



HAL
open science

Le “ costume d’acteur ”. Traduction et théories du langage dans l’Inde ancienne

Emilie Aussant

► **To cite this version:**

Emilie Aussant. Le “ costume d’acteur ”. Traduction et théories du langage dans l’Inde ancienne. La traduction dans l’histoire des idées linguistiques. Représentations et pratiques, 2015. hal-01616465

HAL Id: hal-01616465

<https://hal.science/hal-01616465v1>

Submitted on 18 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le « costume d'acteur »

Traduction et théories du langage dans l'Inde ancienne¹

Les théoriciens du langage de l'Inde ancienne – principalement les grammairiens (*vaiyākaraṇa*) et les exégètes (*mīmāṃsaka*) – n'appréhendent pas le sanskrit comme une langue parmi d'autres, mais comme LE langage : il est unique, incréé et parfait. Dans ce contexte, l'individuation du sanskrit comme langue et la reconnaissance de l'altérité linguistique externe – pourtant bien réelle, comme l'atteste notamment l'épigraphie dès le III^e s. avant notre ère – n'ont pas lieu d'être. Jusqu'aux alentours du X^e s., époque à laquelle certaines variétés apparentées au sanskrit – les prakrits, issus de dialectes contemporains du sanskrit védique² – émergent sur la scène littéraire et politique et entraînent l'éviction progressive du sanskrit, l'altérité linguistique interne – c'est-à-dire les variations d'ordre social, régional, historique, etc. – n'est jamais appréhendée comme l'indice d'existence d'une autre variété linguistique. Elle est perçue soit comme une forme plus ou moins corrompue du sanskrit – c'est le point de vue des puristes que sont, notamment, les grammairiens du sanskrit (tout au moins les plus orthodoxes d'entre eux) – soit comme un registre ou un genre littéraire – c'est le point de vue des dramaturges ou des grammairiens des prakrits (ces deux conceptions sont brièvement présentées dans la première partie de l'étude). On est, dans tous les cas, en présence d'une conception continuiste des variétés langagières (voir Aussant 2009). Dans ce contexte, une étude des réflexions relatives à la traduction ne va pas de soi, car si l'on est en présence d'une seule et même langue (ou, plutôt, d'un seul et même langage), la question du transfert ne se pose pas, *a priori*.

1. Je remercie Frédéric Lambert de ses suggestions.

2. Dont certains évolueront pour donner les langues actuelles du Nord de l'Inde.

L'objectif de cet article est de montrer que, contre toute attente, le transfert d'une variété à l'autre a bien été identifié et a même trouvé sa place dans les théorisations de l'une des disciplines d'érudition de l'Inde ancienne : la poétique. C'est l'objet de la deuxième partie de cette présentation ; cette deuxième et dernière partie se termine sur un *addendum* consacré à la *chāyā* (glose/traduction sanskrite d'un texte prakrit).

I. Pluralité linguistique, grammaire et théorie de la dramaturgie

Revenons sur l'altérité linguistique interne, évoquée brièvement dans l'introduction. Elle est conçue comme formant un univers ou un ensemble linguistique où les variétés constituent des alternatives, des options, auxquelles il est possible (ou non) de recourir dans certains contextes (cela dépend des disciplines et des époques)¹. Ces variétés, les formes prakrites, ont été appréhendées de deux manières distinctes dans les disciplines érudites de l'Inde ancienne : comme des corruptions – c'est le point de vue des grammairiens orthodoxes du sanskrit – ou comme des substituts potentiels des formes sanskrites, les deux types d'unités coexistant au sein d'un même continuum linguistique (voir Aussant 2009, p. 111). Cette seconde conception apparaît nettement dans deux champs disciplinaires : la dramaturgie et la grammaire prakrite (voir les deuxième et troisième sections de cette première partie).

La grammaire sanskrite

Si la grammaire de Pāṇini (v^e s. av. J.-C.) est généralement² considérée comme appréhendant de façon neutre les variétés linguistiques qu'elle mentionne, à partir de Kātyāyana (III^e s. av. J.-C.) et Patañjali (II^e s. av. J.-C.), les formes qui ne suivent pas les règles de dérivation pāṇinéennes sont considérées comme corrompues (*apaśabda*, *apabhraṃśa*). Cette conception, que l'on peut qualifier de « variationisme déviationiste »³, dominera dans les courants orthodoxes de la grammaire sanskrite, notamment celui de l'école du grammairien Bhaṭṭoji Dikṣita, fondée au début du XVII^e s. Les stances qui suivent, extraites du *Vākyapadīya* (VP ci-après) de Bhartṛhari (v^e s.), illustrent clairement la manière dont les grammairiens orthodoxes appréhendent la variété linguistique :

1. Ce jeu sur la variation linguistique est déjà bien présent dans les hymnes du *Ṛgveda* (voir Pinault 1989, p. 298-299).
2. Certains, tels Joshi et Bhate (1984, p. 209) considèrent que les règles pāṇinéennes relatives à des variantes régionales seraient des ajouts tardifs.
3. voir Aussant 2009, p. 113.

*śabdaḥ saṃskāra-hīno yo gaur iti prayuyukṣyate /
tam apabhraṃśam icchanti viśiṣṭārtha-niveśinam // VP 1.175*

Le mot (*śabdaḥ*) dépourvu d'apprêt [grammatical] (*saṃskāra-hīno*) que l'on souhaite employer [en tant que mot] *gauḥ* (« bovin »), est, par rapport à cet objet particulier (*i.e.*, le bovin), une forme déviante (*apabhraṃśam*).

*asva-goṇy-ādayaḥ śabdāḥ sādhave viśaya-antare /
nimitta-bhedāt sarvatra sādhutvaṃ ca vyavasthitam // VP 1.176*

Les mots tels que *asva*, *goṇī*, etc. sont corrects (*sādhave*) quand ils [sont employés] pour [désigner] un autre objet [que les mots *aśva* et *go*]. Et on détermine toujours la correction [d'un mot] à partir de ce qui le différencie [dans sa] cause [d'application].

*te sādhuṣv anumānena pratyaya-utpatti-hetavaḥ /
tādātmyam upagamyā_iva śabda-arthasya prakāśakāḥ // VP 1.177*

Ces [formes *asva*, *goṇī*, etc.] causent la naissance de la compréhension, par inférence, des [formes] correctes (*sādhuṣv*); comme en tendant à l'identité [avec ces formes correctes], elles mettent en lumière l'objet du mot.

