

Conférence donnée au Centre André Malraux, à l'invitation de Mme Françoise Vernes  
le 5 mars 2007

### Les littératures de l'Inde aujourd'hui

Je commence par quelques préjugés. Pour ceux qui connaissent tant soit peu l'Inde, le Bihar a mauvaise réputation, entre ses politiciens mafieux au langage ordurier, son arriération économique, sa misère, son analphabétisme record, l'exploitation féroce qui y règne, sa violence de caste. On ignore souvent le nom de sa capitale et on n'imagine pas qu'il y ait une littérature digne de ce nom. Eh bien il y en a une, ancienne, en maithili, langue héritière du sanscrit dans cet ancien royaume de Magadha qui vit naître Bouddha. Langue qui n'est toujours pas annexée dans la liste des grandes langues de la constitution. L'un de ses poètes (et aussi linguiste), Udayan Narayan Singh, était même l'invité du salon du livre de Francfort. Un des plus grands romanciers hindi, Nagarjun mort récemment (1998), et aussi poète en maithili sous le pseudonyme de Yatri, est aussi un bihari. Et il est progressiste et marxiste. Et auteur de romans très originaux, où transparaît une remarquable culture classique (sanscrit, pali, langues modernes sauf l'anglais) : Les fils de Varuna (dieu védique des eaux) raconte l'histoire d'un groupe de pêcheurs décidés à sauver leur lac communal contre l'usurpation des riches propriétaires. *Baba Batesarnath*, le saint-homme (*baba*) seigneur (*nath*) suprême (*esar*) des banyans, raconte une histoire analogue (sauver le vieil arbre et les terrains communaux), mais avec pour personnage principal le fameux banyan, surnommé le « déhanché », un des surnoms du dieu Krishna. Il a vu passer deux siècles d'histoire, depuis la révolte des Cipayes en 1857, et c'est lui devient le guide de la jeunesse militante désemparée : à chaque nuit de pleine lune, il se métamorphose (tout en restant lui-même) en vieux sage et raconte l'histoire dont il a été témoin au jeune homme endormi sous son feuillage. Transformé en *mahapurush*, terme sanscrit pour désigner l'homme primordial dont est née l'humanité dans la cosmologie hindoue, il est la mémoire, la sagesse et la pensée, le jeune homme mettant simplement en action le fruit de ses conversations nocturnes.

On peut donc dire qu'il y a des préjugés tenaces. Le préjugé sur le Bihar n'a d'égal (presque), culturellement parlant, que celui sur les Panjabi, réputés gros paysans incultes ou arrivistes indéfectiblement ignares. Et pourtant, de la tradition soufie au 16<sup>ème</sup> siècle (Bulleh Shah) à la première artiste peintre moderne Amrita Shergill et aux grands écrivains de la partition (Krishna Sobati, Vaid, Bhishm Sahani, Kushwant Singh) il y a une tradition littéraire ininterrompue en panjabi, ourdou, hindi, les langues locales.

Dire Panjabi ou Bihari, c'est presque dire paysan du Danube, plouc mal dégrossi, pauvre auvergnat. Le contraire étant dire « bengali ». Ce sont là des préjugés indiens, et en France on n'a pas les préjugés indiens. A peine d'ailleurs pourrait-on citer une ville du Bihar. On a les préjugés occidentaux, américains encore plus qu'européens, car l'Allemagne ou l'Italie semble en avoir un peu moins. En vertu de ce préjugé, la littérature indienne, en pleine floraison, est d'expression anglaise, le reste ne méritant guère le nom de littérature. Voici comment on la décrit.

« Drapée dans son sari d'ombre et de lumière, la littérature indienne est une grande dame aux allures d'Esmeralda, flamboyante, échevelée, parfois déguenillée, elle a la grâce ténébreuse du continent qui l'inspire », a pu dire A. Clavel (Lire). C'est un grand « déferlement » aux 4 coins du monde, une « symphonie collective, souvent amère, qui tient à la fois du témoignage sociologique, de l'allégorie politique et de la conjuration métaphysique ». Elle a (avec Rushdie) son « champion du métissage » qui « coiffe d'un turban multicolore la langue de Shakespeare » pour présenter « une société torpillée par les conflits ethniques et les chocs culturels » ; elle a (avec Arundhati Roy) « la magie contrastée d'un continent déchiré entre archaïsme et modernité », elle reflète (avec Amitav Ghosh) une

Inde luxuriante et tentaculaire, rocambolesque, « fleuve planétaire où les eaux du Gange se mêlent à celles de la Tamise, du Nil ou de l'Hudson, par-delà les frontières et les cultures », prolifération de « road movies » où le tragique le dispute au pittoresque anarchique dans un rythme tourbillonnant.

