

YIGAL BRONNER

ÉTREINDRE LA SIMULTANÉITÉ: HISTOIRE DU *ŚLEṢA* EN ASIE DU SUD

C'est une histoire où il est question d'un homme qui prend un train de nuit de Mumbai à Delhi. Dans le wagon-lit, il avait réservé la couchette supérieure, qu'il occupa avec bonheur au cours des premières heures du voyage. À l'un des nombreux arrêts sur le trajet, le voyageur fatigué sortit du train pour prendre une tasse de chai. Tandis qu'il prenait son temps à la buvette, son train partit et un autre prit sa place le long du quai. L'autre train allait dans la direction opposée, de Delhi à Mumbai. Le voyageur, qui ne soupçonnait rien, ne s'en rendit pas compte: il finit de boire son chai et embarqua dans le second train. Il eut la surprise de trouver « sa » couchette occupée, mais par chance il y en avait une de libre au-dessous, qu'il se dépêcha d'occuper, et le train quitta la gare. Pendant un certain temps, le passager se détendit sur sa couchette, mais il finit par pressentir que quelque-chose n'allait pas. Il se tourna vers son voisin et lui demanda, juste pour être sûr, quelle était leur direction. La réponse fut « Mumbai ». Intrigué, notre homme réfléchit un long moment. Il finit par sortir de son silence: « Comme la technologie moderne est étonnante! Dans le même train, la couchette supérieure voyage vers Delhi et la couchette inférieure vers Mumbai. »¹

Cet article traite de trains littéraires qui combinent – le terme technique est en sanskrit *śleṣa* – deux ou plus de deux sujets, personnages ou intrigues et les conduisent en même temps à leurs destinations ou à leurs fins respectives. Je me contenterai de présenter brièvement trois idées essentielles: le phénomène du *śleṣa* en Asie du Sud revêt des dimensions considérables, les expériences de simultanément dans le domaine artistique ont une histoire qu'on peut mettre en évidence et qui se révèle riche de sens, et enfin, il s'agit là

¹ A. K. Ramanujan raconta cette histoire dans le cadre d'une causerie intitulée « Y a-t-il une façon indienne de penser? » (Jérusalem, Israël, 1991). Un article portant le même titre (in Ramanujan 1999) omet l'histoire. La version originale probable, « Vajjanik Bhyabachak » est de l'auteur bengali Shibram Chakrabarti (*Shibram Rachana Samagra* of Shibram Chakrabarti, 1985: 48–54). Je suis redevable de cette référence au Professeur Kunal Chakrabarti.

de l'histoire d'un mouvement littéraire conscient de lui-même². Je conclus par trois brefs exemples de strophes à *śleṣa*, extraites de trois œuvres très différentes qui illustrent quelques-unes des fins poétiques que le *śleṣa* a servies et qui montrent à quel point le mouvement littéraire dont il s'agit a utilisé le *śleṣa* pour mener les projets esthétiques de l'Asie du Sud et les pousser à l'extrême.

1. Les dimensions du *śleṣa*

On peut difficilement exagérer l'extension du phénomène du *śleṣa* en Asie du Sud. En premier lieu, il domine potentiellement tous les genres de la littérature sanskrite (*kāvya*) : strophes isolées (*muktaka*), courts poèmes en vers (tels que les *khaṇḍakāvya* et le genre extrêmement populaire des poèmes de messenger, ou *dūtakāvya*), anthologies (à partir du *śataka*), longs poèmes narratifs (*mahākāvya*), œuvres en prose ornée (*gadya*, où le *śleṣa* semble particulièrement fréquent), œuvres mêlant les vers et la prose (*campū*), hymnes et collections d'hymnes (la vaste littérature des *stotra*), poésie publique gravée sur la pierre ou sur des tablettes de cuivre (*praśasti*, un autre domaine où prévaut le *śleṣa* à un degré particulier), énigmes poétiques (*prahelikā*), et même les pièces de théâtre : les textes des drames sanskrits contiennent de nombreuses strophes à *śleṣa*, souvent à des moments cruciaux dans le déroulement de l'intrigue, et il existe au moins quelques pièces destinées à représenter deux histoires simultanées du début à la fin.

En deuxième lieu, le sanskrit n'est pas seul concerné. Le *śleṣa* apparaît abondamment dans maintes langues d'Asie du Sud, comme par exemple la dakhni, le vieil hindi, les divers prakrits, le tamoul et le télougou. Ces deux dernières langues, en usage dans la partie méridionale du subcontinent, sont particulièrement remarquables en ce que chacune d'entre elles a développé son propre ensemble de genres dominés par le *śleṣa*, hautement productifs et dont l'extension se révèle comparable à celle des genres qu'on trouve en sanskrit³. C'est peut-être vrai aussi d'autres cultures d'Asie du Sud. Bien que le *śleṣa* dans les corpus poétiques des langues telles que le singhalais, le malayalam, le vieux bengali et l'indo-persan exige de plus amples investigations, il y a de bonnes raisons de croire qu'il y occupait également une position dominante.

En troisième lieu, la simultanéité linguistique s'accomplit en Asie du Sud à travers une grande diversité de techniques linguistiques, avec souvent des effets cognitifs et empiriques variés. Nous avons ainsi des poèmes qui racontent non pas deux, mais trois, cinq ou même sept histoires ; des œuvres dans lesquelles chaque strophe livre une signification lorsqu'elle est lue normalement, à partir du début jusqu'à la fin, et une toute autre signification quand elle est lue

² Voir Bronner 2010 pour un développement de ces notions.

³ Voir Bronner, 2010 : 137–138 (pour le tamoul) et 132–137 & 273–276 (pour le télougou).

à rebours, à partir de la fin jusqu'au début (*vilomakāvya*); de longs palindromes poétiques; des œuvres qui livrent un seul et même récit dans deux langues ou plus, ou qui racontent deux histoires simultanées, chacune dans une langue différente (les deux catégories sont dénommées *bhāṣāśleṣa* par les théoriciens sanskrits de la littérature); des œuvres qui racontent une histoire et qui, en même temps, illustrent, sans déroger à la cohérence, les règles de la grammaire ou d'une autre discipline (*dvyāśrayakāvya*); et des œuvres dialogiques dans lesquelles les phrases en apparence dépourvues d'ambiguïté d'un interlocuteur sont, de façon répétée, relues et réinterprétées par un autre comme signifiant quelque-chose de totalement différent (le genre de la *vakrokti*).

En quatrième lieu, le *śleṣa* est utilisé pour coupler une étonnante quantité de sujets, de personnages et d'intrigues. Nous trouvons des poèmes qui louent ensemble des paires de dieux (Śiva et Viṣṇu, par exemple) ou de saints (tels que les divers Tīrthāṅkara jains); qui relatent ensemble des récits opposés, comme dans le cas de l'amour sensuel et de l'ascétisme; qui décrivent ensemble le déguisement d'un personnage et son identité réelle (l'exemple bien connu du *Naiṣadhīya* de Śrīharṣa, dans lequel le langage simultané est utilisé pour dresser le portrait de Nala et des quatre dieux qui revêtent son apparence afin de conquérir la main de Damayantī); qui recourent à l'existence d'un registre linguistique secondaire, plus subtil, pour exprimer une critique politique et d'autres thèmes subversifs (dont la pornographie); enfin – et c'est le cas le plus célèbre –, qui racontent simultanément deux histoires, qu'elles appartiennent à la tradition, soient neuves, ou forment une combinaison de tradition et de nouveauté. En effet, le *śleṣa* s'est révélé particulièrement adaptable à des sujets modernes en Asie du Sud, tels que la vie de figures historiques, l'histoire de Jésus, la lutte de Gandhi pour l'indépendance et les avantages nouveaux du tabac, pour donner quelques exemples de la littérature du XIX^e et du XX^e siècles fondée sur le *śleṣa*, en tamoul et en Télougou⁴.

