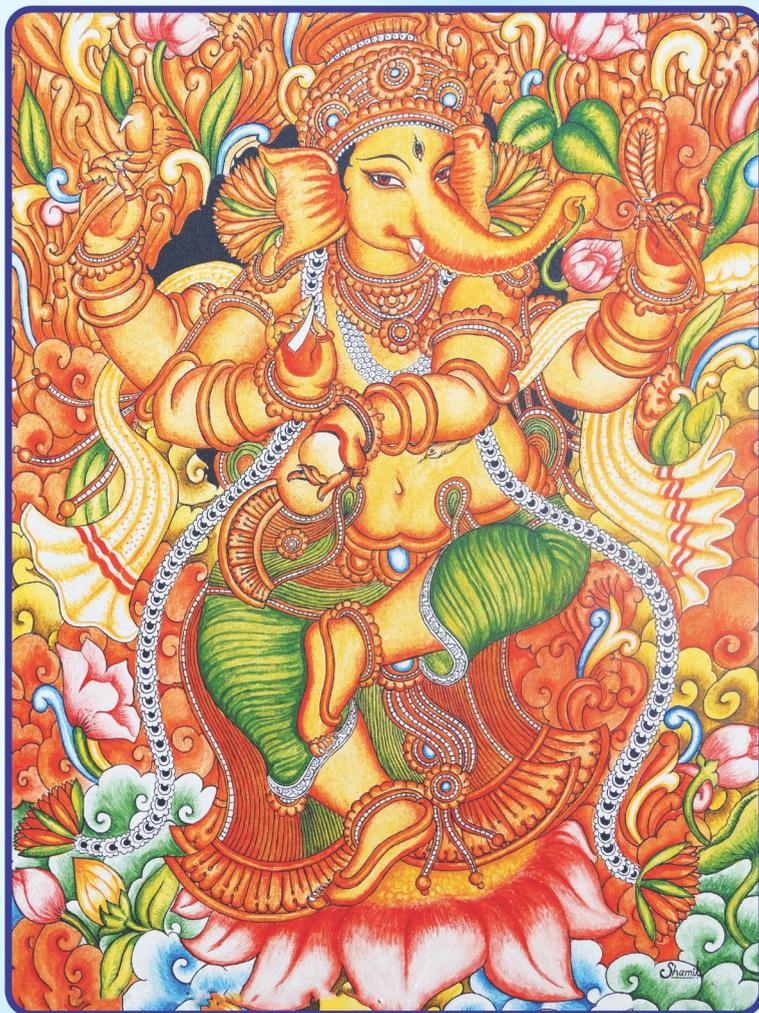


Rencontre avec l'Inde

Tome 45 Numéro 2, 2016



CONSEIL INDIEN POUR LES RELATIONS CULTURELLES

Rencontre avec l'Inde

Tome 45

Numéro 2: 2016

Rencontre avec l'Inde

Tome 45

Numéro 2: 2016



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 :

Amarendra Khatua

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-16, Naraina Industrial Area, Phase-II,

New Delhi - 110 028

Tel. 011-25895100, 41418880

E-mail : sitafinearts@gmail.com

Rencontre 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) Thaouafat 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.	Virien Chopra Le <i>Ramayana</i> redessiné : regard sur les versions graphiques d'un classique	1
2.	Abira Bhattacharya Représentations visuelles des déesses bouddhistes de Dong Doung : un dialogue interculturel avec l'art de l'Inde orientale	9
3.	Sama Haq Les grottes bouddhistes Mahayana à Ajanta : un aperçu	22
4.	Sunaina Suneja Le <i>khadi</i> : contexte historique et son importance aujourd'hui	30
5.	Asha Puri L'Éthique marwarie et l'Esprit du Capitalisme	37
6.	Maya Goburdhun Dharma et plasticité	45
7.	Martine Quentric Purnam et Shantih	53
8.	Runjhun Verma La traduction de l'univers régional dans les nouvelles de Phanishwarnath Renu	58

9.	Mugdha Pandey La littérature de jeunesse : la perspective diachronique	71
10.	Premchand Maiku	82
11.	Anita Bharati La fin d'une lutte	86
12.	Viviane Tourtet Anas, le petit chanteur	92
	Nos Collaborateurs	101

Éditorial

Le Ramayana, un des plus importants récits de la culture indienne, est profondément ancré dans le tissu de nombreuses sociétés et cultures du sous-continent et de l'Asie du Sud-est. Cette oeuvre littéraire est aussi une source de foi profonde. Ce récit qui valorise l'importance du *dharma*, la droiture, détient également des histoires humaines intrigantes et compliquées. Tout au long des siècles, les bardes et les conteurs à travers l'Inde et l'Asie du Sud-est ont célébré le Ramayana, l'ont édité, embelli et même changé subtilement le point de vue de la narration.

Le Ramayana du poète tamoul Kamban est infusé d'idéaux et de métaphores tamouls. Ezhuthachan le refait pour Kerala. Dans la version thaïlandaise la passion non réciproque de Ravana est sympathiquement décrit et sa chute suscite de la pitié. Le récit jain est presque un contre-récit; dans cette version, Rama est un homme éclairé qui déteste la guerre et les souffrances qu'elle impose sur le peuple. Selon Nabneeta Deb Sen les versions des femmes comme celles de Chandrabati, et Ranganayakkamma entre autres, se penchent sur la naissance, le mariage, l'enlèvement et l'abandon de Sita, et non pas sur les détails de la guerre. Dans de nombreuses versions, Tara, Ahalya et Mandodari sont décrites avec une subtilité aigüe. L'épopée apparaît dans différents endroits sous différentes formes, allant des peintures aux sculptures, des programmes télévisés aux *bhajans* (hymnes) et a même inspiré des proverbes. Le présent numéro de Rencontre avec l'Inde s'ouvre avec l'article de Virien Chopra qui examine le *Ramayana* sous un format

qui combine le visuel et le textuel, c.-à-d. la bande dessinée, médium extrêmement modulable et polyvalent qui permet d'explorer et de développer de nouvelles présentations et formats. L'auteur analyse trois versions différentes du *Ramayana* : *The Ramayana* tel que présenté dans la série de bande dessinée Amar Chitra Katha, le *Ramayana* dans la série de courte durée *Ramayana 3392 AD (après J.C.)*, et le *Sita's Ramayana*, publié par Tara Books. Ces trois séries de bande-dessinée nous font voir comment la grande épopée du Ramayana est revisitée et comment la structure de la bande dessinée permet de montrer et de peindre les différents thèmes. L'auteur s'efforce de voir si et comment la forme de la bande dessinée du Ramayana aide à valoriser le récit dans l'horizon socio-culturel indien. (Cf. Virien Chopra)

En outre, ce numéro offre à son lectorat une palette riche d'articles qui donne matière à réflexion, sur l'art, la sculpture, la peinture, le textile, le commerce traditionnel, la littérature et la spiritualité. Deux des articles portent sur le bouddhisme et son influence sur l'art en Inde et en Asie du Sud-est. Alors qu'Abira Bhattacharya parle du développement du culte des déesses bouddhiques et son expansion, de la parution sur le pantheon bouddhiste des divinités féminines et de l'influence de l'art de l'Inde orientale, entre autres, sur le développement du style Dong Dzung, l'article de Sama Haq cherche à mettre en lumière l'esthétique d'Ajanta durant l'ancienne période de l'art indien.

Le concept d'énergie féminine (Prajna), qui avait déjà un rôle, quoi que limité, dans la philosophie bouddhiste, est devenu prononcé avec l'avènement de la phase Mahayana, ce qui fait qu'on voit paraître sur le panthéon bouddhiste diverses divinités féminines. Les deux déesses les plus importantes étaient Prajnaparamita née du concept métaphysique de la sagesse transcendantale et Tara, comme la personnification de la compassion maternelle infinie, de la délivrance et de la sagesse libératrice.

Depuis le début du 8ème siècle E.C, on commence à vénérer Tara et Prajnaparamita dans la region de l'Asie du Sud-est, y compris la Thaïlande, l'Indonésie et le Cambodge; la culture de la région de Champa au Vietnam revêt une importance historique et artistique particulière. La confluence des éléments indigènes et divers aspects issus de l'art et de l'architecture iconographiques et des sources littéraires de l'Inde caractérise l'art Cham. La création du célèbre monastère de Dong Doung, dans la province de Quang Nam du Vietnam, a marqué l'apogée du bouddhisme à Champa.

On a trouvé sur le site de ce monastère, une image remarquable de Tara en bronze que les savants ont identifié comme la manifestation féminine de la divinité centrale du monastère. En outre, plusieurs autres images de Tara et Prajnaparamita relevant de la même période présentent des similitudes avec l'art iconographique de l'Inde orientale. En plus de l'impact dominant de l'art chinois et de l'école Dvaravati de Thaïlande, l'art de l'Inde orientale a aussi joué un rôle dominant dans le développement iconographique de Dong Doung. Les vestiges paléographiques et épigraphiques et aussi les découvertes archéologiques sont la preuve de l'influence bien ancrée de la tradition indienne et de son rôle dans la formation du royaume Champa

L'article d'Abira Bhattacharya examine une sélection de représentations sculpturales de Tara et de Prajnaparamita datant de la phase Dong Doung et fait ressortir leurs caractéristiques stylistiques et iconographiques tout en tentant d'interpréter les influences de l'art de l'Inde orientale qui se reflètent dans ces formes artistiques. L'auteur s'efforce également d'étudier les contextes socio-culturels différents qui ont abouti à l'innovation et au développement de nouvelles formes iconographiques des divinités féminines dans l'art Cham, qui sont uniques à cette tradition artistique. En plus, elle analyse la tradition indigène qui a eu une influence profonde sur le traitement artistique et les similitudes iconographiques que présentent d'autres cultures de l'Asie du Sud. Elle fait ressortir que les tendances iconographiques suivies par les traditions artistiques Cham dérivent leur inspiration

principalement, de l'art et des sources textuelles de l'Inde orientale et ne développèrent que plus tard leur propre idiome artistique. Ainsi, conclut-elle que la coexistence du shivaïsme et du bouddhisme en Inde orientale a largement contribué au développement du culte des déesses bouddhiques et à son expansion. (Cf. Abira Bhattacharya)

Quant à Sama Haq, elle consacre son article au site des grottes d'Ajanta qui reste même aujourd'hui un des plus importants lieux de pèlerinage bouddhiste du sous-continent asiatique; Il a non seulement inspiré l'architecture rupestre et la tradition des peintures murales de l'Inde antique, mais il a aussi été une référence classique pour la propagation de l'art et de l'architecture bouddhistes en Asie Centrale, en Extrême Orient et en Asie du Sud-est. Ces grottes bouddhistes d'Ajanta sont salués comme un dépôt du riche patrimoine culturel matériel de l'Inde. En se penchant sur quelques exemples éminents de l'architecture, et le contenu des peintures murales bouddhistes et des sculptures, des inscriptions par les moines et les nobles à l'intérieur des grottes, l'article de Sama Haq basé sur une étude récente du site d'Ajanta, site du patrimoine mondial de l'UNESCO, cherche à mettre en exergue l'esthétique d'Ajanta pendant l'ancienne période de l'art indien. (Cf. Sama Haq)

La filature et le tissage à la main se pratiquent depuis l'invention du tissu, et en Inde on appelle *Khadi* le tissu produit par ces techniques. Le mot suffit à lui seul pour rappeler les 30 dernières années de l'histoire de la lutte pour l'indépendance de l'Inde . Il évoque des images de la communication visuelle de la dissidence politique par une armée de manifestants pacifiques. Le Premier Ministre de l'Inde, dans un récent *Mann Ki Baat*, programme radiodiffusé invitant le public au dialogue, exhortait les gens à acheter du *khadi* pour les fêtes et à lui faire une place dans leurs vies ; la presse consacre régulièrement des articles sur ce sujet. L'article de Sunaina Suneja retrace l'histoire du *khadi*, ce tissu qui devint le symbole d'un moyen pacifique pour libérer

une nation du joug colonial. En présentant l'histoire du *khadi*, l'auteur nous fait découvrir combien fascinante a été son cheminement. Elle se félicite qu'aujourd'hui le *khadi* fait de nouveau le buzz et qu'il y a, à présent, un regain d'intérêt pour ce tissu parmi la nouvelle vague de stylistes et de couturiers. (Cf. Sunaina Suneja)

Provenant du Rajashthan, les Marwaris semblent être dotés de la disposition mentale et de l'éthique du travail nécessaire pour réussir dans les affaires. Ils constituent une toute petite communauté dont les membres sont bien connus pour leur dynamisme et leur esprit d'entrepreneuriat. Bien des choses ont été dites au sujet du système bancaire sophistiqué qu'ils ont développé, leur redoutable sens des affaires, leur capacité de travail, leur ambition et passion pour l'entrepreneuriat, leur frugalité et leur capacité à générer des excédents. Chose curieuse ! alors qu'ils contrôlaient, jusqu'en 1997, environ la moitié de l'ensemble des actifs industriels privés de l'Inde, aujourd'hui leur domination paraît moins forte.

L'article d'Asha Puri explore s'il est en effet une éthique Marwari qui explique comment un si grand nombre de grands industriels de l'Inde sont Marwaris. L'auteur discute des aspects spécifiques de Marwari maisons de commerce, leurs compétences financières et leur frugalité. Elle forme le vœu que la jeune génération des Marwaris témoigneront de la même passion d'entrepreneuriat que leurs aïeux. (Cf. Asha Puri)

Dans un pays multilingue et multiculturel comme l'Inde, la traduction se donne souvent, pour objectif, de présenter la littérature nationale aux lecteurs étrangers. Ce faisant, elle finit par négliger les diverses cultures régionales qui construisent cette culture nationale 'indienne'. L'article de Runjhun se propose de traduire en français, à

titre d'exemple, des régionalismes se trouvant dans la nouvelle *Teesri Kasam* de Phanishwarnath Renu, qui provient du Bihar, une région située à l'est de l'Inde et qui est connu pour avoir écrit dans un style régional. Elle analyse la traduction en termes de signes sociaux tels qu'ils ressortent des chansons folkloriques, des plats typiques de la région, les mœurs, les modes qui crée l'univers régional des personnages de cette nouvelle. Elle fait ressortir que le traducteur doit, en adoptant une approche sourcière, inviter les lecteurs à découvrir une nouvelle culture et l'apprécier au lieu de tout effacer et assimiler en se soumettant, de nouveau, à l'impérialisme culturel. (Cf. Runjhun Verma)

Mugdha Pandey, quant à elle, consacre son article à l'évolution de la littérature de jeunesse.

Outre ces contributions de fond qui font ressortir la diversité culturelle de l'Inde, le présent numéro invite ses lecteurs à découvrir des thèmes plus profonds à travers les réflexions de Martine Quentric et de Maya Goburdhun, et des nouvelles intéressantes sous la plume d'Anita Bharati, de Premchand et de Viviane Tourtet.

Nous remercions vivement tous nos collaborateurs pour leurs contributions et les photos accompagnant leurs articles. Merci également aux traducteurs pour les traductions.

Shantha Ramakrishna

Maya Goburdhun

1

Le *Ramayana* redessiné : regard sur les versions graphiques d'un classique

Virien Chopra

Le Ramayana est un des plus importants récits de la sphère culturelle indienne. Il est présent sous diverses formes dans une variété de médias, dont films, télévision, arts du spectacle, sculptures, etc. Cet article explore le *Ramayana* sous forme de récits graphiques, c.-à-d. de bandes dessinées.

Les bandes dessinées, ou BD, constituent un médium extrêmement modulable et permettent d'explorer et de développer de nouvelles présentations et formats. L'un d'eux est la tradition de la BD en France et en Belgique, où ces types de récits graphiques sont très raffinés, et classés comme une nouvelle forme d'art – le neuvième art. En Inde, cette tradition du récit graphique a été présente sous des formes variées, sinon sur papier, du moins sous forme de gravures, sculptures et peintures rupestres.

Cet article va tenter d'utiliser les techniques théoriques développées pour l'étude des bandes dessinées, en particulier les travaux de Thierry Groensteen, afin de voir comment la grande épopée indienne du *Ramayana* fonctionne en bande dessinée. Thierry Groensteen avance l'idée que l'unité de base dans une BD est la case. Trois systèmes de construction sémantique fonctionnent

Rencontre avec l'Inde, Tome 45, n°2, 2016.

pour la case – spatio-temporel, articulation (générale et restreinte) et séquentialité. Le spatio-temporel concerne l'espace et la place qu'occupe une case dans une planche, et comment elle s'y exprime. L'articulation concerne le sens de l'histoire générée par l'emplacement des cases et la relation entre elles. La séquentialité est la transition en séquence continue ou discontinue entre les cases, qui donne un sens au récit. Nous allons analyser trois versions différentes du *Ramayana* : *The Ramayana* tel que présenté dans la série Amar Chitra Katha, le *Ramayana* dans les BD de la série de courte durée *Ramayana 3392 AD (après J.C.)*, et le *Sita's Ramayana*, publié par Tara Books.

Chacune de ces BD raconte la même histoire, mais de façon très différente. Les BD Amar Chitra Katha ont été développées comme des outils pour apprendre l'histoire et la mythologie indiennes aux enfants, et à cause de leur lectorat spécifique, ils sont écrits et dessinés de manière simplifiée et dans un style facile à lire. *Ramayana 3392 AD*, par contre, s'essaie au style des comics américains adaptés au marché indien, si bien que cette série a été dessinée et présentée comme une BD des USA. *Sita's Ramayana – le Ramayana de Sita – est une fusion d'art Patua et de romans graphiques*; il arrive non seulement à présenter le talent artistique des Patua, une communauté défavorisée, mais aussi la voix subalterne de Sita et sa propre perspective des événements du *Ramayana*.

Le *Ramayana* est un ensemble de discours qui sont profondément intégrés dans le tissu de nombreuses sociétés et cultures du sous-continent et de l'Asie du Sud-est. Il apparaît dans différents endroits sous différentes formes, allant des peintures aux sculptures, des programmes télévisés aux *bhajans* (hymnes). Cet article examine le *Ramayana* sous un format qui combine le visuel et le textuel – dessin et récit graphique. L'Inde a toujours eu une riche et vibrante tradition visuelle, mais la BD en tant que forme d'art a été introduite pendant le régime colonial britannique. En Angleterre, les bandes dessinées ne sont devenues populaires qu'au début du 20^{ème} siècle et étaient considérées vulgaires et indignes d'une société « civilisée », au contraire

de la France et la Belgique, où la tradition de la BD avait de profondes racines artistiques et culturelles.

Le *Ramayana* publié par Amar Chitra Katha

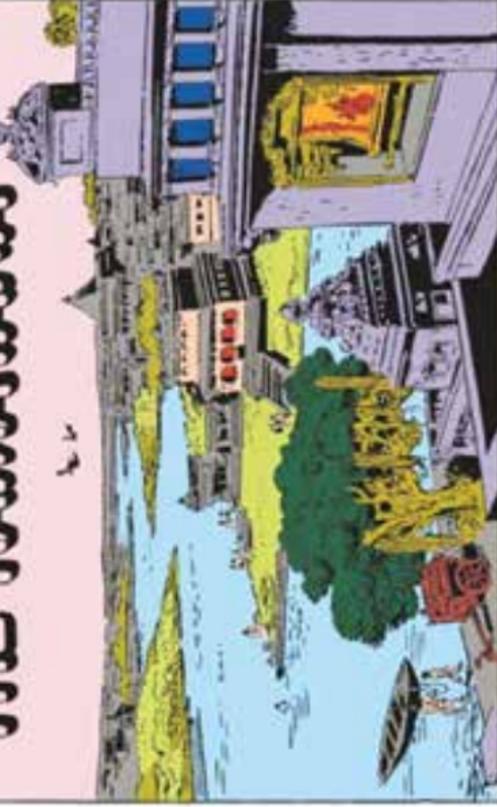
En Inde, la bande dessinée était traditionnellement cataloguée dans le domaine de la littérature enfantine. Cet article va d'abord étudier les deux versions du *Ramayana* parues dans Amar Chitra Katha – le *Ramayana* de Valmiki et celui de Tulsidas. Dans le *Ramayana* de Valmiki, l'histoire reste simple et les images sont colorées et bien délimitées. La structure de la BD adopte le schéma de base des cases sur la planche, où chacune est lue de gauche à droite. Presque toutes les planches comportent trois bandes, chacune contenant deux ou trois cases. Les exceptions notables sont les première et dernière pages, où les cases sont plus grandes – la première page représentant Ayodhya, et la dernière le couronnement de Rama (*Illustration 1*). D'autres exceptions sont les épisodes célèbres du récit. Ils incluent l'intervention et la mutilation de Shoorpanakha (la sœur de Ravana), et l'incroyable saut de Hanuman par dessus l'océan jusqu'à Lanka. L'histoire et le texte suivent un format destiné aux jeunes lecteurs, et les images sont traitées de façon claire et simple. Dans son ensemble la BD raconte le *Ramayana* aussi succinctement que possible sans qu'il soit nécessaire de connaître déjà l'épopée.

Le *Ramayana* de Tulsidas par contre veut non seulement raconter le récit mais se présente aussi comme une autre occasion d'apprentissage. Tandis que la structure de la BD est semblable à celle du *Ramayana* de Valmiki, les cases ne changent jamais de taille et leur disposition demeure toujours la même. Chaque case est solidement installée dans son emplacement spatio-temporel sur la planche, créant une structure rigide qui donne un flux régulier au récit. Les images dans les cases sont simples, avec des couleurs vives. Mais ce qu'il est intéressant de noter c'est la façon dont les personnages sont représentés. Dans le *Ramayana* de Valmiki le jeune Rama est un guerrier mince et élancé, tandis que dans le *Ramayana* de Tulsidas c'est un jeune homme exubérant. Il rappelle la façon dont est représenté le jeune Krishna

et souligne ainsi la relation divine entre Rama, Krishna et Vishnou (*Illustration 2*). Il faut également se rappeler que les textes originaux de Valmiki et Tulsidas ont des schémas narratifs différents. Le récit de Valmiki décrit l'homme idéal tandis que celui de Tulsidas est un panégyrique de l'incarnation humaine de Vishnou.

Ramayana 3392 AD

Tandis que les versions du *Ramayana* de Amar Chitra Katha étaient dessinées et destinées à un public d'enfants, la série du *Ramayana* de Graphics India a été conçue et développée avec des illustrations et un texte de style occidental (spécifiquement américain). Bien que cette série n'ait pas duré longtemps, ce fut une des premières expériences de BD d'un récit hyper connu et très populaire en Inde visant le grand public. Au lieu de se situer dans le passé, l'histoire a été transposée dans un futur apocalyptique après qu'une guerre mondiale a décimé la planète et provoqué l'émergence de différentes races douées de sens, comme les *vanaras* (singes), les *bhalous* (ours), et les *nagas* (serpents). Dans ce récit, les *asuras* (démons) sont une race génétiquement modifiée développée par Ravana, qui est lui-même une machine de guerre douée de raison créée par une des nations précédant l'apocalypse. Le récit suit le fil général dans le contexte plus large du texte d'origine, mais il y a de nombreuses différences en regard des personnages et la façon dont ils sont présentés. Rama est transformé en un héros réticent, qui ne se rend pas compte de sa destinée. Cette caractérisation de Rama s'inspire de l'archétype occidental du héros vagabond qui a été détracté pour avoir fait quelque chose de bien. Dans ce cas, Rama a été banni après avoir décidé de se rendre afin de sauver des vies, au lieu de se battre jusqu'à la mort. La nouveauté c'est que cette série de BD explore le rôle de Sita comme sauveur potentiel de la planète en lui conférant le pouvoir d'insuffler de la vie aux étendues désertiques. Cela devient le point central du désir de Ravana pour Sita, car il croit qu'elle peut lui donner une vie biologique. Le dessin mêle des éléments de la représentation traditionnelle indienne des personnages aux styles occidentaux et japonais. Deux exemples sont



KOSALA WAS A PROSPEROUS KINGDOM IN ANCIENT INDIA RULED BY KING DASARATHA. IT WAS SITUATED ON THE BANKS OF THE SARAYU AND ITS CAPITAL WAS AYODHYA.



DASARATHA HAD THREE QUEENS, BUT NONE OF THEM HAD BORN HIM A SON. SO THE KING DECIDED TO PERFORM A VEDIC RITUAL.



FROM THE BLAZING FIRE THERE EMERGED A DIVINE FORM.

TAKE THIS PRINCE, PREPARED BY THE GODS AND LET YOUR WIVES PARTAKE OF IT. THEN THEY WILL BEAR SONS.

THE DIVINE FORM DISAPPEARED.



KRISHNA RULED HIS KINGDOM WISELY AND STRICTLY FOLLOWED THE PATH OF DHARMA. PEOPLE FOLLOWED HIS EXAMPLE AND CARRIED OUT THEIR RESPECTIVE DUTIES. UNDER KRISHNA'S RULE, THERE WAS UNIVERSAL HAPPINESS.

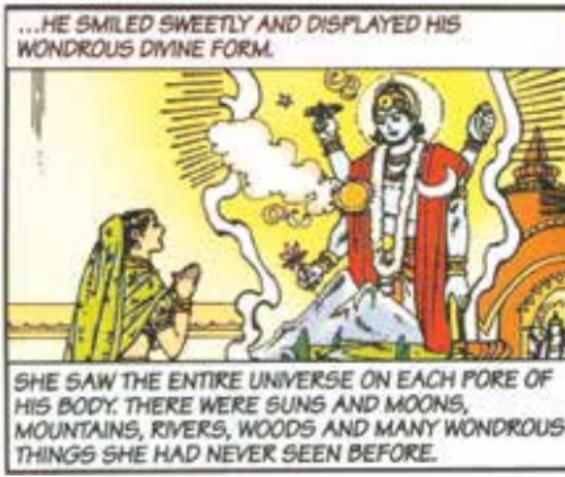
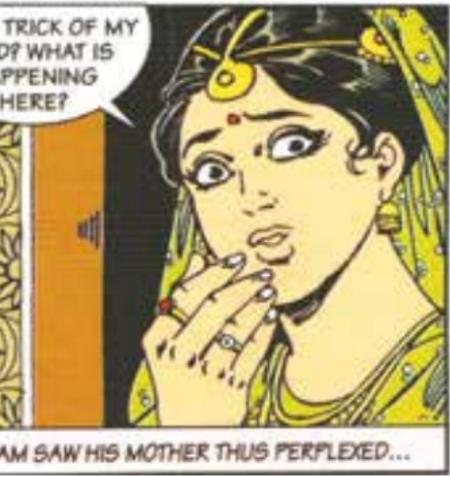
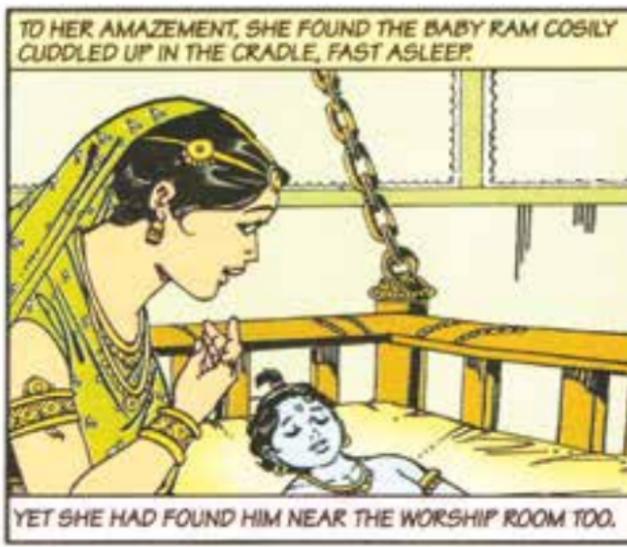


Illustration 2 : Kaushalya et le jeune Rama dans le *Ramayana* de Tulsidas publié par Amar Chitra Katha



"...STANDING LIKE A
STONE SENTINEL,
MUTE AND STIC.

"I CAN COUNT THE
WORDS HE'S SPOKEN
IN THE PAST YEAR ON
BOTH HANDS.

"YOU MUST BE HAPPY, ANJAN,
YOU'VE GOT YOURSELF A MUTE
FIGHTING MACHINE WHO NEVER
ASKS FOR ANYTHING. IF NOT FOR
ME, YOU'D HAVE CHEATED HIM
OUT OF HIS DUES, HOWEVER
MEAGER THEY MIGHT BE.

"HE HAS BEEN
SO GREAT AFTER
RANCHAYI, SOMETIMES
HE SCARES ME."

"YOUR BROTHER IS AN
INVALUABLE ADDITION IN OUR
RANKS, LAKSHMAN. I'VE NEVER
SEEN A MAN SO DRIVEN IN THE
PURSUIT OF THE INTERESTS
OF ANOTHER NATION AND
RACE. WITH RAMA ON OUR
SIDE, WE'LL SURELY BRING
DOWN MY FATHER
BAAL-SOMEDEV."

"LIKELY TRUE, BUT I'
AFRAID RAMA IS DRIVING
HIMSELF TOO HARD.

