

Rencontre avec l'Inde

Tome 43 Numéro 1, 2014



CONSEIL INDIEN POUR LES RELATIONS CULTURELLES

Rencontre avec l'Inde

Tome 43 Numéro 1, 2014

Rencontre avec l'Inde

Tome 43 Numéro 1, 2014



CONSEIL INDIEN POUR LES RELATIONS CULTURELLES

| TARIFS | | |
|----------------|-------------------|-----------------------|
| Prix à l'unité | Abonnement annuel | Abonnement pour 3 ans |
| Rs | Rs | Rs |
| 50 | 100 | 250 |
| US\$ | US\$ | US\$ |
| 20 | 40 | 100 |
| £ | £ | £ |
| 8 | 16 | 40 |

Versement à l'avance, préférablement, par mandat bancaire ou postal, établi à l'ordre de : *Indian Council for Cultural Relations, New Delhi.*

Directeur de la publication :

Satish C. Mehta

Directeur - Général,
Conseil Indien pour les
Relations Culturelles,
Azad Bhavan, Indraprastha Estate,
New Delhi - 110 002.

Rédactrice en Chef :

Dr. Shantha Ramakrishna

Co-rédactrice :

Maya Goburdhun

ISSN 0970-4876

Imprimeur :

*Sita Fine Arts Pvt. Ltd.,
A-22, Naraina Industrial Area, Phase-II,
New Delhi - 110 028
Tel. 011-25895100, 41418880
E-mail : sitafinearts@gmail.com*

R*encontre avec l'Inde* est une des six revues publiées par le Conseil Indien pour les Relations Culturelles, les cinq autres étant *Indian Horizons* (anglais), *Africa Quarterly* (anglais), *Gagananchal* (hindi), *Papeles de la India* (espagnol) *Thaqaafat ul Hind* (arabe). Le but de cette revue est de promouvoir les relations culturelles entre l'Inde et les pays de langue française.

Le programme de publication du Conseil qui englobe entre autres, la publication d'œuvres en anglais et en langues étrangères, vise à renforcer les liens culturels entre l'Inde et les autres pays du monde. Fondé en 1950, le Conseil, organisme autonome au sein du Ministère des Affaires Étrangères du Gouvernement de l'Inde, s'efforce d'encourager l'échange des idées et des connaissances dans le domaine des traditions et des courants culturels et de contribuer ainsi au développement de la fraternité universelle.

Nous invitons des articles de la part des collaborateurs/collaboratrices. L'article saisi sur CD et accompagné d'un print-out doit parvenir à l'adresse suivante : The Editor, *Rencontre avec l'Inde*, Indian Council for Cultural Relations, Azad Bhawan, Indraprastha Estate, New Delhi - 110 002.

Prière d'adresser la correspondance concernant l'abonnement et le paiement au Programme Director (Publications).

Les opinions exprimées dans les articles n'engagent que leurs auteurs. Elles ne reflètent pas forcément la politique du Conseil. Tous droits de reproduction, en totalité ou en partie, réservés. La reproduction des articles de cette revue est interdite sans le consentement de l'auteur et de l'éditeur.

Sommaire

| | | |
|-----------|--|------------|
| | Éditorial | vii |
| 1. | Maulana Abul Kalam Azad Sur la musique | 1 |
| 2. | Amiya Prosad Sen Le vol du Grand Cygne : la sagesse éternelle de Ramakrishna Paramahansa | 8 |
| 3. | Maya Goburdhun Rencontres avec les Sidis, la diaspora africaine de l'Inde | 18 |
| 4. | Philippe Falisse L'aventure de Balthazar Solvyns et de Jean Robie en Inde: Dépaysement et épanouissement | 29 |
| 5. | Shovana Narayan Cinétique de la synthèse culturelle dans les arts de la scène | 39 |
| 6. | Martine Chemana Danse et théâtre en Inde au 21 ^{ème} siècle : entre tradition et monde contemporain | 53 |
| 7. | Wendy Cutler La Représentation de la nation dans les films bollywoodiens | 64 |
| 8. | Rashmi Doraiswamy Se définir et redéfinir à travers l'expérience de la partition: <i>Ice-Candy-Man</i> de Bapsi Sidhwa et 1947 – <i>Earth</i> de Deepa Mehta | 77 |
| 9. | Chantal Jumel Mandana du Rajasthan: Voyage dans l'univers graphique des femmes | 94 |

| | | |
|------------|---|------------|
| 10. | David Annoussamy Tagore et le prix Nobel | 106 |
| 11. | N. Kamala Traduire l'Inde: texte, contexte, image | 111 |
| 12. | Kiran Chaudhry La femme indienne à travers les traductions françaises et francophones | 125 |
| 13. | Mariam Karim-Ahlawat Le mal-aimé | 137 |
| 14. | Martine Quentric Zâouïa des singes | 142 |
| 15. | Sujata A la recherche de la vérité | 148 |
| 16. | Premchand La magie | 156 |
| 17. | Jeyaraj Daniel Un <i>asura</i> courroucé | 160 |
| 18. | Gloria Saravaya Naissance | 162 |
| | Nos Collaborateurs | 164 |

Éditorial

Les périodes successives de l'histoire de l'Inde portent témoin au fait que l'Inde reste une mosaïque complexe de l'éthnicité, des religions, de l'architecture, de la peinture, et des écoles de musique. L'ampleur de nos traditions artistiques, littéraires et culturelles est telle qu'une seule religion, caste, province ou langue ne peut réclamer le monopole sur elles. La culture de l'Inde repose sur des fondements laïques et c'est précisément sur ces bases que, depuis la période du Rig-Véda et des Upanishads jusqu'à nos jours, une tradition millénaire robuste a évolué. C'est ce qui explique qu'au sein de l'énorme développement technologique qu'elle a connu, l'Inde ne s'est jamais départie de l'essence de sa culture.

Fidèle à ce patrimoine, depuis plus de quarante ans, la revue *Rencontre avec l'Inde*, publiée par l'ICCR, n'a pas manqué à sa mission principale de faire entendre la voix des Indiens sur divers thèmes: arts, musique, traditions littéraires, politique linguistique, science et technologie. D'une part, elle a su capter la voix des francophones sur l'Inde et sa diversité ethnique et culturelle et d'autre part, elle a offert aux Indiens francophones d'outre-mer et de l'Inde un espace leur permettant de refléter leur identité multiculturelle. De par sa conception et sa présentation, la revue s'attache à refléter la réalité plurielle du pays, et ce à travers le choix des articles et des auteurs.

Le présent numéro emmène ainsi les lecteurs à découvrir des articles intéressants signés par des collaborateurs à vue profonde. L'article de Maulana Abul Kalam Azad fait partie de la lettre la plus

longue adressée au Nawab Sadr Yar Jung, dans le *Ghubar-i-Khatir* sur l'histoire et l'art de la musique, écrite par Azad, dans la prison d'Ahmednagar. Face à une situation où il est obligé de faire une étude approfondie de la musique, d'en maîtriser la terminologie et d'en apprendre les éléments auprès d'un expert afin de pouvoir comprendre le livre *Raag Darpan*, il s'y met de façon méticuleuse, avec assiduité et résolution et avec une totale sincérité. Soulignant l'importance de la musique dans la vie d'un être humain, Azad dit qu'on ne peut réaliser un équilibre mental et développer un tempérament esthétique sans une compréhension de la musique.

Nombreux sont les érudits qui ont écrit sur la vie et le message intemporel de Ramakrishna. Selon Amiya P. Sen, le legs le plus célèbre et durable de la vie et du message de Sri Ramakrishna est son pluralisme religieux qui est tout à fait conforme à l'importance qu'attache la tradition hindoue à l'orthopraxie. Il souligne que la popularité de Ramakrishna en tant que figure religieuse tient au fait qu'il recherchait non seulement des évolutions extérieures mais aussi une transformation intérieure, ainsi qu'à sa capacité à combiner discours métaphysique sérieux et observations inspirées de la vie contemporaine.

Le pluralisme comme nous l'avons fait ressortir est ce qui caractérise le mieux l'âme de l'Inde qui a accueilli en son sein une multiplicité d'ethnies. Parmi celles-ci nous avons les Sidis, la diaspora africaine venue au fil des siècles pour maintes raisons. L'article de Maya Goburdhun, intitulé *Rencontres avec les Sidis , la diaspora africaine de l'Inde* nous fait faire connaissance avec cette communauté.

Philippe Falisse consacre son article à deux grands noms de la peinture belge, à savoir Balthazar Solvyns et Jean Robie et parle de leur aventure indienne et l'impact de celle-ci sur leur vie. Il évoque le dépaysement qu'ont connu Balthazar Solvyns et Jean Robie en Inde ,

décrit comment ils se sont laissés entraîner par les énergies de leur environnement, et ont expérimenté de nouvelles technologies pour exprimer leurs impressions et observations. L'auteur conclut que c'est l'« incroyable India » qui épanouit les deux artistes belges!

Faisant un survol de l'évolution des différentes formes de danse en Inde et surtout du *Kathak*, depuis des temps immémoriaux jusqu'aux temps modernes en passant par des périodes historiques successives, Shovana Narayan, elle-même un grand maître de *Kathak*, parvient à la conclusion que ce sous-continent a toujours opté pour l'inclusion plutôt que l'exclusion. Les marges de l'espace et de l'esthétique ont eu et continuent à avoir un impact sur les présentations à plusieurs niveaux - aussi bien horizontalement que verticalement dans le temps, de sorte que tout s'est diversifié: répertoire, thèmes, mouvements, présentations, dignité, statut et genre. En fin de compte, c'est le changement qui est «constant» et les arts du spectacle et les artistes ont répondu, constate l'auteur, à l'évolution des temps et à l'évolution de l'éthos avec subtilité et finesse, ce qui n'a fait qu'ajouter de la valeur à la société. Les frontières étanches disparaissent au fur et à mesure que des formes de danse d'une partie du pays sont de plus en plus acceptées dans d'autres parties du pays ou du globe. Selon l'auteur, aucune région de l'Inde n'a échappé aux influences interrégionales et interculturelles. Grâce aux contacts avec d'autres cultures, combinés aux changements dans l'environnement naturel, les différentes parties du pays ont imbibé discrètement la diversité culturelle de cette fertilisation interculturelle distinctive et ont amené un processus constant de synthèse culturelle. Cet article de fond signé par Shovana Narayan sera publié en deux parties dont la première figure dans ce numéro.

À la lumière d'un travail sur le terrain effectué depuis plus de trois décennies en Inde, travail prolongé ces dix dernières années par l'étude des festivals nationaux et internationaux, Martine Chemana

se penche, dans le cadre de son article, sur la persistance de la tradition dans les arts en Inde, particulièrement dans la danse et le théâtre, et sur la créativité des formes contemporaines des arts de la scène. Elle conclut qu'en Inde, tradition et modernité ne s'excluent pas; elle est aussi d'avis que la critique devrait jouer un rôle constructif pour attirer l'attention non seulement des spécialistes de théâtre, amateurs et professionnels, mais aussi des pédagogues et du grand public. Quant au manque de salles appropriées pour accueillir des spectacles de danse et de théâtre contemporains, elle forme le vœu que "les derniers dispositifs de la loi CSR (Corporate Social Responsibility) étendus aux activités culturelles seront effectivement appliqués et attribués, entre autres, à la création théâtrale et dansée contemporaine ainsi qu'à la représentation des formes héritées de traditions anciennes pour maintenir en Inde cette riche culture."

L'article de Wendy Cutler expose le rôle du cinéma indien pendant la décolonisation de l'Inde ainsi que la représentation du sujet postcolonial dans le cinéma populaire. L'auteur revient sur la notion de représentation dans un pays où l'image occupe une place prépondérante. Elle aborde la question du cinéma populaire indien comme puissant outil de communication et évoque la façon dont les réalisateurs indiens ont représenté le sujet postcolonial et la nation dans leurs films. Dans la deuxième partie de son article, elle se focalise sur la question du rôle occupé par le cinéma populaire indien dans l'affirmation de l'indépendance ainsi que dans la reconstruction de la nation. Selon elle, l'image du sujet postcolonial, c'est l'image du peuple indien en train de se reconstruire sur des bases tant nouvelles-technologique, économique, culturelle etc., - que fondamentales, historiques et culturelles propres à cette nation.

Un grand nombre de romans ayant pour thème la partition évoquent le sort des femmes, victimes de cet événement, dépossédées de leur propriété, de l'honneur et de la dignité. Rashmi Doraiswamy examine, dans le cadre de son article, le roman de Bapsi Sidhwa intitulé *Ice-Candy Man* qui dévoile le destin tragique d'une femme, pleine de joie de vivre à travers l'adaptation de ce roman au cinéma

dans le film de Deepa Mehta intitulé *1947- Earth*. L'histoire d'une famille *parsie*, représentant une minorité distincte parmi tant d'autres minorités, vient se greffer dans la trame de ce grand événement qu'est la partition. L'auteur met en exergue le fait que cette communauté, dotée d'une grande assurance et d'un esprit identitaire fort par comparaison à d'autres communautés, arrive à intérioriser le déracinement. En revanche, les autres communautés, défendent âprement leurs positions. Le film, imprégné de réalisme, se distingue fortement du roman. En revanche, le roman ainsi que le film font ressortir que les liens de l'humanisme et de la compassion s'affaiblissent en période de crise sociale.

Chantal Jumel, quant à elle, consacre son article à la découverte, lors d'un voyage à travers le Rajasthan, de peintures éphémères appelées *mandana et paglya* réalisées sur le sol au moyen de poudres minérales et végétales. Comme ceux des régions du sud de l'Inde, ces diagrammes géométriques sont peints sur le sol à l'occasion de nombreux rites de passage ponctuant la vie des habitants de la région: naissance, mariage et autres fêtes du calendrier hindou. Pourtant l'auteur estime que les seuils des maisons locales au Rajasthan semblent bien dépouillés par comparaison à ceux des maisons tamoules où fleurissent chaque jour des allégories géométriques.

L'article de David Anoussamy sur *Tagore et le Prix Nobel* applaudit l'évolution de la politique d'attribution du Prix Nobel; au moment d'attribuer le prix à Tagore, le jury avait surtout pris en considération l'aspect culturel de l'oeuvre mais avec le passage du temps la politique du prix Nobel a évolué et elle adopte maintenant un point de vue favorisant la valeur humaine et l'expression des facettes innombrables de l'être humain.

C'est grâce aux philologues, aux sanskritistes, aux ethnologues et aux voyageurs que les Français ont pris connaissance des trésors de l'ancienne tradition littéraire de l'Inde. Ensuite, ce fut le tour des

écrivains d'exposer leurs propres points de vue sur l'Inde. Peu après, les traducteurs sont intervenus pour faire découvrir aux Français, des œuvres indiennes. Cette découverte se poursuit par le biais tantôt d'écrits originaux tantôt de traductions. Quant à cette dernière voie, N.Kamala examine, dans son article, les questions suivantes : Quels sont les auteurs, quelles sont les langues et quelles sont les œuvres qui ont été traduites/sont traduites et le pourquoi de ce choix. Et ce faisant, elle se demande quelle est l'image de l'Inde qui naît des traductions en français d'œuvres littéraires indiennes? Certes, dit l'auteur, il y a eu, au fil du temps, des changements importants et positifs quant au choix des langues de traduction, des auteurs et œuvres retenus pour traduction. Evidemment, conclut l'auteur, c'est un premier pas pour remettre en équilibre les orientations traductionnelles qui ont trop longtemps caractérisé les traductions des œuvres indiennes en français mais c'est un pas qu'on a attendu depuis longtemps.

Analysant un corpus de quatre recueils de nouvelles consacrés à Premchand, écrivain hindi de grand renom, ainsi que deux autres nouvelles parues dans les autres anthologies de langue française, Kiran Chaudhry souligne qu'il existe une évolution dans l'image de la femme indienne chez les traducteurs françaises et francophones au fil des années et qu'il existe un rapport étroit entre l'image de la femme et l'image qu'un traducteur /éditeur se fait de l'Inde et des œuvres de Premchand.

Outre ces articles de fond, le présent numéro offre aux lecteurs deux poèmes, à savoir, *Un asura courroucé* de Jeyaraj Daniel , poème en mémoire des pèlerins de Kedarnath, victimes des inondations ayant eu lieu l'année dernière et *Naissance* par Gloria Saravaya. Les lecteurs auront aussi le plaisir de découvrir des nouvelles sous les plumes de Mariam Karim , Martine Quentric, Premchand et Sujata.

Bonne Lecture

Shantha Ramakrishna

Maya Goburdhun

1

Sur la musique

Maulana Abul Kalam Azad

Ces jours-ci, un officier de police a été stationné dans le Fort, près de nos logements. Il possède un poste de radio. Les sons qu'il émet flotte parfois dans notre direction. Hier soir on entendait très bien la musique. C'était probablement une émission de la BBC. Un virtuose du violon jouait le célèbre "Chant sans Paroles" de Mendelssohn. Tout d'un coup, une belle voix féminine s'y joignit dans une triste mélodie. J'en fus instantanément affecté comme s'il y avait en moi une tumeur prête à éclater; mais cela ne dura que quelques instants. Au bout d'un moment, mon équilibre se rétablit.

Vous ne savez peut-être pas qu'à une certaine époque, j'étais passionné de musique. Cela dura pendant plusieurs années. En 1905, quand j'eus achevé mes études et devins professeur, mon amour de livres me conduisit souvent chez un libraire, Khuda Bakhsh, dont la librairie se trouvait dans la rue Wellesley, devant le Madarsa. Il menait principalement le négoce des manuscrits arabes et persans. Il me montra un jour un exemplaire splendidement calligraphié et illustré du *Raag Darpan* de Faquirullah Saif Khan, et me dit que le livre portait sur la musique. Saif Khan appartenait à la noblesse pendant le règne d'Aurangzeb et il était adepte de l'art et de l'exécution de la musique. Il traduisit un texte sanscrit qui devint célèbre sous le titre *Raag Darpan*. L'exemplaire que Khuda Bakhsh avait acquis avait appartenu à l'origine à la collection de Naseer Jung

Rencontre avec l'Inde, Tome 43, n°1, 2014.

Shaheed, fils d'Asif Jah, et il avait été rédigé avec grande diligence. Je parcourais la préface quand M. Danson Ross arriva. Il était alors Directeur du Madarsa Aliya, et il connaissait bien le persan qu'il parlait avec un accent iranien. Etonné de voir un jeune adolescent absorbé dans la lecture d'un manuscrit persan il m'adressa la parole dans cette langue. "Qui est l'auteur de ce livre?" Je répondis que le livre, sur l'art de la musique, était de Saif Khan. Il me le prit et se mit à tourner les pages. Il fit la remarque que le système de musique indienne était un art fort compliqué; Etais-je en mesure d'en saisir le contenu. Je répondis: "Un livre est écrit uniquement dans l'intention d'être lu et compris par les gens. Si je le lis, j'en saisirai la teneur." Il dit en souriant, "Tu ne pourras la saisir; si tu le fais, explique-moi alors l'essentiel de cette page." La page qu'il m'avait indiquée faisait une description de la classification des *ragas*. Je lus les appellations mais ne pus comprendre ce qu'elles désignaient. Confus, je me tus. Je reconnus, finalement, que je ne pouvais lui expliquer alors, le fond, mais que je serais à même de le faire après en avoir fait une étude approfondie.

Je lus le livre du début à la fin, mais je me rendis compte qu'à moins de maîtriser la terminologie de la musique et d'en apprendre les éléments auprès d'un expert, on ne pourrait comprendre le contenu du livre. J'avais remarqué, depuis que j'étais étudiant, que je pouvais saisir l'essentiel d'un livre et le comprendre parfaitement, simplement en parcourant les pages. Mais cette fois-ci je me heurtai à un obstacle, ce qui me troubla grandement. J'eus l'idée de chercher l'aide d'un expert en musique. Mais qui alors? Mes relations familiales étaient telles qu'il semblait fort improbable que je rencontre quique ce soit versé dans cet art.. Tout d'un coup Masita Khan me vint à l'esprit. C'était le seul interprète de musique à qui notre maison était ouverte.

Cela vaut la peine de se rappeler l'histoire de Masita Khan. Il était originaire de Sonapat dans la région d'Ambala et il appartenait à une famille de chanteurs professionnels. Il avait appris la musique auprès de professeurs, disciples des écoles de Delhi et de Jaipur. Lui même donnait des leçons de chant aux courtisanes de Calcutta. Comme l'a dit un poète:

Taqrib kuchh to behr-i-mulagat chahiye!

Ah! Il faut un prétexte pour se convenir d'un rendez-vous!

Il venait voir mon père dans l'espoir de devenir son disciple. En général, mon père ne prêtait pas le serment de *muridi* à de pareilles personnes. Mais il ne leur refusait pas non plus le privilège de la réforme et de l'amélioration. A pareils gens il disait, "Continue à venir sans t'attendre à la *muridi*. Accepte ensuite ce que Dieu te destine". Dans la plupart des cas, les gens renonçaient, de leur gré, à des métiers peu désirables et éprouvaient du repentir. Masita Khan aussi avait reçu ce même conseil de mon père.

Après avoir prononcé son sermon, le vendredi, mon père avait l'habitude de passer quelques instants dans le salon avant de se retirer dans sa chambre. Certains de ses disciples préférés accompagnaient, à pied, son palanquin, jusqu'à la maison. Là, ils lui soumettaient des pétitions. Masita Khan aussi venait chez nous chaque vendredi, après le sermon, et restait debout respectueusement, les mains jointes, dans un coin. Parfois, quand mon père le remarquait, il lui demandait : "Masita Khan, comment vas-tu?" Celui-ci répondait: "j'espère faire l'objet de votre bienveillante attention." Mon père répondait : "Eh bien, fais que ton coeur y aspire avec ardeur". Comblé de joie, Masita se prosternait aux pieds de mon père, les inondant de ses larmes. Combien admirablement Zauq a dit:

*Hue hain tar girya-i-nidamat se is quadar aastin-o-daaman
Ke meri tar daamani ke aage arq arq paak daamani hai.*

Des larmes de repentir ont à tel point mouillé ma manche et mon manteau;
Que la robe pieuse est noyée dans la honte devant mes libations pénitentes.

Il disait parfois: "Me permettrez-vous de venir assister à l'assemblée du soir?" Il faisait allusion à la congrégation spéciale du soir qui se tenait une fois par semaine, pour le bénéfice des disciples. Mon père rejetait sa demande, mais il le faisait dans un esprit de compréhension profondément humaine. "Très bien", disait-il, "mais

attend encore : tout arrivera à l'heure qui convient". Ces paroles étaient suffisantes pour accabler son disciple dévoué. Il partait les yeux remplis de larmes de gratitude.

Sa profonde dévotion et sa quête honnête furent finalement récompensées. Mon père l'accepta comme disciple et l'autorisa même à venir écouter ses discours. Il en fut tellement reconnaissant qu'il cessa de donner des leçons aux courtisanes et se contenta du service d'un propriétaire terrien bengali. J'ai entendu mon père dire une fois au sujet de Masita Khan : "Chaque fois que je vois Masita Khan, je pense à Pir Changi, le Pir Changi de Maulana Rumi".

Quoi qu'il en soit, c'est ce même Masita Khan qui me vint à l'esprit. Je me suis donc confié à lui sur la question de la musique.. Il fut un peu étonné, mais une fois qu'il eut compris mon besoin, il s'estima flatté de l'attention qu'il recevait de la part d'un Pirzada, c.à.d le fils d'un maître. Le problème se posa alors de décider du lieu où on se réunirait. A la maison, où on lisait le *Hidaiya* et le *Mushkawat*, il n'y avait point de possibilités de donner des leçons de *sa-re-ga-ma*. Aller à l'extérieur aurait soulevé d'immenses soupçons. Une solution émergea qui imposait une disposition confidentielle. Nos séances auraient lieu chez lui. Au début, nous nous sommes mis d'accord sur trois jours par semaine; Un peu plus tard, je commençai à y aller tous les après-midis. Masita Khan rentrait chez lui avant mon arrivée et nos séances d'entraînement duraient deux ou trois heures.

Masita Khan suivait la méthode d'instruction commune à tous les professeurs de cet art. Il s'efforça de s'en servir pour m'enseigner mais j'y résistais et tentais de me former de ma façon. Parmi tous les instruments de musique, c'était le sitar qui m'attirait le plus, et mes doigts s'habituèrent rapidement à ses cordes. Maintenant quand j'y pense, j'ai tellement envie de revivre ces après-midis turbulents imprégnés de musique qui reflétaient les désirs que mon coeur entretenait en secret: je n'avais alors que tout juste dix-sept ans, mais même à cette époque j'étais très méticuleux, et quel soit le domaine que choisisse, j'y entrais avec résolution et je continuais jusqu'à la fin de la route. Quel que soit la tâche, je ne me contentais jamais de

l'abandonner à mi-chemin. Quelle que soit la ruelle dans laquelle je pénètre, je ne m'arrête sans l'avoir arpentée de long en large. Quand j'avais emprunté la voie de la *savab* (la piété), cela avait été avec une totale sincérité. Quand je péchai, là aussi c'était un acte commis avec élan. Quand je fréquentais les épicuriens, ce fut moi qui menais la troupe. Quand je tins compagnie aux célibataires, je ne laissais personne me dépasser. Quand j'arrivais, c'était consciemment; et quand je nouais des liens d'amitié, c'était avec ceux uniquement qui avaient maîtrisé leurs domaines.

Aussi, quand je tournai mes pas vers le monde de la musique, je l'explorai aussi longtemps que possible. Pendant quatre ou cinq ans, je m'exerçai au sitar. Et ce n'est pas tout. Mes doigts se familiarisèrent, petit à petit, avec les notes cachées dans la flûte. Mais je perdis bientôt intérêt dans cet art. Puis un moment arriva où je renonçai entièrement à cet art, et aujourd'hui il n'est plus pour moi qu'un souvenir des jours d'antan. Les marques du *mizraab* restèrent cependant longtemps sur mes doigts!

Ab jis jagah ke dagh hai, yan pehle dard tha.

Là où est visible maintenant une meurtrissure, autrefois il y avait un déchirement.

Dans ce monde de la vue et de l'ouïe, l'une des voies que l'on peut suivre est celle de l'abeille. Elle se laisse prendre les pattes dans le miel, pour ne jamais s'envoler de nouveau:

Ke paon tor ke baithe hain pae-band tere

S'étant cassé les jambes, vos prisonniers se présentent à votre porte.

L'autre voie est celle du papillon qui se pose sur chaque fleur, jouit de son odeur et s'envole:

Tuk dekh liya, dil shaad kisa, khush kaam kiya aur chal nikley.

Regarda, goûta, prit plaisir et partit nonchalamment.

C'était donc, elle aussi, encore une fleur dans le jardin à multiples splendeurs, de ma vie. Je m'y étais arrêté un instant, j'avais joui de son parfum et repris ensuite mon chemin. Je ne voulais pas écarter de mon domaine de connaissances, cet aspect de la vie. Je suis d'avis qu'on ne peut réaliser un équilibre mental et développer un tempérament esthétique sans une compréhension de la musique. Ayant réalisé mon objectif, poursuivre avec la musique semblait non seulement inutile mais paraissait devenir un obstacle à d'autres occupations. L'amour de la musique s'est toutefois enraciné dans mon coeur et je ne peux l'extraire de mon être.

*Jaati hai koi kashmakash andoh-e-ishq ki
Dil bhi agar gaya to wohi dil ka dard tha.*

Peut-on se défaire de l'agonie de l'amour?
Même si on perd le coeur, la souffrance subsiste.

La beauté, où qu'elle se trouve, dans un son, dans un visage, dans le Tajmahal ou dans le jardin Nishat, est la beauté... et elle a ses exigences naturelles. Il faut prendre en pitié l'être misérable dont le coeur insensible n'a pas appris à répondre à l'appel de la beauté.

Voulez-vous que je vous dise quelque chose? J'ai souvent sondé mon propre coeur. Je peux vivre heureux sans rien, mais non sans la musique! Ces sons agréables sont l'acmé de mes jours, le remède à mes périodes de tension morale et la guérison de tous les maux du corps. Si vous vouliez me priver des rares plaisirs qui me restent dans la vie, privez-moi de musique et vous atteindrez votre objectif. Ici, dans la prison d'Ahmednagar, s'il me manque quelque chose le soir, c'est mon poste de radio.

A l'époque où je m'exerçais à la musique, je connus certains des moments les plus poignants de ma vie. Bien qu'il s'agisse d'expériences momentanées, elles laissèrent sur moi une marque indélébile. Un de ces moments survint lors d'un voyage à Agra. C'était le mois d'avril et la lune décroissait. Je pris des dispositions pour me rendre au Tajmahal pendant la dernière phase de la nuit,

avec mon sitar. Je m'y assis sur la terrasse baignée de la lumière de la lune, en face de la Jamuna.

A mesure que la lumière s'étendait sur le monument, j'entamais sur mon sitar un *raga* et me perdais totalement dans sa mélodie. Comment pourrais-je exprimer les vues et les sons fantaisistes qui se présentaient à mes yeux? La nuit profonde, les étoiles étincelantes, la lune décroissante, l'humidité du mois d'avril, les minarets du Taj qui se profilaient. Tout autour de moi, les voûtes semblaient retenir leur souffle, et au milieu, le dôme argenté baigné de lumière, reposait immobile sur sa base. Les ondes argentées de la Jamuna clapotaient à la base du monument au-dessus, les étoiles innombrables regardaient, les yeux grands ouverts d'émerveillement. Dans ce clair-obscur, une lamentation sans paroles émergeait des cordes de mon sitar et surnageait sans effort sur les ondes de l'air. Dans le ciel, il y eut des étoiles filantes, et de mes doigts saignants naquit une mélodie.

Pendant quelque temps, l'environnement tout entier resta immobile, comme s'il écoutait attentivement. Puis, lentement, très lentement, tout dans les alentours, reprit ses mouvements. La lune continua son voyage céleste jusqu'à ce qu'elle attegnit un point au-dessus de ma tête; les étoiles stupéfaites regardèrent fixement, et les branches des arbres se mirent à onduler tout en extase. On pouvait entendre les éléments qui se parlaient en chuchotements derrière le rideau noir de la nuit. Souvent les voûtes du Taj haussaient leurs épaules. Que vous le croyiez ou non, mais, cela est vrai, j'ai souvent parlé à ces voûtes; et chaque fois que je regardais le dôme silencieux du Taj, je voyais ses lèvres qui tremblaient.

(traduit de l'anglais par Saroj Butani)

- Ce morceau fait partie de la lettre la plus longue dans le *Ghubar-i-Khatir* sur l'histoire et l'art de la musique, écrite par Azad dans la prison d'Ahmednagar, adressée au Nawab Sadr Yar Jung. Il a été publié dans Rencontre avec l'Inde, Tome XX, Numéros 1-2, 1991.

2

Le vol du grand cygne : La sagesse éternelle du Paramahansa Ramakrishna

Amiya P. Sen

« Le personnage de Ramakrishna était singulièrement simple. Il semblait ne pouvoir assumer qu'un seul objectif, c'était une passion pour Dieu qui le gouvernait et l'emplissait tout entier ; quand nous suivons ce fil directeur, chaque détail de son personnage et de sa vie se met en place »

J.N.Farquhar

L'une des préoccupations sous-jacentes de l'écrivain historique, c'est d'assurer un éclairage suffisant, permettant la compréhension, du contexte dans lequel une vie et les événements qui lui sont associés se sont déroulés. Dans le cas de Ramakrishna Paramahansa (1836-1886) aussi, il serait tout à fait raisonnable de dire qu'une grande partie de ce qu'il prêchait était ancré dans le contexte social et culturel de son temps. Beaucoup de ses prédications ou paraboles, par exemple, font une allusion directe aux évolutions et institutions contemporaines : il y existe, par exemple, des références aux chemins de fer et bateaux à vapeur, aux lampadaires à gaz, aux musées et au zoo, aux universités modernes et aux diplômés, autant d'éléments qui ont émergé sous l'égide de la domination coloniale britannique. Ses paraboles et prédications sont également une source

Rencontre avec l'Inde, Tome 43, n°1, 2014.

d'informations précieuses sur l'histoire sociale de la période : ils se réfèrent à des changements importants survenus dans les routines domestiques, à la durée du travail désormais déterminée par l'horloge, au consumérisme croissant qui commençait à avoir un impact sur les budgets nationaux dérisoires, à l'inquiétude quant au nombre croissant de chômeurs et à l'ignominie du petit emploi de bureau qui était tout ce à quoi un homme instruit pouvait alors aspirer. Tout de même, il me semble que la vie et le message de Sri Ramakrishna peuvent également être perçus et lus d'une manière différente. Ils transcendent l'espace et le temps comme seule une vie extraordinaire est apte à le faire. En son temps, Sri Ramakrishna a toujours été conscient des nouveaux défis moraux et matériels auxquels se trouvaient confrontées les personnes ou les communautés comme il l'était des réponses s'y rapportant ; il est tout aussi vrai, toutefois, que pour lui ces choses étaient la manifestation des grandes questions existentielles qui touchent l'humanité.

Il est indéniable que pendant longtemps, la majorité des fidèles et disciples de Ramakrishna ont appartenu à la classe moyenne urbaine du Calcutta colonial (maintenant Kolkata). C'était la presse bengalie, gérée par la nouvelle intelligentsia instruite en Europe, qui l'avait fait connaître du public. Toutefois, de là à conclure que sa popularité ou son statut de conseiller social et religieux étaient essentiellement dus à sa soumission aux exigences sociales ou émotionnelles de certaines castes ou classes serait faire preuve d'un point de vue réducteur. En vérité, la teneur essentielle du message de Ramakrishna a peu à voir avec les divisions sociales courantes ; pour lui, les catégories essentielles sont celles du *samsari* (homme du monde) et celle de l'*a-samsari*, celui qui est dans le monde mais pas de celui-ci. Ramakrishna croyait vraiment que les folies et faiblesses humaines ne sont pas l'apanage d'une classe sociale, d'une caste ou du sexe, voire même du statut social d'une personne mais elles étaient universellement présentes.

À certains égards, loin de refléter l'esprit du néo-hindouisme né dans l'Inde coloniale, la teneur du discours religieux de Ramakrishna

relevait d'une inspiration hindoue-brahmanique beaucoup plus ancienne. Pour commencer, ce discours manifestait une méfiance extrême tant pour la séductrice que pour l'épouse, ainsi que pour les pièges moraux, d'une société acquisitive, ce que Ramakrishna appelait *kamini* et *kanchan*, éléments que le mouvement de réforme minimisait, comme on le sait. Lors de ses visites au Brahmo Samaj, Ramakrishna aurait été consterné par la façon dont les Brahmos, une communauté religieuse progressive, permettaient aux hommes et aux femmes d'être assis dans la même salle de prière. Une fois, en partie sans doute en plaisantant, il dit au théologien et missionnaire Brahmo, Sibnath Sastri, que permettre aux hommes d'être ainsi assis à proximité des femmes revenait à placer une chèvre affamée devant un jardin non clos ! La tendance prononcée de l'homme contemporain à succomber à ces tentations, il l'a également apparentée aux traditionnelles notions hindoues de temps : *Kali Yuga*, l'époque que l'humanité traversait à ce moment-là, était sensé représenter à bien des égards une inversion des valeurs sociales et morales établies. Ici, il serait important de se rappeler que le trope du *Kali Yuga* en tant que période dégénérative était déjà en circulation au Bengale dès le début du XIX^e et commémoré par des gravures sur bois et la littérature populaire, des tracts bon marché et des peintures de bazar. De diverses façons, tout cela orchestrait déjà l'érosion de l'autorité masculine, l'ascendant de la femme prodigue, la propagation de l'impiété, de l'avarice et du mensonge ; Ramakrishna jouait sur ces croyances et ces sentiments afin d'avertir ses disciples et ses fidèles des défis croissants auxquels ils auraient nécessairement à faire face dans un monde de plus en plus compliqué. Dans le même temps, il semble avoir doublé son don de conteur d'un talent très créatif, en réinterprétant de façon appropriée ou en remettant au goût du jour certaines idées d'une manière à la fois intelligible et réalisable pour ses disciples, lors de ses enseignements religieux. Même si les textes religieux médiévaux comme le *Yogavasistha Ramayana* avaient déjà recours aux paraboles, le message de Ramakrishna est unique dans sa façon de concilier une caste supérieure, le savoir sanskrit et la vie rurale dans

un langage rafraîchissant et rustique qui fait appel aux instincts culturels des fidèles attachés aux racines de la vie rurale.

La qualité essentielle de la prédication de Ramakrishna est sa capacité à présenter à ses fidèles et disciples des vérités simples mais intemporelles concernant l'homme, le monde et l'aspect matériel de la vie. Sans vraiment chercher consciemment à le faire, il semble avoir résolu, ou du moins c'est l'impression qu'on en a, certaines des grandes questions morales et religieuses évoquées à son époque. Ainsi, Ramakrishna semble avoir relégué à l'arrière-plan le débat qui régnait au sein de l'hindouisme contemporain de savoir si oui ou non l'utilisation d'images ou de symboles religieux était un moyen valable de rendre culte. Rien que le fait de débattre de cette question, déclarait le saint, équivaut à limiter l'omniprésence et l'omnipotence de Dieu. À son avis, le culte rendu à un dieu personnel, doté de qualités ou de forme, est tout aussi valable que celui rendu à un dieu immatériel. Ce qui finalement importe, précise Ramakrishna, c'est de se rendre compte qu'il s'agit d'un débat vide de sens qui ne touche que les hommes et jamais Dieu lui-même. De même, bien qu'il privilégie le renoncement ascétique, Ramakrishna n'a que des éloges pour la vie du maître de maison. Il comparait parfois la vie domestique à une forteresse où les luttes morales de chacun pouvaient être le plus efficacement menées. Pour un homme qui a insisté de mener une vie de célibat tant au niveau de la pensée que de l'action, Ramakrishna a volontiers accepté d'adopter lui-même l'institution du mariage, ne serait-ce que pour remplir son *samskar* (une obligation sociale et rituelle obligatoire). Parallèlement, il a également rejeté l'idée de traiter la femme et l'épouse comme un objet sexuel en ne consommant pas son mariage et finit par adorer sa propre femme comme la Vierge Déesse (*shodashi*). Sarada Devi, son épouse, a été, en tous sens, sa *sahadharmini*, sa partenaire dans la vie spirituelle. Ramakrishna a également réinterprété l'institution du *sanyas* (l'ascétisme indien) sous un nouvel éclairage en séparant clairement le renoncement aux désirs matériels de l'abandon du monde lui-même. Dans cette perspective, renoncer aux biens

matériels et non au monde lui-même permet une plus grande liberté pour l'embrasser. C'est en se détachant des attractions du monde que l'on est en mesure de mieux embrasser le *sanyas*, tout comme mettre une certaine distance entre nous et un événement permet une meilleure perspective sur cet événement. Le monde ne pourra jamais être abandonné, assure Ramakrishna, car c'est le champ de bataille où nos luttes spirituelles et morales les plus essentielles ont lieu ; c'est aussi là que nous gagnons et partageons la richesse de nos expériences quotidiennes. C'est seulement en adoptant cette perspective que le monde devient aussi sacré que Dieu lui-même. Comme Ramakrishna était doté d'un côté pratique, il fut à même de prévenir, à plusieurs reprises, ses fidèles que celui qui est appelé à embrasser le *sanyas*, à savoir le renoncement, le fait spontanément, mu par un désir ardent, et non suite à un cheminement calculé et forcé. Si un homme décide de renoncer au monde à cause d'une femme querelleuse, d'enfants désobéissants ou d'un malheur professionnel alors non seulement il se rend à lui-même un très mauvais service mais aussi à l'institution même du *sanyas*. Ramakrishna a activement découragé les jeunes hommes qui se trouvaient dans un environnement familial difficile de se tourner vers une vie de *sanyas*. L'ascétisme serait creux et vide de sens s'il devait impliquer que l'on se dérobe à ses devoirs: envers sa femme, ses enfants ou des parents âgés. Au Bengale moderne, il fut en vérité l'une des figures religieuses à démontrer de manière très efficace que la vie du chef de famille ordinaire n'est pas incompatible avec la réalisation de Dieu ; pour ce faire, il s'agirait tout simplement que l'on ponctue la vie absorbante de son *samsara* avec des retraites périodiques en vue de tourner son attention exclusivement vers Dieu et la religion. Ramakrishna considère également qu'engendrer des enfants dans le mariage est le devoir de l'homme pour la perpétuation de l'espèce. En même temps, cependant, il est d'avis qu'une fois qu'un couple a eu des enfants, l'abstinence sexuelle est à la fois souhaitable et possible. Dans une telle situation, c'est à la femme qu'il revient, pense-t-il, de tourner l'esprit de l'homme vers Dieu, loin de la satisfaction charnelle.

En y songeant, la popularité de Ramakrishna en tant que figure religieuse peut s'expliquer en soulignant la façon dont il réveilla le désir de quête spirituelle chez ses contemporains sans exiger de modification importante de leur personnalité ou de leur style de vie. Il recherchait une transformation intérieure et pas seulement des évolutions extérieures ; porter la robe ocre du *sanyasi* sans sérieusement et sincèrement en adopter l'esprit de renoncement est un risque de danger immense, avertissait-il. Même s'il est largement reconnu comme un gourou extraordinaire, Ramakrishna était en fait réticent à assumer ce rôle. Il croyait sincèrement que Dieu seul pouvait lui donner son mandat pour être un gourou. Ceci l'a conduit à critiquer les manières des nouveaux leaders religieux « abscons » (« prédicateurs d'affiche », comme il les appelait) qui adoptaient une vie religieuse afin d'attirer l'attention sur eux-mêmes.

