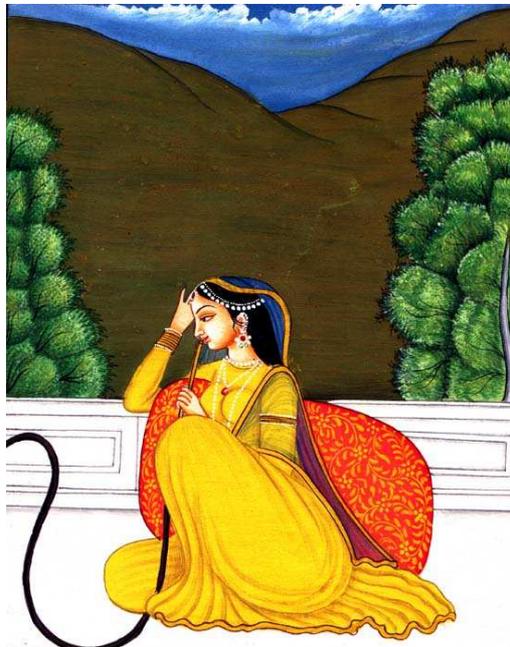


Nadia Cattoni-Monti

## L'amour dans la séparation.



Quelques poèmes amoureux extraits du *Sattasaī* de Hāla,  
et de l'*Amaruśataka*,  
commentés par Vemabhūpāla

Mémoire de maîtrise dirigé par le Prof. Johannes Bronkhorst  
Janvier 2011

Image de couverture : *padminī nāyikā*, peinture à l'eau sur coton, disponible à l'adresse : <http://www.artoflegendindia.com/padmini-nayika-p-4498.html>

## TABLE DES MATIERES

---

*Remerciements*

### PARTIE I

1. Introduction	5
2. Présentation des sources	8
2.1. Les anthologies	8
2.1.1 L' <i>Amaruśataka</i> (AŚ)	8
2.1.2. Le <i>Sattasāi</i> (SS) de Hāla	10
2.2. Les commentaires de Vemabhūpāla (Vbh)	13
2.2.1. Le <i>Śṛṅgāradīpikā</i> (ŚD)	13
2.2.2. Le <i>Bhāvadīpikā</i> (BhD)	13
3. Genres littéraires	14
3.1. La poésie <i>muktaka</i>	14
3.1.1. Un genre à part entière	14
3.1.2. Quel contenu ?	16
3.2. Le commentaire	19
4. Approches théoriques et problématisation	21
5. Eléments de poétique sanskrite	22
5.1. L' <i>alaṃkāra</i>	23
5.2. <i>Rasa</i> et <i>bhāva</i>	24
5.3. Le <i>dhvani</i>	26

## PARTIE II

6. Analyse et comparaison des commentaires	28
6.1. Méthode de sélection	28
6.2. Les trois temps de l'amour dans la séparation	30
6.2.1. Le départ	30
6.2.1.1. ŚD 13	30
6.2.1.2. ŚD 31	37
6.2.1.3. ŚD 52	41
6.2.1.4. BhD 26	44
6.2.1.4. BhD21	49
6.2.1.5. Comparaison	51
6.2.2. La séparation	53
6.2.2.1. ŚD46	53
6.2.2.2. ŚD91	56
6.2.2.3. ŚD92	60
6.2.2.4. BhD64	62
6.2.2.5. BhD51	64
6.2.2.6. BhD79	65
6.2.2.7. Comparaison	67
6.2.3. Les retrouvailles	68
6.2.3.1. ŚD39	69
6.2.3.2. ŚD40	72
6.2.3.3. ŚD62	75
6.2.3.4. BhD9	76
6.2.3.5. Comparaison	78
6.3. Vemabhūpāla fait-il un rapprochement entre ses deux sources ?	79
7. Conclusion	82
Bibliographie	84
Annexes	89

## *Remerciements*

---

La rédaction de ce mémoire est l'occasion pour moi d'exprimer mes remerciements et ma gratitude envers un certain nombre de personnes qui m'ont apporté aide et soutien tout au long de mes études.

Dans un premier temps, mes remerciements vont au Prof. Johannes Bronkhorst, qui a accepté de diriger ce mémoire, et qui m'a laissée libre de choisir un sujet éloigné de son domaine de recherche de prédilection. Sa connaissance précise et approfondie du sanskrit m'ont été d'une grande aide, et a révélé l'importance d'une extrême rigueur dans les domaines de la traduction et de la recherche. Mes remerciements vont également à Mme Danielle Feller qui a accepté d'être l'experte de ce mémoire.

Pour la réunion des documents nécessaires à cette étude, et notamment l'une de mes sources, le *Bhāvadīpikā*, je remercie les Prof. Paul Dundas, Herman Tiekens, et Somadeva Vasudeva, qui se sont rendus très accessibles, et prompts à me répondre.

Mes remerciements vont également à ma sœur, Manila Monti Charmillot, Oliver Frey, Nicola Pozza, et M. Jean-François Pernoud pour leurs conseils avisés.

Enfin, mes deux petits garçons ont reçu l'attention et la tendresse de ma belle-famille, de ma famille, et de Cindy durant mes longues heures de travail. Qu'elles soient toutes chaleureusement remerciées ici pour leur disponibilité sans faille.

En dernier lieu, un grand merci à mes deux garçons, Gaetano et Elio, pour leurs rires, et leur énergie à croquer la vie. Ainsi qu'une pensée tendre à mon mari Paolo, mon *nāyaka*, à qui je dédie ce travail.

### 1. Introduction

Parmi les multiples règles qui régissent la vie de l'homme, l'organisation de la société et du cosmos dans l'Inde ancienne, il est celles élaborées dans les *Dharmaśāstras*, qui définit que l'homme poursuit quatre buts (*puruṣārtha*) tout au long de sa vie : *dharma*, la vertu, morale, religieuse et/ou sociale, *artha*, la prospérité matérielle, *kāma*, le plaisir des sens, et *mokṣa*, la délivrance. Ces concepts ont donné lieu à une énorme littérature composée de traités religieux ou philosophiques, d'épopées, de chants, etc. Le *kāma*, ou la recherche du plaisir, n'échappe pas à cette règle, avec comme exemple le plus illustre, le *Kāmasūtra* de Vatsyayana. Mais, ce traité se révèle fort didactique, composé de nombreux classements et sous-classements, et bien loin de la poésie que je souhaitais approcher. C'est pourquoi, je me suis tournée vers des auteurs tels que Bāṇa, Bhartṛhari, ou Kālidāsa. Cependant, c'est Amaru, et ses petits poèmes amoureux qui m'ont séduite.

Ce genre littéraire me convenait très bien, j'aimais cette brièveté<sup>1</sup>, cette économie de paroles, forçant le lecteur à réfléchir afin de découvrir ce que l'auteur a tenté de dire, ou a caché entre les lignes. Ces poèmes brefs, à la manière des miniatures auxquelles ils sont souvent comparés, racontent à eux seuls toute une histoire. Quatre lignes suffisent à mettre en éveil tout un monde, toute une vie. De plus, à ces stances est lié, d'une part, tout un imaginaire fait de vie à la cour, de rois, de princes, de courtisans et de courtisanes, d'esthétique, de raffinement, et de goût. Mais aussi, d'autre part, une réalité plus terre à terre, constituée d'un contexte politique, d'une vie à la cour faite de jeux de pouvoir, de mariages arrangés, d'allégeance au roi, etc. Ce mélange explosif ne peut que donner naissance à des textes riches et intéressants.

De ce fait, en parallèle à la lecture de ces poèmes, je me suis documentée sur la vie à la cour, la vie conjugale, les relations entre les couches sociales et entre les sexes durant les premiers siècles de notre ère, et me suis interrogée sur la manière dont ces courts poèmes pouvaient contribuer à dresser un tableau de cette société. Même si, j'en suis consciente, cette vie ne représente pas la réalité elle-même, mais la vie telle qu'imaginée par les poètes.

---

<sup>1</sup> A l'inverse de nombreux textes indiens si denses, tels le *Mahābhārata* et ses 250'000 vers, ou le *Rāmāyaṇa*, plus modeste certes, mais comportant encore 24'000 vers.

Etant novice dans le domaine de la poésie de l'Inde ancienne, j'ai cherché à m'informer au sujet de l'*Amaruśataka*. Était-ce un texte connu ? Avait-il été étudié au fil des siècles ? Qu'en disaient les chercheurs d'aujourd'hui ? Quelle place occupait-il dans l'histoire de la littérature indienne ? S. Lienhard (1984), dans son ouvrage « A History of Classical Poetry Sanskrit-Pali-Prakrit », met en lumière deux éléments, à mes yeux particulièrement intéressants. Tout d'abord, l'*Amaruśataka* est l'une des premières anthologies à présenter des poèmes à une strophe en sanskrit. Ce soudain intérêt pour ce genre littéraire viendrait du fait qu'Amaru se serait inspiré d'une anthologie bien connue en prakrit, le *Sattasaī* de Hāla.<sup>2</sup> Ensuite, un commentateur du début du 15<sup>ème</sup> siècle, Vemabhūpāla, s'est intéressé à ces deux textes et a fourni un commentaire pour chacun d'eux. Dès lors, le sujet de ce mémoire était tout désigné. Pourquoi un commentateur du 15<sup>ème</sup> siècle s'intéresse-t-il à ces deux textes ? Comme Lienhard, voit-il une filiation entre les deux ? Comme je l'ai pensé, a-t-il effectué une comparaison entre les deux textes ? En tire-t-il quelque chose de particulier ? Essaie-t-il par là de défendre quelque chose de nouveau ?

J'ai alors décidé de mettre en parallèle, non pas les deux anthologies, puisque la filiation avait été assez clairement établie par des chercheurs bien plus expérimentés que moi, mais de comparer les deux commentaires écrits par Vemabhūpāla. Ainsi, la boucle me semblait bouclée, ma source primaire, l'*Amaruśataka*, était alors étudiée de façon complète, soit, d'une part, en abordant le texte à partir duquel elle s'était construite, et d'autre part, en étudiant l'un des textes qu'elle a produits. Le sujet de base traitant d'amour et d'érotisme, « léger », s'est alors transformé en une étude bien « sérieuse ». Je me lançais à moi-même plusieurs défis pour clore mes études et évaluer mes acquis, traduction du sanskrit « sans filet », puisque les deux commentaires de Vemabhūpāla<sup>3</sup> n'ont jamais été traduits, bien qu'ils aient été partiellement utilisés dans les recherches de certains auteurs contemporains ; traduction du prakrit ; familiarisation avec l'étude de la poésie, et surtout avec tous les aspects techniques de versification, métrique, figures de style, sous-entendus, etc., qui font partie intégrante de ce genre littéraire. Les mots de Bernhard Kölver (1995), tout au début de son article, ont trouvé une forte résonance en moi : « No doubt all of us vividly recall our first and faltering steps in trying to understand Sanskrit poetry, and our difficulties in responding to a set of poetic conventions very different from our own; and all of us will remember our problems started on a much more elementary level, viz., with the task of finding out the proper relationship between the various words that are composed to form a verse. »<sup>4</sup>

J'ai alors essayé de me glisser dans la figure du lecteur<sup>5</sup> (*suhṛdaya*), érudit, amateur de grande poésie qui se voit dans l'obligation de maîtriser un certain nombre de codes afin de parvenir à

---

<sup>2</sup> A.N. Upadhye (1970 : 14) affirme également qu'aucun autre travail n'a eu autant d'influence sur la poésie prakrit et sanskrite. On retrouve sa trace chez Kālidāsa, Bhartṛhari, Bhavabhūti, Śrīharṣa, et d'autres.

Selby (2000 : 84-86) marque aussi ce lien en jumelant deux poèmes de l'AS, avec deux du *Sattasaī*, démontrant ainsi le rapprochement au niveau du contenu. Le poème sanskrit explicitant ce qui est déjà évoqué dans la strophe en prakrit.

<sup>3</sup> Dans la suite du travail, Vemabhūpāla sera abrégé par Vbh.

<sup>4</sup> Kölver (1995 : 189).

<sup>5</sup> Voir Lienhard (1984 : 31-42).

une complète compréhension et appréciation du texte qu'il lit. Seuls des lecteurs aussi hautement éduqués que le poète lui-même pouvaient accéder à une complète compréhension de la qualité artistique d'un texte littéraire et avoir la capacité de le soumettre à une analyse critique. L'amateur de poésie doit alors non seulement connaître le langage littéraire, c'est-à-dire la signification du style et de l'expression poétique, mais il doit également se familiariser avec les sources et les techniques de la poésie. Il connaît naturellement les Epopées et les *Purāṇas*, qui étaient une grande source d'inspiration pour les poètes. Il possède également un savoir sur la métrique, les figures de style, ou figures décoratives (*alaṃkāra*), la théorie des sentiments (*rasa*), et le sous-entendu (*dhvani*) ; il est également un connaisseur d'autres branches de la science. En résumé, il possède un savoir général qui constitue les prérequis nécessaires pour une appréciation de la poésie classique. Selon les critères désignant cette figure idéale du lecteur, celui qui lit de la poésie s'attache à détecter les variations, les concepts originaux et les raffinements que l'œuvre peut contenir. Là où, pour les textes ordinaires, une seule et rapide lecture est suffisante, l'appréciation d'un poème demande une constante répétition, une relecture et une comparaison avec les pages précédentes. Pour assimiler un poème, le lecteur procède généralement de la manière suivante : il le lit d'abord en entier, afin de comprendre de quel sentiment (*rasa*) il s'agit, ensuite il parcourt le texte afin d'en relever les mérites (*guṇa*) et les défauts (*doṣa*), et finalement, après de nombreuses recherches, il arrivera à comprendre les légères altérations et innovations qui vont le mener à expérimenter *camatkāra*, l'étonnement éveillé chez un lecteur par la surprise et la joie.

C'est avec modestie face à ce lecteur idéal, que je présente ici le fruit de mon travail, que j'ai divisé en deux parties. La première sert à présenter les sources, et leurs auteurs, à identifier le genre de textes étudiés, à préciser mon approche théorique, et enfin à présenter quelques éléments de poétique sanskrite nécessaires à la compréhension des commentaires. La deuxième partie, quant à elle, propose la traduction des poèmes et de leur commentaire, suivie d'une analyse, et d'une comparaison entre les deux *chāyā* de Vbh.

## 2. Présentation des sources

### 2.1. Les anthologies

#### 2.1.1. L'*Amaruśataka* (AŚ)

L'anthologie d'Amaru (Amarū, Amaruka, Amarūka<sup>6</sup>) contient, comme son nom l'indique, une série de cent poèmes<sup>7</sup>; forme très populaire et appréciée. Cette anthologie, à la différence du *Sattasatī*, est composée exclusivement de poésie lyrique érotique. En effet, le *rasa* recherché dans cette collection de poèmes est *śṛṅgāra*. Amaru est l'un des poètes les plus célèbres après Kālidāsa, et est considéré par les chercheurs occidentaux, et par la tradition sanskrite, comme ayant composé une œuvre d'une grande qualité littéraire. C'est pourquoi elle est régulièrement citée dans de célèbres traités indiens de littérature. Notamment, par Ānandavardhana dans son *Dhvanyāloka*<sup>8</sup> (env. le milieu du 9<sup>ème</sup> siècle), et par Vāmana (env. l'an 800)<sup>9</sup>, ce qui situe Amaru plus tardivement que Bhartṛhari (env. 400 de notre ère), soit dans la première moitié du 7<sup>ème</sup> siècle.

Lienhard soutient que tous les spécialistes le donnent comme auteur unique de sa centurie, bien que la version originale soit perdue<sup>10</sup>. Il existe quatre versions de cette anthologie : une version du Sud de l'Inde, une de l'ouest, une bengalie, et une version mixte. Ces différentes versions sont de longueur différente, contenant entre 96 et 115 strophes. Seule une moitié est

---

<sup>6</sup> Devadhar (1984 : 9) donne encore les appellations suivantes : Amaraka, Amraka et Amara.

<sup>7</sup> Plusieurs travaux n'ont pas de titre spécifique, mais sont simplement désignés par le nombre de poèmes contenus dans l'anthologie ; ainsi, un *aṣṭaka* contient huit poèmes, un *pañcāśikā* environ cinquante, un *śataka* environ cent, et un *saptaśatī* environ sept cents. J'utilise le terme « environ » car ce n'est pas toujours exactement le cas. Il peut arriver que le titre annonce un certain nombre de poèmes, et qu'au final, il y en ait un peu plus. Ceci est notamment dû aux différentes recensions qui ne contiennent pas forcément les mêmes poèmes, ni un nombre identique de poèmes.

<sup>8</sup> III.7. मुक्तकेषु हि प्रबन्धेष्विव रसबन्धाभिनिवेशिनः कवयो दृश्यन्ते। यथा ह्यमरुकस्य कवेर्मुक्तकाः शृङ्गाररसनिष्यन्दिनः प्रबन्धायमानाः प्रसिद्धा एव। Cité par Devadhar (1984 : 22).

<sup>9</sup> Les poèmes d'Amaru sont également utilisés à des fins d'illustration dans le *Daśarūpaka*, commentaire sur le *Dhanañjaya* de Dhanika, ou dans le *Kāvyaṅgama* (liste non exhaustive).

<sup>10</sup> « Like Bhartṛhari's śatakas, the Amaruśataka is an anthology containing poems that are unmistakably the work of one single person. », Lienhard (1984 : 92). J. Brough (1968 : 14) est plus prudent : « It has occasionally been suggested that these collections were from the beginning anthologies containing the verses of a number of poets. The arguments for this are perhaps slightly stronger in the case of Amaru, but nothing conclusive can as yet be decided. Making allowance for the later addition of verses, there does nevertheless seem to be in both cases a general impression of individuality, and there is at least a reasonable presumption that both Amaru and Bhartṛhari were themselves poets, and not merely anthologists. » Ingalls (1968 : 39-40) défend, quant à lui, la thèse opposée à Lienhard : « Whatever the origin of *The Century of Amaru*, the majority of the collection is clearly the work of no one man but of numerous amatory poets for the most part of the seventh and eighth centuries. »

commune à toutes les versions. Les poèmes sont écrits dans des mètres variés, bien qu'il y ait une nette préférence pour le mètre *sārdūlavikrīḍita*<sup>11</sup>, qui se présente de la manière suivante :

--- ◡ --- ◡ --- ◡ --- | --- ◡ --- ◡ ---

Les mètres de la poésie sanskrite sont très stricts, et sont gouvernés par certains principes. Ainsi, une syllabe contenant une voyelle longue ou une diphtongue est toujours considérée comme métriquement longue (ou lourde ; -). Il en va de même pour une syllabe contenant une voyelle courte suivie par deux consonnes ou plus (pas nécessairement dans le même mot). Une syllabe n'est considérée comme métriquement courte (ou légère ; ◡), que si elle contient une voyelle brève, suivie par pas plus d'une consonne. De plus, dans la majorité des mètres classiques, la quantité de chaque syllabe est déterminée de manière rigide. Généralement, une strophe consiste en quatre lignes du même mètre. L'on trouve approximativement cinquante sortes de mètre, avec un quart de vers allant de quatre à vingt-six syllabes, bien qu'en pratique des vers de moins de huit, et de plus de vingt-et-une syllabes sont extrêmement rares. Parmi ceux-ci, seule une douzaine de mètres se rencontre fréquemment, dont le *sārdūlavikrīḍita*, souvent utilisé par les poètes.<sup>12</sup>

Le succès du texte d'Amaru se reflète également dans la multitude de commentaires écrits sur l'*Amaruśataka*. La version sud-indienne a été commentée par Vemabhūpāla, Rāmānandanātha, et d'autres, la version bengalie par Ravicandra<sup>13</sup>, la version de l'ouest par Arjunavarman<sup>14</sup> (ou Arjunavarmadeva) et Kokasambhava, et la version mixte par Rāmarudra et Rudramadeva.

Nous ne connaissons quasiment rien sur la vie et le travail d'Amaru, excepté qu'il était un grand compositeur de poésie d'amour en sanskrit. Mais de nombreuses légendes courent à son sujet. Par exemple, on raconte qu'il a été en relation avec cent femmes, et qu'il a transposé ce qu'il a vécu en cent poèmes. Une autre histoire, plus généralement acceptée, veut qu'Amaru ait été de rang royal, et que le grand maître de l'*advaitavedānta*, Śaṅkarācārya, grâce à ses pouvoirs de yoga, soit entré dans son corps. Par cette astuce, il fut capable de répondre à plusieurs questions sur la science de l'amour posées par la femme de Maṅḍanamiśra, maître de la *mīmāṃsā*<sup>15</sup>. Certains commentateurs (Ravicandra, Arjunavarmadeva) portèrent

---

<sup>11</sup> Lienhard (1984 : 92) souligne qu'il est tout à fait possible que la version originale ait été écrite avec le même mètre pour tous les poèmes, comme c'est le cas pour d'autres anthologies.

<sup>12</sup> Pour plus d'informations, voir Brough (1968 : 41-47).

<sup>13</sup> Pour une analyse du commentaire de Ravicandra, voir l'article de Y. Bronner (1998) cité en bibliographie.

<sup>14</sup> Il s'agit du commentaire le plus ancien, certainement le texte le plus proche de l'original selon Devadhar (1984).

<sup>15</sup> Lienhard (1984 : 93).

suffisamment d'importance à cette légende pour donner une interprétation philosophique<sup>16</sup> aux strophes érotiques d'Amaru<sup>17</sup>.

### 2.1.2. Le *Sattasaī* (SS) de Hāla

Le *Sattasaī*, ou *Gāhāsattasaī* (skt. *Saptaśatī*, *Gāthāsaptaśatī*), compilé par Hāla (Sālāvāhaṇa, Sālāhaṇa, Śātavahāna), est une œuvre emblématique de la poésie *muktaka* (qui sera définie ci-dessous). Elle est l'anthologie la plus ancienne qui ait été préservée ; en effet, une grande partie des textes de poésie *muktaka* a malheureusement été perdue. Ce texte représente l'innovation venue des portions de la société qui employaient comme medium culturel les langues moyen-indiennes, se différenciant ainsi du sanskrit védique et prônant de nouveaux modes d'expression plus novateurs.

Comme son nom l'indique, le volume contient environ sept cents poèmes d'auteurs variés écrits en *māhārāṣṭrī*, le prakrit de la poésie lyrique par excellence. Quarante d'entre eux seraient de Hāla lui-même. Les généalogies des *Purāṇas* mentionnent Hāla<sup>18</sup> comme le dix-septième successeur au trône d'une importante maison régnante. Il s'agit de la puissante dynastie Sātavāhana ou Āndhra (Āndhrabhṛtya), qui remplaça la dynastie Maurya<sup>19</sup> dans le Deccan (environ 230 avant notre ère), et régna jusqu'à la fin du troisième siècle de l'ère commune. Durant sa période la plus faste, la dynastie réussit à étendre son pouvoir jusque loin au nord, vraisemblablement très près du Magadha. Les inscriptions en prakrit et les pièces de monnaie en relation avec cette dynastie sont source de nombreuses informations.<sup>20</sup>

Les sources puraniques prétendent qu'il est resté cinq ans sur le trône autour de l'an 50. De ce fait, le matériel à partir duquel il a compilé le *Sattasaī* ne peut être plus tardif que le premier siècle de notre ère.<sup>21</sup> Les six versions existantes de cette anthologie représentent certainement des révisions d'un travail plus ancien. Seules 430 strophes sont communes aux six versions.

Dans un premier temps, l'anthologie portait un nom différent, elle était connue sous le nom de *Kosa* ou *Gāhākośa* (skt. *Kośa*, *Gāthākośa*), et ce n'est pas avant la fin du 9<sup>ème</sup> siècle que l'anthologie fut connue sous son nouveau nom. Le lien entre le *Sattasaī*, la dynastie

---

<sup>16</sup> Dans l'histoire de la poésie lyrique sanskrite, on rencontre des tentatives similaires d'interpréter cette poésie de manière religieuse, mystique ou philosophique.

<sup>17</sup> Voir l'ouvrage de L. Siegel (1983) « Fires of Love – Waters of Peace », cité en bibliographie qui reprend cette légende, et fait un parallèle intéressant entre la passion du poète, et la renonciation de l'ascète. Il propose une lecture croisée de deux idéaux antithétiques : le feu et l'eau, l'amour et l'apaisement, la passion et la renonciation.

<sup>18</sup> De nombreuses légendes circulent sur le compte de Hāla énumérées par A.N. Upadhye (1970 : 9-11), je m'en tiendrai ici aux informations historiques qui ont pu être récoltées à son sujet.

<sup>19</sup> Cf. mort d'Asoka en 232 avant notre ère.

<sup>20</sup> Chaturvedi (2005 : 29-54), et Sastri (1958 : 88-109).

<sup>21</sup> Bien que d'autres auteurs aient présenté une date bien plus tardive, sur la base de preuves linguistiques, historiques, et religieuses, telles qu'entre le 3<sup>ème</sup> et le 7<sup>ème</sup> siècle pour A. Weber, ou le 6<sup>ème</sup> siècle pour R. G. Bhandarkar. Lienhard (1984 : 81).

Sātavāhana, et le Sud de l'Inde, en particulier le Mahārāṣṭra, est clairement confirmé par le fait qu'un certain nombre de strophes mentionnent les montagnes Vindhya, et les rivières Tāpī, Revā, et Godāvārī, les trois situées au cœur du royaume Sātavāhana, alors qu'aucune rivière, montagne ou région du Nord de l'Inde n'est mentionnée. La ville principale du royaume est Pratiṣṭhāna (la moderne Paithan), siège de la cour. Ce royaume très avancé culturellement jouissait, de par sa situation, d'une grande proximité avec les autres royaumes du Sud de l'Inde, et c'est certainement pour cela que la poésie prakrit du *Sattasaī* est proche de la poésie tamile<sup>22</sup>, plus ancienne. Le règne de Hāla correspond à l'épanouissement de la poésie lyrique tamile *caṅkam*, ayant déjà atteint une grande perfection dans sa forme et son contenu, et qui a eu, très vraisemblablement, une certaine influence sur l'écriture et la production culturelle du Mahārāṣṭra.

Le *Sattasaī* a traversé les âges avec la réputation d'un modèle de poésie lyrique raffinée. La preuve en est que ce texte a été largement commenté<sup>23</sup>, et que des poèmes de cette anthologie ont très souvent été cités par des critiques et des théoriciens de la poésie, particulièrement par les écoles de *rasa* et de *dhvani*.

Il est difficile de connaître le nombre de poètes qui ont contribué à l'élaboration de cette anthologie. Bhuvanapāla, l'un des premiers commentateurs, en mentionne 384. À l'origine, l'auteur de chaque *muktaka* était nommé. Malheureusement, les versions existantes ont omis un grand nombre de noms, et ont parfois substitué un nom à un autre, ce qui ne permet pas d'être précis à ce sujet. Il semble très probable, que la plupart des poètes ayant contribué au *Sattasaī* venaient du Sud de l'Inde. Certains<sup>24</sup> étaient sans doute très actifs à la cour de Pratiṣṭhāna. Les commentaires mentionnent également que certains poèmes ont été écrits par des femmes du nom de Anulakṣmī, Mādhavī, Āndhralakṣmī, Revā, et d'autres.

Un certain nombre de stances ont été composées après la mort de Hāla, et des interpolations ont eu lieu jusqu'à la fin du 8<sup>ème</sup> siècle. En l'état de la connaissance, la dernière addition était un poème de Vākpatirāja (env. 715-750 de l'ère commune), poète à la cour du roi Yaśovarman<sup>25</sup>. Mais la plupart des poèmes insérés dans le *Sattasaī* ont probablement été composés dans les quatre cents ans qui séparent le 1<sup>er</sup> du 4<sup>ème</sup> siècle, lorsque le prakrit était le langage privilégié en Āndhra.

Les poèmes du *Sattasaī* ne sont pas arrangés selon un ordre précis. L'anthologie est divisée en sept *śatakas*, sections d'environ cent poèmes chacune, mais dont l'ordre apparaît comme arbitraire. Chaque strophe est écrite en mètre *ārya*, particulièrement utilisé dans la poésie prakrit. Ce mètre comporte seize variétés en sanskrit, mais est quelque peu plus élaboré en prakrit, où l'on en dénombre vingt-sept. La strophe est composée asymétriquement, un *gāthā* étant composé de trente *mātrās*, mores, dans la première ligne, subdivisé en deux *pādas*. De

---

<sup>22</sup> Pour une étude complète sur le sujet, et une approche comparative des poésies tamile, prakrit et sanskrite (au travers notamment du SS, et de l'AS), voir l'ouvrage de M. A. Selby (2000).

<sup>23</sup> Voir l'article de P. Dundas (1985), qui recense tous les commentateurs du SS. Voir également la liste proposée par Upadhye (1970 : 16-18).

<sup>24</sup> Lienhard donne l'exemple de Pādalipta (pkt : Pālitta), traditionnellement le plus célèbre des poètes à la cour du roi Hāla.

<sup>25</sup> Lienhard (1984 : 83).

ce fait, le premier *pāda* consiste en douze *mātrās*, et le second en dix-huit. La deuxième ligne comprend également vingt-sept *mātrās*, divisée en deux *pādas* respectivement de douze et quinze *mātrās*. De ce fait, la versification prakrite est quelque peu différente de la sanskrite, car le mètre ne se base pas sur le nombre de syllabes par ligne, mais sur la longueur totale des syllabes sur une ligne.<sup>26</sup>

Le premier, l'avant-dernier et le dernier poème contiennent les strophes usuelles d'hommage (*namaskāragāthā*), dans ce cas adressées à Śiva. On trouve des allusions à d'autres divinités au fil des poèmes, tels que Pārvatī, Gaurī, Gaṇapati, Viṣṇu ou Lakṣmī, et des références à des événements mythologiques. L'atmosphère générale de l'anthologie est la vie rurale : les paysages de campagne, les rivières, la vie de village, le travail aux champs.<sup>27</sup> Mais si l'arrière-plan reflète la vie à la campagne, ceci ne signifie pas que cette poésie est simple, rurale, ou populaire. Bien au contraire, la majorité des poèmes traitent d'amour de manière très sophistiquée, et manient le verbe avec art. La composition obéit à des règles littéraires très strictes, produit d'une longue période de développement, et démontre un sens très aigu du goût poétique.

Un mot encore sur la langue du *Sattasāi*. Le terme prakrit utilisé par les rhétoriciens et les grammairiens indiens comprend une multitude de langages littéraires qui ont comme caractéristique commune de considérer le sanskrit comme leur origine<sup>28</sup>. Ce sont des dialectes artificiels, dans le sens qu'ils ont été considérablement altérés par l'usage littéraire qu'en ont fait les poètes.<sup>29</sup> Ces théoriciens de la langue font généralement dériver le terme *prākṛta* de *prākṛti*, « élément », « base », et selon eux, cette base est le sanskrit.

Le prakrit utilisé dans le SS est le *māhārāṣṭrī*, le meilleur prakrit selon Daṇḍin, parce qu'il est considéré comme le plus proche du sanskrit, et comme « le » prakrit de la poésie lyrique et des épopées. Généralement, lorsqu'il est fait référence au prakrit, c'est au *māhārāṣṭrī* que l'on pense. Ce terme est dérivé de *Mahārāṣṭra*, le pays des *Marāṭhās*. C'est un dialecte qui a été très fortement modifié phonétiquement pour des questions d'ornements, rendant ainsi la langue douce et fluide, qualité d'une grande importance pour l'écriture de la poésie. La caractéristique majeure de ce dialecte est la suppression des consonnes, si bien qu'un bon nombre de mots phonétiquement très différents se retrouvent sous la même forme<sup>30</sup>. En fait, le système des sons est fortement déterminé par le fait que le *māhārāṣṭrī* était utilisé pour des

---

<sup>26</sup> Selby (2000 : 83), et Colebrook (2004 : 60).

<sup>27</sup> Pour une énumération précise du contenu des divers poèmes, voir Bhattacharyya (1975 : 64-68).

<sup>28</sup> Mais tous les grammairiens ne s'entendent pas quant à définir quelles langues sont à considérer comme prakrit. De plus, il est impossible de trouver une source commune à tous les prakrits. C'est pourquoi, ils ne peuvent avoir été développés à partir du sanskrit comme le disent généralement les chercheurs indiens, ainsi que Hofer, Lassen, Bhāṇḍārkar et Jacobi. De nombreux prakrit ont des points communs avec la langue védique, ce qui manque fortement au sanskrit. Pischel (1999 : 2, 5).

<sup>29</sup> Et ceci n'est pas en opposition à la langue sanskrite, qui à bien des égards, peut également être qualifiée d'artificielle. Dans le sens, que le sanskrit est la langue utilisée par les classes éduquées, c'est-à-dire les pandits, les brahmanes, les poètes, etc., afin de communiquer entre eux. Bien que, selon P.-S. Filliozat (1992 : 96), il y ait « des indices d'une certaine accessibilité du sanskrit à l'ensemble du peuple ».

<sup>30</sup> Par exemple, en *māhārāṣṭrī*, *kaa = kaca* et *kṛta, kai = kati, kapi, kavi* et *kṛti, gaā = gatā, gadā* et *gajāḥ*, etc. Voir Pischel (1981 : 11).

strophes musicales (pkt. *gāhās*, skt. *gāthās*), dont le plus célèbre exemple est le *Sattasāi* de Hāla<sup>31</sup>.

## 2.2. Les commentaires de Vemabhūpāla (Vbh)

### 2.2.1. Le *Śṛṅgāradīpikā* (ŚD)

Vemabhūpāla (Pedakomaṭi Vemabhūpāla, Vemareḍḍi) succède à Komāragiri sur le trône de Koṇḍavīḍu en 1403. Il règne pendant dix-sept ans, jusqu'en 1420. Sa généalogie peut être tracée assez fidèlement ; il appartient à la famille Paṅṭakula<sup>32</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 était Suramaṅbā, connue pour sa charité ; des canaux et des réservoirs d'eau sont associés à son nom<sup>33</sup>. Vemabhūpāla était un grand guerrier et s'est vu offrir les titres honorifiques de *vīranārāyaṇa*, et de *jaganobbagaṇḍa*. Il était un grand amoureux de la littérature et des arts, 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. À côté du *Śṛṅgāradīpikā*, il a écrit un travail sur l'*alaṅkāra*, le *Sāhitya Cintāmaṇī*, et un sur la musique, le *Saṅgīta Cintāmaṇī*<sup>34</sup>.

Le ŚD est donc un commentaire sur l'ensemble de l'AS. Le texte présente les poèmes les uns à la suite des autres, entrecoupés du commentaire de l'auteur. Aucune mise en chapitre n'intervient ; Vbh ayant certainement repris l'ordre des poèmes tels que présentés dans la recension qu'il avait à disposition.

### 2.2.2. Le *Bhāvadīpikā* (BhD)

Le *Saptaśatisāraṭīkā* est un commentaire portant sur une sélection de cent poèmes issus du *Sattasāi* de Hāla, nommé *Bhāvadīpikā*. 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, Vbh a-t-il sélectionné des poèmes d'une grande valeur poétique à ses yeux, ou a-t-il

---

<sup>31</sup> Le *māhāraṣṭrī* est aussi fortement utilisé dans la littérature jaīna, notamment dans le *Vajjālagga* de Jayavallabha.

<sup>32</sup> Voir le tableau généalogique de la famille présenté par C.R. Devadhar (1984 : 30).

<sup>33</sup> Upadhya (1970 : 18).

<sup>34</sup> C.R. Devadhar (1984) ne mentionne pas le BhD. De même, Raghavan, Kunjunni, [etc.] (1968) dans le « New Catalogus Catalogorum », Vol. XVII, sous l'entrée « Bhūpāla Komaṭi ou Vemabhūpāla », seul le ŚD est mentionné.

essayé d’offrir un panel varié de situations, ou a-t-il choisi des strophes lui permettant de mettre à l’épreuve ses connaissances ? Nous n’en savons rien.<sup>35</sup>

Vemabhūpāla procède de la manière suivante : il donne le poème en prakrit, puis il ajoute son *chāyā*, commentaire sanskrit. Il débute son commentaire en paraphrasant le poème, commentant les mots prakrits en se basant sur l’autorité de la grammaire prakrit. Les citations concernant l’explication des termes et formes prakrits sont issues du *Prākṛtaśabdānuśāsanam* de Trivikrama, dont la grammaire a récolté une grande popularité dans différentes parties de l’Inde du Sud. Ensuite, il commente particulièrement les aspects concernant l’*alaṃkāra* et le *dhvani*. C’est en fait cette dernière partie qui constitue la spécialité de Vemabhūpāla, tout comme on peut le constater également dans le *Śṛṅgāradīpikā*. Le commentateur tire ses citations de l’*Amarakośa*, du *Kāvyaadarśa* de Daṇḍin, du *Dhvanyāloka*, du *Sarasvatīkaṇṭhābharāṇa*, et du *Jayamaṅgalā*, commentaire sur le *Kāmasūtra* de Vatsyāyana<sup>36</sup>.