Ce caractère symphonique et déferlant, induit en partie par le métissage propre à la culture indienne et la collusion de mondes entre Amérique, Inde et Angleterre, repose sur des romanciers qui s'expriment en anglais : Rushdie, le père de ce nouveau « réalisme magique », puis Amitabh Ghosh, Arundhati Roy, Vikram Seth, Rohinton Mistry, Allan Sealey, pour ce citer que quelques uns des auteurs de ces grandes fresques superbement (et diversement) enlevées, charriant dans un imaginaire puissant les réalités paradoxales et colorées de l'Inde au milieu du monde. Donc une explosion récente, remarquable, de grands romans en anglais qui inaugurent dans le style à la fois symphonique et rocambolesque, la nouvelle world-story, après l'engouement pour les sud-américains.

On a souvent dit, en Inde comme en Occident, que l'art du roman est la rencontre de l'esprit scientifique moderne et de la montée des classes moyennes. C'est ainsi que le critique Humayun Kabir voit dans le développement du roman indien, dès 1857 avec *Alaler Gharer Dulal*<sup>1</sup>, une adaptation des formes culturelles européennes. 1857, année de la révolte des Cipayes, c'est le moment où on prend nettement conscience que la domination anglaise s'est consolidée, où le Raj est devenu un système culturel colonial. La naissance officielle du roman indien, à Calcutta qui plus est, est donc parfaitement logique. Bref, un fait d'occidentalisation. Mais on peut aussi y voir le prolongement (ou la résurgence) de l'art de raconter des histoires, art qui a sa double tradition, sanscrite et persane, orale et savante, en Inde. C'est cette tradition que Rushdie prétend continuer dans *Haroun*: la story-telling comme prolifération d'histoires qui s'emboîtent ou se croisent, dérivée à la fois de la katha sarit sagar et de la tradition des qissa et *dastân* persane, récits où se mêle aventures échevelées, picaresques, et merveilleux. C'est cette tradition aussi que la romancière hindiphone Alka Saraogi revendique dans *Kalikatha*, salué aux Etats-Unis comme grand roman « postcolonial » en langue indienne. C'est aussi dans cette tradition qu'est né le premier roman indien, en persan, en 1790, de Hasan Shah (*Nashtar, Le Scalpel*), qui ne connaissait pas l'anglais. Du moins c'est ainsi que le présente Qurratuleyn Hyder, qui en a fait une traduction anglaise (à partir de l'ourdou publié en 1893) sous le titre *Nauch Girl*, la danseuse, ou la courtisane. Premier roman sur ce sujet essentiel de la culture ourdou, un siècle avant celui de Ruswa, *Umrao Jan Adda*.

Raconter, pour donner à voir la réalité du monde, cela suppose en Inde au moins deux interprétations. Car pour la culture populaire comme pour le philosophe, le réel n'est justement pas ce monde qu'on peut éprouver avec ses sens – bien qu'il n'en soit pas non plus exilé. D'où l'énorme question théorique, toujours d'actualité, dans les littératures « vernaculaires » (de langue non anglaise), du réalisme : *yathârthvâd*, le fait d'avoir pour objectif ce qui est/existe. On a même parfois l'impression que la littérature moderne contient entièrement dans la reformulation des stratégies narratives aptes à rendre au plus juste la réalité objective qui nous entoure et nous définit. Dans cette 'Nai Kahani' ou art nouveau de la nouvelle qui révolutionna dans les années 60 le champ littéraire d'un bout à l'autre du sous continent. En fait, le mouvement est plus spécifique du Nord de l'Inde, et même de la zone hindiphone. Il s'opposait à la génération précédente (de la fin des années 30 au milieu des années 40), celle des « progressistes » ou modernistes, disons pour donner une analogie dans la veine Balzac, Zola, Hugo, marquée par l'idéologie de la libération nationale souvent

---

<sup>1</sup> en benagli, par [Peary Chand Mitra](#) (1814-1883), sous le pseudonyme *Tekchand Thakur*

marxiste avec pour héros collectif le peuple rural. Pour le style, une sorte de réalisme social marqué par Gorki. L'art nouveau dans la fiction (*nai kahani*) s'oppose à cela, comment, et pourquoi ? Pour élaborer une vision plus objective (témoignage : *pramâniktâ*) de la réalité. Cad retrouver le vrai sens du réalisme, le réalisme authentique, la « vraie » réalité, non filtrée par le prisme d'un écran idéologique quel qu'il soit, religieux, politique, esthétique, sentimental. Tout système intellectuel est une occultation de la réalité : la nouvelle « rue des relents » de Vaid a cette métaphore du mouchoir sur le nez pour épargner au visiteur de se trouver mal à la puanteur de la ruelle. A l'origine, c'est un désir de degré zéro de l'écriture, le beau style, le lyrisme, les ornements étant un maniérisme à pourfendre comme une esthétisation qui occulte le réel. Mais ce mouvement c'est aussi le passage à l'avant scène de la middle class urbaine. *Les Bienheureuses*, L'Harmattan (Mohan Rakesh & al.). Il domine encore, un des meilleurs exemples traduit en français en est la Chemise du domestique de Vinod Kumar Shukla, vie d'un petit employé, distancé toutefois par l'ironie (à la différence du premier recueil).