Illustration 3 : Rama dans Ramayana 3392 AD de Virgin Comics

Rama et Ravana. Rama est représenté comme le guerrier traditionnel à peau bleue et cheveux longs emmêlés, genre rasta, mais après le rapt de Sita par Ravana, son apparence devient plus musclée, il est armé, viril et barbu (*Illustration 3*). Ses armes sont un mélange de style futuriste, comme on en voit dans les mangas et les dessins animés japonais, et de détails embellis dans les classiques de l'imagerie indienne. L'apparence de Ravana est plus problématique, à cause de la nouvelle version de *Ramayana 3392 AD* après les huit premiers numéros – rebaptisé *Ramayana Reloaded*. Tandis que dans la première série Ravana est présenté sous sa forme traditionnelle, ou presque – avec couronne et armure, arborant une moustache imposante – dans la nouvelle série son apparence change. Il a un corps élancé, une peau métallique et un visage allongé (*Illustration 4*). Cette image se rapproche de la représentation des entités maléfiques des bandes dessinées américaines, comme le super méchant Ultron dans l'univers Marvel de *Marvel Comics* et Brainiac dans l'univers DC de *DC Comics*.

En même temps, Sita est dessinée selon la convention esthétique de la femme indienne moderne. Elle est svelte, ses traits sont proportionnés, elle a de grands yeux. Mais Sita occupe une place beaucoup plus affirmée que celle adoptée dans les BD d'Amar Chitra Katha ou d'autres descriptions populaires. La Sita de *Ramayana 3392 AD* est l'être le plus puissant de la planète. Elle est présentée comme un avatar de la planète elle-même et elle a le pouvoir de créer un écosystème complet dans un désert. C'est ce pouvoir qui intéresse Ravana et dirige le récit. Notons que l'épisode de Shabri y est présenté de façon inverse, Sita, et non Rama, faisant l'objet de l'adulation et de la vénération de Shabri. Alors que dans le récit original Shabri, une ascète, attend Rama pour être libérée du cycle de la renaissance, dans cette version elle est le chef d'une troupe de rats qui veulent capturer Rama, Lakshman et Sita pour les manger. C'est Sita qui protège le trio en créant un jardin où Shabri et ses protégés peuvent vivre et subsister. Shabri s'incline alors devant Sita, l'appelant Déesse.

Sita's Ramayana – le *Ramayana* de Sita – de Moyna Chitrakar et Samhita Arni, est une présentation unique du *Ramayana*. Non

seulement il raconte une des plus belles épopées de l'Inde du point de vue du protagoniste féminin, mais il épouse une forme d'art folklorique, bien que subalterne – le *pattachitra*. Moyna Chitrakar, le dessinateur, appartient à la communauté *Patua* qui, bien que souvent marginalisée, fait partie depuis longtemps de la sphère des arts populaires en Inde. Depuis des générations les *Patuas* ont préservé leur coutume de raconter les contes et légendes de l'Inde à travers des peintures et des chansons, et ce n'est que récemment qu'ils ont été reconnus pour leur art, pas seulement en Inde mais dans d'autres pays également. *Sita's Ramayana* présente l'œuvre sous une perspective féminine, et qui plus est via l'art d'une section subalterne de la société, et par le biais d'un récit graphique. Cette hybridité fait de cette BD une œuvre d'art esthétique et accomplie, et son interprétation du *Ramayana* est un challenge qui soulève des questions sur la société, l'autorité et la subjugation des plus faibles.

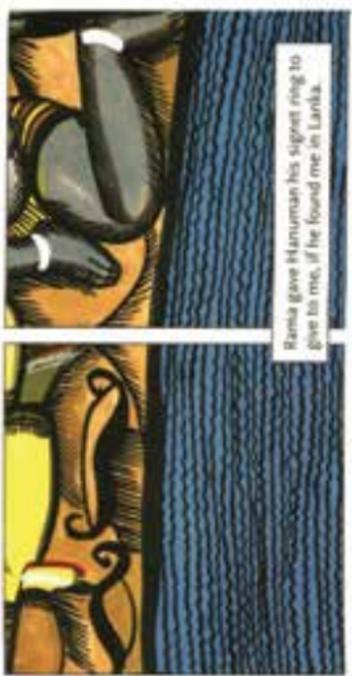
Le *Ramayana* de Sita

Sita's Ramayana commence en montrant une Sita enceinte qui erre dans la forêt, abandonnée par son mari. Les deux-tiers du récit sont des flashbacks ce qui fait que le lecteur visualise les événements du *Ramayana* selon les souvenirs de Sita. Un thème récurrent est celui de la mort des personnages masculins et l'impact que la mort a sur les femmes. Quand Rama tue Valin (Bali), la narration ne fait pas l'éloge du couronnement de Sugriva, mais lamente le sort de Tara, qui en une seule journée devient veuve puis est remariée sans son consentement. De même, la mort de Ravana et la défaite de l'armée *asura* n'est pas l'occasion de réjouissances; au contraire c'est un commentaire sur l'ironie de la guerre, qui oublie les morts et fait des vivants ses réelles victimes. (*Illustration 5*)

Le dessin dans *Sita's Ramayana* est d'une simplicité qui dément sa profondeur. Les personnages sont tracés avec des lignes simples et l'arrière-plan est décoré de motifs simples : fleurs, arbres et buissons. Cette simplicité permet de mieux mettre en valeur le flux du récit et les espaces, comme par exemple dans la planche décrivant le saut de



Now that Sigriva was long, he ordered Hanuman to leap across the ocean and search for Sita in Lanka.



Rama gave Hanuman his signet ring to give to me, if he found me in Lanka.



And so Hanuman took a deep breath —

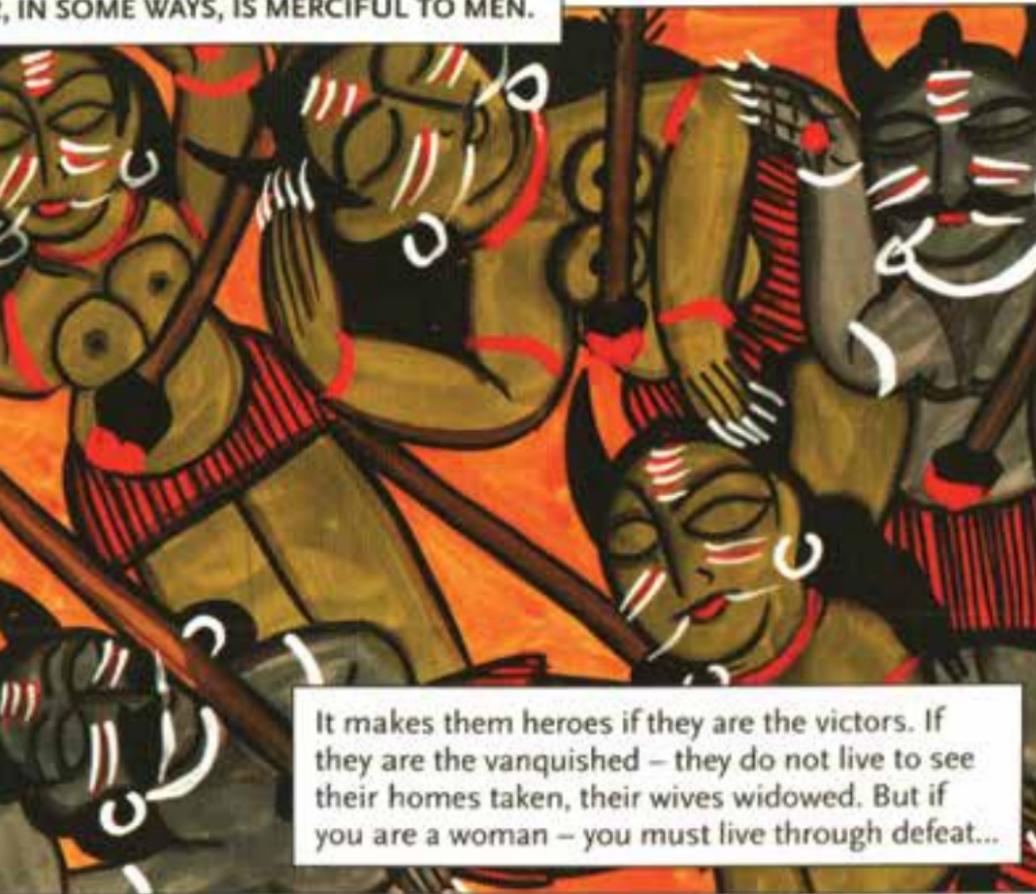


— and leapt across the ocean...



— and came to Lanka.

, IN SOME WAYS, IS MERCIFUL TO MEN.



It makes them heroes if they are the victors. If they are the vanquished – they do not live to see their homes taken, their wives widowed. But if you are a woman – you must live through defeat...



... you become the mother of dead sons, a widow, or an orphan; or worse, a prisoner.



Illustration 4 : Ravana dans Ramayana 3392 AD de Virgin Comics

Hanuman pour traverser l'océan jusqu'à Lanka. Cet épisode figure aussi dans les BD de Amar Chitra Katha, mais dans *Sita's Ramayana* le facteur spatio-temporel des cases ajoute une nouvelle dimension à l'immensité de l'exploit. Là, les quatre premières cases montrent Hanuman en compagnie de Rama et Lakshman sur le rivage où Rama donne sa chevalière à Hanuman. Les neuf cases suivantes ne contiennent rien, seulement des lignes noires sur fond bleu, avec une case au milieu montrant Hanuman. Ce n'est que dans les deux dernières cases que l'on voit de nouveau la terre. La totalité des deux planches présente l'immensité de l'océan et la force de Hanuman qui saute par dessus (*Illustration 6*).

Le Ramayana en BD ou sous la forme d'un récit graphique pose de nouvelles questions sur sa position vis-à-vis de la structure sociale en Inde, et sur la portée et les limitations de ce médium en Inde. Tandis que les BD Amar Chitra Katha se sont fait une niche comme un divertissement éducatif pour les enfants, nous remarquons que sur leur site internet on ne trouve pas le terme « bande dessinée », excepté dans une ou deux lignes. Cela fait peut-être partie d'une stratégie d'image de marque voulue, ou bien c'est un simple phénomène culturel parce que les bandes dessinées sont considérées comme une forme d'amusement facile. Le mouvement pour la valorisation de la BD, à travers des congrès organisés, dans plusieurs grandes villes, sur ce thème, est de récente date en Inde. *Ramayana 3392 AD* représente une brave tentative visant à traverser la turbulente structure indienne, et peut être considéré, non pas comme un échec, mais comme un précurseur qui a permis à d'autres artistes et maisons d'édition de se tourner vers la bande dessinée comme un média viable. De la même manière, Tara Books, les éditeurs de *Sita's Ramayana*, ont voulu attirer l'attention de la presse mondiale sur les artistes *Patua*, et de nombreux artistes *pattachitra* ont acquis ainsi un peu de reconnaissance internationale. La remarquable qualité du *Ramayana* est que c'est un récit extrêmement adaptable; de plus la flexibilité inhérente de la BD permet d'explorer, d'illustrer et de raconter les multiples dimensions d'un récit. Ces trois séries de BD nous font voir comment la grande épopée du Ramayana

est revisitée et comment la structure de la BD permet de montrer et dépeindre différents thèmes.

(traduit de l'anglais par Laure Cadier)

Bibliographie

- Eisner, Will. *Comics and Sequential Art*. Florida: Poorhouse Press, 1985.
- Groensteen, Thierry. *The System of Comics*. Translated by Bart Beaty and Nick Nguyen. Mississippi: University Press of Mississippi, 2007.
- Dutt, Gurusaday. *Folk Arts and Crafts of Bengal: The Collected Papers*. Calcutta: Seagull Books, 1990.
- Gupta, Charu Smita. *Indian Folk and Tribal Paintings*. Delhi: Lustr/Roli Books, 2008.
- Arni, Samhita, et Chitrakar Moyna. *Sita's Ramayana*. Chennai: Tara Books, 2011.
- Chatterji, Roma. *Speaking with Pictures: Folk Art and the Narrative Tradition in India (Critical Asian Studies)*. Delhi: Routledge India, 2012.
- Dasgupta, Shamik. *Ramyana 3392 AD*. Chennai: Graphic India, 2013.
- Sastry, Margie, et Dilip Kadam. *Tulsidas' Ramayana; Ram Charit Manas*. Mumbai: Amar Chitra Katha, 2007.

2

Représentations visuelles des déesses bouddhistes de Dong DOUNG : un dialogue interculturel avec l'art de l'Inde orientale¹

Abira Bhattacharya

Dong DOUNG a figuré dans l'histoire du royaume de Champa comme le principal bastion du bouddhisme. Il a émergé comme un centre florissant de pouvoir politique et d'activités culturelles pendant le dernier quart du 9^{ème} siècle. Il se situe à environ vingt-deux kilomètres au sud-est du temple hindou de My-Son dans le centre du Vietnam sur la côte de la Chine du Sud. A Dong DOUNG le développement artistique et religieux a coïncidé avec la montée d'Indrapura comme la capitale de Champa. Pendant cette période, la nouvelle dynastie Indrapura régnait sur l'ancienne province d'Amravati, un autre nom pour le district actuel de Quang Nam ou Da Nang.

Le bouddhisme existait à Champa bien avant la montée de la dynastie Indrapura, mais il était resté subordonné au shivaïsme. Les plus anciens vestiges de la secte Mahayana sont traçables dans les archives et les sources épigraphiques en chinois et aussi les quelques trouvailles de sculptures qui indiquent la préexistence de pratiques bouddhistes prévalant dans la région dès le 7^{ème} siècle.² Le bouddhisme atteignit une position primordiale à Champa, car les souverains de la dynastie Indrapura devinrent de fervents adeptes du bouddhisme

Rencontre avec l'Inde, Tome 45, n°2, 2016.

Mahayana, en dépit de leur forte disposition shivaïte. Ils déclaraient que leur origine remontait aux personnages mythiques de Bhriгу et Uroja, considérés être descendants directs et manifestations terrestres de Mahadeva.³

La création du célèbre monastère de Dong Doung, construit par Indravarman II à proximité d'Indrapura, a marqué l'apogée du bouddhisme à Champa. Le complexe de Dong Doung représentait la citadelle de l'Etat qui avait beaucoup d'influence sur les activités politiques, pédagogiques et artistiques, et c'était aussi le réservoir de la foi et de la littérature bouddhiques. L'inscription d'une stèle découverte sur le site révèle que vers 875 A.D., le roi Indravarman II consacra un immense complexe bouddhiste, ou *mahavihara*, à Indrapura, comprenant *caitya* et *vihara*, dénommé « Sri Lakshmindralokeshvara fondé pour l'usage du Sangha et pour la propagation du Dharma ». ⁴ Les souverains suivants étaient plutôt des adeptes du culte shivaïte, mais ils continuèrent à faire bâtir des monastères dans les régions avoisinantes en suivant le prototype du mahavihara de Dong Doung. Des ruines et une abondance de sculptures bouddhiques ont été découvertes à Dai-hu'u, MiP-duc et Thu-thu.⁵

Le mahavihara de Dong Doung survécut aux ravages du temps et continua de prospérer, même après le déclin de la dynastie Indrapura au 10^{ème} siècle. Ses dimensions grandioses et son plan architectural absolument unique, avec des portails d'entrée imposants, des autels massifs, d'énormes piliers cruciformes et des sanctuaires décorés avec profusion, ainsi que des *stupas* en brique d'une hauteur impressionnante, sont remarquables du point de vue artistique et historique. Une grande quantité de sculptures en pierre et aussi des bronzes ont été découverts sur le site, décrivant des scènes de la vie du Bouddha, avec des statues de Bouddha assis et debout, des statues de moines et de gardiens et une variété de formes iconographiques des divinités bouddhiques. Le style architectural et sculptural dénote une tradition artistique distincte, un amalgame d'influences indigènes et étrangères. En plus de l'impact dominant de l'art chinois et de l'école Dvaravati de Thaïlande, l'art de l'Inde orientale a aussi joué un rôle

dominant dans le développement iconographique de Dong Doung. Les éléments stylistiques développés pendant cette période possèdent des caractéristiques typiques et standardisées, si bien que les chercheurs ont identifié cet idiome artistique comme une école d'art, qui en vint à être invariablement dénommée le style Dong Doung.

Mais aujourd'hui le site archéologique est complètement en ruines, décimé par les dissensions politiques et les guerres qui suivirent. La splendeur architecturale de ce magnifique mahavihara a été conjecturée et visualisée à l'époque moderne, principalement sur la base des études archéologiques menées par une équipe d'archéologues français, dont Parmentier et Boisselier. Ils travaillaient sous l'égide de l'Ecole française d'Extrême-Orient (EFEO), une organisation dont la mission est de restaurer les monuments historiques. Ils ont effectué des fouilles archéologiques très étendues au début du 20^{ème} siècle au Vietnam et dans d'autres pays d'Asie du Sud-est et reproduit leurs découvertes archéologiques, les plans hypothétiques du monument comprenant la configuration architecturale, l'organisation schématique et iconographique des sculptures, etc. Leurs recherches ont énormément contribué à dévoiler le passé dynamique du royaume Cham et aidé à révéler la gloire artistique et architecturale de cette ancienne cité. En outre, les premiers musées exhibant l'art de Champa ont été installés au Vietnam sous l'influence française pour exposer sur une plateforme internationale l'art de cet ancien royaume demeuré mystérieux pendant très longtemps. Parmi ces musées figurent le Musée de Da Nang / Musée Henri Parmentier à Tourane (1936), le Musée Louis Finot à Hanoï (1933), le Musée Khai Dinh à Hue (1929) etc.⁶

Chose intéressante, les sculptures de Dong Doung révèlent un aspect important qui éclaire les premières interactions artistiques de Champa avec l'Inde orientale, suivies par l'assimilation des systèmes de croyance et des pratiques culturelles. Particulièrement, la présence des représentations visuelles de déesses bouddhiques, comme Tara et Prajnaparamita, qui ont été découvertes à Dong Doung et sur les sites bouddhiques avoisinants, dénote l'influence prédominante des

pratiques Vajrayana qui ont dû être empruntées à l'Inde orientale. Au début de la période médiévale, l'Inde orientale est devenue le berceau du bouddhisme tantrique, d'où il a voyagé vers les terres lointaines de l'Asie du Sud et du Sud-est. Dans les textes et les archives épigraphiques nous apprenons que les deux dynasties d'Inde orientale – les Bhaumakaras (736-940 E.C.) et les Palas (750-1200 E.C.) – partageaient de solides contacts politiques, religieux, maritimes et culturels avec différents royaumes d'Asie du Sud-est. Par exemple, les inscriptions de Kalasan et Kelurak prouvent le rôle actif du Bengale dans les entreprises coloniales et les activités maritimes en Asie du Sud-est. Aussi, le texte ancien en javanais, *Nagarakrtagama*, fait référence à l'arrivée d'un grand nombre de personnes venues du Bengale. Par ailleurs, les érudits bouddhistes du Bengale, comme Atisha Dipankara, et les missionnaires voyageaient en Asie du Sud-est pour acquérir savoir et connaissances.

La prééminence du bouddhisme pendant la dynastie Indrapura coïncide avec l'efflorescence du bouddhisme Vajrayana en Inde orientale. Le bouddhisme Vajrayana était aussi pratiqué à Dong Dzung comme le révèle l'inscription sur une stèle de An Thai, datant de 902 E.C., qui nous éclaire sur le concept du vide, la nature quintessentielle du Vajrayana, du point de vue des sphères ou substrats philosophiques de l'ascension cosmologique et spirituelle, dans lequel Sakyamuni est célébré comme le Bouddha historique présidant à l'apex, puis viennent Amitabha et Vairocana qui sont les Dhyani bouddhas, tandis que Vajradhara, Lokeshvara et Vajrasattva sont des bodhisattvas.⁷ Cependant, faute de preuves, il est difficile d'établir une connexion directe entre les deux territoires politiques, c.-à-d. Champa et l'Inde orientale; pourtant il est possible de présumer que le bouddhisme Vajrayana a dû voyager jusqu'au royaume Champa par des voies indirectes, comme les routes commerciales, et peut-être aussi à travers les contacts culturels avec les royaumes Khmer et Malais.

Apparemment, les premières interactions du territoire Champa avec l'Inde ont commencé à une période très reculée. Les vestiges paléographiques et épigraphiques et aussi les découvertes



Photo 1- Tara, vers les 9ème-10ème siècles, style Dong Duong, Champa, Vietnam, bronze, hauteur 1, 20 m, Musée de Da Nang, Vietnam, n°d'acquisition 535. KL103

(Photo gracieusement offerte par : Musée de Da Nang, Vietnam)



Photo 2- Tara, vers les 9ème -10ème siècles, style Dong Duong, Champa, Vietnam, grès, 94 cm, Musée Guimet, Paris
François Hubert. *The Art of Champa*. USA : Parkstone Press International
2005, 39, Photo n°30)



3 –Prajnaparamita debout, vers les 9ème -10èmesiècles, période Dong
Dung, Champa, Vietnam, grès, 89 cm, Musée Guimet, Paris
Jean-François Hubert. The Art of Champa. USA : Parkstone Press
International, 2005, 64, Photo n°55)



0 4 -Arya Tara, vers la première moitié du 8ème siècle, Nalanda, Bihar, période Pala, bronze, National Museum, Delhi, n°d'acquisition 47.35

archéologiques sont la preuve de l'influence bien ancrée de la tradition indienne et de son rôle dans la formation du royaume Champa. L'ancien royaume de Champa a été fondé par le roi hindou Sri Mara, alias Kui Lien, vers le 2^{ème} siècle à Annam, c'est-à-dire le Vietnam actuel. Une des plus anciennes inscriptions, l'inscription⁸ du Vo Canh Rock trouvée à Khanh Hoa, l'ancien Kauthara, remontant à la deuxième moitié du 3^{ème} siècle E.C., souligne l'origine indianisée de Champa, en délinéant l'ascendance du roi Sri Mara et sa relation filiale avec le roi indien de la côte de Coromandel.⁹ Avant le 6^{ème} siècle, le royaume était désigné sous le nom de Lin-Yi, un terme qui apparaît invariablement dans les registres chinois jusqu'à 756-77 E.C., tandis que plus tard il a été renommé Huan Wang.¹⁰ Au 7^{ème} siècle, l'appellation hindouisée « Champa » apparaît pour la première fois dans les textes épigraphiques en sanskrit qui remontent au 7^{ème} siècle, dont une inscription du temple My Son E6 à Quang Nam, datée 658 E.C., émise pendant le règne de Prakashadharma, et une autre inscription, datée 668 E.C., découverte au Cambodge et dénommée Kdei Ang, fait pour la première fois référence au royaume de Champa.¹¹

Prééminence des déesses bouddhistes dans l'art de Dong Doung

Cette partie de l'article examine une sélection de représentations sculpturales de Tara et de Prajnaparamita qui datent de la phase Dong Doung. Les spécimens des sculptures de Champa sont largement distribués dans le monde, mais les images sélectionnées pour cette étude sont principalement la propriété de musées et de collections privées : le Musée Guimet - France, l'Art Institute of Chicago - USA, et le Musée de Da Nang - Vietnam.

Ce sont la conceptualisation et la codification du discours centrique *prajna* (La Perfection de la Sagesse) et l'infusion d'éléments tantriques qui marquent l'émergence du concept d'un panthéon féminin dans le bouddhisme. Le principe de *prajna*, ou la sagesse transcendante, représentant la composante tranquille, a été le

fondement de la genèse des divinités féminine dans la tradition bouddhiste, qui avait sensiblement évolué au cours du temps étant donné les valeurs doctrinales changeantes. Le principe féminin en vint à être exalté comme une manifestation de l'énergie divine qui jouait un rôle vital dans la libération ultime du cycle des réincarnations. Le culte des déesses bouddhiques a aussi tiré son inspiration des mouvements brahmaniques parallèles Shaiva et Shakta, en absorbant certains éléments iconographiques et culturels.

Prajnaparamita a son origine dans le concept métaphysique de la sagesse transcendante, manifestée dans le *Prajnaparamita sutras* (Perfection de la Sagesse). Ce texte sacré Mahayana a été reconnu comme un « objet de culte » et il fut finalement déifié sous la forme d'une divinité féminine appelée Prajnaparamita. Elle devint l'incarnation suprême de la maternité, de la féminité et de la sagesse transcendante comme développées dans le discours. Tara tenait un rang tout aussi exalté comme la personnification de la compassion maternelle infinie, de la délivrance et de la sagesse libératrice. Tara, qui avait absorbé les capacités d'Avalokiteshvara, était présentée comme sa contrepartie féminine. Ainsi, elle était à même d'instruire ses fidèles pour les mener au salut ou à l'état final de Bouddha. Tara fut reconnue comme la figure centrale de la pensée et de l'idéologie gynocentriques dans la sphère bouddhiste, tandis que Prajnaparamita représentait la quintessence du bouddhisme Mahayana et du Dharma bouddhique. En regard de l'iconographie des déesses, il y a deux importants textes exégétiques bouddhiques du début de la période médiévale, le *Sadhanamala* et le *Nispannayogavali*, qui contiennent des eulogies sophistiquées en leur honneur et donnent des descriptions iconographiques précises des diverses formes des déesses. Remarquablement, les tendances iconographiques suivies par les traditions artistiques Cham dérivait principalement leur inspiration de l'art et des sources textuelles de l'Inde orientale et ne développèrent que plus tard leur propre idiome artistique.

Nous disposons aujourd'hui d'un nombre limité de représentations de Prajnaparamita et Tara provenant de la période

Dong DOUNG. Celles-ci sont de la plus grande importance si l'on veut retracer la dissémination et la popularité du culte des déesses dans les traditions de tout le Sud-est asiatique. La facture des sculptures présente une certaine uniformité et des traits standardisés, typiques du style Dong DOUNG. Selon les chercheurs, les traits stylisés de ces images dénotent une fusion des styles chinois et indigène, alors même que l'influx des tendances stylistiques de Dvaravati, de Khmer et du Sri Lanka est lui aussi très prononcé. Le traitement de la plastique des statues suit les normes de la beauté féminine idéalisée, exhibant des corps sveltes et voluptueux, des seins ronds, une taille amincie et les trois replis de peau sur le ventre. Les détails physiologiques sont pratiquement identiques, avec d'épais sourcils parfaitement délinés en une ligne continue, de grands yeux de forme rhomboïde avec des pupilles et des paupières supérieures nettement dessinées, qui représentent un regard fixe et tourné vers l'intérieur. Les visages sont ovales, dominés par un nez bien défini avec des narines larges et des lèvres épaisses arborant l'expression d'un sourire bienveillant. Les visages ont une expression chaste et détachée. Qui plus est, ils ont un troisième œil proéminent sur le front, suggérant leur nature omnisciente. Les corps sont imprégnés d'une spiritualité inhérente, signifiant ainsi leur nature extraordinaire.

Il est intéressant de noter que les déesses bouddhiques de cette période sont représentées de façon austère, dépouillées de toute sorte d'ornement, chose peu courante dans les autres traditions artistiques où les divinités sont chargées de lourdes parures et de coiffures stylisées. Les lobes des oreilles des déesses sont distendus mais sans ornement, une caractéristique fréquemment observée chez les divinités féminines bouddhiques de la période Dong DOUNG. Toutefois, il est probable que les influences venaient de la tradition artistique de la période Anuradhapura tardive du Sri Lanka, attribuable aux 7^{ème} et 8^{ème} siècles. Les statues des déesses bouddhiques de cette période présentent elles aussi des caractéristiques semblables. De plus, cette thèse est soutenue par le fait qu'une des premières représentations de Prajnaparamita en Asie du Sud-est, découverte dans la péninsule de la Thaïlande,

avait probablement été transportée du Sri Lanka via le commerce et les missionnaires ; celle-ci se détermine par les traits stylisés, qui correspondent à l'art de la période Polonnaruwa, remontant au 10^{ème} siècle.¹² Cela établit l'impact parallèle de l'art du Sri Lanka dans la formation de l'iconographie de Champa. A part ces caractéristiques, elles sont souvent représentées portant un léger diadème ou un filet ceint autour du front; leur *jatamukuta* ou coiffure souvent très haute est généralement décorée avec l'effigie de leur seigneur spirituel ; la plupart du temps c'est Amitabha, bien que dans certains cas cette image soit absente.

Représentations visuelles de Tara

The Sadhanamala recommande les onze formes de Tara, tenant le lotus ou *utpala*, leur principal attribut ; c'est à elle qu'a été prescrit le Tara-mantra sacré, *Om Tare tuttare ture Svaha*. Le texte donne aussi la classification de ces formes en fonction de la théorie du symbolisme des couleurs. Les sculptures de l'Inde orientale montrent une variété de formes de Tara. Toutefois, les images de Tara de la période Dong Doung sont généralement avec deux bras étendus tenant des fleurs de lotus dans chaque main, dans la position du *vitarka mudra* (geste de l'enseignement et l'argumentation), mais une rare représentation de Tara avec quatre bras appartenant à la même période a également été trouvée. Les chercheurs ont suggéré que ce geste particulier était relativement commun dans les sculptures Dvaravati-Mon et les bronzes du Sri Lanka de la même période, d'où les sculpteurs Cham auraient pu tirer leur inspiration artistique.¹³

Une des images les plus admirables de Tara, découverte en 1978 sur le site du mahavihara de Dong Doung, se trouve à présent au Musée de Da Nang, Vietnam (Fig. 1).¹⁴ Ce bronze presque grandeur nature représente la déesse debout, de face, dans une pose sévère avec les deux mains redressées, faisant peut-être le *vitarka mudra* et tenant le lotus en même temps. Ses doigts finement modelés montrent des traces, bien que maintenant presque entièrement effacées, de portions fragmentées d'une tige de lotus dans chaque main. Son visage est

anguleux et de forme oblongue avec un troisième œil sur son grand front, qui était jadis serti de bijoux. Son front est marqué par l'arcade prononcée des sourcils formant une ligne incurvée continue. Elle porte également un imposant diadème posé sur le front. Un léger sourire est visible sur le visage qui communique un sentiment de calme. Elle porte une jupe à taille haute, longue jusqu'aux chevilles avec des plis parallèles visibles dans le bas, partiellement recouverte d'une large étoffe diaphane attachée autour de la taille à la manière d'un sari.

