

Philippe Benoît
Maître de conférences de bengali
Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris



Résumé : *La popularité du Râmâyana de Krittibâs n'a pas dépassé les limites du Bengale. C'est pourtant, de toute la littérature bengalie, l'œuvre qui a eu le plus vaste succès. Le Râmâyana de Krittibâs respecte la division en sept livres qui structure le récit du modèle sanskrit attribué à Vâlmîki. Les additions ou les retranchements que pratique Krittibâs ne bouleversent pas cette structure. C'est surtout par un infléchissement vigoureux du style de la narration que Krittibâs se démarque de son modèle. Souvent très élagué dans les détails et les descriptions, son récit est animé par un rythme beaucoup plus rapide et haletant, par une familiarisation systématique au détriment du hiératisme épique, tous éléments qui transforment la solennelle épopée sanskrite en un récit chanté alerte et familier. Les changements de valeurs et de motivations qu'il opère sont remarquablement harmonisés avec la narration vâlmikienne et ses thèmes.*

En sur-dramatisant beaucoup, quelquefois en simplifiant, en utilisant une langue composite, tantôt littéraire tantôt populaire, en cherchant à répondre aux attentes du public, à instruire sur un ton détendu et souvent amusant, Krittibâs a atteint un équilibre : tout en évitant la vulgarité, il divertit et instruit, émeut et amuse, d'une manière accessible au public bengali moyen. Son Râmâyana n'est plus une somme de culture strictement brahmanique, mise en histoire pour un public lettré ; c'est toujours un véhicule de culture brahmanique, certes, mais un brahmanisme dépouillé de sa solennité, destiné à informer avec aménité la perception de cette culture par un public de gens simples.

Mots-Clés : *Ramayana, Krittibas, Valmiki*

Abstract : *The popularity of the Krittibâs Ramayana has not spread beyond Bengal. And yet, it is the most popular of all Bengali literature. Krittibasa Ramayana follows the Sanskrit model by Valmiki and divides the narration into seven books. No changes brought in by Krittibâs disturb this structure. It is especially through a vigorous reorientation of style of the narrative that Krittibâs distinguishes himself from the Valmikian model. Very elaborate in the details and descriptions, his narrative is animated by much faster and breath taking rhythm, by a systematic familiarization to the detriment of hieratic epic, all elements which transform the solemn Sanskrit epic into a narrative that is sung, lively and familiar. The changes of values and motivations that it shows are in particular harmony with the Valmikian narration and its themes. By over-dramatizing a lot, sometimes simplifying, by using a composite language, sometimes literary, sometimes popular, looking to satisfy the expectations of the public, to instruct through*

a relaxed and often amusing tone, Krittibâs has achieved an equilibrium: while avoiding vulgarity, he entertains and instructs, moves and amuses, in a manner that is accessible to the average Bengali. His Ramayana is not the sum total of strictly Brahminical culture, written for a literate public; it is no doubt still a medium of Brahminical culture, but Brahminism devoid of its solemnity, meant to inform with affability the perception of this culture by a public of simple people.

Key-Words : *Ramayana, Krittibas, Valmiki*

Le Râmâyana de Krittibâs

La popularité du *Râmâyana* de Krittibâs n'a pas dépassé les limites des pays d'expression bengalie. Pourtant le *Râmâyana* de Krittibâs est, de toute la littérature bengalie, dont l'histoire a commencé il y a environ un millénaire, l'œuvre qui a eu le plus vaste succès : bénéficiant d'une très large audience, elle a été copiée, puis imprimée en abondance. Cette popularité jamais démentie paraît avoir été bien établie dès le XVI^e siècle. Et le long poème attribué à Krittibas est devenu le *Râmâyana* bengali par excellence, occultant les œuvres des autres poètes du Bengale qui, du XVI^e au XIX^e siècle, se sont essayés à raconter l'histoire de Râma.

Le *Râmâyana* de Krittibâs est souvent cité comme la plus ancienne version vernaculaire du *Râmâyana* dans l'Inde indo-âryenne. Krittibâs aurait vécu dans le dernier tiers du XV^e siècle. Toutefois le *Râmâyana* assamais de Mâdhava Kandalî, qui daterait du milieu du XIV^e siècle, lui dispute cette ancienneté.

Mais ces questions de dates, qui ont fait couler à flots l'encre des érudits, n'ont sans doute qu'une portée modeste, dans la mesure où le lien entre le texte que nous appelons aujourd'hui *Râmâyana* de Krittibâs et le personnage du même nom ayant vécu au XV^e siècle a toutes les chances d'être purement nominal¹. Les manuscrits, extrêmement nombreux (plus de mille cinq cent), sont rarement antérieurs au dernier quart du XVIII^e siècle et présentent de grandes disparités, notamment selon les régions du Bengale d'où ils proviennent. Les éditions, également très nombreuses, depuis la première, en 1802-1803, par la Serampore Mission Press, reflètent la disparité des manuscrits. Les éditions actuelles, qui n'ont guère changé depuis les années 1840, portent la marque des interventions correctrices des pandits du XIX^e siècle, de manière à faire du *Râmâyana* attribué à Krittibâs une véritable somme de la geste de Râma dans les pays d'expression bengalie. Dans ces conditions, il est impossible de se faire une idée du texte original de Krittibâs. L'ancienneté des textes, manuscrits ou imprimés, est toute relative, puisque les plus anciens fragments manuscrits sont postérieurs d'au moins deux siècles à la période estimée de l'auteur. Elle n'est donc nullement une garantie de proximité de la source. Plusieurs tentatives ont été faites pour produire des éditions savantes, fondées sur des familles de manuscrits sélectionnés, mais sans résultat probant.

Krittibâs n'est donc, faute de texte qui offrirait quelque authenticité incontestable, qu'une convention, un vocable que l'on adopte généralement pour désigner le

Râmâyana bengali dans sa globalité, sous les diverses formes que nous ont laissées les traditions manuscrite, puis éditoriale d'une part et d'autre part quelques essais d'éditions savantes. Lorsqu'on utilise ce nom *Krittibâs*, on se réfère non à l'auteur et à sa propre création poétique, qui sont voués à rester dans le brouillard total, mais à ce *Râmâyana* bengali popularisé sous la forme que donnent aujourd'hui le plus grand nombre d'éditions, à destination du grand public.

Vâlmîki/ Krittibâs

Vâlmîki est, pour toute l'Inde, le poète auteur du premier *Râmâyana*, dont la composition se perd dans la nuit des temps mythiques². Son nom symbolise en fait le *Râmâyana* fondateur de la geste de Râma. Toutefois son poème, étant en sanskrit, reste inaccessible à la grande masse des Indiens. Ce sont beaucoup les Occidentaux qui, depuis les dernières années du XVIII^e siècle, ont fréquenté le *Râmâyana* de Vâlmîki. Pratiquement, l'histoire de Râma est connue des Indiens - et ce depuis fort longtemps - par ses « traductions » anciennes (de la célèbre version tamoule de Kamban, vers le XI^e siècle, jusqu'à la version hindi de Tulsî Dâs datant du XVI^e siècle), qui sont en fait toutes des adaptations de Vâlmîki, s'inspirant éventuellement d'autres *Râmâyana* sanskrits, eux-mêmes dérivations du poème de l'auteur mythique. C'est très récemment, il y a une vingtaine d'années, que la télévision indienne a popularisé avec un immense succès un *Râmâyana* plus strictement vâlmîkien que les adaptations dans les langues vernaculaires.

Krittibâs est l'équivalent bengali du Vâlmîki panindien, à la fois en tant que premier auteur d'un *Râmâyana* et modèle de référence pour toute la connaissance de l'histoire de Râma au Bengale. Il importe de signaler aussi que, dans la conscience des Bengalais, Krittibâs est le *traducteur* de Vâlmîki. Qu'il ait en réalité plutôt adapté que traduit, qu'il ait ajouté ou retranché sur le modèle vâlmîkien, voilà des idées tout à fait étrangères à qui n'est pas philologue. Le *Râmâyana* est en quelque sorte unique en sa diversité. Vâlmîki est comme la matrice de tous les *Râmâyana* qui ont vu le jour par la suite, de toutes les compositions râmâïtes de toutes les époques et de tous les pays. De même que le *Râmâyana* bengali ne fait guère de distinction entre Râma et Nârâyana, entre le Dieu Suprême et son avatar humain, le public, lui, identifie les poètes - Krittibâs à Vâlmîki - et les poèmes - le poème bengali au poème sanskrit.