Mais *yatharth*, la réalité, c'est aussi une question philosophique. Qu'est-ce qui est réel ? Dans certaines réponses, c'est justement ce qui ne se voit pas à l'œil nu (NV ?) et cela devient synonyme de vrai, vérité (*sach*). Mais ce n'est pas, comme dans la tradition mystique toujours affleurante, négativement ou positivement, dans la culture indienne, une vérité qui ne s'atteindrait qu'en se détournant des apparences (trompeuses comme Maya). Pour le poète moderne comme pour le romancier, les formes, le contingent, le concret, bref, Maya, est si l'on peut dire le nerf de la guerre. Il s'agit donc plutôt de traverser et explorer les formes pour trouver le transcendant dans l'immanent que de s'en détacher comme l'ascète qui vise d'emblée le sans forme et la fusion avec la divinité abstraite.

A l'univers des formes l'écrivain donne avec des mots une correspondance qui est sa façon d traverser les formes et d'accéder à leur au-delà (à leur vérité ?). Il se sert des mots pour suggérer la réalité supérieure qui donne sens au monde des phénomènes, des choses (*vastu*). Il se sert du dicible pour suggérer l'indicible. Il ne faut pas imaginer les deux plans comme radicalement séparés en Inde, à la différence du dualisme cartésien. Il y a, en simplifiant, continuité entre l'univers de la maya et celui du principe absolu abstrait. D'ailleurs, Maya est la Lila (le jeu, le théâtre incarné) du créateur. Il y a une belle image dans l'iconographie classique avec la danse des bouvières (*gopi*) autour de Krishna : chacune a son Krishna individuel, démultiplié, à qui elle s'identifie dans la fusion amoureuse sur le plan contingent, et Krishna est à la fois chacun de ces individus concrets et l'unique, absolu. Un et multiple, concret et abstrait, fragmenté et indivis. Même continuité en art, entre l'émotion ordinaire, contingente, et l'émotion supérieure propre à l'art, entre moi individuel et moi supérieur, identifié au « self », le soi qui est aussi le principe absolu (*atman*).

En littérature, c'est le style, la sculpture en mots (*shilp*) qui transforme les choses (*vastu*) en art (*kalâ*). Traditionnellement, cet art de produire avec les mots l'émotion supérieure, dite permanente (non contingente) réside dans la suggestion, essentielle à la saveur esthétique (*rasa*). La poétique classique a l'image de l'écho (*dhvani*) du son, quand on frappe par exemple une cloche et que le bruit est suivi par les vibrations qui en réverbèrent. C'est une tradition complètement anti-réaliste, même s'il existe une suggestion des contenus (un *dhvani* du *vastu*)<sup>2</sup>.

Aujourd'hui, il y a une très grande variété de voies anti-réalistes, visant à créer les dispositions adéquates chez l'individu pour transcender les limites de son individualité subjective et sociale et explorer la dimension secrète, primaire, mystérieuse (sacrée ?) de ce qui le dépasse – l'autre réel. Il y a aussi une variété de traditions réalistes. Et aussi, chez Ananthamurthy par exemple, la volonté d'explorer, à partir d'un plan réaliste au premier

---

<sup>2</sup> Pour quelques éléments sur la théorie du *dhvani* et du *rasa*, dans la littérature contemporaine, voir « Une poétique du mode tranquille », Dédale 11.

degré, les profondeurs secrètes de la conscience humaine : dans *Samskara*, il décrit l'enterrement d'un brahmane déviant (alcool, mauvaises fréquentations politiques et sexuelles, blasphème), enterrement donc quasi impossible car personne ne veut risquer sa pureté à prendre en charge le mort infâme. Mais à ce propos, l'auteur entre dans la conscience de l'héritier le plus direct et explore avec lui le doute sur le brahmanisme lui-même, sur la société, sur les rites et la foi, sur le mal, sur tout ce qui sous-tend l'appartenance de l'individu au tissu social et religieux. Le doute sur cette question : comment inventer la liberté et la conscience dans un monde où tous les codes assignent l'individu à l'obéissance, comment s'inventer soi-même comme sujet ?