Si un large échantillonnage de personnes se sentait attirer à Dakshineswar, où le saint vivait, c'est parce que ce dernier avait le don de combiner discours métaphysique sérieux et observations inspirées de la vie contemporaine. Exemple révélateur, Ramakrishna a une fois comparé son désir ardent pour la réalisation de Dieu à l'anxiété aiguë de l'employé de bureau au chômage et il a prêché pour un universalisme religieux à l'aide de métaphores banales. Pour expliquer le conseil qu'il donnait à ses fidèles de vaquer à leurs activités quotidiennes sans jamais oublier Dieu ou la nécessité du salut, il recourait à la métaphore de la villageoise, qui, même lorsqu'elle travaille à la ville loin de chez elle, ne néglige jamais ses enfants restés au village. L'idée que les religions de ce monde sont comme les langues, chacune exprimant la vérité mais de différentes manières, il l'a expliquée en citant l'exemple de l'eau qui est appelée par des noms différents selon les communautés linguistiques ou religieuses. Ici, il doit être souligné que, outre un prédicateur religieux à part, Ramakrishna était aussi un conseiller social efficace qui semble avoir donné des messages rassurants et réconfortants aux personnes qui avaient des difficultés pour différentes raisons. Ainsi, ce qui aurait amené les personnes âgées et les infirmes à

Dakshineswar étaient des interrogations sur la vie après la mort, les problèmes de santé, le deuil d'une femme, d'un enfant, et parfois une reconversion vers un travail social et plus de piété. Parmi ses fidèles, il y avait aussi des veuves sans enfant, négligées à la maison, et des élèves des écoles et collèges locaux qui en sont venus à croire que passer du temps en compagnie du saint élevait moralement leur vie. À ses fidèles et disciples qui lui rendaient visite en grand nombre le dimanche et les jours fériés, Ramakrishna offrait des conseils pratiques sur la façon de pratiquer la modestie, l'humilité et la persévérance, de respecter les méchants et les puissants pour ce qu'ils sont tout en maintenant ses distances. Ramakrishna ne fait aucune distinction métaphysique entre le bien et le mal, car il les considère comme des manifestations du même Dieu. En même temps, il avertit ses disciples que dans la vie sociale quotidienne, il s'agit d'une distinction que l'on ne devrait jamais perdre de vue, ne serait-ce que pour des avantages pratiques. Aux jeunes femmes qui lui rendaient visite de temps en temps, il offrait des conseils en matière de gestion du ménage, du respect à accorder aux aînés de la famille, du traitement affectueux des enfants et comment veiller à satisfaire les besoins de leur époux : idées ou valeurs qui renforçaient les pratiques et la sagesse établies. Dans de nombreux cas, à ce qu'il semble, de tels conseils ont aidé à lisser les angoisses et les tensions sociales.

Peut-être le legs le plus célèbre et durable de la vie et du message de Sri Ramakrishna est son pluralisme religieux qui est tout à fait conforme à l'importance traditionnelle hindoue accordée à l'orthopraxie. Son adage le plus connu est « *joto mot, toto poth* » : il y a autant de chemins vers la réalisation de Dieu qu'il y a d'opinions. Évidemment, c'était une vue qui ne reposait pas sur la centralité d'une doctrine ou d'une croyance particulière et qui permettait toutes les approches possibles vers Dieu. Le saint (ainsi que son disciple le plus connu, Swami Vivekananda) n'était pas satisfait de l'utilisation du mot « tolérance ». Ils estimaient tous deux que l'utilisation de ce terme était blasphématoire car il sous-entend

qu'un seul point de vue particulier sur Dieu ou une religion seule était vrai et que le reste était simplement « toléré » avec condescendance. De plus, l'universalisme de Ramakrishna se distingue par le fait qu'il est fermement enraciné dans la réelle praxis spirituelle (*sadhana*) et non un quelconque discours philosophique. L'étude comparée des religions qui se profilait en son temps représentait un anathème pour Ramakrishna, pour deux raisons importantes. D'une part, il considère que toutes les religions doivent être autonomes et sont des vues explicites de la Divinité ou du sacré. Deuxièmement, il estime que chaque religion a été encadrée par des idées et des pratiques acceptées qui ne doivent pas être transgressées. Il est bien connu que même en tant qu'adorateur des idoles de l'hindouisme, Ramakrishna a suivi une formation en islam soufi ; en revanche, on sait moins bien que pendant toute la période où il a entrepris sa formation en islam, Ramakrishna n'a jamais visité le temple de Kali où il officiait comme prêtre titulaire. Ce que cela démontre clairement, c'est son refus du syncrétisme religieux qui, en son temps, avait été essayé à différents niveaux et en utilisant diverses méthodes. Il y avait, par exemple, le syncrétisme de la New Dispensation Church créée au début des années 1880 par le théologien Brahmo, Keshab Chandra Sen, qui a quelque peu fusionné au hasard des idées, des objets et des symboles dans sa quête pour la construction d'une Église universelle. Ramakrishna est en désaccord avec ces expériences ; son penchant, au contraire, était de savourer sa relation à Dieu et la religion à travers divers chemins parce que cela permet d'enrichir davantage son expérience spirituelle. Jouer en continu une seule note à partir d'un seul instrument peut être désespérément ennuyeux se disait-il. Ramakrishna a déclaré avoir eu des visions de Bouddha, Mahomet et Jésus, chacun ayant laissé une marque indélébile sur sa vie religieuse.

Il semble que Ramakrishna ait eu une vue anhistorique de la religion. Selon lui, les religions ne sont pas créées par l'homme, mais viennent de Dieu. Même si cela peut être à juste titre rejeté par la mouvance d'aujourd'hui, cette idée constitue la base même de

l'éclectisme religieux de Ramakrishna. C'est précisément parce que les religions n'ont pas été créées par eux que les hommes n'ont tout simplement pas le droit d'ériger une vérité exclusive. Si l'on en croit Ramakrishna, nos dispositions ou préférences religieuses ont été déterminées non pas par des influences telles que la socialisation ou un jugement individuel, mais par la structure naturelle de *adhikarbhed*, un système différencié de droits et d'aptitudes porté par notre *karma*. Tout le monde ne peut pas se rapporter à Dieu ou à la religion de la même manière, d'autant plus si l'on considère la spécificité de sa naissance ou de son lieu de vie qui fait comprendre ces choses suivant une perspective particulière. En outre, c'est Dieu lui-même qui a rendu cela possible, pas le monde social dans lequel on est né. Ramakrishna a réitéré le point de vue ancré dans la culture *puranique* que pour la plupart des gens, la *bhakti* ou dévotion pieuse est la route efficace vers la réalisation de Dieu. *Gyan* ou la gnose ne pourrait jamais être méprisée comme le védantiste Ramakrishna était bien placé pour le savoir et comme il l'a démontré à maintes reprises en entrant dans un état extatique de *samadhi* (état mystique suprême). D'autre part, seuls quelques-uns sont capables de la sérénité et de la maîtrise de soi que le chemin difficile de *Gyan* exige. Dans l'analogie de Ramakrishna, *bhakti* est comme une femme qui a un accès facile à l'intérieur des chambres d'une maison alors que *gyan*, tel un homme, peut souvent se retrouver à hésiter aux portes. De toute évidence, Ramakrishna ne croyait pas au libre arbitre ; pas même la feuille d'un arbre ne peut se déplacer sans volonté divine, disait-il souvent. Et pourtant, il considère l'homme comme la plus exaltée des créations car lui seul peut penser à Dieu et à la religion. Cela a également conduit Ramakrishna à minimiser le fardeau du « péché », qu'il entendait souvent les évangélistes ressasser. L'homme est de nature divine, même si la vie quotidienne, qui agit comme une sorte de voile qui le sépare de Dieu, n'encourage pas toujours cette prise de conscience. Tout ce que le pécheur a à faire, selon Ramakrishna, est de demander sincèrement pardon et la bénédiction divine le lavera de ses péchés. Contrairement à de nombreuses personnalités de son temps, le saint ne croyait pas que

l'activisme éthique est en lui-même un chemin vers Dieu. Il était malheureux quand des personnes, lors de leur visite au temple de Kali, préféraient pratiquer la charité plutôt que la prière devant la Déesse. La charité sous cette forme, selon lui, détourne de la vie religieuse, et peut-être y a-t-il une part de vérité dans les allégations de Ramakrishna sur la façon dont, dans la plupart des cas, il est difficile de séparer la philanthropie désintéressée de la volonté d'attirer l'attention du public sur soi. Selon lui, l'abandon de l'ego humain, reconnaître les choses plus grandes que soi-même et au-delà de soi, est la condition *sine qua non* de toute vie religieuse.

(traduit de l'anglais par Laure Cadier)

3

Rencontres avec les Sidis, la diaspora africaine de l'Inde

Maya Goburdhun

N'est-il pas frappant de constater que les océans qui séparent les continents deviennent aussi les vecteurs permettant à des cultures maritimes, qu'a priori tout semble éloigner, de se rencontrer, de se côtoyer, de s'influencer à plus d'un niveau ? Ces rapprochements, toutefois, n'ont pas toujours été mutuellement bénéfiques. C'est en découvrant l'histoire des Sheedis, à travers le livre d'Alice Albinia, *Empires of the Indus*, que ce fait s'imposa à moi. Ces populations d'origine africaine, appelées Sidis en Inde (où le son « sh » des Pakistanais s'adoucit en « s »), furent en fait transportées, voire transplantées, par vagues successives, au fil de plusieurs siècles, à travers la région de l'Asie du sud, à savoir l'Inde , le Pakistan, Sri Lanka mais aussi l'Afghanistan, le Balûchistân et l'Iran et semblerait-il, ne seraient même pas conscientes de l'existence l'une de l'autre, tant elles vivent en quasi isolement, chacune cantonnée dans sa région spécifique. Pourtant, aux dires d'Albinia, qui mentionne aussi les Sidis de l'Inde, les Sheedis du Pakistan sont quand même conscients d'autres « Sheedis » qui vivraient ailleurs et auxquels ils s'identifient aisément. Ce serait également le cas en Inde, selon le dr. Ababu Minda Yimene, chercheur qui a écrit un livre sur les Sidis de Hyderabad.

Rencontre avec l'Inde, Tome 43, n°1, 2014.

Mon premier contact avec les Sidis date de deux décennies au moins. J'accompagnais, avec d'autres collègues, un groupe de délégués en provenance de divers pays africains, venus participer à un atelier destiné à faire éclore l'esprit d'entreprise, lors d'une visite sur le terrain au Goudjérate. Et là, tout à coup, dans cette petite ville dont je ne me rappelle pas le nom, au beau milieu d'une foire assez populeuse, nous avons vu des jeunes, filles et garçons, dont le physique, teint basané et cheveux crépus, accusait une nette appartenance africaine alors que leur allure vestimentaire, surtout pour les filles, relevait de l'habillement des musulmans goudjrati: *salwar-kameez* et tête recouverte de l'écharpe-*chuni* pour les filles et pour les hommes pantalons et chemises ou *kurta*. Cette rencontre était, pour dire le moins, tout à fait insolite pour nous car ni moi, ni mes collègues et pour cause encore moins les délégués africains, n'étaient au courant qu'il existait des populations de diaspora africaine au Goudjérate. Certains délégués ont alors essayé de parler à ces jeunes dans leurs langues africaines respectives mais n'arrivèrent à communiquer avec ces derniers qu'à travers des gestes. Plus tard nous devions apprendre qu'il existait des peuples d'origine africaine, appelés Sidis, dans certains coins reculés de l'état.

De cette rencontre, il ne me restait que des vestiges de souvenir jusqu'au moment où elle devait resurgir lors d'un concert soufi à New Delhi où j'ai eu le grand privilège d'assister à une séance de musique et de danse Goma, dédiée aux saints soufis des Sidis, dont Bawa Ghor. Et la musique et la danse, y compris les instruments de musique, dont le grand tambour *mugarman* qu'évoque Albinia dans son livre, m'ont d'emblée transportée en Afrique de par le rythme et les gestes. Quant aux paroles des chants soufis, elles étaient en un mélange d'ourdou et de goudjrati, m'a-t-il semblé, en tout cas certainement de langues indiennes. L'effet de cette symbiose était assez extraordinaire : l'empreinte et le génie de la musique africaine si présents alors même que subtilement, peut-être à cause des paroles en langue indienne, un je ne sais quoi revendiquait une affiliation au pays désormais adopté. En y songeant, c'est à peu près la même chose

pour le *Séga* mauricien bien que ce genre ait évolué en *Seggae* et autres formes, alors que le *Goma* des Sidis ou des Sheedis est comme une cocarde identitaire, retenant tous les éléments originels, qui rappellent et rattachent aux pays natals des ancêtres, ce berceau que la plupart des Sidis ou Sheedis n'ont jamais connu et ne connaîtront sans doute pas, mais dont ils ont quelque part la nostalgie. C'est peut-être un peu comme ce que les *jahazi behen* et *bhai*¹ ressentaient pour le « *muluk* » (pays) qu'ils avaient quitté et qu'ils essayaient de recréer dans les champs de cannes où ils travaillaient en y installant des petits autels aux dieux titulaires ou alors en métaphorisant la Ganga au creux d'un lac qu'ils ont surnommé Ganga Talao, sachant au fond d'eux-mêmes que leur fleuve sacré leur était désormais inaccessible.

Toutefois la situation des Sidis est plus émouvante car si les descendants des *jahazi behen* et *bhai* savent où se trouve ce « *muluk* » des ancêtres et peuvent maintenant identifier, s'ils le souhaitent, le village de provenance, les Sidis, eux, n'ont ni cette possibilité ni le souvenir de leur exacte terre de provenance, sauf pour certains qui disent être de la cinquième génération. Comme nous l'avons déjà mentionné, leur implantation a été un phénomène complexe s'étalant sur plusieurs siècles et couvrant plusieurs zones géographiques; de plus les Sidis étaient d'appartenance professionnelle diverse ; selon Amy Catlin, ethnomusicologue de l'Université de Californie, ayant étudié la culture des Sidis, ces derniers sont les descendants d'esclaves mais aussi de marins, de soldats et de commerçants, que le commerce maritime avait amenés en Asie du sud. D'ailleurs selon le professeur Mahmood Mamdani, qui a rédigé l'introduction du très beau livre de photographies de Ketaki Sheth, intitulé *A Certain Grace*, beaucoup de Sidis du Goudjerate rejettent l'idée que leurs ancêtres soient venus en tant qu'esclaves : ils étaient plutôt des professionnels venus au gré des flots d'un commerce maritime florissant. Et cela est sans doute tout à fait vrai pour les vagues d'immigration s'étalant du 13^{ème} au début du 16^{ème} siècles, époque où les souverains musulmans recherchaient une force militaire fiable.

Aux 13^{ème} et 14^{ème} siècles, la plupart des « esclaves » venaient de la région du Nil, à savoir l'Égypte, l'Éthiopie, la Somalie et le Soudan; ils étaient prisés pour leur prouesse guerrière ainsi que leur sens de loyauté. Étant donné le code déontologique islamique qui prescrivait de traiter les esclaves comme membres de la famille, ces soldats eurent la possibilité de gravir les échelons militaires pour devenir des généraux et même parfois des Nababs, comme ce fut le cas pour le Nawab de Janjira et Sidi Ambar Malik qui avait arrêté l'expansion moghole au Deccan. Il faut aussi signaler le cas de l'Éthiopien Yakut Khan, amiral et administrateur du fort de Janjira,² ayant servi sous Aurengzeb avant de devenir ministre, dans la décennie des années 1240, de Razia Sultan, seule femme sultan de l'histoire de Delhi. Celle-ci était censée avoir eu une liaison avec son ministre, ce qui lui attira la désapprobation de plusieurs personnes et lui coûta son sultanat ; quand à Yakut, il fut exécuté pour transgression.

À partir du 16^{ème} siècle, lorsque ce furent surtout les Portugais qui menèrent la traite des esclaves, ces derniers provenaient surtout des régions intérieures telles le Congo, le Mozambique, le Malawi et la Tanzanie. Même alors, cette époque témoigna de l'importance de certains Sidis-esclaves dont Shams-ud-Dawlah Muhammad al Habshi et Shaik Said al Habshi Sultani, qui fit construire la si belle mosquée éponyme d'Ahmedabad. Cette importance des Sidis se prolongea jusqu'au 17^{ème} siècle, car pour citer Alice Albinia, « early English travellers remarked upon the phenomenon of African influence in India with awe ». ³En 1698, dit-elle, John Fryer marquait que les emplois d'importance en Inde revenaient aux Africains. Tout ceci démontre l'attitude d'humanisme et de reconnaissance qu'adoptaient les souverains musulmans de l'Inde, dont certains avaient été eux-mêmes esclaves, envers leurs esclaves africains. Cette attitude, comme l'ont fait remarquer Albinia et d'autres, dont Ababu et Mamdani, est en grand contraste avec l'attitude adoptée envers les esclaves envoyés aux Amériques à l'intention des colons : ces derniers avaient été recrutés comme main-d'œuvre pas chère, à l'instar de la main-d'œuvre engagée pour

travailler la terre alors que les Sidis étaient recrutés pour leur prouesse et leur loyauté. Il est à constater qu'à partir du moment où les Britanniques s'emparèrent de l'administration de l'Inde, le traitement des esclaves et la façon de percevoir leurs prestations se transformèrent. Ainsi, selon Denison Ross que cite Albinia, « European historians have failed to attach significant importance to the part played by the Habshis in the history of that country. »⁴

C'est sous les Portugais qu'il y a eu une vague d'implantation d'esclaves pour remplir des tâches subalternes. Ce qui expliquerait le fait que l'on peut constater aujourd'hui deux catégories sociales chez les Sidis : celle des nantis et celle des moins nantis. Parmi les nantis nous avons les Sidis d'ascendance royale, dont les « royals » de Jafarabad à Janjira, ceux de Hyderabad, d'Aurangabad, de Radhanpur et de Sachin. Les membres de ces familles se marient entre eux ou parfois à des familles royales musulmanes de souche indienne. Et à l'autre bout de l'échelle sociale se trouvent les descendants de ceux venus comme domestiques au service des familles régnantes.

Au delà des disparités sociales et économiques, peut-on parler d'une identité Sidi ? Et le terme « Sidi », d'où vient-il ? Ici les avis sont partagés mais dans l'ensemble, l'étymologie du terme serait « syed », un titre honorifique. Si avant le 19^{ème} siècle, il existait des termes multiples pour désigner la diaspora africaine en Inde, dont « Habshi », et ce sans connotation péjorative, à partir du 19^{ème} siècle, les Anglais se mirent à utiliser le terme « Sidi » pour désigner globalement tous les marins africains de l'Océan Indien, libres ou esclaves, ce faisant, conférant une signification raciale au terme.⁵ Pourtant nous l'avons vu, les Sidis ont des ascendances disparates. Ceci étant dit, il est vrai qu'aujourd'hui, où qu'ils se trouvent géographiquement parlant, les Sidis ont de prime abord une identité commune. D'une part, ils sont totalement assimilés du point de vue culturel, sauf pour leur musique comme cela a déjà été mentionné; ils parlent konkani (signe de leur première implantation à Goa à cause des Portugais), goudjrati ou baluchi et ourdou au Pakistan; ils

ont adopté les traditions culinaires et vestimentaires de la région d'implantation et si à l'occasion des mariages, ils battent leur tambour africain, littéralement parlant, la mariée et le marié ressemblent à n'importe quel autre couple de la région. D'autre part, de par leur physionomie, Sidis et Sheedis se démarquent à cause de leur africanité, car ces communautés n'encouragent pas le mariage mixte et donc les métissages sont rares. Cet attachement pour leur africanité n'est pas sans ambivalence et se manifeste de plus d'une façon;⁶ il relève à la fois du fait que dans la mesure où le Gouvernement de l'Inde les a classés dans la catégorie des « *scheduled tribe* », pour qu'ils obtiennent certains avantages, les Sidis ne veulent pas perdre leur spécificité et de ce fait perdre ces avantages ; mais en même temps, c'est aussi une question de préservation identitaire. Par ailleurs, Albinia nous révèle, en parlant des Sheedis, que certains déclarent soutenir l'équipe des Antilles lors des tournois de cricket; en parlant des Sidis de Hyderabad en Inde, Ababu rapporte comment par moments, ceux-ci s'associent avec les figures cultes africaines, dont Mandela et Martin Luther King, propos qu' Alice Albinia réitère aussi.

Mais pour revenir à cette question de tournois et de supporters, j'aimerais ici ouvrir une parenthèse, pour ne pas dire faire une digression, à cet égard. Moi aussi, en tant que diaspora d'origine indienne, je me souviens que lorsque l'équipe de football Mohan Bagan est venue à l'île Maurice, il y a des décennies de cela, les filles de ma classe, qui, elles, appartenaient à la diaspora d'origine française,⁷ m'ont demandé quelle équipe je soutenais; le fait même de me poser cette question n'était pas neutre ; j'avais répliqué, alors, avec une certaine véhémence : « naturellement les Mohan Bagan! », ce qui bien sûr m'attira des réactions de désapprobation culpabilisantes. Lorsqu'en mars, les médias ont rapporté comment des étudiants du Cachemire avaient célébré la victoire pakistanaise à l'occasion d'un tournoi et comment ils s'étaient fait renvoyer par leur collègue, beaucoup d'encre a coulé sur la validité des deux réactions. Ne fallait-il pas soutenir la patrie ? N'était-ce pas un manque de patriotisme

que de célébrer la victoire pakistanaise ? Et en réaction à cela, certains se sont demandé : n'a-t-on pas droit de s'exprimer librement ? La première réaction correspond exactement ce qu'avait ressenti mes camarades de classe à l'époque où j'avais soutenu Mohan Bagan.

La question qui se pose ici, n'est pas de l'ordre de l'allégeance mais de l'appartenance. Pour moi, dans la mesure où Mohan Bagan s'opposait au Dodo Club, club exclusivement réservé aux blancs, dont le sens de supériorité par rapport aux non blancs ne suscitait chez moi aucun sentiment d'appartenance ou même d'allégeance, mais inspirait plutôt un sentiment d'aliénation, en soutenant Mohan Bagan je m'alignais avec mes semblables, d'autant plus que ma mère est Indienne de l'Inde. De même, les étudiants kashmiris se sentaient aliénés et recherchaient une appartenance. Venons maintenant aux Sheedis, dont les ancêtres s'étaient illustrés dans le passé et ce même jusqu'à la fin du 19^{ème} siècle mais qui se voient aujourd'hui relégués au niveau de basses castes, pour le meilleur et pour le pire. Pour eux donc, la question d'appartenance est une question problématique à bien des égards. Souvent, dans cette patrie d'adoption, ils sont perçus comme étrangers, citoyens africains, et on leur fait payer plus cher certains services ou encore ils sont en butte à des remarques désobligeantes en langues vernaculaires (dans la mesure où l'on pense qu'ils ne connaissent pas la langue de la région), ou à tout autre tracasserie. Alors comment ne pas rechercher, dans ces cas, à s'affilier à un espace virtuel, l'espace des Sidis, où ces derniers, quel que soit leur pays de provenance, sont des compatriotes?

Dans le passé, l'intégration au sol d'adoption ne semble pas avoir posé de problème, comme l'attestent à Delhi, des jalons tel la *Sidiyon ka Masjid*, Mosquée des Sidis, à Karol Bagh ou le portail *Phatak Habsh Khan* près de Tilak Bazar, érigé en l'honneur de Sidi Miftah, soldat au service de Shah Jahan, qui se transforma en mystique soufi. Aujourd'hui la situation est bien différente pour les Sidis ruraux et démunis. Souvent ils habitent dans des localités qui sans être des ghettos, leur sont exclusivement réservées. La plupart

habitent au Goudjerate mais il y a quelques établissements au Mahârâshtra, au Karnataka et en Andhra Pradesh. Certains des Sidis habitent les villes; d'autres des villages.

Au cœur du Goudjerate, à environ 100kms de Junagarh, au sein de la forêt Gir, réserve naturelle des lions (et donc attraction touristique) sont blottis quatre villages habités par les Sidis. Si Moruka et Akaladi hébergent aussi des non Sidis, à Jambur et à Sirwan les non Sidis s'aventurent rarement, sauf peut-être à la saison touristique qui amène des visiteurs en quête d'exotisme ; ces derniers viennent assister à des représentations de la danse *Goma*, qui aujourd'hui, vu la situation économique pénible des Sidis, s'est commercialisée pour devenir source de gagne-pain. Parfois, les danseurs sont même sollicités par de grands hôtels. Mais outre le *Goma*, Jambur peut être fier d'une autre star, à savoir Hirbaiben Lodi, militante qui non seulement a fait preuve d'esprit d'entreprise en créant sa ferme biologique mais a aussi organisé les femmes de son village pour que celles-ci puissent trouver une source de revenus en pratiquant elles aussi l'agriculture biologique. Leader de sa communauté qu'elle soutient de plusieurs façons, elle a reçu le prix Aga Khan pour service rendu à la communauté.

Pour ce qui est de l'Andhra Pradesh, c'est l'établissement de Hyderabad, avoisinant la mosquée Rehmania, surnommée Sidi Risala, qui est le plus important. C'est au 18^{ème} siècle que fut établie cette communauté qui fait partie des A.C. Guards, c.-à-d. African Cavalry Guards. Le chercheur Dr Ababu Minda Yimene a, dans son livre *An African Indian Community in Hyderabad : Sidi Identity, Its Maintenance and Change*, documenté en profondeur les mœurs, coutumes et questions identitaires de cette communauté.

Alors que les Sidis du Goudjerate et de l'Andhra Pradesh sont surtout musulmans et s'identifient à Hazrat Bilal, l'esclave éthiopien du prophète que ce dernier surnomma « le premier fruit de l'Éthiopie » et auquel il demanda de lancer le premier appel à la prière, l'« azaan », à cause de sa voix si mélodieuse, au Karnataka,

les Sidis sont d'appartenance religieuse plurielle : chrétiens, musulmans et hindous. De toutes les façons, soufis, hindous ou chrétiens, les Sidis ne sont pas fanatiques en ce qui concerne leurs pratiques religieuses. D'ailleurs, ils suivent tous aussi un rituel d'origine africaine, à travers lequel ils rendent un culte aux ancêtres dont ils implorent la protection. Ce culte, qui s'appelle *hiriyaru*, est rendu à l'époque des *Navratris* (les neuf nuits vouées à la déesse Durga) chez certaines communautés Sidis. Au delà de la religion, ce qui déontologiquement caractérise les Sidis, de leur propre aveu, c'est une intégrité sans faille, qui explique la confiance que, depuis des siècles, tout un chacun a en eux. C'est sans doute aussi la raison pour laquelle, de part et d'autre de la frontière, en Inde comme au Pakistan, le Sidi ou Sheedi a mérité le qualificatif de « *badshah* », qui veut dire « roi ».

Ce terme, « *badshah* », roi métaphorique ou réel, rend hommage à ces deux attributs qui ont caractérisé et continuent de caractériser les Sidis, au fil des siècles et des transformations qui ont eu lieu, à savoir prouesse et fiabilité. Malgré les revers économiques et sociaux, les Sidis se disent (et sont perçus comme) un peuple pacifique, conscient du patrimoine que leur a légué l'Éthiopien Bilal, l'un des premiers disciples du Prophète, conscient aussi de Bawa Ghaur, leur saint soufi, dont le nom en arabe signifie « vénérable maître de la profonde méditation ». Ce maître vénérable de la méditation fut aussi un commerçant en agate de renom, et initia nombre de Sidis à établir des réseaux commerciaux jusqu'en Afrique et jusqu'au Golfe Persique. Autre leçon : être dans le « *samsara* »⁸ sans se laisser prendre dans ses rets ?

En guise de conclusion, que dire d'un peuple dont l'histoire et les origines sont si plurielles mais si peu documentées, (même s'il existe quand même un certain nombre de documents) sinon que tout propos à son sujet doit être nuancé. Pour ne donner qu'un exemple : leur perception de l'Afrique, des Africains; pour certains ces derniers, surtout ceux des Amériques et des colonies, sont aussi

Sidis, alors que pour d'autres l'Afrique ne représente plus le continent de leur racine car ils se sentent tout à fait Indiens. À mes yeux, l'expression la plus authentique des Sidis, celle qui les caractérise le mieux c'est bien la danse *Goma* dont l'étymologie est le mot swahili « Ngoma »: de génie africain mais d'appartenance indienne.

Notes

- 1 Surnom de ceux/celles ayant voyagé dans le même bateau pendant l'engagisme et par extension les travailleurs engagés.
- 2 Le fort de Janjira, l'un des forts navals les mieux conçus, n'a jamais succombé aux multiples attaques dont il fut l'objet. Murud, l'île qui héberge le fort et qui se trouve à 165km de Mumbai, fut occupée en 1489 par le Sidi Piram Khan.
- 3 Cf. Albinia, Alice *Empires of the Indu* p : 59; ma traduction libre : « C'est avec une admiration mêlée de surprise que les premiers voyageurs anglais constatèrent le phénomène de l'influence africaine en Inde. »
- 4 Cf. Albinia, Alice op. cit. p. 59; ma traduction libre : « Les historiens européens ont négligé d'accorder une importance adéquate aux contributions des Habshis à l'histoire de ce pays. »
- 5 Cf. Mahmood Mamdani dans *A Certain Grace, The Sidi : Indians of African Descent*, p : 17.
- 6 Il faut dire que ce n'est pas le cas de tous les Sidis ; Ababu Minda Yimene et Alice Albinia ont rapporté comment certains Sidis/Sheedis préfèrent ne pas accorder d'importance à leur côté africain; ce qui est le cas des élites sidis du Goudjerate; selon Mahmood Mamdani, sans renier leur ascendance africaine, ils se sentent tout à fait Indiens maintenant.
- 7 Dans la mesure où l'île Maurice était une île vierge, chaque communauté est, à vrai dire une diaspora.
- 8 « la vie dans le monde de la multiplicité » selon Ramana Maharishi.

Bibliographie

Empires of the Indus, Alice Albinia , John Murray (Publishers), 2009 ;

An African Indian Community in Hyderabad : Sidi Identity, Its Maintenance and Change, Dr Ababu Minda Yimene, Cuvillier Verlag, 2004 ;

A Certain Grace , The Sidi : Indians of African Descent, Ketaki Sheth, Photoink, 2013 ;

J'ai également consulté avec profit quelques sites web.

4

L'aventure de Balthazar Solvyns et de Jean Robie en Inde : Dépaysement et épanouissement

Philippe FALISSE

Par le spectacle grandiose de ses forces naturelles, l'accueil simple et chaleureux de sa population et la noblesse de son héritage culturel, l'Inde détient assurément un pouvoir magique irrésistible sur ses hôtes de passage. Alors qu'elle se plaît, dans une première phase, à les dépayser et à les déconcerter, elle attise, dans un second mouvement, leur curiosité et intérêt en leur faisant miroiter les emblèmes de sa grandeur. Donc si, au premier abord, l'Inde déroute et parfois rebute certains, elle sait aussi s'y prendre pour séduire, fasciner et transformer ses visiteurs. Certains d'entre eux y ont même trouvé une nouvelle passion qui les épanouit et fit éclore leurs talents. Deux grands noms de la peinture belge, Balthazar Solvyns et Jean Robie se classent dans cette dernière catégorie, comme on pourra en juger à la lecture de cet article.

Celui-ci contient trois parties. La première résume les activités de Balthazar Solvyns et de Jean Robie avant leur départ pour les Indes et les circonstances qui les ont amenés à quitter leur pays. La deuxième partie évoque les premières réactions de ces deux peintres à l'arrivée dans le sous-continent. La troisième témoigne de l'impact de l'aventure indienne sur leur vie.

Rencontre avec l'Inde, Tome 43, n°1, 2014.

Avant le départ pour les Indes

François-Balthazar Solvyns (1760-1824), est né à Anvers. Il s'y fit vite remarquer pour ses talents d'artiste et surtout pour ses marines. Il avait à peine 15 ans, en 1775, lorsqu'il se vit confier la commande d'une peinture du port d'Anvers. En 1780, l'archiduchesse Marie-Christine de la maison d'Autriche, Gouvernante Générale des Pays-Bas à Bruxelles, lui demanda de peindre un tableau combinant une vue du port et de la ville d'Ostende. Elle le prit aussi à son service et le nomma capitaine du château de Laeken, une vraie sinécure qui permit à Solvyns de jouir de son temps mort pour exercer son talent à produire d'autres marines. Il ne profita pas beaucoup de cette aubaine. Constatant que le mouvement belge de libération de la domination autrichienne prenait de l'ampleur et qu'il se trouvait, de par sa fonction, avec les forces au pouvoir, Solvyns résolut de fuir sa terre natale. Il avait 30 ans lorsqu'en juillet 1790, il prit le large pour les Indes. La traversée, d'Ostende à Calcutta, qui normalement prenait quatre mois en prit huit! Solvyns débarqua à Calcutta en mars 1791. Il y arriva sans lettre de recommandation et au risque de se faire rapatrier ! Il échappa heureusement au harcèlement des Anglais et se fit enregistrer comme provenant d'Antwerp, résidant à Tank Square et exerçant la profession de « limmer » autrement dit « peintre ».

Jean Robie (1821-1910) est né à Bruxelles. Si son enfance et son adolescence furent douloureuses, il prenait au moins du plaisir, avec d'autres gamins de son quartier, à peintlurlurer des illustrations les plus fantaisistes sur les façades des maisons avec du charbon, de la craie ou, dans les grands jours, de la couleur. Ces graffiti muraux constituèrent en quelque sorte ses premières œuvres ! Plus sérieusement, ce furent ses créations d'enseignes et ses peintures sur porcelaine qui révélèrent ses talents. A la suggestion d'une directrice de salle de vente, il se mit à réaliser des tableaux de fleurs et de fruits d'un réalisme presque photographique. Ce genre de peinture lui procura célébrité et richesse. Il fut surnommé « l'aimable peintre des fleurs ». Robie effectua de nombreux voyages à l'étranger. 1880

fut l'année de son triomphe; parmi les neuf cent soixante-sept tableaux qui avaient pris part à l'exposition rétrospective de l'art belge organisée à l'occasion du cinquantenaire de l'indépendance de la Belgique au Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles, ses œuvres avaient été les plus remarquées. Robie avait 60 ans et était à l'apogée de sa gloire lorsqu'il entreprit son premier grand voyage pour les Indes en 1881. A la différence de Balthazar Solvyns, il prépara bien son voyage ; il obtint même du marquis de Ripon, représentant du gouvernement de Sa Majesté en Inde, une lettre qui lui permit de visiter des lieux inaccessibles aux touristes d'alors. Robie partit seul, se sentant ému car l'entreprise était hasardeuse, presque téméraire. Il rêvait d'air pur et de soleil.

Les débuts en Inde

Arrivé à Calcutta, Balthazar Solvyns s'installa dans la ville indigène, à Dalhousie Square, l'actuel « BBD Bagh ». De chez lui, il avait une vue sur les résidences des colonisateurs. Seul, sans titre officiel, et sujet d'une puissance étrangère, il se remit à son passe-temps favori : la peinture de marines. Il peignit donc le port de Calcutta et les frégates qui le desservaient. Il signa ses œuvres : Balthazar Solvyns « de Calcutta »

Balthazar Solvyns aurait voulu être reconnu comme artiste par le milieu anglais, mais celui-ci le considérait comme un « marginal » et ne l'admit pas dans son cercle. Les premières toiles de Solvyns à Calcutta ne recèlent, apparemment, rien de spécial qui ne soit déjà connu sur l'artiste. Pourtant, elles diffèrent sensiblement de ses œuvres précédentes tant par leur luminosité que par l'atmosphère paisible qui s'en dégage. Leur originalité vient du fait que Solvyns ait été tout de suite abasourdi et fasciné par le nombre et la variété des embarcations et vaisseaux qui flottaient sur le fleuve Hooghly qui longe Calcutta. Intrigué par leur diversité, il prit goût à étudier chaque type de bateau qu'il pouvait observer, à en faire des esquisses et à transcrire leurs caractéristiques.

Jean Robie, quant à lui, se sentit comblé dès son arrivée dans le sous-continent indien. Le pays de ses rêves apparut dans sa puissante coloration et assouvit aussitôt ses sensations : « L'éclat du ciel tenait du prodige et le monde merveilleux qui m'entourait, écrit-il, me fit oublier les souvenirs des tristes pays du nord ». Muni de la lettre de recommandation mentionnée plus haut, il se rendit d'abord dans l'Etat indépendant de Rampur où, invité par le Nabab, il fut reçu avec tous les honneurs. A Rampur, « tout vêtu de blanc, coiffé d'un casque colonial, à l'abri d'un parasol blanc et perché sur un éléphant » Robie prit part à une chasse au tigre au cours de laquelle il ne chassait pas mais peignait ! Cet épisode le transporta au septième ciel. Il en relata des séquences amusantes : « Les éléphants trépignaient mais aucun ne reculait. Un superbe tigre décampa en rampant. J'étais armé d'un parasol. Si j'avais eu un fusil !...je l'aurais probablement manqué »¹. Que de fois ne dessina-t-il pas l'éléphant, ce pachyderme qu'il admirait pour sa majesté, sa force, sa prestance et son aplomb. « Le peintre des fleurs est en train de se faire peintre d'éléphants » s'exclama-t-il. Et en effet, c'en fut fini de ses peintures de nature morte, de fleurs étouffées dans des bouquets posés sur des tables de style. Les forces de la nature magnifique, « endimanchée », brillante d'une façon réjouissante le réjouit. Il resta muet et interdit devant les temples, les mausolées et autres constructions et admira l'harmonie de la foule bigarrée ainsi que l'abondante variété de la faune et de la flore.

De ce qui précède, il ressort que la rencontre avec l'Inde ne s'est pas passée de la même manière pour Balthazar Solvyns et pour Jean Robie. Le premier, fuyant sa terre natale, sans lettre de recommandation et indigent, se vit rejeté par les Blancs de Calcutta auprès desquels il avait espéré une reconnaissance de ses talents. Livré à lui-même, Solvyns, dans un premier temps, ne trouva rien d'autre à faire que de reprendre son métier de peintre de marines. Durant ses premières semaines à Calcutta, Solvyns passa vraisemblablement par des moments nostalgiques et mélancoliques.

Ce qui ne fut pas le cas pour Jean Robie qui tout excité, s'était lancé à l'aventure. Il avait toujours espéré pouvoir se rendre dans les

Indes et avait préparé son voyage minutieusement. L'Inde lui réserva une réception inespérée et prodigieuse. Le pays de ses rêves se présenta à lui, impressionnant, somptueux et raffiné. En présence de ce spectacle indicible, Robie fut transfiguré. Désormais, ce ne seront plus des compositions florales ou des peintures décoratives qu'il exécutera mais des aventures de chasse, des chefs-d'œuvre de l'architecture indienne ainsi que des paysages grandioses et autres sujets qui le passionnèrent.

Curiosité et nouvel intérêt

Au cours des semaines difficiles qu'il passait à Calcutta, Balthazar Solvyns ne put ignorer ce qui se déroulait autour de lui. D'abord, ce furent le nombre et la variété des embarcations se balançant sur le Hooghly qui le stimulèrent. Un spectacle beaucoup plus excitant que celui qu'il avait connu sur la côte belge ! Il fut aussi surpris par l'ambiance qui régnait dans son environnement. Les gens se comportaient tellement différemment. Leur temps et leur espace paraissaient avoir une dimension qui lui était inconnue. La démarche des Hindous était digne, lente et calme. A l'inverse de ce que lui et ses semblables vivaient, les Hindous entretenaient avec le monde extérieur une relation confuse, mystérieuse mais cultivaient un sens étonnant du sacré et du divin. Confronté à un tel paradoxe, l'intérêt de Solvyns grandit. Captivé par son nouvel environnement, il chercha à comprendre et se mit à détailler tout ce qu'il observait. Le peintre de marines sortit de son cadre habituel et commença un projet de grande envergure. Solvyns ambitionna de pénétrer dans l'univers encore inexploré de la culture hindoue. Il ne savait pas encore où cela allait le conduire mais se mit à l'étude de la langue et réussit à entretenir des contacts assez étroits avec les gens pour obtenir des informations précieuses notamment sur leurs castes, leurs occupations, leur habillement, leurs festivités, leurs instruments de musique, leurs moyens de transport. Sa méthode de travail en fit un des pionniers de l'Inculturation en Inde. La curiosité de Solvyns était sans borne et l'on comprend mieux maintenant

pourquoi la société anglaise de Calcutta ne l'accepta pas dans sa compagnie. Son comportement et ses vues ne concordaient assurément pas avec la mentalité anglaise de l'époque. « Dès qu'un Européen s'avisait d'apprendre une langue vernaculaire, il était considéré nécessairement comme un excentrique, pour ne pas dire un individu dont mieux valait se méfier »²

Au fur et à mesure qu'il avançait dans son projet, Solvyns accumulait et rassemblait des illustrations, des notes et des commentaires. En 1794, il décida de publier une collection de deux-cent-cinquante eaux-fortes illustrant et décrivant les manières, les habitudes et les costumes des Hindous. La publication parut deux ans plus tard, en 1796. Il n'avait fallu que six ans en Inde pour que Solvyns puisse présenter avec la plus minutieuse fidélité un portrait unique de la vie publique et privée de la société hindoue. Sa tâche avait été pharamineuse car, à part l'un ou l'autre missionnaire, aucun européen n'avait abordé ce sujet auparavant. Les orientalistes d'alors s'étaient concentrés presque uniquement sur le déchiffrement du sanscrit et la traduction des textes sacrés et n'avaient pas fait ressortir l'importance de la dimension ethnologique du peuple hindou.

Solvyns fit preuve d'humilité, de sagesse et d'une grande honnêteté intellectuelle en ne rajoutant pas des opinions et sentiments personnels à ses eaux-fortes et aux explications qui lui avaient été fournies. Il laissa à ses lecteurs le soin d'apprécier la riche diversité culturelle qui l'avait passionné.

Jean Robie ne fut pas aussi studieux que son compatriote. Il préféra respirer le bon air indien à plein poumons, profiter de chaque moment de l'aventure dans le « pays de ses rêves », peindre les scènes et décors qui l'inspiraient et partager ses réactions et sentiments dans un style à la fois savoureux, poétique, humoristique et parfois sarcastique.

Peintre, Robie l'était certes avant de venir en Inde. L'Académie et la haute bourgeoisie belge ne l'avaient-elles pas consacré pour ses œuvres spécialement celles qui reproduisaient presque à la

perfection des ornements florales ? Mais, qu'étaient ces malheureuses fleurs coupées de leurs racines et prisonnières des caprices d'une certaine société en comparaison avec « un bougainvillier et ses milliers de fleurs éclatantes, le lis (*gloriosa superba*) qui brille parmi les herbes, le *sindrimal* dont les fleurs s'épanouissent à quatre du matin et se ferment le soir à la même heure, les plantations d'hibiscus, aux fleurs pourpres, ... »³. Toutes ces fleurs, si ravissantes et fraîches, répandaient en plus un parfum si suave.

Il lui fallait exprimer l'instantané et non plus le composé ! Aussi, prit-il plaisir à happer la majesté de la nature éclatante qui s'offrait à lui et à décrire avec spontanéité le « charlatan de soleil qui l'avait mis sur pied pour assister au plus singulier des spectacles »⁴, les effets d'ombre et de lumière, la puissance de l'éléphant, la ruse de l'alligator, la connivence des oiseaux, la variété et la dignité des ethnies, la splendeur des paysages, des temples et des monuments. La forêt provoqua aussi chez lui une impression envahissante : « On est tenté de se découvrir comme à l'entrée d'un temple »⁵.