*na śiṣṭair anugamyante paryāyā_iva sādhaveḥ /
te yataḥ smṛti-śāstreṇa tasmāt sākṣād avācakāḥ // VP 1.178*

Les gens bien éduqués, parce qu'ils [se fondent] sur le traité de la tradition (*i.e.*, la grammaire), n'acceptent pas [ces formes erronées] comme des synonymes corrects; pour cette raison, elles ne font pas comprendre [leur objet] directement.

*ambv-ambv iti yathā bālaḥ śikṣamāṇo_apabhāṣate /
avyaktaṃ tad-vidāṃ tena vyaktau bhavati niścayaḥ // VP 1.179*

De même que [lorsqu'] un enfant, apprenant [à parler], dit de manière corrompue (*apabhāṣate*) *ambu ambu*¹, ceux qui savent [la forme correcte en retirent] la connaissance sûre [de la forme énoncée de manière] distincte;

*evaṃ sādhu-prayoktavye yo_apabhraṃśaḥ prayujyate /
tena sādhu-vyavahitaḥ kaś cid artho_abhidhīyate // VP 1.180*

de même, la forme déviante (*apabhraṃśaḥ*) qui est employée là où il faut employer une forme correcte (*sādhu*), désigne un objet par l'intermédiaire de [la forme] correcte².

*pāraṃparyād apabhraṃśā viguṇeṣv abhidhātrṣu /
prasiddhim āgatā yena teṣāṃ sādhu avācakaḥ // VP 1.181*

1. Le terme *ambu* peut être compris de deux manières, comme le note Jan E. Houben dans son article de 1996 (p. 182, note 29): il peut s'agir d'une prononciation incorrecte de *ambā* « mère » (*amba* au vocatif) ou de *ambu* « eau » (*ambo* au vocatif).
2. Pour un autre exemple de texte comparant la compétence des locuteurs de vernaculaires à celle des enfants, voir Patel (2011, p. 257).

Pour ceux qui parlent mal (*viguṇeṣv abhidhātrṣu*), ce sont les formes déviantes (*apabhraṃśā*) qui, par la force de la tradition, sont bien connues; de fait, une forme correcte (*sādhur*) ne signifie rien pour eux.

Pour une interprétation détaillée de ce passage, voir Aussant 2009, p. 104-108 et Aussant (à paraître), §2. Nous noterons que la dernière stance reconnaît, d'une certaine manière, et dans les termes qui lui sont propres, l'existence d'une autre langue (même si, encore une fois, il est seulement question de *formes*): ceux qui parlent mal (= autrement que nous) ne connaissent, par la force de la tradition (qui est la leur), que des formes déviantes (= différentes des nôtres); une forme correcte (= une forme que nous utilisons) ne signifie rien (= ne correspond à rien) pour eux.

D'autres théoriciens du langage, appartenant à des courants prônant une approche plus ouverte de la langue, ont toléré, de manière plus ou moins souple, l'altérité linguistique interne. En témoignent, notamment :

- la *Durghaṭavṛtti* (« interprétation [des mots qui présentent] des difficultés pour être formés [en accord avec Pāṇini] ») de Śaraṇadeva, manuel grammatical sanskrit du XII^e s. qui fournit, à la manière d'un traité pédagogique consistant en exercices pratiques, l'interprétation (ou les interprétations possibles), selon les directives de la grammaire de Pāṇini, d'environ 1000 mots tirés de textes littéraires ou grammaticaux et contrevenant aux règles de dérivation de ladite grammaire; ce manuel donne un bon aperçu des techniques développées par des grammairiens pour adapter, dans une certaine mesure, la théorie à l'usage;
- le *Prakriyāsarvasva* (« totalité des règles de dérivation ») et l'*Apāṇinīya-pramāṇatā* (« autorité des [ouvrages/grammairiens/procédés] non-pāṇinéens ») de Nārāyaṇa Bhaṭṭa, grammairien du XVII^e s. qui n'hésite pas à défendre la correction du sanskrit de Vyāsa – auteur présumé du *Mahābhārata* –, que certains considèrent comme non-pāṇinéen, et qui prône une approche grammaticale « libérale », partant de l'usage et subordonnant les règles de dérivation à celui-ci (voir Houben (à paraître) §2.4-4).

La dramaturgie

La plus ancienne mention – toutes disciplines confondues – de différentes variétés linguistiques qui nous soit parvenue se trouve dans le *Nāṭyaśāstra* (NŚ ci-après) « Traité de dramaturgie » attribué à un certain Bharata, qui l'aurait composé aux alentours du début de notre ère (cf. Bubeník 1998, p. 33). Cet ouvrage, qui constitue aussi la plus ancienne

étude consacrée à la poétique sanskrite (cf. Kane 1961, p. 10), traite, sur un chapitre entier, des variétés linguistiques que l'on peut utiliser sur scène, selon le rang social des personnages. On apprend ainsi que le sanskrit est propre aux membres des élites religieuses (les brahmanes) et politiques (les rois), mais qu'il peut être assigné – selon le temps et la situation, précise Bharata (NŚ 17.38) – à la reine principale et aux filles de ministres, aux nonnes bouddhiques et aux courtisanes. Les héroïnes ainsi que leurs amies, en revanche, parlent une variété nommée *śaurasenī* (NŚ 17.51) et les personnages de rang inférieur (serviteurs, bouffons, soldats, etc.) d'autres formes de prakrit. Cette répartition des variétés linguistiques – qui révèle une situation de diglossie – rappelle notamment l'usage des langues vulgaires dans l'ancien théâtre européen : il n'est pas question, pour les personnages qui interviennent en langue vulgaire (les prakrits), de gloser voire de traduire les propos tenus, dans la variété haute (le sanskrit), par les autres personnages : il y a bien, entre eux, dialogue et donc, intercompréhension. Autrement dit, le recours, dans les pièces de théâtre, à plusieurs variétés linguistiques, sert une visée stylistique (on joue sur les registres de langues), non la communication primaire.