Cette vision totalisante du *Râmâyana*, qui se résorberait toujours, idéalement, en Vâlmîki, le fondateur, est commune à l'Inde entière. Elle explique qu'il n'y ait, par-delà les apparentes contradictions ou divergences des différentes versions entre elles, aucune gêne à mêler ces versions, comme l'ont fait les pandits qui ont recomposé le texte de Krittibâs au XIX^e siècle. Pour comprendre cette attitude étonnante pour l'esprit historique et philologique, il faut rappeler que le mythe ne relève pas d'une logique binaire, où le vrai serait incompatible avec le faux, l'authentique avec l'apocryphe, l'original avec l'imitation. On ne doit donc pas approcher la relation Vâlmîki/ Krittibâs en privilégiant les ressemblances, concordances ou divergences, au détriment de l'unité fondamentale du *Râmâyana* que les diverses adaptations, comme celle de Krittibâs, ont recherché, souvent dans la plus grande inventivité.

Râmâyana sanskrit / Râmâyana bengali

Le *Râmâyana* de Krittibâs respecte la division en sept livres qui structure le récit de Vâlmîki. Les additions ou les retranchements (ceux-ci nettement moins fréquents) que pratique Krittibâs ne bouleversent pas cette structure. C'est surtout par un infléchissement vigoureux du style de la narration que Krittibâs se démarque de son modèle sanskrit. Souvent très élagué dans les détails et les descriptions, son récit est en effet animé par un rythme beaucoup plus rapide et haletant, par une familiarisation systématique au détriment du hiératisme épique, tous éléments qui transforment la solennelle épopée sanskrite en un récit chanté alerte et familier.

Pour ce qui est des différences sémantiques et thématiques majeures, on remarque que, chez Krittibâs, Râma n'est plus seulement le plus parfait des hommes et des rois qu'il était chez Vâlmîki, mais, bien qu'il n'en soit pas conscient lui-même, il est Vishnou descendu sur terre pour exercer sa pitié sans limites sur la création malheureuse, souffrante, réprouvée - plus encore que pour éliminer l'invincible Râvana et ses démons. Ces derniers ne sont plus seulement des êtres excessifs portés à la violence, mais des êtres en quête de salut. Vâlmîki lui-même, l'auteur du poème originel narrant la grandeur de Râma, acquiert une histoire : c'est un assassin et brigand repent, transfiguré en ascète parfait par le nom de Râma qu'il a récité soixante mille années durant, avant même que Râma n'ait vécu et accompli ses exploits. Le singe Hanuman n'est plus seulement le serviteur le plus zélé de Râma, mais devient le dévot idéal de celui qui est en réalité le Dieu Suprême.

Mais ces changements de valeurs et de motivations sont remarquablement harmonisés avec la narration vâlmîkienne et ses thèmes de guerre à dimension cosmique, de sacrifice védique et d'illustration de la royauté idéale. Sans rien rejeter de cette thématique, Krittibâs parvient à la rendre secondaire, mettant au premier plan la *bhakti*, la religion de dévotion personnelle, le salut individuel, la morale pratique, le concours des diverses tendances dévotionnelles entre lesquelles s'est partagé l'hindouisme. Le succès de l'harmonisation de ces thèmes sur le matériau de base vâlmîkien pose la question de leur existence virtuelle ou embryonnaire dans le texte sanskrit.

Âdikâvya et Pânchâlî

Les changements stylistiques, de tonalité et de mode de représentation sont partiellement recoupés par les caractérisations respectives du *Râmâyana* de Vâlmîki comme *âdikâvya* (à la fois « premier des poèmes » et « ancêtre des poèmes ornés ») et du *Râmâyana* de Krittibâs comme *pânchâlî* (« complainte », « ballade », terme qui évoque la musique et la danse, en accompagnement de la récitation rythmée). Ces appellations traditionnelles, bien qu'elles ne suffisent pas à définir les poèmes aident à mieux cerner les transformations qui s'opèrent de Vâlmîki à Krittibâs.

Dans la conscience indienne, le *Râmâyana* de Vâlmîki est bien la première œuvre poétique humaine ; tout en ayant une origine céleste, puisque l'histoire de Râma fut transmise initialement à Vâlmîki par le *rishi* divin Nârada, elle est, en tant qu'œuvre littéraire, une création humaine, née d'un sentiment humain - le

chagrin. Le *Râmâyana* est considéré aussi, stylistiquement, comme plus proche du *kāvya* (dont l'auteur le plus célèbre est Kâlidâsa, au IV^e siècle) que de la littérature védique. Alors que le *Mahâbhârata* est apprécié pour ses narrations, ses récits secondaires très nombreux, ses enseignements, sa philosophie de l'action, le *Râmâyana* est avant tout jugé comme chef-d'œuvre littéraire, comme ancêtre de la grande poésie raffinée, comme source d'émotion qui lie indissolublement l'art et l'état d'âme : en cela il occupe une place centrale dans la conscience esthétique de l'Inde.

La critique moderne, influencée par les recherches philologiques en vue de retrouver le « vrai » texte - le texte originel, selon son point de vue - a, pour sa part, surtout regardé le *Râmâyana* sous l'angle d'une problématique de littérature orale et de stylistique épique³. Cette approche du poème a voulu mesurer l'écart séparant l'état sous lequel il est parvenu jusqu'à nous d'une étape antérieure, d'oralité proprement dite. Mais sans doute a-t-elle eu le défaut d'opposer oralité et écriture, d'attribuer trop systématiquement à l'oralité des caractéristiques de simplicité et de rusticité, qu'elle n'avait pas nécessairement dans le contexte indien antique, de valorisation de l'oralité, sinon d'intégrale oralité. Si le grand *kāvya* du premier millénaire de notre ère ne s'est pas constitué dans une culture purement orale, en revanche le *Râmâyana* de Vâlmîki porte des marques d'une composition toute orale ; mais cela n'a pas à être considéré comme contradictoire avec le raffinement poétique. Écriture et oralité, poétique élaborée et style formulaire ne sont pas des domaines strictement cloisonnés, des univers de création littéraire sans intersections possibles.

Le *Râmâyana* de Krittibâs, comme son modèle Vâlmîki, a été composé pour être récité, par un *gâyan* (« chanteur » de *pâncâlî*) devant un public. Le fait qu'il présente une poétique moins savante que son modèle sanskrit ne signifie absolument pas qu'il soit plus « oral » ; la différence stylistique tient essentiellement à une différence de destinataire, de type de public⁴. Le texte bengali, comme son modèle sanskrit, est une œuvre orale composée par un ou des poètes versés dans la science poétique et la mythologie, soucieux de toucher une audience bien définie.

Cette importance du *Râmâyana* comme création poétique, autant que comme narration édifiante d'une mythologie, justifie une attention prioritaire à l'égard de son style. Mais l'étude stylistique ne peut être séparée de l'étude sémantique, elles doivent au contraire incessamment s'informer l'une l'autre.

Le *Râmâyana* de Krittibâs n'est certes pas une œuvre de littérature populaire, au sens où il émanerait du peuple. Le texte de Krittibâs (du moins en l'état actuel) dénote une connaissance précise du *Râmâyana* de Vâlmîki dans son intégralité, mais aussi d'autres textes, notamment les *Purâna*, véritables trésors de mythes, une grande culture en poétique et rhétorique sanskrites. Cependant ce poème, issu de la nécessité de rendre compréhensible pour le plus grand nombre une œuvre inaccessible à l'immense masse des gens, a rencontré son succès remarquable en pratiquant une adaptation qui consiste à rapprocher le plus possible de ses destinataires la culture antique, brahmanique, élitiste, alocale et panindienne qui est celle du *Râmâyana* de Vâlmîki.