Une autre statue de Tara debout, sculptée dans la pierre, se trouve au Musée Guimet, Paris (Fig. 2). L'iconographie de base est similaire et la statue présente les traits typiques du style Dong Doung. La déesse tient un objet allongé, dont une partie est manquante. Les chercheurs l'ont identifié comme un bâton, rarement vu en association avec Tara puisque l'objet suggère une affiliation visnouite.¹⁵ Toutefois, une observation minutieuse révèle que la portion supérieure de l'attribut ressemble à un bouton de lotus et la portion inférieure représentait peut-être la tige, qui apportait aussi un équilibre structurel à la statue. Ce type de représentation d'objets est cependant rare, mais peut être tracé aux sculptures de l'ancienne période hindoue du Khmer et de la Thaïlande centrale. En outre, deux types d'images similaires de Tara remontant à cette période ont été trouvés sur différents sites. Une de ces statues est à présent au Musée Guimet, Paris (Fig. 3). L'autre se trouve aujourd'hui au Musée de Da Nang, Vietnam, et a été découverte dans le sanctuaire sud du site bouddhique de Dai Huu (Quang Binh), excavé en 1922 et 1925.¹⁶

Des statues similaires de Tara debout tenant un lotus à longue tige étaient dès les premiers temps très courantes dans l'art plastique de l'Inde orientale. Cette forme de Tara est généralement appelée Arya Tara, une manifestation verte de Tara, dont la main droite montre le *varada mudra* (geste de bénédiction) et la main gauche tient un lotus. Une des icônes en métal les mieux préservées représentant Arya Tara avec deux bras, attribuable à la première moitié du 8^{ème} siècle, vient de Nalanda, site n° 8, et se trouve maintenant dans la collection du National Museum de New Delhi (Fig. 4). La déesse est debout dans une

pose frontale sur un piédestal en forme de lotus. Sa main droite tendue fait le geste du *varada mudra*, tandis que, avec le bras à moitié replié, sa main gauche tient un autre lotus dont la longue tige sinueuse rejoint le piédestal. La moitié supérieure du corps est drapée d'une étoffe qui couvre les seins et retombe sur l'épaule gauche jusqu'à mi-cuisse. La déesse est parée de bijoux et ses cheveux sont noués au sommet de la tête en un volumineux chignon décoré d'un diadème. Le corps entier est entouré d'un halo flamboyant.

Une autre statue de déesse appartenant à la même période, qui se trouve à présent à l'Institut d'Art de Chicago, représente probablement une des manifestations vertes de Tara, bien qu'elle soit erronément nommée Uma (Fig. 5). La déesse a quatre bras et possède les traits caractéristiques de Dhanada Tara, vénérée comme dispensatrice de richesses et d'abondance. La main droite du bas fait l'*abhaya mudra* (geste qui dissipe la peur) et celle de gauche tient un lotus en bouton. Dans sa main droite supérieure elle tient un rosaire, tandis que celle de gauche tenait peut-être un livre, comme l'indiquent la position des doigts et les vestiges de l'objet encore perceptibles. Sa chevelure tressée, coiffée en chignon, est décorée d'un haut diadème qui lui ceint le front. Le vêtement qui couvre le corps de la divinité à partir de la taille est diaphane et présente de délicats motifs de feuillage, minutieusement sculptés tout du long du plissage central, tandis que des plis stylisés allègent la surface du drapé. En outre, l'identité de la déesse a été établie sur la base de deux facteurs – premièrement, l'iconographie de cette statue de Dong Doung est presque entièrement conforme à la description donnée dans le *Sadhanamala* (*sadhana* n°107). Deuxièmement, des statues comparables de la période Pala avec des traits similaires représentant Dhanada Tara ont été découvertes à Nalanda, et sont maintenant exposées au Musée de Nalanda. Une de ces icônes en bronze présente une configuration iconographique semblable et aussi, dans les deux représentations, l'effigie d'Amitabha sur la coiffé est absente (Fig. 6). Ce bronze Pala est attribuable au 8^{ème} siècle, comme déterminé par les éléments stylistiques de la statuette.

Formes visuelles de Prajnaparamita

Le *Sadhanamala* inclut neuf *sadhana* (n° 151 à 59) énonçant la procédure à suivre pour la vénération de Prajnaparamita, et un hymne (n° 160) voué à sa louange.¹⁷ Seulement un *sadhana* (n° 156) décrit la forme de la déesse comme ayant une teinte dorée et quatre bras, tandis que les huit autres décrivent sa forme avec deux bras.

A Champa, seulement des formes de Prajnaparamita avec deux bras ont été découvertes jusqu'à présent. Une statue du site de Dong Doung représentant Prajnaparamita avec deux bras est exposée au Musée Guimet, Paris (Fig. 7). Elle apparaît debout dans une pose frontale rigide sur un piédestal rectangulaire, avec ses deux mains tendues vers le bas tenant des attributs – un lotus dans la main droite, comme il se doit, et probablement un manuscrit dans l'autre. L'effigie du seigneur spirituel, Amitabha, est également visible sur sa coiffure en couronne. Elle est vêtue d'un sarong avec des plis verticaux ; ses seins sont ronds et lourds. Une autre statue de la déesse, de la même période, a été découverte au village de Phu Nhan dans la province de Quang Ngai, et se trouve à présent au Musée de Da Nang.¹⁸ Toutefois, dans les sculptures de l'Inde orientale, Prajnaparamita avec deux bras est généralement montrée assise dans la position du lotus, avec les deux mains faisant le geste traditionnel du *dharmachakra mudra* symbolisant le premier sermon (Fig. 8). Dans les statues avec quatre bras, elle tient un rosaire et un manuscrit dans ses autres mains droite et gauche respectivement. Ici aussi le livre sacré apparaît sur une fleur de lotus, dont la tige part du piédestal sur sa gauche.

Ainsi la coexistence de ces deux fois en Inde orientale a largement contribué au développement du culte des déesses bouddhiques et à son expansion. Un genre de milieu culturel et religieux similaire peut être observé dans la plupart des royaumes d'Asie du Sud-est, y compris Champa, Khmer et Java, où le shivaïsme était la foi prédominante et le bouddhisme n'a été introduit qu'à une période plus tardive, ce qui a sans doute amené le syncrétisme religieux visualisé dans les formes iconographiques de la déesse.

Il est intéressant de noter que dans l'art de l'Inde orientale, les multiples formes d'une diversité de déesses sont abondamment représentées, dans leurs formes paisibles aussi bien que courroucées, mais dans l'art Cham, comme dans d'autres traditions d'Asie du Sud-est, ce sont surtout les formes de Tara et Prajnaparamita qui ont acquis une plus grande importance dans les pratiques artistiques et religieuses. Ces deux divinités féminines ont atteint un rang particulier dans les sphères politiques et religieuses des deux domaines culturels et ont été amplement illustrées dans les sources artistiques et littéraires.

Notes:

- 1 Cet article est basé sur mes recherches pour ma thèse de Doctorat, intitulée « Sculptures of Buddhist Goddesses in Eastern India: An Aesthetic and Iconographic Study (8th-12th century C.E.) » – (Sculptures des déesses bouddhiques en Inde orientale : Une étude esthétique et iconographique (8^e-12^e siècles E.C.)) – sous la supervision du Dr. Savita Kumari, Professeure adjointe, Département d'Histoire de l'Art, National Museum Institute, New Delhi, Inde.
- 2 Nandana Chutiwongs. *The Iconography of Avalokiteshwara in the mainland South East Asia*, (Delhi: Indira Gandhi National Center for the Arts & Aryan Books International, 2002), 289.
- 3 R.C. Majumdar. *Champa: History and culture of an Indian colonial kingdom*. (Delhi: Gyan Books Pvt. Ltd., 2008),
- 4 R.C. Majumdar. *Champa: History and culture of an Indian colonial kingdom*, 77- 88.
- 5 Ibid., 292.
- 6 Jean Francois Hubert. *The Art of Champa*, (Chine: Parkstone Press International, 2005), 8.
- 7 Le Bonheur, A. The Art of Champa. In *The Art of Southeast Asia*. Eds. M. Gerad-Geslan et al, 265.
- 8 R.C. Majumdar. *Champa : History and culture of an Indian colonial kingdom*, 77- 88.
- 9 Le Bonheur, A. The Art of Champa. In *The Art of Southeast Asia*. Eds. M. Gerad-Geslan et al, 257-258.



5 -Déesse debout, probablement Dhanada Tara, vers les 9ème -10ème
s, Dong Doung période, Champa, Vietnam, pierre, 74,7 x 23,5 x 23,5 cm
(x 9 1/4 x 9 1/4 po.), Kate S. Buckingham Fund, 1999.248, Institut d'Art
de Chicago

(Photo gracieusement offerte par : Institut d'Art de Chicago, USA)



no 6- Dhanada Tara, vers la fin du 7ème ou début du 8ème siècle E.C.,
Nalanda, Bihar, Inde, période Pala, bronze, Nalanda Museum



7 -Prajnaparamita debout, vers les 9ème -10ème siècles, période Dong
Dong, Champa, Vietnam, grès, 88,5 cm, Musée Guimet, Paris
Jean-François Hebert, The Art of Champa, USA: Bangkok Press



o 8 - Prajnaparamita, vers le 10ème siècle E.C., Nalanda, Bihar, Inde,
période Pala, bronze, Nalanda Museum, Bihar, Inde.

o gracieusement offerte par : Nalanda Museum, Archaeological Surve
of India)

- 10 Ibid., 256.
- 11 Jean Francois Hubert. *The Art of Champa*, (Chine: Parkstone Press International, 2005), 18.
- 12 John Guy, *Lost Kingdom: Hindu-Buddhist sculpture of Early Southeast Asia*. (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2014), 37, pl. 8.
- 13 Emmanuel Guillon. *Cham Art* (London: Thames and Hudson, 2001), 102.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid., 85.
- 16 Ibid., pl. 25.
- 17 Thomas Eugene Donaldson. *The Iconography of the Buddhist Sculpture of Orissa*, vol. 1 (Delhi: IGNCA, Abhinav Publications, 2001), 276.
- 18 Emmanuel Guillon. *Cham Art*, 104, pl. 57.

Remerciement

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude au Prof. Dr. Anupa Pande, Doyenne et Directrice, Département d'Histoire de l'Art, National Museum Institute, New Delhi, Inde et à mon superviseur Dr. Savita Kumari, Professeure adjointe, Département d'Histoire de l'Art, National Museum Institute, New Delhi, Inde pour leurs conseils et leurs remarques cohérentes tout au long de ma recherche.

3

Les grottes bouddhistes Mahayana à Ajanta : un aperçu

Sama Haq

Les grottes d'Ajanta se trouvent au nord-ouest de la ville d'Aurangabad dans l'Etat du Maharashtra. Elles ont été excavées entre le 2^{ème} siècle avant ÈC et le 7^{ème} È.C. Il y a en tout trente grottes creusées dans une gorge en fer à cheval qui donne sur la rivière Vaghora, dans les Monts Sahyadri (*Illustration 1*). Les parois des grottes sont ornées de nombreuses sculptures (taillées dans la roche basaltique) et peintures propageant le bouddhisme Mahayana dans l'art antique de l'Inde. John Smith, un capitaine britannique du Régiment de Madras, découvrit les grottes par accident en 1819 ÈC pendant une partie de chasse. Le premier article sur Ajanta a été publié plus tard par James E. Alexander, qui visita le site en 1824, comme mentionné dans *Transactions of the Royal Asiatic Society*. Aujourd'hui, les grottes d'Ajanta sont reconnues pour posséder les plus anciennes peintures pariétales bouddhistes en Inde.

Historiquement, les grottes d'Ajanta appartiennent à la première phase de la dynastie Satvahana qui régna sur le Deccan pendant près de quatre siècles, du 3^{ème} siècle avant ÈC au 2^{ème} siècle ÈC (*Illustration 2*). Parmi celles de la première phase les grottes 9 et 10 sont très connues. Les grottes de la dernière phase, du 4^{ème} au 6^{ème} siècle ÈC, ont été construites pendant la dynastie Vakataka. Les grottes 1, 2, 16 et 17

Rencontre avec l'Inde, Tome 45, n°2, 2016.

font partie de la dernière phase (*Illustration 3*). Les Vakatakas, que l'on pense avoir été les successeurs des Satvahanas, étaient alliées aux Guptas par le mariage.

L'architecture rupestre d'Ajanta

Dans le *sangha* bouddhiste des habitations étaient nécessaires pour la communauté monastique. Il fallait donc créer un espace physique construit avec de la terre, du torchis, du bois ou de la pierre. Comme il est mentionné dans le canon Pali, Bouddha permettait de construire cinq types de structures pour les habitations des moines. Nommément une grotte (*guha*), une villa (*harmya*), un bâtiment à plusieurs étages (*prasada*), une maison (*vihara*) et une voûte (*ardhayoga*).

Le concept des *guhās*, construits en brique ou creusés dans la roche, est la première représentation d'une habitation monastique bouddhiste. Ce type d'architecture rupestre ressemble beaucoup à la grotte Lomas Rsi à Barabar et à Nagarjuni Hill au Bihar, conçues dans la tradition *ajivika*. Au début, les grottes étaient de simples lieux d'habitation pour les moines et n'avaient aucune prétention sculpturale. Cette forme d'architecture fut développée plus tard avec le concept des formes plus élaborées du *chaitya-griha* et du *vihara*.

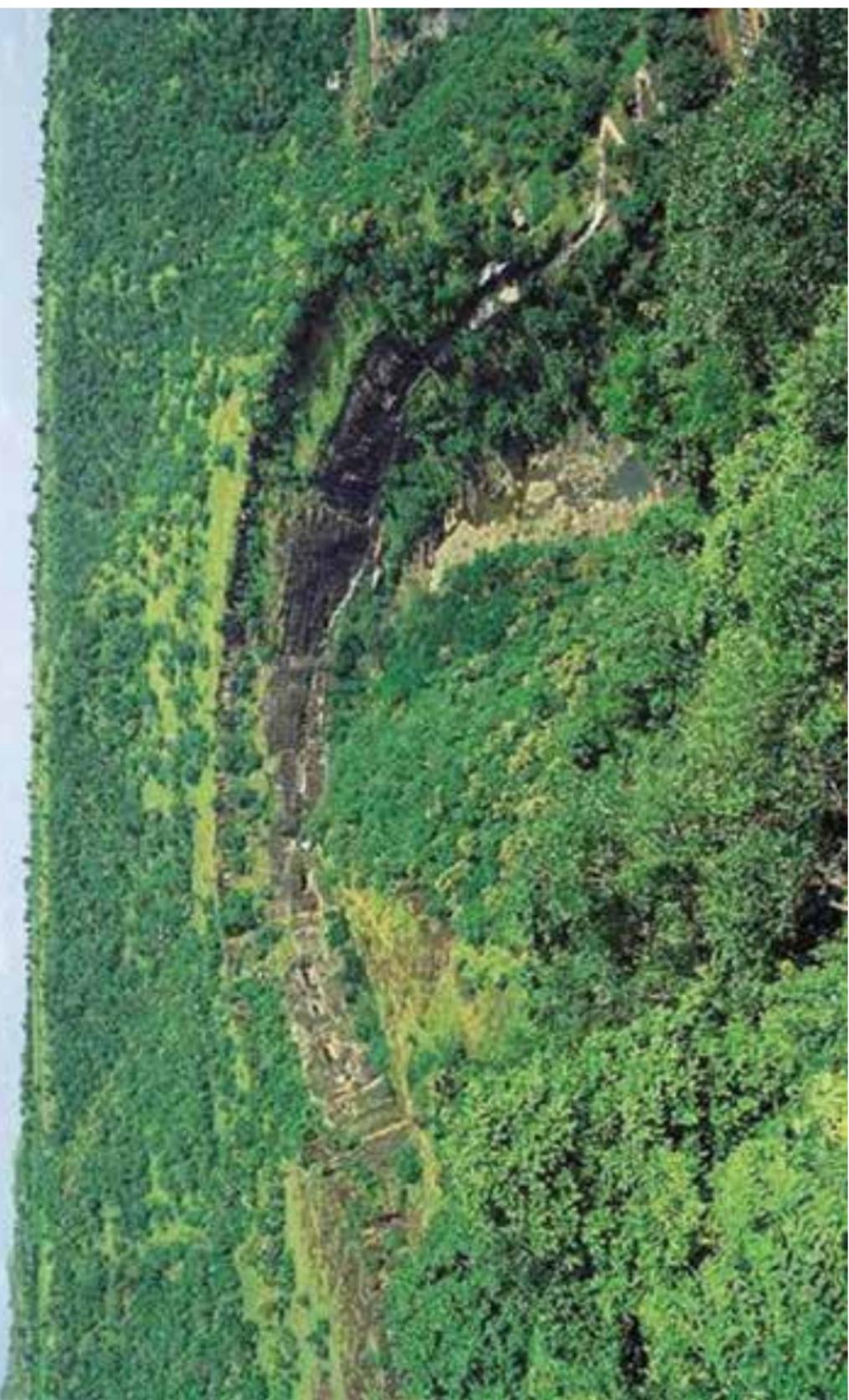
Les conventions de l'architecture rupestre à Ajanta sont empruntées à la première période Bhaja et aux grottes de Karla, qui se trouvent, elles aussi, au Maharashtra. Un *chaitya* est une grande salle réservée au culte pour une assemblée, ou une chapelle, qui ne sert pas de lieu de résidence. Les *chaityas* consistaient en une longue salle rectangulaire avec une abside au fond, autour de laquelle un passage permettait la circumambulation (*pradakshina*). Le stupa que l'on vénérât était placé dans l'abside, où parfois il y avait aussi l'image du Bouddha. Dans les grottes de la dernière période, la façade de la grande salle était souvent abondamment décorée, et percée d'une grande fenêtre en œil de bœuf (*gavaksha*) (*Illustration 4*). Les *viharas*, par contre, étaient utilisés pour les habitations et les lieux de prière

des moines (*bhikshus*) ou de la communauté monastique. Le centre du *vihara* comportait une salle carrée ou rectangulaire avec des cellules tout autour. Au fond de la salle une statue du Bouddha ou un stupa était installé. Certains de ces *viharas* avaient un ou deux étages et des voûtes en berceau.

Un autre critère différentie les grottes d'Ajanta, celui-ci sur la base du développement du bouddhisme, de la période Hinayana à la période Mahayana. L'architecture de la période Hinayana a un *chaitya* rectangulaire dont l'abside à colonnade contient un stupa monolithe. La façade admirablement sculptée (bien que détériorée) ainsi que les plafonds nervurés des salles de prières ont directement dérivés de l'architecture rupestre de la période Satvahana.

Tandis que des chercheurs allemands, comme Dieter Schlingloff et Monika Zin, ont abondamment travaillé sur la topographie visuelle des fresques d'Ajanta, Walter Spink, un chercheur américain spécialiste d'Ajanta, a apporté sa contribution en comparant les monuments de la période Mahayana à ceux de la période du souverain Vakataka, Harisena (r. 460-478 È.C). Les développements pendant la phase d'architecture Mahayana, pour les *chaityas* et les *viharas*, sont particulièrement visibles dans le traitement des colonnes et des portes. Les fûts polygonaux sont remplacés par des piliers aux motifs flûtés compliqués, tandis que les murs sont ornés de médaillons décorés de guirlandes et de motifs *makara*, etc. De simples pilastres aux linteaux en surplomb, les portes sont, elles aussi, transformées avec une grande diversité de motifs répétitifs et décoratifs.

Pendant la dernière période, des statues massives du Bouddha sont sculptées à l'intérieur des *chaityas* et des *viharas*. Assis avec les deux pieds par terre, ou dans la posture du lotus, Bouddha est généralement représenté en méditation (*dhyana mudra*) ou faisant tourner la roue de la Loi (*dharmachakra mudra*) et assis dans la posture du lotus (*padmasana*), du repos royal (*maharajalila asana*) ou du diamant (*vajrasana*). La plénitude des membres et du corps et le contour arrondi de la tête accentuent l'aspect massif de ces statues du Bouddha. Les cheveux sont arrangés en petites boucles, les paupières baissées et les lèvres bien dessinées.







La propagation du bouddhisme Hinayana incitait les adeptes à renoncer au monde et à devenir un *arhat* (celui qui est digne de la perfection) et atteindre le but ultime de l'illumination. Dans toutes les sectes bouddhistes la croyance que tout phénomène a une origine, ou cause, puissante qui est interconnectée et liée à la « douleur » (*dukha*) était très répandue. Le *Majjhima Nikaya* ou les *Moyens discours du Bouddha* mentionnent « *upadhi dukkhassa mulanta* », ou l'attachement est la cause de toute souffrance. Si bien que la détermination d'observer les préceptes de pensées justes, paroles justes, actions justes, méditation correcte, devint le fondement de la quête du salut pour soi-même en devenant un *arhat*.

Le changement de doctrine pendant la dernière phase du Mahayana a été le résultat du quatrième concile bouddhiste à Vaishali au Bihar, au 4^{ème} siècle avant È.C. Le quatrième concile a apporté de nouvelles mesures dans la contextualisation du concept de l'illumination (*sambodhi*) et de la transcendance (*nirvana*) pour tous les êtres souffrant dans ce *samsara* au lieu de simplement atteindre l'illumination pour soi-même. Cela a donné naissance au concept des *bodhisattvas* (bouddhas à venir) et de leurs déesses gardiennes, qui étaient bienveillantes et bonnes envers tous ceux qui souffrent. Le bouddhisme Mahayana ne s'est pas développé comme un mouvement contre le bouddhisme Hinayana ; au contraire, c'était une continuation des précédentes pratiques scholastiques proposées par le *sangha* bouddhiste.

Selon la pensée Hinayaniste, l'état de *arhat* était limité mais les Mahayanistes croyaient que l'état de *bodhisattva* était universel. Les *bodhisattvas* furent connus comme les êtres compatissants (*karunamay*) qui permettaient aux adeptes d'atteindre l'illumination grâce à leur nature dévouée. A Ajanta, nous pouvons voir la représentation riche et vivante du courant dominant des vertus bouddhistes Mahayana propagées à travers les sculptures du Bouddha Shakyamuni et des différents *bodhisattvas* avec leurs pouvoirs féminins. Les images du *bodhisattva* représenté comme le sauveur et de sa contrepartie féminine représentée comme son émanation apparaissent dans les décorations des façades aussi bien qu'à l'intérieur des *viharas* et des *chaitya grihas*.

Inscriptions et mécènes

A.P. Jamkhedkar fait remarquer que les grottes comportent également un grand nombre d'inscriptions dédicatoires avec au moins 94 inscriptions, dont 14 gravées sur la surface de la roche, et plus de 80 peintes. Il y a aussi le célèbre graffiti de « John Smith 28th Cavalry from Madras » écrit par l'officier britannique le 28 avril 1819. Celles qui sont gravées sont un éloge ou un témoignage en l'honneur du mécène d'une grotte particulière, tandis que celles qui sont peintes sont en rapport avec le sujet du « tableau » afin de créer un contexte religieux dans l'ensemble spatial des grottes.

Grâce à ces inscriptions nous savons que les grottes ont été principalement creusées pour construire des habitations pour les moines (*sangraharmas*), mais aussi comme un moyen rapide et facile pour les riches donateurs d'obtenir du mérite, et pour des avantages matériels. Une inscription dans la grotte 26 cite un donateur – Bouddhabhadra – dédiant la construction à la mémoire de ses parents et de son ami Bhavviraja, un ministre à la cour du roi Ashmaka. Dans la grotte 17, on trouve une autre inscription à la louange d'un roi qui avait construit des monastères et des *stupas*, tandis qu'une autre inscription dans la grotte 16 mentionne comment le fils d'Hastibhoja, un ministre Vakataka, entreprit la construction de la grotte pour les logements des moines, avec un espace réservé au culte et à une citerne à eau.

La tradition rupestre à Ajanta

Les peintures qui recouvrent les murs et les plafonds d'Ajanta n'ont pas leur pareil dans l'histoire de l'art indien, aussi bien pour la grande variété des sujets illustrés que pour la maestria des artistes peintres. Ces peintures n'ont pas été entièrement préservées et certaines portions sont délavées ou complètement effacées. Un grand nombre de ces thèmes est tiré des récits de l'*Avadana* et du *Jatakamala*, et des événements majeurs de la vie du Bouddha Shakyamuni, à part les représentations des *boddhisattvas*, leurs consorts, les êtres semi-divins ainsi que la flore et la faune.

Les peintures d'Ajanta sont exécutées à la détrempe, ce ne sont pas des fresques comme on le croit souvent. La base était préparée avec l'application de deux couches de plâtre sur la roche – un plâtre grossier d'abord puis un plus fin. Ce plâtre était fabriqué avec des matières organiques comme des fibres végétales, de la balle de riz, de l'herbe et d'autres matières fibreuses d'origine organique, mélangées à du sable ou de la roche broyée. En dernier une fine couche de lait de chaux était appliquée pour rendre la surface bien lisse. Les couleurs à base de minéraux étaient le rouge, le jaune, le vert et le bleu. Le rouge était fait avec de l'hématite, le jaune avec de l'ocre, le vert avec de la terre verte, le noir avec des résidus de noir de fumée, et le bleu était le seul ingrédient importé d'Iran. Il était utilisé avec parcimonie parce que très coûteux.

Les thèmes des peintures d'Ajanta sont basés sur les histoires du Jataka et d'Avadana, les événements de la vie du Bouddha et des récits dévotionnels. Quelques-unes des plus célèbres sont Vessantara Jataka, Vidurpandita Jataka, Chhadanta Jataka, Shibi Jataka, Mahakapi Jataka, Ruru Jataka, Mahasutasoma Jataka, Simahala Avadana etc. L'orientation thématique, partout à Ajanta, est sur la tradition Jataka, mais le message omniprésent est celui du Bouddha et des bodhisattvas pour aider les autres à atteindre l'illumination.

A part les images sculptées, il y a également des représentations des *bodhisattvas* dans les peintures pariétales d'Ajanta. Les deux plus célèbres *bodhisattvas* se trouvent de chaque côté de l'entrée de l'antichambre de la grotte 1. Ce sont le Bodhisattva Padmapani tenant une fleur de lotus (*padma*) et le Bodhisattva Vajrapani tenant un nénuphar (*nilotpala*) (*Illustration 5*). Ces deux peintures sont les plus admirables chefs d'œuvre de l'art indien exécutés dans le style Gupta classique, un amalgame de beauté physique et spirituelle. Les deux *bodhisattvas* portent une magnifique tiare. Leurs grands yeux à demi fermés épousent la forme d'un lotus, les lèvres sont pleines et le menton prononcé. Une continuation de ce style est visible dans les

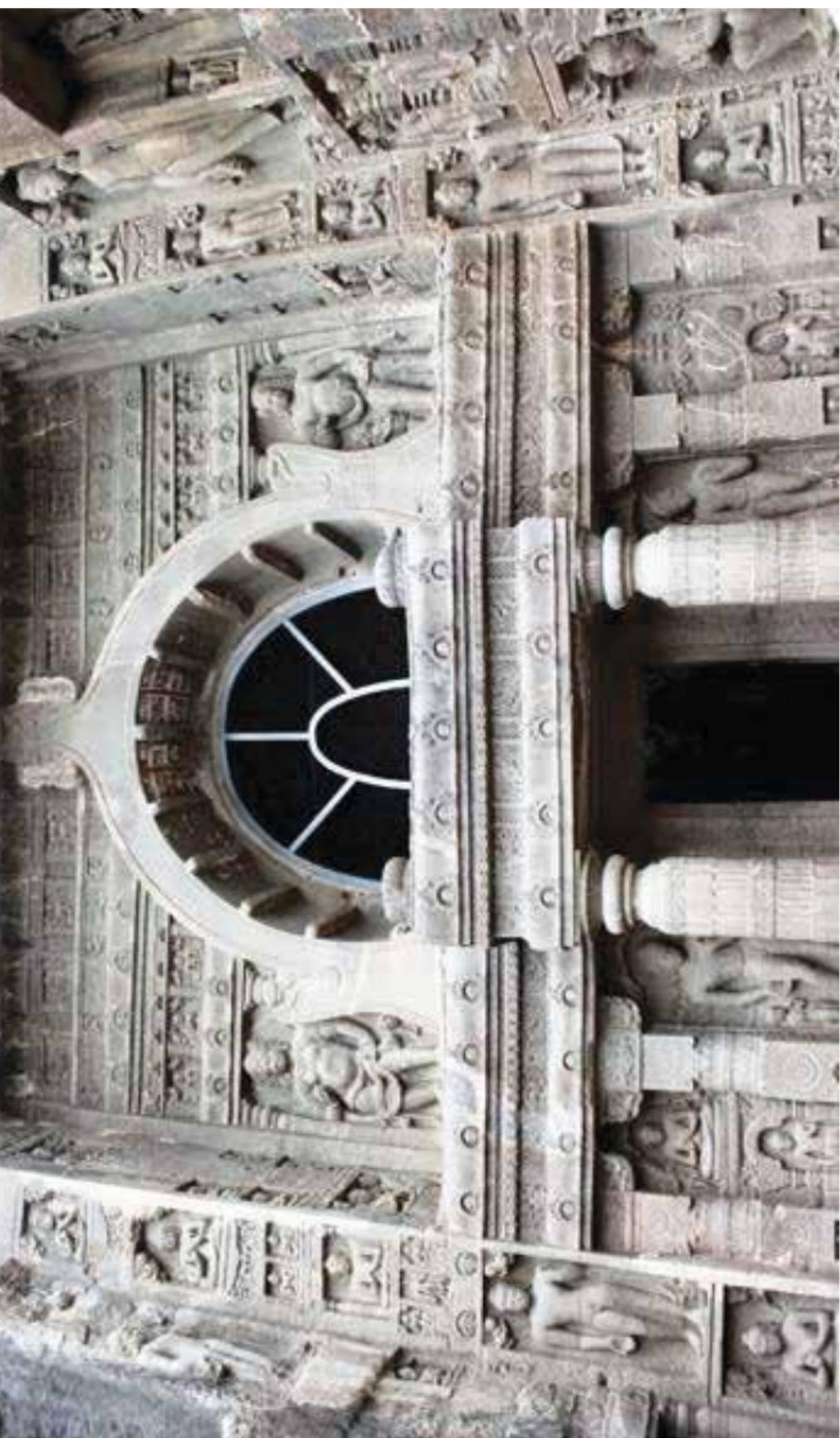
grottes bouddhistes et le complexe monastique de Bagh au Madhya Pradesh ainsi que dans les grottes de Mogao à Dunhuang, Chine.