La grammaire prakrite

C'est également une visée d'ordre stylistique qui préside aux premières grammaires prakrites, dont la plus ancienne, le *Prākṛtaprakāśa* de Vararuci, aurait été composée entre les III^e et V^e s. Luigia Nitti-Dolci (1938, p. 127), auteur d'une monographie consacrée aux grammairiens prakrits, écrit à ce propos : « Un auteur devait trouver exposés là (*i.e.*, dans les grammaires prakrites) les préceptes nécessaires pour écrire des gāthā (chants épiques) en mahāraṣṭrī [...], des rôles en dialecte pour un drame [...], des vers ou des poèmes en apabhraṃśa [...]. »

Ces préceptes sont toujours présentés sous la forme d'appendices aux grammaires sanskrites :

- la structure générale des règles, en effet, est du type : « au lieu de telle forme sanskrite on a telle forme prakrite », il s'agit donc de *substituer*, à la norme sanskrite, les formes prakrites ;
- et, d'autre part, pour tout ce qui n'a pas été traité dans la grammaire, l'utilisateur est renvoyé à la norme sanskrite : ainsi, le dernier aphorisme du *Prākṛtaprakāśa* stipule *śeṣāḥ saṃskṛtāt* « le reste [est à inférer] à partir du sanskrit ».

Autrement dit, dans le domaine de la grammaire prakrite, les variétés dialectales sont également appréhendées comme des registres ou des genres littéraires, offrant des alternatives à la norme sanskrite.

II. Pluralité linguistique et poétique

La poétique reprend un certain nombre de considérations développées, en premier lieu, dans la dramaturgie (n'oublions pas que le *Nāṭyaśāstra* de Bharata livre aussi la plus ancienne étude consacrée à la poétique sanskrite). On retrouve, notamment, la répartition des variétés linguistiques selon le rang social et la profession des locuteurs; Rājaśekhara, poète et dramaturge du IX^e-X^e s., dont il sera à nouveau question un peu plus loin, nous apprend ainsi, dans son manuel de poétique (la *Kāvyaṃimāmsā*, KM ci-après), comment les langues se répartissent dans la maison d'un bon (et riche) poète :

apabhraṃśa-bhāṣaṇa-pravaṇaḥ paricāraka-vargaḥ, sa-māgadha-bhāṣā-abhiniveśinyah paricārikāḥ / prākṛta-saṃskṛta-bhāṣā-vida āntaḥ-purikāḥ, mitrāṇi ca_asya sarva-bhāṣā-vindī bhaveyuh / sadaḥ-saṃskāra-viśuddhy-arthaṃ sarva-bhāṣā-kuśalaḥ, śīghra-vāk, cārv-akṣaraḥ, iṅgita-ākāra-vedī, nānā-lipi-jñah, kaviḥ, lākṣaṇikaś ca lekhakaḥ syāt / (KM, p. 50)

L'ensemble des serviteurs sera en mesure de parler l'*apabhraṃśa*, les servantes ont en commun un penchant pour la langue du Magadha, les femmes du gynécée connaissent les langues (*bhāṣā*) prakrite et sanskrite, et les amis du [poète] sauront toutes les langues (*sarva-bhāṣā*). Afin d'épurer la réalisation des sessions poétiques, le scribe sera habile en toutes langues (*sarva-bhāṣā*), il aura un débit rapide¹, une élocution plaisante, il connaîtra les gestes et attitudes, les diverses écritures, sera poète et maîtrisera les signes.

On constate que plus on monte dans la hiérarchie, plus le nombre de variétés connues est grand et la connaissance du sanskrit incontournable.

Les traités de poétique donnent également, et à date relativement ancienne pour la discipline, une répartition régionale des variétés linguistiques qui fait apparaître ces dernières comme des styles régionaux de composition littéraire. On trouve ainsi chez Daṇḍin (théoricien de la fin du VII^e s. ?), dans son *Kāvyadarśa*, le passage suivant :

*tad-etad-vān-mayaṃ bhūyah saṃskṛtaṃ prākṛtaṃ tathā /
apabhraṃśaś ca miśraṃ ca_ity āhur āryāś catur vidham // 32
mahārāṣṭra-āśrayāṃ bhāṣāṃ prakṛṣṭaṃ prākṛtaṃ viduḥ /*

1. Stchoupak et Renou (1936, p. 147) traduisent « prompt en parole » et ajoutent en note qu'un *śīghra-kavi* est un poète improvisateur.

sāgarah sūkti-ratnānām setu-bandha ādi yan-mayam // 34
śaurasenī ca gauḍī ca lāṭī ca anyā ca tādr̥ṣī /
yāti prākṛtam ity evaṃ vyavahāreṣu saṃnidhim // 35
ābhīra-ādi-girah kāvyeṣv apabhraṃśa iti smṛtāḥ /
śāstreṣu saṃskṛtād anyad apabhraṃśatayā uditam // 36
saṃskṛtaṃ sargabandha ādi prākṛtaṃ skandhaka ādi yat /
osara ādir apabhraṃśo nāṭaka ādi tu miśrakam // 37
kathā hi sarva-bhāṣābhīḥ saṃskṛtena ca badhyate /
[bhūtābhāṣāmayīm prāhur adbhūtārthāṃ bṛhatkathām] // 38
(Kāvyadarśa, p. 32-37)

De plus, les personnes compétentes affirment que [les compositions réalisées] dans ce même langage littéraire (*i.e.*, la poésie) sont de quatre sortes : en sanskrit, en prakrit, en *apabhraṃśa* ou [en style] mixte (*miśraṃ*). [...] La langue (*bhāṣām*) du Mahārāṣṭra est connue pour être le meilleur prakrit, en elle sont composés [des poèmes comme] le *Setubandha*, océan de joyaux versifiés [...]. La *śaurasenī*, la *gauḍī*, la *lāṭī* et d'autres sont communément présentées sous le nom de « prakrit ». Les langues des Ābhīra, etc. sont connues [sous le nom d'] *apabhraṃśa* dans les compositions poétiques ; dans un traité technique, [les variétés] autres que le sanskrit sont dites *apabhraṃśa*. [Les compositions] de type *Sargabandha* sont en sanskrit, celles de type *Skandhaka* sont en prakrit, celles de type *Osara*, etc. sont en *apabhraṃśa*, alors que les pièces de théâtre, etc. (*nāṭakādi*) sont en style mixte (*miśrakam*). [Quant aux œuvres] de type *Kathā*, elles sont composées dans toutes les langues (*sarva-bhāṣābhīḥ*) ainsi qu'en sanskrit [...].

