



**HAL**  
open science

# D'amour, d'eau, de sable et de feu : poésie narrative et soufisme dans le Panjab du 18e siècle

Denis Matringe

► **To cite this version:**

Denis Matringe. D'amour, d'eau, de sable et de feu : poésie narrative et soufisme dans le Panjab du 18e siècle. Véronique Bouillier et Catherine Servan-Schreiber. De l'Arabie à l'Himalaya. Chemins croisés en hommage à Marc Gaborieau, Maisonneuve et Larose, pp.23-50, 2004. halshs-01954779

**HAL Id: halshs-01954779**

**<https://shs.hal.science/halshs-01954779>**

Submitted on 13 Dec 2018

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

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

In Véronique Bouillier et Catherine Servan-Schreiber, dirs., *De l'Arabie à l'Himalaya*.

*Chemins croisés en hommage à Marc Gaborieau*. Paris : Maisonneuve et Larose, 2004. P. 23-50.

par

Denis Matringe

Dans une longue réflexion « volontairement rhapsodique » de *Figures V* intitulée « Des genres et des œuvres », Gérard Genette, ayant posé la question de savoir s'il est possible d'aimer un genre, en vient à formuler des propositions de deux ordres. D'une part, aimer un genre n'est pas seulement aimer les traits, thématiques et/ou formels, communs à diverses œuvres, mais aussi parfois « s'attacher à un ensemble à la fois générique et génétique d'œuvres entre lesquelles se tisse un réseau complexe de parentés effectives (...), de similitudes thématiques, de contrastes formels (ou l'inverse) [...] » (Genette 2002 : 50). D'autre part, à cause de l'interaction entre l'œuvre individuelle et le concept générique, l'amour d'une œuvre recèle « un ferment de généricité » qui s'affirme dans le sentiment des ressemblances et des différences, ainsi que dans les classements. C'est ainsi qu'à la question de départ – « peut-on aimer un genre » –, Gérard Genette suggère que la bonne réponse est peut-être : « peut-on vraiment aimer autre chose ? » (Id. 56).

Ces remarques peuvent sembler abstraites, présentées sans les exemples nombreux et divers qui étayaient les démonstrations de Gérard Genette. Mais pour un lecteur qui depuis des années s'intéresse à un genre 'aimé' dans une aire culturelle donnée, ici en l'occurrence le Panjab, elles évoquent instantanément l'amour historique d'un très grand nombre de Panjabis pour des lais appelés *qīṣṣa*, attestés depuis le XVII<sup>e</sup> siècle et qui racontent dans une langue littéraire dialectalement mixte des légendes de la tradition orale des pays de l'Indus ou originaires des monde arabe et persan (Matringe 1988 : 20-23). Apparentés aux *maṣnavī* des littératures persane et ourdou<sup>1</sup>, ils en diffèrent toutefois en ce qu'ils narrent toujours une histoire – et dans la plupart des cas celle, tragique, d'un amour contrarié par les règles sociales – et que d'autre part, ils sont en règle générale écrits en strophes non de deux, mais de quatre vers rimés, selon une tradition typiquement indienne. En outre, leur métrique n'est pas fondée sur une alternance de syllabes brèves et longues comme dans la prosodie arabo-persane et ourdou, mais sur le nombre de mores et les ictus, comme dans la poésie panjabi traditionnelle. La rime, quant à elle, à la différence de celle parfois minimale des *maṣnavī*, porte sur le groupe voyelle longue - consonne - voyelle longue qui termine chaque vers. Enfin, le dernier vers de chaque strophe comporte le plus souvent le nom de plume du poète (persan *takhallus*, panjabi *chāp*). Ces *qīṣṣa* ont en général pour titre le nom de l'héroïne suivi de celui du héros ou de l'auteur. L'héroïne y joue toujours le rôle le plus actif et imagine les stratagèmes qui lui permettront de rencontrer son aimé à loisir.

Le premier *qīṣṣa* qui soit parvenu jusqu'à nous est *Hīr* de Damodar (début du XVII<sup>e</sup> siècle)<sup>2</sup>. Ensuite, de nombreux *qīṣṣa* furent composés jusqu'aux années qui suivirent la conquête britannique et, par le jeu des classements dont parle Gérard Genette, certaines légendes en vinrent à être liées au nom du poète qui en avait écrit la version la plus magistrale. Émergent ainsi – outre *Sassī Hāšam*\* composé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par Hāšam Šāh et dont il sera traité dans les pages qui suivent – *Mīrzā Šāḥibā*\*, de Ḥāfiẓ Barkhurdār (fin du XVII<sup>e</sup> siècle), *Hīr*\* de Vāriṣ Šāh, écrit en 1766-1767, *Sohṇī Mahīvāl*\* de Faẓl Šāh (mort en 1890), *Pūran Bhagat*\* de Qādir Yār (mort en 1892) et *Saif al-*

<sup>1</sup> On donne ici aux mots d'origine arabe le genre qu'ils ont en panjabi et en ourdou. – Pour une étude récente sur les *maṣnavī* ourdous, voir Suvorova 2000.

<sup>2</sup> On trouvera la référence des textes marqués par une astérisque dans la section « sources » de la bibliographie.

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

*Mulūk\** – une histoire inspirée des *Mille et une nuits* – de Miā Muḥammad Bakhš (fin du XIX<sup>e</sup> siècle). Plusieurs de ces textes atteignirent une popularité telle que, souvent utilisés par les bardes lors de leurs récitations, ils retrouvèrent la tradition orale. C'est ainsi qu'une récitation bardique très altérée de *Sassī Hāšam* fut relevée et publiée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par Sir Richard Temple (Temple 1884-1886, vol. II : 24-37).

Écrit dans la langue régionale, centré sur l'amour, très souvent pétri de culture locale et touchant un auditoire nombreux et socialement très divers, le *qīṣṣa* fut pour les soufis panjabis et les lettrés associés à leurs cénacles un genre de prédilection, tout comme les *maṣnavī* dans le monde iranisé.

Autant qu'aux langues, aux légendes et aux activités de la vie quotidienne, les poètes soufis qui vécurent dans les pays de l'Indus entre le XVI<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle se montrèrent sensibles aux paysages variés de leur immense région et les incorporèrent à leur poétique et à leur symbolique, qu'il s'agisse du désert, des rivières, des forêts, des villes ou des villages. Dans certaines de leurs œuvres, ces paysages jouent même un rôle thématique central, notamment le désert et la rivière, à la fois obstacles et frontières initiatiques, comme la Chenab et les pâturages ombragés qui la bordent dans la *Hīr* de Vāriṣ Šāh, ou encore le désert du Thal dans les ballades mystiques (*kāfi*) de Khwāja ʿUlām Farid (m. 1901) ainsi que – nous aurons l'occasion d'y revenir – dans *Sassī Hāšam*.

De ceux parmi ces poètes soufis qui n'appartenaient pas à une lignée de maîtres spirituels (cheikh, *pīr*) on ne sait presque rien avec quelque certitude, sauf ce qu'ils ont pu livrer d'eux-mêmes dans leurs écrits. Leurs biographies hagiographiques sont généralement tardives et peu dignes de foi ; tout au plus peuvent-elles contribuer à faire savoir quelle image d'un saint homme a forgée un courant spirituel qui se réclame de lui. Les traditions orales recueillies auprès d'éventuels descendants ou de professionnels du chant de poésie soufie (*qavvāl*) sont de même sujettes à caution (Matringe 1996 : 39-40).

Les recherches les plus fouillées concernant Hāšam Šāh ont été menées dans les années 1950 par Harnām Siṅgh Šān et ont eu pour résultat, entre autres, d'écarter une grande partie des éléments légendaires qui formaient l'essentiel de sa biographie (Šān 1959). 1753-1823 sont les dates les plus communément admises pour sa naissance et son décès. Dans son *Qīṣṣa Sohṇī Mahīvāl\** (5.1)<sup>3</sup>, consacré à l'une des plus fameuses histoires d'amour de la tradition orale panjabi, on apprend qu'il vivait, lorsqu'il en entreprit la rédaction, à Jagdeo, dans le district d'Amritsar, où se trouve le tombeau de son père, Sayyid Hāji Muḥammad Šarīf. Comme ce dernier, Hāšam Šāh fut initié dans la confrérie soufie des Qādirī par un maître de la branche naušāhī fondée par Naušāh Gañj Bakhš (m. 1654)<sup>4</sup> : les témoignages familiaux s'accordent avec les documents naušāhī sur ce point, et confirment que Hāšam Šāh mena une existence pieuse et austère, acquit le statut de maître spirituel, pratiqua la médecine traditionnelle (*hakīmī*) et, bien sûr, la poésie. Mais contrairement à la légende, aucune source n'indique qu'il fût jamais poète de cour de Rañjīt Siṅgh (1780-1839), fondateur du royaume sikh du Panjab sur lequel il régna de 1799 à sa mort. Le tombeau de Hāšam Šāh se trouve à Tharpal, dans le district de Sialkot au Pakistan, où est célébrée chaque année le 22 du mois de *jeth* la fête anniversaire de sa mort ('*urs*, littéralement « mariage » avec Dieu)<sup>5</sup>.

Les œuvres préservées de Hāšam Šāh révèlent un talent aux multiples facettes. Elles concernent en effet, dans des langues variées, divers domaines, de la médecine et de la géomancie (*Pothī hikmat o raml* « Le livre de médecine et de la géomancie », écrit dans un mélange de panjabi et de braj) à la politique (*Rāj-nīti* « Administration royale », en braj) et au soufisme : deux traités en persan, en forme l'un de *maṣnavī* (*Maṣnavī-yi Hāšam*) et l'autre de questions-réponses (*Faqr-nāma* « Livre de la pauvreté »), un long poème en persan consacré aux grands maîtres naušāhī (*Cahār Bahār-i*

<sup>3</sup> Dans les références de ce type, le premier nombre renvoie à la strophe et le second au vers.