Je m'attarderai plus sur les antiréalistes qui ont à leur manière reformulé la théorie de la suggestion classique. A leur manière : car ils sont tout sauf des néo-classiques et ont tous été, à un titre ou un autre, classés comme avant-gardistes formalistes (à commencer par Vaid mentionné tout à l'heure avec la littérature de témoignage impartial). Un des premiers inventeurs d'une « musique » moderne propre, d'un style donc, a été Jainendra Kumar, mort en 1987. On pourrait dire de cette musique, décidément plus proche de la musique de chambre que de la musique symphonique (et particulièrement du trio, si on pense au nombre de voix présentes dans ses romans en général), qu'elle ressemble aux compositions musicales indiennes en ce que de longues séquences méditatives et contemplatives (l'alap en musique) introduisent souvent les développements narratifs plus rythmés qui, eux, créent des crescendo de tension allant jusqu'à l'extrême. Et surtout, il se sert de ses situations extrêmes notamment la violence faite aux femmes et la passion contrariée, pour explorer les lieux inconnus où inventer la difficile liberté d'être (*Un Amour sans mesure*). Il préférerait d'ailleurs Dostoïevski à Gorki. A ceux qui voulaient tout expliciter, ce gandhien de la première heure opposait l'exigence que les mots conduisent à l'indicible, et l'exploitation, pour ce faire, de toutes leurs ressources : les pleins et les déliés, une plume tantôt furtive voire négligente, tantôt acérée ou appuyée ou minutieuse, des couleurs saturées ou diluées. Ce qui compte pour lui, par-dessus tout, c'est de créer l'espace de silence et le vide où puissent résonner les mots ou les phrases en déployant leur force de suggestion. A ceux qui voulaient tout expliciter, il opposait l'exigence que les mots conduisent à l'indicible, et l'exploitation, pour ce faire, de toutes leurs ressources : les pleins et les déliés, une plume tantôt furtive voire négligente, tantôt acérée ou appuyée ou minutieuse, des couleurs saturées ou diluées. Ne pas bloquer l'écho, boucher les issues en disant tout. Obliger le lecteur à s'envoler, à bondir, en cassant la trame narrative ou en laissant des vides, des blancs après les dialogues, très importants chez lui, ce qui renvoie au sens premier de *âlâp*, parole de dialogue, avec tous les ajustements implicites de l'intersubjectivité. La défaite, disait-il, c'est avoir les mots pour tout.

Un autre maître de cet *âlâp* qui explore les potentialités musicales du son libéré des enchaînements linéaires, c'est Nirmal Verma, disparu en 2006. *Un bonheur en lambeaux*, le bien représentatif de sa manière. C'est une œuvre inclassable, vibrante et poétique, remarquable par l'écriture et la composition plus encore que par l'histoire. Mais l'histoire aussi a son rythme prenant : lente et anodine au début, procédant de scènes de la vie de bohème à Delhi en épisodes remémorés, qui se chevauchent et se répètent toujours un peu différemment, elle prend discrètement le chemin du drame où se resserrent finalement les fils épars de sa trame, un drame intense, dont l'écho s'amortit pourtant dans l'écho poétique d'une exaltation tranquille. Cette méditation sur la mémoire, la mort, sur la saisie des intensités qui transcendent la vie est servie par sa toile de fond comme par son interprète essentiel, un adolescent : la ville de Delhi, à la fin des années 70, mystérieuse dans sa modernité et son antiquité, ses bazars grouillants, ses grands immeubles et ses tombes mogholes, ville sans centre où les lieux s'interpénètrent et glissent les uns sur les autres avec l'histoire, à la faveur d'une métaphore, d'une réminiscence, d'une nostalgie. C'est une poésie de l'intersticiel, où le devenir, la fluidité, l'instable devient paradoxalement le lieu où l'âme se saisit elle-même,

dans une sorte de jubilation tranquille. Dans *Le toit de tôle rouge*, dans une petite ville himalayenne, c'est une fillette à l'orée de l'adolescence qui ouvre la porte de cet univers transitionnel, « bougé », dont les émotions labiles et les sensations disent, dans une acuité éclatante, ce même frémissement immobile, anxieux et serein à la fois. Ce que Nirmal, qui aimait Proust par-dessus tout, appelle le présent éternel, qu'il associe à la préférence du mythe à l'histoire, dans la culture traditionnelle. Alâp pour le style, et art de la fugue pour la composition, et avant tout, leçon de regard. (CITER ?)

Les poètes, aussi, explorent cette « vie invisible », pour reprendre un titre d'Udayan Vajpeyi, parfois dans la contemplation (Ashok Vajpeyi, *Intimités*), ou dans le merveilleux et l'insolite (Kedarnath Singh), soit l'acuité, joyeuse ou mordante avec Satchidanandan (*Tant de vies, l'incomplet et autres poèmes*)

Dans cette tradition, faire de la littérature, c'est faire l'éloge de la lenteur, et c'est aux antipodes du rythme échevelé des grandes sagas trépidantes. Kedarnath Singh le dit d'ailleurs. Quand on fait de la littérature, il ne s'agit pas de courir un 100 mètre – ni un marathon.