Les théoriciens de la poétique sanskrito-prakrite ont rapidement su exploiter la richesse littéraire qu'offraient les variétés dialectales : en effet, au même titre que les différents mètres, les différentes figures de style, les différents sujets de poésie, les différentes variétés linguistiques font partie des techniques qui sont à la disposition du poète pour élaborer ses compositions. La connaissance des spécialités dialectales, selon les théoriciens, fait partie des qualités du bon poète :

[...] bhāṣā-viśeṣam āśrayeta ity ācāryāḥ / eka-deśa-kaver iyaṃ niyamatantraṇā, sva-tantrasya punar eka-bhāṣāvat sarvā api bhāṣā syur iti yāyāvarīyaḥ / deśa-viśeṣa-vaśena ca bhāṣā-āśrayaṇaṃ dr̥śyate / (KM, p. 51)

[...] « qu'il (*i.e.*, le poète) recoure à une langue particulière (*bhāṣā-viśeṣam*) », disent les maîtres. Une telle règle limitative vaut pour un poète de province (*eka-deśa-kaver*), mais pour celui qui est libre (*svatantrasya*) [de son expression], toutes les langues (*sarvā...bhāṣāḥ*) sont comme une seule, dit le Yāyāvarīya (*i.e.*, Rājaśekhara). On constate aussi le recours à [telle ou telle] langue suivant le pays (*deśa*) propre [à l'auteur].

Le poète dispose donc de tout un ensemble de techniques, dont il use – dans les limites que la tradition impose – à sa guise, pour composer.

L'emprunt, c'est-à-dire le fait de reprendre un (ou plusieurs) vers composé(s) par un autre auteur en modifiant un trait de la composition pour marquer le (ou les) vers de son empreinte, fait également partie de ces techniques. Plusieurs types d'emprunts ont été distingués et classés. Dans son manuel de poétique, Rājaśekhara en livre une typologie particulièrement élaborée. Et c'est dans ce contexte que nous retrouvons le transfert d'une variété linguistique vers une autre : Rājaśekhara en fait une technique d'emprunt.

Les emprunts

Les emprunts, c'est-à-dire les différentes techniques auxquelles les poètes recourent pour mettre en forme ce qu'un autre a déjà exprimé, constituent un thème récurrent dans les ouvrages de théorisation de la poétique, en particulier dans les manuels consacrés à la formation du poète (les *kavi-śikṣā*). Ces ouvrages, en effet, offrent un ensemble cohérent de règles pratiques à l'usage de l'apprenti poète qui lui permettent, entre autres, de distinguer entre les pratiques autorisées par la tradition, celles qui sont recommandées et celles qui sont illicites. Puiser à des œuvres antérieures est pratique courante chez les poètes sanskrits. Pour qu'il soit autorisé, voire recommandé, l'emprunt doit se distinguer un minimum, au final, de l'original.

Le premier auteur chez qui l'on trouve mention de l'emprunt semble être Vāmana, un lettré du VIII^e-IX^e s. Dans sa classification des sujets poétiques, ce dernier distingue les sujets « inédits » (*ayoni*, litt. « sans source ») des sujets « dérivés » (*anyac-chāyā-yoni*, litt. « dont la source est le reflet d'un autre », cf. 3.2.8 *artho dvi-vidho_ayonir anya-chāyā-yonir vā* // (*Kāvyaśikṣā-sūtra*, p. 89)). Nous rencontrons ici un terme important pour la question qui nous préoccupe : celui de *chāyā*, qui signifie « ombre » au départ, puis « reflet » ainsi que « identité, ressemblance, similitude », et qui désignera par la suite un type particulier de commentaire, à savoir la glose en sanskrit d'un texte prakrit (j'y reviendrai dans l'*addendum*).

On retrouve ensuite l'emprunt dans le *Dhvanyāloka* d'Ānandavardhana, un théoricien de la poétique du IX^e s. Il présente l'emprunt sous un angle légèrement différent et de manière un peu plus détaillée :

*saṃvādās tu bhavanti bāhulyena sumedhasām /
na_eka-rūpatayā sarve te mantavyā vipaścītā // 4.11
saṃvādo hy anya-sādrśyaṃ tatpunaḥ pratibimbavat /
ālekhyā-kāravat tulya-dehivac ca śarīriṇām // 4.12
tatra pūrvam ananya-ātma tuccha-ātma tad anantaram /
tṛtīyaṃ tu prasiddha-ātma na_anya-sāmyaṃ tyajet kaviḥ // 4.13
ātmano_anyasya sad-bhāve pūrva-sthity-anuyāyy api /
vastu bhātitarām tanvyāḥ śaśi-cchāyam iva_ānanam // 4.14
(Dhvanyāloka, p. 292-294)*

Si les correspondances (*saṃvādās*) sont nombreuses chez les esprits avisés (*sumedhasām*), les sages (*vipaścītā*) ne doivent pas toutes les considérer comme identiques [au plagiat].

Une correspondance, en effet, c'est la ressemblance (*sādrśyaṃ*) à quelque chose d'autre ; il peut s'agir [d'une ressemblance] pareille à un reflet (*pratibimbavat*), [d'une ressemblance] pareille à la réalisation d'un portrait (*ālekhyā-kāravat*), [d'une ressemblance] pareille à des individus de physique semblable (*tulya-dehivac*).

Parmi ces [ressemblances], la première n'a pas d'existence indépendante ; l'existence de la seconde est insignifiante ; quant à la troisième, elle a une existence bien établie. Un poète ne doit pas rejeter ce [dernier genre de] similarité (*sāmyaṃ*).

Tant qu'il est pourvu d'une existence réelle distincte, un sujet [poétique], même s'il rappelle la nature d'un [sujet] antérieur, [peut avoir pour lui-même] une beauté exceptionnelle, tout comme le visage d'une belle femme [peut avoir pour lui-même une beauté exceptionnelle] même s'il ressemble (*°cchāyam*) à la lune.

Ces trois types de ressemblances – i) pareille à un reflet, ii) pareille à la réalisation d'un portrait, iii) pareille à des individus de physique semblable – seront fréquemment mentionnés dans les ouvrages ultérieurs, en premier lieu dans la *Kāvya-mīmāṃsā* de Rājaśekhara. Ce dernier reprend les trois catégories de ressemblances, en ajoute une quatrième et, surtout, développe le thème de l'emprunt – qu'il désigne au moyen du terme *harāṇa* « fait de prendre, vol » – dans des proportions que l'on ne retrouvera pas ailleurs (à ma connaissance, du moins ; il consacre près de trois chapitres entiers – sur dix-huit – à la question). Il distingue deux grandes catégories d'emprunts : les emprunts de forme (*śabda-harāṇa*) et les emprunts de sujets ou d'idées (*artha-harāṇa*)¹ :

1. Cette classification fait écho à celle des figures de style (*alaṃkāra*) : *śabda-alaṃkāra*, les figures de style qui portent sur la forme et *artha-alaṃkāra*, les figures de style qui portent sur le sens (voir Porcher 1978, p. 11).

para-prayuktayoḥ śabda-arthayor upanibandho haraṇam / (KM, p. 56)

L'emprunt (*haraṇam*), [c'est] la mise en œuvre (*upanibandho*) de formes (*śabda*^o) et de sujets/idées (*arthayor*) employés par d'autres.