<sup>4</sup> Pour une mise au point récente sur la Qādirīyya, voir le *Journal d'Histoire du Soufisme* 1-2 (2000).

<sup>5</sup> *Jeth*, troisième mois du calendrier hindou, commence à la mi-mai juste avant celui de l'arrivée des pluies (*sāvaṇ*). Le '*urs* de Hāšam Šāh est donc célébré durant les jours les plus brûlants de l'année au Panjab, – période qui sied parfaitement, on le verra, à l'atmosphère de son poème.

*Hāšam* « les Quatre printemps de Hāšam », un recueil de *ġazal* en persan, et des quatrains (*dohre*) en panjabi. À cela s'ajoutent les histoires d'amour déjà évoquées, écrites en panjabi, dont le chef-d'œuvre est *Sassī Hāšam*, *qišša* fondé sur une légende de la tradition orale originaire du Sind et transmise jusqu'à nos jours par des bardes (*dhāḍhī*) au Panjab. Après en avoir présenté le contenu de surface, nous insisterons sur deux questions liées. Nous étudierons tout d'abord la façon dont *Sassī Hāšam* s'oppose en tout point au grand chef-d'œuvre des *qišša* de la période précédente, *Hīr Vāriṣ Šāh\**, et nous partirons de cette opposition pour étudier l'utilisation symbolique qui a été faite du texte de Hāšam en climat soufi.

### Sassī sous le calame de Hāšam et avant

Dans la version de Hāšam Šāh, l'histoire, après un bref prologue (1-3), consiste en trois grandes parties. La première (4-26) est consacrée à la naissance de Sassī et à son abandon dans un coffre sur l'Indus après que, interrogés par son père, rajah de Bhambhor, des astrologues ont prédit qu'elle ferait le malheur de sa famille<sup>6</sup>.



Dans la deuxième partie, qui est aussi la plus longue (27-82), nous voyons Sassī grandir auprès de ses parents adoptifs, un couple de blanchisseurs. Adolescente, elle refuse les mariages que ces derniers lui proposent dans leur très basse caste. Elle n'accepte pas non plus de revoir ses parents naturels. Ainsi, convoquée par le roi devant qui l'affaire a été portée, Sassī se contente de lui envoyer une amulette qu'il lui avait fait mettre au cou avant de la confier à la rivière et qui contenait la vérité sur sa naissance. Mais la jeune fille s'éprend de Punnū, prince balūc de la ville de Kech (appelée aussi Kecham, et aujourd'hui

Turbat), dont elle a vu le portrait exposé dans le jardin d'un riche marchand, collectionneur de tableaux représentant des figures royales. Pour attirer Punnū à Bhambhor, Sassī obtient de son père biologique que soient retenus en otages les premiers caravaniers venus de Kech. L'un des chefs de la caravane est dépêché auprès du père de Punnū, Hot 'Alī<sup>7</sup>, pour lui demander d'envoyer son fils à Bhambhor. Devant le refus du roi, approuvé par son épouse, le Balūc s'adresse à Punnū qui, à son récit, s'éprend de Sassī. Contre l'avis de ses parents, il traverse le désert à dos de chameau et rejoint celle qu'il aime. Quand les caravaniers rentrent à Kech sans Punnū, le roi et toute la ville sont au désespoir. Les deux frères du prince décident alors de partir pour Bhambhor. Ils y retrouvent Punnū en compagnie de Sassī. Ayant traîtreusement enivré le jeune homme, ils profitent du sommeil des amants pour l'enlever et le ramener à Kech à dos de chameau.

La dernière partie (83-124) apporte à l'histoire sa conclusion tragique. Sassī, en dépit des objurgations de sa mère, se lance à la poursuite de Punnū dans le désert du Thal Maru. Brûlée par le soleil, elle cherche des traces des chameaux des Balūc. Elle finit par en découvrir une, puis tente en vain d'en trouver une autre. Un berger qui l'aperçoit, croyant qu'il s'agit d'un spectre, n'ose s'approcher pour lui porter secours. Reprenant sa quête, Sassī comprend que sa fin est proche, et elle vient rendre l'âme sur la trace du chameau qui, peut-être, avait transporté son amant. Le berger se rend alors compte de sa méprise, enterre Sassī et lui construit une tombe auprès de laquelle il décide de vivre désormais en renonçant (*faqīr*). Averti dans son sommeil par l'âme de la jeune fille, Punnū quitte Kech en hâte, non sans avoir dû menacer de son poignard ses frères qui voulaient le retenir. Il veut retrouver Sassī, vers la tombe de laquelle son chameau l'emmène directement. Apprenant du

<sup>6</sup> Bhambhor était le grand port des bouches de l'Indus avant que le fleuve ne changeât son cours. Voir Kervran 1995 et 1996.

<sup>7</sup> *Hot* est une désignation honorifique des chameliers dans le Sind.

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

berger devenu *faqīr* le décès de son aimée, il meurt de chagrin sur sa tombe, qui s'ouvre pour l'accueillir<sup>8</sup>.

Cette version n'est pas la seule attestée de la légende, à laquelle des poèmes narratifs ont été consacrés dans d'autres langues de culture de l'Inde du Nord telles que divers dialectes du hindi, le sindi, l'ourdou et le persan. L'histoire de Sassī figure ainsi dans le chef-d'œuvre de la littérature sindi classique, le *Risālo*\* (« Traité ») de Šāh 'Abd al-Laṭīf de Bhit (1689-1752) [vol. III : 1038-1155], dont les trente chants (*sur*) sont organisés autour de légendes interprétées dans un sens mystique. Les histoires étant connues de tous, chacune est saisie dans son moment le plus dramatique : pour Sassī et Punnū, il s'agit de la découverte par la jeune fille de la disparition de son aimé. Au Panjab, l'une des premières versions littéraires de la légende se trouve dans le *Dasam Granth*\* (vol. II : 954-959)<sup>9</sup>. Elle figure dans une partie de l'ouvrage consacrée à divers récits mythiques et anecdotes légendaires. Dans la fable intitulée *Ik divas Srī Kapil muni...* « Un jour, l'ermite silencieux Srī Kapil... », Punnū est un roi, dont la nouvelle conjointe, Sassī, est née de la semence répandue sur le sable des rives de l'Indus par l'ermite Srī Kapil à la vue de la nymphe céleste Rambhā<sup>10</sup>. Mais comme elles ne supportent pas le nouveau mariage de Punnū, ses premières épouses l'assassinent. Apprenant cette tragédie, Sassī se précipite sur le lieu du crime et y rend l'âme. L'accent est mis sur la sincérité et la fidélité de Sassī, alors que tant d'anecdotes du *Dasam Granth* sont autant d'accusations portées contre les femmes au titre des vices et des méfaits les plus variés. Une histoire d'origine probablement anté-islamique, mais dont les protagonistes apparaissent dans la tradition orale et dans les autres version littéraires comme des musulmans, fait ainsi l'objet d'une 'récupération' brahmanique dans un livre sacré des Sikhs !

C'est Ḥāfiẓ Barkhurdār\*, contemporain de la rédaction du *Dasam Granth*, qui donna de la légende la version qui s'imposa par la suite, jusque dans les films et les chansons d'aujourd'hui, et fit de Sassī et Punnū de parfaits amants « symboliques » de la relation du soufi avec Dieu : nous y reviendrons.

### Deux univers, deux écritures : *Sassī Hāšam* et *Hīr Vāriṣ Šāh*

Dans le contexte des *qīṣṣa* panjabis, la poétique de *Sassī Hāšam* ne peut être appréciée pleinement qu'en prenant la mesure de tout ce qui l'oppose à celle de l'autre chef-d'œuvre du genre, *Hīr Vāriṣ Šāh*. Dans chaque cas, la poétique de l'auteur épouse admirablement l'univers de son œuvre, et l'on peut évoquer certains aspects de ce contraste à travers des analogies empruntées à la littérature européenne.

*Hīr Vāriṣ Šāh* est un *qīṣṣa* du Panjab humide, celui des étendues marécageuses et ombreuses qui bordent la Chenab au cours majestueux<sup>11</sup>. L'animal omniprésent y est la bufflesse, qui aime à se vautrer dans les poches d'eau à l'ombre des grands arbres. *Sassī Hāšam* au contraire est un poème des



<sup>8</sup> À Shah Bilawal, dans le district de Las Bela, un mausolée situé près de celui du saint éponyme du village est censé être celui de Sassī et Punnū.

<sup>9</sup> Le *Dasam Granth* est une collection d'écrits attribués à Gurū Gobind Singh (1666-1708), dixième et dernier *gurū* humain des Sikhs, et compilés par Bhāi Maṇī Singh (1644-1734) à la fin de sa vie. En réalité, toute une partie de son contenu, et notamment l'abondant matériau local et puranique, est le fait d'autres auteurs attachés à la cour du *gurū* (voir McLeod 1975 : 80-81). L'essentiel de l'ouvrage, noté en gurumukhī, est en braj ; mais on y trouve des compositions en sanskrit et en persan.

<sup>10</sup> Rambhā, première des nymphes célestes (*apsarā*), apparue lors du barattage de l'Océan de lait, est célèbre dans mythologie brahmanique pour les missions de séduction d'ascètes et de démons que lui confia Indra, le roi de Dieux (Walker 1968, vol. II : 144).