Robie se sentit libéré et rajeuni. Il adopta le rythme indien et se fit « une fête de pouvoir se livrer à sa passion pour les douces flâneries au bord de la mer et des quartiers indiens »⁶. Après la sieste obligatoire qui rend les forces en même temps que le désir de se mouvoir, écrivit-il, on est heureux de vivre au milieu de ces ruches humaines, de se balader bien tranquillement, comme un badaud, sans crainte d'être molesté.⁷

Il parcourut l'Inde en train, un moyen de locomotion qu'il apprécia particulièrement car, « dans aucun pays du monde, on ne voyage aussi commodément et à aussi peu de frais »⁸. Robie eut le privilège de pouvoir se loger dans des palais et dans des bungalows normalement réservés aux fonctionnaires anglais.

Dans son « Fragment de voyage dans l'Inde et à Ceylan », dont la première partie fut publiée en 1880 et la deuxième en 1883, Robie emmène ses lecteurs dans les villes qu'il a visitées et, en guide

touristique érudit, retrace d'abord brièvement leur passé historique et culturel avant de faire découvrir les ruelles, les bazars et de contempler les temples et pagodes. Sa plume est alerte et expressive, inspirée et magnétique. Prenons seulement quelques-unes de ses citations pour souligner la richesse de son style : « Une multitude de mouches phosphorescentes s'agite comme une pluie d'or dans l'atmosphère »⁹... « Les plus belles notes étaient lancées en se bouchant du poing fermé l'une des narines, tandis que l'autre produisait un cri nasillard que je ne saurais comparer pour la puissance et l'agrément qu'à la trompette de l'éléphant »¹⁰... » « Les pigeons blancs s'élèvent en spirale, s'étalent comme un parasol, passent successivement du blanc d'argent au gris-perle, se rassemblent à l'appel du gardien avant de tomber comme une avalanche sur la pelouse ». ¹¹

Le peintre Robie ne put s'empêcher d'admirer le côté plastique des adroits bateliers, dont les « épaules musclées, vernies par l'eau de mer, ont emprunté la patine du vieux bronze »¹². Il décrivit aussi les « Bengalis, aux cheveux coupés à la Titus » et leur trouva « une dignité d'allure qui fait qu'à côté d'eux, les Occidentaux ont l'air de palefreniers »¹³....

Robie n'oublia pas l'Europe ni la Belgique pendant son périple et écrivit : « Inutile de parler de la sobriété des Hindous. Elle est l'apanage de tous, aussi la police des rues, confiée à des indigènes, semble une véritable sinécure. J'estime qu'il n'est pas meilleur peuple en Europe. Il résulte que, même au milieu de la nuit, l'étranger peut aller où bon lui semble sans courir le moindre danger ; ce que je n'aurais garde de faire à Paris, à Londres et même à Bruxelles »¹⁴. « En Inde, même au plus bas de l'échelle sociale, on chercherait en vain la classe des voyous – honteux rejets de l'alcoolisme – qui pullulent dans les grands centres européens »¹⁵.

Il fut renversé par l'excentricité du souverain du royaume d'Oude et fasciné par le faste qu'il déployait. Il regretta cependant le goût hétéroclite qui régnait dans les appartements du palais et s'interrogea : « Serait-ce sous l'influence des arts industriels



Bénares par Jean Robie
“Copyright : Fondation Jean Robie, Bruxelles”



Mariage par Balthazar Solvyns

occidentaux de pacotille que le goût si fin des Orientaux se pervertit ? »¹⁶

Il ne fut pas toujours louangeur et complaisant vis-à-vis de la société indienne et y déplora notamment le sort des femmes : « Le métier de bête de somme arrête le développement des filles et altère leur beauté »¹⁷. Il se sent aussi très mal à l'aise et en même temps amusé lorsque assistant à une incinération il vit « l'individu qui avait mis le feu au bucher s'approcher de lui en souriant et lui mettre dans la main un morceau de tibia calciné et brulant. Singulier cadeau ? Mais pourquoi ce sourire ? Ce cadavre était-il peut-être celui de sa belle-mère ? »¹⁸.

Le voyage en Inde de Jean Robie fut une merveilleuse aventure. Il y découvrit un talent d'impressionniste et de chroniqueur captivant.

Le dépaysement qu'ont connu Balthazar Solvyns et Jean Robie en Inde a été le début d'un processus qui a provoqué, chez eux, un espèce de tsunami intérieur. Ils se laissèrent entraîner par les énergies de leur environnement, prirent goût à les comprendre et à exprimer leurs impressions et entendement avec leurs talents cachés. Le dépaysement fut l'occasion d'expérimenter de nouvelles techniques pour traduire au mieux ce qu'ils voyaient et observaient. C'est donc l'« incroyable India » qui épanouit nos deux artistes !

philippe@falisse.org

Index

Robert L Hardgrave Jr : "A Portrait of the Hindus – Balthazar Solvyns and the European Image of India (1760-1824)", Oxford University Press in association with Mapin Publishing

P and V. Berko : « *Marines – Les Peintres Belges nés entre 1750 et 1875* » Editions Laconti, 1984

Jean Robie : « *Fragment d'un voyage dans l'Inde et à Ceylan* », Bruxelles, Parent et Cie, Montagne de Sion, 17, 1883 (Première partie : de Bruxelles à Ceylan – Deuxième partie : de Calcutta à Bénarès)

Fondation Jean Robie et Brigitte Schuermans : « *Jean Robie (1821-1910)* », Editions Racine.

Thomas Wright : « *The Life of Richard Burton* »,

Notes

- 1 Jean Robie : *Fragment d'un voyage dans l'Inde et à Ceylan* ; 1^{ère} partie p. 71
- 2 Thomas Wright : "The Life of Sir Richard Burton"
- 3 Jean Robie : *Fragment d'un voyage dans l'Inde et à Ceylan* ; 1^{ère} partie, p. 45
- 4 Idem p. 23
- 5 Idem p. 70
- 6 Idem p. 99
- 7 Jean Robie : *Fragment d'un voyage dans l'Inde et à Ceylan*, 2^{ème} partie, p. 19
- 8 Idem, 1^{ère} partie, p. 120
- 9 Idem, p. 41
- 10 Idem, p. 63
- 11 Idem, p.111
- 12 Idem, p. 103
- 13 Jean Robie, *Fragment d'un voyage dans l'Inde et à Ceylan*, 1^{ère} partie, p 118
- 14 Idem, 2^{ème} partie, p 20
- 15 Idem, p. 19
- 16 Idem, 1^{ère} partie p. 60
- 17 Idem, p. 38
- 18 Idem, p 116

5

Cynétique de la synthèse culturelle dans les arts de la scène*

Shovana Narayan

Depuis la nuit des temps l'Inde a eu des contacts avec d'autres cultures. Ces contacts, liés aux changements dans l'environnement naturel, ont créé des poussées et des torsions qui ont donné lieu à un processus constant de synthèse culturelle. La migration est une vérité qu'on ne peut ignorer. Quelle que soit la raison de ces migrations, les peuples qui s'installent dans d'autres contrées apportent avec eux la saveur de leur propre culture. C'est ainsi qu'une saveur importée prend racine dans la psyché du peuple de la nouvelle région et déclenche un processus de synthèse culturelle. L'inverse est tout aussi vrai. Il y a en plus le processus de fusion quand les aspects de deux cultures s'unissent pour produire une nouvelle pratique dotée de sa propre identité. Ce phénomène est continu.

Depuis la préhistoire jusqu'à la civilisation de la Vallée de l'Indus, suivie de la période védique et des périodes successives, ce sous-continent a toujours opté pour l'inclusion de préférence à l'exclusion. Des éléments de danse, théâtre, formations musicales, instruments de musique et rituels de l'Inde préhistorique ont trouvé une résonance dans les périodes de la Vallée de l'Indus et de la

* Le texte présenté ici représente la première partie de l'article de l'auteur.

civilisation Harappan. Les chansons folkloriques de Jharkhand et Chhattisgarh qui font allusion à la chanson du sel, à la fuite à dos de chameau, aux rituels accompagnés de sons phonétiques avec des symboles qui rappellent la période Harappan ainsi que l'occurrence d'anciens mots hébreux, grecs, égyptiens sont autant de preuves des vastes modes migratoires au cours desquels les populations se sont déplacées des régions de la côte ouest vers l'intérieur. Ce sont d'autres indicateurs des tractions et pulsions de catastrophes naturelles pour le moins évidentes en plus des autres changements dus au dynamisme du pouvoir sociopolitique.

L'assèchement des rivières a provoqué une inévitable migration des populations, principalement vers la plaine gangétique. La civilisation védique largement associée à la Vallée de l'Indus a ajouté une autre dimension avec l'émergence de l'*Itihas* et des *Puranas*. Avec la propagation des préceptes aryens, divers sages, dont le Sage Agastya, ont prolongé l'expansion aryenne jusqu'au Deccan, suite à quoi la presque totalité de l'Inde a subi l'envoûtement de l'aryanisme. L'hindouisme incorporait toutes les formes de croyance et d'adoration, ne ressentant pas le besoin d'oblitérer ou d'éliminer les autres croyances ou rituels. Aucune région de l'Inde n'a échappé aux influences interrégionales et interculturelles. Le sanskrit, qui s'identifie à la religion brahmanique des Védas, a été adopté partout en Inde. Une des conséquences les plus importantes en a été l'adoption de la stratification de la société par castes et cela, à son tour, n'a pas manqué d'avoir un impact sur les artistes.

L'instabilité politique et les invasions venues des frontières au nord et à l'ouest ont, elles aussi, occasionné la migration d'un grand nombre d'érudits vers des contrées plus sûres, et ces derniers ont apporté avec eux une abondance de littérature et un vaste corpus de pensées littéraires et artistiques sur les formes d'art et les traditions avec lesquelles ils avaient grandi et auxquelles s'ajoutèrent celles découvertes lors de leurs pérégrinations. Celles-ci ont été minutieusement compilées dans divers traités. La plupart des auteurs de traités, comme le *Natyashastra* et le *Sangeet Ratnakar*,

nommément Bharata et Sharangdeva respectivement, étaient originaires du Cachemire.

Le 10^e siècle est un jalon dans le domaine des arts de la scène car il marque le développement régional de plusieurs formes d'art. La pliure habituelle des genoux, jusque là vers l'extérieur, ou la posture droite furent altérées par des caractéristiques régionales. De la même façon, la langue, la musique et les costumes furent influencés par divers souverains – dont les royaumes se situaient soit au-delà des frontières de l'Inde soit au-delà celles d'un état du pays.

Contenu :

La dévotion est le facteur qui sous-tend les arts scéniques classiques. Les rituels jouissaient d'une position éminente tout au long des périodes préaryenne et post-aryenne, s'étendant jusqu'à l'imagerie et l'iconographie. L'évolution de la foi a vu un processus dynamique d'inclusion de mythes, de rituels et de l'iconographie. La silhouette assise en méditation dans la position du lotus (en tailleur), entourée d'animaux, qui apparaît sur le sceau découvert à Mohenjodaro est identifiée avec Shiva dans sa forme de *Pashupati*. Après la période du Bouddha, au début de la période Maurya, on attesta de la montée en force de la dévotion au dieu Shiva, Celui qui est toujours faste, et un concept comprenant des éléments de divinités védique telles que *Agni*, *Nandi* le taureau – monture de Shiva — *Rudra* la divinité à « la teinte dorée de la flamme » et *Surya*, se concrétisa.

Cela conduisit aussi à la naissance de la philosophie et du mythe du Nataraj. Les traditions *Tantra* et *Shakta* s'y retrouvent en une unique fusion exprimée par le Nataraj qui demeure dans un idéalisme moniste où la conscience est l'unique réalité. Si le concept du Nataraj et son iconographie avaient pris racine sur les berges de la rivière Sindhu au Cachemire, il a peu à peu pris de l'ampleur pour s'étendre jusqu'à plusieurs régions du sous-continent. Au 6^e siècle de notre ère, la migration à Chidambaram de l'érudit *shivaïte*, le Sage Moolanath du Cachemire, a posé les fondations du *shivaïsme* à

Chidambaram, et les légendes l'entourant y prirent aussi racine. Avec le passage du temps, le Sage Moolanath est devenu Thirumouler (Thiru signifiant Shri) en langue tamoule.

Petit à petit l'iconographie du Shiva Dansant pris de l'ampleur. Le Gange vint décorer sa chevelure vers le 5^e siècle de notre ère. Le croissant de lune et le serpent furent ajoutés au cours des siècles suivants. L'auréole de flammes arrive aux 8^e-9^e siècles de notre ère et elle est attribuée à l'iconographie bouddhiste. Jusqu'aux 10^e-11^e siècles, Nataraj était appelé *Narteshwar*, *Natakeswar*, *Nriteshwar* et il était toujours représenté de face. Mais après les 10^e-11^e siècles, il commença à être appelé Nataraj et adopta aussi la position plus connue aujourd'hui. Cela est confirmé par les représentations épigraphiques de la période *Sunga* au 2^e siècle avant notre ère dans différentes régions du Nord et Nord-ouest de l'Inde puis différentes parties de l'Inde, pour finalement culminer au 11^e siècle avec l'image bien connue du Nataraj de la période Chola.

L'autre image bien connue dans les arts de la scène est celle de Krishna. Bien qu'il y ait diverses références à Krishna depuis le 4^e siècle avant notre ère, c'est à partir du 10^e siècle de notre ère qu'il a occupé notre conscient et qu'avec Radha, il est devenu un motif central pour toutes les formes d'art. C'est Jayadeva, le poète de la cour du roi Lakshmanasena (1179-1205) du Bengale, qui a élevé le statut de Radha et introduit l'élément de l'amour divin. Son œuvre classique en sanskrit, *Gita Govinda* (Chants de Govinda) constitue un jalon puissant et évocateur dans ce processus. Grâce à lui l'image de Radha a atteint des sommets sans précédent dans l'imagination. En fait, jusqu'au 10^e siècle, Radha était rarement mentionnée.

La question est maintenant de comprendre pour quelle raison Jayadeva a élevé de façon apparemment intentionnelle le personnage quelque peu obscur de Radha, à celui d'une divinité centrale. Cela peut être expliqué par une analyse de la situation sociopolitique existant à ce moment-là de l'histoire indienne.

Au 10^e siècle alors que l'influence du *Shivaïsme* diminuait et que le *Vishnouisme* progressait, il dut faire face simultanément à de

nouveaux challenges émergents à cause de la scène sociopolitique que la domination musulmane avait changée. Dans la mesure où les hommes étaient sur les champs de bataille, les pulsions émotionnelles naturelles trouvèrent une résonance dans les récits de Radha et Krishna. Ainsi, Krishna en vint à symboliser l'acceptation philosophique et pragmatique de la pertinence du désir. Les vers *vaishnav* qui louaient l'aspiration de l'âme individuelle pour le Tout Puissant, symbolisée par le désir ardent de Radha pour Krishna dans l'hindouisme d'une part et par l'attraction entre l'amant et l'objet de son désir (le Tout Puissant) dans le soufisme, devinrent des sujets de représentations dans les arts de la scène. La pensée soufi se manifesta dans la philosophie *vaishnav* et vice versa. Vu que leurs vers faisaient partie de toutes nos traditions d'arts de la scène, les deux courants créèrent une belle et riche synthèse culturelle.

Ce fut cet ardent désir, avec les *Kathaks* formant le lien entre les deux points d'intérêt, qui produisit la pose caractéristique où un bras est dressé au dessus de la tête et l'autre est tendu au niveau de la poitrine. Cette pose particulière a une certaine similarité avec la position de la main du *derviche* soufi où le bras droit de ce dernier est dirigé vers le ciel, prêt à recevoir la bienveillance de Dieu alors que sa main gauche, sur laquelle ses yeux sont fixés, est tournée vers le sol.

La forme de danse du *Kathak* a maintenu sa continuité depuis le 4^e siècle avant notre ère. Tissé dans la trame et la chaîne de l'histoire sociopolitique et de la dynamique interculturelle, le *Kathak* exhale le parfum de 2500 années d'histoire indienne et, encore plus, d'un héritage millénaire, capturant subtilement la beauté naturelle, les solutions innées aux conflits culturels historiques et imbibant discrètement la diversité culturelle de cette fertilisation interculturelle distinctive. Au contraire de l'hindouisme, le code islamique du *Shariat* ne consacrait pas la danse, la musique et les autres arts de la scène et interdisait leur usage. Les *Kathaks* brahmanes restèrent donc confinés dans leurs temples. Pourtant le *Kathak* fit preuve d'une grande résilience et d'une force inhérente à cause de sa conviction innée en la pluralité. L'expansion croissante

des souverains musulmans sur une majeure partie du sous-continent ne fut pas sans répercussions sur les arts de la scène. La régionalisation des formes d'art et le développement de divers courants de langues devinrent plus prononcés.

L'élément des pirouettes associé aux danses des *derviches* du soufisme se retrouva dans la virtuosité de l'interprétation rythmique du *Kathak*. Bien qu'une sculpture de Patliputra remontant à la période Maurya (3^e siècle avant notre ère) indique l'usage des pirouettes et que le *Natyashastra* fasse référence aux « *cakra bhramari* » (les pirouettes), les pirouettes n'étaient cependant pas traitées comme un aspect spécial spectaculaire de l'interprétation du *Kathak*. Ce fut sous l'influence du soufisme qu'il assumait une apparence vertueuse. Les *Kathaks* brahmanes trouvèrent une explication unique pour marier les sensibilités du *vishnouisme* et du soufisme. Puisque la philosophie indienne exposait la nature cyclique de la vie, il ne pouvait y avoir de traduction visuelle de cette philosophie du « *kaal cakra* » et du *jeevan cakra* qu'avec l'interprétation du *cakra bhramari*. Dans le soufisme, l'impulsion poussant à pirouetter était aussi dérivée d'une philosophie similaire suivant laquelle abandonnant son ego, le croyant vise à ne faire qu'un avec le Tout Puissant, englobant dans ce « *dhikr* » les trois éléments du *tawhid* : la réalisation qu'Allah est un et qu'Il est aussi le seul créateur, la résurrection et l'existence de prophète. Selon les mots de Maulana Jalaluddin Rumi, « Tout amour est un pont vers l'amour divin. Mais ceux qui n'y ont pas goûté ne le savent pas ! »

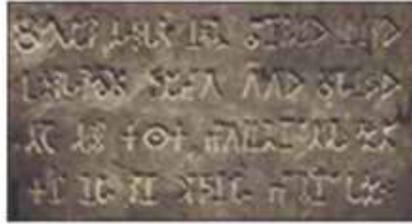
La danse : Les nouvelles normes de la société amenèrent un autre développement significatif. Les *Kathaks* brahmanes mâles restaient maintenant confinés dans leurs temples. Pour les divertissements de la cour, un nouveau groupe de danseuses émergea, les danseuses courtisanes, remplaçant les « *devadasis* », une pratique qui se répandit partout en Inde y compris à Delhi et dans les régions environnantes. Surnommées « *nautch* » par les Britanniques, une version corrompue de « *naach* », ces courtisanes étaient classées selon plusieurs catégories.



Rukmini Devi



Balasaraswati



Kathak-inscription en prakrit, 4^e siècle avant J.C, époque Maurya



Gauche: Nati, tenant le damaru en main, Pataliputra, 3^e siècle av.JC La danseuse porte le Lehenga-Choli.

Droite: comparez-la avec le costume, et la position de la danseuse Kathak contemporaine



Gauche: Nati faisant des pirouettes, portant le gheredar angarkha-Pyjama, Pataliputra, 3^e siècle av.JC

Droite: Comparez-la avec le costume, et la position de la danseuse Kathak contemporaine.

Toutefois, il existe des exemples, au gré de l'intérêt personnel du souverain musulman, quand des *Kathaks* brahmanes mâles ont dansé pour l'audience prestigieuse de la cour. Le *Sangeet Ratnakara*, un traité datant du 13^e siècle, indique comment quelques artistes s'adaptèrent aux nouvelles circonstances sociopolitiques. Ainsi les *Kathaks* dansaient non seulement dans l'enceinte sacrée de leur temple, mais aussi à la cour des souverains hindous et musulmans. L'étiquette de la cour demandait qu'ils n'installent pas d'idole de leurs dieux hindous. Les *Kathaks* trouvèrent une unique solution en disposant le *tulsi mala* (rosaire symbolisant Krishna) ou le *rudraksha mala* (rosaire symbolisant Shiva) au lieu d'une idole, ce qui n'offensait pas la sensibilité des souverains musulmans. Cela a été noté et archivé par les Britanniques au 17^e siècle.

La musique :

La rencontre du *vishnouisme* et du soufisme eut aussi d'autres conséquences, par exemple l'émergence de nouveaux genres de compositions musicales telles que le « *khayal* » et le « *tarana* » qui étaient des ramifications de la « *dhrupad gayaki* » traditionnel de l'Inde ancienne. Le nouveau genre de composition musicale en vint à faire partie du répertoire *Kathak*.

Il est généralement admis que c'est sous l'impulsion d' Amir Khosrô que le nouveau système musical du *qawwali* (une forme de musique dévotionnelle soufi), inspiré du « *Sema* » d'Asie Centrale, se développa. Comme l'interprétation orthodoxe du code de la *Shariat* ne permettait que la musique dévotionnelle et la calligraphie religieuse, il a été mentionné que sous le règne de Ghayasuddin Tughlaq, à cause de ces restrictions, une grave polémique opposa Hazrat Nizamuddin Aulia (1243-1325) et Qazi Mohiuddin Kashani sur la pratique du *qawwali* récemment développée et le *mehfil-e-sama*, où les participants entraient en extase, rappelant les derviches.

Le « *tarana* », dérivé du terme persan « *tarannum* » (mélodie), émergea comme une adaptation de l'alap « *nom-tom* », prélude de la « *dhrupad gayaki* », genre de musique la plus ancienne

de l'Inde. Avec l'émergence de la nouvelle philosophie émanant du règne musulman en Inde, le « *tarana* » fut le point de rencontre du *vishnouisme* et du soufisme, où à l'apogée de l'extase pieuse qui provoque un état de transe, les syllabes dénuées de sens habituellement utilisées « *deem-ta-na-na* », « *na-dir-dir-dani* », « *de-ra-na* » etc. symbolisaient l'union de l'esprit du soi avec le Tout Puissant. Au contraire de son parent « *dhrupad ang* » où le « *nom-tom alap* » était chanté lentement (« *vilambit laya* »), la nouvelle évolution du « *tarana* » était sur une cadence mezzo (« *madhya laya* »), atteignant parfois une cadence plus rapide (« *drut laya* »).

Le succès de cette nouvelle composition mélodique, le « *tarana* », est évident par son adaptation dans diverses régions de l'Inde, que ce soit le « *thillana* » ou le « *pallavi* » et d'autres mélodies, facilitée par les échanges d'artistes envoyés comme présents de la cour de Delhi aux Gouverneurs des provinces.

Vacika :

Le domaine du « *vacika abhinaya* » a profondément influencé les développements qui eurent un impact sur les arts de la scène d'un bout à l'autre du pays. Avec l'arrivée du règne musulman et l'instauration de sa capitale à Delhi, la région connut une fertilisation croisée de plusieurs langues : le *prakrit* de l'homme du peuple, le sanskrit des érudits, le persan, l'arabe et le turc. De cette interaction, la nouvelle langue des masses qui se développa fut l'*hindvi*. Cette nouvelle langue était utilisée par Amir Khusrau et devint un important véhicule pour « *l'abhinay* » du *Kathak*. L'ourdou émergea comme la fertilisation croisée des mots persans, arabes et turcs ornant la structure des phrases en *prakrit* et *hindvi*. Elle devint la langue des débordements romantiques des poètes de la fin du 18^e et du 19^e siècle. La nouvelle *lingua franca* était utilisée pour les vers évocateurs des « *thumris* » centrés sur le thème éternel du désir ardent d'union de l'âme individuelle avec le Tout Puissant, symbolisé par le puissant désir d'union de Radha ou des *gopis* avec Krishna, le dieu tout puissant. Ces vers poignants décrivent les deux couleurs de

l'amour à savoir la douleur de la séparation et l'extase de l'union. Lors de l'exécution de danse des courtisanes, Mohan devenaient synonyme de « *sajan* » ou « *piya* », le bien-aimé. Il est intéressant de noter que les divinités hindoues continuèrent de nourrir le contenu et les thèmes dansés par les *Kathaks* brahmanes traditionnels.

C'est à partir du 16^e siècle que les moines de l'Assam ont adopté et exécuté sous forme de danse les vers en maithili de Vidyapati à travers les *sattras*. La *Gita Govinda* de Jayadeva a été adopté par les artistes du Sud de l'Inde et les vers en télougou (langue qui a énormément emprunté au sanskrit) devinrent les pièces centrales du répertoire des régions du Sud. Les *kritis* de Thyagaraja devinrent un élément dominant. Au 17^e siècle, à l'apogée du règne musulman, plusieurs mots persans et arabes ont été ajoutés au télougou, et l'influence de cette tendance dura jusqu'au 19^e siècle.

Répertoire dans l'Inde du Sud : Dans le Sud de l'Inde Tipu Sultan et le Nizâm d'Hyderabad furent les représentants du règne musulman. Le premier Nizâm d'Hyderabad, en provenance de l'Ouzbékistan, était d'origine turque et s'était mis au service des Moghols. Les nizâms devinrent souverains d'Hyderabad au 18^e siècle. Ces deux monarques étaient des mécènes des arts de la scène. Le répertoire des *devadasis* engagées par leurs cours comprenait plusieurs morceaux d'influence islamique, dont *salaamatoru*. C'est durant cette période que l'équivalent du *tarana*, dont l'appellation locale était *thillana*, fut inclus dans le répertoire des *devadasis*.

Développements dans le Nord-est : Pendant la période médiévale l'influence *vaishnav* se fit sentir dans l'État de Manipur au Nord-est de l'Inde, produisant un amalgame de cultures – la culture tribale traditionnelle de Manipur et la pensée et les pratiques *vaishnav*. Cela produisit la musique *sankeertan* et amena le développement des danses *Raas* basées sur les *Vaishnav padavalis*. Diverses danses *cholan*, viriles et vigoureuses, faisaient maintenant partie des rituels des temples de Manipur. En Assam, l'influence *vaishnav* vit le développement dans les temples de rituels qui

comprenaient la danse par les prêtres des monastères (*sattras*) – similaires aux *Kathaks* de la plaine gangétique- qui dansaient surtout sur les vers de Shankardeva et le *padavali* de Vidyapati de Mithila.

Introduction aux rituels des temples et la tradition des *devadasi* :

Après le déclin de l'Empire Maurya au 3^e siècle avant notre ère, les *Sungas*, de foi brahmanique, arrivèrent au pouvoir. Le concept du Shiva Dansant (appelé plus tard Nataraj) émergea. L'importance de l'énergie féminine, *Shakti*, personnifiée par la Déesse, commença à gagner de l'importance.

Les temples étaient dédiés à des divinités hindoues et des femmes, appelées *devadasis*, étaient employées pour servir, nettoyer, faire la cuisine, laver etc. Avec l'augmentation des rituels dans les temples, quelques-unes reçurent aussi la tâche de divertir les « dieux » avec de la musique et des danses. Leurs danses étaient connues sous l'appellation *dasi attam* (danse des *dasis* c.-à-d. danse des « servantes du dieu »). Plusieurs facteurs contribuaient au recrutement des *devadasis* : l'accomplissement d'un vœu, de sévères contraintes économiques forçant certaines familles de donner leur fille comme *devadasi*. Par ailleurs, les familles sans fils donnaient leur fille pour qu'elle devienne *devadasi*, assurant ainsi que leur propriété reste dans la famille (car elle était alors considérée comme un « fils »). Les femmes de ceux qui avaient subi une défaite ou qui avaient été tués étaient dédiées aux temples et devenaient des *devadasis*.

Le système des *devadasis* a déjà fait couler beaucoup d'encre. Dans son *Meghdoot*, Kalidasa mentionne la *devadasi pratha* au temple Mahakala d'Ujjain, au moment du culte du soir, *sandhya pooja*. Les chroniques jaïnas mentionnent les *deva kumars* et les *deva kumaris* qui officiaient comme danseurs du temple. Hiuen Tsang parle du nombre de danseuses qu'il avait vues rattachées au Temple du Soleil à Multan, tandis que le *Rajatarangini* de Kalhana indique également la prédominance de cette coutume au Cachemire à partir



Dasiattam-époque de Serfoji



Une nautch



Danseuses Nautch de l'Inde du Sud-1838



Danseurs et danseuses vêtus de pagnes et d'ornements de la tête en forme de peigne, Mesolithique, Ramchaja



Kurta à droite, Deogarh, époque Gupta, 5ème siècle après J.C



La danseuse porte lehenga-choli et le danseur dupatta et dhoti, Bikaner, 5ème siècle après J.C

du 7^e siècle environ. Ce système existait aussi dans le temple de Vishwanath à Bénarès, comme il en est fait mention dans le *Kuttinimatam*. La période moghole fait allusion à l'existence des *devadasis* dans les temples de la plaine gangétique. Un *parwana* daté du 25 janvier 1644 (15 *zulqada* 1053 AH) écrit par un certain Azam Khan mentionne la présence de *nrit-kanyan*, c.-à-d. de danseuses, dans le temple Govind Dev à Vrindaban. D'autres, comme Domingo Paes (un diplomate portugais), Fernao Nunz, l'Abbé Dubois (19^e siècle), le Dr. Shortt, Mundy (un voyageur anglais) etc. ont, aussi, parlé de ce système.

Dans la mesure où les temples étaient d'importantes sources de revenus, ce système s'est vu justifié pour des raisons économiques. La présence des *devadasis* donnait aux temples un plus grand attrait. Selon Al Beruni (historien arabe du 11^e siècle) l'institution des *devadasis* était maintenue par les rois car elle était bénéfique pour leurs revenus.

Les *devadasis* restaient en dehors du système des castes. Cela voulait dire en fait qu'elles appartenaient à la caste la plus basse. Toutefois, avec leur service assigné comme danseuses du temple et de la cour, le système des *devadasis* reflétait comment un principe non hiérarchique qualifiait les basses castes et les sans castes propices pour certains statuts rituels. La prostitution sacrée était liée à l'hégémonie culturelle et à l'économie féodale orientée par la caste.

Entente entre les prêtres brahmanes et les souverains au sujet des *devadasis* : Les *devadasis* étaient « servantes de Dieu ». Pour cela il y avait conflit au sujet de qui constituait le « dieu » des *devadasis*. Les prêtres brahmanes prétendaient qu'ils étaient les représentants des dieux, les *bhudevas*, c.-à-d. les dieux sur terre : ils avaient donc la priorité et comme tout ce qui était offert aux dieux appartenait aux brahmanes, les jeunes filles offertes aux dieux devaient leur appartenir. Les rois répliquaient que c'étaient eux qui nommaient les *devadasis*, qui leur donnaient de l'argent et des terres et les nourrissaient, cela leur donnait donc un plus grand droit. Le conflit fut résolu par un arrangement et les *devadasis* furent

marquées au fer sur la poitrine avec les emblèmes du *garouda* (l'aigle) et du *chakra* (le disque) pour les rois et du *shankha* (la conque) pour les brahmanes.

La période coloniale : impact sur les arts de la scène et l'abolition du système des *devadasis* :

Quand l'Inde devint une colonie de la Couronne britannique après la Guerre de l'Indépendance de 1857, l'équation des rapports changea. Les Indiens n'étaient plus traités comme des « égaux ». Ce qui, jusque là, semblait intéressant, une « tradition culturelle », était maintenant considéré comme impur et de la débauche. La notion de suprématie de la race blanche faisait son chemin. Une nouvelle pruderie s'empara de certains Indiens, tandis que d'autres subirent une véritable crise d'identité. Vu l'intérêt du pouvoir colonial pour l'antiquité et la tradition, les Indiens de nouvelle mentalité eurent envi, surtout dans le domaine des arts de la scène, de tracer leurs racines respectives aussi loin que possible et de se réclamer être les « plus anciens » en termes d'antiquité. La réforme sociale qui s'ensuivit induisit une recherche d'identité et un besoin de légitimer, théoriser et justifier une existence en termes d'antiquité par un processus conscient, en traçant les racines à l'aide des sculptures des temples, en incorporant des éléments qui n'avaient pas existé ou n'avaient pas été pratiqués auparavant.

Les relations changeantes entre la Couronne et sa colonie poussèrent les maîtres coloniaux à considérer le système des *devadasis* comme de la prostitution dans les temples, servant l'intérêt dégradant et personnel des prêtres et des souverains. Il était aussi argumenté que c'était une coutume délibérément créée par les castes et les classes supérieures pour exploiter les basses castes sous le prétexte protecteur de la religion.

La consolidation de l'autorité coloniale amena des changements dans les relations foncières et enhardit les maîtres coloniaux à s'en prendre au système dégradant des *devadasis*. Deuxièmement, les nouvelles bureaucratie et administration

émergentes changèrent aussi l'équilibre de l'organisation du pouvoir. Les brahmanes étant l'intelligentsia éduquée étaient préférés pour les emplois, ce qui les plaçait à des postes influents qui étaient déniés aux basses castes moins éduquées.

Cela donna naissance à une conscience « *non brahmane* » et engendra des bouleversements sociaux dont les effets se firent sentir dans les arts de la scène. D'une part, on se mit à craindre que la continuation du système des *devadasis* ne ferait que renforcer l'autorité brahmanique et augmenter les inégalités de classe et de caste et fomenterait la perte du respect de soi alors que d'autre part, il y avait aussi la peur parmi les hautes castes qu'avec les changements dans l'organisation du pouvoir, les *archakas* des temples seraient supprimés mettant fin à la domination des brahmanes et des souverains. Outre cela, à la liste des récriminations des *non brahmanes*, s'ajoutait le manque d'opportunités dans le domaine de l'emploi.

Au fur et à mesure que le mouvement anti-brahmane prenant de l'ampleur, l'autorité coloniale rassemblait ses forces pour introduire la loi anti-devadasi qui avait le soutien des plus basses castes et des membres de la communauté des *devadasis*, d'une section des réformateurs sociaux des hautes castes hindoues ainsi que celui des communautés *Isai Vellalar* et *Sengundar*, qui soutenaient vigoureusement la loi sur l'abolition des *devadasis*.

En même temps, un petit groupe de l'élite brahmane éduquée, y compris la première femme brahmane à adopter la danse, menait le contre-mouvement au début des années trente du vingtième siècle. Au départ les efforts visaient à purifier, reconstruire aussi bien qu'à rebaptiser le «*dasi attam* (la danse des *devadasis*). Empruntant consciemment les termes dans le *Bharata Natyashastra*, le savant et critique V. Raghavan donna à cette forme de danse le nouveau nom « Bharatanatyam ». Il popularisa le *Bharatanatyam* comme représentation de « Bharat » c.-à-d. l'Inde et *natya* c.-à-d. la danse théâtrale. Il lui donna aussi son acronyme créatif – « *bha* » pour *bhava*, « *ra* » pour *rasa* et « *ta* » pour *tala*.

Avec l'arrivée de la première femme brahmane, Rukmini Devi Arundale, sur ce terrain jusque là prohibé, le contre-mouvement reçut un grand coup de fouet. Son association avec la Société Théosophique ainsi que son accès aux couloirs de l'organisation du pouvoir colonial où elle était acceptée devinrent de véritables catalyseurs. L'entrée de Rukmini changea la teneur de la danse qui devint maintenant une place forte des brahmanes. Il y eut un effort concerté pour projeter l'antiquité de la danse par l'ingénieux changement de nom et aussi des efforts de purification et de restructuration. Les éléments d'érotisme furent supprimés et cette forme d'art s'imprégna d'un sentiment de dévotion. Les traditionnelles références érotiques au Seigneur (prêtre ou nobles) étaient maintenant adressées au Tout Puissant.

Le processus de purification vit l'élimination de tous les éléments du répertoire d'influence islamique. Ce processus fut un coup mortel pour les morceaux traditionnels comme *salaamatoru*. Le système de présentation *margi*, initié par le Tanjore Quartet à la fin du 19^e siècle, reçut la plus grande attention sous l'égide de trois brahmanes résolus. Mené par les plus hauts échelons de la société, nommément V. Raghvan, E Krishna Iyer et Rukmini Devi Arundale, tous appartenant à la caste brahmane, cela amena bientôt les gens à présumer que c'était une « danse ancienne ».

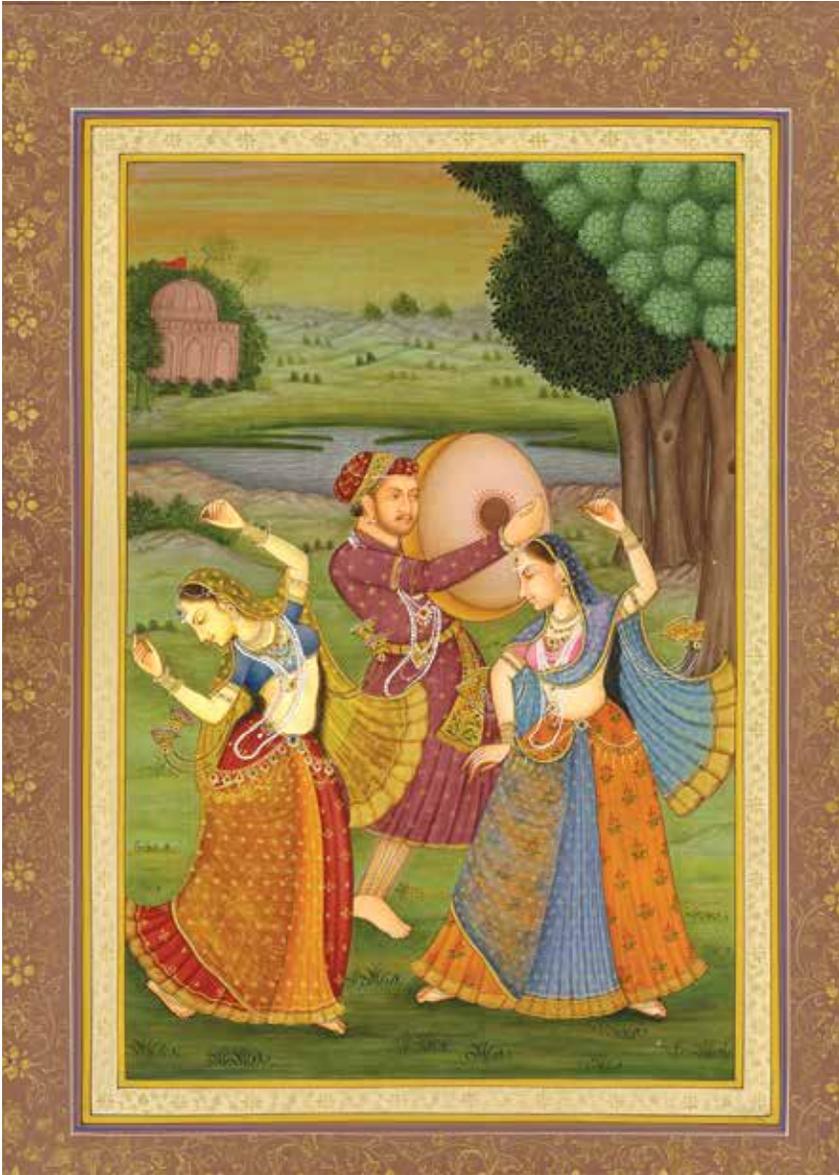
(traduit de l'anglais par Laure Cadier)



Danseuse



Musiciens et danseurs, époque Gupta, Gwalior



Padshahnama, époque médiévale

6

Danse et théâtre en Inde au 21^{ème} siècle : entre tradition et monde contemporain

Martine Chemana

Le présent article se propose de réfléchir sur la persistance de la tradition dans les arts en Inde, particulièrement dans la danse et le théâtre, et sur la créativité des formes contemporaines des arts de la scène. Peut-on constater une influence ou une rupture des concepts esthétiques et des valeurs philosophiques de la tradition sur la créativité contemporaine indienne dans ces domaines ? La réflexion se base sur un travail de terrain effectué depuis plus de trois décennies en Inde, prolongé ces dix dernières années par l'étude des festivals nationaux et internationaux. Mon intérêt passionné pour le théâtre sous toutes ses formes et ma formation pratique en Inde au théâtre-dansé Kathakali, à la fois traditionnel, classique et savant tout en demeurant populaire, m'amènent aujourd'hui à m'intéresser aux productions contemporaines de théâtre et de danse. Que ce soit dans la vision traditionnelle ou contemporaine, rappelons que la danse et le théâtre ne sont pas séparés dans la conception esthétique indienne, et qu'elles incluent également la musique, le chant, la poésie, le mime, et l'art de l'ornementation (fards, accessoires, costumes).

Le développement de l'économie, l'ouverture incontournable à la mondialisation, l'impact des nouvelles technologies, les questionnements politiques et religieux exacerbés en cette année

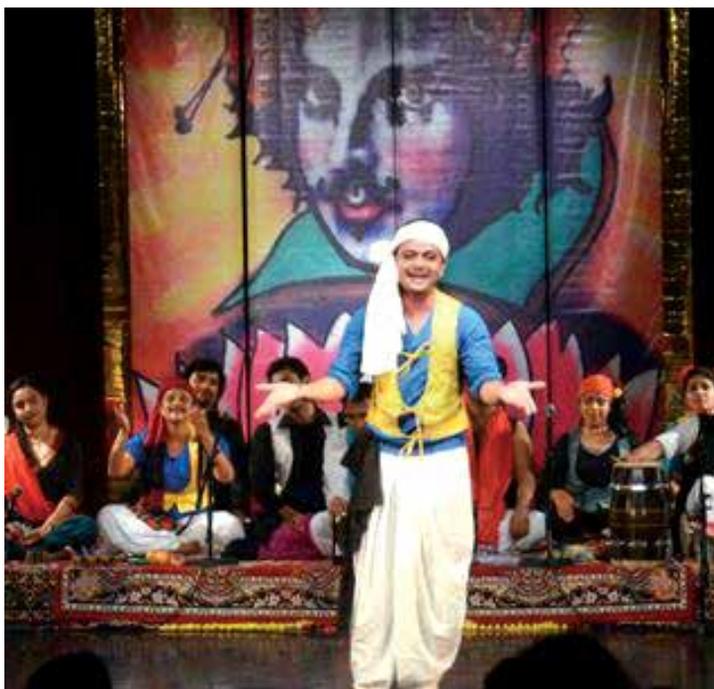
Rencontre avec l'Inde, Tome 43, n°1, 2014.