Le résultat est un rapprochement et non une identification avec la culture du peuple bengali. En cela une œuvre telle que le *Râmâyana* de Krittibâs est éminemment idéologique - non moins que son modèle sanskrit. Pour celui-ci, l'enjeu était de réajuster le brahmanisme, sans rupture avec le fonds d'héritage védique, à une situation nouvelle de crise religieuse et sociale, probablement sous l'effet de l'émergence du bouddhisme⁵. Pour le *Râmâyana* bengali du XV^e siècle, l'enjeu n'est pas fondamentalement différent : réaffirmer les valeurs du *dharma* (l'ordre socio-cosmique brahmanique), après des siècles tourmentés par une longue suprématie bouddhiste, puis l'installation de l'islam au Bengale, et concilier ce *dharma* considéré comme éternel, immémorial, avec l'évolution contemporaine des croyances religieuses, des pratiques sociales, des coutumes et autres constituants de la *culture* au sens large.

Cette démarche implique un double jeu d'acculturation : d'une part la culture sanskrite du *Râmâyana* est popularisée, c'est-à-dire mise à la portée du commun des mortels, sous une forme plaisante, intégrant des traits populaires de la légende de Râma, qui ne se trouvaient pas chez l'auteur originel ; d'autre part ces traits populaires et locaux de la geste de Râma sont en retour brahmanisés, de manière à ne pas faire rupture avec la culture brahmanique, avec la source vénérable - Vâlmîki. Le *Râmâyana* de Krittibâs est bien une popularisation, mais une popularisation qui présente un compromis entre l'orthodoxie vâlmîkienne et l'inépuisable réservoir de contes et légendes, avec leurs multiples variantes, ainsi qu'avec l'évolution des mentalités et pratiques.

Rappelons que le premier outil de la popularisation du *Râmâyana* de Krittibâs est la traduction, le passage de la langue des pandits - le sanskrit - à la langue vernaculaire. La transposition linguistique va de pair, dans le souci de popularisation, avec le changement de style : le passage de l'*âdikâvya* de facture poétique savante à la *pâñchâlî*, forme poétique plus proche de la chanson et de style plus fruste, tout en véhiculant une part simplifiée de poétique très élaborée. Une troisième transformation est inséparable de ces deux-là : celle qui consiste à passer de la solennité de l'épopée à la familiarité du conte, de la narration contemplative à la narration purement orientée sur la dynamique de l'action. Nous nous demanderons ici comment Krittibâs rapproche l'histoire de Râma, dans sa version vâlmîkienne, du goût, de l'attente, de la culture populaires.

Dramatisation

C'est la plus frappante et la plus fréquente des opérations de popularisation que Krittibâs applique à son modèle Vâlmîki. Coups de théâtre, rebondissements en chaîne, actions d'éclat, péripéties mouvementées, prodiges, scènes et situations spectaculaires ont été soit ajoutées, notamment grâce à l'introduction d'épisodes ou de détails ignorés par Vâlmîki, soit survalorisés, quand ils existaient déjà chez Vâlmîki, qui est lui-même loin de négliger ces ressorts de la narration.

L'adaptation populaire du *Râmâyana* a, par la sur-dramatisation, cherché à capter et retenir l'attention de son public, le tenir en haleine, le surprendre. Cela était sans doute d'autant plus nécessaire que ce public connaissait bien l'histoire de Râma, sous différentes versions qui ne ménageaient ni les écarts ni les surenchères

par rapport à Vâlmîki. La geste de Râma était en effet depuis fort longtemps, par son succès même, devenu une sorte de véhicule de toute la culture, sous ses expressions les plus contradictoires, une sorte de patrimoine commun où tout pouvait trouver place, à quoi tout pouvait se raccrocher, de l'imaginaire collectif du public et de l'imagination individuelle des poètes.

La dramatisation opérée par Krittibâs est d'abord dépendante de l'accélération du rythme de la narration, qui passe notamment par la quasi-suppression des liaisons logico-temporelles, de la concaténation des séquences narratives entre elles - la plus petite séquence étant le distique ou le vers, parfois même une portion de vers. La dramatisation est aussi favorisée par la réduction des parties descriptives, la subordination du descriptif au narratif, devenu totalement prééminent.

L'ambassade du singe Angada auprès de Râvana, à la veille du déclenchement des hostilités, prend ainsi un tour beaucoup plus mouvementé que chez Vâlmîki. Ce long épisode du livre VI devient chez Krittibâs un coup d'éclat d'Angada, alors qu'il était cantonné à sa stricte fonction de messenger chez Vâlmîki. Il devient une occasion de prodige avec la multiplication de Râvana, quand par magie le démon apparaît partout au singe, qui ne sait plus auquel s'adresser (au prodigieux se mêle le comique de la situation). Il devient aussi une occasion de prouesse à portée symbolique, avec le vol par le singe de la couronne de Râvana et la gifle qu'il lui assène. Et si une grande part de l'épisode consiste en discours d'Angada à l'adresse de Râvana, ces discours n'ont plus le laconisme de l'ultimatum : ils sont inventés avec beaucoup d'esprit par Angada, et, narrants souvent des moments mouvementés du passé de Râvana, ils alternent avec vivacité railleries et raisons.

Un des épisodes « inventés » par Krittibâs, le combat du démon Bhasmâksha, un des fils de Râvana, est un exemple de prodige, auquel se combinent l'astuce et le spectaculaire : comme ce démon est doué du privilège de brûler tout ce qui tombe sous son regard (ce que signifie son nom), Râma le fait mourir en lui renvoyant son regard qui réduit en cendres, grâce à des miroirs dont il s'est, avec toute son armée, astucieusement équipé.

Mais un exemple de dramatisation de plus grande ampleur est donné par la relation entre Râma et ses fils jumeaux, Lava et Kusha : en effet, celle-ci, qui se limite dans l'original sanskrit à l'audition par Râma du *Râmâyana*, chanté par ses deux fils, disciples de Vâlmîki, prend un tour conflictuel chez Krittibâs. Les pérégrinations du cheval sacrificiel de Râma l'amènent à l'ermitage de Vâlmîki, qui, absent, a confié la garde des lieux à ses jeunes disciples Lava et Kusha. Ceux-ci, par jeu, capturent l'animal et lorsque Shatrughna, l'un des frères de Râma, qui était chargé de suivre ses mouvements, survient aux abords de l'ermitage, Lava et Kusha, croyant à une attaque, en défendent l'accès avec une adresse et une force supérieures ; ils ignorent en effet qui est leur père, à plus forte raison qui sont leurs oncles, leur mère Sîtâ ayant été bannie suite aux rumeurs qui circulaient parmi les sujets du royaume, reprochant à Râma d'avoir repris à ses côtés son épouse qui avait passé un an dans la demeure d'un autre, après son enlèvement par Râvana, le roi des démons. La naissance des jumeaux de Sîtâ n'est pas connue de Râma et de ses frères. Cette ignorance donne lieu à une guerre en règle des deux jeunes ermites, encore enfants, contre successivement Shatrughna, Bharata, Lakshmana, puis enfin

contre leur père Râma. D'une force insurpassable, Lava et Kusha sont à chaque fois vainqueurs et leurs trois oncles et leur père périssent sous leurs coups.

Guerre parricide, enfants triomphant d'adultes qui sont en outre les plus valeureux des héros, jeunes bardes-ascètes qui sont en même temps des guerriers aguerris, erreur tragique due à l'ignorance mutuelle de la véritable identité des adversaires, voilà une situation dramatique par excellence. Mais s'ajoute encore à cela le fait que Sîtâ félicite et encourage ses fils à se battre, ignorante qu'elle est de l'identité des « agresseurs », puisqu'elle se tient bien sûr à l'écart du champ de bataille. Le paradoxe de la situation est à maintes reprises souligné par l'auteur, puis graduellement perçu par Râma et ses frères, ainsi que toute leur armée, qui ne peuvent que constater la frappante ressemblance des deux enfants avec Râma. La tension est encore accentuée par le fait que Lava et Kusha se montrent inflexibles et prennent pour des atermoiements de couards les paroles de leurs oncles et père, qui cherchent à savoir qui ils sont, qui sont leur mère, père... etc. Le paradoxe atteint son comble lorsque les fils se mettent à insulter leurs oncles et leur père, qu'ils accusent de n'être que des lâches.

