

**Zeitschrift:** Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

**Herausgeber:** Schweizerische Asiengesellschaft

**Band:** 66 (2012)

**Heft:** 2

**Artikel:** Le commentaire littéraire : entre classification et interprétation : exemples issus de la "rogradpik" et de la "Bhvadpik" de Vemabhpla

**Autor:** Cattoni, Nadia

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-306441>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# LE COMMENTAIRE LITTÉRAIRE: ENTRE CLASSIFICATION ET INTERPRÉTATION EXEMPLES ISSUS DE LA *ŚRĪṄĀRADĪPIKĀ* ET DE LA *BHĀVADĪPIKĀ* DE VEMABHŪPĀLA

Nadia Cattoni, Université de Lausanne

## Abstract <sup>1</sup>

The Hāla's *Sattasāi* and the *Amaruśataka* are two well known anthologies of muktaka poetry. Vemabhūpāla, commentator of the 15<sup>th</sup> c., wrote a commentary on each work. This paper compares the two commentaries *Śrīṅgāradīpikā* and *Bhāvadīpikā*, and giving examples from the two texts, highlights the differences of treatment of each one. It shows that a medieval Indian commentator did not use a comparative method, but on the contrary, gave a separate treatment to each of his works, privileging a classificatory or an interpretative approach, depending on the nature of the text, the way of writing of his contemporaries and his own aspirations.

## 1. Introduction

Dans l'histoire de la littérature indienne ancienne, la *Sattasāi*<sup>2</sup> de Hāla<sup>3</sup> occupe une place de choix et est une œuvre emblématique de la poésie muktaka.<sup>4</sup> Cette

- 1 Pour leur aide et leurs précieux conseils concernant la rédaction de cet article, je remercie le Prof. Johannes Bronkhorst et le Dr. Danielle Feller.
- 2 Appelée aussi *Gāhāsattasāi* (skt. *Saptaśatī*, *Gāhāsaptaśatī*), et connue dans un premier temps sous le nom de Kosa ou *Gāhākosa* (skt. *Kośa*, *Gāhākośa*). Sera abrégée par SS dans la suite de l'article.
- 3 Que l'on retrouve également sous les noms *Sālavāhaṇa*, *Sālāhaṇa*, *Śātavahāṇa*. Il est mentionné dans les généalogies des *Purāṇas* comme le dix-septième successeur au trône de la dynastie *Sātavāhana* ou *Āndhra*, qui remplaça la dynastie *Maurya* dans le Deccan (env. 230 avant l'ère commune), et qui régna jusqu'à la fin du troisième siècle de notre ère. Lui-même resta cinq ans sur le trône, autour de l'an 50.
- 4 Le muktaka est un poème à une strophe appartenant à la forme mineure *laghukāvya* (par opposition à *mahākāvya*). Il se définit par le fait qu'il est sans contexte, et qu'il constitue à lui seul un poème complet. Il forme un tout et n'a pas de connexion avec la strophe qui le suit ou le précède (même si parfois certains anthologistes ou poètes ont réuni différents poèmes

collection de sept cents poèmes brefs d’auteurs variés composés en *māhārāṣṭrī* a traversé les siècles en raison de sa réputation d’un modèle de poésie lyrique raffinée, traitant principalement de poèmes dédiés à l’amour sur fond de paysage rural. L’anthologie a été très largement commentée,<sup>5</sup> et est très souvent citée par les critiques et les théoriciens de la poésie, notamment par les écoles de *rasa* et de *dhvani*. Son rayonnement a atteint de nombreuses œuvres,<sup>6</sup> dont l’*Amaruśataka*,<sup>7</sup> qui serait inspiré de l’anthologie prakrite, et contient des strophes dédiées à l’amour (*śṛṅgāra*), *rasa* recherché dans cette collection de poèmes attribuée à Amaru.<sup>8</sup> Dans le but de montrer cette filiation, mais également de relire les poèmes de la *Sattasāī* à la lumière de ceux plus récents et plus explicites d’Amaru, Selby (2000), dans son ouvrage *Grow Long, Blessed Night: Love Poems from Classical India*, compare certaines strophes appartenant à la première anthologie avec d’autres de la seconde.<sup>9</sup> La comparaison entre deux textes que l’on pense proche est un outil largement utilisé de nos jours par les chercheurs. Mais qu’en est-il dans la tradition des commentateurs indiens? Un commentateur du 15<sup>ème</sup> siècle se sert-il des connaissances qu’il a acquises d’un certain texte afin d’en commenter un autre? Fait-il usage de la comparaison entre deux textes afin d’étudier le traitement réservé à chacun de ces textes, et d’établir des liens dans la rédaction de ses commentaires?

---

en les classant par thème, par mètre, ou par ordre alphabétique selon la première lettre du vers). Voir LIENHARD, 1984: 65–104, pour plus d’informations sur cette forme de poésie.

5 Voir l’article de DUNDAS, 1985, qui recense tous les commentateurs du SS. Voir également la liste proposée par UPADHYE, 1970: 16–18.

6 Voir notamment UPADHYE, 1970: 14, qui affirme qu’aucun autre travail que la *Sattasāī* n’a eu autant d’influence sur la poésie prakrite et sanskrite. On retrouve sa trace chez Kālidāsa, Bhartṛhari, Bhavabhūti, Śrīharṣa, et d’autres.

7 Sera abrégé par AŚ dans la suite du texte.

8 Nommé également *Amarū*, *Amaruka*, *Amarūka*, *Amaraka*, *Amraka* ou *Amara*, ayant compilé ou rédigé selon les auteurs l’*Amaruśataka* dans la première moitié du 7<sup>ème</sup> siècle (voir notamment les opinions divergentes de LIENHARD, 1984: 92; BROUGH, 1968: 14; et INGALLS, 1968: 39–40).

9 SELBY, 2000: 84–86. Cette lecture comparée de l’AŚ et de la *Sattasāī*, démontre le rapprochement au niveau du contenu, le poème sanskrit explicitant ce qui est déjà évoqué dans la strophe en prakrit.

LIENHARD, 1984: 94, souligne également cette filiation: “Amaru’s Śataka is really a continuation in Sanskrit of the Prākṛit tradition of love poetry begun in Hāla’s *Sattasāī*; with the exception of a few interpolated poems by other authors, it is the first anthology of short erotic poems in Sanskrit.”

Ce sont là les questions qui émergent lors de l'étude des deux commentaires écrits par Vemabhūpāla et qui portent justement sur l'*Amaruśataka* et la *Sattasāī* de Hāla. Étonnamment, ces deux commentaires n'ont jamais été mis en parallèle, et personne, à l'exception de S. Lienhard (1984: 94), dans son ouvrage *A History of Classical Poetry Sanskrit-Pali-Prakrit*, n'a jamais fait le lien entre ces quatre textes.<sup>10</sup> Toutefois, il est possible de présupposer qu'un commentateur qui travaille sur deux textes de même inspiration<sup>11</sup> fasse appel à un traitement identique lors de l'étude de ces textes. Il est raisonnable d'imaginer qu'il serait à la recherche des mêmes informations, qu'il procéderait à une analyse identique ou similaire des textes en question, voire qu'il les comparerait l'un avec l'autre. Peut-être même citerait-il ses propres réflexions sur un texte pour les mettre à profit dans le second? Mais nous allons voir qu'il en va autrement, et qu'en fait, les deux commentaires de Vemabhūpāla utilisent des catégories d'interprétation différentes et qu'ils poursuivent un but différent.

L'objet de cet article est double: d'une part, je souhaite comparer les deux commentaires de Vemabhūpāla, afin d'identifier le traitement de chacun de ces deux textes, et de juger s'il se sert de l'un afin de mieux comprendre le deuxième. D'autre part, je souhaite mettre en lumière deux textes qui n'ont jamais été traduits, et en citer quelques passages ici, que j'ai réunis sur le thème de l'amour dans la séparation, *vipralambhaśṛṅgāra*,<sup>12</sup> thème cher à la poésie lyrique. Ce

10 "Significantly enough, Vemabhūpāla, an expert on dhvani, wrote a commentary on the *Sattasāī* as well as on the *Amaruśataka*." LIENHARD, 1984: 94.