<sup>11</sup> Sur *Hīr Vāriṣ Šāh*, voir Matringe 1988 et Shackle 1992.

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

déserts du Sind et du Baluchistan, avec pour animal emblématique le chameau, coursier des immensités arides. Le feu y est partout, qu'il s'agisse de la chaleur naturelle (75, 83, 85, 97, etc.)<sup>12</sup>, de celui qui brûle le cœur dans la souffrance (15.2, etc.), de celui qu'allume l'amour naissant (43.4, 59.4), de celui qui consume les amants séparés (45, 83, etc.) ou encore de celui de la révolte (109). Le lien du poème avec l'univers désertique se renforce encore de plusieurs allusions, par analogie ou par métaphore, à l'histoire de Joseph (Yūsuf), liée aux déserts de Canaan et d'Égypte<sup>13</sup>.

Face à ces deux mondes, celui de *Hīr Vāriṣ Ṣāh* et celui de *Sassī Hāṣam*, le lecteur européen



peut difficilement ne pas songer à tout ce qui sépare deux romans de thème pourtant étonnamment voisin : *Le Rivage des Syrtes*, de Julien Gracq, où la mer envahit une ville lagunaire délabrée et pourrissant inexorablement, et *Le Désert des Tartares* de Dino Buzzati, où tout n'est qu'aridité, brûlure et sévérité.

Comme celui de l'espace, le traitement du temps, qu'il s'agisse de la narration ou des dialogues, diffère d'un texte à l'autre. *Hīr Vāriṣ Ṣāh* est un poème du temps long. Le héros, Rājḥā, par exemple, est censé avoir gardé les bufflesses du père de Hīr, sa bien-aimée, douze années durant. Après que Hīr a été mariée contre son gré à un homme auquel elle se refuse, Rājḥā arrive dans la ville où elle vit, Rangpur, déguisé en yogi, et la joute verbale qui l'oppose à Sahitī, la belle-sœur de Hīr, occupe quarante-huit strophes ! Chez Hāṣam Ṣāh, entre la rencontre des amants et leur mort ne s'écoulent que quelques jours, auxquels sont consacrés plus des deux cinquièmes du poème (70-124). Quant au plus long des dialogues, entre Sassī et sa mère adoptive, il occupe huit strophes.

La poétique de chaque auteur s'accorde à ce traitement du temps : comptant plus de trois mille vers formés de deux hémistiches de chacun vingt mores avec six temps forts, *Hīr Vāriṣ Ṣāh* est écrit dans un mètre – le *baīt cand* – plus ample que le *baīt-davaīā* des cent vingt-quatre quatrains de *Sassī Hāṣam*, dans lequel chaque vers consiste en deux hémistiches de respectivement seize et douze mores, le premier comportant quatre ictus et le second trois. À la différence de celle de Hāṣam Ṣāh, la prosodie de Vāriṣ Ṣāh est très irrégulière : le nombre de vers varie d'une strophe à l'autre (de trois à vingt-et-un) et le nombre des mores d'un vers à l'autre (de trente-six à quarante-huit) ; le nom de plume du poète n'apparaît pas systématiquement au dernier vers de chaque strophe, et quand il le fait, il n'est pas toujours en première position.

Les deux œuvres diffèrent aussi par leur économie d'ensemble. Ainsi, tout d'abord, l'habituel prologue est-il considérablement réduit chez Hāṣam Ṣāh, se limitant à une strophe de louanges à Dieu, une strophe consacrée à l'amour et une aux raisons de l'entreprise littéraire (strophes 1 à 3) :

Par le commandement du Tout-puissant,  
seigneur de la terre et des cieus,  
Des actions par millions et par millions  
se produisent à notre insu.  
De par sa volonté la roue céleste

<sup>12</sup> Ces références renvoient à *Sassī Hāṣam*.

<sup>13</sup> L'histoire de Joseph fils de Jacob (Yūsuf, fils de Ya'qūb dans le Coran) est l'une des légendes favorites du monde musulman, reprise de la Bible. Toute la sourate 12 du Coran lui est consacrée et la littérature post-coranique l'a abondamment développée, retenant tout particulièrement les épisodes des relations entre Joseph et Zulaikḥā (fille de Ṭaimūs et épouse de l'Égyptien auquel les frères de Joseph avaient vendu ce dernier), dont il refusa l'amour pour ne pas trahir son maître ni offenser Dieu. C'est la version magistrale du poète iranien Jāmī (141-1492) qui assura la popularité de la légende en Inde. Dans le Panjab, elle a été superbement mise en forme de *qisṣa* par Ḥāfiẓ Barkḥurdār (fin du XVII<sup>e</sup> siècle), dont le récit diverge sensiblement de la version coranique, puisque Jacob obtient de Dieu que Zulaikḥā soit transformée en jeune fille vierge pour pouvoir être mariée à Yūsuf (Shackle 1995).

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

tourne et tourne éternellement.

Hāṣam, la création forme un tapis  
paré de quelles broderies !

Par le commandement du créateur  
des formes et des apparences,  
Dans la prison du corps sont enfermées  
les âmes de l'amour captives.  
Au ciel ou sur la terre il n'est point d'être  
qui ne soit soumis à l'amour.

Hāṣam, aucun statut ne reste même  
dans la fièvre de la passion.

La langue ornée qu'emploient les bons poètes  
ne m'est pas échue en partage.

Mais ayant quelque sens de l'art du vers,  
j'ai pris à mon tour la parole.

Entendre raconter *Sassī Punnū*  
fait atteindre au parfait amour.

Hāṣam saisi d'ardeur a donc laissé  
libre cours à sa fantaisie.

Dans la plupart des *qiṣṣa* panjabis, comme généralement dans les *maṣnavī* en persan et en ourdou, ce prologue consiste en louanges à Dieu et en exclamations émerveillées sur l'amour, cause première et moteur du monde, suivies d'éloges de Muḥammad et des quatre premiers califes (ou du seul 'Alī si l'auteur est chiite), parfois aussi du grand saint de la confrérie soufie à laquelle appartient le poète, avant un exposé des raisons qui ont amené ce dernier à composer son ouvrage. À ce prologue répond souvent un épilogue qui oriente le lecteur vers une interprétation mystique du poème. Tel est le cas chez Vāriṣ Ṣāh, dans le *qiṣṣa* duquel ce cadre formel parfaitement respecté contraste ironiquement avec un contenu non conventionnel et en parfaite contradiction avec l'épilogue.

Frappante aussi est la différence entre les techniques narratives de l'un et l'autre auteur. D'une part, contrairement à celui de Vāriṣ Ṣāh, qui procède par juxtaposition de scènes dialoguées, le récit de Hāṣam Ṣāh ne suppose pas l'intrigue bien connue de ses destinataires et, partant, n'omet aucune transition, même s'il s'articule autour de deux douzaines de moments clés. D'autre part, *Sassī Hāṣam* présente une structure limpide. On est d'abord dans l'univers de Sassī, où Punnū apparaît sous la forme d'un tableau, puis dans celui du jeune homme, qui découvre sa future aimée dans le discours du caravanier. Les amants sont ensuite ensemble une unique fois dans le monde des vivants. Après l'enlèvement de Punnū, on passe à nouveau du côté de Sassī à celui de son aimé, et la scène finale unit à jamais les jeunes gens dans la mort.

La structure de *Hīr Vāriṣ Ṣāh* quant à elle est marquée par des effets de contraste ironiques, au niveau d'ensemble comme dans le détail des différentes scènes. L'auteur a ainsi fortement accentué les grandes oppositions inhérentes à la légende, en donnant au Musulman Rājhā, dans la première partie, l'allure d'une réplique panjabi de Krishna, et dans la seconde, celle d'un yogi shivaïte. Mais dans tout le poème, les représentants de l'islam (le mollah et le cadī) et de l'hindouisme (le yogi Bālnāth) sont ridiculisés par des jeunes gens dont le seul souci est de vivre pleinement leur amour, et qui n'accordent foi, dans des scènes marquées par le merveilleux, qu'au groupe mythique des Cinq *Pīr* dont l'hybridité est caractéristique de la culture populaire (Husain 1929 : 30 sq. ; Matringe 1988 : 31-32). À l'intérieur de chaque partie, ce qui paraît bel et bon de loin se révèle souvent fort vil vu de près,

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

qu'il s'agisse, par exemple, de la ville natale de Rājḥā, marquée par les querelles familiales, ou de la mosquée où le jeune homme passe la première nuit de son voyage : resplendissant de la même beauté que la grande mosquée de Jérusalem, elle est aux mains d'un mollah certes fort instruit, mais mesquinement querelleur et inhospitalier. De la même façon contrastée, dans un des longs morceaux de bravoure de l'œuvre, Hīr est tout d'abord décrite selon un répertoire d'images typique du *ḡazal* persan, puis à travers des métaphores empruntées à la culture rurale du Panjab (Matringe 1988 : 177-192).

Le texte de Hāṣam Ṣāḥ est exempt de telles descriptions ainsi que de listes de *realia*, de scènes de genre et d'interminables dialogues riches en détails pittoresques, en tirades querelleuses et en insultes, comme il s'en trouve chez Vāriṣ Ṣāḥ. Ce dernier mélange les tons et écrit dans un style chatoyant, jouant de tous les registres de la langue, du plus obscène au plus sublime, et de toute une gamme de variations dialectales et 'sociolectales', alors que Hāṣam Ṣāḥ pratique une écriture caractérisée par son unité linguistique, sa sobriété, son unité de ton et sa rigoureuse concision. Son vocabulaire est à la fois beaucoup plus uniformément persanisé et plus restreint que celui de son illustre prédécesseur.

