d'Ayodhyā afin de le suivre en exil. Il se révèle un soutien constant, aussi bien dans la vie quotidienne qu'au combat. Il apaise le désespoir et la colère de son frère suite à l'enlèvement de Sītā. Il accomplit maints exploits guerriers. Après s'être introduit dans le temple où Meghanāda sacrifie, il l'occit au terme d'un combat féroce, qui implique les singes et d'autres *rākṣasas*. Rāvaṇa venge son fils en le tuant. Rāma est désespéré, mais Hanumān parvient à ressusciter Lakṣmaṇa en allant chercher des simples dans l'Himalaya. Après le retour à Ayodhyā, Rāma lui confie le soin d'abandonner Sītā dans l'ermitage de Vālmīki, à cause des rumeurs qui entachent sa vertu. Lakṣmaṇa s'exécute malgré ses réticences. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, il demeure entièrement dévoué à son frère. Il affronte les dangers du temple de Caṇḍī afin de se concilier les bonnes grâces de la déesse. En revanche, il devient beaucoup plus négatif, puisqu'il assassine un Meghanāda désarmé sans lui laisser aucune chance de se défendre. Rāvaṇa l'abat en guise de représailles. Sur les conseils des dieux, Rāma descend aux enfers afin d'y rencontrer leur père et d'apprendre comment ressusciter Lakṣmaṇa. Daśaratha lui explique comment Hanumān ira chercher les plantes magiques. Lakṣmaṇa revit.

Lajjā : personnage de *Kāmāyanī*, forme de Ratī. Représentant la chasteté, elle apparaît une fois dans le récit pour prophétiser son destin à Śradhā et l'inciter à plus de retenue.

Lakṣmī : déesse de la prospérité matérielle et spirituelle, épouse de Viṣṇu. Lakṣmī est sortie de la mer de lait lors du barattage. Elle s'incarne dans Sītā puis dans Rādhā. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, Kamalā s'identifie à Lakṣmī. Selon certaines croyances (śaktisme...) Lakṣmī représente aussi l'une des formes de la Déesse. Aurobindo l'évoque lorsque Savitri rencontre la Mère de la Puissance, qui est tour à tour Durgā, Lakṣmī et Kālī.

Laṅkā : île et ville sur lesquelles règne Rāvaṇa dans le *Rāmāyaṇa*. La tradition l'identifie avec Sri Lanka. La cité dorée de Laṅkā est une merveille érigée par l'architecte des dieux, où de splendides palais jouxtent des jardins enchanteurs. Dans le *Rāmāyaṇa*, la ville demeure à peu près intacte après le siège. Rāma en confie le règne à Vibhīṣaṇa. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, Dutt ne cesse d'en déplorer la disparition prochaine.

Lasya (danse) : danse divine pleine de beauté et de grâce accomplie par Śakti. Elle représente une réponse féminine et apaisée à l'ambiguë danse Taṇḍava de Śiva. À la fin de *Kāmāyanī*, l'univers s'unit dans la danse *Lasya*.

Lois de Manu : recueil de lois et de règles sociales aussi nommées *Manusmṛti* et *Mānavadharmasāstra*. On attribue leur rédaction à Manu, l'ancêtre de l'humanité. Elles codifient les rapports entre castes et la condition problématique des femmes. Elles ont toujours cours dans l'Inde traditionaliste. Les *Dalits* en firent le symbole de leur oppression et les brûlèrent publiquement en 1927. Nietzsche admirait ce texte.

Madra : ville sur laquelle règne Aswapati dans le *Mahābhārata* et dans *Savitri*.

Mahābhārata : grand poème indien (200 000 vers) attribuée au légendaire *ṛṣi* Vyāsa. Le *Mahābhārata* fait partie de la révélation divine et s'apparente à l'Histoire (*itihāsa*) telle que la définissait la tradition. Le récit se centre essentiellement sur le conflit qui oppose les Kauravas aux Pāṇḍavas. Ce dernier culmine dans la bataille de Kurukṣetra. Le *Mahābhārata* est centré autour de la dévotion à Kṛṣṇa, dont il relate également les aventures. Il intègre enfin de multiples récits enchâssés, comme celui de Savitri ou celui de Naciketas. La *Bhagavad Gītā*, prononcée par Kṛṣṇa sur le chant de bataille, fait également partie du *Mahābhārata*.

Mahirāvāṇa : personnage du *Rāmāyaṇa* de Kṛttivāsa. Fils de Rāvaṇa, il vit dans le monde souterrain (le *Pātāla*). Il vient en aide à son père et enlève les Rāghavas afin de les offrir en sacrifice dans le monde souterrain. Hanumān intervient et les sauve, tuant Mahirāvāṇa.

Mānasa (lac) : lac qui se trouve au sommet du mont Kailāśa, près de la demeure de Śiva. Il symbolise traditionnellement l'esprit. À la fin de *Kāmāyanī*, Manu fonde son ermitage sur ses rives.

Mānav : dans *Kāmāyanī*, fils de Manu et de Śraddhā. Il symbolise l'humanité.

Mandodarī : personnage du *Rāmāyaṇa*, épouse favorite de Rāvaṇa et mère de Meghanāda. Elle représente une image d'épouse vertueuse, n'abandonnant jamais son mari malgré ses fautes.

Mantra : formule condensée, formée d'une ou plusieurs syllabes. Le *mantra* a traditionnellement une efficacité performative en permettant l'incarnation de la divinité, la réalisation d'une prière, la modification de l'environnement ou la libération de l'âme. On en trouve un certain nombre dans les *Vedas*. *Aum* est le mantra fondamental. Chez Aurobindo, le *mantra* ou mot conscient revêt une grande importance : il permet de dire le monde et de s'élever.

Manu : ancêtre fondateur de l'humanité, rédacteur légendaire des lois qui codifient l'organisation sociale indienne. La tradition explique que Manu aurait échappé au Déluge après avoir construit un bateau sur les conseils de Viṣṇu ou de Brahmā. Il est sauvé par le Poisson (*Matsya*), *avatāra* de Viṣṇu. Avec son épouse, Śraddhā, il est le père des rois et le maître ou le géniteur des *ṛṣis*. Héros de *Kāmāyanī*, il représente les problèmes de l'humanité contemporaine et confine à l'anti-héros. À la fin il trouve cependant la paix, grâce à son épouse, Śraddhā.

Māricā : personnage du *Rāmāyaṇa*, *rākṣasa* versé dans l'illusion. Rāvaṇa recourt à ses services pour enlever Sītā. Māricā tente de l'en dissuader mais Rāvaṇa ne veut rien entendre. Māricā se change en daim d'or et éloigne Rāma puis Lakṣmaṇa. Il perd la vie dans l'entreprise. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, Rāma le croise lors de sa descente aux enfers.

Māyā : dans la religion hindoue, la *māyā* désigne la grande illusion qui régit le monde et crée la dualité. Le monde physique construit par le mental n'est qu'apparence trompeuse : il faut apprendre à s'en détacher pour trouver la paix. La *māyā* est souvent assimilée à un voile qui entoure le monde, et qu'il faut soulever afin d'accéder à la vérité du monde (le Brahman, ou Śiva, ou Kṛṣṇa, ou Rāma). Selon les courants de l'hindouisme, la *māyā* peut être plus ou moins positive. Le śivaïsme cachemirien la conçoit comme l'une des formes du divin. Māyā est aussi une déesse, l'une des formes de Durgā ou de Lakṣmī. Dutt la représente sous cette forme. Prasād et Aurobindo utilisent davantage le concept.

Meghanāda : personnage du *Rāmāyaṇa*, fils de Rāvaṇa et de Mandodarī, il est le guerrier le plus

redoutable de l'armée de son père. Il a vaincu Indra, ce qui lui vaut son surnom d'Indrajit. Il utilise de fourbes tactiques de combat : il obtient d'abord l'invincibilité grâce à un sacrifice à Śiva (qu'il doit renouveler avant chaque bataille) puis tire des flèches magiques, invisible, depuis son char volant. À deux reprises, il manque tuer Rāma et Lakṣmaṇa. Il les décourage en outre en tuant sous leurs yeux une Sītā illusoire. Lakṣmaṇa parvient à l'abattre au terme d'un combat féroce en le surprenant juste avant son sacrifice. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, il devient un personnage central. Dutt le réhabilite en dépeignant un jeune homme amoureux, tendre, courtois, honorable, et très soucieux du bien-être de sa communauté. Il trouve la mort dans un combat déloyal contre Lakṣmaṇa : il ne peut même pas se défendre. À la fin néanmoins, Śiva le déifie et en fait un de ses compagnons.

Mīrā Bāī : princesse et poétesse du XVI^e siècle qui écrit en *braj*, Mīrā Bāī est connue pour ses poésies dévotionnelles et amoureuses dédiées à Kṛṣṇa (*Mīrābāī kī padāvalī*).

Mitra : dieu védique majeur, devenu très mineur voire oublié dans l'hindouisme. Souvent associé à Varuṇa, il représente la souveraineté et l'harmonie des rapports humains. Dans *Kāmāyanī*, Prasād l'identifie avec le soleil au début du récit.

Mokṣa : notion hindoue fondamentale, la *mokṣa* renvoie à la libération du courant des existences et à la dissolution dans la divinité. C'est le but fondamental des ascètes, des dévots et des personnes qui viennent mourir à Bénarès.

Naciketas : dans la *Kaṭha Upaniṣad* et dans le *Mahābhārata*, l'histoire de Naciketas raconte comment le père de celui-ci l'envoie dans les enfers, alors que Yama est absent. Comme Naciketas est un brāhmane, et que les lois de l'hospitalité n'ont pas été correctement honorées, le jeune homme menace le dieu de lui prendre tous ses biens. Pour échapper à cette menace, Yama accorde à Naciketas la faculté de revenir à la vie, et de rendre un sacrifice éternel afin d'éviter la deuxième mort.

Nadi : terme sanskrit signifiant littéralement « fleuve ». Selon le yoga, courants d'énergie qui parcourent le corps et se concentrent dans les *cakras*.

Narad ou Nārada (orthographe mythologique) : ṛṣi jouant un rôle important dans de nombreuses histoires de la mythologie hindoue. Nārada intervient à maintes reprises pour sauver ou conseiller divers protagonistes. Nārada est aussi le héros de plusieurs légendes, qui racontent ses différentes naissances ou ses rapports avec Viṣṇu. Il s'agit alors d'un personnage rusé, désobéissant, orgueilleux, qui suscite de nombreuses querelles là où il passe. Cependant, la tradition l'associe constamment à la révélation sacrée, ou à la littérature. Inventeur légendaire de la *vīnā*, il raconte plusieurs des histoires enchâssées du *Mahābhārata* aux protagonistes. Dans le *Rāmāyaṇa*, il narre le poème à Vālmīki. Il serait par ailleurs l'auteur de divers ouvrages. Dans l'histoire originelle de Sāvitrī, il vient visiter Aswapati et révèle à la famille du roi la triste destinée de Satyavan, que la jeune femme vient de choisir pour époux. Dans *Savitri*, il joue un rôle similaire, bien qu'Aurobindo le développe. Il préfigure en effet le poète idéal et répond aux questionnements sur la condition humaine. C'est une sorte de double de l'auteur.

Naraka : royaume infernal de Yama où les morts subissent maints châtements en fonction de leurs péchés (*Purāṇas*, *Upaniṣads*, *Bhagavad Gītā*). Les Pāṇḍavas y passent une courte période pour expier leurs péchés. Rāma en découvre une version occidentalisée dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*.

Nirālā, Suryakānt Tripaṭhī : poète hindi (1896-1961), Nirālā fait partie des quatre auteurs les plus fameux du Chāyāvād. Son style paraît révolutionnaire pour l'époque. Auteur de poésie (*Parimal*, *Gītaka*, *Tulsidas*, *Rām kī Śakti pūjā*), mais aussi, comme Prasād, de romans, nouvelles et essais, il fut profondément influencé par Vivekānanda. Il se tourna vers une littérature plus engagée, et plus progressiste dans la

deuxième moitié des années 30. Il est donc aussi, avec Pant, l'un des auteurs majeurs du mouvement *Pragativād* (Progressiste).

Nirvāṇa : notion renvoyant à l'expérience béate, totale et illimitée de la divinité. Le *nirvāṇa* signifie souvent la dissolution dans le divin, mais pas toujours. Savitri et Aswapati le vivent dans *Savitri*.

Niśāda : peuple décrit dans le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata*. Chasseurs et pêcheurs de basse caste. Un *Niśāda* tue au début du *Rāmāyaṇa* le mâle d'un couple d'oiseaux. Vālmīki, qui assiste à l'événement, est saisi de pitié. Cet événement fondateur explique que le *rasa* fondamental du *Rāmāyaṇa*, celui de la compassion (*kāruṇa*).

Ṇṛmuṇḍamālīnī : personne du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* et invention de Dutt. C'est la suivante de Pramīlā, qui l'envoie en ambassade auprès de Rāma. Il s'agit d'une guerrière agressive et provocatrice.

Pañcavaṭī : nom de l'ermitage idyllique où Rāma, Sītā et Lakṣmaṇa vivent heureux une partie de leur exil. Sītā l'évoque avec nostalgie dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*.

Pāṇḍava : héros du *Mahābhārata* opposés aux Kauravas. Les Pāṇḍavas sont les cinq fils (Yudhiṣṭhira, Bhīmā, Arjuna, Sahadeva et Nakula) du roi Paṇḍu et de ses deux épouses, Madrī et Kuntī. Ils sont dès le début en butte aux avanies des Kauravas. L'aîné, Duryodhana, ne cesse de tenter de les assassiner ou de les dépouiller de leur royaume. Avec leur épouse, Draupadī, ils lui échappent constamment. La tension augmente néanmoins lorsque Duryodhana contraint Yudhiṣṭhira à jouer aux dés tous ses biens (son royaume, ses frères, leur épouse), puis fait humilier publiquement Draupadī. Les Pāṇḍavas n'oublieront jamais et entreront en guerre dès le retour d'exil auquel ils ont été contraints par la défaite de leur aîné. À Kurukṣetra, ils déciment les Kauravas et leurs partisans. À la fin du *Mahābhārata*, ils gagnent ensemble la montagne afin d'accomplir un pèlerinage et y meurent tous. Ils finissent par être réintégrés dans la divinité qui leur a donné le jour.

Pant, Sumitrānandan : poète hindi (1900-1977), Pant fait partie des quatre auteurs les plus fameux du Chāyāvād. Il écrit dans un hindi très sanskritisé, surtout de la poésie (*Pallav, Jyotsna...*). Il se tourne vers une poésie plus engagée, et plus progressiste dans la deuxième moitié des années 30. Il est donc aussi, avec Nirala, l'un des auteurs majeurs du mouvement *Pragativād* (Progressiste).

Pārvaṭī : l'une des formes de la Déesse, l'épouse de Śiva et la fille d'Himalaya. D'après Kālidāsa (*Kumarasaṃbhava*), elle est la réincarnation de Satī, la première épouse de Śiva. Elle accomplit une ascèse rigoureuse et héroïque afin de parvenir à l'épouser. Pārvaṭī apparaît dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, où elle est clairement la forme principale de la Déesse. Elle intervient en faveur de Rāma auprès de son époux. Pramīlā est son semi *avatāra*.

Pāthak, Śridhar : auteur hindi (1859-1928). Poète du Dvivedī Yug souvent perçu comme un pionnier du Chāyāvād. Ses traductions de poèmes d'Oliver Goldsmith eurent un fort impact sur les générations ultérieures.

Pathik : en hindi, « voyageur ». Le *pathik*, figure de vagabond, est devenu très populaire dans la littérature du XX^e siècle où il a quelque chose de gandhien.

Pavana : voir Vāyu.

Prakṛti : littéralement en sanskrit, « Nature ». D'après le *Sāṃkhya*, la *Prakṛti* désigne la matière

responsable de la création, au niveau individuel et cosmique. Elle se compose de différents *tattvas*, principes constituants, et forme une totalité avec le *Puruṣa*, l'esprit conscient, d'origine divine. Chaque être humain est donc composé d'un mélange de *Puruṣa* et de *Prakṛti*. Leur alliance forme également le monde. Chez Abhinavagupta et dans le śivaïsme cachemirien, *Puruṣa* et *Prakṛti* sont en fait des apparences de Śiva et Śakti soumis à la *māyā* et à la dualité.

Pralaya : nom sanskrit donné au Déluge final qui détruit le monde et relance un nouveau cycle.

Pramīlā : personnage inventé par Dutt dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, elle s'inspire de l'amazone Pramīlā, l'une des épouses d'Arjuna dans le *Mahābhārata*. Pramīlā est l'épouse aimante de Meghanāda, dont elle ne peut supporter d'être séparée. Elle regagne donc Laṅkā à la tête de sa troupe de guerrières, et impressionne Rāma. À la fin, elle accomplit la *satī* sur le bûcher de son mari, mais Śiva la sauve en divinisant le couple héroïque et en le rappelant à ses côtés. Pramīlā est le *semiavatāra* de Pārvatī.

Pramoda Park : lieu de plaisance du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*. Séparé de Laṅkā, il en constitue pourtant une dépendance, puisque c'est là que s'ébattent Meghanāda et son épouse. Ils en reviennent tous deux au début du récit.

Premchand : père du roman hindi moderne (1880-1936). Nationaliste, inspiré par Vivekānanda et Gandhi, il est surtout connu pour ses romans réalistes, qui dépeignent la vie quotidienne des humbles. Les plus connus sont *Godān*, sur le milieu rural, et *Sevā Sadan* sur le sort des courtisanes.

Pūjā : terme sanskrit signifiant littéralement « respect » ou « vénération ». Le rituel commence par un tintement de cloche, puis le sacrifiant offre à l'image du dieu des fleurs, des aliments, de l'encens, et récite des *mantras*. C'est un rituel typique de l'hindouisme bhaktique. Il a remplacé le sacrifice védique.

Puraṇas : textes sacrés, expressions secondes des Vedas, très fortement liés à l'idéologie universaliste de la *bhakti*. Leurs récits mythologiques content les vies des grands dieux, principalement Viṣṇu et ses *avatāras*, ou Śiva et Pārvatī. Il y a dix-huit *Puraṇas* majeurs, qui passent pour se conformer à un modèle littéraire précis, en cinq parties : récit de la création du monde, de sa destruction et de sa recréation, théogonie et généalogie des sages des premiers tps, description des différents cycles cosmique, recension d'une partie spécifique de l'histoire humaine.

Puruṣa : esprit pur, libre et inactif ou homme primordial et cosmique. Le *Puruṣa* s'unit à la *Prakṛti* (Nature). Le monde et l'individu, à un niveau macrocosmique et microcosmique, se composent de cette alliance.

Puṣpaka : char magique, volant et gigantesque de Rāvaṇa, construit par l'architecte des dieux pour Kubera. Rāma s'en empare à la fin du *Rāmāyaṇa* et rapatrie toutes ses troupes avec.

Rādhā : la plus célèbre de toutes les *Gopīs* (vachères), Rādhā est la confidente, l'amie et le grand amour de Kṛṣṇa, qu'elle ne pourra jamais épouser. Leur passion, symbole de l'amour mystique qui unit le dévot au dieu, a fait l'objet de multiples poèmes et représentations diverses dans les cultures populaires et savantes. Mīrā Bāī mais aussi Sūr Dās s'identifient régulièrement à Rādhā dans leur poésie.

Rāghava : nom donné à Rāma et à Lakṣmaṇa, terme signifiant littéralement « descendant de Raghu » (nom de l'ancêtre fondateur de la dynastie).

Rākṣasa : créatures monstrueuses et démoniaques de la mythologie hindoue, les *rākṣasas* font partie

des *asuras*. Ils combattent les dieux, déstabilisent l'ordre du monde, et mangent de la chair humaine. Ils affrontent fréquemment les héros du *Mahābhārata* et du *Rāmāyaṇa*. Rāvaṇa et les siens sont des *rākṣasas*.

Rāma : héros du *Rāmāyaṇa*, *avatāra* du dieu Viṣṇu, incarné sur terre pour mettre fin aux méfaits de Rāvaṇa et des siens. Rāma est vénéré comme une divinité. Prince chéri d'Ayodhyā, il est contraint à un exil de quatorze ans par son père. Il part dans la forêt avec son épouse, Sītā et son frère, Lakṣmaṇa. Après l'enlèvement de sa femme par Rāvaṇa, il va assiéger Laṅkā et sort triomphant du combat. Il devra cependant abandonner Sītā quelques temps plus tard : il en restera inconsolable. C'est aussi un personnage important du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, mais Dutt le dépouille de sa divinité. Il agit peu, paraît pusillanime et se lamente beaucoup. Il demeure néanmoins compatissant.

Rāmāyaṇa : grande œuvre épique indienne, attribuée pour sa version sanskrite au mythique Vālmīki. Les spécialistes ne parviennent pas à s'accorder sur la date de composition de l'œuvre. Elle a sans doute été créée entre les premiers siècles avant et après notre ère. Elle raconte les aventures du prince Rāma, l'incarnation humaine du dieu Viṣṇu. Au début du récit, Rāma est censé succéder à son père, Daśaratha. Mais l'épouse préférée de celui-ci, Kaikeyī, tire parti d'une promesse ancienne pour faire monter sur le trône son propre fils, Bharata, et envoyer Rāma en exil pendant quatorze ans dans la forêt. L'autre frère de Rāma, Lakṣmaṇa, et sa fidèle épouse, Sītā, l'accompagnent. Ils voyagent d'ermitage en ermitage, rencontrent les principaux *ṛṣis*, puis finissent par s'installer à Pañcavaṭī. Alors qu'ils vaquent, heureux et insouciant dans la forêt, la *Rākṣasī* Śūrpaṅakhā, voit Rāma et tente de le séduire. Ce dernier la rejette. Elle s'attaque à Sītā. Lakṣmaṇa lui coupe le nez. La *Rākṣasī* va se plaindre à son frère, Khara, qui lance sa troupe contre Rāma. Ce dernier les défait tous, assisté par Lakṣmaṇa. Śūrpaṅakhā gagne la cour de son autre frère, Rāvaṇa, et loue la beauté de Sītā. Le roi *rākṣasa* se déplace jusqu'à l'ermitage, où il tombe sous le charme. Avec l'aide du *rākṣasa* Māricā, qui se transforme en daim doré afin d'attirer Rāma puis Lakṣmaṇa, il parvient à éloigner les deux frères et à enlever Sītā. Cette dernière sème ses bijoux derrière elle pour que son époux puisse la retrouver. Les deux frères, revenus à la hutte, comprennent vite ce qui s'est passé, et partent à sa recherche. Ils parviennent au royaume des singes, Kiṣkindhā. Ils y font la rencontre d'Hanumān et du prince déchu Sugrīva. Celui-ci leur promet son assistance s'ils l'aident à renverser son frère, le roi Valīn, et à retrouver son épouse, volée par celui-ci. Lors de l'affrontement de Sugrīva et de Valīn, Rāma tue ce dernier. Après la cérémonie de couronnement de Sugrīva, il peut donc partir à la tête d'une armée de singes vers Laṅkā, en quête de Sītā. Il assiège la ville. De nombreux combats ont lieu, qui déciment les rangs de l'armée *rākṣasa*. Rāma et les siens finissent par triompher. Sītā est rendue à son époux. Celui-ci soupçonne néanmoins sa chasteté et l'oblige à subir l'ordalie du feu, dont elle sort triomphante. Tous repartent à Ayodhyā, où Rāma retrouve son trône. Leur bonheur est cependant de courte durée. Le peuple soupçonne Sītā, enceinte de jumeaux. Rāma, inconsolable, la fait donc abandonner par Lakṣmaṇa à l'ermitage de Vālmīki. Le *ṛṣi* élève les fils de Rāma et de Sītā comme ses propres enfants. Il leur apprend le *Rāmāyaṇa* et les envoie sur les chemins le raconter. Les garçons parviennent à la cour de Rāma. Le roi les écoute, les reconnaît, et se dit qu'il a été injuste envers Sītā. Il gagne donc l'ermitage de Vālmīki afin de la soumettre à une dernière épreuve. Sītā, humiliée, dit : « Que la terre m'avale en son sein si je suis toujours restée fidèle à Rāma. » Elle disparaît, laissant son époux seul. Il finit néanmoins par retrouver sa forme divine, et avec elle sa bien-aimée.

Rasa : les *rasas* font référence à une théorie esthétique très populaire en Inde. Le *rasa* est d'abord théorisé par le légendaire sage Bhārata vers le VI^e siècle, dans son traité sur le théâtre (*Nāṭyaśāstra*). Ce mot se traduit aujourd'hui par les formules « expérience esthétique », « sentiment esthétique », « plaisir esthétique », voire « état de conscience esthétique ». Le célèbre Abhinavagupta, l'un des théoriciens les plus importants du *rasa*, décrit le *rasa* comme la conscience libérée de la vie quotidienne et des désirs. Cette libération permet au lecteur/ spectateur d'atteindre un sentiment de béatitude presque mystique. Les *rasas*, au nombre de neuf, sont aussi des sentiments esthétiques : l'Amoureux, le Comique, le Pathétique, le Furieux, l'Héroïque, le Terrible, l'Odieux, le Merveilleux, l'Apaisé.

Ratī : déesse de la volupté, femme de Kāma. Elle lui reste fidèle même après la destruction de son corps. Elle représente donc un modèle d'épouse. Certaines traditions voient en elle une forme de la Déesse. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, elle assiste Pārvaṭī à sa toilette. Dans *Kāmāyanī*, elle est la

mère de Śraddhā et apparaît sous la forme de Lajjā.

Rāvaṇa : héros négatif du *Rāmāyaṇa*, *rākṣasa*, souverain de Laṅkā, père de Meghanāda. Rāvaṇa est un connaisseur érudit des textes sacrés et un ascète redoutable, mais il met en péril l'ordre du monde en subjuguant les dieux. En outre, il est incapable de maîtriser ses passions, particulièrement son appétit de luxure, ce qui lui vaut d'être maudit un certain nombre de fois. Il enlève Sītā, ce qui provoque le siège de Laṅkā par Rāma et son armée. Pendant la guerre, Rāvaṇa perd tous ses fils, ses généraux, ses proches. Il finit par combattre Rāma seul, et est tué après maintes péripéties. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, il devient un personnage tragique. Dutt ne minimise pas sa faute mais représente amplement son désespoir, ce qui le rend digne de compassion.

Ṛg Veda : le plus ancien des *Vedas*, sans doute âgé de quatre mille ans. Il comporte plusieurs récits mythologiques, des prières, des hymnes, des *mantras*. Ce texte a fasciné les orientalistes.

Rīti Kāl (Période Rīti) : terme renvoyant à l'époque poétique hindie (XVII^e siècle-milieu du XIX^e siècle) qui succède à la période *bhakti* (poésie dévotionnelle) et précède l'avènement de la modernité. Elle s'organise surtout autour du thème amoureux et de l'érotisation de la femme, ainsi que sur la dimension purement technique et rhétorique de la poésie. On tente d'appliquer avec rigueur les poétiques sanskrites. De nombreux auteurs lui reprochèrent donc son manque de spontanéité et de naturel.

Roy, Rām Mohan : auteur bengali écrivant en anglais (1772-1833), fondateur du Brahmo Samāj. Très occidentalisé, il est une des personnalités à l'origine de la Renaissance bengalie, et un des initiateurs des réformes sociales. Il condamne la pratique de la satī (immolation de la veuve sur le bûcher de son époux mort), qu'il parvient à faire abolir, et le mariage des enfants. Il tente un syncrétisme entre les religions hindoue et chrétienne à travers le Brahmo Samāj.

Ṛṣi : terme sanskrit désignant les sages, les voyants « auteurs » des *Vedas*. Êtres primordiaux, ils sont au nombre de sept ou dix (les élèves ou les enfants de Manu). Le terme désigne par extension tous les personnages qui révèlent la parole sacrée. Ils apparaissent dans les textes épiques où ils conseillent les héros. Chez Aurobindo, le *ṛṣi* devient la figure du poète idéal.

Rudra : forme terrible et furieuse de Śiva. Rudra apparaît à plusieurs reprises dans *Kāmāyanī*, par exemple lorsque Manu viole Iṛā.

Śacī : épouse d'Indra, reine des cieux. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, elle apparaît aux côtés de son époux.

Sādhu : littéralement en sanskrit « saint ». Ascète errant qui s'est coupé du monde afin d'atteindre la *mokṣa*. Il vit de mendicité. Il y a plusieurs ordres de *sādhus*.

Sagara : ancêtre de Rāma. Le roi Sagara accomplit un sacrifice du cheval. Il laisse donc errer la monture, gardée par ses soixante mille fils, sur terre. Celle-ci va s'égarer cependant et va jusque dans le monde souterrain. Elle s'arrête à l'ermitage du sage Kapila, une forme de Viṣṇu. Les fils de Sagara, en retrouvant le cheval, pensent que Kapila l'a enlevé. Ils l'attaquent donc. Mais celui-ci les brûle d'un seul regard, grâce à sa force ascétique. Il renvoie ensuite la cavale à Sagara, et annonce que seul le Gange, qui coule dans le ciel, pourra leur apporter la rédemption. Les descendants de Sagara n'auront de cesse de parvenir à accomplir ce tour de force (réussi par Bhagīratha). *Sāgara* est aussi le nom donné à la mer, creusée par les fils du roi puis remplie grâce aux eaux du Gange, en hommage à l'ancêtre.