### 3. Genres littéraires

#### 3.1. La poésie *muktaka*<sup>37</sup>

##### 3.1.1. Un genre à part entière

La poésie d’Amaru, et à fortiori celle de Hāla, font partie de la forme mineure, *laghukāvya*, par opposition à la forme majeure nommée *mahākāvya*. Cette distinction est très importante selon Siegfried Lienhard parce que l’histoire de la poésie classique n’a pas commencé avec les œuvres épiques d’une longueur considérable, mais avec ces petits poèmes brefs qui ont exercé une grande influence sur les longs poèmes ultérieurs. Le *laghukāvya* couvre toutes les sortes de poèmes courts, indépendamment de leur mètre, tous les poèmes consistant en une ou quelques stances.

Au sein de cette forme mineure, les théoriciens de la poésie proposent une classification, variant de l’un à l’autre, mais généralement admise sous la forme suivante : *muktaka*, poème à une stance, dérivé de la racine *muc*, « libérer » ; signifie « ce qui est détaché », « une stance

---

<sup>35</sup> L’étude de l’ensemble du commentaire, et la comparaison avec le texte original, permettraient peut-être d’apporter une réponse à cette question.

<sup>36</sup> Upadhye (1970 : 19). Voir également les tableaux proposés à la fin de l’édition. Bien qu’Upadhye cite ici les différents traités et grammaires sur lesquels se serait appuyé Vbh pour son commentaire, je n’en ai pas tenu compte. En effet, d’une part je n’avais pas les moyens, ni l’espace nécessaire pour vérifier ces affirmations, et d’autre part, je n’avais aucune preuve que les mêmes ouvrages aient été utilisés pour le ŚD. J’ai, de ce fait, choisi d’utiliser les traités appartenant à la tradition sanskrite, et les ouvrages de chercheurs occidentaux pertinents pour la compréhension des commentaires.

<sup>37</sup> Ce chapitre est fortement inspiré de Lienhard (1984 : 65-104). S’y référer pour plus de détails.

détachée » ; *yugmaka* (*yugma*, *yugala*, *yugalaka*), poème à deux stances ; *sandānitaka* (*viśeṣaka*), poème à trois stances ; *kapālaka*, poème à quatre stances ; *kulaka*, poème de cinq à quinze stances ; *saṃghāta*, séries de stances ; *kośa* (*koṣa*), collection de stances ; *khaṇḍakāvya*, poésie brève.

Le poème à une stance, qui nous intéresse plus particulièrement ici, est le début du *kāvya*. Les normes védiques sont graduellement devenues obsolètes et furent remplacées par de nouvelles approches qui ne se canalisèrent pas en un seul et large mouvement poétique, mais qui se développèrent en différentes écoles. C'est un genre à part entière, et non, comme on a pu le croire, un objet détaché ou une forme dérivée des longs poèmes. En fait, c'est l'inverse qui est vrai. Bien longtemps avant le début du *kāvya*, la catégorie de la poésie à une stance atteignait sa maturité et détenait une position clé dans l'ancienne et moyenne littérature indienne. Elle a non seulement influencé d'autres genres, mais était une partie bien vivante du mode de vie de ces classes qui transmettaient les traditions de la poésie, classes hautement cultivées et largement urbaines.

Deux autres termes sont connus pour une stance indépendante telle que le *muktaka*, il s'agit de *gāthā*, dérivé de la racine sanskrite *gā*, « chanter », et que l'on retrouve par exemple dans *Gāthāsaptasatī*. Ceci implique que le public indien ne lisait pas ces courts poèmes, mais qu'il les entendait de manière orale, sous forme récitée ou chantée. Ce qui paraît tout à fait correspondre à la tradition orale indienne. De manière générale, la poésie était récitée dans des associations de poètes, à la cour, dans les maisons des courtisanes, par des pandits, et d'autres gens cultivés et aisés. Le troisième terme souvent utilisé pour désigner les poèmes à stance unique est *subhāṣita*, « ce qui est exprimé de belle façon (ou de façon saisissante) ». Le terme *gāthā* est appliqué à une stance à prédominance lyrique et construite selon les règles de la poésie, alors que *subhāṣita* est utilisé pour toute espèce d'énoncé poétique bien formulé, y compris des vers didactiques et épigrammatiques.

Le poème à une stance 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 le poème qui le suit ou le précède<sup>38</sup>. Il est très souvent comparé aux miniatures indiennes, qui elles aussi doivent dans un espace restreint, et reproduisant une situation précise (un animal, une plante, un dieu, etc.) éveiller l'intérêt du spectateur, et chercher son émotion. Ce dernier doit comprendre les éléments qui lui sont livrés au regard, afin de se faire une idée précise de la scène décrite devant ses yeux.

---

<sup>38</sup> Bien que parfois, dans les anthologies (*kośa*), le poète lui-même, ou l'auteur ayant réuni les différents poèmes, écrits par une seule main, ou venant de différents poètes, a pu choisir de les classer par thème, par mètre, ou encore par ordre alphabétique selon la première lettre du premier vers.

### 3.1.2. Quel contenu ?

La poésie *muktaka* dépeint donc des scènes miniatures à thème unique. En quelques lignes toute une histoire est racontée, et fait appel à plusieurs niveaux de lecture. Elle est classée par contenus : les catégories les plus importantes étant les poèmes lyriques sur la nature, les poèmes d'amour lyriques, la poésie religieuse, et la poésie didactique. La poésie d'amour est la catégorie la plus grandement travaillée, et celle qui a été fortement appréciée et popularisée. Nos deux auteurs appartiennent à cette catégorie. Et malgré le peu de détails fournis par les poèmes, nous avons la possibilité de découvrir le cadre dans lequel se déroulent ces petites scènes amoureuses, de comprendre les relations qui lient les différents acteurs, le rôle de chacun, et les jeux de pouvoir au sein de cette microsociété qu'est la cour du roi. En effet, le ŚD, et le SS appartiennent à la poésie de cour, c'est-à-dire qu'on y traite des problèmes rencontrés par les rois, les princes, et les nobles qui vivent à la cour ; c'est une poésie urbaine. Et malgré le caractère apparemment rural, dû au décorum, et à l'utilisation du prakrit, la compilation de Hāla est également destinée à un public urbain. Ces poèmes étaient rédigés par de grands poètes, des poètes de cour et parfois des princes, dont l'audience n'était pas celle du peuple, mais bien celle d'une classe éduquée, à majorité urbaine et souvent aristocratique<sup>39</sup>. C'est pourquoi cette poésie amoureuse est également appelée poésie de cour, puisqu'elle était très souvent commandée par le roi, qui servait de mécène à de nombreux artistes.

Le contexte d'écriture est important pour comprendre le contenu de cette poésie. Si le lecteur n'a pas un minimum de connaissance du contexte dans lequel se déroulent ces petites scènes amoureuses, il n'en comprendra pas le contenu. C'est pourquoi, je présente ci-dessous les différents personnages mis en scène, en lien avec les codes sociaux présents à la cour.

Pour commencer, nous allons étudier le *nāyaka*, l'amant, héros des poèmes brefs. Les traités tels que le *Kāmasūtra*, et le *Nāṭyaśāstra* le définissent, et le répartissent en différentes catégories.<sup>40</sup> Mais l'important ici, est que cette figure masculine représente en fait le *nāgara* (ou *nāgaraka*), « dandy des villes » qui culturellement baigne dans un style de vie fortement urbain. Lienhard le dépeint comme suit :

The word “town-dweller”, in Sanskrit *nāgara(ka)*, was generally applied to a well-educated young or middle-aged dandy or bon-vivant interested in poetry and art who was frequently wealthy and lived in extremely comfortable circumstances. He had a house near water, surrounded with a park containing trees, a courtyard and two bedrooms. The interior of the house was tastefully decorated, “equipped with numerous musical instruments and rows of various weapons; filled with the perfume of fine incense and flowers; decorated with gaily coloured canopies of good material; provided with most beautiful seats; filled with the cooing of doves which awakened to the tinkling of their perches; cooled by winds from a charming pool from which can be heard the

---

<sup>39</sup> Lienhard (1984 : 84).

<sup>40</sup> Je n'expose pas ces catégories ici étant donné que nous ne rencontrerons qu'un seul genre de *nāyaka* dans les poèmes, et qu'il sera défini à ce moment-là.

chattering of *cakravāka*-ducks and geese; ornamented with suitable pictures (which impart) serene feelings; floored with paving which shines like beautifully coloured minium; and filled with the cries of parrots and preachercrows (*Turdus salica*).<sup>41</sup>

Tieken (2009) fait également une description du *nāgaraka* dans son introduction, et souligne que malgré ses différences d'avec le villageois décrit dans le SS, ces deux personnages ne sont pas si éloignés l'un de l'autre. En effet, le *Sattasāi* et le *Kāmasūtra*, bien que très différents dans leur façon de traiter de l'amour, sont originaires du même milieu, et de la même période. De ce fait, les poèmes doivent être lus au travers de ce personnage urbain, de son style de vie, et de sa façon de penser. Il donne l'exemple d'un poème qui s'interprète de manière très différente, s'il est lu sous cet angle :

Though he had no more work in the fields,  
The farmer would not go home,  
To spare himself the pain  
Of finding it empty  
Now that his wife was dead. [556]<sup>42</sup>

Lors d'une première lecture, cette scène paraît décrire le deuil d'un fermier. Mais, si on la lit du point de vue du *nāgaraka*, alors la signification est tout autre. En effet, celui-ci ne dépend pas uniquement de sa propre femme pour être en compagnie de la gent féminine. De nombreuses courtisanes sont constamment autour de lui ; d'où l'évocation de l'érotisme. Selon Tieken, malgré le fait que de tels sous-entendus vont à l'encontre de notre propre idée du romantisme, on ne peut lire ces poèmes sans au moins garder cette pensée en tête.<sup>43</sup>

A côté de ce personnage masculin évolue une figure féminine, la *nāyikā*. Il s'agit de l'amante, qui apparaît au fil des poèmes sous différents caractères, et dans des situations diverses. Les traités sur l'amour (*kāmasāstra*), répartissent la *nāyikā* en de multiples catégories. Dans un premier temps, soit elle est la propre femme du bien-aimé (*svastrī*, *svīyā*), ou la femme d'un autre (*parakīyā*, *anyastrī*, *anyā*), soit elle représente la femme en général, qui peut être, par exemple, une courtisane (*sādhāraṇastrī*, *sādhāraṇā*, *sādhāraṇī*, *sāmānyāyikā*). Ensuite, la bien-aimée est cataloguée de trois façons : une jeune femme timide et inexpérimentée (*mugdhā*), une femme modérément expérimentée (*madhyā*), ou une jeune femme passionnée et très expérimentée (*pragalbhā*). De plus, l'héroïne peut encore être décrite comme nouvellement mariée (*navodhā*), réticente et timide, les yeux baissés parce qu'elle ne sait pas comment se comporter devant son mari et ses compagnes ; détournée de son bien-aimé après

---

<sup>41</sup> Lienhard (1984 : 42), définition inspirée du *Kāmasūtra* 1,4,4.

<sup>42</sup> Numérotation de Tieken (2009).

<sup>43</sup> Khoroché & Tieken (2009 : 5-6). Voir également Boccali, Sagramoso & Pierucini (1990 : 21-22). D. Ali (2004) défend également une lecture urbaine du S : « It would seem, then, that the different sorts of literature on erotic love reveal a coherent 'world', at once courtly and urbane. (...) I take the 'rustic' motifs and village scenes found in collections like the Prakrit *Gāthāsaptasatī* (...) to be essentially courtly in nature. Not only do they explicitly claim association with royal courts, but are also highly 'mannered' in literary style. » (212, et note 6).

une violente querelle (*kalahāntarītā*) bien que maintenant il lui parle gentiment ; elle peut être décrite comme boudeuse (*māninī*) ; fortement déçue (*vipralabdā*) parce que son bien-aimé ne s'est pas rendu à leur rendez-vous ; ou elle est décrite comme une mauvaise femme (*khaṇḍitā*) qui voit son amoureux s'approcher, son corps et son visage portant des marques d'amour laissées par une autre femme ; ou une jeune femme pleine de désirs attendant son bien-aimé (*virahotkaṇṭhitā*) ; etc.<sup>44</sup>

Nous rencontrerons un certain nombre de ces catégories au fil de notre lecture.

A la lecture des poèmes, le même personnage réapparaît dans différentes situations, ce qui fournit le matériel de base pour que l'action lyrique se déroule. Normalement, pas plus de deux personnages sont représentés dans un poème, par exemple le couple d'amoureux, ou la bien-aimée se confiant à son amie, ou l'amoureux parlant avec sa messagère, etc. De ce fait, différents personnages types sont dépeints aux côtés des deux héros : la femme qui agit comme messagère (*dūtī*) pour l'un des deux protagonistes, l'amie de la bien-aimée (*sakhī*, *sahacarī*), sa mère, la co-épouse ou la rivale (*sapatnī*), la courtisane (*gaṇikā*), et l'ami ou le compagnon de l'amoureux (*sahacara*).

La première tâche du lecteur est de reconnaître la situation créée par le poète, ce qui n'apparaît pas toujours comme évident. C'est là qu'interviennent les commentaires permettant un meilleur décryptage de la scène proposée.

La répartition des personnages et les classifications mises en place révèlent également des éléments sur la vie de couple. En effet, si le sujet central de la poésie *muktaka* est l'amour, il ne s'agit souvent pas d'amour conjugal. L'amour célébré dans cette poésie traite la femme comme un objet érotique, elle sert à charmer l'homme, et dans la majorité des cas (bien qu'il y ait quelques exceptions, notamment dans le sujet traité ici, soit l'amour dans la séparation), il s'agit d'un amour illicite et interdit. Souvent est dépeinte la relation avec la femme d'un autre ou promise à un autre (*kanyakā*), ou avec une courtisane (*veśyā*, *gaṇikā*). Tous les faits et gestes du personnage féminin sont épiés, codifiés, et sont sujet à interprétation. La moindre nuance évoque un refus ou au contraire une invitation à l'amour.

A cette époque, le mariage est vu comme quelque chose de très pragmatique et totalement utilitaire. On se marie selon sa classe, afin d'assurer son rang et d'avoir des enfants, de créer des alliances avec d'autres maisons. La famille est pensée et vue comme une unité politico-économique. D'ailleurs, si l'on se réfère aux textes sur le *kāma*, il apparaît clairement que la relation conjugale n'est que l'une des possibilités d'être en relation avec une femme à la cour. « After recommending the norm of same-caste liaisons with unmarried virgins for the purpose of procreation, Vātsyāyana says that relations with lower *varṇas* not fully rejected from the social order, courtesans, and widows or women once married, being neither forbidden nor

---

<sup>44</sup> Sur la différence de traitement, notamment au niveau du vocabulaire, entre les hommes et les femmes, respectivement entre la description du *nāyaka* et de la *nāyika*, voir D. Ali (2004 : 216 ss.). Voir également l'article de K. Langer (1981) « Compartmentalization and Clustering of Words for Woman and the Role of Sā in the Portrayal of Women in Sanskrit Court Poetry », dans lequel l'auteur répertorie et analyse un certain nombre de termes attribués aux héroïnes dans différentes anthologies de poèmes.

commended by the *śāstras*, may be entered into for pleasure. »<sup>45</sup> De ce fait, ce n'est pas une surprise si la littérature érotique a idéalisé et glorifié l'amour illicite, les rencontres en cachette et la passion.

### 3.2. Le commentaire

La tradition littéraire sanskrite fait la part belle au genre du commentaire. Il s'agit certainement de l'une des traditions faisant le plus appel à ce genre littéraire. Tous les grands textes sanskrits, et non sanskrits, ont un ou plusieurs commentaires. Les raisons de cette abondance sont multiples : soit que le texte de base ne puisse se comprendre qu'à l'aide d'un commentaire, étant donné son caractère succinct<sup>46</sup>, ou qu'il soit nécessaire d'éclaircir certaines notions, soit que le texte de base ait consciemment été écrit avec un haut degré de difficulté, ce qui rend son commentaire indispensable, soit encore que le commentateur souhaite associer son propre travail à un texte de référence.

Gary A. Tubb répertorie cinq services<sup>47</sup> qu'un commentaire est susceptible de rendre au lecteur d'un texte :

1. *pada-ccheda*, la division des mots. Le commentaire permet au lecteur de résoudre les *sandhi* externes, et de ce fait de savoir à quel endroit il faut séparer les mots les uns des autres.
2. *padarthokti*, la signification des mots. Il s'agit de donner des synonymes, des définitions, des exemples, de paraphraser les mots de l'auteur afin d'en donner une signification plus précise, ou de choisir la bonne parmi toutes les significations possibles de certains mots.
3. *vigraha*, l'analyse de formations grammaticales complexes. Elle permet de défaire de longs composés nominaux ou de retrouver la racine d'un terme dérivé.
4. *vākya-yojanā*, la construction des phrases. L'aide apportée par le commentateur dans ce cas permet de remettre les mots de la phrase dans un ordre syntaxique plus compréhensible.
5. *ākṣepa-samādhāna*, la composition de l'objection. Cette partie du commentaire concerne les idées développées dans le texte original. Le commentateur se prononce sur le sens du texte et argumente.

Vbh ne faisant pas exception à la règle, nous retrouverons ces différents « services » à la lecture de nos deux commentaires.

---

<sup>45</sup> Ali (2002 : 130).

<sup>46</sup> Souvent dû au fait que ces textes avaient pour but d'être mémorisés et de donner les lignes principales d'un système de pensée.

<sup>47</sup> L'auteur tire lui-même ces cinq caractéristiques du commentaire d'un vers provenant du *Parāśarapurāṇa* cité dans le *Nyāyakośa* : « *pada-cchedaḥ padarthoktir vigraho vākya-yojanā ākṣepeṣu samādhānaṃ vyākhyānaṃ pañca-lakṣaṇam.* », Tubb (2007 : 3).

Le commentaire est généralement écrit bien après le texte qu'il critique. Il propose au lecteur une grille de lecture facilitant la compréhension du poème très bref qu'il a sous les yeux. Il informe, par exemple, en quelques mots le lecteur de celui qui est en train de parler, à qui il s'adresse, en quelles circonstances, ou donne des informations sur le type d'amoureux présent dans les vers, etc.

C'est-à-dire que le commentateur propose une interprétation du texte qu'il commente, et ce qui est intéressant pour nous, au-delà de la grille de lecture qu'il propose, c'est de tenter de découvrir ce qui a pu le motiver à commenter tel ou tel texte. La question est de déterminer pourquoi un commentateur, à un certain moment, décide de commenter un texte, d'en donner une nouvelle interprétation, et ce qu'il recherche. Selon Y. Bronner (1998 : 244-250), un commentateur doit suivre quatre règles d'interprétation qui sous-tendent la littérature sanskrite. Première règle : « l'auteur doit l'avoir signifié », c'est-à-dire que l'interprétation est toujours une démarche d'analyse de ce que le poète a voulu dire à l'origine. Un commentateur sanskrit n'a pas la possibilité de présenter son interprétation comme le fruit de ce qu'il a *lui-même* trouvé dans le texte. Même si le commentateur présente une nouvelle interprétation, il doit la valider comme étant sous-entendue, ou déjà présente dans l'esprit de l'auteur. C'est à ce moment-là que la biographie, ou l'hagiographie, de l'auteur entre en ligne de compte, et peut être utilisée par le commentateur.

La seconde règle est qu'« il doit y avoir eu un précédent », c'est-à-dire que rien ne peut être complètement neuf, il doit y avoir d'une manière ou d'une autre, un élément auquel le commentateur peut se référer.

La troisième règle est que « l'interprétation doit produire du sens ». Cette troisième règle est fortement liée à la précédente, puisque le commentateur souhaite convaincre son audience que son interprétation convient. Pour ce faire, elle doit être culturellement acceptable. C'est-à-dire qu'elle doit être compréhensible pour les contemporains de l'auteur, et faire sens à leurs yeux. Enfin, la quatrième et dernière règle est qu'« il doit y avoir une motivation », c'est-à-dire que l'interprétation ne se fait pas pour elle-même, mais qu'elle doit révéler la trace d'une motivation derrière elle. Nous devons nous demander ce qui motive un commentateur à produire une nouvelle interprétation à un moment spécifique.

Bien entendu, ces quatre règles correspondent très bien au profil de Ravicandra, et à son commentaire qui va à l'encontre des interprétations généralement admises pour l'AS. Mais, cela ne nous empêche pas de garder ces quatre règles en tête à la lecture du commentaire de Vbh. Elles reprennent en quelque sorte, les questions qui sont à l'origine de cette étude. C'est pourquoi je juge bon de les retenir.

## 4. Approches théoriques et problématisation

Dans l'approche choisie face à ce sujet d'étude, plusieurs éléments sont à prendre en considération. Je fais appel à divers points de vue, et privilégie une approche historique, indo-centrée, interprétative, et comparative, afin d'étudier la réception de deux textes des premiers siècles de notre ère. Dans un premier temps, il est nécessaire d'être attentif à l'éloignement historique et culturel. En effet, les sources de base, soit les textes de Hāla et d'Amaru, sont datés entre le 1<sup>er</sup> et le 7<sup>ème</sup> siècle, ensuite, les commentaires de Vbh se situent au tout début du 15<sup>ème</sup> siècle, et enfin, ma lecture des commentaires de Vbh a lieu au 21<sup>ème</sup> siècle. Il y a donc une double distance historique entre les textes de base, et ma façon de les comprendre aujourd'hui. De même, il existe une distance culturelle entre les textes et moi. Ainsi, mes propres référents sont des concepts et des notions appartenant au monde occidental, alors que pour comprendre au mieux mon sujet d'étude, je dois me placer dans une perspective indo-centrée, c'est-à-dire faire appel aux catégories appartenant à la tradition littéraire sanskrite. Ce qui est important est d'avoir à l'esprit que ces catégories, aussi bien que cette tradition, sont des notions construites. Cela ne signifie pas que l'étude soit impossible, mais il est simplement nécessaire de prendre conscience que le discours produit est le fruit de diverses manipulations. Soulignons encore que l'idée de cette étude n'est pas de déconstruire les classifications établies depuis des siècles par les poètes et les théoriciens de la poétique sanskrite. C'est pourquoi, j'ai choisi de me servir de leurs propres catégories, dont le *vipralambhaśṅgāra* fait partie, afin de définir mon sujet d'étude<sup>48</sup>. A première vue, Vbh n'avait privilégié aucune de ces catégories pour écrire ses commentaires ; j'ai donc choisi celle-ci, d'une part pour cibler ma recherche, afin qu'elle ait les dimensions convenables pour un mémoire, et d'autre part, afin de chercher à comprendre, et de sentir pourquoi ce mode était prisé par les poètes.

Dans le même ordre d'idée, l'interprétation est également double. En effet, le commentateur écrit son texte dans le but d'interpréter un texte-source, de lui donner un éclairage. Par la traduction du commentaire, et son analyse, j'effectue une seconde interprétation du texte-source. Le résultat final doit refléter ces différentes étapes, et ne pas faire d'amalgame entre les différentes interventions.

Et finalement, la problématique centrale du présent mémoire repose sur la comparaison. Le comparatisme est une méthode fort utilisée, que ce soit en littérature comparée, en religions comparées, en linguistique comparée, etc. L'attrait principal de cette méthode est qu'elle permet de prendre deux sujets différents et de les comparer, l'analyse de l'un des sujets permettant de découvrir et de comprendre des éléments de l'autre, mettant en lumière les différences et/ou les similitudes, et permettant d'échafauder une théorie. Dans le cas présent, la distance entre les deux commentaires n'est pas très importante, puisqu'ils ont été écrits par le même auteur, mais il s'agissait de savoir si Vbh lui-même se mettait dans la peau d'un

---

<sup>48</sup> Le mode de sélection des poèmes dans cette catégorie est explicité dans la partie II.

comparatiste. En comparant les deux commentaires de Vbh sur un sujet particulier, l'amour dans la séparation, je me préoccupe de découvrir si lui-même a essayé de comparer les deux anthologies sur lesquelles il a décidé d'écrire. Fait-il des rapprochements entre l'une et l'autre ? Leur accorde-t-il le même traitement, tant au niveau de la forme que du contenu ? Utilise-t-il les mêmes catégories interprétatives ? Cite-t-il son propre commentaire ou des vers de l'autre anthologie afin d'éclairer son propos ? Je chercherai à mettre en lumière les éléments qui me permettront de répondre à ces questions. Puis, dans un deuxième temps, je m'interrogerai sur le rôle et le but du commentaire, et si le commentateur nourrit le texte qu'il étudie, ce qu'il est censé faire, ou si, au contraire, c'est lui qui se nourrit du texte qu'il interprète.

## 5. Eléments de poétique sanskrite

Pour interpréter correctement la poésie sanskrite et les critiques littéraires fort nombreux au cours des siècles, il est nécessaire de se familiariser avec un vocabulaire propre à l'analyse poétique, bien différent de celui utilisé dans l'analyse de la poésie occidentale. Bien sûr, les notions d'ornement, de figures, de métrique, de plaisir esthétique, etc. existent, mais elles s'appliquent à d'autres textes et recouvrent d'autres aspects<sup>49</sup>. Il est donc impossible de faire appel à ce vocabulaire, et de l'appliquer à des sources sanskrites<sup>50</sup>. C'est pourquoi je me réfère ici à trois notions principales, afin de les utiliser dans l'analyse des poèmes conformément à leur réelle signification.

Il est impossible de donner une définition définitive pour chacun des termes employés, étant donné qu'ils qualifient des notions qui évoluent au fil des traités et des auteurs. Ne sachant pas précisément sur quels traités Vbh s'est appuyé pour rédiger ses commentaires, et n'ayant ni les moyens ni le loisir de me livrer à une telle étude<sup>51</sup>, j'ai recouru à un certain nombre d'ouvrages de chercheurs modernes qui essaient de répertorier certaines de ces notions et d'en donner des définitions, afin que le lecteur moderne puisse s'y retrouver. Les termes principaux ci-dessous, ainsi que ceux que nous allons découvrir au fil des commentaires dans la partie « Analyse et comparaison des commentaires » sont tous expliqués selon ces ouvrages. Pour chaque notion à définir, je me suis tout d'abord tournée vers « A Dictionary of Sanskrit Poetics » de Nagendra (1987). Ensuite, en ce qui concerne l'*alamkāra*, je me suis appuyée sur « A Glossary of Indian Figures of Speech » de Edwin Gerow (1971), qui répertorie les différentes figures de style dans un glossaire, et qui donne systématiquement

---

<sup>49</sup> Voir Gouvard (2001).

<sup>50</sup> Je choisis l'angle de vue de la tradition indienne, je ne m'essaie à aucun parallèle avec la tradition occidentale. Le but est de comprendre les termes utilisés par Vbh, commentateur indien, sur des textes sanskrits. J'essaie de définir ce vocabulaire particulier selon la tradition indienne.

<sup>51</sup> En effet, il s'agirait de définir avec précision les traités sur lesquels Vbh s'est appuyé, et ensuite de les étudier afin de savoir exactement ce que Vbh lui-même mettait derrière chaque terme qu'il employait.

une traduction anglaise du terme sanskrit, suivie d'une explication<sup>52</sup>. J'ai également cité des sources sanskrites lorsqu'elles apparaissaient dans les définitions.

Les notions présentées ici sont l'œuvre de théoriciens de la poésie qui se sont interrogés sur le langage et son utilisation. Ils ont réfléchi à la manière dont l'émotion naissait chez le lecteur. En fait, les premiers théoriciens de la poétique ont eu pour tâche de définir ce qui était de la poésie, et ce qui n'en était pas. Il a fallu mettre en place des critères, ce qui a donné naissance à différentes écoles et manières de réfléchir à ce problème. De là proviennent les termes que l'on découvre ci-dessous. Si j'en donne des définitions séparées, il est nécessaire d'avoir à l'esprit que ces concepts ne sont pas complètement fermés les uns aux autres. En effet, les différentes écoles étaient actives non seulement durant certaines périodes, parallèles les unes aux autres, mais elles se sont également influencées. Elles avaient conscience de l'existence d'autres théories, et parfois les incluait, en les subordonnant à ce qui leur apparaissait comme primordial.

## 5.1. L'*alaṃkāra*

Comme indiqué ci-dessus, il n'est pas question ici de donner une définition précise de l'*alaṃkāra*, cela d'autant plus que la perception des figures de style a évolué au fil des siècles et des différents traités, subissant des modifications dans sa structure. L'important est d'avoir une idée de ce dont on parle.

L'*alaṃkāra* est donc un « ornement », une « figure de style », qui a eu dès le départ une place très importante dans la tradition indienne des critiques. Ceci se vérifie avec l'*alaṃkāraśāstra*, « science de l'ornementation (littéraire) », se présentant souvent sous la forme de taxinomies d'ornements.<sup>53</sup> Cette science représente « une exploration tout à fait originale du langage. Cette investigation présente des caractères spécifiques, qui tiennent à une double adéquation : d'une part, elle s'exerce sur la langue sanskrite, en forgeant un appareil conceptuel propre à la morphologie de cette dernière ; d'autre part, elle est adaptée à une poésie donnée : celle des stances du *kāvya* qui, au sortir du Védisme et de l'épopée, s'est imposé dans toutes les manifestations littéraires de l'époque classique et dans des genres extrêmement variés (récits historiques, hymnes, traités techniques, etc.). »<sup>54</sup>

L'analyse systématique des *alaṃkāras* a été la préoccupation majeure de nombreux auteurs, de Bhāmaha (fin du 7<sup>ème</sup> siècle) à Jagannātha (12<sup>ème</sup> siècle)<sup>55</sup>. Le premier est le plus représentatif de cette école, aux côtés de Udbhaṭa ; Daṇḍī, Rudraṭa, et Pratīhārendurāja sont

---

<sup>52</sup> Pour ce qui suit, je me suis également référée à l'introduction de Marie-Claude Porcher (1978) dans son ouvrage « Figures de style en sanskrit », qui reprend Gerow (1971).

<sup>53</sup> P. V. Kane (1971 : 375) en dénombre plus de deux cents, nommés par différents auteurs. De plus, une même figure peut avoir plusieurs noms, ou inversement, plusieurs figures peuvent être décrites sous le même nom (p. 377).

<sup>54</sup> Porcher (1978 : 5).

<sup>55</sup> Porcher (1978 : 2) et Gerow (1971 : 13).

également des auteurs ayant contribué à l'élaboration des figures de style.<sup>56</sup> L'*alaṃkāraśāstra* est une science qui se préoccupe d'« image-building, shades of similarity, and techniques of overtone or suggestion. »<sup>57</sup>. Elle est utilisée par les critiques afin de comprendre et de classer la poésie. La figure de style sert à orner le poème, à le rendre plus beau, elle utilise les mots, et va plus loin que leur sens initial. Bien sûr, elle est au service du poète, et du poème, et a pour but ultime d'enrichir le *rasa*, « l'âme » de la poésie.

Les figures de style sont principalement de trois variétés : *śabdālaṃkāra*, figure basée sur les mots, *arthālaṃkāra*, figure basée sur le sens, et *ubhayālaṃkāra*, figure basée sur les deux à la fois.<sup>58</sup>

## 5.2. *Rasa* et *bhāva*

La théorie du *rasa* est indissociable de la poésie indienne. Il est impossible d'en lire sans savoir ce qu'est le *rasa*, ou alors, on en perdra toute l'essence.

*Rasa* signifie littéralement « jus », « essence », « saveur », mais métaphoriquement, cela signifie « expérience esthétique » ou « sentiment ». En fait, cette notion a évolué ; pour les premiers auteurs, comme Bharata, premier représentant de cette école, ayant composé le *Nāṭyaśāstra* (2<sup>ème</sup> s. avant notre ère), *rasa* était une « situation esthétique » ou un « fait esthétique ». Mais, sous l'influence de la philosophie *advaita* de l'école shivaïte, Abhinavagupta apporta un caractère subjectif à ce concept, et définit *rasa* comme une « expérience esthétique » ou comme l'« expérience d'une situation esthétique »<sup>59</sup>.

C'est alors qu'entre en considération le *rasika* ou *sahṛdaya*, le lecteur idéal. Car il n'y a pas de *rasa* sans *rasika*. En effet, la poésie, les drames, ou la danse activent une émotion déjà présente chez les membres d'une audience qui doivent cultiver leur sensibilité esthétique. Le *rasika*, membre de cette audience, au travers d'une complète identification à la situation en présence, partage l'émotion évoquée et la développe jusqu'à son apogée, libéré des limites du temps et de l'espace. Cette émotion se transforme en esthétique pure, est transcendante ; c'est l'expérience de la béatitude. Il s'agit d'une expérience esthétique qui mène à la réalisation de soi.<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Kane (1987 : 373-374).

<sup>57</sup> Ingalls (1968 : 9).

<sup>58</sup> Nagendra (1987 : 8). Pour une division plus précise, et selon les différents auteurs, voir Kane (1987 : 375-377).

<sup>59</sup> Pour voir différents aspects du *rasa*, et son évolution historique, voir la collection d'articles éditée par Kulkarni (1986).

<sup>60</sup> Voir Nagendra (1987 : 131-132), Kane (1987 : 355-372), Lynch (1990 : 17-18). Ce dernier fait encore remarquer que la théorie du *rasa* a été reprise, et réinterprétée par la *bhakti*, mouvement dévotionnel médiéval dans lequel l'expérience esthétique est devenue le mode d'expérience religieuse lui-même. La *bhakti* était conçue pour être expérimentée comme une émotion dans laquelle le dévot faisait l'expérience de la béatitude. Les sectes visnuites ont réduit les huit émotions primaires (*bhāva*) en cinq. La poésie devient dévotionnelle. En fait, de nombreux éléments de la poésie amoureuse « laïque » sont repris, notamment par la *bhakti* émotionnelle. Le couple amoureux est mis en avant par les poètes de ces mouvements, le rôle de l'amant étant

Les *rasas* sont de diverses sortes, et pour en faire l'expérience, une liste d'émotions est reliée à chacun d'eux. Ainsi, parmi les *rasa* recensés par les théoriciens, le sentiment érotique (*śṛṅgārasa*) est le plus important, et celui utilisé par Amaru et Hāla. Le *Nāṭyaśāstra* en cite sept autres<sup>61</sup> : le sentiment furieux (*raudrarasa*), le sentiment héroïque (*vīrarasa*), le sentiment de répulsion (*bībhatarasa*), le sentiment comique (*hāsyarasa*), le sentiment compatissant (*karuṇarasa*), le sentiment miraculeux (*adbhutarasa*), et le sentiment terrifiant (*bhayānakarasa*). Certaines listes intègrent un neuvième *rasa*, le sentiment de paix, de tranquillité (*śāntarasa*). Chaque *rasa* est basé sur la transformation esthétique d'une émotion humaine nommée *sthāyibhāva*, littéralement émotion permanente. Dans les colonnes suivantes, les huit *rasas* sont listés avec leurs *sthāyibhāvas* correspondant.

<i>Rasa</i>	<i>Sthāyibhāva</i> correspondant
<i>śṛṅgāra</i> , érotique	<i>rati</i> , passion
<i>hāsyā</i> , comique	<i>hāsa</i> , hilarité
<i>karuṇa</i> , compatissant	<i>śoka</i> , chagrin
<i>raudra</i> , furieux	<i>krodha</i> , colère
<i>vīra</i> , héroïque	<i>utsāha</i> , effort
<i>bhayānaka</i> , terrifiant	<i>bhaya</i> , peur
<i>bībhata</i> , répulsif	<i>jugupsā</i> , dégoût
<i>adbhuta</i> , miraculeux	<i>vismaya</i> , étonnement <sup>62</sup>

Cette liste démontre que les *sthāyibhāvas* sont composés de substantifs décrivant les émotions humaines, et que chaque *rasa* correspondant représente ce que l'audience va expérimenter. Ainsi, *śṛṅgāra* est l'expérience esthétique du désir évoqué par un texte décrivant la passion.