Cinquièmement, l'expression ou la narration simultanées se rencontrent dans des média autres que linguistiques. On peut prouver quelques cas de *śleṣa* en sculpture, dans des reliefs, dans des peintures, dans l'iconographie des temples et en architecture à travers tout le subcontinent indien ainsi qu'en Asie du Sud-Est. Les historiens de l'art ont accordé à cette question une attention considérable⁵. Il y a aussi des exemples d'expériences de simultanéité dans la musique classique indienne (comme dans des œuvres qui sont dans deux ragas concurrents), pour ne rien dire des représentations scéniques duelles, évoquées précédemment. Nous savons par le grand intellectuel et esthète érudit Abhinavagupta que les acteurs étaient entraînés à jouer simultanément deux rôles en représentant un rôle au moyen de leur gestuelle corporelle et un autre au moyen de l'expression de leur visage⁶.

⁴ Bronner, 2010: 137–138.

⁵ Voir, par exemple, Desai, 1987; Meister, 1979; et Rabe, 2001.

⁶ Abhinavagupta note ce fait à propos d'une strophe à *śleṣa* dans une des pièces de Harṣa

Enfin, le *śleṣa* a été le sujet d'une vaste littérature secondaire en Asie du Sud, essentiellement en sanskrit. Je mentionnerai à ce propos deux discours professionnels particulièrement riches : tout d'abord, celui de la poétique sanskrite, où le *śleṣa* a été identifié, nommé, défini comme un « ornement du discours » (*alaṃkāra*) spécifique, et analysé à loisir pendant plus d'un millénaire, pour devenir peut-être, en fin de compte, « l'*alaṃkāra* le plus discuté »⁷ ; d'autre part, le vaste corpus de livres destinés à aider le lecteur et de lexiques dressant des listes de synonymes, de mots présentant une alternative orthographique, de vocabulaires monosyllabiques se prêtant particulièrement bien à la polysémie, et de séquences phoniques susceptibles d'être segmentées en mots de plus d'une façon – toutes œuvres qui répondent en premier lieu (bien que non exclusivement) aux besoins des poètes pratiquant le *śleṣa* et de leurs lecteurs. L'impressionnante production d'ouvrages théoriques et pratiques sur le *śleṣa* (qui parfois comportent le mot *śleṣa* dans leur titre) est comparable à la production littéraire et artistique, et constitue un indice de ses dimensions considérables⁸. Bien que toutes les cultures aient expérimenté des jeux de mots, des palindromes et des phénomènes analogues au *śleṣa*, le cas de l'Asie du Sud se détache clairement, ne serait-ce que par le volume de sa production et l'intensité de la fascination qu'il procure.

2. Histoire du *śleṣa*

La conception qui prévaut chez la plupart des critiques modernes est que ce vaste et unique phénomène culturel se trouve plus ou moins hors de l'histoire. La polysémie est largement considérée comme une caractéristique innée du sanskrit, une langue à laquelle on suppose un penchant naturel et exclusif pour une morphologie, une syntaxe et, surtout, un lexique qui se prêtent à l'ambiguïté (une difficulté évidente que pose cette conviction réside dans le fait que cela devrait être vrai aussi du télougou et du tamoul, bien que ce soient des langues très différentes, qui appartiennent à une famille linguistique radicalement différente). Ainsi considère-t-on qu'il y a toujours eu des exemples de simultanéité délibérée en sanskrit. Mais ceux-là même qui tiennent que le *śleṣa* est en sanskrit naturel et éternel croient aussi que le *śleṣa* à grande échelle que l'on trouve dans des œuvres telles que les longs poèmes qui relatent simultanément les deux grandes épopées, le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata*, « n'est relié à aucune tradition antérieure au XI^e siècle »⁹.

(pp. 226–227 dans le *Dhvanyāloka* d'Ānandavardhana ; cf. Ingalls, Masson et Patwardhan, 1990 : 278–279).

⁷ Raghavan, 1978 : 371. Pour un survol des discussions concernant le *śleṣa* dans la théorie littéraire sanskrite, voir Bronner, 2010 : 195–230.

⁸ Bronner, 2010 : 128–132.

⁹ Dasgupta et De, 1962 : 339 ; voir aussi Lienhard, 1984 : 224.

Bref, le *śleṣa* aurait toujours été présent, et cependant il aurait été absent, tout aussi bien, dans le temps et dans le lieu où cela comptait vraiment, c'est-à-dire la période « classique » du premier millénaire, et lorsqu'il est finalement apparu, ce serait en sortant de nulle part, en dehors de tout contexte historique. Sa présence constante et sa soudaine apparition tardive, qui plus est, ne semblent pas nécessiter la moindre explication, la première parce qu'elle procède d'un décret de la nature et la seconde, probablement, simplement parce qu'elle est tardive.

Ces positions étranges prennent leur racine, essentiellement, dans un parti-pris anti-*śleṣa* encore puissant, sujet qui se trouve au-delà des objectifs de cet article¹⁰. Mais dès lors que l'on renonce à de tels partis-pris, les étapes et les périodes de l'histoire du *śleṣa* en Asie du Sud commencent à apparaître d'elles-mêmes. D'une part, cette histoire a un commencement bien marqué. Malgré l'opinion qui prévaut, les exemples de simultanéité poétique sont très rares dans les spécimens anciens de la littérature du *kāvya*: le *śleṣa* est rare dans le *Rāmāyaṇa*, que la tradition tient pour le poème premier et primordial (*ādīkāvya*); il demeure peu fréquent dans les œuvres les plus anciennes relevant du *kāvya* versifié proprement dit qui aient survécu, telles que les poèmes et les pièces d'Āśvaghōṣa (II^e s.); et même dans les œuvres de Kālidāsa (fin IV^e ou V^e s.), pour qui l'excès sémantique n'était certainement pas quelque-chose d'étranger, les exemples en sont peu nombreux et épars. C'est autour du VI^e siècle, dans des œuvres comme le *Kirātārjunīya* de Bhāravi, que nous trouvons le *śleṣa* comme caractéristique dominante du *kāvya* versifié. Un tableau analogue ressort du corpus de la poésie publique des inscriptions: le *śleṣa* est pratiquement absent de la célèbre épigraphe de Rudradāman à Junāgarh (II^e s.), et son emploi demeure épars jusque dans le panégyrique très orné de Samudragupta que le poète Harisena a gravé sur le pilier d'Allahabad (IV^e s.). Là encore, ce n'est qu'au VI^e siècle que le *śleṣa* en vient à dominer le style des *praśasti* épigraphiques¹¹.