Śakti : l'une des formes de la Déesse, elle représente l'Énergie divine matérialisée, le pouvoir féminin

créatif, la force qui anime tous les êtres vivants. Dans le śaktisme, elle est vénérée comme l'Être Suprême. Dans le śivaïsme, elle est la partie féminine de Śiva.

Śakuntalā : personnage de la mythologie hindoue, Kālidāsa lui a consacré une pièce célèbre, *Śakuntalā*, qui sera réécrite par Goethe ou Gautier. Śakuntalā est la fille de l'Apsāra Menakā, envoyée par les dieux pour briser l'ascèse du ṛṣi Viśvāmitra, et de ce dernier. Abandonnée à la naissance, elle est recueillie et élevée dans la forêt par le ṛṣi Kaṇva. Elle devient une magnifique jeune fille, à la beauté si grande que le roi Duṣyanta, qui l'aperçoit lors d'une partie de chasse, en tombe instantanément amoureux. Les deux héros se marient. Duṣyanta repart dans son royaume en promettant de revenir la chercher. Śakuntalā pense constamment à lui et en oublie ses devoirs envers ses hôtes, si bien qu'un ṛṣi la maudit, condamnant Duṣyanta à l'oublier – mais la jeune femme ignore cette malédiction. Il ne pourra se rappeler d'elle que s'il retrouve un cadeau qu'il lui a fait. Sans nouvelle de son époux, Śakuntalā va le rejoindre. Sur le chemin, elle perd l'anneau donné par le roi, qui tombe dans le fleuve. À la cour, Duṣyanta ignore Śakuntalā. Blessée, la jeune femme se retire au plus profond de la forêt ou est emmenée au ciel par sa mère (selon les versions) afin d'y élever leur fils, Bharata – l'ancêtre des Kauravas et des Pāṇḍavas. Un pêcheur retrouve l'anneau qu'elle a fait tomber dans le ventre d'un poisson dans le fleuve et l'apporte à Duṣyanta. Celui-ci recouvre la mémoire. Après maintes recherches, il finit par découvrir sa femme et son fils dans la forêt ou au ciel

Samkhya : école philosophique indienne, associée à Patañjali et à Kapila. Le Samkhya centre sa réflexion sur l'homme, son corps et sa *psyché*. Il part du constat de l'universalité de la souffrance, liée à l'impermanence des choses et à l'ignorance de la réalité de l'esprit. Il professe l'union du couple *Prakṛti/Puruṣa*, deux parties du Brahman. Leur lien permet au *Puruṣa* de chercher à se libérer (*mokṣa*). Il modifie de cette façon la *Prakṛti* et permet la création. *Buddhi*, l'intelligence, est la forme la plus subtile de la *Prakṛti*, elle détermine donc la connaissance du *Puruṣa*. Avec l'ego et le mental, ils forment le tout qui permet au de *Puruṣa* de saisir l'extérieur. Le *Samkhya* adhère aux notions traditionnelles de *karma* et de *saṃsāra*.

Samsāra : concept hindou renvoyant au cycle des existences qui enchaîne l'homme dans la matière. Le *saṃsāra* est lié au *karma*. Selon Aurobindo, c'est aussi le mouvement de la conscience divine qui circule dans l'espace et dans le temps.

Sārasvata : dans *Kāmāyanī*, ville fondée par Manu sur les ruines d'une ancienne cité au bord du fleuve Sarasvatī. Il règne dessus avec l'aide d'Iṛā.

Sarasvatī : fleuve sacré et légendaire d'Inde. Prasād le représente dans *Kāmāyanī*. Manu rencontre Iṛā sur ses rives et y fonde Sārasvata. Sarasvatī est aussi une déesse importante dans le panthéon hindouiste. Patronne des arts, de la poésie et de la connaissance, elle protège les artistes ou les étudiants. Elle est la mère des *Vedas*, qui l'invoquent souvent. Elle révèle à l'homme le langage sanskrit et l'écriture *devanagari*. Le personnage mythologique d'Iṛā dont s'inspire Prasād est une forme de Sarasvatī. Au début du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, le narrateur l'invoque afin qu'elle lui donne l'inspiration. Il lui confère une fonction semblable à celle de la Muse homérique.

Śastra : dans la théorie des genres sanskrits, texte théorique expliquant des idées (souvent philosophiques ou religieuses) et se distinguant des textes sacrés (*Vedas*, *Upaniṣads*, *itihāsas*...) ou de la poésie (*kāvya*).

Satya Yuga : premier âge du monde selon la théorie hindoue du temps. Il correspond à l'âge d'or. C'est l'époque où tous les hommes sont vertueux, où l'ordre du monde est parfaitement respecté.

Satyavan : dans le *Mahābhārata* et dans *Savitri*, c'est l'époux bien-aimé de Savitri. Homme des plus vertueux, fils du roi Dyumatsena, il doit cependant mourir un an après leur mariage. Aurobindo le transforme en un symbole de l'âme divine.

Savitri : dans le *Mahābhārata* et dans *Savitri*, c'est l'héroïne. *Avatāra* de la Déesse (*Mahābhārata*) ou de la Mère (Aurobindo), elle est née de la rigoureuse ascèse de son père mortel, Aswapati. Aucun homme ne veut l'épouser à cause de sa supériorité (*Mahābhārata*) ou elle ne trouve personne qui l'égale (Aurobindo), elle part donc en quête de celui qui partagera sa vie. Elle rencontre Satyavan dans la forêt et le choisit. Mais Narad annonce la mort de son époux un an après. Savitri ne se laisse pas décourager par ce destin et épouse Satyavan. Elle met à profit l'année qui s'écoule pour accomplir une ascèse rigoureuse (*Mahābhārata*) ou un yoga qui lui permet de trouver son âme et de connaître le *nīrvaṇa* (Aurobindo). Lorsque Satyavan meurt, elle se tient près de lui et l'accompagne. Dans le *Mahābhārata*, ses sages paroles, sa connaissance des textes sacrés séduisent Yama, qui lui accorde la vue et le retour au pouvoir de son beau-père, des enfants de Satyavan, puis la résurrection de son époux. Chez Aurobindo, Savitri prend une toute autre dimension : elle incarne l'un des sauveurs de l'humanité. Versée dans le yoga, elle se bat à coup de mots avec Mort. Elle finit par le subjuguier en révélant sa véritable nature divine. Elle refuse la vie paradisiaque que Dieu lui offre et préfère redescendre sur terre avec son mari afin de sauver l'humanité. À la fin du récit, elle est enceinte du prochain Sauveur.

Satī : ce mot renvoie à trois choses différentes, mais voisines. Il désigne la première femme de Śiva, l'épouse idéale en général, et le fait de se brûler sur le bûcher de son mari lorsqu'on devient veuve. La première épouse de Śiva, Satī, dont Pārvatī est une réincarnation, et qui incarne l'épouse vertueuse par excellence. Les textes anciens racontent que Satī, la fille de l'être primordial Dakṣa, épouse Śiva sans l'accord de son père. Pour se venger, Dakṣa organise un grand sacrifice dont il exclut Śiva. Afin de laver l'affront fait à son époux, Satī se jette dans le feu sacrificiel. La *satī*, nouvelle incarnation de l'épouse modèle de Śiva, est divinisée dès le moment où elle pose le pied sur le bûcher. On lui voue ensuite un culte.

Śatapatha Brāhmaṇa : l'un des Brāhmaṇas (texte sacré) qui raconte l'histoire de Manu et que Prasād revendique pour influence.

Śeṣa : cobra géant, l'un des êtres primitifs de la création. Pourvu d'une multitude de capuchons ornés de gemmes fabuleuses, il tient le monde et les planètes. Dutt le mentionne souvent à titre de comparant.

Sevā : le concept de *sevā*, très important dans la pensée de Gandhi, se rencontre dans l'hindouisme. Il signifie que l'homme doit se mettre au service des autres êtres vivants, surtout les malheureux, en un pur acte d'altruisme. Prasād en fait le moyen de parvenir au bonheur individuel et collectif.

Shalwa : royaume dont Dyumatsena, le père de Satyavan, est l'ancien roi dans le *Mahābhārata* et dans *Savitri*. L'ermitage où il vit avec sa famille se situe aux frontières de Shalwa.

Śikhaṇḍi : voir Amba.

Śikhaṇḍinī : voir Amba.

Sītā : personnage du *Rāmāyaṇa*, femme de Rāma, incarnation de Lakṣmī. Sītā signifie littéralement « Née du sillon ». C'est la fille de la Terre, trouvée par le roi Janaka alors qu'il laboure un terrain. Elle épouse Rāma après que celui-ci a triomphé de l'épreuve destinée à obtenir sa main. Elle est très éprise de son époux, auquel elle est entièrement dévouée. Elle le suit dans son exil. Elle commet néanmoins une faute en exigeant de lui qu'il lui ramène le daim d'or, illusion suscitée par Māricā, puis en accablant Lakṣmaṇa qui refuse dans un premier temps de la laisser seule afin d'aller aider Rāma. Elle est donc en partie responsable de son enlèvement par Rāvaṇa. Elle a néanmoins la présence d'esprit de semer derrière elle ses bijoux, ce qui permettra à son époux de suivre sa piste. Cloîtrée dans le bois d'*aśokas* à Laṅkā, elle reste chaste, malgré

toutes les menaces et toutes les cajoleries de son ravisseur – celui-ci ne peut pas la prendre de force à cause d'une malédiction. Séparée de son époux, livrée aux tourments des *rākṣasas*, elle souffre le martyre. Après sa délivrance, Rāma exige d'elle qu'elle subisse l'ordalie du feu afin d'attester sa pureté. Elle passe l'épreuve avec succès. Rāma la ramène à Ayodhyā, où ils coulent des jours heureux. Elle tombe enceinte de jumeaux. Des rumeurs se répandent sur sa chasteté. Rāma est contraint de la faire abandonner par Lakṣmaṇa à l'ermitage de Vālmīki. Sītā accouche de ses enfants, qu'elle élève tendrement. Plus tard, après les avoir retrouvés, Rāma vient à l'ermitage et souhaite la soumettre à une nouvelle épreuve. Sītā disparaît alors dans la terre, recouvrant l'unité avec sa mère. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, Sītā se lamente sur son sort à deux reprises, et raconte ce qui a précédé le texte. D'une beauté inégalée dans le *Rāmāyaṇa*, elle est toutefois moins éblouissante que Pramīlā.

Śiva : dieu hindou, vénéré par certains courants de la *bhakti*. Il représente dans le védisme une divinité sauvage et destructrice, mais dans certains cultes, comme le śivaïsme cachemirien, il est le Dieu par excellence, celui qui s'identifie avec le monde, le détruit et le refonde. Il s'agit dans tous les cas d'une divinité ascète, qui passe beaucoup de temps absorbé dans des austérités dans la montagne. Il vit au sommet du Kailāśa sur les rives du lac Mānasa. Il est l'époux de Pārvatī ou de Śakti, la Déesse, et le père de Skanda. Il a la gorge bleue, pour avoir avalé le poison *halāhala* qui menaçait le monde lors du barattage de la mer de lait. Il porte le Gange dans sa chevelure, après avoir accepté de la recevoir sur sa tête lorsqu'elle est tombée du ciel. Un croissant de lune orne son front. Danseur céleste sous sa forme de Naṭaraja (roi de la danse), sa danse organise le monde, le détruisant et le reconstruisant alternativement. Śiva apparaît en tant que dieu ascète et époux de Pārvatī dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*. Divinité des *rākṣasas*, il accorde son soutien à Rāvaṇa. Il fait aussi diviniser Meghanāda et Pramīlā. Chez Prasād, il s'agit du dieu suprême. Tous les êtres, l'univers entier ne sont que des parties de Śiva affectés par l'illusion de la dualité. Śiva se manifeste régulièrement pour réorganiser le monde. Il cause le Déluge au début, met fin à l'*ubris* de Manu, puis se révèle dans une vision qui aidera le héros à trouver la paix. Aurobindo mentionne lui aussi Śiva sous ses formes de danseur et de dieu ascète.

Skanda : dieu de la guerre, fils de Śiva et de Pārvatī. Les dieux provoquent sa naissance afin qu'il les délivre de redoutables *asuras*. Skanda apparaît rapidement dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* : il combat aux côtés de Rāma.

Śraddhā : héroïne de *Kāmāyanī* dont le nom signifie « Foi » ou « Dévotion ». Dans la mythologie hindoue, Śraddhā est l'épouse de Manu, la mère des rois ou des *ṛṣis*. Elle n'a pas vraiment d'importance. Elle prend une dimension nouvelle dans *Kāmāyanī*. Prasād en fait un symbole de Mother India et des qualités liées au cœur ou à la sensibilité. Amoureuse de Manu, elle l'inspire afin qu'il commence à créer la civilisation. Elle se laisse aller à son étreinte et tombe enceinte. Lassé d'elle, son époux l'abandonne. Des années plus tard, elle rêve qu'il est en danger et se met en route vers la cité Sārasvata. Elle arrive à temps pour le sauver. Elle le guide ensuite sur les montagnes afin de lui montrer les trois pôles de l'être, qu'elle unit en lui grâce à son sourire. Les époux trouvent la paix dans l'ermitage du Kailāśa. À la fin, son sourire fait cesser la dualité. Personnage sage et sensible, elle éclaire le chemin des autres héros.

Sugrīva : personnage du *Rāmāyaṇa*, roi singe, fils de Sūrya. Il est le frère de Valīn qui l'a écarté du royaume et lui a volé sa femme. Il vit exilé jusqu'à ce que Rāma le rencontre. En échange du soutien de ce dernier, il lui promet de l'aider à retrouver Sītā. Rāma tue Valīn, Sugrīvā monte sur le trône. Il respecte néanmoins la parole donnée, et fournit à Rāma une armée de singes. À Laṅkā, il se bat avec bravoure. Il aide Rāma à triompher.

Sūr Dās : poète hindi aveugle du XVI^e siècle (1478 ou 1479-1581 ou 1584), qui écrit en *braj*. Il est surtout connu pour son recueil *Sūr Sāgar*, constitué de poèmes qui racontent la vie de Kṛṣṇa. Il est aussi l'auteur de nombreux autres poèmes de dévotion dédiés à Kṛṣṇa.

Sura : voir deva.

Śūrpaṅakhā : personnage du *Rāmāyaṇa*, hideuse *Rākṣasī* sœur de Rāvaṇa. En se promenant dans la forêt, elle aperçoit Rāma et tombe amoureuse de lui. Elle lui fait part de son désir. Il la repousse courtoisement. Elle tente alors de séduire Lakṣmaṇa, en vain. Elle s'en prend à Sītā. Lakṣmaṇa lui coupe les oreilles et le nez. Elle va se plaindre à son frère Khara, qui lance son armée contre les Rāghavas. Mais ces derniers exterminent les *rākṣasas*. Furieuse, Śūrpaṅakhā retourne à Laṅkā dans l'intention de se venger et vante longuement la beauté de Sītā. Elle est donc responsable de l'enlèvement. Pendant tout le *Rāmāyaṇa*, les habitants de Laṅkā qui subissent les conséquences de la guerre la maudiront.

Sūrya : dieu du soleil, père de Karṇa et de Sugrīva.

Svacchandatāvād : terme désignant les poètes antérieurs au *Chāyāvād*, comme Pāthak ou Tripāthī, qui introduisent une vision plus moderne et plus 'romantique' de la Nature. Ce terme signifie littéralement 'libert-isme' ou 'a-conventionnalisme'.

Tagore, Rabindranath : fameux auteur bengali (1861-1941), qui obtint le prix Nobel de littérature en 1913. Penseur nationaliste, il est très impliqué dans le Brahmo Samāj, comme la plupart des membres de sa famille. Il participe activement à la Renaissance bengalie, et exerce une influence importante sur la plupart des écrivains indiens. Il écrivit aussi bien de la poésie (*Gitanjali*), que des romans ou des nouvelles engagés (*La Maison et le monde*, *Gorā*), des pièces de théâtre avant-gardistes (*Raktakaravi*, *Raja*) des essais (*Sādhnā*).

Tāṇḍava (danse) : danse cosmique de Śiva, à la fois créatrice et destructrice. Dans *Kāmāyanī*, le *Tāṇḍava* apparaît à plusieurs reprises. Au début, elle a déclenché la folie du Déluge et met du temps avant de s'apaiser. Lorsque Manu viole Iṛā et affronte ses sujets, elle menace une nouvelle fois de détruire le monde. Lors de son *darśan*, Śiva danse aussi le *Tāṇḍava*.

Tretā Yuga : deuxième âge de l'humanité selon la conception hindoue de l'Histoire. Le Tretā Yuga, qui correspond à l'âge d'argent, succède au Satya Yuga et précède le Dvapāra Yuga. Le *Rāmāyaṇa* se déroule pendant cet âge.

Trimūrti : trinité des dieux hindous les plus puissants, composée de Brahmā, Viṣṇu et Śiva. Traditionnellement, Brahmā crée, Viṣṇu préserve et Śiva détruit.

Tripāthī, Rāmnares : poète hindi du Dvivedī Yug (1889-1961), connu pour ses sensibilités pré-Chāyāvād. Il est l'auteur de *Pathik* (1920), un poème gandhien et nationaliste racontant comment un jeune homme parcourt l'Inde et s'identifie à sa population.

Tūlsī Dās : poète hindi qui écrit en *avadhi* (1532-1623), principalement connu pour son *Rāmcaritmānas*, un *Rāmāyaṇa* en hindi.

Upaniṣad : textes sacrés indiens composés entre le VII^e et le IV^e siècle avant Jésus-Christ et qui participent de la révélation divine. Ces textes émanent d'écoles distinctes, fondées par des individus différents. Ils n'expriment donc pas une pensée unique.

Vaijyanta : ciel d'Indra où il vit avec son épouse et sa cour dans un fabuleux palais. Dutt le décrit dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*.

Vaitaranī : fleuve infernal de sang et de souillure qui marque la frontière du royaume de Yama. Dutt le représente dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*.

Vāli : personnage du *Rāmāyaṇa*, fils d'Indra, roi singe et frère de Sugrīva, qu'il surpasse en force. Suite à un malentendu, il pense que Sugrīva a tenté de le tuer. Il le chasse de son royaume, vole sa femme et le persécute. Rāma le tue d'une flèche dans le dos alors qu'il est en train d'affronter Sugrīva. Ce traîtreux assassinat constitue une faute dont la tradition tente d'exempter Rāma grâce à des explications rationnelles. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, Rāma rencontre Vāli dans les enfers mais celui-ci, apaisé, ne lui fait aucun reproche et le guide.

Vālmīki : *ṛṣi*, auteur légendaire et personnage du *Rāmāyaṇa*. Après que Nārada lui a révélé le texte, il assiste au meurtre du mâle d'un couple d'oiseaux par un chasseur. Il le maudit, son anathème prend la forme d'un *śloka*, vers poétique du *Rāmāyaṇa*. Le texte est imprégné par le *rasa* pathétique du fait de cette scène. Vālmīki accueille Lakṣmaṇa, Rāma et Sītā en exil. Plus tard dans le récit, il recueille Sītā abandonnée par son époux et prend ses deux fils, Kuśa et Lava pour disciples. Il leur apprend le *Rāmāyaṇa* et les envoie le conter à leur père.

Varma, Mahādevī : poétesse hindie (1907-1987), l'une des principales auteures du *Chāyāvād*. Elle est connue pour sa poésie lyrique très sensible (*Nīhar, Dīpśikha*) mais aussi pour son essai sur la condition des femmes (*Śrinkhalā kī kadiyā*), et ses mémoires (*Smṛti kī Rekhāen*).

Varuṇa : dieu védique de l'océan associé à Mitra. Il apparaît dans le *Rāmāyaṇa* : Rāma le prie pendant trois jours afin qu'il accepte de laisser l'armée traverser l'océan. Varuṇa refuse d'apparaître. Furieux, Rāma crible alors l'océan de flèches et menace de le détruire en utilisant une arme redoutable. Varuṇa sort enfin de son abri et lui indique comment traverser. Prasād le mentionne au début de *Kāmāyanī* en l'identifiant à la mer du Déluge.

Varuṇī : épouse de Varuṇa, sortie de la mer de lait lors du barattage. Dutt la représente rapidement au début de son texte : elle envoie une messagère à Kamalā afin d'apprendre les derniers événements.

Vāyu : dieu védique du vent, père d'Hanumān et de Bhimā. Il incarne la respiration du cosmos. Il apparaît dans *Kāmāyanī* sous la forme de Pavana (un de ses noms).

Veda : textes fondamentaux du védisme et du brahmanisme, au nombre de quatre (le *Rg Veda*, le *Sama Veda*, le *Yajur Veda* et l'*Atharva Veda*), ils relatent un certain nombre de mythes mais expliquent aussi comment accomplir des rites restés essentiels dans l'hindouisme moderne. Ils recensent aussi un certain nombre de formules (*mantras*) qui permettent de manifester la divinité sur terre. Leur connaissance est destinée aux brāhmanes, qui se la transmettent par voie orale. Ils auraient initialement été révélés aux *ṛṣis* par Brahmā.

Vedānta : pensée non-dualiste mise en forme par le philosophe Śaṅkara (VIII^e siècle) et popularisée en Occident par Vivekānanda. Le Vedānta s'appuie sur les *Upaniṣads* et sur la *Bhagavad Gītā*. Il explique l'identité entre l'âme et le Tout (Brahman, la Conscience pure, le Soi), mais l'être n'en a pas conscience à cause de la *māyā*. Selon le Vedānta, les trois grands dieux de la *trimūrti* (Śiva, Viṣṇu, Brahmā) sont l'expression d'une divinité unique qui s'identifie au monde. L'homme est tiraillé entre les forces du désir et celles de l'intellect. Le but est d'apprendre à suspendre son *ego* afin de pouvoir réaliser l'union avec le Brahman. À cette fin, il faut comprendre la véritable nature des choses et apprendre à s'en détacher. La vie quotidienne est l'occasion de pratiquer cette opération : elle devient donc dévolue à l'exercice spirituel.

Vibhīṣaṇa : personnage du *Rāmāyaṇa*, frère de Rāvaṇa. Pétri de *dharma*, il prend le parti de Rāma

après avoir tenté de raisonner son frère en vain. Il rejoint le héros dans son camp. Ses nombreux conseils permettent à Rāma d'acquérir une précieuse connaissance sur l'ennemi. Il dénonce des espions, démasque les illusions des *rākṣasas*. Il indique comment éliminer Meghanāda. Il guide Lakṣmaṇa vers le temple où le prince sacrifie. À la chute de Laṅkā, Rāma le remerciera de ses services en le couronnant roi et en lui accordant la main de Mandodarī, la veuve de Rāvaṇa. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, c'est un personnage beaucoup plus ambigu. Dutt insiste sur sa traîtrise envers son clan.

Virabhadra : dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, messenger de Śiva. Il relate à Rāvaṇa la mort de son fils, le ranime grâce au *rudra tejas* (arme terrible) et le lui confie afin qu'il aille venger Meghanāda.

Virabāhu : personnage du *Rāmāyaṇa* de Kṛttivāsa, fils de Rāvaṇa, il est tué au combat par Rāma. Au début du *Poème de l'Assassinat de Meghanāda*, son père vient d'apprendre sa mort et se lamente.

Viraha : le *viraha*, ou nostalgie amoureuse, est un *topos* de la poésie amoureuse et dévotionnelle indienne. La femme qui le ressent se consume à cause du manque de l'être chéri. Elle dépérit comme une fleur fanée. Le seul remède pour elle consiste en la réunion avec le bien-aimé. Dans le *Poème de l'Assassinat de Meghanāda* et dans *Kāmāyanī*, Pramīlā et Śraddhā sont affectées par le viraha.

Viśvarūpa : forme que prennent différentes divinités (Śiva, Kṛṣṇa, Rāma, Viṣṇu) lorsqu'elles se révèlent à leurs dévots. Il a une multitude de bras et de têtes. Dans la littérature de la *bhakti* comme le *Rāmāyaṇa* de Kṛttivāsa, le monde et le dieu se confondent : ils ne font plus qu'un. Dans *Kāmāyanī*, Śiva apparaît sous une telle forme. Dans *Savitri*, la Mère se confond avec des éléments du monde.

Viṣṇu : dieu indien. Dans la *trimūrti*, il symbolise l'action de préservation. Époux de Lakṣmī, il s'incarne régulièrement sur terre afin de sauver la Terre. Rāma et Kṛṣṇa sont des formes de Viṣṇu. Il réside dans le ciel Vaikuntha. Voir *avatāra*.

Vivekānanda : penseur bengali (1863-1902), Vivekānanda est le disciple du grand *guru* Rāmakṛṣṇa. Il accomplit de nombreux voyages, popularisant le yoga et la philosophie du Vedantā en Europe. Il privilégie un syncrétisme religieux et prône la croyance en un monothéisme, puisque les différentes divinités de l'hindouisme constituent des faces de l'Un. Il prône l'adhésion à l'*ahimsā*. Il défend aussi un certain nombre de réformes sociales, comme la promotion de la condition féminine. Philosophe prestigieux, il eut une influence profonde sur de nombreux auteurs de la première moitié du XX^e siècle, dont Prasād et Aurobindo.

Vyāsa : auteur légendaire et personnage du *Mahābhārata*, on lui attribue de nombreux autres textes sacrés – il serait le scribe des *Vedas* et des *Puraṇas*. Il est le fils de Satyavati, qui épouse le roi Śantanu après sa naissance. De lui, elle a deux fils, qui meurent sans héritier. Sa mère demande alors à Vyāsa de mettre enceinte les deux épouses de l'aîné, Ambika et Ambālika – les sœurs d'Amba. Vyāsa est donc aussi le géniteur de Dhṛtarāṣṭra et de Paṇḍu, les pères des Kauravas et des Pāṇḍavas. Il intervient à plusieurs reprises afin de veiller à la destinée de ses descendants. Il empêche le monde d'être détruit par le choc des armes divines lancées par Arjuna et Aśvatthāmā.

Yama : dieu de la mort, il règne sur le Naraka, l'enfer hindou. Selon les *Vedas*, c'est le premier être humain à mourir. Il juge les morts, leur assignant leur destin. Kāla et le dieu Dharma représentent deux de ses formes. Dans le *Mahābhārata*, il écoute les sages paroles de Savitri et finit par accepter de lui rendre son époux vivant. Dans *Savitri*, Aurobindo l'anglicise en *Death* (Mort).

Yama Loka : voir Naraka.

Yamunā : fleuve sacré d'Inde au bord duquel a grandi Kṛṣṇa.

Yuddha Kāṇḍa : « le livre de la guerre ». Avant-dernier livre du *Rāmāyaṇa* qui conte le siège et la prise de Laṅkā.

Yudhiṣṭhira : personnage du *Mahābhārata*, aîné des Pāṇḍavas, il est leur roi. Yudhiṣṭhira est le fils du dieu Dharma. Il respecte donc toujours scrupuleusement le *dharma*, la vérité, et ne peut pas mentir. Il est le plus sage, le plus pieux, mais aussi le moins guerrier des frères. Il perd cependant son royaume et manque de perdre ses frères ainsi que leur épouse en les jouant aux dés, contraint par son *dharma*. Cette déconfiture débouche sur un exil de treize ans. Au retour, les Kauravas refusent de rendre le royaume à Yudhiṣṭhira : la guerre est déclarée. Après la bataille de Kurukṣetra, Yudhiṣṭhira devient le roi d'Hastinapur, qu'il administre sagement, dans le respect de tous – y compris des parents des Kauravas. À la mort de Kṛṣṇa, les Pāṇḍavas gagnent les montagnes avec leur épouse Draupadī. Yudhiṣṭhira, le plus vertueux de tous, atteint le sommet, alors que ses frères et leur épouse sont tombés les uns après les autres. Il les retrouve tous dans le Naraka et choisit de rester avec eux afin d'endurer leurs tourments plutôt que de gagner le paradis – ce dernier fait est une illusion destinée à l'éprouver une dernière fois. Il les rejoint finalement au paradis, avant qu'ils ne se réunissent à leur essence divine.

Bibliographie

I) Corpus

A) Corpus d'étude

- _ AUROBINDO Sri, *Savitri*, [1919-1950], Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 1997, 737 p.
- _ DUTT Michaël Madhusudan, *Meghnād Vadha*, [*Meghnādbadh Kābya*, 1861], traduction du bengali au hindi de Maithilīśaraṅ Gupta [1927], in GUPTA Maithilīśaraṅ, *Maithilīśaraṅ Gupta Granthāvalī*, khaṇḍa 10, édition de Kṛṣṇadatta Pālivala, New Delhi : Vāṇī Prakāśana, 2008, p. 18-339.
- DUTT Michaël Madhusudan, *The Slaying of Meghanāda : A Rāmāyaṇa from Colonial Bengal*, [*Meghnādbadh Kābya*, 1861], traduction du bengali à l'anglais de Clinton B. Seely, Oxford : Oxford University Press, 2004, 270 p.
- DUTT Michaël Madhusudan, *The Poem of the Killing of Meghnād : Meghnādbadh Kābya*, [*Meghnādbadh Kābya*, 1861], traduction du bengali à l'anglais de William Radice, New Delhi : Penguin Books India, 2010, 428 p.
- _ HUGO Victor, *La Légende des Siècles*, [1883], in *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, édition de Jacques Truchet, Paris : Gallimard, 1950, Coll « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1-763.
- _ PRASĀD Jayśankar, *Kāmāyanī*, [1936], New Delhi : Prakāśan Sansthān, New Delhi : 2005, 126 p.
- PRASĀD Jayśankar, *Kāmāyanī*, édition de Nicole Balbir, traduction du hindi au français de J.K Balbir, Paris : Unesco, Langues et Mondes, 1997, 254 p.
- PRASĀD Jayśankar, *Kāmāyanī*, édition bilingue, traduction du hindi à l'anglais de B.K Chaturvedi, New Delhi : Diamond Pocket Books, 1999, 207 p.