électorale (2014), la conscience de nouvelles valeurs d'une jeunesse urbaine qui vit avec son temps, et biens d'autres facteurs sociologiques et culturels d'une société en pleine mutation accentuent et accélèrent l'apparente contradiction entre monde traditionnel et monde contemporain dans l'Inde du 21^{ème} siècle.

Cette contradiction n'affecte certes ni l'identité indienne caractérisée par une infinie diversité, ni le sens d'appartenance à une nation plurielle qui s'affirme et trouve sa place sur la scène internationale. Il s'agit plutôt d'un glissement de valeurs qui s'opère et transforme progressivement les diverses strates de la société indienne, particulièrement la jeunesse influencée inévitablement par les contextes précités. Ces valeurs imprègnent par capillarité les arts et la culture.

Cette transformation est perceptible dans les nouvelles approches du riche et vaste patrimoine culturel, des arts de la scène aux divers genres cinématographiques, en passant par les arts visuels, les littératures, les musiques, l'architecture et le design. Les nouvelles technologies et médias sociaux contribuent également au changement non seulement dans les esprits, mais aussi dans les initiatives artistiques.

Des manifestations culturelles nationales et surtout internationales se multiplient, principalement en milieu urbain, surtout dans les trois grandes métropoles : Delhi, Mumbai, et Kolkata mais également dans les villes « moyennes » des différents Etats de l'Inde comme Bangalore, Pune, Chennai, Ahmedabad, Udaipur, Hyderabad, Nashik, et bien d'autres encore. Les tendances, les goûts et les choix des artistes et des publics changent sous l'effet des différents facteurs mentionnés ci-dessus. Les esthétiques et le regard critique se fondent sur de nouvelles références, de nouveaux critères. La dimension internationale des événements artistiques, culturels, universitaires et commerciaux suscite des propositions et des exigences nouvelles. Les politiques culturelles nationales et régionales qui ont peu évolué depuis les années qui ont suivi l'indépendance sont dépassées par le dynamisme de la créativité. Un



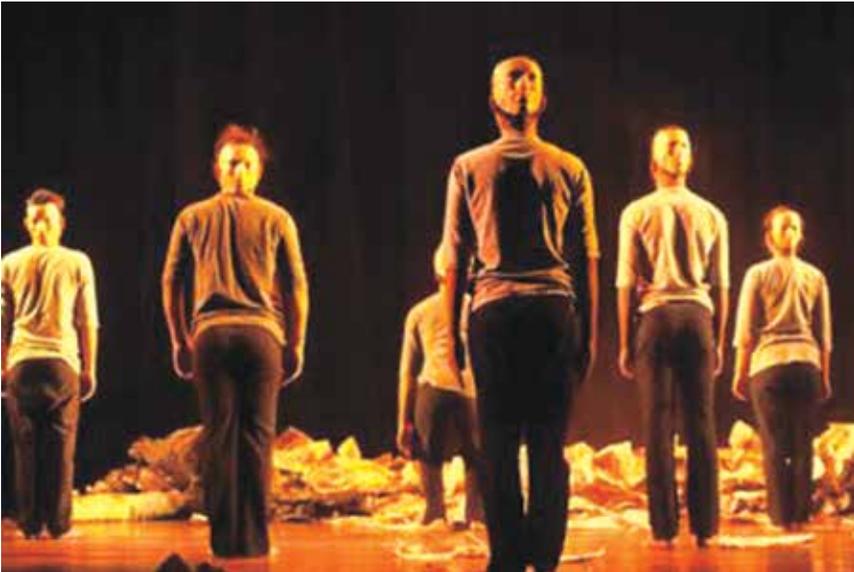
“ Piya Behrupiya ” - d’après “ Twelfth Night ”, Atul Kumar,
The Company Theatre (source : site thehindu.com, 14 mars 2014)



“ Hamlet, the clown prince ”, Atul Kumar, The Company Theatre
(source : site news.yahoo.com)



“ Sidhi dar Sid Tukke pe tuukka ”, Bansi Kaul, Rang Vidushak
(source : site natarang.org, Natarang Pratishthan,
Archive and Resource Centre for Indian Theatre)



“ Life in progress ”, 2014, Anurupa Roy, Katkatha (source : NSD)

renouveau de leur définition et de leur application reste une stratégie à élaborer dans les futures propositions politiques.

J'ai pu voir ces trois dernières années lors des festivals dans différents Etats de l'Inde de nombreuses productions contemporaines dans la création théâtrale et dansée. Il s'agit de propositions variées, riches, innovatrices, porteuses de sens et de messages métaphysiques ou sociaux en relation avec les problèmes actuels de la société indienne. Ce qui est remarquable dans les créations les plus récentes, c'est le retour à des références « traditionnelles » tant sur le plan des formes que des contenus. Il ne s'agit pas d'un plaquage superficiel. Dans le meilleur des cas, on perçoit l'application sérieuse à l'étude et à la pratique de disciplines traditionnelles des genres classiques, populaires ou tribaux. Ces disciplines nourrissent les acteurs et les danseurs et inspirent les metteurs en scène. Elles font parfois partie de la formation dans les écoles de théâtre et au sein des compagnies de danse. Elles ont évidemment un écho immédiat, conscient ou inconscient, dans les publics qui en sont imprégnés depuis l'enfance.

Non pas que la création contemporaine doive absolument s'appuyer sur des traditions aussi anciennes et signifiantes soient-elles ! Mais puisqu'en Inde elles sont particulièrement riches et vivantes, toujours perpétuées par les maîtres qui en sont les gardiens, pourquoi ne pas y puiser tout ce qui peut nourrir le travail de l'acteur ou du danseur, et par là même qui élève la perception et l'expérience du public ? Les auteurs trouvent également une certaine inspiration dans les thèmes épiques et les grands mythes théâtralisés, actualisant les valeurs représentées par les héros et les héroïnes de ces grands textes qui demeurent pertinentes parce qu'universelles. En outre, le génie indien ne procède pas ou rarement de la rupture mais plutôt de la « réadaptation » permanente.

Ces traditions proposent des disciplines corporelles, émotionnelles, gestuelles qui ont attiré depuis la fin des années 60 nombre d'acteurs, danseurs, chorégraphes et metteurs en scène du monde entier. Ce n'était certes pas seulement une mode mais un

désir profond d'explorer une forme de représentation « totale ». L'acteur/l'actrice et le danseur/la danseuse sont au centre du dispositif scénique. Les diverses techniques de ces disciplines rigoureuses amènent au dépassement des limites de l'artiste et à l'expérience esthétique suprême pour le spectateur. Cette expérience qualifiée de « *rasa* » dans le traité de dramaturgie *Natya Shastra* est la finalité de toute forme d'art, et la création contemporaine n'en est pas exempte.

En Inde, traditionnel et contemporain ne s'excluent pas. Au contraire. Cependant les concepts esthétiques des arts classiques, stylisés, dépouillés, induisant une certaine distanciation, que l'on a explorés dans le théâtre moderne tant en Europe qu'en Inde entre les années 50 et 70, notamment aux débuts de la National School of Drama à Delhi, semblent avoir laissé place ces dernières années à des expressions et des dispositifs parfois surchargés. On assiste souvent à une surenchère de décors, costumes et accessoires ou à des mises en scène trop chargées. On est loin de l'épure et du raffinement, de la suggestion - qualités du théâtre « pauvre », du théâtre « laboratoire » d'Artaud, Copeau ou Grotowski ou en Inde des metteurs en scène qui ont marqué le théâtre comme Alkazi. Le réalisme appuyé qui montre trop au lieu de suggérer affaiblit l'objectif du théâtre qui, à mon sens, doit donner au spectateur matière à imaginer, à penser, à ressentir, à questionner, à être remué au plus profond. Il me semble que la dimension poétique ou ce que l'esthétique classique indienne désigne par les concepts de *dhvani* (suggestion) ou de *natyadharmi* (stylisation), par opposition au *lokadharmi* (réalisme), est intrinsèque à l'art théâtral par excellence. C'est la différence entre théâtre et cinéma. Et le cinéma commercial indien est particulièrement démonstratif.

La frontière entre un cinéma surabondant dans ses formes et ses moyens d'expression qui dispersent l'attention du public et le théâtre qui au contraire doit opérer une concentration du spectateur semble parfois floue dans certaines productions théâtrales et dansées indiennes ces dernières années. Est-ce dû à un désir d'attirer un plus

large public ? Et pour les jeunes créateurs et acteurs un moyen d'être reconnus par l'industrie du cinéma ou de la télévision ? Ou tout simplement un manque d'exigence et une absence de critique objective ? On observe aussi un usage de plus en plus marqué des nouvelles technologies. Là encore la surcharge de moyens, souvent superflus, peut parfois faire passer à côté du but escompté. Le travail de l'acteur et du danseur sous le regard acéré et exigeant du maître ou du metteur en scène est ce qui doit dominer dans l'expérience esthétique du spectateur. Et tout recours à des objets et des moyens d'expression doit avoir une raison d'être absolument justifiée par rapport au sens et à la finalité du spectacle.

En effet, le but est de toucher le spectateur non seulement par la qualité des thèmes traités - qu'ils soient métaphysiques et intemporels, ou sociaux et fondés sur l'actualité -, mais aussi par la qualité des formes, du jeu, de la musique, de la scénographie et bien sûr des textes. Les formes traditionnelles transmises de manière ininterrompue, sans déviation, sont aussi repensées dans le monde actuel. Par exemple, l'usage d'éclairage et de micros ne choque personne (sauf les ultra-traditionalistes qui souhaiteraient maintenir une représentation sans ces supports techniques !). Et ces usages et bien d'autres altèrent subrepticement la forme et la réception, mais ne touchent pas le sens profond et la finalité de ces formes. De plus, elles sont véhiculées par des maîtres qui vivent avec leur temps. Elles ne peuvent être hermétiques, poussiéreuses et fossilisées au risque de ne plus faire sens pour les publics actuels. Mais le génie des grands maîtres est d'adapter la transmission de leur art au monde présent.

C'est ce que j'ai pu constater dans l'approche de quelques maîtres de Kathakali comme Kalamandalam Krishnan Nair ou Sadanam Balakrishnan, pour ne citer que ceux que j'ai pu côtoyer de près et avec qui j'ai travaillé et que j'ai pu observer à la fois dans leur enseignement et dans les représentations. Mais l'on pourrait certainement citer bien d'autres artistes, dans les domaines du théâtre, de la danse, également de la musique et d'autres arts qui démontrent cette ouverture au monde environnant. Il n'est pas alors

question de compromission du monde artistique classique ou traditionnel ! Mais ce dernier n'est pas étranger au monde qui l'entoure.

On peut prendre l'exemple en Europe, en France en particulier, des danseurs de l'Opéra - formés à une discipline extrêmement rigoureuse inscrite dans l'histoire de la danse en Occident – qui n'abandonnent pas cette formation initiale lorsqu'ils s'ouvrent à la création contemporaine. Au contraire, ils explorent les langages contemporains avec une solide formation qui ne fait qu'enrichir leurs productions. De la même manière, on voit en Inde que certains acteurs et danseurs s'appuient sur les grands principes des danses et théâtres classiques ou traditionnels.¹ On peut regretter que la critique ne soit pas assez développée ce qui apporterait un éclairage utile au débat qui nous occupe ici. Son rôle pourrait être constructif pour attirer l'attention non seulement des spécialistes de théâtre, amateurs et professionnels, mais aussi des pédagogues et du grand public. Ces critiques ne seraient pas dans un but de rejet ou d'attaque, mais plutôt d'exigence et de recherche constante de qualité pour que les acteurs, les metteurs en scène, les auteurs, les publics, les organisateurs, enfin toutes les personnes liées à cette activité en bénéficient.²

Les traditions théâtrales et dansées en Inde – qu'elles soient savantes ou populaires - sont nombreuses et se caractérisent par d'infinis aspects de formes, contenus, genres, objectifs, et publics. Les premières demandent à leurs publics un certain niveau d'initiation et de connaissance, tant de la langue (souvent sanscrite) et de la littérature classique, que des conventions scéniques, des codes et des langages stylisés. Les secondes sont accessibles à tous les publics par leur approche réaliste et leurs thèmes cherchant à éveiller la conscience sociale et politique des spectateurs. C'est l'objectif que s'est donné le groupe *Jana Natya Manch* depuis de nombreuses années par un théâtre de rue³. Les premières sont le plus souvent basées sur les mythes et épopées hindoues. Les secondes puisent leurs sujets dans les histoires et légendes locales, racontent des événements

fictifs ou réels, parfois des faits divers théâtralisés, des événements d'actualité qui parlent au plus grand nombre.

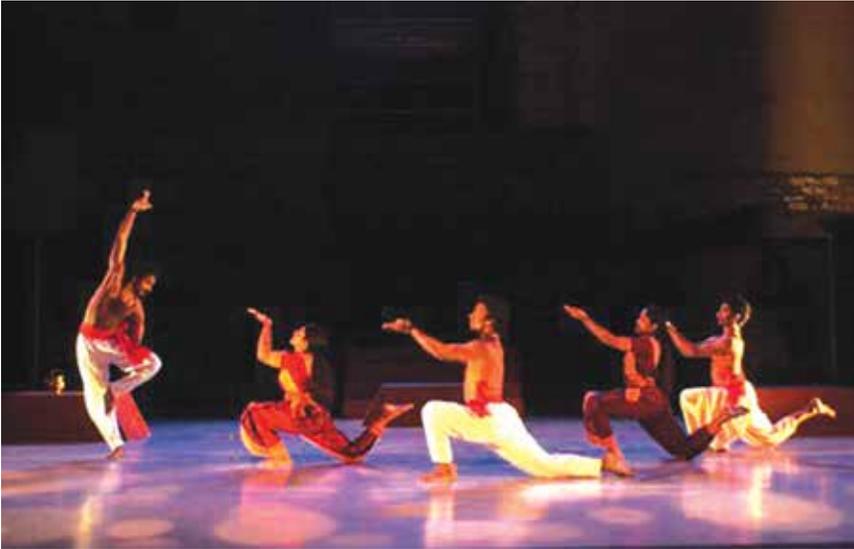
Chaque Etat de l'Inde ou presque possède ses formes théâtrales et dansées qu'elles soient traditionnelles, populaires, classiques, folkloriques, modernes, contemporaines. On peut dire que l'histoire culturelle et sociale voire politique de nombreux Etats – comme le Kerala, le Bengale, le Maharashtra, le Karnataka, le Tamil Nadu, l'Andhra Pradesh, l'Orissa, et celle des grandes métropoles – Bombay (ou Mumbai), Calcutta (ou Kolkata), Delhi, Bangalore (ou Bengaluru), Madras (ou Chennai) – est marquée et souvent identifiée par ses genres théâtraux et dansés, ses auteurs, ses artistes de théâtre et de danse, et bien sûr ses musiciens et ses compositeurs.⁴

Les répertoires classiques puisent dans les mythes des deux épopées, le *Mahabharata* et le *Ramayana*, ainsi que dans les légendes anciennes ou *Purana*. Dans les créations contemporaines ces mythes et légendes sont revisités, invitant les publics à questionner ainsi la tradition. Les anti-héros deviennent les héros, les femmes trouvent une place dominante là où elles n'étaient que personnages secondaires voire ignorés, les questions liées aux différenciations de caste, aux valeurs d'un autre temps, apparemment anachroniques et dépassées, sont mises en lumière. Ainsi les créations modernes et contemporaines s'en inspirent, soit pour montrer la force de certaines valeurs, soit pour dénoncer l'absurdité de certaines d'entre elles dans un monde nouveau.

Les pièces de grands auteurs européens, particulièrement Shakespeare, mais aussi Brecht, Ibsen, Molière, Pirandello, Beckett traduites ou adaptées en anglais ou dans les diverses langues vernaculaires, constituent un répertoire prisé des créateurs et d'un certain public déjà plus averti. Leurs thèmes et archétypes universels touchent les publics en tous lieux et à toute époque. Ces productions voisinent avec les écritures contemporaines qui émergent en Inde. Celles-ci s'avèrent être le miroir de cette société en mouvement, oscillant entre conservation de valeurs anciennes et ouverture à celles de la mondialisation. Elles dépeignent les aspirations, parfois les

« cris » d'une jeunesse concernée par un monde en pleine transformation. Les auteurs modernes écrivent le plus souvent dans leurs langues régionales – hindi, marathi, kannada, bengali etc. Les pièces sont jouées dans ces langues, ou parfois traduites en hindi et plus rarement en anglais. Les auteurs de théâtre sont nombreux et pour ne citer que les plus connus citons Rabindranath Tagore, Satish Alekar, G.P. Deshpande, Utpal Dutt, Mahesh Elkunchwar, Girish Karnad, Shombhu Mitra, Badal Sircar, Vijay Tendulkar. Ils proposent des sujets qui inspirent les productions des jeunes ou moins jeunes et talentueux metteurs en scène tels que Atul Kumar, Bansi Kaul, Abhilash Pillai, M.G.Jyotish, Satish, Anuradha Kapur, Veenapani Chawla et bien d'autres, trop nombreux pour être cités ici. Les créations chorégraphiques contemporaines d'Astad Deboo, de Samudra, d'Attakkalari⁵, d'Aditi Mangaldas Dance Company et bien d'autres ne sont pas en reste dans leurs démarches innovatrices entre danse et théâtre.

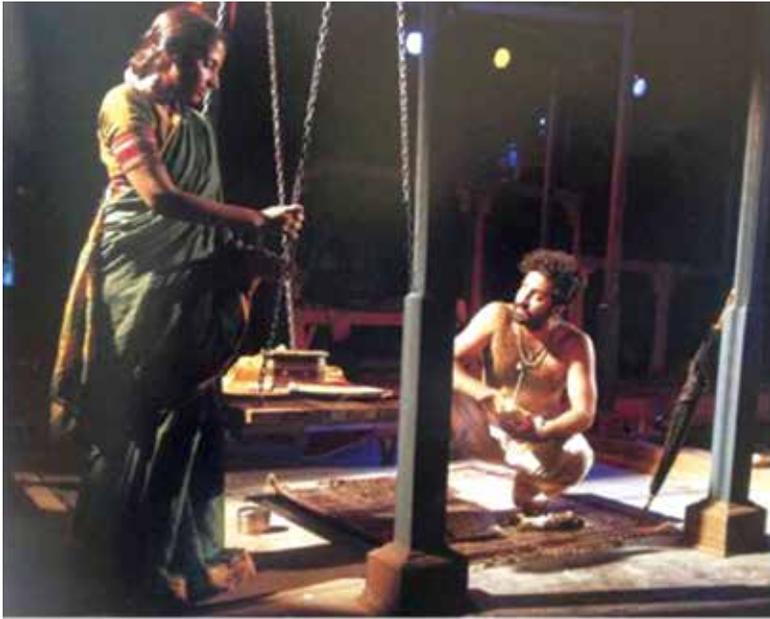
Un certain nombre de festivals de théâtre nationaux et internationaux se sont développés ces quinze dernières années : celui de la National School of Drama à New Delhi (et dans d'autres villes selon les années), le *Bharat Rang Mahotsav* (BRM) qui en est à sa 16^{ème} édition (2014) ; le *META Award Festival*⁶, qui se déroule à New Delhi uniquement - dont la 10^{ème} édition a été célébrée cette année (2014) - et qui récompense l'excellence remarquée dans dix catégories de l'art théâtral par un jury expert ; le *International Theatre Festival of Kerala* (ITFoK) qui a présenté sa 7^{ème} édition en 2014 avec un grand nombre de pays invités.⁷ Des festivals soutenus par des centres culturels étrangers comme le *Festival Ibsen* à New Delhi (que la Norvège a soutenu pendant quelques années) apportent également d'autres propositions théâtrales nationales et internationales. Les publics participent de plus en plus nombreux aux représentations. Jusque très récemment tous les spectacles étaient gratuits et le plus souvent accessibles sur invitation, les spectacles étant subventionnés soit par l'Etat, soit par des sponsors privés. Aujourd'hui ils sont parfois payants mais cela n'empêche pas



“ Jalam ”, Madhu, Samudra Indian Contemporary Dance Theatre
(source : site sooryafest.org)



“ Meidhwani ” , Jayachandran Palazhy, Attakkalari
(source : site flickr.com)



“ Virasat ”, Anuradha Kapur (source : NSD)



“ Virasat ”, Anuradha Kapur (source : NSD)



« Nidravathvam », Veenapani Chawla, Adishakti Laboratory for Theatre Arts & Research (source : site narthaki.com, 29 décembre 2013)



« Ganapati », Veenapani Chawla, Adishakti Laboratory for Theatre Arts & Research (source : site operanorth.co.uk)



« Piya Behrupiya » - d'après « Twelfth Night », Atul Kumar, The Company Theatre (source : site.gigshig.com)

les foules urbaines de s'y presser avec enthousiasme. On peut donc observer une plus grande ouverture, une certaine curiosité, ainsi qu'une appréciation et un intérêt grandissant des publics pour la danse et le théâtre contemporains. Bien sûr, il s'agit de publics déjà sensibilisés et encore très peu nombreux compte tenu du fait que les spectacles ne se jouent que sur une ou deux soirées et que le nombre de salles disponibles dans les grandes métropoles est limité. Ces lieux accueillent entre 200 et 2000 personnes.

Les salles de spectacle sont peu nombreuses et en général peu adaptées pour accueillir danse et théâtre contemporains. Les salles principales à Delhi sont le Kamani Auditorium, le Sri Ram Centre, Little Theatre Group (LTG Auditorium) les salles et les espaces de la National School of Drama, le Siri Fort Auditorium, les auditoriums de India International Centre et de Habitat Centre, celui d'Epicentre à Gurgaon. A Mumbai, les trois ou quatre salles du National Centre for Performing Art (NCPA) et le Prithvi Theatre (fondé initialement comme un théâtre itinérant par Prithviraj Kapoor⁸ en 1944), offrent des spectacles divers. A Bengaluru, il y a les salles Chowdiah Memorial Hall et le centre Ranga Shankara. Ce dernier accueille un festival international depuis plusieurs années⁹. Dans diverses villes où ils sont implantés les centres culturels étrangers (Alliances Françaises, Instituts Goethe ou Max Mueller, Instituts Cervantes, etc) accueillent aussi des spectacles dans leurs auditoriums. Dans les villes moyennes en Inde les directeurs de ces salles sont souvent initiateurs ou partenaires des festivals en offrant leurs lieux. On trouve également des lieux éphémères, à ciel ouvert ou protégés par des tentes, qui s'ajoutent à ces théâtres et auditoriums. Compte tenu de l'intérêt croissant et de l'augmentation des publics, la construction de salles appropriées - avec les régies adéquates son et lumière - pour accueillir des spectacles de danse et de théâtre contemporains restent à construire.

On peut espérer que les derniers développements de la loi CSR (Corporate Social Responsibility) étendue aux activités culturelles depuis le 1^{er} avril 2014 seront effectivement appliqués et attribués,

entre autres, à la création théâtrale et dansée contemporaine ainsi qu'à la représentation des formes héritées de traditions anciennes pour maintenir en Inde cette riche culture qui ne pourra qu'enrichir la scène internationale par ses propositions singulières.

Notes

- 1 Cf. ouvrage de Prasanna « *Indian Method in Acting* », National School of Drama, New Delhi, 2013.
- 2 Cf. ouvrage de Aparna Dharwadker « *Theatres of Independance, Drama, Theory and Urban Performance in India since 1947* », Univ. Of Iowa Press, 2005 et son article « Criticism, Critique and Translation, », contribution au 'Not the Drama Seminar' qui expose pensées, propositions, et observations en vue de discussions sur la critique théâtrale en général et sur l'état de la critique dans le théâtre Indien contemporain en particulier.
Cf. http://www.india-seminar.com/2008/588/588_aparna_dharwadker.htm
- 3 Jana Natya Manch (People's Theatre Front) est une compagnie de théâtre basée à New Delhi, fondée en 1973. Il s'agit en grande partie d'amateurs et de quelques professionnels qui se sont spécialisés dans le théâtre de rue à tendance politique de gauche en Hindi. Les pièces commencent à être données en 1978 dans les rues des villes et des villages du nord de l'Inde. Inspirées de l'esprit du Indian People's Theatre Association (IPTA), elles traitent de la hausse des prix, des élections, du communalisme, des politiques économiques, des droits des femmes, du système d'éducation et de bien d'autres thèmes issus de l'actualité, sujets qui concernent la majorité la moins favorisée de la société indienne. (Tiré et traduit du site internet http://en.wikipedia.org/wiki/Jana_Natya_Manch). L'auteur célèbre G.P. Deshpande en est un de ses chantres et son fils Sudhanva Deshpande continue son action.
- 4 L'ouvrage intéressant de T.K. Venkatasubramanian « *Music as history in Tamil Nadu* », Primus Books, New Delhi, 2010, expose l'histoire d'une région à travers ses arts, la musique en particulier, qui est un marqueur important dans la société tamoule encore aujourd'hui.

- 5 Attakkalari organise la plus grande biennale internationale de danse contemporaine en Asie depuis 2005, manifestation accompagnée de master classes, de création d'artistes en résidence et de rencontres. La dernière biennale qui a eu lieu en 2013 accueillait des artistes de Autriche, d'Australie, de Belgique, de France, d'Allemagne, d'Indonesie, du Japon, du Mexique, de Norvège, de Singapour, du Sri Lanka, de Suisse, de Corée du Sud, du Royaume Uni, des Etats-Unis et bien sûr de diverses régions de l'Inde.
- 6 Entièrement soutenu par l'entreprise Mahindra.
- 7 Outre les compagnies venant de divers Etats de l'Inde, les pays invités cette année (2014) étaient la France, la Norvège, la Pologne, l'Italie, la Slovaquie, l'Allemagne, Israël, la Tchéquie et l'Iran.
- 8 Cf. aussi article de Vikram Phukan « At Mumbai's Prithvi », *Indian Horizons* (ICCR), Volume 59, No3, July-September 2012,
- 9 Les festivals annuels du centre Ranga Shankara (soutenus par l'entreprise Hutch) présentent une vitrine de ce que l'Inde et d'autres pays propose de plus innovant dans les domaines de la danse et du théâtre contemporains. Généralement organisés en Octobre chaque année, les festivals sont un heureux mélange de styles, de langues, et de personnalités artistiques. Ils sont en général basés sur un thème et dirigés par un directeur ou commissaire invité. Ces festivals sont devenus un événement incontournable pour les compagnies de théâtre et pour les publics non seulement de l'Etat du Karnataka mais aussi de l'Inde entière. Des troupes internationales y sont également accueillies en collaboration avec la Biennale de la Danse organisée par la compagnie Attakkalari de Bangalore.

7

La Représentation de la nation dans les films bollywoodiens

Wendy Cutler

Dans cet article, nous proposons d'aborder la question du cinéma populaire indien comme puissant outil de communication et d'évoquer la façon dont les réalisateurs indiens ont représenté le sujet postcolonial et la nation dans leurs films.

La représentation visuelle occupe une place particulière dans la société indienne où l'arrivée du cinéma s'est faite à la fois rapidement et de façon naturelle. Nous reviendrons brièvement sur ce point qui nous permettra d'envisager le contexte historique dans lequel a pris forme une certaine représentation du sujet colonial dans l'art cinématographique. En effet, le cinéma est apparu dans une période charnière marquée par la montée du nationalisme et la lutte pour l'indépendance du pays. Or, comme nous le verrons, le cinéma a joué une part active dans cette lutte.

Sur un plan culturel, si l'art cinématographique a été si rapidement accepté dans ce pays, c'est notamment grâce au rapport qu'entretient le peuple indien avec l'imagerie religieuse. Pour saisir les tenants et les aboutissements de cette idée, nous reviendrons dans la première partie, sur quelques notions hindoues fondamentales comme la *maya*, le *darshan* ou encore le *bhakti* qui nous aideront à mieux comprendre ce rapport.

Rencontre avec l'Inde, Tome 43, n°1, 2014.

De là, dans la deuxième partie, nous nous focaliserons sur la question du rôle occupé par le cinéma populaire indien dans l'affirmation de l'indépendance ainsi que dans la reconstruction de la nation.

Pour répondre à cette question, nous nous appuyerons sur des extraits de films pour tenter d'analyser et de comprendre la façon dont le sujet postcolonial a été et est encore représenté et sous quelle forme, à ce jour, il cherche à représenter une nation devenue indépendante.

L'arrivée du cinéma en Inde : contexte historique

La première projection du cinématographe par Maurice Sestier eut lieu le 7 juillet 1896 à Bombay, à la fin du XIX^e siècle qui, en Inde, fut marquée par la montée du nationalisme. En effet, le 28 décembre 1885, fut fondé le Congrès national indien, qualifié de « [...] premier et de loin le plus important de tous les partis politiques indiens »¹.

Plus tard, en 1947, après que l'Inde ait accédé à l'indépendance, c'est le Parti National du Congrès qui fut à la tête du gouvernement indien. Il s'agit du parti de Gandhi et de Nehru, deux figures importantes ayant lutté pour l'indépendance.

En somme, le cinéma fit son apparition au moment où le peuple prenait conscience de ce que pouvait représenter la nationalité indienne, rejetant toute forme d'oppression britannique. Pour ce faire, un nombre important de réalisateurs diffusèrent des images dans lesquelles le peuple se reconnaissait.

Selon le professeur VIRDI Jyotika : « Fictional and mythic representations construct nations in art and literature, spurring nationalist sentiments »².

Pour illustrer cette idée, prenons l'exemple du cinéaste Phalke (1870-1944), considéré comme le père du cinéma indien. Il fut

partisan du courant nationaliste *swadeshi* (qui signifie autochtone ou auto-suffisant) « prônant la prise en main de leur économie par les Indiens en vue de l'indépendance à venir »³.

Phalke répondit à la demande nationale de montrer des images connues ou reconnaissables par le peuple indien, à la différence et en opposition aux images importées d'Europe ou des États-Unis. Sa devise était : « Un film indien pour un public d'Indiens »⁴ et reflétait la montée du nationalisme de l'époque. Phalke obtint d'ailleurs, un succès considérable.

En outre, de plus en plus de films d'actualités furent tournées pour répondre à la demande de la majorité du public indien qui souhaitait être informé des événements de l'époque qui furent à la fois importants et qui entraînèrent de profonds bouleversements. Le tournage de ces films d'actualités fut de loin le meilleur moyen pour le peuple de « connaître nombre d'aspects de la vie indienne à l'époque coloniale »⁵.

En cela, l'arrivée du cinéma en Inde a coïncidé avec la volonté d'indépendance qui commençait à se faire sentir et avec le désir du peuple de se tenir informé des événements nationaux, mais également internationaux (comme les obsèques de la Reine Victoria en 1901).

Le cinéma devint donc rapidement un moyen de communication et de transmission de cet esprit nationaliste. D'ailleurs, les films de cette période étaient majoritairement tournés en Inde et présentaient un caractère nationaliste et patriotique.

Cependant, face à l'ampleur que prenait le cinéma en Inde, les autorités britanniques décidèrent de créer en 1918 l'*Indian Cinematographic Act* (amendé en 1919 et 1920), qui instaura la censure destinée à moraliser le cinéma : pas de nudité, de baiser, d'évocation de la prostitution...

Mais la censure de 1918 avait aussi pour objectif d'interdire, dans la mesure du possible, la présentation à l'écran du mouvement nationaliste indien, et tout particulièrement des idées de Gandhi. Le

Central Board of Certification (avec des bureaux à Bombay, Calcutta, Madras...) avait l'autorisation d'effectuer des coupures dans certains films et même des interdictions totales. En 1926, seuls 5 à 7 % des écrans en Inde pouvaient diffuser des films indiens, non ouvertement nationalistes. Et 90 % des films importés à cette époque étaient hollywoodiens.

« Mais les associations professionnelles – “Bombay Cinema and Theatres” et “Indian Motion Picture Producers” – animées de l'esprit « *swadeshi* » réclamèrent bientôt que les films indiens soient diffusés sur 50 % des écrans, avec l'idée sous-jacente de contrer le cinéma hollywoodien (... et au-delà, l'occupant anglo-saxon) »⁶.

Peu à peu, c'est véritablement une volonté de préserver l'Inde contre toute menace occidentale qui gagna fortement les esprits. « Et jusqu'à aujourd'hui, l'Inde s'est préservée de toute invasion américaine. [...] Elle a préféré des images indiennes, et c'est ainsi que cette nation a réussi à produire ses propres films dans lesquels elle se reconnaît et trouve sa propre identité »⁷.

Par la suite, durant la Seconde Guerre mondiale, les autorités coloniales installées en Inde favorisèrent la production de films pro-britanniques pour soutenir l'effort de guerre des Alliés. Ces films étaient d'ailleurs souvent détournés sans que les Anglais n'y puissent changer quoi que ce soit, comme ce fut le cas de l'un des plus grands succès commerciaux de l'histoire du cinéma indien, le film intitulé *Kismet* (1943) de Gyan Mukherjee, réalisé pour les “Bombay Talkies”, et dont les chansons antiallemandes et antijaponaises connues par l'Inde entière avaient un double sens antibritannique pour l'immense majorité du public...⁸

A noter que cette montée du nationalisme se fit également sentir dans d'autres milieux artistiques que le cinéma, notamment en peinture, en littérature et au théâtre. Au début du XX^e siècle, en effet, Rabindranath Tagore (poète et écrivain) et son groupe de disciples se révoltèrent contre l'académie occidentale.

Dans ce chapitre, nous venons de voir dans quel contexte historique le cinéma est apparu en Inde. Nous proposons à présent d'étudier les films indiens afin de voir dans quel contexte culturel, l'art cinématographique est apparu.

L'arrivée du cinéma en Inde : contexte culturel

En Inde, l'hindouisme est la principale religion, suivie par près de 80% de fidèles. Depuis bien longtemps, les hindous entretiennent un rapport visuel (ou « tactile ») avec leurs dieux. Bien avant l'arrivée du cinéma dans le pays, d'autres médias tels que le théâtre, la poésie, la musique, la danse ou la peinture, jouaient ce rôle de représentation au sein des pratiques religieuses. Comme l'affirme le professeur britannique Rachel Dwyer, spécialiste de la culture et du cinéma indiens, ces différents médias diffusent l'image des dieux en la maintenant dans la scène publique.

Cela explique que la « peur » des toutes premières images diffusées par les frères Lumière à la fin du XIX^e siècle ne se soit pas manifestée en Inde. En effet, le peuple était déjà habitué aux nombreuses représentations visuelles et le fait que les premiers films indiens aient été de type mythologique, n'a fait que faciliter l'acceptation de ce nouvel art.

Nous pouvons donc avancer l'idée que l'arrivée des images animées a permis au public indien d'assister à un nouvel outil de culte de leurs dieux « en direct ». Ce qui a eu pour conséquence que, dès son avènement, le cinéma fut, en Inde, étroitement lié à la religion hindoue.

Deux éléments essentiels – le principe de la *maya* (illusion) et le *darshan* (acte rituel qui invite le croyant hindou à entrer en contact avec la divinité qu'il regarde) – permettent d'affirmer que l'Inde était prête depuis longtemps à accueillir la première projection du cinématographe.

Nous pouvons ajouter à ces concepts, celui de *bhakti* : l'amour dévotionnel. Certes, le principe de la *maya* incite les spectateurs à

prendre conscience de l'illusion qui leur est présentée à l'écran. Mais cela n'empêche pas que les premières images de divinités leur permettent d'accomplir leur *darshan*. Et cela est d'autant plus vrai que les « images vivantes » donnent lieu à un véritable amour dévotionnel entre les spectateurs et les acteurs/dieux qu'ils voient à l'écran.

Selon Geetha Ganapathy-Doré, maître de conférences à l'Université Paris XIII, « cinema is the modern form of the *bhakti* as far as emotions are concerned »⁹. Le *bhakti* permettrait donc au spectateur indien d'atteindre une forme de *catharsis*.

Le rôle du cinéma indien dans la reconstruction de la nation

Pour étudier cette question, prenons pour point de départ la réflexion suivante :

India's most striking aspect is the flexibility with which it accommodates diverse cultural units under its umbrella of nation. However, a sense of unity is derived from various other factors: a state-imposed unified system of law; language and education; the constitution; one monetary currency; and the creation of a national imaginary. The latter [...] is sustained in no small part by the visionary nature of Hindi cinema¹⁰.

Nous proposons de nous intéresser à cet imaginaire collectif tel que créé et diffusé à travers le cinéma populaire indien après l'indépendance du pays. Nos travaux de thèse nous ont amené à nous focaliser sur la réactualisation de mythes anciens dans le cinéma populaire indien des années 1970-80. Cette abondance de mythes ou de références mythologiques a eu pour but de reconstruire une nation dans laquelle le peuple pouvait se retrouver et s'identifier : « Indian nationalism adapted ancient culture and tradition into a modern concept of "nation" »¹¹.

Dans ces travaux, nous avons pu constater que les films que nous étudions suivaient en partie la structure des grandes épopées hindoues, telles le *Mahabharata* et le *Ramayana*. La nation repose, d'une certaine façon, sur ces épopées et sur cette manière de construire des histoires, c'est donc la nation elle-même qui est représentée. Ce qui nous a conduit à affirmer que les nombreux conflits et dilemmes qui constituent la trame principale de l'histoire des films sont une manière de représenter les questionnements existant ou ayant existé autour de la nation.

En effet, dans le cinéma indien de ces années, l'objectif du héros est toujours de résoudre ces conflits, de manière quasiment obsessionnelle. Or, pour les films populaires post indépendance, ce type de construction scénaristique était un moyen d'apporter des éléments de réponse au peuple pour l'aider à reconstruire une nation dans laquelle il pouvait se retrouver et dans laquelle il avait des repères familiers. Ainsi, les films mettaient en avant les thèmes comme le patriotisme contre la trahison ou encore l'indigène contre l'étranger. En cela, le procédé d'identification était au cœur de ce cinéma.

Le deuxième point crucial autour duquel tournait ce cinéma populaire, était le souci d'unifier cette nouvelle nation. En effet, le 15 août 1947, l'Inde fut déclarée indépendante et *deux* nations ont vu le jour : l'Inde et le Pakistan. Une migration de masse s'est alors produite : les musulmans sont allés vers le Pakistan et les hindous vers l'Inde. De nombreux films furent d'ailleurs « an appeal for unity and Hindu/Muslim amity within the nation »¹².

Mais au-delà, ces films ont aussi cherché à mettre en avant une harmonie – ou plutôt une cohabitation possible – entre toutes les religions présentes dans ce même pays : une idée que nous allons à présent illustrer avec un exemple concret.

Pour ce faire, nous avons choisi d'étudier le film *Amar, Akbar, Anthony* de Manmohan Desai, sorti en 1977.

L'histoire est celle de trois frères abandonnés par leur père au pied de la statue de Gandhi - symbole fort. Précisons qu'en outre, le père a abandonné ses enfants un 15 août, date-clé puisqu'elle correspond au jour où l'Inde a obtenu son indépendance. Gandhi est le symbole de l'Inde libre et de la non-violence. Son nom est également associé à la lutte contre l'injustice et pour la tolérance entre les religions. En cela, la statue est un symbole de la lutte des trois héros qui souhaitent rétablir l'ordre.

Les trois enfants ont trois destins différents : Amar, l'aîné, est emmené par un policier hindou, Akbar est recueilli par un musulman et Anthony est élevé par un prêtre catholique.

Le père s'est donc enfui et la mère a eu un accident qui lui fait perdre la vue. Chaque prénom représente la communauté religieuse à laquelle il appartient désormais. Ainsi, Raju, le plus jeune (qui est encore un bébé), est renommé Akbar par son père adoptif. Il acquiert une nouvelle identité, musulmane, puisque le nom Akbar est celui d'un grand empereur moghol. Tous trois quittent le monde ordinaire et se retrouvent confrontés à une nouvelle vie, laissant derrière eux leurs origines, voire leur identité.

Nous allons voir ensemble une scène située au début du film qui est particulièrement intéressante. En effet, d'entrée de jeu, le spectateur sait que tous les membres de la famille finiront par se retrouver. En cela, ce film prône comme bien d'autres, les liens du sang et l'unité de la famille qui symbolisent la nation.

En effet, pour comprendre cela, il est important de noter qu'en Inde, la déesse et la mère forment un tout. Le pays est d'ailleurs représenté par la « mère de la nation », *Bharat Mata*, symbolisée par une femme assise sur un lion, signe de pouvoir, et qui est notamment incarnée par la déesse Durgâ.

Le poème *Vande Mataram* (composé en 1882 par Bankim Chandra Chattopadhyay) signifie « Je te salue, Ô mère ». Il joua un rôle crucial pour l'indépendance (puisque'il fut chanté par exemple, par Rabindranath Tagore). En 1950, deux couplets obtinrent le statut

de « chanson nationale ». L'hymne national officiel, voté en 1950, s'intitule *Jana Gana Mana* (R. Tagore composa les paroles en 1911).

Ainsi en Inde, la « mère de la nation » a la forme d'une déesse, vénérée par le peuple hindou qui a érigé plusieurs temples à son nom. Elle symbolise l'unité du pays et représente « le “principe-espérance” culturel sous-jacent à la construction de la nation politique en Inde »¹³.

A ce sujet, nous pouvons faire référence au célèbre film de Mehboob Khan, intitulé *Mother India*. Il est donc naturel que le cinéma utilise cette image de la mère, fortement connotée, dans la reconstruction de la nation. Et nous allons voir comment le film *Amar, Akbar, Anthony*, met en scène cette image.

Dans ce film, un accident a lieu devant l'église où se trouve Anthony. Il découvre qu'une femme s'est fait renverser par une voiture et aussitôt, il l'emmène à l'hôpital. La femme en question a perdu conscience. Il ne le sait pas mais, en réalité, il s'agit de sa mère. La police est prévenue et nous découvrons Amar, devenu policier, qui se rend à l'hôpital pour s'occuper de l'affaire. Par la suite, nous voyons Akbar qui est en train de se faire ausculter dans le même hôpital. Le médecin qui s'occupe de lui apprend qu'une femme vient d'être emmenée et a besoin d'une transfusion sanguine. Comme Akbar est du même groupe sanguin, de même qu'Anthony et Amar, tous trois acceptent de donner leur sang pour sauver la vie de cette femme dont ils ignorent qu'elle est leur mère.

Une scène très symbolique montre alors les trois hommes donnant leur sang. Tous ignorent le lien de famille les unissant. Mais les tubes de sang les reliant représentent les liens qui les unissent : les véritables liens du sang.