Dans ce sens, DEVADHAR, 1984, ne mentionne pas la *Bhāvādīpikā* dans son introduction à la *Śṛṅgāradīpikā*. De même, RAGHAVAN, KUNJUNNI, [etc.] (1968) dans le *New Catalogus Catalogorum*, Vol. XVII, sous l'entrée "Bhūpāla Komaṭi ou Vemabhūpāla", seul la ŚD est mentionnée. Il n'y a qu'UPADHYE, 1970: 18 qui mentionne l'ensemble de ses œuvres.

11 Il est entendu ici que la *Sattasāī* ne traite pas uniquement de *śṛṅgāra*.

12 Je garde le terme de "séparation" pour traduire *vipralambha*, bien que je sois d'accord avec Selby et Ingalls sur le fait que cette séparation comprend un élément de frustration: "To think of *vipralambha* as 'separation' at all may be a mistake in understanding and/or translation. As Ingalls rightly points out in a note to *Dhvanyāloka* 2.12, '*vipralambhaśṛṅgāra* [is] love in frustration, for *vipralambha* means literally *vañcanā*, deception, frustration.' The range of the word's lexical possibilities also underscores the fact that the probability of reunion must necessarily be a part of the mood: *vipralambha* means deception, deceit, and sexual infidelity; it can also theoretically mean reappropriation and recovery. It is this flux in meaning that gives *vipralambha* its added charge; its ambiguity is what can be held responsible for the poetic tension that has served to make this genre so appealing and popular." SELBY, 2000: 40.

mode se construit par opposition à celui de l'amour dans l'union (*sambhogasṛṅgāra*). Mais il s'avère que la séparation des amants peut non seulement être due à différentes circonstances, mais elle peut également être de courte ou de longue durée. Les causes de séparation sont au nombre de quatre: il peut s'agir d'une séparation qui a lieu avant un moment d'épanouissement, de satisfaction (*ayoga*); d'une séparation engendrée par la querelle et la colère des amoureux (*praṇayamāna*); d'une séparation provenant d'un sentiment de confiance ou d'orgueil bafoué causé par l'infidélité ou dû à l'inconstance de l'amant (*īrṣyāmāna*); ou enfin d'une séparation due à l'absence du bien-aimé qui part à l'étranger pour un long voyage (*pravāsavipralambha*).<sup>13</sup> Les onze poèmes traités dans cet article appartiennent à cette dernière catégorie.<sup>14</sup>

Cette comparaison aura pour but d'éclairer deux façons différentes de travailler un commentaire.<sup>15</sup> Elle se présente en deux temps: premièrement, nous comparerons de manière globale deux poèmes et leur commentaire, puis, dans un deuxième temps, nous procéderons à une analyse plus détaillée, examinant différents éléments abordés dans les deux commentaires de Vemabhūpāla.

## 2. Premier temps: Une comparaison globale

Vemabhūpāla (appelé aussi Pedakomaṭi Vemabhūpāla, Vemareḍḍi) succède à Komāragiri sur le trône de Koṇḍaviḍu en 1403. Il règnera pendant dix-sept ans,

13 DEVADHAR, 1984: 26–29, recense les poèmes appartenant à chacune de ces quatre causes de séparation.

14 Pour la ŚD, il s'agit des poèmes 13, 31, 46, 52, 91 et 92; pour la BhD, ce sont les poèmes 21, 26, 51, 64 et 79.

15 Le commentaire est un genre quelque peu délaissé par les chercheurs. Cet article cherche à mettre en valeur ce genre littéraire si important en Inde. Comme le dit Kapil KAPOOR dans son ouvrage *Text and Interpretation. The Indian Tradition* (2005: 39–40): “The presence or absence of a powerful interpretative tradition is an index of the degree and extent of the liberty of thought and discussion available in a given civilization more so if the tradition has or hasn't produced and has or hasn't accorded respect to competing and even conflicting interpretations. India, on this count has a long and continuous interpretative tradition that has facilitated liberty of thought and expression. [...] Commentaries were written on almost all the major texts belonging to different types of literature.” De plus, “Indians have not worried much about or attached much significance to ‘dates’, nor to ‘who’ or ‘by whom’; but, ‘what’ and ‘why’ and ‘how’ matter (note 1, p. 39).” Cette tradition est très importante et ancienne: “The tradition of interpretation in India is (i) continuous, and (ii) cumulative, originating as it does in the Rgvedic exegesis (p. 44).”

soit jusqu'en 1420. Sa généalogie peut être tracée assez fidèlement; il appartient à la famille Paṅṭakula.<sup>16</sup> Prolla est le géniteur originel de cette brillante lignée, Māca était son fils aîné, et Vemabhūpāla le petit-fils de ce dernier. Sa femme se nommait Suramaṅbā, connue pour sa charité; des canaux et des réservoirs d'eau sont associés à son nom.<sup>17</sup> Vemabhūpāla était un grand guerrier et s'est vu offrir les titres honorifiques de *vīranārāyaṇa*, et de *jaganobbagaṇḍa*. Il était grand amateur de littérature et d'art, et parallèlement au mécénat qu'il prodiguait aux hommes de lettres (par exemple les poètes Śrīnātha, Vāmana, Bhaṭṭa, ou Bāṇa), il était lui-même auteur et critique. A côté de la *Śrīngāradīpikā* (commentaire sur l'AS) et de la *Bhāvadīpikā* (commentaire sur la SS), il a écrit un travail sur l'*alaṅkāra*, la *Sāhitya Cintāmaṇī*, et un sur la musique, la *Sanḡīta Cintāmaṇī*.<sup>18</sup>

Il existe différentes recensions de l'AS, dont le contenu varie entre 96 et 115 strophes, et qui ont toutes été commentées. Une version bengalie, qui a été commentée par Ravicandra,<sup>19</sup> une version dite de l'ouest, commentée par Arjunavarman<sup>20</sup> (ou Arjunavarmadeva) et Kokasambhava, et une version mixte étudiée par Rāmarudra et Rudramadeva. Vemabhūpāla quant à lui, a commenté la version sud-indienne, qui a été également commentée par Rāmānandanātha, et d'autres.<sup>21</sup>

La *Śrīngāradīpikā*<sup>22</sup> de Vemabhūpāla est donc un commentaire sur l'ensemble de l'AS, sous la forme de sa recension sud-indienne qui contient 101 poèmes.<sup>23</sup> Le texte de Vemabhūpāla présente les poèmes les uns à la suite des autres, entrecoupés du commentaire de l'auteur. Aucune mise en chapitre n'intervient, Vemabhūpāla ayant certainement repris l'ordre des poèmes tels

16 Voir le tableau généalogique de la famille présenté par Devadhar (1984: 30).

17 UPADHYE, 1970: 18.

18 UPADHYE, 1970: 18.

19 Pour une analyse du commentaire de Ravicandra, voir l'article de BRONNER, 1998, cité en bibliographie.

20 Il s'agit du commentaire le plus ancien, certainement le texte le plus proche de l'original selon DEVADHAR, 1984.

Voir l'ouvrage de SIEGEL, 1983, *Fires of Love – Waters of Peace*, cité en bibliographie, qui se base sur le commentaire d'Arjunavarmadeva, et qui propose un parallèle entre la passion du poète et la renonciation de l'ascète. Ainsi son essai propose une lecture croisée de deux idéaux antithétiques: le feu et l'eau, l'amour et l'apaisement, la passion et la renonciation.