A côté de ceux-ci, d'autres éléments s'articulent afin de produire le *rasa*. Ce sont les *vibhāvas*, « causes », « déterminants », qui seront divisés en deux catégories, les *ālambanavibhāvas*, « déterminants objectifs », et les *uddīpanavibhāvas*, « déterminants stimulants ». Les deuxièmes sont les *anubhāvas*, « émotions venant après », soit l'indication des émotions au travers de gestes. Enfin, les troisièmes sont les *vyabhicāribhāvas*, « émotions transitoires » ; ce sont les états transitionnels du corps ou de l'esprit. De plus, s'ajoutent à cette liste, les huit *sāttvikabhāvas*, états du corps « involontaires » ou « vrais ». Il s'agit des huit états physiques causés par l'émotion naturelle : la paralysie (*stambha*), la transpiration (*sveda*), la chair de poule (*romañca*), le balbutiement (*svaravikāra*, *svarabheda*), le

---

donné à la divinité. Ainsi, les mêmes conventions que celles qui se trouvent dans les poèmes étudiés ici, se rencontrent, par exemple : l'amour développe des effets sur les corps, la nature est utilisée pour exprimer sentiments et émotions, le thème de la séparation, *viraha*, dans ce cas-là, est également érigé en modèle. (Pour ces questions, voir l'ouvrage de Friedhelm Hardy (1983), *Viraha-bhakti : the early history of Kṛṣṇa devotion in South India*). Le dieu, beau et jouissant, s'atteint au travers de l'expérience esthétique et divine.

<sup>61</sup> VI.15

<sup>62</sup> Tableau repris de Selby (2000 : 27).

tremblement (*vepathu*), le changement de couleur (*varṇavikāra*, *vaivarṇya*), les larmes (*aśru*), et l'évanouissement (*pralaya*).<sup>63</sup>

Plusieurs de ces états apparaîtront et seront développés au cours de la lecture des commentaires.

### 5.3. Le *dhvani*

A côté des *alaṅkārasāstras*, va survenir, au 9<sup>ème</sup> siècle, la doctrine du *dhvani*. « Une théorie esthétique fondée sur une conception spécifique du langage »<sup>64</sup>, qui relèguera les figures de style au second plan.

Elle fut développée un peu plus tardivement dans les écoles de critiques littéraires<sup>65</sup> qui placèrent le *dhvani* au centre de leur réflexion. Comme pour les autres éléments de poétique développés ci-dessus, mais dans une mesure plus importante, il faut rester conscient de la distance qui sépare le moment de l'écriture de la poésie étudiée, de celui des commentaires qui l'ont suivie. La volonté du poète du 4<sup>ème</sup> siècle d'évoquer quelque chose de caché, de sous-entendre une autre interprétation que celle qui est perçue à la première lecture, est tout à fait consciente, mais elle n'est théorisée et mise en mots que plus tard, c'est-à-dire vers le 9<sup>ème</sup> siècle. C'est une sorte de redécouverte par les commentateurs de ce deuxième sens, qui devient si important au fil des traités, et qui caractérise une grande partie de la poésie.

De plus, la théorie du *dhvani* peut se concevoir comme une extension de la théorie du *rasa*. En effet, le *rasa* peut être développé seulement dans une œuvre d'une certaine longueur. Dès lors, cela exclurait la possibilité que des poèmes brefs comme ceux que nous rencontrons dans nos deux textes, puissent produire de tels effets. De telles pièces seraient alors considérées comme en dehors du *kāvya*, si l'on présuppose que l'âme de la poésie est uniquement le *rasa*. C'est pourquoi, ce dernier sera alors suggéré, et non directement exprimé.<sup>66</sup>

*Dhvani* se traduit par « sens suggéré », « sens caché », « sous-entendu ». Cette théorie se base sur le pouvoir des mots. Ingalls (1968), dans son introduction à « Sanskrit Poetry, from Vidyākara's Treasury », décrit les trois sortes de pouvoir que les critiques littéraires sanskrits confèrent aux mots :

First, the word has the power of direct designation. Thus, the word Ganges designates directly a great and holy river of India. Every word has also a secondary power, a power of indication, which is indirect. That is, a word

---

<sup>63</sup> Listé dans le *Nāṭyaśāstra* 7.93.

<sup>64</sup> Porcher (1978 : 2).

<sup>65</sup> Le premier critique important est Ānandavardhana et son *Dhvanyāloka* du 9<sup>ème</sup> siècle de l'ère commune. Egalemeent Abhinavagupta de la fin du 10<sup>ème</sup> siècle.

<sup>66</sup> Kane (1987 : 387).

may refer indirectly to a great number of things that are peripheral to its main object. It is only context that tells us when this secondary power is being employed. “A village on the Ganges” – here we cannot take ‘Ganges’ in its primary sense. If the village were actually *on* the river its inhabitants would drown. What is meant is a village on the bank of the Ganges. The secondary power of ‘Ganges’, its power to indicate indirectly a peripheral object, has come into play.

Now let us come to the tertiary power of a word, its power of suggestion. What is the difference between saying “a village on the Ganges” and “a village on the bank of the Ganges”? The Sanskrit pandit tells us that the first sentence, although it is shorter, conveys a larger meaning. By associating the village thus directly with the river we suggest its coolness and holiness. (...) The appearance of these suggestions is likened to the resonance of a bell after it is struck. First comes the stroke by which the primary or secondary power of the word enters the mind. Then the mind is suddenly aware of something related to but distinct from these – an overtone, a suggestion. Sanskrit critics and commentators are wonderfully acute at catching and rendering precise these subtleties.”<sup>67</sup>

Enfin, pour terminer, 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 (*alaṅkāradhvani*), et le sous-entendu sur la base des sentiments (*rasadhvani*). Le dernier étant souvent considéré comme la source de la « vraie poésie ».

---

<sup>67</sup> Ingalls (1968 : 18-19).

### 6. Analyse et comparaison des commentaires

#### 6.1. Méthode de sélection

Les textes commentés par Vbh contiennent respectivement 101 poèmes pour l'AS et 104 pour le SS. Le commentateur n'a pas effectué de sélections pour l'AS, et a choisi de commenter le texte dans sa totalité, alors que dans le SS, il sélectionne une centaine de poèmes sur les sept cents contenus dans le texte de base. Les thèmes traités dans ces poèmes sont divers et variés, mais j'ai choisi de me focaliser sur l'amour dans la séparation (*vipralambhaśṛṅgāra*). En effet, la poésie lyrique se divise en deux grandes catégories qui émergent à l'évocation du *śṛṅgārarasa*, le sentiment érotique. Il s'agit de l'amour dans l'union, dans la joie (*sambhogaśṛṅgāra*), et de l'amour dans la séparation (*vipralambhaśṛṅgāra*). Le premier mode fait référence à des amants qui sont en présence l'un de l'autre. Les possibilités de descriptions sont alors multiples ; ainsi, le *nāyaka* s'émeut devant la beauté de son amante, la *nāyikā* décrit une scène d'amour à son amie, les amants se taquinent l'un l'autre, le poète décrit le moment de l'union physique, etc. Cet amour dans l'union est dépeint au travers d'éléments qui invitent au partage de moments de plaisir. Ainsi, sont très souvent évoqués les saisons, la lune et le soleil, l'eau, des concerts de musique, des ornements et des onguents, des vêtements, etc., qui sont autant d'éléments reflétant l'érotisme de la scène.<sup>68</sup>

Mais, le deuxième mode, l'amour dans la séparation, est le préféré des poètes, car il permet de dramatiser, et de mettre en avant le *rasa* qu'ils souhaitent susciter. Ce qui est important dans cette séparation, est qu'il est certain qu'elle est temporaire. Il n'est pas question de séparation définitive, comme par exemple la mort, parce que, à ce moment-là, nous ne serions plus dans le même *rasa*.

Il m'importait donc de savoir si Vbh traitait les poèmes sur cette topique de la même manière dans l'un et l'autre commentaire. J'ai donc recensé dans chacun des textes les poèmes illustrant la séparation des amants. Mais il s'avère que la séparation des amants peut avoir différentes circonstances d'une part, et d'autre part, qu'elle peut 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, le terme sanskrit utilisé est alors

---

<sup>68</sup> Nagendra (1987 : 150).

*ayoga*. Ou la séparation peut être engendrée par la querelle et la colère des amoureux (*praṇayamāna*). Ou encore la séparation peut provenir d'un sentiment de confiance ou d'orgueil bafoué causé par l'infidélité ou à l'inconstance de l'amant (*īrṣyāmāna*). Et enfin, la séparation peut être due à l'absence du bien-aimé qui part à l'étranger pour un long voyage (*pravāsavipralambha*)<sup>69</sup>. A partir de ce constat, j'ai resserré ma recherche sur la séparation longue due au départ de l'amant (ou du mari<sup>70</sup>) de la maison. Pour l'AS, j'ai comparé ma propre sélection avec celle de Devadhar, et ai trouvé dix poèmes susceptibles d'entrer dans cette catégorie, soit les poèmes 11, 13, 31, 46, 49, 52, 53, 83, 91, et 92.

Concernant la sélection des poèmes dont j'avais besoin pour le SS, ma démarche a été plus complexe. Tout d'abord, Vbh est beaucoup moins précis sur ce point dans son commentaire. En effet, dans le SD, comme son intitulé l'indique, Vbh classe minutieusement le sentiment amoureux en présence dans le poème qu'il commente ; ainsi pour les dix poèmes ci-dessus, Vbh parle de *vipralambhaśṛṅgāra* ou de *pravāsavipralambhaśṛṅgāra*, alors que ce n'est pas le cas pour le BhD. J'ai donc lu les 101 poèmes du BhD en effectuant ma propre sélection en fonction du contenu, tout en m'aidant de la classification que propose Tieken<sup>71</sup>. Ainsi, je suis arrivée à une sélection de huit poèmes traitant de la séparation de longue durée des amants due au départ du bien-aimé à l'étranger. Les poèmes selon la numérotation du BhD sont les suivants : 9, 21, 26, 44, 51, 52, 64 et 79.

De plus, il m'est apparu que la séparation des amants pouvait être considérée en trois temps, soit : le moment même de la séparation des amants, c'est-à-dire le départ du mari, la période de séparation du couple d'amoureux, et le moment des retrouvailles. Bien que le troisième temps, comme nous le verrons, n'entre pas dans le *vipralambhaśṛṅgāra*, j'ai tout de même choisi de l'intégrer afin d'avoir une vision globale des moments définissant cette catégorie. Ainsi, le premier temps, regroupe les poèmes suivants : SD13, SD31 et SD52, BhD26, et BhD21, le second : SD46, SD91, SD92, BhD51, BhD64, et BhD79, le troisième : SD39, SD40, SD62, et BhD9.

Ci-dessous, j'ai retranscrit les poèmes tels que donnés par Vbh dans chacun des commentaires. Ensuite je propose une traduction reflétant les commentaires de ce dernier. Le texte final suit les indications du commentateur et son interprétation. Le sens littéral n'est alors pas toujours conservé, bien que j'aie tenté de préserver au maximum la beauté du texte original. Je livre la traduction du poème comme un produit fini, résultat de la réflexion basée

---

<sup>69</sup> Devadhar (1984 : 26-29) recense les poèmes appartenant à chacune de ces quatre causes de séparation.

<sup>70</sup> J'utilise aussi bien le terme de mari que celui d'amant pour la traduction de *nāyaka*. En effet, dans les poèmes traitant de la séparation, nous sommes toujours en présence du couple marié (du moins dans mon échantillon), et non de l'amant et de son amante qui apparaissent dans d'autres situations. Mais ici, les deux figures n'en forment qu'une, le mari représentant l'être aimé passionnément. Il représente donc aussi l'amant.

<sup>71</sup> Khoroché et Tieken (2009 : V et VI) ont choisi de regrouper les poèmes qu'ils ont traduits du SS sous différents chapitres (voir table des matières). Les poèmes que j'ai sélectionnés se trouvent sous « Departure », « The Traveler's Wife », « The Traveler », et « Wrong choices and Disappointments ». Il faut toutefois souligner que les auteurs ne proposent pas une traduction pour tous les poèmes classés par Weber. L'auteur ne s'explique pas à propos de ces manques, mais aucun poème de mon échantillon n'est concerné.

sur le commentaire de Vbh qui, lui, sera traduit plus littéralement afin que les aspects techniques de rhétorique et de poétique ne soient pas perdus au cours de la traduction.

## 6.2. Les trois temps de l'amour dans la séparation

### 6.2.1. Le départ

Le moment du départ fait référence à l'homme qui doit quitter sa maison et sa femme pour partir au loin. La raison pour laquelle il doit s'en aller n'est pas spécifiée, mais on peut imaginer que c'est une question de subsistance, le mari se trouvant dans l'obligation de quérir un travail, part durant la saison sèche afin de trouver richesse, tout comme l'ascète se met en route durant la même saison. Il s'agit d'un moment tragique, le couple amoureux est déchiré par la séparation qui les attend. En cet instant, l'amour incommensurable qu'ils partagent est mis en avant. Cet évènement tragique magnifie leur amour.

Les trois poèmes de l'ĀŚ sont très explicites, et il est clairement fait allusion au moment du départ. Ainsi, le premier représente une *nāyikā*, faisant son possible pour retarder le départ de son bien-aimé en le soumettant à des questions sur le moment de son retour. Puis, cette même *nāyikā* interroge sa vie sur les effets du départ de son bien-aimé ; et enfin, l'héroïne, en souhaitant bon voyage à son bien-aimé, fait plâner le doute sur ce qu'il adviendra d'elle durant cette séparation.

Le moment du départ est moins explicite pour l'un des deux poèmes extraits du S. Il s'agit du premier qui évoque la nécessité de prendre des initiatives afin d'atteindre la richesse, alors que le second traite plus ouvertement du sujet en assimilant le vide des rues du village au départ de l'amant. Mais le commentaire de Vbh permet de les classer tous deux dans cette catégorie.<sup>72</sup>

Cinq poèmes entrent dans cette catégorie : ŚD13, ŚD31 et ŚD52, BhD26, et BhD21.

#### 6.2.1.1. ŚD13

*Praharaviratau madhye vāhnaḥ tato'pi pare'tha vā  
Kim uta sakale yāte vāhni priya tvam ihaiṣyasi |  
Iti dinaśataprāpyaṃ deśaṃ priyasya yiyāsato  
Harati gamanaṃ bālā vākyaiḥ sabāṣpajhalajjhalaiḥ<sup>73</sup> |*

---

<sup>72</sup> Le SS contient des poèmes plus explicites qui font référence au départ du bien-aimé, mais qui ne font pas partie de la sélection de Vbh. Voir le chapitre « Departure » de Khoroché & Ticken (2009).

<sup>73</sup> Devadhar (1984) écrit *jhalajjhalaiḥ*.

« 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 fille retarde ainsi le départ de son bien-aimé  
Qui désire partir dans un pays que l'on atteint en cent jours.

La structure du ŚD est bien établie et fixe. En premier lieu, Vbh 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 (en gras dans ma transcription) qu'il 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 indiqué 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 Vbh 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, mais lourdes en contenu, énumérant l'émotion (*bhāva*) présente dans le poème, en précisant à quel type de *nāyaka* et de *nāyikā* le lecteur se trouve confronté, en affirmant le genre d'amour (*śṛṅgāra*) ou la situation amoureuse, puis en précisant la figure de style (*alamkāra*) du poème et/ou le sens caché (*dhvani*).

Afin d'être le plus claire possible, je présente une traduction du commentaire dans son intégralité, mais découpée selon les différentes sections décrites ci-dessus. La traduction est suivie d'une analyse du contenu du commentaire, accompagnée d'un ajout d'informations nécessaires à la compréhension.

Une fois les cinq poèmes de ce premier chapitre présentés et commentés, j'en effectuerai une comparaison afin de relever les différences et les similitudes. Je ferai de même pour les deux chapitres suivants, « La séparation », et « Les retrouvailles ». Puis, dans le chapitre 6.3., j'effectuerai une analyse comparative des deux commentaires sous l'angle des questions posées dans la problématique.

La première information donnée au lecteur, est donc l'identité du narrateur. C'est une information importante, car il n'est pas toujours évident de saisir par soi-même à qui le poète donne la parole parmi les différents personnages pouvant être présents dans ce genre de poésie.

[1]<sup>74</sup> *Nāyikā prayāṇonmukhaṃ priyaṃ mugdhā lāpair nivārayati |*

La jeune femme inexpérimentée retient son bien-aimé prêt à partir avec des paroles.

---

<sup>74</sup> J'ai pris la liberté de numérotter chaque phrase du commentaire afin de faciliter l'organisation de l'analyse.

La jeune femme est présentée comme inexpérimentée, *mugdhā*. C'est un des types de *nāyikā* recensés par les théoriciens de la poésie. Vbh affine sa classification en fin de commentaire, phrase [16] ; je reviendrai à ce moment-là sur la classification des différents types d'amoureuses. Cependant, bien qu'elle soit présentée comme timide, la jeune femme tente tout de même ici de retenir son amant qui va partir loin d'elle. Vbh évoque dans cette brève introduction au poème uniquement des « paroles » comme moyen de le retenir. Nous verrons par la suite que d'autres moyens sont également employés.

- [2] *He priya praharaviratau*<sup>75</sup> *satyāṃ yāmāvasāne sati tvam ihātra aiṣyasi*<sup>76</sup>  
*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 ityanena prakāreṇa bālā mugdhā sabāṣpajhalajjhalaiḥ sabāṣpāṇi ca tāni jhalajjhalāni ca sabāṣpagadgadair itya rthaḥ* |  
 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] avec des larmes et le son de ces larmes lorsqu'elles tombent sur le sol, [c'est-à-dire] en balbutiant avec des larmes.

De [2] à [5], Vbh travaille sur la première strophe du poème. En [2], il met en évidence la phrase principale qui se situe à la fin du quatrième *pāda* : « Tu reviendras ici ». Puis, il présente deux remarques grammaticales : il ajoute le *he* pour signifier le vocatif de *priya*, et il marque la construction en locatif absolu de *praharaviratau* en ajoutant le participe présent *sati* au locatif féminin, puis au locatif masculin lorsqu'il donne le sens de ce vers avec ses propres mots.

Vbh dévoile sa propre ponctuation, différente de celle qui se trouve dans le poème, ceci afin de séparer les vers du poème et de montrer explicitement où sont les césures et quels sont les mots devant être reliés pour une compréhension correcte.

En [3] et [4], il reformule les différents moments de la journée avec des synonymes sanskrits. En [5], fait étrange, il commence simplement par donner des indications pour la traduction du troisième *pāda*, puis, sans transition, il parle de la jeune femme du poème comme d'une femme inexpérimentée, *bālā*, et commente le composé qui se trouve tout à la fin du poème, *sabāṣpajhalajjhalaiḥ*. Le substantif *jhalajjhalā* est très intéressant, car il s'agit d'une

<sup>75</sup> Les termes apparaissant en gras 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 de Vbh.

<sup>76</sup> Devadhar (1984) écrit *eṣyasi*. Il en va de même pour les phrases suivantes.

onomatopée transcrivant le bruit des gouttes d'eau qui tombent sur le sol. La jeune femme pleure, et l'on peut entendre le bruit de ses larmes coulant sur ses joues et gouttant de ses joues jusqu'au sol. Mais le commentateur choisit de l'expliquer en utilisant ensuite le terme *gadgada* qui signifie « bégayant », « balbutiant »<sup>77</sup>. Il ajoute une dimension supplémentaire, puisque ce ne sont plus uniquement les larmes s'écoulant des yeux qui font du bruit, mais la gorge de la jeune femme qui émet des sons. D'où le terme en français de « sanglots », que j'ai retenu pour la traduction du poème qui reflète bien les deux idées. Vbh est conscient qu'il apporte un ajout au texte, que cette idée ne se trouve pas explicitement dans le poème d'Amaru. Il argumente alors comme suit :

- [6] *Jhalajjhalam iti anukaraṇaśabdo'yam* |  
Ce terme *jhalajjhalam* est un son d'imitation.
- [7] *Bāspasya kaṇṭhaḥ prabhavasthānam* |  
La gorge est l'endroit de production des larmes.
- [8] *Tathā cokaṭṭhaḥ śākuntale kaṇṭhastambhitabāspavṛttikalūṣam 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 saṃbhavati* |  
C'est pour cette raison que la notion de balbutiement des phrases se rencontre.

L'intérêt non négligeable de ce paragraphe se situe dans la paraphrase libre du commentateur sur cette notion de sanglots. Tout d'abord, en [6], il informe son lecteur que *jhalajjhalam* est une onomatopée. Ensuite, pour motiver la notion de balbutiement qu'il introduit, il fait référence à une citation tirée d'un autre texte, le *Śākuntala*. En fait, il s'agit de l'*Abhijñānaśākuntalam* de Kālidāsa, une pièce de théâtre écrite aux alentours du 4<sup>ème</sup> ou 5<sup>ème</sup> siècle qui raconte l'histoire de Śakuntalā.<sup>78</sup> Śakuntalā est la fille adoptive du sage Kāśyapa, et vit dans son ermitage aux côtés d'autres jeunes filles. Elle se balade souvent dans la forêt dans laquelle se situe l'ermitage. Un jour, le roi Duṣyanta, roi de Hastināpura, la voit, tombe éperdument amoureux d'elle, et la prend pour épouse. 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 :

« Śakuntalā part aujourd'hui »,  
Songe mon cœur mélancolique.  
De larmes contenues, ma gorge s'embarrasse,  
Et mes sombres pensées suspendent mes regards.  
Si, vivant en ermite au sein de la forêt,  
La tendresse me livre à cet égarement,  
De quels tourments nouveaux les maîtres de maison

<sup>77</sup> Le bégaiement ou le balbutiement est un des huit *sāttvikabhāvas*, états du corps involontaires ou vrais. Mais, il n'est généralement pas exprimé par le terme *gadgada*. On ne peut, de ce fait, affirmer que Vbh avait pour intention de citer l'un de ces états.

<sup>78</sup> L'histoire de Śakuntalā se retrouve également dans le *Mahābhārata*.

Ne sont-ils harcelés, séparés de leurs filles ?<sup>79</sup>

La jeune femme du poème est comme Kāśyapa, sa gorge est pleine de larmes, ce qui l'empêche de parler correctement.

- [10] *Evaṃvidhairvākyaiḥ padakadambhakaiḥ<sup>80</sup> dinaśataprāpyaṃ bahudivasagamyam deśam yiyāsato gantum icchataḥ priyasya gamanaṃ prasthānaṃ harati nihanti iti sambandhaḥ* |  
*Harati* – elle porte atteinte *gamanaṃ* – au départ de son bien-aimé *yiyāsato* qui désire partir dans un pays *dinaśataprāpyaṃ* – atteignable en de nombreux jours ; ceci est en connexion avec des phrases qui trompent par leur position.

Vbh s'occupe ici du reste du second vers en proposant sa propre compréhension des termes du poème, et en le connectant avec le précédent.

- [11] *Atra dainyaṃ nāma saṃcārī bhāvaḥ* |  
Ici l'émotion transitoire<sup>81</sup> porte le nom de dépression.  
[12] *Yathoktam anaujas tvaṃ tu manaso dainyam<sup>82</sup>itya bhidhīyate* |  
Comme il a été dit : « La faiblesse de l'esprit s'appelle dépression. »  
[13] *Śokādhivyādhidāridryacintautsukyādibhir bhavet* |  
Elle (la faiblesse de l'esprit) peut être avec pour commencement la peine, l'anxiété, la maladie, la misère, le souci et le regret.  
[14] *Aṅgānām api śaithilyaṃ dehasaṃskāraṃ varjanam* |  
La faiblesse des corps aussi exclue l'accomplissement de l'individu.  
[15] *Añcitaṃ ca śiro bāṣpo vaisvaryaṃ tatra jāyate* |  
Là se produit la tête baissée, la larme, la perte du langage.

En [11], Vbh fait appel à une notion très importante dans la poétique, celle de *bhāva*, qui signifie « émotion », ou « état » dans lequel se trouve l'esprit de la figure portraiturée dans le poème<sup>83</sup>. L'émotion définie dans cette affirmation porte le nom de *dainya*, qui se traduit par « affliction », « dépression », « peine », « tristesse ». Nagendra dans son « Dictionary of Sanskrit Poetics » donne la définition suivante :

---

<sup>79</sup> Bansat-Boudon (2006 : 390). La phrase sanskrite que donne Vbh diffère quelque peu de celle qui est présentée par Devadhar (1966 : 108), mais c'est très certainement ce passage-là qui est évoqué par le commentateur qui possédait peut-être une autre version du texte de Kālidāsa. “यास्यत्यद्य शकुन्तलेति हृदयं संस्पृष्टमुत्कण्ठया कण्ठः

स्तम्भितबाष्पवृत्तिकषश्चिन्ताजडं दर्शनम्। This day will Sakuntalā depart : at such (a thought) my heart is smitten with anguish ; my voice is choked by suppressing the flow of tears ; and my senses paralysed by anxious thought.”

<sup>80</sup> Devadhar (1984) écrit *dambakaiḥ*.

<sup>81</sup> *saṃcārībhāva* sera toujours utilisé comme synonyme de *vyabhicārībhāva*.

<sup>82</sup> Devadhar (1984) écrit *dainyabh*.

<sup>83</sup> Se référer au chapitre 5 « Eléments de poétique sanskrite » pour retrouver les principes généraux.

*Bhāva* peut également être une figure de style, l'un des vingt *sāttvikālamkāras*. Mais, ce n'est pas le cas ici. Pour plus d'informations, voir Nagendra (1987 : 37-38).

*Dainya* : miserable state. It is the eighth among the thirty-three *vyabhicāri bhāvas* as enumerated by Bharata: a disposition of the mind which makes one speak disparagingly about one's own self. Such a disposition is occasioned when one is in distress, or when one is subdued with the pangs of poverty, or when, having committed a crime, one feels guilty and repentant.<sup>84</sup>

Les *vyabhicāribhāvas* sont des sentiments transitoires, un état d'esprit ou de corps transitionnel. Ils sont au nombre de trente-trois et sont énumérés dans le *Nāṭyaśāstra* de Bharata<sup>85</sup>. Selon la définition de Nagendra, nous sommes dans le premier des trois cas de figure qu'il mentionne. C'est un état d'esprit qui apparaît lorsqu'une personne est dans la détresse. La jeune femme est démoralisée, affligée, car son bien-aimé est sur le point de partir.

Selon le *Nāṭyaśāstra* toujours (6.31), ces *vyabhicāribhāvas* sont accompagnés de deux autres émotions ; et c'est la combinaison des trois qui constitue la cause de production du *rasa* :

Rasa is the cumulative result of *vibhāva* (stimulus), *anubhāva* (involuntary reaction) and *vyabhicāribhāva* (voluntary reaction).<sup>86</sup>

En [13], Vbh évoque la peine, l'anxiété, la maladie, la misère, le souci, et le regret. Ce sont les *vibhāvas* et les *anubhāvas* qui accompagnent l'émotion *dainya*, soit l'état de dépression. J'affirme ceci en me référant à Bharata lorsqu'il définit *dainya* :

*Dainya* – misery. Its *vibhāvas* are ill-luck, worry, etc. Its *anubhāvas* are diffidence, heavy headache, restlessness, avoiding, cleanliness, etc.<sup>87</sup>

En [15], le commentateur revient au poème. La faiblesse de l'esprit entraîne la faiblesse du corps, d'où la production des larmes et le problème de langage décrit dans le dernier vers du poème.<sup>88</sup>

- [16] *Nāyikā svīyā mugdhā ca nāyako'nukūlah* |  
La bien-aimée est sa propre femme et est inexpérimentée, le bien-aimé est un mari fidèle.
- [17] *Bhaviṣyatpravāsakṛtavipralambhaśṛṅgārah* |  
L'amour dans la séparation fait par l'absence imminente de la maison.
- [18] *Ātmopakṣeparūpaṃ śṛṅgāri narma* |  
C'est le plaisir érotique qui possède son propre style figuré.

---

<sup>84</sup> Nagendra (1987 : 48).

<sup>85</sup> Chap. 7.28-92

<sup>86</sup> Rangacharya (2007 : 55).

<sup>87</sup> Ibid., p. 69.

<sup>88</sup> Puisque ce passage est consacré à la poétique, et apparemment fortement influencé par le *Nāṭyaśāstra*, et que Vbh aborde ici la question du corps, il est fort possible qu'il s'agisse de la suite des *bhāvas* qui sont énumérés par Bharata, soit les *sāttvikabhāvas*. Ce sont des états physiques « vrais », « involontaires », causés par l'émotion naturelle. Ces états sont au nombre de huit, dont *asru*, les larmes, et *svarabheda*, le balbutiement. Vbh utilise des termes différents, mais probablement qu'il fait référence à cette liste, ou à une liste similaire d'un autre auteur.

[19] *Ākṣepo'lamkāraḥ* |  
[Cette] figure de style [se nomme] *ākṣepa*.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 3.1.2., les théoriciens ont donné une typologie des différents genres de femmes mises en scène dans les poèmes. A chaque contexte correspond un certain type de femme, et dans la situation qui est étudiée ici, soit l'amour dans la séparation, il s'agit dans la majorité des cas de la *svastrī*, c'est-à-dire de l'épouse de l'homme qui doit s'en aller de son domicile. Selon S. Lienhard<sup>89</sup>, la *svastrī* est une jeune femme bien élevée, honnête, sérieuse dans le ménage, et épouse fidèle. Elle se divise en trois catégories : la jeune femme timide et inexpérimentée (*mugdhā*), modérément expérimentée (*madhyā*), ou en une jeune femme passionnée et très expérimentée (*pragalbhā*). En [16], Vbh classe la jeune femme du poème comme *mugdhā*, c'est-à-dire une jeune femme encore maladroite dans les choses de l'amour, douce, discrète et gênée. Elle vit encore les changements liés à la puberté, et vit dans sa première rencontre avec l'amour<sup>90</sup>.

La classification des hommes n'est pas aussi poussée que celle des femmes, mais tous les travaux proposant une classification des femmes, proposent également une classification des hommes. Le premier à le faire a été Bharata<sup>91</sup>. En [16], Vbh définit le bien-aimé comme étant *anukūla*, c'est-à-dire un mari fidèle, gentil et serviable. Cet attribut du *nāyaka* se trouve selon Ram Kumar Rai dans le *Śṛṅgāra Prakāśa* de Bhoja, qui sépare les hommes en quatre catégories : (1) selon *guṇa*, ses qualités, il est *uttama*, *madhyama* ou *adhama*, (2) selon *prakṛti*, sa nature, il est *sāttvika*, *rājasa* ou *tāmasa*, (3) selon *pravṛtti*, ses inclinations, il est *anukūla*, *dakṣina*, *śaṭha* ou *dhr̥ṣṭha*, (4) selon *parigraha*, le nombre de femmes, il est *asādhāraṇa* ou *sādhāraṇa*.<sup>92</sup>

En [17], Vbh affirme que l'amour dépeint dans ce poème est un amour dans la séparation, qui a pour cause le départ imminent de l'amant de chez lui. Le but de la poésie érotique ou d'amour sanskrite est d'évoquer chez son lecteur le *śṛṅgārarasa* qui se base sur l'émotion *rati*, amour ou passion. Le *Nāṭyaśāstra* (6.46) retient deux cas où le sentiment amoureux peut s'exprimer :

This *śṛṅgāra* results in the case of men and women, of healthy youth. It is of two kinds: *sambhoga* (fulfilment), *vipralambha* (non-fulfilment; lit. separation).<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> Lienhard (1955 : 389).

<sup>90</sup> « Die *mugdhā* ist noch recht ungeschickt in Liebesdingen, sehr sanft, wo sie zürnen müsste, und überaus verschämt. Sie steht unter den Veränderungen, welche die Pubertät und die erste Begegnung mit der Liebe schaffen. » Ibid., p. 389.

Voir aussi Rai (1983 : 145), qui donne une division en trois de la *mugdhā* sur la base de la classification de Rudrabhaṭṭa. Je ne l'énumère pas ici étant donné que Vbh ne s'aventure pas plus avant dans la classification de la *nāyikā*.

<sup>91</sup> Ibid., pp. 148-149.

<sup>92</sup> Ibid., p. 149.

<sup>93</sup> Rangacharya (2007 : 55).

Il continue un peu plus loin:

The *anubhāvas* or the spontaneous reactions in the case of *vipralambhaśṛṅgāra* are dejection, fatigue, suspicion, jealousy, anxiety, impatience, sleepiness, dreaminess, lassitude, forgetfulness, etc.<sup>94</sup>

En [18] et [19], le commentateur termine en définissant la figure de style de ce poème qu'il nomme *ākṣepa*. Cette figure est définie comme suit dans le Gerow :

*ākṣepa*, objection : a figure in which is expressed an objection to or denial of some state of affairs, either real or imagined, either past, present or future ; contradiction. (...) Bhāmaha and Daṇḍin define this figure as *pratiṣedhokti* (the enunciation of an interdiction), the most obvious case relating to an event about to take place which the speaker wishes to prevent or avoid.<sup>95</sup>

C'est ce qui s'exprime dans ce poème. La jeune femme s'oppose au départ de son bien-aimé, et rejette son désir de partir à l'étranger. Cet événement est sur le point de se produire, et la *nāyikā*, qui est ici l'oratrice, désire ardemment reculer cet instant, ou mieux encore qu'il ne se produise jamais.

### 6.2.1.2. ŚD31

*Prasthānaṃ valayaiḥ kṛtaṃ priyasaḥair asrair ajasraṃ gataṃ  
dhṛtyā na kṣaṇaṃ āsthitaṃ vyavasitaṃ cittena gantuṃ puraḥ |  
yātuṃ niścitacetasi priyatame sarvaiḥ samaṃ prasthitaṃ  
gantavye sati jīvita priyasuhrtsārthaḥ kim utsṛjyate ||*

Mes bracelets s'en vont, mes larmes, amies chères coulent sans cesse,  
Le courage de l'instant n'existe pas, l'esprit fuit en avant.  
Lorsque mon bien-aimé a décidé de son départ, alors tout s'en va en même temps,  
Oh ma vie, lorsque tu es dans l'obligation de partir,  
Pourquoi délaissier la compagnie d'amis chers?

[1] *Nāyikā svajīvitaṃ*<sup>96</sup> *praty āha* |  
La bien-aimée parle à sa propre vie.

<sup>94</sup> Ibid, p. 57.

<sup>95</sup> Gerow (1971 : 125). La définition est bien sûre plus longue et plus complexe. Je ne mentionne ici que ce qui m'est nécessaire à la compréhension du commentaire.

<sup>96</sup> Devadhar (1984) écrit *svajīvita*.

Le narrateur de ce court poème est l'amante, qui se parle à elle-même, et interroge sa propre vie.

- [2] *Priyatame yātuṃ prasthātuṃ<sup>97</sup> niścītacetasi sati* |  
Lorsque le bien-aimé, *niścītacetasi* – dont l'esprit est déterminé à *yātuṃ* – partir.
- [3] *Niścītam kṛtaniścayam* |  
*Niścītam* [signifie] qui a pris une décision.
- [4] *Kartari niṣṭhā* |  
Le suffixe *ta* est pris dans le sens actif.
- [5] *Cetaḥ cittaṃ yasya sa tathoktaḥ* |  
Il est dit cela de celui dont l'esprit est décidé.
- [6] *Tasmin* |  
En lui.

De [2] à [5], Vbh commente le premier *pāda* de la troisième strophe, car il s'agit de l'information la plus importante, et de laquelle vont découler tous les autres événements décrits dans le poème. Le contexte est posé, l'amant est déterminé à prendre la route. Il donne d'abord la portion du vers dans son ensemble, en [2], en indiquant avec le participe présent locatif *sati* que nous avons affaire à un locatif absolu. Il modifie l'ordre des mots en plaçant *priyatame* en premier afin de préciser le sujet de ce locatif absolu. Il intervient ensuite, [3] à [6], au niveau du vocabulaire et de la grammaire

- [7] *Valayaiḥ kaṅkaṅaiḥ prasthānaṃ prayānaṃ kṛtam* |  
*Prasthānam* – le départ est fait *valayaiḥ* – par les bracelets.
- [8] *Sadyo virahakāśyāt karabhūṣaṅāni galitānīty arthaḥ* |  
Cela signifie que, en raison de l'amaigrissement dû à la séparation, les bracelets tombent le jour même.
- [9] *Priyasakhaiḥ priyamitraiḥ asraiḥ netrajalaiḥ ajasraṃ saṃtataṃ gatam*  
*prayātam* |  
*Asraiḥ* – avec les larmes *priyasakhaiḥ* – [ces] amies chères, [cela] *gatam* – va  
*ajasram* – sans cesse.