Ce nœud dramatique est tranché par le retour précipité de Vâlmîki, qui, en vertu de son pouvoir d'ascète, a compris à distance la catastrophe qui était en train de se dérouler. L'angoisse de l'auditeur du récit doit alors être à son comble, puisque Sîtâ et ses deux fils, qui ont enfin compris, mais trop tard, après que le parricide a été commis, l'horreur de la situation, sont résolus à se jeter dans les flammes du bûcher funéraire, qui déjà est allumé. Sauvante tout le monde à l'instant ultime, en ressuscitant Râma et ses frères, ainsi que toutes leurs troupes que les jumeaux avaient exterminées, Vâlmîki, l'auteur du *Râmâyana*, devient, encore bien plus que dans le texte sanskrit, où il n'était que le tuteur et l'instructeur des fils de Râma et Sîtâ, le sauveur de toute la dynastie en annulant les effets du crime le plus horrible et le plus odieux qui soit.

On trouve là beaucoup d'ingrédients du scénario des films populaires, tels qu'ils abondent dans la production cinématographique indienne : de l'action (les combats), une sorte de quiproquo aux conséquences redoutables, du pathétique, des situations limites, une fin qui frôle la tragédie mais qui, par une soudaine intervention externe, l'évite et fait que tout rentre dans l'ordre. Plus généralement ce sont bien là des constituants du drame populaire en tant que tel. Les moments de tension doivent y être entrecoupés de moments de détente, où interviennent des éléments de comique, d'humour, de satire, de farce, en une jonglerie des sentiments. C'est ce que l'on trouve dans cette guerre de Lava et Kusha : le ton se fait ici et là amusant, ce qui empêche l'épisode d'être jamais paroxysmal. Ainsi les réponses insolentes des jumeaux aux questions dont les pressent leurs oncles et père, bien qu'elles soient par nature choquante, sacrilèges - les fils méprisent les pères -, ont en même temps un caractère plaisant, par leur ton alerte, railleur, qui reflète l'innocence, l'inconscience et l'assurance enfantines et donne à cette bataille parricide un tour d'espièglerie touchante.

La dramatisation, accélération et accumulation des actions spectaculaires, est donc étroitement associée, en tant que *popularisation*, au changement de ton, ce dernier se caractérisant par l'alternance du « tendu » et du « détendu », sur un

rythme rapide. Chez Vâlmîki, le rythme de l'action - ainsi que le rythme du vers - est beaucoup plus lent ; à cette lenteur correspond un ton plus nuancé, plus égal dans une plus grande continuité du sentiment pathétique - le sentiment dominant de la version sanskrite.

Simplification

Krittibâs opère souvent des simplifications sur son modèle sanskrit. Ainsi une certaine remise en ordre de la présentation des événements tend à les ordonner selon un plan plus strictement chronologique que ne le fait Vâlmîki, chez qui plus d'une fois un événement passé n'est raconté que lorsque survient un incident ou une situation qui imposent une explication, une justification, une interprétation, qui émerge alors de la mémoire ou du savoir de l'un des personnages. De même, les explications étymologisantes, basées sur le sanskrit, données par Vâlmîki, ont été abandonnées par Krittibâs, qui n'a pas cherché à les transposer en bengali.

Cette dernière remarque renvoie précisément à l'histoire de la création des démons *râkshasa*, telle qu'elle est narrée à Râma par le sage Agastya dans les premiers chapitres de l'*Uttarakânda* (livre VII), aussi bien chez Vâlmîki que chez Krittibâs. Confrontons les deux textes :

1) Vâlmîki (VII,4,9-13) :

Ô Râma, Prajâpati, le dieu né du lotus, jadis, après avoir créé les eaux, créa des êtres pour les garder. Ces êtres se présentèrent humblement devant le Créateur : « Que devons-nous faire ? », lui demandèrent-ils, accablés par la faim, la soif et la peur. Cependant Prajâpati en souriant leur recommanda à tous : « Prenez soin de protéger les eaux avec le plus grand respect ! ». « Nous les protégerons ! », répondirent les uns, qu'affligeait la faim ; « nous les détruirons » répondirent les autres, que n'affligeait pas la faim ; lorsqu'il entendit leurs réponses, le Créateur dit : « Que ceux d'entre vous qui ont dit *nous détruirons* soient des *yaksha* et que ceux d'entre vous qui ont dit *nous protégerons* soient des *râkshasa* ».

2) Krittibâs (VII,8,5b-10a) :

Le Maître de la Création, Brahmâ, jadis créa les êtres vivants. Les êtres vivants lui dirent : « Brahmâ, nous te le demandons, dans quel but nous as-tu créés tous ? » Brahmâ répondit : « Vous protégerez la force vitale des êtres vivants que je créerai à partir de maintenant. Sur tous les êtres que je créerai en ce monde, vous aurez la prééminence et veillerez. » Les êtres dirent : « Brahmâ, voilà qui est tâche beaucoup trop difficile ! Nous ne voulons pas de cette souveraineté sur toutes les créatures ! » Brahmâ les maudit : « eh bien ! mes lascars, soyez donc des démons, des *râkshasa* ! »

La simplification opérée par Krittibâs consiste d'abord à supprimer la mention des *yaksha*, catégorie d'êtres qui ne joue pas un rôle important dans le *Râmâyana*. En même temps, il supprime toute l'ingénieuse explication étymologique de Vâlmîki, qui a le tort d'être trop savante, de reposer sur le sanskrit. Disparaît aussi le problème des eaux, élément primordial de la création, et donc de leur

préservation ; cela est remplacé par la question, plus immédiatement parlante, concrète, du pouvoir sur les êtres vivants. Alors que la problématique vâlmîkienne avait probablement trait au sacrifice, au rituel, à la notion de pureté, pour lesquels l'eau est indispensable, Krîtîbâs parle concrètement de protection des êtres, donc de la vie elle-même, de la nécessité d'une autorité pour gouverner. Du savoir brahmanique, avec les termes de la cosmogonie, on passe à un langage facilement compréhensible par tous.

Un autre élément de cette simplification concerne l'explication de la malfaisance de ces êtres dont il a été question, pour leur insolence à l'égard de leur Créateur, Brahmâ. Chez Vâlmîki, rien n'est dit de la raison pour laquelle ces démons *râkshasa* sont violents, cruels, dévorés d'ambition ; le premier d'entre eux, Heti, témoigne d'emblée d'une attitude inquiétante, mais sans que l'on sache pourquoi - probablement l'œuvre de ce *daiva* (destin) omniprésent dans l'épopée, qui échappe même au Créateur. L'innovation de Krîtîbâs consiste à expliquer la perversité des premiers ancêtres de Râvana par la malédiction de Brahmâ : voilà qui satisfait le besoin de comprendre du public, besoin auquel Krîtîbâs s'efforce très souvent de répondre, là où Vâlmîki reste flou. Voilà un type d'explication bien connu de la mythologie indienne, donc tout à fait facilement acceptable par le public : la malédiction. Et Krîtîbâs, surenchérissant sur son modèle vâlmîkien, ne se prive pas de mettre à contribution ce ressort de l'action épique, voire d'une grande part des fictions indiennes. La malédiction de Brahmâ condamne donc ces êtres supérieurs, qu'il avait créés en premier, à être des démons *râkshasa*.