Dans cet extrait, si nous considérons la figure de la mère comme une représentation de la nation « handicapée », blessée (le personnage du film a perdu la vue tout comme la nation qui, après l'indépendance, doit panser ses blessures), nous pouvons interpréter la scène de la transfusion sanguine comme symbolisant la manière

dont les trois grandes communautés religieuses indiennes se battent pour redonner vie à la nation. Cette unification, d'une certaine façon, est représentée dans le plan d'ensemble de la salle d'hôpital où les trois frères réunifiés (sans le savoir) donnent leur sang à leur mère. La nation (= la mère) et ses fragments (= les trois frères) vont s'unir pour combattre le méchant de l'histoire (appelé Robert), celui qui est à l'origine de la désagrégation de la famille.

Notons toutefois que cette image idéalisée d'une harmonie religieuse ou intercommunautaire a ses limites : en effet, chacun des frères va trouver l'amour mais « bizarrement » avec une fille de la même religion qu'eux. En Inde, en effet, les histoires d'amour entre deux personnes de religion différente sont susceptibles d'être censurées de peur que cela provoque des troubles.

« Service to the nation becomes service to the mother, naturalizing it like the family, a trope for nation »¹⁴.

Comme nous venons de le voir, les relations familiales sont au centre des films populaires indiens des années 70-80 : les familles brisées ou séparées représentent la nation mais également les sujets postcoloniaux désemparés et désorientés. La reconstruction de la famille, comme dans *Amar, Akbar, Anthony*, est signe d'espoir. C'est la voie à suivre. Or, tous ces symboles sont porteurs et engendrent un fort sentiment patriotique chez les spectateurs indiens.

Ce sentiment se retrouve également dans le film *Deewaar* qui raconte l'histoire d'une mère de famille abandonnée par son mari et devant élever seule ses deux fils. Devant faire face à la pauvreté, ces derniers prennent des chemins différents : Ravi, le plus jeune, est envoyé à l'école, tandis que Vijay doit travailler. Ravi obtient un poste dans la police tandis que Vijay devient un criminel. La mère est tiraillée entre ses deux enfants. Mais si elle choisit de vivre avec Ravi, sa préférence va à Vijay.

Le thème mythologique des frères ennemis est central dans le cinéma populaire indien. Dans *Deewaar*, le mauvais frère (qui n'est pas profondément mauvais puisque, dans l'histoire, Vijay a

seulement été influencé par de mauvaises personnes) finit par se rebeller contre la pègre, à sortir de cet enfer, devenant ainsi vainqueur du labyrinthe dont il était prisonnier. D'ailleurs, Vijay signifie victoire. Et la victoire obtenue est le fait de retrouver sa mère. Sur le plan mythologique, il rejoint la déesse Mère ce qui, dans le film, est représenté par la scène finale qui se passe dans un temple au sein duquel, le jeune homme reçoit une marque d'amour de la part de sa mère.

La mère (la nation) est idéalisée et représente une figure d'autorité. La fidélité, voire la dévotion des fils (les sujets postcoloniaux, le peuple) envers leur mère est une méthode efficace pour permettre aux spectateurs de s'identifier, et qui vise à susciter une identification et une fidélité des spectateurs envers la nouvelle nation.

En conclusion, nous pouvons dire que l'image du sujet postcolonial, c'est l'image du peuple indien en train de se reconstruire sur des bases à la fois nouvelles (ne serait-ce que sur un plan technologique, économique, culturel etc.) mais aussi sur des bases fondamentales, historiques et culturelles propres à cette nation (par le biais notamment de la religion et de la mythologie).

Si l'Inde s'est ouverte facilement et spontanément au cinéma, mettant en place une industrie cinématographique semblable à l'industrie hollywoodienne mais exclusivement orientée sur la préservation de la culture et des mythes hindous, quitte à renouveler ces derniers, il a pourtant fallu attendre longtemps avant de voir apparaître de manière directe des films traitant de la période coloniale en Inde (nous pensons notamment à *Lagaan* en 2001 et *Mangal Pandey, the Rising* en 2005). Néanmoins, si ce thème n'a pas été traité de manière directe pendant longtemps, le temps sans doute que les blessures se cicatrisent et que l'Inde se reconstruise une identité propre, il n'empêche que le cinéma populaire a eu recours à de nombreuses méthodes plus ou moins subtiles pour y faire référence.

En cela, si la question de la colonisation et du postcolonial n'a pas été directement traitée (par peur, par pudeur, par besoin de "cicatriser les plaies" et par besoin de se trouver ou de se retrouver et de se construire), en réalité, l'ensemble de l'art indien post colonial est précisément "post colonial". On y trouve les valeurs anciennes, les influences anglo-saxonnes et les valeurs plus actuelles.

Notes

- 1 Michel Renouard, « III. L'Époque coloniale (fin XVIII^e siècle – 1947), Les Anglais en Inde », *Historiens et Géographes*, n°353, 1996, p. 145
- 2 Jyotika Viridi, *The Cinematic ImagiNation, Indian Popular Films as Social History*, Rutgers University Press, p.17 Les représentations fictives et mythiques construisent les nations en matière d'art et de littérature, soulevant des sentiments nationalistes. (Notre traduction)
- 3 Yves Thoraval, *Les Cinémas de l'Inde*, Paris : L'Harmattan, 1998, p. 22
- 4 Christophe Jaffrelot, *L'Inde contemporaine, De 1950 à nos jours*, Paris : Fayard/Ceri, 2006, p. 697
- 5 Yves Thoraval, *op cit*, p. 20
- 6 Ibid, p. 34
- 7 Christophe Jaffrelot, *op cit*, p. 697. Ces propos sont à nuancer car l'influence d'Hollywood est très présente dans les films indiens, ainsi que dans la création de studios et dans la mise en place d'un « star système », venus directement des Etats-Unis.
- 8 Yves Thoraval, *op cit*, p. 132
- 9 « Le cinéma est la nouvelle forme de *bhakti* en ce qui concerne les émotions ». (Notre traduction) Propos recueillis lors du colloque international intitulé « Changing Images of India and Africa » du 2 au 4 juin 2010 à l'Université Cergy-Pontoise, Paris. Le cinéma constitue une forme moderne du *bhakti* au niveau des émotions (Notre traduction).
- 10 Jyotika Viridi, *op cit*, p 17 L'aspect le plus frappant de l'Inde est celui avec lequel le pays arrive à combiner des unités culturelles diverses

sous son manteau de nation. Néanmoins, un sentiment d'unité est obtenu de plusieurs autres facteurs : un système unifié de lois imposé par l'État ; les langues ; l'éducation ; la constitution ; une monnaie commune et la création d'un imaginaire national. Ce dernier est nourri en grande partie par la nature visionnaire du cinéma en langue hindi. (Notre traduction)

- 11 Ibid, p. 17 Le nationalisme indien a adapté la culture ancienne et traditionnelle pour former un concept moderne de « nation ». (Notre traduction)
- 12 Jyotika Viridi, *op cit*, p 18 Un appel pour l'unité et une bonne entente entre les hindous et musulmans au sein de la nation (Notre traduction).
- 13 Yves Thoraval, *op cit*, p. 177
- 14 Jyotika Viridi, *op cit*, p 17 Être au service de la nation équivaut à être au service de la mère, personnalisant la nation comme s'il s'agissait d'une famille, un trope de la nation. (Notre traduction)

8

Se définir et redéfinir à travers

l'expérience de la partition :

Ice-Candy-Man de Bapsi Sidhwa et 1947 – *Earth* de

Deepa Mehta

Rashmi Doraiswamy

L'indépendance, la partition et la naissance d'une nation forment le grand événement qui vint bouleverser tout et à l'image de Janus, la divinité romaine aux deux visages, renvoie deux significations différentes à des populations différentes. Ainsi, les Indiens vivent cet événement comme l'indépendance et la partition du pays tandis que les Pakistanais le célèbrent en tant que l'indépendance et la naissance d'une nouvelle nation. L'histoire d'une famille parsie, représentant une minorité distincte parmi tant d'autres minorités, vient se greffer dans la trame de ce grand événement. En revanche, les autres communautés, défendent âprement leurs positions, revendiquant une attitude de fanatisme ou d'humanisme.

Le roman de Sidhwa, adapté par Deepa Mehta, s'inscrit dans le deuxième volet de sa trilogie consacrée aux éléments de la nature: le feu, la terre et l'eau. La traduction s'effectue en trois mouvements. On assiste ainsi à l'adaptation du roman au cinéma, le récit de l'interaction quotidienne entre les communautés et le contact quotidien entre les classes sociales. Il convient de rappeler que Deepa

Rencontre avec l'Inde, Tome 43, n°1, 2014.

Mehta et Bapsi Sidhwa ont toutes les deux, vécu loin de leur pays maternel. Les œuvres de Deepa Mehta sont marquées par sa passion du thème de la place du non-dominant au sein des hiérarchies sociales.

Le roman de Bapsi Sidhwa est consacré à la traduction, envisagée comme un acte de négociation quotidienne. Ces négociations s'inscrivent dans divers mondes, en tant que traduction d'un « monde » vers un autre et des traductions au sein d'un même monde. Le roman illustre à merveille cette séparation de la modernité, donnant lieu à l'événement et à l'acte d'énonciation, intégrant le fait marquant à l'ordinaire, selon la définition donnée par Homi Bhabha:

« L'Histoire ne se résume pas à l'événement au sens propre, ni exclusivement à la *conscience immédiate* de ses agents ou de ses acteurs mais se révèle sous la forme d'un *spectacle*. Un spectacle, porteur de sens *en raison de* la distanciation et le décalage dans le temps entre l'événement et ceux qui en sont les témoins. Les idées de progrès ou de vérité ne constituent pas le point d'ancrage de la modernité et son caractère indéterminé, d'où découlent les difficultés de la traduction. La modernité, je dirais, est la construction historique d'une position spécifique, réunissant l'énonciation historique et la déclaration. Elle privilégie ceux « qui en sont les témoins », ceux qui l'ont subie, ou.... ceux qui ont été déplacés sur le plan historique. Elle leur confère une position représentative en raison de la distance spatiale ou le *décalage de temps* entre le Grand événement et sa diffusion en tant que marque historique d'un « peuple » ou « d'une époque », constituant la mémoire collective et la morale d'un événement, prenant la forme d'un récit narratif, une affinité vers la culture entre les communautés, une forme d'identification sociale et psychique »¹.

Dans un contexte postcolonial, la question de la modernité reste controversée et en raison d'une distanciation spatiale et

temporelle, se place sous le signe de la division. Cette distance nécessite également une traduction, le passage de « l'événement marquant » vers « l'ordinaire », non sans quelques dérapages et résistances. C'est encore plus vrai quand la modernité est intimement liée à la colonisation, à la post-colonisation, à la naissance d'une nation et à l'émergence d'une autre à travers la partition. Si « l'Indépendance », la « Partition » et la naissance de nations, devenues indépendantes et libérées du joug britannique représentent des événements historiques marquants, il n'en reste pas moins que leurs effets, notamment les plus douloureux, doivent être « traduits », un travail de « stérilisation » s'avère donc nécessaire pour les inscrire dans l'univers de la « normalité » et de « l'ordinaire ». Cette traduction, comme le fait remarquer finement Bhabha, prend la forme d'un spectacle, qui se joue loin des spectateurs.

« Tels des dieux anglais, se prélassant dans l'hôtel Falettis, tandis que les ventilateurs au plafond brassaient l'air, ...La commission Radcliff distribue les villes indiennes comme de simples cartes de jeu. Lahore va au Pakistan, Amritsar reste en Inde. Sialkot est distribué au Pakistan. Pathankot fait partie de l'Inde.

Je suis Pakistanais. D'un seul coup. Aussi facilement que ça »².

Cet événement historique marque également le huitième anniversaire du personnage principal. Le *halwa* (gâteau de semoule), préparé par la grand-mère, en l'honneur des convives et de la petite fille, célèbre également la « naissance » d'une nouvelle nation.

Ce passage, à l'instar du récit à la première personne dans le roman, s'effectue dans le cadre d'une temporalité double. Le narrateur adulte, raconte les événements à travers le regard d'un enfant de sept ou de huit ans. On assiste ainsi à une énonciation changeante, passant du regard de l'enfant à la vision de l'adulte, des va-et-vient continuels entre le narrateur enfant devenu adulte et le narrateur adultère devenu enfant. Ces visions, puisant dans l'enfance

ou relevant de l'âge adulte se muent constamment. La position d'énonciation se situe dans un hors temps entre les deux. Seuls les récits narratifs se prêtent à une telle situation d'énonciation, la mise en place d'une temporalité double, appartenant seulement à la narration et à la mise en fiction narrative, ce que Bhabha désignait comme un passé « qui se projette », une forme du futur antérieur »³. Ces transitions continues entre une enfance précoce et le regard ironique de l'adulte, cette « voix du milieu » en termes de temporalité, imprègne toute la narration : « Qu'est-ce qui va se passer quand le plâtre sera retiré ? Est-ce que mon pied sera sans le moindre petit défaut ? Est-ce que je devrais alors me comporter comme les autres enfants, travaillant à mériter l'amour et l'affection de mes proches »⁴ Voici une description de la nourrice : « Comme s'il ne suffisait pas qu'elle soit aussi belle, elle possédait également une démarche ondulante, qui faisait sautiller son derrière sous ses saris aux couleurs vives et ses seins en forme de demi-sphères, dissimulés sous sa petite blouse. L'Anglais l'avait sûrement remarquée »⁵. La première citation relève sans doute de l'univers de l'enfant, dégourdi, sachant manipuler les adultes qui l'entourent tandis que la deuxième citation renvoie indéniablement à l'émotion ressentie, refaisant surface à l'âge adulte. On y retrouve également le souvenir d'un regard racoleur qu'un Anglais, avait sans doute lancé à la nourrice.

Ce cadre temporel double dans le roman ne peut se reproduire à travers le cinéma. En effet, le cinéma ne réussit pas facilement à reconstruire le présent en puisant dans le passé. L'espace temps diégétique au cinéma est toujours « présent » même lorsqu'il est question du passé. Dans le film réalisé par Deepa Mehta, Lenny en tant que personnage adulte, apparaît à la fin comme personnage principal et narrateur.

La position de la narratrice est d'autant plus intéressante qu'elle appartient à la communauté minoritaire parsie. « Il faut ménager la chèvre et le chou » reste la devise des « dirigeants » de cette minuscule communauté minoritaire. « Les Hindous, les Musulmans et même les Sikhs se disputent le pouvoir et si des farceurs comme

nous s'interposent, nous en serons réduits à du *chutney* »⁶, affirme le colonel Barucha, le médecin traitant de Lenny. C'est précisément cette attitude, adoptée par les personnages parsis dans le roman qui les met à l'abri lorsque les émeutes éclatent à travers tout le pays. Leurs vies restent inchangées et la partition les épargne. Cette communauté, dotée d'une grande assurance et d'un esprit identitaire fort en comparaison à d'autres communautés, a par ailleurs intériorisé le déracinement: « Quand on a été expulsé de la Perse par les Arabes il y a mille trois ans, qu'est-ce qu'on a fait? Est-ce qu'on s'est opposés ? Non !... nous nous sommes entassés sur un bateau et avons mis le cap en direction de l'Inde »⁷ affirme le colonel Barucha. Un sentiment, partagé par Sidhwa qui confia récemment lors d'une interview: La migration constitue pour moi un mode de vie. J'ai toujours eu le sentiment d'être déraciné, à l'exception de ces années passées à Mumbai où j'ai ressenti un immense sentiment de liberté, vivant parmi d'autres Parsis »⁸.

Atteinte de polio, Lenny possède encore une autre identité. C'est une fille, issue de la communauté parsie et souffrant à la jambe, elle porte de ce fait un regard très particulier sur les événements quotidiens, précédant et se déroulant à l'époque de la partition. L'élément autobiographique est fortement présent dans son récit, où s'insère le « je » à la première personne. Elle affirme :

« Je suis avant tout une Parsie, ensuite une Pakistanaise et plus spécifiquement une femme pendjabi. Je suis née femme. Je ne me sens pas du tout américaine. Mon identité à trois dimensions, marquée par la lettre P, a enrichi mon écriture. Mais il ne faut pas oublier, que j'ai grandi, isolée du reste du monde. A cause de ma polio, je n'ai pas pu aller à l'école et j'ai ressenti durement ce manque de contact avec les autres enfants »⁹.

Ce sentiment « d'isolement » permet à Lenny de pénétrer le monde des adultes. Elle découvre de ce fait, d'une part la communauté parsie dont elle est issue et d'autre part, le monde des

domestiques qu'elle côtoie en raison des fréquentations de sa nourrice. Le milieu social dans lequel évoluent ses parents, est multi-religieux à l'instar du petit monde de la nourrice. Elle puise son « éducation » dans ces différents milieux socio-économiques.

Bapsi Sidhwa saisit sur le vif, avec humour et ironie, ces « communautés » distinctes. Avant la Partition, il régnait un sentiment carnavalesque, mise en exergue et non obscurci par le regard de l'enfant sur les événements (ou plutôt le regard de l'adulte, se souvenant de son enfance au présent). Chaque milieu « se rattache » aux autres, et comme dans beaucoup de romans consacrés à la Partition, la promenade occupe un rôle essentiel dans l'enchaînement des événements¹⁰. Les jardins publics et autres espaces verts où se rencontrent les personnages s'apparentent à une place carnavalesque.

Il existe un renversement constant des rapports de force à *l'intérieur de et entre* les communautés que Lenny fréquente. Ainsi, lorsqu' elle se trouve en présence d'un brahmane mangeant son repas, le regard de mépris qu'il lui lance lui donne l'impression d'être une « sale bête » :

« J'en suis convaincue à présent. La religion des uns fait le malheur des autres. Ce sentiment d'humiliation extrême, de n'être qu'une sorte d'excroissance intouchable, un paria me revient des années plus tard lorsque un prêtre parsi, a un mouvement de recul quand je lui tends la main, lors d'une cérémonie de mariage. Il pensait sans doute avoir affaire à une femme, en plein cycle mensuel sous sa rivière de diamants et son sari, brodé de sequins »¹¹.

Les relations entre les communautés changent du jour au lendemain, la religion devient désormais le marqueur principal d'identité. On assiste à une transition soudaine et l'irruption brutale de nouvelles réalités politiques dans la vie quotidienne. « Avant, les gens étaient des personnes à part entière mais soudain, ils se

réclament hindous, musulmans, sikhs et chrétiens. Les gens se réduisent et finissent par devenir des symboles »¹². Les distinctions sociales au sein des communautés s'accroissent. Ainsi, l'amie de Lenny, la fille d'un balayeur, dégringole dans la hiérarchie des castes hindoues. « Les Rogers Birdwood Barracks, la Reine Victoria et le Roi George sont des Anglais chrétiens qui regardent de haut les Pens, qui eux sont des Anglo-indiens. Ces derniers se sentent supérieurs aux Phailbuses qui sont des Indiens de religion chrétienne, qui méprisent à leur tour, tous ceux qui ne sont pas chrétiens... Où est Dieu dans tout cela? »¹³

Ces « traductions », linguistiques ou autres, deviennent encore plus hybrides après les conversions religieuses de la Partition. La famille de Papoo adopte le christianisme (son père Moti devient David Masih) et le discours de mariage est récité par le prêtre en pendjabi. De même, Hari, le jardinier s'appelle à présent Himmat Ali, mais il ne peut s'empêcher de rajouter la cadence et l'intonation des chants liturgiques hindous lorsqu'il récite « *La Illaha Illallah* » arabe.¹⁴ On assiste ainsi à la mise en scène d'une « conversion » culturelle et la différence à travers l'intégration. (Cette référence subtile d'intonation n'est toutefois pas abordée dans le film).

Dans le roman, le démembrement du corps, l'une des caractéristiques du carnaval, est représenté de manière sémiotique à multiple dimensions. Selon Bakhtin, cette « anatomie carnavalesque » comprend « l'énumération des parties du corps démembré. De tels « recensements » constituaient une stratégie comique, fort répandue dans la littérature carnavalesque à la période de la Renaissance (en particulier, dans les œuvres de Rabelais, et sous une forme un peu moins développée dans les romans de Cervantès)¹⁵. La polio dont souffre Lenny confère à sa jambe une importance essentielle. Chaque fois que le plâtre est enlevé, Lenny est soulagée de constater que « la malformation précieuse de son pied reste toujours intact... »¹⁶. Lors de l'enlèvement du plâtre, entourant son pied, elle s'exclame:

« Tout compte fait, je suis plutôt satisfaite. Ma jambe a l'air d'aller mais reste heureusement anormale- bien loin d'être ordinaire! Je suis habillée et je me tiens sur mes pieds. Mon talon ne parvient toujours pas à effleurer le sol. Le colonel Barucha pousse un peu sur mon talon pour le tirer vers le bas »¹⁷.

Le corps se refuse d'obéir, le talon ne touche pas le sol, les orteils agiles des admirateurs d'ayah, la nourrice, les organes génitaux du cousin, les orteils diabétiques parsi, qui sont jetés aux vautours, la langue de Lenny qui ne ment pas, les derrières des gens, faisant leurs besoins le matin, parmi lesquels on peut repérer un nouvel arrivant dans la ville¹⁸. Après une discussion sur les cérémonies funéraires parsies et la question de savoir s'il vaut mieux être mangé par des asticots et des vers de terre ou par des vautours, Lenny ne parvient pas à manger son curry: « Les orteils et les reins anglais de M. Roger nagent devant mes yeux démembrés ». Ce recensement carnavalesque des parties du corps se transforme en démembrement sinistre après que Lenny ait assisté à la violence des émeutes. Elle, qui n'avait jamais joué à la poupée, jette son dévolu sur une grande poupée, réaliste et se met à lui arracher rageusement ses jambes roses. Les membres se tordent mais la poupée reste intacte. Elle oblige son frère à prendre part à son « bras de fer »: «Adi et moi, nous tirons les jambes de la poupée... et soudain, la poupée se fend en deux...la robe se déchire jusqu'à l'aisselle, faisant déverser du fil de coton gris-brun et la mécanique intérieure, qui permettait à la poupée de cligner des yeux et de pousser un « ma-ma » strident.” Lorsqu'elle éclate en larmes, Adi lui demande : « Pourquoi est-ce que tu t'est montrée aussi cruelle si tu ne peux pas le supporter? »¹⁹ (Dans le film, Ayah trouve la poupée cassée, profondément troublée, elle tente de la « rembourrer » en y enfonçant des épingles de nourrice.)

Cet incident bouleverse la signification de la représentation des organes démembrés, cités dans le roman, qui font allusion à la Partition et à la déchirure du pays (la division des peuples,

notamment des femmes. On évoque deux sacs de jute, remplis de seins à bord du train, partant de Gurdaspur en direction de Lahore). Qui peut connaître mieux que Lenny, dont les jambes sont continuellement massées pour les faire toucher le sol, la douleur de la perte des membres ? Mais en même temps, elle agit en bourreau sur « l'autre », une poupée avec laquelle elle n'avait jamais joué. On a l'impression qu'inconsciemment, *elle se* refuse de subir le traumatisme de la déchirure, mais d'autres la subiront. C'est le « Grand événement » de la Partition, devenu un *spectacle* qui la traumatise. Elle reproduit à son insu ses cauchemars où de véritables enfants subissent des atrocités, des hommes en uniforme, égorgent et démembrerent des enfants. Tétanisée de peur, elle se rend compte que tous ces événements laissent le monde indifférent, y compris sa marraine si aimante.

Ses cauchemars lui révèlent la nature fasciste de la terreur, dont elle sera témoin plus tard. Elle voit un soldat nazi: « Pourquoi est-ce que mon estomac se remplit de nausée. Pourtant les croque mitaines indiens peuplaient aussi mon imaginaire....Personne ne m'avait appris à craindre un soldat nazi à l'allure impeccable. Il me retrouvait dans tous mes cauchemars et il me poursuivait sur sa moto »²⁰.

Cette imaginaire du démembrement, qui imprègne le texte, avec son esprit carnavalesque et plus tard sinistre, n'apparaît pas dans les images du film.

Ce détronement carnavalesque de grandes figures politiques traverse tout le roman. La reine Victoria, Nehru et Gandhi (un lavage à l'intestin chaque jour permet de se soigner) font l'objet de plus de moqueries ironiques que Jinnah.

Cette voix double sur le plan de la temporalité représente une stratégie pour présenter la problématique essentielle du roman. Lenny, à l'instar du personnage de Meursault de Camus ne sait pas mentir. Meursault ne peut pas mentir même si sa vie en dépend, Lenny, elle ne peut pas mentir même quand il s'agit de sauver la vie de sa nourrice, tant aimée. C'est ainsi que le vieux dicton, ménager la chèvre et le chou que Lenny connaît si bien « se réalise » à travers

elle. Elle agit sans le savoir. A présent, la voix adulte ne ressent aucun remords. On assiste seulement au dégoût de l'enfant Lenny, écœurée par son habitude de dire toujours la vérité. « Le jour où j'ai cassé une assiette Wedgwood et j'ai tout avoué à ma mère avec un petit air impudent, fut décisif, je m'étais engagée sur la voie de la vérité ». La mère, émue par tant de droiture, lui répond qu'elle peut casser autant d'assiettes qu'elle voudrait. Lenny raconte de manière prophétique : « J'ai brisé des assiettes, des tasses, des bols et des plats. J'ai piétiné des foies, des reins, des cœurs et des yeux... la voie menant à la vérité est parsemé de gens brisés et d'assiettes cassées ». Cette conviction intime, issue de sa première expérience que la vérité est toujours triomphante et saluée, malgré le coût, s'envole le jour où elle dénonce sa nourrice. En revanche, Imam Din, l'humaniste, commet un mensonge en jurant que la nourrice Shanta, a quitté le pays pour la ville d'Amritsar.

Les rencontres coloniales sont marquées par l'idée subversive de la couleur de la peau. Ainsi, « Ayah est tellement fière qu'Adi ait la peau aussi claire. Parfois, elle nous emmène aux Jardins Lawrence et l'encourage à franchir l'espace séparant les enfants indiens des enfants anglais »²¹. D'autres savent tirer leur épingle du jeu, comme le Ice Candy Man (le vendeur de sucreries) qui vend également des perroquets, qu'il fait semblant de maltraiter. Les Anglais, indignés, s'empressent d'acheter ses perroquets pour ensuite les relâcher dans la nature.

Le film transpose et retrace la séquence des événements, tirés du roman en vue de conférer une structure cinématographique au texte, c'est-à-dire une structure temporelle. L'ordre chronologique des événements, présentés dans le roman est donc bousculé. Plusieurs personnages parsi sont absents, comme le colonel Barucha (le médecin de Lenny), la marraine, la soeur esclave, Adi. Plusieurs événements n'ont pas été évoqués afin de rendre le film plus court. Ainsi, le film n'aborde pas la relation complexe que Lenny entretient avec sa maladie et son corps. Le film passe sous silence la partie consacrée à la période suivant l'indépendance du pays, la partition et

la naissance d'une nation. La partie, intitulée « L'histoire de Ranna » dans le roman, trouve son écho dans la scène où Lenny et son cousin rejoignent sur la terrasse un garçon, ayant traversé la frontière et rendu orphelin après les émeutes. Le camp des réfugiées que Lenny aperçoit de la terrasse, après les émeutes, a été incorporé dans cette scène. Cependant beaucoup de déclarations des personnages dans le roman sont faussement attribuées à d'autres personnages. C'est M. Singh (et non pas Lenny adulte -enfant) qui affirme que les Anglais ont distribué à l'Inde et au Pakistan les villes indiennes comme un simple jeu de cartes. De même, c'est Cousin (une « combinaison » de deux personnages dans le roman— Adi et Cousin) et non pas Adi qui demande à Lenny, « Pourquoi être si méchant quand tu ne peux pas le supporter? » Les déclarations du colonel Barucha sur les Parsis ont été transposées et attribuées aux parents de Lenny. Ainsi, la phrase que Barucha aimait tant répéter: « Il faut ménager la chèvre et le chou » se change en « adopter une position neutre comme les Suisses » (le père de Lenny) ou encore « Nous ne sommes pas des lèche-bottes, nous nous rendons invisibles tout comme le sucre se dilue dans du lait » (la mère de Lenny).

Le film de Mehta s'arrête au moment de l'enlèvement de la nourrice tandis que la narration se poursuit après le rapt dans le roman de Sidhwa. Elle fait le choix nécessaire de mettre sur le même plan « d'égalité », la violence pratiquée par les Hindous, les Musulmans et les Sikhs en insérant le récit de Ranna à côté du récit de Lenny, dans la partie, consacrée à la suite de l'enlèvement de la nourrice.

Le film a l'avantage par rapport au roman de présenter plusieurs langues, qui sont l'anglais tel qu'il est parlé dans le sous-continent indien, le parsi, le pendjabi, l'ourdou et le hindi.

Le film reconstruit le roman, afin de lui conférer une structure temporelle cinématographique plus rigoureuse et pour « inscrire » la trahison de Lenny à l'intérieur d'un principe de cause et d'effet. Lenny préfère de loin le Vendeur de sucreries au masseur comme

époux pour Shanta. Elle a un comportement possessif envers sa nourrice, ce sentiment d'exclusivité est étroitement lié à l'amour qu'elle ressent envers elle. Le film dépeint clairement son remords à l'âge adulte, lié à son acte de trahison. Le film se clôt avec l'image de Lenny adulte, qui s'éloigne au loin, saisi par un plan éloigné. Elle avoue qu'il y a longtemps, elle avait dénoncé sa nourrice et qu'elle ne l'a jamais vue depuis. Toutes sortes d'histoires circulent à son sujet, la nourrice aurait fini par épouser le Vendeur de sucreries, selon certains, elle se serait retrouvée au *kotha* (le bordel) tandis que d'autres affirmait qu'elle avait traversé la frontière et vivait à Amritsar. (Le cercle de narration est enfin bouclé rejoignant le début du film dans lequel ShabanaAzmi – prête sa voix à Lenny, adulte– et les assiettes cassées et l'éclatement de la vérité.) Cette dernière séquence nous donne l'impression, en rétrospective, d'avoir assisté à une confession par le biais de la narration. La chanson du générique de fin accentue ce sentiment de regret. C'est *dua*, qui renvoie au monde vaste de l'histoire. Le film s'ouvre en faisant référence à la partition mais ce *dua* nous entraîne vers le monde spirituel en invoquant Dieu, lui demandant pourquoi il existe tant de haine et de guerre dans Son monde. Le roman, bien entendu, retrace son parcours qui la mène à son mariage au Vendeur de sucreries et son évasion vers Amritsar. Dans le roman, l'émotion est à son comble lors du rapt de la nourrice et se tarit petit à petit. La « Shanta », retrouvée par la famille parsie, n'est plus que l'ombre d'elle-même. Ses yeux restent vides et elle a perdu goût à la vie.

Le roman ne dépeint pas aussi explicitement le remords de Lenny. Elle en prend conscience en voyant l'expression du visage du Vendeur de sucreries changer, lorsqu'elle dénonce Shanta aux émeutiers. Elle essaie de revenir sur son affirmation mais c'est trop tard.

« Pendant trois jours, je tirais ma langue devant le miroir de la salle de bains. Je tenais entre les doigts cette chose terrible, infectée de vérité et j'essayais de l'arracher. Mais elle me glissait entre les doigts, tel un poisson, pointant son bout acéré, s'esquivant comme le ferait un serpent venimeux. J'ai

voulu la punir en la brossant violemment avec ma brosse à dents, ma langue saignait et s'enflait. Sa présence malfaisante me perturbait à tel point que ma langue s'enflait dans ma bouche et m'étranglait »²².

La partie du roman, consacrée à l'implication de la famille de Lenny et de cette dernière dans le domaine social suite aux émeutes, est dépourvue d'humour et d'ironie, caractérisant le récit précédant l'enlèvement.

La décision du réalisateur de clôturer le film au moment de l'enlèvement est un choix stratégique, qui renvoie à la « conclusion » éthique du roman. Le roman aborde ensuite la réinsertion de la femme, dont Shanta et la transformation du Vendeur de sucreries en sorte de fakir. Cet homme n'inspire plus confiance et on a du mal à croire en ses intentions. Après tout, cet homme a su profiter sans vergogne du Grand événement qu'était la Partition et les émeutes, pour en tirer parti dans sa vie sentimentale. Il a d'ailleurs plus à se reprocher que Lenny, car il a joué sournoisement de l'affection de la petite fille.

Ce roman dérange car il pose le problème de « la trahison » par une personne, qui ne peut être jugé pour son acte. L'enfant, tiraillé par ses amitiés et ses fidélités, était incapable de comprendre la portée de sa révélation tragique. L'amour qu'elle ressent pour sa nourrice avant les émeutes était un amour sans nuage. Shanta attire des prétendants, issus de toutes les communautés et Lenny savoure toute cette attention dont elle est l'objet, par les hommes qui veulent faire plaisir à la nourrice. Lorsque Shanta se décide à choisir l'un d'entre eux comme époux, Lenny devient jalouse. Son monde tourne autour de Shanta. Lorsque la nourrice annonce au masseur son intention de l'épouser, Lenny pique une crise de colère:

« Je te défends de l'épouser! », je hurle « Tu vas me quitterNe me quitte pas », je lui supplie tout en donnant un coup de pied au masseur.

« Que tu es sotte! Je ne te quitterai pas... et même si je dois le faire, tu trouveras une autre nourrice qui t'aimera aussi fort que moi ».

« Je ne veux pas d'autre nourrice...je n'accepterai jamais qu'une autre nourrice me touche ! »

Je commence à pleurer à chaudes larmes. J'embrasse ayah chaque fois que le masseur ne l'étreigne pas dans l'obscurité »²³

Dans le film, après avoir vu la ville à feu et à sang, Lenny annonce au Vendeur de sucreries qu'elle voudrait l'épouser parce que Ayah avait refusé sa demande en mariage.

Elle se confie volontiers au Vendeur de sucreries, elle ne peut s'empêcher de dire la vérité et c'est aussi un moyen pour elle d'évacuer les petits stress de son quotidien. Le Grand événement a envahi son petit monde, elle s'inquiète des conséquences qui se font ressentir chaque jour sur sa famille et sur les domestiques qu'elle fréquente en compagnie de sa nourrice.

Un grand nombre d'oeuvres de fiction, consacrées à la partition, évoquent le sort des femmes, victimes de la partition, dépossédées de la propriété, de l'honneur et de la dignité. Ce roman dévoile le destin tragique d'une femme, pleine de vitalité et de joie. Les mots sortant de la bouche d'un enfant scellent son sort. La vie de l'enfant et celle de sa famille n'est pas bouleversée pour autant par les événements. L'histoire ne fait qu'effleurer l'enfant sans la toucher véritablement. C'est seulement l'enfant Lenny, qui évolue dans d'autres milieux que le sien, et qui « s'attache » pendant un bref instant à cette histoire douloureuse, déclenchant au passage la tragédie. Après la disparition de la nourrice, ces autres mondes se referment à tout jamais. Si elle y entre, comme le *kotha*, elle porte l'empreinte de l'altérité.

Le roman dérange car l'enfant Lenny est assailli de plus de remords que Lenny, devenue adulte. Curieusement, il y a une absence

de « reconnaissance » de culpabilité adulte en dépit de la mise en place d'une voix s'inscrivant dans un cadre de temporalité double. Par contre, le film se présente comme une confession indirecte, où les grands événements de l'histoire engendrent des tragédies humaines et le remords sur le plan individuel est reconnu par l'adulte Lenny, qui s'éloigne en boitant.

Le film réalisé par Deepa Mehta pose également la problématique du mode esthétique, dans une adaptation. Se réclamant fermement du courant réaliste, et non-dualiste des retours en arrière, la représentation du soi dans un contexte social puise dans la vie quotidienne, empreinte d'authenticité. La maisonnée parsie élite, le cercle d'amis, les jardins et les quartiers animés où vivent des gens ordinaires, sont capturées à travers les images du film. Le film, imprégné de réalisme se distingue fortement du roman et de son esprit carnavalesque, plein d'ironie, et d'humour ainsi que de son cadre temporel double.

Le roman et le film se rejoignent en mettant en évidence que les liens de l'humanisme et de la compassion se fragilisent en période de crise sociale. La religion et la communauté deviennent des marqueurs d'identité et les gens se montrent capables d'actes de violence inimaginables. La situation historique provoque le déchaînement de la violence par des personnes, innocentes, exempts de marqueurs d'identité. Le choc des bouleversements fait que tous, coupables et innocents, soient entraînés par le tourbillon de la violence. Tel fut le cas de Nathu, personnage sorti du roman *Tamas* de Bhisham Sahni, qui égorge un cochon pour se faire un peu d'argent, sans se douter des ravages que son action allait avoir sur la ville le lendemain. De même, Lenny ne pouvait guère se douter que son amour comportait une part de haine, condamnant à tout jamais, presque sans le savoir, la personne qu'elle adorait le plus au monde.

Notes

- 1 *The Location of Culture*, (« traduit en français Les lieux de la culture » Homi Bhabha, Routledge, Londres, 2003, page 243.
- 2 *The Ice-Candy-Man*, (« traduit en français Mister Candy ») Bapsi Sidhwa, maison d'édition Penguin, New Delhi, 1989, (désormais appelé '*ICM*'), page 140.
- 3 *ICM*, page 252.
- 4 *ICM*, page 9.
- 5 *ICM*, page 3.
- 6 *ICM*, page 36.
- 7 *ICM*, page 37.
- 8 'Ice Candy Woman', Bapsi Sidhwa interviewé par Bachi Karkaria, The Times of India, New Delhi, samedi, le 19 février, 2005, page 16.
- 9 Ibid.
- 10 Pour lire un débat sur ce thème, consulter 'Tamas and the Call to Remember', (« Tamas et l'appel au souvenir ») *South Asian Cinema*, (*Le cinéma de l'Asie du sud-est*) numéro spécial sur les Films de la Partition, Lalit Mohan Joshi (éditeur.), Londres, numéros 5-6, 2004.
- 11 *ICM*, page 117.
- 12 *ICM*, page 93.
- 13 *ICM*, page 94.
- 14 *ICM*, page 181.
- 15 *Problèmes de la poésie de Dostoevsky*, Mikhail Bakhtin, la Presse universitaire de Manchester, Manchester, 1984, page 162.
- 16 *ICM*, page 5.
- 17 *ICM*, page 15.
- 18 "Un derrière blanc attire l'attention d'Imam Din. La peau est toute rose, fraîche et ragaillardi par les vents froids de la montagne «Alors. Nous avons un nouvel arrivant, dans la ville, un Pathan! » s'exclame-t-il à voix haute ». *ICM*, p. 52.
- 19 *ICM*, page 116.

20 *ICM*, pages. 138-139.

21 *ICM*, page 22.

22 *ICM*, page 25.

23 *ICM*, page 184.

24 *ICM*, page 158

(traduit de l'anglais par Subeena Grover)

9

Mandana du Rajasthan : Voyage dans l'univers graphique des femmes

Chantal Jumel

J'ai toujours eu comme vision du Rajasthan celle d'une terre relativement aride voire désertique où des palais et des forteresses imposantes se succèdent au rythme des pitons rocheux, mais la réalité géographique montre un visage bien différent. Les monts Aravalli divisent la région en deux parties distinctes. Ces reliefs bien que modestes arrêtent les pluies du sud-est et laissent l'ouest du Rajasthan sans précipitation alors qu'elles se déversent abondantes sur le versant oriental où poussent coton, lin, arachide, orge, blé et riz. À l'inverse, les montagnes immobilisent les vents chargés de sable du désert du Thar.

Je suis loin des terres méridionales que j'affectionne et c'est à Jodhpur, la ville bleue que commence ma quête des dessins de sol appelés *mandana*¹ dans cette partie de l'Inde. Pourtant les seuils des maisons locales me semblent bien dépouillés en comparaison de ceux des maisons tamoules où fleurissent chaque jour des allégories géométriques c'est une peinture de sol très colorée qui m'accueille sur le parvis d'une maison princière reconvertie en hôtel au luxe discret. Le Rajasthan, ou « pays des rois », porte bien son nom car c'est dans cette demeure privée que je fais connaissance avec certaines coutumes locales incarnées par le jeune couple royal. Les

Rencontre avec l'Inde, Tome 43, n°1, 2014.

murs du couloir qui mène à ma chambre dévoilent des tranches de vie de toute la lignée. Des trophées hippiques et des coupes de polo gagnés par l'arrière-grand-père trônent parmi les portraits des ancêtres et les photos intimes de la famille.

Un cliché en noir et blanc posé derrière une lampe à huile attire plus particulièrement mon attention, car elle immortalise le père de mon hôte le jour de son mariage. On l'aperçoit debout en tenue d'apparat, entouré de femmes parées de voiles diaphanes aux motifs délicats. Tenant son épée à deux mains, il touche du bout de la lame une assiette de métal posée sur un dessin peint à même le sol et constitué de plusieurs carrés rehaussés en leur centre d'une fleur stylisée. La photo vieillie révèle à peine ce diagramme mais la coutume veut que le jour du mariage, l'époux repousse sur les côtés les assiettes de métal pour se frayer un chemin jusqu'à la divinité. La future épouse qui marche dans ses pas, doit les reposer une à une sur chaque carré sans faire de bruit. Par ce geste, elle exprime ainsi sa capacité à déployer patience et discrétion en toute occasion au sein du foyer. Lui c'est à sa manière de déplacer les plats qu'il démontrera son pouvoir de chef de famille et son habilité à protéger la maison. Ainsi commence pour moi l'histoire des *mandana*. Les diagrammes peints comme ceux des régions du Sud introduisent bien des cérémonies de la vie des Indiens. Naissance, mariage et autres fêtes du calendrier hindou sont autant de prétextes pour dessiner.

Mais comment poursuivre ma recherche ? Après quelques échanges avec mes hôtes, ils me présentent deux frères fermiers et guides occasionnels pour les clients de l'hôtel qu'ils emmènent dans leur jeep à la découverte des communautés Bishnoi² et de tisserands de tapis *dhurries*. L'un d'eux accepte de me guider et je me mets en route dès le lendemain avec l'espoir de contempler dans la cour d'une maison, des *mandana* annonciateurs de la fête des lumières ou Dipavali.