Dans la veine anti-réaliste la plus radicale certains visent le vide essentiel par l'accumulation négative, l'antiphrase, l'ironie, la provocation, le paradoxe : K.B. Vaid peut peindre une fourmillante fresque du Panjab au moment de la partition et des rapports complexes, conviviaux puis meurtriers, entre hindous et musulmans, ou bien la version indienne de l'Innommable de Beckett, ou bien la déshérence loufoque d'un nihiliste au pays des croyants, il est toujours nourri par la culture populaire et savante, « intertexte » essentiel, souvent parodique, qui démonte impitoyablement tous les clichés de l'indianité. Parmi les thèmes lancinants chez Vaid on a, d'une part le dédoublement entre soi et l'anti-soi, moi et elle ou moi et il, qui s'opposent, se rapprochent, s'intervertissent, ne font plus qu'un, s'éloignent à nouveau ; et le chemin qui ne va nulle part mais au terme duquel on trouve ce nulle part, le grand vide (*mahashunya*) qui résorbe les contradictions. Thèmes qui sont aussi des modalités, comme chez Beckett, dont il est d'ailleurs le traducteur. On a surtout le comique, de la farce bouffonne à l'ironie la plus subtile et la parodie la plus dérangeante. D'ailleurs Vaid considérait Bouddha comme l'ironiste *number one* : ce scepticisme essentiel, qui interdit entre autre chose de se construire une identité tranchée, désamorce la violence et la haine par le rire et le sourire, et par là rend possible la coexistence pacifique des diverses confessions religieuses. Le refus des grandes certitudes forcément meurtrières, car détenir la vérité unique sur le monde, c'est vouloir exterminer les autres « vérités », on l'a bien sûr chez Rushdie dans un tout autre style. Mais avec aussi, le plaidoyer pour les identités multiples, labiles. Délirant dans ses romans, plus classique dans ses nouvelles, plus minimaliste dans son théâtre, Vaid met à nu, impitoyable et drolatique, les tabous dont personne ne veut vraiment parler : la pauvreté, les haines de caste, l'hypocrisie sexuelle, la complaisance patriotique.

Mais la veine réaliste n'est pas morte, qu'elle s'investisse dans de vastes fresques historiques (littérature de la partition, *Tamas* de Bhisam Sahani) ou s'associe à une dimension fantaisiste, acerbe ou ludique : on a tous ces exemples dans le recueil tamoul de *L'arbre Nagalinga*. Même dans les traditions réalistes il y a de la création : doucement ironiques, de nombreux réalistes d'aujourd'hui sont subtilement magiques dirais-je, comme Vinod Kumar Shukla (*La Chemise du domestique*) ou O. Vijayan (*Les Légendes de Khasak*), voire V. Basheer (*Grand-Père avait un éléphant ; Le Mur et autres histoires (d'amour)*) : réalistes mais subtils, car, s'adressant aux Indiens, ils n'ont pas besoin de tout expliciter – ce qui ne s'oppose pas à une intelligence de la société, de son histoire, de sa culture toujours plurielle, même si ce témoignage est moins « flashant », moins directement utilisables par l'ethnologue. Il a ceci de spécifique qu'il est en prise directe, chez tous les « vernacularisants », avec une culture écrite et orale ancienne et complexe, dont les feuillements, les tensions et les ajustements, échappent forcément à l'anglophone éduqué et cultivé dans la langue anglaise – fût-elle l'anglais indien.

La veine réaliste est souvent présente chez les militants, qui dénoncent l'oppression des femmes, des tribaux, des « dalits » (intouchables) : autant de tendances montantes dans ces dernières années. Elles s'expriment en anglais avec Arun Kolatkar ou Mrinal Pande, dans le tamoul des basses castes avec Bama et surtout Imayan qui en fait une langue créatrice originale, en bengali avec Mahashveta Devi ou Baby Halder. Elle vient de toutes les castes, renouant avec la tradition médiévale de la *bhakti* protestataire.