B) Textes épiques complémentaires

- AKHMATOVA Anna, *Requiem – Poème sans héros et autres poèmes*, édition et traduction de Jean-Louis Backès, Paris : Gallimard, 2007, Coll « Poésie », 384 p.
- ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie*, [*La Divina Commedia*, 1321], in ALIGHIERI Dante, *Œuvres Complètes*, traduction de l'italien au français par André Pézard, Paris : Gallimard, 1965, Coll « Bibliothèque de la Pléiade », p. 879-1851.
- BALLANCHE Pierre-Simon, *Orphée*, [1829], in BALLANCHE Pierre-Simon, *Œuvres Complètes*, Genève : Slatkine, 1967, 328 p. 5-158.
- CAMOENŖS Luis de, *Les Lusiades*, [*Os Lusíadas*, 1572], traduit du portugais par Roger Bismut, Paris, Robert Laffont, 1996, XL-582 p.
- ERCILLA Y ZUÑIGA Alonso de, *La Araucana*, [1569-1589], Barcelone : R. Sopena, 1968, 554 p.
- HIKMET Nāzim, *Paysages humains*, [*Memleketimden insan manzaralari*, 1966], traduction de Munevver Andaç, Paris : Parangon, 2002, Coll « Littérature étrangère », 363 p.
- HOMERE, *L'Iliade*, traduit du grec par Paul Mazon, préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris : Gallimard, 1975, Coll « Folio Classique », 503 p.
- HOMERE, *L'Odyssée*, traduit du grec par Victor Bérard, Paris : Gallimard, 1955, Coll. « Folio Classique », 601 p.
- JANSEN Jan & DUINTJER Esger & TAMBOURA Boubacar (Coll.), *L'Épopée de Sunjara d'après Lansine Diabaté de Kela*, [XIVe siècle ?, 1995] Leyde : CNWS, 1995, 221 p.
- KLOPSTOCK Friedrich Gottlieb, *La Messiade*, [*Der Messias*, 1773], traduit de l'allemand par Aloise de Carlowitz, Paris : Charpentier, 1860, 488 p.
- KṚTTIVĀSA, *Rāmāyaṇa*, traduit du bengali à l'anglais par Shantilal Nagar et Suriti Nagar, Delhi : Eastern Books

Linkers, 1997, 2 vol de 308 et 395 p.

La Chanson de Roland, [XIe siècle], édition de Jean Dufournet, Paris : Flammarion, 1993, Coll « GF », 450 p.

LAMARTINE Alphonse de, *Jocelyn*, [1836], Paris : Garnier-Flammarion, 1967, Coll « GF », 250 p.

LAMARTINE Alphonse de, *La Chute d'un ange*, [1838], Paris : Flammarion, 1930, Coll « Les meilleurs auteurs classiques français et étrangers », 344 p.

_ MILTON John, *Paradise Lost*, [1667], édition de John Léonard, Londres : Penguin Books, 2000, Coll « Penguin Classics », 453 p.

MILTON John, *Le Paradis Perdu*, [*Paradise Lost*, 1667], traduit de l'anglais par François-René de Chateaubriand, Paris : Gallimard, 1995, Coll. « Poésie », 421 p.

NERUDA Pablo, *Chant Général*, [*Canto General*, 1950], traduit de l'espagnol par Claude Couffon, Gallimard, 1977, Coll « Du Monde entier », 578 p.

QUINET Edgar, *Ahasvérus*, [1833], Genève : Slatkine Reprints, 1990, 536 p.

QUINET Edgar, *Prométhée ; Les Esclaves*, [1838], Genève : Slatkine Reprints, 1990, 354 p.

QUINET Edgar, *Merlin l'Enchanteur*, [1860], Genève : Slatkine Reprints, 1990, deux tomes de VIII-510 p et 492 p.

SOUMET Alexandre, *La Divine Épopée*, [1840], Paris : H.L Delloye, 1841, 440 p.

TASSE Le, *Jérusalem libérée*, [*Gerusalemme liberata*, 1581], traduit de l'italien par Michel Orcel, Paris : Gallimard, 2002, Coll. « Folio classique », 676 p.

TULSĪDĀS, *The Rāmāyāna of Tulasīdāsa*, traduit du hindi à l'anglais par F.S Growse, Delhi : Motilal Banarsidass, 1989, 719 p.

VĀLMĪKI, *Le Rāmāyāna*, traduit du sanskrit par Madeleine Biarreau et Marie-Claude Porcher, Paris : Gallimard, 1995, Coll « Bibliothèque de la Pléiade », LVIII-1843 p.

VIRGILE, *L'Énéide*, traduit du latin par Jacques Perret, Paris : Gallimard, 1991, Coll. « Folio Classique », 496 p

VOLTAIRE, *La Henriade*, [1723], Genève : Institut et musée Voltaire, 1970, 730 p.

VYĀSA, *Le Mahābhārata*, traduit du sanskrit par Madeleine Biarreau, Paris : Éditions du Seuil, 2002, Coll « G.F », 2 tomes de 1120 et 944 p.

_ WHITMAN Walt, *Leaves of Grass*, [1855], édition de David S. Reynolds, Oxford : Oxford University Press, 2005, XVI-167 p.

WHITMAN Walt, *Feuilles d'herbe : Leaves of Grass*, [1855], édition bilingue et traduction de Roger Asselineau, Paris : Aubier, 1989, 511 p.

C) Autres influences citées

ARNOLD Edwin, « Sāvitrī or Love and Death », in ARNOLD Edwin, *Indian Idylls from the Sanskrit of the Mahābhārata*, [1883], Londres : Trübner, 1883, p. 2-18.

The Bhagavad Gita, traduction du sanskrit à l'anglais et présentation de Sri Aurobindo, Pondichéry : Sri Aurobindo Divine Life Trust, 2001, 634 p.

CARROLL Lewis, *The Annotated Alice : Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, édition de Martin Gardner, Londres : Penguin Books, 1970, 352 p.

Les Duhâ de Dhola-Marū. Une ancienne ballade du Rajasthan, texte traduit et présenté par Charlotte Vaudeville, Pondichéry : Institut Français d'Indologie, 1962, XXII-194 p.

- DUTT Toru, « Savitri » in DUTT Toru, *Ancient Ballads and Legends of Hindustan*, [1882, publié à titre posthume], Allahabad : Kitabistan, 1941, p. 3-46.
- INGALLS Daniel H.H, *An Anthology of Sanskrit Court Poetry*, London : Oxford University Press, 1965, Coll « Harvard Oriental Series », 611 p.
- KABĪR, *Kabir; Au Cabaret de l'amour*, traduit du hindi et édité par Charlotte Vaudeville, Paris : Gallimard, 1959, Coll « Connaissance de l'Orient », 240 p.
- MĪRĀBĀĪ, *Chants mystiques de Mīrā Bāī*, [Mīrābāī kī padāvalī], traduit du hindi et édité par Nicole Balbir, Paris : les Belles Lettres, 1979, Coll « Le monde indien », XXXII-58 p.
- PLATON, *Œuvres Complètes*, édition de Luc Brisson, Paris : Flammarion, 2008, Coll « Ouvrages de réf », 2204 p.
- SŪRDĀS, *Pastorales par Sour Dās*, [Sūrasāgara], traduit du hindi et édité par Charlotte Vaudeville, Paris : Gallimard, 1971, Coll « Connaissance de l'Orient », 205 p.
- WORDSWORTH William, *The Prelude, 1798-1799*, édition de Stephen Parrish, Ithaca, N.Y : Cornell University Press, IX-313 p.

D) Œuvres de Dutt, Hugo, Prasād et Aurobindo

1-Œuvres complètes choisies de Sri Aurobindo, disponibles en .pdf sur le site de l'ashram :
<http://www.sriurobindoashram.org/ashram/sriuro/writings.php> (le 22/08/2013)

- AUROBINDO Sri, *Vol 1- Early Cultural Writings*, [1898-1903] Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 2003, p. 150-273.
- AUROBINDO Sri, *Vol 2- Collected Poems*, [1883-1940] Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 2009, 751 p.
- AUROBINDO Sri, *Vol 3-4- Collected Plays and Stories I et II*, [1891- 1915], Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 1998, 604 p.
- AUROBINDO Sri, *Vol 5- Translations*, [1893- 1940], Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 1999, 628 p.
- AUROBINDO Sri, *Vol 6-7- Bande Mataram : Early Political Writings I et II*, [1890- 1908], Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 1973, 931 p.
- AUROBINDO Sri, *Vol 8- Karma Yogin : Early Political Writings II*, [1909- 1910], Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 1973, 471 p.
- AUROBINDO Sri, *Vol 12- Essays Divine and Humane*, [1910- 1950], Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 1997, 519 p.
- AUROBINDO Sri, *Vol 13- Essays in Philosophy and Yoga*, [1910- 1950], Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 1998, 1006 p.
- AUROBINDO Sri, *Vol 15- The Secret of the Veda*, [1914- 1920], Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 1998, 604 p.
- AUROBINDO Sri, *Vol 17- Upanishads I - Isha Upanishad*, [1900- 1914], Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 2003, 597 p.
- AUROBINDO Sri, *Vol 18- Upanishads II - Kena and Other Upanishads*, [1900- 1914], Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 2001, 449 p.
- AUROBINDO Sri, *Vol 19- Essays on the Gita*, [1916- 1918], Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 1997, 597 p.
- AUROBINDO Sri, *Vol 20- The Renaissance in India*, [1918- 1921] Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 1997,

450 p.

AUROBINDO Sri, *Vol 21-22- The Life Divine I et II*, [1919- 1940] Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 2005, 1117 p.

AUROBINDO Sri, *Vol 23-24- The Synthesis of Yoga I et II*, [1914- 1921], Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 1999, 918 p.

AUROBINDO Sri, *Vol 25- The Human Cycle, The Ideal of Human Unity, War and Self-Determination*, [1914- 1921], Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 1997, 690 p.

AUROBINDO Sri, *Vol 26- The Future Poetry with On Quantitative Metre*, [1920- 1950] Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 1997, 401 p.

AUROBINDO Sri, *Vol 27- Letters on Poetry and Art*, [1920- 1950] Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 2004, 769 p.

AUROBINDO Sri, *Vol 28- Letters on Yoga*, [1927- 1950] Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 2012, 590 p.

AUROBINDO Sri, *Vol 36- Autobiographical Notes And Other Writing of Historical Interest*, Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram Trust, 2006, 612 p.

2- Œuvres de Michael Madhusudan Dutt en anglais

DUTT Michael Madhusudan, *The Captive Ladie*, [1849], Calcutta : K.L Mukhopadhyay, 1957, 128 p.

DUTT Michael Madhusudan, *Sermista, A Drama in Five Acts*, [1859], Calcutta : I.C Bose, 1859, 73 p.

3- Œuvres choisies de Victor Hugo

Romans et récits :

HUGO Victor, *Han d'Islande*, [1823], édition critique de Bernard Leuilliot, Paris : Gallimard, 1981, Coll « Folio Poche », 220 p.

HUGO Victor, *Le Dernier jour d'un condamné*, [1829], édition critique de Catherine Cazaban, Paris : Flammarion, 1998, Coll « GF Étonnants classiques », 160 p.

HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, [1831], édition critique de Véronique Anglard, Paris : Flammarion, 2003, Coll « GF Étonnants classiques », 192 p.

HUGO Victor, *Claude Gueux*, [1834], édition critique d'Étienne Kern, Paris : Flammarion, 2010, Coll « GF Étonnants classiques », 151 p.

HUGO Victor, *Le Rhin*, [1842], Paris : Imprimerie Nationale, 1985, 430 p.

HUGO Victor, *Les Misérables*, [1862], édition critique de Maurice Allem, Paris : Gallimard, 1971, Coll « Bibliothèque de la Pléiade », XXIV-1783 p.

HUGO Victor, *Les Travailleurs de la mer*, [1866], édition critique d'Yves Gohin, Paris : Gallimard, 1980, Coll « Folio », 631 p.

HUGO Victor, *L'Homme qui rit*, [1869], Paris : Gallimard, 2002, Coll « Folio », 838 p.

HUGO Victor, *Quatrevingt-treize*, [1874], édition critique de Bernard Leuilliot, Paris : Gallimard, 2001, Coll « Folio », 533 p.

Poésie :

HUGO Victor, *Odes et ballades*, [1826], édition critique de Pierre Albouy, Paris : Gallimard, 1980, Coll « Poésie », 549 p.

478 p.

HUGO Victor, *Les Orientales, Les Feuilles d'automne* [1829 et 1831], Paris : Flammarion, 1981, Coll « Poésie », 380 p.

HUGO Victor, *Les Chants du crépuscule, Les Voix Intérieures, Les Rayons et les ombres*, [1835, 1837, 1840], Paris : Gallimard, 2002, Coll « NRF Poésie », 537 p.

HUGO Victor, *Les Châtiments*, [1853], Paris : Gallimard, 1998, Coll « Bibliothèque Gallimard », 418 p. 150

HUGO Victor, *Les Contemplations*, [1856], édition critique de Pierre Laforgue, Paris : Flammarion, 1999, Coll « GF Poésie française », 471 p.

HUGO Victor, *Les Chansons des rues et des bois*, [1865], édition critique d'Yves Gaudon, Paris : Gallimard, 1982, Coll « Poésie », 440 p.

HUGO Victor, *L'Année terrible*, [1872], édition critique d'Yves Gohin, Paris : Gallimard, 1985, Coll « Poésie », 318 p.

HUGO Victor, *L'Art d'être grand-père*, [1877], édition critique de Pierre Albouy, Paris : Gallimard, 2002, Coll « Folio », 265 p.

HUGO Victor, *L'Âne*, [1880], édition critique de Pierre Albouy, Paris : Flammarion, 1966, Coll « Cahiers Victor Hugo », 345 p.

HUGO Victor, *Les Quatre Vents de l'esprit*, [1881], Paris : Ollendorff, 1908, 528 p.

HUGO Victor, *La Fin de Satan*, [1886, publié à titre posthume], in *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, édition de Jacques Truchet, Paris : Gallimard, 1950, Coll « Bibliothèque de la Pléiade », p. 766-942.

HUGO Victor, *Dieu*, [1891, publié à titre posthume], in *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, édition de Jacques Truchet, Paris : Gallimard, 1950, Coll « Bibliothèque de la Pléiade », p. 943-1337.

Théâtre :

HUGO Victor, *Cromwell*, [1827], édition critique d'Anne Ubersfeld, Paris : Flammarion, 1995, Coll « GF Théâtre français », 500 p.

HUGO Victor, *Amy Robsart ; Marion de Lorme ; Hernani ; Le Roi s'amuse*, Paris : Flammarion, 1995, Coll « GF Théâtre français », 222 p.

HUGO Victor, *Lucrèce Borgia ; Marie Tudor ; Angelo, tyran de Padoue ; Ruy Blas*, Paris : Flammarion, 1996, Coll « GF Théâtre français », 632 p.

HUGO Victor, *Ruy Blas*, [1838], édition critique de Gérard Gengembre, Paris : Flammarion, 2007, Coll « GF Théâtre français », 257 p.

HUGO Victor, *Les Burgraves*, [1843], Paris : Flammarion, 1993, Coll « GF Théâtre français », 185 p.

HUGO Victor, *William Shakespeare*, [1864], édition critique de Bernard Leuilliot, Paris : Flammarion, 1973, Coll « Nouvelle bibliothèque romantique », 574 p.

4) Œuvres choisies de Jaysankar Prasād

Traduites en anglais :

PRASĀD Jaysankar, *The Garden of Loneliness : A Translation of Jayshankar's Prasad Āñsū « Tears »*, Delhi : Motilal Banarsidass, 2006, traduit par Charles S.J White, 139 p.

En hindi :

Poésie :

PRASĀD Jayśankar, *Kānan-Kusum*, [*Forêt de fleurs*, 1909-1917], Allahabad : Bharati Bhandar, 1963, 130 p.

PRASĀD Jayśankar, *Prem-Pathik*, [*Le Pèlerin de l'amour*, 1913], Allahabad : Bharati Bhandar, 1924, 26 p.

PRASĀD Jayśankar, *Mahārāṇā kā mahattva*, [*L'Importance du Roi*, 1914], Varanasi : Prasad Prakashan, 1948, 24 p.

PRASĀD Jayśankar, *Jharnā*, [*Cascade*, 1918], Varanasi : Prasad Prakashan, 1975, 97 p.

PRASĀD Jayśankar, *Aṃsū*, [*Larme*, 1925], Jhansi : Sahitya Sadhana, 1982, 32 p.

PRASĀD Jayśankar, *Lahar*, [*Vague*, 1935], Delhi : Dayamanda Poketa Buksa, 1988, 50 p.

Théâtre :

PRASĀD Jayśankar, *Viśākh*, [*Viśākh*, 1921], Allahabad : Bharati Bhandar, 1947, 128 p.

PRASĀD Jayśankar, *Viśākh*, [*Viśākh*, 1921], Allahabad : Bharati Bhandar, 1947, 128 p.

PRASĀD Jayśankar, *Ajātaśatru*, [*Ajātaśatru*, 1922], Jhansi : Sahitya Sadhana, 1926, 159 p.

PRASĀD Jayśankar, *Janamejaya kā nāga-yagya*, [*Le sacrifice nāga de Janamejaya*, 1925-1926], Allahabad : Bharati Bhandar, 1945, 109 p.

PRASĀD Jayśankar, *Kāmanā*, [*Désir*, 1927], Allahabad : Bharati Bhandar, 1956, 100 p.

PRASĀD Jayśankar, *Skandagupta*, [*Skandagupta*, 1928], Delhi : Bala-Sulabha Prakashan, 2007, 159 p.

PRASĀD Jayśankar, *Candragupta*, [*Candragupta*, 1931], Delhi : Bala-Sulabha Prakashan, 2008, 160 p.

PRASĀD Jayśankar, *Ek Ghūnt*, [*Une Goutte*, 1931], Allahabad : Bharati Bhandar, 1947, 44 p.

PRASĀD Jayśankar, *Dhruvasvāmīni*, [*Dhruvasvāmīni*, 1933], Delhi : Sanmarga Prakashan, 1988, 56 p.

Nouvelles et histoires :

PRASĀD Jayśankar, *Chāyā*, [*Ombre*, 1910-1914], Allahabad : Bharati Bhandar, 1959, 132 p.

PRASĀD Jayśankar, *Pratidhvani*, [*Reflète*, 1924-1928], Allahabad : Bharati Bhandar, 1968, 83 p.

PRASĀD Jayśankar, *Kaṅkāl*, [*Le Squelette*, 1929], Delhi : Sanmarga Prakashan, 1988, 178 p.

PRASĀD Jayśankar, *Ākāś dīp*, [*La Lampe céleste*, 1929], Varanasi : Bharati Bhandar, 1986, 220 p.

PRASĀD Jayśankar, *Āndhī*, [*La Tempête*, 1929], Varanasi : Pustaka Mandira, 1931, 216 p.

PRASĀD Jayśankar, *Titalī*, [*Titalī*, 1934], Allahabad : Bharati Bhandar, 1951, 151 p.

PRASĀD Jayśankar, *Indrajāl*, [*Le Filet des illusions*, 1936], Allahabad : Bharati Bhandar, 1949, 108 p.

PRASĀD Jayśankar, *Irāvati*, [*Irāvati*, 1936], Allahabad : Bharati Bhandar, 1949, 108 p.

Critique :

PRASĀD Jayśankar, *Kāvya aur Kalā tatha anya nibandh* [*Poésie et Art et autres essais*, 1939, publié à titre posthume], Delhi : Lokbharti Prakashan, 2007, 185 p.

II) L'Inde et les littératures coloniales

A) Religions et sociétés anciennes de l'Inde

- BIARDEAU Madeleine, *Études de mythologie hindoue : I. Cosmogonies puraniques*, Paris : École française d'Extrême-Orient, 1981, Coll « Publication de l'École française d'Extrême-Orient », 239 p.
- BIARDEAU Madeleine, *Études de mythologie hindoue : II. Bhakti et avatâra*, Paris : École française d'Extrême-Orient, 1994, Coll « Publication de l'École française d'Extrême-Orient », 320 p.
- BIARDEAU Madeleine, *L'Hindouisme : anthropologie d'une civilisation*, Paris : Flammarion, 1995, Coll « Clefs pour la pensée hindoue », 312 p.
- BIARDEAU Madeleine & MALAMOUD Charles, *Le Sacrifice dans l'Inde ancienne*, Paris : Peeters, 1996, Coll « Bibliothèque de l'École des Hautes Études », 204 p.
- DU BREUIL Paul, *Les Jaïns de l'Inde*, Paris : Aubier, 1990, Coll « Présence et pensée », 272 p.
- MALAMOUD Charles, *Cuire le monde, rite et pensée dans l'Inde ancienne*, [1989], Paris : La Découverte, 1989, Coll « Les Textes à l'appui », 335 p.
- MATRINGE Denis, *Les Sikhs Histoire et tradition des « Lions du Panjab »*, Paris : Albin Michel, 2008, Coll « Planète Inde », 376 p.
- MULLER-ORTEGA Paul-Eduardo, *The Triadic Heart of Siva : Kaula tantricism of Abhinavagupta in the non-dual Shaivism of Kashmir*, New York : State University of New York Press, 1989, XII-330 p.
- SILBURN Lilian, *La Kuṇḍalinī, ou L'Énergie des profondeurs : étude d'ensemble d'après les textes du Śivaïsme non dualiste du Kaśmir*, Paris : Les Deux Océans, 1983, 266 p.
- TARDAN-MASQUELIER Ysé, *L'Hindouisme Des origines védiques aux courants contemporains*, Paris : Bayard Éditions, 1999, Coll « Religions en dialogue », 383 p.
- The Laws of Manu*, Delhi : Motilal Banarsidass, 1964, traduction et édition de Georges Bühler et Max Müller, Coll « Sacred Books of the East », 620 p.

B) Histoire et société coloniale indienne

- AMBEDKAR B, « Revolution and Counter-Revolution » in *Writings and Speeches*, Education Department, Government of Maharashtra, 1987, 155 p.
- ANANTHAMURTHY U.R, *Essays*, in ANANTHAMURTHY U.R, *Omnibus*, Delhi : Arvind Kumar Publishers, 2008, édité par N. Manu Chakravarthy, p. 287-398.
- BADRINATH Chaturvedi, *Swami Vivekanda : The Living Vedanta*, Londres : Penguin Books, 2006, 480 p.
- CHAUDHURI Amit, *Clearing a Space Reflections on India, Literature and Culture*, Oxford : Peter Lang, 330 p.
- GUHA Ranajit, *History at the Limit of World-History*, New York : Columbia University Press, 2002, 116 p.
- MARKOVITS Claude (Dir.), *Histoire de l'Inde moderne 1480-1950*, Paris : Fayard, 1994, 727 p.
- MEYER Eric Paul, *Une Histoire de l'Inde : Les Indiens face à leur passé*, Paris : Albin Michel, 2007, Coll « Planète Inde », 357 p.
- ORSINI Francesca, *The Hindi Public Sphere 1920-1940, Language and Literature in the Age of Nationalism*, Oxford : Oxford University Press, 2002, 486 p.
- RUMINA Sethi, *Myths of the nation : national identity and literary representation*, [2002], Oxford : Clarendon Press,

2002, VIII-221 p.

SEN Amartya, *Identité et violence*, Paris : Odile Jacob, 2006, traduit par Sylvie Kleiman-Lafon, 271 p.

SEN Amartya, *L'Inde Histoire, culture et identité*, Paris : Odile Jacob, 2007, traduit par Christian Clerc, 414 p.

VERMA Nirmal, « L'art et la conscience dans l'Inde d'aujourd'hui », in MONTAUT Annie (Dir), *Littérature et poétiques pluriculturelles en Asie du Sud, Purushartha* vol. 24, Paris : EHESS, 2004, p. 39-78.

VISWANATHAN Gauri, *Masks of Conquest : Literary Study and British Rule in India*, New York : Columbia University Press, 1989, X-206 p.

C) Histoire de la littérature indienne

DAS Sisir Kumar, *A History of Indian Literature 1800-1910. Western Impact : Indian Response*, New Delhi : Sahitya Akademi, 1991, 815 p.

DAS Sisir Kumar, *A History of Indian Literature 1911-1956. Struggle for Freedom : Triumph and Tragedy*, New Delhi : Sahitya Akademi, 1995, 908 p.

DEVY G.N & DALLMAYR Fred, *Between Tradition and Modernity India's search for identity*, Londres : Alta Mira, 1998, 374 p.

GAEFFKE Peter, *A history of Indian literature. Vol. 8, Modern Indo-Aryan literatures. Hindi literature in the twentieth century*, [1978], Wiesbaden : Harrassowitz, 1978, 118p.

JINDAL K. B, *A history of Hindi literature*, [1955], Allahabad : Kitab Mahal, 1993, XII-420 p.

LE BLANC Claudine, *Histoire de la littérature de l'Inde moderne : le roman XIXe-XXe siècle*, [2006], Paris : Ellipses, 2006, Coll « Littérature des cinq continents », 142 p.

MCGREGOR Ronald Stuart, *A history of Indian literature. v. 8, Modern Indo-Aryan literatures. Hindi literature of the nineteenth and early twentieth centuries 1800-1856 A.D.*, [1969], Wiesbaden : Harrassowitz, 1974, XVI-170 p.

ŚUKLA Ācārya Rāmendra, *Hindī sāhitya kā itihās*, [1928], Allahabad : Lokbhārtī Prakāśan, 2009, 535 p.

D) Théorie poétique, épopées et littérature indiennes

AGGARWAL Usha, *Philosophical Approach to Sanskrit Allegorical Dramas*, New Delhi : Sultan Chand, 1988, 271 p.

BALBIR Nalini (Dir), *Genres Littéraires en Inde*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, 426 p.

BANSAT-BOUDON Lyne, *Poétique du théâtre indien : lectures du Nāṭyāśāstra*, Paris : École française d'Extrême Orient, 1992, Coll Publications de l'École française d'Extrême Orient, 519 p.

BANSAT-BOUDON Lyne (Dir.), *Théâtre de l'Inde ancienne*, [2006], Paris : Gallimard, 2006, Coll « Bibliothèque de la Pléiade », LXXI-1574 p.

BENOIT Philippe, *Le Ramayana de Valmiki et le Ramayana de Krittivas : recherches comparatives en littératures sanskrite et bengalie, thèse de doctorat*, [1994], Paris : Université Paris 3, 1994, 622 p.

BHĀMAHA, *Kāvyaṅkāra*, Delhi : Motilal Banarsidass, 1991, trad. de N. Śastry, 154 p.

BLACKBURN Stuart H (Dir.), *Oral epics in India*, [1989], Berkeley : University of California Press, 1989, XI-290 p.

BLANCHON Flora (Dir), *La Question de l'art en Asie orientale*, Paris : PUPS, 2008, Coll Asie, 490 p.

BOSE Mandakranta (Dir), *The Rāmāyana Revisited*, Oxford : Oxford University Press, 2004, 378 p.

BROCKINGTON Mary & SCHREINER Peter (Dir), *Composing a tradition : concepts, techniques and relationships* :

Proceedings of the First Dubrovnik International Conference on the Sanskrit Epics and Puranas, August 1997, [1999], Zagrab : Croatian Academy of Sciences and Arts, 1999, VIII-351 p.