21 WINTERNITZ / JHA, 1985: 126, note 5.

22 Sera abrégée par la suite SD.

23 Il est fréquent que le nombre de strophes contenues dans l'anthologie ne corresponde pas à ce qui est énoncé dans le titre, ici une "centurie". Il en va de même, par exemple, pour les trois centuries, *Śatakṛaya* de Bhartṛhari.

qu'ils se présentent dans la recension qu'il avait à disposition. La structure de la ŚD est bien établie et fixe. En premier lieu, Vemabhūpāla indique à son lecteur le narrateur de la strophe, ensuite il donne des indications grammaticales et lexicales afin d'aider à la compréhension du poème. Généralement, il répète les termes qui se trouvent dans le poème et les fait suivre d'un synonyme de son choix. Parfois, il commente les vers les uns après les autres dans l'ordre, et parfois dans le désordre, en fonction de la partie du poème qu'il souhaite mettre en avant, ou selon l'ordre dans lequel il pense devoir construire les phrases. De même, il peut suivre l'ordre des mots de la phrase composée par le poète, comme il peut le réajuster afin de livrer à son lecteur une meilleure compréhension. Suite à cela, il ajoute un certain nombre de paraphrases libres qui se trouvent parfois au milieu de la liste de synonymes. Elles constituent un passage très important et intéressant du commentaire dans lequel Vemabhūpāla fait part de ses connaissances de la poésie et de la littérature en donnant son avis personnel, sa propre vision du texte. Puis il termine par des phrases très courtes qui se présentent toujours dans le même ordre. Premièrement, il évoque l'émotion (*bhāva*) présente dans le poème, puis le type de *nāyaka* et de *nāyikā* auquel le lecteur se trouve confronté. Troisièmement, il définit si les amants vivent un amour dans l'union (*sambhogaśṛṅgāra*) ou un amour dans la séparation (*vipralambhaśṛṅgāra*). Et enfin, il nomme la figure de style (*alaṃkāra*) et/ou le sens caché (*dhvani*).

A titre d'exemple, et afin de se rendre compte concrètement de la forme de commentaire que contient la ŚD, je propose ci-dessous une traduction d'un poème suivi du texte complet de Vemabhūpāla. Il s'agit du poème ŚD13:

*Praharaviratau madhye vāhnaḥ tato 'pi pare'tha vā  
kim uta sakale yāte vāhni priya tvam ihaṣyasi |  
Iti dinaśataprāpyaṃ deśaṃ priyasya yiyāsato  
harati gamanaṃ bālā vākyaiḥ sabāṣpajhalajjhalaiḥ ||*  
"Mon aimé, reviendras-tu en première partie de journée, à la mi-journée,  
ou plus tard encore?  
Ou reviendras-tu lorsqu'un jour entier sera passé?"  
Avec des paroles accompagnées de larmes et de sanglots,  
La jeune femme retarde ainsi le départ de son bien-aimé  
Qui désire partir dans un pays que l'on atteint en cent jours.

[1]<sup>24</sup> *Nāyikā prayāṇonmukhaṃ priyaṃ mugdhā lāpair nivārayati |*

24 J'ai pris la liberté de numéroter chaque phrase du commentaire afin de faciliter l'organisation de l'analyse.

- La jeune femme inexpérimentée retient avec des paroles son bien-aimé prêt à partir.
- [2] He priya PRAHARAVIRATAU<sup>25</sup> *satyāṃ yāmāvasāne sati tvam IHĀtra AIṢYASI āgamiṣyasi* |  
Oh mon bien-aimé, aiṣyasi – tu reviendras iha – ici lorsque praharaviratau – le troisième tiers de la nuit se sera écoulé.
- [3] AHNO MADHYE *madhyāhne vā aiṣyasi* |  
Ou tu reviendras ahno madhye – en milieu de journée.
- [4] Atha vā TATO 'PI PARE *aparāhne aiṣyasi* |  
Ou encore, tu reviendras tato 'pi pare – encore plus tard.
- [5] KIM UTA SAKALE YĀTE VĀHNI *divase yāte nigate sati aiṣyasi ity anena prakāreṇa BĀLĀ mugdhā SABĀṢPAJHALAJJHALAIḤ sabāṣpāni ca tāni jhalajjhalāni ca sabāṣpagadgadair ity arthaḥ* |  
Par cette expression *kim uta sakale yāte vāhni*, [l'auteur entend] tu reviendras lorsqu'un jour aura passé; *bālā* [signifie] jeune femme inexpérimentée, *sabāṣpajhalajjhalaiḥ* [signifie] les sons sont pleins de larmes lorsqu'elles tombent sur le sol, [c'est-à-dire] en balbutiant avec des larmes.
- [6] Jhalajjhalam iti *anukarāṣabdo 'yam* |  
Ce terme jhalajjhalam est une onomatopée.
- [7] Bāṣpasya *kaṇṭhaḥ prabhavasthānam* |  
La gorge est l'endroit de production des larmes.
- [8] *Tathā cokaṭaṃ śākuntale kaṇṭhaḥ*<sup>26</sup> *stambhitabāṣpavṛttikalūṣam* iti |  
De même, il est dit dans le *Śākuntala*: “La gorge est enrouée en raison de l'activité des larmes immobilisées.”
- [9] *Tena vākyānāṃ gadgadatvaṃ sambhavati* |  
C'est pour cette raison que la notion de balbutiement des phrases se rencontre.
- [10] *Evamvidhair vākyaiḥ padakadambakaiḥ*<sup>27</sup> *DINAŚATAPRĀPYAṂ bahudivasagamyaṃ deśaṃ YIYĀSATO gantum icchataḥ priyasya GAMANAṂ prasthānaṃ HARATI nihanti iti sambandhaḥ* |  
Par le biais de telles phrases, c'est-à-dire des accumulations de mots, harati – elle porte atteinte *gamaṇaṃ* – au départ de son bien-aimé *yiyaśato* qui désire partir dans un pays *dinaśataprāpyaṃ* – atteignable en de nombreux jours.
- [11] *Atra dainyaṃ nāma saṃcārī bhāvah* |  
Ici l'émotion transitoire porte le nom de dépression.
- [12] *Yathoktam anaujastvaṃ tu manaso dainyam*<sup>28</sup> *ity abhidhīyate* |  
Comme il a été dit: “La faiblesse de l'esprit s'appelle dépression.”
- [13] *Śokādhi vyādhidāridryacinta sūkyādibhir bhavet* |  
Elle (la faiblesse de l'esprit) peut s'accompagner de la peine, l'anxiété, la maladie, la misère, le souci, le regret, etc.

25 Les termes apparaissant en majuscules sont ceux que le commentateur reprend de sa source. Il s'agit donc des termes qui sont commentés, et pour lesquels il propose une interprétation. Dans la traduction, je reprends ce terme en italique; la traduction qui suit ce terme ne le reflète qu'indirectement puisqu'il s'agit de la traduction du synonyme que Vemabhūpāla a choisi.

26 DEVADHAR, 1984, écrit *kaṇṭhastambhitabāṣpavṛttikalūṣam*.

27 DEVADHAR, 1984, écrit *padakadambakaiḥ*.

28 DEVADHAR, 1984, écrit *dainyabh*.



- [14] *Aṅgānām api śaithilyam dehasaṃskāraavarjanam*<sup>29</sup> | *Añcitaṃ ca śiro bāṣpo vaisvaryaṃ tatra jāyate* |  
La faiblesse des membres, l'abandon de [tout] ornement corporel, et la tête baissée, la larme, la perte du langage, se produisent dans cet [état].
- [15] *Nāyikā svīyā mugdhā ca nāyako 'nukūlah* |  
La bien-aimée est sa propre femme et est inexpérimentée, le bien-aimé est un mari fidèle.
- [16] *Bhaviṣyatpravāsaḥ kartavipralambhaśṛṅgārah* |  
C'est un amour dans la séparation produit par le départ imminent.
- [17] *Ātmopakṣeparūpaṃ śṛṅgāri narma* |  
C'est le plaisir érotique dont la forme est *ātmopakṣepa*.
- [18] *Ākṣepo 'laṃkārah* ||  
[Cette] figure de style [se nomme] *ākṣepa*.