Un passage des deux poèmes se prête particulièrement bien à l'illustration de toutes ces différences : la première rencontre entre le héros et l'héroïne. La situation présente des analogies, puisque dans un cas comme dans l'autre, le jeune homme s'est endormi dans un lit tout spécialement aménagé pour la jeune fille : le bateau-lit de Hīr dans le cas de Rājḥā et, dans celui de Punnū, la couche réservée à Sassī dans son jardin. Concernant Hīr, elle a été avertie que les passeurs de caste Jhabel avaient laissé un étranger prendre place impunément dans son lit. Quant à Sassī, elle a été informée par les jardiniers que des Balūc avaient livré son jardin en pâture à leurs chameaux. Dans les deux cas, l'héroïne se rend sur les lieux du forfait avec la redoutable armée de ses compagnes et s'en prend l'une aux passeurs puis à Rājḥā, l'autre aux Balūc, mais pas à Punnū. Chez Vāriṣ Ṣāḥ, la scène est immédiatement précédée des vingt-cinq vers consacrés à la description de l'héroïne, alors que Sassī n'est jamais décrite par Hāṣam Ṣāḥ. Et alors que chez Vāriṣ Ṣāḥ cette scène s'étend des derniers vers de la strophe 57 aux premiers de la strophe 71 (Matringe 1988 : 183-220), dans *Sassī Hāṣam*, la scène n'occupe que les strophes 68 à 72 :

Sassī et ses amies tinrent conseil  
et se rendirent au jardin.

Chacune brandissait comme une épée  
un bâton en bois de platane.

Fières de leur beauté, en leur jeunesse,  
elles partirent à l'assaut.

Hāṣam, la caravane eut à souffrir ;  
les Balūc appelaient à l'aide.

On avait mis un lit dans le jardin  
au seul usage de Sassī.

Sur cette couche en or les jardinières  
avaient répandu du jasmin.

Le lit était plaisant, et Hot Punnū  
goûtait dedans un bon sommeil.

Hāṣam, Sassī voyait, après longtemps,  
ses espoirs se réaliser.

Sassī en arrivant trouva Punnū

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

qui dormait là profondément.  
 L'éclat de sa beauté de sous son voile  
 filtrait comme un rai de soleil.  
 Même dissimulée sous mille coffres,  
 la rose répand son parfum.  
 Hāšam, est-il possible avec un voile  
 de masquer amour ou beauté ?

Entendant les Balūč pousser des cris,  
 Hot émergea de son sommeil.  
 Le prince s'étonna de ce qu'il vit :  
 toute une armée d'aimables filles.  
 La beauté de Sassī, comme une lampe,  
 illuminait la moindre plante.  
 Hāšam, rose et tulipe étaient envieuses  
 des lèvres rouges de Sassī.

Vois, lorsque leurs regards se rencontrèrent,  
 les amants étaient dans la peine.  
 Ils n'auraient plus de joie sauf à se voir ;  
 leurs yeux candides étaient tristes.  
 Qui rencontre l'aimé seul peut comprendre  
 quel est le prix de tels instants.  
 Hāšam, un gros rustaud peut-il savoir  
 ce qu'est le véritable amour ?

Tous ces traits, renforcés par une attention à la psychologie (ex. : strophes 108-110 citées ci-dessous) plus marquée que chez Vāriṣ Ṣāh, contribuent à conférer à *Sassī Hāšam* une tension dramatique qui commande la force véritable de l'intensité tragique. Dans ce contexte, un mot courant peut prendre une signification saisissante. Ainsi *khoj* désigne-t-il en panjabi tout à la fois la recherche et la trace ; or c'est précisément la 'trace' d'un pas de chameau qui devient objet de 'recherche' pour Sassī agonisant dans le désert, - trace qu'elle finit par trouver et auprès de laquelle elle revient mourir (strophes 105 à 111) :

Il était un berger nommé Kākā,  
 depuis longtemps dans ces parages.  
 Errant dans le désert du Thal Mārū,  
 il aperçut Sassī de loin.  
 Celle-ci déposa son châle à terre  
 comme un signe et puis vint vers lui.  
 Hāšam, elle criait pour l'appeler ;  
 cependant son cœur défaillait.

Le berger quand il vit sa silhouette  
 redouta quelque maléfice.

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

Une fille d'Adam au Thal Mārū  
 serait-elle jamais venue ?  
 Et comme elle appelait, il se cacha,  
 car il voulait sauver sa vie.  
 Hāšam, quand on connaît des jours troublés  
 tout devient sens dessus dessous.

Sassī cria encore, et sans espoir  
 s'en retourna près de l'empreinte.  
 La chaleur du désert brûlait son cœur ;  
 hélas, que son âme souffrait !  
 La princesse trouvait la vie amère,  
 comme elle rebroussait chemin.  
 Hāšam, qui atteindrait le paradis  
 en montant en haut d'une échelle ?

Priant et s'obstinant, à grand effort  
 elle parvint jusqu'à l'empreinte.  
 Son cœur était brisé, son souffle court  
 à la pensée de ces Balūč.  
 « Que jusqu'au Jugement ils soient en pleurs  
 et que mille épines les percent !  
 Hāšam, que ces bâtards à l'étranger  
 meurent dissous comme du sel ! »

Entendant ces propos pleins de colère,  
 les pierres se mirent à fondre.  
 « Celui qui emmena sur un chameau  
 mon Punnū, qu'il aille en enfer !  
 Ou loin de l'être aimé, comme Sassī,  
 fasse le ciel qu'il se consume !  
 Hāšam, que le chameau trouve la mort ;  
 que sa graine s'anéantisse ! »

Puis elle regrettait, prenant conscience  
 d'avoir tant manqué de respect.  
 « Celui qui a porté mon bien-aimé,  
 aucun ne saurait l'égaliser.  
 Nul n'est infortuné autant que moi ;  
 je n'ai nulle part de soutien.  
 Hāšam, sache le bien, celle qui trouve  
 un bon mari sera comblée.

À l'empreinte appuyant son chef Sassī

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

sombra et mourut en disant :  
 « Sois heureux mon amour, moi c'est pour toi  
 que je perds la vie dans le Thal. »  
 S'affaissant elle émit un dernier souffle  
 et son âme quitta son corps.  
 Hāšam, c'est par milliers que de l'amour  
 lui vinrent des remerciements.

Recourant à un contraste classique, l'on pourrait dire qu'à certains égards l'écriture de Vāriṣ Šāh, dans sa majestueuse luxuriance, évoque celle de Shakespeare, tandis que celle de Hāšam Šāh, par le triomphe aisé de la règle, l'harmonie avec les exigences de la régularité et l'égalité soutenue du ton rappelle celle de Racine.

**L'univers social de *Sassī Hāšam***

Les deux régions largement désertiques qui forment l'espace de *Sassī Hāšam*, le Sind et le Balūčistān, sont aussi évoquées à travers une image de leur société qui, toute littéraire qu'elle soit, montre comment s'intègrent conceptions hindoues et mode d'expression musulman.

Du côté du Balūčistān, Hāšam Šāh ne donne existence qu'à une famille de chef de clan musulman dont la fortune tient au contrôle qu'elle exerce sur le commerce caravanier. Ce monde-là, mobile et quasi nomade, auquel Sassī n'accédera pas, est à peine esquissé, alors que celui du Sind, typiquement sédentaire, fait l'objet d'un tableau plus complet. Le pouvoir politique y est détenu par un roi entouré de ministres et de nobles, d'esclaves aussi, qui a une armée et qui gouverne et protège. Il est bâtisseur et généreux, donnant aux pauvres et pourvoyant au confort des voyageurs et des renonçants : il agit en *kṣatriya*, bien que son titre de « Jām » soit habituellement dans le Sind une appellation honorifique des Jaḍḍ, anciens éleveurs nomades sédentarisés<sup>14</sup>. Pour faire prédire le destin de Sassī, il s'en remet à des astrologues, qui remplissent là une fonction typiquement brahmanique<sup>15</sup>. La troisième classe supérieure de la société indienne, celle des producteurs et des commerçants (*vaiśya*), est représentée dans le texte par ce riche marchand patron des arts dont le jardin est orné de peintures.

Nous rencontrons également des personnages de la quatrième classe, celle des *śūdra* au service des classes supérieures. Il s'agit de l'artisan qui fabrique le coffre dans lequel Sassī sera confiée au fleuve, des blanchisseurs, dont un couple adopte l'héroïne. Quant au berger qui n'ose tout d'abord approcher de Sassī dans le désert, il pourrait être un de ces intouchables habitant des villages réservés ou des quartiers périphériques.

Mais presque toutes ces fonctions sont désignées par des termes persans et arabo-persans : le roi est le *šāhib-i takht*, littéralement « maître du trône ». Ses ministres sont des *vazīr* et ses nobles des *amīr*, son armée est dite *laškar-fauj* et ses esclaves *gulām*. Les astrologues sont des *ahl-i nujūm* (« spécialistes des étoiles »), le riche commerçant est un *saudā-gar*, le menuisier qui fabrique le coffre et les blanchisseurs sont des *karīgar* (« artisans », mais les seconds sont aussi appelés de leur nom de caste indien, *dhobī*), le berger est un *ayālī*.

Pour ce qui est de l'onomastique, la ligne de partage entre islam et indianité est plus nette. Les membres des classes supérieures portent des noms musulmans : le roi s'appelle Ādam Jām, et le nom du riche commerçant, Ġaznī, évoque l'Afghanistan. Par contre, les personnages de statut social inférieur portent des noms locaux : le blanchisseur qui adopte Sassī s'appelle Attā et le berger qui l'enterre Kākā<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Voir Yule and Burnell 1903 : 447 sq. Jaṭṭ est l'équivalent panjabi de l'ourdou-hindi Jāt.