Le célèbre épisode du miracle à Shravasti est une représentation du Bouddha que l'on retrouve souvent dans le Centre de l'Inde, en Asie Centrale, en Extrême Orient et en Asie du Sud-est. Comme mentionné dans le *Mahavastu*, cet épisode rappelle comment Bouddha utilisa ses pouvoirs magiques pour confondre les ascètes vagabonds de Shravasti avec l'émanation d'un millier de bouddhas. Il est aussi considéré comme un des huit préceptes indispensables (*ashtamahapratiharya*) pratiqués par Bouddha. De façon schématique, les murs et les plafonds d'Ajanta et des grottes de Mogao à Dunhuang sont des représentations des multiples pouvoirs du Bouddha.

Les thèmes des décorations sur les plafonds mettent en valeur une grande variété de motifs décoratifs formant des dais multicolores (*Illustration 6*). On peut, toutefois, trouver un parallèle entre les ornements du halo des sculptures du Bouddha de la période Gupta et les motifs des plafonds à Ajanta. Il y a également des frettes, formant des compartiments avec divers motifs : oiseaux, fleurs, fruits, animaux, êtres mythiques comme *rakshas* (démons), *kinnars* (figures mythiques mi-humaines et mi-oiseau ou animal), *maladharas* (personnages portant des guirlandes) etc.

Le site d'Ajanta perpétue son héritage matériel et religieux, car aujourd'hui il reste un des plus importants lieux de pèlerinage bouddhiste du sous-continent asiatique. Pour éviter toute détérioration supplémentaire, l'*Archaeological Survey of India* a pris des mesures rigoureuses pour d'importants travaux de conservation des grottes et des peintures murales. Le site des grottes d'Ajanta a non seulement inspiré l'architecture rupestre et la tradition des peintures pariétales de l'Inde antique, il a aussi été une référence classique pour la propagation de l'art et de l'architecture bouddhistes en Asie Centrale, en Extrême Orient et en Asie du Sud-est.

(traduit de l'anglais par Laure Cadier)







Références :

- A. Ghosh, *Ajanta Murals*. New Delhi: Archaeological Survey of India, 1967.
- Anupa Pande, *The Buddhist Cave Paintings of Bagh*. Delhi: Aryan Books International, 2002.
- Carmel Berkson, *The Caves at Aurangabad*. New York: Mapin International, 1986.
- Dieter Shlingloff, *Studies in the Ajanta Paintings, Identifications et Interpretations*. Delhi: Ajanta Publications, 1988.
- K.P. Jamkhedkar, *Art of Ajanta*. Delhi: Oxford University Press, 2008.
- Mandira Sharma, "Disquisitions on the Paintings of Ajanta" en *Indian Art History – Changing Perspectives*, Ed. by Parul Pandya Dhar. Delhi: D.K. Printworld (P) Ltd., 2011.
- M.K. Dhavalikar, *Ajanta: A Cultural Study*. Poona: University of Poona, 1973.
- Monika Zin, *Devotional et Ornamental Paintings, A Guide to the Ajanta Paintings Series*. Delhi, Munshiram Manoharlal, 2003.
- Rajesh K. Singh, *Ajanta Paintings*. Baroda: Harisena Press Pvt Ltd, 2003.
- Walter Spink, *Ajanta – History et Development Series*. Leiden: Brill Publications, 2005-2013.

4

Le *khadi* : contexte historique et son importance aujourd'hui

Sunaina Suneja

La filature et le tissage à la main se pratiquent depuis l'invention du tissu, et en Inde on appelle ces techniques le *khadi*. Le monde se souvient des trente dernières années de la lutte de l'Inde pour la liberté. Elles évoquent les images qui ont visuellement communiqué la dissidence politique d'une armée de protestataires non violents; parmi celles-ci figurent celles relatives au *khadi*, ce tissu qui devint le symbole d'un moyen pacifique pour libérer une nation du règne colonial et qui a suivi son bout de chemin jusqu'à nos jours.

Au milieu des années 80, les initiés du *Khadi Bhavan* de Delhi parlaient du « *khadi* des politiciens », un *khadi* d'une qualité ultrafine et d'un blanc immaculé. A cette époque le *khadi* avait la faveur des fashionista, l'approvisionnement ne suffisait pas à satisfaire la demande si bien que cette étoffe fut rationnée à deux rouleaux par personne !

Trois décennies plus tard, voilà que le *khadi* fait de nouveau le buzz. Notre Premier Ministre, dans un récent *Mann ki Baat*, programme radiodiffusé, invitant le public au dialogue, exhortait les gens à acheter du *khadi* pour les fêtes et à lui donner une place dans leurs vies; la presse écrit régulièrement des articles sur ce sujet, et à

Rencontre avec l'Inde, Tome 45, n°2, 2016.

présent il y a un regain d'intérêt parmi la nouvelle vague de stylistes et de couturiers qui le redécouvre.

Pour les deux précédentes générations, qui ont vécu la Partition du pays, le *khadi* n'est pas neutre : il évoque un passé chargé d'histoire, parfois même douloureuse. Ma mère me racontait comment sa propre mère à Lahore, filait le coton sur un rouet traditionnel. Puis le tisserand venait prendre le fil et ramenait l'étoffe à la maison, tissée et teinte. On y taillait des vestes pour son père avocat. Alors les gens portaient le *khadi* par conviction.

Si nous remontons le fil de la petite et grande histoire de ce tissu, nous voyons que c'est en 1908 que le Mahatma Gandhi découvre le *charkha* ou rouet, lors d'un voyage en Angleterre. Tout d'un coup il réalise son potentiel, la panacée pour pallier au problème de la pauvreté en Inde. Et tandis que son intérêt pour le *khadi* se développe et évolue, il réussit à carrément imposer le rouet à l'avant-garde du relèvement des plus pauvres parmi les pauvres.

Parlant de son rapport avec le *khadi*, en 1928, Gandhiji devait écrire : « Je ne connaissais pas alors la distinction entre le métier à tisser et le rouet, et dans *Hind Swaraj* j'utilisais le mot « *kargha* » (métier à tisser) alors que je voulais dire « *charkha* ». »

Il écrit plus tard qu'il ne savait pas qu'au Pendjab aussi les femmes filaient le coton, et sa recherche s'était limitée au Goudjerat. En fait, au Pendjab, on trouve des rouets dans les maisons des villages, mais aujourd'hui très peu sont utilisés.

Il admet qu'il est d'abord devenu tisserand en 1915 et plus tard seulement, il a commencé à filer, quand il trouva enfin quelqu'un qui puisse apprendre le maniement du rouet à lui et à ses compagnons du Sabarmati Ashram. En 1927, progressant de cette base succincte, 1500 villages participaient au programme de filature à la main et naturellement le nombre s'accrut d'année en année pour devenir un mouvement de masse à l'échelle de la nation.

Gandhi et ses associés développèrent une approche systématique et centralisée pour promouvoir le *khadi* pour tous et par tous au moyen

d'expositions et de séances de lanterne magique comme on les appelait alors. Les expositions présentaient des échantillons d'étoffes filées et tissées à la main, et bien sûr un comptoir pour la vente. Des panneaux racontaient visuellement les prouesses textiles de l'Inde, la disparition de cette activité après la Révolution industrielle et la pauvreté qui s'ensuivit.

La lanterne magique était le précurseur du projecteur de diapositives. Le matériel pour les expositions et les séances de lanterne magique ne pouvait être fourni que par une source centralisée, la All India Spinning Association. Pour les deux, le facteur divertissement était très important et apparemment elles attiraient beaucoup de monde. La campagne d'information était assez percutante pour faire passer le message du *khadi* et promouvoir la production du tissu filé et tissé à la maison. (L'usage d'une innovation britannique contre les Britanniques).

(Les jours étaient nommés d'après les leaders et devinrent une autre opportunité de mettre en valeur le *khadi* et le mouvement pour la liberté.)

En 1931 Mahatma Gandhi demanda à l'artiste Nandlal Bose de peindre des affiches pour une exposition du parti du Congrès à Haripura. « Les instructions de Gandhiji à Vallabhbhai et ses compagnons de travail étaient qu'ils devaient créer pour cette occasion une atmosphère reflétant l'esprit du *khadi* et des industries villageoises. Il désirait que seuls des matériaux récoltés dans le voisinage soient utilisés pour la construction des huttes, des bureaux et des salles d'exposition ; de même la farine moulue sur les *chakkis*, le riz battu à la main, l'huile pressée dans les *ghanis* du village, le lait, le ghee et le beurre des vaches devaient être utilisés.

« A Vithalnagar il y avait 51 entrées et elles étaient toutes artistiquement décorées. Il y avait sept portes principales qui étaient des modèles des différentes écoles indiennes d'architecture. Sur chaque porte les peintures de Nand Babu suggéraient le thème vers lequel on se dirigeait. »

« Vithalnagar était équipé d'un hôpital, un bureau de presse, une banque, un bureau de poste, un bureau du télégraphe, un standard téléphonique et une caserne de pompiers. Il y avait des arrangements pour un service d'autobus qui transportait les visiteurs d'une partie du Nagar à une autre, car il s'étendait sur presque 2,5 km. Une exposition avait été organisée sous les auspices de la All-India Spinners Association et la All India Village Industries Association. Ils avaient artistement présenté les nombreuses variétés de *khadi* et les objets artisanaux qu'ils avaient collectés dans les villages de chaque Province. On avait aussi essayé de montrer les divers stades par lesquels chacun de ces produits était passé et comment ils étaient fabriqués. En même temps que cette exposition il y avait un grand marché Swadeshi. Cette exposition avait une grande valeur éducative, et illustrait de façon convaincante la valeur du *khaddar*, autre nom pour le *khadi*, et des industries villageoises pour la solution du problème de l'emploi dans les villages. »

Mahatma Gandhi a été un écrivain prolifique, et il a abondamment écrit sur tous les aspects liés au *khadi*, mais nulle part je n'ai trouvé l'étymologie du mot *khadi*, que l'on pense être dérivé de « *khaddar* », qui contient la racine KHAD, une fosse (pit en anglais), comme dans « pit-loom », le métier à tisser à pédales.

Les écrits très complets de Mahatma Gandhi sur le *khadi* incluent ses réponses aux questions des gens et couvrent la vaste gamme des différents aspects relatifs au *khadi* : la disparité entre les salaires des tisserands et des fileurs, le rôle des nouvelles filatures, les profits du *khadi*, sa crainte que les villageois soient exploités si le programme de filature échouait, le faux *khadi*, l'économie du *khadi*, sa certitude que la filature peut être pratiquée par tous en cas de catastrophe naturelle et pendant les mois sans travaux agricoles et, bien sûr, l'esprit du *khadi*, son message de moralité et d'éthique.

Il désirait, d'une manière ou d'une autre, unir la nation et pour ce faire, Mahatma Gandhi semble avoir choisi la bannière symbolique du *charkha* et son produit final, le *khadi*. Lors des expositions aussi, les

étoffes *khadi* des différentes provinces étaient présentées, donnant ainsi une envergure nationale plutôt que locale à la production de ce tissu.

Il tenait à s'occuper lui-même du programme *khadi*, peut-être parce qu'il craignait une dilution de la vision qu'il avait du *khadi*, veillant à la microgestion de tous les stades de la production, du marketing et des ventes.

Dès 1919, la non-violence était prônée comme la « seule et vraie voie qui mènerait au *Swaraj* » et le rouet, *charkha*, était le symbole le plus fort de cette indépendance qui, pour Gandhi, devait aussi être auto-gouvernance à tous les niveaux: du personnel au politique; ainsi, en 1921, le *charkha* avait trouvé une place centrale sur le drapeau.

Si parfois Gandhi laissait poindre une note de découragement concernant le projet *khadi* et contemplant de le stopper, sous peu ses écrits affichaient de nouveau de l'enthousiasme.

Selon la vision de Mahatma Gandhi chaque foyer devait être muni d'un rouet et chaque village d'un- ou plusieurs - métier à tisser; et seulement ceux qui portaient le *khadi* pourraient donner des étoffes *khadi* à la All India Spinning Association; de surcroît, les producteurs devaient avoir besoin de ces revenus et ne pas pratiquer la filature pour le profit. Il incitait à se concentrer sur les villageois qui produisaient et utilisaient leur propre *khadi* au lieu de viser le consommateur urbain.

Le All India Khadi Board a fermé ses portes en 1924 et la All India Spinning Association (en hindi, *Akhil Bharati Charkha Sangh*) a été constituée en 1925, et comme son nom l'indique, l'attention revint vers ceux qui pratiquaient la filature et le tissage.

Il y a eu un effort continu pour améliorer la qualité du *khadi*, en faisant des recherches pour trouver les meilleures variétés de coton adéquates pour la filature, une étude minutieuse et scientifique du rouet, concluant que les révolutions du disque attaché au fuseau déterminaient la qualité du fil. L'invention du « *peti charkha* » (rouet en boîte), moins coûteux que le rouet traditionnel et portatif, se prêtant au transport, facilita la filature même lors des déplacements.

Mais malgré toute l'importance accordée au *khadi* comme un moyen de reconstruction des villages, Mahatma Gandhi se rendait compte qu'au sein du Congrès, il y en avait beaucoup qui n'étaient pas convaincus et il ne manqua pas de se prononcer à ce sujet. Dans sa correspondance avec Rabindranath Tagore, il met en avant ses arguments en faveur du *khadi* pour contrer ceux présentés par Tagore, qui était contre l'imposition de la filature et du port du *khadi* par tous. Sarojini Naidu, une proche collaboratrice de Mahatma Gandhi, choisissait habituellement de ne pas porter du *khadi* mais travaillait pour la promotion de la filature à la main. Jawaharlal Nehru demandait pour lui-même des qualités de *khadi* plus fines.

Le message du khadi était bien reçu par les gens en général et le porter devint un symbole visuel et pacifique de protestation. Les Britanniques en prirent note et les vêtements *khadi* étaient prohibés, ainsi que le « topi », le calot blanc adopté par Mahatma Gandhi, à cause de la signification des couvre-chefs en Inde. Dès 1924, les employés du gouvernement avaient l'interdiction de porter du *khadi*.

De 1931 à 1933, il était interdit aux personnes qui portaient le même calot que Gandhi ou d'autres vêtements *khaddar* d'entrer dans les Provinces de la Frontière Nord-Ouest : le *khaddar* était interdit à Quetta; et les passagers arrivant à Quetta vêtus de *khaddar* étaient détenus.

Beaucoup plus tard en 1945, la police a arrêté une démonstration de filature en plein air dans le parc de Connaught Place.

En décembre 1921, Mahatma Gandhi écrit dans *Young India* : « J'ai peut-être mérité les foudres de la postérité pour de nombreuses erreurs d'omission et de commission, mais je suis sûr d'avoir sa bénédiction pour avoir suggéré le renouveau du *charkha*. Je mise tout là-dessus. Chaque révolution du *charkha* tisse la paix, l'amour et la bonne volonté. »

La KVIC (Khadi and Village Industries Commission) a été constitué en 1957, et l'*ambar charkha*, un rouet en bois à deux entraînements, a été inventé. Au cours des ans, il a été remodelé et le

New Model Charkha ou NMC, avec un corps en métal et 8-12 fuseaux, coûte actuellement 13.500 Roupies. Il est fabriqué dans huit ateliers agréés par la KVIC et expédié dans les institutions *khadi* où ils peuvent être achetés par les bénéficiaires ou les organisations agréées. Les rouets de cette nouvelle génération sont très différents du *charkha* traditionnel et seraient peut-être mieux nommés métiers à filer parce qu'ils ont considérablement augmenté la production de fil.

En suivant l'histoire du *khadi* nous pouvons constater combien fascinante a été son cheminement : conçu comme un tissu porte-message pour tous, du villageois à la personne politique, par Gandhi, il demeure aujourd'hui aussi un tissu porte-message pour les revivalistes après avoir connu des hauts et des bas.

(traduit de l'anglais par Laure Cadier)

5

L'Éthique protestante et l'Esprit du Capitalisme

Asha Puri

Dans son œuvre célèbre, *L'Éthique protestante et l'Esprit du Capitalisme*, Max Weber inverse la pensée de Marx sur la grande question qu'est de savoir pourquoi certaines sociétés se développent et d'autres non. Selon Marx, "C'est le mode de production de la vie matérielle (l'infrastructure) qui conditionne la vie sociale, politique et spirituelle (la superstructure). Or, Weber dit tout le contraire. Il postule que c'est la *disposition mentale* des protestants qui les oriente vers l'activité économique rentable, à un degré plus élevé que la disposition mentale des catholiques ne le fait.

L'éthique protestante

Il ne s'agit pas, selon Weber, d'une opposition entre le « matérialisme » des protestants et le « spiritualisme » des catholiques. Il donne l'exemple des protestants français qui tout en étant de très forts agents du développement économique étaient en même temps des croyants marqués par un « détachement du monde » particulièrement net avec une tradition d'austérité et de désintéret pour les richesses ostentatoires. La supériorité des protestants dans le domaine économique ne venait pas donc de leur matérialisme, *mais au contraire de la forme prise par leur spiritualité.*

Rencontre avec l'Inde, Tome 45, n°2, 2016.

Cette forme, Weber explique, est la compréhension de l'argent *que l'on n'a pas dépensé, mais qu'on a investi intelligemment, après l'avoir gagné honnêtement*, comme un signe de la *vertu*. Autrement dit, les protestants étaient de « meilleurs » bourgeois que les catholiques non parce qu'ils avaient cessé d'être chrétiens, mais parce qu'ils avaient dépassé l'opposition catholique entre l'argent et Dieu : ils maintenaient que l'utilisation rationnelle de l'argent pour développer les forces matérielles était tout à fait compatible avec le rôle du chrétien dans le monde.

Vu sous cet angle, le protestantisme devient une entreprise qui vise à soumettre l'argent au service de Dieu, ce qui permet de servir Dieu en servant l'argent. Ainsi, l'activité économique rentable et rationnelle ne s'oppose plus au monde spirituel du désintéressement, il en devient l'auxiliaire. L'homme d'affaires avisé qui investit prudemment, le bon patron, l'ouvrier consciencieux, tous rendent grâce à Dieu en remplissant leur mission bien.

Issus des sables désertiques du Rajashthan, les *Marwaris* semblent avoir la *disposition mentale et l'éthique du travail* dont Weber parlait. Ne comptant pas plus que quinze millions de membres, cette petite communauté contrôlait, jusqu'en 1997, environ la moitié de l'ensemble des actifs industriels privés de l'Inde et huit des vingt premiers groupes industriels appartenaient aux *Marwaris*.

Les *Marwaris* et leur histoire de migrations

Au sens littéral du terme, *Marwari* veut dire les gens qui habitent dans le *Marwar*, ancien état princier de Jodhpur. Au Rajasthan, on l'emploie pour désigner toute personne originaire de la région du Marwar, indépendamment de son occupation ou statut social. Toutefois, hors du Rajasthan, le mot signifie les marchands migrants non seulement du Marwar, mais de toutes les régions du Rajasthan. Ce qui est particulièrement remarquable, c'est que la grande majorité des familles notables *marwaris* viennent de la région de Shekhawati qui comprend les districts de Jhunjhunu, Sikar et une partie de Bikaner.

La liste est un véritable registre des ténors de l'industrie indienne : les Birla de Pilani, les Singhanias de Bisaw, les Dalmia de Chirawa et les Saraf de Mandawa. Qu'une poignée de petites villes soient le berceau du commerce et de l'industrie tient du prodige.

Pendant des siècles, les *Marwaris* ont participé depuis leurs villes natales au commerce international au carrefour des caravanes de chameaux du Moyen Orient, de Chine et d'Inde. Les rois moghols ont construit des puits, foyers et bornes kilométriques (*kos-minars*) au long des routes à l'usage des voyageurs qui devaient en payer des taxes. Mais avec le déclin de l'empire moghol, les caravanes sont victimes du pillage des Marathas et Pindaris, les routes commerciales deviennent de moins en moins sûres et les impôts de plus en plus lourds, provoquant ainsi la migration des marchands *marwaris* vers le comptoir anglais de Calcutta.

C'est à Calcutta que les *Marwaris* ont prospéré le plus. Ils ont vu leur chance de faire fortune et y sont venus en grand nombre. Les Anglais avaient besoin d'agents pour s'approvisionner en matières premières et pour vendre les produits fabriqués en Angleterre. Ramdutt Goenka est un exemple typique d'un « banian », nom par lequel les Anglais désignaient les courtiers *marwaris*. Arrivé à Calcutta en 1830, il travaille comme commis dans une entreprise *marwarie*. Petit à petit, il apprend le métier et sert de courtier aux grandes compagnies anglaises. A son tour, Nathuram Saraf entre comme commis dans l'entreprise de Goenka pour devenir par la suite un « banian » à d'autres compagnies britanniques. Il construit à Calcutta un foyer gratuit pour les migrants venus de la région de Shekhavati du Rajasthan et, selon GD Birla le doyen de l'industrie indienne, c'est ce foyer qui a engendré une multitude d'entrepreneurs. Rentrés au foyer le soir, les jeunes apprentis échangent les histoires de leurs exploits du jour et en tirent des leçons. Transmis de bouche à l'oreille pendant des générations, ces récits sont l'équivalent des études de cas de la Harvard Business School.

L'avènement de la ligne de chemin de fer entre Delhi et Calcutta dans les années 1860 n'a fait qu'accélérer le mouvement migratoire vers Calcutta. Au début du 20^e siècle, les *Marwaris* dominaient le

commerce du coton et du jute. Pendant la Première Guerre mondiale, la spéculation sur ces matières premières leur ont permis de réaliser des profits spectaculaires, investis tout de suite dans la création d'industries, posant ainsi les fondations du secteur industriel moderne en Inde.

Le fait de ne pas être des propriétaires fonciers a joué dans leur décision de migrer ; n'ayant pas investi dans la terre agricole, ils avaient des capitaux disponibles et jouissaient d'une certaine mobilité. Ils étaient libres de se déplacer vers d'autres lieux, là où les perspectives commerciales étaient plus alléchantes. Et puis, comme ils se faisaient très discrets, ils n'éprouvaient aucune difficulté à s'adapter à leur nouvel environnement et parlaient la langue du pays. Installés aux quatre coins de l'Inde, aujourd'hui, il n'y a pas une seule partie du monde, aussi reculée qu'elle soit, où l'on ne trouve une communauté *marwarie*.

L'expression matérielle de l'éthique *marwarie*

Le secret de leur succès? Dans son livre *The Marwaris : From Jagan Seth to the Birlas*, Thomas Timberg, dont la thèse de doctorat obtenu d'Harvard porte sur ce peuple, propose les éléments suivants : le système de la famille élargie, un réseau de crédit à travers le pays et la disposition à spéculer. La possession de ces atouts provient de leur profession de marchand traditionnellement liée à leur caste. Les *Marwaris* ont l'habitude du crédit et du risque et créent des institutions et mentalités adaptées à cette fin. A cela s'ajoutent une grande capacité de travail, une ambition démesurée, la frugalité, le renoncement aux signes extérieurs de richesse, le don du réseautage et une approche rationnelle de la conduite des affaires. Le profit qu'ils gagnent est toujours réinvesti dans de nouvelles entreprises sans céder à la tentation de la gratification instantanée. De nature pragmatique, ils évitent autant que possible le conflit et la confrontation et s'adaptent facilement aux mœurs et coutumes du pays où ils se trouvent.

Outre leurs activités économiques, ce qui a attiré l'attention des chercheurs est leur désir de faire des dons aux institutions religieuses et leur philanthropie. En effet, les *Marwaris* ont élaboré toute une

politique du don. Se construire une bonne réputation sociale revêt une grande importance à leurs yeux. Et le don est leur instrument privilégié à cette fin. Qu'il s'agisse des tributs payés aux rois moghols, des dons à caractère religieux pour la construction des temples, l'appui financier au mouvement nationaliste indien ou bien la philanthropie moderne, l'objectif reste le même : se faire respecter dans la société. Et la réputation acquise par ces investissements symboliques contribue au maintien des relations sociales stables au sein de leur propre communauté ainsi qu'avec la classe dirigeante, ce qui favorise la réussite dans le commerce.

La vraie force d'un *Marwari*, c'est de pouvoir compter sur un système de soutien traditionnel fiable. Lorsqu'il est en déplacement, la famille élargie s'occupe de sa femme et de ses enfants. Où qu'il aille pour faire des affaires, il est sûr de trouver un logement et la bonne bouffe *marwarie* dans un *basa*, type de foyer gérée comme une coopérative ou bien comme une forme de philanthropie de la part des marchands *marwaris* locaux. Le grand-père de GD Birla, Shiv Narain, le fondateur de l'empire Birla s'installa dans un *basa* la première fois qu'il arriva à Bombay dans les années 1860. Quand un *Marwari* a besoin d'argent, il en emprunte à un autre marchand *marwari*, étant entendu que le prêt est remboursable à demande, « même à minuit ». Ses fils et neveux entrent en apprentissage chez d'autres marchands *marwaris* pour perfectionner leurs compétences en affaires. Et quand ils ont accumulé suffisamment de capital, ils lancent leurs propres entreprises.

Pour les entrepreneurs *marwaris*, la meilleure garantie, c'est la confiance mutuelle. Si un créancier a confiance dans son débiteur, il n'a besoin d'aucune autre sûreté. C'est grâce à cette confiance qu'on peut prendre des risques, ce qui permet le capitalisme et l'entrepreneuriat de prendre leur essor, même dans un climat hostile. Les *Marwaris* ont compris l'importance du capital social et en tirent profit. Maintenir leur *saakh* ou réputation est donc pour eux primordial.

Apport au système bancaire et financier

Le hundi, instrument de transaction sans argent liquide

Les *Marwaris* ont mis au point un instrument pour effectuer des transactions sans argent liquide, à savoir le *hundi*, une lettre de change indigène qui permet la libre circulation de l'argent sur l'ensemble du sous-continent. Grâce au *hundi*, un négociant en grains de Kânpur pouvait écouler ses marchandises à Calcutta sans avoir besoin du liquide, évitant ainsi le risque d'être attaqué par des bandits en route. Au lieu de cela, il pouvait demander à l'acheteur de lui donner un *hundi* d'un montant équivalent et le présenter à l'agent de ce dernier à Kânpur, qui effectuait le paiement en espèces. Ou bien, le vendeur pouvait transférer le *hundi* par endossement à un prêteur, qui lui accordait un crédit avec une décote par rapport à la valeur du *hundi* et qui l'encaissait par la suite à sa valeur nominale.

Autrement dit, non seulement le *hundi* était un instrument des transactions sans liquide, ce qui facilitait le commerce terrestre à longue distance, mais aussi une source de crédit mobile puisqu'il était librement transférable par endossements successifs avant d'être présenté enfin au tiré. C'était le lubrifiant qui faisait tourner la roue du commerce en reliant environ 1700 marchés de matières premières à travers le pays et douze marchés monétaires qui géraient l'escompte de la quasi-totalité des lettres de change au début du 20^e siècle.