- DANḌIN, *Kāvyaḍarśah*, Delhi : C.P Gautam, 2008, trad. de V.V Sastrulu et commentaires de Vidyāsāgar, XV-316 p.
- DE Sushil Kumar, *History of Sanskrit poetics*, [1960], Calcutta : Firma K. L. Mukhopadhyay, 1988, 341 p.
- DHAYAGUDE Suresh, *Western and Indian Poetics : a Comparative Study*, Pune : Bhandarkar Oriental Research Institute, 1981, Coll « Bhandarkar Oriental Series n°16 », 248 p.
- GIRI Kalipada, *Concept of poetry : an Indian approach : studies in Sanskrit poetry and poetics*, [1975], Calcutta : Sanskrit Pustak Bhandar, 1975, XV-216 p.
- GNOLI Raniero, *The Aesthetic experience according to Abhinavagupta*, Istituto italano per il medio ed estremo Oriente, 1956, Rome, Coll Serie Orientale Roma vol XI.
- KAPOOR Kapil, *Literary Theory : Indian Conceptual Framework*, Delhi : Affiliated East-West Press Private Limited, 1998, 210 p.
- KHUSHWAHA Manesh Singh (Dir), *Indian Poetics and Western Thoughts*, Lucknow : Argo publ. house, 1988, XII-262 p.
- LE BLANC Claudine, « Femmes Épiques : le mythe, les pleurs, et le droit. Perspectives sur la fonction des personnages féminins dans l'épopée guerrière archaïque », *Synergies Inde 2*, Sylvains-les-Moulins : GERFLINT, 2007, p. 263-272.
- MCGREGOR Ronald Stuart, *A history of Indian literature. Vol.8, Modern Indo-Aryan literatures. Hindi literature from its beginnings to the nineteenth century*, [1984], Wiesbaden : Harrasowitz, 1984, VIII-239 p.
- OBERLIES Thomas, *A grammar of epic Sanskrit*, [2003], Berlin, New York : Walter de Gruyter, 2003, Coll « Indian Philology and South Asian Studies », LVI-631 p.
- PARADKAR M.D, « Impact of the Rāmāyana on Hindi literature with special reference to Hindi poetry », *Journal of the Asiatic Society of Bombay*, vol 70, 1995, Bombay : Asiatic Society of Bombay, p. 95-100.
- PANIKER Ayappa K, *Indian Narratology*, Delhi : Indira Gandhi Centre for the Arts, 2003, 199 p.
- POLLOCK Sheldon (Dir), *Literary Cultures in History Reconstructions from South Asia*, Berkeley : University of California Press, 2003, 1066 p.
- PORCHER Marie-Claude, *Figures de style en sanskrit. Théories des Alamkārashāstra. Analyse de poèmes de Venkatādhvarin*, Paris : Collège de France, 1978, Coll Publications de l'institut de civilisation indienne, 413 p.
- PORCHER Marie-Claude (Dir), *Inde et littératures*, Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en sciences sociales, 1983, 320 p.
- PRASAD Amar Nath, « Tagore's Fruit Gathering : A Work of Symbolic Exuberances », in PAUL Samiran Kumar & PRASAD Amar Nath, *Recritiquing Rabindranath Tagore*, Delhi : Sarup & Sons, p. 108-116.
- RAGHAVAN V, *The Number of Rasa-s*, The Adyar Library & Research Centre, 1940 1ère éd, 1975 3e, Madras, 239 p.
- RAMAKRISHNAN S, *The epic muse : the 'Ramayana' and 'Paradise lost'*, [1977], New Delhi : People's Pub. House, 1977, XIX-215 p.
- RAMANUJAN A.K., *The Collected Essays of A.K. Ramanujan*, édition de Vinay Dharwadker, Oxford : Oxford University Press, XVII-638 p.
- RAMA SARMA M. V, *Milton and the Indian epic tradition : a study of Paradise lost, the Ramayana, and the Mahabharata*, [1995], New Delhi : Prestige Books, 1995, 172 p.

- RENOU Louis, *Les littératures de l'Inde*, [1951], Paris : Presses Universitaires de France, 1966, Coll « Que sais-je ? », 126 p.
- RICHMAN Paula (Dir), *Many Râmâyanas : the diversity of a narrative tradition in South Asia*, [1991], Berkeley : University of California Press, 1991, XIII-273 p.
- ROWLANDS Helen J., *La Femme bengalie dans la littérature du Moyen-Âge*, Paris : J. Maisonneuve, 1930, 241 p.
- SCHWARTZ Susan L, « The heroic epic of quest: a study of the Râmâyana and the Odyssey », in DATTA B et alii (Dir), *Aruna-Bhârâtâ : Professor A.N. Jani felicitation volume: essays in contemporary Indological research*, Baroda : Prof. A.N. Jani Felicitation Volume Committee, Oriental Institute, 1983, p. 245-271.
- SERVAN-SCHREIBER Catherine, *Chanteurs itinérants en Inde du Nord. La tradition orale bhopuri*, Paris : L'Harmattan, 1999, Coll « Recherches Asiatiques », 417 p.
- SUBRAHMANYAM Korada, « The concept of 'mahavakya' », *Journal of Sanskrit Academy*, vol 12, 1990, Hyderabad : Osmania University, Sanskrit Academy, p. 42-48.
- SULOCHANA DEVI L, *Historical survey of Sanskrit Mahâkâvyas*, Delhi : Kanishka Publishing House, 1992, 216 p.
- VAUDEVILLE Charlotte, « La Conception de l'amour divin chez Muhammad Jayâsi : virah et 'ishq », *Journal Asiatique*, 1962, tome CCL, p. 351-367.
- VIŚVANATHA, *The Sâhitya Darpaṇa or Mirror of Composition, A treatise on Poetical Criticism*, Delhi : Motilal Banarsidass, 1994, trad. par J.R Ballantyne et P.D Mitra, 461 p.
- WARDER A.K, *Indian Kāvya Literature*, Delhi : Motilal Banarsidass, 1972-1989, 7 vol de 281, 393, 303, 641, 891, 852, 1114 p.

E) Colonisation et littérature

- AMUR G.S. & DESAI S.K, *Colonial consciousness in Commonwealth literature : essays presented to Professor C.D. Narasimhaiah*, Bombay : Somaiya Publications, 1984, XI-292 p.
- ASHCROFT Bill & GRIFFITHS Gareth & TIFFIN Helen, *The Empire Writes back : Theory and Practices in Post-Colonial Literatures*, New York : Routledge, 2002, X-283 p.
- BARDOLPH Jacqueline, *Études postcoloniales et littérature*, Paris : Honoré Champion, 2002, Coll « Unichamp-essentiel » 72 p.
- BARKER Francis et alii (Dir.), *Colonial discourse, postcolonial theory*, Manchester : Manchester University Press, 1994, Coll « The Essex symposia », VI-288 p.
- BHABHA Homi K (Dir), *Nation and Narration*, New York : Routledge, 1990, VIII-333 p.
- BHABHA Homi, *Les Lieux de la culture, Une Théorie postcoloniale*, Paris : Payot, 2007, trad. par F. Bouillot, 411 p.
- BOEHMER Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature : Migrant Metaphors*, Oxford : Oxford University Press, 2005, VI-351 p.
- BOEHMER Elleke, *Empire, the National and the Postcolonial, 1890-1920 : Resistance in Interaction*, Oxford : Oxford University Press, 2002, VIII-239 p.
- BRECKENRIDGE Carol Appadurai & VEER Peter van der (Dir.), *Orientalism and the postcolonial predicament : perspectives on South Asia : 44th Annual South Asia seminar : Papers*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1993, Coll « South Asia seminar series », VIII-355 p.
- CHILDS Peter, *Modernism and the postcolonial : Literature and Empire 1885-1930*, London : Continuum, 2007, Coll « Continuum Literary Studies », 224 p.

- DAS Sisir Kumar, *Indian Ode to the West Wind : Studies in Literary Encounter*, Delhi : Pencraft International, 2001, 248 p.
- DODSON Michael S, *Orientalism, empire, and national culture : India, 1770-1880*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007, Coll « Cambridge Imperial and Post-Colonial Studies Series », XIV-268 p.
- FLUDERNIK Monika, *Hybridity and Postcolonialism : Twentieth Century Indian Literature*, Tübingen : Stauffenburg-Verl., 1998, Coll « ZAA Studies », 293 p.
- GIDDINGS Robert (Dir), *Literature and Imperialism*, [1991], Basingstoke : Macmillan, 1991, VI-228 p.
- GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris : Gallimard, 1997, 268 p.
- HOGAN Patrick Colm, *Colonialism and Cultural Identity : Crises of Tradition in the Anglophone Literatures of India, Africa, and the Caribbean*, New York : State University of New York Press, 2000, Coll « SUNY Series Exploration in Postcolonial Studies », XIX-353 p.
- HOGAN Patrick Colm, *Empire and Poetic Voice : Cognitive and Cultural Studies of Literary Tradition and Colonialism*, New York : State University of New York Press, 2004, Coll « SUNY Series Exploration in Postcolonial Studies », IX-289 p.
- HOGAN Patrick Colm & PANDIT Lalita, *Literary India : comparative studies in aesthetics, colonialism, and culture*, [1995], New York : State University of New York Press, 1995, Coll « SUNY Series in Hindu Studies », XVI-289 p.
- KOPF David, *British orientalism and the Bengal renaissance. The dynamics of Indian modernization, 1773-1835*, [1969], Berkeley : California University Press, 1969, XII-324 p.
- MAJUMDAR Swapan « The 'otherness' of literature: tensions in critical positions in a colonial situation », in MOHAN Chandra (Dir), *Aspects of comparative literature: current approaches*, New Delhi : India Publishers, 1989, p. 278-287.
- MC LEOD John, *Beginning Postcolonialism*, Manchester : Manchester University Press, 2000, XII-274 p.
- MEHTA Binita, « Shakuntala in Europe », in MEHTA Binita, *Widows, Pariahs and Bayadères : India as Spectacle*, Londres : Associated University Press, 2002, p. 151-156.
- MOURA Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris : Dunod, 1992, 238 p.
- MOURA Jean-Marc, *La Littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Paris : Honoré Champion, 1998, Coll « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 482 p.
- MOURA Jean-Marc, *Exotisme et Lettres Francophones*, Paris : Presses Universitaires de France, 2003, Coll « Écriture », 222 p.
- NANDY Ashis, *The Intimate Enemy : Loss and Recovery of Self under Colonialism*, Oxford : Oxford University Press, 1988, XX-121 p.
- PRATT Mary Louise, *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*, Londres : Routledge, 1992, 257 p.
- RASUL Kamal, *The archaeology of history : An analytical study examining the strategy of the historical construction of the images and concepts of the other in the context of colonialist/orientalist discourse*, Colchester : University of Essex, 1987, 308 p.
- ROY Parama, *Indian Traffic : Identities in Question in Colonial and Postcolonial India*, Berkeley : University of California Press, 1998, VII-236 p.
- RUTHERFORD Anna (Dir.), *From Commonwealth to post-colonial*, Sydney : Dangaroo Press, 1992, IX-450 p.

- SAID Edward Wadie, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, [Orientalism, 1978], Paris : Éditions du Seuil, 1980, 392 p.
- SAID Edward Wadie, *Culture et impérialisme*, [Culture and imperialism, 1994], Paris : Fayard, 2000, 558 p.
- SAID Edward Wadie & EAGLETON Terry & JAMESON Fredric, *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1990, 102 p.
- SCHWAB Raymond, *La Renaissance orientale : la découverte du sanscrit, le siècle des écritures déchiffrées, l'avènement de l'humanisme intégral, grandes figures d'orientalistes*, Paris : Payot, 1950, 526 p.
- SINGH Jyotsna, *Colonial narratives/cultural dialogues : 'discoveries' of India in the language of colonialism*, London : Routledge, 1996, VIII- 196 p.
- SMOUTS Marie-Claude (Dir), *La Situation postcoloniale : les « postcolonial studies » dans le débat français. Colloque organisé par le CNRS les 4 et 5 mai 2006*, Paris : Les Presses de Sciences Po, 2007, 451 p.
- SOUTY Jérôme, « L'Orientalisme entre science et avatars historiques », *Sciences Humaines* 7/ 2001, n° 118, Paris : Éditions Sciences Humaines, 2001, p. 21-27.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, *The Post-Colonial Critic : Interviews, Strategies, Dialogues*, New York : Routledge, 1990, VIII-168 p.
- SUOMELA-SALMI Eija & GAMBIER Yves (Dir), *Hybridité discursive et culturelle*, Paris : L'Harmattan, 2011, 290 p.
- TRIPATHY A.K et alii (Dir), *Literary Discourse : East and West*, New Delhi : Creative Books, 2005, XIII-443 p.
- TRIVEDI Harish, *Colonial Transactions : English literature and India*, Calcutta : Papyrus, 1993, 259 p.
- TRIVEDI Harish & ALLEN Richard (Dir), *Literature and Nation : Britain and India 1800-1900*, Milton Keynes (GB) : The Open University, 2000, 400 p.
- TRIVEDI Harish & MUKHERJEE Meenakshi (Dir.), *Interrogating Post-colonialism : theory, text and context*, Shimla : Indian Institute of Advanced Study, 1996, 252 p.
- VERMA Nirmal, *India and Europe : selected essays*, Shimla : Center for the Study of Indian Civilization and Indian Institute of Advanced Study, 2000, Coll « Writings from the Indian Subcontinent », XII-175 p.
- VISWANATHAN Gauri, *Power, politics and culture : interviews with Edward W. Said*, New York : Pantheon Book, 2001, XXI-485 p.
- WILLIAMS Patrick & CHRISMAN Laura (Dir), *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*, New York : Harvester Wheatsheaf, 1994, XII-570 p.
- YOUNG Robert, *Colonial Desire : Hybridity in theory, culture and race*, Londres : Routledge, 1995, XIII-236 p.

III) Esthétique et théorie

A) Concepts philosophiques : temps, modernité, espace, universalité

- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1957, 214 p.
- BAUDELAIRE Charles, *Constantin Guys, Le Peintre de la vie moderne*, Paris : Nilsson, 1925, 142 p.
- BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1846*, disponible au 01/10/2013 à http://litteratura.com/ressources/pdf/oeu_13.pdf
- BERGSON Henri, *Durée et simultanéité* [1922], Paris : PUF, 2009, Coll « Quadrige Grands Textes », 516 p.
- BUSER Pierre et DEBRU Claude, *Le Temps, Instant et durée : De la philosophie aux neurosciences*, Paris : Odile

- Jacob, 2011, Coll « Sciences », 317 p.
- COMPAGNON Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris : Le Seuil, 1990, 190 p.
- DEKENS Olivier, *L'Intelligence du lointain*, Paris : Armand Colin, Coll « L'inspiration philosophique », 176 p.
- FOUCAULT Michel, « Hétérotopies » in *Le Corps Utopique. Les Hétérotopies*, Paris : Editions Lignes, p. 51.
- GAUCHET Marcel, *L'Inconscient Cérébral*, Paris : Éditions du Seuil, 1999, Coll « Librairie du XX^e siècle », 216 p.
- HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, [*Sein und Zeit*, 1927] Paris : Gallimard, 1986, Coll « Bibliothèque de philosophie », 587 p.
- HUTCHEON Linda, *A Poetics of Postmodernism History, Theory and Fiction*, Londres : Routledge, 1988, 268 p.
- LACOMBE O, « Spinoza et les philosophies de l'Inde » in *Actes du Colloque Spinoza (Paris, 3-5 mai 1977)*, Paris : Revue de synthèse, 1978, vol. 99, n°89-91, p. 143-149.
- LONG Jeffery D, « Universalism in Hinduism », *Religion Compass*, vol 5, n°6, juin 2011, Malden : Blackwell Publishing Ltd, p. 214-223.
- MESCHONNIC Henri, *Modernité, Modernité*, Paris Ed Verdier, 1988, Coll Folio Essais 313 p.
- MUSAMBI, MALONGI F.Y.M, *Conception du temps et développement intégré*, Paris : L'Harmattan, 1996, 240 p.
- OBADIA Claude, « Entre le même l'autre, l'Universel », *Le Philosophoire*, 1/ 2009, n°31, Paris : Vrin, p. 113-120.
- RACAULT Jean-Michel, *Nulle Part et ses environs : Voyage aux confins de l'utopie littéraire (1657-1802)*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 473 p.
- RICŒUR Paul, *Temps et Récit* vol 1, Paris : Éditions du Seuil, 1983, Coll « L'Ordre philosophique », 319 p.
- SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, Paris : Flammarion, Coll « Philosophie », 380 p.
- TAYLOR Charles, *Les Sources du moi : la Formation de l'identité moderne*, Paris : Éditions du Seuil, 1998, Coll « La Couleur des idées », trad. de Charlotte Mélançon, 712 p.
- TOURAINÉ Alain, *Critique de la Modernité*, Paris : Fayard, 1992, 510 p.
- VALÉRY Paul, « Philosophie de la danse », in *Œuvres I*, Paris : Gallimard, 1957, Coll « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1390-1403.
- VERMA Nirmal, « L'art et la conscience dans l'Inde d'aujourd'hui », in MONTAUT Annie (Dir), *Littérature et poétiques pluriculturelles en Asie du Sud, Purushartha* vol. 24, Paris : EHESS, 2004, p. 39-78.
- VIEILLARD-BARON Jean-Louis, « Les paradoxes de l'éternité chez Hegel et chez Bergson », *Les études philosophiques*, 2001/4 n° 59, p. 517-530.

B) Théorie des genres et esthétique

- ARISTOTE, *La Poétique*, [-IV^e siècle av J.C], traduit du grec par Barbara Gernez, Paris : Les Belles-Lettres, 1997, Coll « Classiques en poche », XXVII-141 p.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, [*Voprosy literaturny y èstetiki*, 1975], traduit du russe par Olivier Daria, Paris : Gallimard, 1978, Coll « Tel », 488 p.
- BROMBERT Victor, *In Praises of Antiheroes*, Chicago : University of Chicago Press, 2001, 168 p.
- DEMEULENAERE Pierre, *Une théorie des sentiments esthétiques*, Paris : Grasset, 2002, 301 p.

- FRYE Northrop, « Littérature et mythe », *Poétique*, Paris : édition du Seuil, 1971, p. 489-514.
- GÉLY-GHEDIRA Véronique, *Mythe et récit poétique*, Clermont-Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998, 414 p.
- GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris : Éditions du Seuil, 1979, 90 p.
- HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, [*Die logik der dichtung*, 1957], traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris : Le Seuil, 1986, Coll. « Poétique », 312 p.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, [*Vorlesungen über die Aesthetik*, 1838], traduit de l'allemand par Claude Khodoss, Paris : Presses Universitaires de France, 1998, Coll « Les Grands textes », 230 p.
- JOLLES André, *Formes Simples*, [*Finfachene Formen*, 1930], traduit de l'allemand par Antoine-Marie Buguet, Paris : Le Seuil, 1972, Coll. « Poétique », p. 55-75.
- LUKÀCS Georges, *La théorie du roman*, [*Die theorie des Romans*, 1920], traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris : Gallimard, 1989, Coll « Tel », 196 p.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris : Éditions du Seuil, 1989, Coll "Poétique", 185 p.
- CERVO Nathan A, « Anti-Hero », in SEIGNEURET Jean-Charles, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Vol 1, Westport : Greenwood Publishing Group, 1988, p. 59-64.
- TODOROV Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris : Éditions du Seuil, 1978, Coll "Poétique", 309 p.

C) L'épopée : théories et analyses

- BAFARO Georges, *L'Épopée*, Paris : Ellipses, 1997, Coll « Thèmes et études », 112 p.
- BEISSINGER Margaret et alii (Dir.), *Epic traditions in the contemporary world : the poetics of community*, Berkeley : University of California Press, 1999, IX-314 p.
- BOUTET Dominique, *Le romanesque dans l'épique [Texte imprimé] : actes du colloque du Groupe de recherche sur l'épique de l'Université de Paris X-Nanterre, 22-23 mars 2002*, Nanterre : Centre des sciences de la littérature, 2002, Coll « Littérales » 276 p.
- BOUTET Dominique & ESMEIN-SARRAZIN Camille, *Palimpsestes épiques : récritures et interférences génériques : actes du colloque Réécriture et adaptations de l'épique, 11-12 juin 2004, Université Paris-Sorbonne*, [2006], Paris : PUPS, 2006, 370 p.
- BOWRA Cecil Maurice, *From Virgil to Milton*, London : Macmillan, 1945, 248 p.
- BOWRA Cecil Maurice, *Chant et poésie des peuples primitifs*, [*Primitive song*, 1962], traduit de l'anglais par Henri Delgove et Pierre Lalouette, Paris : Payot, 1966, Coll « Bibliothèque scientifique », 294 p.
- BOWRA Cecil Maurice, *Heroic Poetry*, [1952], London : Macmillan, 1964, Coll « Papermac », 590 p.
- Cahiers de littérature orale n°32 « L'Épopée »*, [1995], Paris : Maison des Sciences de l'Homme/ Publications Langues'O, 202 p.
- CELLIER Léon, *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris : SEDES, 1971, 371 p.
- CHADWICK Hector Munro & CHADWICK Nora Kershaw, *The Growth of literature : The Ancient literatures of Europe* (T. 1) ; *Russian oral literature, Yugoslav oral poetry, early Indian literature, early Hebrew literature* (T. 2) ; *The Oral literature of the Tatars, the oral literature of Polynesia* (T. 3), [1932, 1936, 1940], Cambridge : University Press, 1968, T. 1 : 682 p, T. 2 : 735 p, T. 3 : 915 p.
- CHARI V.K « Whitman in India », in ALLEN Gay Wilson & FOLSOM Ed, *Walt Whitman and the World*, Iowa City :

University of Iowa Press, 1995, p. 396-405.

DAVIDSON Lola Sharon et alii (Dir), *The Epic in History*, Sydney : Sydney Studies in Society and Culture, 1994, Coll « Sydney Studies », 204 p.

DENTITH Simon, *Epic and empire in nineteenth-century Britain*, Cambridge : Cambridge University Press, 2006, Coll « Cambridge studies in nineteenth-century literature and culture », VII-245 p.

DERIVE Jean (Dir.), *L'épopée unité et diversité d'un genre*, Paris : Karthala, 2002, Coll.« Hommes et sociétés », 262 p.

DUMÉZIL Georges, *Mythe et épopée*, [1968-1973], Paris : Gallimard, 1995, Coll « Quarto », 1463 p.

DUSSOL Vincent (Dir), *Elle s'étend, l'épopée. Relecture et ouverture du corpus épique/ The Epic expands. Rereading and widening the epic corpus*, Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2012, 509 p.

EDWARD Philip, « Milton, That fatal and perfidious Bark » in *Sea-Mark : The Metaphorical Voyage, Spenser to Milton*, Liverpool : Liverpool University Press, 1997, p. 179-197.

EVANS John Martin, *Milton's imperial epic : Paradise Lost and the discourse of colonialism*, Ithaca : Cornell University Press, 1996, 194 p.

FEUILLEBOIS Eve (Dir), *Epopées du Monde, Pour un panorama (vraiment) général*, Paris : Classiques Garnier, 2011, Coll « Rencontres. Série Littérature Générale et comparée », 517 p.

FINNEGAN Ruth, *Oral poetry, its nature, significance and social context*, [1977], Indianapolis : Indiana University Press, 1992, 299 p.

FOERSTER Donald, *The Fortunes of epic poetry : a Study in English and American Criticism 1750-1950*, Washington : Catholic University of America Press, 1962, 250 p.

FOLEY John Miles, *Traditional oral epic : the Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian return songs*, Berkeley : University of California Press, 1990, 424 p.

FOLEY John Miles, *Immanent art : from structure to meaning in traditional oral epic*, Bloomington : Indiana University Press, 1991, XVI-278 p.

FOLEY John Miles et alii (Dir.), *The epic : oral and written*, Mysore : Central Institute of Indian Languages, 1998, 232 p.

FOLEY John Miles (Dir.), *A companion to ancient epic*, Oxford : Blackwell Publishing, 2005, Coll « Blackwell Companions to the Ancient World », XXIV-664 p.

FRANTZ Pierre (Dir.), *L'épique : fins et confins*, Besançon : Presses universitaires Franc-Comtoises, 2000, Coll. «Collection littéraire», 306 p.

GOYET Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière : « Iliade », « Chanson de Roland », « Hôgen » et « Heiji Monogatari »*, Paris : Honoré Champion, 2006, Coll « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 585 p.

GRAHAM Colin, *Ideologies of epic : nation, empire, and Victorian epic poetry*, Manchester : Manchester University Press, 1998, 194 p.

GREINER Frank et TERNAUX Jean-Claude, *L'épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières Actes du colloque international du Centre de Recherche sur la Transmission des Modèles Littéraires et Esthétiques de l'Université de Reims (16-18 mai 2001)*, Honoré Champion, 2002, Collection Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance, 363 p.

GUIMBARD Catherine, *Une Lecture de Dante*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, Coll « Conférences de la Sorbonne » vol 1, 412 p.

HIMMELSBACH Siegbert, *L'Épopée ou la « case vide » : la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*,

- [1988], Tübingen : M. Niemeyer, 1988, Coll. "Mimesis" XVI-316 p.
- KONSTAN David et RAAFLAUB Kurt A. (Dir), *Epic and History*, Chichester/Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2010, XIII-442 p.
- KRAUSS Charlotte et URBAN Urs (Dir), *L'épopée retrouvée : Motifs, formes et fonctions de la narration épique du début du XXe siècle à l'époque contemporaine/ Das wiedergefundene Epos. Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute*", Münster : LIT-Verlag, 2013, 214 p.
- LABARTHE Judith (Dir.), *Formes modernes de la poésie épique. Nouvelles approches*, [2004], Bruxelles : Peter Lang Publishing Group, 2004, 478 p.
- LABARTHE Judith, *L'Épopée*, Paris : Armand Colin, 2007, 357 p.
- LE BLANC Claudine, « Femmes Épiques : le mythe, les pleurs, et le droit. Perspectives sur la fonction des personnages féminins dans l'épopée guerrière archaïque », *Synergies Inde 2*, Sylvains-les-Moulins : GERFLINT, 2007, p. 263-272.
- LE BOSSU René, *Traité du poème épique*, [1675], Hamburg : H Búske, 1981, Coll « Romanistik in Geschichte und Gegenwart », XL-250 p.
- LEVY Gertrude Rachel, *The Sword from the Rock : an investigation into the origins of epic literature and development of the hero*, London : Faber and Faber, 1953, 236 p.
- LORD Albert Bates, *The Singer of tales*, Cambridge : Harvard University Press, 2000, XXXVII-307 p.
- LORD Albert Bates, *Epic singers and oral tradition*, Ithaca : Cornell University Press, 1991, Coll « Myth and poetics », 262 p.
- MADÉLÉNAT Daniel, *L'Épopée*, Paris : Presses Universitaires de France, 1986, Coll.« Littératures modernes », 264 p.
- MARTIN Catherine Gimelli, *The Ruins of Allegory : « Paradise Lost » and the metamorphosis of epic convention*, Durham : Duke University Press, 1998, XIII-385 p.
- MARTIN Jean-Pierre & SUARD François, *L'épopée : mythe, histoire, société Actes du Colloque Actualité de l'épopée : le mythe et l'histoire, organisé par le Groupe de Recherches sur les Chansons de geste (Paris X) et le CRELID (Arras, 1.4.1995)*, Paris : Centre des sciences de la littérature, 1996, Université Paris X-Nanterre, Coll. « Littérales » 151 p.
- MARTINDALE Charles, *John Milton and the transformation of ancient epic*, London : Bristol Classical Press, 2002, Coll « Bristol Classical Paperback series », XIII- 239 p.
- MATHIEU-CASTELLANI Gisèle (Dir), *Plaisir de l'épopée*, Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 2000, Coll « Créations Européennes », 328 p.
- MORI Masaki, *Epic grandeur : toward a comparative poetics of the epic*, Albany : State University of New York Press, 1997, Coll. « SUNY series. The margins of literature », XIII-261 p.
- NEIVA Saulo (Dir.), *Déclin et confins de l'épopée au XIXe siècle : sur le « vieillir » d'une forme poétique*, Tübingen : Gunten Narr, Coll « Études littéraires françaises », 2008, 335 p.
- NEIVA Saulo (Dir), *Désirs et débris d'épopée au XXe siècle*, Berne : Peter Lang, 2009, 391 p.
- NEIVA Saulo, « Roman -épopée : que peut signifier ce rapprochement à notre époque ? », in AURAIJ-JONCHIERE Pascal, DUBOST Jean-Pierre, LYSOE Eric et TOMICHE Anne (Dir), *L'hospitalité des Savoirs. Mélanges offerts à Alain Montandon*, Clermont-Ferrand : PUBP, 2011, p. 399-407.
- NEIVA Saulo, « La poésie du catalogue : toponymie et anthroponymie dans l'épopée contemporaine », in ROGER Julien, ORTEGA Marie-Linda et MESTRE-ZARAGOZA Marina, *La realidad y el deseo. Toponymie du découvreur en Amérique espagnole (1492-1520)*, Carmen Val Julian. Suivi de textes en hommage à l'auteur,

Lyon, ENS Éditions, 2011, p. 281-291.

OBERHELMAN Steven M et alii (Dir), *Epic and epoch : essays on the interpretation and history of a genre*, Lubbock : Texas Tech University Press, 1994, Coll « Studies in comparative literature », VI-313 p.

PARRY Milman, *L'Épithète traditionnelle dans Homère, essai sur un problème de style homérique, thèse de doctorat ès Lettres présentée à l'Université de Paris*, Paris : Les Belles-Lettres, 1928, VIII-244 p.

PARRY Milman, *Les Formules et la métrique d'Homère, thèse de doctorat ès Lettres présentée à l'Université de Paris*, [1928], Paris : Les Belles-Lettres, 1928, 68 p.

QUINT David, *Epic and empire : politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton : Princeton University Press, 1993, Coll. « Literature in history », X-433 p.

RUMEAU Delphine, *Permanence de la poésie épique au XX^e siècle (Akmatova, Hikmet, Neruda, Césaire)*, Paris : PUF, 2009, Coll « Littérature Comparée », 208 p.

RUMEAU Delphine, *Chants du Nouveau Monde Épopée et modernité (Whitman, Neruda, Glissant)*, Paris : Editions Classiques Garnier, 2009, 717 p.

SELLIER Philippe, *Le mythe du héros*, Paris : Bordas, 1970, Coll. « Univers des Lettres », 207 p.