Dans cette partie, Vbh se penche sur la première ligne du poème qui décrit ce qui part en même temps que le bien-aimé, soit les bracelets et les larmes de la jeune femme. En [7] et [9], il propose des synonymes, avec un inversement de l'ordre des mots en début de [7]. Mais, ce qui est essentiel dans ce passage est l'explication donnée en [8] sur la raison pour laquelle les bracelets de la jeune femme glissent. Parce que son bien-aimé s'en va, la jeune femme perd de sa vivacité et subit un amaigrissement qui fait que ses bracelets deviendront trop grands pour elle et tomberont. Le corps émacié est un thème que l'on retrouve souvent dans la poésie, à côté d'autres signes marquant le corps de la femme qui a perdu son amant.

---

<sup>97</sup> Devadhar (1984) écrit *prasthātu*.

- [10] *Dhṛtyā dhairyena kṣaṇam kṣaṇamātram na sthitam, cittena cetasā puro agrataḥ gantum vyavasitam vyavasāyaḥ kṛtaḥ |*  
*Dhṛtyā* – le courage ne perdure pas *kṣaṇam* – pour un instant, *vyavasitam* – la détermination est faite *cittena* – par l’esprit d’aller *puro* – en avant.

Cette phrase reprend la seconde ligne du poème en modifiant quelque peu l’ordre des mots. L’aide apportée ici se situe au niveau de la césure que le commentateur place après *na sthitam*.

Suivent trois phrases d’une glose sur des termes spécifiques à l’intérieur du poème :

- [11] *Priyasakhair iti viśeṣaṇam līngavacanavyatyayena sarvatra yojanīyam |*  
 La qualification *priyasakhair* doit être connectée partout en modifiant genre et nombre.  
 [12] *Evam sarvaiḥ samastaiḥ valayaādibhiḥ samaṁ saha yugapad ity arthaḥ |*  
 Cela signifie qu’il en va de même avec tous, les bracelets, etc.  
 [13] *Prasthitam gamanaṁ kṛtam |*  
*Prasthitam* [signifie que] le départ a lieu.

[11] et [12] indiquent que Vbh construit le composé *priyasakhair*, « amis chers » avec tous les attributs de la jeune femme qui partent en même temps que son bien-aimé. Selon lui, ce composé ne définit pas seulement *asra*, « les larmes » comme on aurait pu le penser, mais aussi *valaya*, « les bracelets », *dhṛti*, « le courage », et *citta*, « l’esprit ». Ce sont ces quatre substantifs qui sont définis par ce composé adjectival, et pas uniquement les larmes.

- [14] *He jīvita tava gantavye gamane kartavye sati priyasuhṛtsārthaḥ priyās ca suhṛdaś ca priyasuhṛdaḥ teṣāṁ sārthaḥ samūhaḥ kim utsṛjyate kim arthaṁ parityajyate tvayā tena saha gantavyam ity arthaḥ |*  
 Oh vie, lorsque *gantavye* – ton départ doit avoir lieu ; *priyasuhṛtsārthaḥ* [est composé de] ceux qui sont aimés et des amis [qui forment] les amis chers, le groupe de ceux-là est une association ; *kim utsṛjyate* – pourquoi est-il (le groupe d’amis chers) abandonné par toi (la vie) ? Ce qui signifie, il faudrait s’en aller avec lui (l’amant).  
 [15] *Iti sambandhaḥ |*  
 [Cette phrase] se connecte avec [celle qui suit].  
 [16] *Atra nāyikāyāḥ priyaprayāṇānīścayajñānena<sup>98</sup> sadyaḥ samudbhūtavirahaṣaṁtāpātīśayaṁ asahamānāyāḥ evaṁ jīvitopalambhanena taṅsyā jīvitadhāraṇaṁ<sup>99</sup> aniṣṭam iti vyajate |*  
 Ici, la difficile souffrance de la vie est ressentie par la jeune femme, affligée par une telle appréciation de la vie, ne tolérant pas la prééminence de la peine produite par la séparation due à la décision prise par son bien-aimé de partir le jour même.

<sup>98</sup> Devadhar (1984) écrit *jñānana*.

<sup>99</sup> Devadhar (1984) écrit *dhāraṇa*.

Ces trois phrases étudient les dernières lignes du poème. En [14], Vbh affirme que le *jīvita* du *mūla* est bien un vocatif en ajoutant le *he*, et précise en ajoutant le *tava*, que la jeune femme s'adresse à sa propre vie en lui disant « tu ». Dans la seconde partie de la phrase, il fait un parallèle entre l'abandon par la vie du groupe d'amis chers et le départ de l'amant, le deuxième engendre le premier, il en est la cause. Il propose ensuite un commentaire plus libre, et une appréciation de ce dernier vers où il affirme un certain ressentiment de la part de la jeune femme abandonnée devant la décision de départ de son bien-aimé, et qui reproche à la vie de lui infliger une telle épreuve.

Le commentaire de ce poème 31 se termine par une énumération plus technique :

- [17] *Atra dainyaṃ nāma saṃcārī bhāvaḥ* |  
Ici, l'émotion transitoire porte le nom de dépression.
- [18] *Atra nāyikā svīyā madhyapragalbhayor anyatarā* |  
Ici, il s'agit de sa propre femme moyennement expérimentée ou expérimentée.
- [19] *Nāyako'nukūlaḥ* |  
Le bien-aimé est un mari fidèle.
- [20] *Pravāsavipralambhaśṛṅgāraḥ* |  
C'est un amour dans la séparation due à l'absence de la maison.
- [21] *Atra sopāmbhavadanaṃ narma* |  
Ici, le plaisir [érotique] est un propos avec des reproches.
- [22] *Ākṣepālamkāraḥ* ||  
Il s'agit de la figure de style *ākṣepa*.

Comme pour le ŚD13, l'émotion transitoire (*vyabhicāribhāva*) en présence est *dainya*, la dépression, l'affliction.

En [18], par contre, la jeune femme portraiturée dans le poème est bien une épouse, mais Vbh hésite entre deux classifications. Soit elle est *madhyāpragalbhā*, moyennement expérimentée, soit elle est *pragalbhā*, c'est-à-dire expérimentée. Il s'agit donc des deuxièmes et troisièmes catégories d'épouse possible. Selon S. Lienhard, la *madhyā* est déjà bien plus adroite que la *mugdā*, elle est plus expérimentée en amour, et a un corps plus développé. L'effronterie lui est peu familière et sa modestie est moyenne.<sup>100</sup> La *pragalbhā* quant à elle, désire le plaisir de l'amour sans bornes, elle est la femme dans la fleur de l'âge. Elle est décrite par les poètes dans les moindres détails, et à l'aide de signes spécifiques tels que des mots doux, des regards en coin, des battements de cils, des avertissements avec le doigt, etc., elle trahit son excitation. Elle ne connaît pratiquement pas la timidité, et aime provoquer ses amoureux.<sup>101</sup>

<sup>100</sup> « Die *madhyā* ist schon viel anstelliger. In der Liebe ist sie schon erfahrener und auch körperlich ist sie schon mehr entwickelt. Kecke Worte sind ihr wenig geläufig und ihre Verschämtheit ist durchschnittlich. » Lienhard (1955 : 389). A la page suivante, il présente une subdivision de la *madhyā* en trois catégories en fonction de sa réaction face à l'infidélité de son amant. Cette subdivision ne nous est pas d'une grande utilité ici, puisqu'il n'est pas question d'infidélité.

<sup>101</sup> « Die *pragalbhā* dagegen ist liebesblind und begehrt einen schrankenlosen Liebesgenuss. Sie ist das Weib in der vollen Blüte der Jugend. Durch bestimmte Zeichen verrät sie ihre Erregung. Schüchternheit kennt sie fast gar

Le commentateur fait appel à ces deux catégories, car il est évident dans le contenu de ce poème que la jeune femme en question n'est pas complètement naïve. Elle sait que le départ de son amant aura des conséquences pour elle : la maigreur, la perte de ses attributs, et peut-être même la mort.

Le mari, quant à lui est défini en [19] comme pour le poème précédent, en un mari aimant et fidèle.

L'amour dépeint est un amour dans la séparation, [20].

En [21], le commentateur affirme que le plaisir érotique émanant de ce poème est dû aux propos teintés de reproches placés dans la bouche de la jeune femme. Elle blâme sa vie et son amant, qui tous deux partent sans la consulter.

La figure de style, en [22], est la même que pour le poème précédent. En effet, la jeune femme, peut-être encore plus fortement qu'avant, est dans le rejet.

### 6.2.1.3. ŚD52

*Vāntair locanavāribhiḥ saśapathaiḥ pādapraṇāmaiḥ priyaiḥ<sup>102</sup>*  
*Anyais tā vinivārayanti kṛpaṇāḥ prāṇeśvaraṃ prasthitam |*  
*Dhanyāhaṃ vraja maṅgalam sudivasaṃ prātaḥ prayātasya te*  
*Yat snehocitam īhitam priyatama tvaṃ nirgataḥ śroṣyasi ||*

Avec des larmes qui perlent, tombant à leurs pieds avec des promesses,  
et avec d'autres gentilleses,

Ces misérables font obstacle à leur bien-aimé prêt à partir.

Je suis juste. Va ! Le matin de ton départ est un jour éclatant et chargé d'auspices,

Oh mon bien-aimé, tu entendras ce qu'est la conduite digne de l'amour une fois parti.

Le commentaire débute comme de coutume en révélant l'identité du narrateur :

[1] *Prayāsyantaṃ nāyakaṃ nāyikā vakroktiā vārayati |*

L'amante freine son bien-aimé sur le point de partir avec des paroles ambiguës.

Ici, en plus de connaître le « je » du poème, Vbh indique également la scène qui se déroule, c'est-à-dire qu'un *nāyaka* est sur le point de quitter sa bien-aimée. Nous assistons à une scène d'adieu. Mais l'information importante se situe dans le terme *vakrokti*, qui signifie « parole ambiguë », « insinuation », mais qui en rhétorique est une figure fondée sur l'équivoque, un mode indirect d'expression. La traduction simple est suffisante à la compréhension, mais l'exposé de la figure de style apporte des précisions, c'est pourquoi, j'en relate tout de même ici le contenu, bien que, normalement, Vbh traite des *alaṃkāras* en fin de commentaire. Dans

---

nicht, sie liebt es vielmehr, ihren Geliebten (durch Anwendung gewisser Tricks) herauszufordern. » Ibid., p. 389. Dans les pages suivantes, Lienhard divise encore la *pragalbhā* en trois catégories. Voir aussi Rai (1983 : 146).

<sup>102</sup> Devadhar (1984) écrit *priyai*. Le commentaire, ligne [3] indique un instrumental pluriel.

le glossaire de Gerow, deux définitions s'appliquent à cette figure. Dans la première, *vakrokti* signifie « evasive speech », dans le seconde, il signifie « a figure wherein a word is used in a figurative sense based on similitude ; metonymy of resemblance »<sup>103</sup>. La première me semble la plus pertinente pour notre cas précis, voici son contenu :

*Vakrokti*, evasive speech : a figure in which a rejoinder is appended to a certain remark, either by the speaker or another, in such a way that a second is read into that remark. (...) This is one of the rare figures which are essentially dialectical, involving the development of an idea from thesis to antithesis. We are here very close of our own idea of irony if we take this to mean reference to something through its opposite, or, at any rate, its other. It differs from irony in requiring that the thesis, that is, the conventional formulation which is to be referred to through its opposite, be explicit.

Ceci correspond bien à la lecture de ce poème. La bien-aimée prend la parole afin de médire des autres femmes qui supplient leur amant par toute sorte de subterfuges afin qu'il ne parte pas. Elle, au contraire, se dit heureuse de son départ et lui souhaite bon voyage. Mais le lecteur sent bien qu'en disant cela, en fait elle pense tout le contraire. Elle est tellement désespérée à l'idée du départ de son amant, qu'elle cache son désarroi sous cette figure de style. Cette tournure permet au poète d'aborder le thème du départ de l'amant sur le ton de l'ironie.

- [2] ***Vāntair nirgalitaiḥ***<sup>104</sup> ***locanavāribhiḥ*** *nayanajalaiḥ* ***saśapathaiḥ*** *śapathasahitaiḥ* ***pādapraṇāmaiḥ*** *caraṇapataniḥ* *śapathaiḥ* *pādapraṇāmaiś cety arthaḥ* |  
*Locanavāribhiḥ* [signifie] avec des larmes *vāntair* – qui coulent, *saśapathaiḥ* [signifie] uni à une promesse, *pādapraṇāmaiḥ* [signifie] le fait de tomber aux pieds ; et [les deux derniers composés sont à prendre ensemble] en tombant à ses pieds avec des promesses.
- [3] ***Anyair paraiḥ priyair iṣṭakaraṇaiś cāpi tāḥ kṛpaṇāḥ*** *dīnāḥ striyaḥ* ***prasthitam***<sup>105</sup> *prayāṇodyuktaṃ* ***prāṇeśvaram*** *prāṇanāthaṃ* ***vinivārayanti***<sup>106</sup> *niṣedhayanti* |  
Et ensuite, *anyair* – avec d'autres, *priyair* – actes désirés, *tāḥ kṛpaṇāḥ* – ces femmes misérables *vinivārayanti* – font obstacle *prāṇeśvaram* – à l'amant *prasthitam* – prêt à partir.

Dans ces deux phrases, Vbh commente les quatre premiers *pādas* du poème. Il est très précis et fournit un synonyme pour chaque mot, ne laissant aucune place au doute. En [2], il reprend la première ligne telle quelle sans le dernier terme, et fournit un élément important, soit que *saśapathaiḥ* et *pādapraṇāmaiḥ* sont à traduire ensemble. En [3], il récupère le *priyaiḥ* qui se trouve à la fin du premier vers pour le traduire avec le début du deuxième en le joignant à

<sup>103</sup> Gerow (1971 : respectivement 260 et 262).

<sup>104</sup> Devadhar (1984) écrit *nigalitaiḥ*.

<sup>105</sup> Devadhar (1984) écrit *prasthita*.

<sup>106</sup> Devadhar (1984) écrit *binivārayanti*.

*anyaiḥ*. Il modifie également l'ordre des mots pour rendre la construction de la phrase plus explicite. Le *ca api* démontre bien que ces deux vers sont à prendre ensemble.

- [4] *Ahaṃ tu dhanyā puṇyā akṛpaṇety arthaḥ* |  
Mais je suis *dhanyā* – vertueuse, pas misérable.
- [5] *Prayātasya prayātum udyuktasya te prātaḥ prabhāte sudivasam śobhana dinaṃ maṅgalaṃ tad eva māṅgalyakāri* |  
*Prātaḥ* – le matin *prayātasya* – de ton départ est *sudivasam* – un jour propice, *maṅgalaṃ* – celui-là même qui porte chance.
- [6] *Vraja gaccha* |  
*Vraja* [signifie] va !
- [7] *He priyatama tvaṃ nirgataḥ san mayā snehocitaṃ snehasya preṃṇaḥ ucitaṃ arhaṃ yad īhitaṃ ācaritaṃ tat śroṣyasi ākarṇayiṣyasi iti saṃbandhaḥ*<sup>107</sup> |  
*Śroṣyasi* – tu entendras ; cela se connecte avec [ce qui précède] *yad īhitaṃ* – ce qu'est la conduite *snehocitaṃ* – digne de l'amour [choisie] par moi, oh mon bien-aimé, une fois parti.

De [4] à [7], Vbh retranscrit la partie où la jeune femme prend la parole en s'adressant à son bien-aimé, soit les deux derniers vers du poème. En [4], fait assez rare, Vbh donne un synonyme quelque peu éloigné de l'adjectif *dhanyā* qui se trouve dans le poème. Ce dernier signifie « riche », « chanceux », « heureux », alors que *puṇyā* se traduit par « propice », « bon », « juste », « vertueux », « favorable », « pur ». On trouve l'élément de « chance » plus ou moins dans les deux termes, mais Vbh pousse la traduction vers la vertu et l'équité de la jeune femme.

La ponctuation qu'il propose dans ce passage permet de placer les séparations à l'intérieur de ces quatre derniers *pādas*. Le commentateur propose un point après *dhanyāhaṃ*, puis après *vraja*, et enfin après *te*. Il relève les respirations du texte.

En [7], il réordonne les mots de la phrase, et donne quelques précisions grammaticales. Ainsi, il connecte le verbe conjugué *śroṣyasi* qui se trouve à la fin du dernier vers avec ce qui le précède, il met en avant le vocatif de *priyatama* à l'aide du *he*, il décompose le composé *tatpuruṣa snehocitaṃ* en indiquant que le premier des deux termes est à employer comme un génitif, *snehasya*, et enfin il ajoute le participe présent nominatif *san* à la suite de l'adjectif *nirgataḥ* afin de préciser que ce dernier qualifie le sujet *tvaṃ*.

- [8] *Atra snehocitaṃ īhitaṃ śroṣyasīti anena ātmano bhāvinīm vipattiṃ sūcayitvā priyasya gamanaṃ niṣedhati ity abhiprāyaḥ* |  
Ici, par l'expression *snehocitaṃ īhitaṃ śroṣyasi* – tu entendras ce qu'est la conduite digne de l'amour, [l'auteur] entend ceci : ayant révélé sa propre mort imminente, elle empêche le départ de son bien-aimé.

Il s'agit d'une paraphrase libre, d'un point de vue émis par le commentateur, et d'un éclairage important pour le lecteur. Selon Vbh, la jeune femme fait référence à sa propre mort

<sup>107</sup> Devadhar (1984) écrit *sabandhaḥ*.

lorsqu'elle parle de ce qui se passera après le départ de son bien-aimé. Comme nous l'avons déjà vu précédemment, le départ du mari, et l'état qu'il provoque chez la jeune femme, peut avoir de lourdes conséquences pour elle. Ici, il est question de sa propre mort, il lui est impossible de survivre à l'absence de son amant, et elle lui fait part, sur un ton ironique, des conséquences que son départ aura pour elle.

- [9] *Nāyikā svīyā pragalbhā ca* |  
Il s'agit de sa propre femme et elle est expérimentée.
- [10] *Nāyako'nukūlaḥ* |  
Le bien-aimé est un mari fidèle.
- [11] *Bhāvīpravāsavipralambhaśṛṅgāraḥ* |  
C'est un amour dans la séparation par l'absence imminente de la maison.
- [12] *Sopalambhavacanaṃ narma* |  
Ici, le plaisir [érotique] est un propos avec des reproches.
- [13] *Ākṣepo'laṃkāraḥ* |  
Il s'agit de la figure de style *ākṣepa*.

Cette dernière partie est classificatoire, comme dans les commentaires précédents. En [9], Vbh classe la *nāyikā* comme étant *pragalbhā*, expérimentée<sup>108</sup>. Certainement que Vbh la définit ainsi parce qu'elle est ici quelque peu stratège. Elle menace son mari de se donner la mort s'il persiste à vouloir la quitter. Une jeune femme timide et nouvellement mariée ne pourrait se permettre d'agir de la sorte, et n'oserait pas utiliser de tels stratagèmes afin d'influencer son mari.

En [11], le commentateur spécifie qu'il s'agit bien d'un amour vécu dans la séparation, puisque le mari est sur le point de quitter le domicile conjugal, appelé à se rendre à l'étranger. En [12], tout comme pour le poème précédent, Vbh parle d'un propos contenant des reproches, bien qu'ils soient sous-entendus, et en [13], la figure de style est la même que dans les deux poèmes précédents, c'est-à-dire une objection au départ du bien-aimé.

#### 6.2.1.4. BhD26

*Āraṃbhaṃtassa dhuaṃ lacchī maraṇaṃ va hoi purisassa* |  
*Taṃ maraṇaṃ 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.

Le BhD se déchiffre également en plusieurs temps, à l'image du ŚD. Au début de son texte, Vbh donne l'identité du narrateur, puis il réécrit le poème en sanskrit, ensuite interviennent des commentaires plus libres, avant de terminer par une partie technique où figures de style et

<sup>108</sup> Voir la signification dans l'analyse du poème précédent, ŚD31, [18].

sens caché du poème sont définis. Le commentaire est plus court, et toute la partie concernant la présentation des synonymes n'apparaît pas, bien que la structure générale du texte reste assez semblable à celle du ŚD. Cependant, nous verrons que le style d'écriture diffère fortement, et qu'au niveau du contenu, l'accent est mis sur des aspects différents.

Mon procédé est le même que pour l'autre commentaire, et mon propos est fractionné selon les étapes décrites ci-dessus.

Afin de proposer une traduction du poème prakrit, et de pouvoir comparer le texte de base avec la traduction sanskrite qu'en donne Vbh, je me suis appuyée sur deux ouvrages : le dictionnaire de Hargovind Das T. Sheth (1986), « Pāia-sadda-mahaṇṇavo : a comprehensive prakrit-hindi dictionary with sanskrit equivalents, quotations and complete references », et la grammaire de R. Pischel (1999), « A Grammar of the Prākṛit Languages ». Toutefois, ceci n'a pas été particulièrement approfondi, l'étude du *māhārāṣṭrī* ne constituant pas le but principal de ce travail.

- [1] *Kācid dūtī rājakanyakāṃ prati bhīruṃ yuvānaṃ protsāhayati |*  
Une certaine messagère presse le jeune homme timide vers la fille du roi.

Ici, l'information est assez précise. Nous apprenons que la narratrice est une messagère, qu'elle s'adresse au jeune homme, et que la jeune amoureuse dont il est question est la fille du roi.

Ensuite, intervient la traduction sanskrite de Vbh :

- [2] *Āraṃbhaṃtassa*<sup>o</sup> : “*Ārabhamāṇasya dhuraṃ lakṣmīr maraṇaṃ vā bhavati puruṣasya | Tasya maraṇaṃ anāraṃbhe'pi bhavati lakṣmīḥ punar na bhavati ||*”  
*Āraṃbhaṃtassa*, etc. [signifie] : « La richesse ou la mort est le fardeau de l'homme qui commence quelque chose de manière résolue.  
La mort de celui-ci est aussi dans l'absence de commencement, la richesse par contre, ne l'est pas. »

Vbh suit scrupuleusement le texte original prakrit. Pour chaque terme prakrit, il donne son correspondant en sanskrit. Cela se détecte d'ailleurs assez facilement, l'on remarque que les termes prakrits ressemblent sensiblement aux termes sanskrits, avec certaines consonnes qui ont été supprimées, et des transformations de voyelles<sup>109</sup>. Le positionnement des mots de la phrase est également scrupuleusement maintenu.

Le verbe de la phrase prakrit *hoi* est retranscrit par *bhavati*, et la correspondance est correcte, il s'agit bien de la troisième personne singulier présent de la racine *bhū*<sup>110</sup>. Les divers cas présents dans le poème sont maintenus par Vbh, à l'exception du *taṃ* prakrit (premier mot du second vers), accusatif masculin, remplacé par *tasya* en sanskrit, un génitif masculin.

<sup>109</sup> Pour plus de précisions, voir le chapitre « Phonetics » de Pischel (1981 : 59-283).

<sup>110</sup> La forme prakrit exacte correspondant au *bhavati* sanskrit est *bhavaī*. Pischel (1981 : 395).

- [3] *Atra kācid vidagdhā dūtī rājakanyakām abhilaṣantaṃ bhīruṃ yuvānaṃ, dhruvaṃ mahākāryam ārabhamānasya lakṣmī maraṇaṃ vā bhavati |*  
Ici, la messagère est une intrigante [qui presse] le jeune homme timide qui convoite la fille du roi, [et] la richesse ou la mort sont le résultat permanent de celui qui entreprend quelque chose.
- [4] *Tad anārambhe 'pi maraṇaṃ bhavati |*  
La mort est aussi dans l'absence de commencement de cela.

Le commentateur ne procède pas comme dans le ŚD, il n'essaie pas de donner des synonymes des termes utilisés par l'auteur du poème. Il préfère éclairer son lecteur en lui fournissant un contexte plus précis, en lui donnant des informations sur les protagonistes, et en expliquant le contenu du poème.

En [3], Vbh donne des informations sur les personnages intervenant en marge de ce poème. La messagère, *dūtī* est l'un d'eux. C'est une figure qui apparaît régulièrement dans ce genre de poésie aux côtés des deux héros. Elle peut être une amie, une servante, une ouvrière, une sœur, une voisine, une ascète, une artisane, ou l'héroïne elle-même<sup>111</sup>. Le *Kāmasūtra* en énumère huit sortes<sup>112</sup>, mais l'intrigante, *vidagdhā dūtī*, nommée ici n'en fait pas partie. Elle est certainement là pour aider le jeune homme timide à séduire la jeune fille du roi.

Les phrases [1] et [3] du commentaire ne sont pas évidentes à déchiffrer. En apparence, elles paraissent assez éloignées du poème lui-même. Mais, en fonction de l'interprétation donnée en [8], c'est-à-dire que le poème est une métaphore de celui qui est parti, la stance est à interpréter comme les paroles dites par la messagère essayant de reconforter la jeune femme dont l'amant est parti. Celui-ci n'a d'autre choix que de partir afin de gagner sa vie ; dans le cas contraire, c'est la mort qu'il devra affronter.

- [5] *Lakṣmīḥ punar na bhavati*yanena udyogānusāriṇī lakṣmīḥ iti vacanatvāt sahaçaram āha |  
Par cette expression *lakṣmīḥ punar na bhavati* – la richesse n'est pas par contre, [l'auteur du poème] dit avec cette portion de phrase : « la richesse est proportionnelle à l'effort. »
- [6] *Udyogenaiva lakṣmīḥ prāpyate |*  
La richesse s'obtient seulement par l'effort.
- [7] *Ato bhīrutāṃ vihāya lakṣmīsadrāśīm enāṃ prāptum udyogaḥ kriyatām iti protsahayatīty abhiprāyaḥ |*  
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].

Vbh poursuit sur le contenu du poème. Il est intéressant de souligner qu'il ne reprend pas le texte du *mūla* lorsqu'il commente un extrait tiré du poème, mais qu'il rapporte ses propres termes en sanskrit (qui apparaissent en gras). Ainsi, en [5], il affirme que l'homme qui quitte

<sup>111</sup> Selon la liste donnée par Nagendra (1987 : 56).

<sup>112</sup> Rai (1983 : 122 ss).

son foyer obtiendra une plus grande richesse s'il fournit un effort plus grand. Il fait appel à une sorte de sagesse populaire ; il n'y a que par l'effort que l'on obtient la richesse, [6].

Mais, la phrase [7] est la plus importante de ce commentaire parce qu'elle nous permet de comprendre pourquoi ce poème est un poème d'amour. En effet, au premier abord, pour un lecteur non initié, ce court poème semble plutôt traiter des thèmes comme la prise d'initiative, et la quête de biens matériels. Ici, le jeu de mots qu'effectue le commentateur (dans un premier temps le poète), sur le terme *lakṣmī* nous fait comprendre quelle est cette richesse dont le poème parle. Il n'est pas uniquement question de richesse matérielle, qui signifie le départ de l'amant. En effet, *lakṣmī* signifie « richesse », mais c'est aussi une déesse, déesse de l'abondance, de la richesse et de la beauté, femme de Viṣṇu. Donc, lorsque le poète parle de l'effort que le jeune homme doit effectuer pour obtenir la richesse, il parle en fait de l'effort à fournir pour courtiser la femme qu'il aime. Ce n'est que par cet effort qu'il sera récompensé.

[9] *Atra svataḥ siddhārthaśaktimūlo vastudhvaniḥ, alaṃkāradhvaniḥ, rūpakasya gamyamānatvāt* ||

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 celle de celui qui est parti.

C'est dans cette dernière phrase que le commentateur regroupe tous les aspects techniques du poème. Et cette dernière est très riche, et nécessite des explications pour être comprise. Vbh commence par évoquer le *vastudhvani*, le sens suggéré basé sur le contenu, soit une idée, ou un fait. Nagendra, dans son « Dictionary of Sanskrit Poetics » définit ce terme de la manière suivante :

*Vastu-dhvani* : predominant suggestion of subject-matter. The first broad variety of denotation-based predominant suggestion of perceptible sequence, the suggestion being that of a bare (a) fact or (b) idea related to the subject under treatment. The means of suggestion may be a (a) word, (b) its primary sense or (c) both. These in turn suggest a fact or idea. Feigned praise (Vyājastuti) may, for instance, suggest the fact that the object is praiseworthy or otherwise. A bare description or report of some great event may suggest the magnanimity of the hero.<sup>113</sup>

Ici, l'idée suggérée est relative à l'effort accompli par le jeune homme. C'est en faisant cet effort que la richesse, et/ou la femme convoitée, sera atteinte. En décrivant l'effort et les conséquences de cet effort, l'auteur parle en fait des qualités du *nāyaka*.

Ce *vastudhvani* est qualifié de *svataḥ siddhārthaśaktimūlo* ; il s'agit d'une sous-classification. En effet, à côté de la division la plus simple du *dhvani* en trois types (*vastu*, *alaṃkāra*, et *rasa*), les théoriciens présentent une seconde catégorisation basée sur un système logique et bien plus complexe. Celui présenté ci-après provient du *Dhvanyāloka*

---

<sup>113</sup> Nagendra (1987 : 188-189).

d'Ānandavardhana.<sup>114</sup> Ainsi, le *dhvani* est séparé en *avivakṣitavācya*, et *vivakṣitānyaparavācya*. Le premier se divise en *atyantatiraskṛtavācya*, et *arthāntarasankramitavācya* ; le second en *asaṃlakṣyakramadhvani* (équivalent de *rasadhvani*), et *saṃlakṣyakramadhvani*, qui se subdivise en *śabdaśaktimūla*, *arthaśaktimūla*, et *śabdārthaśaktimūla*. Le deuxième est celui qui est cité par Vbh en [8], « a suggestion based on the power of meaning »<sup>115</sup>, qui se sépare encore en deux, *prauḍhoktimātraniṣpannaśarīra*, et *svataḥsambhavin* (inherently possible). Ce dernier n'étant pas très éloigné de ce qui apparaît dans notre commentaire, soit *svataḥ siddha*.

De plus, dans son commentaire, Vbh fait appel au deuxième *dhvani* possible, soit l'*alaṃkāradhvani*, dont le sens caché est basé sur une figure de style exposée dans le poème, soit ici, *rūpaka*, la métaphore<sup>116</sup>. Voici la définition de Nagendra pour ce deuxième *dhvani* :

*Alaṃkāra-dhvani* : predominant suggestion of a figure (of speech). It is the second broad variety of predominant denotation-based suggestion of perceptible sequence. The denotation may represent (1) a fact or (2) a figure. The suggestion may be through (1) an expression, (2) its sense, or (3) both. A pun (śleṣa) generally suggests a simile or metaphor. A vivid description may suggest the figure 'sublime' (udātta) or a natural description (svabhāvokti).<sup>117</sup>

La figure de style de ce poème est la métaphore. Le sens caché du poème se trouve donc à l'intérieur de cette métaphore. La métaphore évoque toujours une comparaison, et ici elle a lieu autour du terme *lakṣmī*, qui en sanskrit a plusieurs significations, et qui renvoie à une comparaison entre la richesse et la jeune femme convoitée. Cette dernière est comme la richesse, car elle nécessite un effort pour être obtenue. C'est en dégageant le sens de cette métaphore que le lecteur comprend le sens du poème, et surtout, qu'il comprend que ce poème est un poème d'amour, et non pas l'exposé d'un sorte de sagesse populaire.

---

<sup>114</sup> Ingalls (1990 : 786). Cette référence correspond aux catégories de *dhvani* présentées dans l'index général. On y trouve tous les renvois nécessaires.

<sup>115</sup> Ibid., p. 47, note 11.

<sup>116</sup> La métaphore est une figure de style très élaborée, et qui comporte de nombreuses divisions. Etant donné que Vbh ne s'aventure pas plus avant sur cette figure, je n'ajouterai pas de définitions et d'explications inutiles. Pour plus d'informations, voir Nagendra (1987 : 138), et Gerow (1971 : 239-243). Voir aussi l'analyse de ŚD40.

<sup>117</sup> Nagendra (1987 : 9).

### 6.2.1.5. BhD21

*Ajja ccea pauttho ajja ccia suṇṇāi jāīm* |  
*Racchāmuḥadeulacaccarāi amhāṇa a gharāim* ||  
Il est parti aujourd’hui même, aujourd’hui même,  
L’entrée des routes, les temples, les carrefours, et nos maisons<sup>118</sup> sont vides.

- [1] *Kasyāścid vacanam* |  
La parole d’une certaine [femme].

Vbh place les paroles de ce poème dans la bouche d’une inconnue. Une femme, dont on ne sait rien pour l’instant, à l’exception peut-être qu’il ne s’agit pas de l’héroïne du poème ; dans le cas contraire, le commentateur l’aurait précisé.

- [2] *Ajja ccea*<sup>o</sup> “*Adyaiva proṣitaḥ adyaiva sūnyāni jātāni* |  
*Rathyāmukhadevakulacatvarāṇy asmākaṃ ca gṛhāni* ||”  
*Ajja ccea*<sup>o</sup>, etc. [signifie] : « Il est parti aujourd’hui même, aujourd’hui même sont devenues vides,  
L’entrée des routes, les temples, les carrefours, et nos maisons. »

Vbh est très proche du texte prakrit, il traduit mot à mot, n’effectuant aucun changement.<sup>119</sup>

- [3] *Atra kācid asaccarītā patyau proṣite sati sakhīsamakṣaṃ patir adyaiva proṣitaḥ* |  
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.
- [4] *Adyaiva rathyāmukhādīnī anena sarvālaṃkārabhūtena tena vinā aramaṇīyāni jātānti patisaubhāgyavarṇanavyājena patipravāsād asmākaṃ gṛhaṃ sūnyam rathyāmukhādīni daivavaśāj janarahitāni* |  
« 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.
- [5] *Atas tava yatra vā rantum icchā tatrāgantavyam iti vātadūtīvr̥tṭyā prātiveśikaṃ śrāvayatītyabhiprāyaḥ* |  
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.

---

<sup>118</sup> *Gharāim* peut se traduire également par « cœur ». C’est d’ailleurs le choix effectué par Khoroché & Tiekén (2009) et par Boccali, Sagramoso & Pieruccini (1990). Mais selon le commentaire de Vbh, cette traduction n’est pas adéquate.

<sup>119</sup> Tout de même, quelques précisions : dans le premier vers, *ccea* et *ccia* sont identiques (*ccia* > *cia* = *eva*, et *ccea* > *ceva* = *eva*). La forme usuelle du nominatif ou accusatif pluriel neutre est *-im*, précédé de l’allongement du *a*. Les terminaisons en *-ī* ou *-i* sont utilisées dans l’écriture en vers. *Amhāṇa* est bien un génitif pluriel masculin ; la terminaison *-am* est aussi possible.

Encore une fois, comme il le fait régulièrement dans le Bhd, Vbh éclaire son lecteur sur le contexte du poème. A une première lecture, cette strophe fait penser à une jeune femme qui se lamente sur le départ de son amant, qui laisse un vide énorme derrière lui, ressenti non seulement par elle, mais également par tout le village. Mais Vbh donne un très bel exemple de ce qui peut être compris par un lecteur averti qui lit une stance telle que celle-ci.

Ainsi, en [3], il qualifie l'héroïne du poème d'avoir une mauvaise conduite (*asaccaritā*), lorsque son mari s'éloigne du domicile, c'est-à-dire qu'elle est infidèle. Ceci est déduit par le fait qu'elle fait savoir que son mari est parti. Puis, en [4], en même temps qu'elle parle de son mari, ornement de tout, et qui va chercher richesse et prospérité, elle signifie à son entourage que tout est vide. Le discours est double : d'une part ce vide reflète le manque laissé par l'amant, mais d'autre part, il signifie que la maison est vide, et qu'un autre homme que son mari peut y entrer. C'est une invitation à la rejoindre. En [5], Vbh ajoute cette invitation très claire au voisin. C'est comme s'il ajoutait un vers au poème.

- [6] “*Yānyasaṃbhāṣaṇavyājāt svābhipretārtham utsukā | Yā śrāvayatyasāmmukhyād vātadūtī sā matā ||*”

Sous le prétexte de la conversation sur le voyage, elle est inquiète à cause de ce qui est signifié par elle. Celle qui parle, en raison de [son] visage détourné, est pensée comme étant une *vātadūtī*.

*Vātadūtī* est définie par Rai :

*Vāta-dūtī* is one of the eight kinds of *Dūtīs* or Go-betweens enumerated in the *Kāmasāstras*. A person who carries a message to a woman which has a double meaning, or which relates to some past transactions, or which is unintelligible to other persons, is called a Go-between who acts the part of the wind. In this case the reply should be asked for through the same woman.<sup>120</sup>

La messagère de ce poème est bien celle qui porte un message à double signification. En effet, le message caché derrière l'annonce du départ du mari est l'invitation du voisin à rejoindre la *nāyikā*.