Ainsi semble-t-il clair que le VI^e siècle a constitué un tournant en ce qui concerne le recours à la simultanéité dans la littérature sanskrite. *Vāsavadattā*, l'œuvre pionnière de Subandhu en prose poétique, fournit un argument solide en faveur de cette thèse. Voici ce que Subandhu nous dit à propos de lui-même et de sa composition dans sa strophe conclusive de signature (qui, dans quelques éditions, constitue la strophe conclusive de sa brève introduction):

sarasvatī-datta-vara-prasādaś cakre subandhus sujanâikaband[h]uḥ |*
pratyakṣara-śleṣa-maya-prapañca-vinyāsa-vaidagdha-nidhiṃ prabandham || (*Vāsavadattā*,
 p. 159)
 Doté par Sarasvatī du don de clarté,
 Moi, Subandhu, l'unique âme-sœur
 Des hommes de goût,

¹⁰ Voir Bronner, 2010: 9–13.

¹¹ Sur le *śleṣa* dans les inscriptions, voir Brocquet, 1996.

Ai eu le pouvoir d'achever cette composition.
 C'est un trésor d'arrangements artistiques
 – Toute une constellation
 Consistant en *śleṣa*
 Lettre après lettre.

On peut dire beaucoup à propos de cette strophe, qui expose les différents éléments du style révolutionnaire de Subandhu : l'emploi audacieux de longs composés, comme celui qui occupe presque la totalité du second hémistiché ; la riche partition d'effets sonores, rimes et allitérations courant tout au long des deux demi-strophes ; et les jeux de mots, auxquels s'ajoute, en effet, un *śleṣa* affectant le mot Sarasvatī, qui désigne à la fois une rivière et la déesse de la poésie, dont le don de clarté est par conséquent de deux sortes. Mais dans la perspective qui est la mienne, il doit être clair que Subandhu annonce ici, pour la première fois dans ce qu'on connaît de l'histoire de la littérature de *kāvya*, une nouvelle vision poétique ayant le *śleṣa* comme mode dominant de composition « lettre après lettre ». Ce n'est peut-être pas une coïncidence de trouver ici pour la première fois le terme *śleṣa* (bien que Subandhu l'emploie comme une désignation familière) et il est clair que Subandhu entend que son nom (qu'il ne mentionne nulle part ailleurs dans son œuvre) soit associé à ce recours à ce *śleṣa* par lequel il innove et qui constitue son principal objet de fierté.

Je ne dispose pas dans ces lignes d'un espace suffisant pour discuter en détail de la nature de l'expérimentation fascinante que fait Subandhu au moyen du *śleṣa* ; je peux seulement dire qu'il en fait un usage fréquent dans les longs passages descriptifs en prose de Vāsavadattā, afin de jouer avec les conventions et les clichés désormais familiers du sanskrit et afin de les rendre moins familiers, d'une façon parfois comique¹². Recourir ainsi au *śleṣa* pour brouiller les conventions est devenu une caractéristique constante du style de la prose sanskrite, ainsi qu'on peut le voir, déjà, dans les œuvres de Bāṇa, le grand successeur et admirateur de Subandhu. Même si Bāṇa a eu tendance à apprivoiser les jeux de mots plus subversifs de Subandhu et à les mettre au service de l'éloge poétique de son protecteur politique, le roi Harṣa (vers 606–647), il a continué, de façon massive, à expérimenter les possibilités qu'offre le *śleṣa*, quelquefois d'une manière qui fait écho au pionnier qu'avait été son prédécesseur¹³.

Une fois éprouvé dans les laboratoires de la prose de Subandhu et de Bāṇa, le *śleṣa* a émergé comme un trait extrêmement populaire du *kāvya* sous ses différentes formes : en vers et en prose, dans des œuvres traitant de politique ou des œuvres de fiction, des œuvres lues ou destinées à la scène. Il se peut que la tendance la plus visible du VII^e siècle soit la transformation du *śleṣa*

¹² Pour une discussion détaillée à propos du *śleṣa* chez Subandhu, voir Bronner, 2010 : 20–50.

¹³ Pour une discussion de la réponse de Bāṇa à Subandhu, voir Bronner, 2010 : 50–56. Sur l'usage des composés chez Subandhu, voir Bronner, à paraître.

en un procédé de construction des intrigues dans les poèmes narratifs et dans les pièces de théâtre, où le langage simultané était employé pour dresser le portrait de ou donner la parole à des personnages agissant sous une identité d'emprunt et à tout un peuple d'émissaires et d'intermédiaires dont le discours est intrinsèquement équivoque. Les descriptions ou les dialogues «embrassants» sont de longueur variable, selon les besoins de l'intrigue des œuvres qui les contiennent. Dans les pièces du roi Harṣa (le protecteur de Bāṇa) et, un peu plus tard, dans *Mālatīmādhava*, le drame de Bhavabhūti (début VIII^e s.), par exemple, le *śleṣa* est employé dans de brefs échanges verbaux entre amoureux qui parviennent avec peine à dissimuler leur amour. Mais dans le célèbre *Śiśupālavadha* de Magha, une des œuvres les plus appréciées dans l'histoire du *kāvya*, nous trouvons un discours simultané qui s'étend sur seize strophes entières. Il consiste dans le discours d'un émissaire politique envoyé auprès de Kṛṣṇa par Śiśupāla, vengeur, qui rassemble une offre de paix et une déclaration de guerre¹⁴. Et dans le *Kīcakavadha* de Nīivarman (probablement autour de 600), une œuvre consacrée aux exploits secrets des héros épiques, les discours et les descriptions fondés sur le *śleṣa* servent à l'élaboration d'une partie importante du texte¹⁵. Mais indépendamment de leur finalité, ces exemples de discours simultané constituent des événements-clés au sein de leurs intrigues respectives et sont souvent, de la part des autres personnages du drame, l'objet de discussions en tant que tels. Je crois que leur caractère central est étroitement corrélé au fait que le *śleṣa* rend possible le processus par lequel des personnages déguisés, en proie à une contradiction, ou doubles deviennent eux-mêmes dans ces œuvres. Ce raisonnement gagnera en clarté, je l'espère, lorsque j'examinerai plus loin un exemple extrait du *Kīcakavadha*.

Les emplois du *śleṣa* ont continué d'évoluer. Nul doute que l'innovation la plus spectaculaire du VIII^e siècle n'ait été l'invention d'un genre nouveau de poème narratif, consacré à la narration simultanée des deux épopées sanskrites, le *Rāmāyaṇa* et le *Mahābhārata*. Malgré les tentatives susmentionnées des indianistes pour repousser ce genre au II^e millénaire, l'exemple de ce type le plus ancien qui soit connu est l'œuvre du célèbre auteur et théoricien Daṇḍin (vers 700)¹⁶. On a suggéré que l'une des sources d'inspiration de Daṇḍin, pour composer une œuvre aussi inhabituelle, était le grand relief narratif qui se trouvait dans la cité portuaire Pallava de Mahābalipuram (Mammalapuram), qui autorise lui-même deux interprétations¹⁷, bien que les expérimentations littéraire sur le *śleṣa* au cours des décennies précédentes aient eu certainement une égale importance. L'œuvre pionnière de Daṇḍin, fondée sur le *śleṣa*, est à présent perdue, à l'exception d'une unique strophe que le théoricien de la littérature

¹⁴ Sur le *śleṣa* de Māgha, voir Bronner, 2010 : 79–82; Bronner & McCrea, 2012.

¹⁵ Bronner, 2010 : 58–78.

¹⁶ Sur la datation proposée, voir Bronner, 2012. Pour une discussion à propos de son œuvre perdue, voir Bronner, 2010 : 99–102.