SEYDOU Christiane, « Comment définir le genre épique ? Un exemple, l'épopée africaine », *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, vol XIII, n°1, 1982, Oxford : JASO, p. 84-98

SMIT Wisse Alfred Pierre, *La Théorie de l'épopée en Europe occidentale aux XVI^e et XVII^e siècles*, [1975], Paris : Lettres Modernes, 1993, Coll. « Archives des Lettres Modernes », 59 p.

SWEDENBERG H.T, *The Theory of the Epic in England : 1650-1800*, [1944], Berkeley : University of California Press, 1944, XI-396 p.

TASSE (Le), *Discours de l'art poétique, discours du poème héroïque*, [Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico, 1564-1565], traduit de l'italien par Françoise Graziani, Paris : Aubier, 1997, Coll « Domaine italien », 475 p.

TILLYARD Eustace Mandeville Wetenhall, *The English Epic Tradition*, [1936], Folcroft, PA : Folcroft Library Editions, 1978, 21 p.

VICTORIO Juan (Dir.), *L'Épopée*, Turnhout : Brepols, 1988, Coll.« Typologie des sources du Moyen-Âge occidental », 250 p.

VION-DURY Juliette (Dir), *Permanence de la poésie épique au XXI^e siècle*, Paris : SEDES, 2010, 207 p.

VRIES Jan de, *Heroic song and heroic legend*, [Heldenlied en heldensage, 1959], London : Oxford University Press, 1963, 278 p.

ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Le Seuil, 1983, Coll. « Poétique », 307 p.

IV) Critique et biographie des auteurs du corpus

A) Sri Aurobindo

1) Vie et critiques générales

BALLET Jérôme, *Sri Aurobindo, une philosophie politique spiritualiste*, Paris : L'Harmattan, 2011, 106 p.

HEEHS Peter, *Sri Aurobindo, A Brief Biography*, Oxford : Oxford University Press, 1989, 235 p.

MUKHERJEE Prithwindra, *Les Ecrits bengalis de Sri Aurobindo (1872-1950)*, Paris : Dervy Livres, 1986, 359 p.

PURANI A.B., *The Life of Sri Aurobindo*, Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram, 1978, 440 p.

SATPREM, *Sri Aurobindo ou l'aventure de la conscience*, Paris : Buchet/ Castel, 1970, 396 p.

SATPREM, *La Genèse du surhomme. Essai d'évolution expérimentale*, Paris : Buchet/ Castel, 1970, 254 p.

1) Sur Savitri

DESHPANDE P.S, *Jnanesvari and Savitri A Study in Poetry and Mysticism*, Aurangabad : Amrut Prakashan, 1993, 241 p.

MALHOTRA O.P, « The Indian and European epic traditions and their successful synthesis in Savitri », *Advent*, vol 38, n°4, Nov 1981, Pondicherry : Sri Aurobindo Ashram, p. 45-55.

MEHTA Rohit, *The Dialogue With Death (Shri Aurobindo's Savitri, a Mystical Approach)*, Delhi : Motilal Banarsidass, 1972, 370 p.

MISHRA D.S, *Poetry and philosophy in Sri Aurobindo's Savitri*, New Delhi: Harman Pub. House, 1989, VI-131 p.

MUKHERJEE Jugal Kishore, *The ascent of sight in Sri Aurobindo's Savitri*, Pondichéry : Sri Aurobindo International Centre of Education, 2001, XXIII-92 p.

NANDAKUMAR Prema, *Dante and Sri Aurobindo, A Comparative Study of the Divine Comedy and Savitri*, Madras : Affiliated East-West Press, 1981, 160 p.

PANDIT M.P, « Savitri as the epic of the new age », *Advent*, vol 41, n°1, Feb 1984, Pondichéry : Sri Aurobindo Ashram, p. 12-31.

PURANI Ambalal Balkrishna, *Sri Aurobindo's Savitri: an approach and a study*, Pondichéry: Sri Aurobindo Society, 1970, VIII-397 p.

ROY Sumita, *Consciousness and Creativity : a Case Study of Sri Aurobindo, T.S Eliot, & Aldous Huxley*, New Delhi : Sterling Publishers, 1991, VI-200 p.

SINGH R.K., « The myth of death in Sri Aurobindo's Savitri », *Indian Journal of English Studies*, vol 21, 1981-1982, Bombay : Indian Association of English Studies, p. 37-45.

SINGH R.K, *Savitri : a spiritual epic*, Bareilly : Prakash Book Depot, 1984, 164 p.

SOBEL Jyoti & SOBEL Prem, *Savitri concordance : a word-concordance of Sri Aurobindo's epic poem*, Pondichéry: All India Books, 1984, 485 p.

B) Michael Madhusudan Dutt

1) Vie et critiques générales

MURSHID Ghulam, *Lured by Hope A Biography of Michael Madhusudan Dutt*, Oxford : Oxford University Press, 2003, 238 p.

MURSHID Ghulam, *The Heart of a Rebel Poet, Letters of Michaël Madhusudan*, Oxford : Oxford University Press, 2004, 327 p.

RIDDIFORD Alexander, *Madly after the Muses : Bengali Poet Michael Madhusudan Datta and his Reception of the Graeco-Roman Classics*, Oxford : Oxford University Press, 2013, 304 p.

2) Sur le Poème de l'Assassinat de Meghanāda

BENOÎT Philippe, « Le sort du Ramayana au Bengale. De Krittibas (XVe) à Michaël Madhusudan Dutt (XIXe siècle) : adaptation et révision d'une épopée fondatrice », in *Imaginaire et genres littéraires* n°1, Paris : Publications

Langues'O, 2001, p. 167-184.

RADICE William, « The significance of Madhusudan Dutt and his epic », *India International Centre Quarterly*, vol 30, n°1, Sum 2003, New Delhi : India International Centre, p. 73-88.

RADICE William, « A Bengali Iliad: Michael Madhusudan Dutt's Meghnādbadh Kāvya », in RAHMAN Md. Mahbubur & SARKET Swarochish (Dir), *Pritikumar Mitra Smarakgrantha* [Pritikumar Mitra Commemorative Volume], Rajshahi : Institute of Bangladesh Studies, University of Rajshahi, 2009, p. 221-237.

SEELY Clinton B, « Rāma in the Nether World: Indian Sources of Inspiration », *Journal of the American Oriental Society*, vol. 102, n° 3 (Jul -Oct, 1982), . 467-476

SEELY Clinton B, « Homeric Similes, Occidental and Oriental : Tasso, Milton and Bengal's Michaël Madhusudan Dutt », in *Comparative Literature Studies*, Pennsylvania State University Press : University Park, 1988, Vol. 25, n°1, p. 35-47.

SEELY Clinton B, « Who Does Your Dirty Work? NOT Michael Madhusudan Datta's Hanuman. », in IQBAL Bhuiyan (Dir), *Samaj o samskriti: Anisujjamaner sammāne prabandha sambhar* [Society and Culture: A collection of essays in honor of Anisuzzaman], Dhaka: Mowla Brothers, 200,; p. 391-408.

C) Victor Hugo

1) Vie, contexte artistique, critique générale

GUILLEMIN Henri, *Victor Hugo par lui-même*, [1951], Paris : Éditions du Seuil, 1970, 191 p.

LASTER Arnaud, *Pleins Feux sur Victor Hugo*, [1981], Paris : Comédie-Française, 1981, 383 p.

LAURENT Franck, *Victor Hugo : espace et politique (jusqu'à l'exil : 1823-1852)*, Rennes : PUR, 2008, Coll Interférences, 282 p.

LE BLANC Claudine et REZA Mir-Samii, *Victor Hugo Inde et Iran*, Paris : Maisonneuve et Larose, 2001, 112 p.

MILLET Claude, *Le Légendaire au XIXe siècle*, [1997], Paris : Presses Universitaires de France, 1997, Coll "Poésie, mythe et vérité", 280 p.

MOUSSA Sarga, *Géographie des Orientales*, Paris : Maisonneuve et Larose, 2001, 44 p.

RÉTAT Claude, *X, ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*, Paris : CNRS Éditions, 1999, 222 p.

ROSA Annette, *Victor Hugo : l'éclat d'un siècle*, [1985], Paris : La Farandole, 1985, 219 p.

VIGNEST Romain, *Victor Hugo et les poètes latins Poésie et réécriture pendant l'exil*, Paris : Classiques Garnier, 2011, Coll « Études romantiques et dix-neuviémistes », 433 p.

2) La Légende des siècles

ALBOUY Pierre, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, [1962], Paris : José Corti, 1968, 539 p.

ALBOUY Pierre, « Aux commencements de *La Légende des Siècles* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, oct-déc 1962, Paris : Armand Colin, p. 565-572.

BERRET Paul, *Le Moyen-Âge européen dans La Légende des Siècles et les sources de Victor Hugo*, [1911], Paris : Paulin, 1911, 445 p..

BERRET Paul, *La Légende des Siècles de Victor Hugo*, [1935], Paris, Mélotée, 1957, 308 p. BUTOR Michel, « Babel en creux », *Nouvelle Revue française*, t XIX n° CLII, avril 1962, Paris : Nouvelle Revue Française, p. 681-688 puis p. 876-885.

BERNIER Eugène, *Du Caractère de l'épopée dans La Légende des Siècles*, [1886], Paris : Librairie des bibliophiles,

1886, XVI-96 p.

- CANTARINI Sabine, *La Présence de la Bible dans "La Légende des Siècles", "La fin de Satan" et "Dieu" de Victor Hugo*, [2001], Marseille : S.L, 2001, 113 p.
- CHARLES-WURTZ Ludmila & CHARLES David, « Hugo entre *Légende* et *Chansons*, la sortie du peuple 151 de sa minorité poétique » in FRAISSE Luc (Dir.), *Pour une esthétique de la littérature mineure, Actes du Colloque « Littérature majeure, littérature mineure » (Strasbourg, 16-18 janvier 1997)*, Paris : Honoré Champion, 2000, Coll « Varia, 16 p, texte mis en ligne sur le *Site du Groupe Hugo*, groupe de recherche de l'Université Paris VII : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/liste_travaux_par_auteur.htm (page consultée le 17/03/13).
- DERENNES Gustave, *Victor Hugo. La Légende des siècles et l'histoire*, [1885], Agen : Sicard et Laffite, 1885, 24 p.
- DIAZ José-Luis (Dir.), *La Légende des siècles de Victor Hugo : les « sombres assonances de l'histoire » : actes du colloque d'agrégation du 12 octobre 2001*, [2001], Paris : SEDES, 2001, 173 p.
- GAUDON Jean, « Écrire le siècle : l'épopée inachevée », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°6, 1986, Paris : Armand Colin, p. 1101-1108.
- GUYAUX André & MARCHAL Bertrand (Dir.), *Victor Hugo, « La légende des siècles », première série : actes du colloque de la Sorbonne, des 12-13 janvier 2002*, [2002], Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, 274 p.
- LAFORGUE Pierre, « La Légende d'un enfant du siècle », *Romantisme*, n°60, 1988, Clermont-Ferrand : Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, p. 83-89.
- LAFORGUE Pierre, « Épopée et histoire chez Hugo (1852-1862) », texte de la communication au Groupe Hugo du 26 octobre 1996, mis en ligne sur le *Site du Groupe Hugo*, groupe de recherche de l'Université Paris VII : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/liste_travaux_par_auteur.htm (page consultée le 17/03/12).
- LAFORGUE Pierre, *Victor Hugo et « La légende des siècles » : de la publication des « Contemplations » à l'abandon de « La fin de Satan », avril 1856-avril 1860*, [1997], Orléans : Paradigme, 1997, 420 p.
- MILLET Claude, « La Politique dans *La Légende des Siècles* » *La Pensée* n°245, 1985, Paris : Éditions sociales nationales, p. 59-69.
- MILLET Claude, « La Représentation du siècle des Lumières dans *La Légende des Siècles* », in *Hugo le fabuleux, Colloque de Cerisy-la-Salle sous la dir de J Seebacher et d'A. Ubersfeld*, Paris : Seghers, 1985, p. 308-320.
- MILLET Claude, « Légende des siècles ou légende du siècle », in *Aspects du XIXe siècle par lui-même, Les Cahiers de Fontenay*, Fontenay-aux-Roses : École Normale Supérieure, 1986, p. 25-42.
- MILLET Claude, « Diffusion et réception de *La Légende des siècles* de 1877 », Compte rendu de la communication au Groupe Hugo du 17 janvier 1987, texte mis en ligne sur le *Site du Groupe Hugo*, groupe de recherche de l'Université Paris VII : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/liste_travaux_par_auteur.htm (page consultée le 17/03/12).
- MILLET Claude, « Nature et déterminisme historique dans la Nouvelle série de *La Légende des siècles* », Compte rendu de la communication au Groupe Hugo du 16 juin 1990, texte mis en ligne sur le *Site du Groupe Hugo*, groupe de recherche de l'Université Paris VII : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/liste_travaux_par_auteur.htm (page consultée le 17/03/12).
- MILLET Claude, « La vérité du légendaire -La Vision d'où est sorti ce livre », Compte rendu de la communication au Groupe Hugo du 20 octobre 1990, texte mis en ligne sur le *Site du Groupe Hugo*, groupe de recherche de l'Université Paris VII : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/liste_travaux_par_auteur.htm (page consultée le 17/03/12).
- MILLET Claude, « Le Féminin dans *La Légende des Siècles* », *Femmes* n°3 de la série Victor Hugo, textes réunis par D. Casiglia-Laster, Paris : Lettres Modernes, 1991, p.125-158.

MILLET Claude, *Le Mur des siècles*, « *La représentation de l'Histoire dans la Nouvelle Série de La Légende des Siècles* », thèse présentée en vue de l'obtention du doctorat sous la direction de G. Rosa, Paris : Université de Paris VII, Département « Sciences des textes et des documents », 1991, 1000 p.

MILLET Claude, *Victor Hugo La Légende des siècles*, [1995], Paris : Presses Universitaires de France, 1995, Coll "Études littéraires", 128 p.

MILLET Claude, « Bateau à vapeur et aéroscaphe -les chimères de l'avenir dans la *Première Série de La Légende des Siècles* », *Revue des Lettres Modernes*, Série « *Victor Hugo* », Paris : Minard, 1999, p. 117-128.

MILLET Claude & CHARLES-WURTZ Ludmilla & CHARLES David, « La Légende du siècle », in *L'Invention du XIXe siècle I. Le XIXe siècle par lui-même, (littérature, histoire, société), Actes du colloque organisé à Paris en décembre 1997 par la S.E.R, la Société d'Histoire de la Révolution de 1848 et des Révolutions du XIXe siècle, l'Université Paris III et le Musée d'Orsay*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, Coll « Bibliothèque du XIXe siècle », 9 p., texte mis en ligne sur le *Site du Groupe Hugo*, groupe de recherche de l'Université Paris VII : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/liste_travaux_par_auteur.htm (page consultée le 17/03/12).

MILLET Claude, « Épopée, Histoire universelle et psychologie », communication au colloque de préparation à l'agrégation de Lettres Modernes sur *La Légende des Siècles* en 2001, 15 p, texte mis en ligne sur le *Site du Groupe Hugo*, groupe de recherche de l'Université Paris VII : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/liste_travaux_par_auteur.htm (page consultée le 17/03/12).

MILLET Claude, « Bloc, événement - Une représentation de l'Histoire dans l'oeuvre de Victor Hugo », Compte rendu de la communication au Groupe Hugo du 6 avril 2002, texte mis en ligne sur le *Site du Groupe Hugo*, groupe de recherche de l'Université Paris VII : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/liste_travaux_par_auteur.htm (page consultée le 17/03/12).

MILLET Claude, « La dernière fanfare - Poésies de la guerre », Contribution au colloque organisé par le Groupe Hugo à Paris 7 en 2002, texte mis en ligne sur le *Site du Groupe Hugo*, groupe de recherche de l'Université Paris VII : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/liste_travaux_par_auteur.htm (page consultée le 17/03/13).

RENOUVIER Charles, « *La Légende des siècles*, Nouvelle Série », *La Critique philosophique* du 17 mai 1877, Paris : Librairie Gelmer Bailler, p. ?.

RÉTAT Claude, *Hugo/ La Légende des Siècles de 1859*, [2001], Paris : SEDES, 2001, 190 p. _ TOMOV Toma Stefanov, *Étude sur la langue et le style de Victor Hugo dans la « Légende des siècles »*, [1928], Sofia : Imprimerie de l'Artiste, 1928 , 228 p.

TOMOV Toma Stefanov, *Étude sur les variantes de Victor Hugo dans la « Légende des siècles »*, [1932], Sofia : Imprimerie Grafika, 1932 , 223 p.

WULF Judith, *La Légende des siècles de Victor Hugo*, [2001], Neuilly : Atlante 2001, Coll « Clefs concours », 190 p.

D) Jayśankar Prasād

1) Prasād, son œuvre et le Chāyāvād

AGRAWAL Chandra P (Dir.), *Journal of South Asian Literature : Jaya Sankar Issue*, vol XIV, n° 1 et 2, Fall 1978, Winter-Spring 1979, 284 p.

NAGENDRA (Dir.), *Jayashankar Prasad : His Mind & Art*, Delhi : Prabhat Prakashan, 1989, 200 p.

RITTER Valérie, « Embodying the World », *Kāma's Flowers Nature in Hindi Poetry and Criticism, 1885-1925*, New York : State University of New York Press, 2011, p. 143-159.

RUBIN David, *The Return of Sarasvati : Four Hindi Poems*, Delhi : Oxford University Press, 1998, XI-201 p.

RUBIN David, *Of Love and War : A Chayavad Anthology*, Delhi : Oxford University Press, 2005, 144 p.

SHAH Ramesh Chandra, *Jayshankar Prasad*, Delhi : Sahitya Akademi, 1978, Coll « Makers of Indian Literature », 84 p.

2) *Kāmāyanī*

BALI Tagar Nath, *Chāyāvād aur Kāmāyanī*, Delhi : Sartaka Prakashan, 1994, XIV-151 p.

CZEKALSKA Renata, « Kamayani by Jayshankar Prasad – a Mahākāvya of modern Hindi poetry », in SUDYKA Lidia (Dir.), *Kavya: theory and practice*, Cracow: Ksiegaria Akademicka, 2000, Coll “Cracow Indological Studies”, vol 2, p. 49-64.

GUPTA Bina, « Kamayani », in MCGREAL Ian P (Dir.), *Great literature of the Eastern world : the major works of prose, poetry and drama from China, India, Japan, Korea and the Middle East*, New York : HarperCollins, 1996, p. 263-266.

MUKTIBODH G. M, *Kāmāyanī, ek purṇāvacār*, in MUKTIBODH, *Racnāvalī*, vol 4, Delhi : Rājkamal Prakāshan, 1986, p. 190-347.

Index

- Abhimanyu..... 208, 472
- Abhinavagupta..... 68-69, 71, 79, 395, 448, 464
- Abîme* (poème)..... 24, 157, 389, 486
- abîme..... 66, 86-88, 98, 120, 144, 146, 149-151, 157, 190, 204, 256, 298, 328, 389, 459, 486
- abolition de la dualité et des clivages : 19, 82-83, 114, 119, 127, 134, 151, 158, 175, 234, 257, 266, 278, 290, 297, 314, 322, 386, 406, 407, 411, 412, 414, 416, 479, 483, 491
- Achille..... 162, 163, 166, 182, 367, 368, 387, 389, 407
- adéquation..... 7, 8, 26, 40, 44, 60, 67, 68, 96, 102-104, 126, 143, 157-159, 175-178, 191, 344, 435, 498
- aéroscaphe..... 148, 177, 235, 311, 332, 362, 403, 435, 460
- Afrique..... 139, 318, 319, 337, 361, 491
- agitation..... 63, 130, 146, 156, 212, 273, 388, 469
- Agni..... 16, 45, 197, 349, 351, 482
- ahimsā*..... 178, 179, 214, 496
- Akhmatova, Anna..... 11, 163, 499
- Ākuli..... 312
- allégorie..... 4, 53, 116, 133, 200, 202, 229, 255, 259, 305-307, 318, 322, 329, 334, 347, 348, 361, 372, 396, 415-416, 422-424, 442-443, 447, 459
- Allemagne..... 140, 141, 150, 237, 291, 320, 345
- Alpes..... 147, 148
- alter ego*..... 166, 208, 252, 253, 264
- altérité..... 30, 60, 62, 100, 132, 166, 234, 292, 297, 316, 323-326, 329, 338-340, 362, 377, 383-384, 400, 489-491, 494, 495, 497
- Ambedkar, B.R..... 211, 449
- ambivalence 17, 25, 142-145, 148, 150, 157, 158, 188, 190, 192, 235, 236, 240, 242, 279, 297, 345, 354, 356, 362, 443, 454, 485, 487, 488, 491, 499
- âme. 8, 22-23, 45, 50, 67, 71, 75, 80, 87-91, 98, 103-107, 111, 118-123, 125, 129, 132, 141, 156, 165, 186, 190, 197, 199-200, 202, 247, 257, 266, 268, 275-276, 278-279, 288, 290, 296-299, 303, 305, 307, 309, 312-313, 323, 328, 331, 336, 349-350, 355-357, 361, 377, 379-381, 388, 395-396, 401-403, 409, 411-412, 430, 432-433, 440, 445-446, 460, 463, 477, 484
- amour..... 3, 4, 13, 19, 22, 33, 34, 36, 40, 42, 46, 52, 58-60, 63, 67, 69, 73, 74, 96-99, 102, 128, 189, 191, 197, 200, 212, 213, 221, 227-229, 231, 232, 234, 236, 237, 243, 245-248, 251, 258-260, 269, 278, 290, 306, 331,

350, 357, 361, 372, 387, 390-393, 396, 409-412, 453, 454, 460, 472, 478, 484, 492, 499

anachronisme.....5, 444, 452, 461, 471, 472, 474

analogie.....3, 46, 47, 60, 63, 71, 112, 207, 209, 224, 226, 231, 237, 248, 254, 255, 259, 285, 445, 452

anarchie.....112, 404, 448, 451

âne.....203, 216, 218, 324, 446

ange.....8, 287-288, 301, 304, 309-311, 313, 314, 376-377, 435, 454, 456, 469

anglais...15, 17, 18, 20-22, 28, 87, 160, 168, 191, 192, 219, 228, 234, 239, 277, 294, 303, 320, 321, 324, 325, 333, 340, 362, 365, 366, 382, 442, 443, 493

Angleterre. 2, 5, 6, 15, 17, 18, 20-22, 28, 87, 141, 160, 168, 191, 192, 219, 228, 234, 239, 277, 294, 303, 320, 321, 324, 325, 333, 340, 362, 365, 366, 382, 442, 443, 493

angoisse.....22, 77, 78, 102, 218, 219, 236, 249, 265, 273, 298, 299, 387-390, 401, 458, 468, 469, 477

Angus.....143, 156, 176, 193, 194, 269, 388

animal...19, 47, 69, 71-72, 81, 108-110, 113, 117, 145, 182, 207, 213, 217, 247, 273, 274, 301, 306, 312, 323, 324, 328, 349, 350, 358, 376, 394, 395, 437, 449

annihilation.....266, 413, 477

antagonisme.....150, 225, 234, 240, 270, 273, 290, 293, 338, 383, 384, 386, 399, 416, 493

anthropomorphisation.....33, 36, 42, 56, 60, 65, 72, 97, 100, 145, 215, 280, 323, 338

anti-héros.....198, 199, 205, 207, 212, 216-218, 235, 289, 498

Antiquité/ antique.....1, 7, 11, 15, 18, 23, 24, 26, 27, 52, 57, 69, 102, 138, 140, 141, 143, 146, 153, 194, 198, 216, 272, 280, 281, 291, 294, 296, 346, 355, 357, 366, 373, 417, 425, 428, 434, 437-440, 450, 489

apaisement.....63, 359

Après la bataille.....155, 185, 189, 287, 360, 390, 399, 433, 446

apsarā.....316, 321, 371, 471

Araucana (La).....2, 220, 222

archaïsme.....18, 145, 382, 489

Aristote.....1-4, 11, 25, 160, 161, 291, 417, 418, 421, 463

Arnold, Edwin.....94, 131, 265, 404

ascension. .19, 24, 32, 66, 69, 107, 118, 124, 126, 133, 136, 148, 194, 224, 229, 232, 260, 313, 332, 360, 374, 390, 426, 435, 447, 454, 459-461, 479

ascèse19, 21, 65, 73, 93, 104, 215, 216, 262, 270, 273, 274, 277, 286, 290, 307, 348, 350, 372, 395, 455, 457, 483

ascète.....19, 21, 30, 39, 45, 49, 63-66, 73, 93, 98, 100-102, 104, 170, 215, 216, 220, 221, 228, 262, 264, 270-278, 281, 286, 288, 290, 307, 348, 350-352, 357, 368, 372, 381, 395, 401, 407, 455, 457, 483, 492

Asie.....8, 318, 319, 337-339

ásokas (bois d').....35, 36, 42, 250, 315

aspatial.....81-84, 119, 120, 123-127, 129, 132, 134, 149-152, 157, 158, 491

asura..... 19, 47, 213, 233, 244, 311-314, 323, 349, 351, 388, 437, 440, 455

Aśvatthāmā..... 195, 208, 472

Aswapati.22, 86-88, 92, 93, 95, 103, 105-108, 110, 111, 113-126, 130-132, 166, 167, 170-174, 184, 186, 191, 199, 200, 222, 224-226, 238, 244, 246, 256, 262, 266, 274, 275, 278, 279, 281, 285, 301, 304, 305, 307, 314, 317, 321, 323, 333, 334, 374-379, 388, 399, 401, 402, 404, 438, 439, 454, 457, 459, 473, 477, 481, 484, 498

aube.....1, 55, 87, 105, 114-116, 218, 304, 409, 417, 465, 475-478, 484

Aurobindo, Sri.14, 17, 20-25, 30, 31, 85-94, 96, 99, 101, 103-114, 116-124, 126-133, 135-137, 139-142, 144, 148-152, 157-159, 164-169, 171-173, 177, 178, 183-188, 190-192, 198-202, 204, 205, 218-231, 234-238, 240, 241, 243, 245, 249, 250, 255-259, 263-270, 272, 274-290, 292-300, 302-309, 311, 313-326, 328-336, 339-350, 354-356, 359, 362, 364, 365, 373-399, 401-409, 411-416, 418-424, 434, 438-441, 444, 445, 447, 451-455, 457-462, 464, 465, 467, 468, 470, 473-481, 483-485, 487, 488, 490-500

autonomie (du sujet).....26, 27, 248, 264, 270, 386-387, 389, 393, 398-399, 403-407, 409, 414-416, 498

autorité.....34, 210-212, 234, 240, 260, 278, 281, 287, 288, 327, 334, 340, 352, 362, 366, 368, 377, 379, 383, 384, 388, 450, 472

avadhi..... 18, 20

avatāra..... 22, 242, 244, 245, 257, 258, 263, 264, 267, 270, 345, 353

aventurier..... 76, 176, 202, 235, 236, 290

avidité.....214, 312, 313, 327, 408

Aymerillot.....169, 175, 185, 218, 236, 428

Babel..... 136, 137, 139, 157, 317, 319-321

babélien (langage)..... 317, 319, 321, 382, 416, 496

Bakhtine, Mikhaïl..... 8, 9, 198, 291, 385, 386, 393, 418-420, 429, 447

Ballanche, Pierre-Simon..... 8, 24, 272

barattage..... 51, 61

bateau..... 215, 235, 309, 310, 494

Béatrice..... 165, 220, 233, 243, 260

beauté....	32, 33, 36, 57, 65, 68, 90, 100, 102, 105, 115, 143, 180, 200, 216, 241, 244-246, 249, 251, 253, 258, 259, 321, 344, 345, 351, 354, 362, 376, 381, 478, 480, 481
Bergson, Henri.....	464, 487
Bhabha, Homi.....	325, 363-365, 494
<i>Bhagavad Gītā</i>	21, 296, 311, 313, 380, 391, 439
<i>bhakti</i>	18, 33, 277, 296, 345, 350, 351, 354, 358, 359, 380, 383, 492
Bhāmaha.....	160
Bible.....	281
biblique (univers).....	135-139, 281, 318, 336, 339, 428
<i>blank verse</i> (vers libre).....	16, 27, 365
bodhisattva.....	267, 270
bouddhisme.....	344, 346, 407, 463, 464
bouleversement.....	1, 2, 17, 20, 23, 25, 28, 33, 55, 58-59, 61-63, 80-81, 83, 89, 156, 189, 198, 205, 209-210, 219-220, 258, 289, 293, 324, 385, 391, 413, 416, 419-421, 425, 440, 447, 461, 464, 467, 472, 474, 478-479, 488, 494, 497-498, 500
Brahmā.....	210, 244, 271, 309, 355, 379, 421
Brahman.....	48, 90, 127, 376, 407, 463, 464
brāhmane.....	213, 493
brahmanisme.....	344, 345, 355, 359, 406
Brahmo Samāj.....	15, 20, 211, 296, 354, 448
<i>braj</i>	17, 18, 55, 57, 491
Bunyan, John.....	227-230, 233, 240, 396
Byron, George.....	15, 369
Caïn.....	136, 148, 153, 154, 193, 194, 202-204, 238, 268, 312, 337, 388, 428, 447, 469, 494
Camille.....	220, 242, 243, 251, 252, 254, 270
Camoëns, Luis de.....	2, 162, 220-222, 326
Caṇḍī.....	37, 39, 40, 44, 45, 254, 348, 352, 369, 442
Carroll, Lewis.....	378, 379, 382, 416, 494
Cassandre.....	138, 139, 238, 249, 280, 281

caste.....20, 154, 161, 172, 211, 214, 215, 390, 399, 437, 441, 444, 448, 449, 452, 472, 494
 catabase.....50, 117, 369, 374, 375, 377, 395, 397, 479
 cèdre..... 79, 80, 96, 136, 236, 280, 331, 336, 460, 490
Changement d'horizon.....287, 302, 303, 437, 457
Chanson de Roland (La)..... 31, 204, 417, 441
 chant...1-2, 8, 19, 32, 36, 38-39, 41-45, 52, 57, 61, 65-66, 68-70, 84, 87, 96, 99, 102, 117, 118, 121, 123, 131, 144, 148, 152, 163, 215, 217, 224-225, 247, 252, 262, 272, 282-285, 288, 293, 300, 301, 315, 317, 321, 342, 349, 376, 379, 380, 388, 390, 395, 398, 400, 401, 421, 427, 429, 431, 461, 475, 481, 492
 charité..... 64, 250, 360, 390, 392, 411, 439, 446, 495, 499
 Chateaubriand, François-René de..... 7, 306
 Chattopadhyay, Bankim Chandra.....15, 18, 294
 chaumière..... 153, 155, 156, 158, 491
Chāyāvād..... 17-19, 55, 60, 69, 75, 175, 228
 chrétien/ christianisme....3, 8, 15, 44, 48, 49, 168, 257, 280, 295, 296, 316, 317, 321, 333-336, 345, 355, 376, 377, 380, 416, 456, 470, 489, 491, 493
 Christ, Jésus.....136, 234, 280, 331, 361, 434, 435
 chronologie.....6, 55, 145, 426-428, 461, 468, 470, 472, 474, 475
 ciel. 22, 41, 46-50, 54, 61-63, 67-71, 79, 83, 85, 87-89, 91, 94, 97, 98, 102, 107, 109, 113, 115, 125, 126, 129, 133, 137, 142, 144, 148, 167, 168, 177, 191, 209, 212, 233, 238, 244, 245, 252, 268, 283, 304, 310, 311, 315, 324, 332, 342, 343, 348, 368-370, 374, 381, 385, 389, 399, 400, 402, 403, 435, 442, 449, 450, 453, 454, 457, 460, 463, 469, 470, 482
 circularité (temps).....470, 473, 474
 Citrāṅgadā..... 195
 civilisation.....117, 157, 193, 213, 214, 221, 260, 261, 275, 292, 309, 314, 322, 325, 326, 333, 336, 338-340, 364, 372, 383, 410, 416, 437, 455, 469, 496, 497
 classique.....4, 5, 7, 9, 11, 26, 37, 42, 72, 158, 162, 214, 274, 275, 279, 284, 315, 343, 345, 386, 461, 492
 clivage/ division.....14, 21, 28, 29, 83, 106, 114, 147, 151, 192, 234, 260, 292, 293, 297, 300, 304, 314, 322, 327, 329, 332, 362, 383, 385, 393, 395, 421, 425, 484, 491, 494, 499
 Clorinde.....220, 242, 243, 251, 252, 270
 cœur.....24, 36, 39, 59, 60, 63, 65, 68, 69, 71, 79, 84, 115, 123, 133, 137, 158, 418, 421, 423, 430, 483
 coexistence.....99, 100, 143, 320, 368, 391, 410, 429, 493, 497
 collectivité¹, 6-11, 20, 25, 27-30, 52, 54, 89, 101, 109, 144, 162, 165, 171-177, 179, 183, 186, 188, 191, 193-