- [7] *Hetur alaṃkāraḥ tatpravāsasya śūnyatā hetuvāt |*

C'est la figure de style *hetu*, parce que l'absence de la maison de celui-ci est la cause du vide.

- [8] *Ataḥ svataḥ siddhārthaśaktimūlo vastunānyaviṣayo vastudhvaniḥ, anena tvayā samāgantavyam ity asya pratīteḥ ||*

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, [et qui] a un autre objet que le contenu, reconnu par cela « là où tu dois venir ».

<sup>120</sup> Rai (1983 : 276).

En [7], la figure de style *hetu*, « la cause », est un *alaṃkāra* assez simple, et fortement controversé par les théoriciens de la poétique<sup>121</sup>. Gerow la définit comme « a figure in which an effect is described along with its cause. »<sup>122</sup> C'est en effet ce que l'on retrouve dans le poème, le départ de l'amant (la cause), a pour effet le vide des rues, et des maisons.

En [8], on retrouve le *vastudhvani*, expliqué dans l'analyse du BhD26. A la différence que ce qui est sous-entendu ici est l'invitation de la *nāyikā* à son voisin au travers de la *dūtī*. Le fait étonnant est que Vbh se base sur une phrase de son propre commentaire, et non sur un vers du poème pour confirmer son analyse.

### 6.2.1.5. Comparaison

Sur un plan formel, de manière générale, les deux commentaires sont ressemblants. L'ordre de présentation des arguments est identique. Le poème est cité dans sa langue originale, puis le commentaire est écrit au-dessous, avec la présentation de la voix du poème, à savoir, qui parle, une partie dédiée au contenu, à la syntaxe et au lexique, puis une partie technique reprenant des éléments de poétique. La différence majeure réside dans le fait que Vbh ne présente pas de synonymes des mots employés par le poète dans le BhD, étant donné qu'il le traduit en sanskrit. Cette partie occupe une grande place dans le ŚD, c'est pourquoi les commentaires issus du BhD sont assez courts en comparaison de ceux issus de ce dernier.

Sur un plan rédactionnel, le style du commentaire est préservé dans les deux cas. A relever que les tournures de phrase sont parfois différentes, surtout à la fin des commentaires, lorsqu'il s'agit de donner des explications techniques. Dans le ŚD, Vbh privilégie des phrases courtes, évoquant dans chacune d'elles un aspect de poétique. La forme est précise, au même titre que le contenu. Dans le BhD, au contraire, tout l'aspect de la poétique est évoqué dans une seule et même phrase en toute fin de commentaire. De ce fait, les informations sont moindres pas rapport au ŚD.

Etudions cette comparaison de manière plus détaillée, et en reprenant les divisions effectuées dans l'analyse des commentaires. Dans les deux cas, Vbh fait référence à la voix du poème, c'est-à-dire dans la bouche de qui le poète place les propos qu'il rapporte. Pour les trois poèmes de l'AŚ, il s'agit de la *nāyikā* (bien que celle-ci soit classée différemment selon les poèmes), alors que pour le SS, Vbh parle d'une certaine messagère, *kācid dūtī* (BhD26), et d'une certaine femme, *kācid* (BhD21). Lorsqu'il développe ces différentes catégories, ce qu'il cherche à savoir sur les protagonistes du poème est différent. Tout d'abord, en ce qui concerne l'héroïne : dans le ŚD, Vbh cherche à la définir en se référant aux différentes

---

<sup>121</sup> Bhāmaha et Mammaṭa la refusent, car ils pensent qu'une figure de style doit reposer sur un usage figuratif. Voir Gerow (1971 : 327).

<sup>122</sup> Ibid., p.327. Daṇḍin donne des exemples de cette figure de style basés sur des analyses philosophiques de la cause.

classifications écrites au cours des siècles sur le sujet. Nous apprenons qu’il s’agit d’une jeune mariée, plus ou moins expérimentée dans les choses de l’amour. Dans le BhD par contre, le commentateur utilise l’héroïne qui n’apparaît pas explicitement dans les poèmes pour donner des éléments servant à construire la scène dans laquelle ces poèmes sont insérés. Vbh définit alors la *nāyikā* (terme qui n’est pas utilisé par le commentateur) comme étant la fille du roi, *rājakanyakā* (BhD26), ou comme *asaccarītā*, ayant une mauvaise conduite (BhD21). De ce fait, selon le commentaire, les informations sont sur deux plans différents, de classification poétique pour le premier, et de contextualisation pour le second. Les poèmes du S sont très courts, et pauvres en information. Vbh se charge de combler cette lacune. Le processus est identique pour la figure du *nāyaka*. Dans le ŚD, il est décrit, dans les trois poèmes, comme étant *anukūla*, un mari fidèle, classification se retrouvant dans les traités de poétique. En revanche, dans le BhD, il est soit défini comme étant un jeune homme timide, *bhīru yuvan* (BhD26), soit il n’est pas défini du tout (BhD21). Enfin la messagère (*dūtī*), qui elle non plus n’apparaît pas explicitement dans les poèmes, mais qui est porteuse du discours (BhD26), est présentée comme une intrigante, et comme une *vātadūtī* (BhD21). A la différence des deux autres personnages, ces catégories se retrouvent dans les traités, et servent au commentateur à encadrer son interprétation de manière solide et fiable.

La seconde partie du ŚD qui concerne l’énumération de synonymes des termes employés par le poète, est inexistante dans le BhD. Le commentateur donne bien évidemment sa traduction sanskrite, mais il est resté au plus près des termes utilisés en prakrit ; ainsi, il ne fournit pas d’aide supplémentaire au niveau du sens. Le synonyme permet à son lecteur de se faire une meilleure idée de ce qu’a voulu exprimer le poète, de préciser, voire de clarifier son propos, alors que la traduction présente dans le BhD n’a pour seul but que de fournir un équivalent sanskrit de la strophe prakrit.

Ensuite, sur un plan grammatical, du moins pour cette première partie, Vbh ne fait aucun commentaire de cet ordre dans le BhD. Par contre, nous avons vu que, dans le ŚD, les indications grammaticales interviennent régulièrement, et sont parfois fort importantes pour la compréhension du poème.

En ce qui concerne l’aspect technique, dans le ŚD, Vbh s’intéresse à définir les émotions (*bhāvas*) en présence, le genre d’amour (*vipralambhaśṛṅgāra*), le genre de plaisir érotique (*śṛṅgāri narma*), et la figure de style (*alaṃkāra*). Dans le BhD, le commentaire est moins étoffé, mais expose tout de même le sens caché (*dhvani*), et la figure de style dans nos deux exemples.

En conclusion de cette première partie traitant du moment du départ de l’amant pour l’étranger, l’on remarque que malgré certaines similitudes, les deux commentaires varient, au niveau de leur contenu. Le ŚD comporte des détails grammaticaux, et lexicaux plus nombreux, une formulation plus précise, un discours technique très maîtrisé. Le BhD, quant à lui, doit tenir compte de la nature du texte qui est commenté, c’est-à-dire brève et

énigmatique. De ce fait, Vbh doit davantage mettre l'accent sur l'explication du contenu du texte d'origine.

## 6.2.2. La séparation

Ce chapitre regroupe les poèmes évoquant la longue et difficile séparation des amants. Celle-ci est évoquée de manière différente selon les poèmes sélectionnés. Ainsi, on lit la douleur de la *nāyikā* cherchant son amant du regard, s'interrogeant sur son bonheur alors qu'elle est séparée de son amant, ou évoquant l'image de son bien-aimé imprimée dans son propre corps. Ou l'on entend le *nāyaka* qui chante la souffrance de la séparation, qui cherche sa bien-aimée du regard malgré la distance qui les sépare, ou qui ne se rend pas compte qu'il est arrivé dans son propre village, tellement il s'inquiète de l'état dans lequel il va retrouver sa douce.

Dans ces strophes, les amoureux sont séparés pour une longue période, mais le lecteur comprend très vite qu'un amour profond lie les deux êtres éloignés l'un de l'autre, et il pressent que, dans cette séparation, la promesse d'un retour est présente. Dans un délai plus ou moins long, les amants seront réunis. C'est cette tension qui fait que le *vipralambhaśrṅgāra* est si souvent décrit par les poètes.

Ma sélection regroupe six poèmes, soit ŚD46, ŚD91, ŚD92, BhD64, BhD51, et BhD79.

### 6.2.2.1. ŚD46

*Rātrau vāribharālasāmbudaravodvignena jātāśruṇā  
Pānthenātmaviyogaduḥkhaṇḍhapiśunaṃ gītaṃ tathotkaṇṭhaya |  
Āstāṃ jīvitahāriṇaḥ pravasanālāpasya saṃkīrtanaṃ  
Mānasyāpi jalāñjaliḥ sarabhasaṃ lokena datto yathā ||*

Dans la nuit, effrayé par le grondement des nuages alanguis de leur charge d'eau,

Le voyageur en larmes chante la peine due à la séparation.

Avec tant de regrets que les conversations sur le départ qui emporte la vie doivent cesser.

Même à la colère, les gens offrent rapidement l'eau.

[1] *Kaver vākyam* |  
La parole du poète.

Le narrateur est neutre, le poète dépeint une situation, et n'utilise aucun des personnages de la scène pour raconter les souffrances de l'amant séparé de sa bien-aimée.

- [2] **Rātrau** niśi vāribharālasāmbudaravodvignena vāriṇo jalasya bhāro bhāraḥ tenālasaḥ mantharaḥ sa cāsāvambudaś ca tasya **ravo** garjitaṃ tena udvignaḥ trastaḥ tena **jātāśruṇā** uditabāṣpeṇa **pānthena** proṣitenātmaviyogaduḥkhaḥpiśunaṃ ātmanaḥ svasya viyogo virahas tena duḥkhaṃ vyathā tasyāḥ piśunaṃ sūcakaṃ yathā bhavati tathā **utkaṇṭhayā** autsukyena tathā tena prakāreṇa **gītaṃ** gānaṃ kṛtaṃ **jīvitahāriṇaḥ** prānāpahāriṇaḥ **pravasanālāpasya** **saṃkīrtanaṃ** pravāsakathāyāḥ uccāraṇaṃ **āstāṃ** tiṣṭhatu |  
**Rātrau** – dans la nuit, *vāribharālasāmbudaravodvignena* [se décompose comme suit] en raison du poids de l’eau, ce nuage-là est indolent et le grondement de celui-ci est ; c’est pourquoi il (le voyageur) est effrayé, dès lors *jātāśruṇā* – avec une larme apparente, *gītaṃ* – le chant *ātmaviyogaduḥkhaḥpiśunaṃ* [se décompose comme suit] lui (à la bien-aimée) indiquant de cette manière la peine en raison de leur séparation, est fait *pānthena* – par celui qui part de la maison *utkaṇṭhayā* – avec tant de regrets que *pravasanālāpasya saṃkīrtanaṃ* – l’énoncé de la conversation sur le départ *jīvitahāriṇaḥ* – qui saisit la vie *āstāṃ* – doit s’arrêter.
- [3] **Yathā** yena prakāreṇa **lokena** janena **sarabhasaṃ** satvaram **mānasyāpi** praṇayakopasyāpi **jalāñjaliḥ** jalasyāñjalir **jalāñjaliḥ** nivāpa ity arthaḥ |  
**Yathā** – de quelle façon, *lokena* [signifie] par les gens, *sarabhasaṃ* – rapidement, *mānasyāpi* – même à la colère<sup>123</sup>, *jalāñjaliḥ* [signifie] l’offrande [est faite].
- [4] **Sa datto** vitṛṇa iti sambandhaḥ |  
Elle (l’offrande d’eau) *datto* – est donnée se connecte [avec ce qui précède].

[2] à [4] reprennent les vers du poème en expliquant le vocabulaire. En [2], phrase très longue, Vbh présente en une seule fois les trois premières lignes du poème, ce qui signifie qu’elles sont à traduire ensemble. Il modifie quelque peu l’ordre des mots dans la deuxième partie. Il aide à décomposer le composé *vāri*<sup>o</sup> en donnant le cas des termes qui le forment. Il fait de même pour le composé *ātma*<sup>o</sup>, en ajoutant *tad* au génitif féminin indiquant que c’est à sa bien-aimée qu’il chante sa peine. En [3], il étudie la dernière ligne du poème à l’exception des deux derniers termes expliqués en [4]. Il définit précisément le terme *jalāñjaliḥ*, premièrement en démontrant qu’il s’agit d’un composé *tatpuruṣa* constitué de deux termes : *āñjali* qui est le fait de joindre les mains en formant un creux, et de les lever vers le front en signe d’hommage, et *jala* au génitif qui signifie « eau » ; deuxièmement, il donne en synonyme le terme *nivāpa*, offrande. [4] relève la connection entre les phrases.

- [5] **Tasya pānthasya** tathāvidham ārtanādaṃ śrutvā lokaḥ kṣaṇamātravirahād api bibheti smety abhiprāyaḥ |  
[L’auteur] veut dire ceci : ayant entendu un tel cri de douleur de la part de ce voyageur, les gens craignent la séparation même d’un moment.

<sup>123</sup> Cette colère provient généralement de la jalousie de la jeune femme. Il faut inclure dans cette colère, l’orgueil, le caprice, la bouderie, et la fierté. De plus, cette colère peut être réelle, ou feinte. Dans ce cas, la bien-aimée joue avec son amant, et teste sa réaction.

C'est une paraphrase libre du commentateur afin d'expliquer la raison pour laquelle les gens interrompent leur conversation et effectuent une offrande. Ils craignent cet instant terrible de la séparation des amants, si bien qu'ils préfèrent encore la dispute, et s'incliner devant elle.

- [6] *Dainyaṃ nāma saṃcārī*<sup>124</sup> *bhāvaḥ* |  
L'émotion transitoire porte le nom de dépression.
- [7] *Nāyikānāyakayor viśeṣo na sphuṭaḥ* |  
Les catégories de l'amant et de l'amante ne sont pas claires.
- [8] *Pravāsavipralambha*<sup>125</sup> *śṛṅgāraḥ* |  
C'est un amour dans la séparation par l'absence de la maison.
- [9] *Jātir alaṃkāraḥ* |  
La figure de style est *jāti*.

En [6], l'émotion transitoire décrite dans le poème est la même que pour les poèmes du ŚD du chapitre sur le départ, soit la dépression, ou détresse. En [7], le commentateur n'arrive pas à définir la catégorie dans laquelle classer les deux amants. Peut-être est-ce la situation inversée, soit la description, moins fréquente, de la souffrance de l'amant, qui le fait hésiter. Il est vrai que le poème ne contient pas d'indication sur le personnage féminin. Cela dit, lorsque la situation est inversée, bien que l'amant ne soit pas décrit dans le poème, il est généralement catégorisé comme *anukūla*. Ainsi, selon Vbh, le chant de tristesse peut être dédié aussi bien à une épouse qu'à une maîtresse. Ce qui est mis en avant est la situation de séparation, [8].

En [9], il est question de la figure de style du poème, nommée *jāti*, différente de la figure de style précédemment rencontrée. Elle est définie comme suit par Gerow :

*Jāti*, genus : same as *svabhāvōkti*.<sup>126</sup>

Qui signifie :

*Svabhāvōkti*, telling the nature (of a thing) : a figure in which a natural or typical individual is characterized. (...) The poetic basis of the figure is probably to be sought in the genre called *jāti* : short verses, extremely condensed yet full of minute detail, each one attempting to seize the instantaneous totality of a certain event, or an individual as wholly characteristic of a genus, such as a hawk diving on a scrap of food or a village woman drawing water from the well. (...) Daṇḍin includes in his definition of the figure not merely that it is descriptive, but that that description reflects the 'different aspects' (*nānāvastha*).<sup>127</sup>

Cette figure de style est divisée en quatre sous-catégories ; l'une d'elle se nomme *jāti* :

<sup>124</sup> Devadhar (1984) écrit *sañcārī*.

<sup>125</sup> Devadhar (1984) écrit *vipralambha*.

<sup>126</sup> Gerow (1971 : 190).

<sup>127</sup> Ibid., pp. 324-325.

*Jāti*, genus : a type of *svabhāvokti* in which the generic aspects of the subject are emphasized.<sup>128</sup>

La beauté de ce poème est révélée au travers de cette figure de style. En fait, l'individu mis en avant par le poète est le voyageur en peine ; et le moment évoqué est celui de la séparation. Dès lors, cet homme représente à lui seul tout un genre, c'est-à-dire celui de l'amour dans la séparation. En informant son lecteur que ce poème appartient à cette figure, Vbh pense qu'il doit être attentif à tous les détails qui se trouvent dans les vers, et qui décrivent la scène. Ce sont tous ces détails qui contribuent à faire ressentir le sentiment de tristesse de l'amant.

Cette figure fonctionne à double sens : d'une part, un individu, le bien-aimé, reflète un genre entier, et d'autre part, tous les détails du poème ramènent à cet individu, reflet de ce genre particulier.

Dans ce cas, plusieurs éléments contribuent à ce résultat. Premièrement, la présence de nuages gorgés d'eau. Les nuages sont annonciateurs de la mousson, et donc des retrouvailles des amants. Mais dans cette strophe, le voyageur voit ces nuages, sait ce qu'ils représentent, mais sait aussi qu'il est loin de sa bien-aimée. Normalement, il devrait être auprès d'elle, et non sur la route. D'où l'évocation d'une extrême tristesse. Deuxièmement, le chant du voyageur fonctionne comme un élément déclencheur, et ses effets, qui contribuent à évoquer la situation de séparation, et de tristesse, surviennent en cascade. En effet, le chant interrompt les conversations qui portent précisément sur le départ. Départ de l'amant, mais aussi départ de la vie. Si bien que les gens préfèrent encore voir des amants se disputer, plutôt que de se séparer. Et enfin, troisièmement, l'élément de l'eau est présent dans tout le poème. Elle est contenue dans les nuages, puis se trouve sous la forme des larmes du voyageur, et encore sous la forme de l'offrande. Cette récurrence participe à l'image générale de la tristesse, et de la séparation.

#### 6.2.2.2. ŚD91

*Ādr̥ṣṭiprasarāt priyasya padavīm udvīkṣya nirviṇṇayā  
Viśrānteṣu pathiṣv ahaḥpariṇatau dhvānte samutsarpati |  
Dattvaikaṃ<sup>129</sup> saśucā gṛhaṃ prati padaṃ pānthastriyāsmiṃ kṣaṇe  
Mā bhūd āgata ity amandavalitagrīvaṃ punar vīkṣitam ||*

Déprimée, elle a regardé la route de son bien-aimé jusqu'où son regard le permettait,  
A la fin du jour, lorsque l'obscurité s'avance, lorsque les routes se vident,  
Peinée, la femme du voyageur fait un pas en direction de la maison,  
Et pense au même instant : « Il n'était pas venu... ».  
Elle regarde à nouveau en tournant le cou rapidement.

<sup>128</sup> Ibid., p. 326.

<sup>129</sup> Devadhar (1984) écrit *datvā*, mais la phrase [4] du commentaire donne *dattvā*.

- [1] *Kaver vākyam* |  
La parole du poète.

Le narrateur est neutre, et raconte l'attente difficile de la bien-aimée.

- [2] *Ādr̥ṣṭiprasarāt dṛṣṭisaṃcārāvadhī priyasya vallabhasya padavīm mārgaṃ samudvīkṣya vilokya nirviṇṇayā khinnayā priyasyānāgamaneneti śeṣaḥ* |  
*Nirviṇṇayā* – la [jeune femme] déprimée, *samudvīkṣya* – ayant regardé *padavīm* – la route *priyasya* – du bien-aimé *ādr̥ṣṭiprasarāt* – jusqu'à la limite du regard ; il faut ajouter : pour le non-retour du bien-aimé.
- [3] *Ahaḥpariṇatau dināvasāne dhvānte tamasi samutsarpati prasarati sati pathiṣu viśrānteṣu virateṣu satsu gatāgataśūnyeṣu ity arthaḥ* |  
*Ahaḥpariṇatau* – à la fin du jour, *dhvānte* – quand l'obscurité *samutsarpati* – s'avance, quand les routes *viśrānteṣu* – se sont calmées, ce qui signifie lorsqu'elles se sont vidées d'allées et venues.

Le commentaire s'attache au premier vers de la strophe. En [2], un synonyme est donné pour chaque terme, et l'ordre des mots de la phrase est maintenu. L'apport principal se trouve au niveau de la traduction du composé *ādr̥ṣṭiprasarāt* ; Vbh indique qu'il faut traduire l'ablatif du deuxième terme par « jusqu'à ». Il complète en précisant que cette formule signifie que l'amant n'est pas en vue, et que de ce fait, il n'est pas en train de revenir à la maison. En [3], l'ordre des mots est modifié afin de permettre une meilleure traduction. L'accent est mis sur *viśrānteṣu*, en en donnant un synonyme, et en le faisant suivre d'une explication, afin d'accentuer le vide créé par l'absence de l'amant. Le commentateur ajoute à deux reprises le participe présent *sat* afin de souligner les deux constructions en locatif absolu.

- [4] *Saśucā sakhedayā pānthastryā pānthasya proṣitasya strī vanitā tayā grhaṃ prati grhaṃ uddiśya ekaṃ padaṃ dattvā vinyasya asmin kṣaṇe tatkāla evāgata āyāto mā bhūd iti nāsīd iti priya iti śeṣaḥ* |  
*Saśucā* – peinée, *pānthastryā* [se décompose comme suit] la femme du voyageur, *dattvā* – ayant placé un pied *grhaṃ prati* – en direction de la maison [se dit] *asmin kṣaṇe* – au même moment : *āgata mā bhūd iti* – « Il n'était pas venu... » ; il faut ajouter : le bien-aimé.
- [5] *Atra mā iti pratiṣedhe nipātaḥ na mān* |  
Ici *mā* est une particule dans le sens de prohibition, ce n'est pas *mān*.
- [6] *Mān bhavatīti cet māniluṅ ity āsīḥ prasajyeta* |  
Si c'était *mān*, alors *māni luṅ* serait lié à un souhait [selon Pāṇini 3.3.175].
- [7] *Sā tv atra na yuktā* |  
Mais ici elle n'est pas appropriée.
- [8] *Mā bhūd ity atra kākur anusamdhayā* |  
Dans le cas de *mā bhūd*, il faut penser à une lamentation.

Ce passage concerne les trois premiers *pādas* du deuxième vers. Ils sont repris en [4], avec un changement de l'ordre des mots pour une traduction plus évidente, et la décomposition du

composé *tatpuruṣa pānthastryā*, indiquant que le premier des deux termes est à employer comme un génitif. Vbh informe encore son lecteur que quand la jeune femme prend la parole, c'est pour évoquer son bien-aimé qui ne revient pas.

[5] à [7] sont des précisions grammaticales quant à la particule *mā* qui se trouve au début du passage entre guillemets. En [6], Vbh cite une règle de Pāṇini sur le suffixe *luṅ* (aoriste). « Le suffixe *luṅ* d'autre part apparaît après une racine en présence de la particule *māṅ* qui exprime la défense (3.3.175). »<sup>130</sup> Et en [8], le commentateur relève le ton de lamentation de l'amante qui doit être entendu à la lecture de *mā bhūd āgata*, « il n'était pas venu... ».

[9] *Amandavalitagrīvaṃ śīghravartitakaṃdharaṃ*<sup>131</sup> *yathā bhavati tathā punar vīkṣitaṃ punar vilokitaṃ iti sambandhaḥ* |

*Punar vīkṣitaṃ* – elle a regardé à nouveau se connecte avec *amandavalitagrīvaṃ* – de manière à ce que le cou se tourne rapidement ; [ce dernier terme] se comporte comme un adverbe.

[10] *Asmīn kṣaṇe mā bhūd āgata ity anena punar vīkṣaṇena autsukyātīśayaḥ sūcitaḥ* |

Par le nouveau regard [qui s'exprime au moyen de] *asmīn kṣaṇe mā bhūd āgata*, la grandeur du regret est suggérée.

Enfin, le quatrième *pāda* est discuté en [9] avec l'indication de traduire l'adjectif *amanda* qui signifie « actif », « brillant », « abondant » par « rapide », et d'en faire un adverbe. En [10], Vbh commente le contenu, et présente ce dernier regard en direction de la route d'où pourrait surgir l'amant comme une accentuation du regret et de la peine ressentis par la jeune femme esseulée.

[11] *Atra nāyikā svīyā madhyā ca* |

Ici, il s'agit de sa propre femme moyennement expérimentée.

[12] *Kiṃ ca proṣitabhartṛkā* |

De plus, elle est celle dont le mari est absent de la maison.

[13] *“Deśāntaragate kānte khinnā proṣitabhartṛkā” iti* |

On dit que celle dont le mari est absent de la maison est déprimée lorsque le mari est parti à l'étranger.

[14] *Nāyako'nukūlaḥ* |

Le bien-aimé est un mari fidèle.

[15] *Pravāsavipralambhaśṛṅgāraḥ* |

C'est un amour dans la séparation par l'absence de la maison.

[16] *Atra ceṣṭākṛtaṃ saṅgechhārūpaṃ śṛṅgāri narma* |

Ici, il s'agit du plaisir érotique dont la forme est le désir de contact effectué par les gestes.

[17] *Jātir alaṃkāraḥ* ||

La figure de style est *jāti*.

<sup>130</sup> Filliozat (1988 : 114).

<sup>131</sup> Devadhar (1984) écrit *kandharaṃ*.

La jeune femme est classée par le commentateur comme « moyennement expérimentée », [11]. En [12], il ajoute une nouvelle catégorie que nous n'avons pas encore rencontrée. Il précise que la jeune femme est *proṣitabhartṛkā*, soit une femme dont le mari est absent du domicile. Nagendra la définit comme suit :

*Proṣitabhartṛkā* : a variety of heroine, a woman whose husband has gone out of station. (...) *Proṣitabhartṛkā* is one whose love has gone away to a distant land due to his multifarious assignments, and who, therefore, feels afflicted in separation.<sup>132</sup>

Cette définition donne une indication supplémentaire quant à la nature de l'éloignement du domicile du mari. En effet, les poèmes eux-mêmes ne donnent jamais les raisons de ce départ à l'étranger, mais les classifications effectuées par les théoriciens donnent l'indication que ce voyage est en lien avec un devoir, une mission propre à l'homme. La notion d'obligation entre alors en ligne de compte, et cette séparation apparaît comme non désirée, autant par la jeune femme, que par son mari. Tous deux la subissent, d'où l'élément tragique.

La *proṣitabhartṛkā* fait partie d'une liste de huit genres de femmes catégorisées en fonction des circonstances de leur relation amoureuse. Cette classification se fait à côté de celle que nous avons déjà rencontrée et qui se divise en *mugdhā*, *madhyā* et *pragalbhā*. Rai dit ceci :

Besides the above classes, Rudrabhaṭṭa speaks of the eight kinds of women according to the circumstantial relationships, as (1) who has an obsequious lover; (2) who is longing in the absence of a lover not intentionally neglectful; (3) who is prepared in her house; (4) who is separated by quarrel; (5) who is neglected; (6) who is ill-treated; (7) who goes after her lover, and (8) whose husband is abroad. Definitions and illustrations of each of these types are given in detail by him.<sup>133</sup>

La *proṣitabhartṛkā* est la numéro (8) de la classification de Rudrabhaṭṭa.<sup>134</sup>

De plus, cet éloignement met la jeune femme dans un état de dépression, [13]. C'est une autre manière d'évoquer l'émotion transitoire présente dans le poème.

[14] et [15] sont identiques à tous les autres poèmes ; le plaisir érotique, quant à lui, est différent, car il est éprouvé par la représentation du besoin de contact entre les amants, [16].

La figure de style est la même que dans le poème précédent, à savoir *jāti*. Nous sommes dans le même cas de figure, dans lequel tous les détails tendent à refléter le désespoir de la bien-aimée. Ainsi, c'est la fin du jour, l'obscurité s'avance, les routes sont désertées, etc., tout l'environnement est dans le même état de tristesse que l'héroïne séparée de son amant.

---

<sup>132</sup> Nagendra (1987 : 129).

<sup>133</sup> Rai (1983 : 146).

<sup>134</sup> Voir aussi Lienhard (1955 : 393-395).

### 6.2.2.3. ŚD92

*Deśair antaritā śataiś ca saritām urvībhṛtām kānanaiḥ*<sup>135</sup>

*Yatnenāpi na yāti locanapathaṃ kānteti jānann api |*

*Udgrīvaś caraṇāgraruddhavasudhaḥ pronmṛjya sāsre dṛśau*

*Tām āśāṃ pathikas tathaiva kim api dhyāyan muhur vīkṣate ||*

Sachant que la bien-aimée est séparée par des contrées, par une multitude de rivières et de montagnes, par des forêts,

Et que, même avec effort, elle n'atteint pas son regard,

Le voyageur, le cou tendu, sur la pointe des pieds, ayant essuyé ses yeux pleins de larmes,

Regarde sans cesse en direction de sa bien-aimée, perdu dans ses pensées.

[1] *Kaver vākyam |*

La parole du poète.

[2] *Deśair viṣayaiḥ saritām nadīnām urvībhṛtām parvatānām śataiḥ samūhaiḥ kānanair aranyaiś ca antaritā vyavahitā kāntā priyā yatnenāpyupāyenāpi locanapathaṃ dṛṣṭimārgaṃ na yāti na prāpnotīti jānan vidann api pathikaḥ proṣita udgrīva unnamitakaṃdharo*<sup>136</sup> *bhūtvā caraṇāgraruddhavasudhaḥ pādāgrāvaṣṭabdhabhūmiḥ san sāsre sabāṣpe dṛśau netre pronmṛjya parimṛjya tathaiva tathābhūta eva kim api yat kiṃcid dhyāyan cintayan tām āśāṃ yatra priyā sthitā tām diśaṃ muhuḥ punaḥ punaḥ vīkṣate paśyatīti saṃbandhaḥ |*

*Kāntā* – la bien-aimée *antaritā* – est séparée *deśair* – par des contrées, *śataiḥ* – par une multitude *saritām* – de rivières, *urvībhṛtām* – de montagnes, et *kānanair* – par des forêts ; *yatnenāpy* – même avec un effort, *na yāti* – elle n'atteint pas *locanapathaṃ* – son regard. Même en *jānan* – sachant [cela], *pathikaḥ* – le voyageur, *udgrīva* – le cou tendu, *caraṇāgraruddhavasudhaḥ* – étant celui dont le sol est tenu fermement par la pointe des pieds, *pronmṛjya* – ayant essuyé *dṛśau* – [ses] yeux *sāsre* – en larmes, *tathaiva* – de cette manière, *dhyāyan* – pensant *kim api* – quelque peu, *vīkṣate* – il regarde *muḥuḥ* – sans cesse ; [ceci] se connecte avec *tām āśāṃ* – cette direction dans laquelle la bien-aimée se tient.

C'est la première fois que Vbh choisit de donner une solution de traduction en une seule phrase. Toutefois, la ponctuation apparaît tout de même avec *iti* placé après *prāpnoti*, qui signifie que tout ce qui précède est le contenu de la pensée du voyageur. Ce qui permet de séparer le poème en deux parties. Il revoit l'ordre des mots afin de faciliter la construction de la phrase, il déplace notamment le *ca* à la fin de l'énumération de tout ce qui sépare l'amant de sa bien-aimée. Il ne donne aucune indication sur la façon de défaire les composés, mais précise quel objet se lie au verbe *vīkṣate* ; ajoutant également que la direction dans laquelle il regarde sans cesse est celle de l'endroit où se trouve sa bien-aimée.

<sup>135</sup> Devadhar (1984) écrit *kānanai*.

<sup>136</sup> Devadhar (1984) écrit *kandharo*.

Ce poème est une réponse au précédent, ŚD91. Si, auparavant, nous partageons les pensées de la jeune femme dans l'attente de son bien-aimé, ici, il s'agit de celles de l'homme en voyage. Vu leur ressemblance, le commentateur ne juge certainement pas nécessaire de compléter son commentaire, c'est pourquoi il poursuit immédiatement avec des considérations techniques.

- [3] *Autsukyaṃ nāma saṃcārī bhāvaḥ* |  
L'émotion transitoire est l'impatience.
- [4] *Nāyikā svīyā madhyā ca* |  
La bien-aimée est sa propre femme et est moyennement expérimentée.
- [5] *Nāyako'nukūlaḥ* |  
Le bien-aimé est un mari fidèle.
- [6] *Jātir alaṃkāraḥ* ||  
La figure de style est *jāti*.

En [3], Vbh définit l'émotion présente dans le poème, soit *autsukya*, le « regret », ou le « désir ». Bien que le poème décrive la situation exactement inverse de celle du poème précédent, c'est-à-dire que le bien-aimé scrute l'horizon comme s'il avait une chance d'apercevoir sa promesse, l'émotion indiquée par Vbh n'est pas la dépression, mais l'impatience. On en déduit que l'état de séparation n'est de ce fait pas vécu de la même manière par l'amant et par l'amante. Et, selon le commentateur, l'émotion que perçoit le lecteur est également différente selon que l'on décrive le vécu de l'homme qui est décrit, ou celui de la femme.

Pour rappel, les états transitoires, *vyabhicārī bhāva*, sont fugaces et disparaissent durant l'expérience de l'état permanent, ou *sthayī bhāva*. Ils aident ainsi les *sthayī bhāva* à se développer en *rasa*. *Autsukya* est défini comme suit par Nagendra :

*Autsukya* : impatience. The twentieth among the thirty-three *vyabhicārī bhāvas*, as enumerated by Bharata. *Autsukya* is the feeling of impatience in respect of attaining the desired gain or advantage without the slightest loss of time. It is occasioned by the absence of what is desired: flurry, anxiety, etc. are its external manifestations.<sup>137</sup>

La traduction à privilégier selon cette définition est « impatience ». Une impatience due à l'absence de l'objet désiré, en l'occurrence la jeune femme.

[4] à [6] n'apportent rien de nouveau par rapport aux autres commentaires.

---

<sup>137</sup> Nagendra (1987 : 33).

### 6.2.2.5. BhD64

*Katto khemaṃ katto jo so khujjaṃbao gharaddāre |*  
*Tassa kira matthaovari ko vi aṇattho samuppaṇṇo ||*  
D'où [viendrait] le bonheur ? D'où puisque le manguier  
est courbé sur la porte de la maison.  
Assurément, de son sommet,  
seul quelque chose sans valeur peut être produit.

- [1] *Proṣitabhartṛkāyā vacanam |*  
La parole d'une femme dont le mari est à l'étranger.

Ce type de *nāyikā* a été discuté dans le ŚD91. C'est la première fois que Vbh classe l'héroïne du poème selon une classification reconnue dans son BhD.

- [2] ***Katto khemaṃ***<sup>o</sup> “ *Kutaḥ kṣemaṃ kutaḥ yataḥ sa kubjāṃro grhadvāre*<sup>138</sup> |  
*Tasya kila mastakopari ko'py anarthaḥ samutpannaḥ ||* ”  
*Katto khemaṃ*<sup>o</sup>, etc. [signifie] : « D'où le bonheur ? D'où puisque le manguier est  
courbé sur la porte de la maison.  
Assurément, de lui, seul est produit quelque chose sans valeur à son sommet. »

Aucune remarque n'est à faire sur la traduction de Vbh ; il donne la correspondance pour chaque terme prakrit sans aucun changement. A noter tout de même au niveau de la sonorité que le poème en prakrit contient beaucoup le son *o*, qui est remplacé par *aḥ* en sanskrit. Le son *o* fait élever la voix lorsqu'on le prononce, et donne l'intonation de l'interrogation, particulièrement dans le premier vers qui contient réellement des phrases interrogatives. Cet aspect n'est pas conservé dans la traduction. Ceci est un très bon exemple du *māhārāṣṭrī* en tant que langue poétique.

- [3] *Atra kācit proṣitabhartṛkā kayācit kuśalaṃ pṛṣṭā tāṃ prati mama kṣemaṃ kutaḥ*  
*kutaḥ |*  
Ici, une certaine femme dont le mari est à l'étranger, interrogée par une certaine  
[femme] sur son propre bien-être [lui dit] : « D'où [viendrait] mon bonheur ? D'où ? »
- [4] *Nirvedātiśayād dvir uktiḥ |*  
Le mot *kutaḥ* est répété en raison de la prééminence de l'état d'aversion.
- [5] *Mama grhāṅgaṇe yo'sau kubjāṃras tasya śirasi ko'py anartha iti mañjarīm enāṃ*  
*drṣṭvā kathaṃ jīvāmīty abhiprāyaḥ |*  
« Dans la cour de ma maison, ce manguier courbé au sommet duquel ce qui s'y trouve  
est sans valeur. » L'intention est celle-là : ayant vu ces fleurs, comment je vis.