Il distingue cinq subdivisions pour les emprunts de forme et quatre pour les emprunts de sujets, ces dernières pouvant se réaliser de huit manières distinctes, ce qui fait un total de trente-deux variétés. Il classe également les variétés selon leur degré d'acceptabilité: les emprunts « pareils à un reflet », qui reproduisent un modèle en se bornant à modifier l'arrangement des mots, sont à éviter; en revanche, les emprunts « pareils à l'entrée dans une cité étrangère » (*para-pura-praveśa-sadrśa*) – la quatrième catégorie qu'il ajoute –, qui consistent en l'emploi de moyens nouveaux pour exprimer une idée analogue, sont recommandés.

Par la suite, le thème de l'emprunt sera repris (et bien plus brièvement évoqué) dans le *Kavikanṭhābhāraṇa* de Kṣemendra (x^e-xi^e), le *Kāvyaṇuśāsana* d'Hemacandra (x^e-xi^e) et le *Kāvyaṇuśāsana* de Vāgbhaṭa (xii^e), les trois ouvrages employant le terme *chāyā* pour y référer.

Rājaśekhara et l'emprunt dit « costume d'acteur »

Comment la traduction trouve-t-elle sa place dans la classification des emprunts que Rājaśekhara élabore? Les passages qui suivent nous l'indiquent.

kintu tri-patham artham adhyagīsmahi yad uta anya-yonir nihnuta-yonir ayoniś ca / tatra anya-yonir dvidhā pratibimba-kalpa ālekh[ya]-prakhyāś ca / nihnuta-yonir api dvidhā tulya-dehi-tulyaḥ para-pura-praveśa-sadrśāś ca / ayoniḥ punar ekādrśa eva / (KM, p. 63)

N'avons-nous pas appris qu'il y a trois sortes de sujets/idées, [1] celui qui a sa source dans une autre [œuvre] (*anya-yonir*), [2] celui dont la source est cachée (*nihnuta-yonir*) et [3] celui qui n'a pas de source (*ayoniś*) [autrement dit, qui est inédit]? Pour ce qui est du [sujet 1] qui a sa source dans une autre [œuvre], il est de deux sortes: [1.1] celui qui a forme de reflet (*pratibimba-kalpa*) ou [1.2] celui qui ressemble à un portrait (*ālekh[ya]-prakhyāś*)¹. Celui dont la source est cachée [2] est aussi de deux sortes: [2.1] pareil à des individus de physique semblable (*tulya-dehi-tulyaḥ*)² ou [2.2] similaire à l'entrée dans une cité étrangère (*para-pura-praveśa-sadrśāś*)³. Quant à celui qui n'a pas de source [*i.e.*, qui est inédit] [3], il est seul de son espèce.

1. Reprise de l'idée en lui faisant subir un certain apprêt (Stchoupak et Renou, 1936, p. 15).
2. Diffère du modèle tout en mettant en évidence une idée similaire (Stchoupak et Renou, 1936, p. 15).
3. Emploi des moyens tout nouveaux pour rendre une pensée analogue (Stchoupak et Renou, 1936, p. 15).

Rājaśekhara entreprend ensuite de définir et d'illustrer les quatre sortes de sujets ayant une autre œuvre (identifiée ou non) pour source (c'est-à-dire: 1.1, 1.2, 2.1 et 2.2). Voici la définition qu'il donne pour la première sorte, celle où il range la traduction :

*arthaḥ sa eva sarvo vākya-antara-viracanā param yatra /
tad a-parama-artha-vibhedam kāvyam pratibimba-kalpaṃ syāt //* (KM, p. 63)

[déf. 1.1] Quand le sens global est le même, mais que l'arrangement est autre au niveau de l'expression sans que cela modifie l'intention profonde, le poème est [dit] « ayant forme de reflet » (*pratibimba-kalpa*¹). [...]

Illustration donnée dans la *Kāvyaṃimāṃsā* (trad. Stchoupak et Renou, 1936, p. 179) :

Que vous protègent les serpents à l'éclat noir d'abeille, qui brillent suspendus au cou de [Śiva, le] maître des créatures ! Ils font resplendir le *kālakūṭa*, tels des rameaux qui ont été arrosés par des gouttes d'eau [issues] de l'ambrosie de la lune [ornant la tête du dieu] et qui ont heureusement poussé.

À comparer avec :

Victoire aux grands serpents noirs [suspendus] au cou de [Śiva, le dieu] à la gorge noire, tels des rameaux de *kālakūṭa* qu'asperge l'eau du Gange glissant [sur eux].

Outre le resserrement de l'expression, la deuxième strophe se distingue de la première par une seule nouvelle image, celle du Gange céleste qui traverse la chevelure de Śiva. *Grosso modo*, ce type d'emprunt consiste en la reproduction d'un modèle en se bornant à modifier l'arrangement des mots (cf. Stchoupak et Renou, 1936, p. 15). Il n'y a pas l'intention de produire quelque chose de différent.

1. Notons que *pratibimba* « reflet » est un terme bien connu du métalanguage des poéticiens : on le retrouve dans l'expression *bimba-pratibimba* (litt. « chose reflétée – reflet »), qui désigne la « relation de reflet à chose reflétée », relation qui constitue le fondement de certaines figures de style telle la comparaison (*upamā* – l'une des figures les plus anciennement répertoriées, cf. Porcher 1978, p. 23). Comme dans tout type d'*upamā*, le comparant (ou « reflet ») et le comparé (ou « chose reflétée ») du *bimba-pratibimba* sont deux objets distincts, reliés par un trait commun qui les rend similaires. Exemple: *tvaṃ dṛṣṭa eva tasyā nirvāṭi mano manobhavajvalitam / āloke hi himāṃsor vikaṣati kumudaṃ kumudvatyāḥ //* « À peine t'a-t-elle vu, son esprit enflammé par la passion s'apaise ; à l'apparition de la lune, la fleur de lotus s'épanouit » (cf. Porcher 1978, p. 130-131). Le cœur de la jeune femme est comparé à la fleur de lotus ; le trait commun au cœur et à la fleur est l'apaisement/l'épanouissement causé par la vue de quelque chose (le héros, la lune). Les différents éléments de la comparaison sont traditionnellement présentés comme étant « en réflexion ».