En définitive, le mystère de l'origine des *râkshasa* n'est pas vraiment levé. Vâlmîki expliquait l'origine et la raison de la dénomination en établissant un parallèle avec les *yaksha*. Krîtîbâs n'explique pas le nom, mais la raison de la méchanceté des ancêtres de Râvana. Cependant, lorsque Brahmâ lance sur eux sa malédiction, à être des démons *râkshasa*, cela se passe comme si les *râkshasa* existaient déjà de toute éternité. A moins qu'il ne suffise à Brahmâ de prononcer le nom pour que la chose existe - ce qui est digne du dieu créateur ; toutefois, chez Krîtîbâs comme chez Vâlmîki, ce passage n'explicite pas tout ce qu'il veut dire.

Cette malédiction, qu'elle soit vraiment créatrice de l'engence des *râkshasa* ou qu'elle soit prononcée du fait même de la méchanceté et de l'opprobre des *râkshasa* préexistants, désigne ces êtres comme essentiellement pervers et dangereux. Or l'imaginaire populaire fait bien des *râkshasa* des démons entièrement voués au mal, sans tenir compte de l'existence de bons *râkshasa*, comme l'un des frères de Râvana, Vibhîshana. Chez Vâlmîki, les *râkshasa* ne sont en réalité pas mauvais en soi ; ainsi, dans le récit d'Agastya, les deux premiers *râkshasa* sont deux frères de tempérament opposé : « Parmi eux, il y eut deux frères, Heti et Praheti, dompteurs d'ennemis, semblables aux démons frères Madhu et Kaitabha. Praheti, qui était entièrement voué au *dharma*, ne désirait point prendre épouse ; par contre, Heti déploya les plus grands efforts pour se marier » (Vâlmîki VII,4,14-15). C'est de ce Heti, peu enclin à l'ascétisme, que descendent Râvana et les siens. La description de Lankâ, au livre V du *Râmâyana* de Vâlmîki, est d'autre part loin de montrer tous les *râkshasa* sous un jour sinistre, puisque certains d'entre eux sont entièrement voués à des actes pieux, tels que la récitation des Veda.

Krittibâs tient, selon ce qui est chez lui une attitude générale, un juste milieu entre Vâlmîki et l'imaginaire populaire. Il ne mentionne pas du tout Praheta, le *râkshasa* vertueux des origines. Mais son Vibhîshana est, comme celui de Vâlmîki, parfaitement dévoué au *dharma* ; le rôle des bonnes démons *râkshasî* est encore plus important que dans le modèle sanskrit ; les *râkshasî* toutefois, même après que Sîtâ les a sauvées de la fureur de Hanuman, après la défaite de Râvana, maudissent cette femme qui, de leur point de vue, est la cause de leur ruine. Mais le passage de la malédiction de Brahmâ sur les premiers êtres vivants montre que la tendance la plus nette, quand il s'agit des *râkshasa* en général, est de les voir comme des démons voués à la malversation, des ogres à la cruauté constante. Les nuances de Vâlmîki ont été sacrifiées à la simplification de la conception populaire, qui voue sans ambages les *râkshasa* au mal, y compris Vibhîshana comme traître à son propre frère, Râvana. Cette vision très négative des *râkshasa* est bien sûr compensée par l'innovation de Krittibâs, qui fait de ces monstres des dévots râmaïtes. De même que Krittibâs raccourcit son récit d'un côté pour l'augmenter de l'autre, les simplifications auxquelles il procède n'aboutissent pas à une simplification globale du *Râmâyana*, puisque par ailleurs l'introduction de nouveaux motifs, de nouvelles valeurs, crée de nouveaux problèmes d'interprétation.

On reliera ces remarques sur la simplification avec l'exemple des *râkshasa* par une constatation d'ordre global, selon laquelle les êtres quels qu'ils soient ont un caractère plus tranché dans le récit de Krittibâs. Ainsi Râma est clairement l'avatar du dieu, identifié à Vishnou en personne ; Sîtâ est la déesse Shrî/Lakshmî incarnée ; Hanuman est le modèle du dévot, les *râkshasa* sont mauvais, parce qu'ils sont *râkshasa*, et non à cause d'un *karman* particulier comme chez Vâlmîki.

Dans la même veine, on remarque chez Krittibâs une prédilection pour la binarisation. Par exemple, pour répliquer aux propositions de Râvana, qui veut faire d'elle la reine en titre de Lankâ, Sîtâ, sa prisonnière, s'adonne à des insultes en série contre son ravisseur (Krittibâs V,11). La plupart opposent le caractère misérable de Râvana à la grandeur de Râma. Sîtâ dit en effet, en parlant d'abord de Râma : « Je le considère comme un lion, mais toi, je te considère comme un chien, un chacal. (...) Boiteux que tu es, tu veux traverser l'océan ! Nain que tu es, tu veux saisir la lune ! Chacal, tu convoites l'épouse du lion ! songe un peu combien sont différents la vase de l'étang et le santal parfumé ! »

Des oppositions contrastives de ce genre se rencontrent chez Vâlmîki, mais elles y sont beaucoup moins fréquentes. Dans le passage correspondant à celui de Krittibâs, de ce mépris affiché par Sîtâ envers le roi des démons, on ne trouve chez Vâlmîki que deux oppositions de ce genre : le tigre (Râma) et le chien (Râvana) (V,23) ; l'éléphant (Râma) et le lièvre (Râvana) (V,24). Encore sont-elles éloignées l'une de l'autre, tandis que Krittibâs enchaînait une longue série d'une dizaine de ces oppositions, soulignant que Râma et Râvana sont exactement l'inverse l'un de l'autre. De plus Vâlmîki exprime ces oppositions sous la forme de comparaisons, tandis que Krittibâs préfère des identifications directes, plus saisissantes.

L'attente du public

Une des préoccupations majeures qui ont guidé la composition du *Râmâyana* de

Krittibâs est la réponse à l'attente du public. On a déjà remarqué que l'adaptation bengalie surdramatisait par rapport au modèle sanskrit : c'est là une manière de répondre à l'attente d'un public populaire, friand d'action spectaculaire, de rires et de larmes, de surhumain intimement mêlé à l'humain le plus familier. Vouloir combler l'attente du public - bien que cela soit en général pour mieux faire passer en même temps un message dont la popularité n'est pas acquise a priori - influe sur l'œuvre, d'autant plus quand il s'agit d'un sujet déjà aussi populaire, loin d'être neuf, comme la geste de Râma. Cette exigence de plaire reflète une différence fondamentale avec le modèle vâlmîkien qui revendique la fondation de l'épopée : celui-ci est, par son statut même, au-delà de toute « démagogie » ; celui-là, qui ne prétend pas à l'autorité fondatrice, dépend pour sa popularité en partie de sa capacité à intégrer le désir du public.

Cette réponse à l'attente du public a conduit à intégrer au *Râmâyana* des histoires qui avaient, dès avant la composition de Krittibâs, un grand succès, une grande notoriété auprès du public bengali, notamment des récits tirés des *purâna*, ces recueils d'épisodes mythologiques dont l'influence est très grande à la période médiévale, qu'ils aient été rédigés à l'époque ou antérieurement.

Quelle que soit son origine, qui reste indéterminée, significatif est l'exemple de l'histoire des quatorze ans d'ascétisme absolu de Lakshmana, frère cadet de Râma (Krittibâs VII,2) : abstention totale de sommeil et de nourriture, renoncement absolu à regarder le visage d'une femme, pendant toute la durée de l'exil dans la forêt et jusqu'à la victoire finale sur les *râkshasa*. Cette histoire, tout à fait ignorée de Vâlmîki, vient sous la forme d'une révélation d'Agastya à Râma. Sans doute est-elle enracinée dans une scène du *Râmâyana* de Vâlmîki où, au début de l'exil, lors d'une étape sur la route vers le sud, Lakshmana, avec le cocher Sumantra, veille sur le sommeil de Râma et Sîtâ (Vâlmîki II,44). On remarque aussi la disponibilité immédiate et constante de Lakshmana à l'égard de son aîné, lors d'une crise d'angoisse de celui-ci, la nuit, sur le chemin de la forêt (Vâlmîki II,53). Le thème de l'ascétisme particulier de Lakshmana n'entre donc nullement en contradiction avec Vâlmîki, d'autant plus que les exilés dans la forêt - Râma, Sîtâ et Lakshmana - portent le vêtement d'écorce des ascètes.