En [3], Vbh livre des informations sur les héros du poème. Ainsi, par la description de l'amante en tant que *proṣitabhartṛkā*, nous en déduisons qu'il s'agit d'un amour dans la

<sup>138</sup> Upadhye (1970) écrit *gahadvāre*.

séparation. Elle interroge une amie sur son bonheur qui a disparu en raison de l'absence, et surtout du non-retour de son bien-aimé.

En [4], Vbh donne la raison de la répétition de *kutaḥ*, soit l'état d'indifférence, ou de dégoût de la *nāyikā*. Ce terme fait partie des émotions transitoires, *vyabhicārībhāva* ou *saṃcārībhāva*, selon le terme employé dans le ŚD. Voici la définition de Nagendra :

*Nirveda* : disgust, loathing indifference, a feeling that gives rise to the sentiment of quietude (*śānta*). The first among the thirty-three *vyabhicārībhāvas* as enumerated by Bharata. *Nirveda* is a feeling of self-abasement blended with complete indifference towards worldly objects. The cause of such a feeling is either knowledge of the Truth, or a calamity, or jealousy. Anxiety, tears, paleness of the face, deep sighs and low-spirits are its external manifestations.<sup>139</sup>

L'héroïne éprouve du dégoût, un sentiment d'humiliation, qui la rend indifférente aux biens matériels. Si on se tient à cette définition, l'état psychique de l'héroïne est certainement dû à la jalousie. A cette saison, au printemps, (cf. le manguier est en fleurs)<sup>140</sup>, son amant devrait déjà être de retour. Comme ce n'est pas le cas, la bien-aimée le soupçonne d'être auprès d'une autre femme, d'où sa jalousie. De ce fait, comment envisager son propre bonheur dans ces conditions, [5].

- [6] *Atra gūḍhaṃ nāma guṇībhūtavyaṅgyaṃ*<sup>141</sup> *pratīyamānasya vācyāyamānatvāt* |  
Ici, la suggestion subordonnée porte le nom de secret, parce que ce qui est implicite apparaît comme s'il était réellement exprimé.

Il est question de secret, parce qu'il apparaît dans le poème la suggestion implicite. Soit, que l'amant est à l'étranger. Cette suggestion subordonnée est définie par Nagendra :

*Guṇībhūta vyaṅgya (kāvyā)* : poetry with secondary or subordinate suggestion. It is poetry of middling qualities which is not void of suggestion, yet the suggested content is not predominant in the composition. It may be on the same level as the expressed denotation or subordinate to it; it may be too manifest or unveiled or obscure; its predominance may be dubious; it may be void of aesthetic charm; the suggestion may be derived from external factors like intonation or it may be that of a fact or subject-matter or figure of speech but void of sentiment. These varieties are not mutually exclusive nor are they exclusive of other types of meaning. A few of these may enhance the aesthetic appeal of the predominant suggestion, e.g., the subsidiary

---

<sup>139</sup> Nagendra (1987 : 107).

<sup>140</sup> Ces allusions à la nature sont fréquentes en poésie. La nature et l'homme sont en lien, et la première reflète les événements et les émotions des héros, particulièrement en contexte amoureux. Ainsi, dans ce mouvement de naturalisation, l'amant se fait manguier, et l'amante est généralement associée à la liane. Le motif de la liane enlaçant l'arbre est d'ailleurs un motif constant de la peinture et de la sculpture. Voir Bansat-Boudon (2006 : 1303-1304, note 19).

<sup>141</sup> Upadhye (1970) écrit *guṇībhūtavyaṅgye*.

suggestion of secondary feelings, such as fear, valour, etc., enhances the depth of 'ferocity'.<sup>142</sup>

C'est donc une sorte de « sous-*dhvani* », qui permet au poète d'utiliser le sous-entendu. Dans cette stance, la suggestion apparaît à l'aide d'un facteur externe, le manguier qui produit quelque chose qui est sans valeur, sous-entendu, qui est en fleurs ; ce qui suggère l'absence de l'amant, alors qu'il devrait déjà être de retour, et la jalousie de la *nāyikā*.

### 6.2.2.6. BhD51

*Raṇaraṇaasunṇahiao cintanto virahadubbalaṃ jāmaṃ |*  
*agaṇiṇiavasai ccia volīṇo gāmamaṃjheṇa ||*  
Le cœur vidé par la nostalgie,  
pensant à sa femme malade par la séparation.  
Il n'a pas reconnu sa propre maison,  
et est passé à travers le village.

[1] *Kācit saḥacaram āha |*

Une certaine (femme) dit à un ami.

[2] **Raṇaraṇaa**<sup>o</sup> : “ *Raṇaraṇakaśūnyahṛdayaś cintayan virahadurbalāṃ jāyāṃ |*

*Agaṇitaniṇiavasatir evāpakrānto grāmamadhyena || ”*

*Raṇaraṇaa*, etc. [signifie] : « Celui dont le cœur est vidé par la nostalgie, pensant à sa femme malade par la séparation.

[Celui-là] n'a pas considéré sa propre maison, [et] est passé au milieu du village. »

Une fois de plus, la traduction sanskrite est extrêmement fidèle au *māhārāṣṭrī*. Aucun changement n'est à signaler.<sup>143</sup>

[3] *Eṣa*<sup>144</sup> *deśāntarād ātmagrāmam āsādyā virahadurbalā jāyā kīdṛṣīm avasthāṃ*  
*prāpteti cintāraṇaraṇakaśūnyahṛdayo'syāṃ vīthyāṃ ātmīyam agāram iti viṣmaran*  
*mohād grāmamadhyena niryāta ity anena sakhe anurāgātīśayenāyam etādṛśaviśeṣaṃ*  
*prāptaḥ paśyati, kaścit saḥacaram āhety abhiprāyaḥ |*

Ayant atteint son propre village, venant de l'étranger, celui dont le cœur est vidé par la nostalgie de cette pensée : « Dans quel état est cette femme affaiblie par la séparation ? », il 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, celui-ci regarde, ayant atteint une telle distinction par excès d'amour. »

<sup>142</sup> Nagendra (1987 : 62-63).

<sup>143</sup> Le *volīṇo* de la deuxième ligne correspond bien à *āpakrānta*. Il s'agit du participe passé passif *volīṇa / volia*, synonyme de *gata*.

<sup>144</sup> Upadhye (1970) écrit *eṣā*.

Le commentateur reprend le thème du poème avec ses propres mots, en reformulant la strophe, et explique que c'est l'excès d'amour qui a conduit l'amant à ne pas reconnaître son village et sa propre maison. Son esprit est obnubilé par sa bien-aimée, et surtout par l'état psychique et physique dans lequel elle se trouve.

- [4] *Atra vākyagatāsaṃlakṣyakramo rasadhvaniḥ, pravāsavipralambhasya pratīteḥ |*  
Ici, le sens caché [dit aussi] *asaṃlakṣyakramo*, est basé sur un sentiment qui se trouve dans la phrase, parce que ce qui est reconnu est la séparation par l'absence de la maison.

*Rasadhvani* est le troisième des *dhvanis*, le sens caché ou suggéré, basé sur un sentiment. Celui qui est considéré comme le plus évolué, et le meilleur. Nagendra le donne comme synonyme d'*asaṃlakṣyakrama*<sup>145</sup>, qui est défini comme suit :

*Asaṃlakṣyakrama dhvani* : the predominant denotation-based suggestion with imperceptible sequence. It is the highest type of predominantly suggestive poetry. This (second) variety of denotation-based suggestion consists essentially of sentiment, and is also known as *rasa dhvani*. The reader comprehends the suggested sentiment almost simultaneously with the denotation, viz., characters and circumstances (*vibhāvas*), consequent effects (*anubhāvas*) and accessory sensations (*vyabhicārī bhāvas*). (...) <sup>146</sup>

Ce poème est un exemple type de la suggestion par excellence, basée sur un sentiment, qui est ici l'excès d'amour du *nāyaka* pour sa bien-aimée.

### 6.2.2.7. BhD79

*Rūvaṃ acchīsu ṭhiam phamso aṃgesu jaṃpiam kaṇṇe |*  
*Hiaaṃ hiaeṇa samaṃ viaoiaṃ kiṃ tha devveṇa ||*  
Sa forme est dans mes yeux, son toucher 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.

La parole est donnée à l'héroïne, sans que Vbh précise de quel type de *nāyikā* il s'agit.

<sup>145</sup> Voir également la classification d'Ānandavardhana proposée dans l'analyse du BhD26, et qui le donne également comme un synonyme de *rasadhvani*.

<sup>146</sup> Nagendra (1987 : 27).

- [2] **Rūvaṁ acchīsu**° : “ *Rūpam akṣṇoḥ sthitaṁ sparśo’ṅgeṣu jalpitaṁ karṇe | Hṛdayaṁ hṛdayena samaṁ (saha sthitaṁ)<sup>147</sup> viyojitaṁ kim atra daivena ||* ”  
*Rūvaṁ 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 ? »

Une nouvelle fois, le texte de base est scrupuleusement suivi par le commentateur. Il ajoute cependant une parenthèse afin d’expliquer l’adjectif *sama*.

- [3] **Kim tha** ity atra “ *lug avyayatyadādyāt tadacaḥ* ” ity tyadādyāt<sup>148</sup>  
*parasyāvyayasyāder aco luk |*  
 Ici, *kim tha* signifie [*kim atha*] ; *lug avyayatyadādyāt tadacaḥ* [signifie] qu’il y a éliision de la voyelle initiale d’un indéclinable qui suit *tyad*, etc.

C’est un commentaire grammatical. La partie entre guillemets est une citation tirée d’une grammaire à laquelle se réfère Vbh. Il reformule ensuite cette citation, dont le sujet est la suppression de la voyelle initiale *a* d’un indéclinable situé après une série de termes dont la liste commence par *tyad*, et à laquelle le pronom interrogatif *kim* appartient<sup>149</sup>.

- [4] *Atra kācit proṣitabhartṛkā virahavyathātīśayād aṣṭamāvasthāṁ prāptā nirantaracintāsamānītadayitarūpādīkam upalabhamānā<sup>150</sup> daivena kim atra viyojitaṁ sarvam upasthitaṁ ity anena kathaṁ mama hṛdayam aṅgāni tapyanta iti savismayaṁ 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’ami [son] étonnement : « Qu’est-ce qui est séparé par le destin ? Tout est là : comment mes membres et mon cœur sont tourmentés. »

La première information à tirer de ce commentaire est que la *nāyikā* est une femme dont le mari est parti à l’étranger, donc que l’on se trouve dans la description d’un amour dans la séparation. Deuxièmement, en raison de son immense peine, cette femme se trouve, selon Vbh, dans le huitième état. Il fait très certainement référence aux états transitoires déjà rencontrés plusieurs fois, et le huitième est *dainya*, la dépression<sup>151</sup>.

Ensuite, le commentateur précise que l’héroïne ne se parle pas à elle-même, mais à un ami, qui lui a certainement dit que le destin sépare les amants. Mais, elle s’étonne de cette

<sup>147</sup> 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.

<sup>148</sup> Upadhye (1970) écrit *ity adādyāt*.

<sup>149</sup> Voir Pischel (1981 : 155, § 175).

<sup>150</sup> Upadhye (1970) écrit *upālabhamānā*.

<sup>151</sup> Cet état transitoire se trouve dans les poèmes ŚD13, ŚD31, et ŚD46.

référence au destin, parce que dans les faits, rien ne sépare deux amants. Son bien-aimé est présent, il marque son corps et ses sens, même durant son absence.

[5] *Atra vākyaparakāśyo'saṃlakṣyakramo rasadhvaniḥ, saṃtāpakāriṇaḥ  
pravāsavipralambhasya pratīteḥ* ||

Ici, le sens caché [dit aussi] *asaṃlakṣyakramo*, est basé sur un sentiment, rendu manifeste dans la phrase, parce qu'il est évident que ce qui cause de la peine est la séparation due à l'absence de la maison.

Il s'agit du même *dhvani* que dans le poème précédent. La suggestion servant à mettre en lumière un amour dans la séparation.

### 6.2.2.8. Comparaison

Pour cette deuxième comparaison, je vais procéder quelque peu différemment, étant donné que d'autres éléments sont à mettre en évidence par rapport au chapitre sur le départ. De manière générale, si précédemment, on a pu reprocher au BhD d'être moins technique que le ŚD, on se trouve contraint de revoir cette affirmation à ce stade de l'étude. En effet, dans ce chapitre concernant la séparation des amants, les aspects techniques ne manquent pas, même s'ils apparaissent parfois dans un deuxième temps.

Au niveau du narrateur, les trois poèmes du ŚD sont attribués à une voix neutre, celle du poète. Alors que ceux du BhD sont attribués à une femme dont le mari est à l'étranger, *proṣitabhartṛkā* (BhD64), une certaine femme, *kācid* (BhD51), et la bien-aimée (*nayikā*). Par rapport au chapitre précédent, on peut déjà relever que Vbh utilise des catégories déterminées pour classer les femmes qui ont la parole.

Ensuite, au niveau des personnages dont il est question dans les poèmes, Vbh utilise toujours les mêmes catégories dans le ŚD, aussi bien pour l'homme que pour la femme, bien qu'il ne parvienne pas à se déterminer dans le ŚD46, ne sachant pas comment classer les deux héros. Il se pose tout de même la question, et prend la peine de signaler son indécision. Dans le BhD, dans un cas la *nāyikā* n'est pas définie (BhD51), et dans les deux autres, elle est définie comme étant une femme dont le mari est à l'étranger, *proṣitabhartṛkā*. Lorsqu'elles sont énoncées, les catégories sont donc mieux définies que dans le chapitre précédent, et servent à mettre en lumière certains aspects techniques du poème, et pas uniquement à en étoffer le contenu. Le *nāyaka* quant à lui, n'est ni évoqué en ces termes, ni défini. On en déduit seulement que c'est un voyageur en fonction de la définition de la bien-aimée.

Le corps du ŚD pour ces trois commentaires est formé de longues phrases énumérant des synonymes. On y trouve quelques indications grammaticales, généralement la décomposition de composés, et quelques petites précisions de sens. Dans le ŚD91, les commentaires grammaticaux s'étalent sur quatre phrases [5] à [8], sur la particule négative *mā*. Il paraît

étrange qu'autant de détails soient donnés sur quelque chose d'assez évident. Outre ces petites précisions au niveau du sens, il n'y a pas d'ajout de la part du commentateur au niveau du contenu des poèmes. Les commentaires issus du ŚD se terminent par les mêmes énumérations techniques, ajoutant une sous-catégorie à la classification de la *nāyikā* et en ne citant pas explicitement l'émotion transitoire, mais en la suggérant (ŚD91).

Dans le BhD sont présentées quelques informations sur le contexte, mais de manière bien moins importante que dans le chapitre précédent : quelques précisions sur le sens, mais surtout des commentaires grammaticaux (BhD64), à l'aide de citations (BhD79), et l'évocation de l'émotion transitoire (dans les deux mêmes poèmes). Le *dhvani* est identifié dans tous les commentaires, bien que pour l'un (BhD64), il s'agisse d'un genre moins valorisé, nommé *guṇībhūta vyangya kāvya*, poésie avec une suggestion subordonnée ou secondaire. Et pour la première fois, l'amour dans la séparation est identifié et nommé (BhD51 et 79).

Ainsi, pour le ŚD, peu de changements sont à relever par rapport au chapitre précédent. Pour le BhD, la contextualisation et l'explication de ce qui se trouvait en arrière-plan du poème ont fait place à plus de considérations d'ordre grammatical et technique. Pour ce chapitre, il est plus proche du ŚD, puisque les explications données sont argumentées à partir des éléments directement perceptibles dans le poème. La distance apparaît comme étant moins importante entre le texte de base et le commentaire de Vbh.

### 6.2.3. Les retrouvailles

Le thème des retrouvailles ne fait pas partie de l'amour dans la séparation. En effet, puisqu'il s'agit de retrouvailles, les amants ne sont plus séparés, mais bien ensemble, on parle alors d'amour dans l'union, *sambhogaśṛṅgāra*. Néanmoins, la description de l'amour dans la séparation n'existerait pas s'il n'y avait pas cette promesse des retrouvailles, c'est pourquoi, quelques poèmes sont présentés ici, qui permettront d'alimenter l'analyse des deux commentaires de Vbh.

Les deux premiers poèmes du ŚD sont racontés par le poète, et évoquent, pour le premier, le plaisir charnel et le plaisir de la parole échangée entre les amants, et pour le second la manière dont la *nāyikā* souhaite la bienvenue à son amant à l'aide des membres de son corps. Le troisième est raconté par le bien-aimé, qui évoque les changements physiques du visage de sa bien-aimée, et l'impact de son retour. Le poème commenté dans le BhD évoque les signes physiques annonciateurs du retour de l'amant.

Ce chapitre regroupe quatre poèmes, soit ŚD39, ŚD40, ŚD62, et BhD9.

### 6.2.3.1. ŚD39

*Ciravirahīnor utkaṅṭhārtyā ślathīkṛtagātrayoḥ*<sup>152</sup>

*Navam iva jagaj jātaṃ bhūyās cirād abhinandatoḥ |*

*Katham api dine dīrghe yāte niśām adhirūḍhayoḥ*

*Prasarati kathā bahvī yūnor yathā na tathā ratih ||*

Séparés depuis longtemps, les membres épuisés par la douleur due au désir,  
ils se réjouissent à nouveau ;

En eux deux, le monde créé depuis si longtemps est comme neuf.

Lorsqu’avec peine, la longue journée passa,

Les deux jeunes gens atteignirent la nuit.

Leur conversation se poursuivit, abondante, à l’inverse du plaisir charnel.

[1] *Kaver vākyam |*

La parole du poète.

[2] ***Ciravirahīnoś carakālavīyuktayor utkaṅṭhārtyā utkaṅṭhayā autsukyena kṛtā ārtih pīḍā tayā ślathīkṛtagātrayor avasāditaśarīrayor bhūyaḥ punar abhinandatoḥ samtuṣyatoḥ samāgameneti śeṣaḥ |***

*Ciravirahīnoś* – les deux séparés par le temps qui a passé, *ślathīkṛtagātrayor* – dont les deux corps sont épuisés, par *utkaṅṭhārtyā* [qui se décompose en] *ārti* – la peine qui est faite *utkaṅṭhayā* – par ce désir, *abhinandatoḥ* – ils se réjouissent *bhūyaḥ* – à nouveau ; il faut ajouter : au travers de l’union sexuelle.

Cette phrase commente les deux premiers *pādas* et le quatrième, en omettant *cirād*. Le composé *tatpuruṣa utkaṅṭhārtyā* est décomposé par le commentateur, c’est pourquoi le premier des deux termes se trouve à l’instrumental. Il propose de traduire *abhinandatoḥ*, qui signifie « saluer », « souhaiter la bienvenue », par « il se réjouissent », et précise que ces réjouissances se font au travers de l’union intime des deux amants.

[3] ***Yūnoḥ yuvatiś ca yuvā ca yuvānau |***

*Yūnoḥ* est un duel [qui signifie] la jeune femme et le jeune homme.

[4] ***Pumām striyety ekaśeṣaḥ |***

C’est un composé du type *ekaśeṣa* [formé en accord avec Pāṇini 1.2.67].

En [3], Vbh explique que *yūnoḥ*, qui se trouve à la dernière ligne du poème, est le génitif duel du *yuvan*. De ce fait, ce terme intègre les deux protagonistes, et pas uniquement le jeune homme. En [4], il poursuit en précisant que ce composé est de type *ekaśeṣa*, défini selon Pāṇini comme « un procédé de formation de noms qui consiste en la réduction à un seul terme d’une suite de plusieurs qui ont un trait commun dans leur forme ou leur sens ; par exemple la réduction de ‘*mātāpitarau* (mère et père)’ à ‘*pitarau* (parents)’ ». Il applique ce procédé appelé *ekaśeṣa* à la formation du pluriel : « *sarūpāṇām ekaśeṣa ekavibhaktau* (de

<sup>152</sup> Devadhar (1984) écrit *ślathīkṛtagātrayo*.

plusieurs mots de même forme un seul subsiste quand il y a une seule désinence casuelle » 1.2.64 ». <sup>153</sup>

- [5] *Tayoḥ cirād bahukālāt jagad bhuvanaṃ navaṃ nūtanam iva jātam utpannam |*  
 En eux deux, *jagad* – le monde [créé] *cirād* – depuis si longtemps est comme *jātam* – né *navaṃ* – nouveau.

Ici, il est question du positionnement de l'adjectif *cirād*. Vbh le traduit avec le troisième *pāda*, alors que le poète place le mot dans le quatrième. L'impact est important au niveau du sens, puisque ce ne sont pas les deux amants qui se réjouissent, ou qui se saluent depuis longtemps, mais bien le monde qui est créé depuis longtemps.

- [6] *Tato dīrghe āyate dine ahani katham api kṛcchreṇa yāte sati |*  
 C'est pourquoi, *dīrghe* – lorsque le long *dine* – jour s'en est allé *katham api* – avec peine.
- [7] *Atra dinasya dīrghatāpratipattir gurusannidhivaśād anyonyasaṃbhāṣaṇādyabhāvenety avagantavyam |*  
 Ici, la perception de la longueur du jour est due au désir important de proximité. C'est ce qui doit être compris par l'absence d'une conversation mutuelle, etc.
- [8] *Nisāṃ rātrim adhirūḍhayos tayor bahvī bahulā kathā saṃlāpaḥ<sup>154</sup> yathā yena prakāreṇa prasaratī pravartate tathā tena prakāreṇa ratiḥ rataṃ na prasaratīti saṃbandhaḥ |*  
 Lorsque les deux atteignent *nisāṃ* – la nuit, *ratiḥ* – le plaisir charnel n'avance pas *tathā* – de la même manière *yathā* – (par la manière) dont *prasaratī* – avance *bahvī* – l'abondante *kathā* – conversation ; c'est ça le lien.
- [9] *Cirāt saṅgatayor virahiṇoḥ parasparakleśasaṃkathanaṃ rater api sukhāvaham ity abhiprāyaḥ |*  
 Ce qui est rapporté est que la conversation au sujet de la peine mutuelle des deux qui ont été séparés d'affection depuis longtemps apporte le même plaisir que l'amour charnel.

En [6], le commentateur indique deux choses : la première, par *sati*, que cette construction est un locatif absolu à traduire par « lorsque ». La seconde, par *tato*, que la longueur de la journée est due à ce qui précède, soit créer un nouveau monde. Il précise en [7] que les amants perçoivent la journée comme longue parce que le désir qu'ils avaient de se rapprocher l'un de l'autre était très important. Il était tellement intense, qu'il a un effet sur ce monde créé à deux, et sur la perception du temps.

Vbh tente d'expliquer le sens du poème : la journée est longue car ils se sont donnés abondamment l'un à l'autre, mais, finalement, ils se sont épuisés, la nuit est tout de même venue, le plaisir charnel a cessé pour laisser place à la conversation, [8]. Ce changement ravit les amants de manière identique, [9]. Sur un plan grammatical, [8] traite de la dernière ligne

<sup>153</sup> Filliozat (1988 : 14). Mes italiques.

<sup>154</sup> Devadhar (1984) écrit saṃllāpaḥ.

du poème. Vbh réordonne la phrase encadrée par *tathā*, et son corrélatif *yathā*, afin d'en donner une traduction correcte.

- [10] *Harṣo nāma saṃcārī bhāvaḥ* |  
L'émotion transitoire porte le nom de joie.
- [11] *Nāyikā svīyā madhyā ca* |  
La bien-aimée est sa propre femme et est moyennement expérimentée.
- [12] *Nāyako'nukūlaḥ* |  
Le bien-aimé est un mari fidèle.
- [13] *Pravāsānantaraṃ saṃbhogaśṛṅgāraḥ* |  
C'est l'amour dans l'union immédiatement après l'absence de la maison.
- [14] *Jātir alaṅkāraḥ* |  
C'est la figure de style *jāti*.

Logiquement, comme ce chapitre traite de l'amour dans l'union, les émotions transitoires correspondantes sont de nature joyeuse. Il en va ainsi de *harṣa*, en [10], défini par Nagendra :

*Harṣa* : feeling of joy. The fifteenth among the thirty-three *vyabhicārī bhāvas*, as enumerated by Bharata. *Harṣa* is the feeling of joy resulting from the attainment of the desired object. It is externally manifested in tears (of joy), stammering, etc.<sup>155</sup>

Après une longue séparation, l'objet tant désiré est retrouvé, d'où le sentiment de joie. De [11] à [14], réapparaissent des éléments présents dans les autres poèmes étudiés, à l'exception de *saṃbhogaśṛṅgāra*, qui est nouveau, mais qui a été évoqué dans le ŚD13, comme étant l'opposé de *vipralambhaśṛṅgāra*. À préciser tout de même que cette union est qualifiée « d'immédiatement après l'absence de la maison ». Il ne s'agit donc pas d'une description de l'amour dans l'union quelconque, ce qui met en évidence le lien avec les chapitres précédents « Le départ », et « La séparation ».

La figure de style *jāti* a également souvent été citée. Ici tous les détails du poème cherchent à évoquer l'union des amants : l'union du jour et de la nuit, l'union des corps, l'union des conversations, l'union d'un nouveau monde, etc.

---

<sup>155</sup> Nagendra (1987 : 63).

### 6.2.3.2. ŚD40

*Dīrghā vandanamālikā viracitā dṛṣṭyaiva nendīvaraiḥ  
puṣpāṇām prakaraḥ smitena racito no kundajātyādibhiḥ |  
Dattaḥ svedamucā payodharabhareṇārghyo na kumbhāmbhasā  
Svair evāvayavaiḥ priyasya viśatas tanvyā kṛtaṃ maṅgalam ||*  
La longue guirlande suspendue à la porte d'entrée est composée de ses yeux,  
et non des fleurs de lotus bleus ;  
Le jet de fleurs est effectué avec [ses] sourires,  
et non avec les fleurs Kunda, le jasmin, ou d'autres fleurs ;  
L'eau offerte à la réception d'un convive est donnée par la lourde poitrine laissant  
tomber la sueur, et non par l'eau des jarres ;  
La bénédiction du bien-aimé entrant est faite par la femme émaciée,  
avec ses propres membres.

- [1] *Kaver vākyam |*  
La parole du poète.
- [2] *Dīrghā āyatā vandanamālikā toraṇasrak dṛṣṭyaiva racitā nirmitā indīvaraiḥ  
nīlotpalaiḥ na viracitā |*  
*Dīrghā* – la longue *vandanamālikā* – guirlande de fleurs qui orne le porche d'entrée  
*racitā* – est fabriquée avec les yeux mêmes, elle n'est pas fabriquée *indīvaraiḥ* – avec  
des fleurs de lotus bleu.
- [3] *Puṣpāṇām kusumānām prakaraḥ prakṣepaḥ smitena hasitena racitaḥ kṛtaḥ  
kundajātyādibhiḥ kusumaviśeṣair no na kṛtaḥ |*  
*Prakaraḥ* – le jet *puṣpāṇām* – de fleurs est fait *smitena* – avec un sourire, *no* – il n'est  
pas fait *kundajātyādibhiḥ* – avec différentes fleurs.
- [4] *Ācārthaṃ gṛhāṅgaṇeṣu puṣpopahāraḥ kriyate |*  
L'offrande de fleurs est faite dans la cour de la maison selon la coutume.
- [5] *Arghya upacāra viśeṣaḥ |*  
L'eau offerte à la réception d'un convive est une cérémonie particulière.
- [6] *Svedamucā svedam muñcatīti svedamuk<sup>156</sup> tena payodharabhareṇa kucabhāreṇa  
datto vitīrṇaḥ kumbhāmbhasā kalaśodakena na dattaḥ |*  
[L'offrande d'eau] *datto* – est donnée *payodharabhareṇa* – par la lourde poitrine  
*svedamucā* – qui libère la sueur, elle n'est pas donnée *kumbhāmbhasā* – par l'eau de  
la jarre.
- [7] *Evaṃ tanvyā nāyikayā viśataḥ deśāntarād āgatya gṛhapraveśaṃ kurvataḥ priyasya  
svaiḥ svakīyair avayavair aṅgair eva maṅgalaṃ kalyāṇaṃ kṛtam iti saṃbandhaḥ |*  
Ainsi, *maṅgalaṃ* – le salut du bien-aimé *viśataḥ* – faisant son entrée à la maison  
après être arrivé de l'étranger, est fait *tanvyā* – par la bien-aimée, *avayavair* – avec  
les seuls membres *svaiḥ* – qui sont à elle.

Ce long passage réunit la partie du commentaire où Vbh propose des synonymes aux paroles du poète, ainsi que quelques précisions sur certaines coutumes.

<sup>156</sup> Devadhar (1984) écrit *svedamuka*.

[2] correspond à la reprise de la première ligne, en changeant l'ordre des mots, et en utilisant *viracitā* avec la première partie de la phrase, puis avec la particule négative *na*, afin de montrer que ce participe passé passif est à utiliser deux fois.

[3] et [4] s'expriment sur la deuxième ligne du poème. Le commentateur spécifie le lieu où doit se faire l'offrande de fleurs. Cette remarque est quelque peu étonnante, puisque cette coutume doit être connue de tous ses lecteurs. Il ne s'adresse pas à un public étranger à ce genre de pratiques. Peut-être met-il cela en évidence afin d'accentuer le contexte, soit le retour de l'amant.

En [5], il donne une indication sur la coutume d'offrir de l'eau à la réception de convives. Puis, en [6] et [7], qui correspondent au dernier vers, il le réécrit avec ses propres mots, en en modifiant l'ordre.

[8] *Deśāntarāt priye āgate sati nāyikāyā atyādarād dṛṣṭiḥ harṣodayāt atyantasmītaṃ ca sātvikasvedodayāś ca vṛddhiś ca avayavabṛṃhanaṃ ca jātam ity avagamyate |*  
Une collection de choses peut être déduite lorsque le bien-aimé est revenu de l'étranger : un regard venant de l'immense respect de la bien-aimée, un sourire ininterrompu en raison de l'augmentation de la joie, l'augmentation et le développement de la sueur comme offrande, et l'acte de nourrir par le corps.

[9] *Svair evāvayavair maṅgalaṃ kṛtaṃ itya nena svāvayavān paśyato nāyakasyāpi atyānandaś ca jāta iti bhāvaḥ |*

Par cette expression : « La bénédiction est faite par ses propres membres », l'idée est qu'une joie extrême est aussi née chez le bien-aimé voyant les parties du corps [de son amante].

En [8], Vbh reprend les manifestations physiques : regard, sourire, et transpiration, liées au retour du bien-aimé. Tout comme la tristesse et la dépression, le bonheur et la joie marquent le corps et l'esprit de la jeune femme. *Sveda*, la transpiration, fait partie de la liste des huit *sāttvikabhāvas*, états du corps vrais, ou involontaires, que nous avons déjà rencontrés. Nagendra en donne une définition :

*Sveda* : perspiration. This is the second sensation or physical manifestation after an outburst of emotion, sexual enjoyment or fatigue. The person feels stunned for a moment and then begins to perspire profusely.<sup>157</sup>

Dans ce poème, c'est l'extraordinaire émotion provoquée par le retour de son bien-aimé, qui pousse la jeune femme à exprimer son émoi, de manière involontaire, par la sueur.

En [9], Vbh évoque la joie ressentie en retour par l'amant, en soulignant l'aspect érotique et sensuel de cette offrande effectuée avec le corps même de la *nāyikā*.

[10] *Atra harṣo nāma saṃcārī bhāvaḥ |*

Ici, l'émotion transitoire porte le nom de joie.

---

<sup>157</sup> Nagendra (1987 : 172).

- [11] *Svīyā madhyā ca nāyikā* |  
La bien-aimée est sa propre femme moyennement expérimentée.
- [12] *Nāyako'nukūlaḥ* |  
Le bien-aimé est un mari fidèle.
- [13] *Pravāsānantaraṃ saṃbhogaśṛṅgāraḥ* |  
C'est l'amour dans l'union immédiatement après l'absence de la maison.
- [14] *Ceṣṭākṛtaṃ ātmopakṣeparūpaṃ śṛṅgāri narma* |  
C'est le plaisir érotique sous la forme de l'allusion à soi faite par les gestes.
- [15] *Rūpakālaṃkāraḥ* |  
La figure de style est *rūpaka*.

[10] à [13] sont identiques aux commentaires du poème précédent. Vbh ajoute que le plaisir érotique est révélé dans la gestuelle de la bien-aimée, [14]. La figure de style *rūpaka*, qui signifie « métaphore » a été discutée brièvement dans le BhD26. Cette figure se base sur la comparaison, très explicite dans ce poème, où les éléments habituellement utilisés pour souhaiter la bienvenue à un convive sont remplacés par les membres du corps de la jeune femme. C'est une figure de style très développée, qui comporte de nombreuses divisions et sous-divisions. De manière très abrégée, Gerow en dit ceci :

*Rūpaka* : having the form of : metaphorical identification. A figure in which the subject of comparison is identified with its object by a specific process of grammatical subordination. (...) *Rūpaka*, one of the four original *alaṃkāras*, is considered by all writers to be a development of *upamā* and is, in principle, a simile or comparison. While in *upamā* the two terms (subject and object of comparison, or *upameya* and *upamāna*) are literally compared, usually through the use of a comparative particle such as "like" or "as", in *rūpaka* that comparison is expressed as an identification of the two. No longer is her face "like" the moon, it *is* the moon. We use the word identification in the root sense: the "making identical" of what is different. By virtue of this identification, the behavior and properties of the moon (or object) are *ipso facto* transferred to the face (or subject), and propositions which are literally true of the moon are now understood as applying, in the poet's intention, to the face exclusively (the moon is brilliant; her face-moon is brilliant). (...) <sup>158</sup>

Ce poème illustre très bien cette figure de style : les yeux qui composent la guirlande suspendue à la porte sont les fleurs de lotus et en ont les propriétés, soit la couleur bleue, le fait qu'elles soient grandes et belles. De même, les sourires de la jeune femme sont les diverses sortes de jasmin, incroyablement parfumées et éclatantes. Etc.

---

<sup>158</sup> Gerow (1971 : 239 ss.).

### 6.2.3.3. ŚD62

*Mlānaṃ pāṇḍu kṛśaṃ vilāsavidhuraṃ lambālakaṃ cālasaṃ  
 Bhūyas tatṣaṇajātakāntimadhuraṃ prāpte mayi proṣite |  
 Sātopaṃ ratikelidattarabhasaṃ ramaṃ kim apy ādarāt  
 Pītaṃ yat sutanor mayā mukhaṃ idaṃ tat kena vismāryate ||*  
 Faible, pâle, émacié, sans grâce, les boucles tombantes, et fatigué ;  
 Lorsque, absent de la maison, je suis revenu,  
 à cet instant, la douceur et la beauté sont nées à nouveau.  
 Fier, animé à l'idée de s'adonner aux jeux de l'amour, d'une beauté indiscutable,  
 Comment ai-je pu oublier le visage de la femme mince que j'ai bu avec respect ?

- [1] *Nāyakoktiḥ |*  
 Le bien-aimé dit.
- [2] *Pūrvaṃ mlānaṃ tāntaṃ pāṇḍu dhūsaraṃ kṛśaṃ kṣāmaṃ vilāsavidhuraṃ  
 vibhramaśūnyaṃ lambālakaṃ srastakuntalaṃ alasaṃ jaḍam tataḥ proṣite  
 deśāntaragate mayi prāpte āgate bhūyaḥ punaḥ tatṣaṇajātakāntimadhuraṃ  
 tatkālasambhūtaśobhāsubhagaṃ ca |*  
 Avant, *mlānaṃ* – indolent, *pāṇḍu* – gris, *kṛśaṃ* – émacié, *vilāsavidhuraṃ* – vide de  
 grâce, *lambālakaṃ* – la chevelure défaite, *alasaṃ* – inerte ; ensuite, *proṣite* – lorsque  
 parti à l'étranger, *prāpte* – je suis revenu, *bhūyaḥ* – à nouveau,  
*tatṣaṇajātakāntimadhuraṃ* – à cet instant, la délicatesse et la beauté sont nées.
- [3] *Tataḥ sātopaṃ sagarvaṃ ratikelidattarabhasaṃ ratikrīḍāvihitasabhramaṃ kim api  
 ramaṃ anirvācyasaundaryaṃ ca sutanos tanvyā mukhaṃ mayā ādarāt āsthātiśayāt  
 pītam āsvāditam iti yat tad idaṃ kena karmaṇā vismāryate tirodhīyate iti  
 sambandhaḥ |*  
 Celui-ci (le visage), par quel acte *vismāryate* – est-il oublié ? Cela se connecte à lui  
 qui *pītam* – est goûté par moi *ādarāt* – en raison d'un grand respect. Le visage  
*sutanos* – de la femme mince est *sātopaṃ* – fier, *ratikelidattarabhasaṃ* – agité  
 d'effectuer les jeux de l'amour, et *kim api ramaṃ* – dont la beauté est indiscutable.