Cette traduction relève les différentes étapes évoquées plus haut. Les commentaires de tous les poèmes se présentent sous cette forme-là. Remarquons la précision, et le plan bien établi de ce texte qui nous permet déjà d'affirmer que l'auteur savait ce dont il voulait parler dans son commentaire avant de le commencer. Il avait en tête un certain nombre d'éléments propres à l'analyse poétique qu'il avait l'intention de déceler et de mettre en avant dans son étude de l'AS. La référence à l'*Abhijñānaśākuntalam* de Kālidāsa (phrase [8]),<sup>30</sup> une pièce de théâtre écrite aux alentours du 4<sup>ème</sup> ou 5<sup>ème</sup> siècle racontant l'histoire de Śakuntalā, montre l'érudition de Vemabhūpāla, et le moyen pour un commentateur de faire appel à d'autres textes afin d'étoffer son propos, et d'appuyer ses arguments.

La *Sattasāī* quant à elle, et comme nous l'avons déjà mentionné en introduction, a été largement commentée au fil des siècles. La *Saptaśatīsāraṭīkā* est un commentaire portant sur une sélection de cent poèmes issus de la *Sattasāī* de Hāla, nommé *Bhāvadīpikā*.<sup>31</sup> Dans les faits, le nombre de poèmes sélectionnés est de 104. Nous n'avons pas d'informations particulières quant au choix de ces poèmes. Peut-être, Vemabhūpāla a-t-il sélectionné des poèmes d'une grande valeur littéraire à ses yeux, ou a-t-il essayé d'offrir un panel varié de situations,

29 DEVADHAR, 1984, écrit *dehasaṃskāraṃ varjanam*.

30 La phrase citée dans le commentaire se situe au moment où Śakuntalā doit quitter l'ermitage pour rejoindre son époux. Cette phrase est prononcée par Kāśyapa, acte IV, scène 6. Voir BANSAT-BOUDON, 2006: 390, et DEVADHAR, 1966: 108.

31 Abrégé par la suite BhD.

ou a-t-il choisi des strophes lui permettant de mettre à l'épreuve ses connaissances? Nous n'en savons rien.<sup>32</sup>

Vemabhūpāla procède de la manière suivante, selon un schéma un peu plus flou que dans la ŚD: il nomme le narrateur de la strophe, puis il traduit le poème de la langue *māhārāṣṭrī* en sanskrit. Il poursuit en commentant les termes prakrits en se basant sur l'autorité de la grammaire prakrite. Les citations concernant l'explication des termes et formes prakrits sont issues du *Prākṛta-śabdāmuśāsana* de Trivikrama, dont la grammaire a récolté une grande popularité dans différentes parties de l'Inde du Sud. Ensuite, intervient une partie interprétative, entrecoupée d'éléments de poétique; enfin, Vemabhūpāla termine sur des aspects concernant l'*alaṅkāra*, et surtout le dhvani. C'est en fait cette dernière partie qui constitue la spécialité de Vemabhūpāla, tout comme on peut le constater également dans la ŚD. Le commentateur tire ses citations de l'*Amarakośa*, du *Kāvyaḍarśa* de Daṇḍin, du *Dhvanyāloka*, du *Sarasvatīkaṇṭhābharaṇa*, et du *Jayamaṅgalā*, commentaire sur le *Kāmasūtra* de Vatsyāyana.<sup>33</sup>

Comme précédemment, et pour se rendre compte du traitement différent accordé à ce texte par son auteur, je propose un poème et son commentaire complet issu de la BhD, soit le 79:

*Rūvaṃ acchīsu thiam phaṃso aṃgesu jampiam kaṇṇe |*  
*Hiaaṃ hiaeṇa samaṃ viaoiaṃ kim tha devveṇa ||*  
 Sa forme est dans mes yeux, son contact dans mes membres,  
 sa parole dans mon oreille.  
 Son cœur est identique au mien.  
 Qu'est-ce qui est séparé par le destin?

[1] *Nāyikāvākyam* |

La parole de la bien-aimée.

[2] *RŪVAṂ ACCHĪSU*<sup>o</sup>: “*Rūpam akṣṇoḥ sthitaṃ sparśo 'ṅgeṣu jalpitaṃ karṇe |*

*Hṛdayaṃ hṛdayena samaṃ (saha sthitaṃ)*<sup>34</sup> *vīyojitaṃ kim atra daivena ||*”

*Rūvaṃ acchīsu*, etc. [signifie]: “[Sa] forme se tient dans [mes] yeux, [son] toucher dans [mes] membres, [sa] parole dans [mes] oreilles.

[Son] cœur est identique (se tient avec) à [mon] cœur; qu'est-ce qui est séparé par le destin?”

32 L'étude de l'ensemble du commentaire, et la comparaison avec le texte original, permettraient peut-être d'apporter une réponse à cette question.

33 UPADHYE, 1970: 19. Voir également les tableaux proposés à la fin de l'édition.

34 Les parenthèses sont présentes dans l'édition d'UPADHYE, 1970. Ce n'est pas un ajout de ma part. Il s'agit certainement d'une explication du terme qui précède, fournie par le commentateur.

- [3] *KiM THA* ity atra “*lug avyayatyadādyāt tadacaḥ*” ity *tyadādyāt*<sup>35</sup> *parasyāvyayasyāder aco luk* |  
Ici, *kiM tha* signifie [kim atha] en raison de [la règle] “*lug avyayatyadādyāt tadacaḥ*”, il y a élision de la voyelle initiale d’un indéclinable qui suit *tyad*, etc.
- [4] *Atra kācit proṣita bhartṛkā virahavyathātiśayād aṣṭamāvasthām prāptā nirantaracintāsamānītadayitarūpādīkam upalabhamānā*<sup>36</sup> *daivena kim atra viyojitaṃ sarvam upasthitaṃ ity anena kathaṃ mama hrdayam aṅgāni tapyanta iti savismayaṃ sakhīm āhety abhiprāyaḥ* |  
Ici, une certaine femme dont le mari est parti à l’étranger a atteint le huitième état en raison de la grandeur de la peine due à la séparation, percevant le corps, etc. du bien-aimé en raison du souci constant, dit à l’amie [son] étonnement: “Qu’est-ce qui est séparé par le destin? Tout est là: comment mes membres et mon cœur sont-ils tourmentés?”
- [5] *Atra vākyaprakāśyo ’saṃlakṣyakrama rasadhvaniḥ, saṃtāpakāriṇaḥ pravāsavipralambhasya pratīteḥ* ||  
Ici, le sens caché basé sur un sentiment, [dit aussi] *asaṃlakṣyakrama* est rendu manifeste dans la phrase, parce qu’il est évident que ce qui cause de la peine est la séparation due au départ.

Cette traduction permet de concevoir, d’une manière globale, la forme différente que prend la BhD par rapport à la ŚD. Le texte ci-dessus est plus ou moins représentatif des commentaires contenus dans la BhD, bien que leur longueur puisse varier, ainsi que leur contenu. Cet exemple contient une traduction de la strophe prakrite en sanskrit, une information grammaticale (phrase [3]), un élément de classification poétique (phrase [4]), et enfin l’identification du dhvani. Nous remarquons donc un traitement différent sur le plan formel par rapport à la ŚD. Bien que certains éléments se retrouvent, la longueur du commentaire est moindre, les informations proposées sont moins nombreuses, et le commentaire bénéficie de moins de clarté.

### 3. Deuxième temps: Une analyse détaillée

Maintenant nous allons procéder à une comparaison plus détaillée en analysant les différentes thématiques étudiées dans la ŚD. Vu que ce commentaire suit une ligne stricte et marquée tant au niveau de la forme que du contenu, c’est lui qui nous servira de guide. Nous suivrons donc sa ligne rédactionnelle.