Sont ensuite passées en revue les huit subdivisions de chacune des quatre sortes. La traduction est la quatrième subdivision de la première sorte d'emprunt (celui qui est pareil à un reflet). Pour clarifier au mieux le contexte, l'extrait qui suit inclut les subdivisions qui précèdent la traduction et celle qui la suit :

sa eva_ arthaḥ paurvāparya-viparyāsād vyastakaḥ / [...] brhato_ arthasya_ ardha-praṇayanaṁ khaṇḍam / [...] saṁkṣipta-artha-vistareṇa taila-binduḥ / [...] anyatama-bhāṣā-nibaddhaṁ bhāṣā-antareṇa parivarttyata iti naṭa-nepathyam / [...] chandasā parivṛttiś chando-vinimayaḥ / (KM, p. 65-66)

Un même sujet (*arthaḥ*) où la succession des idées est intervertie, c'est [l'emprunt] « inversé » (*vyastakaḥ*) [1.1.1]. [...] Le traitement à demi d'un vaste sujet, [c'est l'emprunt] « brisé » (*khaṇḍam*). [...] Par le développement d'un sujet concis, [on réalise l'emprunt] « goutte d'huile » (*taila-binduḥ*). [...] [Un sujet qui,] composé dans l'une des nombreuses langues (*bhāṣā*), est transposé (*parivarttyata*, litt. « est changé, tourné, inversé ») dans une autre langue (*bhāṣā-antareṇa*) [constitue l'emprunt] « costume d'acteur » (*naṭa-nepathyam*¹). [...] Le changement (*parivṛttiś*) de mètre [constitue l'emprunt] « modification du mètre » (*chando-vinimayaḥ*).

Un mot sur l'expression « costume d'acteur ». Les noms donnés aux différents types d'emprunt sont dans l'ensemble transparents, l'extrait ci-dessus l'illustre de façon claire. Dans ce contexte, l'expression « costume d'acteur » semble devoir se comprendre comme une allusion au jeu sur les variétés linguistiques auquel les auteurs de pièces de théâtre (et Rājaśekhara en était un fameux!) recouraient et que j'ai déjà eu l'occasion d'évoquer (cf. 1. La dramaturgie). On pourrait formuler l'idée de la manière suivante : à l'image des acteurs qui, selon leur costume (*i.e.*, leur rang social), peuvent utiliser des variétés linguistiques différentes, les poètes, lorsqu'ils empruntent un vers à un autre auteur, peuvent reformuler ce vers dans une variété linguistique différente. Dans les deux cas, on joue sur des *registres*.

Voyons maintenant la manière dont la transposition dans une langue autre est illustrée. L'exemple consiste en deux parties : une strophe en prakrit, suivie de sa « transposition » en sanskrit :

*necchāi pāsāsaṁkī kō dīnaṁ pi pahia-ghariṇīe /
ohatta-karayeloggaliya-valaya-majjhaṭṭhiyaṁ piṇḍaṁ // [strophe prakrite]
atra-arthe /
dattaṁ piṇḍaṁ nayana-salila-kṣālana-adhauta-gaṇḍaṁ*

1. Venkat Rao (2014, p. 239) traduit *naṭanepathyam* par « *the scene behind action* ».

*dvāra-upānte katham api tayā saṅgam āśā-anubandhāt /
vakra-grīvaś calanata-śīrāḥ pārśva-sañcāri-cakṣuḥ
pāśa-aśaṅkī galita-valayaṃ na_enam aśnāti kākāḥ //* [strophe sanskrite]
(KM, p. 66-67)

[Exemple (en prakrit):]

Craignant un piège, le corbeau ne veut pas de la boulette [de riz] qui lui est offerte par la femme du voyageur, mais qui se trouve placée à l'intérieur du bracelet glissant de sa main penchée.

Pour le même sujet [en sanskrit]:

La boulette [de riz] qu'elle offre tant bien que mal, au seuil de sa porte, et dont la rotondité se blanchit à force d'être lavée par les larmes de ses yeux – car elle conserve l'espoir de se réunir [avec son cher absent] – le corbeau, fléchissant le col, branlant sa tête penchée, l'œil errant de côté, s'abstient de la manger: il craint un piège, car le bracelet a glissé.

Deux constats:

1. la transposition illustrée ici dépasse la simple traduction ou, disons, une traduction simplement littérale: le poète trouve là l'occasion de déployer un certain nombre d'images contenues en germe dans la strophe prakrite. La technique est très proche – pour ne pas dire identique – au type d'emprunt décrit juste avant, à savoir l'emprunt dit « goutte d'huile » (*taila-binduḥ*) qui consiste à développer un sujet concis. Le passage de l'emprunt « goutte d'huile » à l'emprunt « costume d'acteur » se fait tout naturellement.
2. la transposition sanskrite que cite Rājaśekhara pour illustrer son propos est quelque peu surprenante, à dire vrai. On s'attend à ce que figure, à sa place, la traduction proprement dite, c'est-à-dire la traduction « mot-à-mot » de la strophe prakrite en sanskrit, que l'éditeur donne d'ailleurs en note (p. 66: *na_icchati pāśa-aśaṅkī kāko dattam api pathika-grhinyā / avanata-karatala-udgalita-valaya-madhya-sthitam piṇḍam //*) et qui porte traditionnellement le nom de *chāyā* (voir l'*addendum* ci-dessous). Pourquoi donc Rājaśekhara ne donne-t-il pas cette traduction « mot-à-mot », alors même qu'il y recourt (p. 62) lorsqu'il cite une strophe du *Gaiūdavaḥo*, poème prakrit de Vākpatirāja (VIII^e s.)¹? Il semblerait que Rājaśekhara ne conçoive pas la *chāyā* comme un cas d'emprunt de type « costume d'acteur ». Pour les lettrés indiens, la *chāyā* est avant tout un geste exégétique: c'est un style particulier de commentaire et, comme le