<sup>15</sup> Selon un mécanisme de transfert étudié par Gaborieau 1993.

<sup>16</sup> Le menuisier, quant à lui, n'est pas nommé. – Dans les pays de l'Indus, le passage de populations entières à l'islam fut souvent un phénomène de longue haleine, comme le montre bien, entre autres, l'évolution des noms de personnes (voir Eaton 1984 : 333-356).

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

De façon parallèle, *qabilā* « tribu » et *qaum* « clan »<sup>17</sup>, d'origine arabe, ne sont utilisés que pour Ādam Jām et les siens, alors que les blanchisseurs forment une caste classique (arabo-persan *zāt*, représentant le sanskrit *jāti*), gouvernée par un conseil (*pañcāyat*). C'est ce dernier qui rappelle aux parents adoptifs de Sassī le devoir qui leur incombe de marier leur fille à un jeune homme de sa caste<sup>18</sup>, et devant l'impossibilité de faire obtempérer la jeune fille, on s'en remet au roi. Finalement, le seul trait qui caractérise les blanchisseurs comme musulmans est le remerciement (arabo-persan *šukr*) adressé à Dieu (persan *khudāvand*) par Attā après avoir ramené sur le rivage le coffre où a été placée Sassī.

Tout comme cet arrière-plan social, l'attitude de l'héroïne est fort peu islamique. Concernant sa vie affective en effet, Sassī n'a de cesse qu'elle n'ait obtenu ce qu'elle voulait : de ses parents adoptifs, de pouvoir échapper au mariage arrangé, et de son père naturel, qu'il se prêle au stratagème qu'elle a imaginé pour faire venir Punnū à Bhambhor<sup>19</sup>. La pudeur de Hāšam lui fait passer sous silence les relations de Sassī avec Punnū entre l'arrivée de ce dernier et son enlèvement par ses frères. Mais le sommeil du prince balūč dans les bras de son aimée la nuit où ses frères le font boire montre que les jeunes gens vivent de façon très libre. On est loin du sort des héroïnes des *mašnavī* de la littérature ourdou arrachées à la proximité de leur amant avant même d'avoir pu le rencontrer, ou qui ne peuvent le rejoindre qu'au prix d'infinies précautions, de pieux mensonges et de complicités<sup>20</sup>. Mais on est proche de la Hīr de Vāriṣ Šāh qui, avant son mariage forcé, folâtre librement avec Rājhā dans les marécages où le jeune homme fait paître les troupeaux de son père. De Vāriṣ Šāh, on est proche encore par le côtoiement entre les références aux mythes et croyances hindoues (strophe 23, par exemple) et musulmanes (histoire de Joseph).

**Écriture de la quête, vie d'un texte, usages d'une fable**

Un autre trait rapproche et oppose à la fois *Hīr Vāriṣ Šāh* et *Sassī Hāšam* : leur relation à la mystique soufie. À la différence de tant d'autres *qiṣṣa*, comme par exemple la *Sassī* de Ḥāfiẓ Barkhurdār dont il a été question plus haut ou la *Hīr\** de Muqbil (milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle), tous deux sont presque exempts de vers et de passages destinés à souligner la visée mystique du récit en insistant sur l'amour divin et sur le côté exemplaire et symbolique de l'amour des protagonistes. Chez Vāriṣ Šāh, cela tient au fait que la dimension mystique est absente de sa version de *Hīr* tout à la fois tragique, ironique et 'carnavalesque'. Son poème, qui fait s'entrechoquer les idéologies religieuses de son temps, s'attache au seul aspect humblement humain d'un grand amour contrarié par les barrières sociales. La dimension physique de l'amour des jeunes gens est manifeste, et Vāriṣ Šāh prêle à l'oncle vicieux de Hīr des pratiques obscènes qu'il évoque en terme crus. Pour toutes ces raisons, *Hīr Vāriṣ Šāh*, bien que le plus lu, le plus récité<sup>21</sup>, le plus commenté et le plus réécrit des *qiṣṣa*, n'est pas utilisé en contexte soufi, à la différence de *Sassī Hāšam*.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> *Qaum*, traduit en 17.3 par « clan », signifie littéralement « nation », notamment au sens où dans les décennies qui précédèrent la Partition de l'Inde certains Musulmans considéraient qu'avec leurs coreligionnaires ils formaient une « nation » séparée (voir, entre autres, Robinson : 1974, et Shaikh 1989). Mais communément, le terme est employé chez les Musulmans du Pañjāb pour désigner la caste.

<sup>18</sup> Traditionnellement, un tel mariage se faisait avec un fiancé vivant dans une autre localité, dans un rayon d'une vingtaine de kilomètres (voir Smith 1960 : 176).

<sup>19</sup> D'une façon générale, les légendes du Pañjāb sont riches en stratagèmes imaginés par les amants pour se retrouver clandestinement.

<sup>20</sup> Voir Matringe 1993b.

<sup>21</sup> Notamment sous la forme de joutes poétiques, particulièrement impressionnantes lors de la fête de l'anniversaire du décès de Vāriṣ Šāh dans son village de Jandiala Sher Khan, près de Gujranwala.

<sup>22</sup> Toutefois, dans sa région d'origine, celle de Mirpur dans l'actuel Cachemire pakistanais, c'est *Saif al-Mulūk* le plus lu et le plus récité des *qiṣṣa*. Il y fait l'objet d'une vénération fervente et beaucoup le considèrent comme porteur en langue locale de l'intégralité du message coranique.

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

Le texte de Hāšam Šāh, dont la vie se poursuit aujourd'hui<sup>23</sup>, est en effet lu dans des cénacles soufis pour créer une atmosphère (*māḥaul*) et susciter un état spirituel (*ḥāl*) d'émotion et de réceptivité propres à des pratiques comme les séances de répétition du nom de Dieu ou de formules religieuses (*zīkr*) et la méditation (*fīkr*) ; il arrive aussi qu'un passage du texte fasse l'objet d'une insertion (*gira*) dans un poème soufi (*kāfī*) chanté lors d'une séance de chant soufi rituel (*qavvālī*). Parfois encore, comme l'auteur de ces lignes a pu le constater chez les Naušāhī, la lecture de *Sassī Hāšam* est pour un maître spirituel l'occasion de commentaires, notamment sur le lien entre amour « mondain » – et donc « symbolique » ('*īšq-i majāzī*) – et amour « vrai », c'est-à-dire amour du « Vrai », de Dieu ('*īšq-i ḥaqīqī*) [Schimmel 1975 : 287-294]. Ce lien, comme il vient d'être dit, n'est pas souligné par Hāšam Šāh, car l'intensité dramatique de son texte, son dépouillement et son tempo si particulier, avec tout un dernier quart consacré aux quêtes respectives des amants dans le désert et à leur mort (95-124), suffisent à l'imposer à un lecteur réceptif : le poème *est* amour, et se fondant en lui, le dévot aimant vit la fusion recherchée avec son Aimé divin.

Que les principaux protagonistes soient à peine identifiables comme musulmans, par le nom de leur père respectif, ne s'oppose en rien à l'utilisation symbolique de la légende. En effet, il arriva même aux poètes soufis panjabis de recourir à des mythes hindous dans leurs *kāfī*, comme le fait Bullhe Šāh (1680-1750) dans l'extrait suivant, où il mêle geste krishnaïte et légende de Hīr et Rājhā (Bullhe Šāh : 123 ; voir Matringe 1992) :

Krishna joue de la flûte à merveille  
(...)  
Ô mon joueur de flûte, ô mon vacher, Rājhā,  
Ta mélodie s'unit à tout ce qui existe,  
Tes plaisirs sont en moi,  
Nos apparences sont mêlées.  
Krishna joue de la flûte à merveille.

Ces résonances mystiques de *Sassī Hāšam* tiennent pour une bonne part à la simplicité et à la pudeur de la narration. La quête amoureuse dont traite le poème peut s'entendre comme une parabole mystique de la progression sur la « voie » (*tarīqa*) : *Sassī* est l'âme du soufi qui met tout en œuvre pour atteindre l'union avec Dieu. Comme souvent en climat soufi, le point de départ de la quête est une vision, ici celle qu'a *Sassī* de *Punnū* quand elle découvre son portrait (strophes 40 à 45) :

Il était à Bhambor certain marchand  
qui portait le nom de Ġaznī.  
Son grand bonheur était sa maison neuve ;  
il prenait soin de son jardin,  
Dans lequel il avait, l'ayant fait peindre,  
de chaque roi mis le portrait.  
*Hāšam*, ces peintres-là auraient chacun  
pu se prétendre Gabriel.

*Sassī*, ayant appris qu'on le louait  
toujours tel le musc de Khotan,  
Pour une promenade en ce jardin  
un jour emmena ses amies.  
Elle y vit le portrait d'un homme jeune,

<sup>23</sup> Pour une remarquable étude sur la vie d'un texte en contexte sud-asiatique, voir Lutgendorf 1991.

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

dont le beau corps semblait d'argent.  
 Hāṣam à ce spectacle, elle eut le cœur  
 brisé comme le Perce-Mont.

Sassī manda l'auteur de ce tableau ;  
 « Mon frère, bravo ! lui dit-elle.  
 Celui dont tu as fait là le portrait,  
 qui est-il ? Fais-le moi savoir !  
 De quelle ville est-il ? Quel est ce prince ?  
 En quel endroit habite-t-il ? »  
 Hāṣam, Sassī le prie, joignant les mains :  
 « Veuille me dire tout cela ! »

« Kečam est une ville au sein du Thal ;  
 Hot 'Alī en est gouverneur.  
 Son fils, Prince Punnū, est un jeune homme  
 exempt de toute défaillance.  
 Il est d'une beauté incomparable  
 et a des qualités divines. »  
 Hāṣam, les mots du peintre eurent l'effet  
 d'une flamme dans l'herbe sèche.