35 UPADYE, 1970, écrit *ity adādyāt*.

36 UPADYE, 1970, écrit *upālabhamānā*.

Commençons par étudier la manière dont Vemabhūpāla évoque les différents personnages intervenant dans un poème. En effet, ce thème fait l'objet de nombreux classements et sous-classements dans la littérature consacrée à la poésie. Les *nāyaka*- et *nāyikā*- bheda sont une part importante de cette littérature et nous y reviendrons plus tard. Mais précisons d'abord que ces figures interviennent de diverses manières au sein du commentaire. D'une part, Vemabhūpāla énumère et classe les figures qui apparaissent dans le poème nommément, ou de manière sous-entendue. Il s'agit bien évidemment des amants, de la *nāyikā* et du *nāyaka*, mais aussi des figures secondaires (la messagère, l'amie de l'héroïne, la mère, etc.) qui entourent les héros dans leur intrigue amoureuse. D'autre part, les personnages apparaissent par le biais de la voix du poème, c'est-à-dire de la personne qui prononce les paroles du poème. Dans les commentaires étudiés, que ce soit dans la ŚD ou la BhD, Vemabhūpāla donne systématiquement cette information au début de son commentaire. Ainsi, il est question de la *mugdhā nāyikā*: *Nāyikā prayāṇonmukhaṃ priyaṃ mugdhā lāpair nivārayati* 'La jeune femme inexpérimentée retient avec des paroles son bien-aimé prêt à partir' (ŚD13); de la *nāyikā*, sans précision supplémentaire: *Nāyikā svajīvitam praty āha* 'La bien-aimée parle à sa propre vie' (ŚD31); d'une messagère: *Kācid dūtī rājakanyakāṃ prati bhīruṃ yuvānaṃ protsāhayati* 'Une certaine messagère presse le jeune homme timide vers la fille du roi' (BhD26); d'une certaine femme, sans plus de précision: *Kācit sahaçaram āha* 'Une certaine [femme] dit à un ami' (BhD51); du poète lui-même: *Kaver vākyam* 'La parole du poète' (ŚD46), etc. Cette entrée en matière poursuit le même objectif dans les deux commentaires, soit une mise en contexte de la scène qui va se dérouler. Il s'agit là clairement d'un ajout du commentateur, d'une interprétation, et une autre lecture pourrait bien évidemment être envisagée. Mais l'élément à relever ici, est que pour la ŚD, le narrateur du poème tel que défini par Vemabhūpāla est toujours très précise, et renvoie à des personnages répertoriés dans les traités. Alors que dans la BhD, le commentateur est moins précis, et la personne prenant la parole peut simplement être définie par *kacid*.

La seconde manière pour Vemabhūpāla de se référer aux acteurs de la strophe se situe dans le corps des commentaires. Et ici, la différence entre les deux commentaires est encore plus marquée. En effet, dans la ŚD, Vemabhūpāla traite systématiquement de ce sujet en fin de commentaire, en utilisant une phrase dans laquelle il classe ses personnages précisément. Ainsi, la *nāyikā* est *svīyā* (la sienne), *mugdhā* (timide et inexpérimentée), *madhyā* (modérément expérimentée) ou *pragalbhā* (très expérimentée), et le *nāyaka* est *anukūla*

(fidèle et aimant) dans tous les cas de figures étudiées.<sup>37</sup> Si Vemabhūpāla hésite au niveau de sa classification, il l'exprime: *Atra nāyikā svīyā madhyapragalbhayor anyatarā* 'Ici, il s'agit de sa propre femme soit moyennement expérimentée, soit expérimentée' (ŚD31), ou comme dans la ŚD46: *Nāyikānāyakayor viśeṣo na sphuṭaḥ* 'Les catégories de l'amant et de l'amante ne sont pas claires'.

Dans la BhD, cette information n'intervient pas à un endroit précis du commentaire, et n'est pas donnée de manière systématique. Quand elle l'est, on découvre au fil du texte que la *nāyikā* est *rājakanyakā* (la fille du roi; BhD26), *kācid asaccarītā* (une femme dont la conduite est mauvaise; BhD21), ou *proṣitabhartṛkā* (une femme dont le mari est à l'étranger; BhD64 et 79). Voici, par exemple une partie du commentaire qui suit le poème 51 de la BhD, traitant, parmi d'autres éléments, l'information concernant la *nāyikā*:

*Raṇaraṇaasuṇṇahiao cintanto virahadubbalaṃ jām |*  
*Agāṇiāivasai ccia volīṇo gāmamajjheṇa ||*  
 Le cœur vidé par la nostalgie,  
 pensant à sa femme rendue malade par la séparation.  
 Il n'a pas reconnu sa propre maison,  
 et est passé à travers le village. (BhD51)

Vemabhūpāla en explique le contenu:

*Eṣa<sup>38</sup> deśāntarād āmagrāmam āsādyā virahadurbalā jāyā kīdrśīm avasthām prāpteti*  
*cintāraṇaraṇakaśūnyahṛdayo 'syām vīthyām ātmīyam agāram iti vismaran mohād*  
*grāmamadhyena niryāta ity anena sakhe anurāgātīsayenāyam etādrśaviśeṣaṃ prāptaḥ*  
*pāśyati, kaścit sahaçaram āhety abhiprāyaḥ |*

Voici l'idée: ayant atteint son propre village, venant de l'étranger, celui dont le cœur est vidé par la nostalgie à cette pensée: "Dans quel état est cette femme affaiblie par la séparation?", est allé à travers le village par erreur, oubliant sa propre maison [qui se trouvait] sur sa route. Pour cette raison, quelqu'un dit à un ami: "Oh ami, regarde, il a atteint un tel état spécial par excès d'amour."

Ce commentaire reprend simplement ce qui est dit dans le poème, soit que la femme est malade parce qu'elle est séparée de son époux (*virahadurbalā jāyā*), mais Vemabhūpāla n'en profite pas pour la classer, comme il l'aurait

37 Pour une explication de ces différents termes, voir l'article de LIENHARD, 1955. Voir également RAI, 1983: 145–147, pour les divisions et subdivisions de la *nāyikā*, et les pp. 148–149 concernant les catégories du *nāyaka*.

38 UPADHYE, 1970, écrit *eṣā*.

assurément fait dans la ŚD. En effet, il est clair qu'ici elle serait qualifiée de *proṣitabharṭṛkā*, celle dont l'amant / le mari est parti à l'étranger. Mais Vemabhūpāla ne juge pas nécessaire de le spécifier.

De plus, si on compare ces différents qualificatifs attribués à la jeune femme par Vemabhūpāla, on remarque qu'ils ne sont pas tous sur le même plan. En effet, lorsque la *nāyikā* du BhD79 est qualifiée de *proṣitabharṭṛkā*, il s'agit d'une classification extraite des traités, et similaire à celles que l'on peut trouver dans la ŚD. Mais lorsque la jeune femme est qualifiée de *rājakanyakā* ou *kācid asaccaritā*, les références ne sont pas les mêmes. Il ne s'agit plus ici de classement clair proposé par les traités de poétique, mais plutôt de qualificatifs proposés par le commentateur. Ils sont choisis selon la libre appréciation de celui-ci, qui les utilise afin de construire une histoire autour du poème qu'il a sous les yeux.

Je vais m'attarder quelques instants sur ces deux exemples. Le premier est extrait du poème suivant:

*Āraṃbhamtassa dhuam lacchī maraṇam va hoi purisassa |*  
*Tam maraṇam aṇāraṃbhe vi hoi lacchī uṇa ṇa hoi ||*  
 La richesse ou la mort est le fardeau de l'homme qui prend des initiatives;  
 Sans initiative, il trouve la mort, mais pas la richesse. (BhD26)

Vemabhūpāla commente:

*Kācid dūtī rājakanyakām prati bhīruṃ yuvānaṃ protsāhayati | [...] Atra kācid vidagdḥā dūtī rājakanyakām abhilaṣantaṃ bhīruṃ yuvānaṃ, dhruvaṃ mahākāryam āraḥamānasya lakṣmī maraṇam vā bhavati | Tad anāraṃbhe 'pi maraṇam bhavati | LAKṢMĪH PUNAR NA BHAVATĪty anena udyogānusāriṇī lakṣmīḥ iti vacanatvāt saḥacaram āha | Udyogenaiva lakṣmīḥ prāpyate | Ato bhīrutām viḥāya lakṣmīsadraśīm enām prāptum udyogaḥ kriyatām iti protsāhayatīty abhiprāyaḥ |*

Une certaine messagère presse le jeune homme timide vers la fille du roi. [...]