Les fatkas ou transactions à terme

Déjà en 1905, six marchands *marwaris* ont introduit les *fatkas* ou transactions à terme sur le jute brut et vite celles-ci ont enregistré une croissance spectaculaire sur les *baras* ou bourses de marchandises informelles de Calcutta. Cela au grand dam des Anglais, habitués comme ils étaient à l'achat au comptant et qui voyaient déranger tous leurs calculs basés sur le principe de l'offre et de la demande par la spéculation folle que les *fatkas* déclenchaient.

Le parta ou système de comptabilité marwari

Les *Marwaris* ont également conçu un système de comptabilité très efficace, le *Parta*. Affiné de génération en génération, il s'agit d'un mécanisme pour contrôler la performance financière, favorisé en particulier par Ghanshyam Das Birla. Et son arrière-petit-fils, Kumar Mangalam, aujourd'hui le président d'un conglomérat qui pèse plus de 35 milliards de dollars américains, ne jure que par ça. « C'est un concept éternel, dit-il, que l'on pourra appliquer même d'ici vingt ans. » Lakshmi Mittal, qui est à la tête d'Arcelor Mittal, le premier producteur d'acier au monde, conseille à ses directeurs de suivre le système *parta* quotidiennement. Bien qu'il en existe plusieurs variations mises au point au fil des générations, le principe de base en est le même : au bout du compte, il doit y avoir une rentrée de fonds nette dans le système. Sinon, il y a un problème quelque part qu'il faut régler.

Recettes du jour - Dépenses du jour = profit net du jour : seulement trois chiffres, et voilà vous avez le système *Parta*.

Et ce sont ces trois chiffres qui doivent être obligatoirement communiqués le soir au président de chaque groupe Birla où qu'il soit, chez lui à Mumbai ou à New York dans un palais cinq étoiles.

Comment les Indiens voient les *Marwaris*

Une communauté dynamique et entrepreneuriale comme les *Marwaris* semblerait donner à l'Inde un avantage concurrentiel dans l'économie mondiale. Et pourtant, le *Marwari* ne s'est jamais vu accorder tout à fait le respect de ses compatriotes auquel il aspire tant. La plupart des Indiens le voient comme l'épicier du coin rapace, le prêteur d'argent du dernier recours qui pratique des taux d'intérêt d'extorsion et qui n'hésite pas une seconde à déposséder une veuve de ses terres et ses bijoux quand elle n'arrive pas à rembourser ses dettes, ou encore le magnat sans scrupules qui ne rechigne pas à recourir aux moyens déloyaux dans la poursuite de ses objectifs.

Il est vrai que traditionnellement faire de l'argent n'a pas figuré en bonne place dans les priorités des Indiens. Il est vrai aussi qu'il

existe dans toutes sociétés une certaine antipathie envers le milieu des affaires. En Inde, cette attitude s'explique en partie par notre système de castes qui accorde la primauté à l'acquisition du savoir. Dans la hiérarchie sociale, le marchand ne figure qu'en troisième place.

Il est intéressant de noter la divergence d'attitudes envers les Birla entre Gandhi et Nehru. Eduqué en Angleterre d'abord à Harrow et puis à Cambridge, ce dernier, imprégné du socialisme Fabian, avait acquis les préjugés de la haute société britannique contre le commerce. Tandis que Gandhi, qui appartenait à la caste des marchands lui-même, n'avait aucune réticence à accepter de l'argent de Birla ou d'autres hommes d'affaires. Il n'avait pas non plus le mépris de Nehru envers les commerçants. Il venait du Gujarat où les activités principales sont le commerce et les affaires et où le marchand est bien vu. Gandhi considère que la richesse d'un homme n'est pas sa propriété absolue; elle lui est prêtée comme à un agent fiduciaire qui en prend soin pour la redonner aux générations futures.

Et qu'en est-il des *Marwaris* aujourd'hui ?

Leur domination paraît moins forte. Sur la liste des dix premières fortunes indiennes en 2014 ne figurent que deux noms *marwaris*. Inexplicablement, la communauté semble avoir raté le coche pour ce qui est de la première étape de l'expansion des secteurs de pointe, à savoir les industries informatique et pharmaceutique. Mais avec leur redoutable sens des affaires, les *Marwaris* vont sûrement rattraper leur retard.

En effet, les jeunes générations, bien que moins frugales que leurs ancêtres, ont la même capacité de travail, la même ambition et la même passion de l'entrepreneuriat. Laissons le dernier mot à un jeune entrepreneur *marwari* : « Vous savez, nous n'avons pas besoin d'entrer dans une école de commerce. La meilleure école, c'est chez nous : du matin jusqu'au soir, nous écoutons nos aînés parler des affaires et leurs discussions nous apprennent beaucoup plus que tout cours de management. »

6

Dharma et plasticité

Maya Goburdhun

« Toute civilisation durable est fondée sur le symbolisme alors que tout fondamentalisme est fondé sur le littéralisme »¹

Vandana Shiva

Il ne serait pas erroné d'appeler ce début du 21^{ème} siècle l'âge du fondamentalisme : une certaine notion de laïcité parmi tant d'autres, des croyances ou idéologies propulsées par la singularité d'un mode de penser où il n'existe qu'Une Vérité Fondamentale, un Dharma à imposer de gré ou de force, le plus souvent de force. Souvent d'ailleurs Dharma, qui est un concept polysémique, n'est réduit qu'à vouloir dire religion ou plus exactement une série de commandements à suivre et à prescrire par les soi-disant gardiens d'une religion, à savoir mollahs, sadhvis ou autres prêcheurs. Dès lors, la situation se problématise et devient conflictuelle, comme il nous est donné à témoigner de bien des façons.

Pourtant il existe aussi des concepts de Dharma plus libérateurs, pluriels et plastiques, qui coulent en embrassant contours, détours et pourtours, un dharma « aux centres multiples », « multi-centered » comme le disait Ramachandra Gandhi, philosophe, professeur et auteur de nombreux livres.

Rencontre avec l'Inde, Tome 45, n°2, 2016.

Il semblerait alors que nous nous trouvons en face de deux boussoles internes, l'une réglée au Beau Fixe, dans la singularité, et gare à tous/tout ceux/ce qui déstabiliserai(en)t ce statu quo ; l'autre, une énergie plastique, nous invitant à toujours réaliser le meilleur de ce potentiel qui est en nous, ce potentiel qui pour les bouddhistes fait de nous des Bouddhas en devenir.

Comment se manifeste l'ancrage dans la singularité, le fondamental ? Envisageons cela en termes d'identité : souvent notre sens identitaire se pare de marqueurs sociaux, religieux, nationalistes, voire biologiques. Nous appartenons à telle caste ou classe ; nous sommes hindous, musulmans, chrétiens, etc. ou athées ; nous sommes soit du sexe masculin ou du sexe féminin. Figés dans ces définitions identitaires, sensées renforcer notre personne, nous devenons au contraire vulnérables car l'Autre est toujours un éventuel ennemi, capable de porter atteinte à notre cadre identitaire pour ne pas dire carcan, puisqu'alors pour emprunter la phrase de Bush « si vous n'êtes pas pour nous vous êtes contre ».

Aujourd'hui, plus que jamais, nous sommes victimes de ces attitudes figées. Pour ne prendre qu'un exemple, qui n'est pas des plus récents mais qui par sa complexité nous permet de comprendre quelque peu les rouages de ces manifestations, examinons les réactions de l'incident Charlie Hebdo, journal satirique contre lequel il y eut une attaque terroriste le 7 janvier, 2015 à Paris. Lors de cette attaque plusieurs personnes, dont des dessinateurs, des policiers et d'autres, ont été tuées. Si tout le monde, y compris des personnes de foi musulmane, a condamné l'attaque, certaines voix se sont prononcées sur les circonstances ayant mené à celle-ci. Parmi figurent celles du caricaturiste Joe Sacco et de l'écrivain Tim Parks. Tous les deux condamnent le massacre mais apportent un éclairage plus nuancé sur la situation. Dans un article, paru à *The NYR Daily*, le 2015/01/16, Parks pose la question suivante : « ... is a culture that takes mortal offense when an image it holds sacred is mocked a second rate culture that needs to be dragged kicking and screaming into the twenty-first

century, my twenty-first century that is ? Do I have the moral authority to decide this ? »²

Quant à Joe Sacco, selon Parks, il fait la différence entre le droit à la libre expression et l'utilisation judicieuse de celui-ci. Pour Sacco, il ne s'agit pas d'être obsédé par la question de libre expression ; après tout pour être utile une satire devrait mener à une transformation éclairée et non provoquer des émeutes.

Ce qui ressort de ces points de vue c'est l'importance de ne pas se figer dans des idéologies, aussi libérales soient-elles ; il faut être à l'écoute et essayer de comprendre le contexte, les contextes qui poussent les gens à être intégristes ou pas ; et agir pour la transformation seulement alors, car de par et d'autre il s'agit de ne pas s'ancrer dans Une Vérité Fondamentale.

Lorsqu'on se piège dans un carcan identitaire, il suffit d'un pas à faire pour enfermer l'Autre dans un carcan et créer des stéréotypes. Tout stéréotype est un acte de violence qui, s'il se prête à des plaisanteries (par ex : les Belges, les Sardarjis etc.), occasionne aussi des attitudes de domination : les femmes sont du sexe faible et donc ne doivent pas sortir seules, surtout la nuit, dans des lieux peu fréquentés car elles pourraient être victimes de certains crimes dont le viol. Ainsi, la responsabilité du crime perpétré retombe, par une flagrante injustice, non sur le fauteur mais sur la victime.

Autres exemples : les religions fomentent la discorde donc il faut restreindre leurs manifestations dans le domaine public ; aussi pas de port du hijab/burkini ou du turban sikh, ainsi de suite. Les fermiers sont ignares et ne savent pas gérer optimalement leurs fermes ; il faut donc leur imposer les connaissances scientifiques (surtout quand c'est lucratif !) sous formes de semences modifiées ou engrais chimiques ou autres produits du même genre. Et les instances pourraient se démultiplier. Au bout du compte, chaque stéréotype est non seulement violent mais aussi injuste et erroné.

Et que trouve-t-on à l'autre bout des stéréotypes et carcans identitaires, lorsque, libres de marqueurs définissants, nous explorons

le potentiel qui existe en nous ? J'aimerais ici utiliser deux exemples : un poème de Amir Khusrau, illustre poète, musicien et historien du 13^{ème} et 14^{ème} siècles (1253-1325 AD), et disciple préféré de Nizam-ud-din Aulia, grand maître soufi de son époque dont le *dargah* éponyme continue d'attirer des milliers d'adeptes ; le second exemple relève aussi de l'espace spirituel et concerne le saint mystique du 19^{ème} siècle (1836-1886), Ramakrishna.

Revenons à Amir Khusrau et penchons nous sur les paroles de sa chanson très prisée jusqu'à nos jours : *Chhaap, Tilak sab chhini mossé nayna milaiké*. Dans cette chanson composée à l'intention de son maître spirituel, Aulia, Khusrau dit avoir perdu son identité dès le premier regard échangé avec celui-ci et cette perte ne semble pas le déranger ; au contraire, c'est à célébrer. Au fil de la chanson il devient une jeune femme dont les poignets parés de bracelets verts (symbolisant une nouvelle mariée) sont tenus par l'être aimé, (ici Aulia) et effectivement les deux derniers vers, « *mohé suhaagan kinhi ré mossé nayna milaiké/Baat ajab keh dini ré mossé nayna milaiké* »³ voit Khusrau transformé en mariée de Aulia.

Ce qui est extraordinaire ici c'est cette transformation de genre qui se fait pour exprimer l'extase de l'union spirituelle avec le Maître. Khusrau n'hésite pas à endosser une identité féminine ni ne se sent amoindri de ce fait. Nous sommes bien loin de la misogynie souvent inhérente dans les religions. D'ailleurs, enfant du Turc Amir Saif-ud-din Mahmud et de la Radjpoute Bibi Daulatnaz, polyglotte adepte de plusieurs langues dont le turc, l'arabe, le persan et bien sûr le hindoustani aussi bien que le parler local *braj*, Khusrau n'aurait pu être qu'un humain pluriel.

Penchons nous maintenant sur Ramakrishna, le mystique tant vénéré de Dakshineswar, et son étonnante pratique spirituelle, lors de laquelle il efface les contours et pourtours de son identité originelle pour prendre un détour identitaire afin d'atteindre l'Absolu à travers l'islam et le christianisme.

Lorsque Ramakrishna rencontra Govinda Roy, le saint soufi venu méditer près de son temple, ce dernier l'initia à la religion musulmane. Le mystique de Dakshineswar, ardent dévot de la déesse Kaali, décida alors d'explorer la voie spirituelle de l'islam et à cette fin il se transforma complètement en adepte musulman, récitant le namaz cinq fois par jour, délaissant son autel hindou, allant même jusqu'à se nourrir de mets à base de viande. Ce faisant, il avait effacé toute trace de son identité hindoue pour pleinement embrasser l'islam : à la fin de cette expérience qui, cela va sans dire, avait perturbé plusieurs personnes de son entourage, non pourvues de cette agilité mentale, il eut la vision d'un saint homme, de toute évidence Mahomet, dont la lumière mystique pénétra en lui, le conduisant à s'unir avec l'Absolu. Il avéra de ce fait que l'islam était une voie authentique qui menait à la réalisation divine. Par ces temps d'islamophobie, on ne saurait trop souligner cet épisode de la vie d'un saint mystique hindou, si tant est-il que cela soit nécessaire, pour montrer que l'islam ne prêche pas le terrorisme.

Ramakrishna se prête à une expérience analogue en ce qui concerne le christianisme. C'est lorsqu'il eut l'occasion de voir, dans le jardin de Jadu Mallik, à Dakshineswar, une statue de la Madone et de l'enfant Jésus qu'il fut saisi du désir de réaliser son potentiel mystique par voie du christianisme. Une fois de plus son expérience prit fin lorsqu'il eut la vision d'un jeune homme d'une grande beauté qui vint vers lui et se fondit en lui, déclenchant une extase mystique. Parlant de ses diverses expériences spirituelles plus tard, il devait dire : « J'ai pratiqué toutes les religions- hindouisme, islam, christianisme- et j'ai suivi la voie des différentes sectes hindoues. J'ai constaté que toutes ces religions s'acheminaient vers le même Dieu, bien que par des chemins différents. » (Gospel, 35).

Ces deux épisodes de la vie de Ramakrishna attestent, pour moi, que le dharma est avant tout une énergie plastique qui, loin de nous figer comme dans un rigor mortis au sein de croyances, souvent, pour

ne pas dire toujours, mal assimilées, prises à la lettre, nous permet de créer un espace d'empathie et d'acceptation de la diversité.

La plasticité mentale de Ramakrishna ne connaissait pas de bornes. Outre les explorations mentionnées ci-dessus, à l'instar de Khusrau, il a lui aussi transcendé la division de genres pour adopter ou disons plutôt manifester son côté féminin ; la première fois ce fut pour devenir l'humble servante de son *ishtam* (divinité de prédilection), la déesse Kaali à qui il vouait une dévotion sans failles et la deuxième fois pour faire l'expérience du *madhura raas* (l'humeur de douceur) des bergères-*gopis* lorsqu'elles dansaient avec Krishna dans le plus grand abandon, en un acte de foi menant à l'extase.

Et Khusrau et Ramakrishna n'hésitent nullement à pénétrer dans cet espace transsexuel, si souvent tabou, dénigré ou nié, pour exprimer la dévotion la plus profonde l'un envers son maître spirituel, Nizam-ud-din Aulia, l'autre envers la déesse Kaali au temple de laquelle il était prêtre officiant. Ce sont de tels actes de foi qui nous permettent d'oser nous surpasser et sortir de nos confins afin de compatir et de s'associer les uns avec les autres, en tant qu'humains plutôt que dans des oppositions binaires : homme/femme, croyant/ athée etc.. Cette plasticité mentale, qui permet le démantèlement de toutes les barrières, catégorisations, monolithisations, est ce qui fait dire à J. Krishnamurthy : « Lorsque vous vous dites Indien, Musulman, Chrétien, Européen ou autre chose, vous êtes violents. Savez- vous pourquoi ? C'est parce que vous vous séparez du reste de l'humanité, et cette séparation due à vos croyances, à votre nationalité, à vos traditions, engendre la violence. Celui qui cherche à comprendre la violence n'appartient à aucun pays, à aucune religion, à aucun système particulier. Ce qui lui importe c'est la compréhension totale de l'humanité. »

Nous voyons donc comment les grands penseurs du passé et de notre temps ont toujours préconisé une voie indivise et plastique qui mène à l'inclusion et l'harmonie, une voie qui s'inscrit dans Dharma en termes de potentiel, pour emprunter le concept de Devdutt Patnaik, mythologue, écrivain et conférencier.

J'aimerais terminer en partageant avec vous un moment épiphanique de celui qui, de maintes façons, fut pour moi un maître spirituel : à savoir Ramachandra Gandhi. Lors d'une séance des ateliers qu'il animait le samedi à Navdanya, parlant de Ganesha et sa tête d'éléphant, il nous expliqua que pour lui la tête décapitée de Ganesha était le symbole de la destruction de l'ego par Shiva dont le troisième oeil perce justement le voile de l'illusion et de l'*Ahamkara* pour nous mener à la réalisation divine. Et alors même qu'il nous parlait ses yeux se mirent à pétiller et par cette agilité mentale qui permet d'envisager une spiritualité pluricentrique (si je puis me permettre ce néologisme) qui fait que nous pouvons puiser à plusieurs sources en même temps, il eut cette épiphanie : « Imaginez le vendredi, lors du namaz, tant de dévots se prosternant, têtes courbées en adoration, en un acte de soumission, sacrifiant l'ego et donc tant de Ganeshas. » Cette analogie surréaliste pourrait sembler incendiaire à quiconque manque de plasticité dharmique ; pourtant ce rapprochement métaphorique, émane d'un espace pluriel, libérateur où dissensions et conflits religieux s'estompent, un espace qui habilite l'émergence d'une weltanschauung où la diversité coexiste en harmonie, voire en solidarité, ce qui est, à vrai dire, la loi, le dharma naturel(le).

De temps en temps, Ramouji, comme nous l'appelions, aimait donner des références provenant de chansons du cinéma hindi ; donc avant de clore et en guise de salut, je voudrais partager ces vers d'une chanson du film Chitrlekha, tourné en 1964, où la courtisane Chitrlekha se moque d'un renonçant qu'elle a essayé de séduire mais qui la fuit : « Yei paap hai kya, yei punya hai kya, riton par dharm ki moharei hain » dont la traduction libre serait : Que sont vertus et péchés sinon le sceau de la religion sur les traditions ; elle ajoute : « har yug mei badalté dharmon ko kaisé adarsh banaogé ? » Comment vas-tu transformer en préceptes ces dharmas qui changent selon les époques ? En effet, il s'agit de ne pas demeurer dans la fixité mais d'être en perpétuel devenir pour réaliser le meilleur de ce qu'il y a en nous.

Notes :

1. Vandana Shiva, « All lasting civilisations are based on symbolism and all fundamentalism are based on literalism »
2. Traduction libre : est-ce-qu'une culture qui s'estime offensée par la moquerie d'une image qui pour elle est sacrée devient, pour autant, une culture de deuxième classe qu'il faut de gré ou de force hisser jusqu'au 21^{ème} siècle, mon 21^{ème} siècle ? Ai-je l'autorité morale d'en décider ainsi ?
3. Traduction libre : Chose étrange, dès notre premier regard je suis devenue ton épousee.

7

Purnam et Shantih

Martine Quentric

Un *mantra* est une forme de prière qui n'est pas dite pour demander, quémander, mais pour affirmer. Prier alors consiste à exposer l'intellect et le cœur à une tentative de description, à un "verbe-icône" de cette vérité qu'ils tentent d'étudier, pour leur donner à contempler et à connaître ce qui doit être médité et connu afin que l'intuition s'embrace.

Selon la tradition, ces prières ou formules mystico magiques sont généralement des poèmes directement révélés par le poète par excellence qu'est le Créateur. Certains proviennent de textes entendus aux pieds des sages, ces êtres qui ont perçu et reconnu le divin.

Le *mantra* peut porter un sens qui semble accessible tant au mental qu'au sentiment. Il est alors soit signe d'une compréhension, d'une adhésion raisonnée, soit mot d'amour, élan de tendresse, abandon de soi. Il peut aussi être vibratoire, respiratoire, et écrit puis choisi pour sa résonance particulière. Cette sonorité n'est pas, quoiqu'en dise la tradition populaire, une question d'accent ou de tonalité, mais une entrée en harmonie profonde, en résonance ontologique, avec le Verbe et sa source.

Un texte, issu de la *Brihadâraryaka up. V.I.I.*, est devenu un *mantra* classique, omniprésent parmi les prières indiennes:

Rencontre avec l'Inde, Tome 45, n°2, 2016.

*pûrnamadah pûrnamidam pûrnât pûrnamudacyate,
pûrnasya pûrnamâdâya pûrnamevâvashishyate.*

Ce *mantra* pourrait signifier: *Cela* (le Suprême qui semble lointain parce que nous ne savons pas le voir) *est plénitude et ceci* (le limité, conditionné, visible ici) *est plénitude. La plénitude* (sous sa forme limitée) *procède de la plénitude* (suprême). *Ôtant la plénitude de la plénitude, la plénitude demeure, unique.*

Comment l'entendre aujourd'hui? D'abord je dois dire que j'ai opté pour la traduction plénitude alors que le même mot est souvent traduit par infini. Il a fallu trancher parmi toutes les richesses du mot et donner un seul mot qui exprime l'infini en spécifiant bien que cet infini n'est pas un creux, un vide (*âbhu*), mais un potentiel (*âbhû*).

Selon les travaux de Georg Cantor (1845-1918), auxquels les mystiques indiens de l'époque ne pouvaient avoir recours, il est possible d'écrire " $\infty - \infty = \infty$ " (infini - infini = infini).

Par exemple: L'ensemble des nombres premiers est inclu dans l'ensemble des entiers, cependant ils sont l'un comme l'autre infinis car si nous ôtons l'ensemble des nombres premiers de l'ensemble des entiers, il reste encore une infinité de nombres qui appartiennent à d'autres ensembles infinis.

G. Cantor disait: « *Sans un petit grain de métaphysique, il n'est pas possible, à mon avis, de fonder une science exacte* » ! Sans un grain d'esprit scientifique il peut être également difficile d'approcher une métaphysique véritable.

Le paradoxe mathématique qui tint Georg Cantor en haleine jusqu'à sa fin est que l'ensemble des ensembles semble de taille inférieure à celle de chacun des ensembles qu'il englobe... Phénomène étrange qui n'est pas sans évoquer l'affirmation de la Chandogya Upanishad 6.8.7: "cela tu l'es" qui implique que chacun est "Cela" qui n'est pas une somme pour autant.

L'intellect ici court à sa perte. Soit il implose en maladie mentale s'il s'engage dans l'inconnu en refusant quoi qu'il advienne de lâcher le

connaissable, sort peu enviable de Georg Cantor. Soit il renonce à lui-même en acceptant de ne pas savoir pour l'instant, mais en comptant bien que quelqu'un d'autre résoudra ce paradoxe dont il tient compte, parce qu'à l'évidence "ça marche". Soit enfin il se sublime dans le "désespoir" absolu, conscient que le mental ne peut contenir ce qui le contient, et s'abandonne à l'intuition spirituelle qui débouche sur la sagesse.

Voici une autre lecture, mathématique, et possible de ce *mantra*:

Si Cela = x et ceci = x

Alors Cela = x = ceci.

Si x provient de x, nous pouvons proposer d'écrire $x - x$, donc $x - x = 0$, car tout nombre soustrait à lui-même produit 0.

Que dit le texte? Que plénitude - plénitude = plénitude ou $x - x = x$.

Puisque les trois termes de l'opération sont identiques, il nous faut entendre: $0 - 0 = 0$.

Mathématiquement "ça marche", mais si nous acceptons volontiers d'envisager que la plénitude soit un potentiel de l'ordre de l'infini et corresponde à la traduction plutôt hindoue de ce texte, comment dire que 0 est plénitude, ce qui correspondrait à une traduction plutôt bouddhiste du même texte, à la vision d'un neutre immobile, vide, semblable au centre du moyeu de la roue sans lequel le mouvement est impossible? Peut-être en considérant qu'il s'agit de rien... de connu, rien... de mesurable, et que cette plénitude est "ce tout qui n'est rien" de ce que l'esprit humain peut imaginer, penser, recevoir dans ses limites*?

Il est important de noter que si la démonstration mathématique de ce *mantra* aboutit à faire tant de « Cela » que de « ceci » soit un zéro ou rien, soit l'infini, le mot utilisé parle d'une plénitude. "Ce rien qui est tout" n'est donc pas péjoratif, inquiétant, il est effacement des images posées sur la réalité.

Les *upanishad* ne présentent pas une métaphysique nihiliste, même si elles invalident notre vision partielle, parce que partielle, du monde. Elles n'enseignent pas la fuite devant un monde illusoire et l'envol vers un au-delà sublime. Bien au contraire, elles nous disent de regarder et de voir ce qui est en vérité, afin de réaliser que la vérité est unique, qu'elle est l'Un.

Si dans l'expression *la plénitude procède de la plénitude, ôtant la plénitude de la plénitude, la plénitude demeure*, nous remplaçons le mot plénitude par celui d'amour, nous pouvons approcher ce qui est désigné ici et comprendre pourquoi si souvent les humains envisagent que "Dieu" soit "amour". L'amour suscite l'amour, et l'amour offert n'ôte rien à l'amour, bien au contraire plus il est distribué plus il demeure, comme la flamme d'une bougie peut allumer tant de feux sans jamais rien perdre de sa lumière. L'amour tout comme ce que nous nommons "Dieu" sont seuls, uniques, parce qu'improuvables, ils ne peuvent qu'être vécus: toutes tentatives de démonstration tournoient au plus près sans jamais parvenir à manifester la totalité qu'ils sont.

On termine la récitation du mantra « *pûrnamadah pûrnamidam pûrnât pûrnamudacyate, pûrnasya pûrnamâdâya pûrnamevâvashisyate* » par trois « *Shântih* » (paix).

Après un mantra aussi provocateur pour nos esprits, il est utile de ramener la paix en nous !

Shântih est répété trois fois, parce qu'il peut être dit trop vite, voire machinalement, la première fois, qu'il risque d'être dit avec un soupçon d'agacement, en se forçant, la deuxième fois; mais la troisième fois ou bien nous voyons que nous ne sommes pas concernés, ou bien nous nous réveillons et ces mots nous engagent. Essayons de dire trois fois le même mot sans penser à ce que nous faisons, soit le compte sera incertain, soit nous ne saurons plus ce que nous sommes supposés dire, soit tout ira bien parce que nous serons véritablement attentifs et présents.

« *Shântih* » propose d'être en paix, certes, mais pas endormis: Paisibles comme le chat au pied d'un nid, disponibles dans l'instant.

Cette paix concerne bien entendu nos rapports avec les enseignements, et avec les autres quels qu'ils soient, mais elle concerne surtout l'ensemble de nos émotions, de nos rôles, de nos pensées, de nos convictions. Que la paix s'installe en nous afin qu'elle nous saisisse en tous lieux, tous temps, toutes circonstances.

Nous appelons donc la paix par trois fois afin qu'elle remplisse la totalité du monde manifesté dans la trinité divine grâce aux trois composants (*guna*), et qu'elle éloigne les trois misères: celle que chacun s'inflige, celle que le monde inflige et celle que le divin inflige; les trois perturbations sur le chemin de l'ascète: les phénomènes naturels dangereux, les animaux ou insectes menaçants, les maladies physiques et mentales; les trois illusions qui enchaînent: les désirs de savoir, de richesse et de pouvoir; les trois obstacles: l'ignorance, la douleur ou la peur et le plaisir; les trois attachements du mental: les souvenirs du passé, les peurs et les espoirs pour le futur, le refus ou la gourmandise du présent; les trois limitations que sont nos présupposés selon lesquels nous sommes les esclaves, une partie, ou la totalité du divin, etc.

Ici aussi j'arrête la liste, chacun trouvera pour lui-même quel est son empêchement du moment pour connaître enfin la paix.

Cette paix spirituelle est apaisement des passions allumées par les désirs et les vagues du mental, un état d'éveil à ce qui est, et "d'extinction" de l'illusion. Cette paix est un soulagement, une équanimité, une bénédiction qui marque la réalisation du but naturel de toute vie : la Conscience et l'expérience de ce « *Pûrnam* » que nous avons intellectuellement tenté d'approcher ici. Mais qui ne saurait être contenu dans des mots, des concepts, même s'ils peuvent, un temps, nous aider à cheminer.