L'importance de cette explication concernant Lakshmana tient d'abord à une « correction » que Krittibâs apporte au récit de Vâlmîki, au début du livre VII (*Uttarakânda*) : chez Vâlmîki en effet, les Sages venus féliciter Râma semblent le louer plus particulièrement pour sa victoire sur Indrajit (Vâlmîki VII,1,28). Or dans le livre VI (*Yuddhakânda*), c'est bien Lakshmana qui a mis fin par les armes aux jours du redoutable fils de Râvana (Vâlmîki VI,67-72). Krittibâs efface cette contradiction de Vâlmîki, en faisant dire clairement à Râma qui a tué qui et à Agastya, à plusieurs reprises, que c'est Lakshmana qui a accompli l'exploit suprême d'abattre le vainqueur d'Indra.

Mais la résolution par Krittibâs de cette contradiction, relevée par Vâlmîki, par la restitution de ce qui appartient à Lakshmana à Lakshmana, pose aussitôt une autre question : comment se fait-il que le cadet de Râma ait pu triompher d'Indrajit, ce *râkshasa* si puissant qu'il avait réussi jadis à se rendre maître d'Indra, le roi des dieux ? Agastya devance cette interrogation en expliquant d'emblée les trois vœux d'ascétisme auxquels est resté fidèle Lakshmana pendant tout le temps de

l'exil loin d'Ayodhyâ. Le scepticisme de Râma, qui n'a rien remarqué, oblige à en appeler au propre témoignage de Lakshmana, que le héraut Sumantra va chercher dans les appartements du palais pour l'amener devant Râma. Le fait que pas une fois l'ascétisme propre à Lakshmana n'ai été mentionné dans les livres II-VI peut paraître un indice de ce que cette histoire est un ajout plaqué sur le texte de Krittibâs. Mais, à la lumière de la vive incrédulité de Râma devant la révélation du sage Agastya, on est conduit à penser que jamais l'ascétisme de Lakshmana n'a été mentionné *parce que* précisément celui-ci n'en avait pas fait étalage, préférant garder le secret à ce sujet. On imagine que Râma, en sa sollicitude affectueuse de grand-frère qu'il manifeste si souvent à l'égard de son *prâner Lakshmana* (son « Lakshmana plus cher que sa vie »), n'aurait jamais délibérément laissé son cadet se livrer à une ascèse aussi dure pendant quatorze ans.

Lakshmana doit rappeler à son frère aîné des faits précis, qui sur le moment ne lui avaient pas paru surprenants, pour le convaincre de la véracité de cette longue ascèse. Pour le persuader qu'il n'a jamais une fois, en ces quatorze ans, levé les yeux sur le visage de Sîtâ, il doit faire remarquer à Râma que, lorsque les singes leur ont montré les ornements que Sîtâ avait laissé tomber pendant que son ravisseur l'emmenait à Lankâ, il n'avait pu reconnaître que les anneaux de chevilles de sa belle-sœur, tandis qu'il n'avait reconnu ni les colliers ni les anneaux de bras (Krittibâs VII,2,32-35).

La possibilité d'une aussi longue abstention de sommeil est justifiée par Lakshmana en invoquant un exploit digne d'un *kshatriya* : il a chassé le sommeil sous les piqûres de ses flèches. Le sommeil a accepté de ne pas assaillir Lakshmana pendant quatorze ans, jusqu'à ce que Râma retrouve Ayodhyâ et son trône. La tonalité héroïque de cet ascétisme est combinée à un événement amusant. En effet Lakshmana rappelle un détail que Râma n'a pas remarqué : après qu'il eut été couronné roi d'Ayodhyâ, Lakshmana, debout à sa droite, tenait au-dessus de lui un parasol ; or c'est à ce moment-là que le sommeil était revenu s'emparer de lui ; Lakshmana avait alors lâché le manche du parasol qui était aussitôt tombé à terre avec fracas, à sa plus grande confusion. Cette anecdote, selon un procédé cher à Krittibâs, conclut d'un caractère familier et très humain un événement extraordinaire et surhumain.

Le troisième vœu ascétique de Lakshmana, touchant à l'abstinence de toute nourriture, est expliqué par l'intéressé avec une pointe de reproche à l'égard de Râma (Krittibâs VII, 2,48) : c'est parce que ce dernier a oublié de donner à Lakshmana la permission de manger sa part de fruits quotidienne qu'il a été contraint au jeûne prolongé ; en frère cadet modèle, Lakshmana ne pouvait se nourrir sans que son aîné l'y eût invité. L'incrédulité de Râma donne lieu à une intervention de Hanuman, puisqu'il faut apporter devant Râma toute la quantité de fruits non consommés pendant quatorze ans par Lakshmana, pour emporter sa conviction. En une pointe de comique, qui finit en leçon de morale, cette intervention montre un Hanuman comme souvent trop imbu de sa force et de sa réputation : lorsque, dans la forêt, il ne trouve, plein de fruits, qu'un carquois de taille ordinaire, il se fâche, croyant qu'on se moque de lui. Mais il est bien vite attrapé, car il ne peut soulever ce carquois ; finalement seul Lakshmana y parvient et le rapporte devant toute la cour de Râma et les *rishi*, qui sont témoins de l'événement prodigieux.

Râma exige que Lakshmana compte les fruits. Cela peut apparaître, en première lecture, comme une défiance, une dureté de Râma envers son frère. Mais un mot (« en riant ») indique comment il faut probablement lire la scène : Râma demande *en riant* à Lakshmana de rapporter le carquois plein de fruits. Râma sait bien au fond de lui que Lakshmana dit vrai. Il le sait puisqu'il est le dieu Vishnou en personne. L'exigence qu'il a à l'égard de son frère si cher n'est qu'un jeu divin destiné à tester le héros et à mettre en valeur sa perfection aux yeux de tous. Dans ce passage, Lakshmana s'adresse à son frère aîné en l'appelant *deva Nârâyana* (dieu...). Lakshmana semble vouloir rappeler son aîné, dont l'apparente dureté le chagrine, à sa nature divine, donc à une plus juste vue de sa conduite parfaitement conforme au *dharm*a.

L'intérêt de la scène rebondit sur la constatation qu'il manque, sur la ration journalière de quatorze ans, une quantité équivalente à sept jours. Lakshmana, accusé par Râma d'avoir menti, doit justifier l'absence de cette quantité de fruits en évoquant un par un les jours en question et l'événement correspondant qui l'avait empêché, ce jour-là, de cueillir des fruits et contraint, pour pouvoir nourrir son aîné, à prélever sur sa propre portion, intacte, des jours précédents. Un seul jour il n'a pas cueilli de fruits du tout : celui où Râma et Lakshmana ont appris la mort de leur père Dasharatha. Les six autres jours, le tour dramatique des événements a rendu impraticable la cueillette : ce fut le cas le jour de l'enlèvement de Sîtâ, le jour où Indrajit avait emprisonné Râma et Lakshmana dans ses rets de serpents, le jour où Indrajit avait décapité la fausse Sîtâ, le jour où Râvana avait abattu Lakshmana avec l'arme shaktishela, le jour où Râma et Lakshmana étaient prisonniers de Mahîrâvana dans le monde souterrain, et enfin le jour de la mort de Râvana, tant la joie sans limites avait balayé toute autre préoccupation. Lakshmana termine ses explications en évoquant un conseil de Vishvamitra, concernant le jeûne et en s'étonnant encore que Râma ait oublié tout cela. La scène se termine très abruptement, comme souvent chez Krittibâs : un distique suffit pour dire que Râma ému aux larmes - redevenu soudain très humain - serre Lakshmana dans ses bras.