¹⁷ Rabe, 2001 : 82, 115.

qu'était le roi Bhoja a citée, au cours du XI^e siècle, comme un exemple de ce qui était déjà, à cette époque, un genre en plein essor. En effet, Bhoja reliait les œuvres narratives doubles sur toute leur longueur aux tentatives auxquelles Māgha et Nīivarman s'étaient livrés à plus petite échelle. Il a qualifié ce genre de « visant deux cibles » (*divisandhānakāvya*), appellation qui est aussi le titre du second ouvrage qu'il cite, celui de l'auteur jain Dhanañjaya (vers 800). Cet ouvrage considérable, ambitieux, qui s'efforce de réunir les grandes intrigues épiques avec diverses traditions jain, a survécu dans sa totalité et autorise maintes observations portant sur une phase relativement précoce de l'évolution de la narration simultanée en Aise du Sud¹⁸.

De nouveaux usages de la simultanée continuent d'apparaître – un exemple en est le corpus datant du IX^e siècle du poète Ratnakāra, qui met en lumière, entre autres choses, le complexe *śleṣa* multilinguistique (dans son *Haravijaya*), ainsi que le genre de la « conversation détournée » (dans son *Vakroktiṣālikā*) – mais c'est la narration conjointe des épopées qui est devenue l'application dominante du *śleṣa* au cours des premiers siècles du II^e millénaire. Dans ce domaine, nous trouvons un nombre considérable de poèmes de grande échelle qui relatent soit les épopées de la tradition brahmanique, soit l'histoire des saints jain, ou même qui combinent les exploits de héros mythologiques avec ceux de figures historiques (voir par exemple, le *Rāmacarita* de Sandhyākaranandin)¹⁹. C'est au cours de cette période que nous trouvons aussi l'œuvre de ce genre la plus populaire, le célèbre *Rāghavapāṇḍavīya* de Kavirāja (vers 1175), dont je fournirai brièvement un échantillon sous la forme d'une strophe. C'est aussi au cours de cette période, ce qui n'a rien de surprenant, qu'ont fleuri lexiques spécialisés, thesaurus et autres ouvrages lexicaux répondant aux besoins des poètes du *śleṣa* et de leurs lecteurs. Cette explosion du *śleṣa* a coïncidé avec la vernacularisation de l'Asie du Sud – processus par lequel les langues vernaculaires se sont affirmées comme les égales du sanskrit et ont commencé à développer leurs propres canons en matière d'ouvrages relevant des belles lettres. Il se pourrait bien que ce grand investissement dans la narration simultanée ait été la réponse des écrivains sanskrits à la révolution vernaculaire, ainsi que la nomme Pollock : une tentative pour investir dans des projets littéraires dans lesquels le sanskrit conservait l'avantage sur des langues nouvelles venues²⁰.

Une seconde explosion du *śleṣa* s'est produite aux XVI^e et XVII^e siècles, cette fois essentiellement dans le Sud de la péninsule indienne et coïncidant avec l'adoption du *śleṣa* par les auteurs télougous et tamouls. Ces deux langues méridionales ont adopté massivement le *śleṣa*, bien que chacune d'entre elles avec une approche différente. Les écrivains télougous ont emprunté le

18 Bronner, 2010 : 102–121.

19 Voir Brocquet, 2010 et dans le présent volume.

20 À propos de la vernacularisation, voir Pollock, 2006. À propos du *śleṣa* dans ce contexte particulier, voir Bronner, 2010 : 132–139.

genre de l'épopée double ou de la poésie à double visée à des auteurs tels que Daṇḍin, Dhanañjaya et Kavirāja, plus célèbre, et ont étendu l'éventail de ses possibilités de façon spectaculaire. Les poètes tamouls, par contraste, ont fait du *śleṣa* le mode de composition majeur de genres propres au tamoul, tels que les *cilētai* (*śleṣa*) *venṇā* et *vilācam*, qui ont joui d'une immense popularité. Les poètes sanskrits de la région ont réagi à ces développements en s'engageant dans une compétition littéraire tri-dimensionnelle, dans le cadre de laquelle ils ont accéléré leurs propres expérimentations en matière de simultanéité. Par exemple, ce ne peut être une coïncidence que l'auteur sanskrit Sūryadāsa (vers 1580) ait créé le premier poème qui se lise dans deux directions sur toute sa longueur – poème qui relate le conte de Nala lorsqu'on le lit dans un sens et celui d'Hariścandra lorsqu'on le lit dans l'autre sens – au moment précis où un auteur télougou anonyme a « embrassé » ces deux narrations pour la première fois dans une œuvre qui est « simplement » bi-textuelle (le *Nalahariścandrīya*). Dans le Sud, on a continué à composer des œuvres à *śleṣa*, surtout en tamoul et en télougou, jusqu'à l'époque moderne, comme en témoignent quelques-uns des exemples mentionnés dans le chapitre précédent.

3. Un mouvement conscient de lui-même

Ces développements littéraires, dont je n'ai fait qu'esquisser schématiquement l'histoire, n'ont pas été sporadiques ni sans relations les uns avec les autres. Au contraire, ils représentent les efforts d'un mouvement d'avant-garde conscient de lui-même, qui a constamment essayé de pousser la littérature jusqu'à ses limites. Les poètes que j'ai mentionnés se rattachaient à leurs prédécesseurs, à la fois implicitement et explicitement, et ils retiraient beaucoup de fierté du caractère extrême de leur expérimentation collective. Un exemple de ce lien est le modèle permanent de construction d'une lignée, qui relie les phases historiques esquissées auparavant. La *Vāsavadattā* de Subandhu, le grand pionnier du *śleṣa*, est l'objet des louanges de Bāṇa, son successeur dans le domaine de la prose dominée par le *śleṣa*. Kavirāja déclare que Subandhu et Bāṇa sont tous deux ses pairs ou ses modèles de référence dans la voie du « discours indirect », tandis que Vidyāmādhava, auteur de *śleṣa* du XIII^e siècle, parle déjà de tous trois comme d'une triade de maîtres. La lignée continue jusqu'à l'époque moderne, par delà les différences linguistiques : des poètes télougous usant du *śleṣa* tels que Piṅgali Sūranna présentent Kavirāja comme leur source d'inspiration²¹.

Un autre modèle énonçant le fait de s'associer au mouvement du *śleṣa* est celui qui consiste soit à intituler des œuvres à visée double ou multiple selon le nombre de leurs visées, comme dans le cas des poèmes *dvisandhāna* (à double visée), *trisandhāna* (à triple visée) ou même *saptasandhāna*

²¹ Bronner, 2010: 234–235.

(à septuple visée) – soit à les nommer en fonction de leurs personnages principaux, comme dans le cas du *Rāghavapāṇḍavīya* (*Sur Rāghava et les Pāṇḍava*), du *Rāghavayādavīya* (*Sur Rāghava et Yādava*), du *Pārvatīrukmiṇīya* (*Sur Pārvatī et Rukmiṇī*), ou encore le susmentionné *Nalahariścandrīya* (*Sur Nala et Harścandra*). Il y avait, bien-sûr, nombre d'échos plus subtils, destinés aux yeux (ou aux oreilles) des lecteurs visés, qui étaient des lecteurs compétents. Il suffit de songer, dans ce contexte, à l'imagerie à laquelle recourent les auteurs de *śleṣa* pour décrire leur talent : si le célèbre Kavirāja, par exemple, a comparé la fusion qu'il avait réalisée entre les deux grandes épopées à la prouesse accomplie par Bhagīratha amenant la rivière Gaṅgā (*Rāmāyaṇa*) dans l'océan (*Mahābhārata*), on ne saurait voir une simple coïncidence dans le fait que le susmentionné Sūryadāsa ait comparé son poème qui se lit dans les deux sens à une autre prouesse, incroyable mais sans précédent, impliquant une des grandes rivières de l'Inde : renverser le cours de la Godāvarī et la faire couler soudain en remontant son lit²².