Ici, la messagère est une intrigante [qui presse] le jeune homme timide qui convoite la fille du roi [en disant] "le succès ou la mort sont le résultat certain de celui qui entreprend quelque chose." La mort est aussi dans l'absence de commencement de cela. Par cette expression *lakṣmīḥ punar na bhavati* – la richesse en revanche ne l'est pas, [l'auteur du poème] dit à son ami avec cette portion de phrase: "la richesse est proportionnelle à l'effort."

La richesse s'obtient seulement par l'effort. L'auteur veut dire que, ayant abandonné la timidité pour obtenir cette [jeune femme] qui ressemble à Lakṣmī, un effort doit être fait [par le jeune homme].

Vemabhūpāla ne le mentionne pas, mais j'ai classé ce poème comme un amour dans la séparation puisqu'il dépeint la réussite d'un homme qui a le courage de prendre des initiatives. Ce qui peut être compris comme le fait de partir au loin.<sup>39</sup> Dans sa façon de classer les personnages, Vemabhūpāla exécute une démarche inverse par rapport à la ŚD. Dans ce dernier, il cite les protagonistes du poème, les place dans l'une ou l'autre des classifications à sa disposition, et n'apporte aucun élément supplémentaire. Ici, au lieu de classer le *nāyaka* comme *anukūla*, et la *nāyikā* comme une jeune femme timide, ou dont le mari est à l'étranger, il ajoute cette phrase un peu étrange au début de son commentaire.<sup>40</sup> C'est lui qui crée et ajoute des personnages afin d'étoffer la scène décrite dans le poème. Il crée l'ambiance et l'atmosphère dans lesquelles le lecteur doit imaginer que ces paroles sont prononcées. C'est pourquoi il n'utilise pas les classifications d'usage, mais procède plutôt à une brève description des personnages nécessaires à la compréhension du poème, tel qu'il souhaite le présenter. Ainsi, autour de cette stance brève et énigmatique, il construit cette idée du jeune homme timide convoitant la fille du roi, ce qui lui permet également de mettre en avant le jeu de mot sur *lakṣmī*. Même la messagère, *dūtī*, figure qui apparaît régulièrement dans ce genre de poésie aux côtés des deux héros, qui peut être une amie, une servante, une ouvrière, une sœur, une voisine, une ascète, une artisane, ou l'héroïne elle-même,<sup>41</sup> n'est énumérée par Vemabhūpāla que dans le but de construire sa scène.

De même, dans le Bhd21, la façon dont Vemabhūpāla décrit ses personnages lui permet d'élaborer un scénario à partir de la bribe d'histoire racontée dans le poème. Le poème est le suivant:

39 KHOROCHE / TIEKEN, 2009, font de même puisqu'ils insèrent ce poème dans leur chapitre intitulé "Departure".

40 À noter que d'une manière générale, le *nāyaka* n'est que très peu étudié de manière poussée par les commentateurs de la SS. Voir également DUNDAS, 1985: 10, note 31: "A convention maintained throughout by the commentators is that each verse will only make its full point if it is shown to be addressed by one person to another. The frequent use of terms *nāyaka* for the male speaker and *nāyikā* for the female speaker shows that they were aware of the divisions of hero and heroine provided in poetic handbooks such as the *Sāhityadarpaṇa* which derive from the analysis of dramatic characters found in *nāṭyaśāstra*. However, the commentators on the SS do not offer the elaborate subdivisions of the male character, such as *dhīrādhirānāyaka*, which are found in dramatic analysis but rather give precise delineations of the female characters only. [...] But very often the commentators say no more than *iti kācit* or *iti kaścit*."

41 Selon la liste donnée par NAGENDRA, 1987: 56.

Ajja ccea pauttho ajja ccia sunṇāi jāāim |  
 Racchāmuḥadeulacaccarāi amhāna a gharāim ||  
 Il est parti aujourd’hui même, aujourd’hui même,  
 L’entrée des routes, les temples, les carrefours, et nos maisons sont vides.

Il commente comme suit:

*Atra kācid asaccaritā patyau proṣite sati sakhīsamakṣaṃ patir adyaiva proṣitaḥ | Adyaiva rathyāmukhādīnī anena sarvālaṃkārabhūtena tena vinā aramaṇīyāni jātānīti patisaubhāgyavarṇanavyājena patipravāsād asmākaṃ grhaṃ śūnyam rathyāmukhādīni daivavaśāj janarahitāni | Atas tava yatra vā rantum icchā tatrāgantavyam iti vātadūtīvrṭtyā prātivesīkaṃ śrāvayātī abhiprāyaḥ |*

Ici, [une femme] dont la conduite est mauvaise [fait savoir], en présence d’une amie, lorsque le mari est parti, que le mari est parti aujourd’hui même. “Aujourd’hui même, l’entrée des routes, etc.” [signifie] qu’elles sont devenues sans grâce sans lui qui est l’ornement de tout; en prétextant la description de la prospérité du mari, [elle fait savoir que] notre maison est vide en raison de son absence; l’entrée des routes, etc. sont désertées fatalement par les gens. C’est pourquoi, elle fait savoir au travers de la messagère *vātadūtī* au voisin: “Là où tu veux t’amuser, là il faut venir”, voilà l’idée.

Les informations suivantes sont données: la *nāyikā* est une femme dont la conduite est mauvaise, *asaccaritā*, et le *nāyaka* est parti aujourd’hui même. Interviennent encore une messagère, *vātadūtī*, et le voisin, *prativesīka*. Certaines de ces classifications, notamment *vātadūtī*<sup>42</sup> se retrouvent dans les traités. Mais le but du commentateur ici n’est pas de classifier tel ou tel personnage, mais de les utiliser afin de solidifier sa narration; ou d’utiliser cette classification à des fins d’interprétation. Ainsi, cette messagère sert à porter le message que la *nāyikā* se retrouve seule suite au départ de son mari, et à inviter de manière déguisée le voisin à la rejoindre. C’est d’ailleurs pour cette raison, que Vemabhūpāla propose de traduire *grhāni* (pkt. *gharāim*)<sup>43</sup> par “maisons”, et non pas par “cœurs” comme ont choisi de le faire KHOROCHÉ / TIEKEN (2009) ou BOCCALI / SAGRAMOSO / PIERUCCINI (1990).<sup>44</sup> Cet exemple est révélateur du

42 Vemabhūpāla lui-même en propose une définition: “*Yānyasambhāṣaṇavyājāt svābhipretārtham utsukā | Yā śrāvayaty asāṃmukhyād vātadūtīti sā matā ||*”.

43 Vemabhūpāla traduit du *māhārāṣṭrī* en sanskrit: *Adyaiva proṣitaḥ adyaiva śūnyāni jātāni | Rathyāmukhadevakulacatvarāṇy asmākaṃ ca grhāni ||*

44 Les premiers traduisent: “Today he is gone, Today the alleys are empty, The temples are empty, The crossroads are empty, And so is my heart” (KHOROCHÉ / TIEKEN, 2009: 138–139); et les seconds: “Oggi, sì, è partito, e oggi infatti son diventate deserte bocche di strada, temple, piazza, per noi – e cuori” (BOCCALI / SAGRAMOSO / PIERUCCINI, 1990: 73).



pouvoir d'interprétation que détient le commentateur. Dans le cas où les "cœurs" sont vides, le poème dépeint la tristesse de la jeune femme restée seule, alors que dans la proposition de Vemabhūpāla, ce sont les "maisons" qui restent vides par l'absence du mari. Dès lors, la jeune femme n'est plus triste et désespérée, mais devient celle qui trompe son mari avec le voisin.