Cette histoire rétrospective de l'ascèse de Lakshmana, qui était donc au départ amenée par la nécessité de lever une contradiction du texte de Vâlmîki qui aurait choqué le public, s'est développée sur plusieurs axes majeurs de la popularisation recherchée par Krittibâs. Elle a permis de prévenir une interrogation légitime du public : comment se fait-il que ce soit Lakshmana qui ait vaincu Indrajit - et non Râma, théoriquement plus puissant, étant donné qu'il est l'avatar de Vishnou, ou du moins plus avatar que ses cadets, dont les mères ont reçu une part plus petite de riz au lait issu du sacrifice de leur père pour avoir un fils (Krittibâs I,41) ? Comment se fait-il que Lakshmana ait eu la force de surpasser le vainqueur d'Indra ? La réponse est tout à fait conforme aux valeurs du renoncement illustrées par le *Râmâyana* de Vâlmîki : Lakshmana a tiré sa puissance extraordinaire de la pratique de l'ascétisme. L'objet de cet ajout de Krittibâs met en valeur le personnage de Lakshmana, au travers de son dévouement sans bornes au service de son frère et de sa belle-sœur aînés. Les ajouts d'épisodes ou de scènes concernant un personnage particulier ont souvent aussi pour fonction de survaloriser ce personnage par rapport au récit vâlmîkien. Lakshmana est donc, dans le *Râmâyana* bengali, encore renforcé dans sa stature de modèle.

Lakshmana est un modèle de dévouement fraternel (veille sur le sommeil), un modèle de respect à l'égard de l'aîné (il s'abstient de manger sans permission) et un modèle d'honnêteté vis-à-vis de sa belle-sœur aînée (il s'abstient de lever le regard sur elle). Ces trois vœux, scrupuleusement respectés, sous-entendent une fidélité absolue aux engagements pris, surtout avec soi-même. A ces titres, Lakshmana s'impose comme un modèle de vertu en général : ce modèle est englobé par une qualité de modestie, de discrétion, d'abnégation, qui était moins explicitement soulignée chez Vâlmîki. Chez Krittibâs, le côté modèle de Lakshmana doit être exposé plus ostensiblement pour deux raisons : d'une part parce que le public populaire est supposé ne pas être muni de facilités de déduction aussi exercées que celles du public savant ; d'autre part parce que Krittibâs n'est pas l'inventeur de la perfection des qualités de Lakshmana : il se doit donc, pour parer au danger de banalisation de ce qui s'est passé dans le domaine de la connaissance publique commune, de surenchérir dans l'évocation des qualités, de manière à véhiculer avec toute sa force le sens de l'idéal hérité de Vâlmîki.

La surenchère s'accompagne d'un mélange de l'usage d'un ton familier, d'un recours au registre de l'amusant, pour décrire une action héroïque, exemplaire. De cette manière, l'enseignement moral, par exemple, porté par cette histoire de l'ascétisme prodigieux de Lakshmana, s'adresse à tous, et non à l'humain exceptionnel, au *kshatriya* de la trempe du héros épique.

Les ajouts motivés principalement par le travail de popularisation peuvent apporter des précisions supplémentaires ; un exemple de ce genre est le détail pragmatique de la construction d'un palais royal à Nandîgrâma, pour abriter les socques de Râma et le gouvernement intérimaire de son frère Bharata (Krittibâs II,9,457). C'est Vishnou en personne qui envoie l'architecte divin Vishvakarmâ construire cet édifice. Ce détail, en dehors de son impact d'émerveillement sur le public, donne l'occasion d'une intervention supplémentaire du dieu constructeur Vishvakarmâ - divinité populaire surtout parmi les castes d'artisan - que le texte de Krittibâs valorise. Il relève, puisque c'est Vishnou lui-même qui est l'instigateur de cette construction, de l'accentuation opérée par le *Râmâyana* bengali sur la nature d'avatar de Râma.

Une dernière sorte d'ajout popularisant qui retient notre attention est celle qui consiste à inclure dans le *Râmâyana* une histoire sur un des thèmes abondamment traités par la littérature médiévale : c'est le cas des noces de Shiva et Pârvatî (Krittibâs VII,3-6), avec leur humanisation du couple divin et de la cérémonie nuptiale, l'épisode cocasse de la gourmandise coupable de la servante de Shiva, chargée de convoier les sucreries dont il est d'usage de faire cadeau à la belle-famille pour conclure l'accord de mariage, la scène des invitations et des démêlés qu'elles suscitent entre parents, le repas de noces, la scène de ménage entre les beaux-parents de Shiva au sujet de leur gendre à l'allure de mauvais aloi, l'évocation de la chambre nuptiale... etc. Dans ce cas, l'ajout a vraiment un lien lâche avec le *Râmâyana* : la suite du texte (Krittibâs VII,7) justifie néanmoins la mention du mariage de Shiva avec Pârvatî, puisque les dieux, à la suite d'Indra, sont dits avoir coupé les ailes des montagnes, lors de leur retour en leurs lieux d'habitation respectifs, après qu'elles ont eu honoré l'invitation au banquet de mariage de Pârvatî, la fille de leur roi, le mont Himavân. Or, d'après Krittibâs, c'est cet incident qui explique la chute de la cime du mont Sumeru dans l'océan

- cet événement permettant de comprendre la localisation de Lankâ et son insularité. Cependant cette explication, qui est elle-même un ajout sur Vâlmîki, ne nécessitait pas en soi un récit, à ce point friand de détails pittoresques, des noces de Shiva et Pârvatî.

Didactisme moral pratique

Un des aspects prégnants de la popularisation à l'œuvre dans le *Râmâyana* de Krittibâs est l'enseignement d'une morale commune, sans distinction spécifique de *varna* ou de caste, et pratique, sans référence précise au *dharma* éternel détaillé dans les traités, mais génératrice d'une crainte du prix à payer pour une faute. Lorsqu'à Ratnâkara, futur Vâlmîki, qui vient de le menacer de le tuer pour le déposséder, Brahmâ, déguisé en ascète, avec Nârada, le messager divin, explique la gravité du meurtre d'un renonçant, il dresse une liste des principaux types de meurtres, selon un crescendo dans la gravité :

« Tuer une vache est un crime aussi grand que tuer une centaine d'ennemis ; aussi criminel que celui qui tue cent vaches est celui qui tue une femme ; tuer un brahmane est aussi criminel que le meurtre de cent femmes ; tuer un étudiant brahmanique (*brahmachârî*) est un crime aussi grand que cent meurtres de brahmane ; mais le meurtre d'un renonçant (*sannyâsî*) en nombre de meurtres d'étudiants brahmaniques ne peut se mesurer, quelle que soit la gravité de ce dernier crime ; le chemin qu'emprunte un renonçant à la sainteté de Bénarès sur quatre lieues à la ronde » (Krittibâs I,1,43-48), explique Brahmâ à son agresseur.

La présentation hiérarchique en crescendo, corollairement l'équivalence à chaque fois répétée 1 = 100, sont un moyen d'imprimer dans la pensée morale de l'auditeur de l'épopée une notion simple de l'ordre de gravité des crimes, de la sainteté absolue du renonçant qui le place au-dessus de toutes les autres créatures. Par-delà Ratnâkara, c'est à l'auditeur du *Râmâyana* que s'adresse le discours de Brahmâ, quelle que soit sa caste ; le public du *Râmâyana* est pris là comme un tout dont la hiérarchisation concrète ou les divisions effectives, de diverses natures, n'ont pas d'importance - dans le contexte de la grandeur de Râma, de sa puissance de châtiment et de sa magnanimité.