En effet, de longs moments de retour réflexif sur la simultanéité, ses aspects techniques et ses puissants exploits sont monnaie courante dans la longue histoire du mouvement du *śleṣa* et révèlent, plus que tout autre fait, un sentiment que partageaient ceux qui y participaient : le fait d'avoir remporté une victoire unique sur la langue (plutôt que celui de succomber à l'un de ses traits « naturels »). Une ligne droite relie la célébration par Subandhu de son œuvre comme « toute une constellation / Consistant en *śleṣa* / Lettre après lettre » (VI^e s.) à l'orgueilleuse revendication de Piṅgali Sūranna d'avoir accompli le même exploit en télougou, à peu près un millénaire plus tard²³. Il existe de nombreux exemples de ce type, et le sentiment général est que la simultanéité étendue est « le souffle vital même du discours articulé » (*vāgvaikharījīvitam*), ainsi que l'a dit Śeṣācalapati, un autre poète usant du *śleṣa* du début de l'époque moderne²⁴. L'idée que la composition d'œuvres à *śleṣa* représente l'acmé de l'érudition et de la virtuosité littéraires se rencontre chez les théoriciens et les critiques dont la réaction à des procédés ostentatoires tels que le *śleṣa* était par ailleurs quelquefois ambiguë. Ainsi Rudraṭa, l'important penseur cachemirien du IX^e siècle, a affirmé que « ce n'est que lorsqu'il a atteint une maîtrise complète et parfaite de la grammaire, lu le corpus de la pratique poétique, appris les langues vernaculaires et déployé de grands efforts pour se rendre maître de la grande variété des ouvrages lexicaux, que le grand poète, s'il est doué, essaie de composer en *śleṣa* »²⁵. On pourrait penser que de telles affirmations sont des avertissements concernant les pré-requis nécessaires adressés aux auteurs de *śleṣa* en cours de formation, aussi bien qu'un éloge destiné aux exploits du groupe des auteurs de *śleṣa*, mais, quoi qu'il en

22 Bronner, 2010 : 126–127.

23 Voir la discussion dans Bronner, 2010 : 134–135, 235.

24 Bronner 2010 : 127–128.

25 *Kāvyaḷamkāra* de Rudraṭa 4.35 ; voir Bronner, 2010 : 129.

soit, ils confirment l'existence d'un groupe de ce type, conscient et distinct. À ce propos, il vaut la peine de noter que le titre de « poète usant du *śleṣa* » (*śleṣa-kavi*) est attesté dans la littérature et qu'on le revendique (c'est ainsi, par exemple, que le jar qualifie Damayantī après qu'elle a astucieusement employé une strophe à *śleṣa* dans le célèbre *Naiṣadhacarita* de Śrīharṣa, de toute évidence un des plus grands poètes usant du *śleṣa* de la tradition), et que dans la tradition tardive nous avons connaissance de poètes qui revendiquaient des titres encore plus pompeux, tels que celui de « tigre du *śleṣa* » (*cilēṭauppli*), dans le cas de l'écrivain tamoul Vēmpattūr Piccuvaīyar²⁶.

4. Poésie de l'extrême: exemples de *śleṣa* dans la pratique

Il est évident que le sentiment de fierté de ce mouvement provient, en partie, du simple étalage de virtuosité inhérent à cette prouesse que constitue l'expression simultanée et à cette impression de triomphe sur les contraintes de la langue²⁷. Mais ce n'est là que le commencement. Ainsi que je l'ai noté, la longue expérimentation sur le *śleṣa* s'est constamment efforcée de repousser jusqu'à leurs limites les fins essentielles de ce projet littéraire qu'est le *kāvya* et, ce faisant, de faire avancer ce projet comme un tout. Je vais essayer de donner des exemples de ce fait à propos de trois idéaux poétiques de ce type: retravailler et raffiner les grandes épopées sanskrites, permettre aux personnages de devenir eux-mêmes et donner une voix aux idéaux de la *bhakti* dévotionnelle avec ses riches mais inhérents paradoxes.

Laissant de côté l'ordre chronologique, je commence par un exemple provenant de la figure la plus célèbre du mouvement du *śleṣa*, le poète Kavirāja (littéralement, le « roi des poètes »). Voici une strophe extraite de sa grande œuvre bi-textuelle, le *Rāghavapāṇḍavīya*, qui relate le conte de Rāma et de ses frères issu du *Rāmāyaṇa* et, en même temps, l'histoire des frères Pāṇḍava issue du *Mahābhārata*. Le sanskrit est suivi de deux traductions parallèles, chacune s'accordant à la lecture que demande l'un de ces récits :

tato hanūmān vijayāṅkabhūtasvareṇa ghoreṇa nadan pareṣām |
lāṅgūlalagnena hutāśanena dadāha laṅkāṃ iva cittavṛttim || (Rāghava-
pāṇḍavīya de Kavirāja, 6.20)

[lecture selon le <i>Rāmāyaṇa</i> :]	[lecture selon le <i>Mahābhārata</i> :]
Alors Hanūmān fit retentir son cri	Alors Hanūmān fit retentir son cri
Terrible de victoire et brûla Laṅkā	Terrible depuis l'enseigne d'Arjuna

²⁶ *Naiṣadhacarita* 3.69. Pour une discussion de la notion de poète de *śleṣa*, voir Bronner, 2010: 234–239.

²⁷ Bronner, 2010: 239–242.

Avec le feu attaché à sa queue,	Et consuma le cœur de ses ennemis, comme
Comme s'il consumait le cœur de	Il brûla un jour Laṅkā avec le feu
Ses ennemis.	Attaché à sa queue.

La section du poème dont cette strophe est tirée raconte le *Sundarakāṇḍa* du *Rāmāyaṇa*, dans lequel le singe Hanūmān découvre l'endroit où Sītā est retenue captive et revient faire son rapport à Rāma, qui est toujours un exilé dans la forêt, conjointement avec le *Virāṭaparvan* du *Mahābhārata*, dans lequel Arjuna et ses frères vivent sous un déguisement – la dernière condition qu'ils doivent remplir au cours de leur long exil. En examinant l'exemple, il importe de noter, tout d'abord, à quel point l'emploi de la polysémie est limité. Le seul véritable homonyme est ici *viṣaya*, qui réfère à la « victoire » d'Hanūmān dans le registre du *Rāmāyaṇa* et se trouve employé comme une épithète d'Arjuna dans le *Mahābhārata*²⁸. Cette étreinte linguistique presque sans couture éclaire les parallèles étroits entre le *Sundarakāṇḍa* et le *Virāṭaparvan*, et par conséquent la facile étreinte dans laquelle on peut les réunir : l'un et l'autre racontent la dernière année d'exil de leurs héros respectifs, l'un et l'autre comportent l'humiliation du protagoniste féminin (Sītā aux mains de son ravisseur Rāvaṇa, Draupadī aux mains de son agresseur Kīcaka), l'un et l'autre mettent en scène un surcroît d'humiliation pour les protagonistes mâles, en relation avec les souffrances des femmes (Hanūmān est capturé après avoir découvert Sītā et traîné à travers la ville par les soldats de Rāvaṇa, on met le feu à sa queue ; Arjuna, le guerrier héroïque – et plus tard son frère Bhīma – sont déguisés en femmes pour le compte de Draupadī), et Hanūmān aussi bien qu'Arjuna défont leurs ennemis à eux-seuls, ainsi que le montre cette strophe.