Sassī s'en retourna, le cœur brisé,  
 accompagnée de ses amies.  
 Son secret lui ôta sommeil et faim,  
 la rongant comme Zulaixā.  
 Sa mère, quand elle vit son triste état,  
 voulut en percer le mystère.  
 Hāṣam, pour exercer sa tyrannie  
 l'amour n'a besoin d'aucune arme.

Loin de Punnū son cœur brûlait en elle  
 jour après jour d'un feu plus vif.  
 Elle se consumait, tout à la fois  
 étant et la flamme et le four.  
 L'absence sans répit la tourmentait,  
 bûcher toujours qui la brûlait.  
 Hāṣam, quel bon sommeil est-il pour qui  
 but à la coupe de l'amour ?

Une première rencontre obtenue au prix de grands efforts et d'une pénible attente est suivie d'une séparation douloureuse, qui débouche sur le renoncement. Lorsqu'elle découvre que Punnū n'est plus là, Sassī connaît en effet une souffrance si vive que, mourant au monde, elle se transforme en une veuve qui est aussi renonçante, hindoue ou musulmane : elle brise ses bijoux, défait ses cheveux, répand des cendres sur sa tête et se met à errer dans les rues (strophes 84-86). Une telle

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

figure est l'une de celles auxquelles s'identifient volontiers les poètes soufis du Panjab, comme dans les vers suivants du plus extravagant d'entre eux, Šāh Ḥusain (1539-1593), de Lahore, notamment célèbre pour son éloge des décoctions de cannabis (*bhañg*) et pour son amour fou du jeune Hindou Madho Lāl, après la mort duquel il préfixa le nom au sien (Šāh Ḥusain : 18) :

« Mes nuits sont souffrances et mes jours tourments,  
je voudrais mourir, las !  
Mes cheveux défaits tombent sur mes épaules,  
je suis depuis toujours une Bairāgañ, las<sup>24</sup> !  
J'erre à Sa recherche à travers la forêt, le marais ;  
terrassée par la honte je ne puis pleurer, las !  
Dit Ḥusain, le *faqīr* du Seigneur :  
nuit et jour je me tiens éveillée, las ! »

Après une ultime conversation avec sa mère qui essaie de la détourner de son dessein, Sassī prend le chemin du désert. Là, elle endure les austérités des renonçants (faim, soif, brûlure du soleil et froid de la nuit), et comme eux celui de Dieu elle s'en va répétant le nom de Punnū (strophes 95-97). Elle parvient par la mort à l'union désirée, dans ce lieu d'esseulement et d'ascèse qui fonctionne comme un trait d'union entre monde humain et monde divin et qui évoque, dans l'imaginaire musulman, les déserts de l'Arabie aux premiers temps de l'islam : le dernier grand poète soufi du Panjab, Khwāja Ġulām Farīd (1845-1901) de Mithankot, près de Bahawalpur, en joua admirablement dans celles de ses *kāfi*\* où il fait se superposer aux images du Thal Maru les souvenirs du désert arabe qu'il avait découvert en faisant le Pèlerinage.

Hāšam Šāh met ainsi en relief les grandes étapes (*maqām*) et les principaux états d'âme (*ḥāl*) de la quête mystique (Schimmel 1975 : 98-186) : vision et amour, recherche et patience, esseulement, renoncement, sacrifice et annihilation en Dieu. Tout comme le mystique doit triompher de diverses épreuves et transcender la douleur de la séparation, Sassī, pour parvenir au terme de sa quête, aura dû franchir les deux grands obstacles naturels des légendes d'amour des pays de l'Indus – le fleuve et le désert –, et en surmonter les deux grands obstacles sociaux – la famille et la caste ; elle aura dû aussi connaître à trois reprises la séparation : d'avec ses parents biologiques, d'avec son bien-aimé et d'avec ses parents adoptifs. Mais tout comme le mystique encore, elle aura été servie et guidée par des « signes » : horoscope, amulette, tableau et trace du chameau. Et, comme le le berger en fait le récit à Punnū (strophe 123), elle meurt en répétant le nom de son bien-aimé, tout comme le soufi meurt au monde et s'unit à Dieu en répétant son nom dans le *zikr*.

Un autre aspect du soufisme est poétiquement présent dans *Sassī Hāšam* : le culte des saints (arabe *valī*, « proche » de Dieu par ses actions et sa piété), devenu depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle un phénomène bien plus général et plus spontané dans les pays de l'Indus comme ailleurs en Inde que l'islam mystique des confréries (Gaborieau 1995 ; Matringe 1995a). Au premier rang des divers types de saints viennent les grandes figures panislamiques comme 'Abd-al Qādir Ġilānī de Baghdad (1088-1166), fondateur de la Qādiriyya dont l'anniversaire de la mort est célébré en de nombreux lieux du Panjab, les premiers saints venus d'Asie centrale comme 'Alī al-Hujvīrī mort à Lahore en 1070, les maîtres spirituels du soufisme confrérique autour des sanctuaires desquels se sont développés des établissements avec mosquée, couvent, école, chambres pour les pèlerins, hall de *qavvālī*, etc., et des saints mythiques, universels comme Khwāja Khizr ou locaux comme Gogā<sup>25</sup>. Mais on rend aussi un

<sup>24</sup> Bairāgañ est le féminin panjabi de Bairāgī (littéralement « sans passion », cf. skr. *vairagya*- « indifférence aux choses de ce monde, renoncement »). Dans le Panjab, les Bairāgī forment un ordre de dévots vishnouites (Rose 1911 : 35-38). Mais toutes sortes de mendiants religieux errants s'appellent aussi Bairāgī.

<sup>25</sup> Gogā dont le sanctuaire se trouve près de Bikaner dans le Rajasthan, est vénéré dans la religion populaire du Pañjāb, parfois sous le nom de Zahir Pīr (« le Maître du Venin »), comme grand roi des serpents car il aurait, dans son berceau, sucé la tête d'un cobra vivant (voir Rose 1911-1919 vol. I : 171 et Sharīf 1921 : 202).

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

culte à de saints hommes, souvent poètes, qui vécurent « hors la Loi révélée » (*be-šar*), tels Šāh Ḥusain et Bullhe Šāh évoqués plus haut, ainsi qu'à d'humbles *faqīr* vénérés par des villageois qui, après leur mort, érigent parfois sur leur tombe un mausolée (Matringe 2000). À tous ces saints, la foi populaire attribue non seulement un pouvoir d'intercession auprès de Dieu, mais aussi d'innombrables miracles, et il n'est pas rare qu'un homme, ou même parfois une femme, renonce à la vie en société pour consacrer le reste de son existence à la vénération d'un saint et au service de son sanctuaire, en vivant désormais d'aumônes. Les strophes 112 à 114 de *Sassī Hāšam* mettent précisément en scène un tel événement. *Sassī*, qui l'avait tout d'abord effrayé, apparaît au berger *Kākā* comme une sainte qui a sacrifié sa vie à l'amour, qui, partant, mérite qu'on voue sa vie à son culte, et dont le destin fait s'imposer à la conscience – le texte y insiste par un cas unique de répétition (vers 113c et 114c) - que « le monde est transitoire » (strophes 112 à 114) :

En son cœur le berger s'interrogeait  
sur ce qu'il avait observé.  
« Quel est donc ce mystère ? Elle est tombée,  
elle ne se relève pas :  
Ne serait-ce qu'ayant perdu sa route,  
elle serait morte de soif ?  
*Hāšam*, devrais-je avoir peur d'aller voir ?  
on n'éluide pas son destin. »

Délaissant son troupeau, à pas prudents  
il s'en vint auprès de *Sassī*.  
Quand de la mort il vit l'ombre sur elle,  
il fut transporté de colère.  
Il oublia la joie que lui donnaient  
ses biens, ses enfants, sa maison.  
Comprenant que ce monde est transitoire,  
vois *Hāšam* ! il devint *faqīr*.

Comme un humble orphelin, dans le désert  
il fit à *Sassī* une tombe.  
Vêtu d'un simple châle et tête nue,  
il se tenait près de la tombe,  
comprenant que ce monde est transitoire  
et qu'il n'est d'autre enseignement.  
*Hāšam*, voilà ce qu'est un vrai *faqīr*;  
mais qui veut bien le reconnaître ?

Cette présence du culte des saints dans *Sassī Hāšam* va dans le sens d'un courant de rejet de la figure du Prophète à l'arrière-plan et de défi au principe de l'*ijmā'* (« consensus » des '*ulamā'*, « savants » religieux orthodoxes) qui fut très vigoureux en Inde du Nord de la fin du XV<sup>e</sup> au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et dont une autre manifestation fut l'apparition de mouvements millénaristes (Hardy 1987, Gaborieau 2001, MacLean 2001). Ainsi, dans le Gujarat, Sayyid Muḥammad Jaunpurī (m. 1505) se proclama le *maḥdī* de la tradition sunnite, appelé à conduire le monde à la justice et à l'ordre avant le Jour du Jugement, et dans le Panjab, Bāyazīd Anšārī (m. 1572), un Paṭhān, se prétendit le *pīr-i*

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

*kāmīl* (« guide spirituel parfait ») en relation directe avec Allah. C'est à ce courant que peut être rattachée l'absence d'éloge du Prophète dans le prologue de *Sassī Hāšam* et de toute mention de son nom ou d'allusion à sa personne dans le corps du poème.