L'histoire du jeune brahmane Varadatta (Krittibâs I,22), disciple du sage Kashyapa, à qui celui-ci demande comme honoraires de gourou, à la fin de ses études brahmaniques, une énorme quantité d'or, tourne à une fable destinée à illustrer l'embarras d'être le possesseur d'un trop grand trésor et à brocarder discrètement la cupidité démesurée du brahmane, en l'occurrence du maître envers son élève. Le ton alterne la piété naïve et la raillerie amusante, sans tension qui déboucherait sur une agressivité ou une dénonciation d'un abus à dimension sociale. Une histoire de ce type ne pouvait que satisfaire un public lui-même en proie à des exigences abusives de la part de brahmanes trop âpres au profit. La portée critique de cette sorte de fable est cependant atténuée par le fait qu'elle se termine, rejoignant alors le récit du *Râmâyana* proprement dit, avec l'histoire des ancêtres de Dasharatha dans la dynastie solaire, par l'évocation de l'effroi suscité chez le roi des dieux, Indra, par le seul nom de Raghu, roi d'Ayodhyâ, lointain prédécesseur de Râma, qui avait réussi à faire prisonnier le dieu, coupable d'avoir volé la future victime de son sacrifice de cheval. La morale critique de la fable se fonde dans la dynamique du récit : le texte de Krittibâs ménage ainsi toutes les susceptibilités, tout en poussant des pointes de satire sociale.

La description des bienfaits dont jouissent les morts qui ont accompli des actes pieux leur vie durant et la description des supplices variés et tous plus atroces les uns que les autres, que subissent les défunts coupables de crimes de leur vivant, illustre bien l'enseignement moral à visée populaire du *Râmâyana* de Krittibâs. Alors que Vâlmîki (VII, 25,9-22) ne fait qu'évoquer en quelques vers l'atmosphère des Enfers que visite Râvana avant son combat contre le dieu de la mort, Yama, Krittibâs (VII, 27,34-140) en donne une description détaillée, précise, qui s'attache à représenter un tableau exhaustif du séjour de Yama. Surtout, la description du sort des défunts dans les Enfers, chez Krittibâs, met l'accent sur la proportionnalité mécanique des récompenses ou des punitions aux actes commis pendant le temps de vie. Les supplices auxquels sont soumis les pécheurs par les aides de Yama sont décrits encore plus longuement que les délices que goûtent les défunts qui ont accumulé les actes pieux dans le monde des vivants. Les fautes ou les actes de piété traités par les serviteurs de Yama sont bien sûr les plus communs : vol, adultère, tromperie commerciale, mensonge, don aux brahmanes, bon mariage d'une fille, hospitalité... etc.

Rappelons qu'on trouve des descriptions des Enfers (*naraka*) notamment dans le *Vishnou Purâna* (II,6). Cependant, à la différence du texte de Krittibâs, le *purâna* ne donne pas de description pittoresque des supplices ou des jouissances ; il précise par contre dans quel enfer particulier est jeté l'auteur de tel péché. Il est plus probable que l'auteur du *Râmâyana* bengali a été inspiré par la description des Enfers donnée dans le *Debî-Bhâgavata Purâna* (VIII,21-23), où l'on trouve des représentations de supplices identiques à ceux que Krittibâs montre. Toutefois ce dernier en ajoute d'autres, et son ton plus familier donne souvent à la description des horreurs de ces supplices un aspect plaisant. Finalement sa description de l'activité qui règne dans le monde infernal tend à mêler l'effroi au comique ; comme souvent chez Krittibâs, l'effet négatif est équilibré par un effet positif, comme ici la peur par le rire.

La description des Enfers, qui n'était qu'accessoire chez Vâlmîki, est devenue chez Krittibâs l'occasion de frapper les esprits, d'enseigner une morale sans nuances, de la punition et de la récompense, de répondre aussi à un certain goût de l'horrible, du morbide, répandu dans le grand public, encore plus intéressé par la vision directe de ce monde des trépassés - monde d'épouvante, mais générateur de curiosité - que par le combat du démon Râvana contre le dieu de la mort. L'épopée, avec sa répétition des combats en termes très semblables, a pu chercher à regagner de l'intérêt en immergeant dans les épisodes de bataille des passages plus pittoresques, comme la visite des Enfers par Râvana.

On remarque encore que Krittibâs moralise la fin de cette visite des Enfers par Râvana. Alors que, chez Vâlmîki, Râvana libère les défunts du séjour de Yama, sans qu'on sache ce que ceux-ci deviennent ensuite, Krittibâs les fait, dès leur libération, aussitôt retomber dans les puits infernaux, car ils sont aveugles. Les pécheurs ne sauraient échapper à leur châtement mérité : c'est le message qui doit rester clair à tout récepteur du *Râmâyana*. L'adaptation populaire semble ne pas vouloir perdre de vue la finalité morale du récit, là où l'épopée sanskrite privilégie l'illustration de la puissance et de l'audace de Râvana qui s'en prend à l'ordre divin. Chez Krittibâs, ce que le *Râmâyana* perd en solennité toute empreinte de *dharma*, dans le cadre strict de la société réglée par l'ordre brahmanique, il le compense en leçons de morale simple et de portée très générale.

En sur-dramatisant beaucoup, quelquefois en simplifiant, en utilisant une langue composite, tantôt littéraire tantôt populaire, en charchant à répondre aux attentes du public, à instruire sur un ton détendu et souvent amusant, Krittibâs a atteint un équilibre : tout en évitant la vulgarité, il divertit et instruit, émeut et amuse, d'une manière accessible au public bengali moyen. Son *Râmâyana* n'est plus une somme de culture strictement brahmanique, mise en histoire pour un public lettré ; c'est toujours un véhicule de culture brahmanique, certes, mais un brahmanisme dépouillé de sa solennité, destiné à informer avec aménité la perception de cette culture par un public qui n'est composé ni de pandits ni de grands rois.

Notes

¹ Sukumar Sen écrit : « (...) by the end of the seventeenth century, it retained nothing of the original except the name of the poet and perhaps a few sporadic couplets » (History of Bengali Literature, p. 64).

² On date le plus souvent son *Râmâyana* de deux ou trois siècles avant l'ère chrétienne.

³ Voir par ex. R. Antoine, *Rama and the bards : Epic Memory in the Ramayana*.

⁴ Cet avis s'oppose à celui de W. L. Smith, *Ramayana Traditions in Eastern India* ; cf. préface, p. 6 : « they (les *Râmâyana* en langues vernaculaires) represent a literature not far removed from its purely oral roots... ».

⁵ Voir M. Biardeau, *Râmâyana*, édition La Pléiade, introduction, p. XXIX-XXX.

Bibliographie

Antoine, Robert, *Rama and the Bards : Epic Memory in the Ramayana*, Calcutta, 1975.

Benoît, Philippe, *Le Râmâyana de Vâlmîki et le Râmâyana de Krittibâs, recherches comparatives en littératures sanskrite et bengalie*, thèse de doctorat, Paris-III, 1994.

Benoît, Philippe, *Le Râmâyana de Vâlmîki et le Râmâyana de Krittibâs : la description dans le Sundarakânda*, Bulletins d'Etudes indiennes, n°6, Paris, 1988.

Biardeau et M.-C. Porcher, avec la collaboration de Ph. Benoît, B. Pagani, B. Parlier, J.-M. Peterfalvi et A. Rebière, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1999.

Râmâyana de Vâlmîki, recension bengalie, éd. sous la direction du Prof. Amareshwar Thakur, The Calcutta Sanskrit Series, 60 vol., Metropolitan printing and publishing House Ltd., Calcutta, 1932-1942.

Râmâyana de Vâlmîki, édition avec traduction française, publiée sous la direction de M. *Râmâyana* de Krittibâs, Akshay Library, Calcutta, 1987.

Smith, William L., *Ramayana Traditions in Eastern India, Assam, Bengal, Orissa*, Stockholm, 1988.

Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972.

Profil de l'auteur

Maître de conférences de bengali à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales.

Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure, spécialiste de sanskrit et de bengali. Titulaire d'un doctorat en études indiennes, présentant une étude comparée des Ramayana sanskrit et bengali. Après avoir enseigné le sanskrit aux universités de Lille-3 et de Paris-3, La Sorbonne Nouvelle, enseigne le bengali et le sanskrit à l'INALCO depuis 1997. Directeur du département Asie du Sud à l'INALCO. Est également traducteur du sanskrit : a participé à la traduction collective du Ramayana dans la Bibliothèque de la Pléiade (1999) et a traduit plusieurs ouvrages de l'écrivaine bangladaise Taslima Nasreen (éditions Stock et Philippe Rey).