195, 199, 204, 206, 208, 212-217, 219, 227, 243, 253-255, 260, 261, 263-269, 282, 283, 288, 290-295, 297, 300-305, 309, 314, 322-324, 326, 340, 341, 351, 359-363, 382, 383, 389, 390, 392, 393, 398, 399, 402, 403, 405-408, 410, 411, 414-416, 418-421, 434, 437, 441, 442, 447, 450, 451, 453, 471, 488-490, 494-500

colonisateur 1, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 23, 27, 28, 87, 95, 96, 109, 110, 167, 191, 192, 210, 219, 227, 228, 234, 238, 243, 289, 290, 292-295, 314, 324-328, 330, 333, 339, 340, 342-346, 350, 356, 359, 362-365, 368, 370-373, 377, 379, 383, 384, 415, 416, 418, 421, 425, 426, 441-443, 449, 450, 453, 464, 467, 470, 474, 478, 479, 487, 490, 492-494, 499

colonisation. 1, 14, 17, 18, 20, 21, 23, 27, 28, 87, 109, 110, 167, 191, 192, 210, 219, 227, 228, 234, 238, 243, 289, 290, 292-295, 324-328, 330, 333, 339, 340, 342, 344-346, 350, 356, 359, 362-365, 368, 370-373, 377, 379, 383, 384, 415, 416, 418, 421, 425, 426, 441-443, 449, 450, 453, 464, 467, 470, 474, 478, 479, 487, 490, 492-494, 499

combat...16, 23, 35, 37-39, 41, 45, 52, 53, 89, 155, 169, 171, 172, 178-182, 184-186, 188-190, 192, 196, 198, 200, 205, 206, 209, 215, 242, 243, 250-253, 256, 257, 276, 287, 289, 300, 331, 339, 340, 349, 351, 353, 354, 360, 367, 377, 385, 387, 390, 391, 399, 427, 428, 430, 431, 433, 442, 446, 451, 475, 478, 480, 482, 495, 496

comète..... 237, 296, 331, 332, 360, 399, 454

comparaison 6, 23, 33-35, 41-42, 46, 48, 57, 60, 71, 81, 86, 92, 94-95, 111, 117, 147, 158, 170, 179, 182-183, 188, 207-209, 228, 245, 247-248, 251-255, 272, 278, 289, 318-319, 336, 343, 352, 365, 370-371, 374-375, 415, 429, 471-472, 474

compassion..... 32, 190, 201, 228, 240, 262, 269, 343, 367, 390, 401, 445, 499

condition humaine...28, 152, 158, 172, 178, 199, 200, 222, 226, 297, 299, 300, 314, 348, 385, 387, 398, 416, 438, 459, 492, 493, 497-500

conflit.....6, 20, 22, 28, 29, 37, 38, 75, 76, 78, 87, 88, 102, 109, 127, 140, 150, 158, 165, 166, 171, 172, 175, 179-181, 183, 185, 187, 189, 190, 193, 198, 206, 207, 215, 216, 218, 225, 228, 240, 241, 243, 251-253, 255-257, 261, 267, 269, 273, 276, 279, 283, 290, 292, 300-302, 304, 305, 311, 313, 322, 324-327, 329, 333, 336, 338-341, 351-354, 362, 383, 386, 392, 395, 397, 398, 407-409, 415, 416, 418, 425, 435, 441, 445, 447, 474, 477, 478, 486, 487, 493, 495, 496

conquérant..... 187-189, 191, 202, 204, 224, 236, 289, 299

conquête..... 32, 186-192, 202, 204, 221, 224, 227, 236, 289, 299, 339, 485, 496

conscience. 7, 23, 31, 72, 79, 80, 88, 93, 106-108, 113, 119, 127, 130, 136, 142, 148, 155, 196, 211, 225, 230, 234, 265, 297, 385, 388, 395, 405, 411-413, 421, 425, 428, 430, 456, 467-469, 478, 483, 485, 488, 499

contemporaine (époque).....11, 24, 27, 31, 54, 72, 99, 111, 113, 156, 188, 191, 194, 195, 198, 201, 202, 210, 215, 228, 230, 258, 269, 281, 282, 287-288, 339, 342, 360, 369, 399, 419, 421, 425, 430, 432, 435, 441, 444-447, 449, 452, 459-461, 494, 498

continuité...8, 28, 56, 63, 89, 112, 117, 119, 199, 267, 294, 313, 323, 340, 341, 359, 374, 379, 407, 419, 432, 447, 469, 475

correspondance.....62-64, 67, 96, 103, 186, 207, 208, 259, 262, 342, 381, 382, 394, 396, 409, 410, 471, 472, 490, 499

crapaud.....203, 216-218, 287, 324, 390, 446

crémation..... 58, 78, 195

crépuscule.....115, 131, 248, 278, 465, 475-478

crise.....81, 162, 165, 231, 234, 237, 340, 341, 359, 362, 401, 441

critique...1, 2, 4-12, 16, 20, 25, 26, 33, 66, 88, 110, 114, 158, 161, 162, 177-179, 183, 184, 188, 192-195, 200, 205, 208, 209, 212, 214, 219, 221, 222, 226, 233, 236, 237, 258, 260, 273, 274, 289, 291-293, 299-301, 312, 324-326, 328, 330, 331, 333, 335, 340, 348-350, 369, 372, 373, 376, 377, 383-385, 389, 392, 397, 400, 403, 405, 407-409, 416, 417, 421, 424, 425, 427, 438, 443, 446, 448-451, 454, 460, 464-466, 468-470, 473, 474, 478, 479, 482, 486, 487, 489, 492, 493, 496, 500

Cromwell (Préface de).....7, 24, 216, 291

dalit..... 2, 20, 23, 60, 211, 214, 258-260, 269

Daḍḍin..... 13, 160, 161

danger....4, 17, 22, 108, 110, 118, 123, 125, 126, 153, 154, 157, 165, 167, 221, 223, 224, 227, 231, 240, 242, 247, 254, 257, 264, 274, 316, 333, 347, 354, 360, 368, 386-388, 402, 404, 408, 411, 415

Daniel..... 7, 162, 163, 192, 280, 281, 428, 475

danse.....36, 39, 58, 80-82, 84, 98, 99, 120, 337, 347, 354, 358, 410, 456, 483, 492

Dante...2, 6, 20, 24, 111, 150, 155, 165, 168, 202, 209, 220, 221, 224, 226, 228-232, 234, 240, 243, 283, 292, 299, 326, 361, 366, 369-371, 373-377, 385, 388, 389, 479, 480, 482, 485, 499

darśan.....19, 63, 81-84, 99, 120, 123-125, 127, 151, 158, 229, 277, 359, 388, 455, 456, 476, 483, 492

Darwin, Charles.....331, 332, 361, 444, 460

Daśaratha..... 16, 52, 213, 353, 370, 371, 389

découvreur.....222, 224-227, 234, 235, 240, 495

Déesse.....16, 22, 40, 98, 131, 209, 244, 251, 254, 255, 257, 296, 345, 352-356, 368, 492

dégénérescence..... 179, 419, 429, 432, 453, 454, 460, 462, 474, 492, 497

Déluge19, 53, 55-57, 60-62, 79, 80, 86, 126, 167, 174, 210, 215, 229, 260, 272, 302, 307, 309, 312, 349, 350, 357, 358, 387, 395, 400, 426, 427, 436, 437, 444, 455, 456, 468, 476, 477, 481, 483, 496

démocratie.....449, 450, 452, 494, 500

démon....4, 37, 187, 190, 212-214, 255, 273, 292, 309-314, 333, 373, 376, 377, 443, 449, 454, 466, 492, 496

Dernière Série..... 24, 427, 428, 433, 435, 447, 486

Derozio, Henry..... 14, 15, 27

désir....67, 71, 76, 77, 83, 84, 102, 124, 162, 174, 175, 201, 219, 242, 251, 259, 284, 348, 357, 385-387, 391, 394-397, 401, 404, 407, 408, 410, 415, 463, 473, 477, 481, 495

destin....3, 5, 8, 19, 22, 35-37, 39, 40, 54, 83, 87, 95, 96, 98, 102-104, 155, 157, 171-173, 176-178, 192-199, 215, 226, 229, 235, 238, 239, 243, 245, 248-250, 256, 264-266, 269, 270, 278, 279, 289, 292, 293, 297, 298,

300, 301, 304, 305, 307, 322, 323, 359-361, 367, 369, 370, 379, 389, 392, 405, 406, 434, 435, 440, 457, 463, 498

dévotion 18, 19, 33, 36, 48, 62, 64, 234, 245, 251, 258, 260, 266, 267, 269, 296, 323, 328, 345, 346, 354-356, 380, 390, 396, 416, 492, 495

dharma..... 211, 306, 391, 392, 429

Didon..... 220, 242

Dieu..... 22, 23, 46, 62, 64, 88-90, 125, 129, 146, 157, 158, 204, 227, 234, 236, 237, 240, 275, 281, 295, 297, 301, 305, 311, 324, 331, 354, 355, 373, 381, 389, 411, 413, 455-457, 459, 463, 470, 479, 484-486, 491, 492

dieux... 4, 7, 12, 13, 16, 19, 33, 37, 39, 40, 44, 45, 47, 49, 50, 52, 60, 62, 64, 67, 108, 109, 132, 138, 139, 147, 157, 161, 167, 168, 171, 182, 187, 188, 196, 200-204, 206, 211, 212, 217, 239, 244, 245, 258, 261, 263, 270, 271, 277, 285, 289, 295, 299, 306, 307, 311-314, 317, 323, 337, 343, 348, 349, 351, 353-355, 357, 360, 367, 368, 372, 378, 388, 399, 403, 407, 429, 435, 436, 442, 451, 454, 456, 457, 467, 468, 473, 482, 483, 492, 495, 496

dissolution mystique..... 118, 123-127, 152, 266, 380, 412-415, 477, 485, 490

Divine Comédie (La)..... 2, 6, 17, 30, 165, 220, 232, 233, 240, 243, 292, 369, 373, 374, 415, 479, 499

don..... 64, 174, 262, 278, 359, 400, 432

donjon..... 154, 155, 320, 445, 491

double..... 43, 69, 107, 131, 142, 146, 190, 202, 239, 252, 255-257, 272, 283, 284, 288, 365, 383, 499

douleur... 16, 36, 87, 90, 179, 190, 194, 207, 212, 229, 248, 257, 260, 297, 298, 301, 314, 320, 341, 351, 354, 391, 392, 404, 412, 429, 438-440, 452, 458, 477, 481, 482, 485, 495

droit..... 295, 328, 405, 442-443, 449-450

dualité... 19, 21, 66, 72, 78, 81, 82, 85, 88-90, 99, 114, 117, 126, 131, 133, 158, 162, 163, 174-177, 183, 202, 215, 229, 234, 257, 260, 261, 264, 266, 267, 274, 276, 278, 282, 283, 288, 290, 291, 296, 297, 304, 305, 323, 327, 338, 344, 347, 348, 355, 356, 359, 361, 364, 381, 385, 386, 393, 398-402, 404-409, 411-416, 421, 440, 449, 453, 455, 474, 487, 490, 495

durée..... 4, 160, 388, 427, 462-464, 466, 480-482, 484, 485, 487, 498

Durgā..... 190, 242, 254, 255, 257, 356, 452, 471, 492

Dutt, Michael Madhusudan. 14-18, 20, 21, 23, 26, 27, 30-38, 41, 42, 46, 47, 49, 52, 54-57, 59, 67, 75, 77, 85, 86, 92, 96, 113, 117, 121, 129, 131, 132, 135, 140, 141, 145, 149, 154, 155, 157, 158, 163, 165-169, 171-174, 178, 180-183, 185, 186, 192, 195, 197, 198, 205-210, 213, 216-220, 242-244, 247, 248, 250-258, 263, 265, 268-270, 282, 283, 288, 289, 292-294, 297, 317, 323-325, 340-356, 358, 359, 362-375, 377, 379, 383, 384, 386, 388-392, 398, 399, 404, 407, 414, 415, 418, 420-422, 429, 430, 432, 440-443, 447, 451, 452, 454, 461, 464-467, 470-472, 474, 475, 478, 480, 482, 483, 485-488, 490-496, 498, 499

Dutt, Toru..... 131, 132, 265, 404

Dvāpara Yuga..... 429, 471

Dvivedī Yug..... 18, 19

Dvivedī, Mahāvīr Prasād.....	18, 19, 56
Dyumatsena.....	22, 92, 95, 104, 238, 275, 307, 438
écroulement.....	25, 120, 135, 149, 153-157, 159, 319, 320
Éden.....	24, 104, 109, 110, 117, 121, 131, 132, 136, 137, 243, 258, 317, 366, 374, 401, 403, 427, 446, 459, 469, 476
égalité.....	26, 91, 132, 218, 267, 295-297, 450, 492
ego/ moi.....	70, 189, 297, 313, 380, 385-387, 400-402, 406-409, 411-413, 416
Elciis.....	168, 203, 281, 332, 399, 403, 447, 480
Eliot, T.S.....	20
émotion.....	4, 36, 38, 59, 67-69, 75, 78, 79, 82, 101, 102, 105, 143, 177, 195, 247, 259, 278, 287, 298, 332, 386-394, 397, 398, 413-416, 468, 481, 498, 499
Énée.....	209, 220, 235, 326, 369-372, 376, 387, 389, 407
Énéide.....	2, 17, 30, 31, 140, 220, 222, 242, 291, 292, 303, 323, 326, 347, 366, 369, 370, 372, 415, 417, 419, 475, 479, 482
emprisonnement.....	21, 32, 35, 41, 42, 75-77, 88, 108, 128, 188, 190, 204, 218, 242, 260, 276, 287, 289, 307, 340, 360, 362, 367, 373, 380, 383, 388, 444-446, 458, 486, 499
enfens.....	16, 22, 30, 44, 49, 50-53, 68, 111-112, 114, 118, 120, 132, 136, 138, 149-152, 155, 157, 172, 209-210, 223-224, 234-235, 246, 268, 280-281, 309, 326, 348, 370-371, 374-375, 377, 380, 383, 388, 409, 415, 424, 429, 442, 457, 469, 479, 490, 496
épique.....	1-14, 17, 20-25, 27, 28, 30-32, 49, 55, 59, 60, 84, 92, 96, 101-105, 110, 127, 129, 135, 136, 140, 141, 144, 149, 156-165, 167-169, 171, 172, 175, 177-179, 182-184, 186, 188, 190-194, 197-199, 204, 208-210, 212, 213, 216-220, 222, 223, 225, 227, 234, 235, 240-246, 249, 250, 253, 256, 260, 261, 263, 264, 266, 267, 269-272, 282, 283, 288-292, 305, 322, 323, 326, 340, 341, 353, 362, 366, 369, 371, 374, 377, 378, 382-386, 388-391, 393, 397-399, 403, 405-407, 411, 414, 415, 419-422, 425, 429, 431, 434, 435, 439, 441, 447, 448, 450-454, 457, 460-462, 465, 466, 470-472, 475, 478-481, 487-491, 493-500
épopée.....	1-14, 16, 17, 20-25, 27-31, 86, 92, 136, 139, 140, 151, 157, 160-162, 164, 165, 171, 173, 177-179, 181, 183, 186, 188, 192-195, 197, 202, 204-207, 218, 220, 226, 250, 269, 270, 275, 276, 282, 283, 289, 291-293, 302, 303, 309, 324, 326, 332, 340, 341, 362, 366, 369-371, 384, 386, 387, 389-393, 398, 399, 407, 414-422, 425, 426, 429, 432-435, 439-441, 445, 447, 450-454, 457-459, 461, 462, 465, 466, 475, 478-481, 483, 486-490, 495-500
Ercilla, Alfonso de.....	2, 220-222
errant.....	67, 69, 73, 74, 99, 102, 156, 168, 193, 213, 220, 221, 226, 228-232, 234-238, 240, 241, 248, 261, 276, 290, 312, 371, 392, 400, 401, 427, 469, 495, 500
espace.....	30-34, 36-49, 51-62, 64, 65, 67-82, 84-89, 91-93, 95, 96, 99-107, 110-114, 118-133, 135-159, 187, 211, 219, 224, 297, 298, 315-320, 338, 339, 342, 363, 368, 371, 375-379, 381, 384, 387, 392, 394, 409, 427, 442, 446, 477, 483, 490, 491, 493, 499

Espagne.....2, 20, 141, 237, 320, 360, 361

éternité.....29, 109, 197, 349, 413, 461-465, 468-470, 474, 475, 477-488, 498

ethnocentrisme..... 27-29, 362, 489-491, 493-500

étranger..... 131, 319, 320, 442, 484

étrangeté..... 70, 87, 109, 130-132, 264, 317, 326, 368

Europe 1, 2, 4, 100, 109, 110, 136, 140, 141, 220, 221, 239, 241, 242, 270, 271, 291, 294, 296, 318, 319, 325, 334, 336-339, 385, 402, 417, 422, 425, 453, 454, 463, 489-491

Ève..... 250, 268, 423, 428, 469, 470, 476

Éviradnus 140, 155, 168, 169, 172, 175, 176, 185, 237, 249, 268, 269, 302, 310, 320, 337, 432, 434, 477, 496

évolution.....1, 5, 7, 10, 11, 21, 23, 28, 54, 66, 74, 80, 86, 91, 104-108, 110, 111, 113-116, 118, 130, 133, 135-137, 148, 160, 163, 176, 178, 182, 194, 198, 210, 217, 219, 221, 223, 229, 251, 254, 264, 269, 272, 274-275, 277, 280-283, 289-291, 295, 301, 323, 332, 373, 378, 390, 392, 395, 397, 405, 414-415, 417, 419, 423, 434, 437, 439, 450, 452, 455, 457, 459-460, 464, 474, 479-481, 493, 497-498, 500

exclusion. .9, 11, 31, 43, 60, 71, 74, 77, 130, 138, 174, 175, 179, 183, 190, 194, 198, 204, 206, 213, 218, 228, 240, 355, 360, 365, 369, 384, 405, 431, 443, 463, 489

exil.....22, 23, 32, 43, 86, 87, 103, 104, 151, 203, 238, 239, 271, 287, 325, 340, 362, 433, 443, 466, 480

exotisme..... 110, 339, 340

expérience.....15, 21, 31, 60, 123, 178, 267, 276, 280, 287, 292, 328, 387, 389, 401, 406, 418, 419, 421, 424, 439, 444, 445, 463, 464, 467, 479-481, 483, 484, 497-500

exploitation..... 330, 448

explorateur..... 202, 220, 222, 226, 227, 234-236, 240, 270, 278, 290, 402

extériorité. .26, 28, 31, 37, 41, 43, 44, 55-57, 60, 62, 69-72, 74-76, 78, 79, 81, 83, 84, 89, 110, 125, 127, 129-134, 146, 153-158, 173, 204, 224, 257, 262, 298, 322, 324, 353, 357, 364, 377, 379, 385, 387-389, 391, 393-397, 455, 476, 489, 491, 492, 496, 499, 500

fatalité.....35, 41, 54, 157, 186, 192-194, 196, 197, 256, 300, 436, 465-467

Félibien..... 154, 168, 185, 203, 269, 281, 337, 403, 427, 447

féminin. .36, 42, 71-74, 81, 84, 158, 191, 208, 220, 241-243, 246, 249-251, 255-259, 267, 269, 270, 289, 354, 476, 495

feu 39, 63, 70, 113, 254, 262, 272, 274, 349-351, 437, 482

fleuve..... 43, 50, 52, 53, 55-57, 60, 63, 64, 75, 92, 151, 320, 339, 371, 374, 409, 427, 462, 490

fondateur 2, 9, 14, 30, 55, 62, 64, 76, 77, 115, 117, 128, 135-137, 154, 157, 160, 171, 203, 204, 210-215, 261, 289, 306, 307, 344, 417, 437

forêt.....22, 31, 32, 35, 36, 39, 51, 52, 60, 74, 76, 79, 94, 98-104, 122, 136, 142-145, 151, 157, 245, 254, 270,

344, 374, 375, 381, 387, 404, 427, 466, 482, 491	
foyer.....	73-75, 77, 112, 129, 155, 156, 265, 471
fragmentation.....	24-26, 31, 135, 138, 152, 156, 157, 159, 319, 372, 481, 491, 499
France.....	1, 4-7, 11, 23, 140-142, 176, 188-190, 204, 219, 237, 239, 268, 288, 289, 303, 325, 331, 338, 341, 345, 360, 361, 383, 416, 427, 432-434, 446, 460, 489, 494
France et âme.....	288, 303, 331, 361, 432, 433, 446, 460
Freud.....	385, 396
funérailles.....	16, 58, 78, 173, 195, 348, 466
futur.....	20, 21, 26, 27, 29, 30, 35, 62, 100, 133, 142, 177, 199, 213, 234, 242, 248, 264, 269, 270, 276, 278, 281, 282, 285, 287, 301, 302, 304, 306, 308, 346, 370, 380, 399, 401, 404, 418-421, 426, 428, 430, 434, 435, 437-439, 441, 446, 451, 453, 454, 456-464, 468-474, 477, 479, 481, 488, 497, 499
Gaiffer.....	143, 155, 168, 185
gandharva.....	56, 132, 317, 321
Gandhi, M.K.....	20, 178, 211, 214, 228, 340, 449
Gange.....	50, 62, 63, 69
Géant (le).....	147, 175, 203, 216, 460
Grèce.....	1, 2, 9-11, 15, 20, 37, 48, 49, 54, 97, 139-141, 182, 192-194, 203, 241, 281, 292, 295, 307, 316-319, 321, 337, 339, 353, 360, 366, 368, 372, 382, 419, 462, 463, 497
grotesque.....	6, 24, 216, 217, 422
grotte.....	59, 70-73, 75, 77, 79, 261, 427, 437, 460
guerre.....	16, 50, 53, 112, 113, 138, 139, 156, 163, 176, 180, 186, 209, 218, 241, 254, 289, 310, 313, 314, 360, 367, 380, 390, 392, 397, 399, 417, 430, 435, 446, 480
guerrier.....	4, 16, 32, 35, 37, 40, 41, 52, 53, 155, 160, 165, 167-169, 171, 178-180, 182-186, 188-190, 195, 196, 198, 204-206, 209, 220, 221, 234, 237, 240, 242, 252-254, 264, 273, 275, 289, 343, 350, 352, 414, 429, 431, 442, 496
guerrière.....	21, 22, 25, 38, 41, 42, 164, 169-172, 179, 180, 182, 185, 186, 190-192, 203, 204, 206, 207, 219-221, 224, 242, 243, 250-257, 267, 269, 270, 275, 289, 391, 495, 496
guide.....	51, 52, 78, 109, 165, 176, 215, 220, 225, 228, 231-234, 260, 261, 266, 270, 282, 290, 339, 352, 357, 361, 370, 395, 411, 450, 456, 477, 494, 495, 499
Gupta, Maithilīśaran.....	14, 17, 33, 47, 48, 246, 258, 373
<i>halāhala</i> (poison).....	51, 99, 371
Halley.....	281

Hanumān.....16, 43, 180, 244, 251, 253, 254, 256, 367, 419

Hariaudh..... 14, 18, 258

Hector.....166, 182, 194, 367, 407, 480

Hegel, Georg.....7-9, 11, 21, 24, 192, 195, 291, 419, 453, 454, 479, 484

héros négatif.....198, 199, 201-206, 289, 310

hiérarchie.....12, 14, 31, 32, 45, 46, 89, 105, 106, 114, 117, 118, 125, 130, 150, 151, 202, 317, 374, 419, 428, 429, 488, 491

Himalaya.....55, 56, 66, 148, 347

himsā.....214, 273, 274

Hindu College..... 14, 15, 325, 344

Histoire...1-4, 7, 10-12, 23, 25, 29, 135, 138-142, 157, 162, 189, 219, 299, 300, 308, 322, 324, 334, 339, 341, 346, 360-362, 385, 392, 405, 416-430, 432, 437-440, 447, 453-457, 460, 461, 468-470, 488, 494, 496-498, 500

horizontalité..... 44, 62, 67, 70, 84, 118, 119, 146, 369, 370, 491

Hors des temps..... 157, 287, 389, 399, 459, 486

Hugo, Victor 6, 7, 14, 23-26, 30, 31, 116, 135-159, 164, 165, 167-169, 172, 175-178, 183-190, 192, 198, 199, 202-205, 216-222, 234-241, 243, 249, 250, 268-270, 272, 280-283, 286-297, 299-314, 316, 317, 319-326, 331-333, 335-341, 360-362, 383, 385-393, 397-399, 401, 403-407, 414-416, 418-421, 423-426, 428, 432-435, 437, 439-441, 445-447, 451-462, 464, 465, 468-470, 475-481, 486-488, 491-500

humanité. 7, 8, 19, 21-24, 28, 37, 40, 42-44, 46, 47, 50, 52, 58-60, 63-65, 67-70, 80, 81, 84-88, 90, 91, 93, 94, 96, 100, 101, 103-106, 108-110, 112, 118, 120, 125, 133, 135-137, 140-145, 147, 148, 152, 154, 158, 163, 172-174, 176, 178, 186, 192-194, 199-202, 204, 210, 211, 214, 215, 217, 219, 222, 223, 225, 226, 229-231, 233, 237, 238, 242, 243, 248, 260, 261, 264-271, 276-279, 282, 285-295, 297-307, 309-315, 318, 320, 322, 323, 328-333, 341, 345, 348-352, 357, 359-365, 367, 368, 374, 378, 383, 385, 387, 389, 390, 392, 395, 396, 398, 402, 404-411, 414-419, 421, 423, 425, 426, 428, 429, 434-440, 444, 447, 448, 452-465, 467, 469, 471, 474, 476-479, 481, 484-488, 492-495, 497-500

humble.....35, 155, 156, 158, 168, 169, 176, 203, 209, 211, 217-219, 235, 236, 240, 241, 268, 269, 288, 290, 295, 304, 323, 369, 381, 392, 407

hutte..... 72-76, 101, 104, 112, 128, 155, 158, 261, 264, 437, 445

hybridité.....1, 27-29, 44, 293, 321, 325, 363-365, 367, 368, 371, 373, 378, 379, 383, 384, 415, 493, 494