1. Voir Balbir (2014, p. 55).

note Balbir (2014, p. 56): « Dans le vaste mouvement exégétique qui caractérise la tradition indienne, le sanskrit est incontestablement la langue de référence. » Lorsque Rājaśekhara mentionne la technique du « costume d'acteur », il a vraisemblablement autre chose en tête que la glose sanskrite d'un texte prakrit. Rappelons le contexte: le poète liste les techniques d'emprunt « pareils à un reflet », c'est-à-dire celles qui conservent le sens et l'intention profonde de l'original mais qui arrangent différemment l'expression. Cet arrangement différent peut être le fait d'une interversion des idées, d'une réduction ou d'une amplification du thème traité, d'un changement de code ou de mètre, etc. Si la *chāyā* est le très exact reflet de l'original prakrit (comparer le prakrit *neccaī pāsāsamkī kō dinnam pi pahia-ghariṇīe / ohatta-karayeloggaliya-valaya-majjhatṭhiam piṇdam //* avec la glose sanskrite *na_icchati pāsa-aśaṅkī kāko dattam api pathika-gṛhinyā / avanata-karatala-udgalita-valaya-madhya-sṭhitam piṇdam //*), l'emprunt « costume d'acteur » n'a pas vocation à refléter l'original (il est même censé s'en distinguer): il doit dire autrement le sens et l'intention dudit original. Autrement dit, le poète indien voit deux gestes différents là même où nous retrouvons deux modalités du traduire (*chāyā*: traduction littérale; emprunt « costume d'acteur »: traduction libre).

Rājaśekhara reconnaît l'existence de plusieurs variétés linguistiques, ainsi que la possibilité d'un transfert entre ces variétés. Mais le transfert n'est alors pas conçu autrement que comme une technique poétique permettant d'exprimer différemment une idée qui a, par ailleurs, été déjà comprise (c'est justement la raison pour laquelle Rājaśekhara déconseillera de recourir à cette technique: les emprunts « pareils à un reflet » n'apportent rien). Une fois de plus, ce n'est pas la compréhension qui est en jeu, c'est la richesse des possibilités qu'offrent les registres de langues.

Addendum : la chāyā

Comme le faisait déjà remarquer Pollock dans son ouvrage de 2007 (p. 105, note 69), il n'existe aucune étude de la *chāyā* en tant que genre (je dirais même: il n'existe aucune étude « tout court » des *chāyā*). On trouve ces gloses sanskrites dans deux types principaux de textes: les pièces de théâtre (dont certains passages sont composés en prakrit ou en apabhraṃśa¹) et les textes de la tradition jaïn. Maintenant, de

1. Terme désignant, en contexte moyen-indien, les prakrits tardifs à l'origine des variétés néo-indiennes (cf. Balbir 2000, p. 274).

quand date cette pratique, en ce qui concerne le premier type de textes, tout au moins¹ ? Pour Pollock (2007, p. 104), elle se met en place à une « époque relativement ancienne ». Grimal (2000, p. 775) situe ses débuts aux alentours des XI-XII^e s. Selon Keith (1924, p. 337), les conditions favorables à la mise en place de la *chāyā* sont réunies dès le X^e s. :

The addition of Chāyās or translations in Sanskrit to explain the Prākṛit is normal in the manuscripts of the dramas, and it is certain that it is old, for it is alluded to by Rājasekhara in his *Bālarāmāyaṇa*². Evidently, even so early as A.D. 900, there was no public which cared for Prākṛit without a Sanskrit explanation.

Pour Lévi (1963, 331), c'est dès le III^e s. que la compréhension des prakrits (de certains, tout au moins) pose problème :

[...] dès l'époque de Hāla (III^e siècle ap. J.-C.) elle [la mahārāṣṭrī] exigeait pour être comprise une étude spéciale : « Ceux qui ne comprennent pas à la lecture ou à l'audition un poème prakrit et qui s'occupent de l'amour, comment ne rougissent-ils pas de honte ? » [Hāla, v. 2].

La pratique (même simplement orale) de la *chāyā* aurait donc pu se mettre en place aux alentours du début de notre ère, même si les premiers spécimens que l'on trouve en littérature (ceux qui nous sont parvenus, tout au moins) sont plus tardifs. Si les exemples de *chāyā* auxquels nous avons accès aujourd'hui semblent indiquer que le passage du prakrit au sanskrit se faisait naturellement, « dans de continuelles mouvements d'allers et retours » (Balbir, 2014, p. 57), il n'est pas inconcevable que les *chāyā* aient par ailleurs assuré une fonction de médiation (v. Lévi cité plus haut).

Remarques conclusives

Dans un contexte où la diversité linguistique est appréhendée sur le mode de l'alternative à la norme sanskrite, l'idée du transfert d'une variété à l'autre a su prendre forme, même si celle-ci peut paraître très éloignée de la représentation que l'on peut avoir, aujourd'hui, en Occident, de la traduction. C'est donc un théoricien de la poétique qui, dans l'Inde ancienne, a donné corps à la traduction, en tant que technique – à éviter, par ailleurs – d'emprunt.

-
1. Concernant le second type de textes, je ne peux que renvoyer le lecteur aux ouvrages composés par les spécialistes du jainisme.
 2. Je n'ai pas retrouvé l'allusion que Rājasekhara semble faire à la *chāyā* dans sa pièce *Bālarāmāyaṇa*, malheureusement.

Pourquoi la poétique ? Pourquoi pas la dramaturgie ou la grammaire ? Ce qui a attiré l'attention des théoriciens de la poétique dans la traduction, c'est sa *fonction*, le fait qu'elle permette d'exprimer autrement une idée déjà formulée. Ils y ont vu une technique d'emprunt – plus précisément, de plagiat –, thème qui leur était cher par ailleurs et sur lequel ils menaient une réflexion depuis déjà quelques siècles. La façon dont ils concevaient la pluralité linguistique – un univers où les variétés constituent des options plus ou moins acceptables de la norme sanskrite – ne leur a pas permis d'appréhender la traduction en termes de médiation. Cette conception ne peut évidemment valoir que tant qu'il y a intercompréhension entre les variétés linguistiques : à partir du moment où il y a rupture de cette intercompréhension, il faut recourir (si l'on souhaite préserver l'accès à la littérature composée dans la variété qui n'est plus comprise) à une technique de médiation. La pratique des *chāyā* pourrait indiquer que cela s'est bel et bien produit en Inde, même s'il n'y en a – apparemment – aucune trace sur le plan théorique.