Sur les écrivains réputés « militants » et à ce titre soit évincés de la littérature soit au contraire valorisés à l'exclusion des autres (pour la valeur, externe à la littérature, de leur témoignage), je voudrais ajouter ceci : un écrivain « militant » peut faire de la « littérature » au sens étroit (dont l'action stylistique initie de nouveaux modes de perception et d'intellection, F. Vernier) ou au sens large (texte à visée non strictement d'information). Symétriquement, un écrivain qui invente un style peut être un militant, ou non. On peut dire qu'Ismat Chughtai, dans la tradition ourdou, est féministe, et la redécouvrir pour cette raison (*The Quilt, lihâz*). On peut le dire aussi de Kamla Das (anglais/malayalam), autre auteur dont le style aussi est très personnel, comme celui Nagarjun, oralisé et hyper-littéraire, sobre comme un scalpel et imagé, etc., dont on peut dire qu'il est un gauchiste, aussi. L'action proprement littéraire de tels textes s'exerce, de façon différente, sur le lecteur engagé (ou engageable) et sur le lecteur non engagé ou engagé d'un autre côté. Comme Baudelaire ou Flaubert peuvent « toucher » un progressiste et un réactionnaire, ce qui fait que le même lecteur de littérature, mais non le même militant, peut apprécier Flaubert et Hugo. La sectorisation, si l'on peut dire, récente de la littérature en « gender », « dalit », « élitiste », les querelles entre mouvements littéraires, desservent sa visibilité à l'étranger. Par exemple au Tamil Nadu, le « mouvement dravidien », nativiste (soucieux de s'ancrer sur la culture tamoule non brahmanique et d'épouser les protestations sociales ou politiques) fait qu'on met dans une boîte totalement à part la littérature élitiste, et aussi la littérature 'dalit' : ce qui prime est le type d'engagement et non la littérature. On peut rendre grâce à Ashok Vajpeyi, poète et critique, pour dépasser, au Nord, ce genre de clivages, dans les nombreuses revues et manifestations littéraires qu'il supervise ou auxquelles il participe.

De certains reporters militants, on peut dire que leur talent se met au service non pas d'une création ou d'une histoire personnelle mais de la force anonyme qui soulève des millions d'anonymes. Ainsi, Mrinal Pande, féministe, dont le livre *Devi, Stories of the Goddess of our times est un hommage à shakti*, l'énergie primordiale, et aux grands mythes classiques (des pouranas aux grandes épopées sanscrites) et villageois qui l'illustrent, en même temps qu'à l'énergie indomptable des femmes indiennes les plus démunies et exploitées. Elle a des masses de faits, elle a aussi un style vif, incisif, caustique, enflammé, lyrique. Dans un genre différent, celui des techniques matérielles et notamment de l'eau, quelqu'un comme Anupam Mishra, de la Gandhi Peace Foundation, fait œuvre littéraire quand il décrit les faits et gestes de la petite paysannerie portée par les traditions séculaires, sociales, religieuses, linguistiques et technologiques, car il a un langage de poète, ce langage qui fait « une hypothèse sur le monde », en « suggérant des modes de perception et d'intellection exorbitants aux systèmes symboliques qu'il utilise pourtant pour se réaliser », systèmes symboliques issus des modes de perception/intellection que précisément le poète conteste ou relativise en en faisant sentir l'arbitraire, l'insuffisance, les contraintes et les exclusives » (F. Vernier encore 72). C'est dire que les frontières de la littérature ne sont pas si nettes et que bien des œuvres « créatrices » dans la masse des romans à la mode ne proposent pas cette intervention sur les modes de perception et d'intellection par une utilisation particulière des systèmes symboliques que sont la langue et le discours.

Le théâtre contemporain, très vivant en Inde, est souvent militant, souvent très marqué par Brecht, mais aussi par Gatti. On y retrouve la vitalité des traditions populaires, en langue dravidienne (kannada chez Girish Karnad ou Karanth) ou indo-aryenne (hindi/ourdou chez

Habib Tanvir) : techniques musicales, gestuelle, pantomime, locutions, et souvent scénarios, sont empruntés à des sous-cultures villageoises ou tribales pour impliquer /faire participer leurs modes d'être et de penser dans les questions qui travaillent la société d'aujourd'hui. On est loin du folklore officialisé des musées de l' « heritage ».

Cette pluralité de sous-cultures bien distinctes, évoluant en interaction parfois conflictuelle et toujours anarchique (sans hiérarchie ni système organisé) est en effet la propriété des cultures traditionnelles, restée particulièrement vigoureuse en Inde, où la culture de la modernité n'est qu'une sous-culture de plus. Comme le montre le sociologue Ashis Nandy, l'économie globale de ce réseau fluide et segmenté est bien sûr compromise dès lors qu'une sous-culture prétend à un statut central et que se définissent corollairement des identités tranchées et hiérarchisées, qu'il s'agisse du fondamentalisme néo-hindouiste, néo-islamique ou de la modernité technocratique (du reste compatibles). C'est un tel risque qu'expriment les meilleurs romans de Rushdie depuis *Le dernier soupir du Maure : Shalimar le clown* met mieux encore en évidence le métissage de ces sous-cultures traditionnelles au Kashmir que celui de l'Europe, des Etats-Unis et de l'Inde, tout en retrouvant, dans ses moments les plus « magiques », l'accès à la dimension sacrée, transcendante, dont il s'était fait l'apôtre dans *Patries imaginaires*.