Idée platonicienne.....87, 90, 91, 107, 109, 321, 378, 463, 484

identité. .10, 12, 23-25, 32, 40, 92, 136, 137, 139, 141, 147, 217, 219, 230, 231, 239, 241, 243, 248, 251, 252, 254, 255, 257, 271, 272, 291, 300, 306, 340, 342-344, 347, 354, 356, 359, 360, 362, 363, 365, 382, 383, 385, 399-401, 412-415, 418, 426, 472, 479, 489, 498

Idylles.....269, 287, 361, 390, 392, 492

Iliade.....5, 9, 12, 16, 17, 30-32, 47, 49, 54, 140, 161, 165-167, 182, 197, 199, 203, 241, 282, 292, 303, 347, 366-369, 371, 372, 415, 417, 429, 430, 441, 450, 465, 475

illusion.....16, 35, 39, 47, 48, 52-54, 76, 82, 169, 181, 195, 196, 202, 235, 266, 296, 316, 328, 329, 333, 348, 352, 355, 363, 367, 368, 407, 414, 436, 440, 452, 463, 470, 484, 491, 492, 498, 500

immanence.....62, 78, 79, 88, 135, 157, 158, 381, 460, 464, 480, 483, 484, 486, 487, 491, 492

immortalité.....87, 107, 191, 197, 202, 275, 349, 436, 437, 468, 484

impérialisme.....1, 144, 192, 210, 219-221, 223, 224, 227, 290, 294, 327, 339, 363, 445, 493, 496

impuissance.....8, 16, 35, 182, 196, 197, 215, 340, 495

inadéquation.....11, 40, 178, 193, 198, 432

incomplétude.....69, 157, 257, 300

Inde.....1, 11-16, 20, 21, 27, 37, 39, 41, 42, 50, 54, 55, 58, 59, 63, 69, 85, 92, 94, 96, 109, 137, 139, 142, 149, 154, 160, 195, 209, 219-221, 226-228, 230, 234, 236, 241-243, 251, 252, 259, 270, 271, 273, 296, 297, 306, 307, 313, 315-317, 323, 325, 326, 328, 342, 344, 346, 347, 351, 353, 355, 357, 362, 364-366, 368, 369, 371, 379, 384, 389, 391, 402, 406, 415, 417-419, 421, 424, 425, 442, 445, 450, 453, 464, 465, 475, 480, 489, 490, 492, 496, 497, 500

indépendance 14, 20, 21, 167, 175, 188, 191, 213, 228, 259, 264, 270, 291, 356, 397, 403-405, 445, 450, 451, 465, 494, 500

indépendantisme.....14, 20, 21, 188, 191, 259, 291, 356, 405, 450, 451, 494

individualisation.....386, 406, 407, 409-414, 416

individualisme.....28, 231, 407-409, 414, 416, 455, 498

individualité.8, 27-29, 66, 77, 162, 163, 173-177, 183, 192, 199, 200, 215, 231, 264, 266, 283, 288, 290, 291, 293, 295, 338, 354, 361, 364, 385-388, 390, 396-416, 421, 438, 449, 453, 455, 462, 498, 499

Indra.....16, 32, 36, 41, 44-47, 343, 350-352, 354, 368, 369, 371, 442

inégalité.....15, 47, 207, 449

inexprimable.....46, 78, 411, 414, 480

Inferi.....150, 235, 236, 486

Inquisition.....147, 334, 335

intellect..19, 54, 81, 112, 129, 214, 215, 233, 238, 260, 268, 307, 325-330, 332, 396, 397, 443, 448, 454, 455, 492, 493

intériorité.....26, 28, 31, 41, 44, 55, 59, 62, 64, 66-76, 78, 81, 83, 84, 103, 105, 110, 127-134, 153, 155, 156, 158, 166, 175, 178, 202, 224, 257, 261, 276, 281, 283, 284, 291, 324, 342, 345, 357, 377, 379, 381, 382, 385-391, 393-397, 401-403, 407, 410, 414, 417, 427, 489-492, 496, 498-500

intertextualité.....31, 54, 133, 135, 222, 240, 364, 373, 379, 381, 382

intimité.....26, 31, 44, 69-78, 80, 81, 84, 85, 115, 127-130, 149, 153, 155, 156, 158, 195, 208, 377, 404

Irā.....	19, 57, 63, 64, 67, 68, 76, 77, 175, 212-215, 229, 231-233, 259-262, 268, 284, 307, 312, 326-329, 340, 348, 349, 358, 362, 383, 387, 388, 390, 393, 395, 396, 399, 404, 405, 410, 426, 427, 448-450, 455, 460, 476, 481, 483, 492, 493
irreprésentable.....	106, 131, 152, 411, 414, 483
isolement.....	11, 55, 66, 76, 78, 98, 103-105, 157, 173, 175, 193, 194, 249, 275, 399, 402, 408, 445, 490, 498
Italie.....	2, 3, 20, 141, 160, 333, 338, 360, 417, 430, 489
<i>itihāsa</i>	11, 12, 417-419, 421, 425
Jatāyu.....	52, 370
Jean Chouan.....	143, 203, 218, 268, 360, 388
Jeannie.....	156, 168, 176, 203, 218, 236, 250, 269, 324, 361, 392, 399, 477
<i>Jérusalem Délivrée</i> (La).....	2, 140, 165, 166, 220, 242, 292, 303, 389, 417
jour (temps)..	19, 22, 28, 98, 114, 116, 121, 131-132, 150, 154, 185, 201-202, 216, 244, 250, 286, 305, 310, 320, 332, 337-338, 356, 389, 399, 427, 465-467, 475-478, 480, 485
Jugement dernier.....	137, 287, 389
Jupiter.....	203, 217, 447
Kailāśa.....	19, 32, 44, 49, 51, 55, 56, 66, 79, 92, 229, 233, 368, 369, 426
Kāla.....	61, 357, 466-469, 483
Kālī.....	190, 242, 255, 257, 371
Kālidāsa.....	13, 21, 56, 72, 258, 271
Kāma.....	19, 34, 47, 67, 100, 174, 175, 228, 232, 244, 246, 258, 260, 262, 301, 302, 350, 351, 357, 372, 390, 396, 404, 408, 426, 436, 448, 458, 469, 472, 477
Kamalā.....	16, 33, 40, 45, 47, 353, 354, 368, 492
<i>Kāmāyanī</i> ..	17, 19, 20, 28, 55, 56, 59, 60, 69, 78, 82, 92, 99, 102, 118, 119, 122, 124, 126, 129, 145-148, 152, 153, 155, 157, 158, 165-167, 175, 177, 178, 198, 199, 211-213, 218, 229, 231, 233, 240, 243, 244, 260, 264, 272, 274, 277, 283, 284, 300, 303, 307, 309, 313, 314, 317, 324, 329, 339, 341, 342, 346, 347, 356, 362, 386-391, 393, 394, 396, 397, 399, 400, 403-405, 407, 409, 414, 416, 424, 426, 427, 429, 436-441, 444, 447, 453, 455-458, 460, 462, 468, 470, 472, 474-481, 483, 484, 486, 492-495, 497, 499, 500
Kanut.....	150, 168, 187, 299, 337, 456, 486
<i>karma</i>	170, 395, 438-440
Kaurava.....	165, 241, 271, 292
<i>kāvya</i>	11-14, 17, 19, 20, 160, 161, 342
<i>khaṛī bolī</i>	18, 28, 342, 491

Kilāt.....	179, 312, 350
Kṛṣṇa.....	14, 34, 46, 241, 245, 247, 258, 263, 296, 355, 391, 419, 434, 442
Kṛttivāsa.....	33, 38, 49, 209, 283, 352, 354
<i>kṣatriya</i>	161, 172, 181, 213, 273, 276, 289, 441
Kumbhakarna.....	431
<i>L'Aigle du casque</i>	140, 156, 176, 250, 269, 388
<i>L'Élégie des fléaux</i>	142, 176, 204, 288, 360, 361, 446, 456
<i>L'Enfer</i> (Dante).....	125, 366, 369, 370, 374-376, 409, 482
<i>L'Épopée du ver</i>	151, 202, 459, 486
<i>La Conscience</i>	136, 142, 148, 155, 388, 428, 469
<i>La Rose de l'infante</i>	145, 185, 310, 320
<i>La Vision d'où est sorti ce livre</i>	25, 135, 137, 149, 151, 152, 184, 186, 287, 319, 428
<i>La Vision de Dante</i>	150, 155, 202, 234, 299, 388
Lajjā.....	64, 247, 261, 283, 301
Lakṣmaṇa...16, 35, 39, 40, 45, 166-172, 181, 182, 196, 205-210, 218, 219, 289, 348, 352, 353, 386, 407, 429, 430, 441, 442, 472, 498	
Lakṣmī.....	47, 190, 257, 353, 372
Lamartine, Alphonse de.....	8, 24
Lañkā...16, 32-37, 39-47, 49-51, 53, 54, 59, 75, 86, 92, 96, 157, 173, 180, 195, 197, 207, 210, 247, 250, 254, 292, 326, 353, 354, 368, 430, 436, 442, 443, 454, 490	
larmes.....	64, 172, 261, 262, 393
<i>Lasya</i> (danse).....	483
Le Bossu, René.....	4, 5, 9, 291
<i>Le Cèdre</i>	136, 280, 336, 460
<i>Le Cimetière d'Eylau</i>	189, 433
<i>Le Crapaud</i>	287, 324, 390
<i>Le Jour des rois</i>	185, 250, 269, 320, 399
<i>Le Parricide</i>	140, 477

<i>Le Petit Roi de Galice</i>	175, 176, 185, 361, 399, 480
<i>Le Prisonnier</i>	204, 287, 289, 388, 446
<i>Le Régiment du Baron Madruce</i>	148, 189, 249, 250, 390, 399
<i>Le Retour de l'empereur</i>	188, 189, 287, 360, 433, 434
<i>Le Sacre de la femme</i>	136, 137, 156, 428, 469, 475, 476
<i>Le Satyre</i> . 138, 144, 148, 151, 152, 157, 168, 172, 175, 184, 186, 203, 216-218, 281, 282, 287, 301, 324, 360, 361, 388, 392, 399, 403, 427, 435	
Le Tasse.....	2, 3, 30, 162, 192, 220, 251, 282, 291, 489
légende.....	25, 133, 263, 279, 373, 423-425
<i>Légende des siècles (La)</i> 6, 23-25, 28, 133, 135, 137, 139, 141, 148, 149, 151, 153-158, 163, 165, 169, 175-178, 185, 193, 194, 197-199, 202-204, 217, 218, 234, 235, 238, 240, 249, 263, 268, 269, 279, 280, 287, 288, 290, 291, 293-295, 299-301, 303, 305, 307-310, 312, 314, 318, 319, 325, 331, 332, 336, 339, 360, 362, 373, 383, 386-391, 393, 394, 397, 399-403, 405, 407, 410, 414, 416, 418, 423-429, 432, 434-441, 445, 447, 451-454, 457, 458, 461, 462, 468, 470, 475-481, 487, 491, 494-498	
légitimation.....	5, 8, 14, 24, 25, 27, 48, 240, 256, 272, 288, 291, 294, 321, 322, 344, 346, 348, 349, 356, 359, 362, 366, 383, 418, 421, 423, 424, 428, 488, 491, 493
<i>Les Lions</i>	136, 142, 154, 280, 324
<i>Les Paroles de mon oncle</i>	287, 399, 433
<i>Les Pauvres gens</i>	236, 399, 477
<i>Les Raisons du Momotombo</i>	135
<i>Les Sept Merveilles du monde</i>	149, 319
<i>Les Temps paniques</i>	187
<i>Les Trois Cents</i>	140, 141, 145, 185, 236, 318, 338, 399
liberté. .6, 18, 27, 55, 65, 68, 75, 76, 89, 139, 175, 191, 228, 249, 277, 368, 383, 385, 386, 389, 398, 403-406, 409, 414, 416, 426, 449, 451-453, 488, 492, 498, 499	
lieu de plaisance.....	40, 101, 143, 144, 496
<i>Life Divine</i>	90, 91, 105, 107, 113, 127, 454
locus amoenus.....	35, 41, 98, 156, 315, 373
lotus.....	16, 34, 42, 45, 52, 96, 166, 317, 343, 344, 348, 351, 442
louange. 5, 11, 13, 21, 22, 65, 197, 228, 236, 245, 254, 257, 287, 296, 332, 335, 354, 360, 361, 366, 367, 377, 380-382, 390, 415, 429, 435, 436, 460, 465, 490, 496	

Lukács, Georg.....8, 9, 11, 21, 30, 171, 178, 192, 291-293, 385, 386, 393, 420, 462, 480

lumière.....35, 36, 62, 68, 75, 102, 104, 105, 114-116, 121, 123, 124, 129, 130, 137, 150, 151, 158, 161, 163, 190, 196, 197, 201, 213, 245, 256, 276, 282, 295, 296, 298, 328, 332, 339, 347, 375-377, 386, 402, 431, 456, 470, 492, 499

Lumières (les).....151, 295, 296, 328, 332, 492

Lusiades (Les).....2, 220, 222, 326

lyrique...21, 23, 85, 234, 260, 282-284, 286-288, 290, 381, 382, 385-387, 392, 397, 399, 401, 406, 410, 414, 415, 478, 499

Madra.....92-96, 103, 244, 314, 315, 438

Mahābhārata.....6, 7, 11-13, 19, 21, 22, 31, 55, 56, 92, 131, 135, 161, 165-167, 171, 206, 208, 220, 221, 241, 242, 246, 254, 256, 260, 271, 279, 282, 292, 303, 306, 326, 341, 345, 346, 350, 369, 389, 390, 403, 417, 419, 421, 425, 429, 438, 444, 471, 472, 479, 489

mahākāvya..... 11-14, 17, 19, 20, 160, 161, 342

Mahaud..... 249, 250, 269, 434, 477

Mahomet.....280-282, 336, 383

maison.....69, 74, 75, 77, 113, 118, 124, 128, 129, 153-156, 158, 230, 231, 349, 459

Mānav.....19, 64, 75, 77, 174, 233, 260, 262, 266, 268, 284, 302, 328, 359, 410, 450, 481, 483

Manu. 19, 20, 56-63, 65-81, 83, 84, 99, 101, 109, 118, 126, 148, 153, 154, 166, 167, 170-172, 174, 175, 179, 205, 210-213, 215, 218, 219, 228-233, 247, 248, 259-262, 264, 266, 268, 270, 272-274, 283, 284, 289, 300-302, 307, 309, 312, 313, 323, 327-329, 346, 347, 349, 350, 357-359, 387, 388, 390, 393-397, 399-401, 404-410, 414, 424, 426, 427, 436-440, 444, 448-450, 455, 456, 459, 460, 468, 469, 472, 476, 478, 481, 483, 485, 493, 495, 498, 499

Manu (Lois de).....211, 347

marchand.....17, 221, 223, 290

Mars.....203

masculin..... 47, 71, 72, 74, 208, 241, 243, 253, 254, 258, 260, 267, 270

Masferrer..... 193

matérialisme.....326-328, 331, 332, 362, 383, 492

Matière 21, 86, 105-109, 167, 191, 200, 279, 297, 298, 300, 307, 330, 334, 347, 379, 380, 411, 444, 455, 459, 467, 487, 496

Māyā.....16, 39, 44, 45, 47, 51-53, 172, 181, 183, 196, 206, 347, 348, 352, 367-370, 414, 442, 455, 463-466, 470, 483, 484, 487, 492

mécanisation (de la société)..... 330, 444, 449, 494

Meghanāda. 16, 35-38, 40, 41, 45, 47-48, 50, 166, 169, 170, 172, 173, 178, 181, 182, 195-198, 205-210, 218, 219, 245, 247, 248, 250-255, 258, 289, 348, 351, 367, 389, 407, 430-431, 442-443, 465-466, 482, 485, 495, 498

médiant..... 147, 168, 175, 193, 209, 213, 216, 221, 226, 231

Médiant du pont Crassus..... 147, 168, 193

Mental..... 105-108, 113, 114, 116, 118-126, 128-130, 149, 278, 279, 307, 374, 378, 395, 397, 455, 459, 467

mer/ océan... 36, 49-51, 53, 58-65, 67-68, 71, 79, 85, 89, 93, 105, 118-119, 122, 124, 126-127, 137, 141-142, 144-149, 157, 163, 176, 218, 223-224, 235-236, 254, 310, 331-332, 336, 342-343, 357, 368, 371, 409, 411, 435, 446, 468, 471, 486, 490-491

Mère (la). 22, 96, 98, 99, 102, 119, 123-125, 151, 152, 173, 174, 190, 199, 244, 246, 257, 263, 266, 275, 354-356, 388, 401, 440, 445, 457, 459, 484, 492

merveilleux..... 3-4, 6-8, 13, 53, 99, 115-119, 121, 124, 263, 278, 348, 413, 422, 431, 436, 489, 490

messianique (dimension)..... 248, 261, 263, 266, 267, 361, 362, 391, 494

métatextualité..... 428, 460, 500

Milton, John. 4-6, 20, 49, 136, 220-223, 234, 240, 250, 283, 292, 310-313, 333, 375, 377, 385, 396, 417, 442

Mīrā Bāi..... 245, 344, 413

mise en abyme..... 78, 100, 133, 283, 288, 410

missionnaire..... 295, 333, 336, 345

Mitra..... 357, 358

modèle..... 1-7, 9-11, 13, 17, 23, 25, 28, 30, 66, 91, 96, 109, 113, 114, 140, 153, 163-166, 169, 171, 178-180, 182-184, 186, 188, 191, 193, 198, 199, 204, 206, 209, 213, 214, 219-222, 224-227, 231, 233-235, 238, 240, 247, 250, 255, 267, 269, 270, 272-279, 281, 282, 289, 290, 295, 296, 299, 328, 329, 341, 359, 364, 368, 369, 371-377, 382, 384, 408, 415, 420, 451, 488, 492, 496, 497, 499

modèle guerrier..... 178-180, 183, 186, 221, 240

modernité..... 1, 5, 7-11, 14, 16-18, 20, 21, 23, 25-31, 55, 59, 72, 73, 77, 85, 86, 111-114, 135, 137, 141, 144, 145, 154-159, 162, 163, 169, 175, 177, 189, 190, 192, 198, 204, 208, 210, 215, 216, 218, 219, 221, 222, 227, 228, 237, 239, 240, 250, 264, 267, 270, 281, 283, 289, 290, 293-295, 299, 315, 342-344, 350, 351, 356, 359, 361, 372, 377, 379, 384-387, 389, 390, 393-407, 414-416, 418, 421, 422, 425, 426, 428, 430, 435, 441, 447-449, 452, 453, 459-461, 464, 465, 476, 478, 479, 481, 487-489, 493, 494, 496-500

modernité indienne..... 14, 17, 28, 29, 494

mokṣa..... 403, 407, 480

monarchie..... 449-451

montagne... 31, 44, 46, 51, 52, 56, 63-66, 69, 70, 77, 79, 80, 83, 89, 93, 98, 118, 126, 142, 145-149, 151, 153, 154, 157, 182, 216, 232, 260, 261, 270, 274, 317, 342, 374, 387, 427, 490

mort..... 11, 16, 17, 21, 28, 35-40, 51, 58, 96, 103, 121, 128, 144-146, 148, 157, 163, 172-173, 180-182, 187, 191, 193, 195-197, 202, 205, 209, 210, 246, 248, 252, 260, 269, 271, 280, 298-300, 307, 351, 360, 361, 367-371, 375, 380-381, 386-388, 391, 394, 400, 405, 411, 429, 431, 433, 454, 457, 462-463, 468-470, 475, 479, 480, 482, 484-486, 495

Mort (personnage).....22, 88, 103, 115, 125, 127, 131, 133, 145, 190, 197, 199-201, 219, 224, 251, 256, 257, 265, 279, 281, 285, 289, 301, 330, 331, 347, 354, 355, 392, 402, 403, 409, 412, 467, 473, 484, 485

Mother India.....259, 264, 270, 383, 495

Muktibodh, G.M..... 424, 499, 500

mythe 7, 10, 19, 45, 56, 61, 64, 92, 111, 135, 139-141, 161, 162, 210, 211, 217, 219, 248, 273, 285, 291, 305-309, 312, 317, 321, 322, 343, 345, 346, 351, 355, 357, 358, 366, 373, 381, 415-417, 422, 434, 490, 496

mythologie. 9, 30, 34, 54-57, 59, 63, 75, 91, 92, 95, 97, 131-133, 135, 137-140, 156, 157, 171, 203, 212, 219, 236, 246, 256, 261, 265, 279, 306, 307, 313, 316, 318, 339, 343, 345, 347, 353, 354, 357, 366, 368, 370, 422, 437, 488, 492

Nandy, Ashis..... 195, 208, 209

Napoléon I^{er}..... 147-148, 185, 188-189, 203, 218, 239, 360, 496

Napoléon III..... 23-25, 189, 199, 202-204, 287, 289, 325, 447, 494

Nārada (Narad)..... 22, 199, 263, 266, 278-281, 284, 285, 288, 301, 402, 409

Naraka.....374, 482

narrateur...12, 33, 35, 43, 47, 49, 61, 62, 68, 71, 72, 76, 78, 79, 87, 88, 92, 94, 96, 97, 99, 106, 124, 127, 136, 138, 139, 142, 145, 152, 168, 176, 182, 189, 197, 203, 207, 212, 214, 216-218, 231, 233, 236, 246, 268, 271, 272, 279, 282, 283, 285, 287, 288, 301, 303-305, 317, 319, 320, 323, 352, 354, 366, 386, 388, 399, 403, 414, 421, 428, 433, 435, 443, 446, 499, 500

nation. 1, 7-10, 13, 14, 19, 20, 47, 60, 74, 77, 81, 84, 89, 94, 102, 112, 136, 161, 186-189, 192, 204, 212, 214, 224, 235, 238, 242, 250, 264, 281, 288, 289, 291-294, 297, 298, 300, 314, 319, 325, 340, 341, 345, 353, 355, 358-365, 370, 377-379, 382, 383, 388, 403, 407-409, 417, 421, 427, 433, 435, 438, 440, 450-452, 463, 467, 468, 470, 479, 483, 490, 493, 494, 496

Nature..... 6, 19, 38, 55, 67, 70, 72, 74-75, 81, 100-101, 103-104, 107, 124-125, 142-145, 183, 215, 245, 259, 262, 268, 305-308, 317, 328, 331, 344, 357, 362, 378, 381-382, 409-410, 448, 449, 453-455, 460, 469-470, 492

navigateur.....50, 60-62, 81, 145, 215, 222, 223, 235, 236, 240, 290, 311, 368

négativité.....145, 203, 204, 220

néologisme.....382

Neruda, Pablo..... 11, 163, 290, 379, 384, 452, 461, 499

neutralité.....475, 478

Nietzsche, Friedrich.....385

Nirālā, Suryakānt Tripaṭhī.....	18
<i>nirvāṇa</i>	102, 267, 444, 484
noblesse.....	1, 8, 13, 89, 113, 161, 167, 168, 182, 201, 205, 208, 216, 217, 223, 231, 239, 243, 249, 256, 288, 318, 342, 421, 430, 432, 433
non-dualité	72, 81, 85, 88-90, 114, 131, 133, 158, 229, 234, 260, 261, 274, 278, 282, 283, 290, 297, 304, 344, 348, 409, 474
nostalgie.....	9, 32, 44, 54, 59, 69, 96, 238, 248, 419, 429, 431-434, 436, 440, 443, 444, 461, 465, 490
nouveauté (recherche de la).....	26, 459-461
<i>Nouvelle Série</i>	24, 25, 136, 138, 139, 149, 157, 184, 186, 280, 287, 331, 337-339, 427, 428, 432-435, 447, 459, 486
Nṛmuṇḍamālīnī.....	180, 252, 253, 255, 256
nuit.....	22, 36, 42, 53, 58, 59, 82, 94, 105, 125, 146, 203, 205, 313, 344, 427, 443, 465, 475-478, 493
Nuit (Aurobindo)	111-114, 116-118, 120-121, 128, 131-133, 136, 149, 171, 184, 190, 199-201, 256, 257, 297, 314, 319, 334, 374-378, 391, 395, 408-409, 411, 451, 459, 485
<i>Ô Dieu</i>	157, 389, 459, 486
objectivité.....	1, 84, 114, 127, 152, 411, 417
obscurité. .	35, 36, 53, 82, 108, 115-117, 124, 148, 150, 184, 189, 198, 202, 206, 305, 319, 334, 335, 374, 431, 441, 475, 477, 478, 500
Occident	1, 2, 9, 12-21, 23, 27, 28, 44, 49, 54, 57, 85, 89, 90, 92, 100, 125, 138, 140, 142, 149, 151, 192, 210, 220, 242, 243, 246, 252, 259, 270, 277, 292-294, 296, 297, 300, 306, 311, 313, 315, 324-328, 330, 331, 333, 334, 336-342, 344, 348, 349, 362-369, 371, 373, 374, 376-379, 383, 384, 403, 405-407, 415-419, 425, 426, 428, 429, 443, 445, 449, 462, 464, 465, 467, 470, 472, 474, 475, 478, 489-494, 496, 497
<i>Odyssée</i>	9, 12, 30, 31, 137, 140, 161, 165, 220, 222, 241, 282, 292, 303, 318, 323, 324, 326, 366, 479
Omer (cheikh).....	336, 337
Orient.....	135, 140-141, 153, 168, 318, 325-326, 336-339, 360-361, 383, 416, 491
orientalisme.....	6, 54, 344, 345, 347-349, 351, 353, 357, 359, 366, 371, 492
pacifisme.....	186, 225, 234, 270, 336, 495-497
paix...	33, 37, 61, 63, 65, 66, 68, 69, 73, 75, 77, 78, 98, 100, 148, 153, 190, 198, 219, 234, 261, 265, 273, 283, 289, 313, 388, 397, 402, 431, 439, 440, 469, 475
palais.....	34, 40, 41, 75, 77, 78, 81, 94, 95, 111, 254, 263, 343, 430, 471
Pan.....	32, 217
Pañcavaṭī.....	43, 315

Pāṇḍava.....	241, 260, 270, 292, 389, 471, 480
Pant, Sumitrānandan.....	19
paon.....	316, 409, 442, 443
paradis.....	22, 30, 40, 44, 50, 67, 88, 91, 113-114, 118, 119, 122, 149-151, 171, 193, 224, 267, 279, 284, 292, 317-318, 373, 374, 389, 396, 455, 459, 469, 479, 485, 486, 496
<i>Paradis Perdu</i>	4, 6, 17, 24, 140, 165-166, 222, 303, 310, 374, 396, 417, 419, 429, 475, 479
<i>Paroles dans l'épreuve</i>	189, 288, 360, 432, 446
Parry, Milman.....	9
Partition indienne.....	445
Pārvatī.....	16, 44-46, 51, 56, 64, 254, 255, 271, 348, 350-352, 354, 369, 372, 492
passé.....	3, 7, 9-13, 27, 43, 44, 58, 59, 95, 142, 177, 184, 185, 187, 189, 210, 222, 234, 281, 287, 301, 302, 304, 310, 320, 349, 399, 405, 417-421, 424, 426-441, 444-447, 451-453, 456, 457, 459, 461-464, 466, 469-474, 479, 481, 488, 494, 497
passé absolu.....	420, 429, 444, 447, 453, 481
Pāthak, Śridhar.....	18
<i>pathik</i>	227, 228, 230-233
pèlerin.....	187, 202, 220, 222, 226-229, 231, 233-235, 240, 241, 243, 260, 262, 284, 290, 396, 410, 426, 450
<i>Petit Paul</i>	155, 156, 168, 194, 218, 250, 310, 361, 390, 399, 446, 459
peuple.....	6, 7, 30, 42, 86, 92, 93, 98, 107, 108, 110, 111, 115, 167, 171-175, 179, 188, 194, 196, 204, 213, 218, 219, 237, 246, 260, 281, 289-292, 297, 300, 309, 316, 322, 323, 326, 334, 338, 361, 379, 392, 418, 433, 441, 442, 449, 450, 455, 459, 460, 491, 495, 496, 499
Platon.....	1, 90, 201, 217, 378, 463, 484
<i>Plein Ciel</i>	148, 177, 304, 311, 332, 389, 399, 403, 435, 454, 457, 460, 469
<i>Pleine Mer</i>	148, 310, 332, 435
<i>Poème de l'Assassinat de Meghanāda</i>	14, 16, 17, 19, 23, 28, 31, 32, 49, 55, 165, 169, 172, 206, 257, 324, 341, 345, 347, 348, 356, 362, 369, 373, 384, 386, 387, 389, 398, 415, 422, 429, 430, 433, 436, 438, 441, 444, 453, 461, 465, 466, 470-472, 475, 478-483, 486, 492
poète.....	3, 17-19, 24, 25, 60, 74, 100, 132, 135, 136, 152, 157, 161, 176, 188, 220, 222, 228, 235, 240, 243, 258, 268, 270, 282-288, 290, 291, 300, 301, 322, 324, 332, 361, 364, 369, 379-383, 386, 390, 399, 434, 445, 462, 465, 492, 495, 499, 500
politique.....	1, 2, 5, 10, 11, 20, 23, 188, 211, 219, 238, 294, 295, 325, 339, 340, 418, 441, 444, 445, 447, 449-453, 461, 472
<i>Prakṛtī</i> (Nature).....	55, 105, 448