Après quelques kilomètres, la chaussée citadine troque son manteau goudronné pour la poussière de sable du désert de Thar. De part et d'autre, s'étire à perte de vue une campagne aride ponctuée de

la présence austère des câpriers ou *keret* de buissons épineux divers, connus pour leurs vertus pharmaceutiques. Mais la manne du désert s'appelle *khedjri* ou *sangri*. L'arbre miraculeux étale son feuillage parasol et produit de fines gousses vertes qui ressemblent à des haricots. Une fois séchées, elles sont combinées à d'autres légumineuses dont les pois plats *kumti* pour composer le *panjkuta*³ ou le mets aux cinq ingrédients. Toutes les familles possèdent des sacs de ce précieux mélange déshydraté qu'il suffit de plonger dans l'eau avant de le cuisiner avec des épices.

La route devient une piste truffée d'ornières et le chauffeur s'esclaffe à chaque embardée qui me précipite contre la portière de la jeep. Dans la monotonie du paysage, mon regard croise à deux reprises des hordes d'antilopes noires et fauves aux cornes spiralées. Dans les miniatures mogholes, ce sont les mêmes qui écoutent l'héroïne jouer d'un instrument lorsque celle-ci attend la venue de l'amant. La vision s'évanouit avec l'approche d'un nuage poussiéreux qui recroqueville instantanément la piste. Pourtant je distingue très clairement la cadence balancée des grelots attachés à l'archet du *ravanhatta*. Un homme apparaît, il joue de cette vièle rustique constituée d'une caisse de résonance en noix de coco et de deux cordes en boyau de gazelle. Une procession multicolore le suit de près, menée par un dromadaire attelé à une charrette qui accueille des femmes et des enfants. Ce sont des bardes itinérants Bhopas qui autrefois scandaient et dansaient la légende du prince Pabuji devant un rouleau peint. Aujourd'hui, beaucoup de poètes musiciens se sont adaptés et chantent dans les hôtels ou dans les forts dès qu'une nuée de touristes approche.

La troupe s'évanouit peu à peu et nous poursuivons notre route jusqu'à ce que le chauffeur s'immobilise devant les grilles d'une maison. Je descends de la jeep et l'accompagne jusqu'à un arbre à l'ombrage généreux. C'est un *neem* ou margousier immense qui rafraîchit de son feuillage deux femmes assises sur un *charpoy*⁴. La plus jeune est l'épouse de mon guide et la plus âgée, sa mère. Elles connaissent les raisons de ma venue et me montrent avec fierté

l'enduit ocre jaune qu'elles ont appliqué la veille sur une grande partie de la cour devant l'habitation. C'est ainsi que débutent les préparatifs pour les fêtes de Dipavali⁵ ou fête des lumières qui célèbre Lakshmi, déesse de la prospérité et de l'abondance et repousse Alakshmi, sa sœur aînée et double malveillant qui amène malchance et pauvreté. Repoussante, les seins tombants, la chevelure en désordre, elle surgit dès lors que négligence et désordre font leur apparition. L'ombre, l'immoralité, la paresse et la maladie dessinent les contours de son royaume. Le festival trouve également son origine dans l'épopée du Ramayana lorsque le prince Rama retourne dans son royaume après quatorze années d'exil. La légende raconte que tous les sujets allumèrent des lampes à huile pour célébrer son entrée dans la ville d'Ayodhya.

Après une tasse de thé et quelques biscuits, mes hôtesse se dirigent vers la maison et reviennent avec des pots en terre dans lesquels elles mélangent deux poudres distinctes avec de l'eau. Le rouge ou *gheru* n'est autre que de l'oxyde de fer et le blanc de la chaux éteinte (*chunna*) ou encore de la craie (*khadiya*). Pour dessiner le *mandana*, pas de pinceau mais un lambeau de sari roulé en boule qui sert de réservoir une fois plongé dans la couleur choisie et pressé au creux des doigts. La jeune femme guide le liquide rouge et trace les contours du dessin. Elle en fait de même avec le blanc, qu'elle utilise pour inscrire à l'intérieur des espaces, des lignes parallèles droites et courbes ou des motifs répétitifs ou déclinés en miroir. L'acte de dessiner des *mandana* est décrit comme *subh karya* (littéralement une activité de bon augure) et met en avant l'idée de centre, de symétrie et de multiplication.

Autour d'un cercle qui honore la syllabe OM en son centre, je remarque en direction des points cardinaux, la présence de quatre figures identiques symboles de Lakshmi. La matinée se poursuit avec d'autres dessins et c'est ainsi que portées par un élan commun, la mère et d'autres jeunes filles festonnent le périmètre de la cour comme elles le feraient des bordures d'une draperie. L'épouse du frère de mon guide encouragée par l'intérêt enthousiaste que je porte

à ces œuvres graphiques entreprend de dessiner un carré qui accueille des pieds stylisés surmontés du soleil et de la lune. Sur chaque côté du carré, s'élancent des motifs en forme de pointes de flèches sans que je sache au juste à quoi elles font référence. Elles m'évoquent toutefois les croix touarègues portés par les hommes et qui se transmettent de père en fils avec l'aphorisme suivant : « Mon fils, je te donne les quatre directions du monde, car nul ne sait où tu mourras ». Est-ce l'influence du désert si proche qui donne à l'ensemble des *mandana* cet aspect résolument géométrique et dépouillé ?

Après quelques jours passés à visiter d'autres familles, mon séjour s'achève et je repars vers Jodhpur avec un sachet de la précieuse manne du désert que je cuisinerai à mon retour en France grâce à la recette qui redonne vie aux câpres sauvages et aux haricots qui poussent sur les arbres.

Dès le lendemain je reprends la route, direction Bundi dans le sud-est du Rajasthan. Je dois rencontrer un professeur de dessin, spécialiste des *mandana*. La voiture traverse les monts Aravalli qui conjuguent plateaux, collines verdoyantes, pentes escarpées et champs où abondent légumes, et cultures céréalières. Nichée entre deux collines au pied d'une forteresse qui surplombe un quartier couleur azur, Bundi accueille le voyageur auprès d'un immense lac qui juxtapose le jardin de l'hôtel « Nawal Sagar Palace » où j'ai réservé une chambre. Le jardin est un havre de paix loin des rumeurs de la ville mais lorsque je me penche au-dessus du muret pour admirer ce que je prends pour des lotus flottant sur l'eau, je distingue une plaque de détritiques composée d'assiettes et de sacs plastique, de sandales usagées et d'autres objets non-identifiables. Le patron de l'hôtel a bien tenté de nettoyer les lieux à ses frais mais les autorités locales ont protesté en déversant de nouveau les déchets imputrescibles. Varuna, le régent des eaux installé dans le temple blanc à colonnades ne chevauche probablement plus Makara le monstre marin et le lac si romantique a perdu de son aura.

La visite de la cité s'apparente à une plongée dans le monde médiéval. La rue étroite au bitume défoncé, laisse apparaître des ornières boueuses pour le plus grand bonheur de cochons noirs qui déambulent en quête de nourriture. Puis la rue plonge vers le marché et les bazars colorés. De part et d'autre de la voie centrale, des venelles ombragées se faufilent entre des maisons bleues qui dévoilent ici et là des peintures murales à l'entrée des maisons ou sur le pourtour des fenêtres. On raconte que l'écrivain Rudyard Kipling s'installa dans la ville pour y achever la rédaction de *Kim*.

Nous sommes à quelques jours de la fête des lumières et la ville est en effervescence. Les festivités commencent avec *Dhanteras* et la tradition veut que l'on achète de l'or ou de l'argent ou encore des ustensiles neufs pour la maison. Le deuxième jour, appelé *Roop Chaudas* marque la purification des corps mais aujourd'hui, le rituel se confond volontiers avec un rendez-vous dans un salon de beauté. Le troisième jour enfin, *Lakshmi* est célébrée de manière somptueuse. On décore sa maison, on dessine des *mandana* accompagnés de l'empreinte symbolique des pieds de la déesse afin de la guider vers son foyer.

En attendant les festivités, je fais connaissance de mon interlocuteur qui me propose dès le lendemain matin de parcourir quelques villages environnants. La matinée s'annonce belle, nous sommes en octobre et il ne fait pas très chaud. La route se transforme vite en chemins de campagne et le chauffeur slalome entre les nombreux nids de poule. Le paysage décline des instants de verts qui se dressent vers le ciel, s'enroulent autour de poteaux ou s'étalent sur la terre fertile car cette région du Rajasthan cultive le blé, le riz, l'orge, le coton, la canne à sucre et les graines oléagineuses.

Sur la route, nous nous arrêtons souvent pour admirer le souffle créateur des imagières paysannes et leurs graphes lumineux qui redessinent les cours et les murs des maisons bâties en pisé. *Dipavali* ressuscite le bestiaire local et les diagrammes inspirés par les préceptes philosophiques de l'art tantrique⁶. Mon enthousiasme visuel est quelque peu tempéré par les assertions de mon guide qui

souligne l'appauvrissement indéniable de la créativité et du répertoire. Selon lui, l'urbanisation des campagnes et la construction des habitations en ciment en sont les causes principales. Les villageois délaissent les murs de terre crue qui nécessitent de fréquentes restaurations après les moussons. Si le ciment s'érige en symbole de modernité et de réussite sociale, il contribue largement à la disparition des décorations rituelles murales appelées *thapa*. La jeune génération plus instruite que leurs aînés, répugne à préparer les supports avec le mélange boueux et délaissent cette forme picturale jugée simpliste.

Nous arrivons dans un premier village habité en majorité par les Mina qui font partie des plus anciennes tribus du Rajasthan. Ils vivent dans les plaines fertiles de l'est de la région et sont répartis en deux clans principaux : celui des propriétaires terriens hindous de haut statut et les autres qui ne possèdent aucune terre. Au 19^{ème} siècle, en dépit de leurs ancêtres prestigieux, ils furent déclarés « tribus criminelles » par les Britanniques et ce jusqu'en 1952, année où la liste injurieuse fut abrogée.

Édifié sur un tertre, l'habitat est dense et les maisons s'adaptent au terrain inégal en étageant harmonieusement leurs volumes. Les alignements, les retraits et les avancées laissent entrevoir des terrasses qui elles-mêmes en surplombent d'autres. C'est ainsi que l'on découvre des *mandana* fraîchement peints. La promenade dans les rues attire l'attention des habitants qui interrogent mon compagnon sur les raisons de ma venue. Grâce à lui, nous sommes invités à pénétrer dans les patios et à chaque fois l'émerveillement est au rendez-vous. Pas un endroit dans les cours qui ne soit orné. Les *mandana* épousent l'âtre à ciel ouvert (*chulha*), honorent le grenier à grain d'une dentelle opalescente, soulignent les rebords des plateformes et métamorphosent les lieux. C'est ici, loin des regards extérieurs que les femmes cuisinent, trient les céréales, font sécher les piments et les galettes de bouse de vache. Pour les célébrations en l'honneur de Lakshmi, les imagières enduisent murs et terrasses, intérieurs comme extérieurs. Pour cela, elles préparent l'apprêt



Entrée



Paglya



Peindre



Peindre

composé de bouse, d'eau et d'argile auquel elles ajoutent de l'ocre jaune clair ou foncé. Pour peindre, elles utilisent un tronçon de la nervure d'une feuille de palmier dattier (*khajur*) lequel, fonctionne comme un réservoir tant il est fibreux. Mon guide me raconte que parfois c'est la pointe d'une tresse de cheveux qui fait office de pinceau.

Après quelques jours de séchage, le chaulage est désormais prêt. Les surfaces verticales et horizontales s'offrent aux incantations graphiques des femmes qui œuvrent le plus souvent à plusieurs. Elles guident le liquide laiteux en une multitude de lignes parallèles cassées, obliques et courbes laissant apparaître l'ocre du sol ou des murs. Le blanc hésite longtemps entre transparence et opacité mais la pâleur diaphane laisse vite place à l'éclat, captant la lumière pour devenir matière. L'ocre texture le blanc en une variété de motifs empruntés à la culture villageoise.

On trouve volontiers durant la période de Dipavali: l'épi de millet ou *bharadi*, les sabots de vache, des lampes à huile, des encriers ou des stylos pour signifier les comptes de fin d'année, des représentations d'une balance et de ses poids afin de favoriser le commerce. D'autres images reflètent les objets indispensables de l'hospitalité comme des sucreries (*laddu, jalebi*), l'éventail (*bijani*), le récipient à vermillon (*sindhur*). Les femmes recréent aussi les objets du quotidien en de multiples variations. Parmi eux, citons le *chaupad* un damier cruciforme ancêtre du jeu « des petits chevaux », le pot (*kalasa*) ou les réservoirs d'eau (*baoli*) du Rajasthan taillés dans les profondeurs du sol à plus de vingt mètres et auxquels on accède par des escaliers vertigineux. Le répertoire iconographique compte des motifs floraux (*phulya*) de quatre à huit pétales. Une fleur à six pétales (*chahphulya*) évoque le trône en forme de lotus de la déesse Lakshmi.

La déesse est également invoquée par des *mandana* singuliers appelés *paglya*, littéralement « empreinte de pieds ». Dessinés à l'extérieur de la maison sur la véranda et autour du *mandana* principal, ils incitent la déesse à venir jusqu'au cœur du foyer et à

prodiguer ses bénédictions sur les membres de la famille. Les motifs de *paglya* les plus stylisés sont des graphes ayant la forme d'un Z dont l'angle inférieur serait arrondi pour indiquer le talon. D'autres *paglya* montrent une paire de deux triangles équilatéraux reliée par le sommet. Des deux triangles opposés, l'un est de plus petite taille pour signifier l'arrière-pied et l'autre à la base plus large et marquée de cinq points, symbolisent l'avant du pied et ses orteils. Les *paglya* plus élaborés en revanche, sont composés d'éléments géométriques divers, reliés, tressés, imbriqués à la manière des entrelacs ou d'une vannerie.

La visite des maisons se poursuit, la plupart des seuils d'entrées accueillent mes pas avec des fleurs imaginaires, des guirlandes luxuriantes ou l'empreinte des sabots d'une vache. Une fois la porte franchie, je découvre des arrière-cours à ciel ouvert ornées de nombreuses fresques semblables à des songes lumineux que les femmes renouvellent depuis des générations. J'aimerais tant pouvoir converser avec elles mais il me faudrait apprendre le *hadoti*, un des dialectes du Rajasthan. Pourtant au cours de la journée, mon souhait devient réalité et c'est assise en tailleur contemplant la création d'un *mandana*, que la plus audacieuse des jeunes filles me tend un pinceau végétal et m'indique l'endroit où je dois dessiner. En guise de dialogue, elle signe dans l'espace du bout de son index les contours du motif. Je saisis l'instrument et reproduis tant bien que mal la spirale qui enlace la figure centrale. Des mains bienveillantes aussitôt s'approchent et corrigent la maladresse. Quelle jubilation d'apprendre et de ressentir la force d'un travail collectif.

Cette tradition picturale possède une autre facette et non des moindres. Si les *mandana* et les *paglya* ont un vocabulaire ornemental géométrique et stylisé, les *thapa* ou peintures des murs extérieurs sont en revanche des compositions très libres mettant en scène le monde animal et floral et l'univers villageois. Parmi les oiseaux, le paon, oiseau national de l'Inde est de loin le plus représenté. Il figure presque toujours en couple, séparé par une fleur à quatre pétales ou un bouquet de feuilles trifoliées de l'arbre Bel⁷. La

queue et les plumes ocellées du paon sont l'objet de toutes les extravagances graphiques depuis les quadrillages, les losanges, les lignes parallèles courbes et autres motifs de base que l'on trouve dans les *mandana*. D'autres oiseaux peuplent également les murs sans qu'une place spécifique leur soit attribuée. C'est ainsi que l'on contemple voletant ici et là des perroquets, des pigeons, des corbeaux ou des moineaux. Quelquefois une colombe pensive orne le coin d'une façade et converse silencieusement avec une aigrette ou un héron. Picorant, perchés sur un arbre ou les yeux tournés vers le ciel, les expressions des oiseaux varient selon l'imagination des femmes.

Le bestiaire local comprend l'éléphant, le tigre, le léopard, le singe, le cheval, la vache, l'antilope, le chat et les serpents. Certains animaux comme le tigre ou le léopard ont disparu de la région car trop chassés. Ils rappellent qu'à une époque, ils abondaient dans les forêts luxuriantes de cette région et faisaient partie des armoiries royales. Peu importe si les femmes n'en ont jamais vus, ils font partie du répertoire iconographique et sont peints de manière très stylisée au point qu'il est parfois difficile de reconnaître à quel félin l'image fait référence. L'éléphant et le cheval captivent eux aussi l'imagination et en tant que montures des nobles rajpoutes ils incarnent le pouvoir, la force, et la richesse. Certains animaux comme les singes ponctuent les fresques à la manière des oiseaux. Ils surgissent de nulle part en nuées et font des cabrioles, le visage facétieux. D'autres créatures comme les rats et les scorpions courent près du sol le long des murs. Mais au milieu de ce bestiaire, les femmes décrivent leurs tâches domestiques et se représentent souvent avec plusieurs cruches sur la tête, en route pour la corvée d'eau ou le ramassage du bois pour la cuisson. Les fleurs et particulièrement le lotus occupent une place de choix dans les *thapa*. Elles figurent autant pour leur beauté que pour le rôle essentiel qu'elles occupent dans les rituels d'offrande ou comme symbole de la déesse Lakshmi.

Un jeune garçon ayant compris mon intérêt pour les *mandana* décide de m'accompagner, il écarte la foule et guide mes pas vers les

dessins susceptibles de m'intéresser afin que je les photographie. La journée s'achève dans l'allégresse entre admiration, curiosité et authentique générosité. Je bois du thé dans de nombreuses maisons et déguste quelques pâtisseries confectionnées pour Dipavali. Il est temps de repartir mais je sais déjà que je reviendrai voir ces femmes gardiennes des traditions picturales qui écrivent en symboles la destinée villageoise et peignent des diagrammes pour attirer les faveurs des divinités.

Chantal Jumel : <http://www.chantal-jumel-kolam-kalam.com/>

Notes

- 1 Littéralement ornementation ou décoration.
- 2 Les Bishnoï sont des paysans *vishnouïtes* très attachés à la protection de la nature et vouent un respect profond pour les arbres. Lorsqu'ils décèdent, ils se font enterrer afin d'épargner le bois des forêts.
- 3 Un plat unique réalisé avec le mélange de cinq ingrédients végétaux du désert de Thar à l'est du Rajasthan; « *khedjri* » « *sangri* » (*P. cineraria*), « *kumti* » (*Acacia senegal*), « *gunda* » (*Cordia mixa*), « *ker* » (*Capparis decidua*) et « *kachara* » (*Cucumis* sp.)
- 4 Un lit tout en cordes, idéal pour les siestes. Sur les grands axes routiers de l'Inde du Nord, les buvettes ont souvent des *charpoy* alignés comme dans un dortoir pour accueillir les camionneurs fatigués.
- 5 *dipa* signifie lumière et *vali* plusieurs ou un grand nombre.
- 6 *Bindu*, le point ou l'image de l'univers non-manifesté, point ultime au-delà duquel l'énergie ne peut être contractée mais à partir duquel se produit l'expansion de l'univers est à la fois le zéro et l'infini, le commencement et la fin, le dedans et le dehors. le point d'où émergent toutes les formes de l'univers.

Trikon ou le triangle symbole des trois *guna* (*sattva*, *rajas* et *tamas*), les trois dimensions du temps (présent, passé, futur), les principes du féminin (*prakriti*) et du masculin (*purusha*), la trinité Brahma, Vishnou et Shiva, les trois déesses ou *shakti* (Lakshmi, Sarasvati et Kali).

Chaturkon ou carré (quadrangle) incarne l'ordre, la stabilité, la terre et le territoire d'une divinité.

Panchkon ou un pentagone pour signifier les cinq éléments.

Shatkon ou un hexagramme pour symboliser l'union des principes féminin et masculin.

Svastika ou les quatre points cardinaux, le mouvement du soleil.

Vrita, le cercle indique le temps et l'espace. En son centre, le *bindu* ou le divin dans son plus haut degré d'abstraction.

- 7 Les feuilles trifoliées de l'arbre *bael* (*Aeglemarmelos*) réunies et tressées en guirlande servent d'offrande dans les temples d'obédience shivaïte. Les feuilles rappellent les trois yeux de Shiva et symbolisent les trois sources de lumière : le soleil, la lune et le feu. Une légende raconte l'apparition de cet œil frontal : « *Un jour, Parvati d'humeur ludique, couvrit de ses mains, les yeux de son divin époux, le monde fut instantanément plongé dans les ténèbres. Shiva créa sur le champ un troisième œil situé entre les sourcils afin de sauver l'humanité, privée de lumière* ».

10

Tagore et le prix Nobel

David. Annoussamy

Année 1913, il y a de cela 100 ans, deux événements importants ponctuent la vie de Tagore : le prix Nobel de littérature et le titre de Docteur *Honoris causa* conféré par l'Université de Calcutta.

Tagore avait 52 ans, il avait déjà beaucoup publié. Ses œuvres importantes avaient été traduites en anglais et en français. En 1910 il a réuni une centaine de ses poèmes parus dans trois fascicules, en un seul volume sous le nom de *GITANJALI*. Sur les instances de ses amis il en a publié en 1912 une version anglaise en vers libres sous le titre de *SONG OFFERINGS* ; c'est cette œuvre qui lui a valu l'attribution du prix Nobel.

André Gide, écrivain français, lui aussi Prix Nobel, a publié une très belle traduction de *Song Offerings* en langue française en 1917 sous le nom d'*OFFRANDE LYRIQUE*.

Quand l'attribution du prix fut annoncée, l'Université de Calcutta s'est empressée d'honorer Tagore. Il convient de rappeler que les lettrés bengalis avaient jusque là critiqué le style de Tagore qu'ils qualifiaient d'incorrect. En effet ces lettrés pratiquaient une langue pédante insuffisamment dégagée du sanscrit alors que Tagore s'exprimait en une langue directe, vivante et moderne. L'Université de Calcutta avait même une fois donné comme épreuve d'examen une page de Tagore à mettre en langue correcte.

Rencontre avec l'Inde, Tome 43, n°1, 2014.

Quand Tagore reçut le prix Nobel et fut acclamé dans le monde entier, l'Université crut bon de se racheter. Elle décida de lui conférer le titre de Docteur *honoris causa*. Ce fut en réalité une mesure pour revendiquer Tagore et s'honorer elle-même.

Je n'ai pas eu la chance de savourer les poèmes de Tagore dans sa langue maternelle, avec les sonorités et le rythme originels. Je n'ai pu prendre connaissance que de la version anglaise en prose. Heureusement cette version est de Tagore lui-même au lieu d'être une traduction par un expert. D'autres écrivains ont également donné des versions de leurs œuvres en une langue étrangère. Ce genre de productions est un genre en soi qui mérite étude.

L'Offrande lyrique est un recueil de poèmes mystiques et dévotionnels. C'est une véritable oblation. Le réel interlocuteur de Tagore n'est pas le lecteur mais le Divin. C'est cela le caractère essentiel du recueil, qu'il faut toujours avoir présent à l'esprit. Cette offrande nous est redistribuée comme toute offrande faite à Dieu.

On n'y trouve pas de phrases avec un enchaînement logique convoyant une idée précise, ce sont des suites de mots qui se répondent. Elles ne s'adressent pas à la Raison, elles ne sont pas faites pour être clairement comprises. C'est une poésie éthérée, qui s'insinue en nous. En voici en échantillon quelques stances :

« Mais parfois et encore une tristesse s'abattait sur moi ; je m'éveillais en sursaut de mon songe et sentais la suave trace d'une étrange fragrance dans le vent du sud ».

« Ah ! la lumière danse au centre de ma vie ! Bien aimé, mon amour retentit sous la frappe de la lumière. Les cieux s'ouvrent ; le vent bondit ; un rire a parcouru la terre. »

Si tel est ton désir et si tel est ton jeu, empare-toi de mon inconsistance fugitive, orne la de couleurs, que l'or la dore, que sur le vent lascif elle navigue, et s'épande en miracles changeants.

(Traduction de André Gide)

William Butler Yeats, poète irlandais, qui a obtenu le prix Nobel 10 ans plus tard, fut séduit par le charme du *Song Offerings*. Il ne put s'empêcher de partager son enthousiasme avec ses compatriotes et écrivit une introduction pour présenter le *Song Offerings* au public anglais, où l'on peut lire cette phrase:

« Une innocence, une simplicité qu'on ne trouve nulle part ailleurs en littérature, font apparaître oiseaux et feuilles aussi proches de lui qu'ils le sont des enfants, les changements de saison comme de grands événements... »

Depuis, l'intérêt pour la poésie de Tagore n'a pas tari. Pour le volume commémoratif du centenaire de naissance de Tagore, j'ai pu obtenir les appréciations de sa poésie, de deux personnes provenant d'horizons différents, qui en dévoilent la nature profonde.

Marguerite Adicéam, professeur de littérature française, met en relief l'aspect mystérieux de la poésie de Tagore :

« C'est dans la mesure où il a retrouvé l'essence de la poésie, qui est expression du Mystère, qu'il appartient à la poésie universelle. »

Nalini Kanta Gupta, écrivain bengali, qui a connu Tagore, souligne la soif d'infini de Tagore :

« L'arome particulier de la poésie de Tagore réside exactement dans cette note d'illimité sur les choses limitées qu'il décrit ».

Ce nouveau parfum a conquis le monde littéraire européen ; c'est ce qui a induit le jury du prix Nobel à couronner le *Song Offerings*. C'est la première fois que ce prix devait être attribué à un écrivain hors de la zone européenne. Le jury a explicité la raison de son choix en ces termes:

« A cause de ses vers profondément frais et beaux par lesquels, avec un art consommé il a fait de sa pensée poétique exprimée

dans ses propres mots anglais, une pièce de la littérature de l'Occident. »

Dans son télégramme de remerciement, Tagore a fait écho à cet éloge en ces termes :

« J'ai l'honneur de présenter à l'Académie suédoise avec gratitude mon appréciation à sa juste valeur de la largeur de vues qui a rapproché le distant et fait d'un étranger un frère. »

On retrouve la même ligne de pensée dans l'enthousiasme d'André Gide qui écrit dans l'introduction de sa traduction :

Ce que j'admire ici, ce qui m'emplit de larmes et de rires, c'est l'animation passionnée de cette poésie, qui fait de l'enseignement brahmanique—on eut pu croire si intellectuel, si abstrait—quelque chose de frémissant, de pantelant...

Ces déclarations concordantes indiquent la place unique que Tagore occupe dans l'histoire de la littérature universelle. Aux Européens qui trouvaient la pensée indienne ésotérique, il la leur a rendue accessible dans leur propre langue. Tout au long de sa vie, il s'est appliqué à jouer le rôle de pont entre l'Est et l'Ouest

En attribuant le prix à Tagore en 1913 le jury a vu en son œuvre « une pièce de la littérature d'Occident ». Il l'a donc assimilée à une œuvre littéraire occidentale. Depuis le jury a pris une nouvelle orientation et s'est enhardi à récompenser toute grande œuvre de valeur universelle, d'où qu'elle provienne. En effet il a décerné par la suite le prix à d'autres écrivains non européens : 2 Japonais, 1 Turc, 1 Egyptien. Dans ces cas il a ouvertement énoncé sa nouvelle politique en déclarant que ce sont des œuvres de portée universelle, relative à la condition humaine elle-même.

En 2012 le jury a franchi un pas de plus. Il a décerné le prix à MO YAN, écrivain chinois, qui selon le jury « avec un réalisme hallucinatoire unit conte, histoire et le contemporain »

Quand il a attribué le prix à Tagore le jury a pris en considération l'aspect culturel de l'œuvre. En récompensant les autres écrivains asiatiques, il s'est placé du point de vue de la valeur humaine ; en dernier lieu il a donné sa place véritable à l'aspect littéraire. Ainsi le Prix Nobel s'est progressivement élevé au niveau de prix de littérature universelle. On ne peut qu'applaudir cette tendance qui va favoriser l'expression des facettes innombrables de l'être humain et l'accès de cette expression au monde entier.

L'attribution du prix Nobel à Tagore est le point de départ de cette heureuse évolution. Le centenaire de cet événement important mérite d'être célébré par tous les Bengalis, partout les Indiens, par tous ceux qui désirent la compréhension internationale et par tous les hommes de lettres.

11

Traduire l'Inde : texte, contexte, image

N. Kamala

La fascination des Français pour l'Inde a commencé au début du 18^e siècle lorsque 'le pays des maharajas a remplacé la Perse et la Chine' dans leur tradition littéraire (Guyot-Clément et Clément 1997: i). Des philologues, des sanskritistes, et des ethnologues, sans oublier les voyageurs ont révélé les trésors d'une ancienne tradition littéraire de notre pays, gardien d'une certaine spiritualité, aux Français. Mais, après les érudits et les voyageurs, il était aux écrivains de parler de l'Inde de leurs propres points de vue. Et peu après, les Français ont, bien sûr, découvert des œuvres indiennes par le biais de la traduction française. Dès le début même, il faut préciser qu'on ne propose pas d'étudier ici la littérature française qui situe le cadre de l'action en Inde, ni les débuts de l'activité traductionnelle entre la France et l'Inde. Le but de cette communication est donc de scruter les traductions des écrits indiens en français depuis le dernier siècle jusqu'à présent. Quels sont les auteurs, quelles sont les langues et quelles sont les œuvres qui sont traduites et le pourquoi de ce choix sont quelques questions que cette étude espère aborder.

Comme le signale Lawrence Venuti, 'des asymétries ... ont longtemps caractérisé les rapports traductionnels dans l'économie culturelle au niveau international'¹ (1998: 160). Et il soutient cette remarque à l'aide des statistiques de l'UNESCO. En dépit du fait que

Rencontre avec l'Inde, Tome 43, n°1, 2014.

les chiffres cités ont plus d'une quinzaine d'années maintenant, je suis persuadée que les choses n'ont pas radicalement changé, sur le plan mondial. En 1987, parmi quelques 65 000 volumes traduits de diverses langues, 32 000 ont comme langue source l'anglais, 6700 sont traduits du français, suivis par le russe, l'allemand et l'italien. En ce qui concerne l'Inde, 89 ouvrages sont originalement écrits en bengali. (ibid.) Ce que ces chiffres établissent, c'est que la pratique de la traduction reflète les rapports d'hierarchie entre les langues dites majeures et les langues mineures ou plutôt ce que nous appelons les langues de grande diffusion et les langues de diffusion limitée. Néanmoins, il faut noter que les 'traductions sont ... les premiers moyens par lesquels... les cultures voyagent' (Maier and Dingwaney 1996: 6) Et ce faisant, nous nous sommes demandé quelle est donc l'image de l'Inde qui est ainsi construite par le biais des traductions en français des œuvres littéraires indiennes?

Si nous jetons un coup d'œil sur la collection de l'UNESCO, si limitée qu'elle soit, le nombre d'œuvres indiennes traduites en français est négligeable !² On peut les compter sur les doigts. Les langues de choix sont, en premier lieu, le sanscrit avec 7 oeuvres traduites entre 1956 à 1984, suivies par le bengali avec 5, le hindi 4, le tamoul 2, et 1 du marathi et 1 de l'anglais dont l'auteur est Tagore. Bref, 20 volumes d'œuvres indiennes en traduction sous l'égide de l'UNESCO notamment avec la prestigieuse maison d'édition Gallimard. Ce qui est étonnant, ou peut-être pas aussi étonnant, c'est que la première oeuvre littéraire traduite dans cette collection est *La fugitive* de Tagore faite en 1948, à partir de la version anglaise. Étonnant parce que, et on va en parler plus en détail plus tard, c'est qu'à l'époque Tagore était l'écrivain principal sinon le seul Indien déjà largement traduit en français, y compris ce livre déjà traduit en 1922! Le sanscrit a la place d'honneur avec la première traduction des hymnes védiques, la grammaire de Panini, une oeuvre au titre fascinant de *Contes du Vampire* qui se réfèrent, je suppose, aux contes des *vétaal**, le *Contes du Perroquet* de Kalidasa, *Devi Mahatmaya* et

* Esprit démoniaque qui possède des cadavres et hantent les cimetières

des contes extraits du *Kathasaritasagar*, dont la majorité ont été traduits par Louis Renou. Le bengali, en deuxième rang, a d'abord été la langue de prédilection pour les traductions en français en 1969 à commencer avec Bibhouthi Bhushan Banerjee dont *La complainte du sentier*, (*Pather Panchali*) suivie par R. Tagore dont *Le vagabond et autres histoires* et Bankim Chandra Chatterjee avec son œuvre célèbre *Krishnakanto* ainsi que Tara Shankar Banerjee, jusqu'à Sharat Chandra Chatterjee en 1985. Les œuvres en hindi qui trouvent leur place d'honneur sont les poèmes de Kabir traduits en 1959, ensuite le *Ramayana* de Tulsi Das, *les Chants mystiques de Meerabai* dans les années 70; *Kamayani* de Jay Shankar Prasad est le quatrième livre traduit aussi récemment qu'en 1997. Les jalons littéraires en tamoul sont les œuvres *Contes de l'Inde* par Vikramadittan (1959) et le célèbre *Silapadikaram* (1961) par le Prince Ilango. Le seul livre en marathi est le *Psaumes du pèlerin* de Sant Toukaram traduit en 1956.

A l'exception du bengali, toutes les autres langues, si peu soient elles, indiquent une préférence pour des littératures anciennes, des épopées et des écrits religieux. Si le système du patronage est un facteur qui façonne le profil littéraire d'un pays, on peut sans hésitation déduire que l'UNESCO a construit l'image d'une Inde mystique, religieuse, et essentiellement riche en écrits anciens. Ces éléments deviennent par la suite des paramètres qui aideraient à comprendre notre pays dont la philosophie est essentiellement hindoue et ce, surtout en français, car plusieurs références à notre pays sont qualifiées de l'adjectif 'hindou', réunissant la religion et la région. Ce phénomène a été observé non seulement dans les traductions de l'UNESCO, mais aussi dans celles des institutions religieuses telles la *Bhaktavedantam* à Paris, ou l'Institut Français de l'Indologie, qui ont continué à perpétuer cette représentation.

Ce qui retient notre intérêt est le fait que la maison d'édition Gallimard, qui a le plus grand nombre de traductions indiennes, ainsi que d'autres maisons d'édition ont également des séries consacrées à la traduction d'œuvres indiennes de temps en temps. Ce qui est curieux est la constatation que les mêmes langues qui figurent

comme langues sources dans la collection UNESCO sont répétées dans ces cas aussi. Du moins jusqu'à maintenant, à cette étape de notre recherche, il ne paraît pas y avoir d'autres langues sources en ce qui concerne des traductions vers le français. Tous les volumes mis en conjonction avec cette collection nous mène à remarquer que le sanscrit domine comme la langue source par excellence avec le plus grand nombre de livres traduits dont les œuvres religieuses comme le *Mahabharata*, le *Ramayana*, les *Upanishads* et les *Védas*, sans oublier le *Hitopadesha* et les *Puranas*, le *Panchatantra* et les textes juridiques de l'Inde ancienne surtout faites dans les années 40 et 50, à l'exception de *Shakuntala* et de *Meghdoot*, et une collection de trois pièces du roi Harsha écrites au 7^e siècle ! Les langues qui suivent par ordre décroissant d'importance sont le bengali, le hindi et le tamoul, et puis le marathi qui compte aussi l'*Intouchable* de Narendra Jadhav, publié par Fayard en 2002, dont la traduction en anglais *Outcaste* n'est en fait sortie que l'année suivante ! En fait, beaucoup d'œuvres en marathi sont des écrits des *dalits* comme Madhau Kondvilkar et son *Inde, le Journal d'un intouchable*, traduit par Guy Poitevin et sorti en 1985 et le livre de Kishor Shantabai Kale, *Envers et contre tout*, traduit aussi par Guy Poitevin et sorti en 2002. Il nous faut nous tourner vers les anthologies pour trouver, par exemple, le malayalam, le télougou, et le kannada.

Quant aux écrivains, le Nobel de la littérature remis à Rabindranath Tagore le pose en tête de la liste avec son *Gitanjali* qui est entré sur la scène littéraire française grâce à la traduction d'André Gide en 1914, *Offrande lyrique*, et puis une deuxième œuvre en 1919. Les années 1920 ont vu une véritable floraison de traductions françaises de ses ouvrages, à savoir, 15 titres au total. Une véritable marée qui s'est apaisée à quelques ouvrages par décennie jusqu'aux années 60 lorsqu'il y a eu une pause pour se reprendre dans les années 70 lorsqu'on a enfin commencé à traduire ses livres directement du bengali au lieu de passer par le filtre des versions anglaises. Cette pause cruciale vis à vis de Tagore s'est avérée bénéfique car les traducteurs semblent avoir découvert tout à coup

d'autres écrivains bengalis que j'ai mentionnés précédemment notamment Bibhouthi Bhushan Banerjee et son *Patherpanchali*, dont l'adaptation cinématographique a été couronné de succès, beaucoup plus tôt, au festival de films à Cannes par le grand metteur en scène, Satyajit Ray. Un succès qui s'est traduit dans le domaine littéraire également étant donné qu'on a commencé à traduire ses écrits jusqu'en 1989 lorsque Michèle Mercier a traduit directement du bengali sa collection de nouvelles intitulée *D'autres histoires du Bengale*.³

En hindi, *Le Suaire* de Premchand a été publié en 1959 et on a dû attendre les années 90 avant de lire une autre collection de ses nouvelles, traduite cette fois-ci par un Québécois, Fernand Ouellet! Les quelques auteurs traduits entre temps sont Bhairav Prasad Gupta (1967), Nagarjun (1989), Mannu Bhandari (1993), et Jay Shankar Prasad (1997). Nirmal Verma, Krishna Baldev Vaid, Mohan Rakesh ont dû attendre ce présent siècle pour voir leurs oeuvres en version française!

Si cette liste nous surprend par sa 'longueur', nous n'avons qu'à jeter un coup d'oeil sur les traductions du tamoul qui ne compte que *Rada of Rangoon* (1985) de Annadurai, une collection of textes intitulée *Un bouquet de sagesse* (1988), et bien sûr les poèmes de Subramania Bharati et ceux de son dévot, Bharatidasan, pour affirmer ce que François Gros a dit : 'La contribution de Pondichéry à la découverte des lettres tamoules contemporaines s'affirme davantage dans la traduction ... d'œuvres caractéristiques des grands auteurs du nationalisme tamoul.' (*Ragmala* 2005: 337) et on a, par conséquent, dû attendre 2001 pour enfin lire *L'épreuve du feu*, une collection de nouvelles contemporaines en tamoul, pour sortir du cadre politique des lettres. Ce qui s'avère quand même singulier, étant donné la colonisation française de Pondichéry jusqu'aux années 60 ! On se demande si rien d'autre de nature littéraire n'a été traduit ou que rien n'ait été préservé? Des recherches sur l'Internet et des sites de bibliothèques ont fourni des résultats plutôt décevants et

on se demande quel a été et quel est donc le point de focalisation des Français ou Francophones dans leur approche à l'Inde moderne ?

Le choix des auteurs et des œuvres pour la traduction par les maisons d'édition est sans doute basé sur ce qu'elles estiment être la sélection de leurs lecteurs éventuels. Carol Maier and Anuradha Dingwaney ont signalé, à ce propos, que ces ouvrages et ces auteurs deviennent forcément des 'canons putatifs' (1996: 5) d'une certaine culture et d'un certain pays valorisant quelques auteurs et quelques textes au profit des autres. Nous aimerions citer Mahasweta Sengupta qui a dit, de façon succincte, que les traductions 'établissent une identité de la culture source qui est reconnue par la culture cible comme représentant la première... comme exemples « authentiques » d'un monde qui est éloigné et également inaccessible dans le cadre de la culture cible' (Maier and Dingwaney 1996: 159). Si, pendant la situation coloniale, le choix des textes a été réalisé en fonction du fait qu'ils étaient en conformité aux 'paramètres discursifs préexistants de ses réseaux linguistiques' (ibid.) on ne constate pas de vrai changement, même après si longtemps ! Les textes qui semblent avoir séduit les Français étaient ceux qui ont fait échos à la foi et à la religion du pays. Si, en général, les traducteurs s'intéressaient à la littérature religieuse, dans le cas de l'Inde surtout, dans presque toutes les langues, les représentations se conformaient à l'image d'une Inde mystique et détachée du monde. On pourrait comprendre, en partie, ce choix en 1914, quand la France a accueilli si chaleureusement la traduction de Tagore par Gide : c'est que l'enfer s'annonçait, autrement nommé la Première Guerre mondiale qui se déclenchait. Or, voir cet accent continu sur cette image culturelle, stéréotypée de cette Inde orientale, mystique et exotique, tant d'années après, est plus difficile à saisir.

Néanmoins, ce qui en ressort clairement est qu'il fallait attendre les années 80 où nous avons vraiment vu le début des traductions françaises des œuvres indiennes de nature non religieuse. Est-ce une coïncidence qu'on témoigna à la même époque de l'émergence de la

traductologie en tant que discipline académique un peu partout dans le monde ? C'est possible mais c'est discutable. Or, ce qui est très clair est que la France avait peut-être finalement atteint un point de saturation et était prête à s'ouvrir aux littératures 'laïques', voire d'ordre non religieux, celles qui ne revenaient pas toujours sur un 'passé glorieux' ni ne représentaient 'une Inde exotique'.