De retour à la ŚD, le même esprit classificatoire habite Vemabhūpāla lorsqu'il s'agit de définir si l'amour décrit dans le poème est un amour dans la séparation, ou un amour dans l'union. Un passage est consacré à cela avec quelques précisions lorsque le poème décrit le moment de la séparation des amants. Alors, Vemabhūpāla précise: *Bhaviṣyatpravāsakṛtavipralambhaśṛṅgāraḥ* (ŚD13), 'c'est un amour dans la séparation dû au départ imminent', ou *Bhāvipravāsavipralambhaśṛṅgāraḥ* (ŚD52), ou *Pravāsavipralambhaśṛṅgāraḥ* (ŚD31), 'c'est un amour dans la séparation dû au départ'. Dans la BhD, cette information n'intervient que sporadiquement, et n'est pas formulée pour elle-même en tant que telle, mais n'intervient que de manière secondaire au milieu d'autres indications sur lesquelles l'accent est porté. Par exemple, lorsque Vemabhūpāla définit le dhvani du poème: *Atra vākyagatāsaṃlakṣyakramo rasadhvaniḥ, pravāsavipralambhasya pratīteḥ* (BhD51) 'Ici, le sens caché basé sur un sentiment [dit aussi] *asaṃlakṣyakrama*, appartient à la phrase, parce que ce qui est reconnu est la séparation dû au départ'. A nouveau, l'information est secondaire puisque énoncée comme la cause de la présence d'un *rasadhvani*.

Le même raisonnement est à appliquer pour ce qui est de l'émotion, *bhāva*, que Vemabhūpāla cherche systématiquement à identifier dans la ŚD, mais qui n'est qu'occasionnellement évoquée dans la BhD. En effet, dans le premier des deux commentaires, Vemabhūpāla a une "case" spéciale dans laquelle il détermine l'émotion. Ce qui apparaît généralement sous la forme: *Atra dainyaṃ nāma saṃcārī bhāvaḥ* (ŚD13) 'Ici, l'émotion transitoire porte le nom de dépression'. Cette indication apparaît parfois dans la BhD, mais pas systématiquement, et surtout pas toujours sous la même forme, comme il est de coutume pour le reste dans ce texte. L'information apparaît, insérée parmi différents éléments, comme par exemple ici: *Nirvedātīśayād dvir uktiḥ* (BhD64) 'Le mot *kutaḥ* est répété en raison de la prééminence de l'état d'aversion'. Nirveda est le premier des trente-trois *vyabhicārībhāvas* tels qu'énumérés par Bharata, mais il ne s'agit pas de l'information principale ici. Vemabhūpāla met plutôt l'accent sur le redoublement de *kutaḥ*, qu'il explique par cet état d'aversion, de dégoût. Tout comme dans l'exemple précédent, l'énoncé de

l'émotion n'est présenté que comme la cause d'un aspect que Vemabhūpāla considère comme plus important. Ici, une question d'ordre grammatical.

Une nouvelle fois, on remarque donc que l'intention n'est pas la même pour l'un et l'autre commentaire. Classifier les émotions qu'il perçoit dans le poème est une priorité pour Vemabhūpāla dans le commentaire sur l'ĀŚ, mais est complètement accessoire dans le commentaire de la SS.

En ce qui concerne la détermination de la figure de style, *alaṃkāra*, les choses se présentent quelque peu différemment, puisque Vemabhūpāla ne l'identifie que lorsqu'il perçoit que le poème en contient une. La différence apparaît au niveau du traitement de cette information. La ŚD, dans sa forme très logique et fixe, consacre une brève phrase à l'identification de cette figure en fin de commentaire: *Ākṣepo 'laṃkāraḥ* 'Il s'agit de la figure de style *ākṣepa*'. Alors que la BhD traite cette information de manière différente selon les poèmes, c'est-à-dire en parallèle avec d'autres: *Atra svataḥ siddhārthaśaktimūlo vastudhvanīḥ, alaṃkāradhvanīḥ, rūpakasya gamyamānavāt* (BhD26), 'Ici, le sens suggéré est basé sur le contenu, [c'est une suggestion] basée sur le pouvoir de signification qui s'accomplit de lui-même; le sens suggéré est [aussi] basé sur une figure de style, parce que la métaphore est comprise'. De plus, ici, la figure de style n'est évoquée que comme l'un des trois dhvani<sup>45</sup> possible, et n'est pas prise pour elle-même, en tant que telle.

Mais, Vemabhūpāla mentionne parfois la figure de style seule: *Hetur alaṃkāraḥ tatpravāsasya śūnyatāhetuvāt* (BhD21), 'C'est la figure de style hetu, parce que le départ de celui-ci est la cause du vide'. Mais clairement, l'identification systématique de la figure de style contenue dans le poème n'est pas la préoccupation de Vemabhūpāla, contrairement à Bhuvanapāla, autre commentateur de la SS qui s'est employé à définir les *alaṃkāras* employés dans chaque vers, mais qui généralement n'en donne aucune interprétation.<sup>46</sup>

L'effet s'inverse lorsqu'il s'agit du sens caché, ou suggéré, *dhvani*. Vemabhūpāla n'en fait jamais mention dans la ŚD (en ce qui concerne notre échantillon). C'est comme s'il considérait ces catégories, *alaṃkāra* et *dhvani*, comme s'excluant l'une l'autre. La BhD, dans laquelle Vemabhūpāla décèle quasiment sans exception un *dhvani*, fait parfois référence à une figure de style,

45 Les théoriciens postulent trois sortes de sous-entendus: le sous-entendu sur la base du contenu (*vastudhvani*), le sous-entendu sur la base des figures poétiques (*alaṃkāradhvani*), et le sous-entendu sur la base des sentiments (*rasadhvani*). Le dernier étant souvent considéré comme la source de la "vraie poésie".

46 DUNDAS, 1985: 9.

mais le contraire ne se produit jamais. La ŚD quant à elle relève la figure de style, mais ne cite jamais de dhvani, alors que la poésie d'Amaru en contient également.<sup>47</sup>

Quelle en est la raison? Pour Vemabhūpāla, le dhvani ne s'applique-t-il qu'à un certain type de texte? De prime abord, il est évident lorsque l'on compare les poèmes de l'AS et de la SS, de remarquer que plus d'informations nous sont données dans les poèmes de la première anthologie, qui sont plus longs, mais aussi plus explicites. Alors que parfois, dans la seconde, les stances apparaissent comme énigmatiques, et nécessitent une explication, voire un déchiffrement. Ainsi, le dhvani est très utile au commentateur pour expliquer ce qu'il lit (entend?), car il peut ainsi insérer derrière les mots ce qu'il comprend du poème. Le dhvani lui permet de justifier la mise en scène qu'il a élaborée lui-même. En fait, le dhvani se révèle comme un fabuleux outil à la disposition de Vemabhūpāla, raison pour laquelle il s'en sert dans sa BhD de manière si régulière; en opposition aux autres éléments que nous avons vus ci-dessus, qui n'interviennent que de manière irrégulière.