* Voir le Nirvânasatakam traduit et commenté dans "Ce Rien qui est Tout", Martine Quentric, Ed Les Deux Océans, Paris 1998

8

La traduction de l'univers régional dans les nouvelles de Phanishwarnath Renu

Runjhun Verma

On ne peut pas isoler la langue de la culture et toute œuvre littéraire représente la langue ainsi que la culture qui y est enracinée. La traduction littéraire, à cette fin, ne reste plus un simple transfert du message et de l'histoire d'une langue à l'autre. Elle sert plutôt d'étude de deux cultures : la culture source et la culture cible, en étant un effort conscient de connaître les deux cultures.¹ Pierre Guiraud décrit les référents culturels comme des signes sociaux qui englobent les signes d'identité, les signes de politesse, les rites, les modes et les jeux. Les signes d'identité servent à reconnaître l'identité des individus et des groupes. Ces signes marquent l'appartenance d'un individu à un groupe social ou à une fonction, tandis que les signes de politesse marquent la nature des relations entre les individus. Les rites sont des moyens de communication des groupes. Et, les modes sont des manières d'être propre au groupe alors que les jeux sont des imitations de la réalité sociale.²

Chaque culture a son propre système de signes qui marque des valeurs sociales enracinées dans cette culture. Et, ce sont ces valeurs et ces signes sociaux que représente une œuvre issue de cette culture. Souvent, quand on traduit les œuvres régionales dans une langue

Rencontre avec l'Inde, Tome 45, n°2, 2016.

étrangère, les référents de la culture régionale se perdent totalement ; ce qui, en fait, enlève au texte original ses effets régionaux. L'idéologie nationaliste ne se concentre ni sur les attentes régionales, ni sur les divisions religieuses et ni sur les identités linguistiques.³

Depuis ces trois dernières décennies, la dimension culturelle dans la traductologie nous a obligé à lire et à analyser la traduction d'un texte littéraire non seulement au niveau du sens mais aussi au niveau de la culture et de sa représentation non manipulée. Cet article vise à traduire et commenter certains exemples issus de la traduction française des régionalismes dans les nouvelles, surtout *Teesri Qasam*, de Phanishwarnath Renu, connu pour avoir écrit dans un style régional.

L'univers régional chez Phanishwarnath Renu

Toute grande prose entretient des rapports étroits avec les langues régionales au sein d'un pays. Il est à noter que le terme « culture » est très vaste. On trouve plusieurs autres « sous-cultures », qui existent au sein de la dite grande culture d'un pays. Ici, la culture indienne est un grand mot qui est un mélange de plusieurs cultures régionales qui s'y trouvent et qui sont représentées dans la littérature de la région donnée. Alors, le mot régional dans le contexte littéraire comprend la prose ou bien la poésie qui dépeignent le paysage, le dialecte, les coutumes et le folklore, propre à une région géographique. Les œuvres régionales évoquent, donc, plusieurs décors relatifs à la vie des habitants de la région. Elles expriment un lien étroit entre le lieu et les personnages. Elles essayent d'englober les rôles traditionnels, ethniques et socioéconomiques.

Phanishwar Nath Renu est le premier écrivain régional dans la littérature hindi. Ses œuvres présentent une image unique du Bihar avec toutes ses nuances culturelles, linguistiques et sociohistoriques. Son premier ouvrage, *Maila Anchal* a été marqué comme la première des œuvres régionales en Inde. Il a introduit un genre tout nouveau dans la littérature hindi, celui du régionalisme où les aspects régionaux entrent dans la langue et la littérature dominante. Le régionalisme de

Renu, dans la littérature hindi, expose les caractéristiques propres et exceptionnelles à la région sans utiliser le dialecte, *l'angik*, de cette région.

Pourquoi nomme-t-on les œuvres de Renu régionales si elles ne sont pas écrites dans le dialecte propre à la région ? Il expérimente avec l'univers oral des traditions dans ses œuvres. Il utilise les sons dominants chez ses personnages. Les mots sont transcrits par Renu tel qu'ils sont prononcés ou mal prononcés (dans le cas des mots déformés de l'anglais) par les personnages et ainsi, il reproduit la qualité naïve du discours rural au Bihar sans vraiment utiliser la langue et le dialecte régional. Le statut social et culturel des personnages ruraux se manifeste bien dans l'écriture de Renu.⁴

Renu situe ses histoires dans les villages qui étaient en transition dans une Inde devenue récemment indépendante. Il profite de son expérience d'avoir vécu dans un village pour dessiner les personnages de ses œuvres. Pour renforcer cette authenticité, il utilise une langue simplifiée qui n'est pas uniquement le sanscrit, la langue des savants ou bien le dialecte régional, *l'Angik*, ce qui aurait pu rendre le texte inintelligible pour la plupart de lecteurs. Au contraire, ses œuvres sont écrites en une sorte de mélange des langues que l'on peut appeler le hindoustani, une langue fortement mélangée et simplifiée qui est parlée par la majorité de la population au nord de l'Inde. Ce mélange de registres avec la langue soutenue, le dialecte et les mots déformés de l'anglais représente la vie quotidienne des personnages qui ne sont pas allés à l'école et qui n'ont jamais eu de contact avec un locuteur moderne et/ ou urbain.⁵ Un autre aspect très intéressant qui renforce les spécificités des histoires dans les nouvelles de Renu est leur musicalité. Il profite de sa connaissance riche des traditions folkloriques en introduisant des chansons folkloriques au sein de ses œuvres. Ces chansons approfondissent la description de la pensée des personnages.

Maare Gaye Gulfam, écrite en 1954 a été adaptée dans le film *Teesri Qasam* en 1966. Cette nouvelle raconte l'histoire d'un villageois simple, HIRAMAN, qui fait trois vœux dans la vie : ne jamais faire entrer ou sortir les biens en contrebande, ne jamais faire transporter

le bambou et ne jamais faire monter dans son char à boeufs une femme appartenant à une troupe de théâtre. L'histoire porte sur les circonstances et la situation qui obligent Hiramman de faire ce troisième vœu. Cette nouvelle se situe au nord du Bihar, à Farbisganj. Cependant, la première partie de l'histoire se passe dans le char à bœufs qui traverse différents villages afin d'arriver à Farbisganj.

L'importance de traduire les régionalismes pour un lecteur étranger

Depuis les années 80, l'aspect culturel dans la traduction et le discours postcolonial a mis l'accent sur les aspects socioculturels des pays autrefois colonisés et a essayé de réaffirmer leur identité culturelle.

Ce travail se penche plutôt sur la traduction des aspects socioculturels régionaux et de séparer la culture régionale du grand terme de la culture indienne. On cherche à rendre les effets régionaux qui se trouvent chez Phanishwar Nath Renu en français et ainsi, accorder l'importance à cette culture régionale. Notre objectif est aussi de traduire ces aspects socioculturels ainsi que sociolinguistiques régionaux en français, une langue très différente en termes de champ sémantique, syntactique et phonologique et voir dans quelle mesure chacun de ces aspects est traduisible. Il est à noter que la traduisibilité de ces éléments dépend aussi de la proximité des deux langues : la langue source et la langue cible.

L'aspect sociolinguistique, ici, attire notre attention sur le contexte social du vocabulaire d'un peuple. On y trouve les variantes des mots à l'intérieur d'une culture. Dans la traduction de cette nouvelle, on rencontre le problème d'effacement ou bien l'unification de ces éléments hétérogènes qui pose une grande menace sur le caractère de cette nouvelle.

Dans de telles situations, la traduction des œuvres littéraires postcoloniales est utilisée comme un moyen de renforcer notre nouvelle identité sans stéréotypes. Elle devient un acte de résistance pour réparer les inanités et les injustices du passé.⁶ Notre but, dans

cet article, est d'amener les lecteurs vers le texte et l'idée originale de l'écrivain et non le contraire. Et pour ce faire, on propose de retenir les différences régionales dans la traduction pour que les lecteurs comprennent que l'Inde est un pays vaste et divers en matière de langues et de cultures. Pour préserver les régionalismes, il faut une approche_sourcière. On essaye, dès lors, d'examiner la traduction comme un acte de réécriture et de reconstruction de l'identité culturelle. Cette nouvelle régionale où se trouve l'usage de dialectes, de sociolectes ou de néologismes, issus du pays autrefois colonisé, nous présente une occasion de traduire l'hétérogénéité linguistique au sein d'une communauté linguistique.

Les effets de régionalisme sont visibles dans les chansons folkloriques, les plats, les mœurs et les modes typiques à cette région. Pour montrer ces effets ici, on propose une grande catégorie de traduction : celle de la traduction des aspects sociolinguistiques, divisée encore en différents aspects sociaux. À l'aide de ces catégories, on va essayer d'éclairer les régionalismes, d'abord au niveau de la langue, puis au niveau des spécificités culturelles.

Les aspects sociolinguistiques

La sociolinguistique actuelle attire notre attention sur le contexte social du vocabulaire d'un peuple. Il y a plusieurs variantes du mot à l'intérieur d'une culture : il existe, au sein du groupe même, des variations d'un individu à l'autre.(...) Les variantes linguistiques se manifestent principalement sur trois plans : phonologique, grammatical et lexical.⁷

On suivra ce plan proposé par Zhang Xinmu ici pour classifier l'usage des effets régionaux par l'écrivain à travers la langue.

(1) *Au niveau phonologique*

Renu, dans ces deux nouvelles, montre les traditions orales de la langue. L'usage des sons y est très frappant.

- a. *Kacchhi sadak par ek chhote se khadd mein gaari ka dahina pahiya bemauke hichkola kha gaya. Hiranman ki gaari se halki sis ki awaz aayi.*
- Sur la route de campagne en terre battue, la roue de droite est tombée dans un petit trou. Le char a fait un léger son *sis*.
- b. *Dhan-dhan-dhan-dharam. Parda uth gaya.*
- * *Dhan-dhan-dhan-dharam.* Le rideau a été tiré.

On voit que Renu transpose les sons, tels quels, dans ses textes. Dans les deux exemples, on trouve que le son émis par les objets, se rattache au contexte culturel des personnages. Le son *sis* qui se fait entendre et que Renu transmet de façon onomatopéique nous rappelle cette région. On a gardé le même son dans le premier exemple afin de faire écho au texte original où Renu, au lieu d'éviter de tels sons et exprimer les sentiments dans la langue soutenue, préfère faire entrer l'oralité de la langue courante en écrit. Le deuxième exemple nous indique le style unique de l'écrivain qui au lieu de dire que « Au milieu du son du tambour, le rideau a été tiré » recourt à la translittération du son de tambour *Dhan-dhan-dhan-dharam*. C'est un exemple classique de l'oralité dans l'écriture de Renu.

(2) *Au niveau lexical*

Dans les œuvres de Renu, on trouve les variantes lexicales qui nous montrent les différences de classes et de castes. Cette nouvelle comprend des mots anglais qui sont mal prononcés par les personnages qui, en fait, marquent leur manque d'éducation et aussi, leur combat pour être modernisé.

- a. *Mathuramohan nautanki company main laila banane vali Hirabai ka naam kisne nahin suna hoga bhala. Lekin Hiranman ki baat nirali hai. Usne saat saal tak lagatar melon mein ladni laadi hai lekin kabhi nautanki theater nahin dekha*
- Qui ne connaissait pas Hirabai, celle-ci qui a joué le rôle de 'Laila' dans la troupe de théâtre Mathuramohan? Mais

Hiraman était différent, unique même. Pendant sept ans, il a transporté des biens à l'occasion des fêtes du village, mais il n'a jamais vu de pièce de théâtre ou de *cinéma bioscope*.

- b. *Baksa dhone vale ne nautanki ke joker jaisa munh banakar kaha, « latfaram se bahar bhago. Bina ticket ke pakrega toh teen mahine ki hawa. »*
- Le porteur de bagage a dit, en grimaçant, à Hiraman, « Sors du quai. Si on te trouve sans billet, tu seras condamné à trois mois de prison.»

Ici, on trouve l'usage des mots déformés ou bien mal prononcés de l'anglais pour parler des choses qui sont nouvelles et modernes pour les villageois. Par exemple, les mots comme *latfaram* qui est, en fait, le mot 'Platform' en anglais et dans *nautanki theater company*, on voit que le mot *nautanki* est ajouté au 'theater company' qui évoque le langage courant de la région dont il s'agit. Ces mots montrent l'arrivée du train et du théâtre ou bien du cinéma dans les villages indiens. Or, les gens ne parviennent pas à bien prononcer ces nouveaux mots qui nous ont été légués par les anciens colonisateurs. L'écrivain a gardé les prononciations incorrectes dans l'original pour décrire les aspects sociaux.

Cependant, dans la traduction de ces mots, on ne peut pas toujours garder les mêmes translittérations que dans l'original dans les cas des mots anglais. Ceci parce que le but de leur utilisation dans les textes originaux est de marquer l'avènement de la modernité dans les villages indiens à travers la langue anglaise. Il est difficile de recréer cette fonction de la langue anglaise lorsqu'on traduit le texte en français parce qu'il n'existe pas d'équivalents ou de structure pareille qui le permette.

(3) *Les signes de mœurs*

La représentation correcte des mœurs dans la traduction est très importante. Les mœurs constituent, dans toute civilisation, une partie intégrante du patrimoine culturel. Elles contribuent à maintenir les relations entre les individus et l'ordre social. Elles ordonnent la vie

sociale et elles deviennent, au cours du temps, les règles de savoir-vivre et de savoir-faire. Cela est enraciné dans notre pensée d'identifier certaines idées avec certaines images. Par exemple,

- a. *Hiraman ki bhi shaadi hui thi, bachpan mein hi gaune ke pehle hi dulhin mar gayi. Hiranman ko apni dulhin ka chehra yaad nahi... doosri shaadi? (...) Bhabhi ki zidd, kumari ladki se hi karvayegi. Kumari ka matlab hai paanch-saat saal ki ladki.*
- Hiranman s'était, lui aussi, marié, sa femme est morte quand elle était très jeune même avant le *gauna*, moment où elle viendrait vivre sous le toit conjugal. Hiranman ne se souvient plus du visage de sa femme... un second mariage ? (...) La belle-sœur insistait pour qu'il se marie à une jeune fille. Jeune veut dire, une fille de cinq ou sept ans.

Ici, cet exemple nous présente une image de la façon selon laquelle, les personnages perçoivent la société et leurs situations sociohistorique et socioéconomique respectivement. On trouve une référence au mariage des enfants, pratique assez répandue même aujourd'hui dans cette région. Dans certains villages indiens, à l'époque, la jeune nouvelle mariée, qui est, en fait, une jeune fille, reste chez ses parents jusqu'à l'âge de puberté avant d'aller chez son mari. Ce départ chez son mari est appelé le *gauna*. Donc, il nous faut expliquer, en tant que traductrice, ce que veut dire le mot *gauna* à l'aide des notes en bas de page ou bien un glossaire à la fin. On ne peut ni l'effacer ou ni le remplacer par autre chose.

(4) *Les faits religieux et les superstitions*

La religion tient une place très élevée dans la société indienne. La vie quotidienne est très influencée par les cultes religieux, les rites et ainsi de suite. Chaque action de la vie est déterminée par les faits religieux. La traduction de ces rites et de ces cérémonies pose un grand défi parce que ce sont, en quelque sorte, les moyens de communication des groupes.

- a. *Samne Champanagar se Sindhiya gaoan tak pahila hua maidan... kahin daakin pishachin toh nahin ?*
- Devant, étendu c'est le vaste terrain qui s'étale du village Champanagar au village Sindhya... serait-ce une *daakin pishachin* ?
- b. *Uski gaadi mein phir champa ka phool khila. Uss phool mein ek pari baithi hai... Jai Bhagwati!*
- Son char sentait encore l'odeur de frangipane. Et, une fée assise sur cette fleur... *Jai Bhagwati*.

Ces deux exemples nous montrent la place que tient la religion chez les personnages dans les villages. Les gens remercient Dieu pour les choses aussi simples que la présence d'une belle femme devant eux avec les expressions telles que *Jai Bhagwati* qui signifie que c'est la déesse, elle-même, qui est apparu sous forme de *Hirabai* ici. Donc, les cultes religieux, les rites, les cérémonies, les rites funéraires correspondent aux expériences et pratiques sociales des gens. Ces signes sociaux sont fortement connotés, exprimant la force, le pouvoir, l'aspiration où l'humilité et ces valeurs relèvent de la symbolique enracinée dans l'inconscient collectif.⁸

Alors, on a essayé de garder ces points culturels en faisant des emprunts et en expliquant le sens. Le premier exemple de *daakin pishachin* montre la croyance surnaturelle dans l'inconscient collectif rural. Sa traduction en français résultera dans l'effacement de son sens qui nous oblige à le garder tel quel parce que le concept de *daakin pishachin* est très typique à la culture indienne. Le premier mot *daakin* désigne un esprit malfaisant tandis que le deuxième ne signifie pas uniquement l'esprit malfaisant, mais il se rattache à la mythologie indienne où l'on trouve les démons que l'on appelle *pishach* et ainsi, *pishachin*. Dans le langage parlé, on utilise les deux mots ensemble parce que les deux concepts semblent se rattacher à quelque chose de surnaturel.

(5) *Les signes idiomatiques*

Les signes idiomatiques marquent les caractères socioculturels de la langue sous forme d'idiomes, de proverbes, de locutions utilisés dans une œuvre littéraire.

(5.1) *Les chansons folkloriques*

Les chansons folkloriques sont omniprésentes dans les œuvres de Renu. Ces chansons sont les marqueurs d'une histoire commune partagée par les membres d'une communauté donnée. C'est une tâche très difficile de traduire ces chansons avec tout leur lyrisme et les référents culturels.

a. *Laali-laali doliya mein*

Laali re dulhaniya

Paan khayee...

- Rouge est le *doli*, rouge est la nouvelle mariée, et mange-t-elle du *paan* rouge...

Dans cette chanson, tirée de *Teesri Qasam*, la couleur rouge est dominante. Cette couleur a plusieurs significations ici : tout d'abord, le concept de *doli* est très indien ; c'est une sorte de palanquin, transporté par quatre personnes, dans lequel la nouvelle mariée arrive chez son mari. De plus, au nord de l'Inde, il représente la couleur rouge qui symbolise le bonheur conjugal. En outre, la couleur rouge connote également la gêne puisque la mariée rougit parce qu'elle va rencontrer son mari et commencer une nouvelle vie avec lui. Puis, ici, dans cette chanson, elle mange du *paan*, le bétel, qui donne une couleur rouge à la bouche quand il est chiqué. Selon nous, il est important de traduire les chansons folkloriques littéralement parce que leurs équivalents culturels n'existent pas dans la langue cible. D'ailleurs, le contexte où l'écrivain les a utilisées est aussi très important. Les chansons folkloriques jouent un rôle important dans la narration de la prose.

Conclusion

Depuis quelques années, le nombre d'œuvres d'auteurs indiens traduites en français a augmenté. Les œuvres écrites en anglais, une des langues officielles du pays, par Salman Rushdie, Amitav Ghosh, Arundhati Roy et d'autres écrivains ont sûrement rendu l'Inde plus visible sur la scène littéraire française. Cependant, ces œuvres ne représentent pas entièrement le génie multilingue et multiculturel de l'Inde qui est, d'ailleurs, si bien ancré dans les œuvres régionales ou bien les *littératures bhasha*. Il existe plusieurs langues et dialectes au sein du pays et il y a un fort échange entre les littératures issues de ces langues. Mais trouve-t-on la présence de ces littératures au niveau international ? La plupart des œuvres présentes sur la scène internationale sont en anglais ou bien traduites en anglais, la langue qui fait parfois office de filtre pour des littératures régionales. Nicola Pozza constate que dans de telles situations, il existe un modèle binaire des traductions et des cultures qui est souvent renforcé par la hiérarchie entre les langues dominées/ minoritaires et les langues dominantes.⁹ Les *bhasha*/ langues régionales y compris le hindi possèdent un statut minoritaire en ce qui concerne les traductions faites depuis l'Inde.

À travers le cadre théorique et certains exemples de la traduction de la nouvelle *Teesri Qasam*, on a essayé de montrer la traduction du régionalisme dans les œuvres de Renu du hindi vers le français. L'objectif était de montrer la présence des diverses cultures qui existent au sein d'une grande culture indienne, de renforcer l'identité de ces cultures, qui est celle du Bihar dans notre cas et de rendre les œuvres des langues régionales plus visibles sur la scène littéraire internationale. Dans les exemples présentés ici, on a adopté plutôt une approche sourcière afin de présenter les mêmes complexités langagières, qui caractérisent les nouvelles originales. Les œuvres de Renu ne sont pas faciles à traduire à cause de leur caractère polyphonique et polysémique et ainsi, en tant que traducteur, on doit être très conscient de représenter l'étrangeté de ces œuvres comme elle se manifeste même en hindi. On doit expliquer les différences et inviter les lecteurs à

découvrir une nouvelle culture et l'apprécier au lieu de tout effacer et/ou assimiler en se soumettant, de nouveau, à l'impérialisme culturel.

Notes

- 1 Dingwaney Anuradha et Carole Maier, *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-Cultural texts*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1995, pp. 2
- 2 Voir Guiraud Pierre, 'La Sémiologie', cité par Xinmu Zhang, 'Les signes sociaux et leur traduction', dans *META*, Vol 44, n° 1, mars 1999, Les Presses de l'Université de Montréal, pp. 110.
- 3 N Kamala et G J V Prasad, 'Transcreating India(s): The Nation in English Translation', *META*, Vol.2, July 1997, pp. 450
- 4 Hansen Kathryn, "Renu's regionalism : Language and Form", *The Journal of Asian Studies*, Vol. 40, No. 2, Feb. 1981.
- 5 Ibid, p. 279.
- 6 Bandia Paul, ' Postcolonial literatures and translation', *Handbook of Translation Studies*, Yves Gambier et Luc Van Doorslaer (eds), John Benjamins Publishing company, Amsterdam/ Philadelphia, 2010, pp. 267
- 7 Voir Tyler Stephane A., 'Cognitive Anthropology', cité par Xinmu Zhang, op. cit, pp. 113
- 8 XINMU Zhang, *Les signes sociaux et leur traduction*, dans *META* vol 44, No 1, mars 1999, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 111
- 9 Pozza Nicola, *Translating from India and the Moving Space of Translation*, dans « India in Translation Through Hindi Literature : A Plurality of Voices », Peter Lang, Bern, 2010, pp. 127-152

Références

1. BASSNETT Susan, TRIVEDI Harish, *Post Colonial Translation, Theory and Practice*, Routledge, London, 1999.
2. BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Éditions Gallimard, Paris, 1984.
3. _____ et al, *Les Tours de Babel: essais sur la Traduction*, Trans-Europ Repress, Mauvezin, 1985.

4. CHAUDHARI Surendra, *Phanishwar Nath Renu*, Sahitya Akademi, New Delhi, 2000.
5. DINGWANEY Anuradha, 'Introduction: Translating "Third World" Cultures' *Between Languages and Cultures*, Oxford University Press, Delhi, 1991.
6. HANSEN Kathryn, 'Renu's regionalism: Language and Form', *The Journal of Asian Studies*, Vol. 40, No.2, Feb. 1981.
7. KAMALA N et G J V Prasad, 'Transcreating India(s): The Nation in English Translation', *META*, vol 42, n°2, July 1997.
8. KUMAR Suvas (éd), *Phanishwar Nath Renu Sanchayita*, Medha Books, Delhi, 2003
9. LADMIRAL Jean-René, 'Sourcier et Cibliste', *La Traduction-revue d'esthétique*, vol n°12, 1986.
10. LEFEVRE André, *Translation: History and Culture, A Sourcebook*, Routledge, London, 1992.
11. MUKHERJEE Arun, *Oppositional Aesthetics*, TSAR Publications, Toronto, 1994.
12. PUSHP Robin Shaw, *Sone ki kalam wala Hiranman*, Ankur Prakashan, Ghaziabad, 1981.
13. RENU Phanishwar Nath, « Mare Gaye Gulfam », *Thumari*, Rajkamal Publications, New Delhi, 2009.
14. SHEPHALIKA, *Renu ka katha-sansar*, RadhaKrishna Prakashan, New Delhi, 1996.
15. STRATFORD, Madeleine, 'Au tour de Babel ! Les défis multiples du multilinguisme', *Meta*, vol 53, n° 3, 2008.
- XINMU Zhang, 'Les signes sociaux et leur traduction', *META*, vol 44, n°1, mars 1999.

9

La littérature de jeunesse : la perspective diachronique

Mugdha Pandey

La littérature de jeunesse a certes évolué. Elle s'est avancée à grands pas comme le suggère Peter Hunt qui dit que l'étude de la littérature de jeunesse s'est évoluée pour aller de la prescription, à la description et au critique depuis les cent dernières années¹. Cette littérature est longtemps restée en marge du système littéraire n'attirant que moyennement l'attention des chercheurs. Cette négligence est due au statut du lecteur cible de la littérature pour les jeunes.

Dans le cadre de cet article nous nous efforçons d'étudier l'évolution de la littérature de jeunesse. Au fond, c'est une analyse comparative de la littérature, plus spécifiquement les littératures française et indienne consacrées aux jeunes lecteurs.

Le jeune lecteur est le pivot central sur lequel se repose sa littérature, mais pendant beaucoup d'années, il n'était même pas considéré comme un lecteur. Il serait donc intéressant de voir l'évolution de l'image de ce jeune lecteur et analyser le rapport jeune-adulte qui définit la littérature pour les jeunes.

Par ailleurs, le présent article trace brièvement l'histoire de la littérature : d'une part elle aborde l'histoire en Europe, voire en France et d'autre part celle de l'Inde.

Rencontre avec l'Inde, Tome 45, n°2, 2016.

Qu'entendons-nous par littérature de jeunesse ? Il s'agit bien sûr d'une littérature visant les jeunes lecteurs. Karin Lesnik-Oberstein définit la littérature de jeunesse comme une catégorie de livres dont l'existence dépend absolument de ses relations avec un public bien cerné, à savoir des jeunes². Des livres écrits pour un jeune lectorat sur les sujets qui l'intéressent constituent pour la plupart le corpus que nous appelons la littérature de jeunesse.

Pendant plusieurs années, la littérature de jeunesse n'était pas considérée comme une littérature à part entière. La place de cette littérature était en fonction de la place de son lectorat. Le jeune lecteur n'avait pas de statut individuel et indépendant. Cela tient aux notions de l'enfance et de la jeunesse qui existaient. Ces derniers sont vus sous différents points de vue. On les caractérise souvent en fonction de la convention de la société. Denise Escarpit est d'avis que l'enfance et la jeunesse sont elles-mêmes pleines d'ambiguïtés, d'où l'ambiguïté chez les adultes³. L'adulte est l'un des créateurs importants de la littérature de jeunesse. En effet, c'est l'adulte qui la façonne et par ailleurs c'est lui qui manipule l'état d'enfance et de jeunesse. Du coup, la littérature de jeunesse se voit accorder un statut inférieur à cause de la manipulation qui se fait autour de l'état d'enfance et de jeunesse. Bien que ces étapes soient jugées comme simples et pures, elles renferment en elles des mémoires contradictoires. De l'enfance et de la jeunesse, on passe vers l'âge adulte où l'on devient « un être plus raisonnable et responsable » ; en fait, le personnage d'un adulte est plus compliqué. Et pourtant on ne peut pas nier que, la jeunesse subit, elle aussi, l'influence des situations historiques, sociales et des circonstances particulières d'une époque donnée.

La littérature de jeunesse se construit grâce à deux acteurs principaux : l'adulte qui est majoritairement le créateur et le jeune lecteur qui est le destinataire. L'identité du destinataire s'élabore au fil de ses interactions avec les adultes dans la culture générale⁴. Par conséquent, le rôle d'un adulte dans la formation d'un jeune lecteur et dans la création de la littérature dont celui-ci est le destinataire devient important. L'interaction adulte-jeune prend un chemin unilatéral

dans la mesure où l'identité du jeune est issue de cette interaction. L'intervention des adultes se reflète dans les choix des livres écrits pour les jeunes lecteurs. La production des livres passe par le biais de l'image de l'enfance et de la jeunesse qu'ont les adultes. Et ensuite arrivent des livres à la portée du jeune lecteur. Mais, il ne suffit pas de se contenter de définir la notion de l'enfance et de la jeunesse par l'intermédiaire des adultes. L'enfance, c'est aussi la perception de la réalité, petit-à-petit, conçue par l'enfant lui-même. Ses images, ses pensées, ses désirs qui cheminent peu à peu en percevant le monde tout autour constituent aussi cette étape de vie.

Au cours des années, il y a eu une évolution dans la notion de l'enfant. Auparavant, un enfant était conçu comme un adulte en miniature, essentiellement imparfait auquel on imposait des comportements attendus. La notion de l'enfance ou de l'enfant s'est évoluée avec les philosophes comme John Locke et Rousseau. Locke a, en effet, établi une théorie de l'éducation. C'est l'un des premiers philosophes à avoir constaté que l'être humain n'a pas d'idées innées lors de sa naissance. Il affirme qu'un enfant apprend les réalités de la vie à l'aide de son expérience de vie. C'était Locke qui, dans son œuvre *Some Thoughts concerning Education* (1692), a évoqué le but de l'éducation, non seulement pour l'instruction, mais pour la joie et le plaisir⁵. D'autre part, Rousseau, dans son œuvre, *Emile ou de l'éducation* (1762), dénonce l'emploi des livres pour éduquer les enfants ; en revanche, il croit en une formation qui s'appuie sur une interaction entre la nature ou le monde et l'enfant. Pour le philosophe, la vraie éducation consiste à accorder à l'enfant la liberté de percevoir le monde de façon autonome. Ainsi, l'enfant devient progressivement indépendant et un être pensant, capable de réfléchir et de juger. L'évolution de la notion de l'enfance et de la jeunesse se retrouve dans les livres qu'on produit pour le jeune lecteur.