Qui plus est, les deux épisodes mettent en scène le même personnage, Hanūmān, qui dans le *Rāmāyaṇa* utilise sa queue incendiée pour raser l'entière cité de Laṅkā, réapparaît dans de nombreuses versions du *Mahābhārata* sur l'enseigne d'Arjuna (élevée au rang d'étape finale dans l'auto-révélation du héros) et devient un participant actif dans la bataille. En effet, les deux lectures possibles de cette strophe sanskrite sont explicitement comparées l'une à l'autre, à ceci près que le comparé et le comparant de la comparaison sont intervertis, une signature technique de Kavirāja qui figure dans une liste de procédés qu'il fournit dans l'introduction de son poème. Il en résulte une puissante thématization du jeu de reflets entre les deux épopées, puisque nous entendons le même cri des deux côtés de la frontière bi-textuelle. Des générations de poètes sanskrits ont retravaillé le matériau d'une épopée, souvent en gardant un œil sur l'autre, dans le cadre d'un processus qui commence avec les épopées elles-mêmes. Mais ce que nous voyons ici, dans ce simple

²⁸ Le mot *aṅka* est néanmoins utilisé quelque peu différemment dans les deux lectures. Dans la lecture issue du *Mahābhārata*, il renvoie à l'enseigne ou à la bannière d'Arjuna sur laquelle Hanūmān se trouve ; dans celle issue du *Rāmāyaṇa*, il signifie que le cri est un « signe » ou un « symbole » de victoire.

exemple, c'est une puissante méditation poétique sur l'étroite résonance intertextuelle entre les deux œuvres fondatrices de la tradition.

Mon second exemple est probablement plus vieux de quelques siècles. Le *Kīcakavadha* (*Le meurtre de Kīcaka*) de Nīivarman traite lui aussi du *Virāṭaparvan* du *Mahābhārata*, dans lequel Draupadī, déguisée en servante de la reine épouse de Virāṭa, est harcelée par Kīcaka (le frère de la reine et l'homme fort de la cour de Virāṭa). À la suite de cet incident, elle se précipite à l'assemblée du roi, où ses cinq époux, les protagonistes de l'épopée, travaillent sous une identité d'emprunt. Elle se plaint amèrement à Virāṭa des agissements de son Kīcaka, qui est censé lui être subordonné, mais son discours s'adresse simultanément aux oreilles de ses époux, objectif auquel le *śleṣa* est particulièrement adapté. Au niveau le plus simple et le plus fondamental, recourir au *śleṣa* permet à Draupadī d'inclure ses époux dans la conversation sans révéler trop tôt leur identité secrète (ainsi que la relation qui les unit à elle). Mais comme nous le verrons, son discours double signifie bien davantage. Il suffit de prendre, par exemple, une strophe dans laquelle elle s'adresse au roi Virāṭa et à son époux favori, Bhīma. Ici encore, la strophe sanskrite est suivie de deux traductions parallèles :

pātāsūrosrjas tasya madaṅgajavimardinaḥ |
siṃhasyaeva mṛgaḥ kṣudras tvam kila svayam īdrśaḥ || (*Kīcakavadha* 3.28)

[À Virāṭa:]	[À Bhīma:]
Tu es un protecteur ! Un héros !	Tu boiras bientôt le sang de la
Pourtant, c'est certain, tu as créé	cuisse de celui qui a saisi mes
Son arrogance [celle de Kīcaka].	cheveux. C'est certain !
Car tu agis comme si tu étais une	Comme une gazelle pitoyable
Gazelle pitoyable et lui un lion tueur d'éléphants.	[boirait le sang] d'un lion.

La technique qui permet la simultanité est ici très différente de ce que nous avons vu dans l'exemple précédent et repose, dans la première moitié de la strophe, sur le fait de façonner un énoncé susceptible d'être découpé en mots de différentes manières. À Virāṭa, les mots de Draupadī rappellent son rôle de protecteur (*pātā*) et de héros (*sūro*) qui a donné naissance ('*srjas*) à l'arrogance (*madaṅ*) de son serviteur, à présent élevé au rang inimaginable d'un lion tueur d'éléphants (*gaja-vimardinaḥ*). Mais à Bhīma, elle parle du serment qu'il a fait dans le passé de rapidement (*āsū*) boire (*pātā*, une forme que l'on peut dériver des deux racines homophones *pā-*, « protéger » et « boire ») le sang (*srjas*) de la cuisse (*ūru*) de l'homme qui « m'a prise par mes cheveux » (*mad-aṅga-ja-vimardinaḥ*).

Le tour de passe-passe de la resegmentation – diviser un même énoncé et deux séquences de signifiants en s'appuyant sur les règles sanskrites de l'euphonie (*sandhi*) et sur d'autres ambiguïtés morphologiques – permet

à Draupadī de référer à deux épisodes différents, en fonction de l'auditeur qu'elle vise, et d'exprimer deux affects très différents. Lorsqu'elle parle à Virāṭa, c'est avec audace mais aussi respect qu'elle demande justice, en tant que servante qui a été attaquée à sa cour. Mais lorsqu'elle parle à son mari déguisé, c'est de manière sarcastique qu'elle tourne en dérision son serment de tirer vengeance de la violence qu'elle a subie dans le passé de la part de Duḥśāsana, un événement encore plus humiliant qui l'a finalement conduite à son état misérable d'aujourd'hui. Les deux événements et les deux affects se trouvent alors accentués dans la seconde moitié de la strophe par la même image de la gazelle pitoyable et du lion puissant : pour Virāṭa, elle suggère l'inversion de la hiérarchie qu'il a contribué à créer et à laquelle elle lui demande de mettre un terme ; mais elle exprime un mépris cinglant pour la situation de Bhīma, auparavant le plus grand lutteur du monde, qui à présent sert dans les cuisines de Virāṭa en tant que simple cuisinier.

On peut dire bien des choses à propos de cette strophe à *śleṣa* et du passage plus long dont elle est extraite. Je me contenterai ici de deux aspects fondamentaux. Premièrement, la strophe et le passage pris comme un tout mettent en lumière, avec logique, les étroits parallélismes structurels qui unissent les deux épisodes à l'intérieur de la même épopée : l'humiliation que subit Draupadī de la part de Duḥśāsana en présence de sa famille dans le *Sabhāparvan* (le second livre du *Mahābhārata*) et celle qu'elle subit plus tard de la part de Kīcaka à la cour de Virāṭa (dans le *Virāṭaparvan*). Notons que mettre en lumière cette similitude intra-épique sert un but quelque peu différent de celui du *śleṣa* inter-épique de Kavirāja. Ici, les similarités que révèlent le *śleṣa* mettent en avant l'épisode de Virāṭa comme un épicepique qui réitère des pertes antérieures (et qui, ainsi que Nītavarman le montre à travers le *śleṣa* et d'autres procédés, soulignent les victoires ultérieures) sous une forme condensée et affinée²⁹. Deuxièmement, et ce n'est pas sans rapport avec ce qui précède, comme un effet de son humiliation réitérée et à travers le déguisement linguistique du *śleṣa*, Draupadī est peu à peu autorisée à émerger de son identité d'emprunt, figée et fragmentée, et recouvre son individualité véritable, holistique et dynamique. Notons, par exemple, que dans le registre public de son *śleṣa*, elle s'exprime encore comme une humble, quoiqu'en colère, femme de chambre, qui recherche une protection et demande qu'on rétablisse l'ordre normal des choses, tandis que dans son registre privé, pourtant perceptible seulement à l'auditoire restreint et intime de ses cinq époux, la vraie Draupadī émerge, réclamant une vengeance, du sang et un renversement complet de situation.