#### 4. Conclusion

Au début de cet article, nous nous demandions si Vemabhūpāla, commentateur du 15<sup>ème</sup> s., ferait un lien entre les deux textes qu'il étudiait, et si le traitement qu'il leur accorderait serait identique. Les différents éléments énumérés et étudiés ci-dessus démontrent l'écart qui existe entre les deux commentaires, mise à part une fonction globale commune et propre à tout commentaire. Il est clair à ce stade que l'auteur n'avait aucune volonté de mettre ses deux textes sources en parallèle, mais qu'il les traite de manière séparée, et très distincte. En fait, ce traitement individuel peut déjà être détecté dans les titres que Vemabhūpāla a donnés à ses commentaires. Ils en sont le reflet. Le commentaire sur la SS s'intitule *Bhāvadīpika*, c'est-à-dire une mise en lumière des *bhāvas*. Dans ce cas précis, le terme *bhāva* n'est pas à traduire par "émotion", mais il faut plutôt le prendre dans le sens que DUNDAS (1985) utilise dans son analyse des différents commentaires sur la SS, c'est-à-dire celui d'"énigme". En effet, cette traduction nous éclaire grandement sur la manière dont Vemabhūpāla a écrit son commentaire. Cette volonté de préciser le contexte, comme on a pu le

47 L'AS est d'ailleurs cité dans le *Dhvanyāloka* d'Ānandavardhana (env. milieu du 9ème siècle); voir Devadhar (1984: 22).

voir, de donner de plus amples informations, correspond à la réponse qu'il donne à l'énigme posée dans le poème. De cette manière, il se trouve dans le même cas de figure que ses contemporains qui ont écrit sur la SS:

The medieval commentators on the SS, however, are interested above all in establishing the precise context depicted in each *gāthā* and have little interest in any particular charm the verses may have as poetry.<sup>48</sup>

De ce fait, la BhD de Vemabhūpāla s'insère dans une perspective interprétative, bien plus que sa ŚD. Deux éléments le poussent dans cette direction: d'une part la nature même du texte sur lequel il travaille, bref et énigmatique, qui demande au commentateur une explication conséquente; et d'autre part, le trend parmi ses contemporains de traiter ces brefs poèmes comme des énigmes.

La comparaison n'est donc pas un outil adéquat pour Vemabhūpāla. De plus, il a délibérément choisi d'utiliser des catégories d'interprétation différentes. Dans la ŚD, il a opté pour une étude fine, ciblée, proche des traités de poétique qu'il avait à disposition. Alors que pour la BhD, c'est principalement le dhvani qui l'intéressait. Mais outre ces raisons variées – textes sources présentant des caractéristiques différentes, approches diverses de l'auteur, influence de ses contemporains, etc. – il existe une dernière cause susceptible d'entrer en ligne de compte dans le traitement différent de nos deux commentaires. Il s'agit des règles qui régissent la rédaction d'un commentaire. En effet, la rédaction d'un texte appartenant à ce genre littéraire spécifique ne peut se faire indépendamment de tout autre texte. Ici intervient un élément d'intertextualité très important. Un commentateur indien, ne peut se permettre d'écrire un commentaire sur un texte source sans se préoccuper des commentaires qui l'ont précédé. En effet,

[t]he commentary tradition is a cumulative tradition, i.e., a long line of commentaries on a given text generally follow each other, each succeeding commentary taking into account and building on the preceding one.<sup>49</sup>

BRONNER (1998) dans son article “Double-Bodied Poet, Double-Bodied Poem”, évoque également des règles<sup>50</sup> qui régissent la rédaction d'un commentaire.

48 DUNDAS, 1985: 34.

49 KAPOOR, 2005: 49.

Celle qui nous interpelle plus particulièrement ici est la deuxième qui s'intitule "there should be a precedent".<sup>51</sup> Ce qui signifie que rien ne peut être complètement neuf; il doit y avoir d'une manière ou d'une autre, un élément auquel le commentateur peut et doit se référer. Ces règles propres au commentaire ont forcément généré des approches différentes. Les commentaires qu'allaient produire Vbh étaient de ce fait aiguillés avant la rédaction de la première ligne, puisqu'il a dû intégrer à sa réflexion les commentaires qui ont précédé ses propres écrits. Au final, ces différents éléments ont empêché Vemabhūpāla de se comporter comme un comparatiste, car la tradition littéraire à laquelle il appartenait primait.

## Abréviations

AS: *Amaruśataka*  
 BhD: *Bhāvadīpikā*  
 SS: *Sattasāi*  
 ŚD: *Śṛṅgāradīpikā*

## Bibliographie

BANSAT-BOUDON, Lyne

2006 "Śakuntalā au signe de reconnaissance." In : L. BANSAT-BOUDON (direction), avec la collaboration de Nalini BALBIR / Sylvain BROUQUET / Yves CODET / André COUTURE / Charles MALAMOUD / Marie-Claude PORCHER: *Théâtre de l'Inde ancienne*. Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 351–444.

BOCCALI, Giuliano / Daniela SAGRAMOSO / Cinzia PIERUCCINI

1990 *Hāla. Le settecento strofe (Sattasāi)*. Brescia: Paideia Editrice.

---

50 Ces quatre règles sont "the author must have meant it", "there should be a precedent", "the interpretation should make (cultural) sense", et "there must be a historically traced motivation", BRONNER, 1998: 244–250.

51 BRONNER, 1998: 246.

BRONNER, Yigal

1998 “Double-Bodied Poet, Double-Bodied Poem: Ravicandra’s Commentary on the Amaruśatakam and the Rules of Sanskrit Literary Interpretation.” *Journal of Indian Philosophy*, n°26: 233–261.

BROUGH, John (transl.)

1968 *Poems from the Sanskrit*. Harmondsworth: Penguin Books.

DEVADHAR, Chintaman Ramchandra

1966 *Abhijñāna-Śākuntala of Kālidāsa*. Edited with Exhaustive Introduction, Translation and Critical and Explanatory Notes. Delhi, Varanasi, Patna: Motilal Banarsidass Publ.

1984/1959 *Amaruśatakam. With Śṛṅgāradīpikā of Vemabhūpāla. A Centum of Ancient Love Lyrics of Amaruśaka*. Critically edited with an Introduction, English translation and Appendices. Delhi, Varanasi, Patna, Madras: Motilal Banarsidass Publ.

DONIGER, Wendy / Sudhir KAKAR (transl.)

2002 *Vatsyayana Mallanaga. Kamasutra, A new, complete English translation of the Sanskrit text with excerpts from the Sanskrit Jayamangala commentary of Yashodhara Indrapada, the Hindi Jaya commentary of Devadatta Shastri, and explanatory notes by the translators*. New York: Oxford University Press.

DUNDAS, Paul

1985 “The Sattasāi and its Commentators.” In: *Indologica Taurinensia*, Vol. 17. Torino: Instituto di Indologia, pp. 5–39.

INGALLS, Daniel H. H. (ed. and transl.)

1990 *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*. Translated by Daniel H. H. INGALLS / Masson J. MOUSSAIEFF / M. V. PATWARDHAN. Cambridge, London: Harvard University Press.

1968 *Sanskrit Poetry, from Vidyākara’s Treasury*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

KAPOOR, Kapil

2005 *Text and Interpretation. The Indian Tradition*. New Delhi: D. K. Printworld (P) Ltd.

KHOROCHE, Peter / Herman TIEKEN

2009 *Poems on Life and Love in Ancient India: Hāla’s Sattasāi*. New York: State University of New York Press.

LIENHARD, Siegfried

1955 “Typen der nāyikā im indischen kāvyā.” *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, n°52: 386–398.

- 1984 “A History of Classical Poetry Sanskrit-Pali-Prakrit.” In: Jan GONDA (ed.): A History of Indian Literature, Vol. III, Fasc.1. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, pp. 1–307.
- RAGHAVAN, V. / Raja K. KUNJUNNI [et al.]  
 1968 New Catalogus Catalogorum. An Alphabetical Register of Sanskrit and allied Works and Authors. Madras: University of Madras (Collection Madras University Sanskrit Series).
- RAI, Ram Kumar  
 1983 Encyclopedia of Indian Erotics. Varanasi: Prachya Prakashan (Indological Reference Series n°3).
- SELBY, Martha Ann  
 2000 Grow Long, Blessed Night: Love Poems from Classical Indian. New York: Oxford University Press.
- SIEGEL, Lee  
 1983 Fires of Love – Waters of Peace. Passion and Renunciation in Indian Culture. Honolulu: University of Hawaii Press.
- UPADHYE, A. N. (ed.)  
 1970 *Saptaśatīsāra with Bhāvadīpikā of Vema Bhūpāla. With the Chappan-nyaya-Gāhāo (text and chāyā)*. Kolhapur: Shivaji University (Shivaji University Sanskrit and Prākṛit Series, vol. 3).
- WINTERNITZ, Maurice / Subhadra JHA  
 1985 A History of Indian Literature, Vol. 3. Delhi: Motilal Banarsidass Publ.