Pramīlā 16, 40-43, 45, 50, 166, 172, 180, 196, 197, 209, 220, 242-244, 246-255, 257-259, 263, 264, 266, 268, 270, 341, 352, 387, 430, 443, 482, 495

Pramoda Park.....37, 40-42, 52

Prasād, Jaysankar...14, 17-21, 30, 31, 55-62, 64-67, 69, 71-74, 76-79, 84-86, 88, 90, 92, 93, 96, 98, 101, 102, 109, 117, 119, 120, 123-127, 129, 130, 133, 135, 136, 140-148, 150-155, 157-159, 163, 165-169, 171-173, 175, 177-179, 183, 186, 198, 205, 210-222, 228-232, 234, 235, 237, 238, 240, 241, 243-246, 248, 258, 260, 262, 266-270, 272-277, 283, 284, 286-290, 292-295, 297, 300-303, 305-309, 311-314, 316, 317, 321-326, 328, 330-333, 339-350, 354, 356-359, 362-364, 383, 385-402, 404-412, 414-416, 418-421, 423-428, 434, 436-441, 444, 447-456, 458-462, 464, 465, 468-479, 481, 483-488, 490-500

première personne du pluriel (nous).....174-177, 189, 285, 288, 298, 366, 399-401, 406

première personne du singulier (je).....176, 232, 282-283, 286-287, 303-305, 322, 450

Première rencontre du Christ avec le tombeau.....331

Première Série.....23-25, 136, 138, 142, 148, 149, 151, 185, 189, 238, 280, 323, 336, 338, 389, 427, 428, 432, 433, 435, 446, 447, 469, 486

Priam.....32, 182, 195, 367, 431

printemps.....58, 97, 100, 436, 468, 475, 483

problématique (héros).....178, 198

progrès.....14, 23, 26, 27, 29, 63, 74, 79, 82, 109, 111, 113, 114, 116, 117, 128, 136, 148, 177, 187, 254, 274, 275, 282, 289, 295, 297, 301, 304, 311, 324, 327, 329, 330, 332, 333, 360-362, 374, 383, 392, 399, 402, 415, 419, 429, 434, 435, 438, 440, 441, 446-448, 451, 453-465, 470, 473, 474, 476, 478, 479, 481, 485-488, 493, 494, 497, 500

prophète.....202, 218, 220, 268, 270-272, 277, 280-282, 286-288, 290, 296, 322, 324, 332, 336, 428, 499

proscrit.....220, 222, 234, 238-240, 290

prostituée.....218, 237, 268, 334

Providence.....456, 497

psyché.....323, 394, 396-398, 500

psychologie.....61, 62, 71, 75, 78, 83-86, 94, 96, 242, 307, 386, 394-398, 414, 415, 425-427, 439, 481, 498

Puissance.....109, 114, 128, 137, 186, 187, 257, 329, 334, 373, 397, 428

pūjā.....33, 39, 255, 348, 350, 471, 492

Puraṇas.....12, 371

pureté.....21, 44, 58, 96, 99, 208, 214, 250, 260, 350, 358, 363, 364

purgatoire.....292, 374, 479

<i>Puruṣa</i>	55, 105, 448
<i>Question sociale</i>	194, 218, 250, 446, 459
questionnement. 1, 6, 20, 27, 28, 31, 67, 158, 159, 164, 178, 199, 210, 222, 294, 322, 381, 399-401, 406, 414-416, 420, 426, 449, 452, 468, 497, 500	
quête....	22, 26, 32, 74, 91, 93, 102, 112, 124, 125, 157, 162, 170, 186-188, 190-192, 221, 224, 225, 227, 260, 261, 265, 289, 309, 323, 328, 339, 359, 377, 401, 407, 411, 416, 440, 460, 485, 496, 500
Quinet, Edgar.....	7, 8, 24, 272
Rādhā.....	14, 247, 355
raison.....	114, 116, 119, 194, 200, 201, 295-297, 327-333, 385, 397, 405, 455, 492
<i>rākṣasa</i>	16, 35, 38-40, 42, 45, 47, 50, 53, 173, 181, 182, 195-197, 205, 206, 209, 210, 253, 292, 294, 313, 326, 351, 353, 367, 430, 442-444, 466
Rāma. 14, 16, 32, 37, 39, 41, 43, 45, 48, 50-53, 92, 117, 166-168, 170-173, 180, 205-210, 213, 219, 241, 244, 245, 247, 251-253, 258, 261, 263, 270, 271, 289, 296, 326, 347, 348, 351-353, 367-372, 375, 386-389, 391, 407, 419, 422, 429-431, 441, 442, 454, 466, 480, 482	
<i>Rāmāyaṇa</i> . 6, 7, 11-17, 19, 21, 30-35, 37, 38, 41, 43, 48, 49, 54-57, 72, 73, 135, 161, 165-167, 169, 171, 181, 182, 196, 205, 206, 210, 221, 241, 246, 254, 271, 279, 282, 283, 289, 292, 303, 315, 323, 341, 345, 346, 348, 351-354, 357, 359, 366-369, 386, 389, 390, 415, 417-419, 421, 425, 429, 442, 443, 471, 479, 480, 489, 498, 499	
<i>Rani de Jhansi</i>	243
<i>rasa</i>	13, 56, 251, 258, 284, 316, 342, 343, 442
Ratbert.....	168, 202, 203, 249, 310, 312, 337, 394, 432, 447, 456
Ratī.....	19, 232, 244, 246-248, 255, 350, 357, 372, 390, 492
rationalisme.....	27, 327, 328, 330, 362, 383, 416, 444, 467, 492, 493
Rāvaṇa.....	16, 32, 34-36, 38, 40, 47, 49, 50, 53, 77, 92, 166, 167, 172, 180, 195-198, 206, 207, 209, 210, 218, 244, 289, 313, 343, 347, 348, 351, 352, 354, 367, 368, 370, 386, 387, 391, 407, 422, 429, 431, 436, 442, 443, 454, 466, 471, 498
réflexivité.....	26-28, 372, 500
régression.....	111, 113, 116, 117, 136, 374, 459, 493
Renaissance bengalie.....	14-18, 20, 27
renversement... 25, 74, 80, 89, 117, 118, 149, 159, 191, 198, 200, 201, 204-207, 210, 217, 219, 223, 227, 235, 258, 263, 330, 331, 334-336, 339, 347, 373, 374, 376, 383, 403, 435, 442, 452, 499	
Révolte des Cipayes.....	243, 340, 430
<i>Rīti (Période)</i>	18, 258

roi...2, 6, 16, 19, 22, 35, 76, 88-89, 104, 130, 138, 147-148, 154, 167, 168, 174-176, 180, 193, 202-204, 206, 212-214, 216-218, 221, 232, 239, 244, 250, 260, 269, 273, 278, 279, 289, 299, 304, 306, 310, 313, 323-324, 327, 329, 337, 351, 354, 360-361, 368, 399, 403, 405, 407, 435, 437, 444, 447, 451, 454, 456, 459, 466, 480

Roland.....31, 162, 168, 169, 175, 185, 204, 237, 337, 361, 399, 417, 428, 435, 441, 475, 480, 496

romantique.....7, 11, 15, 18, 23, 24, 27, 57, 69, 138, 140, 141, 143, 146, 153, 216, 272, 291, 294, 296

Ronsard, Pierre de.....2, 140, 361, 492

Rudra.....34, 46, 120, 212, 343, 358, 471

ruine.....5, 19, 56-59, 76, 154, 155, 159, 186, 361, 371, 376, 428, 436, 437, 447, 449, 450, 466, 495

Rupture avec ce qui amoindrit.....176, 288

Śacī.....45, 47, 350-352, 372, 471

sacrifice 16, 19, 69, 71, 72, 77, 98, 143, 179, 203, 213, 215, 218, 221, 236, 241, 248, 274, 292, 295, 309, 312, 326, 348-350, 357, 358, 380, 388, 395, 407, 430, 437, 443, 449, 472, 492

Śakti40, 47, 48, 71, 80, 98, 99, 120, 215, 244, 257, 258, 260, 269, 352-355, 359, 394, 406, 407, 415, 483, 492

śaktisme.....257, 258, 260, 269, 352-354, 359, 406

Śakuntalā.....101, 364

Saint Augustin.....2, 91, 295, 453, 454, 463, 479, 484, 486

Saint Jean.....280-281, 287, 334, 336, 460

salle du trône.....34, 36, 46, 76, 77, 86, 471

saṃsāra.....438

Sārasvata.....19, 57, 65, 79, 96, 153, 154, 157, 167, 212, 233, 260, 357, 427, 437, 444, 448-450, 483

Sarasvatī.....18, 48, 55, 56, 63, 75, 81, 366, 418, 422, 427, 442, 490

Satan.....220, 223, 292, 310-313, 333, 442

satī.....16, 241, 246-248, 251, 255, 443, 495

satire.....6, 23, 204, 433, 446, 447

Satya Yuga.....438

Satyavan.....22, 23, 93, 94, 96, 97, 100-102, 104, 112, 190, 199, 202, 225, 238, 248, 263, 265-267, 275, 276, 278, 279, 285, 307, 315, 323, 356, 387, 388, 390, 394, 401, 402, 404, 411, 412, 438, 467, 468, 475, 484

Satyre (personnage).....144, 148, 152, 157, 168, 172, 175, 216-217, 281-282, 287, 301, 324, 403, 427

sauveur ou sauveuse.....259, 261, 266-268, 270, 284, 290, 360, 373, 380, 458, 477, 484

Savitri (personnage)...22, 87-91, 93-100, 102-106, 112, 115, 125-127, 129-132, 158, 165-166, 172, 186, 190, 191, 200-202, 220, 224-226, 238, 242, 244, 246, 248-250, 255-259, 263-268, 270, 274-276, 279, 281, 285, 289, 298, 301, 304-305, 307, 309, 314, 315, 317, 321, 323, 329, 331, 347-348, 355, 356, 377, 387-388, 390-391, 394-397, 399, 401-402, 404, 409, 411-414, 438-440, 445, 457-458, 467, 473, 475-477, 481, 483, 495-496, 498-499

Savitri (œuvre)...20, 22-23, 28, 31, 86-87, 92, 101-102, 126, 129-130, 141, 148, 152, 157, 158, 165-167, 175, 178, 183, 185, 191, 198-199, 202, 204, 222-223, 226, 229, 231, 233, 236-237, 240, 262, 277, 282, 284-286, 290, 297, 300, 301, 303, 308, 318, 333, 336, 339, 341, 346-347, 349, 356, 362, 378, 380-384, 386-388, 391-393, 397, 402-407, 410, 414, 416, 423, 424, 429, 438-439, 441, 452-454, 457-459, 461, 462, 467-468, 470, 474, 476, 481, 483-485, 488, 491-495, 497, 499

science.....7, 14, 23, 27, 31, 72, 79, 80, 87, 88, 93, 106-108, 111, 113, 114, 119, 121, 127, 130, 136, 142, 148, 155, 196, 211, 225, 230, 234, 265, 279, 297, 327, 328, 330-333, 363, 369, 380, 383, 385, 388, 395, 405, 411-413, 417, 418, 421, 425, 428, 430, 454, 456, 467-469, 478, 483, 485, 488, 492, 499

scientisme.....328, 362, 383, 416, 445, 492, 493

sensibilité18, 69, 82, 83, 100, 102, 104, 108, 143, 250, 259, 262, 267, 269, 274, 332, 351, 361, 379, 386, 393, 398, 400, 405, 406, 436, 492

sentiment.....4, 36, 38, 41, 59, 60, 64, 65, 67-69, 71, 75, 78, 79, 82, 90, 92, 101, 102, 105, 143, 145, 172, 177, 195, 199, 208, 212, 216, 231, 232, 247, 248, 259, 264, 269, 278, 283, 284, 287, 293, 298, 303, 312, 325, 330, 332, 348, 351, 356, 357, 385-394, 397-399, 402, 410, 411, 413-416, 443, 444, 468, 481, 498, 499

serpent.....46, 113, 132, 182, 207, 208, 335, 343, 377, 442, 443, 490

sevā.....228, 449, 494

Shalwa.....92-94, 167, 173, 438

Śītā.....16, 32, 35, 36, 42-44, 53, 54, 72, 101, 169, 172, 241, 244, 247, 250, 268, 313, 391, 429, 431, 466, 480

Śiva.16, 19, 32, 34, 35, 39, 44-47, 62-64, 71, 78-85, 98, 99, 121, 122, 151, 152, 158, 167, 179, 197, 198, 229, 233, 254, 274, 296, 313, 345-347, 350-352, 354-359, 368, 369, 372, 388, 394, 395, 407, 455-457, 472, 476, 482, 483, 490, 492

Skanda.....350, 351, 367

solitude..72, 74, 87, 100, 103, 104, 106, 171-175, 183, 184, 195, 231, 232, 234, 248, 249, 263, 264, 272, 273, 281, 282, 402, 406, 408, 415, 416, 427, 433, 445, 498

sourire.....19, 59, 84, 98, 103, 104, 189, 232, 233, 245, 260-262, 283, 393, 410, 483

Spinoza.....150

Śraddhā.....19, 57, 62, 99, 112, 156, 166, 174, 212, 213, 215, 216, 229, 230, 232, 233, 243-250, 259-264, 266-268, 270, 272-274, 284, 288-290, 301, 302, 307, 312, 313, 317, 323, 327, 328, 341, 344, 349, 357, 358, 383, 387, 390, 391, 393-396, 399-401, 408-410, 426, 427, 436, 437, 448-450, 455, 456, 460, 472, 476, 478, 481, 483, 485, 492, 495, 498, 499

śrṅgāra (modalité).....42, 59, 60, 96, 258

subjectivité.....19, 20, 23, 26-28, 60, 67, 68, 96, 385, 386, 389, 394, 398, 406, 411, 413-416, 499, 500

sublimation.....	33, 61, 258, 268, 289, 360, 416, 420, 430, 453, 462, 477, 486, 487
sublime. .1, 3, 50, 65, 67, 70, 73, 88, 93, 144, 147, 148, 157, 160, 162, 167-169, 183, 185, 192, 203-205, 210, 216, 217, 235, 236, 240, 263, 264, 266, 269, 272, 275-277, 279, 282, 289, 290, 301, 302, 311, 314, 324, 332, 360, 373, 380, 392, 405, 407, 416, 420, 435, 462, 466, 481, 486, 491, 500	
subversion.....	25, 35, 74, 178, 180, 183, 185, 186, 191, 192, 198, 201-204, 209, 217, 222, 234, 238, 289, 290, 321, 334, 335, 340, 353, 363, 371, 374, 376, 377, 379, 416, 474, 495, 496
Sugrīva.....	16, 52, 205
sujet (subjectivité). .	21, 28-29, 114, 151, 192, 216, 233-234, 329, 373, 379, 385-388, 393-407, 409, 414-416, 491, 494, 498-500
Sultan Mourad.....	150, 153, 187, 188, 202, 203, 299, 302, 320, 324, 337, 338, 361, 390
Sūr Dās.....	245
surhomme.....	21, 107, 274, 276, 278, 455
Surmental.....	91, 106, 117, 395
<i>svacchandatāvād</i>	56
symbole/ symbolique.....	18, 19, 22, 30, 31, 35, 48, 49, 55, 57, 60-63, 65, 67, 68, 70-73, 75, 76, 79, 82-86, 88, 92, 93, 96, 105, 111, 112, 115-117, 123, 128, 129, 132, 133, 135-140, 142-144, 147, 148, 153, 157, 158, 173, 174, 183, 188-190, 193, 202, 203, 210, 211, 214, 215, 222-226, 228, 229, 231, 233-235, 237, 238, 240-244, 253, 255, 260, 261, 264, 266-269, 274, 276, 278, 282, 285, 289, 290, 297, 300, 303, 305-314, 316, 322-324, 327, 329, 333-336, 338, 340, 342, 346, 347, 349, 350, 357, 359, 361, 364, 365, 374, 376, 377, 379, 384, 390, 395, 396, 399, 400, 406, 413, 416, 432, 434, 437, 440, 442-444, 447, 449, 450, 452, 455, 459, 465, 468-470, 475-479, 490-492, 497
syncrétisme.....	137-139, 142, 227, 240, 316, 335, 354, 355
synthèse.	5, 7, 17, 23, 62, 141, 151, 225, 230, 231, 267, 285, 296, 302, 305, 313-316, 318, 322, 355, 366, 369, 370, 373, 396, 398, 403, 404, 494
Tagore, Rabindranath.....	18, 112, 208, 209, 227-230, 233, 240, 258, 296
Tancredi.....	243, 251, 387
<i>Tāṇḍava</i> (danse).....	80, 82, 120, 358
<i>tapas</i>	63, 272, 274, 275
temps cosmique.....	467, 473, 487, 498
temps cyclique.....	465-467, 470-475, 479, 487, 488, 493, 498
temps linéaire.....	465-470, 472-475, 477-479, 483, 485, 487, 488, 498
temps naturel.....	465, 475-479, 484, 487, 498
ténèbres.....	35, 36, 53, 82, 115, 148, 184, 189, 198, 202, 305, 334, 335, 374, 431, 477, 478, 500

Terre.....86, 89, 110, 114, 155, 157, 184, 186-188, 225, 237, 242, 277, 284, 297-299, 302, 332, 348, 416

Thétis..... 165, 368

Tiphaine..... 143, 156, 194, 331, 456

Titan (le)..138, 139, 142, 147, 149-151, 168, 172, 175, 187, 188, 203, 239, 281, 295, 299, 311, 324, 337, 387, 388, 399, 403, 427, 456, 460, 486

tombe..... 41, 57, 58, 129, 136, 146, 148, 155, 197, 234, 280, 331, 389

topos.....13, 18, 59, 60, 84, 100, 110, 162, 179, 202, 221, 249, 251, 258, 263, 275, 277, 341, 374, 383, 475

totalisation..... 9, 135, 140, 151, 153, 156, 158, 159, 199, 268, 303, 415, 421, 491

totalité...8, 31, 62, 67, 68, 84, 124, 135, 140, 141, 144, 149, 152, 153, 158, 159, 171, 172, 174, 230, 268, 275, 293, 295, 322, 329, 338, 360, 395, 397, 407, 427, 436, 440, 494

Tout le passé et tout l'avenir.....142, 177, 287, 301, 302, 304, 399, 435, 437, 446, 451, 456, 457, 459

tradition.....3, 7, 9-13, 18, 19, 24, 25, 28-34, 36-40, 43-47, 49, 50, 53-56, 58-60, 62, 64, 66-68, 74, 77, 81, 82, 86, 88-90, 93, 94, 99-101, 104, 109, 112, 113, 119, 121, 123, 124, 127, 128, 131, 132, 136, 140, 149, 152, 157-159, 161, 163, 165-172, 177, 178, 180, 183, 184, 191, 192, 195, 197-199, 202, 204-206, 209-211, 216-221, 223, 224, 229, 231, 233, 235, 236, 240, 244-251, 253-256, 260, 262, 263, 267, 269-273, 275-280, 282, 288, 289, 293, 296, 303, 310, 311, 313, 315-317, 323, 324, 326, 330, 335, 339, 341-344, 347, 352-357, 359, 366, 367, 369, 371, 373, 374, 377, 379, 384, 386, 387, 389, 391, 394, 398, 399, 406, 408, 411, 413, 416, 419, 422, 425, 426, 429, 434, 435, 438, 440, 442-444, 448, 454, 457, 461-468, 470, 471, 474, 475, 478-483, 487, 488, 490, 491, 495, 496, 498, 499

tragique.6, 32, 34, 35, 37, 40-42, 54, 59, 162-164, 173, 181, 192-195, 197, 198, 216, 218, 219, 252, 289, 301, 498

transcendance.....39, 47-49, 51, 52, 54, 62, 64, 68, 78, 79, 81, 85, 88, 125, 146, 287, 359, 369, 381, 388, 400, 456, 463, 464, 491

transformation/ changement.....1-3, 10, 15, 17, 21, 25-32, 39, 52, 54, 55, 58, 66, 72, 75-77, 79-82, 84, 86, 98, 102, 104, 105, 108, 110, 112, 113, 115, 117, 124, 128, 129, 131, 137, 141, 148, 151, 156-158, 179, 181, 186-189, 191, 198, 200, 202, 204, 205, 207-209, 213, 215-221, 230, 234, 240, 242, 243, 249, 250, 255-257, 259, 262, 269, 273-276, 282, 287-289, 291-293, 300, 302-304, 307, 311, 313, 319, 320, 328, 340, 347-349, 360, 361, 367, 368, 373, 377, 378, 391-393, 395, 396, 399, 402, 404, 406, 410, 411, 413, 419, 421, 428, 430, 437, 439, 441, 443, 444, 447, 450, 452-455, 457, 459, 463, 464, 472, 474, 477, 479, 481, 482, 488, 492, 494, 496-500

transgresseur.....162, 171, 212, 213, 405

transgression..... 195, 198, 242, 405

Tretā Yuga.....429

trimūrti 355

Tripāthī, Rāmnareś18, 55, 74

tristesse.....12, 14, 16, 35, 36, 66-69, 87, 90, 172, 173, 178, 179, 187, 190, 194, 196, 200, 201, 207, 212, 228, 229, 232, 238, 247, 248, 257, 260, 262, 267, 279, 284, 297-301, 314, 320, 325, 335, 341, 351, 354, 380, 386,

387, 391-395, 397, 400, 404, 412, 429, 431, 433, 438-440, 443, 452, 458, 465, 467, 468, 470, 477, 481, 482, 485, 486, 495

troisième personne..... 174, 283, 302-304, 322

trouble.....63, 67, 130, 146, 148, 156, 212, 213, 273, 328, 359, 388, 453, 469, 488, 492

tyrannie.....25, 141, 176, 202, 214-216, 228, 268, 281, 295, 399, 403, 427, 449, 451, 452, 494

Ulysse..... 162, 163, 194, 205, 217, 235, 241, 256, 261, 292, 326, 389, 480

unité....1, 3, 4, 19, 24, 51, 68, 69, 82, 84, 108, 114, 116, 118-120, 123, 127-130, 135, 142, 149, 158-161, 218, 219, 229, 274, 276, 289, 297, 300, 302-305, 309, 311, 319-323, 346, 359, 364, 371, 385, 389, 390, 398, 402, 410, 412, 415, 427, 456, 463, 474, 492, 497, 500

unité d'action.....1, 4

universalisme..... 28, 29, 227, 234, 293, 295-297, 300, 323, 356, 382, 452, 494-499

universalité. 10, 26-29, 85, 86, 99, 108, 110, 122, 129, 133, 134, 142, 144, 147, 153, 219, 221, 228, 237, 238, 240, 241, 248, 262, 264, 290-300, 303-309, 313-320, 322, 323, 325, 326, 328, 331, 346, 348, 349, 355, 356, 360, 362, 363, 365, 368, 373, 378, 383-386, 396, 398, 402, 406, 407, 411, 415, 416, 418, 421, 490, 491, 494-497, 499, 500

Upaniṣad..... 21, 90, 135, 140, 227, 380, 425

utopie.....96, 99, 100, 318, 341, 453

Vaijayanta..... 32, 41, 45-47

Vaitarānī..... 52, 53, 370, 371, 374

valeurs...11, 14, 21, 22, 25-28, 73, 110, 165, 169, 178, 191, 192, 199, 201, 205, 210, 214, 215, 219, 221, 234, 260, 267, 269, 270, 289, 290, 293, 324, 326, 328, 332, 339, 360-362, 376, 379, 383, 391, 406, 416, 418, 419, 435, 490, 492-496, 499

Vāli..... 52, 205, 210

Vālmiki.....32, 33, 38, 54, 181, 205, 206, 209, 271, 279, 282, 351, 352, 367, 386, 415, 421, 422, 482

Varuṇa.....357, 358

Varuṇī..... 354

vaste..... 30, 39, 71, 75, 88, 93, 105, 106, 122, 124-127, 129, 155, 228, 256, 337, 381, 387, 409, 468

Veda..... 12, 21, 135, 140, 210, 244, 276, 279, 306, 349, 425

Vedānta.....227, 296, 297, 355, 359, 380, 397

védisme..... 124, 210, 271, 344, 345, 347-351, 354-357, 359, 398, 442, 467, 473, 482, 492

Vénus.....203, 217

vérité....47, 52, 53, 87, 91, 92, 108, 110, 113, 115-117, 179, 187, 200-202, 236, 258, 261, 266, 277, 279-282,

286, 295, 296, 298, 304-309, 322, 329, 332, 356, 359, 361, 362, 378, 411, 412, 421-426, 429, 455, 463, 464, 473, 474, 483, 487, 492-494, 498, 499

verticalité.....31, 44, 48, 62, 64-67, 70, 84, 89, 90, 105, 116-120, 124, 130, 146-151, 155, 159, 365, 369, 370, 374, 491

Vibhīṣaṇa..... 16, 39, 172, 173, 181, 182, 197, 205, 254, 367, 443

vie divine..... 88, 90, 91, 99-101, 275, 276, 286, 300, 322, 346, 390, 486

ville. .7, 9-11, 13, 18, 19, 21, 22, 24, 28, 30-37, 40-47, 50, 53, 54, 57, 58, 63-65, 69, 75-77, 79, 81, 85, 88, 89, 91, 92, 94-97, 101, 111-113, 133, 136-139, 142, 145, 147, 148, 153, 154, 156, 157, 161, 162, 171, 173, 178, 179, 181, 194, 195, 203, 212, 214, 236, 239, 250, 251, 253, 254, 256, 277, 279, 282, 284, 290, 295, 297, 303, 306, 307, 314-316, 319, 322, 331, 336, 337, 353, 356, 357, 359-361, 370-372, 374, 389-391, 394, 395, 422-424, 426-428, 430, 431, 436-438, 440, 443, 444, 447, 450, 451, 453-455, 460, 463, 467-469, 473, 478, 482, 483, 489-491

Vingtième Siècle..... 234, 235, 302, 310, 362, 446

viol..... 63, 183, 260, 413, 426

violence 19, 78, 97, 154, 178, 179, 188, 190, 193, 214, 215, 219, 253, 273, 274, 276, 282, 312, 313, 334, 350, 353, 399, 409, 413, 435, 438, 455, 475, 493, 495, 496

Vīrabāhu..... 16, 35, 180, 195

viraha.....42, 231, 247-249, 253, 341, 481

Virgile.....2, 5, 20, 111, 137, 143, 165, 220-222, 233, 283, 361, 370, 371, 377, 482, 492

Viṣṇu..... 12, 279, 309, 343, 345, 353-355, 372, 389, 407

viśvarūpa..... 124, 246

Vital. 106-111, 113-119, 122, 127, 128, 130, 171, 183, 187, 191, 278, 317, 328, 329, 333, 334, 374, 378, 391, 395, 397, 451, 455, 459, 493

Vivekānanda..... 179, 211, 296, 297, 354, 355

Voltaire.....5, 6, 140, 361, 492

Voyage du pèlerin (Le).....227, 229, 396

voyageur.....51, 86, 220-222, 224-236, 238, 240, 241, 272, 275, 290, 381, 455, 495

voyant..... 170, 180, 215, 247, 270, 277, 278, 285, 295, 351, 380

Vyāsa.....220, 271, 282, 421, 482

Welf..... 147, 154, 168, 185, 194, 390, 399

Whitman, Walt..... 163, 272, 285, 290, 364, 379-384, 416, 452, 461, 494, 499

Wordsworth, William.....20, 272, 290

XIX^e siècle...1-3, 5, 6, 8, 11-13, 17, 18, 25, 26, 28, 93, 163, 192, 243, 258, 265, 269, 271, 291, 296, 306, 308, 325, 332, 339, 342, 344, 345, 354, 384, 385, 415, 417-419, 421, 426, 437, 444, 446, 453, 464, 497

XVI^e siècle...2, 4-7, 13, 18, 25, 26, 99, 141, 145, 189, 221, 291, 306, 330, 365, 385, 419, 421, 432, 453, 489, 493

XVII^e siècle.....4-7, 13, 18, 26, 99, 141, 145, 189, 221, 291, 306, 330, 385, 419, 421, 453, 489, 493

XVIII^e siècle..... 5-7, 26, 99, 145, 221, 291, 306, 330, 419, 421, 453, 489

XX^e siècle....1, 7-9, 17, 18, 20, 55, 111, 161, 198, 210, 228, 243, 258, 269, 291, 296, 320, 332, 347, 384, 398, 414, 415, 417, 418, 444, 445, 500

Yama..... 52, 131, 207, 370, 374, 482

yoga .21, 22, 85, 95, 96, 102, 104, 105, 116, 130, 190, 225, 257, 275, 278, 305, 355, 377, 378, 388, 396, 398, 403, 404, 409, 411, 413-415, 439, 473, 484, 495, 496, 499

yogi.....22, 84, 221, 222, 275, 401, 414, 492

Zeus.....125, 203, 368, 371, 372

Zim-Zizimi..... 187, 188, 202, 299, 320, 337, 338, 361