En [2], il est question du premier vers dans son entier, avec une réorganisation de la phrase à partir du locatif absolu, placé en premier. Le commentateur ajoute simplement les adverbes temporels « avant » et « ensuite » afin de bien marquer la différence entre les adjectifs qui définissent le visage de la jeune femme pendant l'absence de son bien-aimé, et le changement qui s'y produit, lorsque son amant est de retour de voyage.

En [3], le deuxième vers est examiné, en réordonnant les mots, afin de signaler les respirations du texte. Vbh ne fait aucun commentaire, ni grammatical, ni d'explication de contenu.

- [4] *Atra nāyikā svīyā madhyā ca |*  
 Ici, la bien-aimée est sa propre femme moyennement expérimentée.

- [5] *Nāyako'nukūlaḥ* |  
Le bien-aimé est un mari fidèle.
- [6] *Jātir alaṃkāraḥ* |  
La figure de style est *jāti*.

La fin du commentaire, [4] à [6], est identique au ŚD39, à l'exception du fait que Vbh n'indique pas que ce poème est le reflet d'un amour dans l'union, *saṃbhogaśṛṅgāra*.

#### 6.2.3.4. BhD9

*Phuriam vāmacchi tue jai ehii mama pio jja tā suiram* |  
*Samṃlīa dāhiṇaam tue viaṇham puloissam* |  
Si mon bien-aimé me rejoint aujourd'hui, et pour longtemps.  
Oh mon œil gauche, alors tu trembleras,  
Je fermerai le droit,  
et contemplerai à travers toi, sans être rassasiée.

- [1] *Nāyikoktiḥ* |  
La bien-aimée a dit.
- [2] ***Phuriam***<sup>o</sup> “*Sphuritam vāmākṣi tvayā yady eṣyati me priyo'dya tasmāt suciram* |  
*Samṃlīya dakṣiṇam tvayā vitṛṣṇam drakṣyāmi* ||”  
*Phuriam*, etc. [signifie] : « Oh œil gauche, si mon bien-aimé vient aujourd'hui et pour longtemps, dans ce cas, tu trembleras.  
Ayant fermé le droit, par toi je contemplerai sans soif. »

Le prakrit est scrupuleusement respecté. Vbh traduit mot à mot. Le temps du futur<sup>159</sup>, *puloissam*, se retrouve dans la traduction sanskrite. Le commentateur fait ensuite lui-même quelques remarques d'ordre grammatical :

- [3] ***Dāhiṇaam*** *ity atra “he dakṣiṇe(sya)” iti dīrghaḥ* |  
Ici, *dāhiṇaam* subit un allongement de la voyelle *a* par la règle “*he dakṣiṇe(sya)*”.
- [4] “*Na vā tīrthaduḥkhadakṣiṇadīrgha*” *iti hādeśaḥ* |  
*Na vā tīrthaduḥkhadakṣiṇadīrgha* est la liste des cas où *ā* se substitue à *ḥṣa*.

Ici, Vbh cite à deux reprises des règles de grammaire issues d'une grammaire prakrit à laquelle il se réfère.

Dans sa grammaire, Pischel évoque à deux reprises l'allongement de la voyelle *a*, et cite l'exemple ci-dessus :

<sup>159</sup> Voir Pischel (1981 : 430-431, § 528).

<sup>160</sup> La parenthèse se trouve dans l'édition d'Upadhye (1970), ce n'est pas un ajout de ma part.

§ 65. In other cases lengthening of vowels is exceptional, partly just dialectical. (...) *dāhiṇa* from *dākhīṇa* = *dakṣiṇa*.<sup>161</sup>

§ 323. (...) sometimes a long vowel is retained before *kṣa*. Then *kkha* becomes *ha* through *kha*. (...) The same phonetic change has taken place in secondarily (...) lengthened vowels, *dāhiṇa* = *dakṣiṇa*.<sup>162</sup>

- [5] *Atra kācīt priyadarśanotsukā proṣitabhartṛkā spuraṇair akṣṇi priyāgamaṇaṃ śamsati sati hr̥ṣṭā, he vāmākṣi vāmanetra, adya me priyo yady eṣyati tadā dakṣiṇaṃ saṃmīlya tvayaivāvitr̥ṣṇam avalokayīṣyāmīti pāritoṣikaṃ prati śṛṇotīty abhiprāyaḥ |*  
Ici, c'est une certaine femme dont le mari est à l'étranger, qui désire avec force voir son bien-aimé, lorsque l'œil annonce[ra] le retour de [son] mari par un tremblement. *Vāmākṣi* [signifie] oh œil gauche, si aujourd'hui mon bien-aimé vient, alors ayant fermé l'œil droit, seulement par toi, je désirerai regarder sans [étancher ma] soif », l'intention est qu'il entende cette récompense.

En [5], dans un premier temps, Vbh catégorise la jeune femme qui a la parole en *proṣitabhartṛkā*. Ensuite, elle est encore qualifiée par le fait qu'elle désire ardemment rencontrer son bien-aimé. Puis, il consolide ce qui est évoqué dans le poème, à savoir que l'œil gauche tremblant est annonciateur du retour de l'amant auprès de sa bien-aimée<sup>163</sup>, avant de paraphraser le poème entier, en ajoutant que la jeune femme s'adresse à son œil, et qu'elle considère que le fait de pouvoir contempler l'amant lorsqu'il arrivera comme une récompense. Seul cet œil gauche qui la prévient d'une si grande et belle nouvelle, s'il dit vrai, aura le privilège de regarder l'homme qu'elle aime.

- [6] *Jñāpakahetur alaṃkāraḥ, akṣiṣphuraṇasya priyadarśanajñāpakatvāt |*  
La figure de style est *jñāpakahetur*, parce que le tremblement de l'œil est ce qui fait connaître la vision du bien-aimé.
- [7] *Atra vākyagato vivakṣitānyaparavācyo'saṃlakṣyakramo bhāvadhvaniḥ, autsukyasya<sup>164</sup> tasya gamyamānatvāt |*  
Ici, le sens caché est basé sur une émotion, [c'est un *dhvani*] *asaṃlakṣyakramo* [sous-classification de] *vivakṣitānyaparavācyo*, parce que cela est le désir de celui qui est parti.

En [6], *jñāpakahetur* est une sous-division de la figure de style *hetu*, « la cause », déjà rencontrée dans le Bhd21, et le ŚD62. Gerow la définit comme « a type of *hetu* in which the

---

<sup>161</sup> Ibid., pp. 74-75.

<sup>162</sup> Ibid., pp. 261-262.

<sup>163</sup> En effet, le tremblement de l'œil gauche, ou du sein gauche, est considéré dans les conventions de la poésie lyrique comme un signe annonciateur du retour de l'être aimé. Voir Boccali, Sagramoso & Pieruccini (1990 : 63).

<sup>164</sup> Ce terme est ajouté, il ne figure pas dans le texte d'Upadhye (1970). Il s'agit certainement de « l'impatience », du « désir », d'après le commentaire fourni en [5] : la femme qui désire avec force voir son bien-aimé.

effect has the form of an idea or of information learned. » Il traduit ce terme par « causing to know »<sup>165</sup>, soit le tremblement de l'oeil gauche provoquant la connaissance du retour de l'amant.

En [7], Vbh fait appel à un *dhvani* particulier puisqu'il ne fait pas partie des trois *dhvanis* évoqués habituellement, et présentés dans la première partie de ce travail. Pour en découvrir le rôle, je me suis référée au *Dhvanyāloka* d'Ānandavardhana. Il est question de *bhāvadhvani* au chap. 2.3. :

In such cases, when some particular transient state of mind (*vyabhicārin*) reaches a high pitch and gives rise to exceptional aesthetic delight, we have what is called *bhāvadhvani*. (...) Thus, *bhāvadhvani*, etc., are the outflow of *rasadhvani*.<sup>166</sup>

On peut donc en déduire, et se contenter de cette définition dans le cadre de notre étude, que *bhāvadhvani* est une sous-catégorie de *rasadhvani*. Cela est confirmé par les deux composés qui précèdent et qualifient *bhāvadhvani*. *Asaṃlakṣyakrama* a déjà été défini précédemment comme un synonyme de *rasadhvani*, et comme étant le résultat d'une division de *dhvani* en *vivakṣitānyaparavācya*. En cherchant ce terme dans le dictionnaire de Nagendra, on est renvoyé à :

*Abhidhāmūla dhvani* : denotation-based suggestion or suggestion conveying the denotation extended to some other sense. (...) It is the second of the two main types of *dhvani*. Here the predominant suggested sense does not nullify the denotation; it incorporates it and directs or extends in some wider, deeper implication. The denotation acquires its real significance through suggestion and is, therefore, subsidiary to it. (...) <sup>167</sup>

C'est le seul exemple de notre sélection dans lequel Vbh est aussi précis quant à la suggestion.

### 6.2.3.5. Comparaison

Le ŚD garde la même structure ; les commentaires de ce chapitre sont identiques à tous les autres, on y retrouve les synonymes, les commentaires grammaticaux, les précisions au niveau du sens de l'un ou l'autre vers, des informations sur le contenu, mais toujours en se rattachant à ce qui est déjà présent dans le poème, comme, par exemple, les précisions apportées sur les cérémonies du ŚD40. Comme à l'accoutumée, les éléments techniques

---

<sup>165</sup> Gerow (1971 : 329).

<sup>166</sup> Ingalls (1990 : 215 et 217).

<sup>167</sup> Nagendra (1987 : 2).

mettent un terme au commentaire. Plus surprenant est le ŚD62, très bref, ne donnant qu'une liste de synonymes, les catégories dans lesquelles classer les amants, et la figure de style. Tout ce qui a trait aux émotions, si présent dans les autres commentaires est passé sous silence. Remarquons que c'est le seul poème qui est placé dans la voix du *nāyaka*. La détresse de ce dernier a déjà été évoquée dans d'autres poèmes (ŚD46), mais il ne parlait pas à la première personne, le narrateur était le poète. Ce qui pose la question suivante : est-ce que l'évocation de l'émotion du poème qui mène au *rasa* ne peut se faire que si c'est l'état psychologique de l'héroïne qui est dépeint ? Le *nāyaka* ne peut-il pas se trouver dans un état de dépression ? Ou, si le poète l'évoque, est-ce le commentateur qui n'est pas en mesure d'évoquer de telles émotions pour un personnage masculin ?

L'exemple provenant du BhD est unique pour ce chapitre. C'est un commentaire qui présente une traduction du prakrit, puis qui revient sur des éléments de grammaire prakrit par le biais de citations, qui donne quelques précisions au niveau du sens de certaines notions, et enfin, qui nomme la figure de style, et le *dhvani*. Ce dernier est présenté de manière très élaborée, et détaillée par rapport aux autres exemples.

### **6.3. Vemabhūpāla fait-il un rapprochement entre ses deux sources ?**

Dans ce chapitre, il s'agit d'élaborer une synthèse des trois comparaisons (6.2.1.5, 6.2.2.7, et 6.2.3.5.) entre le BhD, et le ŚD, présentées dans les trois sous-chapitres de l'amour dans la séparation, tout en répondant aux questions qui ont été posées dans la problématique. Rappelons brièvement que le but de la présente étude est, par le biais de la comparaison, de découvrir si Vbh a traité l'ĀŚ et le SS d'une manière similaire, avec pour objectif de mettre en avant un lien entre les deux œuvres.

Avant d'entrer dans cette synthèse, relevons la différence au niveau du titre des deux commentaires. Celui qui se propose d'analyser l'ĀŚ se nomme *Śṛṅgārādīpikā*, c'est-à-dire qu'il traite uniquement de poèmes d'amour, et que son auteur met l'accent sur la volonté de définir un amour dans l'union, ou un amour dans la séparation. Le second commentaire, qui porte sur le SS de Hāla se nomme *Bhāvadīpikā*, ce qui signifie que le texte apporte un éclairage sur les émotions suscitées à la lecture des poèmes. Il ne se confine pas à la poésie d'amour puisque sa sélection intègre des poèmes du SS aux sources d'inspiration diverses. Malgré cela, le commentateur aurait pu, pour l'analyse des poèmes évoquant l'amour, faire appel aux mêmes référents.

La première question portant sur le fait de savoir si Vbh fait référence à son second commentaire alors qu'il analyse le premier, et inversement peut être élucidée sur la base de ce que nous savons déjà. Dans les quinze commentaires étudiés, le commentateur ne fait pas

une seule fois référence à son propre travail, essayant par là-même de créer un lien entre les deux textes, alors que le thème des poèmes sélectionnés est le même, à savoir l'amour dans la séparation, et l'amour dans l'union pour quelques-uns d'entre eux.

La seconde question se penchait sur le traitement que Vbh accordait aux deux œuvres dans ses commentaires, tant au niveau de la forme que du contenu. Sur le plan formel, nous avons pu remarquer que les deux textes étaient différents. Le ŚD suit un plan qui semble avoir été établi à l'avance par son auteur. A de rares exceptions près, le commentaire se déroule toujours de la même manière : présentation de la voix du poème, liste de synonymes, précisions de sens et de contenu, ajout d'explications sur des éléments grammaticaux, catégorisation de la *nāyikā* et du *nāyaka*, énumération de l'émotion transitoire (*saṃcārī bhāva*) suscitée dans le poème, de l'amour dans la séparation ou dans l'union, du genre de plaisir érotique, et enfin de la figure de style. Vbh déroge très rarement à cette liste préétablie. Alors que le BhD, quant à lui, est moins structuré. Le commentateur improvise en fonction du genre de poème qu'il a devant lui. Si le poème est énigmatique, et nécessite de nombreuses explications pour être compris, alors Vbh mettra l'accent sur ce qui doit être reconnu par le lecteur, en donnant de nombreuses explications attendant au contexte. Alors que si le sens du poème est immédiatement identifiable par le lecteur, alors le commentateur s'attardera sur des aspects grammaticaux ou techniques. De ce fait, la forme du commentaire influence bien évidemment son contenu. Cependant, il faut être attentif, et ne pas se tromper sur le BhD. En effet, à l'épreuve d'une première lecture, et d'une première comparaison, on aurait tendance à le dénigrer, à le trouver moins mature que son compagnon, en raison de sa structure moins établie, et de son apparente irrégularité. Mais, en réalité, cela est dû à la nature du texte qu'il étudie : à texte variable, commentaire variable. A noter toutefois qu'un élément est récurrent, c'est-à-dire que le *dhvani* est systématiquement identifié et nommé.

A partir de là, se pose le problème de l'utilisation de catégories interprétatives similaires. Dans un premier temps, en ce qui concerne la classification des *nāyakas* et des *nāyikas*, nous avons remarqué que dans le ŚD, Vbh était très attentif à cela, et fort précis. Pour chaque poème, l'un et l'autre sont classés, sur la base de traités sur le sujet. Et si d'aventure, le commentateur ne sait pas dans quelle catégorie les classer, alors il avoue ne pas savoir, mais n'omet pas de faire étale de cet état de fait. Dans le BhD, au contraire, Vbh est beaucoup moins acide dans la catégorisation des personnages évoqués dans les poèmes. Et ceci n'est pas nécessairement dû à la nature des poèmes. En effet, par exemple, pour le BhD51, qu'il identifie clairement comme étant un poème traitant de l'amour dans la séparation, il ne se donne pas la peine de qualifier la jeune femme, alors qu'il le fait pour les deux autres poèmes de ce même chapitre, BhD64, et BhD79. De plus, la seule classification qu'il utilise dans le BhD appartenant au même genre que celle utilisée dans le ŚD, est *prośitabhartṛkā*. Ses autres indications servent simplement à développer l'histoire racontée dans le bref poème. Quant au *nāyaka*, il n'est jamais cité en tant que tel, ni classé.

Ceci pour dire que l'un des buts du ŚD était certainement de classer précisément, et avec minutie les différentes catégories d'amants et d'amantes, alors que ce n'était pas la préoccupation majeure du BhD.

Pour ce qui est de la définition de l'amour, ou de savoir si le poème reflète un amour dans l'union, ou dans la séparation, une nouvelle fois, Vbh est très soigneux dans son ŚD. Il cite toujours l'un ou l'autre, en précisant le moment exact, c'est-à-dire, par exemple, le moment du départ (ŚD13), ou l'amour dans l'union juste après le retour de l'amant (ŚD39). Seulement deux poèmes ne contiennent pas cette information, il s'agit de ŚD92, mais ce sont les autres éléments qui permettent de le déduire, et ŚD62, où le commentaire est extrêmement bref. Pour le BhD, c'est l'inverse, l'amour dans la séparation, ou dans l'union, n'est jamais indiqué, à l'exception d'une fois (BhD51). Il est également suggéré par d'autres facteurs dans le BhD79. A nouveau, ce classement ne fait pas l'objet du BhD, alors que c'est l'un des éléments essentiels du ŚD, ne serait-ce que eu égard au titre du *chāyā*.

La troisième catégorie interprétative employée est celle des *bhāvas*. Le même constat est à faire, soit que le ŚD cherche à annoncer l'état psychique des personnages, à l'exception d'un seul (ŚD62). Alors que cela est plus variable pour le BhD.

Enfin, pour ce qui est des *alaṃkāras*, et du *dhvani*, les figures de style sont systématiquement identifiées dans le ŚD. Dans le BhD, elles le sont également lorsque cela est possible et nécessaire. En effet, il est tout à fait admissible que dans une stance si brève, comme celles qui occupent le SS, une figure de style ne soit pas toujours utilisée. D'autres moyens sont à la disposition du poète afin d'exprimer ce qu'il désire.

En fait, c'est dans l'analyse du *dhvani* que s'opère un inversement de la situation. En effet, le sens caché, ou suggéré, n'est jamais mentionné dans le ŚD, bien qu'il soit parfois présent. Par exemple, si Vbh identifie un poème contenant une figure de style basée sur la métaphore, comme en ŚD40, l'on peut supposer que ce poème contient un *dhvani*, qui serait, par exemple, *alaṃkāradhvani*, comme dans le BhD26 où l'on trouve le même cas de figure, mais Vbh ne le signale pas. A l'inverse, dans le BhD, le sens suggéré dans le poème est sans exception identifié et nommé. A première vue, cela apparaît quelque peu étonnant, car Vbh est un commentateur du début du 15<sup>ème</sup> siècle ; ces deux écoles sont déjà bien établies, et d'ailleurs il semble les maîtriser toutes les deux. De ce fait, la piste la plus sérieuse semble se baser sur la nature du texte d'origine. Le SS est composé de poèmes très brefs, qui ne laissent pas toujours l'espace nécessaire au développement d'une figure de style. De plus, ces poèmes sont souvent énigmatiques, ne laissant pas apparaître leur réelle signification. Dès lors, l'utilisation du *dhvani* pour interpréter ces poèmes paraît être le meilleur choix parmi les possibles.

Ce sont ces divers éléments mis bout à bout qui me permettent de soutenir que Vbh n'accorde pas le même traitement aux deux textes qu'il commente, et qu'il ne fait aucun rapprochement entre l'un et l'autre. Il les traite de manière indépendante, en n'y cherchant pas les mêmes éléments, et en utilisant des catégories interprétatives différentes. De plus, il n'est pas certain qu'il mette les deux œuvres sur un pied d'égalité. En effet, apparemment il commente l'AS avec beaucoup de sérieux, et ne déroge pas aux objets qu'il s'est proposé

d'étudier. Alors qu'il traite le BhD avec plus de légèreté, même si nous avons précédemment exposé que la nature du texte pouvait expliquer cet apparent manque de rigueur.

Cette approche différente, ou cette inégalité pourrait également être expliquée par le fait que Vbh était peut-être mieux documenté sur l'AS, qu'il avait plus de commentaires à sa disposition sur lesquels s'appuyer pour proposer une interprétation, voire une contre-interprétation.

Au final, il m'est permis d'affirmer que Vbh n'est pas un comparatiste, mais « simplement » un grand connaisseur de poésie, critique émérite, qui a choisi deux anthologies célèbres et célébrées afin d'y associer son nom. Ce qui me pousse à la deuxième partie de la question présentée au début de cette étude, à savoir définir le rôle et le but d'un commentaire, et découvrir à qui profite le commentaire : le texte d'origine ou le commentateur lui-même. Au cours de l'analyse, nous avons pu nous rendre compte que le rôle du commentaire est un rôle d'interprétation, qui s'attache à révéler « qui a dit quoi, comment, dans quel contexte, et l'aide de quelles techniques ». Vbh travaille tout à fait dans cette ligne, et fournit des éclairages très captivants, documentés et argumentés, relevant certains aspects certainement laissés de côté par d'autres. Le résultat est une interprétation parmi d'autres, mais qui, dans cette optique, sert le texte qu'il commente.

Par contre, il est également juste de dire que le commentateur *se* sert du texte-source. Car, si l'interprétation de Vbh n'est qu'une interprétation possible parmi d'autres, le texte commenté, lui, est unique. Et, c'est cette rareté, cette authenticité qui le rend si précieux. Vbh s'en sert pour démontrer ses connaissances, sa maîtrise de l'art poétique, et pour associer son nom à des œuvres extrêmement connues.

## 7. Conclusion

Le terme d'une telle recherche amène un sentiment ambivalent composé de frustration et de satisfaction. De frustration, parce que c'est une fois arrivé à son terme que l'on prend conscience des défauts de l'étude. En effet, pour la mener à bien, il aurait fallu dès le départ se documenter de manière fiable sur les textes (traités de poétique, commentaires d'autres auteurs, etc.) à disposition de ce commentateur du début du 15<sup>ème</sup> siècle, les étudier dans leur langue d'origine, puis étudier les deux commentaires dans leur intégralité afin de dessiner un portrait plus authentique, et plus fiable historiquement du commentateur Vbh. Cependant, les contingences matérielles et temporelles cadrent et mettent un terme à toute recherche, mais permettent tout de même de ressentir une certaine satisfaction. En effet, c'est en lisant les commentaires de Vbh, et en étudiant la façon dont il perçoit la poésie, que l'on arrive soi-même à saisir un peu de ce qui a été voulu par le poète, à ressentir ce fameux *rasa* tant recherché par les auteurs sanskrits. La sensibilité du commentateur, mais aussi ses apports théoriques, permettent d'entrer dans ce monde si codifié, et imperméable au premier contact.

De plus, l'étude de tels commentaires permet de connaître les critères érigés comme essentiels à l'élaboration d'une poésie de qualité à une période historique donnée. Vbh avait certaines idées sur ce que devait être la poésie, et ce qu'elle devait contenir pour être une poésie de qualité, et digne d'un *suhṛdaya* tel que lui.

Enfin, l'apport essentiel d'une telle recherche ne réside pas seulement dans les réponses qu'elle apporte, mais surtout dans les nouvelles questions qu'elle révèle, comme, par exemple, le traitement différent effectué par le commentateur lorsque c'est le jeune homme qui se trouve dans une situation émotionnellement difficile. Peut-on imaginer que certains *bhāvas* ne s'appliquent qu'aux femmes ? Les commentateurs, et les différents traités marquent-ils une grande différence entre hommes et femmes ? L'homme ne peut-il être décrit dans certains aspects physiques et psychiques ? Ces derniers sont-ils réservés aux personnages féminins ? Il est certain que les poètes n'usent pas du masculin et du féminin de la même façon, mais il serait éclairant d'étudier ce qu'il en est du point de vue de ceux qui réceptionnent ces textes et les interprètent.

## BIBLIOGRAPHIE

---

### Sources primaires : textes et traductions

#### *Abhijñānaśākuntala*

BANSAT-BOUDON Lyne (textes établis, présentés et annotés par) (2006), « Śakuntalā au signe de reconnaissance », in *Théâtre de l'Inde ancienne*, édition établie sous la direction de L. Bansat-Boudon, avec la collaboration de Nalini Balbir, Sylvain Brocquet, Yves Codet, André Couture, Charles Malamoud, et Marie-Claude Porcher, Paris : Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 351-444.

DEVADHAR Chintaman Ramchandra (edited with and Exhaustive Introduction, Translation and Critical and Explanatory Notes) (1966), *Abhijñāna-Śākuntala of Kālidāsa*, Delhi, Varanasi, Patna : Motilal Banarsidass.

#### *Amaruśataka*

APUDY A. L. (traduction, notes et gloses par) (1831), *Anthologie érotique d'Amarou*, Paris : Dondey-Dupré père et fils. (Consultée le 30.11.2010 / disponible à l'adresse : [http://books.google.ch/books?id=F8AIAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=APUDY+ANTHOLOGIE+AMARU&source=bl&ots=O2hf1\\_OLPV&sig=Xagcl5eraXEJ12hcIB8NHkBG4hg&hl=fr&ei=D\\_3gTOz9Lo-cOvbmpNYO&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.ch/books?id=F8AIAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=APUDY+ANTHOLOGIE+AMARU&source=bl&ots=O2hf1_OLPV&sig=Xagcl5eraXEJ12hcIB8NHkBG4hg&hl=fr&ei=D_3gTOz9Lo-cOvbmpNYO&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false)).

BROUGH John (transl.) (1968), *Poems from the Sanskrit*, Harmondsworth : Penguin Books.

DEVADHAR Chintaman Ramchandra (critically edited with an Introduction, English translation and Appendices) (1984/1959), *Amaruśatakam. With Śṛṅgāradīpikā of Vemabhūpāla. A Centum of Ancient Love Lyrics of Amaru*, Delhi, Varanasi, Patna, Madras : Motilal Banarsidass.

GOMBRICH Richard (ed. and transl.) & BAILEY Greg (transl.) (2005), *Love Lyrics by Amaru, Bharṭṛhari & by Bilhaṇa*, New York : NewYork University Press, JJC Foundation.

INGALLS Daniel H. H. (transl.) (1968), *Sanskrit Poetry, from Vidyākara's Treasury*, Cambridge : Belknap Press of Harvard University press.

MERWIN W. S. & MOUSSAIEF Masson J. (transl.) (1977), *Sanskrit Love Poetry*, New York : Columbia University Press.

REBIÈRE Alain (traduit du sanskrit, présenté et annoté par) (1993), *La Centurie. Poèmes amoureux*, Paris : Gallimard Folio.

SHELLING Andrew (translated with an introduction by) (2004), *Erotic Love Poems from India : A Translation of the Amaruśataka*, Boston, London : Shambala.

#### *Dhvanyāloka*

INGALLS Daniel H. H. (ed. and transl.) (1990), *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*, translated by Ingalls Daniel H. H., Moussaieff Masson J. & Patwardhan M. V., Cambridge & London : Harvard University Press.

#### *Kāmasūtra*

DONIGER Wendy & KAKAR Sudhir (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.

#### *Nāṭyaśāstra*

RANGACHARYA Adya (transl.) (2007), *The Nāṭyaśāstra*, New Delhi : Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd.

#### *Sattasāi*

BOCCALI Giuliano, SAGRAMOSO Daniela & PIERUCCINI Cinzia (a cura di) (1990), *Hāla. Le settecento strofe (Sattasāi)*, Brescia : Paideia Editrice.

KHOROCHE Peter & TIEKEN Herman (translated from the Prakrit and Introduced by) (2009), *Poems on life and love in ancient India : Hāla's Sattasāi*, New York : State University of New York Press.

UPADHYE A. N. (ed.) (1970), *Saptaśatīsāra with Bhāvadīpikā of Vema Bhūpāla. With the Chappañnyaya-Gāhāo (text and chāyā)*, Kolhapur : Shivaji University, Shivaji University Sanskrit and Prākṛit Series, vol. 3.

## **Dictionnaires et grammaires**

APTE Vaman Shivram (1965), *The Practical Sanskrit-English Dictionary : containing appendices on Sanskrit prosody and important literary and geographical names of ancient India*, Delhi, Varanasi, Patna, Madras : Motilal Banarsidass.

FILLIOZAT Pierre-Sylvain (1988), *Grammaire sanskrite pāninienne*, Paris : Picard, Collection Connaissance des Langues sous la direction de Henri Hierche.

GONDA Jan (1993 / Leiden : J. Brill, 1966), *Manuel de grammaire élémentaire de la langue sanskrite, suivi d'exercices, de morceaux choisis et d'un lexique*, traduit de la quatrième édition en langue allemande par Rocher Rosane, Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient J. Maisonneuve.

HARGOVIND DAS T. Sheth (1986), *Pāia-sadda-mahaṅṅavo : a comprehensive prakrit-hindi dictionary with sanskrit equivalents, quotations and complete references*, Delhi, Varanasi [etc] : Motilal Banarsidass.

HUET Gérard (2010/1992), *Héritage du Sanskrit. Dictionnaire sanskrit-français*, G. Huet. (Consulté le 30.11.2010, disponible à l'adresse : <http://sanskrit.inria.fr/>).

GEROW Edwin Mahaffey (1971), *A Glossary of Indian Figures of Speech*, The Hague : Mouton.

MONIER-WILLIAMS M. A. (2004/1872), *Sanskrit-English Dictionary. Etymologically and philologically arranged with special reference to cognate indo-european languages*, New Delhi : Munshiram Manoharlal Publishers.

NAGENDRA (1987), *A Dictionary of Sanskrit Poetics*, Delhi : B. R. Publishing Corporation.

PISCHEL Richard (1999/1900), *A Grammar of the Prākṛit Languages*, translated from German by Subhadra Jhā, Delhi : Motilal Banarsidass Publishers.

RAI Ram Kumar (1983), *Encyclopedia of Indian Erotics*, Varanasi : Prachya Prakashan, Indological Reference Series n°3.

STCHOUPAK N., NITTI L. & RENO L. (1980/1932), *Dictionnaire sanskrit-français*, Publications de l'Institut de civilisation indienne, Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient A. Maisonneuve.

TUBB Gary A. & BOOSE Emery R. (2007), *Scholastic Sanskrit. A Handbook for Students*, New York : Columbia University Press, Treasury of the Indic Sciences series.

## Littérature secondaire

ALI Daud (2006), "Courtly Culture and Political Life in Early Medieval India", in *Love in South Asia*, F. Orsini (ed.), Cambridge : Cambridge University Press, pp. 43-60.

— (2004), *Courtly Culture and Political Life in Early Medieval India*, Cambridge : Cambridge University Press.

— (2002), "Anxieties of Attachment: The Dynamics of Courtship in Medieval India", in *Modern Asian Studies*, Vol. 36, N°1, Feb. 2002, pp. 103-139.

- BHATTACHARYYA Narendra Nath (1975), *History of Indian Erotic Literature*, New Delhi : Munshiram Manoharlal.
- BRONNER Yigal (1998), “Double-Bodied Poet, Double-Bodied Poem: Ravicandra’s Commentary on the Amaruśatakam and the Rules of Sanskrit Literary Interpretation”, in *Journal of Indian Philosophy*, n°26, pp. 233-261.
- CHATURVEDI Sarojini (2005), *A Short History of South India*, New Delhi : Samskriti, pp. 29-54.
- COLEBROOKE H. T. (2004), *Sanskrit and Prakrit Poetry. An Introduction*, New Delhi : Cosmo Publications.
- DUNDAS Paul (1985), “The Sattsaī and its Commentators”, in *Indologica Taurinensia*, Vol. 17, Torino : Instituto di Indologia.
- FILLIOZAT Pierre-Sylvain (2002/1992), *Le sanskrit*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? ».
- GOUVARD J.-M. (2001), *L’analyse de la poésie*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- HARDY Friedhelm (1983), *Viraha-bhakti : the early history of Kṛṣṇa devotion in South India*, Delhi & Oxford : Oxford University Press.
- KANE P. V. (1987/1971), *History of Sanskrit Poetics*, Delhi : Motilal Banarsidass.
- KÖLVER Bernhard (1995), “Poems within Poems : Śikhariṇīs in Amaru”, in *Sauhrdyamaṅgalam. Studies in Honour of Siegfried Lienhard on His 70th Birthday*, M. Juntunen, W. L. Smith and C. Suneson (eds), Stockholm : The Association of Oriental Studies, pp. 189-205.
- KULKARNI V. M. (ed.) (1986), *Some Aspects of the Rasa Theory (A Collection of Papers read at the “Rasa” Seminar*, B. L. Series N° 4, New Delhi : Bhogilal Leherchand Institute of Indology.
- LANGER Kenneth (1981), “Compartmentalization and Clustering of Words for Woman and the Role of Sā in the Portrayal of Women in Sanskrit Court Poetry” in *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 101, n°2, Apr. – Jun., pp. 177-193.
- LIENHARD Siegfried (1994), “Amaru – erotisch und philosophierend” in *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens*, n°38, pp. 267-272.
- (1984), *A History of Classical Poetry Sanskrit-Pali-Prakrit*, Wiesbaden : Otto Harrassowitz, A History of Indian Literature edited by Jan Gonda Jan, Vol. III, Fasc.1.
- (1955) “Typen der nāyikā im indischen kāvya” in *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, n°52, pp. 386-398.
- LYNCH Owen M. (1990), “The Social Construction of Emotion in India” in *Divine Passions. The Social construction of Emotion in India*, O. M. Lynch (ed), Delhi : Oxford University Press, pp. 3-34.
- PORCHER Marie-Claude (1978), *Figures de style en Sanskrit. Théories des alamkāraśāstra, analyse de poèmes de Veṅkaṭādhvarin*, Paris : Collège de France, Publications de l’Institut de civilisation indienne, série in-8°, fascicule 45.

RAGHAVAN V., KUNJUNNI Raja K., [etc.] (1968), *New Catalogus Catalogorum. An Alphabetical Register of Sanskrit and allied Works and Authors*, Madras : University of Madras, Collection Madras University Sanskrit Series.

SASTRI K. A. Nilakanta (1958/1955), *A History of South India from Prehistoric Times to the Fall of Vijayanagar*, London : Oxford University Press, pp. 88-109.

SELBY Martha Ann (2000), *Grow Long, Blessed Night: Love Poems from Classical Indian*, New York : Oxford University Press.

— (1996), “Desire for Meaning : Providing Contexts for Prakrit Gathas”, in *The Journal of Asian Studies*, Vol. 55, N°1 (Feb.), pp. 81-93.

SIEGEL Lee (1983), *Fires of Love – Waters of Peace. Passion and Renunciation in Indian Culture*, Honolulu : University of Hawaii Press,.

## ANNEXES

---

### 1. Tableau récapitulatif du contenu des commentaires

### 2. Poèmes et commentaires sélectionnés, dans leur édition originale :

DEVADHAR Chintaman Ramchandra (critically edited with an Introduction, English translation and Appendices) (1984/1959), *Amaruśatakam. With Śṛṅgāradīpikā of Vemabhūpāla. A Centum of Ancient Love Lyrics of Amaruka*, Delhi, Varanasi, Patna, Madras : Motilal Banarsidass.

UPADHYE A. N. (ed.) (1970), *Saptaśatīsāra with Bhāvadīpikā of Vema Bhūpāla. With the Chappañnyaya-Gāhāo (text and chāyā)*, Kolhapur : Shivaji University, Shivaji University Sanskrit and Prākṛit Series, vol. 3.