Émilie Aussant

Laboratoire d'Histoire des Théories Linguistiques UMR 7597
CNRS, Paris Diderot

Références bibliographiques

Sources primaires

- The Apāṇinīyapramāṇatā of Nārāyaṇa Bhaṭṭa*. Edited by E.V. Nampūtīrī, Trivandrum, Reddiar & Sons V.V. Press Branch, 1942.
- Bhartr̥haris Vākyapadīya*. Die Mūlakārikas nach den Handschriften herausgegeben und mit einem Pāda-Index versehen von Wilhelm Rau, Wiesbaden, Franz Steiner (Abhandlung für die Kunde des Morgenlandes, 42.4), 1977.
- La Durghaṭavṛtti de Śaraṇadeva*. Traité grammatical en sanskrit du XII^e siècle, édité et traduit par Louis Renou, Paris, Les Belles Lettres, Collection Émile Sénart, 2 vol., 5 fasc., 1940.
- The Dhvanyāloka of Ānandavardhana*. Critically edited with Introduction, Translation and Notes by Dr. K. Krishnamoorthy, Dharwar, Karnatak University, 1974.
- The Kāvyaśāstra of Daṇḍin*. Ed. with an original commentary by Vidyābhūṣāna Pandit Rangacharya Raddi Shastri, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, Government Oriental Series Class A n°4, 1938.
- The Kāvyaṃimāṃsā of Rājaśekhara*. Ed. with Introduction and Notes by C. D.

Dalal and R. A. Sastry, Baroda, Central Library, 1934.

The Kāvyaḷaṅkārasūtra of Vāmana. With Vāmana's Gloss and a Commentary called Kāvyaḷaṅkāra Kāmadhenu by Śrī Gopendra Tripurahara Bhūpāla, ed. by Ratna Gopāl Bhaṭṭa. Benares, Vidyā Vilās Press, Benares Sanskrit Series, 1908.

The Nāṭyaśāstra of Bharata Muni. Edited by Paṇḍit Śivadatta and Kāśināth Pāṇḍurang Parab, Bombay, The Nirnaya Sagara Press, 1894.

The Prakriyāsarvasva of Nārāyaṇa Bhaṭṭa. With commentary. Dir. by K. S. Śāstrī, Trivandrum, Government of Her Highness the Maharani Regent of Travancore, part I (1931), part II (1938), part III (dir. V. A. Ramaswami Śāstrī, University of Travancore, 1947).

Le Prākṛtānuśāsana de Puruṣottama. Par Luigia Nitti-Dolci, Paris, Cahiers de la Société asiatique VI, 1938.

The Prākṛta Prakāśa of Vararuci. With the Sañjivani-Subhodhini-Manoramā and Prākṛtamañjarī Commentaries and Hindi Translation, Ācāryaśrī Baladeva Upādhyāya (ed.), Varanasi, Sarasvatībhavana Granthamālā, vol. 102, 1996.

Sources secondaires

AUSSANT Émilie, « Nommer/penser sa langue et celle des autres : le cas des grammairiens du sanskrit et des prakrits », *Histoire Épistémologie Langage* 31.2, 2009, p. 89-116.

AUSSANT Émilie, « Sanskrit Theories on Homonymy and Polysemy », in Aussant, Émilie & Chevillard, Jean-Luc (éd.), *Bulletin d'Études Indiennes*, à paraître en 2015.

AUSSANT Émilie & CHEVILLARD Jean-Luc (éd.), *Bulletin d'Études Indiennes, Les études sur les langues indiennes – Leur contribution à l'histoire des idées linguistiques et à la linguistique contemporaine*, Paris, Association Française pour les Études Indiennes, à paraître en 2015.

BALBIR Nalini, « Polysémies : d'une langue à l'autre en Inde ancienne », *Études romanes de Brno* 35.2, 2014, p. 53-79.

BALBIR Nalini, « Puruṣottama », in *Histoire Épistémologie Langage*, 2000, Hors-Série 3 – *Corpus représentatif des grammaires et des traditions linguistiques*, tome 2, p. 273-275.

BUBENÍK Vít, *A historical syntax of late middle indo-aryan (apabhramśa)*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1998.

GRIMAL François, « Pour décrire un commentaire traditionnel sur une œuvre littéraire sanskrite », *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient*, 2000, 87.2, p. 765-785.

- Houben Jan E. M., « Sociolinguistic Attitudes Reflected in the Work of Bhartṛhari and Some Later Grammarians », in Houben, J. E. M. (éd.), *Ideology and Status of Sanskrit: Contributions to the History of the Sanskrit Language*, Leiden, Brill, 1996, p. 157-193.
- Houben Jan E. M., « Pāṇinian grammar of living Sanskrit: features and principles of the *Prakriyā-Sarvasva* of Nārāyaṇa-Bhaṭṭa of Melputtūr », in Aussant, Émilie and Chevillard, Jean-Luc (éd.), *Bulletin d'Études Indiennes*, à paraître en 2015.
- Joshi Shivaram Dattatray & Bhaṭṭe Saroja, *The Fundamentals of Anuvṛtti*, Pune, University of Poona, Publications of the Centre of Advanced Study in Sanskrit, 1984.
- Kane Pandurang Vaman, *History of Sanskrit Poetics*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1961.
- Keith Arthur Berriedale, *The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice*, London, Oxford University Press, 1924.
- Lévi Sylvain, *Le théâtre indien*, Paris, Collège de France, Institut de Civilisation Indienne, 1963.
- Nitti-Dolci Luigia, *Les grammairiens prakrits*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, 1938.
- Patel Deven M., « Source, Exegesis and Translation: Sanskrit Commentary and Regional Language Translation in South Asia », *Journal of the American Oriental Society* 131.2, 2011, p. 245-266.
- Pinault Georges-Jean, « Parole articulée et vérité », in Auroux, Sylvain (éd.), *Histoire des idées linguistiques*, Tome 1, Liège, Pierre Mardaga Éditeur, 1989, p. 293-302.
- Porcher Marie-Claude, *Les figures de style en sanskrit. Théories des alaṃkāra-śāstra : analyse de poèmes de Venkaṭādhvarin*, Paris, Collège de France, Institut de Civilisation Indienne, 1978.
- Pollock Sheldon, *The language of the gods in the world of men. Sanskrit, culture and power in premodern India*. Delhi, Permanent Black, 2007.
- Rao D. Venkat, *Cultures of Memory in South Asia. Orality, Literacy and the Problem of Inheritance*, New Delhi - Heidelberg - New York - Dordrecht - London, Springer, 2014.
- Stchoupak Nadine & Renou Louis (trad.), *La Kāvyaṃmāṃsā de Rājasekhara*, Paris, Imprimerie Royale, Cahiers de la Société asiatique, 1936.