Dans ce contexte, le génie de Hāšam Šāh consista donc à utiliser toutes les ressources d'un genre pour exalter le potentiel symbolique d'une fable. D'autres tentatives avaient déjà été faites avant lui : nous avons ainsi évoqué plus haut celle de Šāh 'Abd al-Laṭīf dans son *Risālo* sindi. Hāšam Šāh lui-même utilisa aussi symboliquement l'histoire de Sassī et Punnū dans de courts poèmes soufis appelés *dohṛā* (littéralement « couplets »), formellement semblables aux *bolī* du folklore panjabi et qui ont souvent pour thème la douleur de la séparation, comme dans le texte ci-dessous (*Dohṛe* : 65) :

« La mère de Sassī dit, assise auprès d'elle :  
– Pourquoi errer comme une folle ?

– Mère, quand tu as mal, tu connais ta souffrance,  
mais connais-tu celle d'autrui ?

Celui auprès de qui ma vie s'est arrêtée,  
mon aimé m'a abandonnée.

Hāšam, mon cœur ignore à présent la patience ;  
je n'ai plus conscience du monde. »

Mais c'est *Khawāja Gulām Farīd* qui composa en *sirā'ikī* (panjabi de la région de Multan et Bahawalpur), dans le genre de la *kāfī*, les poèmes soufis non narratifs les plus exquis et les plus poignants inspirés par la légende (*Dīvān-i Farīd* : 489-492) :

***Refrain***

Que je hais cet amour, combien il m'est cruel.  
La mort me pèserait tellement moins, hélas !

***Couplets***

Mon aimé est parti à Malhar au désert ;  
je n'ai reçu de lui depuis aucun message.  
Dans la ville sans but je vais errant, hélas !

Nul ne m'a informée de son départ pour Kech ;  
Les larmes désormais inondent ma vie vaine  
Et mon aimé ne m'est d'aucun secours, hélas !

Mon sort est de connaître un malheur après l'autre.  
Les abris ont croulé, les bassins sont à sec ;  
quant à mon pauvre cœur, il est en peine, hélas !

Épines et cailloux par les routes des monts,  
Difficiles chemins au cœur du Thal Maru,  
vous m'avez consumée, je suis vaincue, hélas !

Mes pieds se sont brûlés au sable du désert,  
et sont tout rougeoyants de cloques innombrables.  
Dans le pan de mon châle est mon malheur, hélas !

Combien ils sont pentus, les chemins des montagnes,  
Combien le Thal Maru me cause de souffrance,  
combien m'est cher l'amour de mon aimé, hélas !

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

Mais l'amour, ô Farīd, n'a pu me rendre heureuse.  
 Ah ! pour moi la fortune a été sans douceur,  
 Et je marche oubliée de mon cher Hot, hélas !

Au demeurant, les soufis ne furent pas les seuls à faire un tel usage des histoires d'amour des pays de l'Indus. C'est ainsi qu'au début des années 1920, un poète sikh, Pūran Siṅgh (1881-1931), sous le titre de *Sassī dī nīd* (« Le Sommeil de Sassī »), invente un épisode de l'histoire, dans une forme résolument moderne (Matringe 1995b). Sassī fait un rêve alors qu'elle cherche en vain à rejoindre à travers le désert son bien-aimé Punnū, emmené par les caravaniers. Dans ce rêve, Sassī, « endormie dans les bras de l'amour » alors qu'elle agonise, voit Punnū transporté vers le ciel sur une chameau. Elle s'élançait à la poursuite de son bien-aimé forte de savoir, comme le répète le leitmotiv du poème, que « l'amour ne vous quitte pas ». Elle atteint finalement le lieu où se trouve désormais Punnū, et qui n'est autre que la demeure de l'amour (*manzil piār*) [Pūran Siṅgh 1923 : 181] :

En volant, elle rêva qu'elle s'éveillait  
 dans le ciel bleu du Thal aride,  
 assoiffée, affamée de Punnū  
 qu'elle appelait dans le firmament.  
 Elle volait la tête et les pieds nus ;  
 il lui semblait voir devant elle  
 les chameaux de Punnū  
 volant comme des fées ailées.  
 En courant, essouffée, elle tomba,  
 et le choc de sa chute la réveilla  
 de son rêve d'éveil dans le sommeil ;  
 elle vit qu'elle dormait enlacée à l'amour.  
 L'amour l'étreignait.  
 Le sentant contre elle, endormie elle le reconnaissait ;  
 elle savait en toute confiance  
 qu'elle atteignait la demeure de l'amour.  
 Son âme le savait :  
 l'amour ne vous quitte pas.  
 Enlaçant l'amour, le serrant très fort,  
 l'étreignant et reprenant sa quête,  
 Sassī, dans les bras de l'amour,  
 se rendormit.

Ce texte est œcuménique puisqu'un poète sikh recourt à une symbolique liée au soufisme panjabi pour exposer une conception mystique commune aux grandes religions présentes dans le Panjab. Un tel procédé est d'autant plus remarquable qu'à la différence des soufis qui, sauf Šaikḥ Farīd dont les vers sont préservés dans le premier livre sacré des Sikhs, l'*Ādī Granth* (Matringe 1993a), emploient des symboles empruntés à la culture locale pour exprimer une religion mondiale, les *gurū* sikhs écartèrent soigneusement toute trace d'un tel enracinement pour formuler dans le Panjab une religion à prétention universelle.

Par la suite, les légendes comme Hīr-Rājā et Sassī-Punnū ont fait l'objet de diverses utilisations symboliques, par les communistes (Matringe 1998) ou encore par les féministes : c'est ainsi que publiant en 1980 une anthologie de poésie féministe, Amritā Prītām, grande poétesse panjabi de la deuxième moitié du vingtième siècle, l'intitula *Maī Sassī maī Šāhibā*\* « Je suis Sassī, je suis Šāhibā<sup>26</sup> ».

\*

<sup>26</sup> Šāhibā est l'héroïne d'une autre célèbre légende panjabi : Mirzā et Šāhibā.

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

Mais pour en revenir à *Sassī Hāšam* et à la question du rapport entre œuvre et genre abordée par Gérard Genette, il est certain qu'aux yeux d'un littéraire occidental, le poème de Hāšam Šāh possède ce caractère de parfait achèvement évoqué par le chercheur français (Genette 2002 : 132), ainsi que toutes les qualifications pour représenter le genre du *qīṣṣa* dans sa quintessence, étant à la fois chef-d'œuvre sublime du *nihil nimis* où tout se tient et qui tient de bout en bout son lecteur dans une vive émotion esthétique, et « magie recueillante, comme parlent les mystiques, et qui nous invite à une quiétude où nous n'avons plus qu'à nous laisser faire, mais activement, par un plus grand et meilleur que nous » (Bremond 1925 : 78). Ce sentiment d'achèvement éprouvé devant l'œuvre élue, remarque toutefois malicieusement Gérard Genette, est souvent fort éloigné de l'état d'inachèvement dans lequel de guerre lasse l'auteur, lui, sait avoir finalement abandonné son travail (*ibid.*). La pratique indienne bien attestée jusqu'à l'époque coloniale de l'interpolation pour produire des versions dites alors, dans le Panjab, (*sabh tō*) *aṣlī te vaḍḍī* « (la plus) véridique et étendue (de toutes) », tout en manifestant le côté « scriptible » de l'œuvre (Barthes 1970), trahit à sa manière la conscience de cette réalité. Comme *Hīr Hīr Vāriṣ Šāh*, mais il est vrai dans une moindre mesure, *Sassī Hāšam* a fait l'objet de traitements de cette sorte, dont attestent aujourd'hui encore les éditions de bazar truffées de vers destinés à expliciter le sens mystique du texte. Et ces éditions sont tout aussi goûtées par leurs lecteurs que le texte admirablement (r)établi par Harnām Siṅgh Šān l'est par ceux auxquels à été tôt inculqué le culte de l'*Urtext*.