## Tableau récapitulatif du contenu des commentaires

Poème	Parole donnée à	Déf. de la femme	Déf. de l'homme	Déf. de l'amour	Emotion / état	Figure de style	Sens caché
<b>Départ</b>							
ŚD13	mugdhā nāyikā	nāyikā svīyā mugdhā	nāyaka anukūla	bhaviṣyat-pravāsa-kṛta-vipralambha-śṛṅgāra	dainya	ākṣepa alaṃkāra	-
ŚD31	nāyikā	nāyikā svīyā madhyā ou pragalbhā	nāyaka anukūla	pravāsa-vipralambha-śṛṅgāra	dainya	ākṣepa alaṃkāra	-
ŚD52	nāyikā	nāyikā svīyā pragalbhā	nāyaka anukūla	bhāvi-pravāsa-vipralambha-śṛṅgāra	dainya	ākṣepa alaṃkāra	-
BhD26	kācid dūtī	rājakanyakā	bhīru yuvāna	-	-	rūpaka-alaṃkāra	alaṃkāra-dhvani / vastu-dhvani
BhD21	kācid	kācid asac caritā	-	-	-	hetu alaṃkāra	vastu dhvani
<b>Séparation</b>							
ŚD46	kavi	?	?	pravāsa-vipralambha-śṛṅgāra	dainya	jāti alaṃkāra	-
ŚD91	kavi	nāyikā svīyā madhyā	nāyaka anukūla	pravāsa-vipralambha-śṛṅgāra	dainya (suggéré)	jāti alaṃkāra	-
ŚD92	kavi	nāyikā svīyā madhyā	nāyaka anukūla	-	autsukya	jāti alaṃkāra	-
BhD64	prośitabhartṛkā	prośitabhartṛkā	-	-	nirveda	-	guṇībhūta-vyangya
BhD51	kācid	-	-	pravāsa-vipralambha-śṛṅgāra	-	-	rasa-dhvani
BhD79	nāyikā	prośitabhartṛkā	-	pravāsa-vipralambha-śṛṅgāra (suggéré)	dainya	-	rasa-dhvani
<b>Retrouvailles</b>							
ŚD39	kavi	nāyikā svīyā madhyā	nāyaka anukūla	saṃbhoga-śṛṅgāra	harṣa	jāti alaṃkāra	-
ŚD40	kavi	nāyikā svīyā madhyā	nāyaka anukūla	saṃbhoga-śṛṅgāra	harṣa	rūpaka alaṃkāra	-
ŚD62	nāyaka	nāyikā svīyā madhyā	nāyaka anukūla	-	-	jāti alaṃkāra	-
BhD9	nāyikā	-	-	-	autsukya	jñāpaka hetu alaṃkāra	bhāva-dhvani

नायिका प्रयाणोन्मुखं प्रियं<sup>1</sup> मुग्धालापैर्निवारयति ।

प्रहरविरतौ मध्ये वाह्यस्ततोऽपि परेऽथवा

किमुत सकले याते वाह्यि प्रिय त्वमिहैष्यसि ।

इति दिनशतप्राप्यं देशं प्रियस्य यियासतो

हरति गमनं बाला वाक्यैः सबाष्पझलझलैः ॥१३॥

( a ) T वाह्ये; S वरेऽथवा ( b ) O त्वमुपेष्यसि ( a ) D,  
बालालापैः

“ Wilt thou, Oh lord , return home to-day in the forenoon , or at noon-tide , or later than that , or wilt thou return after the whole day has passed ? ” With such words, accompanied by tears, and choked in utterance, a young wife frustrates the departure of her lord who had made ready to depart for a place that would take him a hundred days to reach ! (13)

हे प्रिय प्रहरविरतौ सत्यां यामावसाने सति त्वमिहात्र एष्यसि आगमिष्यसि । अहो मध्ये मध्याह्ने वा एष्यसि । अथवा ततोऽपि परे अपराह्ने एष्यसि । किमुत सकले याते वाह्यि दिवसे याते निर्मते सति एष्यसि इत्यनेन प्रकारेण बाला मुग्धा सबाष्पझलझलैः सर्वाष्पाणि च तानि झलझलानि च सबाष्पगद्गदैरित्यर्थः । झलझलमिति अनुकरणशब्दोऽयम् । बाष्पस्य कण्ठः प्रभवस्थानम् । तथा चोक्तं शाकुन्तले - कण्ठस्तम्भितबाष्पवृत्तिकलुषमिति । तेन वाक्यानां गद्गदत्वं संभवति । एवंविधैर्वाक्यैः पदकदम्बकैः दिनशतप्राप्यं बहुदिवसगम्यं देशं यियासतो गन्तुमिच्छतः प्रियस्य गमनं प्रस्थानं हरति निर्हन्ति इति संबन्धः । अत्र दैन्यं नाम संचारी

भावः । यथोक्तम् — अनौजस्त्वं तु मनसो दैन्यमित्यभिधीयते । शोकाधि-  
व्याधिदारिद्र्यचिन्तौत्सुक्यादिभिर्भवेत् । अज्ञानामपि शैथिल्यं देहसंस्कारं वर्ज-  
नम् । अश्रितं च शिरो बौष्पो वैस्वर्यं तत्र जायते ॥ नायिका स्वीया मुग्धा  
च नायकोऽनुकूलः । भविष्यत्प्रवासकृतविप्रलम्भशृङ्गारः । आत्मोपक्षेपरूपं  
शृङ्गारि नर्म । आक्षेपोऽलंकारः ।

( १ )  $D_1, D_2, D_4, D_5, Mg$  नायकं ( २ )  $D_4$  साश्रूणि च तानि  
झलझलानि च तैः । साश्रुगद्गदैः । ( ३ )  $D_1, D_2$  सगद्गदत्वं भवति  
( ४ )  $D_4, Mt$  निवारयति ;  $D_1, D_5$  विहन्ति ;  $Bm$  विनिहन्ति ।  
( ५ )  $D_1, D_2, D_3, D_4, D_5$  वर्जितम् ( ६ )  $D_2, D_3, Bm$  बाष्पैर्वै-  
स्वर्यं यत्र जायते.

SD31

नायिका स्वजीवितं प्रत्याह—

प्रस्थानं वलयैः कृतं प्रियसखैरस्रैरजस्रं गतं

धृत्या न क्षणमास्थितं व्यवसितं चित्तेन गन्तुं पुरः ।

यातुं निश्चितचेतसि प्रियतमे सर्वैः समं प्रस्थितं

गन्तव्ये सति जीवितं प्रियसुहृत्सार्थः किमुत्सृज्यते ॥ ३१ ॥

( b )  $D_3$  पुनः ( c )  $D_3$  गन्तुं

The bracelets have left, and after them go the tears,  
my sweet companions, flowing incessantly ; courage no  
longer stays behind, and my mind has resolved to wander  
ahead ; all these depart with my beloved who is determined  
on leaving. If thou must depart on a journey, dear life, do  
not scorn the escort of thy dear friends. (31)

प्रियतमे यातुं प्रस्थातुं निश्चितचेतसि सति । निश्चितं कृतनिश्चयम् । कर्तरि  
निष्ठा । चेतः चित्तं यस्य स तथोक्तः । तस्मिन् । वलयैः कङ्कणैः प्रस्थानं  
प्रयाणं कृतम् । सद्यो विरहकाश्यात् करभूषणानि गलितानीत्यर्थः । प्रियसखैः  
प्रियमित्रैः अस्रैः नेत्रजलैः अजस्रं संततं गतं प्रयातम् । धृत्या धैर्येण क्षणं क्षणमात्रं  
नै स्थितं, चित्तेन चेतसा पुरो अग्रतः गन्तुं व्यवसितं व्यवसायः कृतः ।  
प्रियसखैरिति विशेषणं लिङ्गवचनव्यत्ययेन सर्वत्र योजनीयम् । एवं सर्वैः  
समस्तैः वलयादिभिः समं सह युगपदित्यर्थः । प्रस्थितं गमनं कृतम् । हे

जीवित तव गन्तव्ये गमने कर्तव्ये सति प्रियसुहृत्सार्थः प्रियाश्च सुहृदश्च प्रिय-  
सुहृदः तेषां सार्थः समूहः किमुत्सृज्यते किमर्थं परित्यज्यते त्वया तेन सह  
गन्तव्यमित्यर्थः । इति संबन्धः । अत्र नायिकायाः प्रियप्रयाणनिश्चयज्ञानन  
सद्यः समुद्भूतविरहसंतापौतिशयं असहमानायाः एवं जीवितोपलम्भनेन तस्या  
जीवितधारणं अनिष्टमिति व्यज्यते । अत्र दैन्यं नाम संचारी भावः । अत्र  
नायिका स्वीया मध्याप्रगल्भयोरन्यतरा । नायकोऽनुकूलः । प्रवीसविप्रलम्भ-  
शृङ्गारः । अत्र सोपालम्भवचनं नर्म । आक्षेपालंकारः ।

( १ ) Mt सद्योविरहेण देहकाश्यात् ( २ ) D<sub>4</sub> षष्पैः; D<sub>5</sub> अश्रुभिः  
( ३ ) D<sub>4</sub> नास्थितं नावसितं; Bm, Mt नासितं नास्थितं । ( ४ ) D<sub>3</sub>,  
Bm, Mt संतापदशातिशयं; Mg °विरहदशातिशयं ( ५ ) D<sub>6</sub> मुग्धा-  
प्रगल्भयोरन्यतरा; D<sub>4</sub> adds उदयद्यौवना मुग्धा, प्रौढा संपूर्णयौवना ।  
( ६ ) D<sub>3</sub> भाविप्रवास°

SD52

प्रयास्यन्तं नायकं नायिका वक्रोक्त्या वारयति—

वान्तैर्लोचनवारिभिः सशपथैः पादप्रणामैः प्रियै-

अन्यैस्ता विनिवारयन्ति कृपणाः प्राणेश्वरं प्रस्थितम् ।

धन्याहं व्रज मङ्गलं सुदिवसं प्रातः प्रयातस्य ते

यत्स्नेहोचितमीहितं प्रियतम त्वं निर्गतः श्रोष्यसि ॥ ५२ ॥

( a ) D<sub>6</sub> वातैर्लोचन° ( b ) D<sub>1</sub>, D<sub>6</sub> अन्यास्ता; D<sub>2</sub> अन्यैश्चापि  
निवारयन्ति; T अन्यैश्चाविनिवारयन्ति ( d ) D<sub>1</sub>, D<sub>2</sub>, D<sub>3</sub> °माहितं

There are some pitiable girls who hold back their lovers about to set out on a journey by gushing tears, by oaths, by falling at their feet, and by other forms of endearment. Darling, I am really lucky (I am not feeling miserable as they do) Go! Good luck ! A good day ! Of my intention befitting our love, thou wilt, Oh dear, hear after thy departure in the morning. (52)

वान्तैर्निर्गलितैः लोचनवारिभिः नयनजलैः शपथैः शपथसहितैः पादप्रणामैः चरणपतनैः शपथैः पादप्रणामैश्चेत्यर्थः । अन्यैरपरैः प्रियैरिष्टंकरणैश्चापि ताः कृपणाः दीनाः स्त्रियः प्रस्थित प्रयाणोद्युक्तं प्राणेश्वरं प्राणनाथं विनिवारयन्ति निषेधयन्ति । अहं तु धन्या पुण्या अकृपणेत्यर्थः । प्रयातस्य प्रयातुमुद्युक्तस्य ते प्रातः प्रभाते सुदिवसं शोभनदिनं मङ्गलं तदेव माङ्गल्यकारि । ब्रज गच्छ । हे प्रियतम त्वं निर्गतः सन् मया स्नेहोचितं स्नेहस्य प्रेम्णः उचितं अहं यदीहितं आचरितं तत् श्रोष्यसि आकर्णयिष्यसि इति सबन्धः । अत्र स्नेहोचितमीहितं श्रोष्यसीति अनेन आत्मनो भाविनीं विपत्तिं सूचयित्वा प्रियस्य गमनं निषेधति इत्यभिप्रायः । नायिका स्वीया प्रगल्भा च । नायकोऽनुकूलः । भाविप्रवासविप्रलम्भशृङ्गारः । सोपालम्भवचनं<sup>३</sup> नर्म । आक्षेपोऽलंकारः ।

( १ ) D<sub>1</sub>, D<sub>2</sub>, Bm, Mt, Mg निर्गतैः ; D<sup>६</sup> वातैः ( २ ) D<sub>६</sub> हर्ष-करणैः ; D<sub>४</sub>, Mg इष्टकारणैः ( ३ ) D<sub>1</sub>, D<sub>३</sub> °माहितं ; D<sub>२</sub> °महितं ( ४ ) D<sub>४</sub>, Mg, Mt निषेधयति ; D<sub>६</sub> निषेध्यति ; Bm निवारयति ( ५ ) Bm मध्या ( ६ ) Mg शृङ्गारि नर्म

BhD26

W 42) आरंभतस्स धुअं लच्छी मरणं व होइ पुरिसस्स ।  
तं मरणमणारंभे वि होइ लच्छी उण ण होइ ॥ २६ ॥

२६) काचिद् दूती राजकन्यकां प्रति भीरुं युवानं प्रोत्साहयति । आरंभंतस्स-  
 'आरभमाणस्य ध्रुवो लक्ष्मीर्मरणं वा भवति पुरुषस्य । तस्य मरणमनारम्भे ऽपि भवति  
 लक्ष्मीः पुनर्न भवति ॥' अत्र काचिद्विदग्धा दूती राजकन्यकामभिलषन्तं भीरुं युवानं,  
 ध्रुवो महाकार्यमारभमाणस्य लक्ष्मीर्मरणं वा भवति । तदनारम्भेऽपि मरणं भवति ।  
 लक्ष्मीः पुनर्न भवतीत्यनेन " उद्योगानुसारिणी लक्ष्मीः " इति वचनत्वात् सहचरमाह ।  
 उद्योगेनैव लक्ष्मीः प्राप्यते । अतो भीरुतां विहाय लक्ष्मीसदृशीमेनां प्राप्तुमुद्योगः  
 ऋयतामिति प्रोत्साहयतीत्यभिप्रायः । अत्र स्वतःसिद्धार्थशक्तिमूले वस्तुध्वनिः,  
 अलंकारध्वनिः, रूपकस्य गम्यमानत्वात् ॥ २६ ॥ २७) अत्र काचित्सहचरमाह ।

BhD21

W 190) अज्ज खेअ पउत्थो<sup>1</sup> अज्ज खिअ सुण्णआइ जाआइ ।  
 रच्छामुह<sup>2</sup>-देउल<sup>3</sup>-चच्चराइ<sup>4</sup> अम्हाण अ घराइ ॥ २१ ॥

सिद्धदृग्त्वात् ॥ २० ॥ २१) कस्याश्चिद् वचनम् । अज्ज खेअ- 'अथैव  
 प्रोषितः अथैव शून्यानि जातानि । रथ्यामुखदेवकुलचत्वराप्यस्माकं च गृहाणि॥'  
 अत्र काचिदसञ्चरिता पत्यौ प्रोषिते सति सखीसमक्षं पतिरथैव प्रोषितः । अथैव  
 रथ्यामुखादीनीत्यनेन सर्वालंकारभूतेन तेन विना अरमणीयानि जातानीति पति-  
 सौभाग्यवर्णनव्याजेन पतिप्रवासादस्माकं गृहं शून्यं रथ्यामुखादीनि देवशाज्जन-  
 रहितानि । अतस्तत्र यत्र वा रन्तुमिच्छा तत्रागन्तव्यमिति <sup>10</sup>वातदूतीवृत्त्या प्राति-  
 वेशिकं श्रावयतीत्यभिप्रायः । "यान्यसंभाषणव्याजात् स्वाभिप्रेतार्थमुत्सुका । या  
 श्रावयत्यसांमुख्याद्वातदूतीति सा मता ॥" हेतुरलंकारः, तत्रवासस्य शून्यताहेतुत्वात् ।  
 अतः स्वतःसिद्धार्थशक्तिमूले वस्तुनान्यविषयो वस्तुध्वनिः, अनेन त्वया समागन्त-  
 व्यमित्यस्य प्रतीतेः ॥ २१ ॥ २२) काचित् प्रपापालिका पथिकयुवानमाह ।

कवेर्वाक्यम्—

रात्रौ वारिभरालसाम्बुदरवोद्विग्नेन जाताश्रुणा

पान्थेनात्मवियोगदुःखपिशुनं गीतं तथोत्कण्ठया ।

आस्तां जीवितहारिणः प्रवसनालापस्य संकीर्तनं

मानस्यापि जलाञ्जलिः सरभसं लोकेन दत्तो यथा ॥ ४६ ॥

( b ) Oa तदुत्कण्ठया ; Bm तदोत्कण्ठया ( c ) T °हारिणा प्र०

A traveller, frightened at the thunder of a cloud moving slowly owing to the burden of water, sang in the night, with tears in his eyes, a song betraying the sorrow of his heart at severance from his love in such a sad tone, that the people

not only gave up all talk about life-killing travel, but also bade adieu forthwith to sulking pride itself. (46)

रात्रौ निशि वारिभरालसाम्बुदरवोद्विग्नेन वारिणो जलस्य भरो भारः तेनालसः मन्थरः स चासावम्बुदश्च तस्य रवो गर्जितं तेन उद्विग्णः त्रस्तः तेन जाताश्रुणा उदितबाधेण पान्थेन प्रोषितेनात्मवियोगैदुःखपिशुनं आत्मनः स्वस्य वियोगो विरहस्तेन दुःखं व्यथा तस्याः पिशुनं सूचकं यथा भवति तथा उत्कण्ठया औत्सुक्येन तथा तेन प्रकारेण गीतं गानं कृतं जीवितहारिणः प्राणापहारिणः प्रवसनालापस्य संकीर्तनं प्रवासकथायाः उच्चारणं आस्तां तिष्ठतु । यथा येन प्रकारेण लोकेन जनेन सरभसं सत्वरं मानस्यापि प्रणयकोप-स्यापि जलाञ्जलिः जलस्याञ्जलिर्जलाञ्जलिः निवाप इत्यर्थः । स दत्तो वितीर्ण इति संबन्धः । तस्य पान्थस्य तथाविधमार्तनादं श्रुत्वा लोकः क्षणमात्रविरहा-दपि बिभेति स्मेत्याभिप्रायः । दैन्यं नाम सञ्चारी भावः । नायिकानायकयो-र्विशेषो न स्फुटः । प्रवासविप्रलम्भशृङ्गारः । जातिरलंकारः ।

( १ ) D<sub>4</sub> explains उदकभरमन्थरजलदगर्जितभीतेन. ( २ ) D<sub>3</sub> adds उद्विग्नेन तस्तेन अत्याहितं प्रापितेन महद्भयं प्राप्तेनेत्यर्थः । अत एव जाताश्रुणा० ( ३ ) D<sub>4</sub> explains स्वविरहव्यथासूचकं यथा तथा उत्कण्ठया ( ४ ) D<sub>4</sub> drops इति संबन्धः

कवेर्वाक्यम् —

आदृष्टिप्रसरात्प्रियस्य पदवीमुद्दीक्ष्य निर्विण्णया

विश्रान्तेषु पथिष्वहःपरिणतौ ध्वान्ते समुत्सर्पति ।

दत्त्वैकं सशुचा गृहं प्रति पदं पान्थस्त्रियास्मिन्क्षणे

मा भूदागत इत्यमन्दवलितग्रीवं पुनर्वीक्षितम् ॥ ९१ ॥

( a ) D<sub>2</sub> निर्विस्मया ( c ) D<sub>4</sub> Mg, Mt गत्वैकं ( d ) Bm  
• वीक्षितः ; Mg • वीक्ष (क्ष्य) ते

As far as the eye could reach, she scanned the path by which her lover was to come; but as the day declined and darkness crept apace, and the traffic on the roads ceased, her heart was filled with despair, and sadly she took but a single step homewards, and thinking, "Could he not have come this moment?" she quickly turned her neck and looked back again ! (91)

आदृष्टिप्रसरात् दृष्टिसंचारावधि प्रियस्य वल्लभस्य पदवीं मार्गं समुद्दीक्ष्य विलोक्य निर्विण्णया स्त्रियया प्रियस्यानागमनेनेति शेषः । अहःपरिणतौ दिनावसाने ध्वान्ते तमसि समुत्सर्पति प्रसरति सति पथिषु विश्रान्तेषु विरतेषु सत्सु गतागतशून्येषु इत्यर्थः । सशुचा सखेदया पान्थस्त्रिया पान्थस्य प्रोषितस्य स्त्री वनिता तथा गृहं प्रति गृहमुद्दिश्य एकं पदं दत्त्वा विन्यस्य अस्मिन् क्षणे तत्काल एवागत आयातो मा भूदिति नासीदिति प्रिय इति शेषः । अत्र मा इति प्रतिषेधे निपातः न माङ् । माङ् भवतीति चेत् माङ् लुङित्याशीः प्रसज्येत । सा त्वत्र न युक्ता । मा भूदित्यत्र काकुरनुसंधेया । अमन्दवलितग्रीवं शीघ्रवर्तितकन्धरं यथा भवति तथा पुनर्वीक्षितं पुनर्विलोकितमिति संबन्धः । अस्मिन्क्षणे मा भूदागत इत्यनेन पुनर्वीक्षणेन औत्सुक्यातिशयः सूचितः । अत्र नायिका स्वीया मध्या च । किं च प्रोषितभर्तृका । 'देशान्तरगते कान्ते स्त्रिणा प्रोषितभर्तृका' इति । नायकोऽनुकूलः । प्रवासविप्रलम्भशृङ्गारः । अत्र चेष्टाकृतं संगेच्छारूपं शृङ्गारि नर्म । जातिरलंकारः ।

( १ ) D<sub>6</sub> •संचारावधि ( २ ) D<sub>2</sub>, D<sub>5</sub>, Mg add मार्गेषु  
( ३ ) D<sub>4</sub>, Mg, Mt गत्वा ( ४ ) D<sub>1</sub>, D<sub>5</sub> नायासीदिति ; Mg नास्ति किल प्रिय इति ( ५ ) D<sub>1</sub>, D<sub>2</sub> drop the definition ; Mg has यथोक्तं भारतीये before it

कवेर्वाक्यम् —

देशैरन्तरिता शतैश्च सरितामुर्वीभृतां काननै —

यत्नेनापि न याति लोचनपथं कान्तेति जानन्नपि ।

उद्ग्रीवश्चरणग्ररुद्धवसुधः प्रोन्मृज्य सास्त्रे दृशौ

तामाशां पथिकस्तथैव किमपि ध्यायन्मुहुर्वीक्षते ॥९२॥

( c ) D<sub>4</sub> °चरणग्रलम् ° ( d ) D<sub>4</sub> पुनर्वीक्षते

The wanderer knows full well that between him and his beloved there lie many lands, and hundreds of rivers and mountains and forests, and that by no effort of his can he ever get a glimpse of her; nevertheless, he stretches his

neck high, stands tip-toe, and drying his tear-filled eyes, looks again with wistful longing in that direction. (92)

देशैर्विषयैः सरितां नदीनामुर्वीभृतां पर्वतानां शतैः समूहैः काननैर-  
रण्यैश्च अन्तरिता व्यवहिता कान्ता प्रिया यत्नेनाप्युपायेनापि लोचनपथं  
दृष्टिमार्गं न याति न प्राप्नोतीति जानन् विदन्नपि पथिकः प्रोषित उद्ग्रीव  
उन्नमितकन्धरो भूत्वा चरणग्ररुद्धवसुधः पादाग्रावष्टब्धभूमिः सन् सास्त्रे  
सबाष्पे दृशौ नेत्रे प्रोन्मृज्य परिमृज्य तथैव तथाभूत एव किमपि यत्किञ्चिद्  
ध्यायन् चिन्तयन् तामाशां यत्र प्रिया स्थिता तां दिशं मुहुः पुनःपुनः  
वीक्षते पश्यतीति संबन्धः । औत्सुक्यं नाम संचारी भावः । नायिका स्वीया  
मध्या च । नायकोऽनुकूलः । जातिरलंकारः ।

( १ ) Mg, Bm drop उपायेनापि ( २ ) D<sub>4</sub> जानानोऽपि;  
Bm, Mg drop विदन्नपि ( ३ ) D<sub>3</sub> explains प्रिययोषितो दिशं;  
D<sub>1</sub>, D<sub>2</sub>, Mg add व्यक्त एव अभिप्रायः after this ( ४ ) D<sub>1</sub>,  
D<sub>2</sub>, D<sub>4</sub>, D<sub>5</sub> and Mg, Mt drop नायिका स्वीया.....°नुकूलः ।  
( ५ ) D<sub>3</sub> adds किं च प्रोषितभर्तृका

BhD64

W 499 ) क्तो खेमं क्तो जो सो खुज्जंओ घरदारे ।

तस्स किर मत्थओवरि को वि अणत्थो समुत्पण्णो ॥ ६४ ॥

कपिचेष्टितकथनेन तच्चेष्टितस्य प्रतीतेः ॥ ६३ ॥ ६४) प्रोषितभर्तृकाया वचनम् । क्तो खेमं—'कुतः क्षेमं कुत यतः स कुब्जाम्रो गृहदारे । तस्य किल मस्तकोपरि कोऽप्यनर्थः समुत्पन्नः ॥' अत्र काचित् प्रोषितभर्तृका कयाचित् कुशलं पृष्टा तां प्रति मम क्षेमं कुतः कुतः । निर्वेदातिशयाद् द्विरुक्तिः । मम गृहाङ्गणे यो ऽसौ कुब्जाम्रस्तस्य शिरसि कोऽप्यनर्थ इति मञ्जरीमेनां दृष्ट्वा कथं जीवामीत्यभिप्रायः । अत्र गूढं नाम गुणीभूतव्यङ्ग्ये प्रतीयमानस्य वाच्यमानत्वात् ॥ ६४ ॥

BhD51

W 707 ) रणरणअमुण्ण-हिअओ चित्तंओ विरह-दुब्बलं जाअं ।

अगणित-णित-वसइ चिअ बोलीणो भाम-मज्जेण ॥ ५१ ॥

क्षितवाच्यध्वनिः, अनेन तद्दर्शनस्य प्रतीतेः ॥५०॥ ५१) काचित् सहचरमाह । रणरणअ — 'रणरणकशून्यहृदयश्चिन्तयन् विरहदुर्बलं जायाम् । अगणित-निजवसतिरेवापन्नान्तो भ्राममध्येन ॥' एषा देशान्तरादात्मभ्राममासाद्य विरह-दुर्बला जाया कीदृशीमवस्थां प्राप्तेति चिन्तारणरणकशून्यहृदयो ऽस्यां वीथ्यामा-त्मीयमगारमिति विस्मरन् मोहाद्भ्राममध्येन निर्यात इत्यनेन सखे अनुरागातिश-येनायमेतादृशविशेषं प्राप्तः पश्येति, कश्चित् सहचरमाहेत्यभिप्रायः । अत्र वाक्यगतासंलक्ष्यक्रमो रसध्वनिः, प्रवासत्रिप्रलम्भस्य प्रतीतेः ॥५१॥ ५२)

BhD79

W 132 ) रूवं अच्छीसु ठिअं फंसो अंगेसु जंपिअं कण्णे ।

हिअअं हिअएण समं विओइअं किं थ देव्वेण ॥ ७९ ॥

चौर्यरतक्रीडाः संभविष्यन्तीति वस्तुनः प्रतीतेः ॥ ७८ ॥ ७९) नायिकावाक्यम् ।  
**रूवं अच्छीसु-** 'रूपमक्ष्णोः स्थितं स्पर्शोऽङ्गेषु जल्पितं कर्णे । हृदयं हृदयेन  
समं ( सह स्थितं ) वियोजितं किमत्र दैवेन ॥' किं थ इत्यत्र " लुगव्ययत्यदाद्या-  
त्तदचः " इत्यदाद्यात्परस्याव्ययस्यादेरचो लुक् । अत्र काचित् प्रोषितभर्तृका  
विरहव्यथातिशयादष्टमावस्थां प्राप्ता निरन्तरचिन्तासमानीतदयितरूपादिकमुपाल-  
भमाना दैवेन किमत्र वियोजितं सर्वमुपस्थितमित्यनेन कथं मम हृदयमङ्गानि तप्यन्त  
इति सविस्मयं सखीमाहेत्यभिप्रायः । अत्र वाक्यप्रकाशोऽसंलक्ष्यञ्चमो रसञ्चनिः, संताप-  
कारिणः प्रवासविप्रलम्भस्य प्रतीतेः ॥ ७९ ॥ ८०) दूती जारमाह । भण को-

कवेर्वाक्यम् ।

चिरविरहिणोरुत्कण्ठात्त्या श्लथीकृतगात्रयो—

नवमिव जगज्जातं भूयाश्चिरादभिनन्दतोः ।

कथमपि दिने दीर्घे याते निशामधिरूढयोः

प्रसरति कथा बह्वी यूनोर्यथा न तथा रतिः ॥ ३९ ॥

(a) D<sub>2</sub>, D<sub>5</sub> °रुत्कण्ठार्तिश्लथी° (b) Mg. °दभिनन्दिनोः  
(d) Oa, S यथा च तथा रतिः ।

Pining in separation for a long time, their limbs weakened by the aching of intense longing, a young couple greet each other again and again after a long time and the world appears to them as new-born ; and after the long day has somehow drawn to its close, and it is to them already night, their conversation continues without abatement, but not so their love-play. (39)

चिरविरहिणोश्चिरकालवियुक्तयोरुत्कण्ठात्त्या उत्कण्ठया औत्सुक्येन कृता आर्तिः पीडा तथा श्लथीकृतगात्रयोरवसादितशरीरयोर्भूयः पुनरभिनन्दतोः संतुष्यतोः समागमेनेति शेषः । यूनोः युवतिश्च युवा च युवानौ । पुमांस्त्रियेत्येकशेषः । तयोः चिराद् बहुकालात् जगद् भुवनं नवं नूतनमिव जातमुत्पन्नम् । ततो दीर्घे आयते दिने अहनि कथमपि कृच्छ्रेण याते सति । अत्र दिनस्य दीर्घताप्रतिपत्तिर्गुरुसन्निधिवशादन्योन्यसंभाषणाद्यभावेनेत्यवगन्तव्यम् । निशां रात्रिमधिरूढयोस्तयोर्बह्वी बहुला कथा संल्लापः यथा येन प्रकारेण प्रसरति प्रवर्तते तथा तेन प्रकारेण रतिः रतं न प्रसरतीति संबन्धः । चिरात्सङ्गतयोर्विरहिणोः परस्परक्लेशसंकथनं रतेरपि सुखावहमित्यभिप्रायः । हृषो नाम संचारी भावः । नायिका स्वीया मर्ध्या च । नायकोऽनुकूलः । प्रवासानन्तरं संभोगशृङ्गारः । जातिरलंकारः ।

कवेर्वाक्यम् —

दीर्घा वन्दनमालिका विरचिता दृष्ट्यैव नेन्दीवरैः

पुष्पाणां प्रकरः स्मितेन रचितो नो कुन्दजात्यादिभिः ।

दत्तः स्वेदमुच्चा पयोधरभरेणाघ्र्यो न कुम्भाम्भसा

स्वैरेवावयवैः प्रियस्य विशतस्तन्व्या कृतं मङ्गलम् ॥४०॥

( a ) Oa, S दीर्घा तोरणमालिका; D<sub>6</sub>, U दीर्घा चन्दनमालिका  
( c ) D<sub>4</sub> दत्तं; D<sub>4</sub> अर्घ्यं; D<sub>1</sub>, D<sub>5</sub>, D<sub>6</sub>, Oa भरेणाघ्र्यो

With her eyes, and not with blue lotuses was made the garland stretching long over the entrance ; with her smiles and not with Kunda and Jasmine and other flowers, was strewn the flower-offering ; with the pair of breasts dripping with the dew of perspiration was made the respectful offering of water and not by water carried in a jar : the slender one, with the parts of her own body, prepared a solemn reception for her lover as he entered ( the house ). (40)

दीर्घा आयता वन्दनमालिका तोरणस्तक् दृष्ट्यैव रचिता निर्मिता इन्दीवरैः नीलोत्पलैः न विरचिता । पुष्पाणां कुसुमानां प्रकरः प्रक्षेपैः स्मितेन हसितेन रचितः कृतः कुन्दजात्यादिभिः कुसुमविशेषैर्नो न कृतः । आचारार्थं गृहाङ्गणेषु पुष्पोपहारः क्रियते । अर्घ्यं उपचारविशेषः । स्वेदमुच्चा स्वेदं मुञ्चतीति स्वेदमुक्त्तेन पयोधरभरेण कुचभारेण दत्तो वितीर्णः कुम्भाम्भसा कलशोदकेन न दत्तः । एवं तन्व्या नायिकया विशतः देशान्तरादागत्य गृहप्रवेशं कुर्वतः प्रियस्य स्वैः स्वकीयैरवयवैरङ्गैरेव मङ्गलं कल्याणं कृतमिति संबन्धः । ( देशान्तरात् प्रिये आगते सति नायिकाया

अत्यादराद् दृष्टिः हर्षोदयात् अत्यंतस्मितं च सात्विकस्वेदोदयश्च वृद्धिश्च अवयवबृंहणं च जातमित्यवगम्यते । स्वैरेवावयवैर्मङ्गलं कृतं : इत्यनेन स्वावयवान् पश्यतो नायकस्यापि अत्यानन्दश्च जात इति भावः । ) अत्र हर्षो नाम संचारी भावः । स्वीया मध्या च नायिका । नायकोऽनुकूलः । प्रवासानन्तरं संभोगशृंगारः । चेष्टाकृतं आत्मोपक्षेपरूपं शृङ्गारि नर्म । रूपकालंकारः ।

( १ ) D<sub>1</sub>, D<sub>2</sub>, D<sub>4</sub>, D<sub>6</sub>, Mg प्रक्षेपणं ( २ ) D<sub>1</sub>, D<sub>5</sub>, D<sub>6</sub> अर्घ्यः; D<sub>2</sub> अर्घ्यं  
( ३ ) D<sub>6</sub> अवतीर्णः; D<sub>1</sub>, D<sub>2</sub>, D<sub>4</sub> विकीर्णः; D<sub>4</sub> दत्तं वितीर्णम्  
( ४ ) D<sub>4</sub> कल्याणाचरणं ( ५ ) This is given by D<sub>3</sub> only  
( ६ ) Bm जातिरलंकारः

नायकोक्तिः—

म्लानं पाण्डु कृशं विलासविधुरं लम्बालकं चालसं  
 भूयस्तत्क्षणजातकान्तिमधुरं प्राप्ते मयि प्रोषिते ।  
 साटोपं रतिकेलिदत्तरभसं रम्यं किमप्यादरात्  
 पीतं यत्सुतनोर्मया मुखमिदं तत्केन विस्मार्यते ॥ ६२ ॥

(b) D<sub>5</sub> °सरसं ; O, Oa, U, S, T °कान्ति मधुरं (d) D<sub>5</sub>  
 यत्पीतं सुतनो° ...वक्तुं न तत्पार्यते

Withered, pale, weak, bereft of grace, and with the tresses of its hair hanging loose, the languid face at once brightened up and looked sweet when I returned from abroad ; and what can make me forget the kisses I lovingly snatched from my beloved's mouth, which looked so proud, so bewildered during the time of love-dalliance, and forsooth so charming ? ( 62 ).

पूर्वे म्लानं तान्तं पाण्डु धूसरं कृशं क्षामं विलासविधुरं विभ्रमशून्यं लम्बालकं सस्तकुन्तलं अलसं जडं ततः प्रोषिते देशान्तरगते मयि प्राप्ते आगते भूयः पुनः तत्क्षणजातकान्तिमधुरं तत्कौलसंभूतशोभासुभगं च । ततः साटोपं सगर्वं रतिकेलिदत्तरभसं रतिक्रीडाविहितसभ्रमं किमपि रम्यं अनिर्वाच्यसौन्दर्यं च सुतनोस्तन्वया मुखं मया आदरात् आस्थातिशयात् पीतमास्वादितमिति यत् तदिदं केन कर्मणा विस्मार्यते तिरोधीयते इति संबन्धः । अत्र नायिका स्वीया मर्ध्या च । नायकोऽनुकूलैः । जातिरलंकारः ।

( १ ) D<sub>4</sub> सद्यः संजातशोभासुभगं ( २ ) Mg रतिक्रीडोपहितसंभ्रमं ( ३ ) D<sub>4</sub> कोमलाङ्ग्याः ( ४ ) T मुग्धा ( ५ ) Mt adds after this संभोगशृङ्गारः

BhD9

W 137) # फुरिअं वामच्छि तुए जइ एहिइ मम' पिओ ज ता सुइरं ।  
 संमीलिअ दाहिणअं तुए विअहं' पुलोइस्सं ॥ ९ ॥ IV

१) नायिकोक्तिः । फुरिअं- 'स्फुरितं वामाक्षि त्वया यद्येष्यति मे प्रियोऽद्य  
तस्मात् सुचिरम् । संमील्य दक्षिणं त्वया वितृष्णं द्रक्ष्यामि॥' दाहिणअं इत्यत्र "हे  
दक्षिणे(स्य)" इति दीर्घः । "न वा तीर्थदुःखदक्षिणदीर्घे" इति हादेशः । अत्र काचित्  
प्रियदर्शनोत्सुका प्रोषितभर्तृका स्फुरणैरक्षिणं प्रियागमनं शंसति सति हृष्टा, हे  
वामाक्षि वामनेत्र, अद्य मे प्रियो यद्येष्यति" तदा दक्षिणं संमील्य त्वयैवावितृष्ण-  
मवलोकयिष्यामीति पारितोषिकं प्रतिशृणोतीत्यभिप्रायः । ज्ञापकहेतुरलंकारः,  
अक्षिस्फुरणस्य प्रियदर्शनज्ञापकत्वात् । अत्र वाक्यगतो विवक्षितान्यपरवाच्यो  
५ संलक्ष्यक्रमो भावध्वनिः, तस्य गम्यमानत्वात् ॥ १० ) नायिकोक्तिः ।