Pour finir, voyons un exemple extrait d'une œuvre très différente. Le *Stutiku-sumāñjali* (*Les offrandes de fleurs des louanges*, ci-après SKA) est un très long poème de louange en l'honneur du dieu Śiva, composé par Jagaddhara Bhaṭṭa,

²⁹ On pourrait soutenir à peu près la même thèse à propos du *Sundarakāṇḍa* (*Le livre des merveilles*) du *Rāmāyaṇa*, l'épopée parallèle (Bronner, 2010 : 145–147, 246).

écrivain cachemirien du XIV^e siècle, dans le style du grand *kāvya*³⁰. À l’instar de très nombreux poèmes sanskrits de son époque, le *SKA* accorde au *śleṣa* une position prédominante. En effet, le poète clôt son ouvrage gigantesque par des strophes à *śleṣa*, utilise fréquemment ce procédé tout au long de son œuvre et consacre un chapitre, dans lequel « l’émotion atteint son point culminant » et qui est aussi « la section prise individuellement la plus longue du *SKA* », à une exploration systématique de ses possibilités, strophe après strophe³¹. Afin de voir l’un des nombreux effets possibles que l’étreinte des registres linguistiques offre au dévot (*bhakta*) qui chante les louange de Dieu, examinons une strophe plutôt simple parmi les 143 que compte ce chapitre. Cette fois, nous pouvons le faire avec une seule traduction et quelques notes additionnelles :

atyunnatān nijapadāc capalaś cyuto 'yaṃ bhūrīn bhramiṣyati jaḍaprakṛtiḥ kumārgān / matveti cet tyaḥasi mām ayam īdṛg eva gāṅgas tvayā kim iti mūrḍhni dhṛtaḥ pravāhaḥ || (Stutiku-sumāñjaliḥ 11.39)

« Ce crétin inconstant a perdu son statut élevé,
Où il aurait dû demeurer,
Pour s’aventurer imprudemment
Dans tous les mauvais chemins » :
Ne me quitte pas en pensant cela !
L’eau du Gange n’est pas différente
Et tu la gardes sur ta tête !

Ce n’est quasiment qu’à partir du troisième quart de sa structure prosodique, que la strophe se lit comme un appel direct à Śiva, auquel le locuteur demande de ne pas l’abandonner. Le poète-dévot anticipe ce que Dieu pourrait penser de lui et de ses fautes. Śiva verra en lui, à juste titre, quelqu’un qui a failli, qui « a perdu son statut élevé, / Où il aurait dû demeurer » (*atyunnatān nijapadāc*), pour « s’aventurer imprudemment / Dans tous les mauvais chemins » (*bhūrīn bhramiṣyati...kumārgān*) ; tout cela fait de lui un « inconstant » (*capala*) et un « crétin » (littéralement, « quelqu’un dont la nature est stupide » : *jaḍa-prakṛtiḥ*). Mais nous avons alors la surprise d’entendre que même cette prise de conscience ne devrait pas amener Śiva à l’abandonner, parce que la conduite de l’eau du Gange, que Śiva garde sur sa tête, « n’est pas différente » (*īdṛg eva*). Cette seule mention conduit le lecteur qui ne soupçonnait rien – le lecteur plus expérimenté a certainement vu venir la chose – à relire le vers initial et à se demander de quelle manière il peut aussi s’appliquer au Gange. Il s’avère en effet que cette rivière, elle aussi, quitte le lieu élevé d’où elle est originaire, s’aventure dans divers endroits mauvais ou bas, et qu’elle est inconstante, ou instable et turbulente, comme le sont les eaux courantes. Aucune resegmentation n’est nécessaire pour rendre cette signification intelligible, et le poète ne recourt pas non plus à une homonymie du type de celle que nous avons observée précédemment dans le mot *vijaya* (« victoire », un

³⁰ Voir l’excellente analyse de ce travail faite par Stainton (2013: 232–359).

³¹ Stainton, 2013: 257.

nom d'Arjuna). L'étreinte des significations, dans cette strophe, résulte plutôt de l'exploitation systématique des connotations spatiales et morales des mêmes mots, comme « chemin », « position élevée » et « s'aventurer ». Le seul véritable homophone qui appelle une mise en parallèle ou une traduction additionnelle est *jadaprakṛtiḥ*, qui signifie une entité à la fois de nature stupide (s'agissant du dévot) et de nature liquide (*jala*, s'agissant de la rivière).

Tout cela est plutôt simple et extrêmement banal dans des strophes de ce genre. Mais les aspects techniques du *śleṣa* ne doivent pas nous distraire de l'impact particulier, affectif et esthétique, qu'il produit. La strophe, après tout, crée une dissonance cognitive : le lecteur doit relire (ou garder constamment à l'esprit) deux séquences distinctes de significations, l'une qui réfère à l'indigne locuteur humain et à ses actes impurs, l'autre à la rivière céleste des dieux et à ses eaux les plus pures. Cette dissonance cognitive confère une urgence et une puissance nouvelles à l'idéal paradoxal de la *bhakti* qu'exprime le poème, ainsi qu'à la hiérarchie nouvelle qu'il annonce. Les méfaits du dévot servent de fondement à son appel à l'attention, à l'affection et, en effet, au plus haut respect de Śiva. Après tout, non seulement ce dieu ne devrait pas l'abandonner, malgré toutes ses mauvaises actions, mais il devrait aussi le porter haut sur sa tête, en raison justement de sa conduite, exactement comme il le fait avec le Gange. Cette idée radicale n'est en aucune façon propre à Jagaddhara Bhaṭṭa, mais nous pouvons voir comment le *śleṣa*, avec sa dissonance cognitive caractéristique, la pousse à l'extrême³².

5. Pensées conclusives

Toutes les langues se prêtent à l'ambiguïté, même si chacune le fait de manière différente, et les poètes, dans toutes les cultures littéraires, ont toujours été fascinés par ce phénomène, peut-être parce qu'il « mine le fondement sur lequel repose nos certitudes concernant l'efficacité du langage en matière de communication », c'est-à-dire la « réalité monosémique » selon laquelle « le sens particulier, non ambigu constitue...[le] 'noyau'... tandis que l'ambiguïté constitue...l'enveloppe »³³. Mais, comme je l'ai montré dans ces lignes, les longues expérimentations auxquelles se sont livrés les poètes de l'Asie du Sud en matière de *śleṣa*, dans diverses langues et à travers divers média, est unique dans l'histoire humaine. Ce que nous avons ici, c'est un mouvement conscient de lui-même qui, pendant un millénaire et demi, a cultivé l'enveloppe visible de l'ambiguïté et en a fait son cheval de bataille. Ce mouvement, en effet, a développé une technologie capable de faire rouler des trains littéraires qui

³² Pour une discussion des mêmes notions dans les poèmes religieux d'un dévot à peu près contemporain du Sud de l'Inde (Vedānta Deśika), voir Bronner and Shulman, 2009 : xl–xlvii.