**Bibliographie***Sources*

- AMRITĀ PRĪTAM (dir.), 1980, *Maī Sassī maī Sāhibā*, New Delhi, Nāgmaṇī.
- BARKHURDĀR, Ḥāfiẓ, *Sassī te hora kisse*, Éd. Piār Siṅgh et Gobind Siṅgh Lāmbā, Amritsar, Pañjāb Bhāṣā Sāhitt te Sabhiācār Vibhāg, 1977.
- BULLHE ŠĀH, *Kulliyāt-i Bullhe Šāh*, Éd. Faqīr Muḥammad Faqīr, Lahore, Panjabi Academy, 1960.
- DAMODAR, *Hīr*, Éd. Muḥammad 'Āsif Khān, Lahore: Panjabi Adabi Board, 1976.
- Dasam Granth, Srī Gurū Dasam Granth Sāhib Jī*, 2 vols., Amritsar, Bhāi Catar Siṅgh Jīvan Siṅgh, 1979.
- FAZL ŠĀH, *Kissā Sohṇī Mahīvāl*, Éd. G. L. Šarmā, Amritsar, Sundar Das and Sons, 1978.
- HĀŠAM ŠĀH, *Dohṛe*, Éd. Faqīr Muḥammad Faqīr, 2e éd., Lahore, (Ā'ina-yi adab, 1988.
- , *Sohṇī Mahīvāl*, Éd. Faqīr Muḥammad Faqīr, 2<sup>e</sup> éd., 1988, Lahore, Ā'ina-yi Adab.
- HASHAM SHAH, *Sassi Punnun*, Lahore, Vanguard Books, 1985. [Ce livre comporte une introduction d'Athar Tahir, le texte de *Sassī Hāšam* établi par Šān 1959 (voir ci-dessous, dans la rubrique « études »), transcrit en écriture arabo-persane, et une élégante traduction anglaise de Christopher Shackle.]
- MIĀ MUḤAMMAD BAKHŠ, *Saif al-Mulūk*, Éd. Iqbāl Šalāḥ al-Dīn, Lahore, Aziz Publishers, 1984.
- MUQBIL, Ḥāfiẓ Šāhjahān, *Hīr*, Éd. Faqīr Muḥammad Faqīr, Lahore, Panjabi Academy, 1967.
- NIẒĀMĪ, *Le Roman de Chosroès et Chîrîn*, Trad. Henri Massé, Bibliothèque des œuvres classiques persanes n° 2, Paris, P.-P. Maisonneuve et Larose, 1970.
- PŪRAN SIṅGH, 1923, *Khulhe maidān*, in Mahindar Siṅgh Randhāvā (éd.), *Pūran Siṅgh. Jīvanī te Kavītā*, New Delhi, Sahitya Academy, 1965, pp. 129-286.
- QĀDIR YĀR, *Pūran Bhagat Qādir Yār*, éd. Šarīf Šābir, Lahore, Pañjābī Adabī Markaz, 1978.
- ŠĀH 'ABD AL-LATĪF, *Shah jo risalo*, 3 vols., éd. Yakoob Agha, Hyderabad, Shah Abdul Latif Bhitshah Cultural Centre Committee, sans date.
- ŠĀH ḤUSAIN, *Kalām aur urdū tarjuma*, éd. et trad. de l'ourdou par 'Abd al-Majid Bhaṭṭī, Islamabad, Lok Virṣa 1977.
- VĀRIṢ ŠĀH, *Hīr Vāriṣ Šāh*, éd. Šarīf Šābir, Lahore, Varis Shah Memorial Committee, 1986.
- KHWĀJA ĠULĀM FARĪD, *Divān-i Farīd*, Bahawalpur, Urdu Academy, 1944.

*Études*

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

- BARTHES, Roland, 1970, *S/Z*, Paris, Seuil.
- BREMOND, Henri, 1925, « La poésie pure », *Séance publique annuelle des cinq Académies, du samedi 24 octobre 1925*, Paris, Institut de France.
- BUEHLER, Arthur, 2000, « The Indo-Pakistani Qâdiriyya, an Overview », *Journal d'Histoire du Soufisme* 1, 339-360.
- EATON, Richard, 1984, « The Political and Religious Authority of the Shrine of Bâbâ Farîd, Pakpattan, Punjab », in Barbara D. Metcalf (ed.), *The Place of Adab in South Asian Islam*, Berkeley, University of California Press
- GABORIEAU, Marc, 1993, *Ni brahmanes ni ancêtres. Colporteurs musulmans du Népal*, Nanterre, Société d'Ethnologie.
- , 1995, « Inde », in Henri Chambert-Loir et Claude Guillot (éd.), *Le Culte des saints dans le monde musulman*, Études Thématiques 4, Paris, EFEO, pp. 197-210.
- , 2001, « Le mahdi oublié de l'Inde britannique : Sayyid Ahmad Barelwî (1786-1831), ses disciples, ses adversaires », *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée* 91-92-93-94 « Mahdisme et millénarisme en Islam » (Thème sous la responsabilité de Mercedes Garcia-Arenal), pp. 257-274.
- GENETTE, Gérard, 2002, *Figures V*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- HARDY, Peter, 1987, « Islam in South Asia », in Mircea Eliade (ed.), *The Encyclopædia of Religions*, 16 vols, New York, Macmillan, vol. 7, pp. 390-404.
- HUSAIN, Yusuf, 1929, *L'Inde mystique au Moyen-Âge, Hindous et Musulmans*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve.
- Journal d'Histoire du Soufisme* 1-2 (2000), Special Issue, The Qâdiriyya Order.
- KERVAN, Monique, 1995, « Le Delta de l'Indus au temps d'Alexandre : quelques éléments nouveaux pour l'interprétation des sources narratives », *Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Comptes rendus des séances de l'année 1995, janvier-mars*, pp. 259-312.
- , 1996, « Le Port multiple des bouches de l'Indus, Barbariké, Dēb, Daybul, Lāhorī Bandar, Diul Sinda », *Res Orientales* 8, pp. 45-92.
- LUTGENDORF, Philipp, 1991, *The Life of a Text. Performing the Ramcaritmanas*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- MACLEAN, Derryl N, 2001, « La sociologie et l'engagement politique : le Mahdawīya indien et l'État », *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée* 91-92-93-94, « Mahdisme et millénarisme en Islam » (Thème sous la responsabilité de Mercedes Garcia-Arenal), pp. 239-256.
- MCLEOD, William Hewat McLeod, 1975, *The Evolution of the Sikh Community. Five Essays*, Oxford, Clarendon Press.
- MATRINGE, Denis, 1988, *Hîr Vāriṣ Śāh, poème panjabi du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Publications de l'Institut Français d'Indologie n° 72, Pondichéry, Institut Français d'Indologie.
- , 1992, « Krishnaite and Nath Elements in the Poetry of the Eighteenth-Century Panjabi Sūfī Bullhe Śāh », in Ronald Sturat McGregor (ed.), *Devotional Literature in South Asia*, University of Cambridge Oriental Publications 46, Cambridge, Cambridge University Press.
- , 1993a, « 'The Future has come near, the past is far behind' : A Study of Śaikḥ Farîd's Verses and Their Sikh Commentaries in the *Ādi Granth* », in Anna Della Piccola and Stephanie Zingel Avé-Lallemant (eds.), *Islam and Indian Regions*, Beiträge zur Südasien-Forschung Südasien-Institut Universität Heidelberg 145, Wiesbaden : Franz Steiner Verlag, 1993, pp. 417-443.
- , 1993b, *Masnavîs de Mîr Taqî Mîr*, Introduction, traduction et notes, Paris, Gallimard « Connaissance de l'Orient ».
- , 1995a, « Pakistan », in Henri Chambert-Loir et Claude Guillot (dirs.), *Le Culte des saints dans le monde musulmans*, Études thématiques 4, Paris, EFEO, pp. 167-196.
- , 1995b, « The Panjab and its Popular Culture in the 'Modern' Panjabi Poetry of the 1920s and Early 1930s », *South Asia Research* 15.2 : 189-220.
- , 1996, « 'Écoute ce que dit Bullhe Sah' : la tradition orale de la poésie soufie en panjabi aujourd'hui », in Catherine Champion (dir.), *Traditions orales dans le monde indien*, Puruśārtha 18, Paris : Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1996, pp. 39-49.

*D'AMOUR, D'EAU, DE SABLE ET DE FEU*

- , 1998, « Hir Varis Shah, a Story retold », in Vasudha Dalmia and Theo Daamsteegt (eds.), *Narrative Strategies. Essays on South Asian Literature and film*, Leiden, Research School CNWS-School of Asian, African and Amerindian Studies, 1998, pp. 19-30.
- , 2000. « La création d'un saint et ses enjeux dans le Panjab pakistanais », *Journal Asiatique* 288.1 : 137-152.
- ROBINSON, Francis, 1974, *Separatism Among Indian Muslims : The Politics of the United Provinces Muslims, 1860-1923*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROSE, Horace Arthur, 1911-1919, *A Glossary of the Tribes and Castes of the Punjab and North-West Frontier Province. Based on the Census Report for the Punjab, 1883 (...) and (...) 1892 (...)*, vol. 1 Lahore, Superintendent, Govt. Printing, Punjab, 1919 ; vol. 2. and 3 Lahore: Civil and Military Gazette Press, 1911 et 1914, réimpr. Patiala, Languages Department Punjab, 1970.
- ŠĀN, Harnām Si...gh, 1959, *Sassī Hāšam*, 2<sup>e</sup> éd., Jalandhar, Dhanpat Rae and Sons.
- SCHIMMEL, Annemarie, 1975, *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- SHACKLE, Christopher, 1992, « Transitions and transformations in Varis Shah's *Hir* », in C. Shackle & R. Snell (eds.), *The Indian narrative*, Londres, SOAS, pp. 241-263.
- , 1995, « Between scripture and romance: the Yusuf-Zulaikha story in Panjabi », *South Asia Research*, 15, 153-88.
- SHAYKH, Farzana, 1989, *Community and Consensus in Islam. Muslim Representation in British India, 1860-1947*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SHARĪF, Ja'far, 1921, *Islam in India, or the Qānūn-i-Islām*, translated by G. A. Herklots, New edition, revised and rearranged, with additions by William Crooke, Londres, Humphrey Milford, 1921, p. 202).
- SMITH, M. W. 1960, « Social Structure in the Punjab », Mysore Narasimhachar Srinivas (ed.), *Indian Villages*, 2<sup>e</sup> éd., Londres, Asia Publishing House.
- SUVOROVA, Anna, 2000 (original russe 1992), *Masnavi. A Study of Urdu Romance*, trad. du russe par M. Osama Faruqi, Oxford et New York, Oxford University Press.
- TEMPLE, Sir Richard, 1884-1900, *The Legends of the Panjab*, 3 vols., réimpr. Islamabad, LokVirsa, 1988.
- WALKER, Benjamin, 1968, *Hindu World. An Encyclopedic Survey of Hinduism*, 2 vols., Londres, George Allen & Unwin.
- YULE, Henry, and C. Burnell, 1903, *Hobson-Jobson, A Glossary of Colloquial Anglo-Indian Words and Phrases and of Kindred Terms, Etymological, Historical, Geographical and Discursive*, 2<sup>e</sup> éd., revue et augmentée par William Crooke, Londres, John Murray.