Tout cela, pour dire que chercher à caractériser la littérature indienne revient (au moins) à vouloir caractériser la littérature européenne, entre sa vingtaine de langues d'expression et sa vingtaine de régions culturellement bien identifiées. Ce qui est sûr c'est que la réduire à la littérature d'expression anglaise, elle si bien faite pour illustrer la world-story, c'est faire de la monoculture littéraire. Et contribuer à menacer la diversité du vivant littéraire. Pourtant, les traductions anglaises des grands textes « vernaculaires » existent, bonnes ou mauvaises, mais elles ne sortent quasiment pas de l'Inde. Les lettres ne sont certes pas le seul lieu où s'appauvrit la bio-diversité, mais c'est sûr qu'on peut imaginer, en mettant les choses au pire, l'extinction ou la folklorisation des littératures « en langues » à 2 ou 3 générations, si les rapports de force dans le marché international ne se modifient pas : écrire en tamoul, en marathi, même en hindi, c'est s'assurer d'être 10 ou 100 fois moins connu, 10 ou 100 fois moins payé, 10 ou 100 fois moins fêté : de rester provincial. En Inde, où les cultures régionales restent relativement cloisonnées, et où la compétition sur les marchés symboliques comme sur les autres marchés est de plus en plus féroce, on peut se demander si le prestige sans cesse croissant de l'éducation en anglais ne va pas aliéner toute l'élite intellectuelle culturelle de son ancrage local et populaire (ne veut pas dire de masse, la grande culture en Inde est populaire cf. supra). Jusqu'à présent, ceux qui 'choisissaient' une autre langue d'expression littéraire que l'anglais le faisaient parce qu'ils y étaient plus à l'aise dans tous les répertoires (littéraire, abstrait, etc. et pas seulement conversationnel). Jusqu'à quand durera cette disparité d'aisance, jusqu'à quand pourra-t-on résister aux énormes avantages, matériels et symboliques, de l'entrée par la langue dans la world-culture. Les traducteurs peuvent et doivent jouer un rôle (modeste), les éditeurs aussi (un peu moins modeste). Et il faut saluer le courage des éditeurs moyens et petits qui essaient de promouvoir les auteurs non anglophones : L'Asiathèque, Caractères, Zulma, Picquier, etc.

Références :

- Anantamurthy, U.R. : Samskara, L'Harmattan  
Basheer, Vaikom Mohammed. : Grand-Père avait un éléphant, Zulma : Les murs ou autres histoires (d'amour), Zulma  
Ghosh, Amitav : Les feux du bengale, Stock ; Le palais des miroirs, Stock ; Le pays des marées, Laffont  
Kumar, Jainendra : Un amour sans mesure, Gallimard  
Mistry, Rohinton: Un si long voyage, Le livre de Poche (Hachette); Une simple affaire de famille, Poche; L'équilibre du monde, Poche  
Mrinal Pande : Devi, Stories of the Goddess of our Times, Penguin India  
Nandy Ashis : L'Ennemi intime, perte de soi et retour à soi dans le colonialisme, Fayard  
Rushdie Salman : Haroun ou la mer des histoires, Plon ; Patries imaginaires, Bourgois ; Shalimar le clown, Pocket  
Saraogi, Alka : Kalikatha, Gallimard  
Satchidanandan K. : Tant de vies, l'incomplet et autres poèmes, Caractères  
Sealy, Allan : Hotel Everest, Picquier ; Trotter Nama, Fayard  
Shukla, Vinod Kumar : La chemise du domestique, L'Écluse  
Singh Kedarnath : Un pays plein d'histoires, Caractères, sous presse  
Vaid, Krishna Baldev Vaid : La splendeur de Maya, Caractères ; Lila, Caractères ; Histoires de renaissance, L'Asiathèque  
Vajpeyi, Ashok : Intimités, Caractères  
Vajpeyi, Udayanan : Vie invisible, Cheyne  
Verma, Nirmal : Un bonheur en lambeaux, Actes Sud ; Le toit de tôle rouge, Actes Sud  
Vijayan, Oottupulackal Velukkutty : Les légendes de Khasak, Fayard



quelques textes lus ou à lire comme illustration

Nirmal Verma (Un bonheur en lambeaux : la leçon de regard)

Il était allongé sur son matelas. Que de fois n'avait-il pas joué ce jeu avec lui même --comme s'il regardait le monde de l'extérieur, le soir, le plafond, Bitti et Dairy, comme s'il ne les connaissait pas. C'est la première fois qu'il les voit. Le maître de dessin disait en classe -- regardez, ça c'est une pomme. Cette pomme est posée sur la table. Regardez-la bien. De tous vos yeux, bien en face --un regard vide, acéré comme une aiguille transperçait la pomme. Celle-ci commençait tout doucement à se désagréger dans l'air, s'évanouissait, et puis, et puis, tout à coup il réalisait : la pomme est là, sur la table, telle qu'en elle-même ; simplement il s'est détaché, séparé de la pièce, des autres écoliers, de la table et des chaises -- et pour la première fois il regarde la pomme d'un regard neuf. Nue, pleine et entière, complète, d'une telle complétude qu'il en est épouvanté, pas même épouvanté : simplement une inquiétante étrangeté se saisit de lui, comme si quelqu'un lui avait bandé les yeux. « Monsieur le Maître, aurait-il voulu dire, ce que vous voulez nous faire voir, est-ce que c'est bien ça ? »

Ça. Quelle chose ? De quelle nature ?