³³ Attridge, 1988 : 140–141.

non seulement atteignent simultanément de multiples destinations, mais ont également entraîné la poésie plus loin qu'elle n'était allée auparavant.

Références bibliographiques

Sources

- Dhvanīyāloka* of Ānandavardhana, with commentaries by Abhinavagupta and Śrīrāmaśāraka. Ed. Pt. Pattābhirāma Śāstrī. Kashi Sanskrit Series, vol. 135. Varanasi : Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1940.
- Kāvīyālamkāra* of Rudraṭa, with commentaries by Namisādhu and Satyadev Chowdhri. Delhi: Vāsudev Prakāśan, 1965. Reprint 1990.
- Kīcakavadha* of Nīivarman, with commentary by Janārdanasena. Ed. S. K. De. Oriental Publication Series, vol. 1. Dacca: Dacca University, 1929.
- Naiśadhacarita* of Śrīhara, with commentary by Nārāyaṇa. Ed. Pt. Śivadatta. Bombay: Nirṇaya Sāgara Press, 1894. Reprint, Delhi: Meharchand Lachmandas, 1986.
- Rāghavapāṇḍavīya* of Kavirāja, with commentary by Damodar Jha. Varanasi: Chowkhamba Vidyabhawan, 1965.
- Shībram Rachana Samagra of Shībram Chakrabarti*. Vol. 3. Calcutta: Annapurna Prakashani, 1985.
- Stutikusumāñjali* of Jagaddhara Bhaṭṭa, with the commentary of Rājānaka Ratnakaṇṭha. Ed. Pandit Durgāprasād and Kāśīnāth Pāṇḍuraṅg Parab. Kāvīyamālā 23. Bombay: Nirṇaya Sagar Press, 1891.
- Vāsavadattā* of Subandhu, with commentary by T. V. Srinivasachariar. Trichinopoly: St. Joseph's College Press, 1906.

Littérature secondaire

- ATTRIDGE, Derek. Unpacking the Portmanteau; or, Who's Afraid of *Finnegans Wake*? In *On Puns: The Foundation of Letters*. Ed. Jonathan CULLER. New York: Blackwell, 1988, 140–155.
- BROCQUET, Sylvain. Stratégie du jeu de mots dans le *Kāvya* des panégyriques épigraphiques. In *Langue, style et structure dans le monde indien*. Ed. Nalini BALBIR; Georges-Jean PIGNAULT. Paris : Université de Paris III, 1996, 469–495.
- BROCQUET, Sylvain. *La geste de Rāma: poème à double sens de Sandhyākaranandin* (Introduction, texte, traduction, analyse). Pondichéry: Institut Français; Paris: École française d'Extrême-Orient, 2010.
- BRONNER, Yigal. *Extreme Poetry: The South Asian Movement of Simultaneous Narration*. New York: Columbia University Press, 2010. Reprint, Delhi: Permanent Black, 2010.
- BRONNER, Yigal. A Question of Priority : Revisiting the Debate on the Relative Chronology of Daṇḍin and Bhāmaha. *Journal of Indian Philosophy*, 2012, LX, 1, 67–118.
- BRONNER, Yigal. The Nail-Mark That Lit the Bedroom: Biography of a Compound. In *Innovations and Turning Points: Toward a History of Sanskrit Literature*. Ed. Yigal BRONNER; David SHULMAN; Gary TUBB. Delhi: Oxford University Press, forthcoming.
- BRONNER, Yigal; MCCREA, Lawrence. To Be or Not to Be Śīsupāla: Which Version of the Key Speech in Māgha's Great Poem Did He Really Write? *Journal of the American Oriental Society*, 2012, CXXXII, 3, 427–455.
- BRONNER, Yigal; SHULMAN, David. "Self-Surrender", "Peace", "Compassion", and "The Mission of the Goose": *Poems and Prayers from South India by Appayya Dīkṣita, Nīlakaṇṭha Dīkṣita and Vedānta Deśika*. New York: New York University Press / JJC, 2009.

- DASGUPTA, S. N.; DE, S. K. *History of Sanskrit Literature: Classical Period*. Calcutta: Calcutta University, 1962.
- DESAI, Devangana. Puns and Intentional Language at Kajuraho. In *Kusumāñjali – New Interpretation of Indian Art and Culture: C. Sivaramamurti Commemoration Volume*. Ed. M. S. NAGARAJA RAO. Delhi: Agam Kala Prakashan, 1987, 383–387.
- INGALLS, Daniel H. H.; MASSON, Jeffrey Moussaieff; PATWARDHAN, M. V. *The Dhvanyāloka of Ānandavardhana with the Locana of Abhinavagupta*. Harvard Oriental Series, vol. 49. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1990.
- LIENHARD, S. *A History of Classical Poetry: Sanskrit-Pali-Prakrit*. Vol. 3, fasc. 1, of *A History of Indian Literature*. Ed. Jan GONDA. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1984.
- MEISTER, Michael. Juncture and Conjunction: Punning and Temple Architecture. *Artibus Asiae*, 1979, XLI, 2/3, 226–228.
- POLLOCK, Sheldon. *The Language of the Gods in the World of Men: Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- RABE, Michael. *The Great Penance at Māmallapuram: Deciphering a Visual Text*. Chennai: Institute of Asian Studies, 2001.
- RAGHAVAN, V. *Bhojās “Śṛṅgāra Prakāśa.”* 2^e éd. Madras: Vasanta Press, 1978.
- RAMANUJAN, A. K. *The Collected Essays of A. K. Ramanujan*. Ed. Vinay DHARWADKAR. New Delhi: Oxford University Press, 1999.
- STAINTON, Hamsa. *Poetry and Prayer: Stotras in the Religious and Literary History of Kashmir*. PhD thesis, Columbia University of Columbia, 2013.

Abstract and key words

This essay deals with literary works that combine two or more topics, characters, or plot-lines and convey them concurrently to their respective destinations. The technical term for this simultaneous fusion in Sanskrit is *śleṣa*, or “embrace.” The essay is based on my monograph *Extreme Poetry: The South Asian Movement of Simultaneous Narration* (2010), where I discuss this phenomenon at length. Here I limit myself briefly to presenting three main points: that the dimensions of the *śleṣa* phenomenon in South Asia are enormous, that experiments with artistic simultaneity have a demonstrable and meaningful history, and that this is the history of a self-conscious literary movement. I conclude with three brief examples of *śleṣa* verses from three very different works that exemplify some of the poetic uses to which *śleṣa* was put and that demonstrate how the literary movement under discussion used *śleṣa* to advance the aesthetic projects of South Asian culture and push them to the extreme.

Śleṣa; polysemy; simultaneity; Kavirāja; Subandhu; Nītarman; Daṇḍin; Jagaddhara Bhaṭṭa; Māgha; Śrīharsa

Yigal Bronner
Department of Asian Studies
The Hebrew University of Jerusalem
yigal.bronner@mail.huji.ac.il