Dans le contexte indien, l'enfant est un être bienvenu dans la famille, et ce sont les adultes qui doivent assurer sa protection et répondre à ses plaisirs⁶. Sudhir Kakkar s'appuie sur des textes émanant de *Laws of Manu*, *Ramayana*, *Mahabharata* ainsi que d'autres textes

littéraires de Soordas et de Tulsidas, conçus dans la tradition Bhakti pour bien comprendre le statut de l'enfant dans le contexte indien. Dans cette perspective, l'enfant indien est toujours protégé par les membres de sa famille et sa famille lui apprend l'idée de partage et de coopération. Petit à petit, la notion de partage et de rester en famille, ouvre la voie pour la reconnaissance de l'enfant en tant qu'individu. Par ailleurs, contrairement au concept occidental du 'tabula rasa' souvent utilisé pour un enfant, la tradition indienne le voit différemment. L'enfant est doué d'expériences de sa vie précédente, ce qui différencie le regard indien du regard occidental. De toute façon, un point de convergence s'établit entre les deux points de vue lorsque nous jetons un regard sur les thèmes choisis pour les jeunes. La littérature de jeunesse en Inde se nourrit des thèmes classiques tels que les thèmes moraux et traditionnels, comme on en trouve dans la littérature occidentale. Analysons à présent l'historique de la littérature de jeunesse.

En France, on l'appelle de différentes manières, à savoir la littérature de jeunesse, la littérature d'enfance, la littérature pour les jeunes et ainsi de suite. A une certaine époque, on n'avait même pas d'appellation pour celle-ci. Selon Isabelle Nières Chevrel, c'est à partir du XVIIIe siècle qu'on a commencé à indiquer en France la catégorie des lecteurs visés à travers le titre des ouvrages à savoir les livres d'éducation, les livres d'enfants, la littérature enfantine. La dénomination s'est glissée vers la littérature de jeunesse et la littérature d'enfance et de jeunesse. Le glissement dans les dénominations reflète un changement dans le regard sur la littérature. Ainsi, au cours du temps les enfants se font reconnaître comme des lecteurs distincts dans l'appellation. Au départ, la littérature n'avait comme objectif que d'éduquer les enfants. Comme ce sont les adultes qui s'occupent de la création des livres destinés aux enfants, le didactisme se révèle comme l'objet primordial de la littérature d'enfance.

Chaque période historique a sa propre vision de la littérature de jeunesse. En plus, l'image du jeune destinataire n'y reste pas immuable. La situation sociale, historique, culturelle influence à coup sûr l'image

de la littérature de jeunesse ce qui rend la littérature distincte d'une période à l'autre. Il est difficile de déterminer quel fut le premier livre destiné aux jeunes. Pour certains c'est en 1391 que le premier livre pour enfants a paru. Il s'agit du livre de Chaucer, *Tretis of the Astrolabe*, destiné à son fils. D'autre part, certains considèrent Charles Perrault comme le premier écrivain pour la jeunesse. Son livre *Histoires ou contes du temps passé avec moralité*, datant de 1697 reste néanmoins un peu ambigu en ce qui concerne le lectorat⁷. Le mot « moralité » dans le titre de son œuvre pourrait indiquer qu'ils'agit d'un public de jeunes, car à l'époque, la littérature pour les jeunes était surtout une littérature moralisante.

La fin du XVIIe siècle a vu la production d'un grand nombre de contes de fées, phénomène propulsé par Mme d'Aulnoy. Bien que le public visé ne soit pas uniquement les enfants, ses œuvres constituent une partie importante de cette littérature³. Les livres de Mme d'Aulnoy, notamment *Contes de fées* (en quatre tomes), publié en 1697 et *Les contes nouveaux ou les fées à la mode* (encore en quatre tomes), ont contribué à faire du conte un genre littéraire pour les jeunes.

Or, le conte comme un genre avait un élément de merveilleux, de fantaisie, de surnaturel, mais aussi de réel. On y trouvait la dualité du bien et du mal, où le bien était toujours vainqueur. Le récit comportait souvent des êtres surnaturels, des animaux dotés de la faculté de parler, de pouvoirs de transformation et ainsi de suite. Tous les éléments du conte ajoutaient au plaisir de la lecture et avaient le but de divertir. En revanche, le divertissement n'était pas le seul objectif des contes. On en tirait des leçons de morale. Ainsi, le conte visait deux objectifs : le didactisme et le divertissement.

En effet, au XVIIe siècle ont commencé à paraître des contes dont le public visé n'était pas nécessairement des enfants. Quand même, cela n'a point découragé ce public à les lire. D'ailleurs, les contes offraient presque tous les ingrédients susceptibles de retenir l'attention du jeune public.

Quant au XVIII^e siècle, la vie européenne a connu beaucoup de changements politiques et socio-culturels, à savoir, les bouleversements des régimes en France et ailleurs, l'avènement de la révolution industrielle et ainsi de suite. La Grande-Bretagne s'imposait comme un pouvoir colonial. La littérature pour les jeunes émanant de la Grande-Bretagne a commencé à s'imposer aussi. La première maison d'édition consacrée aux enfants et aux jeunes a donc vu le jour. C'est John Newberry qui s'est donné la tâche de publier pour les jeunes lecteurs. Newberry a donc reconnu la nécessité de créer un champ séparé pour les lecteurs enfants ayant des besoins distincts de ceux des adultes. Il a donc posé les bases d'une littérature de jeunesse. En 1744, il a publié son premier livre intitulé *A Little Pretty Pocket Book*. Pour sa part, la France a produit un livre adressé aux enfants, intitulé *Les Aventures de Télémaque*, écrit par Fénelon, lequel est encore considéré comme le premier livre pour la jeunesse.

Cependant, par rapport à la Grande-Bretagne, ce n'est qu'au XIX^e siècle que les éditeurs comme *Hachette* et *Hetzl* ont reconnu les besoins du public jeune en France. *Hetzl* a lancé une collection *Le nouveau magazine des enfants* en 1843 pour les enfants¹. Ainsi, se développait-il un nouvel espace pour les jeunes avec de nouvelles maisons d'édition en France notamment *Hachette*, *Hetzl*, *Flammarion*, *Colin* et *Delagrave*.

D'une part, le XIX^e siècle a assisté à l'épanouissement des maisons d'édition, d'autre part y fleurissaient les différents genres de la littérature. Plusieurs genres romanesques comme romans d'aventures, romans de mœurs, romans de formation, romans historiques étaient en train de se développer. On s'est aussi aperçu des besoins des garçons et des filles et ainsi ont paru des livres selon leurs besoins. C'est pendant ce siècle que la curiosité scientifique ou le sens d'aventure se manifestait dans les livres de Jules Verne. À titre d'exemple, on peut citer les œuvres comme *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, publié en 1873, *De la Terre à la Lune*, publié en 1865. Tous les développements du genre Romanesque reflétaient l'esprit général de la société de cette époque-là: l'esprit d'aventure.

La fin du siècle voit donc le triomphe de l'aventure : l'aventurier est un jeune adulte qui n'a pas grandi moralement et qui prend la vie comme un jeu où il prétend exercer son irresponsabilité. La deuxième moitié du XIXe siècle a aussi vu naître deux nouveaux genres en France, à savoir, l'album et la bande dessinée, lesquels allient images et textes.

De ce qui précède, il est certain que le XIXe siècle était très fécond en ce qui concerne le développement de la littérature de jeunesse en France. Mais la période suivante, a-t-elle pu garder une vigueur pareille à celle du XIXe siècle? Les situations sociales et politiques sont notamment les raisons pour lesquelles on lui attribue une certaine médiocrité.

L'entre-deux-guerres est marqué par une série de crises-démographiques, politiques, économiques dont les échos se font retentir jusque dans les livres et les journaux pour enfants.

Bien qu'il y ait de nombreuses crises au XXe siècle comme les deux guerres mondiales et la crise économique, la littérature a quand même connu une parution de livres pour les jeunes. À titre d'exemple, les *Contes du chat perché*, très humoristiques de Marcel Aymé, *Le Petit Nicolas* de René Goscinny qui se vante d'un comique renforcé par des illustrations. De là, se développe plus spécifiquement le thème de l'humour dans la littérature au XXe siècle. Une autre spécificité du siècle se manifeste dans les livres sous le format "série", qui connaissent un grand succès dans les éditions pour les jeunes. Pourtant, ce n'est pas quelque chose qui a trait seulement à la France. Le monde des jeunes s'ouvre aux œuvres d'Enid Blyton avec le *Club des cinq* qui marque une nouvelle voie de roman policier pour les jeunes. Cette tendance se renforce avec les livres d'Agatha Christie. Petit à petit, la littérature pour les jeunes est en voie de réclamer sa position par rapport à la littérature générale, voire adulte.

Après ce bref survol de l'histoire de la littérature pour les jeunes en Europe et en particulier en France, passons maintenant à son histoire en Inde. L'Inde est une des civilisations les plus anciennes

du monde. C'est sur ce terrain que le monde a vu la parution de deux épopées mythologiques, le *Mahabharata* et le *Ramayana*. Les épopées se sont transmises de génération en génération à travers une tradition orale et aussi sous forme écrite. Elles appartiennent à la culture indienne et font partie souvent du répertoire des contes pour les enfants et les jeunes. En Inde, la littérature pour les jeunes relevait ainsi de la littérature morale et édifiante. En Inde, la littérature pour les jeunes remonte à plus de cinq mille ans, période où ont paru les contes de *Panchtantra* écrits par Vishnu Sharma

Les contes de *Panchtantra* étaient destinés aux trios fils d'un roi pour qu'ils soient imprégnés de sagesse. Ces contes-ci se transmettaient de bouche à l'oreille et ainsi avant qu'ils soient écrits ils avaient déjà été transportés dans les différents coins du monde. Comme *Panchtantra*, il y avait aussi d'autres sources de contes pour les enfants indiens. On leur apprenait des contes de *Katha sarit Sagar*, *Jatak* et des *Puranas*. Selon Manorama Jafa, écrivaine et experte de la littérature de jeunesse indienne, l'histoire de la littérature pour les jeunes en Inde peut se diviser en trois périodes⁸. La première période témoigne principalement des contes relevant de la mythologie, de la religion, des légendes et de tout ce qui fait partie de la tradition orale qui passe de la grand-mère à l'enfant de la famille. Ces contes ont pour but d'éduquer et de moraliser le public. Parfois des animaux se présentent comme des protagonistes dans les contes que l'on appelle aussi des fables.

La deuxième période de l'histoire de la littérature pour les jeunes commence à partir de la colonisation de l'Inde par des pays européens. Pendant cette période, les enfants se trouvent en contact avec la traduction des œuvres déjà publiées en Angleterre et en d'autres pays européens. À titre d'exemple, *Robinson Crusoe* est traduit en hindi au cours de cette période. Mais les écrivains indiens produisent aussi des livres dans les langues indiennes. Raja Shivprasad a écrit de nombreux livres en hindi dont *Bachchon Ki Kahani* (1867), *Raja Bhoj Ka Sapna* (1876) et *Larkon Ki Kahani* (1876) sont les plus populaires. Selon Jafa, c'était seulement après la fondation de la « School Book Society »

en Inde que la littérature pour les jeunes est reconnue comme une discipline spécifique.

On ne peut pas ignorer l'effort concerté de la part des missionnaires pour promouvoir la littérature pour les jeunes. *Digdarshan*, le premier magazine d'enfants, a vu le jour sous la direction de John Clerk Marshman en 1818. En télougou, les missionnaires ont publié un livre illustré intitulé *Pedda Balasiksha* en 1864. Pendant cette période, les contes de Hans Anderson sont traduits en bengali ; Madhusudan Mukhopadhyaya a traduit *The Little Mermaid* en bengali et les fables d'*Ésope* ont été traduits en télougou par Kandukuri Veeresalingam en 1898.

Enfin, la troisième période commence à partir des années 1950 que Jafa nomme "original creative writing". Cette période témoigne d'une originalité dans les livres pour les jeunes non seulement au niveau du thème, mais aussi au niveau du style. Tel est le cas des livres comme *Angry River* de Ruskin Bond, *The Donkey on the Bridge* de Jafa, *Life with Grandfather* de Shankar, *Swami and friends* de R.K. Narayan.

La littérature de jeunesse a connu un développement ralenti en Inde et ce pour les raisons suivantes: les éditeurs se préoccupaient plutôt de la production des livres scolaires; peu de demandes de la part des lecteurs, ce qui décourage les éditeurs qui ne veulent pas entreprendre la publication à cause du coût élevé de la production.

Néanmoins, l'Inde a vu la création d'une maison d'édition pour les jeunes sous le nom de *Children's Book Trust* (CBT). La CBT a été fondée par K Shankar Pillai en 1957. L'organisation a, jusqu'à présent, agi de catalyseur afin d'accélérer et de diffuser cette littérature, non seulement en anglais, mais aussi dans d'autres langues indiennes. D'ailleurs, il y a aussi une organisation nationale le *National Book Trust* qui publie pour les jeunes.

À part la CBT, on a beaucoup de maisons privées qui s'intéressent à la publication pour les enfants et les jeunes comme *Rupa*, *Tulika books*, *Katha*, *Eklavya* et ainsi de suite. Il existe également des maisons

internationales dont le siège se trouve aussi en Inde, à savoir, *Scholastic*, *Penguin*, *Hachette* et ainsi de suite.

De nos jours, un intérêt vif se développe en la littérature de jeunesse en Inde. Des écrivains, des maisons d'édition et des critiques accordent beaucoup d'importance à cette littérature. D'ailleurs, des ateliers souvent organisés pour les lecteurs et les écrivains² ont prévu de la conscience qui se développe autour de l'enfant et de sa littérature.

Il est intéressant de noter qu'il existe une certaine ressemblance entre la France et l'Inde quant au commencement de la littérature de jeunesse. Dans les deux pays, cette littérature était d'abord une littérature orale. De plus, dans les deux pays, on accorde de l'importance à la fonction didactique et à la fonction ludique. En France, à partir du XVIII^e siècle, les livres sont produits à l'intention des enfants. Quant à l'Inde, c'est un grand pays avec beaucoup de diversité langagière. Pour pouvoir présenter une vraie image de la littérature de jeunesse en Inde, il faut aussi tenir compte de toutes les langues indiennes. La littérature de jeunesse a sûrement eu une évolution au cours des années. La notion de l'enfance et de jeunesse a aussi vu un changement de perspective et on accorde actuellement beaucoup plus d'attention aux lecteurs cibles, c'est-à-dire les jeunes enfants.

Notes :

- 1 HUNT, Peter, *Children's Literature*, Blackwell Publishing, UK, 2001, p 8
- 2 LESNIK-OBERSTEIN, Karin «Defining Children's Literature and Childhood» dans *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, Routledge, London, 1996, p 15.
- 3 ESCARPIT, Denise, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe*, Panorama historique, Presses Universitaires de France, Paris, 1981, p 3
- 4 GITTINS, Diana « The historical construction of childhood » dans *An Introduction to Childhood Studies*, Open University Press, UK, 2004, p 26
- 5 LERER, Seth, *Children's Literature : A Reader's History from Aesop to Harry Potter*, University of Chicago Press, 2008, p 104

- 6 KAKAR, Sudhir, *Indian Childhood :Cultural Ideals and Social Reality*, Oxford, University Press, 1979, p 7
- 7 ESCARPIT, Denise, Op cit, p 38
- 8 JAJA, Manorama, « The Indian Sub-continent » dans *International Companion of Children's Literature*, Routledge, London, 1996, p 797.

Références:

- ESCARPIT, Denise, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe*, Panorama historique, Presses Universitaires de France, Paris, 1981.
- HUNT, Peter, *International Companion of Children's Literature*, Routledge, London, 1996.
- HUNT, Peter, *Children's Literature*, Blackwell Publishing, UK, 2001.
- KAKAR, Sudhir, *Indian Childhood: Cultural Ideals and Social Reality*, Oxford, University Press, 1979.
- KEHILY, M J, *An Introduction to Childhood Studies*, Open University Press, UK, 2004.
- LERER, Seth, *Children's Literature : A Reader's History from Aesop to Harry Potter*, University of Chicago Press, 2008.

10

Maiku¹

Premchand

Lorsque Kadir et Maiku arrivèrent près du débit de boissons, ils virent les volontaires du Congrès national indien debout avec des drapeaux à la main. Il y avait aussi un grand nombre de spectateurs. Normalement, personne ne passait par cette rue sauf des ivrognes et des prostituées. Les hommes de bien hésitaient à y venir. En voyant la foule, Maiku demanda à Kadir: « Pourquoi y a-t-il autant de monde? »

« Es-tu intimidé par la foule? Tous ces gens s'enfuiront. Personne ne restera. Ils ne sont pas venus pour être battus à coups de bâton. », lui répondit Kadir en souriant.

« Il y a aussi des gendarmes. », dit Maiku d'un ton méfiant.

« Idiot! Pourquoi t'inquiètes-tu? Les gendarmes ne diront rien. Ils ne les aideront pas. Ils aident seulement ceux qui leur versent des pots-de-vin. Le débitant de boissons leur donne un gros pot-de-vin chaque année. Alors ils aideront le débitant et non les volontaires du Congrès.», expliqua Kadir.

« C'est une bonne occasion pour essayer notre force et pour boire gratuitement du vin. Mais, on m'a dit que plusieurs volontaires du Congrès étaient très riches. S'ils prennent leur revanche sur nous, nous serons dans de beaux draps. », dit Maiku.

Rencontre avec l'Inde, Tome 45, n°2, 2016.

« Personne ne prendra sa revanche, stupide. Pourquoi es-tu terrifié? Les membres du Congrès ne lèvent jamais la main même si on les attaque. Un jour, une dizaine d'hommes ont battu dix mille volontaires comme plâtre, mais personne n'a riposté. Leur chef est un grand fakir. Il leur dit de ne jamais utiliser la violence, » réagit Kadir.

Devisant de la sorte, ils arrivèrent à l'entrée du débit de boissons. Un volontaire se mit devant eux, les mains jointes et dit, « Mes frères, votre religion vous interdit de boire du vin. »

En entendant cela, Maiku lui donna une gifle. La gifle était tellement violente que le volontaire serait tombé si un autre volontaire n'était pas venu à son secours. On pouvait voir les traces des doigts sur sa joue. Mais même après avoir été si violemment giflé, il ne bougea pas.

« Laisse-moi entrer, sinon je te giflerai encore une fois. », cria Maiku.

Le volontaire lui dit très poliment, « Vous pouvez me battre autant que vous le voulez, mais n'entrez pas dans le débit de boissons. » En disant cela, il s'assit devant Maiku.

Maiku jeta un coup d'œil sur le visage du volontaire. Il vit les traces de ses doigts sur sa joue. Il fut bourrelé de remords. Il avait blessé de nombreuses personnes avec son bâton. Mais il n'avait jamais autant regretté qu'en ce moment-là.

Kadir se mit près des gardes et commença à fumer une cigarette, puis dit à Maiku, « Qu'attends-tu? Donne-lui une grosse claque. »

Maiku dit au volontaire, « Lève-toi et laisse-moi entrer. »

« Vous pouvez y entrer en mettant vos pieds sur ma poitrine. »

« Laisse-moi y entrer. Je ne boirai pas de vin. »

Il dit cela d'un ton si ferme que le volontaire se leva et lui céda le passage. Maiku regarda le volontaire en souriant. Le volontaire dit de nouveau les mains jointes, « N'oubliez pas votre promesse. »

« Il n'oubliera pas cette gifle jusqu'à sa mort. », murmura Kadir.

« Il faut les battre tellement qu'ils n'osent jamais y revenir. », ajouta un garde.

« Si Dieu le veut, ils n'y reviendront pas. Mais ils sont très courageux. », dit Kadir.

2

Lorsque Maiku entra dans le débit de boissons, le débitant lui souhaita la bienvenue et dit, « Pourquoi tu ne l'as pas giflé encore une fois? Les gens du Congrès sont habitués à recevoir des gifles. Tu dois casser leurs jambes et leurs bras pour qu'ils n'osent pas y revenir. »

Maiku: « Es-tu sûr qu'ils ne reviendront pas? »

Le débitant: « Non, ils n'oseront jamais revenir. »

Maiku: « Et si ces badauds se mettent à me battre, alors? »

Le débitant: « La police les mettra en fuite. Ils s'enfuiront tous après avoir reçu des coups de bâton. Bois une bouteille de vin. Aujourd'hui, j'en sers gratuitement. »

Maiku: « Est-ce que tu en sers gratuitement aux autres clients aussi? »

Le débitant: « Je n'avais pas d'autre choix. Personne ne venait boire de vin. Mais, quand ils ont appris que j'en distribuais gratuitement, ils sont tous entrés dans le débit précipitamment. »

Maiku: « Je n'en boirai pas aujourd'hui. »

Le débitant: « Mais pourquoi? J'ai une bonne bouteille de vin pour toi. »

Maiku: « Je n'ai pas envie de boire aujourd'hui. Donne-moi un bâton. Je ne veux pas battre ces gens du Congrès à coups de poing. »

Le débitant lui donna un bâton et puis se mit près de la porte afin de regarder le spectacle. Maiku regarda le bâton et ensuite donna un coup de bâton au débitant avec une telle force que celui-ci tomba par terre. Il se tourna ensuite vers les ivrognes et se mit à les frapper

violemment. Les ivrognes furent désintoxiqués. Ils commencèrent à s'enfuir. Quand tous les ivrognes partirent, Maiku se mit à casser les cruches en terre contenant du vin. En le voyant se livrer à des actes de violence, un volontaire du Congrès lui dit, « Monsieur, qu'est-ce que vous faites? Arrêtez cette violence. » Maiku cassa le reste des cruches. Il donna ensuite un coup de pied au débitant et sortit du débit de boissons. Kadir l'arrêta et lui dit, « Es-tu devenu fou? Pourquoi es-tu venu ici et qu'est-ce que tu es en train de faire? »

Maiku le regarda avec colère et lui répondit, « Oui, grâce à Dieu, j'ai fait ce que je devais faire. Si tu te sens le courage, tu peux battre les volontaires. Moi, je n'ai pas le courage de le faire. Je regrette grandement d'avoir donné une claque à l'un d'entre eux. Seuls ceux qui sont des couards battront ces volontaires qui sont prêts à sacrifier leur vie pour le bonheur d'autrui. Je suis un vaurien, je suis un escroc, mais je ne suis pas un couard. »

Plusieurs ivrognes le regardaient en se frottant les têtes. Ils n'avaient pas le courage de parler. Maiku leur dit, « Je reviendrai demain. Si je vous vois buvant du vin, je vous tuerai. Je ne crains pas d'être mis en prison. Ces volontaires ne sont pas vos ennemis. S'ils vous empêchent de boire de l'alcool, c'est pour votre bien-être. Si vous ne gaspillez pas votre argent sur du vin, vous pouvez acheter du lait et du beurre pour vos enfants. Les membres de vos familles meurent de faim et vous, vous dépensez votre argent en alcool. »

Maiku jeta le bâton par terre et se mit à marcher vers sa maison. Tout le monde le regardait avec respect.

(traduit de l'hindi par Md. Faizullah Khan)

Note

- 1 Je tiens à remercier Mademoiselle Sandrine Prevot pour la relecture de la traduction.

11

La fin d'une lutte

Anita Bharati

Qui était Lakhi ? D'où venait-elle ? A quel moment ? Qui était sa fille ? Qui était sa mère ? Qui était sa sœur ? Personne ne savait qui c'était ! Son corps non réclamé gisait dans la cour de l'hôpital. Elle avait subi quatre-vingt pourcent de brûlures. Le pus suintait de ses blessures. Même les spectateurs ne pouvaient pas rester longtemps près du corps à cause de la puanteur qui en émanait. Ils s'apitoyaient quelques instants sur le sort tragique de la fille puis allaient de l'avant. Malgré la condition déplorable du corps, son visage rayonnait bravement proclamant à tout un chacun qu'elle avait gagné une bataille contre tout le monde. C'était étrange ! On dirait que le visage n'appartenait pas à ce corps. J'étais captivée par son visage. Je me demandais d'où elle venait ! Pourquoi avait-on jeté son corps à l'hôpital ? Alors que j'étais perdue dans mes questions, une dame maigre s'avança de la foule vers le corps, scruta son visage et dit en pleurant : « Enfin, tu es morte Lakhi ! » Dès que j'entendis ce témoin de mon reportage, en m'approchant d'elle, je lui demandai : « Qu'est-ce que vous avez dit ? Est-ce que vous la connaissiez bien ? » En négligeant ma question, la femme dit d'un ton plaintif : « Enfin, elle est morte ! Juste hier, elle me disait que tant qu'elle n'administrerait pas une leçon à tous les salauds, elle ne mériterait pas d'être appelée *Lakhi*, une femme unique parmi les millions ! » Je pressai légèrement sa main avec sympathie, puis en l'amenant à un

Rencontre avec l'Inde, Tome 45, n°2, 2016.

coin, je lui demandai de nouveau : « Vous la connaissiez ? C'était qui ? Pourquoi elle était ici ? » Elle me regarda d'un œil perçant et dit à haute voix : « Vous me demandez si je la connais ! En fait, depuis dix jours, elle vivait chez moi. » Peut-être, avait-elle deviné que j'étais journaliste ! Elle dit d'un ton fâché :

« Pourquoi, personne n'est venue au moment où elle a été brûlée? Pourquoi, personne ne lui a demandé qui l'avait brûlée? Qui l'avait torturée? Aujourd'hui elle est morte et vous voulez tout savoir à propos de sa vie !

— J'ai vraiment de la pitié pour elle. Cela m'intéresse beaucoup à connaître son histoire », dis-je d'un ton doux.

Je ne sais pas ce qui toucha finalement cette dame : la sympathie perçant dans ma voix ou la souffrance de Lakhi. Elle réfléchit un moment et m'ordonna de la suivre. Je la suivis à pas lents. Derrière l'hôpital, on avait construit une douzaine de chambres. A côté de ces chambres, se trouvaient deux toilettes où on avait aussi installé deux robinets d'eau. Les chambres étaient dans un état pitoyable. Il semblait qu'on ne les avait pas nettoyées depuis des siècles. On dirait que ces chambres étaient atteintes de maladies mortelles comme les malades de l'hôpital et qu'elles combattaient aussi pour sauver leur existence. La dame me dirigea dans la chambre numéro quatre. Dans un coin de la chambre, son mari était couché. Devant ses pieds, on avait posé une malle sur laquelle se trouvait une couverture très sale. L'homme toussotait sans cesse et il crachait dans un récipient posé devant son lit. Je me sentis étouffée mais j'étais obligée d'y rester pour lui poser des questions. Dès que je fus assise, je lui demandai de nouveau l'histoire de Lakhi. J'étais très impatiente. La dame me répondit en évitant mon regard : « Lakhi est venue ici, il y a deux ans. C'était la sœur unique de quatre frères. Elle s'était enfuie avec Aslam, un musulman. Ses parents étaient fondamentalistes et ils voulaient tuer tous les deux. Un jour, les quatre frères de Lakhi ont attrapé Aslam dans un champ. Dieu sait comment Lakhi est parvenue à savoir que ses frères l'avaient attrapé. Elle est allée dans le champ et a lutté contre ses frères comme une guerrière courageuse pour sauver la vie d'Aslam. Plus tard, ses

frères l'ont battue sauvagement. Elle a été enfermée à la maison. Le lendemain, elle a réussi à s'enfuir avec Aslam. Les deux ont construit une chaumière à Delhi pour y vivre ensemble. Lakhi était une femme très douée et Aslam était un homme très laborieux. Les deux sont parvenus à installer une petite boutique de thé. Peut-être, était-ce grâce à leurs efforts que la boutique a fait un bon commerce. Un jour, Aslam est sorti de la maison pour acheter des provisions pour sa boutique mais il n'est jamais revenu. Lakhi l'a cherché dans tous les hôpitaux, dans les postes de police et même dans les endroits où on vendait de l'alcool mais elle n'a pas eu de succès. On dirait que c'était la terre ou bien le ciel qui l'avait avalé ! Dieu sait où il était ! Soudain, la femme s'arrêta de parler car son mari se mit à toussoter. Son visage était tout rouge à force de tousser. La femme lui donna de l'eau en soulevant sa tête. Il en prit deux gouttes et dit d'un air soulagé : « je me sens mieux ! » Je demandai à la dame :

« Pourquoi il n'est pas hospitalisé ? Il a l'air très malade !

— Personne ne veut le garder à l'hôpital. Je l'enverrais si seulement on le gardait là-bas. Chaque fois, nous y allons, on nous donne quelques médicaments et on nous renvoie. J'ai parlé avec tout le monde à l'hôpital... avec les grands fonctionnaires et aussi avec les employés... Mais, je n'ai pas eu de succès. Au moins, on m'a logé dans cette chambre, dit la dame d'un ton coléreux.

— Et alors, est-ce qu'on a trouvé Aslam?, lui demandai-je en pensant qu'elle avait terminé son histoire.