Cette soirée, cette *barsati* de Bitti, les vêtements claquant au vent, cette pénombre, ce miroitement liquide de la fièvre qui grimpait, dans laquelle il s'abîmait.

### Poème 7 de Kedarnath Singh

Par une après midi brûlante  
Le tigre vit un spectacle admirable  
Il vit qu'au pied d'un immense *banyan*  
Un homme et un oiseau  
Ayant déposé côte à côte  
Rémiges et sarcloir  
Faisaient sans crainte un petit somme

Tout d'abord il rugit  
Et ensuite il se tut  
Car il avait surpris  
Le vieux *banyan* se pencher à l'oreille de l'homme  
Et lui chanter tout bas  
Une chanson des temps jadis  
Qui peut-être parlait d'un roi  
Et d'une reine perdue dans la forêt

Et voilà que le tigre  
Sans bouger sans gronder  
Tourna vers eux la tête, simplement  
Et resta là longtemps  
Ravi  
Sans voix !

### Bénarès

Dans cette ville la poussière  
Se lève lentement  
Lentement se déplacent les gens  
Lentement sonnent les heures  
Le soir descend lentement

Cette lenteur d'être  
Un accord harmonique de l'être lent  
Tient la ville entière arrimée  
Si bien que rien ne tombe

Que rien ne bouge  
Que toute chose  
Demeure en place  
Que le Gange reste là  
Que les bateaux restent amarrés à la rive  
Que les sandales sacrées de Ram restent là  
Depuis des siècles

Un jour au crépuscule  
Sans rien dire à personne  
Glisse-toi dans la ville  
Un jour à la lumière de l'arti (la prière du soir)  
Découvre-la d'un seul coup d'oeil  
Ville incroyablement faite  
Elle est moitié dans l'eau sacrée  
Moitié dans la formule du rite  
Elle est moitié dans l'offrande de fleurs  
Moitié dans la dépouille funèbre  
Elle est moitié dans le sommeil  
Moitié dans la conque  
Si tu regardes bien tu verras  
Qu'à la fois elle existe  
Et elle n'existe pas, moitié moitié

La moitié qui existe tient  
Sans pilier aucun de soutien  
Celle qui n'existe pas se soutient  
Des hauts fûts de poussière et d'azur  
Colonne de feu  
Colonne d'eau  
De fumée  
De parfum

Dans *Les Enfants de Minuit*, de Rushdie, raconter les histoires qui font ce "je" être ce qu'il est, c'est déjouer l'absolutisme du Sens unique et totalisant, l'absurde et le non sens.. Voici comment il commence l'histoire de sa vie, guidé par le fameux talisman:

"Dans le Cachemire, un matin de 1915, mon grand père Aadam Aziz, en essayant de prier, se cogna le nez contre une motte de terre durcie par le gel. Trois gouttes de sang, plouf, plouf, plouf, tombèrent de sa narine gauche et, durcies immédiatement dans l'air glacé, elles roulèrent sur son tapis de prière, transformées en rubis. Il se redressa en titubant et s'aperçut que les larmes qui avaient jailli de ses yeux s'étaient également solidifiées; et, à l'instant où il ôtait avec mépris les diamants de ses cils, il prit la résolution de ne plus jamais embrasser la terre devant un dieu ou un homme. Cependant, cette décision fit un vide en lui, une vacance dans une part essentielle de son être, et le rendit vulnérable aux femmes et à l'histoire." (pp. 12-13) Le texte nomme donc, comme son propre fondement, et comme l'appel à sa signifiante, un trou, la béance interne laissée par la perte de la foi,

"Trente-deux ans avant le transfert du pouvoir, mon grand-père se cogna le nez sur la terre du Cachemire. Il y eut des rubis et des diamants. [...] Il y eut un serment: ne plus jamais se courber devant un Dieu ou un homme. Le serment créa un trou, qui fut momentanément comblé par une femme derrière un drap troué [...]. Ce jour là, mon ascendance commença à se constituer [...] le conflit entre le scepticisme grand-paternel et la crédulité grand-maternelle; et, par dessus tout, la présence spectrale du drap troué qui [voua] ma mère à aimer un homme par fragments, et qui m'a condamné à voir ma propre vie --sa signification et ses structures-- également par fragments." (pp. 154-55)