Si ce petit survol nous laisse une impression négative et pessimiste des littératures indiennes en traduction française, on peut se rassurer que les choses ont commencé à changer pour, au moins, une langue, et elle est facile à deviner, c'est l'anglais ! La plus grande langue source de l'Inde est actuellement l'anglais. Auparavant, l'anglais ne servait que de langue filtre, surtout pour les traductions de Tagore, alors que maintenant, la littérature indienne d'expression anglaise constitue le plus grand trésor ! Ce 'boom' ou cette popularité semble avoir ses origines dans le succès extraordinaire de Salman Rushdie. Son tirage phénoménal a accordé aux Français un plaisir inattendu avec 'the empire writing back'. Et qui pouvait mieux apprécier cette ironie délicate que les rivaux traditionnels des Britanniques ? A ce propos, on vous signale le numéro d'août 2002 du *Monde diplomatique* pour en savoir plus ! L'explosion des écrits indiens en anglais dans les années 80 a assuré qu'il existe toute une collection en traduction française. Bien que ce soit une bonne raison pour nous féliciter de cette ouverture vers l'Inde et des écrivains indiens, il importe de souligner le fait que la plupart de ces écrivains sont ceux qui ont été d'abord publiés à l'étranger ou en collaboration avec des maisons d'éditions indiennes dont la seule exception jusqu'à maintenant, à ma connaissance, est R. K. Narayan, même si dans une collection, on l'appelle un écrivain tamoul ! (Guyot-Clément 1997:160)

Il n'est donc pas étonnant de lire en français Salman Rushdie, bien évidemment, jusqu'à plus récemment David Davidhar ou Chetan Bhagat, passant par Anita Desai, Amitav Ghosh, Shashi Tharoor, Vikram Seth, Gita Hariharan parmi d'autres, sans oublier la célèbre Arundhati Roy, qui ont trouvé leurs ouvrages traduits en

français sans grand retard après leur publication originale en anglais. Un phénomène qui renforce ce que Lawrence Venuti dit au sujet des traductions que 'elles sont sujets du capital des sociétés commerciales au lieu de celui des nations!' (1998: 165)

Ceci dit, il nous convient de nous attarder sur la première traduction française de la célèbre œuvre en anglais de Tagore, *Gitanjali*. Quelle a été l'attitude du traducteur André Gide, lui-même un célèbre écrivain ? Quelle a été son approche et quelle a été sa stratégie pour traduire Tagore ? Tagore aurait fait beaucoup de manipulations pour plaire aux paramètres discursifs de l'anglais car il était convaincu que les Anglais n'avaient pas assez de patience pour les sentiments qui leur sont étrangers et qu'ils ne font pas l'effort de comprendre ce qui est différent de leur monde habituel. Il ajoute que cette attitude explique pourquoi il y a beaucoup plus de traductions des œuvres orientales en allemand et en français qu'en anglais ! (cité dans Maier and Dingwaney 1996: 166). Jusqu'à quel point cette confiance de Tagore est-elle bien placée? Nous pouvons mieux répondre à cette question en analysant l'introduction de Gide à *Offrande lyrique*, la traduction française de *Gitanjali*.

Gide remercie St. Léger Léger d'avoir obtenu pour lui les droits de traduction qu'il considérait exclusifs jusqu'au jour où il a trouvé dans une revue une version hâtive d'un peu plus de la moitié du livre que Gide qualifie de 'défloraison impatiente' (1913 : 27) ! Ce sont donc les amis de Tagore qui lui ont prié de continuer la traduction et il a enfin repris la tâche. Il prétend avoir mis beaucoup plus de temps à le faire que Tagore n'en a pris pour composer les vers originaux! Et qu' 'aucun écrit jamais ne m'avait coûté tant de peine.'(p. 28) Alors qu'il accepte qu'il est 'bien naturel qu'une traduction nécessite plus de retours, de repentirs, et de ratures qu'une inspiration spontanée', il le justifie en disant qu'il s'est fait humble comme Tagore s'était fait pour chanter devant Dieu puisqu' aucun écrit ne mérite autant de respect et de dévotion ! (ibid.)

Mais prêtons attention au début de son introduction! Les toutes premières phrases parlent de l'impossibilité d'accéder à la

littérature ancienne de l'Inde, que même si le temps ne lui manquait pas, il n'aurait pas le cœur de lire cette littérature car, et il cite Paul de St. Victor, 'le dérèglement est sa règle' ! (p. 9) 'Et entre l'esprit européen et celui de l'Inde se dressent cent millions de dieux monstrueux.' (ibid.) Alors ce qu'il admire le plus dans *Gitanjali* c'est d'abord le fait qu'il soit tout petit, deuxièmement, qu' 'il n'est encombré d'aucune mythologie', et troisièmement, qu'il n'a point besoin de préparation pour le lire ! Ce qui l'intéresse plus particulièrement est non de voir comment ce livre est lié aux traditions indiennes mais 'par où il s'adresse à nous'. Il ne veut qu'en faire des louanges mais il commence par ce qu'il constate comme le grave défaut de ce livre : c'est qu'il est mal composé. !! Si petit qu'il soit ! Il ajoute tout de suite que ce n'est pas parce qu'il ne respecte pas le rythme occidental ou les mètres occidentaux ou les mesures occidentales mais parce qu'il est fait de pièces et de morceaux disparates tirés des trois ouvrages que nous connaissons (*Gitanjali*, *Kheya*, *Naivedya*), et d'autres morceaux pris d'ici et là, 'semés au hasard, éparpillés au travers des autres suites qu'ils interrompent, déroutant l'esprit comme à plaisir' (p.10)!! En fait, il remarque que point n'est besoin de cette note car 'cette hétérogénéité saute aux yeux qui peut choquer d'abord – pour devenir peut-être amusante par la suite' (ibid.) ! De plus, il ajoute avec beaucoup de condescendance, 'Oui, j'aime assez que l'auteur ait été, semble-t-il, pris au dépourvu. A l'âge de 54 ans, ... si célèbre sur les bords du Gange, il se décide à donner une version anglaise de ses poèmes – et voici qu'il n'en a pas assez pour emplir d'un coup le volume'. 'N'est-il pas plaisant de voir, pour une fois, le flot monstrueux de l'Inde énorme s'y reprendre à trois fois, à quatre, à cinq fois pour emplir l'étroite coupe qui lui tend l'éditeur anglais !' (ibid.)

Il pousse ensuite un soupir de soulagement que, après les milliers de vers du *Ramayana* ou du *Mahabharata*, il a trouvé beaucoup de plaisir de lire ce petit livre ! Il admet être gré à Tagore de pêcher enfin par défaut et combien il a gagné pour cet échange de la longueur pour la qualité, du poids par quantité contre le poids par

densité. Car tous les poèmes qui composent ce volume est de poids égal ! Il fait également mention des autres écrits de Tagore dont *The Crescent Moon* mais il n'a pas beaucoup à dire à leur propos sauf qu'il y a des pièces pour enfants sinon des pièces enfantines. (pp. 10-11)

Quant au livre *The Gardener*, il date d'une époque antérieure à *Gitanjali*. C'est une collection qui ne lui plaît pas beaucoup et il regrette que 'ce monnayage de la sagesse ou de l'émotion en menus apologues, n'est pas toujours heureux.' (p. 12) Fâcheusement, ils (poèmes 51 et 31) lui rappellent le souvenir des contes du chanoine Schmidt. Pour sa part il les aurait laissés tomber sans peine ! Par contre, ceux qu'il admire énormément, sont ceux qui lui rappellent le *Rig Véda* (poèmes 78 et 50) quoique le polythéisme le déconcerte quelque peu. Ce sont des vers rattachés à une longue suite qu'il aimerait nommer 'L'attente de Dieu' et qui lui font des échos de la poésie de Musset (*L'Espoir en Dieu*). Il essaie d'attraper cette 'joie frémissante qui ruisselle et scintille comme l'eau, qui luit et chauffe comme le jour.' 'Quelle est cette vérité ?' se demande-t-il. Il trouve la réponse non dans la religion mais dans l'amour de/pour cette religion, l'amour de cette philosophie qui accorde à cette poésie cet éclat. Ceci dit, il ajoute vite qu'il n'oserait point présenter la philosophie de Tagore, d'autant moins que Tagore se défend d'apporter quelque changement que ce soit à la philosophie déjà contenue dans les *Upanishad*. Et en tout cas ce n'est pas tant la philosophie qu'il admire mais bien 'l'émotion qui l'anime et l'art exquis par quoi Tagore va l'exprimer'. (p. 20)

Il conclut en disant que 'c'est en sa création que Dieu prend conscience de soi. Que lui, Tagore, soit la conscience de Dieu !' Et que 'dans aucune littérature, a-t-il trouvé, un accent plus solennel et plus beau.' (p. 24) Cette introduction, dont les points majeurs j'ai esquissés, confirme de nouveau ce que Mahasweta Sengupta dit au sujet des traductions de Tagore : 'La notion d'une certaine innocence primitive, de simplicité et de naturel, et surtout, de mysticisme ou de spiritualité, est devenue les notes fondamentales de toute réécriture sur les cultures de l'Inde' (Maier and Dingwaney 1996: 160).

Alors que cette analyse ne vise pas à explorer les changements ou les variations textuelles apportées par Gide, j'aimerais juste citer une ligne du poème 3 qui commence avec 'I know not how thou singest, my master!' et se termine par 'Ah, thou hast made my heart captive in the endless meshes of thy music, my master.'

Cette dernière partie est rendue par 'Ah! tu as fait mon coeur captif, Maître, dans les lacs infinis de ta musique' (p. 31), ce qui résonne comme les vers du grand poète français du 19^e siècle, Lamartine.

Tout ce qu'on a dit démontre ce que Victor Hugo a déclaré au début du 19^e siècle. Une langue qui reçoit un nouvel idiome fait tout ce qu'elle peut pour le résister... Elle déteste ce nouveau goût (cité dans A. Lefevre, 1992 :125). Et cela renforce ce que Herder a accusé les Français d'avoir fait au 18^e siècle déjà, à savoir que les Français étaient trop fiers de leur goût naturel, ils adaptent tout à leur goût, au lieu de s'adapter à une autre époque' (ibid. 119) et, nous ajoutons, à une autre culture et à un autre lieu. Cette pratique met en relief le fait que les traductions représentent une culture étrangère par le biais de 'codes et idéologies internes qui rendent la représentation intelligible et fonctionnelle dans leur culture' (Venuti 1998 : 159). C'est une approche ethnocentrique de façonner le monde à leur propre littérature, à leur image, que ce soit Shakespeare dans sa première version qui ressemblait à Racine, ou Tagore qui rappelle Lamartine. Cette stratégie naturalisante, stratégie cibliste, ne se limite pas seulement au début du 20^e siècle mais a continué vers la fin du dernier siècle, lorsque R. K. Narayan figurait comme l'écrivain du moment, et ses écrits sont transmis dans un français super lisible, si idiomatique que nous nous demandons si c'est vraiment l'auteur que nous aimons tant! A l'exception de Michèle Mercier qui a traduit les histoires de *Feluda* de Satyajit Ray, la plupart des traductions françaises restent fidèles à leur propre langue, à leur propre poésie et à leur propre public. Est-ce un phénomène qui est dû au fait que, à l'encontre de l'anglais, les traductions vers le français ont été faites seulement par les Français dont quelques exceptions telles P

Mukherjee ou Nandulal De ? Ou est-il dû au fait que les premières traductions ont été faites par le biais de la langue filtre – l’anglais ? Qu’est-ce qui rend leurs tentatives de comprendre notre culture/nos cultures une étude pleines de glossaires ? Est-ce que c’est vraiment une compensation à la perte du style individuel d’un auteur ? Si toutes les traductions se lisent comme si les œuvres ont été originalement écrites en français, les questions qui se posent alors sont : Qu’est-ce qui constitue la littérature ? Est-ce un texte ou un prétexte qui sert de document ethnographique pour accéder à une culture éloignée ? Ou bien la littérature est-elle un écrit individuel qui demande un traitement différent de ce qu’on accorde aux autres écrits ? Alors que maintenant de plus en plus de retraductions commencent à paraître, (on n’a qu’à voir la traduction de *Galpaguccha* de Rabindranath Tagore par Gita Banerjee-Dalgalian), à l’encontre des traductions tierces, c’est à dire, à travers une langue filtre, la question reste si les stratégies vont vraiment changer.

Au regard des ouvrages traduits, l’image de l’Inde reste mystique, religieuse, passiste. Contrairement aux traductions en anglais des œuvres indiennes qui ont un public de lecteurs aussi indiens, les traductions en français ont toujours visé leur propre marché en France. Ce n’est que vers la fin des années 90 que nous avons un traducteur québécois dont le public comprend non seulement l’Hexagone mais aussi un autre public francophone. Ce n’est que récemment que les départements d’études françaises de diverses universités en Inde ont commencé à sortir des collections de nouvelles traduites à partir de plusieurs langues – hindi, télougou, malayalam, aussi bien que le tamoul, le punjabi et l’ourdou⁴. Ces efforts se réalisent avec la conscience que nous sommes en train d’établir des canons qui, à leur tour, offrent des représentations limitées de ce qui constitue les littératures indiennes. Néanmoins, c’est un premier pas pour remettre en équilibre les orientations traductionnelles qui ont trop longtemps caractérisé les traductions des œuvres indiennes en français.

Références

1. Castaing, Anne, dir. *Ragmala. Anthologie des littératures indiennes traduites en français*, L'Asiathèque, Paris, 2005.
2. Guyot-Clément, Christine and Jean Clément, *Regards croisés d'Orient et d'Occident*, Omnibus, Paris, 1997.
3. Lefevere, Andre, *Translating Literature*, The Modern Language Association of America, New York, 1992.
4. Maier, Carol and Anuradha Dingwaney, dir. *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-Cultural Texts*, Oxford University Press, Delhi, 1996.
5. Saha, Kakoli, *La Politique de traduction : littérature bengalie en français*, mémoire de M.Phil, CFFS, JNU, 2001.
6. Sarkar, Sharmila, *Traduction d'une culture/ Etude de cas : Satyajit Ray en anglais et en français*, mémoire de M.A., CFFS, JNU, 2002.
7. Tagore, Rabindranath, *Gitanjali*, Indialog Publications, New Delhi, 2002
8. Tagore, Rabindranath, *Offrande lyrique*, tr. André Gide, Gallimard NRF, Paris, 1913.
9. Venuti, Lawrence *Scandals of Translation/Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London and New York, 1998.
10. *Le Monde diplomatique*, août 2002.

Notes

- 1 Toute traduction est faite par moi sauf indication contraire
- 2 La discussion est basée sur les données disponibles au moment de l'étude dans le French Information Resource Centre à New Delhi.
- 3 Pour avoir plus de détails sur les analyses des traductions à partir du bengali vers le français, veuillez consulter les deux mémoires qui figurent dans les références.
- 4 *L'épreuve du feu* dir. K. Madanagobalane and R. Kichenamourthy, Samhita Publications, Chennai, 2001 et *Une petite histoire pour la grand-mère* dir. Shantha Ramakrishna, IATEF, Pune, 2003 et dans

Rencontre avec l'Inde vol. 32, no. 2, 2003. Plus récemment voir *Indradhanoush* dir. Kiran Chaudhry et Stéphanie Fabre, Shubhda Publications, New Delhi, 2008, et *Shakti. Quand les Indiennes ont leur mot à écrire.* dir. N. Kamala et Claire Barthez, Goyal Publishers, New Delhi, 2013.

12

La femme indienne à travers les traductions françaises et francophones

Kiran Chaudhry

L'Inde a toujours fasciné l'occident comme un pays de contrastes. Ceci est évident à travers les récits de voyage ainsi qu'à travers les traductions des œuvres indiennes. Dans cet article, nous nous proposons d'étudier l'image de l'Inde, en particulier celle de la femme indienne à travers les traductions des œuvres de Premchand, auteur indien de grand renom. La plupart des traductions des œuvres de Premchand ont été faites par des traducteurs français et québécois. Il s'agira d'examiner comment les traductions des œuvres de Premchand propagent l'image de la femme indienne. Y a-t-il une différence entre la vision des traducteurs français et celle des traducteurs francophones vis-à-vis l'Inde? Existe-t-il un rapport entre l'image de la femme et l'image qu'on se fait de l'Inde ? Existe-t-il une évolution dans la conception de cette image chez les traducteurs français et francophones au fil des trente dernières années ?

Il importe de mentionner que Premchand jouit d'une grande popularité non seulement en Inde mais aussi dans le monde francophone. Il est généralement considéré comme le plus grand écrivain hindi du 20^e siècle. Bien qu'il soit traduit beaucoup plus que les autres écrivains hindis, certains aspects de son écriture sont peu

Rencontre avec l'Inde, Tome 43, n°1, 2014.

discutés en milieu francophone. Par exemple, le thème de la femme en est un qui révèle plusieurs possibilités d'une investigation critique.

La période où a vécu Premchand (1880-1936) était celle où la famille indienne était généralement indivisible, structurée sous l'autorité du plus âgé des membres masculins. La cuisine était utilisée en commun. Puisque l'individu était perçu comme un simple maillon de la chaîne du groupe social, l'épouse devait s'intégrer dans le groupe social de son mari. Mariées très jeunes, les filles indiennes, en général, n'avaient pas la possibilité de s'instruire. Comme c'était une période de réformes sociales, les mouvements réformistes et entre autres le Brahma Samaj (dirigé par Ram Mohan Roy) ont lutté pour l'instruction des femmes.

À partir de 1829, on a aboli la pratique de la Sati selon laquelle une veuve devait s'immoler au bûcher funéraire de son mari et, en 1856, « *Le Widow Remarriage act* » a rendu légal le remariage des veuves. En 1872, « *Le Special Marriage Act* » a condamné la polygamie et en 1929 « *Le Child Marriage Act/ The Sarda Act* » a fixé l'âge minimum du mariage à 18 ans pour les garçons et 14 ans pour les jeunes filles. Premchand, lui-même, s'est remarié à une jeune veuve (Shivrani Devi) pour protester contre l'interdiction du remariage des veuves. Ainsi, tout en dénonçant les abus du système traditionnel orthodoxe, il a traité dans ses écrits le problème des remariages des veuves, des mariages forcés ou de raison dans un but lucratif et les conséquences qui en découlaient pour les jeunes femmes.

Le mouvement de non coopération de Gandhi, son idéal de service et ses méthodes de résistance passive à l'empire britannique, sa volonté d'associer les femmes et les musulmans ainsi que les classes opprimées au mouvement nationaliste ont inspiré Premchand à tel point qu'il a démissionné de son travail pour s'engager dans l'écriture et dans le mouvement de l'indépendance. En 1936, il a présidé le Congrès indien des écrivains progressistes (All India Progressive Writers' Association), tenu à Lucknow, où il a

demandé explicitement à la littérature de faire œuvre sociale en dénonçant les inégalités de la société.

Pour analyser l'image de la femme indienne dans les traductions françaises des œuvres de Premchand, nous avons choisi comme corpus, 4 recueils de nouvelles ainsi que deux autres nouvelles parues dans d'autres anthologies de langue française.

— Le premier recueil de nouvelles, intitulé *Le Suaire, récit d'une autre Inde* (1975), a été traduit par Catherine Thomas, traductrice française.

— Les trois autres recueils de nouvelles (*Deux amies et autres nouvelles* (1996), *Délivrance* (2000), *La Marche vers la liberté* (2008) ont été traduits par Fernand Ouellet, traducteur québécois.

— Nicole Balbir, traductrice française a traduit « *Kusum* » (1989)

— Sébastien Mayor, traducteur suisse a traduit « *Désespoir* » (2007).

Notre analyse faite à travers les préfaces, les introductions ainsi que les glossaires des anthologies nous a révélé qu'il existe une évolution dans l'image de la femme chez les traducteurs francophones au fil des années et qu'il existe un rapport étroit entre l'image de la femme et l'image qu'un traducteur /éditeur se fait de l'Inde et des œuvres de Premchand.

Commençons avec le premier récit, *Le Suaire, récit d'une autre Inde*, traduit et commenté par Catherine. Pour elle, il est important de lire Premchand, car « il a su créer un modèle où les générations futures devaient trouver leur idéal esthétique. » L'œuvre de Premchand comporte quatre types de récits, quatre types narratifs (Le conte, l'utopie, le court roman et la nouvelle) qui transposent au plan littéraire « les contradictions idéologiques de l'Inde. » Comme la nouvelle s'avère être le genre qui mérite le plus d'attention aux

yeux de Catherine, la majorité des récits de son recueil sont axés sur ce type. « *Une nuit d'hiver* », « *La flambée d'amour* » et « *Le suaïre* » en sont les exemples classiques. Selon Catherine, c'est à travers Premchand que « ... surgit la vision d'une autre Inde, une Inde qui n'a plus rien à offrir aux chasseurs de rêves faciles et de sensation mystiques. D'une société en transition, bouleversée dans ses structures et dans ses valeurs, il nous apporte l'image déchirée. » (1975 : 20) D'ailleurs, l'image déchirée de la société est bien visible à travers son choix de nouvelles qui démontrent les tares de l'intouchabilité, la condition pitoyable des femmes mariées et celle des veuves. A titre d'exemple, « *L'épouse rivale* » souligne la faiblesse des femmes indiennes et leur incapacité à affronter les calamités du destin, alors que « *La vieille tante* » nous fait remarquer la vie difficile des vieilles femmes qui doivent subir des traitements inhumains à cause de leur vieillesse.

A la suite de Catherine, Nicole Balbir a traduit « *Kusum* » qui a paru dans une anthologie de nouvelles intitulée *Bien heureuses*, (1989) consacrée à la condition féminine en Inde. Pour Nicole, afin de mieux comprendre la condition des femmes en Inde, il est important de comprendre le contexte indien et l'organisation sociale dans lesquels s'inscrivent les problèmes évoqués. On constate un effort louable de sa part pour comprendre la société indienne dans son contexte socio politique : « Nous nous garderons bien de toute comparaison avec le système occidental car un phénomène social doit tout d'abord être compris dans son propre environnement. » Consciente du fait que l'anthologie ne montre pas une image très positive de la femme indienne, l'introduction nous en met en garde : « Les Indiens se montrent en général très susceptibles lorsqu'on évoque la condition des femmes. Peut-être certains d'entre eux nous reprocheront-ils d'avoir choisi des textes qui ne donnent pas une bonne image de l'Inde, selon une formule souvent employé en pareil cas. A ces personnes, nous répondrons que ces nouvelles ont été écrites par d'authentiques indiens s'exprimant en hindi pour un public indien. Leur bonne foi et l'expérience des problèmes qu'ils

exposent ne sauraient donc être mises en doute. D'autre part, vaut-il donner de soi-même au monde une image idyllique, mais fausse, ou bien une image vraie dans laquelle ressortent les points positifs et négatifs ? » (1987 : 23). Plus tard, elle ajoute, la civilisation de l'Inde possède assez de côtés positifs, même concernant la condition féminine, pour se permettre de ne pas éviter les réels problèmes que sont le système de la dot, les mariages disparates organisés à des fins lucratives et le manque de communication à l'intérieur du couple. Ainsi, la question de la dot et le chantage qui en découle sont les thèmes majeurs de la nouvelle choisie par Nicole. Ici, la protagoniste, Kusum énonce explicitement que l'expérience la plus amère de son existence est de voir que la vie d'une femme est sans poids. Elle n'est appréciée ni chez sa mère, ni chez son époux. Pourtant, vers la fin de la nouvelle, elle fait preuve d'une étonnante fermeté de caractère en refusant d'accepter les conditions matérialistes de son mari : « La pâleur du désespoir, de l'affliction et de la frustration a fait place sur son visage à l'éclat et à la coloration que donne la dignité. » (1989 : 99)

Si la nouvelle choisie par Nalini se termine sur un ton optimiste, ce n'est pas le cas de la nouvelle intitulée « *Désespoir* » qui a paru dans une anthologie consacrée à « *Un siècle de la nouvelle hindi* » (2007) dirigée par Nicola Pozza. Comme Catherine, Nicola présente Premchand comme « un véritable monument de la nouvelle hindi » dans son introduction, « une brève histoire littéraire et sociopolitique du hindi Moderne » (2007 : 21). Pour Nicola, Premchand a écrit surtout sur le sort des villageois et des marginaux afin de dénoncer un monde dominé par le pouvoir de l'argent où les hommes et « plus encore les femmes », sont les victimes des traditions ancestrales ». Tel est le cas de « *Nairashya* » (*Le désespoir*) où la ferveur sociale et morale de Premchand prend la forme d'un constat très pessimiste. Il s'agit d'une femme mariée qui a perdu l'estime de toute sa famille car elle ne donne pas naissance à un fils. Toute frustrée de son sort, elle déclare : « Je suis impuissante ! Quel châtement pour une innocente ! Si

Bhagvan(Dieu) ne veut pas que je donne naissance à un garçon, alors qu'y puis-je ? Mais qui m'écoute. Je suis vraiment maudite... » (2007 : 229)

Comme les autres traducteurs francophones européens, Fernand, traducteur québécois, estime aussi que l'œuvre de Premchand est importante pour découvrir la réalité indienne mais il ajoute d'autres raisons pour choisir cet auteur. Dans son premier recueil, *Deux amies et autres nouvelles*, deux critères ont présidé à la sélection de chacune de ses nouvelles : « L'éclairage qu'elle jette sur la facette de la réalité indienne et l'intérêt qu'elle présente pour le lecteur occidental.» Plus loin, il ajoute : « si l'œuvre de Premchand nous touche encore aujourd'hui, c'est qu'elle reflète particulièrement bien les grands débats du début du siècle dont certains sont encore actuels.» (1996 :7) Ainsi, le recueil comprenant 10 nouvelles portent sur des thèmes ayant une certaine pertinence même aujourd'hui, à savoir, les tensions entre les valeurs traditionnelles et modernes, le concept du progrès social, la lutte des paysans et des travailleurs contre l'exploitation au nom d'un idéal de justice ainsi que les tensions entre différentes communautés religieuses. On ne peut manquer la contribution d'André Couture, spécialiste de religions en Inde qui a fourni un système simplifié de translittération des mots hindis ainsi qu'une introduction à chaque nouvelle. Le choix des nouvelles ainsi que la lecture des introductions révèle une image plurielle de la société indienne où cohabitent les musulmans, les hindous ainsi que les chrétiens avec leurs tensions et des moments d'entente. Les deux dernières nouvelles retenues dans ce recueil (« *Langue de vipère* » et « *Plaisanterie* ») reflètent le sens de l'humour de Premchand, un aspect moins connu parmi le public francophone.

Le deuxième recueil de Fernand (*Délivrance* : 2000) réunissant 16 nouvelles comprend une introduction à l'ensemble de l'œuvre fournie par Nalini Balbir, traductrice et enseignante qui présente Premchand comme « une voix percutante venue du nord de l'Inde, qu'il convient d'écouter ». Selon elle, il s'agit d'une voix qui a évolué

à la fois en milieu hindou et musulman, qui a utilisé aussi bien le hindi que l'ourdou. Ainsi, dans ce recueil, on rencontre à la fois le Premchand le plus connu, peintre de la communauté villageoise et le Premchand moins familier, peintre du monde urbain et d'une jeunesse bourgeoise. La famille n'est pas représentée comme foyer de paix. Dans les luttes quotidiennes, la femme est loin de se montrer faible, prenant des décisions radicales. Tel est le cas des nouvelles comme « *La diplomatie domestique* » et « *Doléances* » où les confidences sous forme de plaintes et de monologues que nous livrent les femmes sont un « modèle d'humour caustique. » (2000 : 7)

Le troisième recueil, *La marche vers la liberté* (2008) se présente comme un projet de collaboration entre universitaires canadiens et indiens. Le recueil se distingue des autres recueils par le choix des nouvelles qui célèbrent non seulement l'idée de la liberté dans toutes ses incarnations mais aussi par le fait qu'il accorde une place prépondérante aux femmes indiennes, souvent effacées et marginalisées dans l'histoire de la lutte contre l'oppression sociale et politique de l'Inde. D'après Fernand : « Dans les deux premiers recueils que j'ai traduits, je n'avais pas inclus de nouvelles où Premchand décrit des situations directement liées au mouvement gandhien de mobilisation des masses indiennes pour obtenir l'indépendance par les moyens non violents » (2008 : 21). En fait, la variété des nouvelles de ce recueil complètent et renforcent des facettes de l'image de la femme indienne chez Premchand.

Le recueil présente des femmes de toutes les tranches d'âge, de toutes les classes sociales, tant hindoues que musulmanes avec leurs qualités et leurs travers. Leur position et leur comportement reflètent la société indienne de l'époque et des réformes sociales. Par exemple, dans « *L'enfant* », Gangu défend Gomati, une veuve de mauvaise réputation qu'il aimerait épouser : « La femme ne veut pas seulement du pain et des vêtements, elle veut aussi un peu d'amour. Ces gens pensaient sans doute lui avoir fait une grande faveur en mariant une veuve. Ils voulaient qu'elle se donne à eux corps et âme,

mais pour qu'une femme se donne à vous, vous devez tout d'abord vous donner à elle. » Dans « *Le défilé* », ce sont des femmes de tout âge qui prononcent les discours de protestation pour humilier les partisans du gouvernement colonial. Tout en étant consciente de ses limites, Mithanbai, l'épouse de Birbal, sent une grande force monter en elle et décide d'aller chez la vieille veuve d'Ibrahim Ali, au lieu de se réfugier chez son mari ou chez ses parents.

Ce ne sont pas seulement les femmes de la classe supérieure qui osent protester contre la tyrannie du système britannique, mais aussi les femmes en marge, sans argent, sans statut qui élèvent leurs voix contre le système d'esclavage. Dans « *La marche au combat* », on voit Nohri, une veuve pauvre insulter l'inspecteur : « Ton dieu, c'est l'officier du gouvernement dont tu lèches les bottines. Tu devrais aller te noyer dans une marre d'eau ! » Par son discours radical, elle est capable de mobiliser les gens du village et n'hésite pas à diriger la troupe des soldats de la liberté. De même, dans « *La coupeuse d'herbe* », Muliya, femme d'une basse caste n'hésite pas à repousser les avances lascives de Chainsinh, un *thakur* riche : « Tu n'as qu'à aller te prosterner aux pieds d'une femme de *kshatriya* si tu veux savoir ce qui se passe lorsqu'on se prosterne aux pieds d'une femme. Tu auras la tête coupée. » Dans « *La ruine* », c'est encore une fois la voix de Bhungi, une femme subjuguée et pauvre, qui proteste contre les atrocités du *zamindar* (propriétaire terrien), le pandit Udaybhan. Elle ose défier les ordres du *zamindar* : « Je ne suis pas obligée de vous servir seulement parce que je reste dans le village. [...] Je vous le dis pour votre bien, ne tourmentez pas les pauvres ! Ne faites pas de peine à mes anges protecteurs ! » Si, à la fin de la nouvelle, elle se jette dans le feu, ce n'est pas un acte lâche, c'est l'épreuve du feu. Comme le grand palais d'or du roi Râvan, la grande maison du pandit Udaybhan sera détruite par sa malédiction.

Si tous les traducteurs francophones affirment l'importance de la lecture des œuvres de Premchand pour dévoiler l'image réelle non mystifiée de l'Inde, la façon de projeter cette image varie selon leur

perception de l'Inde. Les traductions des francophones européens projettent surtout un univers pessimiste et sombre.

A l'opposé des traductions européennes, les traductions des Québécois reflètent une image mixte de l'univers indien, tantôt sombre tantôt gaie. Les titres des recueils comme *Deux amies et autres nouvelles*, *Délivrance* et *La marche vers la liberté* donnent l'impression d'un univers plus gaie, plein d'espoir, suggérant les sentiments de la fraternité et de la libération. Dans les traductions des années 70, l'Inde est représentée comme un pays essentiellement « hindou » et la société indienne comme une société marquée par les tares de l'intouchabilité, de la dot, des superstitions, des traditions orthodoxes. Par conséquent, la femme indienne (presque toujours hindoue !) y est souvent représentée comme victime des traditions ancestrales. Elle reste une prisonnière enfermée dans les enceintes de la maison. Pourtant, à partir des années 90, on voit une différence dans la projection de l'image de la femme indienne. Dans les traductions de Fernand, la femme indienne est tantôt hindoue, tantôt musulmane (Kulssum) tantôt chrétienne (Miss Khursheed). Si elle est victime des traditions ancestrales, l'homme ne peut pas s'en échapper non plus. Les nouvelles comme « *La diplomatie domestique* » « *Doléances* » « *La langue de vipère* » nous projettent, dans un ton humoristique, l'image des femmes indiennes capables d'astuces et de fourberies. Ainsi, on y voit un portrait moins sombre de l'univers des femmes indiennes. Elles sont capables de prendre des décisions et de sortir de l'enceinte de la maison comme volontaires ou soldats de la liberté. Si Fernand arrive à faire un portrait plus varié de la femme indienne, c'est peut-être dû au fait qu'il a traduit beaucoup plus que les autres traducteurs francophones. Deuxièmement, vivant dans la société pluriculturelle et multilinguistique du Québec et exerçant le métier de chercheur sur l'éducation interculturelle, il est possible qu'il soit plus sensible au côté pluriel de l'Inde. D'ailleurs, ce fait nous a été révélé en analysant les glossaires, les notes en bas de page, des mots hindi, accompagnant les traductions. La plupart des traductions des

traducteurs européens fournissent l'explication des mots provenant surtout de l'hindouisme alors que chez Fernand, le glossaire reflète la pluralité de l'Inde en termes de religions et de cultures. Par exemple, nous avons des mots comme *Achkan, Ali, Fatiha, Kazi, khan, maulvi* (provenant de l'ourdou, du persan, de l'arabe), *Miss sahib, Dak Bungalow* (anglais indien). De plus, en invitant les chercheurs indiens et québécois à rédiger les introductions, les glossaires ainsi que les préfaces, il a su croiser les regards de « l'intérieur » et de « l'extérieur. »

A la lumière de ce qui précède, on ne peut sous-estimer le rôle de la traduction et des traducteurs dans la construction d'une image de l'Autre comme le dit André Lefevere :

“Translation is a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics. In the past, as in the present, rewriters created images of a writer, a work, a period, a genre, sometimes even a whole literature.” (1992: vii)

Autrement dit, la traduction littéraire n'est pas une simple copie de l'original, c'est une activité de réécriture. Le sujet traduisant n'est pas un opérateur neutre qui fait passer un texte d'une langue à l'autre, Ainsi, traduire n'est jamais neutre. C'est l'acte d'une subjectivité à l'œuvre dans un contexte sociopolitique précis. Donc, loin de rester neutre, Catherine Thomas, Nicole Balbir, Sébastien Mayor et Fernand Ouellet ont traduit les nouvelles en fonction de leurs perceptions de l'Inde dont les traces sont bien visibles dans le choix des nouvelles aussi bien que dans les données para textuelles.

Finalement, la représentation de la femme indienne dans les traductions en langue française, nous fait réfléchir sur la nature de deux genres de traductions : « Traduction ethnocentrique » et « Traduction décentrée ». (Terminologie utilisée par Jean Louis Cordonnier) Dans le cadre de la traduction ethnocentrique, on modifie la ponctuation et on bouleverse le rythme. « On coupe ce

qui pour un esprit français paraît superflu car il faut flatter le génie de la langue française. On redistribue les phrases et les paragraphes. On rationalise ce qui heurte trop la raison française.» Tout cela pour donner à croire que le texte a été écrit directement en français. Dans les traductions faites pendant les années 70, nous remarquons qu'on n'y mentionne même pas le titre original de la nouvelle en hindi, donnant à croire, comme si elles ont été rédigées directement en langue française ! Selon Louis Cordonnier, la perspective ethnocentrique de la traduction « ne peut que fondre, enfermer l'Autre dans le Même, le dissoudre et l'anéantir. » Dans le cas de la traduction décentrée, « on travaille la langue du Même pour que l'Autre puisse faire irruption, pour qu'il puisse être emprunté » (1995 : 164). Le décentrement montre le métissage des discours et en quoi ils transforment la langue.

La traduction comme décentrement dissipe le mythe de la transparence. Il serait naïf de croire que l'on va obtenir un double, un calque qui va correspondre parfaitement à l'original et ce parce que les langues –cultures ne se superposent pas et ne peuvent le faire car « elles sont historiques et inégales ».(1995 : 165)

Références

- Cordonnier, Jean Louis, *Traduction et Culture* : Editions Didier, Paris, 1995
- De Lotbinière Harwood, Susanne , *Re-belle et infidèle: les éditions du remue-ménage*, Québec, 1991
- Lefevre, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* : Routledge, 1992
- Premchand, *Le Suaire. Récits d'une autre Inde*, Catherine Thomas (trad.) Paris, Publications Orientalistes de France, 1975.
- « *Les joueurs d'échecs* » Nicole Balbir (trad.) dans F. Bosschetti et A. Montaut, dir. *Littératures de l'Inde, Anthologie de nouvelles contemporaines*, Marseille, Sud, 1987
- , « *Kusum* », Nicole Balbir (trad.) dans *Les Bienheureuses*, Paris, L'Harmattan, 1989

—————, *Deux amies et autres nouvelles*, Fernand Ouellet (trad.), l'Harmattan, Paris, 1996

—————, *Délivrance*, Fernand Ouellet (trad.), l'Harmattan, Paris, 2000.

—————, *Godan. Le don d'une vache*, Fernand Ouellet (trad.), l'Harmattan, Paris, 2006.

————— « *Désespoir* », Sébastien Mayor (trad.) dans Nicola Pozza, dir. *Une autre vie. Un siècle de nouvelles hindi*, Paris, Infolio éditions, 2007.

—————, *La marche vers la liberté*, Fernand Ouellet (trad.), l'Harmattan, Paris, 2008.

13

“Le mal-aimé”

Mariam Karim-Ahlawat

Eliot, Keats, Mallarmé, Gide, Hugo, Faiz veillent sur moi du haut de l'étagère où ils siègent. Les vitres des fenêtres tiennent la nuit à distance. Au-delà, la ville brille dans une torpeur sans sommeil. Ville irréaliste. La lumière circule par osmose à travers la tortue en cristal sur ma table pressant son poids sur des photographies de femmes irréelles dans des robes irréelles. Mais si j'ouvre les portes de derrière la nuit va s'infiltrer, s'agglutiner autour de mes chevilles et me coller aux yeux. Et bien, je pourrais sortir, aller dans l'obscurité où un bébé pleure sur le trottoir et dit peut-être : Je. C'est moi, Je.

“Moi, Tirésias, bien qu'aveugle, balloté entre deux vies,
Vieil homme aux mamelles ridées

C'est Je. Et seule l'obscurité sait ce que cela représente de n'avoir jamais été « Je ». Toujours « il », toujours « elle ». Ballotement lancinant entre deux vies, chacune irréaliste.

Il va y avoir un frapement à la porte. Comme hier, je réajusterai ma queue de cheval et arrangerai mon sourire. Je serai emporté entouré d'admirateurs dans ma Cielo blanche me conduisant à la soirée.

Comme hier quand je bavardais avec Anurag, pique-assiette des réceptions. Hier, quand les femmes avec leurs grandes bouches

Rencontre avec l'Inde, Tome 43, n°1, 2014.

peintes riaient et criaient, et espéraient que leurs jambes de sauterelles seraient remarquées. Des cuisses couleur d'amandes effilées. Bina me prit par le bras et me présenta à ses amis de la Haute de Bombay. Mumbai, si vous préférez.

“ Il a une collection d'été merveilleuse!” leur disait-elle pour susciter leur enthousiasme. « Il est tellement dans la création pure !... » Toujours « il ». Une mannequin en herbe me saisit la main et posa un baiser sur ma joue. Grande bouche peinte et cuisses de sauterelle amande. Le vin pétillait dans les verres en cristal. Beaujolais, Porto. Mais la nuit était là, dehors, attendant derrière les portes. Si je les avais ouvertes, elle serait entrée à flots, noyant nos chevilles et nous collant aux yeux.

Ville solitaire, une ville où il n'y a nulle part où aller. Un village sans le soulagement verdoyant des champs. Mais comment puis-je me plaindre? Je suis tout le temps sorti, invité ici et là. Il est dans la création pure, disent-ils. Ce ne sont pas les cuisses amande de la sauterelle que j'habille. Je m'habille moi-même. « Elle ». C'est elle qui crée pour elle-même. La créativité, « la » toujours au féminin. Je l'habille dans des vestes rehaussées de sequins et des jupes sans ourlet. Enveloppée dans des *odhnis* traditionnels et des boléros laissant voir la taille amande effilée. Dans ses yeux le reflet des accessoires de bijouterie traditionnelle assortissant les hauts sans manches jacquard. Mais elle n'est plus jeune maintenant. Ses cuisses ne sont pas des cuisses amande lisses. Ces filles aux bouches peintes que font-elles de leur jeunesse ? La solitude barattée comme un brouillard issu des entrailles des villes va-t-elle s'emparer d'elles aussi, un jour ? Mais peut-être qu'elles n'ont pas d'odeur d'hôpital dans leur jeunesse à revêtir. Pas d'odeur de bassin à habiller dans du taffetas brodé.

Il demandera à la fille :

*Qu'as-tu fait
Toi que voila
Pleurant sans cesse,
Qu'as-tu fait,
Toi que voila
De ta jeunesse?*

Si Mam m'avait plus aimé, pris dans ses bras, regardé, quand j'étais enfant, mes sentiments freudiens auraient été sublimés et je serais devenu "JE". Au lieu de flotter ainsi dans l'heure violette... dans une ville où il n'y a nulle part où aller. Une ville de cuisses amande de sauterelles et de grandes bouches peintes. Habillant les odeurs de bassin dans du taffetas gaufré.

Mam savait que je m'occuperais d'elle jusqu'au bout. Elle s'est assurée de cela lorsqu'elle a posé sa joue parfumée contre la mienne et fait froufrouter contre mon bras le pan de son sari en soie, avant de partir comme chaque soir, me faisant passer dans les doux bras pendant de Mary. Mon désir nostalgique d'être son objet chéri à elle, c'est ce qui m'a fait m'occuper d'elle pendant tous ces longs mois à l'hôpital avant sa fin. Et puis tout fut terminé, et l'obscurité arriva.

Rien n'avait changé ... les soirs où j'avais été laissé avec Mary sont demeurés des soirs où j'avais été laissé avec Mary. Les odeurs d'hôpital furent ajoutées aux odeurs de soie et de parfum, c'était tout. Le passé demeure le passé et ne peut pas être sublimé.

Les êtres qui ont été aimés et acceptés dans leur enfance ... ils sont construits comme un tout complet pour toujours. Il n'y a pas de brouillard sombre de solitude barattant dans leur poitrine. Leur monde est un monde qui est un tout. C'est l'être mal aimé qui cherche à rendre ce monde meilleur à vivre. C'est l'être mal aimé qui crée: celui qui n'a pas vu dans le regard de ses parents le reflet de leur amour pour lui, son monde est sans équilibre. Il n'existe pas. Elle

n'existe pas. Je n'existe pas. Sans existence, car jamais perçu. Vivant dans l'heure violette.

Les yeux de millions de gens sont braqués sur moi. Les caméras balayent de droite à gauche et de gauche à droite. Je suis entouré de cuisses de sauterelles, de grandes bouches souriantes, peintes, grimaçantes. J'aperçois Ipsita, une ex- mannequin, son fils a douze ans maintenant. Elle ne va pas s'arrêter. Je veux lui demander « Qu'as-tu fait de ta jeunesse ? »

Elle a des lignes sur le visage, pourtant elle n'a que trente trois ans, bien plus jeune que moi. Son sourire dirigé vers moi, abusé, s'arrête au halo violet. Il ne peut pas me valider. Plus rien ne le peut, désormais : Mam est morte. Morte sans m'avoir aimé.

Naveen Vaid! Le micro hurle. Les grandes bouches m'embrassent sur les joues. Je suis l'homme du jour. Mais la créativité est toujours féminine, femelle. Mal aimé.