— Au bout de cinq jours, quatre policiers sont venus interroger Lakhi. Ils avaient une photo d'Aslam. Elle s'est évanouie en voyant sa photo. Un policier lui a informé qu'on avait trouvé son corps dans un égout sale. Il avait la tête cassée, comme si quelqu'un l'avait attaqué de derrière. La police a trouvé son adresse grâce à une étiquette collée à sa chemise. Le deuxième policier lui a demandé d'un ton sympathique comment elle le connaissait. Une personne dans la foule a annoncé que c'était Aslam, le mari de Lakhi. Le troisième policier lui a conseillé de rester calme et de continuer avec son commerce comme elle le faisait

avant. Il a déclaré qu'il n'y avait rien de commun entre elle et Aslam. Il a aussi proclamé qu'elle pouvait compter sur eux si elle avait des soucis dans la vie. Au bout de quelques jours, Lakhi a repris son travail. Les quatre policiers fréquentaient régulièrement sa boutique de thé sous prétexte de l'interroger au sujet d'Aslam. Au début, elle répondait très honnêtement à toutes les questions mais lorsqu'ils venaient tous les jours avec les mêmes questions, elle a commencé à se méfier d'eux. Elle n'aimait pas le comportement de Deepak, un des policiers qui la regardait lascivement et qui sous prétexte de prendre une tasse de thé, voulait caresser son corps. Un jour, Lakhi lui a demandé: « Monsieur, pourquoi venez-vous tous les jours dans ma boutique ? Combien de jours va-t-il durer cet interrogatoire ? » Deepak l'a rassurée de ses arguments : « Lakhi, pourquoi tu te fais tant de soucis ? Si tu veux, on peut t'aider dans ton commerce. Tu seras comme une reine à condition que tu penses à nous ! » Le deuxième policier a ajouté : « Même, la reine *Draupadi* avait quatre maris mais elle était toujours considérée comme une reine ». En entendant ces paroles, Lakhi eut l'impression que quelqu'un avait mis du verre fondu dans ses oreilles. Elle a crié à haute voix : « Foutez le camp ! Les grands salauds ! Que votre mère ou votre sœur deviennent la reine *Draupadi* ! Si vous venez ici la prochaine fois, je vous donnerais une belle leçon. » En entendant ses paroles, un des policiers l'a amenée hors de sa boutique en la tirant par ses cheveux. Il a crié à haute voix : « Salope ! Chienne ! Tu oses injurier nos mères, nos sœurs et nos femmes ! On va te couper la langue si tu te compares avec les femmes de notre famille. Tu t'es enfuie avec un musulman et tu prétends être *Savitri*, une femme noble et fidèle à son mari. » Tout à coup, les quatre sauvages l'ont agressée. Elle a crié à haute voix mais personne n'est venu à son secours. Après tout, qui aurait pu oser sauver une pauvre chèvre de quatre renards costauds ! Après avoir exécuté leur sauvagerie, les quatre ont quitté la scène. Lakhi était complètement abattue.

La dame s'assit en tenant la tête entre les mains. Je me sentis étouffée dans la chambre. Je lui proposai d'en sortir pour reprendre de l'air frais. Je ne savais pas comment je pouvais continuer avec

mes questions. On resta silencieuses ! Soudain, brisant le silence, elle dit : « Lakhi était toute seule mais elle n'avait pas perdu l'espoir. Elle est allée au poste de police pour déposer une plainte avec beaucoup de conviction et de courage. Quand elle y est arrivée, un inspecteur de police lui a demandé en la regardant de tout près :

« Dis, qu'est-ce qui t'amène ici ?

— Monsieur, je suis ici pour déposer une plainte, a dit Lakhi.

— Qu'est-ce qu'on t'a fait, a demandé le commissaire d'un ton grave.

— Monsieur, j'ai une plainte à déposer contre Daleep Sharma et ses trois amis qui travaillent dans la police, a dit Lakhi d'une voix ferme.

— Rentre chez toi et entre temps, j'aurai un mot avec lui, dit l'inspecteur de police, un peu troublé, en entendant le nom de Deepak.

— Non, Monsieur, je dois déposer ma plainte ! Je ne partirai pas tant que je ne l'ai pas rédigée. »

Pour faire taire Lakhi et pour ne pas répandre cette nouvelle dans la ville, l'inspecteur de police a fait un sale tour. Il a écrit la plainte de Lakhi sur une feuille non officielle puis en la rassurant avec de fausses promesses, il l'a renvoyée chez elle. Juste après une demi-heure, les quatre policiers sont arrivés chez Lakhi. Deepak avait amené avec lui un bidon d'huile de kérosène. Les quatre ont fermé la porte de la maison. Ils l'ont battue pour avoir porté plainte auprès de la police. Enfin, ils l'ont brûlée vive en la trempant de l'huile de kérosène. Quel pays sauvage ! La pauvre *Draupadi* fut déshonorée et incapables d'agir, les spectateurs n'ont rien pu faire pour la sauver. Lakhi souffrait de ses brûlures et tous les hommes restaient debout comme des êtres handicapés. La voisine de Lakhi a loué une voiturette motorisée pour l'amener à l'hôpital où je l'ai rencontrée pour la première fois. Quand on a prévenu les parents de Lakhi de cet incident, ils ont dit que Lakhi était déjà morte pour eux le jour où elle s'était enfuie de la maison avec Aslam. Tous les jours, à l'hôpital, elle me disait : « Tu

verras bien ! Un jour je serai complètement guérie. Je ne lâcherai ni les policiers ni l'inspecteur de police. » Petit à petit, la santé de Lakhi s'est rétablie. Un jour, un ordre est venu de quelque part et la même nuit les médecins l'ont chassée de l'hôpital. A ce moment là, Lakhi m'a dit : « C'est un complot de leur part. Une fois que je me sens mieux, je leur apprendrai une leçon ! » Je l'avais amenée dans cette chambre. Hier, elle a eu une quinte de toux et le sang s'est mis à couler de ses blessures. Il m'a semblé qu'elle allait mourir. En voyant mon regard triste, elle m'avait rassurée : « Champa, ne t'en fais pas ! Je ne mourrai pas. Je dois prendre ma revanche ! » Aujourd'hui, je devais aller chez moi pour apporter les vêtements de mon mari mais avant d'y aller j'ai demandé à un médecin de s'occuper d'elle. Le matin, j'ai aussi vu Deepak à l'hôpital. Dis-moi, comment pourrait-elle mourir si tôt ? Elle était déjà en état de convalescence ! *Didi*, ma sœur, penses-tu que le médecin et Deepak ont joué un sale tour ! Ils ont réussi dans leur complot la deuxième fois. Je me demande pourquoi Deepak est venu le matin, à l'hôpital ! Pourquoi le médecin a-t-il demandé à Lakhi de venir aujourd'hui pour les médicaments... ? »

En entendant les paroles de Champa, j'avais mal à la tête. Je me demandai comment une femme si faible et si malade pouvait poser un danger pour des gens si puissants. Comment pouvait-on tuer une femme qui n'était même pas capable de se lever de son lit ? Champa me tourmentait par ses questions : « *Didi*, ma sœur, lutteras-tu pour Lakhi ? Dis-moi si tu vas continuer sa lutte ? Pourquoi tu ne dis rien, ma sœur ? » Je ne pouvais même pas dire un mot.

Je pouvais tout simplement lui tenir la main.

(traduit de l'hindi par Kiran Chaudhry, le titre en hindi de cette nouvelle est « *Ek Ladai ki maut* »)

12

Anas, le petit chanteur

Viviane Tourtet

Anas était toujours le premier à faire la queue pour la distribution quotidienne de lait. De bon matin, il se levait, enfilait à la hâte ses vêtements de couleurs défraîchies et se dirigeaient pieds nus dans le dédale de ruelles du quartier. Il en connaissait tous les secrets, tous les recoins. Il passait devant le *dargah* de Nizamuddin puis prenait à droite le long des échoppes d'où montraient bientôt d'alléchantes odeurs de beignets et d'épices. Il pressait toujours un peu le pas en passant devant l'atelier du tailleur. Salim, tel était son nom, était un vieillard grincheux qui n'hésitait pas à menacer de sa canne les galopins qui s'approchaient un peu trop près de sa vieille machine à coudre. Anas arrivait enfin devant l'école qu'il contournait pour prendre sa place sous le grand banyan.

En ce matin d'hiver, Anas avait un peu froid et sautait d'un pied sur l'autre pour se réchauffer. Son regard était perdu en direction de la ville. Du haut de ses quatre ans et demi, Anas rêvait, s'émerveillait. Il était encore trop petit pour oser s'aventurer seul hors du quartier. Lorsque sa curiosité devenait trop vive, il s'installait près des autorickshaws au bord de la route et essayait d'imaginer à quoi la ville pouvait bien ressembler. Les uns la trouvaient bruyante, les autres vantaient ses larges avenues bordées d'innombrables boutiques.

Rencontre avec l'Inde, Tome 45, n°2, 2016.

Peu à peu, la queue s'était formée derrière lui ; il venait là tous les jours. Au début, sa mère l'accompagnait mais depuis déjà quelque temps, il venait tout seul et il en ressentait une certaine fierté. Il veillait à ce que personne ne le devance et n'aurait pas céder sa place pour un empire. Ce moment de la journée était celui qu'il préférait. Il aimait retrouver tous ses voisins, jeunes ou vieux et à chaque fois que le laitier lui tendait sa ration de lait encore fumant, il sentait son cœur battre dans sa poitrine. Son bonheur était si grand qu'il oubliait tous ceux qui se pressaient derrière lui et restait là, les deux mains cramponnées à son bol en terre.

« Alors, Anas ! Toujours en train de rêver ? » lança le laitier.
« Range-toi sur le côté que les autres puissent s'approcher ! »

Il fallut bien quelques minutes à Anas pour redescendre les pieds sur terre. Il s'éloigna et s'assit sur les marches du perron de l'école. Il but lentement sa ration de lait en s'y reprenant à plusieurs fois comme pour faire durer le plaisir. Mais trop vite à son goût, le bol se vida et bientôt il ne resta plus qu'une gorgée du délicieux breuvage. Il fixa attentivement la petite tache blanche. Soudain au beau milieu, il vit apparaître l'image d'un harmonium. Il se frotta les yeux et se dit que le laitier n'avait peut-être pas tort et qu'il était sans doute en train de rêver. Il souffla doucement du bout des lèvres. La petite tache ronde frémit, se plissa, mais lorsqu'elle s'immobilisa, l'image réapparut de plus belle. Intrigué, mais ne voulant pas perdre une goutte de lait, il s'empressa de tout avaler, l'image comprise. Puis il jeta comma à regret son gobelet qui, au contact du sol, se brisa. C'est ainsi que le rêve prit fin.

Anas n'était pas garçon à se laisser aller. Tel un ressort, il bondit sur ses pieds et redescendit la rue par laquelle il était venu. En chemin, il s'arrêta un moment devant l'échoppe d'Hameed, le vendeur de beignets. Hameed était son ami bien qu'il fût plus âgé que lui. Il aimait à l'écouter raconter comment d'Ajmer, il était venu s'installer à Nizamuddin, comment avec l'argent qu'il avait économisé depuis son plus jeune âge, il avait réussi à s'acheter une bassine à friture, puis deux, puis de fil en aiguille, des tréteaux, des planches et enfin un petit local

qu'il avait transformé en restaurant. Anas écoutait Hameed donner des ordres à ses aides ; son ami s'agitait beaucoup, installait les tables, disparaissait dans l'arrière-boutique, revenait surveiller la température de cuisson de l'huile. De temps à autre, il lançait une œillade à Anas, sagement assis dans un coin de la pièce. Anas pouvait se montrer d'une patience exemplaire surtout lorsqu'il savait qu'il en tirerait quelque avantage. Ainsi chez Hameed, l'heure venue, il avait le privilège de goûter le premier samosa sorti du bain de friture. Un vrai délice... mais aussi un vrai supplice car il fallait toujours attendre pour pouvoir le manger sans se brûler la langue. Pourquoi, se demandait Anas, faut-il passer son temps à attendre ? Attendre pour pouvoir aller à l'école, pour manger, attendre d'être grand pour découvrir la ville ? Il avait beau se creuser la tête, il ne trouvait jamais de réponse à sa question. Et quand il interrogeait son ami, celui-ci se contentait de lui dire en souriant : « Inch Allah ! Seul Dieu le Miséricordieux, le Compatissant, connaît la vérité, Anas ! »

Perdu dans ses pensées, Anas n'avait pas remarqué qu'une petite fille vêtue d'un uniforme d'écolière, étaient venue s'asseoir à ses côtés. La fillette qui devait avoir à peu près le même âge que lui, se tenait bien droite, son cartable posé sur les genoux. Ses cheveux noirs étaient tirés en arrière et partagés en deux petites couettes retenues par des rubans rouges. Lorsqu'Anas se rendit compte de sa présence, il fronça les sourcils :

« Qu'est-ce que tu veux ? » lui demanda-t-il de son air le moins aimable.

« Et toi, qu'est-ce que tu attends ? » lui répondit doucement la fillette.

« D'abord, comment tu t'appelles ? » poursuivit Anas sur le même ton.

« Je m'appelle Salma. J'ai cinq ans et demi. J'ai deux frères et trois sœurs. J'habite en face de chez le boucher et je rentre de l'école. Et toi, qui es-tu ? » insista-t-elle.

« Tu es trop curieuse. Je ne veux pas te parler. Laisse-moi ! »dit Anas qui commençait à trouver cette petite fille vraiment agaçante.

« Tant pis pour toi ! » lança Salma qui, en un rien de temps, avait tourné les talons.

Anas savait bien ce qu'il attendait mais il ne voulait pas en parler et surtout pas à cette petite fille. Il ne l'avait jamais rencontrée avant et il était très fâché qu'elle soit venue chez Hameed. Après avoir mangé deux ou trois beignets, Anas prit congé de son ami et se dirigea vers la boucherie. Il voulait voir la maison où habitait la petite fille. Plus il s'en approchait et plus il appréhendait de revoir celle qu'il avait trouvée si insolente. Aussi se fit-il encore plus petit qu'il n'était et se faufila entre la boucherie et l'atelier du mécanicien. De là, il pouvait observer la maison sans être vu. C'était une bien jolie maison. Ses murs couleur vert d'eau venaient sans doute d'être repeints car ils étaient bien plus propres que ceux de toutes les maisons alentour. Une servante balayait devant la porte et soulevait un nuage de poussière qui fit tousser Anas. Il craignit d'être découvert mais la vieille femme, courbée en deux sur son balai et le pan de son sari en voile ramené sur sa tête, ne semblait rien avoir vu. Lorsqu'elle entra dans la maison, elle ne referma pas la porte tout de suite et Anas en profita bien sûr pour jeter un rapide coup d'œil à l'intérieur. Un tapis recouvrait le sol du couloir depuis la porte d'entrée jusqu'à l'ouverture donnant sur la cour intérieure. Le jeune garçon entrevit un chien noir, du linge qui séchait sur une corde et la petite fille qui sautait d'un pied sur l'autre dans le couloir. Hélas la servante revint sur ses pas et claqua la porte d'un coup sec. C'en était fini.

Anas ne put toutefois se résoudre à quitter son poste d'observation. Quelque chose l'en empêchait, le retenait. Il ne savait pas ce que c'était jusqu'au moment où, un peu las d'attendre que la porte d'en face ne se rouvrit, il décida de s'en aller. Il fit quelques pas dans la petite ruelle qui menait à l'école et tout d'un coup se rendit compte que ce qui l'avait captivé si longtemps dans sa cachette, c'était une musique. Oui, c'était bien cela. C'était une musique très belle qui lui avait beaucoup plu. Elle ressemblait à celle que des musiciens venaient jouer

le soir au dargah. Anas ne connaissait pas les jours de la semaine, ni ne savait lire l'heure. Et pourtant il arrivait toujours avant tout le monde, à l'heure où les musiciens s'installaient. Il s'asseyait le plus souvent contre un des piliers de la cour et restait là sans bouger jusqu'à ce que l'un d'entre eux commence à entamer les premières notes. Il ne quittait les lieux qu'après le départ des musiciens. Leur musique lui pénétrait tout le corps. Parfois des larmes embuaient ses yeux et coulaient le long de ses joues ; parfois même, il frissonnait. Mais il se sentait aussi heureux que lorsque sa mère le serrait dans ses bras.

Pendant toute la durée du concert, il ne pouvait détacher son regard de l'un des musiciens, un jeune homme. Anas l'admirait beaucoup. Il portait un kurta pyjama jaune pâle, un gilet noir et une coiffe blanche brodée. Il jouait de l'harmonium et accompagnait le chanteur principal. Sa propre voix était à la fois douce et forte. Il chantait à la gloire de Dieu, des maîtres, des saints et des prophètes. Il disait combien la lumière est belle dans notre cœur.

Un jour, après le concert, alors qu'il était sur le point de s'écrouler de sommeil, Anas sentit quelqu'un le tirer par la manche. Il redressa doucement la tête, l'immobilisa un instant, la laissa retomber. Il réalisa alors que la voix des chanteurs s'était tue pour laisser place au silence de la nuit. Il frissonna et dans un sursaut ouvrit les yeux. Le jeune musicien, debout derrière lui, le regarda doucement puis lui sourit. Anas lui rendit son sourire tout en se demandant si, lui aussi, avait au fond des yeux cette petite étincelle qui rendait le sourire du musicien si différent de tous les autres sourires ?

« J'attendais que tu te réveilles; je crois que si je ne t'avais pas tiré par la manche, tu serais encore plongé dans tes rêves ! »

« Oui, sûrement ! » répondit Anas en allongeant ses jambes devant lui pour les dégourdir.

Ce faisant, il se demanda pourquoi le jeune homme n'était pas rentré chez lui après le concert; à cette heure avancée de la nuit, que pouvait-il bien faire au dargah ? Pourquoi avait-il attendu qu'il se réveille ? Était-ce pour le raccompagner chez ses parents ? Pensait-il

aussi qu'il était trop jeune pour rentrer seul chez lui ? Quand les adultes et les grands cesseraient-ils de penser qu'un enfant de son âge était incapable de se comporter parfois comme un adulte ?

« Pourquoi attendais-tu que je me réveille ? » demanda Anas.

« Je voulais te poser une question. Aimerais-tu apprendre à chanter ? » demanda le jeune musicien.

Anas se frotta les yeux et tira sur le lobe de son oreille droite, habitude qu'il tenait de son grand-père Amir qui était un peu sourd. Cela signifiait : auriez-vous la bonté de répéter ce que vous venez de me dire ? Et le plus incroyable était que ce petit geste suffisait à transmettre le message à l'interlocuteur.

Ainsi le jeune homme posa à nouveau la question à Anas sans que ce dernier ait eu même le temps d'ouvrir la bouche :

« Aimerais-tu apprendre à chanter ? »

Anas explosa de joie. Il ne trouva rien d'autre à dire que « Oui ». Il attendait ce moment depuis si longtemps !

Il voulait lui dire qu'il l'admirait beaucoup et que Dieu, le Très-Haut, devait sûrement trouver sa musique très belle. Comment lui dire ? Anas se prit la tête entre les mains et réfléchit un instant. Lorsqu'il se sentit prêt, il releva son petit visage encore un peu endormi mais le jeune homme avait déjà disparu. D'un bond, Anas se leva, regarda autour de lui, sortit du dargah en prenant soin de ne pas réveiller le gardien, jeta un coup d'œil dans la rue qui longeait le bâtiment mais ne vit personne. Jamais il n'était rentré aussi tard chez lui. Ses parents allaient le gronder et il ne se sentait pas très fier. Pour se donner du courage, il chantonna l'air du dernier film hindi en vogue qu'il avait entendu le matin chez son ami Hameed.

Anas ne dort pas beaucoup cette nuit-là. Il était très agité et son petit frère Jehangir avec qui il partageait le même matelas reçut plus d'un coup de pied ou de genou ! Cela n'empêcha pourtant pas Anas le lendemain d'être, comme tous les autres matins, le premier à recevoir sa ration de lait. Mais ce jour-là, le laitier n'eut pas le temps

de lui lancer sa blague habituelle car le jeune garçon avait avalé son lait d'une traite et avait promptement disparu. Il n'avait qu'une idée en tête : retrouver le chanteur pour s'assurer qu'il n'avait pas rêvé ! Il se dirigea vers la rue principale où une grande activité régnait toujours à cette heure matinale de la journée. En chemin, il croisa la petite fille aux nœuds rouges qu'il avait rencontrée la veille et dont il avait déjà oublié le prénom. Elle sautillait, son sac sur le dos, en direction de l'école. Arrivée à sa hauteur, elle regarda Anas et l'interpella, les yeux pétillants de malice : « Coucou, le chanteur ! » puis poursuivit sa route. Anas se demanda si elle s'adressait à lui ou à celui qu'il cherchait depuis hier soir. Il se retourna mais ne vit que quelques femmes occupées à trier des pétales de roses qu'elles vendraient aux pèlerins venus au dargah.

Il rattrapa la petite fille en courant.

« Comment tu t'appelles déjà ? » lui demanda-t-il.

« Ah la la ! Les garçons ne se souviennent jamais de rien ! » dit-elle à ses amies qui l'accompagnaient. « Si tu allais à l'école, tu aurais davantage de mémoire ! »

Anas était très fâché. Il aurait bien voulu aller à l'école comme tous ceux qu'il voyait partir le matin, bien peignés, en uniforme. Mais ses parents n'avaient pas assez d'argent. Il baissa la tête et regarda ses pieds nus. « Il faudrait déjà m'acheter des chaussures », pensa-t-il.

« Je m'appelle Salma », dit la petite fille d'une voix douce qui fit chaud au cœur d'Anas. « Et toi, poursuivit-elle, tu ne m'as pas dit comment tu t'appelais ? »

« Je m'appelle Anas », répondit-il dans un murmure, comme s'il voulait qu'elle fût la seule à l'entendre.

« Viens chez moi à trois heures, après l'école. Tu auras une surprise ! »

« Allons, dépêche-toi ! » la pressèrent ses compagnes. « Nous allons être en retard et Mme Bilkish n'aime pas ça ! »

« À tout à l'heure, Anas ! » s'écria Salma en s'éloignant du jeune garçon.

Anas alla s'asseoir sous le banyan près de l'école. Les pensées se bousculaient dans sa tête... « Le jeune chanteur... apprendre à chanter... Salma... La surprise... » Perdu dans ses réflexions, il en oublia de passer chez Hameed et ce n'est que lorsque son ventre commença à le tirailler, qu'il réalisa qu'il était resté là depuis bien longtemps.

Lorsque l'un des cuisiniers d'Hameed aperçut Anas qui se dirigeait en direction des vendeurs de fruits, il l'interpella : « Alors Anas, où étais-tu passé ce midi ? Tu n'aimes plus mes samosas ? »

Mais Anas était ailleurs et ne l'entendit pas. Un peu plus loin, il demanda une banane à l'une des femmes assises par terre qui ne résista pas à son sourire charmeur et lui tendit une poignée de fruits.

« Tiens, prends cela ! Je ne suis pas bien riche mais à ton âge, tu as davantage besoin de manger, pas vrai, p'tit gars ? »

Anas la remercia puis éplucha la banane dont il ne fit que quelques bouchées. Il mangea ensuite la pomme mais décida de garder l'orange pour l'offrir à Salma. Il s'assit ensuite près de l'arrêt des rickshaws-wallahs, écoutant les uns, parlant aux autres, observant les moindres allées et venues, se laissant peu à peu envahir par le désir de partir à la découverte du vaste monde...

L'orange qu'il tenait à la main lui rappela que l'heure était sans doute venue d'aller chez Salma. Lorsqu'il tourna le coin de la rue où se trouvait sa maison, la même musique qu'il avait entendue la veille lui parvint aux oreilles. Il ne put s'empêcher de chanter et repensa au chanteur et à sa proposition. Il parvint au seuil de la maison. A peine avait-il remis un peu d'ordre dans ses cheveux et essuyé la poussière de ses pieds que les miracles se succédèrent. La porte s'ouvrit avant même qu'Anas ait eu le temps de frapper, Salma accueillit Anas avec un large sourire, le conduisit au salon, où à sa plus grande surprise, Anas retrouva le chanteur qui avait mystérieusement disparu la nuit d'avant.

« Bismillah, voici Anas ! »

« Bonjour Anas, approche-toi. Salma m'a dit que tu voulais bien travailler avec moi. J'étais sûr que tu accepterais mon offre. Que dirais-tu de te mettre tout de suite au travail ? »

C'est ainsi qu'une nouvelle vie commença pour le jeune garçon qui, sans l'avoir cherché, grâce à Salma qui soudain trouvait grâce à ses yeux, allait finalement découvrir le vaste monde, pas celui dont il avait rêvé mais celui, plus vaste encore, de la musique....

Nos Collaborateurs

Abira Bhattacharya

Abira Bhattacharya travaille actuellement comme conservateur adjoint du département d'anthropologie, Musée national, Delhi, Inde. Elle a travaillé comme chercheuse dans le projet intitulé «Sculptures du Vietnam et leur interface avec l'art indien» au Département d'histoire de l'art, Institut du Musée national d'histoire de l'art, de la conservation et de la muséologie (NMI), Delhi, Novembre 2013 -Octobre 2016. Elle est doctorante au Département d'histoire de l'art, Institut du Musée national (NMI). Ses recherches portent sur le développement artistique et iconographique des déesses bouddhistes en Inde orientale et en Asie du Sud-est et examinent l'interface artistique et religieuse entre les deux sphères culturelles.

Anita Bharati

Ecrivaine contemporaine *dalit* Anita Bharti, a à son actif plusieurs ouvrages et articles sur la littérature *dalit*. Parmi ses œuvres littéraires, le recueil de nouvelles intitulé *Ek thi quota waali* (Celle qui avait la réservation!) est très apprécié du lectorat indien. Lauréat de plusieurs prix dont *Radhakrishnan Shikshak Puraskar* et *Indira Gandhi Shikshak Samman* pour sa contribution dans le domaine de l'éducation, elle s'engage actuellement aux projets de recherche sur le rôle et la place des femmes dans la société indienne.

Asha Puri

Asha Puri enseigne le français depuis 1980 à Delhi. Actuellement, professeur adjoint à l'université Jawaharlal Nehru, elle a également enseigné à l'Alliance Française de Delhi, l'Université de Delhi et l'Université Jamia Millia Islamia. Elle pratique aussi l'interprétariat et la traduction et en cette capacité elle a à son actif de nombreuses

Rencontre avec l'Inde, Tome 45, n°2, 2016.

traductions publiées chez des maisons d'édition telles Penguin, Full Circle, Stanford University Press. Elle a aussi travaillé au service français de All India Radio.

Martine Quentric

Auteure, traductrice, scénariste, et peintre.

Maya Goburdhun

Co-auteur de l'ouvrage *Indiennes en mouvements*, rédactrice-en-chef adjointe de la revue *Rencontre avec l'Inde*, elle a co-dirigé entre autres, des numéros spéciaux de la revue intitulés *L'Inde au féminin pluriel* (1997), *La diaspora indienne à l'Île Maurice* (1999) et *Shakti Namaa* (2014). Elle a aussi enseigné la traduction et l'interprétation à l'Université Nehru à New Delhi.

Mughdha Pandey

Professeure adjointe à Amity University Rajasthan, Jaipur, Mugdha Pandey écrit aussi des contes pour un jeune public indien. Son doctorat porte sur la politique de la traduction de la littérature de jeunesse.

Premchand

Écrivain hindi de grand renom, il a à son actif plus de 250 nouvelles et une douzaine de romans dont plusieurs font partie des classiques de la littérature indienne.

Runjhun Verma

Doctorante au Centre d'études françaises et francophones, elle travaille dans le domaine de la politique de la traduction des œuvres littéraires indiennes en français.

Sama Haq

Sama Haq travaille comme chercheuse sur un projet de recherche de l'Institut du Musée national basé sur la collection *Gem Palace of Ragachitras* se trouvant dans le Musée national à New Delhi. Doctorant dans le Department de l'Histoire de l'Art à l'Institut du Musée national, son domaine de recherche porte sur *Prasat Phimai*, un temple bouddhiste *khmer* dans le nord de la Thaïlande.

Sunaina Suneja

Sunaina Suneja travaille depuis plus de 30 ans sur *Khadi* sous tous ses aspects différents : création de lignes de mode pour un public international, lecture et recherche sur le sujet, promotion de *Khadi* par le biais des présentations depuis 1997 comme un hommage personnel à la 50e année de l'indépendance de l'Inde, entretiens, articles et filature à main sur différents *charkhas*.

Virien Chopra

Virien Chopra a fait ses études doctorales au département de Sociologie de la Delhi School of Economics, de l'Université de Delhi. La thèse de son doctorat est intitulée "How do comics communicate :Analysing semantic formations in comics". A présent il est rédacteur-en-chef chez Ratna Sagar Pvt Ltd. Il s'est spécialisé dans l'étude de la bande dessinée, la culture visuelle, la sémantique et la théorie culturelle.

Vivian Tourtet

Traductrice et assistante de rédaction du magazine Nouvelles de l'Inde auprès de l'ambassade de l'Inde depuis 1987, Viviane TOURTET a effectué de nombreux travaux de traduction (articles, ouvrages) pour plusieurs maisons d'édition et collaboré à plusieurs magazines en tant que rédactrice. Elle est diplômée de la Sorbonne (maîtrise d'Art et d'Archéologie), de l'École du Louvre (diplôme d'Ancien Élève et de Muséologie), du CERFPA (certificate d'Art thérapeute).