Et dehors la nuit voyage sans y avoir été invitée au long des trottoirs solitaires où les petites filles vendent des cacahuètes aux passants nocturnes. Elle envahit les sombres corps endormis des chiffonniers dans leurs taudis grisâtres. Même parmi eux, il y a ceux qui ont été bien aimés dont le monde est un tout entier. La nuit tapisse les routes en goudron avec leurs nids de poule et reste assise à l'extérieur des portes attendant d'être autorisée à entrer. Elle porte de ses yeux violets un regard interrogateur aux fenêtres et traîne les pieds.

Le jour d'après est toujours le meilleur. Je ferme ma porte à clef. La lumière du soleil se répand à l'intérieur par vagues et éclabousse le cristal et le verre sur ma table. Je lis les mots de félicitations. Je me tiens debout devant le miroir décoré et essaye toutes les robes de la soirée précédente. Mes cuisses sont ridées et poilues mais les jupes me vont. Je n'ai pas de tétines comme les femmes et je ne suis pas blasé. Eliot, Keats, Mallarmé, Gide, Hugo, Faiz. Ils veillent tous sur moi du haut de l'étagère où ils siègent.

Seul Zubin, mon ami, sait. Il a arpenté les ruelles du mal aimé avec moi bien des fois. Vu du verre teinté de ma fenêtre tableau les bâtiments ont un air élevé et prospère dans le soleil flambant. Flambant, flambant. Ville irréaliste. Ballotement lancinant entre deux vies, comme moi, qui même dans l'heure violette ne serai jamais, Je.

Note: les références en italiques viennent de l'oeuvre d'Eliot, "*Wasteland or The Love Song of J. Alfred Prufrock*".

Les vers en français dans le texte sont de Mallarmé

*Qu'as-tu fait
Toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Qu'as-tu fait, toi que voila
De ta jeunesse?*

(traduit de l'anglais par Laurence Bastit)

Publié dans:

NUESTRA VOZ: VOLUME 3 (NOTRE VOIX, OUR VOICE):
ANTHOLOGY FROM THE INTL. PEN WOMEN WRITER'S
COMMITTEE, Iride M. Rossi de Fiori, Ed. 01 Jan 2006 Chicago
Network for Justice and Peace/Editorial Biblioteca de Textos
Universitarios

14

Zâouïa¹ de Singes

Martine Quentric

Elle sortait de l'ashram sans savoir qu'elle marchait. Depuis des années, elle poursuivait ce rêve dévastateur, absolu, de rencontrer le Créateur. Ce jour-là un mot du Maître, à moins que ce ne fut un geste, l'avait fait basculer dans le doute. Elle ne parvenait plus à trouver la source de son trouble et avançait en somnambule.

Un grand mâle rhésus agitait frénétiquement ses babines sur ses dents jaunes afin d'exprimer sa colère et sa peur. Mais elle était si bouleversée qu'elle ne le voyait pas et allait droit sur lui. Soudain il bondit et quelqu'un cria. Qui avait crié, elle, ou l'un des témoins de la scène ? Dans le foudroyant branle-bas de combat qui s'ensuivit, il fut d'abord difficile de démêler les acteurs.

Puis la mêlée éclata en deux moines, un grand singe et une femme. Les deux moines s'étaient portés au secours de la femme lorsque le singe avait bondit. Ils avaient crié. Le singe avait brusquement stoppé son élan, il avait pris un air absent, non concerné, tournant la tête pour regarder ailleurs. Sitôt que les humains avaient reculé, il était parti à faible distance d'un pas chaloupé, les bras ballants, s'était assis dos au danger pour bien manifester qu'il se retirait sans combat, avait jeté un oeil par-dessus

1 Zâouïa: confrérie soufie

l'épaule. Voyant les moines faire de grands gestes pour l'éloigner, il était reparti un rien dédaigneux.

La femme n'avait pas compris pourquoi le singe s'était jeté sur elle alors que les hommes et les singes avaient toujours naturellement partagé l'ashram et ses alentours. Ils se respectaient mutuellement, conscients qu'un conflit pourrait être hasardeux.

- Pourquoi le regardais-tu fixement ?
- Je le regardais fixement ?
- Ah oui, alors il a cru que tu l'agressais !
- Je ne le voyais pas, je ne voyais rien.

Elle comprit le singe, remercia ses sauveteurs qui la regardaient partir, déconcertés, et continua sa route un peu moins absente, mais toujours aussi troublée.

Ils avancèrent derrière elle un instant, quelque chose en eux voulait la questionner, une longue habitude de la pudeur des émotions les arrêta. L'un ne franchit pas le portail, l'autre ralentit lorsqu'elle dépassa le mur d'enceinte, puis revint sur ses pas pour replonger dans le ventre grouillant, mais rassurant, de la communauté.

Elle avait besoin de voir un sage véritable, autre que le Maître, pour conforter son espoir que le cheminement avait du sens, que la sagesse était accessible à d'autres que cet homme exceptionnel, que son but n'était pas un rêve.

Elle avait entendu parler d'une sainte qui vivait là-haut dans la montagne et n'en descendait jamais. Son repaire n'était connu que des rares personnes qui la nourrissaient, car elle ne cherchait pas les disciples et moins encore les visiteurs.

La femme décida d'aller là-haut dans la montagne pour voir, de ses yeux, une femme qui connaissait le bout du chemin.

Elle traversa le Gange sur le pont suspendu qui vibrait sous la charge, ondulant comme un dragon dérangé dans son sommeil. Elle avançait sans voir le fleuve tumultueux sous ses pas.

Sur l'autre rive, elle fit lentement le tour du sanctuaire consacré à Shiva, ne se prosterna pas physiquement car tout son être intérieur était tellement déchiré qu'elle craignait de ne pas pouvoir ramasser l'ensemble des morceaux en se redressant. Elle se posa cependant un moment sous la cloche près de Nandi, le taureau porteur de Shiva, qui veillait placidement depuis des millénaires. Sa main se posa sur le battant, hésitante : sonner la cloche, appeler, supplier même, ou croire que Shiva entend quand bien même rien n'est dit ? Elle saisit le battant et frappa fort, très fort, à en fermer les yeux, jusqu'à ce que le son assourdissant la vide un instant de tout souvenir, de tout espoir, de toute pensée, de toute question.

Pleine d'énergie elle repartit d'un pas résolu.

Son pas prit un rythme régulier qui dansait sur son souffle, sur ses battements de coeur.

Elle arriva au village suivant surpeuplé de pèlerins, de charmeurs de serpents, de mendiants, de marchands du temple, d'odeurs de thé, de beignets, d'encens, d'urine et de fleurs froissées.

Elle questionna des mendiants, des moines, évitant les marchands capables de monnayer leurs formules de politesse elles-mêmes. Nul ne lui indiqua le lieu où vivait la sainte.

Elle restait plantée au milieu de la foule, perplexe. La rumeur, les odeurs puissantes, les bras, les sacs et les enfants, roulaient autour d'elle comme des vagues. Un homme vint à elle pour lui demander :

- Que cherches-tu ?
- Je veux rencontrer la sainte qui habite la montagne.
- Elle ne veut pas de visites.
- Tant pis, c'est important.

L'homme la dévisagea. Il entendit que c'était vraiment important pour elle, et lui indiqua le chemin tout en lui répétant :

- Attention de ne pas te perdre, qui te retrouverait dans la jungle ? Quand tu arriveras là-haut, prends le temps de te

faire connaître avant de t'approcher : des monstres la défendent.

Avant d'aller plus loin, elle descendit vers le Gange, s'y trempa jusqu'aux mollets, se mouilla la tête, posa une goutte rafraîchissante sur le lobe de chaque oreille, salua l'esprit du fleuve, puis reprit sa route.

Sitôt sortie du village, elle pénétra sur le sentier imperceptible que la végétation éclipait sans cesse derrière ceux qui osaient s'y hasarder, et commença l'ascension de la montagne.

Le chemin était parfois abrupt, souvent effacé. Il montait pour descendre, il tournait pour revenir au même endroit à peine plus haut. Les cailloux fondaient sous les pieds, le son de leur chute bondissait et plongeait dans un invisible à pic où il éclatait, entraînant un roulement de pierres vers les profondeurs du vallon. Les insectes bruissaient frénétiquement. Le vent tordait sa marée puissante aux faites des grands arbres.

L'effort du début était devenu un acharnement, l'arrachement progressif de toute certitude, de toute force bâtie sur le corps, sur le mental. Elle avançait péniblement, respirant de plus en plus fort. Chacun de ses pas semblait épuiser toute son énergie.

Elle dû s'asseoir plusieurs fois pour souffler, après avoir vérifié si elle ne dérangeait aucun insecte venimeux, aucun nid de ces serpents dont elle avait croisé les traces dans la terre du chemin.

Fatiguée, posée entre des racines, elle épluchait l'écorce du bâton qu'elle avait ramassé. Il y avait plusieurs heures qu'elle errait, probablement perdue. Elle commençait à se réconcilier avec l'idée d'être égarée et de ne pas pouvoir rencontrer la sainte, à se réconcilier aussi avec ce temps de solitude qui lui était accordé pour exister en elle-même. C'est alors qu'elle entendit des aboiements rageurs, le bruit des chaînes qui fouettaient l'air et se tendaient sous l'élan des fauves.

Elle se redressa pour regarder entre les troncs et tenter de percevoir ces animaux terribles, car il était soudain clair pour elle qu'elle était arrivée près du repaire de la sainte.

Un voix féminine dit :

— ça suffit, couchés... Il y a quelqu'un ?

Soudain, la femme se demanda ce qu'elle faisait là : quand bien même cette autre serait sainte, y avait-il un espoir de contagion ? Est-ce qu'assister à la gloire de Dieu en l'humain, après le Maître, après d'autres qui lui avaient été désignés comme saints, allait la délivrer de toute illusion ? Cette femme allait-elle marcher à sa place, boire à sa place, réaliser la Vérité à sa place ?

Là-haut un corps dans la lumière se penchait vers la vallée, la même voix répéta :

— Il y a quelqu'un ? Venez, vous ne risquez rien, ils sont couchés.

Dans l'ombre, la femme resta muette, immobile, transparente au monde. Une méditation avait trouvé son chemin en elle, l'espace et le temps avaient disparu ainsi que toute voix, toute question.

Elle resta ainsi longtemps. Les chiens s'étaient calmés, le soleil en tournant s'était posé sur ses genoux, avait chauffé ses mains, caressé ses seins. Il vint soudain illuminer ses paupières, brûler son visage. La terre avait l'odeur âcre et poivrée du soir. Elle ouvrit les yeux, s'ébroua lentement et engagea une sorte de retour, assurant ses pas. La descente était plus difficile que la montée car le chemin se dérobaît au regard sous l'avancée de la jambe.

Il y avait un silence en elle, une présence. Toutes ses perceptions étaient affinées, ce qui lui permit d'entendre le frôlement qui l'entourait. Dans l'épaisseur végétale, quelque chose l'entourait et la suivait. Elle resta statufiée, seule l'ouïe vivant en elle.

Des brindilles cassèrent, des feuilles tremblèrent. Autour d'elle, un large cercle de singes rhésus l'observait. En un instant le monde et la peur l'envahissaient à nouveau. Elle ramassa vivement une large pierre. Non pour la jeter mais pour la montrer, pour signifier qu'elle n'était pas inoffensive. Puis elle reprit sa descente, suivie et entourée par les singes qui refermaient progressivement le cercle. Elle

montrait la pierre, ils reculaient un instant avant de se rapprocher rapidement. Lorsqu'ils furent suffisamment près, ils vinrent à tour de rôle, toutes dents dehors, pour tirer sur le sac, saisir la chemise, tenter d'arracher le pantalon, emporter le châle, arracher quelques cheveux en éructant des cris d'intimidation.

Elle aurait pu s'affoler car sa fin semblait écrite au grand livre divin, cependant depuis quelques heures la mort avait pris un autre sens. Elle respira donc profondément et décida que mourir pour mourir, elle préférait que ce soit dans l'acceptation et la prière que dans la panique. Elle glissa sur le sol, ferma les yeux et laissa la méditation reprendre toute la place.

Lorsqu'elle ouvrit les yeux à la fraîcheur de la nuit tombante, elle se vit encerclée par les singes, tous assis en méditation, yeux clos, paisibles. Elle se leva sans bruit et les laissa là, rentrant à l'ashram sans autre rencontre étonnante.

Les années ont passé. Elle a été appelée à témoigner, a rencontré des auditeurs qui se sont dits disciples, sans jamais éprouver ce sentiment profond d'avoir partagé l'essentiel. Elle songeait parfois à ce moment qui lui avait tant appris sur elle, sur le sens de sa vie, sur la méditation.

Vieille, elle revint s'asseoir sur la pierre même où elle s'était échouée des années auparavant. Elle était revenue avant de mourir pour rencontrer les seuls disciples qu'elle ait jamais eus : ceux qui n'avaient ni discours, ni contesté, ni encensé, qui simplement avaient médité avec elle, sans espoir, sans attente, qui avaient médité tranquillement, sans pourquoi, et lui avaient tant appris en si peu de temps et en toute innocence.

15

A la recherche de la vérité

Sujata

Krishnamourthy et Tchitra étaient mariés depuis neuf ans. Un dimanche, ils étaient assis, face à face dans le salon, Krishnamourthy lisant le journal et Tchitra, plongée dans un feuilleton, en attendant que le repas qu'elle avait préparé dans la cocotte soit prêt. L'habituel silence régnait. Soudain, la porte d'entrée en bois grinça. Krishnamourthy regarda par la fenêtre d'un air interrogateur : un homme, la trentaine, traversait le jardin, pieds nus, une sébile à la main.

— Qui est-ce ? demanda Krishnamourthy.

Un peu hébété, l'homme raconta brièvement à Krishnamourthy la douleur qui l'avait frappé :

— Ça ne fait pas longtemps que je suis arrivé ici, dans cette ville. Ma femme est morte ce matin ; je ne peux pas l'enterrer parce que je n'ai pas l'argent pour le faire. Je supplie les gens aisés comme vous de m'aider.

Dans sa sébile, il y avait quelques billets et de la monnaie. Bizarrement aussi, des fleurs, de l'encens qui fumait, marques de dévotion.

Tchitra lut une dernière ligne de la nouvelle : Vimala, tu te rends compte ! Cet enfant mène une vie vraiment difficile ! et s'arrêta. Elle aussi tourna le regard vers la fenêtre.

Rencontre avec l'Inde, Tome 43, n°1, 2014.

Cet homme avait une barbe de trois jours, la tristesse de ses yeux saisissait.

— Qu'est-ce qu'il y a ? demanda-t-elle.

— Madame, je suis nouveau dans cette ville. Je suis venu ici à la recherche de travail, répondit-il, et il raconta de nouveau son histoire.

La tristesse qu'engendre la mort d'un époux, d'une épouse, touche sûrement le cœur de celui qui l'écoute. Ne devrait-on pas aller chercher de l'argent tout de suite ? Krishnamourthy ne le fit pas. Il ne le ferait pas. Au contraire, il se mit à poser des questions. Tchitra y était habituée.

— Où habitez-vous ? demanda-t-il.

— Tout près d'ici, monsieur, à Gokoulapakkame. La mort a eu lieu chez un parent.

— Connaissez-vous l'adresse de ce parent ?

— La maison se trouve près du cinéma, monsieur.

— Ça va ! Mais donnez-moi l'adresse précise.

— Sois gentil ! Donne-lui un peu d'argent, dit sa femme doucement.

— Attends !

— Mais monsieur, ça ne fait que trois jours que je suis arrivé à Bangalore ! Et elle est morte ce matin !

— Je vous comprends bien, mon ami. Mais donnez-moi l'adresse précise.

L'homme réfléchit un peu et dit : « Troisième carrefour ».

— Qu'est-ce que vous entendez par troisième carrefour ? Est-ce que ça se trouve dans le quartier de HMT ? A Sundarnagar ? A Gokula Colony ?

— Je ne sais comment expliquer. C'est près du cinéma.

- Pourquoi tu discutes avec lui ?
- Tais-toi. Dites-moi, monsieur, quel cinéma ?
- Vous vous moquez de moi, monsieur. Il n'y a qu'un cinéma là-bas. Je suis sûr que vous savez le nom de ce cinéma ?
- Je le sais, oui, mais c'est à vous de me le dire.
- Il recommença sa longue histoire ennuyeuse. « Ça ne fait que trois jours que je suis arrivé ici. Et elle est morte ce matin. »
- Très bien, mon ami, mais, vous ne connaissez pas l'adresse? Dites-la-moi.
- Que voulez-vous, monsieur ? Je pleure la perte de ma femme et vous, vous m'interrogez comme un policier. S'il vous plaît, dites-moi tout simplement si vous voulez me donner de l'argent. Oui ou non, c'est tout. Je dois partir. Le corps n'est toujours pas enterré !
- Dès que vous m'aurez dit l'adresse précise, je vous donnerai de l'argent.
- Mais je vous l'ai déjà donnée.
- J'insiste sur l'adresse précise.
- Oh là là ! J'y renonce. C'est impossible !

Tchitra se dit que l'homme allait se mettre à jurer. Peut-être qu'exaspéré, il crierait : « Quel type inhumain ! » Mais non. Au contraire, il se mit à pleurer, tout d'un coup. Il changea la sébile de main et pleura sans bruit.

- Au revoir, monsieur, dit-il, et reprit sa route.
- S'il disait la vérité, il nous aurait donné l'adresse précise sans hésitation, n'est-ce pas ? Pourquoi cette hésitation ? Ne lui aurais-je pas donné de l'argent s'il m'avait dit l'adresse précise? dit-il.

- Mais il nous a dit qu'il vient d'arriver dans cette ville. C'est possible qu'il ne connaisse pas l'adresse.
- Pas du tout ! Toi, tu ne sais pas, Tchitra. Lui, c'est un escroc ! A ton avis, est-ce qu'il ressemble à quelqu'un qui vient de perdre sa femme ? Tu te souviens, il n'a pas pu donner de précisions !
- Je n'y crois pas. Pourquoi a-t-il pleuré ?
- Il faisait semblant de pleurer, c'est tout.
- Tu aurais pu lui donner quelque chose. Le pauvre !
- Dommage que tu continues à parler comme une idiote ! Est-ce que tu sais que le monde est plein de mensonges, d'escroqueries ? Tu restes dans la maison, tu n'es donc pas au courant de toute la tricherie qu'il y a partout.
- Il n'avait pas le visage d'un menteur.
- Tu es naïve !
- Et bien, admettons que je sois naïve, admettons qu'il mente. Tu n'aurais pas perdu grand-chose si tu lui avais donné une ou deux roupies. En tout cas, pensons-y, nous dépensons beaucoup d'argent à des inutilités.
- C'est une autre histoire ! Doit-on aider celui qui vient chez soi pour vous rouler ? C'est la question. S'il était venu nous dire franchement : Monsieur, je suis pauvre. Je n'ai pas d'argent pour m'acheter un repas, je lui aurais donné même cinq roupies. Au lieu de cela, sans vergogne, il prétend que sa femme est morte. Il raconte une histoire triste, s'imaginant qu'on lui donnerait de l'argent parce qu'on apprend la mort de sa femme ! Quelle escroquerie ! Veux-tu encourager cela ?

Tchitra voulait lui dire beaucoup de choses. Elle voulait redire que cet homme ne mentait pas. A son avis, tout était allé vite pour cet homme, il avait du mal à se souvenir de l'adresse de la maison où il

s'était réfugié. Elle voulait ajouter qu'elle n'aimait pas ce que son mari avait fait. Il la disputerait si elle le lui disait et sortirait de la maison en jurant, sans déjeuner.

La cocotte faisait du bruit. Tchitra entra dans la cuisine.

Krishnamourthy continua à lire son journal. Il fut incapable de se concentrer sur ce qu'il lisait. Pourquoi ne croit-elle pas que j'ai bien fait ? Elle a montré sa déception en quittant la pièce, l'air désapprobateur. Elle est ignorante ! dit-il à haute voix.

— Tu te rappelles cette femme qui est venue un jour, en sari jaune, et qui disait qu'elle allait en pèlerinage à Tirupati ? Nous lui avons donné cinq roupies et qu'est-ce qui s'est passé ? Nous avons vu cette femme au cinéma !

— Oui

— Et puis, tu te souviens de cet homme qui voulait monter une école pour les orphelins. Il est venu avec de la documentation et un cahier de reçus. Et qu'est-ce qui s'est passé ?

— Qu'est-ce qui s'est passé ?

— Est-ce que je n'ai pas prouvé que la rue en question n'existait pas dans cette ville ?

— Oui, je me le rappelle.

— Il ne faut pas se faire avoir comme ça facilement. On inventerait la mort de sa propre mère pour gagner dix roupies ! Ce monde est plein d'escrocs dont il faut se méfier, Tchitra.

Tchitra ne répondit pas.

— Tchitra !

Pas de réponse.

Krishnamourthy posa le journal sur la table et se dirigea vers la cuisine. Il était choqué de la voir pleurer.

- Pourquoi pleures-tu ?
- Je... pleure pas.
- Ne mens pas ! C'est parce que je l'ai chassé ?
- Non...non, dit-elle en sanglotant. J'ai l'impression que cet homme ne mentait pas. Tout à coup, ses pleurs me reviennent. Le pauvre, il était triste...il a peut-être partagé sa tristesse avec moi.
- Combien de fois je t'ai répété que c'était pur mensonge ?
- Comment le sais-tu ? dit-elle en haussant naturellement la voix. Il la regarda en colère.
- Comment je le sais ? Je vais te le dire: c'est l'expérience. Toute l'expérience que j'ai acquise à l'extérieur. Tchitra, tu deviens sensible! C'est le problème avec toi. Alors que moi, je suis pragmatique.
- D'accord, j'admets que ce que tu dis est vrai. Je ne pleurerai plus. Mais... dit-elle.
- Mais quoi, dis-moi. Dis-moi franchement ce que tu penses.
- C'est vrai que beaucoup de gens mentent et trichent. Mais, si par hasard cet homme ne mentait pas ? Et si nous avons tort d'avoir arrêté, à la porte de la maison pour l'interroger, ce pauvre homme, tout triste ? Alors qu'il ne savait pas bien se défendre ? Et, tort, au final, de ne lui avoir rien donné ? Tu ne penses pas que nous aurions mieux fait de lui donner un peu d'argent, qu'il mente ou pas ?
- J'en ai marre ! Tu répètes sans arrêt la même chose. C'est pas deux roupies qui comptent pour moi, Tchitra. Pour moi, c'est une question de principe. Le principe est essentiel.

- D'accord, dit-elle pour mettre fin à cette discussion. Il la regarda fixement quelques instants.
- Et bien, tu n'es toujours pas convaincue. Je trouverai une solution. Qu'est-ce qu'il a dit ? Il venait du troisième carrefour du côté du cinéma ? Je sais que le troisième carrefour est près du cinéma. J'y vais pour vérifier s'il habite vraiment là-bas. Viens avec moi. Tu te sentiras mieux. Viens. Nous serons très vite de retour si nous y allons en voiture.
- Non, non. Je suis convaincue. Je suis folle de pleurer comme ça.
- Non, non. Je sais que tu n'es pas convaincue. Tu ne crois pas que j'ai raison.
- Je ne viens pas. J'ai beaucoup de travail à faire.
- Je vais y aller même si tu ne viens pas.
- Pourquoi cette rigidité ? Oublie cela.
- Non. Je veux absolument voir qui a raison, toi ou moi ?
- J'accepte que tu aies raison. Crois-moi.
- Non, tu ne crois toujours pas au fond de toi que j'aie raison. Tu cherches peut-être une quelconque preuve. Je vais à la recherche de la vérité.
- Pourquoi tu t'entêtes ? Qu'est-ce que tu vas faire si tu découvres que cet homme avait raison ?
- Je reconnâtrai mes torts et je lui donnerai dix ou quinze roupies. Mais je suis sûr que ça ne sera pas ainsi. J'ai tout vu dans la vie, Tchitra.
- Alors, pourquoi y vas-tu si tu es tellement sûr ?
- Je le fais pour toi, Tchitra. C'est parce que tu pleurais à chaudes larmes tout à l'heure. C'est pour te prouver que tu n'as pas raison.

— Ça me fait rire.

— Je vais te dire qui rira le dernier.

Krishnamourthy ouvrit le garage, puis le grand portail, sortit la voiture et roula aussitôt sur la route. Le cinéma était à moins d'un kilomètre. Il avait décidé d'aller vérifier. Il a dit le troisième carrefour, n'est-ce pas ? Il me prend pour qui, ce type ? Il pense que je n'ai pas de pitié ? Et elle, qu'est-ce qu'elle sait ? Est-ce qu'elle me prend pour un fou qui distribuerait de l'argent sans demander quoi que ce soit ? Autrefois, on était dans la même situation...

Le cinéma était à côté du troisième carrefour. On pouvait bien voir toute la petite rue sans même tourner. On pouvait aussi voir tous les signes d'une maison en deuil : un petit pot en terre cuite au milieu de la rue d'où sortait de la fumée, et des bambous verts posés tout près pour porter le corps. L'homme était assis au bout, par terre, les mains soutenant sa tête.

Krishnamourthy n'hésita qu'un instant. Il fit marche arrière et conduisit à toute vitesse vers chez lui.

— Qu'est-ce qui s'est passé ? demanda Tchitra très impatiente.

— J'avais tout à fait raison ! Je me suis renseigné et j'ai aussi cherché partout dans ce troisième carrefour. Je ne l'ai pas trouvé.

— C'est vrai ? O mon Dieu ! Quel mensonge ! dit Tchitra exaspérée.

(traduit du Tamoul par Shoba Sivasankaran)

Titre original de cette nouvelle en tamoul : *Nijathai Thedi*.

16

La Magie

Premchand

- Pourquoi lui as-tu écrit ? demande Nilâ.
- A qui ? interroge Mînâ.
- A lui.
- Je ne comprends pas.
- Tu comprends très bien. Tu prends langue avec un homme qui m'a insultée, qui a colporté mon nom de rue en rue. Est-ce que c'est juste ?
- Tu racontes des histoires.
- Tu ne lui as pas écrit de lettre ?
- Jamais.
- Je me suis trompée. Excuse-moi. Si tu n'étais pas ma sœur, je ne t'aurais même pas posé cette question.
- Mais je n'ai écrit de lettre à personne.
- Bien heureuse de l'apprendre.
- Pourquoi tu souris ?
- Moi ?
- Oui, vous Madame.
- Mais je n'ai pas fait le moindre sourire, moi.

Rencontre avec l'Inde, Tome 43, n°1, 2014.

- Je suis aveugle ?
- C'est toi qui le dis.
- Pourquoi as-tu souri ?
- Je t'assure. Je n'ai pas fait le moindre sourire.
- J'ai vu de mes propres yeux.
- Maintenant, comment puis-je te convaincre ?
- Tu jettes de la poudre aux yeux.
- Bon. J'ai souri. C'est tout ? Ou bien tu vas me tuer ?
- En quoi tu as le droit de sourire à quelqu'un.
- Je me jette à tes pieds Nilâ. Lâche-moi. Je n'ai pas du tout souri.
- Je ne suis pas si naïve.
- Ça je le sais.
- Tu m'as toujours prise pour une menteuse.
- Quelle est la personne que tu as vue en te réveillant ce matin ?
- Toi.
- Pourquoi tu ne me donnes pas un peu d'arsenic ?
- Oui, je suis une meurtrière, moi. N'est-ce pas ?
- Ce n'est pas moi qui le dis.
- Est-ce que tu vas battre le tambour pour le dire ? Je suis une meurtrière, je suis une séductrice et je suis impudente. Et toi, tu as toutes les qualités : tu es Sîtâ¹, tu es Sâvitri². Es-tu contente maintenant ?
- Tiens, je le dis : Oui, je lui ai écrit une lettre. Et alors qu'est-ce que ça te fait ? Qui es-tu pour exiger de moi une réponse ?
- Tu as bien fait de lui écrire. J'ai été bête de te poser cette question.
- C'est mon bon plaisir, j'écirai à qui je voudrai. Je parlerai à qui je voudrai. Qui es-tu pour m'empêcher de le faire ?

Moi, je ne te demande pas tout ça bien que je te voie écrire des tas de lettres tous les jours.

- Si tu as toute honte bue, fais ce que tu veux. Tu es la maîtresse de tes actes.
- Et toi, depuis quand tu es devenue si pudique ? Tu dois penser : « Je vais le dire à maman. » Qu'est-ce que ça peut bien me faire ? Je lui ai écrit. Je l'ai aussi rencontré dans le parc. Je lui ai également parlé. Va le dire à maman, à grand-père et à tout le monde dans le quartier.
- Comme tu auras semé, tu moissonneras. Pourquoi j'irai le dire à qui que ce soit ?
- Ah. Quelle patience ! Pourquoi tu ne dis pas, « Les raisins sont trop verts. » ?
- Tout ce que tu dis, c'est juste.
- Tu éprouves de la jalousie en ton for intérieur. Pleure donc un peu.
- Mon œil ! Tu pleures toi même.
- Il m'a fait cadeau d'une montre-bracelet. Tu veux la voir ?
- Félicitation. Ce n'est pas ça qui va changer ma vie.
- Je te demande : pourquoi es-tu si jalouse de moi ?
- Que je devienne aveugle si je suis jalouse de toi.
- Plus tu éprouveras de la jalousie, plus je te rendrai jalouse.
- Mais, je n'éprouve pas de jalousie, moi.
- Tu es évidemment jalouse.
- Alors, quand viendra l'annonce ?
- Meurs de jalousie.
- Mais avant cela, je veux te voir tourner autour du feu sacré.
- C'est toi qui as envie de tourner autour du feu.
- Ah bon ! C'est-à-dire que tu vas te marier sans accomplir ce rituel ?
- L'amour me suffit.

- C'est-à-dire, tu as vraiment...
- Je n'ai peur de personne.
- L'affaire est déjà si avancée ! Et tu disais que tu ne lui avais pas écrit de lettre et tu le jurais.
- Pourquoi dois-je révéler mon secret ?
- Je ne t'ai pas demandé tout ça. Mais tu l'as craché toute seule.
- Pourquoi as-tu souri ?
- Parce que ce vaurien te trahira de la même manière qu'il m'a trahi et il dira aux gens les mêmes choses de toi. Et puis, tu le maudiras comme moi.
- Il ne t'aimait pas ?
- Moi ! Il pleurait en posant sa tête sur mes pieds et disait qu'il mourrait ou s'empoisonnerait.
- C'est vrai ?
- C'est tout à fait vrai.
- Il me dit la même chose.
- Tu es sûre ?
- Je le jure sur ta tête.
- Est-il vraiment...
- Un grand chasseur.
- Mina plonge dans ses pensées, la tête dans les mains.

(traduit du hindi par Md. Faizullah Khan)

Notes

- 1 Sîtâ : Divinité hindoue qui représente la chasteté.
- 2 Sâvitrî : Femme idéale de l'épopée du *Mahabharata*.

17

Un asura courroucé : en mémoire des pèlerins de Kedarnath-victimes des inondations

Jeyaraj Daniel

C'était une nuit de juin,
au pied de l'Himalaya dans un coin,
il pleuvait à torrents.
Quel exécration temps!
Des fourrés sortaient des hurlements rauques,
et sur tous les villages ravagés de la colline
le vent passait comme l'haleine furieuse
de la mère nature violée
par la cupidité de l'Homme effréné
et de son sein surgit un Asura courroucé.
Des rafales fantastiques entraînaient
en vertigineux tourbillons
sur toute la région,
des paquets de pluie,
des villages arrachés à la forêt voisine.
les trombes d'eau s'abattaient sur les immeubles

Rencontre avec l'Inde, Tome 43, n°1, 2014.

qui s'écroulaient comme un château de cartes.
Sinueuses sur les montagnes, les routes étaient
transformées en torrent boueux.
Et les habitants et les pauvres pèlerins
payaient leur tribut à la nature
au pied de l'Himalaya à Kedarnath.
Quel horrible carnage !

18

Naissance

Gloria Saravaya

Sur la planète en émoi,
Une natte repose
Et sur la natte
Un vase rempli d'*amritam*
Luit sous le soleil
Qui s'y reflète

C'est l'élixir de vie
Source d'immortalité
Les elfes veillent
En attente
Des dieux
C'est leur breuvage

Tout autour
Des *gopis* enroulées
De saris aux couleurs rutilantes
Frédonnent des hymnes sacrés
Et sur la cime
Des montagnes
Résonne la syllabe AUM

Rencontre avec l'Inde, Tome 43, n°1, 2014.

Le dieu Krishna
S'éveille et de sa flûte
Ensorcelée-des ragas
Tissent des mélodies d'amour
Pour l'aube nouvelle
Que salue l'arc-en-ciel
Couronne de l'horizon

Le monde est ainsi paré
D'un voile céleste
Pareil à l'épouse
La veille des noces
Les *apsaras* et les *ashwins*
Célèbrent les noces
Des dieux et des hommes

Le soleil filtre son rayon doré
Sur le banyan sacré
Qui veille sur le temple
En fidèle sentinelle
De la mémoire des dieux
Que les mantras déroulent
AUM AUM AUM

Nos Collaborateurs

Maulana Abul Kalam Azad

Le tout premier Ministre de l'éducation de l'Inde indépendante, feu Maulana Abul Kalam Azad était un érudit, homme d'Etat et Président fondateur du Conseil indien pour les Relations culturelles

Amiya Prosad Sen

Amiya P.Sen est actuellement professeur et chef du Département d'Histoire et de la Culture à l'Université Jamia Millia Islamia, New Delhi. Son domaine d'intérêt particulier est l'histoire intellectuelle et culturelle de l'Inde moderne. À ce jour, il est l'auteur de 11 livres ; le douzième, « *Religion and Rabindranath Tagore* », est sous presse.

Maya Goburdhun

Co-auteur de l'ouvrage *Indiennes en mouvements*, rédactrice en chef adjointe des numéros spéciaux de la revue Rencontre avec l'Inde sur *L'Inde au féminin pluriel* (1997), et sur *La diaspora indienne à l'île Maurice* (1999), elle a enseigné la traduction et l'interprétation à l'Université Nehru à New Delhi. Elle est également rédactrice en chef adjointe du présent numéro de Rencontre avec l'Inde.

Philippe Falisse

Après des études de philosophie en Belgique, il se spécialise en langue et littérature bengalie à l'université Rabindra Bharati à Kolkata. Maître en *dhrupad* (disciple des Dagar Brothers pendant plus de 20 ans), ancien conseiller culturel à l'ambassade de Belgique à New Delhi, il est aussi auteur de "*Belgian Heritage in India*", Editions Versant-Sud, 2010.

Rencontre avec l'Inde, Tome 43, n°1, 2014.

Shovana Narayan

Guru Shovana Narayan, est une remarquable danseuse de Kathak, qui a participé dans de nombreux festivals nationaux et internationaux. Titulaire de plus de 25 prix pour l'excellence de ses performances et son extraordinaire contribution à la danse, dont le *Padmashri* en 1992 et le prix de la Sangeet Natak Akademi en 1999-2000, elle a étendu les frontières du Kathak jusqu'à des territoires littéraires et des problèmes sociaux délicats jusque là inexplorés, et a exhibé un activisme social qui a fait œuvre de pionnier. Elle a rajeuni la tradition narrative du Nord de l'Inde en présentant des soliloques. L'intérêt passionné de Shovana pour la recherche l'a menée à quelques découvertes, dont la découverte de 3 villages Kathak près de Gaya. Auteur d'une douzaine de livres et d'innombrables articles sur la danse, conférencière invitée dans plusieurs universités en Inde et à l'étranger, elle a aussi été guide de recherche pour des étudiants qui présentaient une thèse de doctorat sur la danse.

Martine Chemana

Fondatrice du Centre India et maître de conférence, chargée de cours à Paris 3 Sorbonne-Nouvelle et Paris 10 Nanterre, Martine Chemana enseigne le théâtre classique indien dans ses contextes esthétique, littéraire, culturel, social, religieux et philosophique. A travers l'analyse des différents aspects du théâtre indien elle cherche à étudier le concept et les enjeux de l'interculturalité dans le domaine artistique. Elle a à son actif plusieurs ouvrages et articles spécialisés sur les arts du Kerala, le théâtre *kathakali*, la peinture murale, la poésie et les littératures contemporaines, les pratiques musicales et culturelles des communautés judéo-indiennes en Inde et en Israël. Elle se propose de contribuer au développement des échanges artistiques, culturels, et académiques entre l'Europe et l'Inde pour une meilleure compréhension et une inspiration mutuelles.

Wendy Cutler

Docteur en Langues, Civilisations et Littératures étrangères, titulaire d'une thèse portant sur le cinéma bollywoodien et la réactualisation de mythes anciens; elle a participé à plusieurs colloques internationaux et publié plusieurs articles dans des revues scientifiques. Ses principaux axes de recherche sont la représentation, l'image, le mythe et le post-colonialisme. Actuellement, elle est

chargée de cours à l'Université Catholique d'Angers et dans deux écoles d'enseignement supérieur à Nantes (Audencia et ISEG).

Rashmi Doraiswamy

Professeur à l'Académie des Etudes internationales, à l'université Jamia Millia Islamia, elle collabora pendant de nombreuses années au journal littéraire *Cinemaya*, *The Asian Film Quarterly* en tant que rédactrice en chef. Elle obtint le Prix national pour la meilleure critique du cinéma en 1994. Son article sur le cinéma et la littérature (Inde) figure dans *Encyclopedia of Postcolonial literatures in English*, (Routledge, 2005). Ses articles sur le cinéma indien et étranger ont été publiés dans *The Little Black Book: Movies*, (Cassell Illustrated, London, 2007). Elle est l'auteur de l'ouvrage intitulé: *Guru Dutt: Through Light and Shade* (Wisdom Tree, 2008) et co-rédactrice de *Being and Becoming: The Cinemas of Asia* (Macmillan, 2002), et *Asian Film Journeys: Selections from Cinemaya* (Wisdom Tree, 2010).

Chantal Jumel

Chantal Jumel est venue au Sud de l'Inde pour s'initier au théâtre-dansé Kathakali, à la danse classique Mohini-Attam et à l'apprentissage des peintures éphémères réalisées sur le sol au moyen de poudres minérales et végétales. Diplômée de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Sorbonne, lauréate CNL 2013, SCAM 2010, auteur de deux livres : « *Voyage dans l'imaginaire indien, Kolam, dessins éphémères des femmes tamoules* » et de « *Kolam et Kalam, Peintures rituelles éphémères de l'Inde du Sud* » aux Editions Geuthner. Réalisatrice d'un film « *Kalam Eluttu Pattu* » ou « *Peindre et chanter le kalam* » produit avec le CNRS, elle est chercheuse indépendante, écrivain et spécialiste des arts visuels et rituels de l'Inde (Tamil-Nadu, Kérala, Bengale, Rajasthan). Entre conférences-démonstrations, ateliers découverte, elle réalise des créations éphémères sur demande.

David Anoussamy

Auteur des livres *The French Legal System* et *La littérature tamoule, un trésor inconnu*, il a à son actif plusieurs ouvrages et articles en anglais et en tamoul portant entre autres, sur les systèmes éducatif et

juridique ainsi que plusieurs traductions littéraires du tamoul vers le français dont quelques-unes ont paru dans les divers numéros de *Rencontre avec l'Inde*.

N. Kamala

Professeur au Centre d'Etudes Françaises et Francophones à l'Université Jawaharlal Nehru, New Delhi, elle s'intéresse à la traductologie, à la traduction littéraire et en particulier aux écrits de femmes et à leur traduction. En 1998, elle a reçu le prix Katha pour la traduction. Elle a traduit en anglais *Le Journal de mademoiselle d'Arvers* de Toru Dutt, première écrivaine indienne à avoir écrit un roman en français au XIX^{ème} siècle. La traduction est sortie chez Penguin en 2005. Elle a dirigé un livre *Translating Women : Indian Interventions* [Traduire les femmes : Interventions indiennes] publié chez Zubaan en 2009. Elle a aussi co-dirigé une anthologie de traductions des nouvelles écrites par des Indiennes : *Shakti. Quand les Indiennes ont leur mot à écrire*, publié chez Goyal Publishers en 2013.

Kiran Chaudhry

Professeur au Centre d'Etudes Françaises et Francophones à l'Université Jawaharlal Nehru, New Delhi, elle y enseigne *la didactique des langues-cultures* et *la traduction littéraire*. Auteure de trois manuels de FLE, elle s'intéresse surtout à l'interculturel. Elle a collaboré avec le professeur Fernand Ouellet de l'université de Sherbrooke dans les projets de traduction (hindi –français) des œuvres de Premchand (*Godan* . *Le don d'une vache*-2006 et *La marche vers la liberté* -2009), publiées chez l'Harmattan, Paris.

Mariam Karim-Ahlawat

Professeur de langue et de littérature françaises, elle a écrit des romans et des contes pour les enfants et les adultes ainsi que des pièces de théâtre, des poèmes et des chansons.

Martine Quentric

Auteure, traductrice , scénariste, et peintre.

Premchand

Nouvelliste hindi de grand renom

Sujatha

Romancier, nouvelliste, poète et scénariste, S. Rangarajan (1935 – 2008), écrivain contemporain tamoul, est connu sous le pseudonyme de Sujatha. Titulaire du prestigieux prix pour la littérature et les arts « *KalaimamaniVirudhu* » décerné par le gouvernement du Tamil Nadou en l’an 2000, il a popularisé le genre de science-fiction en tamoul.

Jeyaraj Daniel,

Professeur et Chef du département français, K.M. Centre for Postgraduate Studies, Puducherry, il a à son actif deux livres - une traduction en tamoul de *TOPAZE* et une deuxième intitulée *Expressions françaises et tamoules*-ainsi que des traductions, en tamoul, de plus de vingt courtes nouvelles françaises et celles d’une dizaine de nouvelles tamoules de Pudumai Pithan et de Subramania Bharathi vers le français

Gloria Saravaya

Originaire de Puduchéry, elle a enseigné le français à différents niveaux, notamment à l’Université Jawaharlal Nehru. Elle a à son compte deux thèses portant sur la Négritude, conçue comme l’entrée du Noir dans le monde par l’écriture. Elle poursuit cette réflexion par un travail de l’écriture, en s’interrogeant sur la communication tout en poursuivant sa quête identitaire. Elle est l’auteur de plusieurs ouvrages dont *Lilas* et *Spirations*. Un prochain ouvrage, *Promenade d’un enfant solitaire*, est en voie de publication

Registered with the Registrar of Newspapers of India Regd. No. 23927/72



Indian Council for Cultural Relations
संस्कृत विद्यापीठ संस्था परिषद्